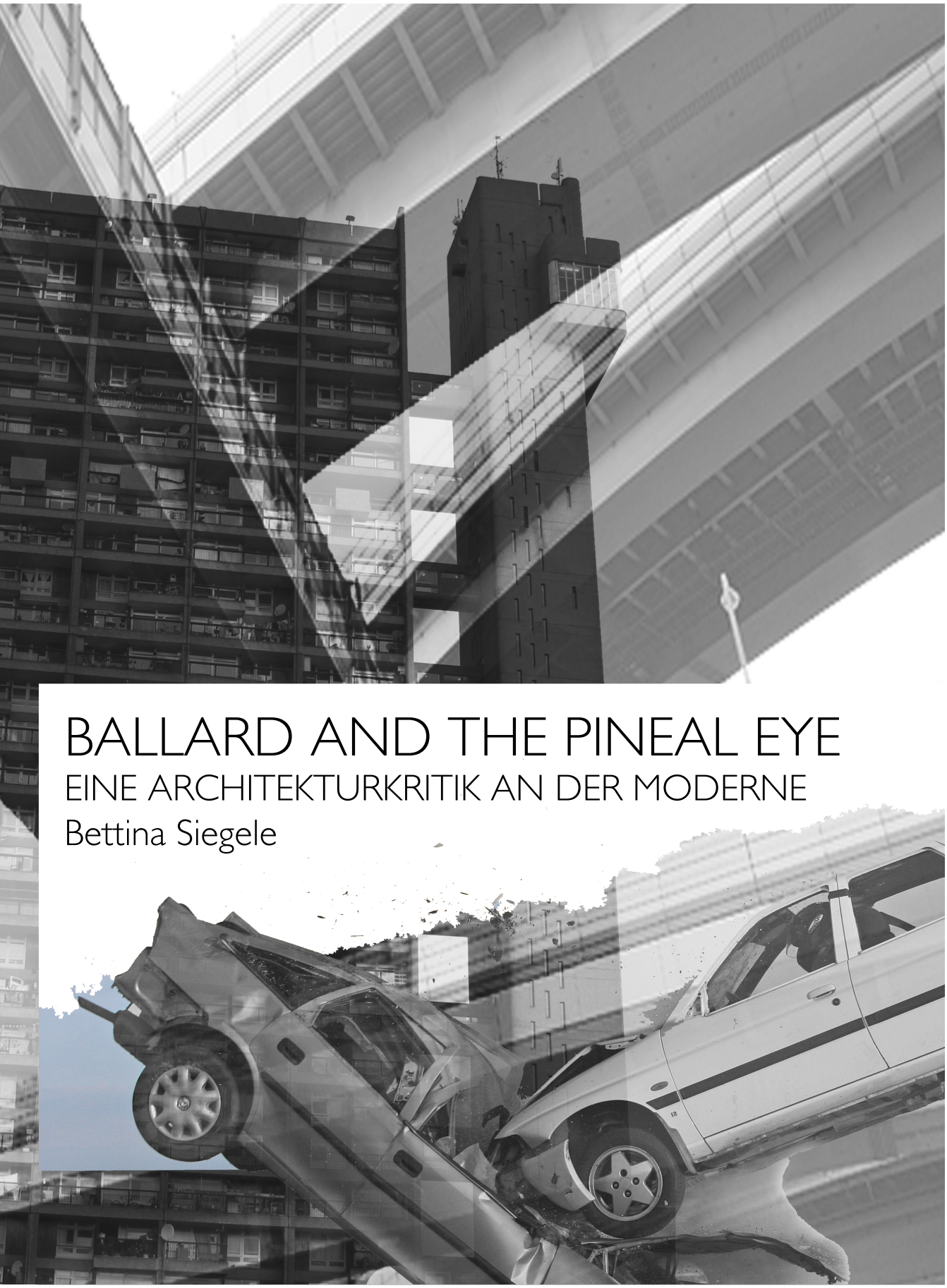


BALLARD AND THE PINEAL EYE

EINE ARCHITEKTURKRITIK AN DER MODERNE

Bettina Siegele

Bettina Siegele

BALLARD AND THE PINEAL EYE
EINE ARCHITEKTURKRITIK AN DER MODERNE

Prof. Bart Lootsma
Institut für Architekturtheorie und Baugeschichte
Universität Innsbruck
office@architekturtheorie.eu

Bettina Angela SIEGELE

BALLARD AND THE PINEAL EYE
Eine Architekturkritik an der Moderne

DIPLOMARBEIT / MASTERARBEIT
eingereicht an der

LEOPOLD-FRANZENS-UNIVERSITÄT INNSBRUCK
FAKULTÄT FÜR ARCHITEKTUR

zur Erlangung des akademischen Grades
DIPLOM-INGENIEURIN

Beurteiler:

Univ.-Prof. ir Bart Lootsma
Institut für Architekturtheorie und Baugeschichte
Innsbruck, Februar 2018

DANKE

Meinen Eltern Petra und Otmar & meinen Geschwistern Corina und Roman

Meinen Freund_innen
Sarah
Sarah
Thomas
Isabelle
Carina
Caro
Fabian
Matthias
Dominik
Kieran
Dmitri

Stefan und Lukas, fürs Lesen und Diskutieren

Dem Institut für Architekturtheorie und Baugeschichte,
Franz Xaver Sitter
und vor allem
Prof. Bart Lootsma für die tolle Betreuung dieser Arbeit

13

Prolog

14

DIE TRI-LOGIE

16

Crash - 1973 Eine Zusammenfassung

20

Concrete Island - 1974 - Eine Zusammenfassung

24

High-Rise -1974 - Eine Zusammenfassung

28

DAS LITERARISCHE WERK VON J.G. BALLARD

30

Die Bedeutung von J.G.Ballard

52

Jean Baudrilliard über Crash

58

KINEMATOGRAFIE UND JAMES GRAHAM BALLARD

60

Crash von David Cronenberg

74

Concrete Island von Brad Anderson

76

High-Rise von Ben Wheatley

86

DER URBANE UND ARCHITEKTONISCHE KONTEXT

90 Kartografie der Concrete and Steel Trilogie

94 Mapping Crash

104 Reconsidering Concrete Island

114 Reconstructing High-Rise

126

THE PINEAL EYE IN AN ARCHITECTURAL CONTEXT

128 Blind Spot

144 Über Orte und Nicht Orte

150

BACK TO REALITY

152 Von der Science-Fiction Dystopie zur Realität

154 Architektonische Auswirkungen auf die Gesellschaft

160 Der Geist des Modernismus - vom Panopticon nach Athen

168 Die wohl härteste Kritikerin des Modernismus

172 Die Überwindung des Modernismus

176 Die Neue Generation - Ballards Kritik als gelebte Praxis

184 Die Kritik der Trilogie am Beispiel der Smithsons

200 Das Waisenhaus - Gebaute Geschichte Ballards

208
Constant und wie er sich Ballards Kritik entzog

220
Welcome to 21st Century

228
Und Jetzt? Bauen nach dem Humanismus

243
Epilog

245
Literaturverzeichnis

251
Abbildungsverzeichnis

PROLOG

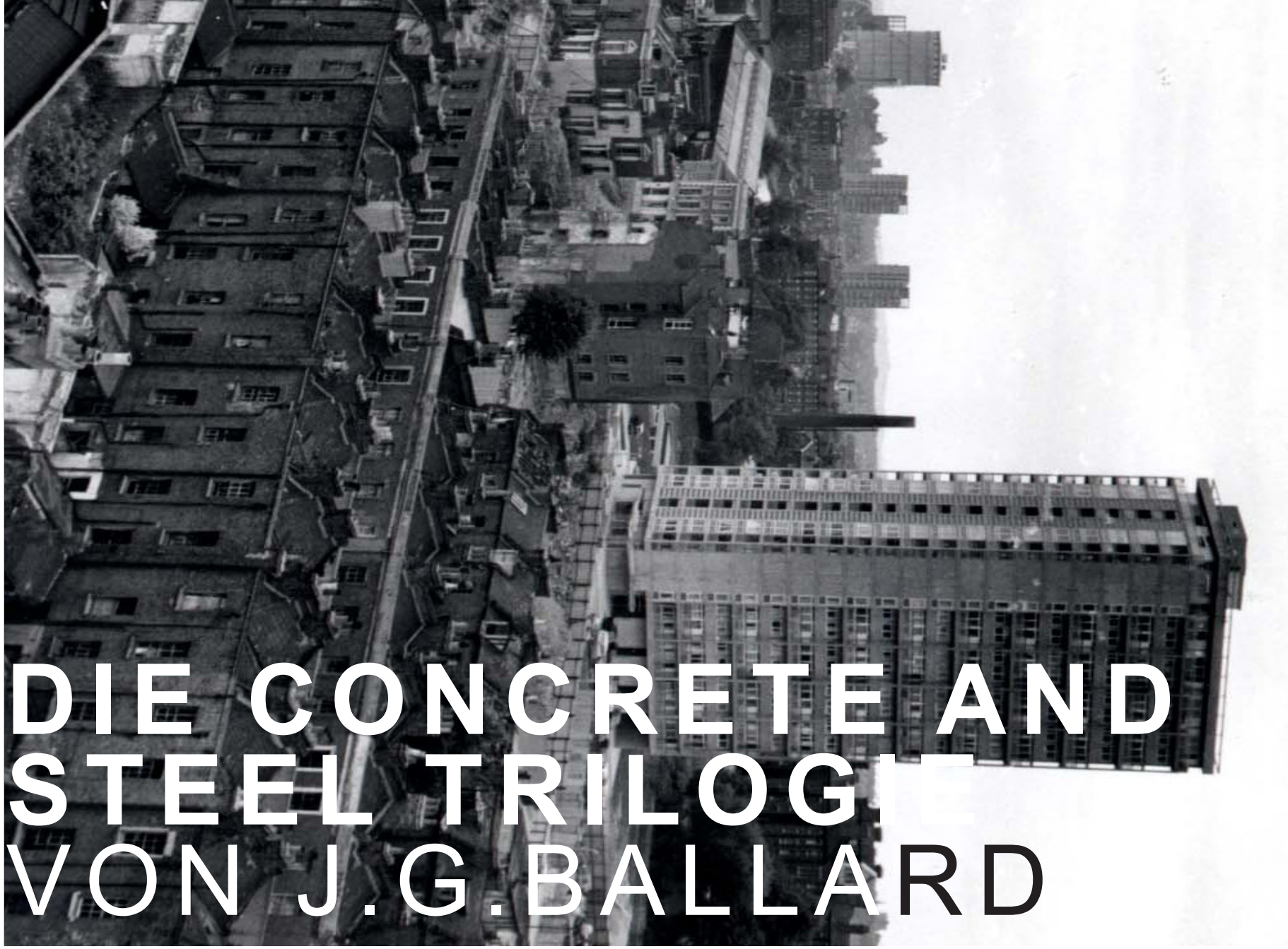
Was haben ein britischer Science-Fiction Autor der 1970er Jahre, ein französischer Philosoph des Surrealismus und die Architektur der Moderne gemeinsam? Auf den ersten Blick wohl kaum etwas, auf den zweiten hingegen eröffnet sich eine bis ins Detail durchdachte Kritik an der modernen Architektur und Städtebau.

Die Romane *Crash*, *Concrete Island* und *High-Rise*, auch als die *Concrete and Steel* Trilogie bekannt, von James Graham Ballard, sind dystopische Zukunftsszenarien, erfüllen jedoch nicht die typischen Klischees des Science-Fiction Genres. Die Trilogie widmet sich dem Mikrokosmos, der die Fragilität der Gesellschaft zum Thema macht. Eine Fragilität, deren Erhalt oder Zerfall maßgeblich von Architektur abhängt. In allen drei Romanen lässt sich ein Pineal Eye, das der französische Philosoph George Bataille als Ursprungsort im westlichen Rationalismus von Exzess und Delirium definierte (vgl. Art and Popular Culture, 2013), finden. Das Pineal Eye ist der Ort des Unsinns. (vgl. Hollier, 1992) Dieser Blind Spot, der bei Ballard zum Ursprung allen Übels und zum Auslöser von Katastrophe wird, lässt sich auch in real gebauten Städten und Gebäuden finden und ermöglicht es deshalb eine fundierte und nachvollziehbare Kritik an der Moderne zu formulieren, die heute in großer Diskrepanz steht. Viele architektonische Projekte jener Zeit scheiterten, genaue Gründe dafür fehlten meist, alles worauf man sich bei der Erklärung des Versagens beziehen konnte waren Spekulationen. J.G. Ballard liefert uns gemeinsam mit Georges Bataille eine neue Herangehensweise fehlgeschlagene Architekturen zu betrachten und eröffnet uns damit auch eine Erklärung, mit der wir als Architekten und Architektinnen es hoffentlich schaffen werden, uns für die Zukunft weiterzuentwickeln.

Das Bemerkenswerte an Ballards Werk ist, dass seine Erzählungen eng mit der Realität verknüpft waren. Dadurch gelang es mir auch die Handlungsorte in der Wirklichkeit ausfindig zu machen und damit zu zeigen, dass Ballard am Diskurs der Zeit anknüpfte. Das architektonische Schaffen und Denken von Architekten und Architektinnen jener Zeit kommt bei Ballard zusammen.

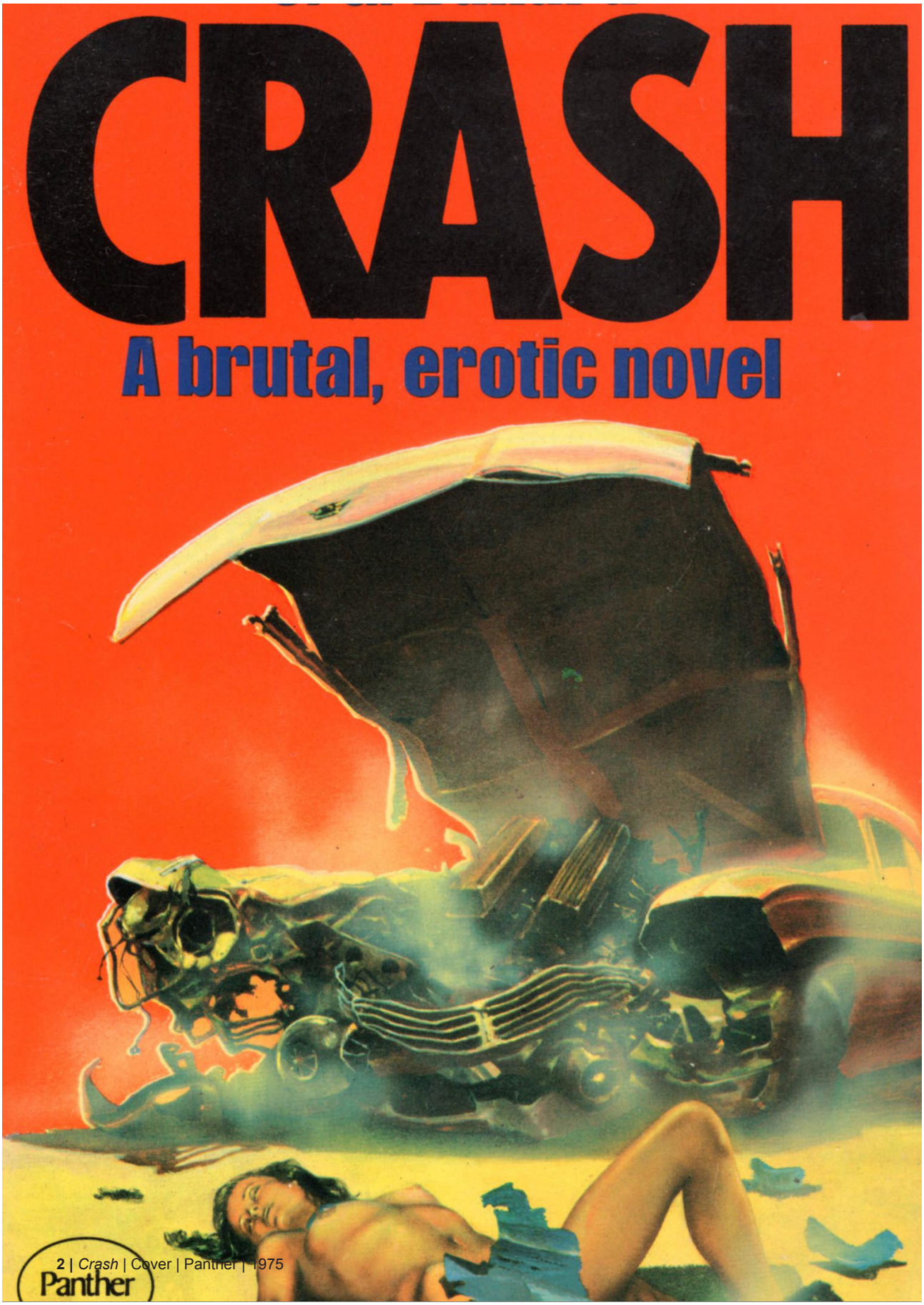
Noch eine Anmerkung der Autorin zum Lesen dieser Arbeit:
In folgenden Texten dieses Buches ist zu beachten, dass sämtliche personenbezogene Bezeichnungen geschlechtsneutral zu verstehen sind. Zu Gunsten der einfacheren Lesbarkeit wird sowohl für die männliche, als auch die weibliche, die männliche Form verwendet.

1 | London | 1965



DIE CONCRETE AND STEEL TRILOGIE

VON J.G.BALLARD



2 | *Crash* | Cover | Panther | 1975

CRASH -1973- EINE ZUSAMMENFAS-SUNG

Vaughans Tod, Anfang als auch Ende der Geschichte von *Crash*. Der tragische Unfalltod Vaughans, den er über ein Jahr sorgfältig geplant hatte, erfüllt sich nicht in allen Punkten. Die Schauspielerin Elisabeth Taylor, die eine zentrale Rolle in den perfiden Mord,- und Selbstmordplänen des Exzentrikers spielte, überlebte den Unfall. Der Gedanken daran in einem Autounfall mit dem Hollywoodstar zu sterben war lange Zeit alles was Vaughan beschäftigte. Alleine die Vorstellung von ihren und seinen Verletzungen und den zerstörten Karosserien, schafft es den impulsiven Mann zu beruhigen. Die entstellten Körper eines Verkehrsunfalles stellen für Vaughan ein Symbol von Sex und Leidenschaft dar, der Autounfall und seine eigene Sexualität würden durch einen tödlichen Crash zur endgültigen Verschmelzung führen.

Blutgetränkte Aramturenbretter, verschmierte Sicherheitsgurte, Hirnmasse auf Sonnenblenden, sind Sinnbilder einer geheimen Erotik. Der Verkehrsunfall führt zur ultimativen Freisetzung von Lust und körperlichem Entzücken, mit dem Höhepunkt des Crashs und des Orgasmus. Verunstaltete Körper, Wunden und Missbildungen stellen den Schlüssel einer neuen perversen Technologie dar. Eine neue und freie Sexualität, frei von Zwängen und gesellschaftlichen Normen.

Die Beziehung zwischen dem Protagonisten James Ballard und Vaughan spielt eine zentrale Rolle. Ihre erste Begegnung stellt ein Autounfall dar, bei dem Ballard in der Nähe des Londoner Flughafens in einen Unfall mit der Ärztin Dr. Helen Remington und ihrem Mann verwickelt ist. Der Ehemann stirbt noch am Unfallort. Ballard, schwer verletzt, ist fasziniert von dieser Erfahrung, für ihn stellt der Augenblick kurz nach dem Zusammenprall der Karosserien ein Schauspiel dar, dass im *„Theater der Technologie“* (Ballard, 1996, p.30) stattfindet. Genau dieser Moment schafft auch eine unerklärbare, perverse Verbindung zwischen den beiden Überlebenden. Diese Vereinigung, scheint Ballards Frau Catherine nicht weiters zu stören. Affären waren schon immer Teil ihrer Ehe gewesen, und die Schilderung der Affäre im Ehebett ist eine Steigerung der Lust.
Die Tatsachen, dass ihr Ehemann einen anderen Mann getötet hat, empfand Catherine außerdem als erotisch, ihre Sexualität erreichte dadurch eine völlig neue Dimension. *„Catherine hatte schon immer ein natürliches und gesundes Interesse für das Perverse in all seinen Formen gehabt*“ (Ballard, 1996, p.62)
Die Elemente neuer Technologien verbanden ihre Affektiertheit. (Ballard, 1996, p.41) Der tragische Unfall stellt für Ballard eine neue und wirkliche Erfahrung dar. Zum ersten Mal seit Jahren befindet er sich nach diesem Erlebnis in einer physischen Konfrontation mit seinem eigenen Körper.

„Einen Augenblick betrachtete ich uns als die Hauptdarsteller eines grimmigen Dramas im ungeprobten Theater der Technologie, an dem auch die zerstörten Karosserien der bei der Kollision ums Leben Gekommenen und die Hunderten von Fahrern teilhatten, die mit blitzenden Scheinwerfern am Rand der Bühne warteten.“ (Ballard, 1996, p.30)

Während seines Aufenthaltes im Krankenhaus trifft Ballard zum ersten mal auf Vaughan. Er beobachtet ihn, wie er durch das Gebäude schlendert und unwichtige Botengänge für Ärzte macht, ein oberflächlicher Vorwand um den Opfern von Verkehrsunfällen nahe zu sein. Vaughan begeistert die selbe Faszination von Autos, Technologien und die Roller der Menschen darin wie Ballard. Bevor Vaughan sich dieser Leidenschaft voll und ganz verschrieb, arbeitete der Computerspezialist als Fernsehwissenschaftler mit einer eigenen TV – Show. *„Er war buchstäblich ambitioniert und auf Eigenpublizität versessen, doch ein naiver Idealismus, seine seltsame Vision vom Automobil und seiner idealen Rolle in unserem Leben, hatte ihn davor gerettet nicht mehr als ein eifriger Karrierist mit einem Doktortitel zu sein.“* (Ballard, 1996, p.77)

Nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus, beschäftigt Ballard nur noch sein Unfall, die Straßen und der Verkehr. Um seine Wiedergeburt, die der Unfall für ihn darstellt, zu huldigen, kauft er sich sogar das selbe Modell des Autos von seinem Unfall. Das exakte Duplikat des Wagens, in dem er sich beinahe selbst getötet hat, lässt die Faszination seines knapp entronnen Todes immer wieder aufleben.
Auch Dr. Remington ergreift die selbe Begeisterung zu der Technologie, die ihren Mann getötet hat. Sie betrachtet sie von Dächern und Parkhäuser aus, ohne dabei eine Art von Sentimentalität zu empfinden. Die zahllosen Autos, die sie dabei beobachtet sind für sie etwas Mysteriöses. Sie glaubt, sie sind für einen bestimmten Zweck hier, den sie noch nicht verstanden hat.

„Ich erkannte, daß die menschlichen Bewohner dieser technologischen Landschaft nicht länger mehr ihre schärfsten Fixpunkte bildeten, den Schlüssel zu den Grenzzonen der Identität.“ (Ballard, 1996, p. 60)

Durch Zufall begegnen sich die beiden wieder und auf Grund der sexuellen Spannung, die seit dem Unfall zwischen den Beiden herrscht, beginnen sie eine Affäre, die sich komplett auf Ballards Auto beschränkt, außerhalb dieser geschlossenen Kapsel verflüchtigt sich die Lust der Beiden wieder.
Bei einem gemeinsamen Besuchs eines Autorennens, treffen sie erneut auf Vaughan und kommen zum ersten Mal auch in Kontakt mit ihm und einer Gruppe von Menschen, die sich um ihn scharen. Alle Mitglieder dieser Gruppe verbindet das Erlebnis, einen Verkehrsunfall erlebt und überlebt zu haben, und die daraus resultierende Begeisterung für vor allem tödliche Kollisionen von Vehikeln. Vaughan ist ihr unbestrittener Anführer, der alles kontrolliert, indem er jedem Einzelnen das gibt, was er am meisten braucht und gleichzeitig auch am meisten fürchtet. (Ballard, 1996, p.111) Bei diesem ersten persönlichen Treffen weiht er Ballard in sein Lebenswerk ein. Er zeigt ihm ein Album, in dem er penibel Unfälle mit seinen Beteiligten und ihren Verletzungen dokumentiert. Auch Ballard ist Teil dieser Dokumentation. Bei diesen Aufzeichnungen ist Vaughan nicht am Individuum, dem Überlebenden, interessiert, sondern an der Beziehung eines anonymen Wesens zu seinem Auto. (Ballard, 1996 p.117) Seine Fotografien zeigen Sex und Gewalt. Die deformierten Körper auf, bzw. in zerschmetterten Autos, enthüllt eine vollkommen neue Sexualität, als positive Reaktion auf Unfälle.

„Seine Bilder von Geschlechtsakten, von ausschnittvergrößerten Kühlern und Armaturenbrettern, Konjunktionen zwischen Ellbogen und Chromleisten, Vulva und Armaturen, summierten die Möglichkeiten einer neuen Logik, die von jenen multiplen Artefakten erschaffen wurde - den Kodex einer neuen Verbindung zwischen Gefühl und Wahrscheinlichkeit.“ (Ballard, 1996 , p. 123)

Vaughan ist besessen von Verkehrsunfällen, er sucht Unfallorte auf, dokumentiert sie und bringt sich selbst immer wieder in gefährliche Manöver, bei denen er Unfälle provoziert, um sich auf sein großes Ziel bestmöglich vorzubereiten.
Der Zufall brachte Vaughan schließlich seinem Wunschtod etwas näher. In den Filmstudios, in denen Ballard arbeitet, soll ein TV-Spot gedreht werden, bei dem ein Autounfall simuliert wird. Hauptdarstellerin ist keine Geringere als Elisabeth Taylor. Als Vaughan davon erfährt, hält er sich immer mehr in Ballards Nähe auf. Zwischen den beiden Männern entwickelt sich eine perfide Freundschaft. Ballard wird zu Vaughans Protegé, er ist fasziniert von dem vernarbten Mann, dessen Persönlichkeit um so vieles komplexer zu sein scheint, wie auf den ersten Blick angenommen. Vaughan interessiert sich nicht für Menschen, oder für Sex. Er interessiert sich ausschließlich für Technologie, in der für ihn die Antworten aufs sämtliche Fragen liegt. Es entwickelt sich eine homosexuelle erotische Spannung, die immer nur dann auftritt, wenn sich die beiden Männer im inneren eines Wagens befinden und mit überhöhter Geschwindigkeit Highways entlang rasen. Vaughans Attraktivität und Sexualität konzentriert sich

vollkommen auf die Technologie, diese Stilisierung einer Pose zwischen ihm und dem Auto erregen Ballard am meisten. Auch der Geschlechtsakt mit Frauen verliert für James seine Bedeutung, wenn er dabei nicht von seinem Mentor beobachtet wird.

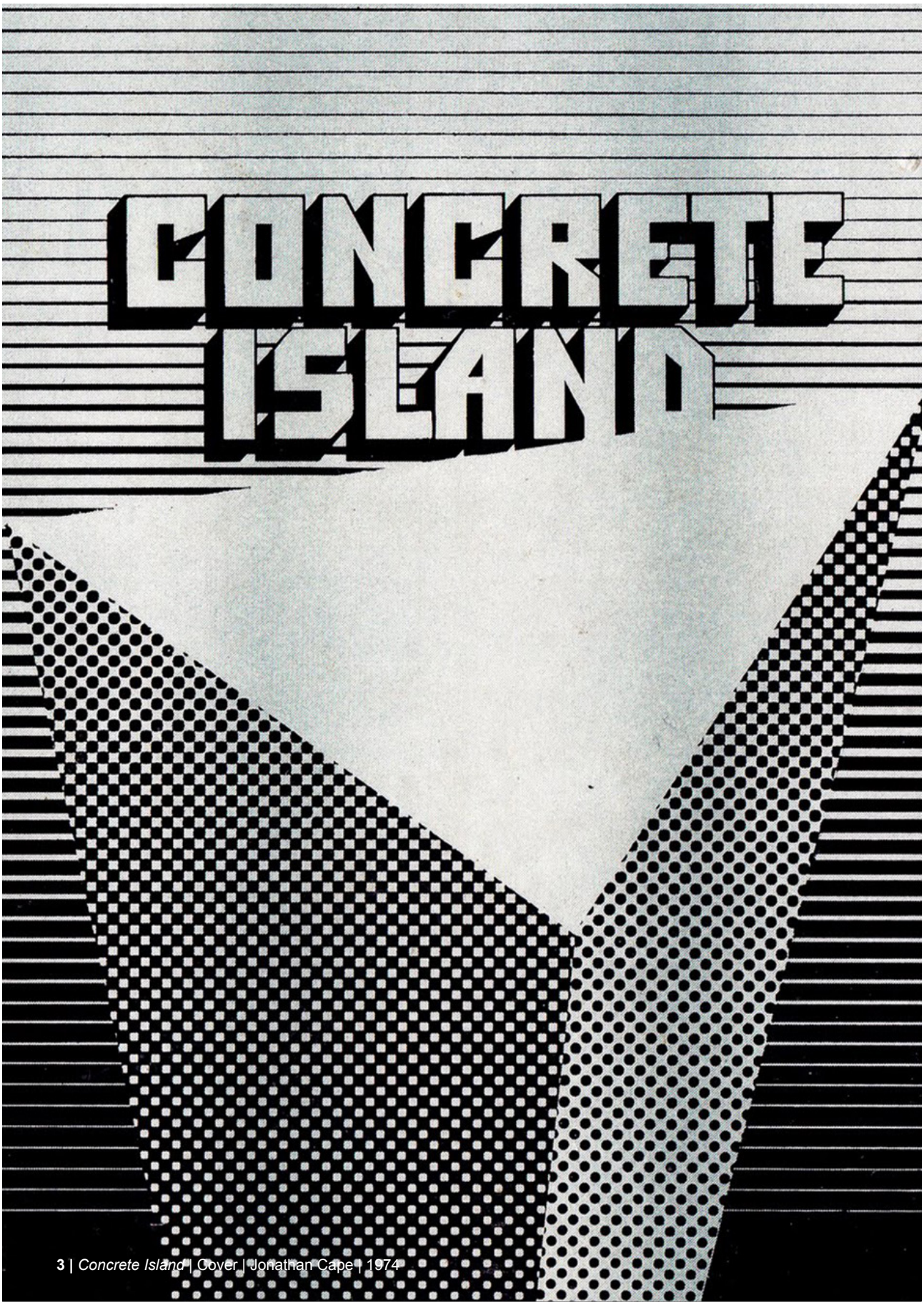
„So sinnlich ein Akt der Sodomie mit Vaughan auch auf mich wirkte, die erotische Dimension fehlte völlig. Und doch machte gerade dieses Fehlen die Möglichkeit eines sexuellen Aktes mit Vaughan nur wahrscheinlicher.“ (Ballard, 1996, p. 119)

Bald dreht sich das Leben der Protagonisten nur noch um Unfälle und daraus resultierende entstellte Körper. Sie besuchen Autoshows, Rennen, als auch Labors, in denen Unfälle mit Crashtest-Dummies nachgestellt werden. Das Beobachten der Gewalt macht sie ruhig und zufrieden, so als ob das gewalttätige Verhalten unterdrückte Spannungen loslösen kann. Verkrüppelungen, die aus Verkehrsunfällen stammen, werden zu einer Metapher für die Freuden von Gewalt und Gabrielle, Mitglied der Gruppe, die sich um Vaughan scharrt, so zu einer attraktiven Königin der neuen Technologie. Seit einem schweren Unfall muss sie ein Gerüst tragen, das ihre Beine und ihren Rücken stützt, halb Mensch, halb Maschine, stellt sie für Ballard einen besonderen sexuellen Reiz dar, bei dem ihre natürlichen Geschlechtsorgane wie Brüste und Vulva keine Rolle mehr spielen. Die künstlichen Öffnungen und Einbuchtungen der verheilten Verletzungen bieten neue sexuelle Möglichkeiten und ersetzen Vagina und Anus beim Geschlechtsverkehr. Sexualität wird neu definiert. Geschlecht spielt keine Rolle mehr. Die Technologie dringt folglich in sämtliche Lebensbereiche ein, Konventionen lösen sich.

„Diese künstlichen Öffnungen, die Invagination eines Geschlechtsorgans, das sich immer noch im embryonischen Stadium seiner Evolution befand, erinnerte mich an die unbedeutenden Narben meines Körpers, die noch immer die Konturen von Armaturenbrett und Armaturen verewigten. Ich betastete diese Vertiefungen ihres Körpers (…) - all das waren Ansätze neuer Genitalorgane, die Mulden und Vertiefungen sexueller Möglichkeiten, die noch bei Hunderten experimenteller Autounfälle zu erschaffen waren.“ (Ballard, 1996, p. 198) „Zum ersten Mal empfand ich keine Spur Mitleid mit dieser verkrüppelten Frau, sondern zelebrierte gemeinsam mit ihr jene abstrakten Öffnungen, die von Teilen eines Automobils in ihren Körper gestoßen waren.“ (Ballard, 1996, p. 200)

Ballards und Vaughans Beziehung gipfelt sich während eines LSD Trips, bei dem sie beinahe unkontrolliert die Straßen entlang fahren und abschließend mit einander schlafen. Während dieses Trips halluziniert Ballard von einer Armada von engelhaften Geschöpfen, die auf der Schnellstraße landen und die Landschaft überziehen. Er erkennt, dass der Mensch sämtliche Straßen unbewusst nur für ihren Empfang gebaut hat. Der Tod, durch oder mit Technologie, ist somit die höchste Erlösung und Erfüllung für den Menschen und alle Wunden und Verstümmlungen Überlebender, sind nichts weiteres als die zelebrierte Wiedergeburt von, vom Verkehr ermordeten Personen. Aus dieser Erkenntnis heraus ist der größte Liebesbeweis für die zwei Männer der Tod.
Vaughan beginnt Ballard und seine Frau Catherine zu stalken. Er folgt ihr in seinem Lincoln und riskiert dabei immer wieder gefährliche Unfälle. Es scheint sie jedoch nicht sonderlich zu stören. Sie erzählt ihrem Mann nicht einmal davon, dass ihr gemeinsamer Liebhaber sie Tag für Tag verfolgt. Da Vaughan es aber nicht gelingt ihr auf diese infame Weise seine Liebe zu demonstrieren, stiehlt er kurz vor seinem eigenen Tod Ballards Auto, um wenigsten mit dessen Vehikel seinen eigenen tödlich Unfall zu begehen.

Nach Vaughans Tod ist Ballard beinahe schon davon überzeugt, dass er sich seinen Mentor nur eingebildet hat, er war eine Projektion seiner Phantasie und seiner Besessenheit, die mit seinem verschwinden wieder allmählich abflaut. Nur Vaughans Lincoln und dessen Verfall zeugen von seiner Realität, die nun durch zerschmetterte und verbeulte Karosserien weiterlebt.



3 | *Concrete Island* | Cover | Jonathan Cape | 1974

CONCRETE ISLAND - 1974 - EINE ZUSAMMENFASSUNG

Donnerstag, 22. April 1973, auf dem Heimweg von einer mehr tägigen Konferenz verliert der 35 jährige Architekt Robert Maitland die Kontrolle über seinen Jaguar und stürzt von einem Highway nahe London eine Böschung hinab. Schwer verletzt findet er sich auf einem verlassenen Stück Land wieder, das umgeben ist von Schnellstraßen. Durch tosenden Verkehr abgeschottet von der Außenwelt, kaum sichtbar für die Insassen der vorbei rasenden Autos. Noch unter Schock stehend, schafft es Maitland die Böschung hinauf um am Straßenrand auf sich aufmerksam zu machen und Hilfe zu rufen. Vergebens. Niemand ist bereit für ihn stehen zu bleiben und den fließenden Verkehr aufzuhalten. Vielfach wird er nicht einmal wahrgenommen.

„In these first minutes as he recovered, Robert Maitland could remember little more of the crash than the sound of exploding tyre, the swerving sunlight as the car emerged from the tunnel of an overpass, and the shattered windshield stinging his face. The sequence of violent events only micro- seconds in duration had opened and closed behind him like a vent of hell.“ (Ballard, 1994, p.8)

Der Unfall ereignete sich aufgrund der Leichtsinnigkeit und Unachtsamkeit des Architekten, dieser kurze Moment in dem er sich der Maschine hingab, verlor der sonst so analytische und strikte Mensch, metaphorisch betrachtet, sein Leben. Gestrandet auf dieser Insel, umgeben von Müll und Schrott, umzingelt von erhöhten Straßen auf Betonpfeilern und Wänden, dient vorerst seine Luxuskarosserie als provisorische Behausung, ahnend, dass es womöglich Tage dauern würde bis jemanden seine Abwesenheit bemerkt. Robert Maitland bevorzugte ein distanziertes und fast schon isoliertes Leben, darum weiß er, dass weder seine Ehefrau, noch seine Geliebte, sein Verschwinden so schnell bemerken werden. Und auch seine Sekretärin wird keinen zweiten Gedanken daran verschwenden, wieso er nicht zur Arbeit kommt.

Maitlands schwere körperlichen Verletzungen beginnen seinen Verstand anzugreifen. Heftige Fieberschübe mit Wahnvorstellungen plagen ihn und erschweren Maitland sich zu orientieren und Hilfe zu finden. Auch die Tatsache, dass er sein Leben in Vorstädten und Städten verbracht hat, erschwert es ihm, sich in dieser schwierigen Situation zu recht zu finden. Seine Situation reflektierend, beschäftigt er sich mit dem Gedanken an ein, ins Gehirn eingepflanztes Überlebenspaket, eine Erweiterung, die in der heutigen Zeit, umgeben von Technologie, jeder braucht.

„The grimy and crippled figure whose distorted reflection glimmered in the trunk lid exactly summed up his position on the island, marooned among these concrete causeways with almost no practical skills or resources.“ (Ballard, 1994, p. 37)

Nach der ersten Nacht auf der Insel, öffnet Maitland sein Gepäckstück im Kofferraum, um nach nützlichen Gegenständen, als auch Verbandsmaterial für seine Wunden zu suchen. Beim Durchstöbern seiner eigenen Sachen hat er bereits wenige Stunden nach

dem Unfall das Gefühl in einer Zeitkapsel zu wühlen, die ihn an sein früheres Ich und dessen Leben erinnert.

Es vergehen weitere Stunden in denen Maitland von Schmerzen geplagt, scheinbar hoffnungslos und vergessen, nach einer Fluchtoption sucht. Die beleuchteten Fenster der Hochhäuser Londons ermutigen ihn dazu seinen Unterschlupf, das Auto, zu opfern und den Jaguar in Flammen zu setzen, in der Hoffnung, das zumindest jemand auf das Feuer aufmerksam werden würde. Eine Fehleinschätzung. Seine Lage scheint immer aussichtsloser. Maitland wird bewusst, dass er sich seine Kräfte besser einteilen muss um zu überleben. Mittlerweile sind die Böschungen zu steil für seinen geschwächten Körper und Geist.

Auch wenn er selbst es offensichtlich nicht wahrnimmt, hätte er bis zu diesem Punkt bereits mehrere Auswege gefunden. Zum einen blieb eines der vorbeifahrenden Fahrzeuge stehen und zum anderen beobachtete Maitland einige Tage bereits nach seinem Unfall einen Mann auf einem kleinen Motorrad, vor welchem er sich aber sogar versteckte, paranoid von der Vorstellung, dass dieser nach ihm suchte um ihm Gewalt anzutun.
„As he watched this old man pushing along his silent machine, Maitland was overcome by a sudden sense of fear that drove away all awareness of his hnger and exhaustion. By some nightmare logic he was confinced that the old man was coming for him, perhaps not now but by some circuitous route fhrough the labyrinth of motorways, and that he would eventually arrive to summon Maitland to the point where he had crashed. Moreover, Maitland was certain that this machine he was wheeling was not in fact a light motorcycle but an horrific defivice of torture that the old man brought with ihm on his endless journey around the world (…)“ (Ballard, 1994, pp.59)

Es sind drei Tage vergangen und Robert Maitlands Leben kreist immer noch um sein kaputtes Auto auf der Insel, die, wenn er sie nicht verlassen, zumindest beherrschen kann. Auf der Suche nach einem neuen Unterschlupf, erkundigt er die Umgebung und dabei auch sich selbst. Es scheint ihm als hätte er bereits nach wenigen Tagen vergessen wer er war. Verwirrt für einen Moment, beginnt er seine Gliedmaßen und Wunden zu drücken und seinen Namen laut zu rufen, um sich selbst daran zu erinnern, wer er ist. Er zweifelt. Er zweifelt an sich selbst, seiner Situation und seiner Umgebung. Wandert er wirklich auf diesem scheinbar verlassenen Stück Erde umher oder ist er immer noch in seinem Jaguar gefangen? Ist all dies vielleicht nur eine Erweiterung seines Wagens? Vielleicht haben sich ja in seinem Delirium die Scheiben und Spiegel seines Autos in diese Verkehrsdämme verwandelt?
Umso schwächer Maitlands Geist wird umso weniger kümmern ihn seine Verletzungen. Doch anstatt aufzugeben, wächst in ihm der Drang die Insel zu dominieren, die Landschaft mit seinem Körper verschmelzen zu lassen.

„He knew that he was not merely exhausted, but behaving in a vaguely eccentric way, as if he had forgotten who he was. Parts of his mind seemed to be detaching themselves from the Centre of his consciousness.“ (Ballard, 1994, p.63)

Was er nicht ahnt, ist dass er nicht alleine hier lebt. Die junge Jane Sheppard und ihr Kompagnon Proctor beobachten ihn schon etwas länger aus der Ferne. Zum Kontakt kommt es aber erst, als Maitland per Zufall auf ihre Hütte trifft und in diese eintritt. Anfänglich kümmert sich die auf der Insel lebende Frau um den verletzten Architekten. Auf die Frage hin, wann denn die Rettung eintrifft, antwortet sie Maitland aber immer nur ausweichend. Sie selbst lebt ohne jede Technik, besitzt somit auch kein Telefon um Hilfe zu rufen, beruhigt Robert aber damit, dass sie Freunden Bescheid gesagt habe.
Es herrscht eine eigenen, doch klar geregelte Dynamik zwischen den Aussteigern. Jane ist die Anführerin und Proctor, überdurchschnittlich groß und kräftig, scheint geistig beeinträchtigt zu sein und unterliegt deshalb Jane, deren Befehle und Anweisungen er ohne zu hinterfragen befolgt. Noch nichts ahnend, dass sein Aufenthalt etwas länger andauern wird, muss Maitland noch seinen Platz in dieser Hierarchie finden.

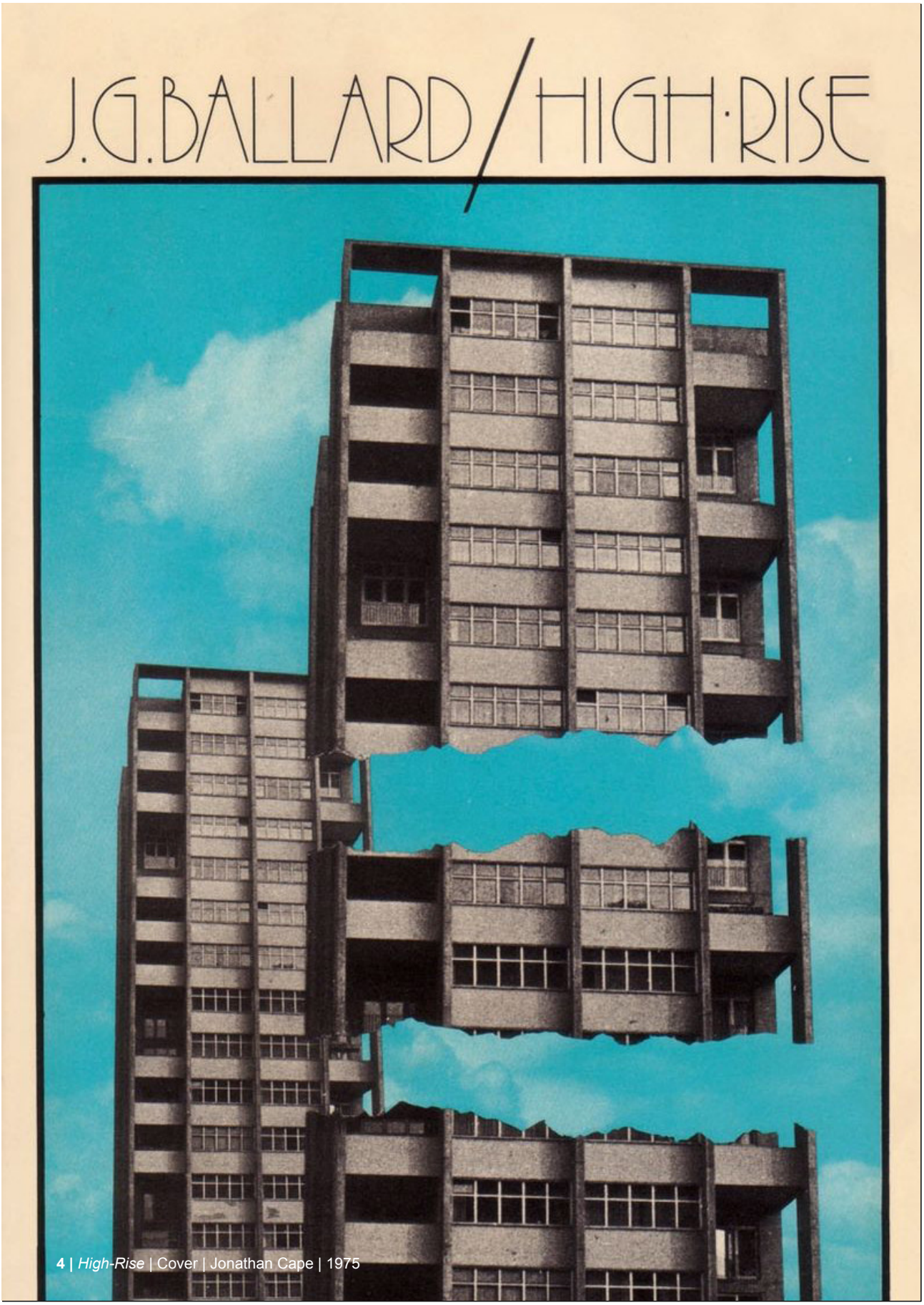
Während er langsam wieder zu Kräften kommt beschäftigt ihn nur ein Gedanke, er muss dieses Dreieck voll Müll beherrschen. Die Erinnerungen an seine Frau und seinen Sohn schwindet, alles woran er denken kann sind jene 100 Meter Land, die er sehen kann. Seine Retterin Jane beobachtet seinen besser werdenden Zustand kritisch. Sie glaubt nicht daran, dass Maitland aus Zufall hier gestrandet ist und weiß auch um den Umstand, dass er bereits fliehen hätte können. Um nicht ihren Stellenwert in dieser kleinen Gemeinschaft zu verlieren ist es für sie

wichtig die Kontrolle über Proctor zu behalten. Er ist das Schlüsselglied, wem seine Loyalität gilt, hat die Spitze der Rangordnung der Insel erreicht. Genau aus diesem Grund versucht Maitland die Gunst des verwahrlosten Riesen für sich zu gewinnen. Bald schon aber merkt er dass hier weder freundliche Gesten noch Intrigen lange in Erinnerung bleiben. Erst durch körperliche Gewalt und Erniedrigung schafft er es, Proctor auf seine Seite zu ziehen. Jane scheint von der Brutalität Maitlands nicht wirklich beeindruckt zu sein, zog es sie selbst auf diese Insel um hier der Moral der Außenwelt zu entkommen. Nicht verwunderlich, dass sie selbst zu äußerster Gewalt fähig ist und dem schlafenden Maitland versucht Paraffin einzuflößen, ein Versuch den Architekten zu töten, bei dem sie scheitert und der dem Opfer die endgültige Gunst Proctors verschafft. Durch Erniedrigung und Wein, den er in seinem ausgebrannten Jaguar finden konnte, hält Maitland die gewonnene Macht über die Insel und seine Bewohner. Jane hingegen kontrolliert er durch psychische Tricks. Zu seinem eigenen Erstaunen genoss er es so brutal zu seinen Mitmenschen zu sein, die seinem Eindruck nach, es genauso genossen von ihm erniedrigt zu werden.
Maitlands Ziel nach Hause zu kommen schwankt immer mehr, er findet gefallen an seinem neuen Lebensstil, startet dennoch einen weiteren Versuch zu fliehen, bei dem er bereit ist Proctor zu opfern.

„He realized that he had gained a small advantage over the girl and Proctor. Already he was playing these two outcasts against each other, feeding their mutual distrust.“ (Ballard, 1994, p. 114)

Die neue Ordnung auf der Insel und Maitlands Spielchen machen den gutmütigen Trampel und die Ausreißerin unglücklich, sie beschließen die Insel zu verlassen und bieten Maitland an, ihn vorher die Böschung hoch zu tragen. Maitland ist sich im klaren, dass er alleine wohl kaum länger als ein paar Tage überleben kann. Bei Proctors letztem Versuch ihm zu helfen, stirbt er. Der Todesfall ermutigt Jane endgültig alles hinter sich zu lassen, ohne Maitland. Dieser will bleiben. Er will die Insel erst verlassen, sobald er es aus eigener Kraft schafft, auf seine eigene Art und Weise. Insgeheim hat er gar keinen wirklichen Grund mehr das Stückchen Land, das er nun endlich bedingungslos dominiert, zu verlassen.
Am Ende bleibt es unklar ob er in sein altes Leben zurückkehrt oder beschließt zu bleiben.

„He was glad that both Proctor and the young woman had gone. Their presence had brought unwelcome strains in his character, qualities irrelevant to the task ocomint to terms with the island. As well as this new-found physical confidence, Maitland noticed a mood of quiet exultation coming over him. He lay calmly in the doorway of his pavilion, realizing that he was truly alone on the island (…) Already he felt no real need to leave the island, and this alone confirmed that he had established his dominion over it.“ (Ballard, 1994, pp. 175)



4 | *High-Rise* | Cover | Jonathan Cape | 1975

HIGH-RISE - 1975- EINE ZUSAMMENFAS-SUNG

Ein Apartmentblock mit 40 Stockwerken und tausend Apartments, Supermärkten, Swimmingpools, einem Fitnessstudio und Vielem mehr. Zirka 2000 Bewohner in einem gigantischen, sich in den Himmel streckenden, Haus und einer davon ist Dr. Robert Laing, der sich nach seiner Scheidung eine Wohnung im 25. Stock mietet, um dort Ruhe und Anonymität zu finden. Als Teil einer Megastruktur, erkennt Laing schnell das soziale Gefüge im High-Rise. Man kümmert sich nicht um die Bewohner unter einem, die soziale Rangordnung steigt mit den Stockwerken, obwohl die überteuerten Zellen kaum Diversität zulassen und der Block eigentlich von sozial gleichgestellten Personen bewohnt wird, gelten hier übliche ökonomische und soziale Strukturen nicht mehr. So hebt sich die riesige, Architektur aus Glas und Beton nicht nur äußerlich, sondern auch im Inneren von ihrer Umgebung ab. Trotz der Unmittelbaren Nähe zu London, fühlt es sich für Laing so an, als ob er hier in einer vollkommen anderen Welt lebt, zeitlich, als auch räumlich. Der Block ist eine vertikale Stadt, deren Einwohner das Gebäude kooperativ besitzen und sich durch eine Mietdauer von 99 Jahren, nicht nur der Architektur, sonder auch dem Architekten verschrieben haben.
Durch all die Annehmlichkeiten zu Beginn, der Luxus, das Gefühl in der Zukunft angekommen zu sein, verlassen die Bewohner die Megastruktur immer seltener. Alle anderen Städte und Wohnorte wirken nur noch wie die Enzephalopathie einer ungelösten mentalen Krise, die das neue Wohngebäude überwunden hat, so als ob der Architekt in einer Raumkapsel gelebt hätte und auf diese Weise fähig war die Zukunft in die Gegenwart zu holen.

„(…) sometimes Laing found it hard to believe they weren´t living in a future that had already taken place (...).“ (Ballard, 2014, p.208)

Ein Design das mehr einer Maschine entspricht, als einem gewöhnlichen Haus. Eine Maschine die dient, nicht dem Kollektiv und der Gesellschaft, sondern dem, in Isolation lebenden Individuum. Trotz all der Anonymität lassen sich soziale Kontakte nicht ganz vermeiden, für Robert Laing bedeutet dies die Begegnung mit Richard Wilder, einem Fernsehproduzenten, der im zweiten Stock mit seiner Familie lebt und Charlotte Melville, eine alleinerziehende Mutter und Bewohnerin des Apartments direkt über Laing. Durch seine regelmäßigen Squashspiele mit Anthony Royal, dem Architekten, der im Penthouse des High-Rise lebt, nimmt Laing in diesem gesamten sozialen Gefüge eine gewisse Sonderstellung ein. Er verkehrt im Gebäude in allen Stockwerken von ganz unten bis ganz oben und scheint sich so, zumindest selbst, von Rangordnungen und Klassenkämpfen vorerst zu lösen.

„*Visiting his neighbours´apartments, he would find himself physically repelled by the contours of an award-winning coffe-pot, by the well-modulated colour schemes, by the good taste and intelligence that, Midas-like, had transformed everything in these apartments into an ideal marriage of function and design. In a sense, these people were the vanguard*

of a well-to-do and well-educated proletariat of the future, boxed up in these expensive apartments with their elegant furniture, boxed up in these expensive apartments with their elegant furniture and intelligent sensibilities, and no possibility of escape.“ (Ballard, 2014, p. 112)

Bereits nach sechs Monaten beginnt sich das Leben im High-Rise stark zu verändern. Laing muss sich eingestehen, dass die vergangenen Zeit, aus sich beschweren über die Nachbarn und trivialen Auseinandersetzungen über kaputte Fahrstühle, Lärm und Parkplätzen bestand. Für all diese Unannehmlichkeiten wurde vor allem der Architekt verantwortlich gemacht, sollte doch sein Design der Zukunft solche Mängel gar nicht erst zulassen.
Den Anfang vom Ende des High-Rise markieren die immer wiederkehrenden Stromausfälle und der ausverkaufte Supermarkt, der immerhin die wichtigste Versorgungsquelle für die Bewohner bedeutet. Von den unteren Stockwerken, die die anfänglichen Defizite am meisten treffen, beginnen sich Unruhen auszubreiten. Laing erkennt, dass die Distanz ihn und die übrigen Bewohner der oberen Hälfte des Gebäudes, von den Problemen der Anderen trennt. *„But distance lent disenchantment“.*(Ballard, 2014, p. 28.) Eine Konsequenz, die das Leben hier offensichtlich mit sich bringt und bei Laing ambivalente Gefühle hervorruft. Die falsche Loyalität, die Unruhen und Klassenkämpfe scheinen Resultat einer Architektur zu sein, die nicht für den Menschen gebaut wurde, sondern für dessen Abwesenheit.

Je größer die Probleme werden umso lauter und ausgelassener die Feste, eine Atmosphäre, die an Karneval erinnert, macht sich breit und für Laing fühlt es sich so an als ob das formale Verhalten der Bewohner dieser kleinen Welt, vorbei sei. Doch die Ausgelassenheit schwappt schnell in Gewalt und Brutalität um. Ein Gefühl von Anarchie und Revolution macht sich bemerkbar, aus dem ein neuer sozialer Typ entsteht: eine coole, emotionslose Person, die durch den psychologischen Druck des Lebens im High-Rise wächst und ein Minimum an Privatsphäre benötigt. Eine Person, die wie eine ausgefallene Spezies einer Maschine in der neutralen Atmosphäre aufblüht. In vielerlei Hinsichten scheint es, als ob das Gebäude, mit seiner modernen Technologien und die Bewohner ständig umgibt und abhängig macht, die Psychosen der Individuen freisetzt.

„(…) Laing searched the surrounding landscape, expecting it to have changed in some radical way. (…) Although he had failed to realize it at the time, there had been a remarkable amount of physical violence during the parties.“ (Ballard, 2014, p.41)

Einen entscheidenden Wendepunkt ist der Tod eines Bewohners aus dem obersten Stockwerk. Ein Mann fällt 40 Stockwerke in den Tod, doch weder die Behörden noch die Bewohner scheinen sich sonderlich dafür zu interessieren. Die vertikale Stadt ist zu einer völlig autonomen Zonen geworden, die anfänglich besonders die unteren Stockwerke beeinflusst. Die Eingangshalle wirkt verlassen und verwüstet, die Schule geschlossen und auch all die anderen Annehmlichkeiten, die die Bewohner zum Kauf verführten, scheinen nur noch eine Erinnerung aus einem Traum zu sein. Die Nächte sind laut und ausgelassen, tagsüber wirkt das Gebäude wie eine verlassene Ruine. Die Ursache für diesen Wandel sehen die Mieter nicht in sich selbst oder ihren Mitmenschen, sie sind davon überzeugt, dass das Gebäude für all das Übel verantwortlich ist. Und dennoch bleiben sie dem Hochhaus und somit auch dem Architekten, treu. Ausziehen kommt vorerst für niemanden in Frage.
Die stinkende und beklemmende Atmosphäre wird hingenommen und akzeptiert, alles worum sich das Leben im High-Rise noch dreht ist die Hackordnung innerhalb des Gebäudes. Bewohnern des unteren Stockwerkes ist es deshalb nicht mehr möglich sich frei im Gebäude zu bewegen. Die Aufzüge sind entweder außer Betrieb oder nur in den obersten Stockwerken zugänglich und die Treppenhäuser werden von Menschen blockiert um zu verhindern, dass jemand die oberen Stockwerke betritt, der nicht dorthin gehört und somit die soziale Rangordnung durchbrechen könnte.
Immer mehr wird das Hochhaus zu einer autarken Zone, mit eigenen Gesetzen und Regeln, abgeschottet von der Außenwelt. Eine Welt in der der Stärkere überlebt und Gewalt und Aggressivität in physischer und psychischer Form notwendig sind um zu überleben.
„Now that the new order had emerged, in which all life within the high-rise revolved around three obsessions – security, food and sex.“ (Ballard, 2014, p.193)

Die ersten Bewohner die das Gebäude schließlich verlassen wollen sind keine Geringeren als Anthony Royal, der Architekt, und seine Frau. Für Royal war der Aufstand der Bewohner und ihr Groll gegen das Gebäude gleich bedeutend wie die Revolten der

Arbeiter gegen Stadthäuser, die regelmäßig in der Nachkriegszeit stattfanden. Der Zusammenbruch des Towers als soziale Struktur war eine Rebellion gegen ihn als Person. Er fürchtet um sein Leben. Der sich immer verschlechternde Zustand des Hauses, die mangelnde Wasserversorgung, Ausfall der Klimaanlage und der Elektrizität in den untersten Stockwerken ruft eine neue soziale und psychologische Ordnung hervor, die Royal fürchtete und genau jene Ordnung hindert ihn auch daran zu flüchten.

Die Außenwelt wird abgeschottet und die herrschende Brutalität verherrlicht. Szenen von Prügeleien und Vergewaltigungen werden gefilmt. Nur Wilder, der mit seiner Kamera an einer Dokumentation über das Leben im High-Rise arbeitet, nicht. Er wartet ab, wissend, dass all die Revierkämpfe und Machtdemonstrationen nur ein Vorspiel sind.

Die Dunkelheit in den Stockwerken breitet sich immer mehr aus, bis hinauf in den 22. Stock gibt es kein Licht mehr. Die zunehmenden Auseinandersetzungen, die parallel zu den euphorischen Partys stattfinden, zeugen von dem Verlust des sozialen Empfindens der Bewohner. Um sich vom Proletariat der unteren Stockwerke zu schützen, beschließt Royal das Gebäude ab dem 25. Stockwerk zu trennen. Dieses Vorhaben zwingt nun auch Robert Laing zu handeln, der selbst bemerkt wie er sich verändert. Doch egal wie verheerend die Zustände um ihn auch sind, lehnt er es ab mit der Außenwelt in Kontakt zu treten oder diese gar zu informieren. Der riesige Betonblock, für ihn glatt und angenehm, zieht ihn förmlich an. Auch wenn er noch versucht regelmäßig zu seiner Arbeit zu gehen, kann er es meist nicht abwarten wieder nach Hause zu kommen, obwohl das Hochhaus auf eine gewisse Art bedrohlich war, wie die Konturen einer Psychose. Die Abwesenheit jeglicher starren und geradlinigen Strukturen fasst für Laing all die Gefahren der Welt außerhalb des High-Rise zusammen.

Ohne es zu wissen hat Royal einen gigantischen vertikalen Zoo entworfen, mit hunderten von sich stapelnden Käfigen. Alles Geschehene ergibt plötzlich einen Sinn, wenn man diese Metapher weiterspinnt und die Bewohner des Zoos als exotische Kreaturen sieht, die lediglich gelernt haben die Tore zu ihren Käfigen zu öffnen. Die Gelüste und Bedürfnisse sind trivial und rudimentär: Sicherheit, Essen und Sex, bestimmen ein jedes Leben. Zu diesen Tiere hat sie die Technologie gemacht. Sogar der zum Untergang verurteilte Megablock ist ein Modell einer Welt, in der die Zukunft die Gesellschaft trägt, eine Landschaft, die die Technologie hinter sich lässt. Für Robert Laing fühlt es sich so an, als ob er bereits in der Zukunft lebt, eine Zukunft die bereits erschöpft von der Gegenwart ist. Trotz all der Strapazen ist er dennoch glücklich über sein Leben im High-Rise. Da nun die meisten der Bewohner aus seinem Weg waren, kann er endlich wieder aufatmen und entspannen. Laing erkennt in all dem Chaos die Chance sich neu zu orientieren und ein völlig neues Leben zu beginnen, welche Richtung dieses einschlägt weiß er selber jedoch nicht.
Die noch nicht vollkommen verschwundene Technologie gibt Laing das Gefühl von Normalität und erinnert ihn an ein Leben vor der Anarchie. Ein Fernseher als einziges Fensters in die „normale“ Welt.

„The reappearance of television in his life convinced Laing that everything in the high-rise was becoming normal again.“ (Ballard, 2014, p.218)

Das endgültige Ende der bürgerkriegsartigen Verhältnisse stellt der tödliche Angriff Wilders an Anthony Royal dar. Während Wilder in der Ermordung am Architekten scheinbar kindliche Unschuld und Freiheit findet, begibt sich Royal zum Sterben hinunter in das 25. Stockwerk. Dort lässt er sich vor Laings Augen in den von Leichen gefüllten Pool fallen. Laing betrauert den Tod des Architekten, den Tod des Menschen der all das möglich gemacht hat, durch dessen Design all die Aggressionen und Perversionen freigesetzt werden konnten und so eine völlig neue Freiheit für Laing schaffte. Nachdenklich wie es jetzt wohl weitergehen wird, stellt sich Laing auf einen Balkon und betrachtete eines der Hochhäuser, das kürzlich eröffnet wurde und ein genaues Ebenbild zu seinem zu Hause darstellt. Das Licht im siebten Stockwerk viel aus. Laing begrüßte seine Nachbarn in ihrer neuen Welt.

„Laing looked at the high-rise four hundred yards away. A temporary power failure had occurred, and on the 7th floor all the lights were out. Already torch-beams were moving about in the darkness, as the residents made their first confused attempts to discover where they were. Laing watched them contentedly, ready to welcome them to their new world.“ (Ballard, 2014, p. 248)

5 | *LaJetée* | Videostill | Chris Marker | 1962

DAS **LITERARISCHE WERK** VON J.G.BALLARD

6 | James Graham Ballard | 1984

DIE BEDEUTUNG VON **J.G.BALLARD**

Ballard äußerte sich zu *Crash* selber mit den Worten, dass das Buch die Verbindung von Vernunft und Alptraum ist. Es spiegelt eine Welt der Kommunikationswissenschaften, von Technologie und käuflicher Träume wider, eine Welt, die von Pseudo-Ereignissen, Pornographie und Wissenschaft beherrscht wird. (Ballard, 1996, p.5) Neben retrospektiven Neigungen und der Besessenheit von der subjektiven Natur der Erfahrung, ist das Hauptthema die *„Rationalisierung von Schuld und Entfremdung“*. (Ballard, 1996, p.7) Die Wissenschaft und die Technologie werden immer wichtiger und nehmen somit immer stärkeren Einfluss auf das Leben der Menschen. Das Konzept der Zeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind einem stetigen Wandel untergeordnet. *„So, wie die Vergangenheit in sozialen und psychologischen Begriffen zum Opfer von Hiroshima und dem Atomzeitalter wurde (…), hört auch die Zukunft auf zu existieren, da sie von der allumfassenden Gegenwart verdrängt wird.“* (Ballard, 1996, p.9) Die Gegenwart zeichnet sich im 20. und 21. Jahrhundert durch die Eigenschaft aus, dass sämtliche Forderungen und Begierden umgehend befriedigt werden können.

Crash ist als extreme Metapher für eine extreme Situation zu sehen, ein Katastrophenroman, aber nicht im Sinne eines vom Autor erdachten Desasters, sondern mit einer Katastrophe, die die Industrialisierung und der Kapitalismus in die Gesellschaft einführte, die in der modernen Welt institutionalisiert wurde und Jahr für Jahr tausende von Leben kostet. „*Sehen wir selbst im Autounfall das unheimliche Omen einer alptraumhaften Verbindung von Sex und Technologie? Versorgt uns die moderne Technologie mit Mitteln und Möglichkeiten, unsere Psychopathologie auszuleben, von denen wir bisher nicht zu träumen wagten?“* (Ballard, 1996, p. 12) In Crash ist das Auto nicht nur das Abbild von Sexualität, sondern auch eine Metapher für das Leben der Menschen, es vermittelt auch eine politische Rolle. Dennoch bezeichnet James Graham Ballard seinen Roman als ersten pornographischen Roman, der auf Technologie basiert. (Ballard, 1996, p.12) Pornographie als Sinnbild für politische Literatur, *„denn sie befaßt sich damit, wie wir uns gegenseitig auf die ruchloseste und schonungsloseste Weise ausbeuten und benützen.“* (Ballard, 1996, p.12)

Crash ist eine Warnung vor brutalen und grellen Bereichen, die sich immer klarer an den Randgebieten der technologischen Landschaft herausbilden. (Ballard, 1996)

Das darauffolgende Werk *Concrete Island* beschäftigt sich mit der Frage, was passieren würde wenn der allgemein weit verbreitete Tagtraum, auf einer einsamen Insel zu stranden, Wirklichkeit wäre und was passiert, wenn es sich bei der Insel um kein klassisches Paradies handelt. Eine Antwort Ballards auf diese Fragen ist die Rückbesinnung des Menschen auf seine primitive Natur. Diese Rückbesinnung stellt eine Herausforderung an den von der Technologie verwöhnten Menschen dar und erfordert von ihm seinen von der Gesellschaft auferlegten Selbstrespekt und geistigen Hochmut

7 | A man walks amid the ruins after the explosion of an atomic bomb | 1945

aufzugeben, um überleben zu können. Denn neben den physikalischen Herausforderungen ist der Mensch in so einer Situation auch gleichzeitig mit einer Reihe von psychischen Hürden konfrontiert. (vgl. Ballard, 1994)

„How resolute are we, and how far can we trust ourselves and our own motives?“ (Ballard, 1994, p.5)

Vielleicht ist die Trilogie eine Erklärung wieso das Stranden auf einer einsamen Insel romantisiert wird, dass wir insgeheim hoffen ausgesetzt zu werden, fliehen zu können, vor unserer Familie und unseren Freunden, unserem Leben allgemein. (vgl. Ballard, 1994)

„Modern technology, as I tried to show in Crash and High Rise, offers an endless field-day to any deviant strains in our personalities. Marooned in an office block or on a traffic island, we can tyrannies ourselves, test our strengths and weaknesses, perhaps come to terms with aspects of our characters to which we have always closed our eyes. And if we find that we are not alone on the island, the scene is then set for an encounter of an interesting but especially dangerous kind...“ (Ballard, 1994, p.5)
Der letzte Roman der Trilogie, *High-Rise*, ist beides, ein Buch über Architektur und ein Buch ohne jeglichen Bezug zu Architektur, ein Buch das mehr ist als eine Warnung vor der herrschenden Rohheit in großen Gebäudeblöcken. (vgl. Beauman, 2014)

High-Rise gibt uns, was uns Le Corbusier versprach, beide haben sehr viel gemeinsam, da sie in einer grundlegenden Prämisse übereinstimmen: *„that a new architecture can transform the moral and sentimental lives of human beings.*” (Beauman, 2014, p.ix)

Hat der **Ort** in dem man lebt wirklich so viel Einfluss und Macht?

Eine Metastudie von Robert Gifford fand heraus, dass bei Kinder, die in einem Hochhaus aufwachsen, im Allgemeinen öfters Verhaltensprobleme auftreten als bei anderen Kindern. Bewohner eines Megablocks haben in manchen Fällen weniger Freunde und auch die Hilfeleistung unter den Bewohnern ist geringer je

größer der Block ist. (vgl. Beauman, 2014)

High-Rise ist eine Abbildung von Leben in urbanem Umfeld im 20. Jahrhundert. Das Gebäude im Roman ist an *Hulme Crescent*, dem größten Sozialbau in Europa, situiert in Manchester, England, angelehnt. (Wikipedia / Hulme Crescents, 2017)
Ein grundlegender Aspekt unterscheiden die beiden Projekte dennoch, Ballards *High-Rise* ist für die wohlhabende Mittelklasse gedacht, daher kann *High-Rise* als Kontrollgruppe für *Hulme Crescents* gesehen werden, denn wenn es erfolgreich gewesen wäre wo *Hulme Crescents* scheiterte, hätte es bewiesen, dass soziale Vernachlässigung und nicht die Architektur das Problem sind.
Doch wenn beide auf die selbe Weise scheitern zeigt es auf, dass die Architektur die Ursache des Übels ist. (vgl. Beauman, 2014)
In seiner Arbeit beschäftigt sich Ballard mit dem Mikrokosmos, der die Fragilität der Gesellschaft, beinhaltet. Seine Beschäftigung mit sozialen Rückschritten behandelt dessen Auswirkungen auf den Verlust des Haltes und des Rückgrades der Zivilisation. (vgl. Elborough, 2014)

8 | *Hulme Crescent* | Manchester | 1971

9 | *Ballardian*| Ian Rogers | 2013

„Ballardian“

Der Begriff „*ballardian*“, nach dem britischen Science Fiction Autor benannt, versucht die Konditionen in Ballards Geschichten festzuhalten und zu beschreiben, besonders die dystopische Moderne, düstere gebaute Landschaften und die psychologischen Effekte der technologischen, sozialen oder umwelttechnischen Errungenschaften. Seine Texte sind ein Kommentar auf die zeitgenössische Kultur, in dem er herrschende Bedingungen in all seiner Gewalt und Doppeldeutigkeit festhält. Er hält der Gesellschaft einen Spiegel vor und repräsentiert häufig den Krieg, den Tod und Verstümmlungen in seinem Werk, mit dem er ernste Diskussionen über den Verfall der Moral und der kritischen Distanz zur Kultur anbricht (vgl. Baxter, 2008)

Brian Baker beschreibt Ballards Werk als *„Space Fiction“* (Baker, 2008, p.13) da er sich vorwiegend mit der Auswirkung der Zeit, des Raums, des Geistes und der Evolution beschäftigt, um Alternativen der Erfahrung der menschlichen Subjektivität aufzuzeigen. (vgl. Baker, 2008)

Ikonografie in den literarischen Werken von J.G. Ballard

Der Autor J.G. Ballard wählt seine Schauplätze nie aufgrund ihrer Ästhetik oder gar zufällig. Die gebauten und natürlichen Umgebungen sind immer symbolisch zu betrachten. Besonders die Elemente Wasser, Sand und Feuer treten in seinen Erzählungen regelmäßig auf. (vgl. Kraitsowits, 2014)

Wasser, das sich durch seine reinigende Eigenschaft auszeichnet, ist als Symbol der Veränderung, der Schritt von der Vergangenheit in die Zukunft zu sehen. Es repräsentiert Hoffnung und Entropie, Erneuerung und die makabre Nostalgie. (Kraitsowits, 2014, p.425) Bei *Concrete Island* sichert der Regen und das aufgefangene Regenwasser für den gestrandeten Architekten das Überleben in der hoffnungslosen Situation, in der er sich nach einem Autounfall befindet. Für die Bewohner des *High-Rise* markieren die trockenen Wasserleitungen in ihren Wohnungen den Wendepunkt ihres Lebens im Megablock. *„The swimming-pool on the 35th floor was usable, but the level had fallen, and the water supply, like that to their own apartment, was dependent on the vagaries of the roof tank and electric pumps.“* (Ballard, 2014, p.104)

„Laughing quietly to himself, Maitland lay against the rear window of the Jaguar. For some reason he felt a sudden and overwhelming sence of relief. He raised the canister into the air, and shook the clear liquid. He was just certain now that he would escape.“ (Ballard, 1994, p. 34)

Konträr zum Wasser steht der Sand in seinen unterschiedlichsten Formen. Asche, Stahl, Beton sind nur einige Beispiele, die die Eigenschaften des Unterschiedes zwischen Mineralischem und Organischem prägen. Die aus Sand gefertigten Landschaften sind solide und langlebig. (Kraitsowits, 2014, p. 425) Zum einen steht der Sand für das Unveränderliche und Standhafte. Die moderne Welt steht im Kontext zur primitiven Umwelt, die der Mensch seit jeher versucht zu dominieren und kultivieren. Städte und urbane Landschaften mit ihren Autobahnen und Betonwüsten sind folglich das höchste Ziel dieses Verlangen nach Dominanz. Die makellose Sauberkeit der modernen Welt spiegelt sich in den Fassaden und Oberflächen der Gebäude wieder. Eine weitere Ikonografie, die im Sand zu lesen ist die, der Sterilität (Kraitsowits, 2014, p.426), die durch das penible Verlangen nach Sauberkeit, Ordnung und Hygiene hervorgerufen wird. Wunden, Vandalismus und Zerstörung sind die Hilfsmittel, um aus dieser von der Gesellschaft diktierten Ordnung, wieder ausbrechen zu können. Sie sind die Zeugen von menschlichem Leben, von Individuen, die sich dem System widersetzen, um endlich frei leben zu können. (vgl. Kraitsowits, 2014)

„In principle, the mutiny of these well to do professional people against the building they had collectively purchased was no difference from the dozens of well- documented revolts by working-class tenants against municipal tower-blocks that had taken place at frequent intervals during the post- war years. But once again Royal had found himself reacting personally to these acts of vandalism.“ (Ballard, 2014, p.95)

Die sterile gebaute Umgebung ist ein Versuch die Unsterblichkeit zu erlangen, die betonierten Städte und Landschaften separieren den Menschen von der Natur und mumifizieren die Menschheit lebendig.

10 | *Arman Vaillancourt* | 1971

Unsterblichkeit durch moderne Technologie, produziert von der westlichen Zivilisation aus Chrom, Glas, Asphalt und Beton. (vgl. Kraitsowits, 2014)

„Ballard´s sand indicates everywhere in his work his basic nihilism toward modern expertise. Technology, by ensuring man a forever firmer grip on his environment, has dislodged man from his ecological niche, disunited him from the rest of nature and denaturalized him so radically that it has left him nothing else to cherish but the anguish of eternity. Sand is the perfect image of this doubtful modernity, the mark of an ideal that mankind cannot possibly reach but also the image of the quicksand of all modern and mineral environments.“ (Kraitsowits, 2014, p.729)

Ein weiteres symbolträchtiges Element, das eine Rolle in Ballards Trilogie spielt, ist das Feuer. Feuer in Ballards Literatur wird zum Prinzip von Leben und Tod, Existenz und Nichts. Es steht aber nicht für die Zerstörung und Vernichtung, sondern vielmehr für die Freisetzung von sexuellen Begierden. (vgl. Kraitsowits, 2014)

„It is this ambivalence of fire, whose presence of absence confers the capacity or the incapacity to destroy or create, which makes the igneous element the symbol of material transcendence in Ballard´s texts. The heat of fire amalgamates the body and the spirit, the individual and the collective, vice and virtue. Its impalpable substance idealizes materialistic knowledge and materializes idealism. As a whole, it represents all the qualities of the imagination which, to create, must fire destroy.” (Kraitsowits, 2014, p.434)

Wenn man Ballards Symbolik in der Dreidimensionalität von Zeit und Raum verankert, im Material genauso wie in der unbewussten Welt der Träume und Wünsche, hält er die Unentschlossenheit der Gegenwart als auch die Zeitlosigkeit der unvergleichbaren Zeitlichkeit des Lebens fest. (Kraitsowits, 2014, p.435)

Dystopie oder das Ende der Welt

Der Begriff *„Eschatologische Jouissance“* (Teeuwen, 2009, p.39) bezeichnet die Freude, die man empfindet, wenn die Welt, so wie wir sie kennen, scheitert. Das Vergnügen am Untergang der Welt in der Fiktion kann als eigenes Genre mit philosophischen Tendenzen gesehen werden, das den Humanismus ablehnt. Humanismus als Weltanschauung, in der der Mensch im Mittelpunkt steht. Der Anti-Humanismus und die Offenheit gegenüber der eschatologischen Jouissance sind Elemente des Existenzialismus und des Poststrukturalismus (vgl. Teeuwen, 2009) und wichtig für Ballards literarisches Werk, das als ein Vorläufer des Posthumanismus gesehen werden kann.

Oftmals sind Dystopien humanistisch geprägt, da sie sich um die unter Druck stehende Welt und die Gesellschaft kümmern, die Protagonisten dieser Szenarien versuchen meist an jenen Punkt zurückzufinden, in dem die menschliche Ordnung noch unvollständig war, bevor also die neue Ordnung eintrat. Klassische Dystopien spielen gerne in einer neuen Ordnung, die von anderen Menschen designt und geführt wird, worunter der Protagonist meist leidet. Dystopien handeln nicht nur vom Beseitigten der politischen oder sozialen Systeme, die sich als schlecht erwiesen haben, sondern viel mehr vom Verlust von jeglichen Systemen. Bei der ökologischen Dystopie kommt zudem noch das physikalische Ende der Welt hinzu, ein Umstand der die Menschen zur Menschlichkeit zwingt und sie sich selbst wieder in einem neuen Kontext verstehen lernen müssen. Dieser Weltuntergang geht meist einher mit Selbstreflexionen und Selbstfindungen, die den Humanismus wieder mit einbauen. Den Mensch als Ausgangspunkt zu sehen und seine Wirkung auf andere Menschen und seine Umwelt zu betrachten ist weit verbreitet und absolut legitim, bei Ballard aber nicht zu finden. (vgl. Teeuwen, 2009)

Einer der größten und einflussreichsten Gegenspieler zum Humanismus im 20. Jahrhundert ist der Marxismus, der als zweckentfremdete Version des Humanismus gesehen werden kann und nicht als Ersatz. Der Marxismus dehnt die Errungenschaft des Humanismus, die Erweiterung der menschlichen Würde, auf die Arbeiterklasse aus. (vgl. Teeuwen, 2009)

Freiheit und Verantwortung sind feste Bestandteile des Existentialismus, der sich auf das Individuum konzentriert und sich deshalb in manchen Bereichen schwer mit dem Gedanken der Gemeinschaft verbinden lässt. Gemeinsam mit dem Marxismus antworten der Existentialismus auf Perioden der Krise der westlichen Welt, wie zum Beispiel den Zweite Weltkrieg.
Als in den 60er, 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts die Freizeitkultur eintritt, kommt zu den beiden Strömungen noch der Poststrukturalismus hinzu. Für diesen ist die Existenz wichtiger als das Wesen der Selbstdefinition, die eine wichtige Rolle im Leben des Menschen spielt, wenn sein Leben sich zu Ende neigt. Im Gegensatz dazu gibt es für den Poststrukturalismus keine Existenz als Ausgangspunkt und kein Wesen nach dem man strebt. Beide Strömungen beginnen als Akt der letzten intellektuellen Courage, angespannt durch die Angst, die in solchen Momenten herrscht. (vgl. Teeuwen, 2009)

Es ist also nicht verwunderlich, dass sowohl Existentialismus und Poststrukturalismus Autoren wie Ballard, die sich für das Ende der Welt oder der Zivilisation interessieren, zusagen. Das Sterben von Kulturen, Menschen, Tieren und das Ende an sich, helfen Schriftstellern persönliche Traumata zu verarbeiten.(vgl. Teeuwen, 2009) *„These disaster novels, in other words, are not cast as dystopian novels with their typical mourning of loss; they are, rather, novels of adaptation to environment beyond the good and evil of a human value system.“* (Teeuwen, 2009, p.48)
Die letzten Menschen werden das Ende friedlich genießen, wissend, dass der Planet bald wieder so nah wie möglich seinen Urzustand erreichen wird. (Teeuwen, 2009, p.54)

Orte

Eine der größten Errungenschaften Ballards literarischen Werks, sind die Widersprüchlichkeiten innerhalb der Städten, besonders London im Allgemeinen. Er betrachtet das physikalische London als eine dichte Ansammlung von Gebäuden, Straßen, Theatern etc., die er in seine Texte so einbaut, dass man die Geschichte Londons, als Produkt des wachsenden Kapitalismus herauslesen kann. Besonders seine später erschienen Werke mit autobiographischen Zügen, sind der Schlüssel um

seine Ansichten von London und Großbritannien zu verstehen. (vgl. Groes, 2008) *„These texts show that a form of cultural schizophrenia operates in his fiction, which emerges from a crisis of signification that Ballard experienced in the International Settlement in Shanghai China, and the Lunghua Civilan Assembly Centre. This is because the attempted subversion of London as spatial, economic and literary discourse within this texts locks the author into a relationship with a city whose very being forms measure of reality that is itself increasingly unstable.“* (Groes, 2008, pp.79)

„Ballard is an adept and prescient chronicler of the libidinal implications of the mundane but epoch defining technologies of the twentieth century; what else is there to know?“ (Beaumont and Martin, 2016, p.3)

In *Crash* verlagert Ballard den Ort des Geschehens von der Londoner Innenstadt in die Randgebiete der Metropole um eine Welt zu zeichnen, deren System des Auswechseln außer Kontrolle ist. Durch seinen Autounfall kann der Protagonist Ballard einige Zeit nicht arbeiten, dadurch hält er sich nur noch außerhalb des kapitalistischen Systems auf. Mehr als der Mensch steht hier das Auto im Mittelpunkt, als Symbol der kapitalistischen Wissenschaft und Technologie, die Londons Peripherie formt und prägt. (vgl. Groes, 2008)

Die Trilogie reflektiert Ballards räumliche Vorstellung und seine destillierte, intelligente und perplexe Form. Aus Nicht-Orten schafft er Plätze mit Geschichte und sozialen Eigenschaften, in dem er seine scharfen Beobachtungen der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts in seine Erzählungen einfließen lässt und so wird aus einem solchen Nicht-Ort der Schauplatz für *Concrete Island* und Übergangsort von den Highways in *Crash* zum Megablock in *High-Rise*. Er macht die Verstrickungen von Mobilität, Technologie und Subjektivität in der kapitalistischen Gesellschaft greifbar. (vgl. Beaumont and Martin, 2016)

Die Konsumgesellschaft in England, mit der Schnelligkeit der Technologie, schuf eine völlig neue Dynamik in den frühen 1970ern. Die

11 | London | 1970

12 | Neubauten als Sinnbild für Gentrifizierung

Stadt funktionierte als Generator von sozialen Unterschieden und von Interaktionen zu amorphen und zerstreuten physikalischen Formen. Durch seine Novellen, die in einer Periode von Spekulationen und Gentrifizierung spielen, untergräbt er diese traditionelle Rolle der Stadt. (vgl. Beaumont and Martin, 2016)

Concrete Island ist daher als Kritik am angewandten Kapitalismus und seiner Verschwendung von Umwelt zu sehen. Materielle Objekte der Technologie werden an diesem speziellen Ort, der Verkehrsinsel, umfunktioniert, um dem Protagonisten Maitland sein Überleben zu sichern.

Ballards Literatur bringt immer wieder das Thema der Dominanz über den sozialen Raum auf – eine Reaktion auf die Politik und psychologische Abbildungen der Gesellschaft. Die Protagonisten sind meist zu begierig die Möglichkeiten des Wandels, der durch das Desaster hervorgerufen wird, zu begrüßen, auch wenn das die persönliche Auflösung bedeutet. (vgl. Baker, 2008, p.15)
„However, Ballard´s text operates a counterintuitive effect whereby the homogenization of peripheral space leads to deviant sexual desires: landscape, architecture and the car are expressions of modern technologies that direct human behaviour toward ´perverse´sexual obsessions revolving around the sexual arousal produced by potential crashes. The empty landscape stages new forms of desire by releasing the signifier from its obligation to the signified, a dispersal which allows for a confused rereading of the human body and the motor car in term of each other." (Groes, 2008, pp.78)

Eine neue **Psychopathologie** in einer neuen, von Technologie geprägten, Kultur

J.G. Ballard ist berühmt für sein komplexes Spiel mit Körper, Psyche und Technologie und deren Wechselwirkungen. Für die Auswirkung der Technologie auf die menschliche Psyche prägt der Schriftsteller den Begriff *„inner space"*. (Sey, 2002, p. 55) Ballards Fiktion ist beinahe schon voraussehend

und zukunftsweisend in seinen Beobachtungen der Interaktionen von Körper, Geist, Technologie und Psychopathologie in der Postmoderne und dem Millennium des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. (vgl. Sey, 2002)
Bei *Crash* steht die Beziehung, die sich in einer Reihe von pathologischen Verhaltensmustern, vor allem in der erotischen Obsession der Protagonisten und ihren Autos ausdrückt im Fokus. Die perverse Faszination zeitgenössischer Gesellschaft mit neuen Technologien und Massenmedien wird aufgearbeitet. (vgl. Sey, 2002) Einen Teil dieser Faszination macht die Rolle des Individuum in einer technologiebasierten Umwelt aus. Beinahe zwanghaft versuchen wir die Psyche zu einem Pendant der Technologie zu machen. Bei Sigmund Freud wird dies erreicht, indem die Psyche auf ein Objekt oder einen Körper projiziert wird, diese Projektion kann mechanische Doppelgänger von Menschen, wie beispielsweise Roboter oder Cyborgs, hervorbringen. Cyborgs nehmen in dieser Theorie eine besondere Rolle ein, da sie die Schnittstelle zwischen Mensch, Natur und Technologie markieren. (vgl. Sey, 2002)

Die direkte Kollision von Technologie und Sexualität bei *Crash* verbildlicht die psychologischen Möglichkeiten, die diese beiden Variablen ermöglichen. Die Protagonisten reagieren auf einen Schock oder ein Trauma, hervorgerufen durch Technologie, mit Freizügigkeit und Sex. Ballard versinnbildlicht damit die extreme Technisierung der Gesellschaft und Kultur, die die Grenzen zwischen Mensch und *„Nicht-Mensch“* verschwimmen lassen. (Sey, 2002, p.56) *Crash* ist als Warnung vor der Überschneidung von Brutalität und Erotik in der technologischen Landschaft zu verstehen. Zeitgenössische Technologie ist fähig die Beziehungen zwischen Normal und Abnormal aufzuheben. (Sey, 2002, p.56) Die Sexualität und der Geist verschmelzen bei *Crash* mit der Technologie des Autos. Diese Verschmelzung wird durch Autounfälle sichtbar gemacht, indem Wunden, die beim Aufprall mit dem Armaturenbrett oder Ähnlichem entstehen, stolz von den Opfern getragen werden. Sie gelten als erotische Stigmata einer neuen Sexualität und Gesellschaft. (vgl. Sey, 2002) Die Verletzungen sind die Erweiterung des Todes und des Autos, der sexuelle Körper und die perverse Beziehung der beiden steht für eine universelle Präsenz von Tod, der das Ziel eines jeden Lebens ist. (Sey, 2002, p.59)

Durch die Technologie kann das Innere sichtbar gemacht werden. Dies konfrontiert den Leser mit komplexen Fragen bezüglich der Nachkriegszeit, Kultur und Erinnerung, die nicht wirklich beantwortet werden. (vgl. Baxter, 2012) Gewalt und Chaos dominieren Ballards Literatur, in einer kapitalistischen Welt in der niemand wirklich frei ist, finden Menschen diese verlorene Freiheit in einer Anarchie, in der andere Regeln und Gesetzte gelten. Wenn das Individuum nicht mehr zählt und ein gesichtsloses System regiert, wird Gewalt und Mittäterschaft zu einer Alternative, die es schafft zu befreien. (Baxter, 2012, p.395)

Gesellschaft der **Gewalt**

Der menschliche Körper und seine wachsende synergetische Beziehung zur Technologie, die die zwischenmenschlichen Beziehungen affektlos macht, wird in den Mittelpunkt gestellt. Gewalt, Brutalität, Technologie und Surrealismus dienen Ballard um natürliche Verhaltensweisen zu rekonfigurieren und so Einblicke in Gesellschaftsformen zu schaffen. Gleichzeitig schafft er auch eine neue Betrachtungsweise von Gewalt, Macht und Gruppenpsychologie und deren Verbindungen. (vgl. Matthews, 2013)

„By depicting a believable microcosm of everyday reality, naturalism explores the influence of the environment on the individual. Ballard adopted this approach in High-Rise, which depicts a community living in a tower block.“ (Matthews, 2013, p.124)

Die spontan auftretenden Wellen von Brutalität verbreiten sich wie eine Infektion durch den Block in *High-Rise* und führen zu Trennungen von Familien, der Zerstörung von zivilisatorischen Regeln bis hin zu selbstzerstörerischen Tendenzen. Ballard zeigt die Grausamkeiten nicht in herkömmlichen Licht, als eine Kraft die eine Gruppe bedroht und zerbrechen lässt, sondern viel mehr als verbindendes Element, das die Individuen näher zusammenbringt. (vgl. Matthews, 2013)

Die synergetische Beziehung, die zwischen Gewalt und der Gesellschaft herrscht, steht im Vordergrund. Dass er bei seinen Theorien die Menschen offensichtlich durchschaut hat, zeigt sich auch in den Aufständen in London im Jahr 2011 und den *Occupy Wall Street Protesten.* Die Novellen deuten

13 | *Occupy Wall Street Demonstration* | Ashley Gilbertson Photography

die Richtung, das die Politik, die beim Verfassen der Bücher gegenwärtig war und heute noch ist, verunsichernd ist. Die verwöhnte Konsumgesellschaft langweilt sich und früher oder später wird sie dadurch in eine gewählte Psychopathologie flüchten, die das Risiko beinhaltet, sich zu jeder Zeit in eine von Faschisten mitgestaltete Gesellschaft zu wandeln. (vgl. Matthews, 2013)

James Graham Ballard sieht am Ende der Konsumgesellschaft nicht den finalen Kollaps, sondern eine nie endende Schleife von Langeweile, Gewalt und antisozialen Persönlichkeitsstörungen. (vgl. Matthews, 2013)

In *Concrete Island* und *High-Rise* zeichnet beide Hauptprotagonisten ihre Isolation aus, die sie dazu nötigt ihre Situation und das damit verbundenen Dilemma psychologisch zu verstehen. Der Außenseiter ist auf die innere Arbeit bestimmter Gefühle von Störung und Unbehagen, die kollidieren, konzentriert, im lokalen als auch im gewaltsamen Mord, eine soziale Bedingung, die Piotr Sztompka als *„traumatogenen sozialen Wandel*“ (Sztompka, 2004, p. 158) beschrieben hat, findet dies Ausdruck. Diese Konditionen können von plötzlichen und rapiden Erscheinungen wie Krieg und terroristische Angriffe oder sich radikal verändernde Werte und Konditionen beeinflusst und hervorgerufen werden. (Tew, 2008m p.117)

Ballard und die **Politik**

„J. G. Ballard has never staked out a political position. But his fiction foresaw a world in which television images of fame and death were to become all-powerful“ (Gray, 1999)

In seinen Büchern erweckt Ballard eine verstörende anti- bourgeois Haltung zum Leben. Die Zerstörung der täuschenden politischen Idealen weisen Parallelen zu der Neuen Reaktionären Kritik und der sexuellen und politischen Freiheitsbewegung der 60er und 70er des 20. Jahrhunderts auf. Zum einen kommt in Ballards Literatur oft ein charismatischer doch strenger Anführer zum Vorschein, der die Gesellschaft kontrolliert und zusammenhält, zum anderen befasst

14 | Freedom Movement | 1967

er sich aber auch meist mit Einzelpersonen oder kleinen Gruppen, die durch Isolierung in extremen Situationen entstehen. (vgl. Noys, 2007) Diese Muster tragen zu weiteren Beobachtungen in politischen Bedingungen bei, besonders wenn es zur Offenbarung von gewalttätigen und gefährlichen Strömungen kommt. (Noys, 2007, p. 393)

Für den Philosophen Slavoj Žižek ist eine Gesellschaft, bis hin zu ganzen Nationen, nicht wirklich an einander oder an das öffentliche Recht gebunden. Anlehnend an Freuds Begriff des Superegos behauptet er, dass Autorität von der Vorschrift der Jouissance unterstützt wird. Žižek spricht von der Überschneidung von der *„Pflicht des Vergüngens“* mit dem *„Vergnügen an der Pflicht“* als Zone des Superegos. Dieses Vergnügen, oder auch Jouissance, ist kein perverser Nebeneffekt aber unbedingt notwendig für die Einhaltung der Gesetze. (Noys, 2007, p. 394) Weiters herrscht für Žižek eine allgegenwärtige Kehrseite des Gesetzes, das auch die meisten politischen Positionen mitgestaltet. Diese obszöne Kehrseite lässt sich auch in Ballards Werk unabhängig von Žižek herauslesen. In *High-Rise* behandelt er kleine Gesellschaftsstrukturen der führenden Klasse und die Störung dieser Kommune durch unvorhergesehene und spontanen Ausbrüchen von Gewalt als Reaktion auf die sterile und funktionale Umgebung. Doch anstatt das wachsende ökonomische Elend zu bekämpfen, werden sie zu einer Art Protestbewegung gegen die psychologische Verelendung. Wenn der kleine Alltagsfrust verschwindet, prophezeit Ballard als Reaktion darauf einen Anstieg von psychotischer Gewalt. (vgl. Noys, 2007)

„In a totally sane society, madness is the only freedom.“ (Ballard, 1988, p.56)

Genauso kann Ballards Werk auch als Kritik der modernen Konsumgesellschaft und des Kapitalismus gesehen werden, aus der wir durch die Anwendung von Gewalt ausbrechen können. Die Mittelklasse wird als das neue Proletariat gesehen, ausgebeutet bei der Maschinerie der Gesellschaft und dem nie enden wollenden Konsum von Waren um einen gewissen Lifestyle zu pflegen. Ein Lebensstil der oberflächlich und bedeutungslos ist und vom Kapitalismus und

15 | *Occupy Wall Street* | Hugh Hill Photography

16 | *Internationale Dada Messe* | Berlin | 1920

der Technologie geleitet wird. (vgl. Noys, 2007)
In Ballards Literatur brechen die Protagonisten aus diesem Leben aus. Bei *Crash* hilft ihnen die Technologie des Autos und der Autounfall dabei, bei *Concrete Island* manifestiert sich die Abneigung gegen diesen Lebensweg bei Maitland durch sein Widerstreben die Insel zu verlassen und in *High-Rise* erkämpfen sich die Bewohner des Megablocks mit Chaos und Anarchie eine neue Freiheit.
In einem Interview im Jahr 2000 mit BBC meinte Ballard er bereue die Art wie unser Leben von Gesetzen begrenzt werden. Er kritisiert die neue Ordnung, wird in seiner Kritik jedoch nicht politisch. Er fügt an, dass er an eine Zukunft glaubt, in der wir von riesigen masochistischen Systemen dominiert und beherrscht werden. (vgl. Gray, 2012)
„(…) The future is a system of huge competing psychopathologies." (Gray, 2012, p.52) Aufgrund dieser Haltung gegenüber der Zukunft sind auch seine Geschichten als Metaphern zu sehen. Die Porträts von der Befreiung von Personen durch das Eintreten von Katastrophen füllen seine Texte, genauso wie Landschaften des Surrealismus, die er so liebte. Alles Kreationen von Bildern, die uns und unsere Sinne erweitern und dadurch Möglichkeiten bieten das Leben zu erneuern. (vgl. Gray, 2012)

Auflehnung gegen das **System**

Die Handlungen in Ballards Romanen weisen Züge des dadaistischen Nihilismus, mit Vertretern wie Max Ernst, in Kombination mit selbstironischen Zügen auf. Die Dadaisten begründeten die Tradition einer kritischen Linie, die sich bis zur Pop Art in die späten 1950er Jahre durchzog und vor allem in Ballards 1973 erschienenem Werk *Crash* spürbar ist. (vgl. Colombino, 2006) In seiner Literatur ist das Kapital als klaustrophobische Falle geschildert, wie sich bei *Concrete Island* sehen lässt: Eine verlassene Verkehrsinsel auf der Maitland nach seinem Unfall festsitzt, ohne zu wissen, wie lang es dauern wird zu entkommen. Szenarien wie diese verfolgt Ballard in seinen Geschichten öfters, sie stehen für den modernen Städtebau, dessen Plätze mit ihren vorbestimmten Nutzungen nicht entkommen werden kann. Die zeitgenössische Kultur, dessen Avatar

die Stadt ist, ist ein architektonischer Anker, dessen unentwirrbaren Codes grundsätzlich unempfindlich gegenüber multidirektionalen künstlerischen Umsetzungen ist. (Colombino, 2006, p.617)

Die Definition der räumlichen Politik ist in Ballards Werk als komplizierte Negation zwischen den zwei gegenüberstehenden Konzepten des Körpers und des Ortes, als Zeichen und als wesentliche Einheit, zu finden. Der Wohlfahrtsstaat findet seinen Avatar in den verschiedensten Formen von Architektur. (vgl. Colombino, 2006)
Die in *Concrete Island* illustrierte Vorstadt ist ein steriler und perfekter, wie eine Maschine, funktionierender Mechanismus, der die moderne Seele des Todes produziert. Eine Konsumhochburg mit keinem einzig verschwendeten Quadratzentimeter. Individualität scheint hier verpönt zu sein, Authentizität hat hier nichts verloren. Die Übergangsgebiete zwischen solch einem Vorort und der Stadt sind undefiniert und daher auch weitgehend verlassen, genauso wie das Fleckchen Erde auf dem der Protagonist von Concrete Island, der Architekt Maitland, landet. (vgl. Colombino, 2006)

„Entering things unknown space entails the exit from the confines of calculation and the exposure of both body and mind to incalculable risks.“ (Colombino, 2006, p.618)

Eine reale Architektur, die stark zu Ballards Beschreibungen von *Concrete Island* passt, ist das 1985 entstandene Projekt von Peter Eisenman gemeinsam mit dem Philosophen Jacques Derrida, *Parc de la Villette* in Paris. Eine scheinbar disfunktionale Architektur, die sich auf eine gewisse Art und Weise gegen sich selbst wendet. Der Entwurf gründet sich auf Derridas Überlegungen der platonischen Chora (vgl. Colombino, 2006), die Platon im Dialog Timaios als *„Empfängerin und gleichsam Amme allen Werdens“* (Passagen Verlag, 2013) beschreibt. Weiters kann die Chora als unmögliche Oberfläche gesehen werden, als paradoxer Ort, genauso wie der Handlungsort in *Concrete Island*. Ein Ort in dem alles Mögliche passieren kann, wie ein unbeschriebenes Blatt. Aus diesem Grund verwischen und verschwinden die Wörter die sowohl Maitland, als auch Proctor an die Wände schreiben, der Regen verhindert, dass dem Ort ein Zweck zugeordnet

17 | *Parc de la Villette* | Peter Eisenman & Jacques Derrida | Paris | 1985

werden kann. (vgl. Colombino, 2006)
Eisenmans und Derridas Park ist teilweise undurchdringbar und fechtet so die vorausgesetzte und selbstverständliche Logik von Architektur als funktionale Umgebung an. Ballards Betongarten verhält sich genauso, er ist widersprüchlich und zweideutig, auf der einen Seite ist er gut und auf der anderen Seite ist er nicht erkennbar, er wird von den vorbeifahrenden Autos und Überwachungskameras der Schnellstraße übersehen. Genauso ist Maitland zum einen auf der Insel gefangen, zum anderen aber nur nicht bereit sie zu verlassen. (Colombino, 2006, p. 620)

Der zweite Teil der Trilogie spielt die gesamte Zeit nur an diesem einem Ort, der Insel, auf der Maitland gefangen ist, ein verzerrter und zwischen Landschaftsarchitektur und psycho- organischem Porträt pendelnder Ort. Die Umwelt dieses Ortes beginnt sogar Einfluss auf den Körper Maitlands zu haben: (Colombino, 2006, pp.621)

„As he tottered about, Maitland found himself losing interest in his own body, and in the pain that inflamed his leg. He began to shuck off sections of his body, erasing all awareness of his bruised chest and diaphragm. Sustained by the cold air, he moved through the grass, looking round calmly at those features of the island he had come to know so well during the past five days. Identifying the island with himself, he gazed at the cars in the breaker's yard, at the wire-mesh fence, and the concrete caisson behind him. These places of pain and ordeal were now confused with pieces of his body. He gestured towards them, trying to make a circuit of the island so that he could leave these sections of himself where they belonged. He would leave his right leg at the point of his crash, his bruised hands impaled upon the steel fence. He would Laura Colombino Negotiations with the system place his chest where he had sat against the concrete wall. At each point a small ritual would signify the transfer of obligation from himself to the island." (Ballard, 1994, pp. 70)

Für diese Einnahme der Umgebung, die inspiriert ist von Max Ernsts halb organischen Landschaft, die zu Ballards Strategie des „*Mimetizings*" (Colombino, 2006, p. 622), das den Schnittpunkt von vergangenem Trauma und Erfahrung, das freilassen von Ängsten und Obsessionen durch Landschaft beschreibt, passt. (vgl. Colombino, 2006)

J.G. Ballard und der Brutalismus

In der westlichen Gesellschaft, vor allem in Mitteleuropa und den USA, werden große Wohnblöcke, vor allem aber brutalistische Bauten, mit Armut und manchmal auch mit Kriminalität assoziiert. Die Bauten von Erno Goldfinger, Vorzeigebauten des englischen Brutalismus, verkörpern all dies in London, und waren neben dem *Barbican Centre* in London, eine große Inspirationsquelle für J.G. Ballard. (Wikipedia / High-Rise, 2016) Auch die Figur des Architekten, Anthony Royal in *High-Rise* und Erno Goldfinger, der ungarische Architekt, der in London unter anderem den *Trellick Tower* und den *Balfron Tower* baute, weisen charakteristische Übereinstimmungen in ihrer Persönlichkeit und Arbeit auf. Genau wie sein reales Vorbild, wurde Royal in die feine Gesellschaft durch seine Ehe mit einer Erbin aufgenommen und beide lebten im obersten Stockwerkes eines ihrer Gebäude. (Hatherley, 2016, p.70) In ihrer Funktion könnten die beiden Gebäude dieser zwei Charakter aber nicht unterschiedlicher sein. Im Gegensatz zum fiktiven *High-Rise*, besitzt der *Balfron Tower*, in dem Goldfinger lebte, weder ein Spa, einen Supermarkt noch eine vorgegebene Hierarchie. Es handelt sich bis vor kurzem um einen Sozialbau, mit günstigen Mieten und der Öffentlichkeit als Besitzer. (vgl. Hatherley, 2016)
Ein äußerst ironischer Zufall, dass ausgerechnet zu der Zeit, in der die Verfilmung von *High-Rise* erscheint, 2015, beschlossen wird, dass der *Balfron Tower* geräumt werden muss, um die Wohnungen auf dem offenen Markt anzubieten - sie fallen der Gentrifizierung Londons zum Opfer.
Sie werden mit futuristischer Nostalgie und der architektonischen Einzigartigkeit Goldfingers beworben, um möglichst hohe Preise zu erzielen. Ballards fiktives Gebäude wirkt folge dessen beinahe schon zeitgenössisch. Umso schwerer ist es heute nachzuvollziehen welch schlechten Ruf Hochhäuser in den 1970er Jahren hatten. Nach dem Zusammenbruch des *Ronan Points*, der sich in unmittelbarer Nähe des *Balfron Towers* befand, im Jahr 1968, wurde der Bau von weiteren Hochhäusern gestoppt. Ihnen wurde vorgeworfen unsicher in technischer als auch in gesellschaftlicher Hinsicht, zu sein. Die Ansicht wurde propagiert, dass Hochhäuser „No-Go Areas" bewirken, in denen gewöhnliche *Cockneys* [Bewohner des Londoner Eastend Bezirks], entwurzelt von ihren geliebten Slums, hinein in

einen mittelklasse (Alb)Traum aus Funktionalität und Modernität geworfen, diesen neuen Lebensstil nicht zu schätzen wüssten und deshalb randalieren und zerstören. Vorwürfe, die damals durchaus ihre Berechtigung hatten, wie zum Beispiel die Dokumentationsfilme *City of Towers* von Christopher Bookers und *The Shock of the New* von Robert Hughes, die im selben Zeitraum entstanden sind wie Ballards Literatur, zeigen. Der große Unterschied: Anthony Royal plante keinen sozialen Wohnbau. Er schuf ein Gebäude, das seinen Bewohnern beinahe alle Wünsche erfüllte und ihnen außerdem genau das gab, was sie schon immer begehrten – Sex, Gewalt, Hierarchie und Macht. (Hatherley, 2016, p.71)

Darüber hinaus hatten die Bewohner noch gemeinsam, dass sie alle mehr oder weniger wohlhabend waren, jemand der Sozialhilfe empfing, hatte wohl kaum Chancen in Royals Block zu ziehen. Dieses Schema fand man damals in London im *Barbican Centre,* das 1982 fertig gestellt wurde. Genau wie in *High-Rise* sind auch im *Barbican Centre* die Mieten hoch. Beide Gebäude bieten eine Vielzahl an Annehmlichkeiten und genauso wie die Fiktion herrscht auch in der Realität eine hierarchische Ordnung, gegliedert durch den sozialen beziehungsweise finanziellen Status. (Hatherley, 2016, p.71)

Doch woher kommt Ballards Faible für diese brutalistischen Ikonen?

Viele Architekten des Brutalismus, mit ihren techno-organischen Vorlieben für wulstige und auch fließende Formen, schaffen so selbstverständlich eine typische ballardrianischen Verbindung zwischen Sex und Technologie. (Hatherley, 2016, p.73)

18 | *Barbican Centre* | Chamberlin & Powell and Bon Architecture | London | 1982

19 | *Trellick Tower* | Erno Goldfinger | London | 1972

J.G. Ballard und die **Kunst**

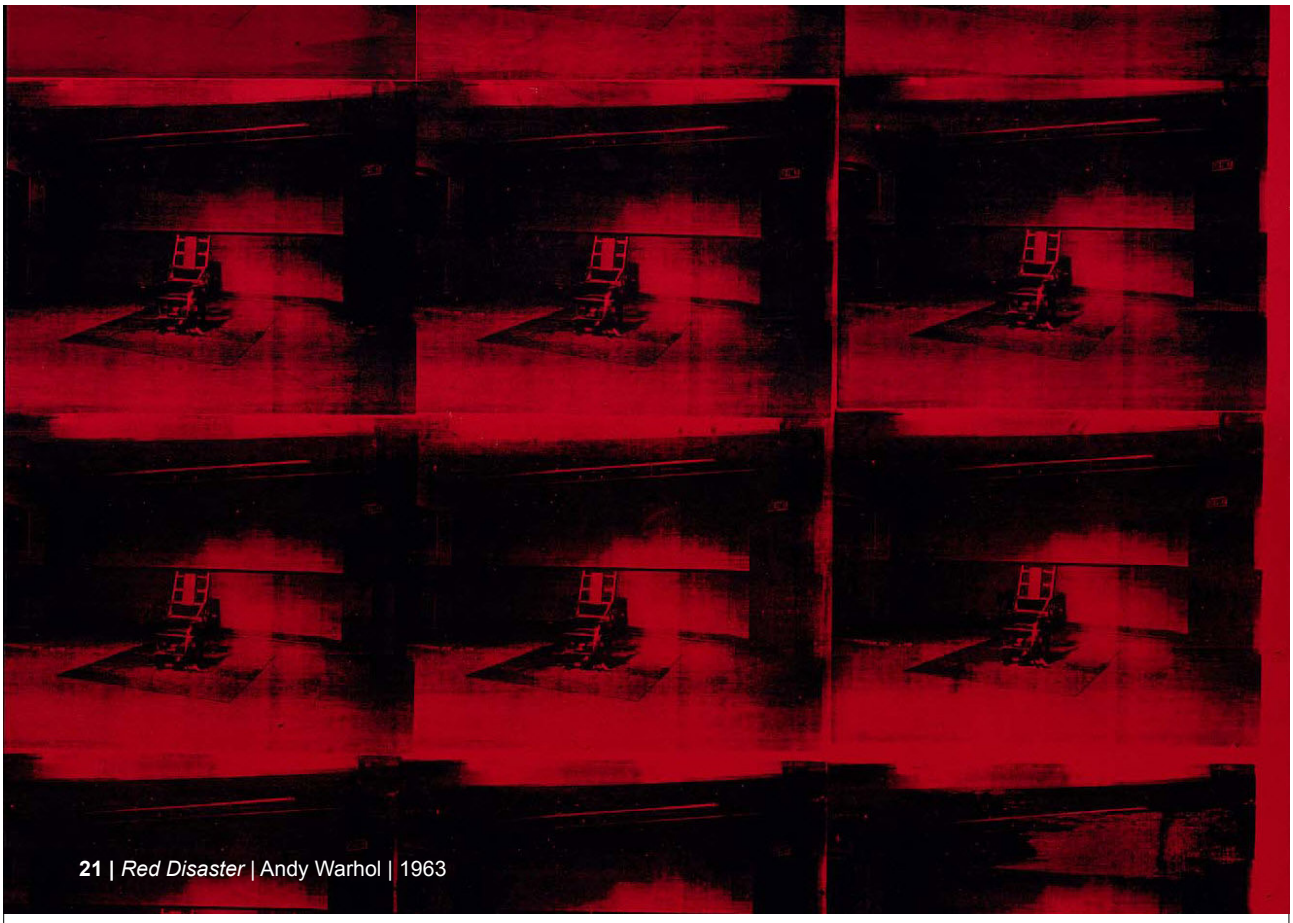
Ballard fand als Autor seine Inspiration in der Kunst und der Architektur, genauso wie auch er diese zwei Gebiete inspirierte und beeinflusste.

Unter anderem war Ballard stark von den Filmen *La Jetée* aus dem Jahr 1962 von Chris Marker und *Alphaville* von Jean- Luc Goddard, 1965 beeinflusst. Sowohl sein Verständnis als auch seine Vorstellung von Film brachten bei ihm komplexe Fragen über Form, Zeit, Erzählungen und Bewegung in und um geschriebene und visuelle Texte auf. (vgl. Baxter, 2008, p.5)

Im April 2010 veranstaltete die *Galerie Gagosian* eine Ausstellung, die ganz dem Schriftsteller Ballard gewidmet war. Die Show zeigte sowohl Kunst die J.G. Ballard inspirierte, als auch Werke die von ihm und seiner Arbeit inspiriert wurden. Eines der ersten Werke auf das man beim Betreten der Galerieräumlichkeiten traf waren Teile einer Boeing 747, die Teil der Installation *Honda Team Facial* von Adam McEwen waren und mehr als deutlich von *Crash* und dessen Obsession mit Technologie, Tod und Sex erinnert. Im ersten Ausstellungsraum befand sich die Arbeit *Elvis* von Richard Prince, eine Hülle eines American Muscle Cars auf einem Sockel. Um in den nächsten Raum zu gelangen durchquerte man die Installation *Triple Bluff Canyon* von Mike Nelson, bei der es sich um einen konstruierten Lobbyraum handelt, gefüllt mit beinahe schon gefährlich wirkender Banalität und der Proliferation von falschen Türen und Feuerausgängen. Der dritte Raum zeigte ein Video der Wilson Schwestern, *Proton Launchpad.* (vgl. Luckhurst, 2010)

Anlässlich der Ausstellung wurde auch ein Katalog veröffentlicht, der neben den gezeigten noch weitere 170 Werke zeigte. Diese beinhalteten eine unglaubliche Vielfalt von einzelnen Arbeiten von Surrealisten, wie Hans Bellmer, Savador Dali und Paul Delvaux, von Pop Art Künstlern wie Claes Oldenburg, Andy Warhol und Roy Lichtenstein, genauso wie zeitgenössische Künstler, unter anderem Gerhard Richter und Damien Hirst. (vgl. Luckhurst, 2010)

20 | *LaJetée* | Videostill | Chris Marker | 1962



21 | *Red Disaster* | Andy Warhol | 1963

„It was impressive indeed to bring such major works together at such speed, many so patently and complexly in dialogue with Ballard´s work.“ (Luckhurst, 2010, p.338)

Die Ausstellungsmacher verzichteten auf jegliche logische Ordnung und Wandtexte, wodurch der Betrachter gezwungen wurde die Ausstellung mit seiner eigenen Vermutung zu durchschreiten. Es gab lediglich eine vorgeschlagene Route, bei der man jene Werke herauspickte, die Ballard besonders stark beeinflussten: *Piazza d´Italia* von Arianna und Giorgio de Chiricio, Fotografien von Man Ray, kleine Ätzungen von Dali und Bellmer, die Werke *Still Life, Broken Statue* und *Shadow* von Francis Bacon, und *Death and Disaster* von Andy Warhol, um nur einige zu nennen. (vgl. Luckhurst, 2010)
Neben diesen Künstlern wurden auch Zeitgenossen von Ballard gezeigt, deren Werk von der selben Ideologie inspiriert wurden. (vgl. Luckhurst, 2010)

Besonders hervorstachen die Werke des Künstlers Dan Holdsworth, der für seine Fotografien von leeren und verlassenen urbanen Autobahnen, Servicezonen, und Einkaufszentren bekannt ist, genauso wie das Werk von Tacita Dean, deren Film- und Fotoarbeiten verlassene Architekturen zeigten. Mit verlassenen Orten beschäftigten sich auch Jane und Louise Wilson, ihre Aufmerksamkeit galt vor allem einsamen technologischen Orten, die übrig bleiben und verwahrlosen, wenn der Mensch verschwindet. (vgl. Luckhurst, 2010)

22 | *Landscape and Duration* | Dan Holdsworth | 2012

JEAN **BAUDRILLARD** ÜBER CRASH

Simulacra and **Simulation**

In seinem 1981 erschienen Werk *Simulacra und Simulation* untersucht der Philosoph und Soziologe Jean Baudrillard die Beziehung zwischen Realität, Symbolen und Gesellschaft. Der Begriff Simulacra (dt. Scheinbild) beschreibt Kopien, die Dinge abbilden, die nie existiert haben oder die kein Original mehr besitzen. Simulation ist die Imitation eines realen Ablaufes. (vgl. Wikipedia / Simulacres et Simulation, 2014)

„The simulacrum is never what hides the truth – it is truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is true.“ (Baudrillard, 1994, p.1)

Simulation ist die Generierung von Modellen einer Wirklichkeit, ohne den Ursprung dieser. Sie ist „*hyperreal*“. (Baudrillard, 1994, p. 1) Die Simulation kann in unterschiedliche Phasen unterteilt werden:

Die Spiegelung einer profunden Realität;
Die Maske und strukturelle Veränderung einer profunden Realität;
Die Abbildung der Abwesenheit einer profunden Realität;
Simulation hat keine Relation zur Realität: sie ist ihre eigenes echtes Scheinbild. (Baudrillard, 1994, p. 6)

Wir leben in einer Welt die durch und durch katalogisiert und analysiert ist und anschließend künstlich wiederbelebt worden ist. Eine Welt der Simulation, einer Halluzination der Wirklichkeit, in der sich auch nichts ändern würde, wenn die Gesellschaft den Spiegel des Wahnsinns vorgehalten bekommt. Wenn die Ethnologie in ihre klassischen Unterteilungen kollabiert, überlebt sie in einer Form von Antiethnologie, deren Aufgabe es ist, verschiedene Fiktionen einzuverleiben und zu verbergen, sodass diese, unsere Welt, die in gewisser Weise wieder wild geworden ist, von Unterschieden und Tod verwüstet wird.

Wir sind versessen darauf Dinge zu schützen und zu konservieren, die seit Ewigkeiten unbemerkt versteckt waren, wie zum Beispiel die Mumie *Ramses II*. Der mögliche Verlust dieses Relikts aus alten Zeiten lässt die Gesellschaft panisch werden und alles versuchen sie zu erhalten, so als ob unsere gesamte Vergangenheit und Kultur zusammenbrechen würde, wenn wir sie nicht horten und zur Schau stellen können. (vgl. Baudrillard, 1994)

Um den Begriff Simulacra anhand eines Beispieles zu erklären eignet sich Disneyland hervorragend. Disneyland ist ein Spiel mit Illusion und Hirngespinsten, eine grelle Welt mit Prinzessinnen und Piraten. Was die Menschen daran aber am meisten fasziniert ist der soziale Mikrokosmos, den diese Welt darstellt, die religiöse, miniaturisierte Ausgabe des echten Amerikas, mit seinen Zwängen und Vergnügen. Es ist ein Prototyp einer neuen Funktion. All die sexuellen, psychischen, somatischen Einrichtungen in Kalifornien gehören einer selben

Ordnung an. Menschen müssen nicht mehr auf sich gegenseitig achten, dafür gibt es jetzt solche Institute wie Disneyland. Genau aus diesem Grund müssen sie sich auch nicht mehr gegenseitig berühren, für so etwas gibt es jetzt Kontakttherapien. (vgl. Baudrillard, 1994)

„*It is always a question of proving the real through the imaginary, proving the truth through scandal, proving the law through transgression, proving work through striking proving the system through crisis, and capital through revolution, as it is elsewhere (...) of proving ethnology through the dispossession of its object (…). Everything is metamorphosed into its opposite to perpetuate itself in its expurgated form.*“ (Baudrillard, 1994, p. 19)

Es ist unmöglich das endgültige Level der Wirklichkeit wieder zu entdecken, genauso wie die Unmöglichkeit die Illusion zu inszenieren. Deshalb ist die Überschreitung und die Gewalt weniger ernst, da sie lediglich die Verteilung des Realen austesten. Simulation hingegen ist wesentlich gefährlicher, da sie stets die Vermutung offen lässt, dass Gesetzt und Ordnung nichts anderes sind als Simulationen. (vgl. Baudrillard, 1994)

Weiters ist der Fernseher ein Mittel der Simulation, das weitaus gefährlicher ist, da er kein spektakuläres Medium mehr ist. Wir haben die Gesellschaft des Spektakels, von dem die Situationisten sprachen, hinter uns gelassen. Das Medium Fernsehen ist auch nicht mehr als solches zu erkennen, und die Verwirrung von Medium und Nachricht, wie McLuhan es beschrieb, ist schon längst die erste große Formel einer neuen Ära. (Baudrillard, 1994, p. 30)

Baudrillard über **Ballard**

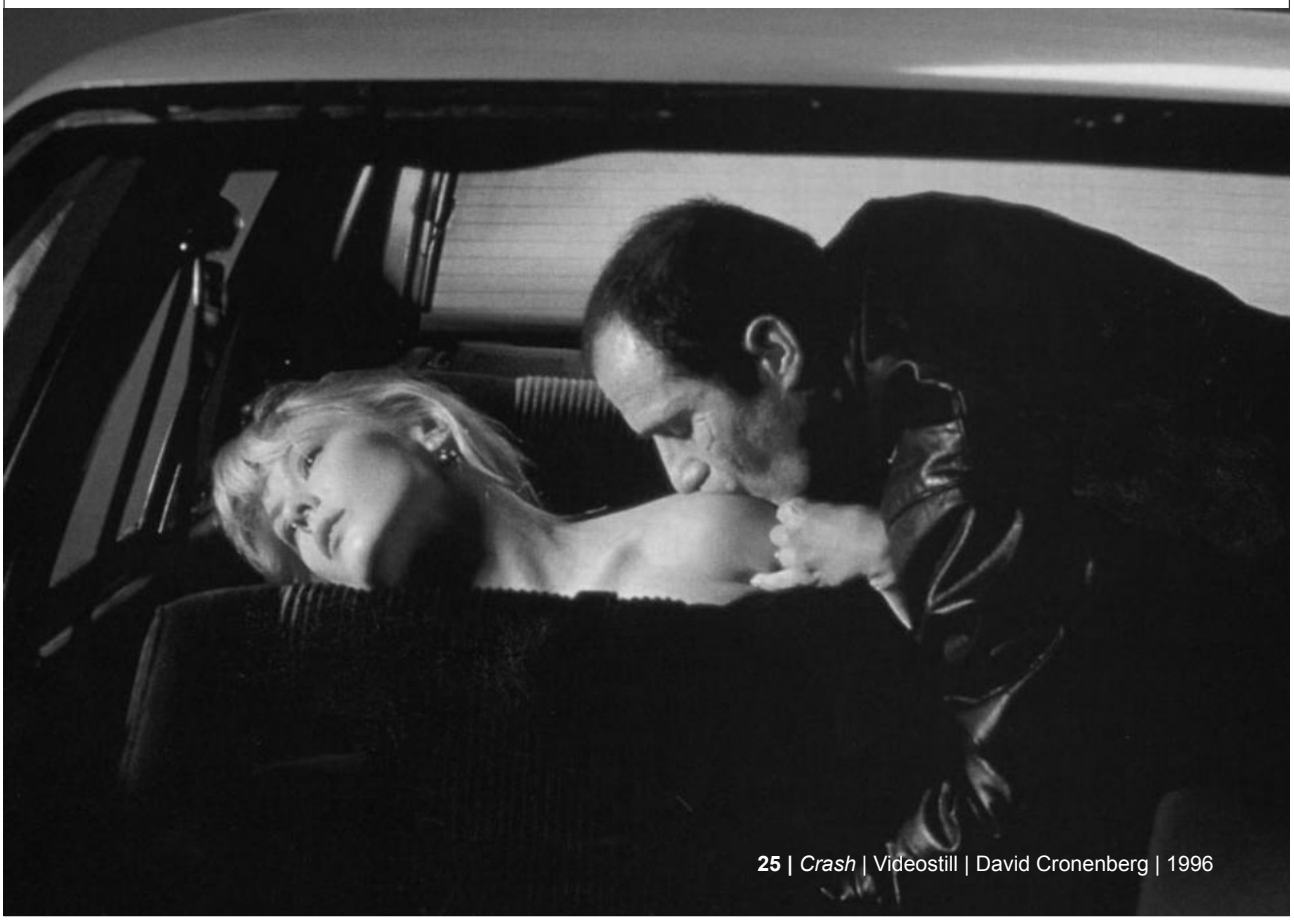
„From a classical (even cybernetic) perspective, technology is an extension of the body. It is the functional sophistication of human organism that permits it to be equal to nature and to invest triumphally in nature. From Mary to McLuhan, the same functionalist vision of machines and language: (…) the body itself is nothing but a medium.“ (Baudrillard, 1994, p. 111)

24 | Disneyland | 1955

Bei *Crash* ist die Technologie die tödliche Dekonstruktion des menschlichen Körpers, der dadurch nicht mehr nur ein funktionales Medium ist, sondern die Erweiterung des Todes. Symbolische Wunden am Körper, der von der umgebenden Technologie verwirrt ist, sind kontinuierliche Behandlungen gewalttätiger Übungen. Die ständig gegenwärtige Technologie kann nicht erfasst werden, mit Ausnahme des Autounfalls, der gleichzeitig Gewalt gegenüber dem Körper und der Technologie bedeutet. Die Verschmelzung des Körpers mit der Technologie hat immense Auswirkungen, sie ist die unmittelbare Umkehrung vom Einen zum Anderen, woraus eine Sexualität ohne jeglichen Vergleich entstehen kann, ein potentieller Rausch der mit der reinen Inschrift von leeren Signalen auf dem Körper verbunden ist.
Das Auto steht hier nicht für einen Appendix eines vertrauten Universums, es gibt nur konstante Figuren in einem Kreislauf und der Unfall ist überall und damit auch die Banalität der Anomalie des Todes. Der Unfall schenkt dem Leben Form und Sex und das Auto wird so zu einer Metapher des Lebens, in dem Dysfunktion nicht mehr möglich ist und auch die Perversion nicht. Der Tod, die Wunden und Entstellungen sind keine Zeichen der Kastration, sie sind das Gegenteil, sie zeigen, dass das Leben mit dem Tod beginnt. Tod und Sex sind auf der selben Höhe angesiedelt wie der Körper, ohne Phantasmen, ohne Metaphern oder Urteil. Jede Einbuchtung und Vertiefung, erzeugt durch einen Unfall, ist wie eine künstliche Vulva. Nur die verwundeten Körper haben eine symbolhafte Existenz und sexuelles Verlangen ist nichts anders als die Möglichkeit Körper zu verbinden, zu kombinieren und auszutauschen. (vgl. Baudrillard, 1994)

„Sex as we know it is nothing but a minute and specialized definition of all the symbolic and sacrificial practice to which a body can open itself, no longer through nature, but through artifice, through the simulacrum, through the accident.“ (Baudrillard, 1994, p. 114)

Ballard beschreibt den Geschlechtsakt als technischen Vorgang und nicht als biologischen, daher auch seine Wortwahl, bei der er eine funktionale Sprache und Ausdrucksweise, Slangwörtern vorzieht. Das Vergnügen ist eng mit der Technologie verbunden, es ist der Orgasmus, der



25 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

durch die Welle von Gewalt und technischem Apparat verwirrt scheint und homogenisiert wird von der Technik des Autos. Aber nicht nur das Auto stellt eine Technologie dar, die äußerst wichtig ist in *Crash*, auch die Fotografie und der Film spielen eine, wenn auch subtile, dennoch wichtige Rolle. Die Welt wäre laut Baudrillard und Ballard nichts ohne die hyperreale Trennung. Nur die Verdoppelung, die Aufdeckung durch das visuelle Medium im nächsten Schritt ist in der Lage die Fusion von Technologie, Sex und Tod zu schaffen. (vgl. Baudrillard, 1994)

Dadurch, dass Verkehr und Unfall, Technologie und Tod, Sex und Simulation wie einzelne große Maschinen sind, ist in *Crash* alles überspitzt funktional, das eine eigene Rationalität hervorruft, da es Fehlfunktionen und Störungen nicht kennt. *„It is a radical functionalism that reaches its paradoxical limits and burns them.“* (Baudrillard, 1994, p. 118)

Die sich ständig wandelnde Welt, wie Ballard sie erschafft, voll von Simulation und Tod, Gewallt und Sex, ohne Sehnsüchte, mit verletzten Körpern und Knochen, scheint die Welt, von Chrom und Metall dominiert, zu neutralisieren. (vgl. Baudrillard, 1994)

„Crash is the first great novel of the universe of simulation, the one with which we will all now be concerned – a symbolic universe (...)“ (Baudrillard, 1994, p. 119)
Dies hebt Ballards Werk maßgeblich von anderen Science-Fiction Werken, die mehr dem Simulacrum entsprechen, ab.

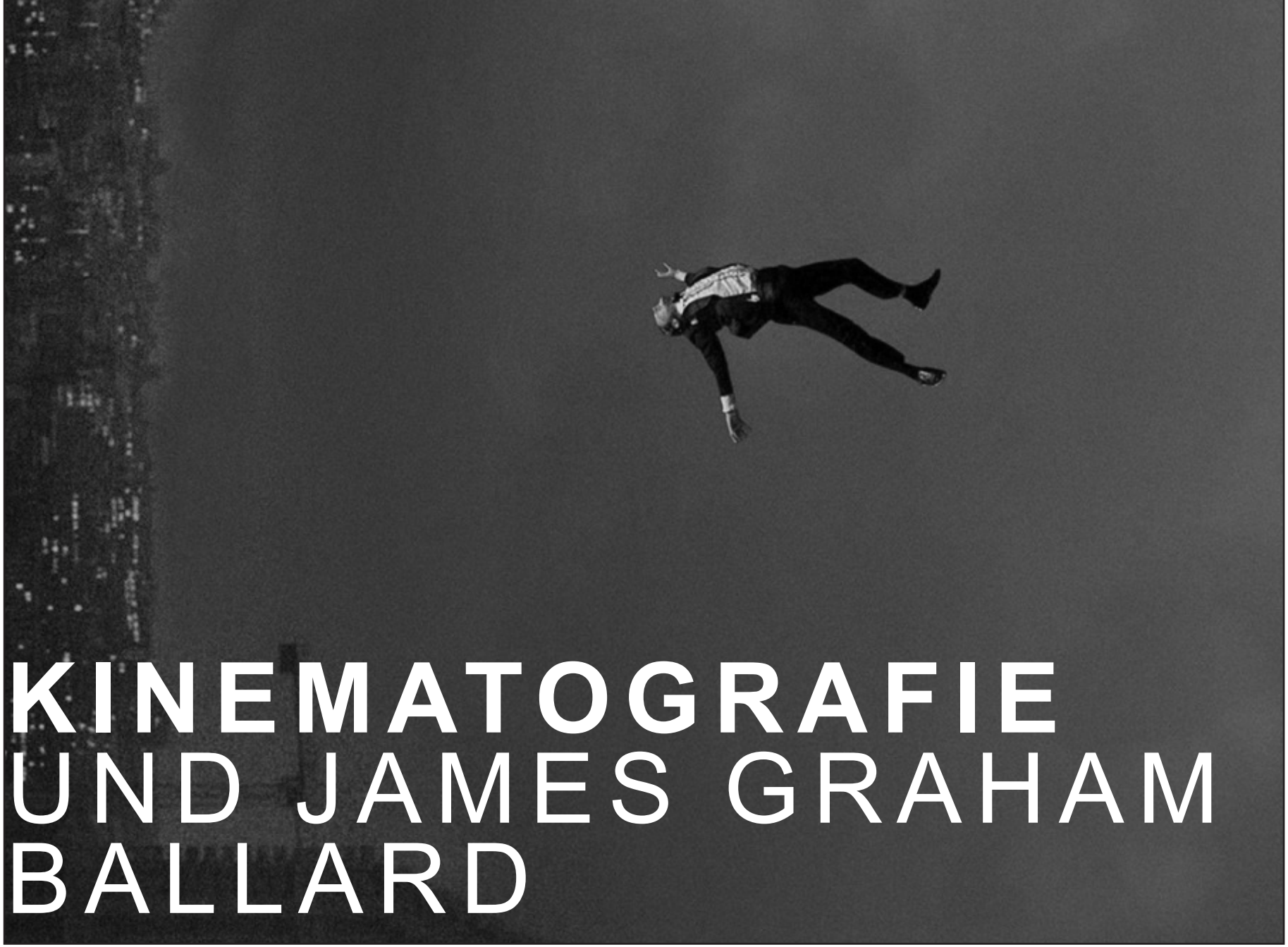
Es gibt drei Unterscheidungsmöglichkeiten von Simulacra. Es gibt natürliche Simulacra, produktive Simulacra und die simulierten Simulacra, die auf Informationen basieren. Besonders das zweite Scheinbild trifft in der Science-Fiction Literatur zu, die erste Kategorie entspricht den Vorstellungen von Utopien. Die Spanne zwischen den einzelnen Typen von Simulacra lässt Raum für passende oder auch kritische Projektionen offen. Diese Projektion wird in der Utopie maximiert und im Science-Fiction Genre reduziert. Die Realität kann über die Fiktion hinausgehen, aber sie kann nicht das Modell der Simulacra überwinden, sie ist lediglich deren Alibi. (vgl. Baudrillard, 1994)

„The imaginary was the alibi of the real, in a world dominated by the reality principle. Today, it is the real that has become the alibi of the model, in a world controlled by the principle of simulation. And paradoxically, it is the real that has become our true utopia – but a utopia that is no longer in the realm of the possible, that can only be dream of as one would dream of a lost object.“ (Baudrillard, 1994, p. 123)

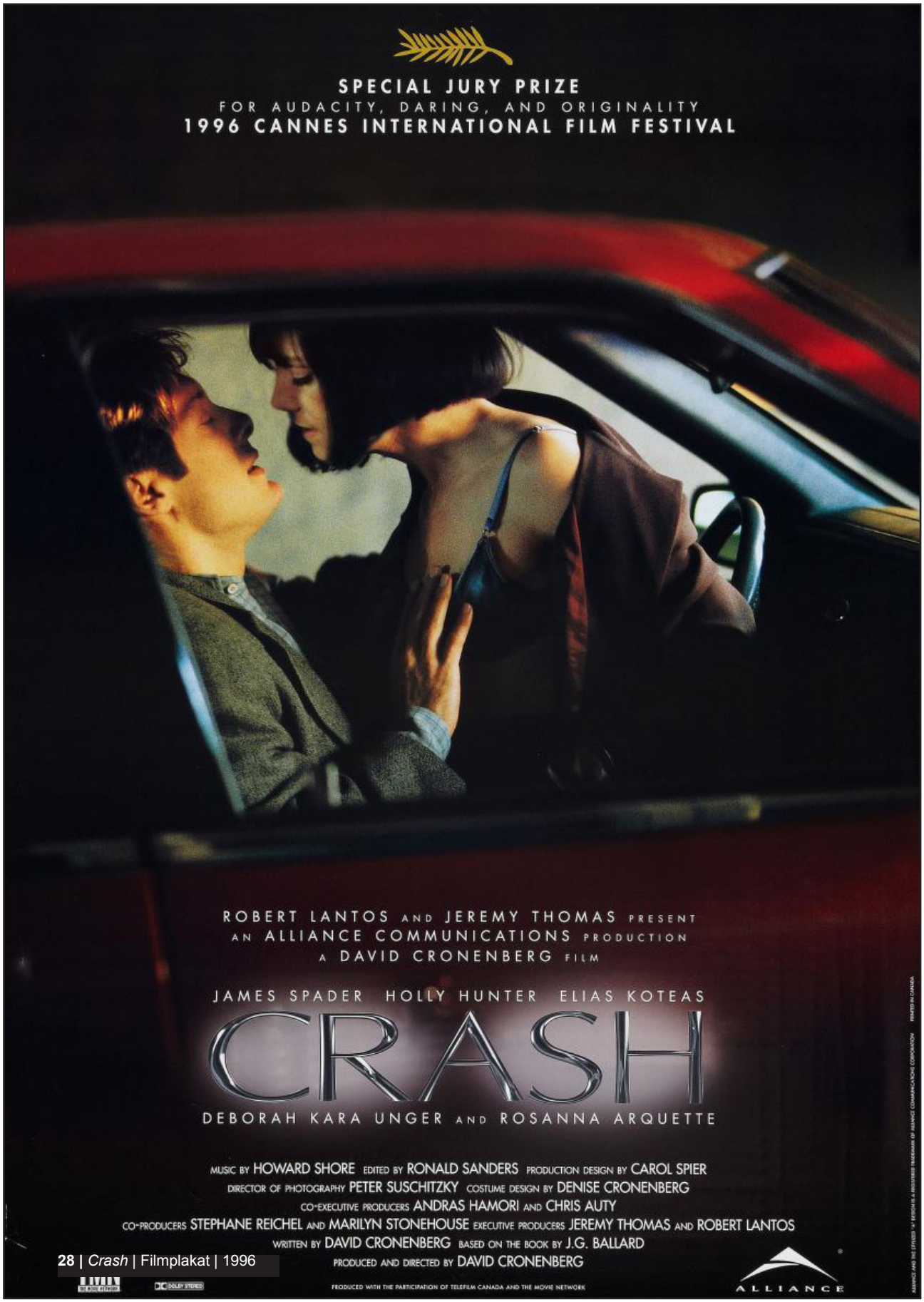
In der Evolution seiner Texte hat Ballard es mit *Crash* geschafft das Science-Fiction Genre zu überwinden, er beschreibt keine Utopie, kein Zukunftsszenario mehr, er schreibt über unsere Welt, ohne Zusätze oder frei erfundene Innovationen. Alles ist übermäßig funktional, die Zirkulation und der Unfall, die Technik und der Tod, der Sex und der Fotoapparat, alles ist wie ein große Maschine. *Crash* schafft es die Grenzen von Fiktion und Realität zu überwinden und ist dabei keines von Beiden. (vgl. Baudrillard, 1994)

26 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

27 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015



KINEMATOGRAFIE UND JAMES GRAHAM BALLARD



28 | *Crash* | Filmplakat | 1996

CRASH VON **DAVID CRONENBERG**

„Its´s a dangerous film in many ways. It does violence to people´s understanding of human relationships, it does violence to people´s understanding eroticism…. But I think that´s a primary function of art. To do violence to the little cocoon that we sometimes find ourselves enveloped in.“ (Camblor, 1999)

Das österreichische Filmmuseum veranstaltete im Jahr 2003 eine große Retrospektive des kanadischen Filmressigeurs David Cronenberg und legte den Schwerpunkt dabei auf Cronenbergs zentrales Thema: Das Verhältnis des Physischen und Psychischen unter sich verändernden Bedingungen der Medien und der Kontrollgesellschaft. (vgl. Filmmuseum, 2003)

„Seine melancholischen Helden verfügen nicht mehr über eine fest umrissenen Identität, ihre Gedanken, Gliedmaßen und Begierden verschmelzen auf vielfältige Weise mit einer bedrohlich-verführerischen Außenwelt: mit Medien, Fahrzeugen, Hochhäusern, nichtmenschlichen Energieströmen oder tierähnlichen Wesen.“ (vgl. https://goo.gl/Z8NDcN)

Mit diesen Worten wird der Filmemacher Cronenberg beschrieben, wüsste man es aber nicht besser, würden diese Wort sich auch perfekt eignen um das Œuvre von James Graham Ballard zu beschreiben. Es scheint, als ob sich hier zwei Künstler getroffen haben, die die selben Ziele in ihrer Arbeit verfolgen. Dieser Umstand ist auch hervorragend in *Crash* zu sehen. Auch wenn die Handlung von London nach Toronto verschoben wurde, spiegelt die Landschaft Ballards detaillierte Beschreibungen hervorragend wieder.

Eine Kritik der Beiden am modernen Städtebau? Sind moderne Städte, mit ihren Gebäuden und Straßen einfach austauschbar? Offensichtlich ist, dass beide diese Fragestellungen, die Problematik der Modernisierung in der Mitte des 20. Jahrhunderts thematisieren, die oftmals auch mit einer Amerikanisierung gleichgestellt wurde.

Laut Cronenberg empfand Ballard nordamerikanische Städte als interessanter und war daher von der Idee, den Film in Kanada anzusiedeln sofort begeistert. (vgl. Eyes on Cinema, 2016) *„In the book Ballard writes about London, technically, but it´s a very strange surreal kind of London and when he describes the car it´s obvious he describes North American cars.“* (Eyes on Cinema, 2016)
Mitunter wohl einer der Gründe wieso es *Crash* als Film schafft, *Crash* als Buch äußerst gelungen wieder zu geben. Das die Änderung des Ortes kaum eine Rolle spielt, zeigt James und Catherine Ballards Wohnung. Der Ausblick von ihrem Balkon spiegelt die Beschreibung im Text hervorragend wieder. Der Ausblick auf die Straße, der von hier aus gezeigt wird, und die Close-Ups der Kameras, sind unverwechselbar Ballards Idee entnommen und spiegeln außerdem das Bild von *Concrete Island* wider, sowie die komplexen und labyrinthischen Straßensituationen des Autors.
Solch original getreuen Bilder sind im Film mehrmals zu beobachten: Zum Beispiel ist der Abdruck der

Kühlerfigur deutlich auf der Hand des verstorbenen Ehemanns von Helen Remington, nach dem Frontalzusammenstoß mit Ballards Wagen, zu sehen.

Gedreht wurde *Crash* vorwiegend auf voll operierenden Straßen, und nicht wie meist üblich auf gesperrten oder verlassenen. Es wurde bei den meisten Szenen auf zusätzliches künstliches Licht verzichtet, einzig die herkömmliche Straßenbeleuchtung wurde verwendet. Der Streifen wird als Low-Budget Film eingestuft, mit Produktionskosten von nur 6 Millionen US Dollar. Szenografisch beschränkte sich Cronenberg auf die Farben von Blutergüssen – Braun, Rot, Purpur und Violett, Grau, Schwarz und unterschiedlichste Blautöne. (vgl. Camblor, 1999)
Dieses Farbspektrum soll die Obsession für, durch Autounfälle bedingte, Verletzungen widerspiegeln.

Die Art wie Cronenberg die Unfälle darstellt ist bemerkenswert. Er verzichtet auf sämtliche Tools und Effekte á la Hollywood, wie zum Beispiel Slow Motion, Close-Ups und ähnliche Special Effects, die wir aus vergleichbaren Szenen als Zuschauer gewohnt sind. Vielmehr versucht er Autounfälle in ihrer Realität so gut wie es geht zu zeigen, um sie nicht nur realistischer, sondern auch vor allem persönlicher und erfahrbar zu machen.
Die schwierigsten Szenen für Cronenberg und sein Team waren jene, in denen die Autos entlang der Highways rasen. Diese Filmschnitte sollen dem Zuschauer nämlich keine schönen Stadtansichten bieten, sonder ihn vielmehr verwirren und desorientieren. (vgl. Eyes on Cinema, 2016)

Eine weitere Herausforderungen für Cronenberg war es, so sagt er selber, seinen persönlichen Autoenthusiasmus nicht zu sehr durchsickern zu lassen. Aus diesem Grund gab er Ballard auch einen eher langweiligen Wagen, da er wollte, dass die Autos zu den Charaktereigenschaften der Protagonisten passen und diese auch widerspiegeln. (vgl. vgl. Eyes on Cinema, 2016) Die Beziehung der Darsteller zu ihren Vehikeln entspricht dennoch jenen aus der literarischen Vorlage. Um das intensive Verhältnis von Vaughan und den Automobilen zu signalisieren, hat er in der Verfilmung keinen richtigen Wohnsitz und sagt selber aus, dass er nur einen Workshop bei Seagrave besitzt, in der sich seine Dunkelkammer befindet, ansonsten aber lebe er im Auto. In dieser Szene weiht Vaughan Ballard auch in sein Projekt ein, indem er ihm die zahlreichen Fotos von verstümmelten Körpern nach Unfällen zeigt und es mit den Worten *„It´s something we are all intimately involved in. The mapping of the human body by modern technology“* (Crash, 1996), kommentiert. Sein persönliches Ziel ist es durch Unfälle eine geistige und körperliche Erweiterung, sowie die absolute Freiheit zu erreichen. (vgl. Crash, 1996)

Mit seinem Film und den Darstellern wollte der Regisseur es schaffen, dass die Charaktere Sex, Liebe und Emotionen neu erschaffen. Eine eigene, fast schon seltsame Gruppe von Menschen – Kritiker sagen, dass der Autoverkäufer, der kurz zu sehen ist, die einzig normale Person darstellt (vgl. Camblor, 1999) – die die Gesellschaft der Zukunft, wie sie Ballard vorhersagt, symbolisieren. Eine Zukunft, in der die Menschen gelöst und abgesondert sind und unfähig emotionale Bindungen einzugehen. (vgl. Eyes on Cinema, 2016)
Eine Thematik mit der das Publikum anscheinend nicht wusste wie umzugehen. In Großbritannien forderte die *Daily Mail*. ***„Ban This Car Crash Sex Film“*** (vgl. Rose, 2012) – eine Forderung, die auch erfüllt wurde. Im Vereinigten Königreich war der Film für lange Zeit, vor allem wegen den Sexszenen, die als Pornographie bezeichnet wurden, verboten. In anderen Ländern hingegen schien der Film für weniger Kontroverse zu sorgen, so nahm in das breite Publikum in Frankreich, sowie in Kanada positiv auf. Dass der Spielfilm in Großbritannien sogar bis in die Politik vordrang, ist für Cronenberg nicht nachvollziehbar, basiert er doch auf einer damals schon 20 Jahre alten Novelle, eines britischen Autors, die viel gelesen und äußerst beliebt war (vgl. Rose, 2012) und wie bereits thematisiert, sich besonders stark an die literarische Vorlage hält.
Eine spannende Thematik stellt die Begegnung des Filmemachers mit einem Fan in Italien dar, der ihn darauf ansprach, ob er darauf vorbereitet sei, dass die Menschen verärgert und wütend sein werden. Der italienische *Crash* Enthusiast meinte dies aber nicht im Zusammenhang mit dem doch recht mechanischen und manchmal auch brutalen Sex im Film oder der Gewalt, sondern wegen Cronenbergs beziehungsweise J.G.Ballards harscher Kritik am Automobil, das in beiden Versionen, dem Film, sowie dem Buch, als Repräsentant für moderne Technologien allgemein gilt. (vgl. Eyes on Cinema, 2016)

Crash, heute ein Klassiker der Filmgeschichte, suchte eine neue Beziehung zwischen Film, Publikum und

Filmemacher. Die Transformation und der Austausch zwischen Ballard und Vaughan ruft eine ähnliche Reaktion beim Publikum und Cronenberg selbst hervor, in der der Film zum verbindenden sexuellen Diskurs wird, der Fetzen des Unterbewussten zum Vorschein bringt. Cronenberg möchte, dass sich beim Publikum die intellektuellen und emotionalen Verbindungen mobilisieren und somit der Eintritt in eine Psychopathologie gewährleistet wird. Am Ende des Films sollte bereits ein Prozess beim Betrachter begonnen haben. Das Gegenteil vom Gefühl etwas Greifbares erhalten zu haben. (vgl. Eyes on Cinema, 2016) Das große Problem das sich hier auftut ist das Ende der Geschichte, bei dem der Betrachter alleine gelassen wird, genauso wie Ballard nach Vaughans Tod.

***>>Sein Wagen* [Vaughans]**
durchbrach die Leitplanke der
Überführung des Londoner
Flughafens und prallte in einen Bus
mit Flugpassagieren.<<

(Ballard, 1996, p. 14)

29 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

30 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

31 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

>>Aber mehr als alles andere hielt Vaughan nach Frontalzusammenstößen mit den Betonpfeilern von Brücken und Überführungen Ausschau, nach jenen melancholischen Stillleben mit einer verlassenen, zerschmetterten Wagen am Rand der Grasnarben, direkt neben einer angeschlagenen Skulptur aus Beton<<

(Ballard, 1996, p. 18)

32 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

33 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

34 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

>>(...) er wurde wie die Matratze aus einer Zirkuskanone durch die Windschutzscheibe geschleudert. Er starb auf dem Kühler meines Wagens, sein Blut spritzte durch die zerschellte Windschutzscheibe meines Autos auf mein Gesicht und meine Brust.<<

(Ballard, 1996, p. 28)

35 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

>>(...) Verletzungen, die von speziellen Autozubehör verursacht wurden, etwa Plattenspielern, Autobars oder Telefonen, Verletzungen, hervorgerufen durch Markenzeichen, Embleme, Sicherheitsgurtkopplungen oder Fenstergriffe.<<

(Ballard, 1996, p. 151)

36 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

>>Für ihn waren diese Wunden die Schlüssel zu einer neuen, von einer perversen Technologie geborenen Sexualität<<

(Ballard, 1996, p. 21)

37 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

>>Ich* [Ballard] *betastete diese Vertiefungen ihres Körpers (...) all das waren Ansätze neuer Genitalorgane, die noch bei Hunderten experimentellen Autounfällen zu erschaffen waren <<

(Ballard, 1996, p. 198)

38 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

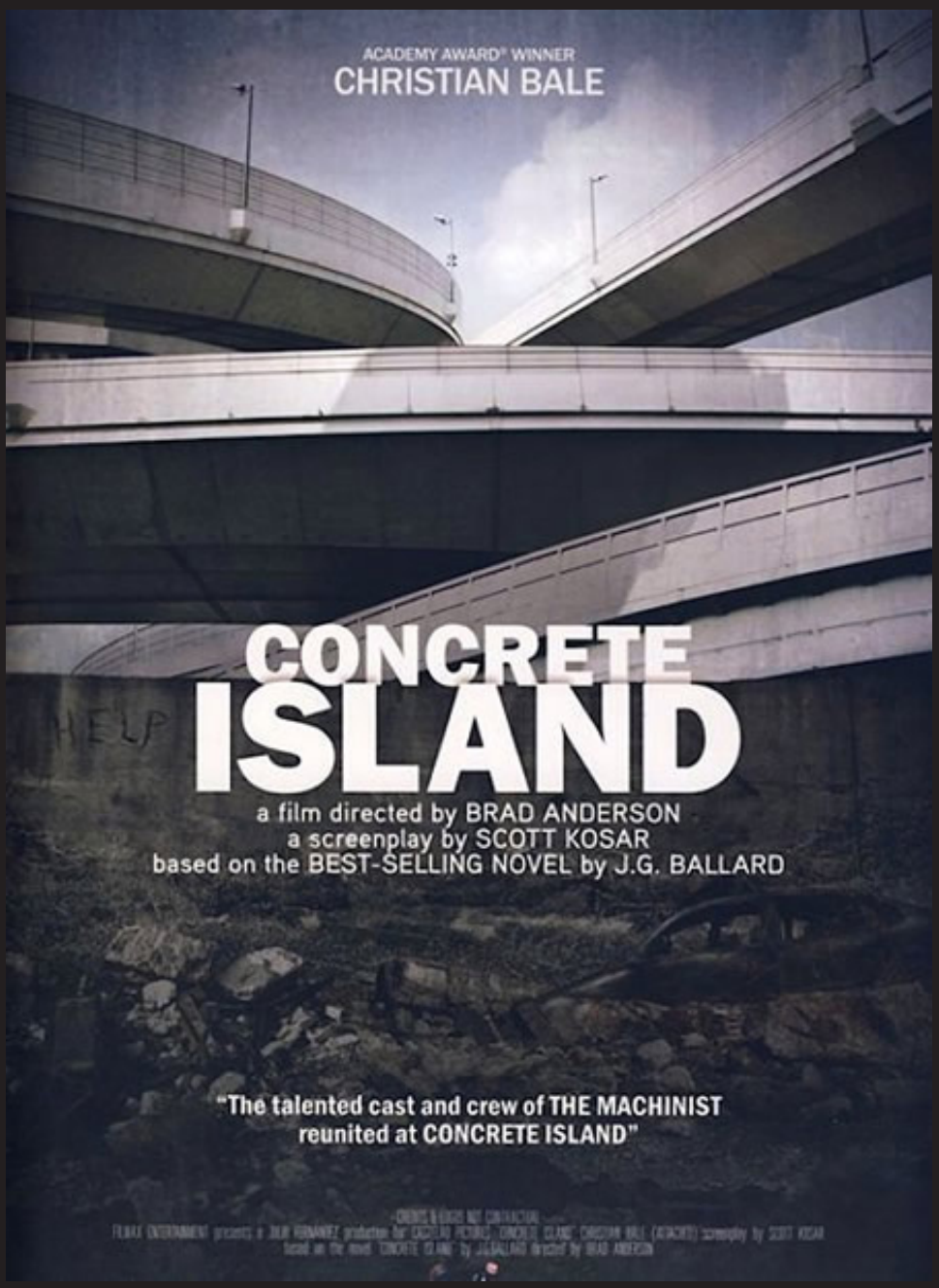
>>Nachdem ich* [Ballard] *(...) vom Krankenhaus nach Hause gebracht worden war, hatte ich im selben Liegestuhl auf der Veranda unseres Apartments gesessen und die beruhigenden Balkonreihen meiner unbekannten Nachbarn zehn Stockwerke tiefer betrachtet. Am ersten Nachmittag hatte ich die endlose Landschaft aus Beton und Stahlgerüsten kaum wiedererkannt, die sich von den Autobahnen südlich des Flughafens über die Schnellstraßen bis hin zu den neuen Wohnblocks entlang der Western Avenue erstreckte. Unser eigener Block stand (...) inmitten einer erfreulichen Insel modernen Häuserreihen.<<

(Ballard, 1996, p. 59)

39 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

40 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

41 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996



42 | *Concrete Island* | Collage von Fans

CONCRETE ISLAND VON **BRAD ANDERSON**

Mythen gibt es viele, Fakten nur wenige, wenn es um die geplante Verfilmung von *Concrete Island* geht, die im Jahr 2013 (vgl. Woerner, 2011) hätte erscheinen sollen.

Bekannt ist, dass sich das Team rund um den Film *The Machinist*, 2005, inklusive dessen Hauptdarsteller Christian Bale, der in dieser Rolle brillierte, erneut zusammen tat um den zweiten Teil der *Concrete and Steel* Trilogie von James Graham Ballard zu verfilmen. (vgl. Joseph, 2011)

Der Regisseur Brad Anderson wurde im Online Blog *Den of Geek* mit den Worten *„like an urban Robinson Crusoe story“*, als er von seinem zukünftigen Projekt *Concrete Island* sprach, zitiert. (Lamble, 2011) Angesetzt wurde der Dreh für die Zeit nach *The Dark Night Rises*, in dem Christian Bale den Batman mimt. (vgl. Lambert, 2011)

Die Internet Plattform *Slashfilm* schreibt, dass Anderson die Absicht hatte soviel Ballard, wie nur möglich, auf der Leinwand zu zeigen. (vgl. Fisher, 2011) Mit einem Christian Bale in der Hauptrolle, der bereits in der älteren Ballard Verfilmung *Empire of the Sun* von Steven Spielberg eine großartige Leistung zeigte und auch Jahre später, in Hinblick seiner letzteren Rollen, als Robert Maitland vermutlich eine grandiose Performance geboten hätte. (vgl. Fisher, 2011)

Die Gerüchte über *Concrete Island* als Film halten sich hartnäckig, viele Fans glauben auch noch Jahre nach dem eigentlichen geplanten Erscheinungsjahr an den Film.

Offiziell bestätigte Gründe, weshalb das Projekt nicht realisiert wurde gibt es leider keine.

Seit kurzem kursieren neue Gerüchte im Netz, dass der Streifen fünf Jahre später nun doch produziert werden soll und 2019 in den Kinos anlaufen wird. Wie viel Wahrheitsgehalt hinter dieser Information steht, bleibt offen.

43 | *High-Rise* | Filmplakat | 2015

HIGH-RISE VON **BEN WHEATLEY**

„(…) Stylish, gripping, possessed of a powerfuul nasty streak, High-Rise is not for the fainthearted.“ (Lister, 2016)

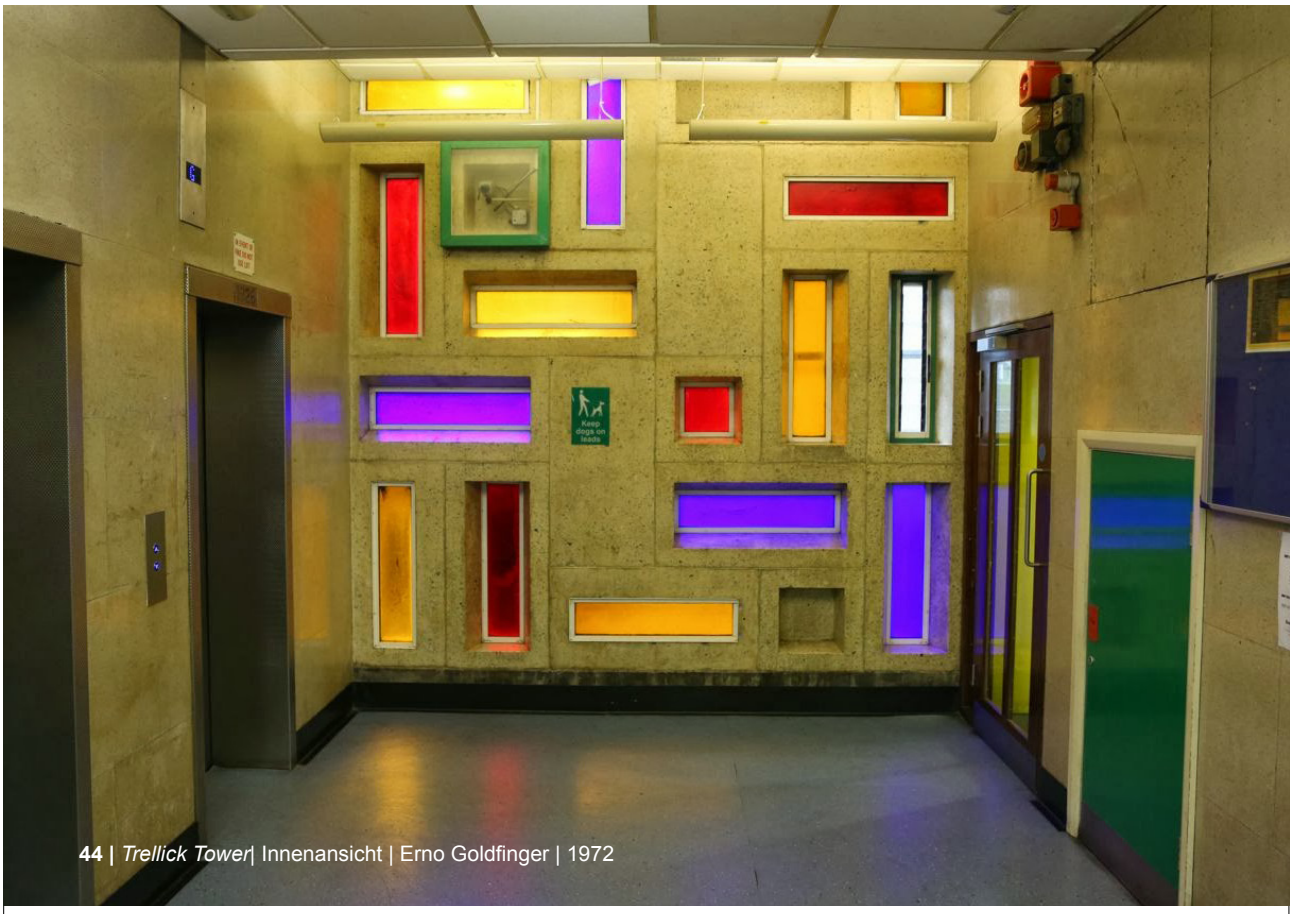
High-Rise von Ben Wheatley ist ein Film im Retro-Chic der 70er Jahre, der von menschlichen Psychosen und Abgründen erzählt, die von gesellschaftlichen Zwängen und hierarchischen Systemen hervorgerufen werden. Unterdrückung der Schwächeren, die sich gegen das Establishment auflehnen. Mit einer schönen, verwegenen Frau (Charlotte Melville, gespielt von Sienna Miller) und einem geheimnisvollen, reservierten Mann (Robert Laing, gespielt von Tom Hiddleston), in einer wunderbaren brutalistischen Kulisse und ästhetischen Bildern und Szenen.

„The retro cars, suits, and architecture all put High-Rise more in a quaint, remote past than a dystopian future. They also add to the sense of otherworldilness that hangs over the film. And so does the sense that High-Rise is driven more by Wheatley´s poster-ready striking images (…) than by any sort of human drives.“ (Robinson, 2016)

Das Hochhaus und die vier weiteren identischen Blöcke wirken monumental und einschüchtern. Ihre Architektur erzeugt eine dystopische Stimmung, ohne dabei auf zusätzliche Effekte zurückgreifen zu müssen. Sie sind im klassischen Brutalismus der Mitte des 20. Jahrhunderts angelegt und können ihre realen Vorbilder wie Erno Goldfinger oder Le Corbusier nicht verneinen. Dieses Bild zieht sich auch im Inneren des Gebäudes fort, die Eingangslobby mit den Liften zum Beispiel ist beinahe schon direkt von Erno Goldfingers *Trellick Tower* in London übernommen worden.

Alles wirkt steril und clean, ein Gebäude von der Spitze bis zum Fundament durchdesignt, genauso wie seine Bewohner. Robert Laing trägt im Spielfilm ausschließlich einen schwarzen Anzug mit Krawatte und scheint mit seiner distinguierten Art wie für das Gebäude gemacht worden zu sein. Ein Mann der in den *High-Rise* zog um urbane Anonymität und Ruhe zu suchen, aber auf ein suburbanes Nachbarschaftsgefüge, in dem jeder jeden zu kennen scheint, findet.

Den einzigen Kontrast zu den geraden Linien und klaren geometrischen Formen findet man auf dem Dach, der im Film, im Gegensatz um Buch, zum Privatbereich des Architekten Anthony Royal gehört. Eine beinahe schon surreale Gartenlandschaft eröffnet sich dem Besucher hier, mit Blumen, Pavillons und sogar größeren Tieren wie Ziegen und Pferden, durch die Royals Gattin in weiß gekleidet – sie erinnert stark an eine zum Leben erweckte Porzellanpuppe – gemächlich schreitet und offensichtlich ihren dekadenten Lebensstil genießt. Robert Laing, der mit Royal Squash spielt, hat als einer von Wenigen das Privileg diesen Garten zu betreten, um dort in einem Pavillon, Royal in seinem Atelier zu besuchen. Beim betrachten der Entwurfspläne des *High-Rise* bemerkt er die Planung des Foyers, das ihn an ein unbewusstes Diagramm eines psychischen Prozesses im Hirn erinnert – ein



44 | *Trellick Tower*| Innenansicht | Erno Goldfinger | 1972

45 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015

geschickter Versuch des Regisseurs das für Ballard wichtige Innere mit dem Äußeren, dem Gebauten, zu vereinen.
Auch wenn das Gebäude in der Verfilmung eine signifikante Rolle spielt, scheint es austauschbar zu sein. Es mag die Frustrationen und Missstände vielleicht fördern, der Ursprung der Unruhen, der Moment nachdem die Anarchie ausbricht, ist hier aber mehr auf gesellschaftliche Missstände zurück zu führen. Die Menschen der unteren Geschosse fühlen sich benachteiligt und im Stich gelassen.
Die Bewohner der oberen Hälfte fühlen sich in ihrer eloquenten Stellung bedroht. Im literarischen Vorbild von James Graham Ballard ist das Spannungsfeld woanders zu finden. Die Architektur in *High-Rise*, dem Roman, auszutauschen wäre undenkbar, die Brandherde der Konflikte gehen hier eindeutiger vom Gebäude selbst aus, der Klassenkampf im Gebäude wird hier vom Hochhaus und seinem Versagen hervorgerufen und nicht anders herum.

Vermutlich ist auch diesem Umstand zu verschulden, dass im Buch klar definierte Orte im Hochhaus, in Ben Wheatleys Arbeit anderswo zu finden sind. Der Supermarkt befindet sich nun 5 Stockwerke höher, die beiden Schwimmbäder des Romans wurden vermutlich für die Vereinfachung, auf eines reduziert und der 9. Stock, von dem aus das Übel im Buch seinen Lauf nimmt, weggelassen. Seine Bedeutung als erstes Stockwerk ohne Strom wird hier vom Supermarkt übernommen.

Obwohl der Film eindeutig mehr die menschliche Ebene des 1975 erschienen Werkes behandelt, wurden auch hier Änderungen vorgenommen, die es uns Betrachtern vermutlich erleichtern soll, uns in die Charaktere hinein zu fühlen. Ein Detail auf das Cronenberg in *Crash* bewusst verzichtete und somit für Kontroverse sorgte. Aus diesem Grund entsteht wohl auch eine Liebesbeziehung zwischen Robert Laing und Charlotte Melville und die Person von Laings Schwester, mit der er im Buch beinahe schon eine inzestuöse Beziehung eingeht, wird mit der von Wilders Frau Helen zusammen gelegt.
Die von Ballard als homogene Masse bezeichneten Mieter des *High-Rise*, die alle der besseren Mittelschicht angehören, zeigen in der Verfilmung dann doch klarere Unterschiede. Anthony Royal erklärt Laing in einem Dialog, dass er eigentlich vorhatte einen Schmelzpott zu entwerfen, daran aber offensichtlich gescheitert zu sein scheint. Ein Klassenunterschied scheint also Voraussetzung für die Handlung des Films zu sein, ansonsten wäre ein Schmelztiegel ja paradox.

Die größte Problematik stellt das Ende des Filmes dar, bei dem der Sohn von Charlotte Melville auf einer selbst gebastelten Maschine zu sehen ist und ein Ausschnitt von einer Rede von Margret Thatcher über Kapitalismus und dem freien Markt zu hören ist. Eine eindeutige Kritik der Filmemacher an der Politik Thatchers, der Deregulierung des Wohnungsmarktes, des Neoliberalismus und der daraus resultierenden angespannten Wohnungssituation in London. Auch wenn das Werk von Ballard oftmals als politisch interpretiert werden könnte, war dies nie seine Intention. Er hielt sich immer zurück mit seinen politischen Ansichten, wollte in seinem Werk nie die Gesellschaft kritisieren. Er sah seine Aufgabe als Science-Ficiton Autor vielmehr darin, mögliche Szenarien der nahen Zukunft zu zeigen, meist überspitzt, aber immer nur hypothetisch.
Und als er sich in den 80er Jahren doch unerwartet politisch äußerte, überraschte er viele seiner Kollegen und Anhänger damit, dass er Margaret Thatchers Intentionen das britische Leben zu „amerikanisieren“ durchaus positiv sah. (vgl. Campbell, 2008)

>>Later, as he sat on his balcony eating the dog, Dr. Robert Laing reflected on the unusual events that had taken place within this huge apartment building during the previous three months. Now everything had returned to normal,(...)<<

(Ballard, 2014, p. 1)

46 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015

>>The apartment had been expensive, its studio living-room and single bedroom, kitchen and bathroom dovetailed into each other to minimize space and eliminate internal corridors.<<

(Ballard, 2014, p. 5)

47 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015

>>(...) Laing was still exhilarated by the high-rise, one of five identical units in the development project and the first to be complete and occupied. Together they were set in a mile-square area of abandoned dockland and warehousing along the north bank of the river.<<

(Ballard, 2014, p. 3)

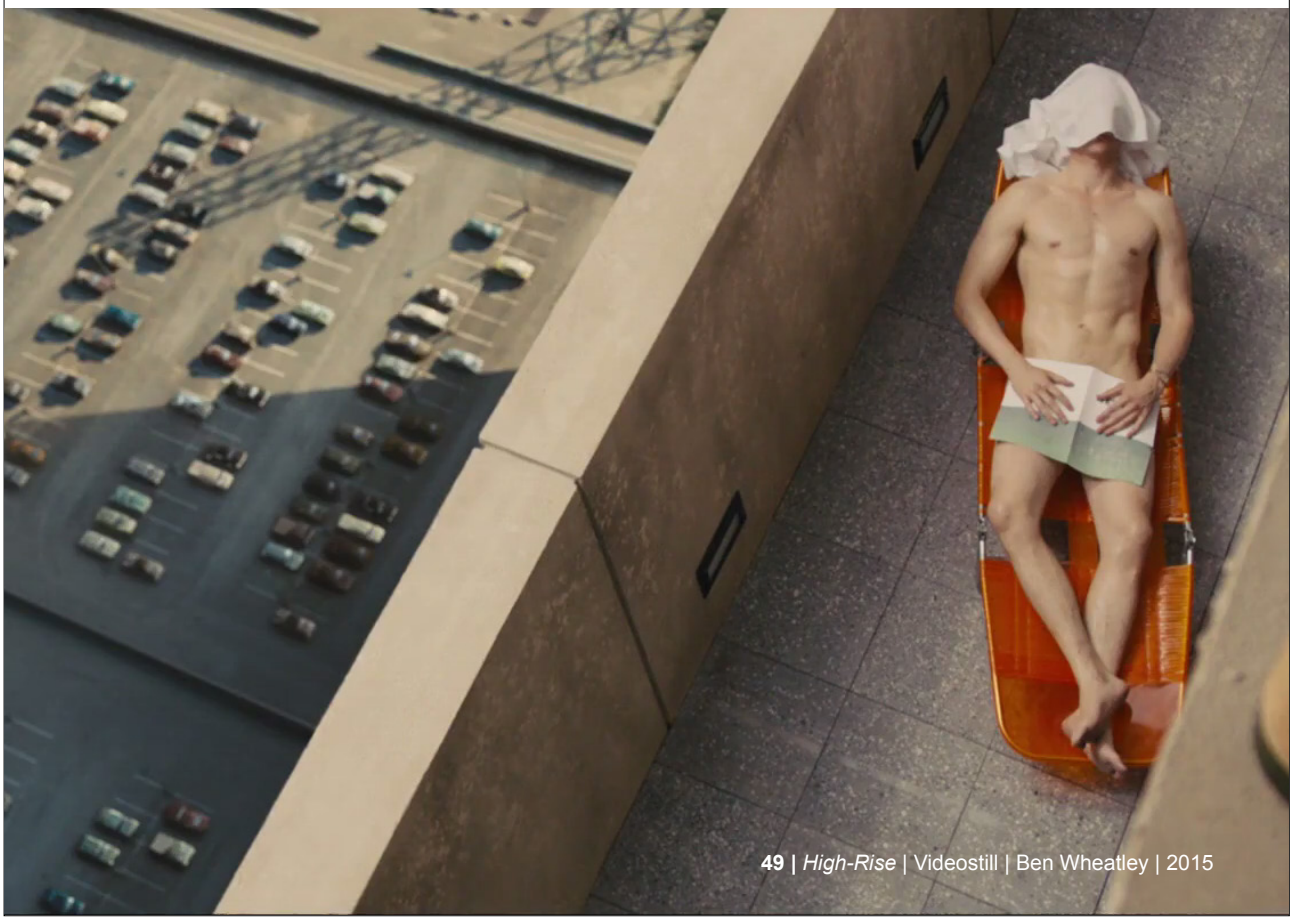
48 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015

>>The only open space turns out to be someone else´s car park<<

(Ballard, 2014, p. 14)

>>Reasonably enough, the architect had zoned the parking-lots so that the higher resident´s apartment (...), the nearer he parked to the building. the resident from the lower floors had to walk considerable distance to and from their cars each day (...).<<

(Ballard, 2014, p. 26)



49 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015

>>Dressing up corpses and setting them in grotesque tableaux was a favourite pastime of the dentist´s. His imagination, repressed by all the years of reconstructing his patients´ mouths, came alive particularly when he was playing with the dead.<<

(Ballard, 2014, p.213)

50 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015

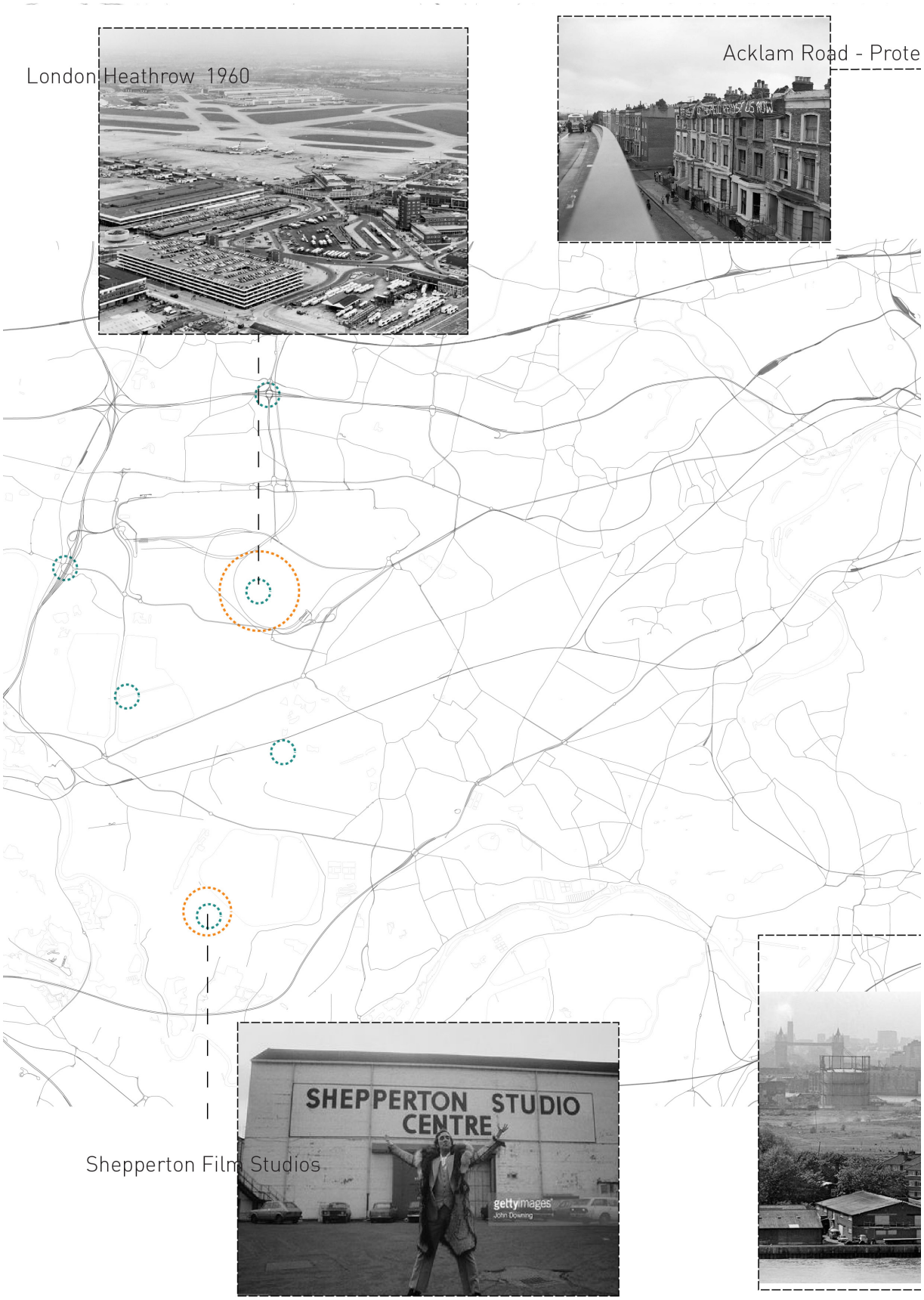
>>A small wound had opened Royal´s chest, (...) In the yellow light reflected off the greasy tiles, the long tank of the bone-pit stretched in front of them. (...) the sloping floor was covered with the skulls, bones and dismembered limbs of dozens of corpses.<<

(Ballard, 2014, pp. 242)

51 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015

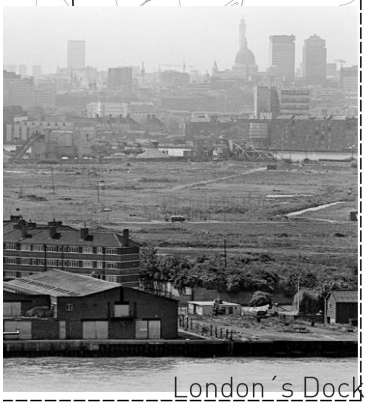
52 | Pre-Westway | 1964

DER URBANE UND ARCHITEKTONISCHE KONTEXT


London Heathrow 1960
Acklam Road - Prote
SHEPPERTON STUDIO CENTRE
Shepperton Film Studios

est Westway 1970

Construction of Westway 1970er



London´s Docklands 1970er

Trellick Tower construction vor 1973

historic London

54 | Ballard und der Psychologe Dr. Evans

KARTOGRAFIE DER CONCETE AND STEEL TRILOGIE

„As a writer, Ballard is the ultimate urbanist, the master blender of technology and desire.“ (vgl. Campbell 2008)

James Graham Ballards signifikantester Unterschied zu seinen Autorenkollegen der Science-Fiction Bewegung ist die Tatsache, dass sich seine Erzählungen stets mit der realen Welt und gegenwärtigen Technologie auseinander setzten.
In einem Beitrag des *New World – Science-Fiction Magazine* im Mai 1962 als Gasteditor, schrieb er einen Appell an alle Literaten dieses Genres, sich von Raumfahrtutopien, außerirdischem Leben und Weltraumschlachten zu distanzieren und wieder im Hier und Jetzt anzukommen. Er bedauerte, dass sich kaum jemand noch, so wie er, von zeitgenössischer Musik, Kunst und Film inspirieren ließ, wo sie doch eigentlich ein neues Level der Wahrnehmung, eine neue Sprache und neue Symbole ermöglichen.
Den Planeten Erde und seine Zukunft zu erörtern ist die Aufgabe ihrer Generation, schreibt er und rückte dabei den *Inner Space*, die Psychopathologie des Menschen und seine Umwelt in den Fokus.
Für Ballard spielte jener Bereich des menschlichen Bewusstseins die größte und wichtigste Rolle und Inspirationsquelle und nicht dessen Beiwerk. (vgl. Ballard, 1962)
„ (…) When I´ve wanted intellectual excitement, I´ve found myself turning to music or painting rather than to science fiction, and surely this is the chief thing wrong with it at present.“ (Ballard, 1962, p.116)

Ballard holt sich seine Inspiration direkt aus seinem Umfeld. Ein Umstand der in seinen Texten spürbar ist und es auch deshalb kaum verwundert, dass er selbst in den Orten der *Concrete and Steel* Trilogie gelebt hat.
Bis zur Geburt seiner Kinder, die kurz nach seiner Hochzeit mit seiner Frau Helen Mary Matthews 1955 auf die Welt kamen, lebte er in Notting Hill (vgl, Pringle, 2009), nicht unweit von der Stelle entfernt, an der Robert Maitland in *Concrete Island* seinen Unfall hatte und auch die Protagonisten von *Crash* immer wieder ihre Zeit verbrachten. Auch mit seinem Kollegen und Freund Michael Moorcock erkundete er diese Gegend regelmäßig, obwohl beide unterschiedliche Haltungen gegenüber diesem Stadtteil und London im Allgemeinen hatten. James Graham Ballard hasste London und zog wohl auch deshalb mit seiner Frau nach Shepperton, einem Vorort der britischen Metropole. Für Moorcock unvorstellbar.: *„I felt odd, even then, not being in easy walking distance of the West End. I was born in the suburbs and go to the centre as soon as i could (…) I can´t think of any much worse than living in Shepperton.“* (vgl. Holiday 2007)
Für ihn war Ballards schlechtes Verhältnis zu London und dem Vereinigten Königreich auf seine Kindheit und Jugend in Shanghai (vgl. Holliday, 2007) und seiner Inhaftierung als Jugendlicher in einem Camp in Japan als Folge von Pearl Harbour zurückzuführen. (vgl. Pringle 2009)

Nach kurzer Zeit in Chiswick zog Ballard 1960 endgültig mit seiner Familie nach Shepperton, wo er bis zu seinem Tod 2009 lebte. Hier fand er

Inspiration für den ersten Teil der Trilogie, *Crash*. Die unmittelbare Nähe zu den Shepperton Film Studios war für ihn bedeutend. Sie waren der ausschlaggebende Grund, wieso er sich dazu entschied diesen Ort für sein Werk zu wählen. (Campbell, 2008)

Nicht nur sein Wohnort hatte gravierenden Einfluss auf das schriftstellerische Werk von Ballard, sondern auch sein soziales Umfeld. Besonders die Freundschaft zu dem jüngeren Science-Fiction Autor Michael Moorcock zeigt seine Spuren. Gemeinsam starteten sie eine Science-Fiction Vereinigung, die zu ihrem Bedauern aber sehr wenig Zulauf hatte, da sie bewusst eine andere Richtung, weg von Aliens und Weltraumabenteuer, einschlagen wollten. *„I [Michael Moorcock] think we were all part of a broad movement which was rejecting, as I said, the played out convention of Modernism.“* (vgl. Holliday, 2007) Diese Haltung gegenüber dem Modernismus ist Triebfeder für die *Concrete and Steel Trilogie*, die eine Kritik am modernen Städtebau und der Architektur ist. Aber nicht weil Ballard sie ablehnt. Er scheint viel mehr von dieser Strömung inspiriert worden zu sein. Er lies sich auf all ihre unterschiedlichen Facetten ein und baute sie in sein Werk ein. *Crash* entstand zur selben Zeit wie die Erweiterung der Autobahn, die heute bis zur Straße seines Wohnhauses führt (vgl. Pringle, 2009), *Concrete Island* an einem großen markanten Knoten Punkt des Westways, der zu dieser Zeit in großem Stil ausgebaut wurde und die brutalistische Architektur in *High-Rise* steht ganz im Sinne der modernistischen Architektur.

Die Modernisierung der Städte wurde damals mit einer Amerikanisierung gleichgesetzt, der Ballard durchaus positiv gegenübergestanden zu sein scheint – lässt einen *Crash* doch eher an Los Angeles der 70er des 20. Jahrhunderts denken als an die britische Stadt London und deren Vororte und Randgebiete. Es ist auch kein Geheimnis das der Brite äußersten Respekt vor der umstrittenen Premierministerin des Vereinigten Königreichs Margarete Thatcher hatte und ihre Pläne zur Amerikanisierung des britischen Lebens unterstützte. (vgl. Campbell, 2008)

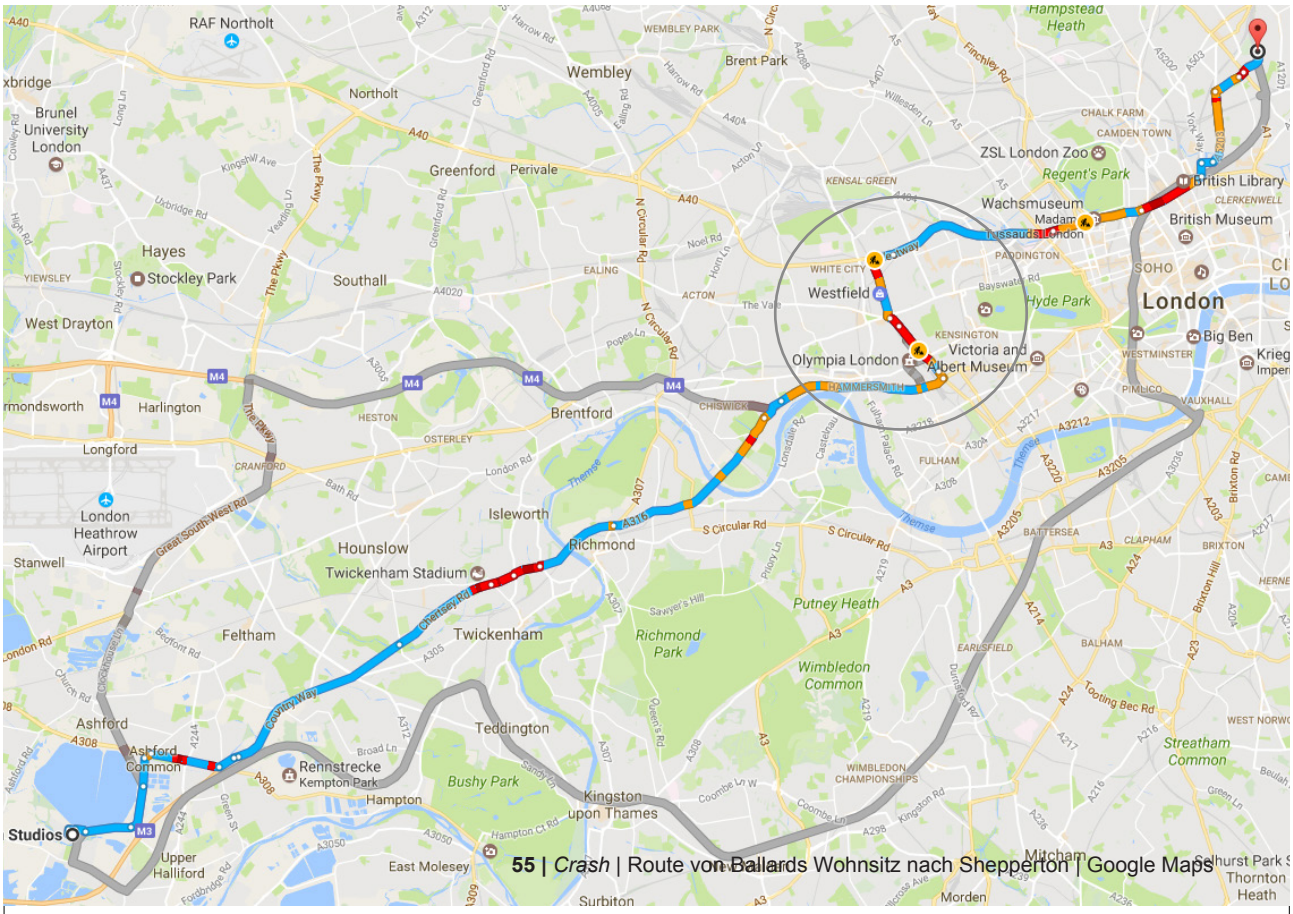
Entstehung der **Kartografie** der **Concrete and Steel Trilogie**

Selten wird der Autor spezifisch, wenn es um die Lokalisierung der Handlungsorte geht. Er bietet dem Leser lediglich Eckpunkte, wie den Oceanic Terminal des Londoner Flughafens Heathrow oder die Shepperton Filmstudios. Dennoch lässt sich mit Google Maps eine lebendige und detailreiche Karte entwickeln, die die Handlungsstränge verfolgt und somit markante Punkte, wie zum Beispiel den Unfall von Ballard in *Crash* oder von Maitland in *Concrete Island,* bestimmen lässt.

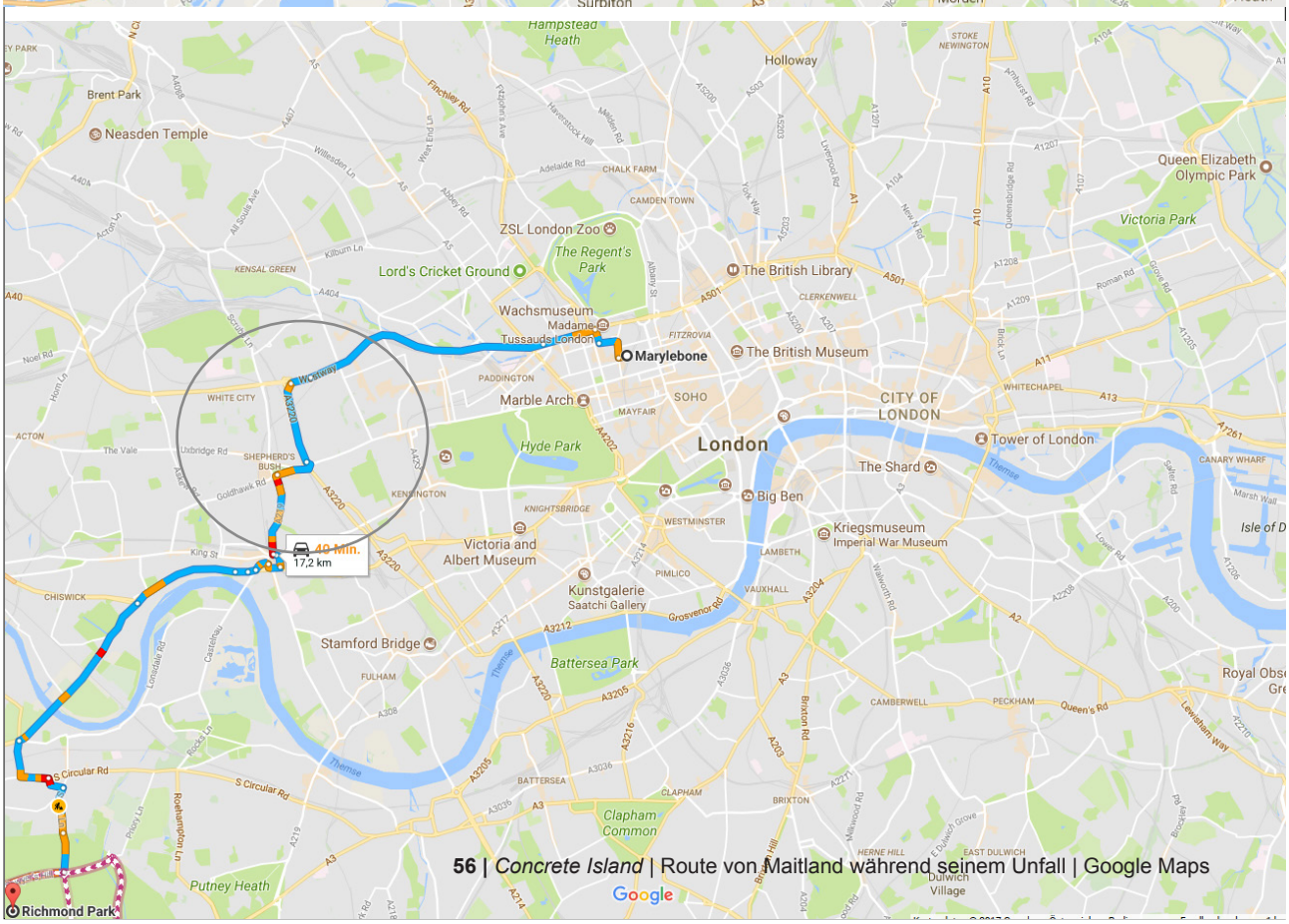
Beide Protagonisten, Robert Maitland und James Ballard, fuhren regelmäßig Teile der selben Strecke entlang und auch die Unfälle der Beiden fanden in der selben Gegend statt.

Alle drei Teile spielen sich innerhalb einer relativ überschaubaren Zone der Randgebiete Londons ab. Sie liegen teilweise nah beieinander und überschneiden sich in manchen Fällen sogar. Und trotzdem entdeckt man diesen Umstand erst bei genauerem Lesen, denn auch wenn ein und derselbe Ort beschrieben wird, wird er von James Graham Ballard von Buch zu Buch vollkommen anders dargestellt, da die Orte nie für sich alleine stehen, sondern immer in Verbindung und Wechselwirkung mit dem Inneren [the inner space] des Protagonisten. Ballard und Vaughan suchen in *Crash* den ultimativen Kick auf den Straßen. Die Wahrnehmung ihrer Umgebung, die diese zu einer anderen werden lässt, unterscheidet sich von jener von Robert Maitland in *Concrete Island,* der erst erkennen muss, dass der Unfall, genau das ist, das er eigentlich wollte. Und Robert Laing sucht die Abgeschiedenheit - die Maitland unbeabsichtigt gefunden hat – in einem Megablock, dem *High-Rise*, weg von den Autobahnen und Rushhours der Stadt.

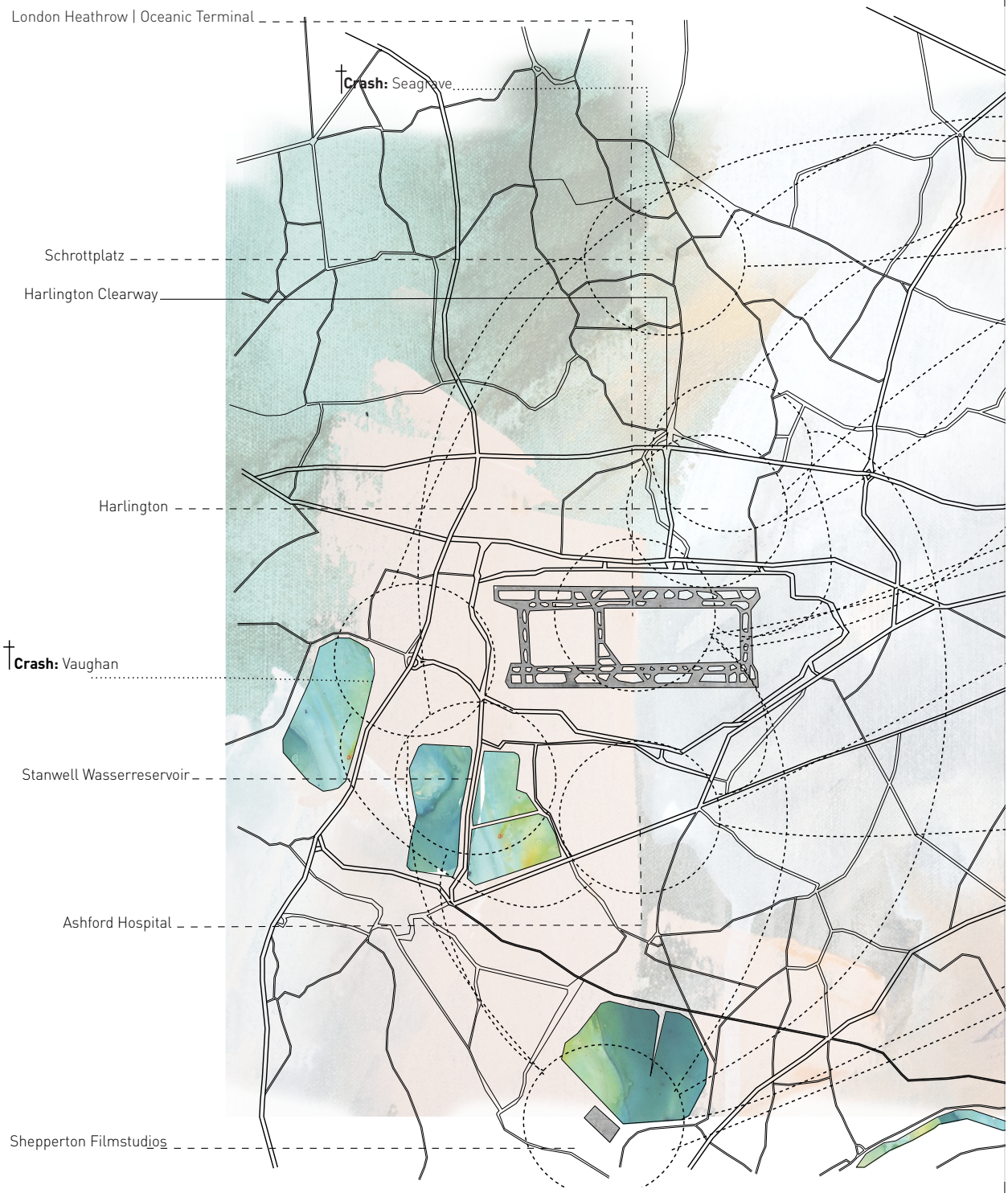
Ein zentrales Thema, dass in den Büchern auftritt und vom bebauten Raum bestimmt wird, ist das des Voyeurismus. Sehen und gesehen werden, in einer von Konsum und Technologie orientierten Gesellschaft, hat Einfluss auf den Menschen und damit auch wieder auf dessen Wahrnehmung seiner Umwelt, sowie auf seine Umwelt im realen Kontext.

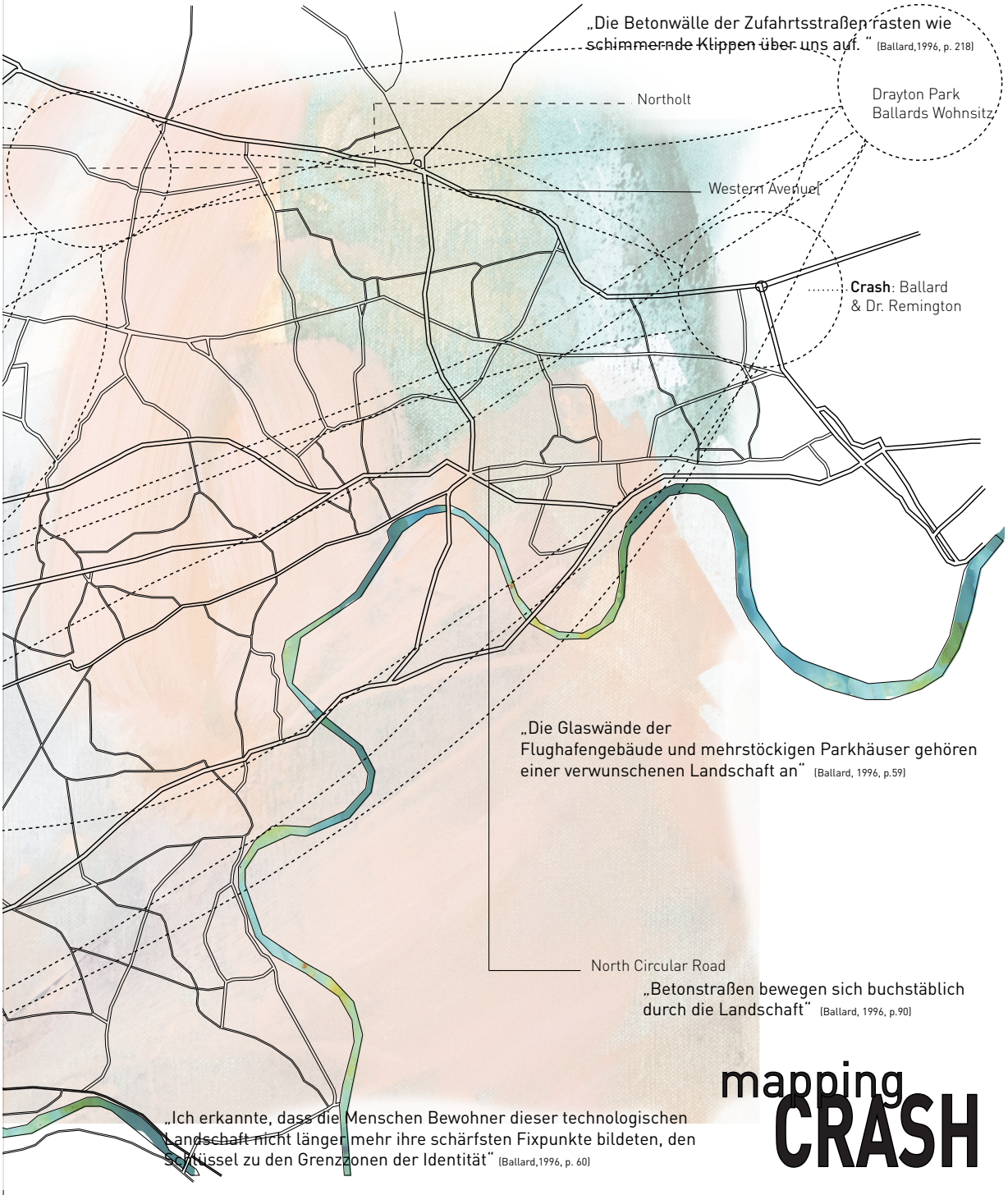


55 | *Crash* | Route von Ballards Wohnsitz nach Shepperton | Google Maps



56 | *Concrete Island* | Route von Maitland während seinem Unfall | Google Maps


London Heathrow | Oceanic Terminal
Crash: Seagrave
Schrottplatz
Harlington Clearway
Harlington
Crash: Vaughan
Stanwell Wasserreservoir
Ashford Hospital
Shepperton Filmstudios



mapping CRASH

MAPPING **CRASH**

Um die Umgebung und die städtebauliche, sowie architektonische Situation begreifen und erfassen zu können, habe ich anhand des Romans eine Karte entwickelt, die die wichtigsten Orte und Beziehungen jener untereinander zeigen soll. Obwohl James Graham Ballard nur sehr wenige Gebäude und lokale Punkte konkret nennt, lässt sich trotzdem eine detailreiche und genaue Karte erarbeiten. Genannte Fixpunkte in *Crash* waren unter anderem der Oceanic Terminal des Londoner Flughafens Heathrow, die Filmstudios in Shepperton – Arbeitsplatz des Hauptprotagonisten James Ballard – sowie dessen Wohnort Drayton Park, das Krankenhaus in Ashford, einem Ort südlich des Flughafens, nahe Stanwell, dessen Wasserreservoir ebenfalls Schauplatz ist. Obwohl für die Handlung Autobahnen und Verkehrsknotenpunkte essentiell zu sein scheinen, sind sie auf den ersten Blick meist vage beschrieben, nur die Western Avenue und die North Circular Road werden namentlich vom Autor erwähnt. Beim Erstellen der Karte und dem parallelen lesen des Textes, lassen sich aber auch alle anderen Wege und Strecken, die die Protagonisten in ihren Autos zurücklegen und auch ihre Unfälle rekonstruieren, da ihre Beschreibung äußerst real und genau ist. So wie beim bedeutungsvollen Unfall von James Ballard und Dr. Helen Remington, der einen Ausgangspunkt der Erzählung darstellt:

„Als ich an einem regnerischen Juniabend von den Shepperton Filmstudios heimfuhr, kam mein Wagen an der Kreuzung unter der Zufahrt zur Überführung der Western Avenue ins Schleudern. Innerhalb von Sekunden fuhr ich mit einer Geschwindigkeit von achtzig Stundenkilometern den rasch näher kommenden Leitplanken entgegen. Als ich gegen eine zentrale Verankerung prallte, platzte der linke Hinterreifen. Der Wagen entglitt meiner Kontrolle und schlitterte auf den Zufahrtsweg für schnelle Fahrzeuge. Drei Wagen kamen auf mich zu, massengefertigte Salonwagen, an deren exakte Modelle, Baujahre und Farben ich mich auch heute noch mit der schmerzlichen Genauigkeit eines niemals auszulöschenden Alptraumes erinnern kann. Die beiden ersten verfehlte ich, indem ich in Intervallen die Bremse betätigte, obwohl ich kaum zwischen ihnen hindurch steuern konnte. Mit dem dritten, in dem eine junge Ärztin und ihr Mann saßen, pralle ich frontal zusammen.(...)“ (Ballard, 1996, pp.27)

Spinnt man also ein Netz von den Shepperton Filmstudios entlang der Western Avenue zu Ballards Wohnort, der an einer anderen Stelle des Textes genannt wurde, lässt sich der Ort des Unfalles an der Kreuzung zwischen Western Avenue und dem Highway M3, der zwar nicht genannt wird, aber die Hauptverkehrsroute von den Filmstudios in Richtung Western Avenue ist, auf der Karte lokalisieren.
James G. Ballards Faible für komplexe Knotenpunkte und die starke Frequenz dieses Punktes im Bezug zur Realität, lassen ihn plausibel und sehr wahrscheinlich erscheinen.
Diese Methode habe ich bei fast allen Unfallorten herangezogen. Durch dieses Verfahren und die genau angegebenen Orte entsteht eine Karte mit

59 | *Crash* | Interaktive Karte | Google Earth

einem komplexen Gebilde voll von Beziehungen. Spannend dabei ist die Konzentration der Handlung auf die damaligen Vororte westlich von London, in der Gegend des Flughafens, der scheinbar ein Zentrum darin bildet. Es handelt sich um klassische Einzugsgebiete damals, die von Straßen durchzogen waren und durch Hauptverkehrsadern, die allesamt nach London führten, verbunden waren. Orte die durch das Automobil gefördert wurden und ohne Autos unvorstellbar wären.

„Betonstraßen bewegen sich buchstäblich durch die Landschaft.“ (Ballard, 1996, p.90)

Schauplätze

Die Randgebiete der Stadt werden in *Crash* zum Ballungszentrum und für bestimmte Szenen und Handlungen verfährt der Autor nach speziellen Schemata. Autounfälle passieren meist bei Unterführungen, Brücken und Kreuzungen und Wohnorte werden namentlich genannt aber nur kurz und knapp beschrieben – die Schilderung von Lebensräumen stehen in *Crash* folglich in extremen Kontrast zu jenen der Unfälle. Gebaute Umgebung stellt die harte und unveränderbare Realität dar, wohingegen die Orte der Autounfälle und die Straßen mehr Freiheiten genießen dürfen. Ein Umstand der vermutlich von dem Glaube kommt, dass sich mit ihnen der Mensch befreien kann.
Der Flughafen bildet den markantesten Punkt in der Karte, nimmt seine Größe doch beinahe die der einzelnen Vororte ein und seine Beziehung zu den dicht befahrenen Zubringerstraßen lassen ihn an ein Herz erinnern, bei dem die Adern und Venen in denen das Blut zirkuliert, die Straßen sind. Ballard beschreibt diesen Ort als kleine, unabhängige Stadt mit einem weitläufigen Gebiet, voll von Transistoren und Supermärkten, Hotels, Tankstellen und Diskos, alle 24 Stunden und sieben Tage die Woche geöffnet in der nur Prostituierte dauerhaft und Durchreisende isoliert von der Außenwelt leben und deren Existenz von einer ganz bestimmten Hierarchie geprägt ist. Doch nicht nur Reisende und Prostituierte halten sich zumindest zeitweise hier auf, Catherine und Helen arbeiten beide am Flughafengelände und auch Ballard zieht es immer wieder dorthin, meist um Vaughan zu

treffen oder ebendiesen dort zu suchen.

Genauso wie diese Orte, wird auch das Ashford Krankenhaus beschrieben, in dem sich Ballard nach seinem Unfall befindet und in dem Helen bis dahin als Ärztin tätig war. Dieses Krankenhaus ist eigentlich darauf spezialisiert Unfallopfer von Flugzeugabstürzen zu versorgen, deshalb befindet sich auch Ballard alleine in einem großen Zimmer, denn die übrigen Betten sind eigentlich für jene Opfer reserviert. Dies ist auch der Ort an dem Ballard zum ersten Mal Vaughans Anwesenheit bewusst wahrnimmt.
Da das Erlebnis des Autounfalls in *Crash* förmlich zelebriert wird, sind weitere Handlungsorte, der Schrottplatz, den die Protagonisten aufsuchen um ihre Autos nach den Unfällen zu begutachten und abzuholen, aber auch um sich einfach die Ästhetik des verbeulten und zerstörten Schrotts anzusehen. Ein anderes Ausflugsziel ist das Verkehrsforschungslabor, das die Gruppe rund um Vaughan aus ganz speziellen und persönlichen Forschungszwecken und Lehrstunden aufsuchen und auch ein Autorennen in Northolt sowie eine Autoschau in Earls Court suchen die Protagonisten gemeinsam auf. Den letzten Ort den James Graham Ballard genauer beschreibt und den der Protagonist Ballard mit seiner Frau Catherine in der Erzählung aufsucht ist der Schrottplatz, auf dem all jene Autos landen, die nicht mehr zu retten sind. So auch Vaughans Unfallwagen, in dem er sein Leben verloren hat, findet hier seine letzte Ruhe.

In *Crash* versinnbildlichen die einzeln beschriebenen Orte ihre Funktion. Der Autor, James Graham Ballard, passt unterschiedliche Schauplätze dem Charakter der Person, die hier lebt oder arbeitet, oder dem Ereignis, das hier passiert, an.

Der Wohnort Ballards wird als typischer Vorort beschrieben, der von Konsum und Verkehr dominiert wird. Seine Nachbarn bezeichnet er als *„Vorstadtsklaven, die in tausend Ungläubigkeiten und Treulosigkeiten zusammengedrängt waren, wurden vor der soliden Realität der Gestade von Straßen und Autobahnen mit ihrer konstanten, makellosen Geometrie, sowie vor den unüberschaubaren Geländen der Parkplatzanlagen zum Nichts herab reduziert.“* (Ballard, 1996, p. 60)
Palast dieser Vorstadthölle ist das Einkaufszentrum, das Ballard in der Zeit seiner Genesung aufsucht um sich über einiges klar zu werden und das auch Vaughan aufsucht, um von dessen Dach aus Fotos zu schießen. Ein Einkaufszentrum als Sinnbild für die moderne Konsumgesellschaft und den Kapitalismus, es ist die Hochburg des Konsums und Förderer der Faulheit der Konsumenten. Hier findet man alles. *„(…) people go there to find and to select objects-responses to all the questions they may ask themselves; or, rather, they themselves come in response to the functional and directed question that the objects constitute.“* (Baudrillard, 1994, p.75)
Es handelt sich hierbei um einen Ort der den Menschen mit dem Gegenstand zusammenbringt, ein Ort der Manipulation, stellt sich nur die Frage wer hier wen manipuliert?
Mit dem Einkaufszentrum eng verbunden ist die Autobahn, die es umgibt und regelrecht füttert. Zusammen stellen sie das Musterobjekt des Kapitalismus dar, ein Modell der Zukunft, mit dem gekonnt die Gesellschaft manipuliert werden kann, sie sind die Simulation eines sozialen Lebens, (vgl. Baudrillard, 1994) eine Art Mikrokosmos, der von einem künstlichen Horizont begrenzt ist und vermutlich ein Grund dafür ist, dass Ballard den größten Teil seines Lebens in einem Auto verbringt, um diesem „Gefängnis“ entfliehen zu können.

Ähnlich verhält sich die Beziehung zwischen Seagrave und seinem Wohnort Stanwell, der das komplette Gegenteil zu Ballards Wohnsitz darstellt. Anstatt Reihen von Wohnhäusern, Vorgärten und Geschäften findet man hier Schrottplätze und Schrottpressen, Autohändler, KFZ Werkstätten und Karroseriebetriebe. Die Beschreibung erinnert mehr an ein Industriegebiet, als einen Wohnort. Kaum verwunderlich, dass sich auch Vaughan in der selben Gegend mit seinem Fotolabor niedergelassen hat.

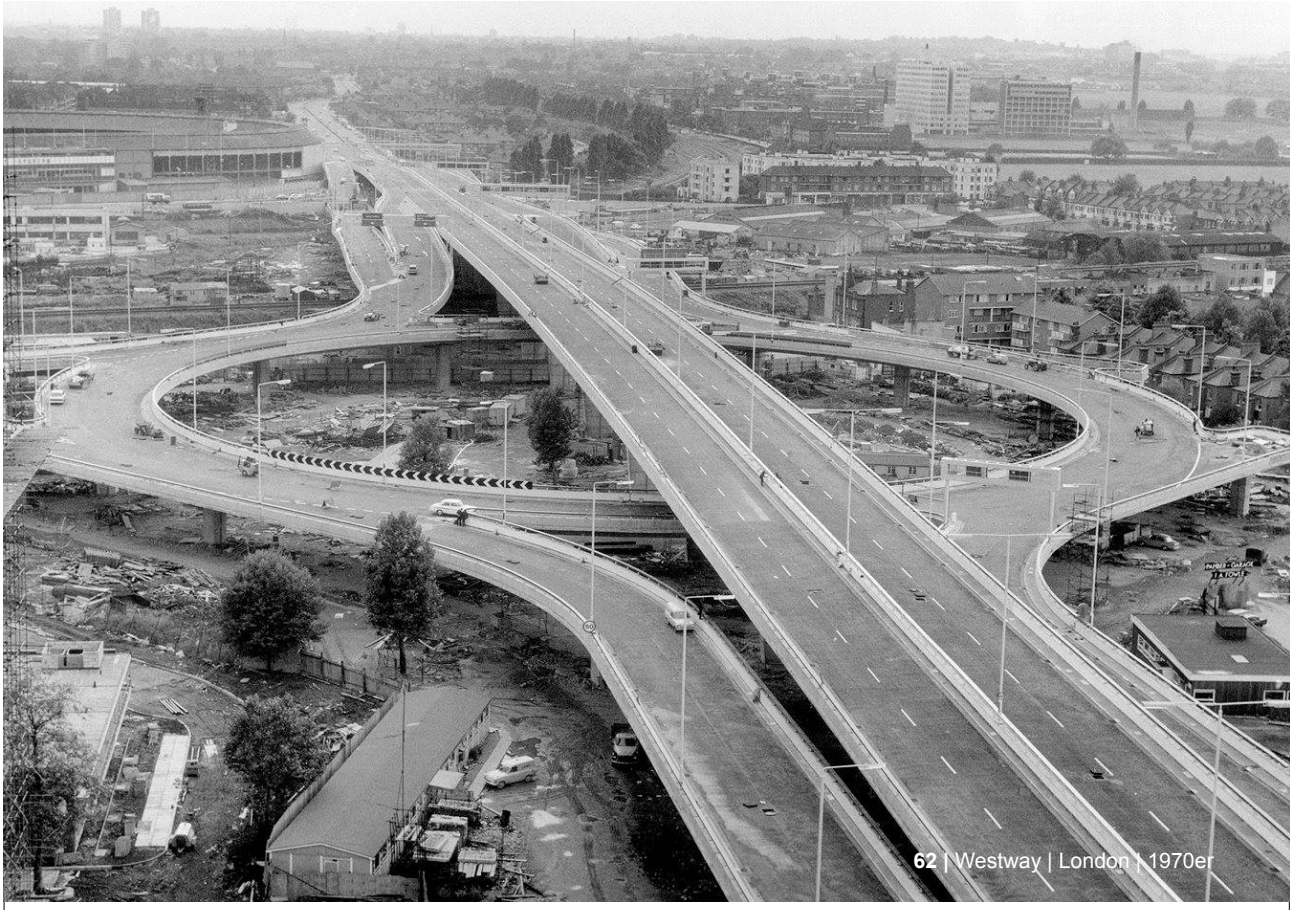
Eine weitere spannende Siedlung ist West Northolt, ein Vorort des Flughafens, der von eingeschlossenen Wohnhäusern, kleinen Gärten und Maschendrahtzäunen geprägt ist und ausschließlich von jungen Flughafenangestellten, Parkhauswächtern, Bodenpersonal und ehemaligen Stewardessen und Schichtarbeitern bewohnt wird. Diese monotone Mischung von Menschen hat zur Folge, dass Nachmittags der Ort und die Straßen verlassen sind.

Die Wohnorte scheinen also zu den Charakterzügen ihrer Bewohner zu passen und auch umgekehrt, die Persönlichkeiten und Eigenschaften dieser zu formen.

Das Zentrum des Terrains von *Crash* und gleichzeitig auch Architektur für eine der größten

60 | Oceanic Terminal | Heathrow | London | 1970

61 | Oceanic Terminal | Heathrow | London | 1970



62 | Westway | London | 1970er

63 | Westway | London | 1970er

Errungenschaften der Technologie, der Flughafen, ist von einer eigenen und individuellen Schönheit geprägt, deren Glasfassaden, Parkanlagen und Parkhäuser an eine verwunschene Landschaft erinnern. Die Flugzeuge, die diesen verlassen, stellen ein System von Entzücken und Erotik, von Strafe und Begierde dar. (vgl. Ballard, 1996)

Wie bereits beschrieben, nehmen die Schauplätze der Unfälle, die Straßen, eine andere Wertigkeit ein, wie architektonisch greifbare und unbewegliche Orte. Die Gegenden in denen es zu traumatischen Kollisionen, Tod und Elend, ausgelöst durch Technologie kommt, wirken in ihrer Beschreibung wie melancholische Stillleben. Von einer ähnlichen Schönheit geprägt sind Verkehrsstaus und die sich darin befindenden Vehikel, die zum Stillstand gezwungen werden und eine endlose Kolonne von schimmernden Blech bilden. Eine Gezeitenwelle, die die Menschen zu Stoßzeiten in eine Richtung spült oder sich so zäh voranbewegt, dass er als Blut in absterbenden Arterien beschrieben wird. (vgl. Ballard, 1996)
Die am häufigst erwähnten und wichtigsten Straßen sind die Western Avenue, Harlington Clearway und die North Circular Road. Auf letzteren rast Ballard gemeinsam mit Vaughan während eines Drogentrips entlang. Für ihn wurden die Autos während diesem Erlebnis zu metallisierten Geschöpfen, die im Sonnenlicht glänzten, sich von einem Verkehrsstau befreit hatten und daraufhin entlang weißen Betons, der wie gewundene Knochen aussah, davon fuhren. Während dieses Trips erschienen die Straßen für Ballard wie eine surreale Landschaft, die er fasziniert beschrieb*: „Die Betonwälle der Zufahrtsstraßen rasten wie schimmernde Klippen über uns auf. Die Fahrbahnmarkierungen verwandelten sich in weiße Schlangen, die sich unter den Reifen der Autos wanden, die auf ihren Rücken dahinfuhren, als wären sie entzückte Delphine. Die Richtungsschilder über uns ragten wie freigiebige Jagdflieger über uns empor. Ich preßte die Handflächen gegen das Lenkrad und stieß mit dem Wagen durch die goldenen Luft.(...)“* (Ballard, 1996, p.218)
Nach diesem Erlebnis, bei dem Ballard scheinbar die technologische Gesellschaft und ihre Architektur in vollem Ausmaß erlebt und auch verstanden hat, zog er sich zurück. Dabei stellte er sich *„das Bild einer verlassenen Stadt vor, deren sinnentleerte Technologie sich selbst überlassen blieb.“* (Ballard, 1996, p. 234)

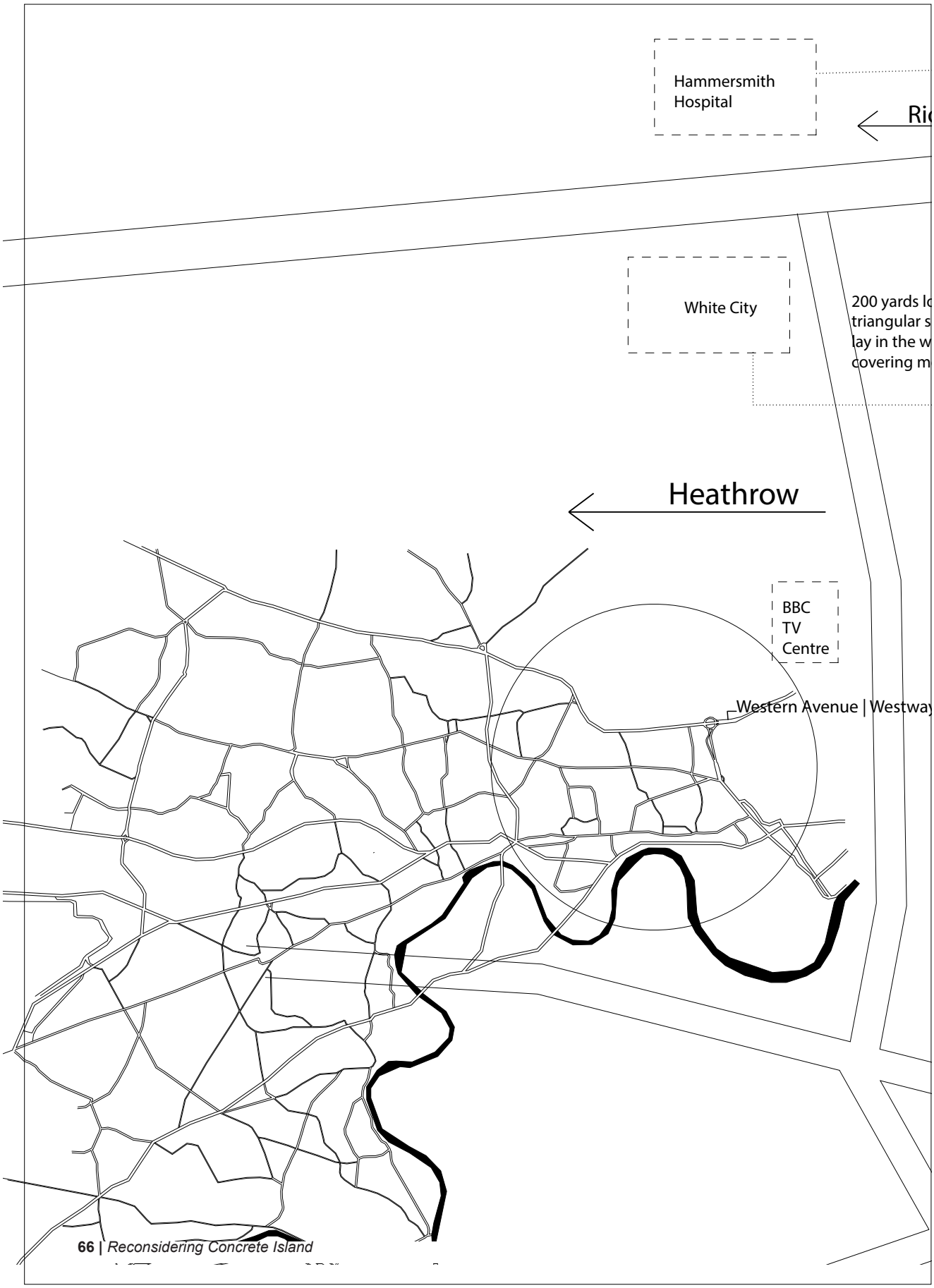
Voyeurismus

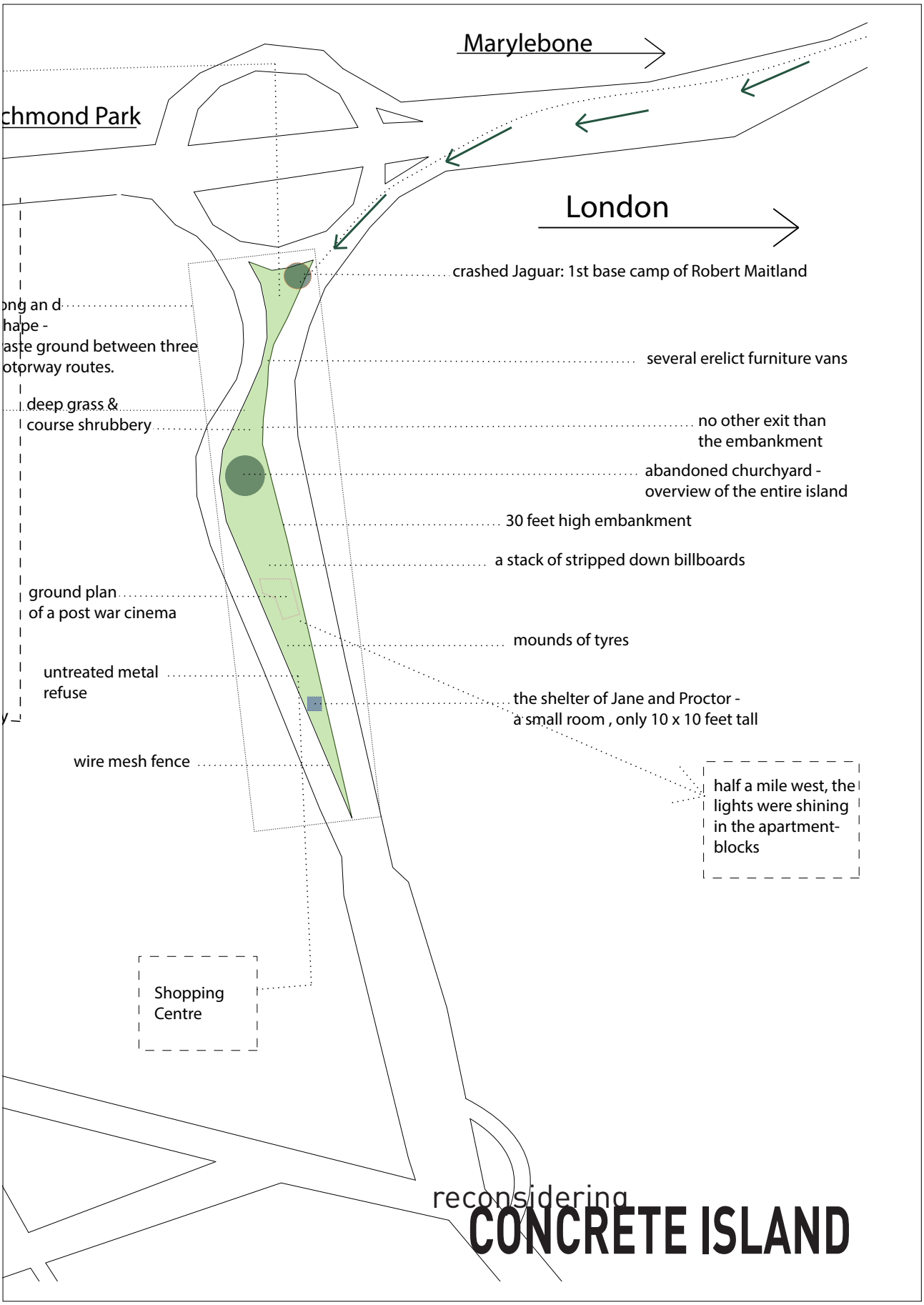
Voyeurismus, die sexuelle Lust am Beobachten, und die Architektur sind zwei Elemente die stark von einander abhängig sind.
Michael Foucault erkannte in Architektur, die sieht, observiert und ausspioniert, ein Gefängnis, ein Prototyp für eine neue autoritäre Ordnung. (Hollier, 1989, p.x)

Für Vaughan, den Anführer der Gruppe, die von Autounfällen und dessen Folgen, fasziniert sind, ist das beobachten, dokumentieren und sammeln äußerst wichtig. Er fotografiert zahlreiche Unfälle, Unfallopfer und Verkehrssituationen. Dafür sucht er meist hoch gelegene Punkte auf, wie das Dach der Shepperton Filmstudios oder des Oceanic Terminals um mit seinem Teleobjektiv alles genauesten festhalten zu können. Eines seiner Lieblingsmotive ist Ballard, der den größten Teil seines Lebens in einem Auto verbringt, sogar nach seinem schweren Unfall sich genau das selbe Modell kauft um damit die Highways zu erobern. Er teilt somit Vaughans Leidenschaft zur Technologie und ihrer sexuellen Anziehungskraft und wird zum wichtigsten Motiv für Vaughans Dokumentation.

64 | Westway | London | 1970er

65 | Westway | London | 1970er


Hammersmith
Hospital
Ri
White City
200 yards lo
triangular s
lay in the w
covering m
Heathrow
BBC
TV
Centre
Western Avenue | Westway



reconsidering
CONCRETE ISLAND

67 | Eine Unterführung des Westway | London

RECONSIDERING **CONCRETE ISLAND**

Der zweite Teil der Trilogie kann wie eine räumliche Überleitung der beiden anderen Teile gelesen werden. Die Handlung spielt in der selben Gegend von London wie *Crash*, wird aber nur sehr kurz am Anfang beschrieben, als Robert Maitland, der Hauptprotagonist, kurz vor der Rushhour von seinem Büro in Marylebone nach Richmond Park unterwegs ist. An einem Knotenpunkt des Westways, 600 Yard entfernt von der Abfahrt zur M4, gerät er mit seinem Jaguar ins Schleudern, ungefähr an jener Stelle, an der bereits James Ballard und Helen Remington ihren schicksalhaften Crash hatten.

Der Architekt Maitland stürzt mit seinem Auto eine steile Böschung hinunter und findet sich gefangen auf einer Insel, umgeben von Schnellstraßen, wieder. Diese mysteriöse Insel entspricht auch in der Realität der Beschreibung des Autors, denn außer der von Ballard beschriebenen Route und dem Google-Maps-Check, liefert *Concrete Island* noch weitere Indizien um den genauen Standpunkt zu lokalisieren. Die V-förmige Fläche zwischen den Straßen ist genau wie beschrieben, 200 Yards lang. Weitere Beweise sind die umliegenden Gebäude, das Hammersmith Krankenhaus, von dem Maitland ausgeht, dass er in dieses eingeliefert wird sobald er entdeckt wird und Rettungskräfte alarmiert wurden. Auch das beschriebene Einkaufszentrum befindet sich hier in unmittelbarer Sichtebene. „(…) *visible through the fence, was a neighbourhood shopping centre.“* (Ballard, 1994, p.13)

Von dieser Insel aus könnte Maitland auch, genauso wie in der Erzählung, auf das Hochhaus in Marylebone spähen, in dem sich sein Büro befindet. Ebenso wie die im Buch erwähnte White City und das Fernsehstudio, befinden sich hier in unmittelbarer Nähe. Das BBC Television Centre steht auch 43 Jahre später noch hier, White City liegt nur etwas oberhalb davon.
Nach Norden blickend sieht er den großen, mehrspurigen Kreisverkehr. Der in *Concrete Island* vorkommende Tunnel fehlt allerdings. Dies könnte unterschiedlichste Gründe haben, wahrscheinlich ist aber, dass er Ballard als dramatisches Element diente, oder aber einfach nicht gebaut wurde, denn der Westway war in den 1970er Jahren noch nicht zur Gänze fertig, es gab Pläne für ein weitaus größeres Verkehrsnetz rund um und in London, von denen nicht alle in die Realität umgesetzt wurden.
Auch indirekte Anhaltspunkte, um den Ort genau zu lokalisieren, lassen sich finden. So zum Beispiel das für Proctor traumatische Erlebnis, bei dem ein Polizeibeamter aus Notting Hill auf ihn urinierte. *„(…) Not the police – we´re not very fond of them here. Proctor isn´t, anyway – he has rather unhappy memories of the police. They´ve always kicked him around. Do you [Maitland] know that a sergeant from Notting Hill Station urinated on him? (…)“* (Ballard, 1994, p. 97) Das Polizeirevier liegt weniger als eine Meile von der Insel entfernt und da Proctor unter physischen und psychischen Beeinträchtigungen leidet, ist es anzunehmen, dass sein persönlicher Radius um die Insel, sein Zuhause, nicht besonders groß ist. Und auch die Ausreißerin Jane, die angeblich mit Freunden in der Nähe der Harrow Road lebt (vgl.

68 | Franco-British Exhibition | White City | London | 1908

Ballard, 1994, p. 99), ist ein schlagkräftiges Argument für diese gewählte Verortung, denn die Harrow Road ist weniger als eine Meile von der Insel entfernt. (vgl. Bonsall, 2008)

Die Insel – wie James Graham Ballard sie formte

„Shielding his eyes from the sunlight, Maitland saw that he had crashed into a small traffic island, some two hundred yards long and triangular in shape, that lay in the waste ground between three converging motorway routes. The apex of the island pointed toward the west and the declining sun, whose warm light lay over the distant television studios at White City. The base was formed by the southbound overpass that swept past seventy feet above the ground. Supported on massive concrete pillars, its six lane of traffic were sealed from view by the corrugated metal splash-guards installed to protect the vehicles below.“ (Ballard, 19994, pp. 11)

Die ca. 183 Meter lange Insel wird von 30 Fuß hohen Böschungen, einer Betonwand und einem Zaun, von der Außenwelt abgeschnitten. Hohes Gras, verlassene und demolierte Autos und Müll prägen die Erscheinung dieses verwunschenen Ortes. Massive Betonstützen der Autobahnen ragen empor und stützen die Fahrspuren der Autobahnen. In ihrem Schatten ist die Erde ausgedörrt und tot und beherbergt Metallschrott, verfallene Möbeltransporter und ausrangierte Plakatwände. Unter der Überführung, am östlichen Ende der Insel, versperrt ein Maschendrahtzaun einen Teil des Dreiecks, der zu einem kommunalen Müllplatz geworden zu sein scheint.

Maitlands verunglückter Jaguar markiert zu Beginn sein Basislager auf der Insel, von dem aus er die Insel beginnt zu erkunden.

„Below the grass he could identify the outlines of building foundations, the ground-plans of Edwardian terraced houses. He passed the entrance to a World War II air-raid shelter, half-buried by the earth and gravel brought in to fill the motorway embankments.“ (Ballard, 1994, p.38)

Tatsächlich befanden sich vor dem Ausbau der Westway Autobahn hier zahlreiche Wohnhäuser, die für die Optimierung des Straßennetzes weichen mussten und auch das Antreffen auf Scherben des zweiten Weltkrieges sind mehr als plausibel, da es sich bei dieser Gegend um eine der am meist zerstörten Englands handelt. (vgl. Bonsall, 2008)

Auch auf Ruinen viktorianischer Architektur stößt der Architekt auf seiner Erkundungstour. Die Oberfläche der Insel bedeckt sozusagen unzählige Zeitzeugen verschiedenster Epochen, so auch einen verlassenen Friedhof, der Maitland einen guten Überblick über die Insel ermöglicht und ein Sinnbild für die gesamte Insel darstellt.

„(…) he had crashed into the central reservation of a suburban dual carriageway – was completely false, part of that whole system of comfortable expectations he had carried with him. Given the peculiar topography of the island, its mantle of deep grass and coarse shrubbery, and the collection of ruined vehicles, there was no certainty that he would ever be noticed at all.“ (Ballard, 1994, p. 43)

In der Mitte dieses verhängnisvollen Ortes befindet sich noch ein weiterer Zeitzeuge des Krieges. Ein Luftschutzbunker, in dessen Nähe Maitland die Überreste eines Nachkriegs Kinos ausmachen kann. Von diesem Punkt aus entdeckt er auch einen weiteren Bunker, der Jane und Proctor als Behausung dient. Dieser kleine Raum, mit den Abmessungen von drei mal drei Metern, ist mit einem Doppelbett aus Metall und alten Filmpostern ausgestattet und wird schnell zur neuen Behausung des Architekten.

Kein Entkommen – No Escape

Auch wenn die Insel von der restlichen Welt architektonisch abgeschnitten ist, hätte Maitland dennoch mehrmals die Chance gehabt sie zu verlassen. Sicherlich sind die steilen Böschungen aufgrund seiner Verletzungen durch den Unfall kaum zu erklimmen, dennoch ist es ihm zu Beginn gelungen, als er das Ziel verfolgt hat, das Notruftelefon am Eingang des Tunnels zu benutzen um Hilfe zu rufen. Der dichte und hektische Verkehr zu

69 | Edwardian Terraced Houses | London

70 | Unfallort Robert Maitland | Google Earth | London

71 | Unfallort Robert Maitland | Google Earth | London

72 | Unfallort Robert Maitland | Google Earth | London

73 | Unfallort Robert Maitland | Google Earth | London

diesem Zeitpunkt hinderten ihn aber daran und einen zweiten Versuch startet Maitland erst mit Proctors Hilfe.

Eigentlich hätte es ihm theoretisch ja zu einem späteren Zeitpunkt erneut gelingen müssen, da seine durchaus schweren Verletzungen heilten und er erneut zu Kräften gelangte. Doch er findet sich schnell mit der Tatsache ab, dass der Anstieg zu steil für ihn ist.

„Maitland looked up the embankment – not only had the slope become steeper than he remembered it, but the hard shoulder and balustrade seemed twenty feet higher.“ (Ballard,1994, p. 125)

Obwohl er sich scheinbar damit abgefunden hat, dass er rein körperlich nicht in der Lage ist die Insel zu dominieren, hat er im Geist die Hoffnung noch nicht aufgegeben. Für diesen Zweck setzt er alle Mittel und Tricks ein um der Anführer von Proctor und Jane zu werden, denn sie leben auf der Insel und schafft es der Architekt die Hierarchie von ihnen anzuführen, so beherrscht er auch den gebauten Raum, auf dem sie leben. Proctor wird ihm also hörig und auch wenn es gegen seinen eigenen Willen ist, versucht er Maitland zu helfen die Insel doch noch zu verlassen. Ein Unterfangen bei dem er sein Leben verliert. Der Wendepunkt. Mit einem Toten auf der Insel will Jane nicht länger bleiben und beschließt diesem eigenartigen Ort den Rücken zuzukehren. Als sie das letzte Mal aufbricht um die Insel zu verlassen, beobachtet Maitland, wie ihr dies gelingt. Sie benützt keinen geheimen Weg, sondern klettert mit einer selbstverständlichen Leichtigkeit die Böschung hinauf und hält ein Auto auf, das sie anschließen mitnimmt.

Die physischen Grenzen, die Maitland abhalten das Gelände zu verlassen sind folglich nicht real, sondern sind eine Metapher für seinen Wunsch nicht mehr in die „normale“ Welt zurückkehren zu müssen, in der Kapitalismus und Konsum sein Leben bestimmten.

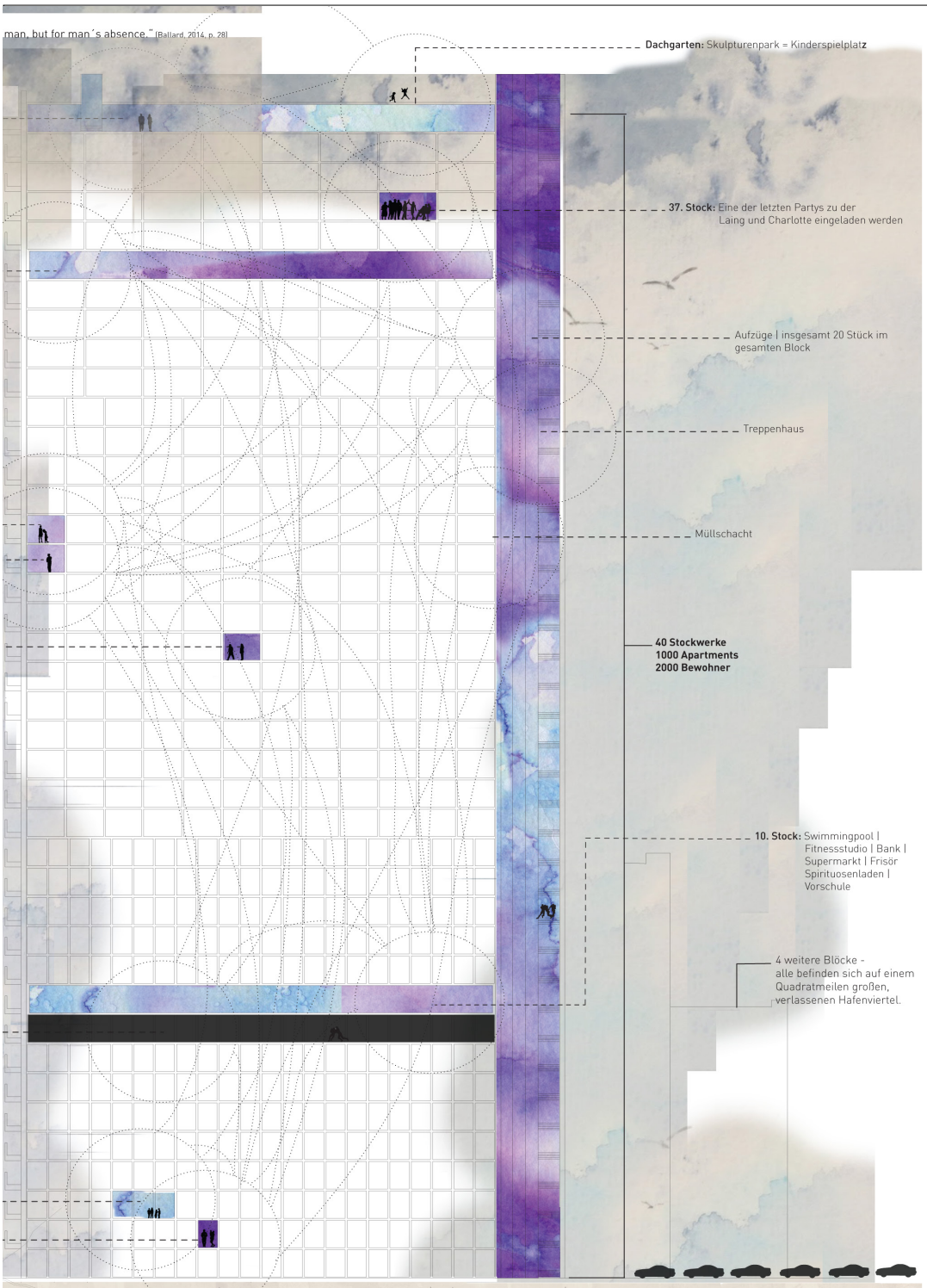
„You were on an island long before you crashed here.“ (Ballard, 1994, p. 141)

Voyeurismus – Sehen und [NICHT] gesehen werden

Auch in *Concrete Island* spielt der Voyeurismus eine zentrale Rolle im städtebaulichen und architektonischen Kontext. Robert Maitland befindet sich auf einer Insel, einem Mikrokosmos, der es ihm ermöglicht das Geschehen, die zahlreichen Autos und ihre Fahrer, entfernte Wohnhäuser und deren Bewohner und das allgemeine städtische Leben um sich herum, zu beobachten.
Er hingegen ist aber für die Akteure der Außenwelt nicht sichtbar. Trotz zahlreicher Versuche auf sich aufmerksam zu machen, bei dem er sogar seinen Jaguar opfert, scheitern. Dieser Umstand ist wohl zu einem großen Teil dafür verantwortlich, dass die Insel es ihm ermöglicht ein vollkommen anderes Leben, unabhängig und fernab seines alten, zu beginnen. Frei von Zwängen und Normen der Gesellschaft und des Kapitalismus.

>> (...) an environment built, not for
40. Stock: Anthony Royals Apartment
35. Stock: Swimmingpool | Sauna | Restaurant
26. Stock: Charlotte Melville mit ihrem Sohn
25. Stock: Dr. Robert Laing
>> (...) studio living-room, kitchen and bathroom dovetailed into each other to minimize space & eliminate internal corridors.<< (Ballard, 2014, p.5)
22.Stock: Laings Schwester mit ihrer Ehemann
9. Stock: Der Erste ohne Licht
3. Stock: Kinderspielplatz
2. Stock: Richard Wilder mit Familie
Verortung

man, but for man´s absence." (Ballard, 2014, p. 28)



>>In many ways, the high-rise was a model of all that technology had done to make possible the expression of a truly `free´psychopathology.<< (Ballard, 2014, p.45)

reconstructing HIGH-RISE

>>The damp concrete, like the surface of an enormous mould, curved away on all sides, smooth and bland, but in some way as menacing as the contours of some deep reductive psychosis. The absence of any kind of rigid rectilinear structure summed up for Laing all the hazards of the world beyond the high-rise.<< (Ballard, 2014, p.144)

76 | *Balfron Tower* | Erno Goldfinger | London | 1967

RECONSTRUCTING **HIGH-RISE**

Im dritten Teil der Trilogie wird James Graham Ballard detaillierter, wenn es darum geht den Handlungsort zu beschreiben. Er spart nicht mit Vergleichen, Metaphern und Ausschmückungen, um dem Leser ein möglichst klares Bild seiner Vorstellung zu vermitteln, bei dem die Architektur klar und deutlich idealisiert beschrieben und verherrlicht wird. So als ob niemand in ihr leben würde, umrahmt von einer technologiebasierten Landschaft.

„(…) an environment built not for man, but for man´s absence.“ (Ballard, 2014, p. 28)

Der Block ist 40 Stockwerke hoch, beherbergt 1000 Apartments, mit mehr als 2000 Bewohnern und ist einer von fünf identischen Bauten, die abseits der überfüllten Straßen und Highways auf einem stillgelegten Hafengelände errichtet wurden. Der Standort befindet sich laut dem Autor an einem nicht genauer definierten Ort entlang der North Bank der Themse, von wo aus man auch fern die Hochhäuser Londons erkennen kann.
Um diese Eckdaten auf einer Karte lokalisieren zu können, habe ich mich mir unterschiedliche Revitalisierungsprojekte für Hafengelände in London angesehen, mit deren Hilfe ich die ungefähre Position des *High-Rise* auf eine überschaubare Zone eingrenzen konnte. Spannend dabei ist, dass diese sich genau in der selben Region, westlich von London befinden, wie die Schauplätze von *Crash* und die Insel aus *Concrete Island*. Um den Schnitt zu rekonstruieren habe ich mich an einzelnen Bauten, die Ballard zu der Idee des *High-Rise* inspirierten, orientiert und aus Informationen von diesen, unter anderem Eigenschaften wie Raumhöhen, übernommen.

Die Architektur bei James Graham Ballard kann mit seinen Beschreibungen als Raster gesehen werden, der ihn eigentlich aber nicht interessiert. Ballards Geschichten, und somit auch *High-Rise* lebt von dem was zwischen dem Raster passiert und seinen Schwachstellen.

Der Block

High-Rise ist eine vertikale Stadt, von Anthony Royal, dem Architekten des Gebäudes wird diese manchmal auch als Zoo bezeichnet, die den Bewohnern all das bietet, dass ihr vom Konsum verwöhntes Wesen begehrt. Ein Supermarkt, Restaurants, ein Spirituosenladen, zwei separate Schwimmbäder, eines im 10. Stock, das hauptsächlich von Kindern genutzt wird und eines im 35. Stock, in dem sich die Bewohner der oberen Apartments vergnügen, ein Fitnessstudio, Beauty,- und Frisörsalons, eine Bank und eine Vorschule für die jüngsten Bewohner des Hochhauses, sowie ein Skulpturengarten auf dem Dach des Gebäudes, so entworfen damit er als Kinderspielplatz genutzt werden kann. Dennoch findet man hier selten spielende Kinder, das Dach scheint den besser situierten Anrainern und ihren dekadenten Partys vorbehalten zu sein, weshalb sich die Kinder mit dem Spielplatz im dritten Stock begnügen müssen.

Wer im *High-Rise* lebt muss sein Zuhause rein theoretisch also auch nicht mehr verlassen. Es bietet sämtlichen Komfort und Notwendigkeiten, wie ein gut durchdachter Stadtteil. In diesem Stil verhalten sich auch die einzelnen Wohnungen, die mit allen technischen Raffinessen, die ihrem Besitzer das Leben erleichtern sollen, ausgestattet sind.
So auch Dr. Robert Laings Apartment. Das Studio, mit einem getrennten Schlaf- und Badezimmer besteht ansonsten aus einem großen Wohnraum, bei dem auf Flure gänzlich verzichtet wurde um möglichst effizient Platz zu sparen. Von seinem Wohnzimmer aus gelangt man auf einen Balkon, der sich, sowie seine gesamte Wohnung, kaum von den anderen unterscheidet.

Im Gebäude selber herrscht eine oft beschriebenen, unausgesprochene und dennoch strikte Hierarchie, die bereits bei den Autoparkplätzen beginnt. Je höher man lebt umso näher darf man am Gebäude parken, um anschließen über die Lobby in den Aufzugsbereich zu kommen. Dort bringen spezielle Hochgeschwindigkeits-Aufzüge die Bewohner der obersten Etagen rasch zu ihren Wohnungen.

Die Beschreibungen der Architektur des Blockes sind ganz klar dem Brutalismus entnommen, für den er zahlreiche Vorbilder und Inspirationen im damaligen London finden konnte und aus den verschiedenen Bauten eine Art Collage entwickelte. Diese Bauten waren unter anderem jene des Architekten Erno Goldfinger, der *Trellick Tower* und *Balfron Tower*, sowie das *Barbican Centre* im Zentrum von London. Dabei ist die Form und Architektur wohl den ersten beiden Beispielen entnommen, da es sich bei diesen aber um Sozialbauten handelte, ist die Nutzung und Funktion wohl eher dem *Barbican Centre* nachempfunden, welches genauso wie High-Rise Wohnfläche für Personen der oberen Mittelklasse war. Ein exklusiver Ort, trotz seiner enormen Größe und Anzahl von Wohnungen.

„Above all, he [Anthony Royal] looked down on them for their good taste. The building was a monument to good taste, to the well-designed kitchen, to sophisticated utensils and fabrics, to elegant and never ostentatious furnishings- in short, to that whole aesthetic sensibility which these well-educated professional people had inherited form all the schools

[EXPLORE] GEOGRAPHY

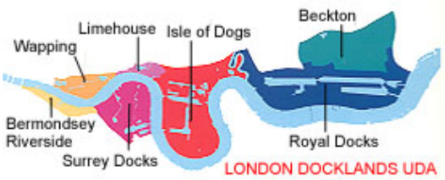
SEARCH TOPIC SEARCH

LONDON DOCKLANDS INNER CITY REDEVELOPMENT CASE STUDY

LEVEL: A2, GCSE // TOPIC: URBAN ENVIRONMENTS, WORLD CITIES

CASE STUDY OF INNER CITY REDEVELOPMENT: LONDON DOCKLANDS

Posted NOVEMBER 30, 2014 by Helen Muskett



During 19th Century-port of London busiest in the world. Surrounding the docks were many industries using imported goods and high-density, poor quality housing (typical old inner-city area).

78 | *Barbican Centre* | Chamberlin & Powell and Bon Architecture | London | 1982

79 | *Trellick Tower* | Erno Goldfinger | London | 1972

80 | *Trellick Tower* | Innenansicht | Erno Goldfinger | London | 1972

81 | *Barbican Centre* | Chamberlin & Powell and Bon Architecture | London | 1982

82 | *Barbican Centre* | Innenansicht | Chamberlin & Powell and Bon Architecture | London | 1982

of industrial design, all the award-winning schemes for interior decoration institutionalized by the last quarter of the twentieth century.(...)" (Ballard, 2014, p.112)

Die Bewohner

„A new social type was being created by the apartment building, a cool, unemotional personality impervious to the psychological pressure of high-rise life, with minimal needs for privacy, who thrived like an advanced species of machine in the neutral atmosphere. This was the sort of resident who was content to do nothing but sit in his over-priced apartment, watch television with the sound turned down, and wait for his neighbours to make a mistake." (Ballard, 2014, pp.43)

Von den 2000 Bewohnern werden vom Autor nur einzelne exemplarisch erwähnt und beschrieben. Diese Protagonisten leben in den unterschiedlichen „Zonen" des Gebäudes und repräsentieren somit ihre „Schicht" und „Position" in der gesellschaftlichen Hierarchie des Hochhauses.
Ganz unten im zweiten Stock lebt Wilder mit seiner Familie. Zusammen leben sie in einem kleinen Apartment und auch wenn seine Frau mehrmals darauf plädiert *High-Rise* zu verlassen und woanders hinzuziehen, kommt dies für ihn nicht in Frage. Er will nach oben im *High-Rise*, ungeachtet was er dafür in Kauf nehmen muss.
Die erste architektonische Trennlinie der Bewohner stellt wohl der Pool im zehnten Stock dar. Der Raum von dort bis zu Laings Schwester, die im 22. Stock mit ihrem Mann und Kind lebt, wird kaum erwähnt. Seine Schwester war auch der Grund wieso Laing überhaupt ins Gebäude zog. In der oberen Hälfte des Gebäudes angekommen, pries sie ihrem Bruder das Haus als wunderbaren Rückzugsort an, in dem man alleine und anonym bleiben kann, obwohl man tausende von Nachbarn hat.
So mietete sich Laing drei Stöcke über ihr ein. Sein bereits erwähntes Apartment ist eines der wenigen, das architektonisch von J.G. Ballard beschrieben worden ist und steht somit exemplarisch für alle andern Wohnungen, die nach oben hin vermutlich nur etwas größer werden und nach unten hin kleiner.
In der Kapsel direkt über ihm lebt Charlotte Melville mit ihrem Sohn, die die Annehmlichkeiten und Sonderbehandlungen genießt, die sie als Bewohnerin des oberen Drittels mit Beziehungen bis nach ganz oben, erfährt. Die nächste und wohl letzte Trennung stell wieder der Pool und das Fitnessstudio im 35. Stockwerk dar. Oberhalb dieser Etage lebt die Elite, mit ihren distinguierten Partys, ihren Zuchthunden und Angestellten.
Im Penthouse im 40. Stockwerk lebt Anthony Royal, der Architekt des Gebäudes, der in Luxus und Wohlstand mit seiner Gattin über die 999 anderen Wohnungen, fernab von den aufkommenden Tumulten und Unruhen, thront.

Schauplätze | Brandherde des High-Rise

Der Block kann als ein großer Organismus gesehen werden, dessen Abläufe und Funktionen eng aneinander geknüpft sind. Kommt jedoch Sand ins Getriebe dieser enormen Wohnmaschine, wirkt sich dies rasch auf mehrere und unterschiedliche Bereiche aus.
Die ersten Schwierigkeiten im *High-Rise* scheinen banal. Ein verstopfter Abfallschacht, ausfallende Klimaanlagen und ständige Lärmbelastung durch die zahlreichen Partys in den Abendstunden, sind anfängliche Probleme, mit denen die Bewohner konfrontiert werden. Jeder lebt für sich selbst, genießt die Anonymität und schert sich scheinbar wenig um seine Nachbarn und deren Wohlbefinden. Unbehagen und Unzufriedenheit machen sich breit. Die obere Hälfte des Gebäudes fühlt sich gestört und gibt wenig acht auf die, die unter ihnen leben und die Mieter der unteren Hälfte des Gebäudes fühlen sich benachteiligt und verspüren immer stärker den Drang sich behaupten und durchsetzen zu müssen. Die Unruhen selber brechen mit der ausfallenden Elektrizität aus.
Die erste Etage die im Dunkel ist, ist der neunte Stock, direkt unterhalb des Schwimmbades. Von dort aus fallen immer mehr Stromversorgungen aus, gefolgt von der Wasserversorgung.
Bewohner der oberen Stockwerke beginnen Aufzüge für sich zu beschlagnahmen und ihre Stockwerken zu blockieren um nicht das Treppenhaus benützen zu müssen, da immer mehr der 20 Lifte ihren Dienst quittieren. So kommt es, dass das Treppenhaus eine zentrale Stellung einnimmt.
Wie einen Berg erklimmen Wilder und seine direkten Nachbarn hier den Weg nach oben. Es kommt zu Krawallen und Gewalt. Außerdem werden hier Barrikaden errichtet um sich vor Plünderern und Eindringlingen aus niedrigeren Stockwerken zu schützen.

83 | *Trellick Tower* | Treppenhaus | Erno Goldfinger | London

Die aufkommende Gewalt und die Mängel der Technik im Gebäude wirken sich auch auf die öffentlichen Einrichtungen aus. Der Supermarkt und das Restaurant bekommen keine frischen Lieferungen mehr, öffnen zwar noch jeden Tag, die Regale bleiben jedoch leer. Die Vorschule steht leer, da es nicht mehr sicher genug für die Kinder ist sich dort aufzuhalten. Der Pool im zehnten Stock verwandelt sich zusehends in eine Kloake in der nicht nur Exkremente im abgestanden Wasser treiben, sondern auch ein toter Hund und im Laufe der Zeit auch die Leichen der Bewohner.

Während die Revierkämpfe und Unruhen in vollem Gang sind, erklimmt Wilder unnachgiebig das Gebäude. Dass dieses wie ein Raster aufgebaut ist kommt ihm hierbei zugute. Er scheint, dass architektonische Prinzip verstanden zu haben.
So wie viele andere sieht Wilder in Anthony Royal, stellvertretend für das Gebäude, den Schuldigen, der gestellt werden muss.
Royal indes hat seine Niederlage längst akzeptiert, trauert um sein gescheitertes Projekt und Lebenswerk und sitzt in diesem fest.

Umso mehr sich die Lage zuspitzt umso schwerer wird es nämlich auch, von den oberen Stockwerken aus dem Gebäude hinauszukommen. Er sitzt fest, während ihm Wilder immer näher kommt. Dieser schafft es tatsächlich bis zu ihm durchzudringen und erschießt ihn in einem privaten Zugang, von dem aus man über das Penthouse auf das Dach gelangt.
Tief verwurzelt mit seinem Entwurf begibt sich Royal hinunter in das Schwimmbad im zehnten Stock um sich dort sterbend ins Becken fallen zu lassen. Dieser Ort wird somit zum Ende des Aufstands. Nach dem Tod des Architekten scheint sich die Lage unter den noch Wenigen die übrig sind, zu beruhigen.

Das Projekt *High-Rise* ist gescheitert. Wenige kleine Problemherde weiteten sich rasant auf den gesamten Organismus des Gebäudes aus. Dieser kommt jedoch nicht zum erliegen, nicht der vermutete Stillstand tritt ein, sondern vielmehr eine neues System, das eine Revolution hervor gerufen hat, die sich gegen das Gebäude und gegen die Bewohner selbst richtet und eine neue Lebensform generiert.

Mit der Lebenssituation verändert sich auch die Architektur des *High-Rise.* In der vertikalen Stadt entsteht eine Zweite, ähnlich wie in einer unterirdische Stadt, bei der die Kanäle und Tunnel eingenommen werden, erobern hier die Menschen, als auch die Tiere des Hochhauses, die Lüftungsschächte und Treppenhäuser, die wie ein Raster das gesamte Gebäude durchziehen und so ein möglichst freies Bewegen in den 40 Stockwerken ermöglicht. Eigentum und Besitz werden irrelevant, es wird geplündert und besetzt, niemand benötigt mehr die klassische Raumaufteilung von Küche, Bad und Schlafzimmer. Wände und Türen werden eingerissen, Mobiliar zerstört und offene Feuerstellen gelegt. Vandalismus in den unterschiedlichsten Formen ist überall zu finden. Die Eingangslobby ähnelt einem Schlachtfeld, vor dem Eingang ins Haus liegen verletzte und verstümmelte Menschen, von denen die Meisten bereits tot sind und zu verwesen beginnen.

Die verheerende Situation ändert nichts daran wie die Bewohner zu ihrem Zuhause stehen. Sie bemühen sich den Schein aufrecht zu erhalten um nicht die Aufmerksamkeit der Außenwelt auf ihren Mikrokosmos zu lenken, der sich immer mehr schließt.

„Each day the towers of central London seemed slightly more distant, the landscape of an abandoned planet receding slowly form his mind. By contrast with the calm and unencumbered geometry of the concert-hall and television studios below him, the ragged skyline of the city resembled the disturbed encephalograph of an unresolved mental crisis.“ (Ballard, 2014,p.5)

Aus dem brutalistischen Meisterwerk, mit seinen klaren Linien, glatten Oberflächen, innen und außen, wird ein heruntergekommener Block, der mehr an ein verlassenes und verrottendes Hochhaus erinnert.

Eine futuristische Architektur, zu Beginn bewundert für ihre Modernität und Aktualität, die zahlreiche Mieter trotz der enormen Preise und Bedingungen anzog, wird in kürzester Zeit zu einer autonom Zone. Und so ändert sich die Sichtweise der Bewohner auf das Gebäude und die Art und Weise, wie sie den Block wahrnehmen und zu ihm stehen:
„The massive scale of the glass and concrete architecture, and its striking situation on a bend of the river, sharply separated the development project form the rundown areas around it, decaying nineteenth-century terraced houses and empty factories already zoned for reclamation.“ (Ballard, 2014,p.3) *„The architect must have spent his formative years in a space capsule -I´m surprised the walls don´t curve...“* (Ballard, 2014, p. 5)

„The damp concrete, like the surface of an enormous mould, curved away on all sides, smooth and bland, but in some way as menacing as the contours of some deep reductive psychosis. The absence of any kind of rigid rectilinear structure summed up for Laing all the hazard of the world beyond the high-rise.“ (Ballard, 2014, p. 144)

Die Architektur und Technologie des *High-Rise* schenkte seinen Bewohnern die totale Freiheit, in der sie sich entfalten und von gesellschaftlichen Normen und Zwängen befreien konnten.

84 | *Trellick Tower* | Fassade | Erno Goldfinger | London | 1972

85 | *Andalusischer Hund* | Videostill | Salvador Dali & Luis Bunuel | 1929

THE PINEAL EYE IN AN ARCHITECTURAL CONTEXT

86 | *The Inner Space Suit* | Salvador Dali | 1959

BLIND SPOT

„(…) Bataille uses the concept of a „pineal-eye“ as a reference to a blind spot in Western rationality, and an organ of excess and delirium.“ (vgl. Art & Popular Culture, 2013)

Georges Bataille war ein französischer Philosoph, ein *„Denker der Grenzüberschreitung“* (Halmer, 2012), der sich für die *„Intensitätszonen des Ekstatischen“* (Halmer, 2012) interessierte und der mit dem gewöhnlichen Alltagsleben in einer bürokratischen und durchorganisierten Welt wenig anzufangen vermochte. Stattdessen verfocht er die zügellose Verausgabung.
Der traditionellen Philosophie warf er dabei vor, dass sie die *„Reflexion und die Diskursivität – Grenzerfahrungen, wie sie etwa in der Erotik oder im Rausch – und Traumzuständen gemacht werden, ausschließt.“* (Halmer, 2012) Es ging darum „Ja“ zu sagen, zu einem Leben bis in den Tod, bezogen auf ein an Friedrich Nietzsches angelehntes dionysisches Ja-Sagen zur Welt, das auch die *„verabscheuten und verruchten Seiten des Daseins und nur als Transgression, als Überschreitung aller Grenzen vor sich gehen kann (...)“* (Halmer, 2012) Durch diese Überschreitung kann man, so Bataille, die Alltagswelt überwinden und in eine Erlebniswelt – *„von Maffesoli metaphorisch als >>die Welt des Orgiastischen<< bezeichnet“* (Halmer, 2012) - eintreten. Diese Ekstase findet sich nicht nur in der Sexualität wieder, sondern in jeder Form von hemmungsloser Verausgabung, der unproduktiven Verausgabung. (vgl. Halmer, 2012)

Die Studentenbewegung 1968 wird auch oft als die Revolte gegen das strukturalistische Establishment beschrieben, das nach einer Auflockerung der symbolischen Autorität der Architektur des Poststrukturalismus verlangte. Retrospektiv kann man wohl behaupten das Georges Bataille der Vorläufer dieser Bewegung und kritischen Sicht auf Architektur war und das obwohl er bereits starb, bevor der Strukturalismus entstanden ist. (vgl. Hollier, 1992)
Es handelt sich bei ihm also um einen Revolutionär, der bereits früh eine selbstständige und kritische Sicht auf seine gebaute Umgebung hatte.
Die gebaute Umgebung übt laut Bataille einen starken Einfluss auf die Gesellschaft und das Individuum aus. So können Monumente zum Beispiel ein gutes Verhalten der Gesellschaft fördern, aber auch das Gegenteil bewirken.
Laut Bataille vermag es Architektur Zwänge zu generieren, da sie im Grunde nur eine Form der Religionspräsentation ist, die umgesetzt und veranschaulicht wird – Architektur ist politische Macht, die sich manifestiert – sie ist ein Event an dass man sich erinnert – Architektur lässt Repräsentation und Machtdemonstration räumlich werden. (vgl. Hollier, 1992)

„Architecture represents this silent, homologous, gravitational mass that absorbs every meaningful production. The monument and the pyramid are where they are to cover up a place, to fill in a void: the one left by death. Death must not appear, it must not take place: let tombs cover it up and take its place. Death comes with time as the unknown borne by the future.“ (Hollier, 1992, p.36)

Und dennoch ist eine Welt ohne Architektur unmöglich. Sie hilft uns unsere Umwelt zu verstehen, denn ohne sie wäre die Welt unlesbar und noch viel mehr, Architektur ist der Ausdruck der Seele der Gesellschaft, die ideale Seele der Gesellschaft, die die Autorität hat, die Befehle und Verbote vermittelt, die sie in architektonischen Kompositionen ausdrückt. Architektur beginnt damit, dass sie sagt was Gesellschaft ist. Architektur und Gesellschaft sind so dicht ineinander verwoben, dass die menschliche Ordnung von Anfang an von der architektonischen Abhängt und auch umgekehrt. (vgl. Hollier, 1992, pp. 46)

The **Inner Space** – The **Pineal Eye**

Wie bereits erwähnt war für James Graham Ballard das Innere immer schon interessanter und bedeutender wie das Äußere. Dieses Innere nach Außen zu holen war die Intention seiner Science-Fiction.
Ähnlich verhält sich das Pineal Eye, definiert von Georges Bataille. Es handelt sich bei diesem mystischen Auge nicht um ein Organ, dass zwei verschiedene Perspektiven in eine umwandelt, es versucht vielmehr die Realität von Innen nach Außen zu locken, so dass das Objekt, anstatt durch Reflexion des Lichts sichtbar zu werden, sich selbst mit Wirklichkeit und erzeugtem Licht überströmt. (vgl. Senselogic, 2011)

Georges Bataille verfasste sogar einen Text über das innere Erleben, in dem er mit scheinbar planlosen Argumenten versucht die erniedrigende Erfahrung der Untätigkeit im Zentrum des menschlichen Denkens zu entlarven (vgl. Crosspollenblog, 2017). Sein Werk dreht sich also genauso um diese innere Sphäre, wie jenes von Ballard. Nur dort wo Projektion, Möglichkeit und Verständnis enden oder radikal unterbrochen werden passiert, laut Bataille, diese innere Wahrnehmung, die eine Wahrnehmung einer unmöglichen Stufe von Existenz eröffnet. (vgl. Crosspollenblog, 2017)

„(…) the mind attentive to inner movement only gains access to the unknowable depth of things: by turning to an entire forgetting of self; not being satisfied by anything, always going further toward the impossible.“ (Bataille, 2014, p.115)

Bataille sagt, dass das innere Erlebnis eine Form der Anprangerung der Wahrheit darstellt, es ist eine Existenz ohne Verzögerung. Es existiert ein Prinzip der Unzulänglichkeit in der Grundlage des menschlichen Lebens. Diese Unzulänglichkeit vergleicht Georges Bataille mit dem Blind Spot des Auges. (vgl. Crosspollenblog, 2017)

„There is a blind spot in understanding: which recalls the structure of the eye. In understanding, as in the eye, one can only reveal it with difficulty. But whereas the blind spot in the eye is without consequence, the nature of understanding demands that the blind spot within it have more meaning than understanding itself. (Bataille, 2014, p.112)

Die innere Erfahrung, wie sie Bataille definiert, findet also ihre anthropologische Ausdrucksform unter anderem in Praktiken wie rituellen Opferungen, Lachen, Rausch, Erotik und religiöser Ekstase. (vgl. Crosspollenblog, 2017) Elemente die aus James Graham Ballards Literatur nicht weg zu denken sind. Das Verständnis des britischen Autors über das innere Bewusstsein kann folglich auf jenes des französischen Autors zurückgeführt werden.

Schlüsselrolle in Georges Batailles Theorie über das Innere ist der Blind Spot mit dem Pineal Eye. Ein Geist, der die Struktur des Auges wieder abruft (Hollier, 1992, p.94) Der Mensch ist blind, weil er nichts sieht, blind weil ab dem Moment in dem er sich einmischt, hindert er das geistige Auge am Sehen, und außerdem blind weil er nicht sichtbar ist. Und Bataille sagt, dass die Natur des Geistes bedeutet, dass der Blind Spot mehr Sinn ergibt, als der Geist selbst. Das Signifikante ist deshalb nie rational: Sinn kommt nicht von Grund her. Seine Hauptaufgabe ist es aber den Körper mit der Seele zu vereinen, es ist kein Organ, das im menschlichen Körper gefunden werden kann. Es ist viel mehr etwas Mystisches und Fantastisches. (vgl. Hollier, 1992)

„The pineal eye ist the organ of nonsense.“ (Hollier, 1992, p.129)

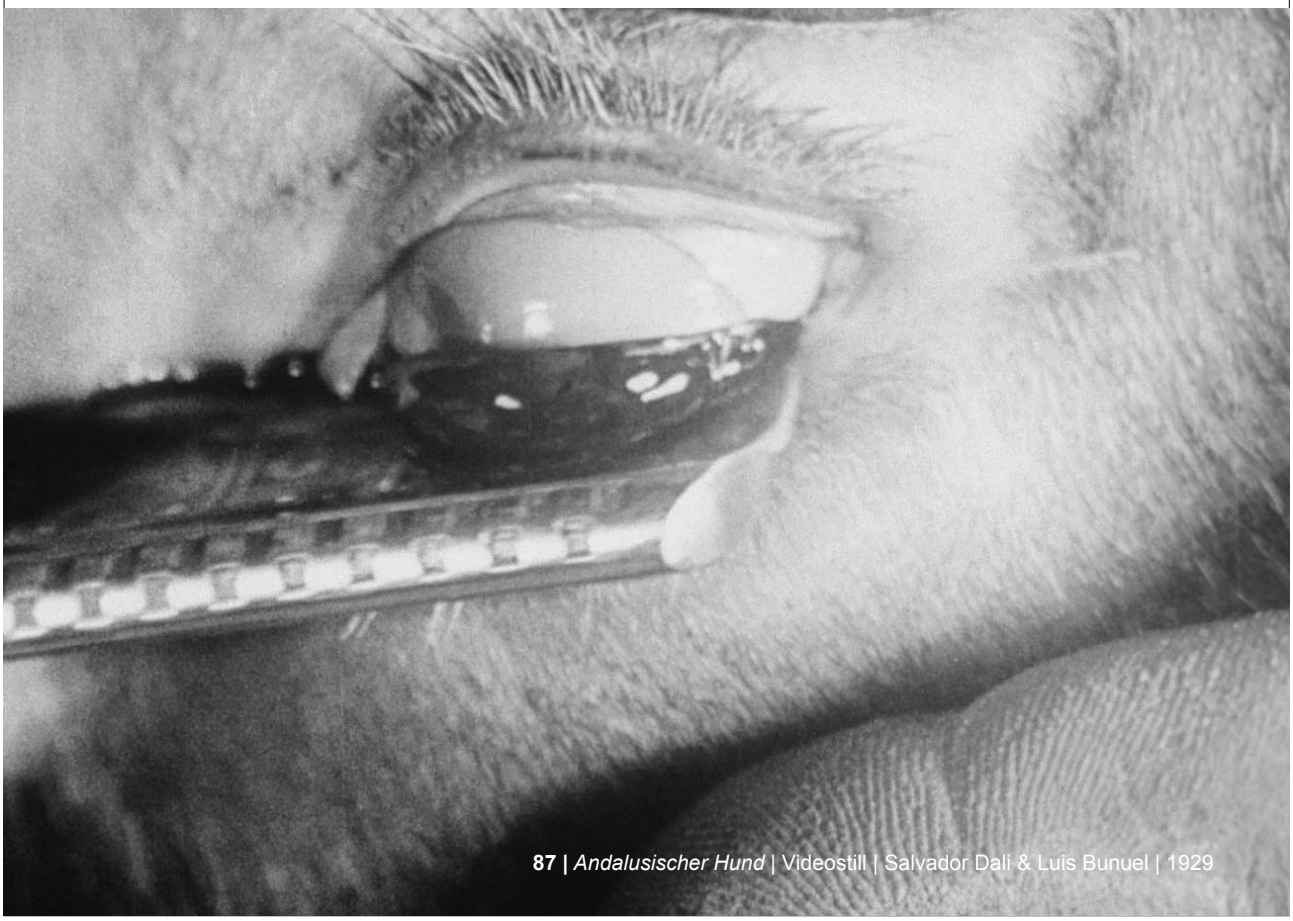
Georges Batailles **Pineal Eye** und **Inner Experience** in James Graham Ballards Trilogie

Bataille nannte sich in einem seiner Texte selbst Provokateur: *„(…) who will hate me, as I am well aware, as a provocateur.“* (Bataille, 2001, p.29) Auch James Graham Ballard kann durchaus als provokativ gesehen werden, prangern seine dystopischen Erzählungen meist die moderne Gesellschaft, den Konsum und Kapitalismus an. Es gibt aber noch wesentlich mehr Punkte in denen sich die beiden Männer einig zu sein scheinen und in denen sich ihre Arbeit ergänzt oder sogar überschneidet:

DIE TRIOLOGIE

Es ist kein Geheimnis, dass der zivilisierte Mensch sich durch seine oftmals unerklärliche Anziehung zu Schrecken und Gräuel auszeichnet. Eine Behauptung die Bataille mit dem Beispiel des *Andalusischen Hund*, einem Film des Surrealisten Salvador Dali untermalt. Ein Szenario, das für ihn genau eine Begebenheit beschreibt, in der ein junger Mann bis zur Grenze des Erträglichen verehrt. (vgl. Bataille, 2001, p17)

In der *Concrete and Steel* Trilogie sind die Protagonisten in einem ähnlichen Bann von Horror und Grausamkeiten, die sie auf unterschiedliche Weise an sich selbst oder anderen hinnehmen, ja sogar zelebrieren. Obwohl die Werke Jahrzehnte trennt, die Gesellschaftsstrukturen zu ihren Entstehungszeitpunkten vollkommen unterschiedlich sind, scheint sich an dieser obskuren Leidenschaft des Menschen nichts geändert zu haben. Für Bataille hängt dies wiederum mit dem Pineal Eye zusammen: *„The eye is even ranked high in horror, since it is, among other things, the eye of conscience.”* (Bataille, 2001, p.17) Grausamkeiten sind also Teil unserer Existenz, von dem wir es nicht schaffen uns zu lösen, denn so oder so, egal in welcher Periode der Geschichte, wird es die Menschheit nicht schaffen sich von ihren Monstern zu befreien. (vgl. Bataille, 2001, p.33)
Ein Auslöser für diese Monster sind unter anderem Hierarchie und Autorität, die auf verschiedenste



87 | *Andalusischer Hund* | Videostill | Salvador Dali & Luis Bunuel | 1929

88 | *Selbstporträt mit bandagiertem Ohr* | Vincent van Gogh | 1889

Weisen auftreten können – in Religion, in Mystik und Ökonomie – und von deren Versklavung sich der Mensch bewusst oder unbewusst zu befreien versucht.
Die Sklaventreiber in Ballards Literatur sind einer anderen Natur, seiner Zeit angepasst, werden die Menschen von Technologien, verkörpert durch Autos, Straßen, Städtebau und Architektur, unterdrückt.

„(…) the necessary and practical parts, transforming a mental activity, which previously was only an instrument of exploitation, into an activity useful for man´s material life. At the same time, it has had to brush aside the delirious parts of the old religious constructions, in order to destroy them. But this act of destruction becomes, at the final pint of development, an act of liberation: delirium escapes from necessity, casts off its heavy mantel of mystical servitude, and it is finally only then that, nude and lubricious, it plays with the universe and its laws as if they were toys."
(Bataille, 2001, p.82)

Diese Zitat aus der Arbeit *Pineal Eye,* die genauso gut Ballards Werk beschreiben könnte.

CRASH

Den Essay *Dream* leitet der französische Philosoph mit der Beschreibung einer Straße, die weder eben noch gerade ist, ein. Eine Straße die unberechenbar ist, bei der man nie weiß, was als nächstes folgt. (vgl. Bataille, 2001, p.3) Zeilen die Bataille benutzt um seinen Heimatort zu beschreiben. Es scheint als ob die Straße – sogar noch vor der Revolution der Automobilindustrie – einen besonderen Stellenwert einnimmt.
In dem später erschienen Text *Sacrificial Mutilation and the severed ear of Vinvent van Gogh* behandelt der Autor zum einen die Faszination für Selbstverstümmelung wie sie der Künstler Vincent van Gogh oder Gaston F praktizierten, zum anderen die Beweggründe und Motivation jener Selbstverstümmler. Sich mit roher Gewalt selbst zu verletzten, ja sogar ein Körperteil zu entfernen ist ein drastischer Schritt, eine Geste, die von einer seltsamen Art der Freiheit begleitet wird. In dem Moment die äußere Kraft des Messers, die Rasierklinge oder Ähnliches, ansetzt, kommt zu jener äußeren Gewalt, eine genauso starke innere Kraft hinzu. Spannend hierbei ist zudem der Umstand, dass

Selbstverstümmelung Teil des menschlichen Wesens zu sein scheint, sie existiert in den unterschiedlichsten und vielfältigsten Formen in unzähligen Kulturen und Teilen der Erde. (vgl. Bataille, 2001, pp.62)

Den Körper durch Verstümmelungen zu modifizieren und zu erweitern ist eines der zentralen Themen von *Crash*. Statt einer herkömmlichen Klinge machen sich die Protagonisten die moderne Technologie, genauer das Auto, zu ihren Hilfsmitteln und holen so das Opferungsritual, aus für Viele vielleicht vergessener Zeit, in die Gegenwart. Der Wille seinen Körper für etwas Größeres zu opfern, ob nun Gott, Kunst oder Technologie, zeigt wie weit der Mensch bereit ist zu gehen. Die Gründe hierfür sind unterschiedlich, meist aber werden sie von Personen verfolgt die sich wohl verloren oder desorientiert fühlen, die versuchen ihre Existenz mit jedem zur Verfügung stehenden Mittel zu erforschen oder zu begründen.

Die für das Auto gebaute Stadt steht im Fokus der Erzählung und ist Lebensmittelpunkt der Protagonisten. Sie funktioniert in *Crash*, wie die Junggesellenmaschine laut Michel Carrouges. Ein unheimliches Bild, *„das aus der Liebe eine Todesmechanismus macht."* (Lootsma, 2016, p.167)

CONCRETE ISLAND

Der Text *The Big Toe* kann als Metapher für die Abneigung des Menschen gegenüber dem natürlichen Verfall gesehen werden. Er handelt von der Hemmung vor Schmutz, im spezifischen Schlamm, und dem damit assoziierten Fall und Verfall des Menschen, der scheinbar die menschliche Biologie, die den Missstimmungen der Organe unterworfen ist, verhöhnt. (Bataille, 2001, p.22)

Mit körperlichen Gebrechen kämpft auch Robert Maitland während er auf der Betoninsel festsitzt, sind sie auch mitunter ein Grund dafür, dass er nicht entkommen kann. Trotz dieser misslichen Lage und Machtlosigkeit gegenüber seinem Körper findet er Freiheit. Er schafft es die Insel zu erobern und je länger er dort gefangen ist umso weniger empfindet er das Bedürfnis in sein altes Leben, geprägt von Konsum und Kapitalismus zurückzukehren. Bataille beschrieb dieses Verhalten Anfang der 1930er Jahre mit den Worten: *„(…) under the conditions of present day life, leads an isolated man into disconnected and even stupid behavior."* (Bataille, 2001, p.73) Eine Behauptung die nicht nur auf das Verhalten in *Concrete Island* zutrifft, sondern auf alle drei Teile der Trilogie, insbesondere zur Erzählung im letzten Teil.

Die Betoninsel beschreibt einen Nicht-Ort, einen Ort außerhalb des „geregelten" Lebens der Gesellschaft, ähnlich wie der Block in *High-Rise*, nur, dass es sich bei jenem nicht per se um einen Nicht-Ort handelt. Beide weisen aber das Problem des öffentlichen Raums auf, wie Richard Sennett ihn in *The Fall of Public Man* beschreibt, dass durch einen narzisstischen Individualismus der Menschen und die Veränderungen durch den Kapitalismus, begünstigt wird. (Lootsma, 2016)

HIGH RISE

Das Leben dreht sich, so Bataille, stets um das Befolgen von Befehlen, das von plötzlichen, oftmals spontanen Katastrophen, populären Erscheinungen von Wahnsinn, Aufständen und revolutionären Schlachten gestoppt wird und durch diese Erfahrungen auch ein notwendiger Gegenschlag vollzogen werden kann. (Bataille, 2001, p.27) Im *High-Rise* bricht sowohl eine Katastrophen aus (Verlust von Strom und Wasserversorgung), als auch Wahnsinn, Aufstände und Schlachten. Die Bewohner befreien sich so von auferlegten hierarchischen Strukturen und Zwängen, die ihnen der Block mit seiner Struktur auferlegt.

"(…) nothing could keep science from blindly emptying the universe of its human content. But it is possible to use it to limit its own movement and to situate beyond its own limits what it will never attain, that before which it becomes an unsuccessful effort and a vague, sterile being." (Bataille, 2001, p. 81)

Vage beschriebt Ballard das Hochhaus in *High-Rise* nicht, aber er beschreibt es als ein Gebäude, dass viel mehr für die menschliche Abwesenheit gebaut wurde, als für den Menschen. (vgl. Ballard, 2014, p.28) Eine brutalistische Architektur, die sich durch ihr glatten und sterilen Designelemente aus Beton auszeichnet.

Und noch weitere Punkte ins Batailles Werk treffen auf die von Ballard beschriebene Architektur in *High-Rise* zu. In *Pineal Eye* spricht Bataille von zwei Achsen, in die sich das Leben auf der Erde aufteilen lässt. Die vertikale Ebene gehört zum Radius des irdischen Lebens. Die Horizontale steht lotrecht zu ihr. Die Erste gehört beinahe schon exklusiv der Vegetation und ist gleichzeitig die Achse der fallenden Körper. Die Entwicklung des Tierreiches beschränkt

sich mehr oder weniger auf die horizontale Achse. Einzig der Mensch, strebt eine Existenz außerhalb der friedlichen horizontalen Welt der Tiere an. Ein Prozess der durchaus schmerzhaft und schwer ist. Dieser Umgang mit den Achsen ist vollkommen leer an Bedeutung. Wenn es gelingt sie zu überwinden führt es zu einer freien und offenen Beziehung zwischen dem direkten und abwechslungsreichen Bewusstsein des menschlichen Lebens und dem angeblichen Unterbewusstseins. (vgl. Bataille, 2001, pp.83)
Ein Zustand den die Bewohner des *High-Rise* erreicht zu haben scheinen. Denn schon Bataille sprach von fatalen Auswirkungen auf den Menschen beim erreichen dieses Zustandes, bei dem es das menschliche Gehirn nicht mehr schafft die problematischen Gefühle, die zum Vorschein gerufen werden, zu verarbeiten und empfindet sie sogar schlimmer als den Tod. (vgl. Bataille, p.84)

"(…) surrounded by a halo of death, a creature who is too pale and too large stands up, a creature who, under a sick sun, is nothing other than the celestial eye it lacks." (Bataille, 2001, p. 90)

Lokalisierung des Blind Spots | Pineal Eye

Überträgt man Batailles Theorie, dass das Pineal Eye, im westlichen Rationalismus der Ursprung von Exzess und Delirium ist, nun in die Praxis, ist in den gescheiterten architektonischen und städtebaulichen Projekten von Ballard, angenommen sie wären real, solch ein Pineal Eye zu finden. Dieser Punkt bzw. Ort in der Stadt, oder dem Gebäude, ist folglich einzig und alleine dafür verantwortlich wie erfolgreich ein Projekt ist.

In *Crash* dominieren einige wenige Straßen das Geschehen, allen voran die Western Avenue, besser bekannt unter Westway, eine Schnellstraße, die das Zentrum Londons mit den umliegenden Vororten Richtung Westen verbindet und damit zu einer der wichtigsten Verkehrsrouten im Ballungsraum der Millionenmetropole wird. Die Straßen, sowohl mehrspurige Hauptverkehrsadern, als auch kleine Straßen abseits davon bestimmen die Stadt und das Leben der Bewohner. Sie dominieren das Landschaftsbild, vor allem in den zahlreichen Vororten, die von ihnen durchzogen und durch sie verbunden sind. Für James Graham Ballard scheint diese Entwicklung der Modernisierung Mitte des 20. Jahrhunderts verschuldet zu sein. Diese Entwicklung bringt ein vollkommen neues Stadterlebnis mit sich, in das sich der Mensch erst eingewöhnen muss.

„Betonstraßen bewegen sich buchstäblich durch die Landschaft." (Ballard, 1996, p.90)

Marshall McLuhan sieht die Ursprünge dieser Entwicklung woanders. Der Asphaltdschungel ist in seiner Theorie der *Magischen Kanäle* die logische Konsequenz der Erfindung des Automobils, das seinen Anspruch in der Stadt,- und Regionalentwicklung geltend macht, indem leere Flächen zugemauert werden, bzw. für diese Platz gemacht wird. (vgl. McLuhan,1992, p.259)

Aufgrund dieser Entwicklung wurden die beschaulichen Vororte rund um den Flughafen Heathrow allmählich zu regelrechten Ballungsorten, mit steigenden Bevölkerungszahlen.
Ein Dasein ohne Auto ist für die Menschen hier unvorstellbar, sie sind auf diese Technologie angewiesen. Eine Technologie die das Leben der Menschen in diesen Vororten zu bestimmen beginnt. Sie werden zu Sklaven dieser Technologie.
Das Auto ist zu einer Art Bekleidungsartikel geworden, ohne das wir uns laut McLuhan im städtischen Gemeinschaftsleben unsicher, nackt und unvollständig fühlen. (vgl. McLuhan, 1992, p252)

Das Pineal Eye, das im weiteren Sinne in meiner Theorie, den Ursprung für die Eskalation der Protagonisten darstellt, ist in *Crash* in den Straßen zu suchen und auch zu finden. Die Karte zeigt wie sich ein Netz von Verkehrsrouten durch die Landschaft zieht und ein dichtes Netz ergibt. Ausgehend von Shepperton und der Region rund um den Flughafen breitet sich durch das Pineal Eye produzierte Chaos und Ekstase aus. Der Blind Spot wirkt dabei wie das Herz im Körper, das das Blut durch die Adern, in diesem Fall die Straßen, durch den Körper, folglich London, pumpt. Hauptader ist der Westway, die bedeutendste Straße im Stadtgefüge der britischen Hauptstadt.
Um bei der Metapher aus der Anatomie zu bleiben, verbreitet sich durch das dichte Straßennetz das Unheil wie ein Virus und ist letztendlich für die Entwicklung der Gesellschaft, die in *Crash* beschrieben wird, verantwortlich.

Auch in *Concrete Island* spielt der Westway und

dessen Entwicklung und Bedeutung im urbanen Raum eine zentrale Rolle. Hier ist das Pineal Eye aber nicht dieser selbst, sonder auf der Betoninsel zu lokalisieren. Ein Ort, der bei der urbanen Erweiterung und Planung vergessen wurde. Es handelt sich hierbei um einen Blind Spot im wortwörtlichen Sinn. Ein sogenannter Nicht-Ort ist hier entstanden und sogleich auch wieder vergessen worden. Ein solcher Ort hat, wenn auch nicht immer sofort spürbare, enorme Einflüsse auf das städtische Leben.

Wie geht man mit solchen Orten um? Was passiert mit und in ihnen? - Fragen denen sich Stadtplaner und Theoretiker heute vielfach und in verschiedensten Weisen widmen. Die Bedeutung und der starke Einfluss so eines Ortes, der in diesem spezifischen Fall Resultat der Modernisierung und der Rationalisierung ist, auf seine Umgebung und die daraus resultierenden Konsequenzen, wollte Ballard offenbar bereits 1974 aufdecken, lange bevor diese Debatte im städtebaulichen Diskurs ernsthaft integriert worden ist.

High-Rise verlässt nun den großen Maßstab des Städtebaus und fokussiert sich auf ein einzelnes Gebäude, das Hochhaus im Baustil des Brutalismus. Ein Gebäudetypus der in der Nachkriegszeit ab Mitte des 20. Jahrhunderts aufkommt.
In nur 40 Stockwerken werden 1000 Apartments untergebracht. Nicht nur die Architektur ist stark an den *Trellick Tower* in London angelehnt, sondern auch der Ursprung der Tragödie erinnert an die Anfangszeit des Hochhauses, geplant von Erno Goldfinger. (vgl. Harnack, 2012)
Das Pineal Eye ist im Block von Ballard im 9. Stock, von wo aus es das gesamte Gebäude erobert, zu finden. In der dazu erstellten Grafik ist gut zu erkennen wie die Auswirkungen des Blind Spots auf den Rest des Gebäudes ausstrahlen. Zuerst fallen im Zentrum des Pineal Eyes der Strom aus, die gesamte Etage sitzt im Dunkel, diese Dunkelheit hält nach und nach in allen weiteren Stockwerken Einzug. Bevor der Stromausfall bis ganz nach oben durchdringt, versagt das Müllbeseitigungssystem, verstopfte Müllschächte führen zu Unmut bei den Bewohnern und sind das erste Anzeichen für den sichtbaren Verfall des Gebäudes. Im nächsten Schritt breitet sich das Chaos auf den 10. Stock aus, in dem sich ein Pool, sowie der Supermarkt, ein Frisörsalon und ähnliche Dienstleistungen befinden. Auch die Aufzüge „infizieren“ sich rasch mit den Problemen der Architektur. Der Großteil der Lifte fällt aus oder wird von Bewohnern der oberen Stockwerke blockiert, wodurch die Anwohner der unteren Stockwerke zuerst, und dann sich sukzessiv nach oben hin ausbreitend, das Treppenhaus erobern. Dieses wird dadurch zum Hotspot der Tumulte. Das Treppenhaus wird zu einem der gefährlichsten und undurchdringbarsten Orte des Gebäudes. Barrikaden werden errichtet, die die Bewegung durch das Gebäude erheblich erschweren und es beinahe auch schon unmöglich machen das Hochhaus zu verlassen.

Diese Versuche das Pineal Eye in den einzelnen Teilen der Trilogie sichtbar zu machen, das heißt die Punkte von denen aus die unterschiedlichen Projekte aus verschiedenen Gründen scheitern, grafisch herauszukristallisieren, ist auf den nächsten Seiten zu finden und wirft einige Fragen auf:

Haben diese Szenarien wirklich einen gewissen Realitätsgehalt?
Könnten sie wirklich so geschehen oder sind sie gar bereits so passiert? Und was bedeutet die Existenz des Blind Spots für reale Architekturprojekte?

89 | Achlam Road - mit Plakaten gegen den Bau des Westways

Westway

Der Bau des Westways fand hauptsächlich in den Jahren von 1964-1970 und im Zuge der Flächensanierung statt. Ursprünglich war die Hochstraße als Teil eines größeren Verkehrsnetzes geplant gewesen, die Öffentlichkeit konnte diesen drastischen Einschnitt in die Stadt jedoch verhindern. Häuser, die am Westway standen, wurden durch die Abgase so beeinträchtigt, dass sie unbewohnbar wurden und auch nicht mehr saniert wurden, da sich niemand mehr für ihren Erhalt zu interessieren schien. Das gesamte Gebiet musste schließlich erneuert werden und trägt seitdem den Namen Kensal New Town. (vgl. Harnack, 2012)

Der Westway, oder auch A40 (M) genannt, kostete über 30 Millionen Pfund und wurde aus der Intention heraus gebaut, das Zentrum von London verkehrstechnisch besser an die Western Avenue anzuschließen. Western Avenue und Westway, sollten zu der damals größten Schnellstraße in Europa verschmelzen. Die Anrainer der betroffenen Gebiete wurden dabei völlig vergessen, die meisten davon stammten aus dem Arbeitermilieu und versuchten mit Demonstrationen und Bannern gegen den Bau vorzugehen, jedoch nur mit mäßigem Erfolg. Nach einer Petition wurden die Pläne für den Westway adaptiert, die Straße wurde etwas weiter östlich durchgeführt. (vgl. Baker, 2014)

Der Westway war ein umstrittener Bau und extrem drastischer Einschnitt in die Stadt, der vor allem die schlechter gestellte Bevölkerung hart traf und zahlreiche Bürger deshalb aufschreien lies. Kein Wunder das Ballard in *Crash* und *Concrete Island* diese Schnellstraße zum heimlichen Hauptprotagonisten und Pineal Eye werden lies.

Christmas Crisis

Der *Trellick Tower* von Erno Goldfinger in London weist mehrere Parallelen mit dem Megablock in *High-Rise* auf. Diese sind nicht nur im Baustil oder den ähnlichen Charakterzüge der beiden Architekten zu finden, sondern auch in der Biografie der Gebäude.

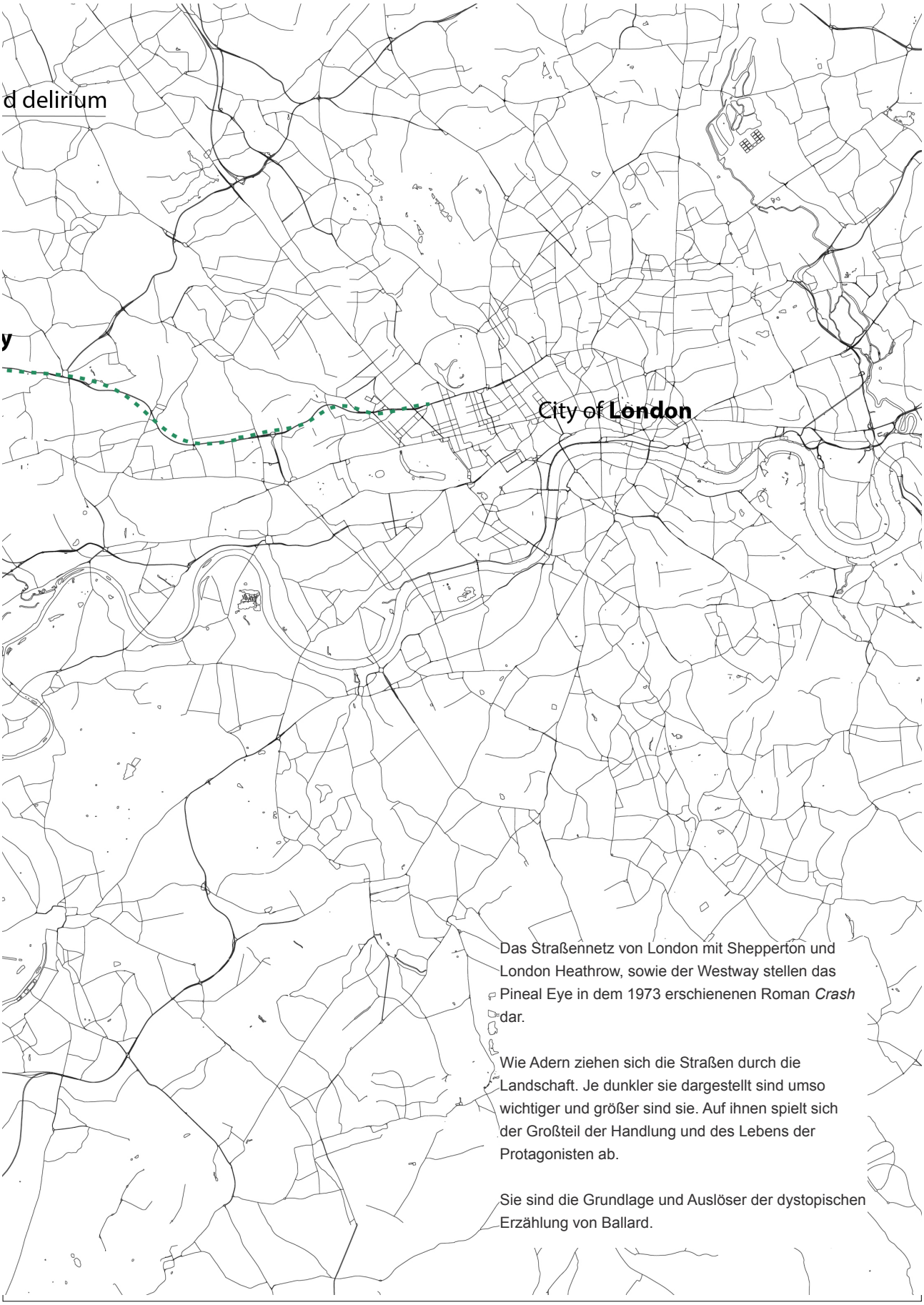
Wenige Monate nach Einzug der Mieter 1972, schlichen sich Randalierer am Heiligen Abend ins Gebäude und öffneten die Löschwasserleitungen. Dadurch entstanden Schäden, die die Bewohner für mehrere Tage zwang, ohne Licht, Wasser, Heizung und Aufzüge zu leben. Der Vorfall ging als die *Christmas Crisis* in die Geschichte ein. Tageszeitungen berichtete mehrfach über den Vorfall,, mit dramatischen Headlines und erzürnten Interviews mit Bewohnern. (vgl. Harnack, 2012)

Bis 1982 hielten die negativen Berichterstattungen an. Lokale Zeitungen berichteten über die verheerenden Zustände im *Trellick Tower*, mangelnde Sicherheit und Aufzüge, die entweder nicht funktionierten oder verschmutzt waren. Die Bewohner verlangten immer wieder nach verbesserten Sicherheitsmaßnahmen und bekamen 10 Jahre nach der *Christmas Crisis* schließlich zumindest eine Gegensprechanlage installiert, die nur mäßigen Erfolg verbuchen konnte. Immer wieder drangen Außenstehende ins Gebäude ein, wie auch ein Fallschirmspringer, der vom Aufzugsturm springen wollte, dabei sich sein Fallschirm aber nicht öffnete und starb. Eine weitere negativ Schlagzeile für den *Trellick Tower*. 1984 wurde der Megablock schließlich zusammen mit *Robin Hood Gardens* der Smithson und *Alton Estates* in Roehampton zu den drei schlimmsten Gebäuden der Nachkriegszeit in London gewählt. (vgl. Harnack, 2012)

Auch wenn Ballards dystopische Erzählung in *High-Rise* überspitzt sein mag, ist sie doch eindeutig an die *Christmas Crisis* angelehnt. Er bediente sich einer wahren Begebenheit die erst kürzlich passierte und machte aus ihr eine Science-Fiction Geschichte, die fernab der Realität scheint und doch so eng mit jener verknüpft ist.

90 | *Trellick Tower* | Erno Goldfinger | London | 1972

Origin: **PINEAL EYE** - organ of excess an
Westwa
London **Heathrow**
Shepperton

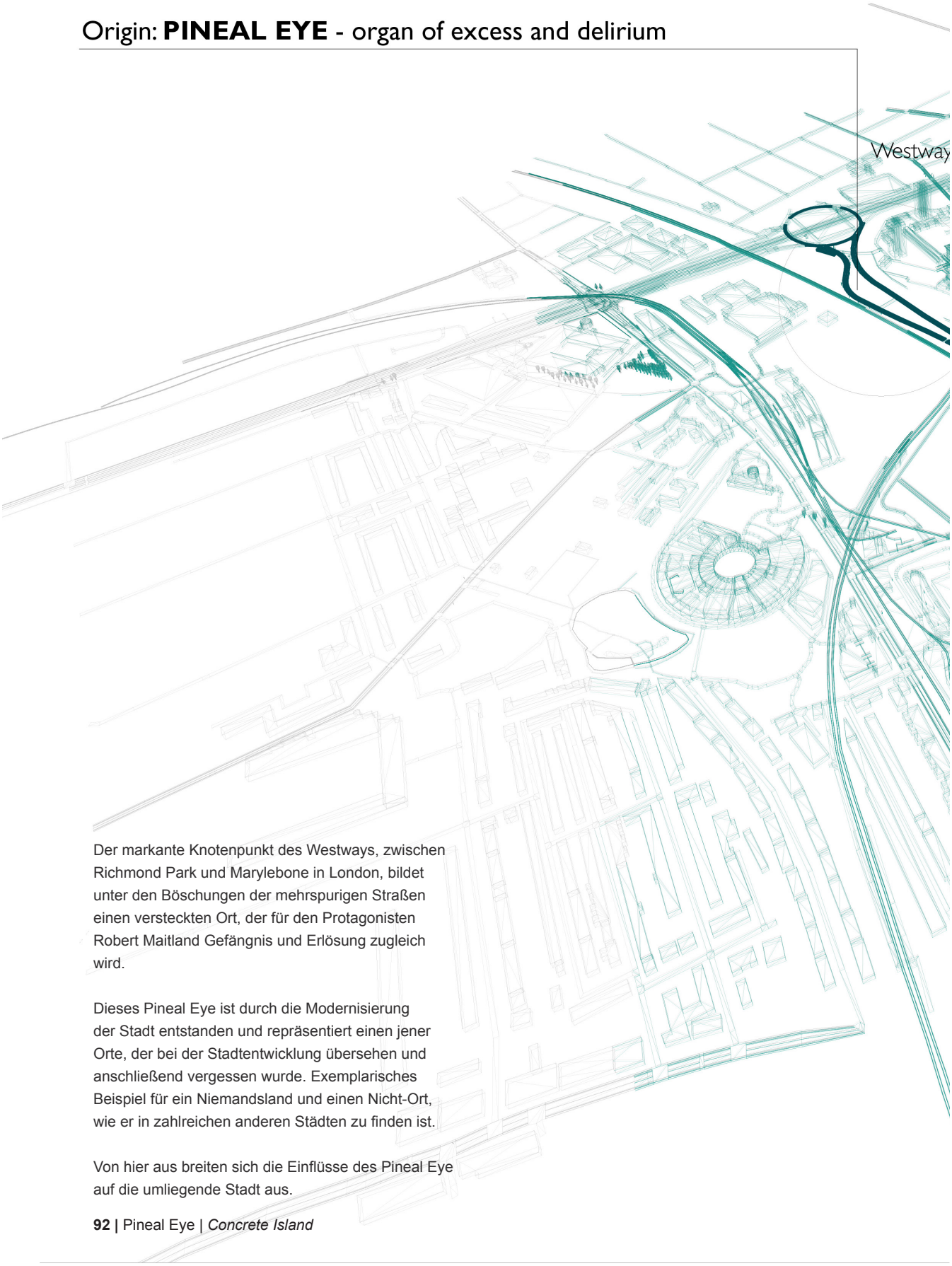


Das Straßennetz von London mit Shepperton und London Heathrow, sowie der Westway stellen das Pineal Eye in dem 1973 erschienenen Roman *Crash* dar.

Wie Adern ziehen sich die Straßen durch die Landschaft. Je dunkler sie dargestellt sind umso wichtiger und größer sind sie. Auf ihnen spielt sich der Großteil der Handlung und des Lebens der Protagonisten ab.

Sie sind die Grundlage und Auslöser der dystopischen Erzählung von Ballard.

Origin: **PINEAL EYE** - organ of excess and delirium



Der markante Knotenpunkt des Westways, zwischen Richmond Park und Marylebone in London, bildet unter den Böschungen der mehrspurigen Straßen einen versteckten Ort, der für den Protagonisten Robert Maitland Gefängnis und Erlösung zugleich wird.

Dieses Pineal Eye ist durch die Modernisierung der Stadt entstanden und repräsentiert einen jener Orte, der bei der Stadtentwicklung übersehen und anschließend vergessen wurde. Exemplarisches Beispiel für ein Niemandsland und einen Nicht-Ort, wie er in zahlreichen anderen Städten zu finden ist.

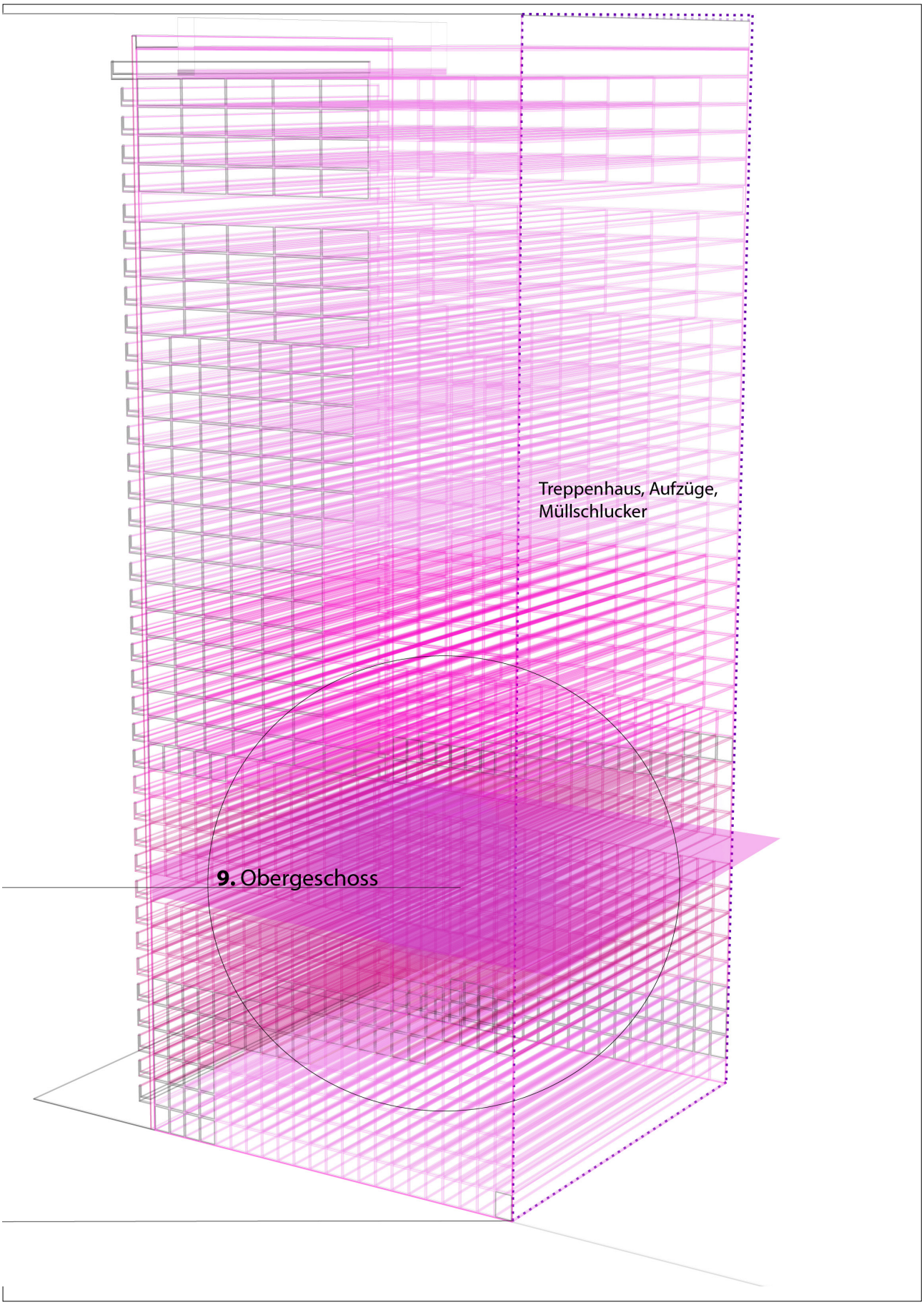
Von hier aus breiten sich die Einflüsse des Pineal Eye auf die umliegende Stadt aus.

High-Rise, mit dem brutalistischen Hochhaus als Musterbeispiel für die Architektur der Mitte des 20. Jahrhunderts.

Im unteren Drittel, dem 9. Stockwerk, kann das Pineal Eye lokalisiert werden. In Pink sieht man wie sich das Chaos von dort aus im restlichen Gebäude ausweitet, bis es schließlich die oberste Etage, den Wohnraum des Architekten, erreicht.

Erst nachdem alle Winkel und Zonen des Gebäudes die Auswirkungen des Pineal Eyes zu spüren bekommen kehrt wieder Ruhe ein.

Origin: **PINEAL EYE** - organ of excess and delirium


Treppenhaus, Aufzüge,
Müllschlucker
9. Obergeschoss

94 | *Transitraum* | Joshua Dunst | Würzburg

ÜBER **ORTE** UND **NICHT-ORTE**

(Nicht)- Orte

Laut Georges Bataille ist das Pineal Eye der Startpunkt für Exzess und Delirium. Somit wird es auch zum Handlungsort,- und träger in der *Concrete and Steel* Trilogie von James Graham Ballard. Solche Orte sind aber auch in der realen Architektur und Urbanistik zu finden und gravierend für ihre Wahrnehmung in der Gesellschaft.

Um diese Bedeutung für die Gesellschaft und die moderne Stadt überhaupt verstehen und begreifen zu können, muss der Begriff Ort zuerst selbst definiert und charakterisiert werden.

Sämtliche Handlungsorte in der *Concrete and Steel* Trilogie sind Nicht-Orte in der Tradition von Marc Augé. Dieser fasst unter den Begriff von Nicht-Ort nämlich nicht nur „Nebenprodukte“ des modernen Städtebaus, sondern auch alle Aspekte des Verkehrs. Vom Automobil selbst, bis hin zu mehrspurigen Highways, Transiträumen und Durchzugsorten, wie beispielsweise Flughäfen und Stätten des modernen Konsums, wie Supermärkte und Einkaufszentren, fallen für ihn unter den Begriff eines Nicht-Ortes.

„Eines Tages bildet sich das Bedürfnis nach Raum… Erst überrascht es uns, dann läßt es uns nicht mehr los. Der unwiderstehliche Wunsch, einen Raum ganz für uns zu haben. Einen beweglichen Raum, der uns mit sich fort nimmt. Alles wäre zur Hand, wir bräuchten nichts zu entbehren...“ (Augé, 1994, p.10)

Marc Augé stellt in seinem Text die Frage, ob sich die Tatsachen, Institutionen, Organisationsweisen und die spezifische Modalität des gesellschaftlichen Verkehrs, in der heutigen Welt aus anthropologischer Sicht beurteilen lassen. Anthropologische Ansätze versuchten schon immer zumindest eine Anzahl an allgemeinen Hypothesen aufzustellen, die zwar immer auf Erforschung eines Einzelfalles beruhen, dann aber meist zu einer Herausbildung von Problemkonstellationen führen, die weit über den Einzelfall hinausgehen. Denn die absolute Identität ist in der Realität undenkbar. Dennoch kann sie im Bezug auf Kultur in bestimmten Zusammenhängen als wechselseitiger Ausdruck verstanden werden. (vgl. Augé, 1994)

Das uns allen bekannte Bedürfnis der Welt, einen Sinn zu geben ist kein neues, oder modernes Phänomen. Es gründet sich auf dem wichtigsten Merkmal der sogenannten „Übermoderne“, die sich durch die Überfülle der Ereignisse, in einer Situation und das Übermaß, auszeichnet. Die Übermoderne

95 | Nicht-Ort | Flughafen

steht der Postmoderne gegenüber, und hat ihre Schwierigkeiten in der Überfülle der Ereignisse, die für die moderne Gesellschaft typisch ist. Der zweite Aspekt, der signifikant für die Übermoderne ist und der, die heutige Welt kennzeichnet und der auch als beschleunigter Wandlungsprozess gesehen werden kann, ist der Raum. (vgl. Augé, 1994)

Die Idee des Raumes wird durch die Überfülle des Raumes verkompliziert. Dies wird durch den Wechsel der Größenordnungen, der Vermehrung der Konnotationen und durch die Beschleunigung der Verkehrsmittel, bezeugt und führt zu enormen physischen Veränderung in der städtischen Bevölkerung, zu Verdichtung und zu Wanderungsbewegungen und Vermehrung von Nicht-Orten. (vgl. Augé, 1994)

Die Veränderung der Größenordnung und der Parameter stellt Wissenschaftler und Architekten vor die Aufgabe, die dadurch entstehenden Kulturen und Zivilisationen zu erforschen, denn vor allem in der Mitte des 20. Jahrhunderts, in der Zeit des Strukturalismus und Postmodernismus, einer Zeit geprägt von Modernisierungsvorgängen, hat der Mensch noch nicht gelernt die Welt, in der er lebt, zu erkunden. Er muss erst wieder lernen den Raum zu denken. (vgl. Augé, 1994)

Eine wichtige Figur für die Beschreibung der Übermoderne ist die des Ichs, des Individuums. *„In der westlichen Gesellschaft möchte sich das Individuum als Welt verstehen. Es interpretiert die Informationen, die zu ihm gelangen, aus sich heraus und für sich.(…) Die Individualisierung des Verhaltens kann uns nicht mehr erstaunen (…): Niemals zuvor wurde die individuelle Geschichte in solchem Maße von der kollektiven Geschichte beeinflußt, aber auch niemals zuvor waren die Orientierungsmarken für die kollektive Identifikation ähnlich fließend wie heute. Die individuelle Sinnproduktion ist daher so notwendig wie noch nie.“* (Augé, 1994, pp.47)

In der heutigen Zeit stellen sich Anthropologen nun immer häufiger die Frage, wie das Individuum gedacht und geortet werden kann. Marc Augé bedient sich Michel de Certeaus Beschreibung um die Errungenschaft des Individuums, die Zwänge,

96 | Nicht-Ort | Unterführung

denen sich die moderne und insbesondere die urbane Gesellschaft unterwirft, umzukehren und sie für sich zu verwenden, sowie ihnen, in einer Art alltäglicher Improvisation, ihre eigenen Signale und ihre eigenen Spuren einzuprägen. Eine Bilanz dieser neuen Welt und Gesellschaft ist der entfremdete Mensch. Ein Mensch der in der Lage ist, die Mechanismen und Auswirkungen der Entfremdung an sich selbst wahrzunehmen.
Stabilität ist vergänglich - Bulldozer ebnen das Gelände ein und junge Leute wandern immer mehr in die Städte ab, in diesen Fällen verlöschen die räumlichen Erinnerungen mit dem Merkzeichen des Territoriums und somit auch die der Identität.(vgl. Augé, 1994)

„Die Kollektive (oder die Personen, die sie leiten) sind ebenso wie die Individuen, die diesen Kollektiven zugehören, darauf angewiesen, Identität und Relation zugleich zu denken und dazu die Bestandteile der (von der ganzen Gruppe geteilten) Identität ebenso zu symbolisieren wie die besondere Identität (einer Gruppe oder eines Individuum im Verhältnis zu anderen) und die singuläre Identität (des Individuums oder der Gruppe von Individuen, soweit sie einander nicht gleichen). Die >>Bearbeitung<< des Raumes ist eines der Instrumente, mit deren Hilfe dies geschieht, und es kann nicht erstaunen, wenn der Ethnologe versucht ist, den Weg in umgekehrter Richtung, also vom Raum zum Sozialen, zu gehen, als hätte das Soziale den Raum ein für allemal hervorgebracht“ (Augé, 1994, pp. 62)

In der Anthropologie ist der Ort, das Sinnprinzip für alle, die dort leben, und gleichzeitig auch das Erkenntnisprinzip für diejenigen die beobachten. Anthropologische Orte haben mindestens drei Merkmale. Sie sind identisch, relational und historisch. *„Der Grundriß des Hauses, die Residenzregeln, die Zonen des Dorfes, die Altäre, die öffentlichen Plätze, die Aufteilung des Territoriums entsprechen jeweils einer Gesamtheit von Möglichkeiten, Vorschriften und Verboten, deren Inhalt sowohl räumlich wie sozial konnotiert ist.“* (Augé, 1994, pp.64)

Zunächst definiert die Anthropologie den Ort als geometrisch. Es handelt sich bei ihm um Linien, das schneiden von Linien und deren Schnittpunkt.

Es kann von Bahnen, Achsen oder Wegen gesprochen werden, die von einem Ort zu einem anderen führen und die außerdem von Menschen geschaffen worden sind. Man kann aber auch von Kreuzungspunkten und Plätzen sprechen, an denen Menschen sich begegnen und versammeln. Die Menschen haben diesen Orten beträchtliche Ausmaße verliehen, damit sie den wirtschaftlichen Anforderungen genügen. Außerdem gibt es noch die monumentalen Zentren, religiöse und politische, die erbaut wurden und nun neue Räume und Grenzen definieren.
Die Begriffe „Weg“, „Schnittpunkt“, „Zentrum“ und „Monument“ sind nicht nur nützlich, um traditionelle anthropologische Orte zu beschreiben, sie passen auch genau auf die Beschreibung des städtischen Raums. Sie ermöglichen es, diesen als spezifischen Raum zu markieren und gleichzeitig aber auch viele unterschiedliche Vergleichskriterien einzuschließen. (vgl. Augé, 1994)

Auswirkungen der Moderne auf Orte und Nicht-Orte

Den historischen Kontext nachdrücklich zu betonen ist ein Phänomen, das Ende des 20. Jahrhunderts vermehrt auftritt und auch heute noch zu spüren ist. Es wird durch die Reorganisation des Raumes durch den Bau von Umgehungsstraßen, Autobahnen etc., hervorgerufen, da diese dazu tendieren den historischen Kontext zu umgehen.

Auf der einen Seite verwandeln sich unsere Städte zusehends in Museen: Sie sind autofrei, herausgeputzt und voll von Denkmälern und Fußgängerzonen. Auf der anderen Seite hingegen ermöglichen Umgehungsstraßen, Autobahnen und Hochgeschwindigkeitszüge, Städte bzw. Stadtkerne völlig zu meiden, oder gar ganz zu ignorieren. Dass dies nicht ohne Gewissensbisse erfolgt, zeigen zahlreiche Hinweisschilder, die auf die Highlights der Stadt hinweisen. An den Stadträndern, dort wo sich triste Hochhaussiedlungen, Industriegebiete und ähnliches befinden, fordern Schilder dazu auf, die historischen Stadtkerne zu besuchen. Solche Hinweise und Aufforderungen sind auch an Autobahnen, in Form von Reklametafeln, die das lokale Ambiente anpreisen, zu sehen. Jean Starobinski sieht laut Augé in der stetigen *„Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart, die sie begrenzt und für sich beansprucht“* - eine Art der Versöhnung und noch vielmehr das *„Wesen der Moderne*“ (vgl. Augé, 1994, p. 90)

Identität, Relation und Geschichte kennzeichnen einen Ort. Ein Raum der keine Identität besitzt und weder rationale noch historische Merkmale aufweist, wird als Nicht-Ort bezeichnet. Laut Augé generiert die Übermoderne zahlreiche hiervon, da sie Transiträume und provisorische Beschäftigungen wachsen lässt und eine Welt entstehen lässt, die sich aus dem Netz von Verkehrsmitteln heraus entwickelt. Wichtig für das Verständnis von Nicht-Orten und Orten ist es zu begreifen, dass keiner der beiden in reiner Form existiert. *„Orte und Nicht-Orte sind fliehende Pole, der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs neue seine Spiegelung findet.“* (Augé. 1994, p.94)
Nicht-Orte sind das Maß unserer Zeit! (vgl. Augé, 1994)

Der Unterschied zwischen Ort und Nicht-Ort gründet sich auf dem Gegensatz von Raum und Ort. Michel de Certeau hat die Begriffe „Ort“ und „Raum“ einer Analyse unterzogen. Diese zwei bilden für ihn keinen Gegensatz wie „Orte“ und „Nicht-Orte“. In seiner Definition ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht, ein *„Geflecht von beweglichen Elementen“*. (Augé,1994, p.95) Das heißt, dass erst der Fußgänger den geometrischen Ort zu einem Raum werden lässt. (vgl. Augé, 1994)

Das Auftreten und die Vermehrung von Nicht-Orten stehen in Zusammenhang mit den Attributen der Übermoderne, die im einzelnen Bewusstsein der Menschen neue Erfahrungen von Einsamkeit ergeben. Es zeigt sich also, dass der Ausdruck „Nicht-Ort“ zwei verschiedene, sich aber einander ergänzende Realitäten hat: Räume, die in Bezug auf bestimmte Nutzungen entstehen und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen hat. Nicht-Orte vermitteln einen ganzen Komplex von Beziehungen zu anderen, aber auch zu sich selbst. Diese hängen aber nur indirekt mit ihren Zielen zusammen. Sie schaffen eine solitäre Verträglichkeit. Nicht-Orte erzeugen den Durchschnittsmenschen, der als Benutzer des Verkehrs-, Handels,- oder Bankensystems definiert ist. Durchschnittsmenschen sind repräsentativ und laut Marcel Mauss umfassen sie alle Personen, die nicht zur Elite zählen. (vgl. Augé, 1994) Zuerst erzeugen sie ihn und dann individualisieren sie ihn. Er erzeugt eine provisorische Identität, die die relative Anonymität erzeugt, welche als Befreiung empfunden werden kann, da man sich hier nicht mehr an die Vorschriften,

Ränge und Positionen des alltäglichen Lebens halten muss. (vgl. Augé, 1994)

Der Nicht-Ort ist in der Lage seinen Besucher von dessen gewohnten Bestimmungen zu lösen. Der Raum des Nicht-Ortes schafft aber auch eine besondere Identität oder Relation, er schafft nur Einsamkeit und Ähnlichkeit. In einem Nicht-Ort lebt man ganz in der Gegenwart. (vgl. Augé, 1994)

Heute können Nicht-Orte überall vorkommen, in ihnen findet die Übermoderne ihren vollkommenen Ausdruck. Außerdem sind sie die Opposition zur Utopie, hier ist keine organische Gesellschaft zu finden und sie wird sich hier auch wahrscheinlich nie bilden. (vgl. Augé, 1994)
„Entscheidend an der Erfahrung des Nicht-Ortes ist dessen Anziehungskraft (…)!“ (Augé, 1994, p. 139)

Ob die Highways und die Konsum,- und Transiträume in *Crash*, die Verkehrsinsel in *Concrete Island* oder das Treppenhaus, der Supermarkt und Ähnliches in *High-Rise* - James Graham Ballard war sich offensichtlich der Bedeutung der Nicht-Orte beinahe 20 Jahre vor Marc Augé bewusst. Die Orte des Pineal Eye in der Trilogie, sind gleichzeitig deren Nicht-Orte - es scheint, als seien sie untrennbar.

97 | *Berlin Friedrichstraße* | Siegfried Wittenburg | Berlin | 1987
© Doc Winkler

98 | *Balfron Tower* | Erno Goldfinger | London | 1967

BACK TO REALITY

99 | *Tod dem Architekt* | Paul Ott

VON DER SCIENCE-FICTION **DYSTOPIE** ZUR **REALITÄT**

James Graham Ballard lässt seine dystopischen Zukunftsszenarien in seiner Gegenwart passieren, inspiriert von seiner realen Umgebung und den Konflikten und Problemzonen, die ihn umgaben. Ausgangspunkte und zentrale Orte seiner Erzählungen sind per definitionem Nicht-Orte, die er zu Blind Spots werden lässt, die in weiterer Folge beinahe schon futuristische Konsequenzen mit sich bringen.
Der Mensch steht, auch wenn er oberflächlich betrachtet der Hauptprotagonist ist, nicht im Mittelpunkt. Er scheint mehr das Setting für die weitaus bedeutendere Architektur und Stadt zu sein, die die eigentlichen zentralen Figuren im Werk von Ballard sind. Der Mensch ist seiner Umgebung untergeordnet, wird von ihr, bewusst oder unbewusst, gelenkt und kontrolliert. Ballard beschreibt quasi das Hauptproblem der Moderne in seinen Erzählungen. Er setzt sich mit den Problemen, die entstehen wenn der Mensch und der menschliche Maßstab von Architektur und Städtebau missachtet werden auseinander und nützt die daraus resultierenden Erkenntnisse für seine ganz persönliche Art der Kritik.

Ballard griff einen Diskurs in der Architektur auf, der darum bemüht war den Menschen und die Gesellschaft mehr zu integrieren, folglich den Gedanken des Humanismus in den Planungsprozessen zu verwurzeln. Dies geschah als Reaktion auf den Zweiten Weltkrieg und die damit verbundene Krise der modernen Welt. Es entstand eine neue Generation von jungen und kritischen Denkern, die neben zahlreichen Architekten beinahe zeitgleich für eine neue Architektur und Urbanistik plädierten und dadurch ebenso Kritik an der Moderne übten. Vertreter dieser jungen Generation waren unter anderem die Mitglieder von PROVO und den Sitautinisten Internationale, allen voran Constant Nieuwenhuys, Team X, mit seinen Mitgliedern Peter und Alison Smithson oder auch Aldo van Eyck. Letztendlich scheiterten sie jedoch in der Umsetzung, wodurch ihre architektonischen Projekte selbst zu Opfern Ballards Kritik wurden.

100 | Stateville Gefängnis | *Call Northside 777* | Videostill | 1948

ARCHITEKTONISCHE AUSWIRKUNGEN AUF DIE GESELLSCHAFT

Ballard stellte sie fiktional dar, Bataille beschrieb sie umfassender. Die Rede ist von den enormen Einflüssen, die Architektur und Stadt auf ihre Bewohner haben können. Für Georges Bataille stellt Architektur, wie wir bereits in Kapitel 5, *The Pineal Eye In An Architectural Context,* gehört haben, politische Macht dar, sie verkörpert räumlich gewordenen Machtdemonstration. (vgl. Hollier, 1992)

Im Vergleich dazu steht der französische Philosoph des Poststrukturalismus Michel Foucault (vgl. Wikipedia/Michel Foucault, 2018), der mit seinem Werk, *Surveiller et punir*, genauso Kritik an Architektur übt. Foucault beschuldigt die Wissenschaft und damit auch die Architektur, der Erfindung und Verbreitung von Wahnsinn, sowie die Erfindung von Kriminalität durch Techniken der räumlichen Planung. (vgl. Hollier, 1992, p. x) Denis Hollier sieht in den beiden Philosophen und ihren Haltungen gegenüber Architektur keine Parallelen. Er schreibt: *„Nonetheless, the conceptions of architecture implied by these two critiques (to say nothing of their style) are considerably different. Bataille´s prison derives from an ostentatious, spectacular architecture, an architecture to be seen; whereas Foucault´s prison is the embodiment of an architecture that sees, observes, and spies, a vigilant architecture. Bataille´s architecture – convex, frontal, extrovert – an architecture that is externally imposing, shares practically no element with that of Foucault, which its insinuating concavity that surrounds, frames, contains, and confines for therapeutic or disciplinary ends. Both are equally effective, but one works because it draws attention to itself and the other because it does not. One represses (imposes silence); the other expresses (make one talk).“* (Hollier, 1992, p. x)

Ich möchte nun behaupten, dass sich die beiden Theorien und Arbeiten der Philosophen ergänzen. Immerhin liegen zwischen dem Schaffen der beiden Autoren mehrere Jahrzehnte auf der einen Seite, auf der anderen, huldigt man aber Bataille als Vordenker des Poststrukturalismus (vgl. Hollier, 1992) und Foucault arbeitet in seinem Werk *Surveiller et punir* auf gewisse Weise die Vergangenheit auf. Spannend ist, dass bei Bataille, Architektur die Massen beeinflusst, bei Foucault Machtausübung durch Subjektivierung des Individuums geschieht. (vgl. Hollier, 1992) Beides spielt für Ballard eine Rolle, deshalb soll dieser Vergleich, bzw. das Aufzeigen der Parallelen, besprochen werden, da sie, vor allem später dann auch, wichtig werden für die Lösungsversuche, bekannter Architekten und Denker -für jene Probleme, die Ballard uns aufzeigte.

Kontrolle und **Strafe** als real gebauter Raum – Michel Foucaults ***Surveiller et punir***

Foucault beschreibt die gebaute Bestrafung, das Gefängnis, als eine politische Technologie des Körpers, die zur Erziehung in den meisten Fällen die Isolierung des Individuums nützt und

gegen dieses System richteten sich auch die meisten Gefängnisrevolten, die sich Ende des 20. Jahrhunderts in vielen Gefängnissen ereigneten. (vgl. Foucault, 1976) *„Letztlich ging es nicht um den allzu veralteten oder allzu aseptischen, allzu kargen oder allzu perfektionierten Rahmen des Gefängnisses, sondern um seine Materialität als Machtwerkzeug und -träger; um jene ganze Technologie der Macht über den Körper, die von der Technologie der >>Seele<< - derjenigen der Erzieher, Psychologen und Psychiater – weder maskiert noch kompensiert werden kann, da sie ja nur eines ihrer Instrumente ist.“* (Foucault, 1976, p. 43)

Die Architektur wird im Gefängnis zu einer Technologie, einem Machtapparat, der sowohl Insassen, die dazu verurteilt werden hier zu sein, als auch Wärter, die Teil des Machtapparates sind und zu dessen Instrumenten werden, komplett einnimmt. (vgl. Foucault, 1976)

Foucault sieht in der Architektur die Bemühungen der Machtmechanismen, die die Existenz der Individuen einzurahmen und zu verfeinern versuchen. Eine Anpassung und Verfeinerung der Apparate, die den Alltag der Menschen bis zur kleinsten Banalität hin, überwachen. (vgl. Foucault, 1976) *„Es handelt sich um eine andere Politik bezüglich der Vielfalt von Körpern und Kräften einer Bevölkerung.“* (Foucault, 1976, p. 99)
Diese Mechanismen und Apparate sind in der Lage Menschen zu formen und beinahe schon zu kreieren. Dies geschieht mit subtilen Machteinwirkungen, mit denen der Körper Schritt für Schritt „verbessert“ wird, aus einem herkömmlichen Bauern wird ein Soldat. Der Körper als Gegenstand rückte im Laufe der Zeit immer mehr in den Fokus der Macht, da er manipuliert und geformt werden kann und dazu auch noch gehorcht und antwortet. (vgl. Foucault, 1976, p. 174)

Den Körper des Individuums als Gegenstand der Macht steht dem Zwang der Massen bei Ballard gegenüber. Dieser beschreibt die Auswirkungen auf das Individuum, wenn auf die Massen extreme Kontrolle mit Architektur und Urbanistik ausgeübt wird, sieht im Körper des Einzelnen aber, im Gegensatz zu Foucault, die Möglichkeit aus diesen Machtgefügen auszubrechen, wie es beispielsweise die Protagonisten der Trilogie tun.

Foucault sieht in den Techniken des 18. Jahrhunderts eine Kontrollausübung, bei der nicht der Körper in der Masse, sondern der Körper im Detail bearbeitet wird, indem ein genau abgestimmter Zwang auf ihn ausgeübt wird. (vgl. Foucault, 1976)
Bei Ballard und Bataille wird die Kontrolle vordergründig auf die Masse ausgeübt, die sich wieder auf jeden Einzelnen überträgt und auswirkt.

Beide Theorien können als Schilderung des Hauptproblems der Moderne gesehen werden. Der einzelne Mensch wird übersehen, die Masse steht im Vordergrund, die Struktur der Architektur aber beeinflusst die Leben und den Alltag jeder Person im Einzelnen.

„Der historische Augenblick der Disziplinen ist der Augenblick, in dem eine Kunst des menschlichen Körpers das Licht der Welt erblickt, die nicht nur die Vermehrung seiner Fähigkeiten und auch nicht bloß die Vertiefung seiner Unterwerfung im Auge hat, sondern die Schaffung eines Verhältnisses, das in einem einzigen Mechanismus den Körper umso gefügiger macht, je nützlicher er ist, und umgekehrt. So formiert sich eine Politik der Zwänge, die am Körper arbeiten, seine Elemente, seine Gesten, seine Verhaltensweisen kalkulieren und manipulieren. Der menschliche Körper geht in eine Machtmaschinerie ein, die ihn durchdringt, zergliedert und wieder zusammensetzt. Eine >>politische Anatomie<<, die auch eine >>Mechanik der Macht<< ist, ist im Entstehen. Sie definiert, wie man die Körper der anderen in seine Gewalt bringen kann, nicht nur, um sie machen zu lassen, was man verlangt, sondern ums sie arbeiten zu lassen wie man will: mit den Techniken, mit der Schnelligkeit, mit der Wirksamkeit, die man bestimmt. Die Disziplin fabriziert auf diese Weise unterworfene und geübte Körper, fügsame und gelehrige Körper. Die Disziplin steigert die Kräfte des Körpers (um die ökonomische Nützlichkeit zu erhöhen) und schwächt diese selben Kräfte (um sie politisch fügsam zu machen). Mit einem Wort: sie spaltet die Macht des Körpers; sie macht daraus einerseits eine >>Fähigkeit<<, eine >>Tauglichkeit<<, die sie zu steigern sucht; und anderseits polt sie die Energie, die Mächtigkeit, die daraus resultieren könnte, zu einem Verhältnis strikter Unterwerfung um.“ (Foucault, 1976, pp- 176)

Die genaueste Beobachtung und dazu die politische Erfassung des Alltäglichen durch Kontrolle der Bevölkerung, setzt sich im Laufe des klassischen Zeitalters durch und bringt verschiedenste Techniken hervor. Ein Apparat von Informationen

und Beschreibungen ist die Folge davon, aus denen in weiterer Folge der Mensch des modernen Humanismus geboren wurde. (vgl Foucault, 1976, p. 181)
Die Architektur dieses Humanismus bedient sich der Formen von Klöstern, Festungen und geschlossenen Städten und zieht dabei architektonische Elemente wie die Zelle in einem Kloster heran. - Der Raum der Disziplin ist eine Zelle, (vgl. Foucault, p. 184) so wie die kleinen Apartments in *High-Rise* Zellen oder Kapseln sind, die sich vertikal in den Himmel stapeln. Ballard verwendete hierfür die Metapher eines *„vertikalen Zoos."* (vgl. Ballard, 2014, p. 191) Eine Formensprache die sich so in unzähligen Beispielen der modernistischen Architektur in London und auch sonst überall in der Welt finden lassen.

„Indem sie die >>Zellen<<, die >>Plätze<< und die >>Ränge<< organisierten, fabrizieren die Disziplinen komplexe Räume aus Architektur, Funktion und Hierarchien. Diese Räumen leisten die Festsetzung und sie erlauben den Wechsel; sie schneiden individuelle Segmente ab und installieren Operationsverbindungen; sie markieren Plätze und zeigen Werte an; sie garantieren den Gehorsam der Individuen, aber auch eine bessere Ökonomie der Zeit und der Gesten." (Foucault, 1976, p. 190)

Die Entwicklung der Gesellschaft und auch die der Individuen im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts passen zu den entstandenen Machttechniken, den Vorgängen des voneinander Trennen, des Reihen und des Zusammenfügens. (vgl. Foucault, 1976) Diese Unterwerfung des Einzelnen wird durch den Voyeurismus begünstigt. Das ständige Gesehenwerden übt ständigen Druck aus und ist auch in der *Concrete and Steel* Trilogie spürbar. Durch den Umstand des ständigen Gesehenwerdenkönnens wird aus dem Menschen ein gut dokumentierbarer „Fall". (vgl. Foucault, 1976, p. 246)

„Indem sie hier archaische Überwachung und normierende Sanktion kombiniert, erbringt die Prüfung die großen Disziplinarleistungen der Verteilung und Klassifizierung, der maximalen Ausnutzung der Kräfte und Zeiten, der stetigen Anhäufung und optimalen Zusammensetzung der Fähigkeiten. Also der Herstellung der zellenförmigen, organischen,

101 | stillgelegtes Gefängnis | Panopticon

evolutiven und kombinatorischen Individualität.“ (Foucault, 1976, pp.247)

Das Panopticon von Jeremy Bentham

Im architektonischen Konzept des Panopticons von Bentham werden alle diese Punkte nun verbildlicht. Das Prinzip dieses Gebäudetypus ist der einer Ringform mit einem Turm in der Mitte, der mehrere Fenster hat, die sich in Richtung der Innenseite des Ringes hin öffnen. Der ringförmige Teil de Gebäudes ist in Zellen unterteilt, die je ein Fenster nach innen, in Richtung des Turmes und eines nach außen besitzen. Durch diese Raumanordnung genügt es, nur einen Aufseher im Turm und in jede Zelle einen zu Beobachtenden zu positionieren. Jede Zelle ist wie ein kleines Theater, bei dem jeder für sich alleine ist, völlig individualisiert und ständig einsehbar.
Das Panopticon ist ein Gebäude, das es ermöglicht ständig alles im Blick zu haben und alles erkennen zu können. (vgl. Foucault, 1976, p. 257)

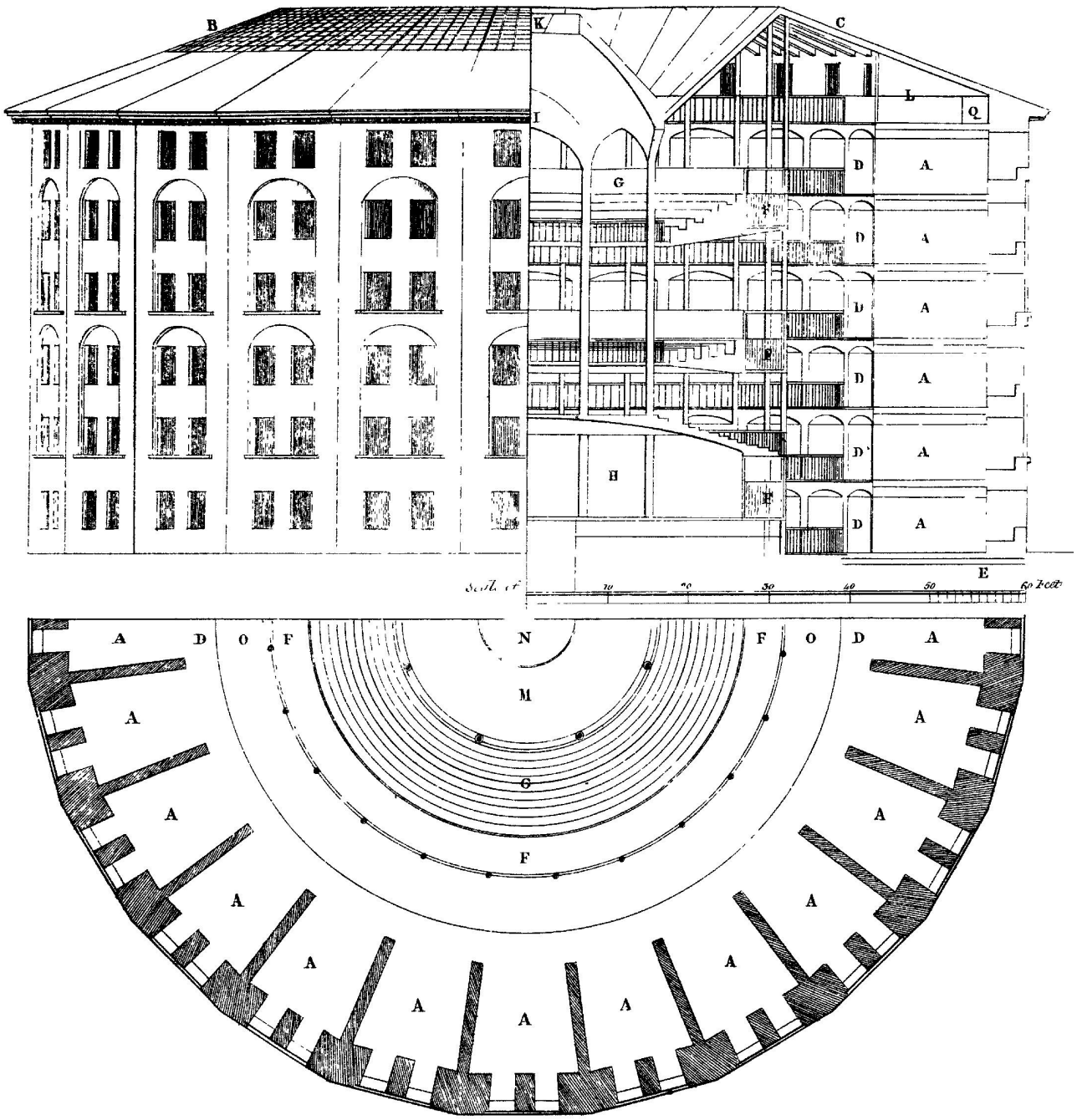
Das Panopticon kommuniziert seinen Insassen den ständigen Voyeurismus als Instrument der Macht und deshalb funktioniert das Prinzip dieser Architektur überhaupt erst. Durch die ständige Überwachung wird diese aber obsolet, sie muss nur mehr sporadisch durchgeführt werden, denn der Beobachtete weiß nie genau, wann dieser Moment ist. *„(…) der architektonische Apparat ist eine Maschine, die ein Machtverhältnis schaffen und aufrechterhalten kann, welches vom Machtausüben unabhängig ist; die Häftlinge sind Gefangene einer Machtsituation, die sie selber stützen.“* (Foucault, 1976, p. 258)
Das Panopticon folgt Benthams Prinzip, dass Macht sichtbar sein muss, aber nicht einsehbar sein darf. (vgl. Foucault, 1976, p. 258) Beim Panopticon wird die Macht „automatisiert und entindividualisiert. *Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; (…).“* (vgl. Foucault, 1976, p. 259)

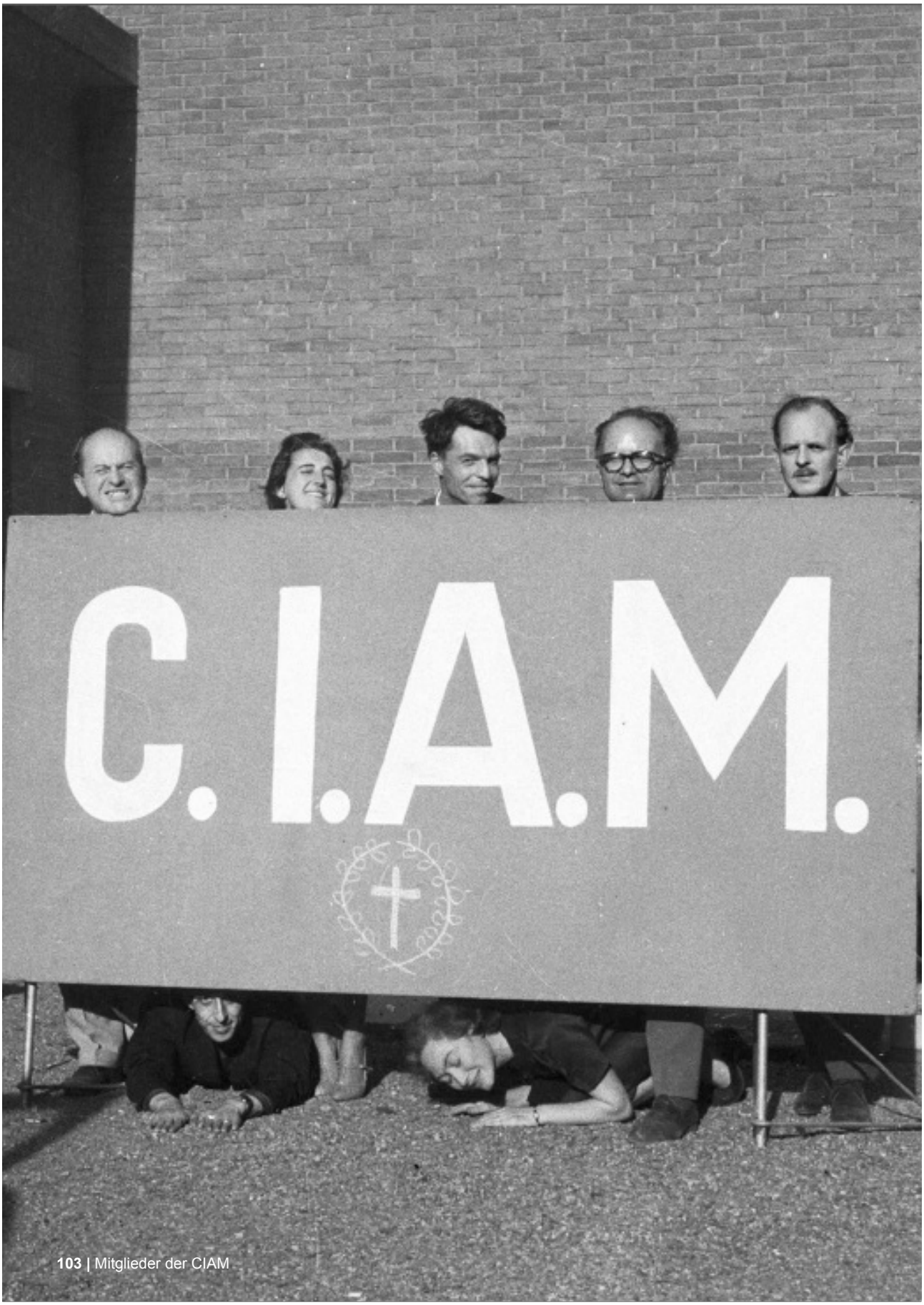
Auf gewisse Weise ist auch die Betoninsel in C*oncrete Island* ein Panopticon. Von der Insel aus kann jeder beobachtet werden, nur Maitland hat das Gefühl nicht gesehen zu werden. *Concrete Island* lässt die Frage offen, welche Rolle im Machtgefüge des Panopticons er einnimmt, die des Beobachtenden oder jene des Inhaftierten.

Zusätzlich zu diesen Eigenschaften des Voyeurismus kann das Panopticon als eine Maschine für Experimente gesehen werden, mit der das Verhalten verändert und korrigiert werden kann. Dies ist der Grund, wieso das Panopticon dafür bestimmt ist, sich in der Gesellschaft auszubreiten und sogar zum Teil dieser zu werden. Die Stadt wird zum Panopticon, zum Disziplinarapparat schlechthin. (vgl. Foucault, 1976)

Unumstritten stellt das Panopticon in der Geschichte der Architektur und der Menschen eine Besonderheit dar. Die Lösung für Probleme, vor allem jene der technischen Art, sagen viel über eine Gesellschaft aus. In der Antike war die Gesellschaft mit dem Schauspiel vergleichbar. Das öffentliche Leben stand im Vordergrund und förderte deshalb auch öffentliche Gebäudetypen, wie Tempel, Theater etc..
Die Gesellschaft gewann in dieser Lebensweise Kraft und wurde zu einem großen, funktionierenden Ganzen. Jahrhunderte später drehte sich dieses Gesellschaftsmuster. Das Prinzip von Wenigen oder gar Einzelnen über Viele drang in den Vordergrund. Die Gemeinschaft und das öffentliche Leben standen nicht mehr im Fokus der Gesellschaft, sondern die privaten und individuellen Personen gewannen an Bedeutung und standen anschließend dem Staat gegenüber. Der Staat erhielt somit mehr Macht und nützte diese, um in die Leben der Bevölkerung einzudringen. Für diesen Zweck bediente er sich der Architektur. (vgl. Foucault, 1976, p. 278)
Architektur wurde zum Ausdruck politischer Macht, wie Bataille es beschrieb. (vgl. Hollier, 1992)
Das Individuum wird Teil der panoptischen Maschine und hält so jene, die es unterdrückt und kontrolliert unter Kontrolle. Verallgemeinert könnte man sagen, dass Disziplin eine Technik ist, die die menschliche Vielfalt ordnet und so auch Massenphänomene verringern kann. (vgl. Foucault, 1976)

„Und doch hatte man mit dem Panopticon die abstrakte Formel einer sehr wirklichen Technologie: der Technologie der Individuen. Daß man wenig Lobreden darauf verwandte, hat seine Gründe; der offensichtlichste Grund ist der, daß die vom Panopticon eröffneten Diskurse dieser Technologie außer für akademische Klassifikationen nun selten den Status von Wissenschaften erreicht haben; der entscheidendste Grund aber ist wohl der, daß die von ihr eingesetzte und gesteigerte Macht eine unmittelbare und physische Macht ist, welche die Menschen gegeneinander ausüben.“ (Foucault, 1976, p. 288)


B
K
C
I
L
Q
G
D
A
H
E
A
D
O
F
N
M
G
F



103 | Mitglieder der CIAM

DER **GEIST** DES **MODERNISMUS -** VOM **PANOPTICON** NACH **ATHEN**

Foucault beschrieb am Beispiel des Gefängnisses wie Architektur zur direkt Machtausübung missbraucht werden kann. Ballard nützte in seiner Erzählung zwar nicht nur ausschließlich das Panopticon, er verglich aber das Hochhaus in *High-Rise* mit einem Gefängnis:

„She pointed on the cine-camera on the floor between Wilder´s feet. `What´s that for?´
`I may shoot some footage – for the high-rise project.´ `Another prison documentary. ´Helen smiled at Wilder without any show of humour. `I can tell you where to start.´“ (Ballard, 2014, p. 57)

Ballards brutalistischer Megablock in London ist auf gewisse Weise ein Gefängnis für seine Bewohner, die in der Architektur des High-Rise zu Voluntary Prisoners werden. Mit seiner Trilogie übt er scharfe Kritik an der Architektur, als auch am Städtebau der Moderne. Ob nun am Beispiel eines Gebäudes, wie in *High-Rise*, einem Städtebau, der von Verkehr diktiert wird und beinahe schon nur für diesen gebaut wird, wie in *Crash* oder den Nicht-Orten, Nebeneffekte des modernen Städtebaus, wie in *Concrete Island*, Ballard lässt nicht davon ab den Modernismus an den Pranger zu stellen und in seinen dystopischen Szenarien die Folgen für die Gesellschaft überspitzt aufzuzeigen. Um zu verstehen, was und weshalb Ballard diese Kritik ausübt, welche Art von Architektur überhaupt in der Lage ist solche Zwänge zu generieren, wie Bataille es beschrieb, oder Foucault es formulierte, muss ein genauerer Blick auf den Geist von Architektur und Städtebau jener Zeit geworfen werden.

Die **CIAM** und die **Charta von Athen**

Den Ursprung der Architektur der Moderne, die bis ins späte 20. Jahrhundert andauern sollte, ist noch vor dem ersten Weltkrieg bei der CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) zu finden, die die Architektur jahrzehntelang in ihren Bann ziehen sollte und trotz zahlreiche Versuche offenbar nur sehr schwer zu überwinden war.

Die CIAM wurde 1928 auf Schloss *La Sarraz* in der Schweiz gegründet und stellte einen Zusammenschluss von Vertretern einer neuen Architektur dar. Zu jener Zeit waren junge Architekten und Städteplaner zu einem großen Teil isoliert und litten unter einer schlechten Auftragslage. Ihre Intention war es, durch Analysen und kreative Arbeit, Lösungen für moderne Probleme zu finden. (vgl. Gropius, Le Corbusier und Sert, 1961) *„Das <<Manifest von La Sarraz<< (1928) legte zum ersten Mal die neuen Prinzipien fest, die von einer kleinen Gruppe von Architekten aus allen Ländern Europas ausgearbeitet worden war.“* (Gropius, Le Corbusier und Sert, 1962, p. 4)

Es fanden im Laufe der Zeit insgesamt zehn Kongresse statt, in denen an Arbeitsmethoden und Vorschlägen für Architektur und Städtebau in ganz Europa gearbeitet wurde. Veröffentlicht wurden die Ergebnisse dieser Kongresse in eigenen Publikationen. Die CIAM selbst gab an, großen

Einfluss auf das Bauwesen in Europa mit diesen Publikationen gehabt zu haben. (vgl. Gropius, Le Corbusier und Sert, 1962) *„In den Jahren von 1928 – 1956 setzte sich die moderne Architektur – wenn auch nicht immer in ihrer eigentlichen Wesensform – in zahlreichen Ländern durch. Die von CIAM durchgeführten Untersuchungen wurden überall beachtet.“* (Gropius, Le Corbusier und Sert,1962, p. 4)

Das Gründungsmanifest der CIAM entstand bei ihrem ersten Kongress in La Sarraz, der vom 25. bis 29. Juni 1928 stattfand. In diesem Manifest werden alle Themen angesprochen, die in den folgenden Jahren das Bild von moderner Architektur prägen sollten: *„Ablehnung der Geschichte, Betonung der sozialen Aufgaben, Rationalisierung und Standardisierung der Produktion, funktionale Raumaufteilung, Ablehnung ästhetischer Grundsätze, Prävalenz von Technik und Hygiene usw.“* (Lampugnani *et al.*, 2004, p. 120) Diese Themen mögen nicht vollkommen neu sein, das Innovative an ihnen ist, dass sie von einer internationalen Ansammlung von Architekten verfasst wurde und somit auch einen anderen Wirkungskreis erhielt. Die Kongresse fanden in einer dichten Abfolge statt und durch die zusätzliche Publikation, die zu jedem Kongress erschien, konnte die CIAM große Erfolge feiern. (vgl. Lampugnani *et al.*, 2004)

Die offizielle Erklärung, die von den teilnehmenden Architekten unterzeichnet wurde, beinhaltet grundlegende Übereinstimmungen in der Auffassung von Bauen. Auch die Verpflichtung die ein Architekt gegenüber der Gesellschaft hat wird festgehalten und das Bauen als eine ursprüngliche Tätigkeit des Menschen verstanden, *„die in ihrem Umfang und in ihrer ganzen Tiefe an der gestalterischen Entfaltung unseres Lebens beteiligt ist. Die Aufgabe der Architekten ist es deshalb, sich in Übereinstimmung zu bringen mit den großen Tatsachen der Zeit und den großen Zielen der Gesellschaft, der sie angehören und ihre Werke danach zu gestalten. Sie lehnen es infolgedessen ab, gestalterische Prinzipien früherer Epochen und vergangener Gesellschaftsstrukturen auf ihre Werke zu übertragen, sondern fordern eine jeweils neue Erfassung einer Bauaufgabe und eine schöpferische Erfüllung aller sachlichen und geistigen Ansprüche an sie. Sie sind sich bewusst, dass die Strukturenveränderungen, die sich in*

104 | Gruppenfoto des 1. CIAM-Kongress | La Sarraz | 1928

der Gesellschaft vollziehen, sich auch im Bauen vollziehen und dass die Veränderung der konstitutiven Ordnungsbegriffe unseres gesamten geistigen Lebens sich auf die konstitutiven Begriffe des Bauens bezieht.“ (Lampugnani et al., 2004, p. 120) Die Architekten sollten sich folglich auf neue Baustoffe, neue Konstruktionen und neue Produktionsmethoden konzentrieren. Deshalb wurde in diesem Kongress auch beschlossen, dass sich die Architekten von nun an über die Grenze ihrer Länder hinweg austauschen und sich gegenseitig unterstützend zur Seite stehen. (vgl. Lampugnani et al., 2004)

Weiters wurden in diesem ersten Kongress der CIAM noch einige Punkte von den teilnehmenden Personen diskutiert und festgehalten. Diese Punkte sind unterteilt in *„Allgemeine Wirtschaftlichkeit“, „Stadt- und Landesplanung“, „Architektur und öffentliche Meinung“* und *„Architektur und Beziehung zum Staat“* (Lampugnani *et al.*, 2004, pp. 121) Sie umfassen Themen wie die Bedeutung von rationellem Arbeitsaufwand, wirtschaftliche Selbstständigkeit von Staaten und Kolonien, Förderung von Binnenwirtschaft, sowie Rationalisierung und Standardisierung, um eine ökonomische Produktion garantieren zu können. Im Bereich des Städtebaus sehen sie eine räumliche Organisation in unterschiedlichen Funktionen und Bereichen des Lebens vor. Städtebau darf keinen ästhetischen Grundsätzen unterliegen, sondern darf nur funktionellen Überlegungen folgen. Diese Ordnung sieht folgende Bereiche vor: Wohnen, Arbeiten, Erholung, Bodenaufteilung, Verkehr und Gesetzgebung. (vgl. Lampugnani *et al.*, 2004, pp. 121)

„Die Notwendigkeit, im Sinne der Prinzipien des neuen Bauens auf die Allgemeinheit einzuwirken, bildet eine wichtige Aufgabe der Architektenschaft.“ (Lampugnani *et al.*, 2004, p. 122)
Außerdem beinhaltete die Erklärung den Punkt der Erziehung der Massen, die durch *„elementare Grundsätze des Wohnens“* (Lampugnani *et al.,* 2004, p. 122) in Erziehungseinrichtungen gelehrt werden können. Diese Erziehung soll Grundsätze wie Reinlichkeit, Hygiene, Anwendung von Haushaltsgeräten etc. lehren. Dadurch wollen sie der nächsten Generation beibringen, wie sie als

105 | Le Corbusier bei einer CIAM-Konferenz | 1954

Konsumenten die *„vernünftigen Anforderungen an das Haus selbst“* aufstellen können. (Lampugnani *et al*., 2004, p. 122)
Unterschrieben wurde das Manifest unter anderem von Le Cobrusier, Mart Stam, Hans Schmidt, Juan de Zavala, um nur ein paar Beispiele zu nennen. (vgl. Lampugnani *et al.,* 2004)

Einer der wohl wichtigsten und aussagekräftigsten CIAM Kongresse war der Vierte, der 1933 in Athen abgehalten wurde.
Stark unter dem Einfluss von Le Corbusier, gab die *Charta von Athen* eine Richtlinie für die Konzeption der modernen Stadt vor. Sie beinhaltete eine strikte Trennung der Funktionen Arbeiten, Wohnen, Erholung und Verkehr. (vgl. Homann, 2010)

Die **Moderne** in der **Kritik**

Frederic Jameson schrieb: *„Stattdessen müssen wir auf das Wesen der Modernität selbst blicken, das aus ganz spezifischen Gründen in den Sozialwissenschaften bis heute nur unzureichend verstanden worden ist. Wir treten heute eher nicht in eine Epoche der Postmodernität ein, sondern bewegen uns in eine zu, in der die Konsequenzen der Modernität stärker als früher radikalisiert und universalisiert werden. Ich werde behaupten, dass wir jenseits der Modernität die Umrisse einer neuen und verschiedenartigen Ordnung wahrnehmen können, die postmodern ist; doch sie unterscheidet sich völlig von dem, was von Vielen im Augenblick >>Postmodernität<< genannt wird.“* (Homann, 2010, p. 79) Bei solchen Beschreibungen kommt gerne der Begriff der *„radikalisierten Modernität“* auf, eine Bezeichnung, die Jürgen Habermas Worten von *„Moderne als unvollendetes Projekte“* sehr nahe kommt. (Homann, 2010, p. 79)

Beatriz Colomina sieht das Problem in der Moderne woanders, sie behauptet, dass sich in der Moderne alles um die Massen und Massenmedien drehte und die eigentlichen, von der CIAM definierten Bereichen wie Funktionalität, neuen Materialien und neuen Technologien eher wenig Bedeutung hatten. (vgl. Homann, 2010, p. 79)

106 | Gruppenfoto des 4. CIAM-Kongress | Athen | 1933

Ballard implizierte in seiner Kritik beide Aspekte, jenen von Jameson und jenen von Colomina. *High-Rise* vermittelt uns das Gefühl noch nicht reif genug zu sein, der Architekt Anthony Royal scheint seinen Mitmenschen mehrere Jahre voraus zu sein und hat deshalb ein Gebäude der Zukunft entworfen, mit dem die Bewohner aber nicht umgehen können, da sie in jener Zukunft noch nicht angekommen sind. *High-Rise* ist nie zu Ende, weder architektonisch noch mental.

„The architect must have spent his formative years in a space capsule (...)“ (Ballard, 2014, p.5)

Und auch die Massen und die Massenmedien spielen eine signifikante Rolle in der *Concrete and Steel* Trilogie. *Crash* widmet sich dem Auto als Massenphänomen und den damit verbundenen Konsequenzen für das Leben des Einzelnen, als auch dem Leben des Kollektivs. Das Auto als Medium, dessen Bedeutung für die Gesellschaft unumstritten ist. Genauso wie die Architektur ist auch das Automobil eine Art der Bekleidung, denn ohne es würde der Mensch sich im Stadtgedränge und den endlosen Autobahnen nackt und verloren fühlen. Sie dominieren das städtische Leben und verdrängen dabei beinahe schon den Menschen. (vgl. McLuhan, 1992) Und genau dieser Verdrängung widmet sich Ballard in *Crash*, bei dem die exzentrische Beziehung einer Person zu ihrem Auto und die vorsätzlich provozierten Unfälle einen Befreiungsschlag darstellen.
Auch *High-Rise* ist eine Kritik an der Moderne, wie sie von Beatriz Colomina gesehen wird. Der Megablock beherbergt eine homogene Masse an Menschen. Der Block wird somit selbst zu einem Massenmedium, bei dem sich herausstellt, dass die anfänglich hochgepriesene Technologie nur eine Farce zu sein scheint.

Triebfeder der Moderne war das Neue, das zur anspornenden Kraft der Architektur und des Städtebaus damals wurde. Man wollte mit alten Traditionen des Bauens und auch der Gesellschaft brechen, im Großen und Ganzen aber kann man dabei auch von Täuschung sprechen. Le Corbusiers Formulierungen bauten gerne auf solchen auf. Es ging nämlich weniger um die oft beschriebenen und gehuldigten Visionen, sondern mehr Altbekanntes durch neue Repräsentationen anzupassen. (vgl. Homann, 2010)

Das als universell gepriesene Konzept, stellt sich im Nachhinein auch nicht als wirklich universell heraus. *„Mit dem Aufbruch der Moderne wird gleichzeitig das Panoptikum der Welt inszeniert.“* (Homann, 2010, p. 83) Das Thema der Macht ist ein großer Bestandteil der Moderne und dabei schafft es die Architektur aber nicht den Körper, von dem die ganze Zeit gesprochen wird, einzubinden. Der Unterschied und die Trennung von Ich und Andere steht deutlich im Vordergrund, da die beiden Begriffe genauso den Wörtern Nähe und Distanz zugeschrieben werden können. (vgl. Homann, 2010)

Dass das Panopticon indirekt in modernistischer Architektur und Urbanistik enthalten ist, hat Ballard in seiner Literatur ausgedrückt und so Foucaults Beschreibung eines Gefängnisses den Leitsätzen des Modernismus zugeschrieben.

Die Moderne stand im Verdacht eine Welt anzustreben, die das Individuum und seine Intimität verdinglicht und ausspielt und somit souveräne Existenzen verdrängt. Diese Verdinglichung kann laut dem Architekt und Autor Michael Homann mit dem Panopticon gleichgesetzt werden. Diese Art des Panopticons, wie Foucault es definierte, hat sich die Moderne, so Homann, im Laufe der Aufklärung eingehandelt. (2010, p. 162)

„Zwei Merkmale kennzeichnen den Anspruch der Moderne: Das eine ist der Reiz der Häresie, das andere der Hang zu bedingungslosen Selbsterforschung. Dieser Reiz der Häresie beflügelte alle modernen Künstlerinnen und Künstler im Sturm gegen Tradition und Gewohnheit. Allerdings gab es politisch keinen gemeinsamen Ausgangspunkt und kein gemeinsames Ziel, je vielmehr politische Ambivalenz. Die Selbsterforschung schob den Menschen immer mehr aus dem Zentrum der Welt und demonstrierte die unterschiedlichen Kontexte, die für sein Tun bestimmend waren. Die Stilfrage, die für die Moderne – obwohl selbst mehr als ein Stil – trotzdem immer wichtig war, ist heutzutage bereits obsolet. Der Lifestyle gibt den Ton an und ist auch eher in der Lage, auf die Schnelllebigkeit von Moden und Trends einzugehen. Allerdings bedeutet Lifestyle auch Leben in Mikrowelten und in Communities, die sich nicht in Hochglanzmagazinen repräsentiert finden. Nur so kann Lifestyle auch Verbindlichkeit herstellen, ist er pluralistisch bzw. muss er stärker als Aneignungsform eingebracht werden als ein vorgegebener Trend. Wichtig wird dabei aber auch die Orientierung am zeitunabhängigen Anteil des

Spezifischen, der im zeitgeistigen Anteil mitlaufen muss.“ (Homann, 2010, pp. 83)

Das wohl größte Problem der Moderne stellt dessen Produktion von Überfluss an Räumen dar, der in weiterer Folge als Hohlraum in der Stadt zu finden ist. Seine Qualität scheint die Architekten der Periode wenig gekümmert zu haben. Meist findet man diese Resträume, oder auch Nicht-Orte, wie Marc Augé sie beschreibt, zwischen Verkehrsräumen und Gebäuden. Dabei handelt es sich um verschwendeten Raum, der unter keinen Umständen als Natur deklariert werden kann, auch wenn er meistens von einer Grünfläche bedeckt wird. Auch als Kulturraum eignet er sich nicht, da ihm keinerlei Funktion oder Nutzen zugeschrieben werden kann. (vgl. Homann, 2010)

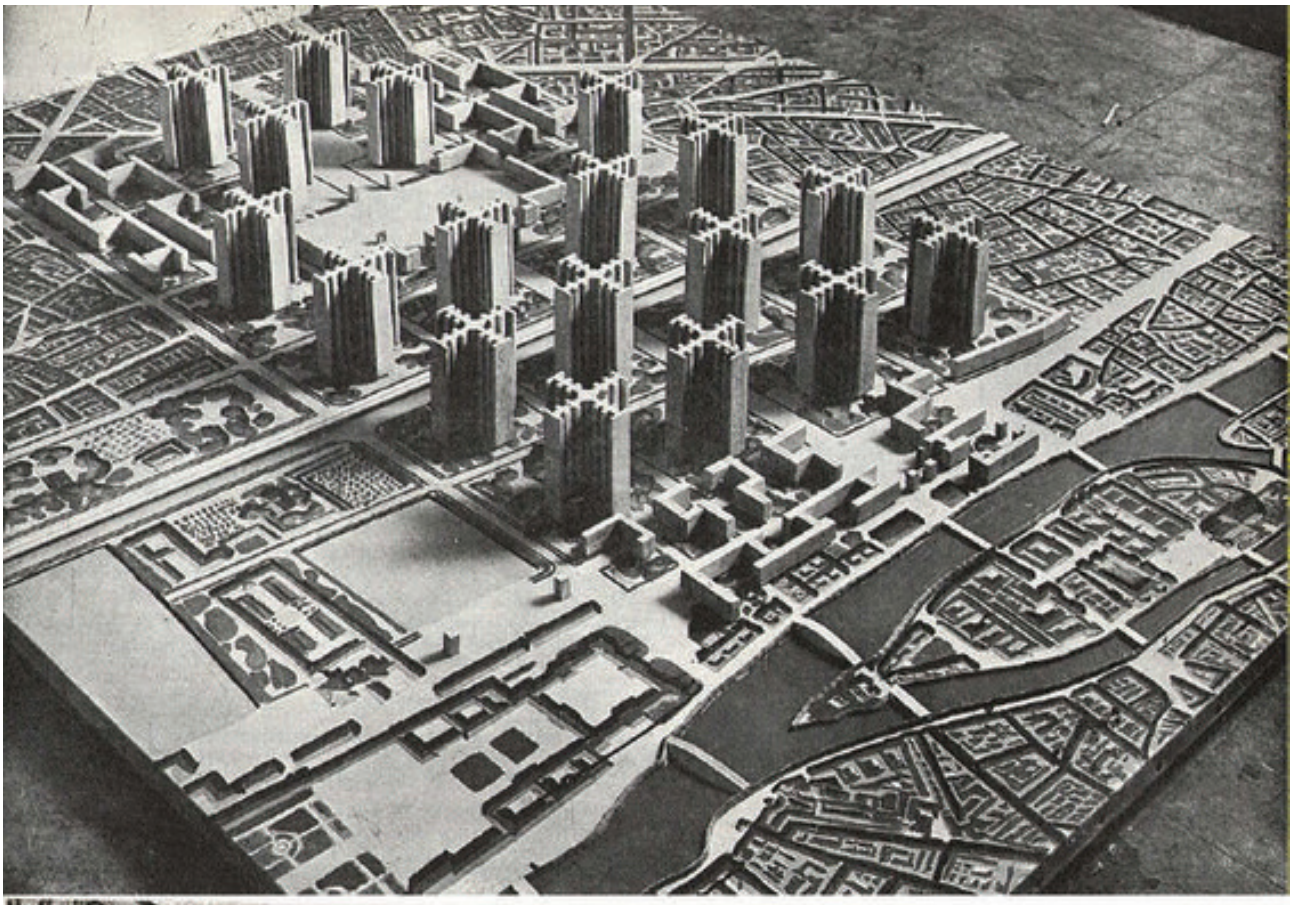
„When everything is taken away, nothing is left. This is false. The equation of everything and nothing, subtraction of the remainder, is totally false.“ (Baudrillard, 1994, p. 143)

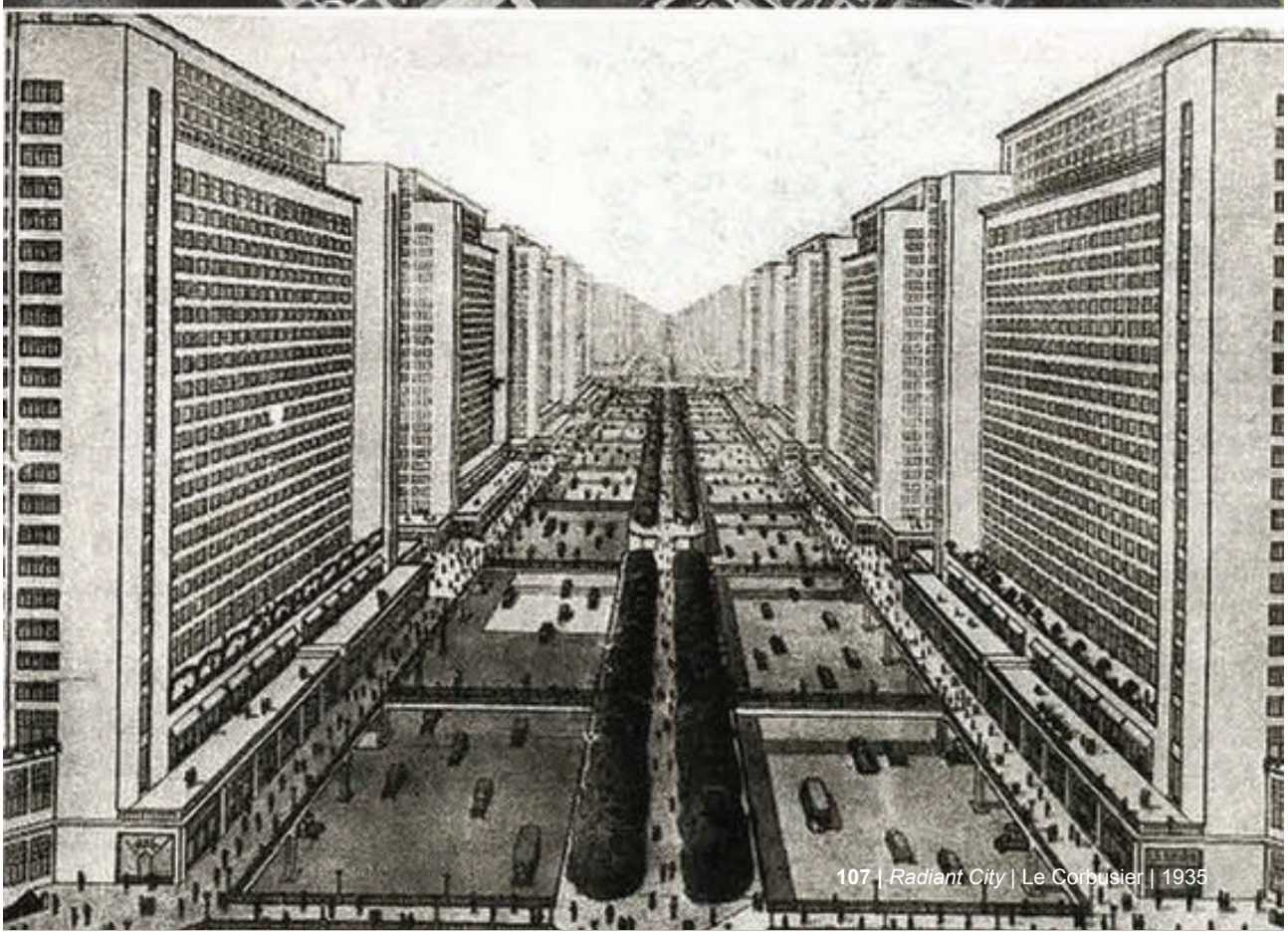
Der Rest hat keine autonome Realität, oder seinen eigenen Platz, er hat lediglich kein Gegenteil. Deshalb funktioniert er auch als Spiegel. Wenn ein System alles absorbiert hat, wenn alles hinzugefügt wurde, wenn Nichts übrig bleibt, wird aus der Summe der Rest. Die Normalität ist heute das Licht des Wahnsinns, der nichts anderes ist, als der bedeutungslose Rest. So wird aus Tod Rest, wenn niemand ihn beklagt, aus Sexualität Rest, wenn sie Produkt einer sexuellen Beziehung wird, aus dem Sozialen, wenn es eine soziale Beziehung wird. (vgl. Baudrillard, 1994)

Solch einem Ort, wie auch immer man ihn nennen mag, Hohlraum, Restort oder Nicht-Ort, widmet sich, wie im ersten Teil des Buches behandelt, Ballard in seinem zweiten Teil der Trilogie. Maitland wird dort mit der Unbrauchbarkeit eines solchen Ortes konfrontiert. Ballards Intention war es dabei dem Leser ein Gespür für diese Nicht-Orte zu vermitteln, da wir als Nutzer der Stadt, meist täglich daran vorbeilaufen, sie aber nicht einmal wahrnehmen und uns deshalb auch gar nicht ihren Konsequenzen bewusst sind. Ein Architekt und Städteplaner sollte sich ihrer Tragweite aber bewusst sein, etwas was die Architekten der Moderne sich anscheinend aber nicht waren. In *Concrete Island* beschreibt Ballard deshalb ein Szenario, dass die gravierenden Folgen solcher Gleichgültigkeit von Seiten der Architekten und Urbanisten bedeuten kann. Burghard Schmidt, sah die Moderne weitaus weniger kritisch. Er schrieb ihr zu, dass sie eine Reihe von neuen und wichtigen Fragen im Architekturdiskurs, deren Aktualität bis heute noch anhält, aufwarf. Vor allem *„die Frage nach der Beziehung zur Welt der Industrieproduktion, nicht im Sinne einer zeitgemäßen Bautechnik, was im Grunde eine völlig irrelevante Frage ist, sondern als Basis für neue und unterschiedliche Beziehungen zwischen Theorie und Praxis, Theorie und Wissenschaft und sozialer Praxis im Allgemeinen, aber auch spezifischer zwischen künstlerischer Theorie und Architekturpraxis. Weiter hatte die Moderne nach der sozialen Praxis gefragt, nach den Klassengegensätzen, die einen wichtigen Inhalt für die kreative Arbeit des Architekten darstellte.“* (Homann, 2010, p. 95)

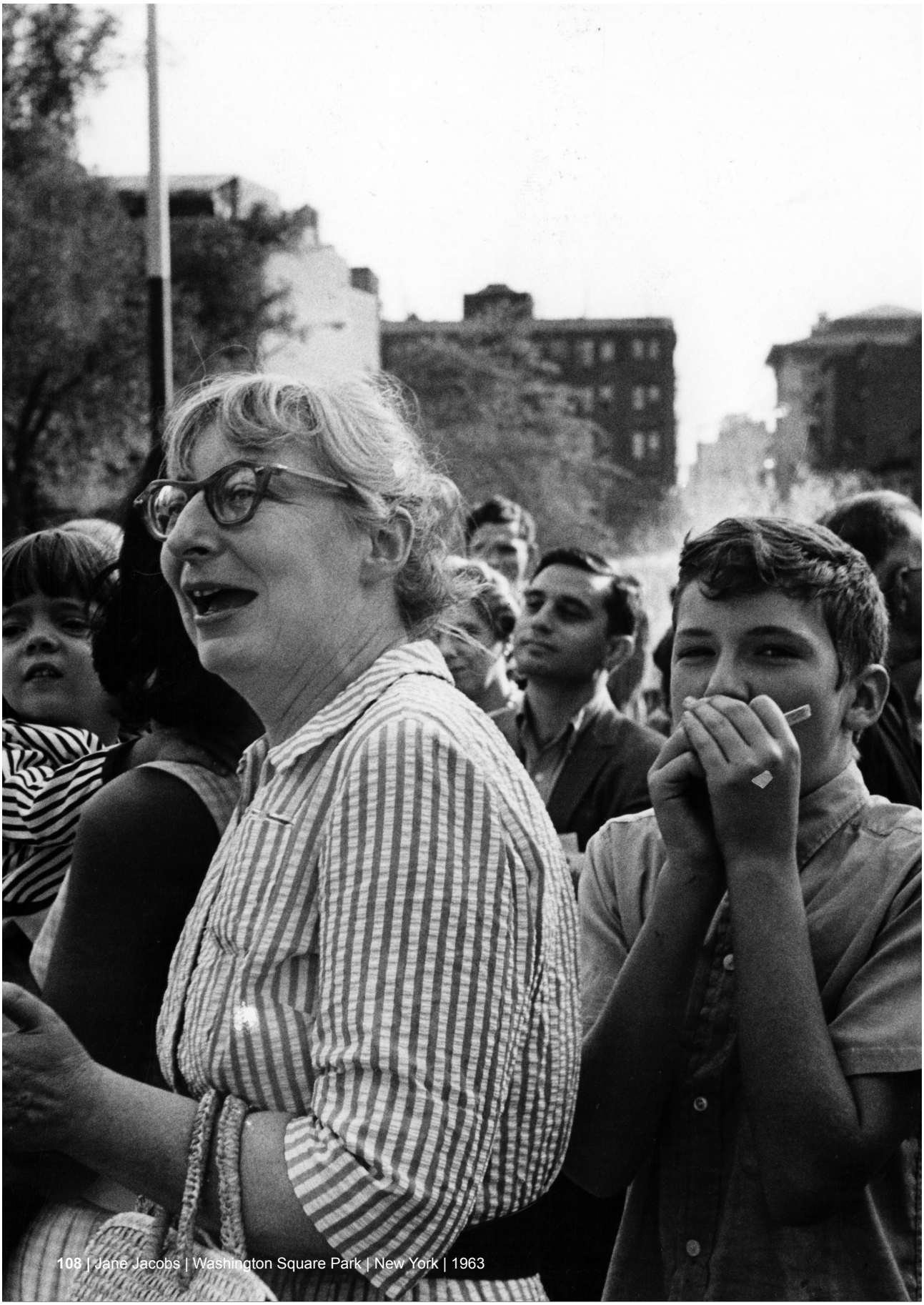
Neben der Architektur beschreibt Ballard in *High-Rise* auch ein weiteres Problem der Moderne, das er sogar direkt anspricht. Eine Architektur gebaut für die Abwesenheit des Menschen. (Ballard, 2014, p. 28) Genauso wie die Handhabung mit öffentlichen Räumen, die die Frage aufwerfen, ob sie wirklich stets für jeden zugänglich sein müssen, wie es die Moderne eigentlich beansprucht, oder ob dieser Raum nicht zwingend von der Öffentlichkeit angeeignet werden können muss. Kann es gar sein, dass es sich hier um das letzte Bisschen von ikonografischem Inhalt für die Öffentlichkeit handelt? (vgl. Homann, 2010)

Durch den Geist der Aufklärung wurde die Unabhängigkeit des Menschen gefördert. Die Bemühungen der Gesellschaft einen Mehrwert für die Menschen zu erreichen, sowie eine funktionale Organisation der Stadt und des Lebensraumes verliefen im Modernismus parallel. Es gibt also durchaus Bemühungen der Moderne in der Nachkriegszeit sich zu erneuern und Versuche an Entwürfen, die nicht nur das isolierte Objekt bewarben. (vgl. Homann, 2010, p. 312)





107 | *Radiant City* | Le Corbusier | 1935



108 | Jane Jacobs | Washington Square Park | New York | 1963

DIE WOHL HÄRTESTE **KRITIKERIN** DES **MODERNISMUS**

Death and Life of Great American Cities, zählt heute zu den bemerkenswertesten Büchern des 20. Jahrhunderts. Für Architekten und Städteplaner zählt Jane Jacobs Werk zu den wichtigsten Grundlagen, auch wenn zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung, 1961, ihre Ideen noch als äußerst radikal galten. Jane Jacobs war keine Architektin, trotzdem eine der einflussreichsten Personen für die Architektur des letzten Jahrhunderts. Außerdem war sie eine der Wenigen, die den Modernismus öffentlich und direkt kritisierte. Denn, Dichte (*Density*) ist in ihren Augen etwas gutes und erstrebenswertes für Städte und die Trennung in Funktionen, wie es die Modernisten, vor allem die CIAM, vorsahen, ein Desaster. Sie war eine Fürsprecherin für den städtischen Schmelztiegel, in dem sich Funktionen untereinander vermischen und verbreiten konnten und mit den Funktionen auch die Menschen. (vgl. Weingarten, 2016)

Ihrem Werk*, Death and Life of Great American Cities,* sowie ihr als Aktivistin, ist es zu verdanken, dass New York, so wie wir es heute kennen, noch erhalten ist.

„*Eyes on the Street traces Jacob's intellectual development from New York-based freelance journalist to activist who not only wrote groundbreaking books but also took on 1960s political behemoths Carmine DeSapio and Robert Moses. DeSapio was a powerful New York assemblyman and head of the "Tammany Hall" machine that dominated local politics for nearly a century. Moses was the city's master planner who built New York's parkways and major bridges. Both were dead set on plowing an expressway through Washington Square Park in the heart of Manhattan's West Village. Through the sheer power of her will and organizational skill, Jacobs stared them both down and effectuated the demise of the expressway plan – a victory that preserved one of New York's iconic landmarks.*" (vgl. Weingarten, 2016)

Jane Jacobs hat es geschafft zu verhindern, dass mit New York das passiert, was bereits in London geschehen war, den Bau einer Schnellstraße durch das Zentrum der Stadt und damit einen enormen Eingriff in das Bild der Metropole und dem damit verbundenen Leben der Bewohner. Die Schnellstraße durch Washington Square Park in Richtung Manhattans West Village, ist für sie gleichbedeutend wie der Westway in London für Ballard. Jener konnte den Bau der Straße zwar nicht verhindern, mit seinen Romanen *Crash* und *Concrete Island* aber auf die entstandenen Missstände aufmerksam machen.

Ein **Plädoyer** für New York

Zu Beginn kritisieret Jacobs den Umgang mit Autos und dem dadurch entstehenden Verkehr. Sie warf Urbanisten und Architekten vor, nicht zu wissen was sie damit anfangen sollten, weil sie keine Ahnung hatten was lebenswerte und vitale Städte ausmacht, mit oder ohne Autos. (Jacobs, 2000, p. 17) Le Corbusier warf sie vor, nicht nur eine physikalische Umgebung zu planen, sondern eine soziale Utopie, von der er zwar behauptete, sie würde dem Individuum die maximale Freiheit

109 | Jane Jacobs | New York

garantieren, in Wirklichkeit aber schenkte sie ihm nur die Freiheit vor gewöhnlichen Verantwortungen, die ein Stadtbewohner nun einmal hat. Dies führte in weiterer Folge auch zu ihrer Beschreibung von Stadtbewohnern, die alles Fremde sind, im Gegensatz zu Dörfern oder Kleinstädten in Peripherien, wo sich jeder kennt. In ihren Augen verstanden diesen Umstand die Verantwortlichen für Stadtentwicklung nicht. Diese glaubten nämlich, dass die Menschen Leere, Ordnung und Ruhe suchen, für Jacobs gab es keine Beschreibung von Stadtbevölkerung, die weniger wahr ist. (vgl. Jacobs, 2000)

Ihre Auffassung eines typischen Stadtbewohners, könnte jene von Ballard nicht besser beschreiben. Fremde, die ihres Weges gehen, auch wenn sich scheinbar Freundschaften in den Erzählungen von Ballard bilden, bleibt im Grunde jedes Individuum für sich alleine, man beschreitet nur Teile des Lebens miteinander, am Ende aller drei Teile der Trilogie, steht der Hauptprotagonist aber immer alleine da. Auch der Punkt mit Leere, Ordnung und Ruhe, den Jacobs als falsch deklarierte, wird mit *High-Rise* bestätigt. Robert Laing zieht genau aus jenen Gründen in das futuristische Hochhaus, entdeckt jedoch schnell, dass dies nicht das ist, was er wirklich sucht und braucht.

„This over-priced cell, slotted almost at random into the cliff face of the apartment building, he [Laing] had bought after his divorce specifically for its peace, quiet and anonymity.“ (Ballard, 2014, p.1)

„To explain the troubling effect of strangers on the streets of city grey areas, I shall first point out, for purposes of analogy, the peculiarities of another and figurative kind of street – the corridors of high-rise public housing projects, those derivatives of Radiant City. The elevators and corridors of these projects are, in a sense, streets. They are streets piled up in the sky in order to eliminate streets on the ground and permit the ground to become deserted parks like the mall at Washington Houses where the tree was stolen.“ (Jacobs, 2000, p.52)

Ein weiterer wichtiger Aspekt einer gut funktionierenden Stadt ist Diversität, die durch viele Umstände, so auch der Architektur, gefördert werden kann. Diversität entsteht durch verschiedene

Nutzungen und Funktionen, sie generiert ganz natürlich Leben auf den Straßen und somit in weiterer Folge nicht nur ein Gefühl von Sicherheit, sondern tatsächlich sicherere Nachbarschaften. Diese Diversität wurde aber vom modernen Städtebau und seinen Funktionstrennungen verdrängt. Diese Verdrängung war in den 60er Jahren aber nicht nur in New York zu sehen, sondern auch in europäischen Großstädten wie London.
Getrennte Nutzungen erschaffen Grenzen in der Stadt, Grenzen, die für gewöhnlich destruktive Gebiete fördern. (vgl. Jacobs, 2010)
"My observation and conclusion thus far sum up to this: in our American cities, we need all kinds of diversity, intricately mingled in mutual support. We need this so city life can work decently and constructively, and so the people of cities can sustain (…) their society and civilization." (Jacobs, 2010, p.255)

Genauso wie Ballard beschäftigte sich Jacobs aber nicht nur mit der Nachbarschaft und der Stadt als ganzes, sondern zoomt ins Detail, den Wohnblock. Bei jenem ist es laut der Soziologin wichtig, dass es eine gewisse Vielfalt gibt, sowohl alte als auch neue und die Häuserblocks im generellen nicht zu groß sind, denn umso kleiner sie sind, umso mehr Wege, Gassen und Straßen entstehen, die den Bewohnern eine Vielfalt und Freiheit bieten können. Zum Thema des Sozialbaus warf sie die Frage auf, ob jene wohl komplett fehlgeschlagen sind, da massive Mehrparteienhäuser, mit Bewohnern der selben gesellschaftliche „Schicht" keine Diversität darstellen. (vgl. Jacobs, 2010)

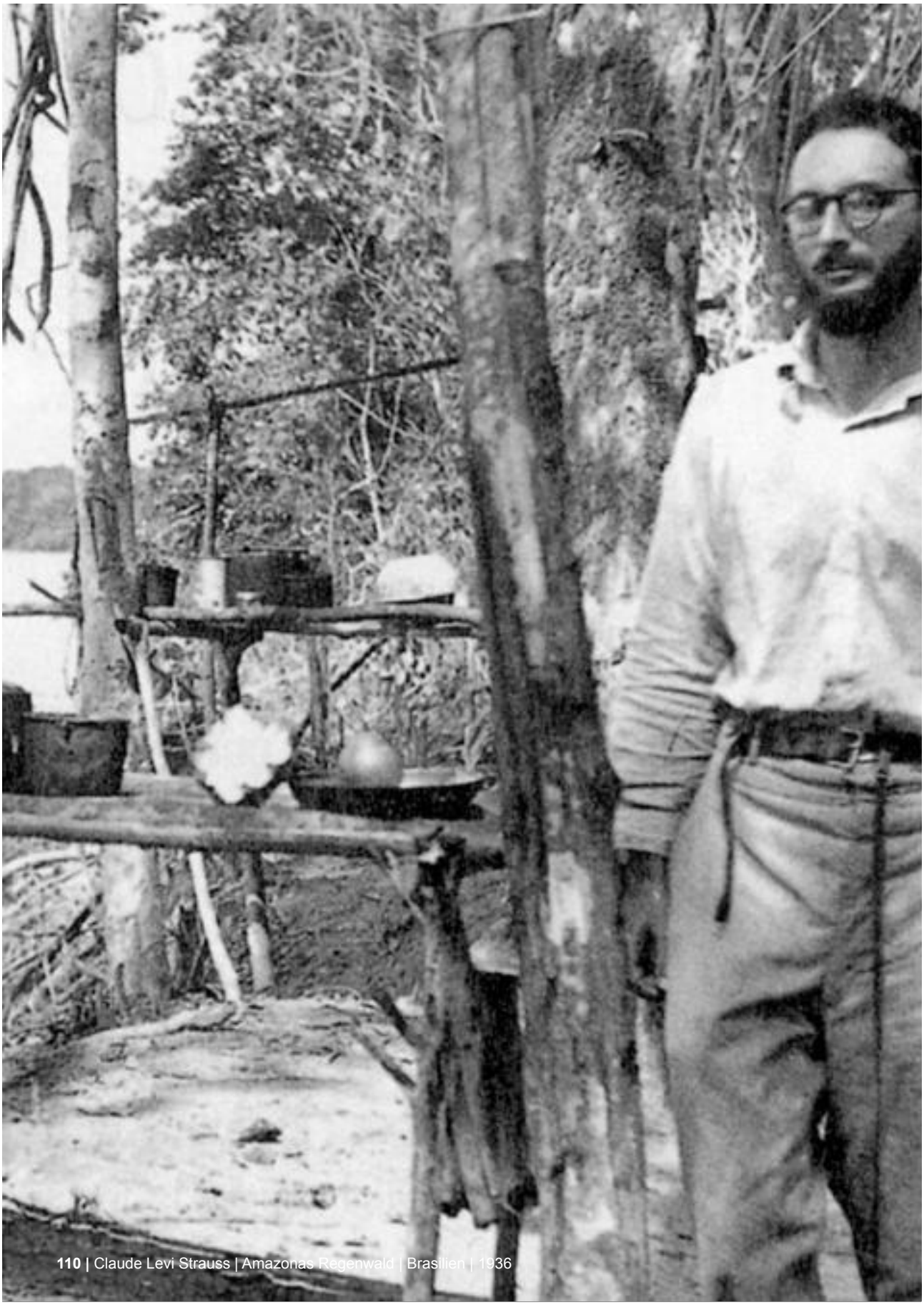
In *High-Rise* stellt Ballard die selbe Frage und zeigt uns dabei die Folgen von fehlender Diversität auf, indem er das Hochhaus nur von Personen der mehr oder weniger selben gesellschaftlichen Schicht bewohnen lies. Die völlig homogenen Masse des *High-Rise* schafft es nicht eine eigenständige und florierende Gesellschaft zu generieren, sondern stürzt sich in Chaos und Anarchie, um die jeweilige Überlegenheit gegenüber dem Mitmenschen zu betonen.

„The two thousand tenants formed a virtually homogeneous collection of well-to-do professional people (...). (...) they were probably closer to each other than the members of any conceivable social mix, with the same tastes and attitudes, fads and styles (...)." (Ballard, 2014, p.6)

Gegen Ende ihrer Theorie kehrt Jacobs zum Problem des Automobils zurück. Sie beschrieb eine Stadtsituation, die stark an *Crash* erinnert, in der die Straßen wie Arterien sich durch die Stadt ziehen und jene zerteilen und zerreißen. Entlang der Straßen befinden sich Transitorte und Nicht-Orte wie Tankstellen, Autokinos, Parkplätzen, etc. Alles zusammen ergibt eine Waffe der Stadtzerstörung, dessen Folge eine verschwommene Zone ist, die am Ende einen riesigen Nicht-Ort ergibt. Der Fokus auf Verkehr in der Stadtplanung ist wie ein Teufelskreis zu sehen, je mehr eine Stadt Raum für Autos schafft umso wichtiger werden sie und um so verstärkt werden sie benützt, zu einem Teil auch, da die Bewohner solcher Städte auf Autos angewiesen sind. (vgl. Jacobs, 2010)

"What sort of tactics are suitable to a strategy of attrition of automobiles by cities? Many of the tactics become obvious at once, if we understand that the point is not attrition of automobiles in cities but rather the attrition of automobiles by cities. (…) For us, the answer will be clear, established, and for all practical purposes indisputable: the purpose of life is to produce and consume automobiles." (Jacobs, 2010, p.377)

Städte sind ein komplexes Gefüge. Architekten müssen dies verstehen und Städte auch als solche zu sehen lernen. Andere Disziplinen haben bereits gelernt die Probleme der organisierten Komplexität zu erkennen und zu behandeln, also sollten auch professionelle Architekten und Stadtplaner damit beginnen. (vgl. Jacobs, 2010, p. 448)
Denn bereits Ballard hat uns vorgezeigt, welches Ausmaß die Katastrophe annehmen kann, wenn die Komplexität der Gesellschaft miss,- oder überhaupt nicht verstanden wird.



110 | Claude Levi Strauss | Amazonas Regenwald | Brasilien | 1936

DER VERSUCH DEN **MODERNISMUS** DER CIAM ZU **ÜBERWINDEN**

Auf die Kritik folgten einige Versuche den klassischen Modernismus zu überwinden oder auch neu zu definieren. Neue Denkansätze und Theorien wurden formuliert, sowie der Versuch für die Zukunft zu planen gestartet. Diese Phase in der Architekturgeschichte brachte einige neue Strömungen, Gruppierungen und bemerkenswerte Einzelpersönlichkeiten hervor, die auf den folgenden Seiten porträtiert werden.

"Having departed from the traditional block siting principle, architects have endeavoured, inspired especially by Team X and Forum, to invent a stream of new dwelling forms. This often gave rise to spectacular results, but whether they function properly is only partially dependent on the quality of the dwellings themselves. What is at least as important is whether the architect can find a way, using the dwelling as his construction material, to form a street that functions adequately. The quality of each is dependent on that of the other: houses and streets are complementary!" (Hertzberger, 2000, p. 63)

Nachdem der Modernismus der CIAM mehrere Jahrzehnte andauerte, begannen in den 50er und 60er Jahren sich Gegenströmungen zu formieren, sowohl politische, künstlerische als auch architektonische. Dadurch hält auch der Strukturalismus Einzug in die Architektur, als dessen Begründer allgemein Aldo van Eyck gilt. (vgl. Wikipedia/Aldo van Eyck)

In den 1970er Jahren waren die Architekten wesentlich mehr darin engagiert Gemeinschaften zu fördern, Menschen zusammenzubringen und die Qualität von öffentlichen Orten und Räumen zu fördern. Jane Jacobs war eine von vielen Theoretiker_innen, die bemüht waren, Städtebau zu fördern, der sich Regierungen etc. widersetzte, sich also vom Prinzip Georges Batailles, dass Architektur räumliche Machtdemonstration ist, befreite und somit Katastrophen á la Ballard vorgebeugte.

Die wirkenden Persönlichkeiten in den 70er Jahren waren wie Jacobs und Ballard, an den schmutzigen und echten Aspekten der Stadt interessiert. (vgl. Lefaivre und Döll, 2007) Gegenüber dieser Haltung zur Stadt und der Architektur im Allgemeinen standen ein paar junge außergewöhnliche Künstler, Architekten und Denker, die in der Utopie durchaus Qualitäten sahen, denn ein Architekt baut immer für die Zukunft und die Utopie kann es ermöglichen auch für die Gesellschaft der Zukunft zu bauen. Jene wird zum Hauptaugenmerk der damaligen Generation rund um Aldo van Eyck, Alison und Peter Smithson und Constant.

Eine offensichtliche Fehleinschätzung der damaligen Architekturszene wie wir mit *High-Rise* gelernt haben.

Strukturalismus

Alles in der Architektur, egal ob gut oder schlecht, bei der, der konstruktive Aspekt eine prominente Position in der visuellen Wahrnehmung annimmt und auch vorgefertigten Komponente in den Entwurf integriert, wird als Strukturalismus bezeichnet. Der Begriff der Struktur und des Strukturalismus überschwemmte Ende des 20. Jahrhunderts den Architekturdiskurs. Ursprünglich kommt der Begriff des Strukturalismus aus der Anthropologie, die sich vor allem in Paris der 60er Jahre, ausgehend von Claude Lévi Strauss, etablierte und von dort aus einen enormen Einfluss auf verschiedenste Sozialwissenschaften ausübte. Der Begriff des Strukturalismus hängt eng mit Lévi Strauss Idee zusammen, dass Beziehungen zwischen kollektiven Mustern und individuellen Interpretationen bestehen. Diese Idee wurde zur Inspirationsquelle der Architektur. (vgl. Hertzberger, 200)

"In the philosophy of structuralism this idea is extended to encompass an image of man whose possibilities are constant and fixed, like a pack of cards with which you can play different games depending on the way they have been dealt. Lévi Strauss (La Pensée Sauvage,1962) explains that different cultures, whether so-called primitive or so-called civilized, play a transformation of the same game, as it were; the main direction are fixed while the interpretation differs continually." (Hertzberger, 2005, p. 92)

Durch das Studieren und Vergleichen von Mythen und Legenden diverser Kulturen entdeckte Strauss, das gewisse Muster und Themen immer wieder auftauchen. Dies brachte ihn zum Schluss, dass durch den Gebrauch von Transformationsgesetzen es einen hohen Grad an Korrespondenz in Struktur gibt. Um es anders auszudrücken: Verschiedene Menschen unter verschiedenen Umständen, machen die selben Dinge auf andere Weise und andere Dinge auf die selbe Weise. Wie Schach, bei dem festgelegte Regeln die Freiheit nicht einschränken, sondern vielmehr Freiheit kreieren. (vgl. Hertzberger, 2005)

Und genau dies machen auch sämtliche Personen und Gruppen in Ballards Literatur. Egal welcher Ausgangspunkt herrscht, das Pineal Eye ruft in ihnen das Exzessive und beinah schon Wahnsinnige hervor. Jeder geht mit diesen extremen Situationen anders um, jedoch mit der selben Motivation - sich selbst zu befreien.

Man kann auch sagen, dass Struktur für das Kollektiv steht und generell, objektiv und für Interpretationen offen sein sollte. Von Struktur kann man auch in Verbindung mit Gebäuden und Stadtplänen sprechen. Es handelt sich hierbei um eine große Form, die sich etwas verändern kann, oder auch gar nicht, sie eignet sich für das Unterbringen von verschiedenen Situationen, da sie verschiedene Möglichkeiten, Zeit und Umnutzungen ermöglichen kann. (vgl. Hertzberger, 2005)

Viele Definitionen aus der Philosophie oder der Wissenschaft finden sich auch in der Architektur wieder. Dieser Umstand ist aber noch lange kein Beweis dafür, dass die Architekten der 50er und 60er Jahre bereits mit diesen Thesen vertraut gewesen sind. Vermutlich entstanden sie in einer Art von kollektivem Unterbewusstsein. (vgl. Lootsma 2015) Die stärkste Eigenschaft des Strukturalismus in der Architektur ist die Theorie, dass kein Objekt für sich alleine stehen kann, sondern von Beziehungen und Verhaltensweisen - die Beziehung mit Vaughan prägt das Leben und Verhalten von Ballard nachhaltig - abhängig ist. Der Architekt wird als Person kritisiert, ein partizipativer Ansatz wurde deshalb angestrebt.

Obwohl Architekten schon immer von Raum und Ort eingenommen worden sind, war Aldo van Eyck der Erste, der dieses Prinzip so formulierte, dass es nicht mehr ignoriert werden konnte. Er schrieb mehrere Texte, in denen er sich mit Raum und Ort auseinandersetzte. Zwei Zitate aus dem Jahr 1962, die sich dieser Thematik zuwenden, sollen hier eingebracht werden:
„Whatever space and time mean, place and occasion mean more. For space in the image of man is place, and time in the image of man is occasion." und *„Make of each a place, a bunch of places of each house and each city, for a house is a tiny, a city a huge house."* (Hertzberger, 2000, p. 192)

Man kann den Städtebau der Moderne auch als die Flucht vor der Form beschreiben. Funktionalismus und Strukturalismus, machten dies indem sie aus Form, Funktion und Struktur jeweils extrem hohe Bedeutung zuschrieben. (vgl. Dell, 2011)

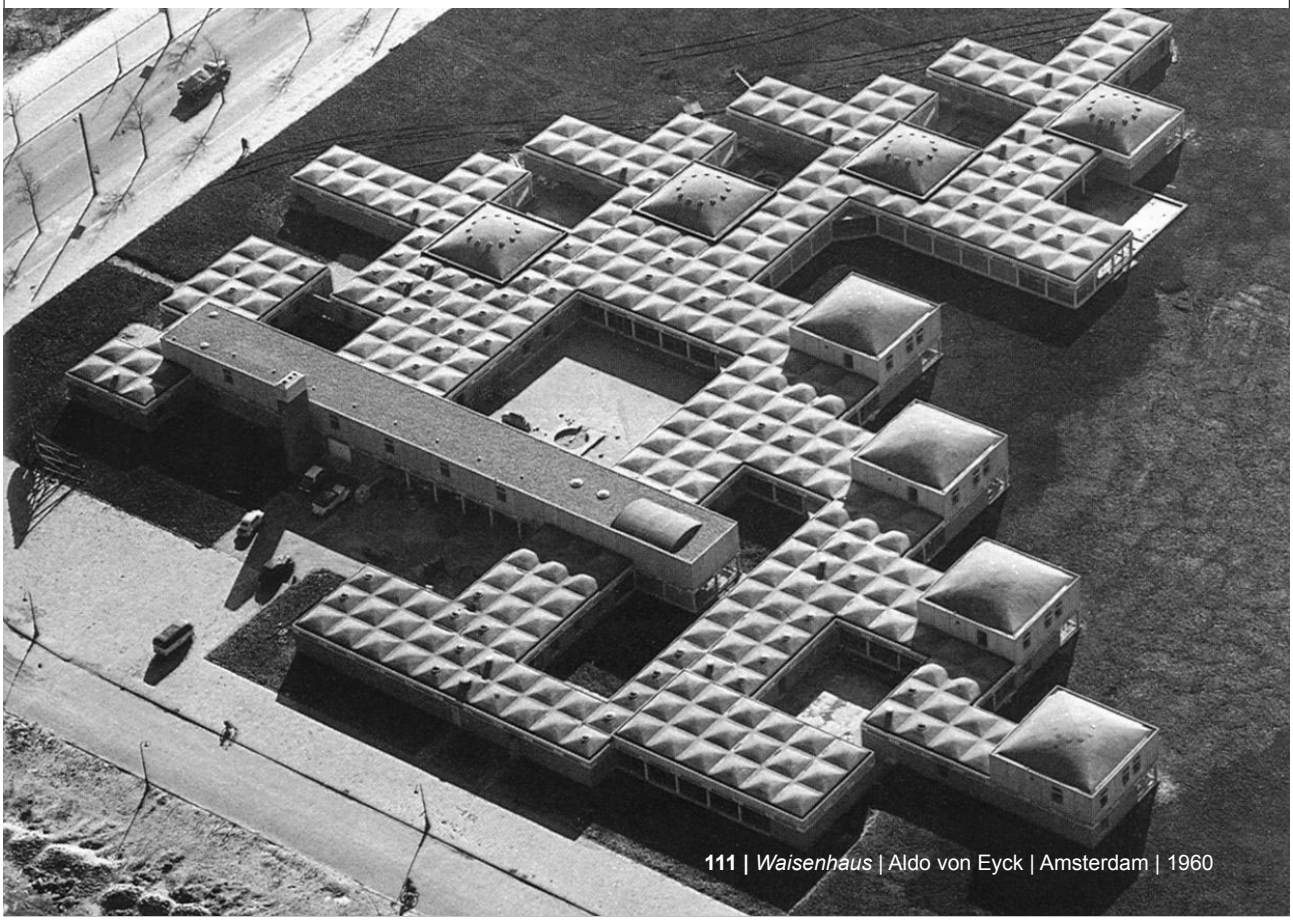
Die Architektur des Strukturalismus beschäftigte sich unter anderem mit der Frage, was allgemein ist und was individuell? Denn seit den 50er Jahren wird die

Gesellschaft zusehends individualisiert. (vgl. Lootsma, 2015)

Architektonische Performance

In den gestalterischen Praxen kann man seit den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts einen performativen Turn in der Architektur beobachten. Für die Architekten bedeutete dies, dass sie anstelle des Entwerfens von Objekten, Prozesse generierten, die nicht nur die Produzenten, sondern auch die Rezipienten, aktiv umspannten.
Einer der Ausgangspunkte für diese Entwicklung war die Künstlergruppe COBRA, die die Architekten zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Krise des funktionalistischen Städtebaus anregte. Erst durch diese Krise lernten die Architekten den Alltag mit seinen performativen Potenzialen zu betrachten und dadurch die traditionelle lineare Planung der Stadt zu hinterfragen. Architekten wie die Smithsons, Constant oder auch Gruppen wie die Situationisten versuchten den Raum als soziokulturelle Performance zu interpretieren. Ausgangspunkt ist die Krise der Stadt selbst. Als Reaktion auf das Versagen des funktionalen Städtebaus soll die Stadt nun umfassender gedacht werden: Als Komplex, der die Strukturen, die ihn erhalten, selbst organisieren und produzieren kann. Die Antwort waren großflächige Megastrukturen. (vgl. Dell, 2011)

Die Gruppe COBRA, sah im kindlichen Spiel nicht nur eine Art der Performance sonder auch ein Modell für eine gesellschaftliche Revolution. Der experimentelle, unschuldige Geist von spielenden Kindern kann laut ihnen sich der Vereinnahmung durch die Stadt und aufgedrückten Doktrinen widersetzen. Das unkontrollierte Spiel wurde bei ihnen zur *„Grundlage der realen Transformation von Gesellschaft.“* (Dell, 2011, p. 70) Auch die Architektur holte sich zu jener Zeit ihre Inspiration aus dem Verhalten und Spielen der Kinder.



111 | *Waisenhaus* | Aldo von Eyck | Amsterdam | 1960

112 | *White Bicycle Plan* | Amsterdam | 1966

DIE **NEUE GENERATION** - BALLARDS KRITIK ALS GELEBTE PRAXIS

Die 1968er Jahre gingen nicht spurlos an der Architektur vorbei. Besonders in den Niederlanden und Frankreich war eine starke Bewegung vorhanden, wobei in den Niederlanden die Revolutionen bereits in den Jahren 1966 und 1967 stattfanden. Die Aufstände richteten sich meistens gegen Missstände in der Gesellschaft und waren darum bemüht auch Randgruppen, wie Frauen und Homosexuellen, eine Stimme zu geben. Es war eine Zeit des Aufbruchs. Aufbruch der Gesellschaft, aber auch ein Aufbruch in der Architektur.

Team X

Nach dem Zweiten Weltkrieg trat eine enorme Globalisierung auf. Die CIAM war die wohl erste internationale Organisation, bei der sich moderne Architekten aus unterschiedlichen Ländern trafen um über Wohnungsbau und Städtebau zu sprechen. Team X entwickelten sich aus der CIAM heraus, angeregt vom Strukturalismus, darum bemüht neue Denkansätze in die Gruppe einzuführen und sich gegen starre Gesetze und Bürokratie zu wehren. Das erste Mal trat die Gruppe im Jahr 1956 als Organisatoren der *CIAM-Dubrovnik*, auf. Den Kern stellten Alison und Peter Smithson, Candilis Wood, Jakob Bakema und unter anderem Aldo van Eyck dar, alle Teil der jüngeren Generation der CIAM, die der Vorkriegs-CIAM kritisch gegenüber standen. (vgl. Lootsma, 2015)

Ansätze für die Haltung des Team X gab es bereits in den 50er Jahren als die Moderne erneuert wurde. *„Was die Architekten des Team X verband, war das Interesse an einer grundlegenden Neudefinition der architektonischen und städtebaulichen Praxis auf der Höhe der Anforderungen der Zeit. Vielleicht ist dies bis jetzt der letzte tatsächliche universalistische Anspruch in einer Theorie der Architektur und der Stadt. Massenkonsum, Automobilisierung und Technisierung des Alltags waren ausschlaggebend für Neubestimmungen: Fortschreibungen der Moderne verbanden sich mit Fragen nach Instandsetzungen und Umstrukturierungen der bestehenden Stadt oder Partizipation der Nutzer. Diese Ansätze formierten sich in inhaltlichen und konzeptionellen Erweiterungen des bereits zu eng gewordenen Architekturbegriffs der Moderne.“* (Homann, 2010, pp. 89)

Die Mitglieder des Team X waren alle jünger und vertraten ähnliche architektonische Ansätze. Sie alle erhofften sich eine Erneuerung, die von den älteren Teilnehmern der CIAM nicht mehr zu erhoffen war, da diese durch die Folgen des Krieges und dem daraus resultierenden Wiederaufbau nicht mehr dazu fähig waren, die Visionen von vor dem Krieg zu verwirklichen. Besonders die Trennung der Funktionen in der Stadt, die in der *Charta von Athen* festgehalten wurde, wollte das Team X überwinden, da sie als viel zu schematisch wahrgenommen wurde. Der Fokus des Dubrovnik-Kongresses sollte deshalb auf das menschliche Zusammenleben als funktionale Organisation gelegt werden. Der Kongress und die Einführung der Ideen des Team X hatten die Auflösung der CIAM-Idee zur Folge. (vgl. Homann,

113 | Team X | Otterlo-Kongress | 1959

2010)

In *The Aim Of Team X* formulierten die Gründungsmitglieder ihre Intentionen und Zukunftsideen: „*Das Team X ist eine Gruppe von Architekten, die sich gegenseitig ausgewählt haben, weil jeder die Hilfe der anderen zur Entwicklung der eigenen Arbeit notwendig erachtete. Aber es ist mehr als das. Die Architekten kamen sicherlich hauptsächlich wegen der gemeinsamen Einsicht in die Unzulänglichkeit des architektonischen Gedankenprozesses zusammen, den sie von der Moderne geerbt hatten. Aber wichtiger war: Jeder spürte, daß der andere einen Weg in Richtung eines neuen Anfang gefunden hatte. Dieser neue Anfang und der lange `Aufbau´, der folgte, beschäftigte sich mit der Injektion eines Verständnisses und Empfinden für die Muster, die Bestrebungen, die Artefakte, die Werkzeuge, die Transport- und Kommunikationsmittel der heutigen Gesellschaft in den vorhandenen Brutkreislauf des Architekten, so daß er als natürlicher Teil dieser Gesellschaft zu deren Selbstverwirklichung beitragen kann. In diesem Sinne ist das Team X Utopie, aber eine Utopie der Gegenwart. Folglich ist das Ziel von Team X nicht, zu theoretisieren, sondern zu bauen, denn nur durch das Bauen kann eine Utopie der Gegenwart realisiert werden. Für das Team X hat `zu bauen´ deshalb eine besondere Bedeutung, weil die Verantwortung des Architekten, bezogen auf das Individuum und die Gruppe, für die man baut, und bezogen auf die Zweckdienlichkeit der gemeinsamen Struktur, zu der man gehört, als eine absolute Verantwortung verstanden wird. Kein abstrakter Masterplan steht zwischen dem Architekten und dem, was er zu tun hat, nur die `menschlichen Tatsachen´und die Logistik der Situation. Nimmt man eine solche Verantwortung an, wo keiner versucht, andere zum Verrichten von Handlungen zu verleiten, die seine Kontrolltechniken nicht herbeiführen können, ist die Erfindung von `Zusammenarbeitstechniken´erforderlich, bei denen jeder seine Aufmerksamkeit auf den anderen richtet und auf das Ganze, soweit er dazu in der Lage ist. Das Team X ist der Auffassung, daß nur auf diese Weise bedeutungsvolle Gebäudegruppierungen zustande kommen können, bei denen jedes Gebäude ein lebendiger Gegenstand ist und eine natürliche Erweiterung der anderen; zusammen werden sie Orte*

bilden, an denen sich ein Mensch klarwerden kann, was er zu sein wünscht. Das Team X möchte seine Gedankenprozesse und seine Gebäudesprache bis zu einem Punkt entwickeln, an dem es möglich ist, eine kollektive Demonstration in einem Umfang zu leisten, der in Bezug auf die verschiedenen Lebensweisen und die Struktur der Gemeinschaft wirklich effektiv ist." (Smithson, 1996, p.10)

Das Team X war darum bemüht den Humanismus in der architektonischen Praxis zu verankern und ein strukturalistisches Weltbild einzuführen. Hierbei gab es ein klares Bild vom idealen Menschen, der weltweit die selben Attribute aufwies: Jeder war gleich, jeder war gut. Eine Annahme, die sich später als falsch erweisen sollte, da der Mensch dabei zu abstrakt dargestellt wurde und einer der Gründe war, wieso die Projekte von Team X schief gingen. Team X scheiterte an der eigens formulierten Kritik an der CIAM, sie waren nicht dazu in der Lage ihre Forderungen selbst umzusetzen. Diese Krise griff auch Ballard mit seiner Kritik auf. Die CIAM Nachfolge war nicht dazu in der Lage die Punkte, die uns Ballard aufzeigte und mit dem Pineal Eye hervorhob zu korrigieren. Der britische Autor betont in seinem Werk in den 70er Jahren, dass eben nicht jeder Mensch gleich und vor allem, nicht jeder Mensch gut ist. Auch wenn ein Individuum vielleicht positive und gute Intentionen mit seinem Handeln verfolgt, wirken sich jene nicht automatisch positiv auf das Kollektiv aus.

PROVO

PROVO war eine Bewegung in den Niederlanden und wurde mitunter von dem niederländischen Künstler und später auch Architekten Constant angeregt. Es war eine äußerst eigenartige Bewegung, die eigentlich als Splittergruppe der Situationisten Internationale gesehen werden kann. Die Mitglieder von Provo kämpften gegen den Kapitalismus und die Konsumgesellschaft und dies immer wieder auf witzige und ironische Weise. Ein Ausdrucksmittel der Gruppe ist das Happening, eine Art der Performance, die auf die künstlerischen Wurzeln von Provo zurückzuführen sind. (vgl. Lootsma, 2015)

In gewisser Hinsicht, können die vorsätzlich

114 | Provo-Demonstration | Amsterdam

115 | *White Bicycle Plan* | Amsterdam | 1966

116 | Provo-Demonstration | Amsterdam | März 1966

117 | *Reden Über die Geburt des Situationismus* | Guy Debord (rechts im Bild)

provozierten und auch die theatralisch inszenierten Autounfälle in *Crash* als solche Happenings gesehen werden.

„Einen Augenblick betrachtete ich uns als die Hauptdarsteller eines grimmigen Dramas im ungeprobten Theater der Technologie, an dem auch die zerstörten Karosserien der bei der Kollision ums Leben Gekommenen und die Hunderte von Fahrern teilhatten, die mit blitzenden Scheinwerfern am Rand der Bühne warteten.“ (Ballard, 1996, p. 30)

Provo war eine revolutionäre aber kurzlebige Bewegung, die zum einen sehr klein und zum anderen sehr jung war. Die Gruppe existierte offiziell zwei Jahre, von den ersten Flugblättern 1965 bis zu der Auflösung 1967. Die zwei wichtigsten Figuren waren Roel van Duijn und Rob Stok, beide Anfang zwanzig und von sehr unterschiedlicher Herkunft. Stolk wuchs in der Arbeiterklasse auf und verkörperte Provo der Straße. Sein Freund und Kumpane Van Duijn, stammte aus dem Milieu der mittleren Oberklasse von Den Haag und gilt als der Ideologe der Gruppe. Besonders er war interessiert an Constant und dessen Arbeit und suchte stets Kontakt zu ihm und beschrieb seine Beziehung zu dem Künstler mit den Worten: *„He was more like a visionary. He did not seek any contact with us, it was more the other way round.“* (Van Schaik, 2005, p. 223) Beide, Van Duijn und Stolk waren vor Provo in der anarchistischen Szene unterwegs. (vgl. Van Schaik, 2005)

Roel van Duijn und Rob Stok brachten mit ihrem Unterfangen Provo und den Happenings, als beliebte Mittel bei Demonstrationen, ein politisches Moment hinzu. Neben regelmäßigen Auftritten im öffentlichen Raum, bevorzugt der Straße, publizierte die Gruppe auch ein eigenes Magazin. (vgl. Van Schaik, 2005)

Die zwei führenden Charaktere von Provo erinnern stark an Ballard und Vaughan in *Crash*. Stolk als Provo der Straße, wie Vaughan, Mentor und Freund von Ballard, der ebenso in der Straße das ideale Medium für sein Streben nach Freiheit fand.

Situationisten Internationale

Die Situationisten Internationale, oftmals auch nur Situationisten genannt, waren eine lose Gruppe von Künstlern, Aktivisten und Tagedieben, die den Alltag revolutionieren wollten, indem sie sich vorwiegend in der Stadt herumtrieben. Sie versuchten frei von Vorurteilen zu sein und die Prozesse der Stadt zu einem einzigen großen Erfahrungsraum zu verknüpfen, aus dem sich in weiterer Folge eine neue Auffassung von Stadt entwickeln sollte. Der größte Verdienst dabei war, dass sie sowohl die handlungsorientierte, als auch die psychologische Ebene des Raums für den architektonischen Diskurs aufbereiteten. Sie führten das Subjekt als Faktor des Raums ein. (vgl. Dell, 2011) - Diese Beschreibung der niederländischen Gruppierung von Christopher Dell könnte genau so gut als Klappentext für *Crash* geschrieben worden sein.

Eine zentrale Figur der Situationisten war Guy Debord, der mit *Die Gesellschaft des Spektakels*, eine Art Manifest der Gruppe verfasst hatte.

„Die Gesellschaft des Spektakels' macht keinen Hehl aus ihrem vorgefaßten a priori und versucht nicht, ihren Schluß aus einer Fragestellung akademischer Art herzuleiten; dagegen wurde sie nur deshalb geschrieben, um das kohärente konkrete Anwendungsgebiet einer These zu zeigen, die von einer Untersuchung herkommt, die die revolutionäre Kritik über den modernen Kapitalismus machen konnte. Im wesentlichen ist es also unserer Meinung nach ein Buch, dem es an nichts außer an einer oder mehreren Revolutionen fehlt – die unmöglich lange auf sich warten lassen können" (Situationistische Internationale, 1969)

Aber was ist das Spektakel? Debord und die Situationisten lehnten den Kapitalismus (und damit auch den Modernismus, der aufgrund der parallelen Entstehung und Entwicklung oftmals mit dem Kapitalismus gleichgesetzt wird), dessen Gesellschaftsstrukturen und Anhänger ab. Das Spektakel ist Teil der Gesellschaft und gleichzeitig auch Bindeglied davon, es vermittelt das gesellschaftliche Verhältnis zwischen Personen. Das Spektakel ist eine real gewordene, eine ins Materielle verwandelte Weltanschauung, es ist Information und Propaganda, Werbung und sogar der Konsum selbst, es ist das Modell des gesellschaftlichen Lebens. Die geforderte Haltung des Spektakels an den Betrachter ist passive Akzeptanz und Zustimmung.
Die Instrumente des Spektakels umfassen sämtliche Güter des modernen Lebens, vom Auto bis zum Fernseher, und verstärken in ihrer Wirkung die Isolierung des Individuums aus der Masse. In der Gesellschaft entspricht das Spektakel der Erzeugung von Entfremdung. (vgl. Debord, 1967)

Das Spektakel, als Auto und Autounfall in *Crash,* erzeugt, wie Guy Debord es beschrieb, eine solche Entfremdung, die Ballard, genauso wie die Situationisten kritisierten. Die Parallelen sind bemerkenswert, für eine reale Verbindung zwischen dem Briten und den Akteuren der Situationisten gibt es jedoch keine Belege.

Im Hinterfragen der Gesellschaft sehen die Situantionisten eine Gesellschaftskritik, die die Konditionen des urbanen Subjekts zum Thema hat. Sie wollen sich mit der leiblichen-physiologischen Organisation des Menschen befassen. Es geht um Bewusstseinsarbeit, die das Unbewusste des Individuums und der Gesellschaft ernst nimmt. Ihnen ging es nicht nur darum das Alltagsleben als vernachlässigten Ort des Sozialen in den Fokus zu setzen, sondern vor allem auch diesen zu reaktivieren. Dies wollten sie erreichen, indem sie die Trennung zwischen Kunst und Gesellschaft aufzulösen versuchten. (vgl. Dell, 2011) Vaughan und Ballard strebten die Reaktivierung des Alltagsleben durch das Auto und den Crash an.

In der Raumordnung der Stadt zeigt sich das Mentale der Menschen, das durch das Spektakel angegriffen wird und die wohl bedeutendste Entdeckung der Situationisten ist. Die Situationisten erkennen die Stadt als *„Laboratorien dieser erdrückenden Gesellschaft".* (Dell, 2011, p. 61) – sie kritisieren an der städtebaulichen Praxis, dass sie eine einheitliche Gesellschaftsklasse konstruiert, mit einem gemeinschaftlichen Lebensstil. Diese Praxis kommt hauptsächlich durch die enorme Zunahme an Autos und deren wachsende Bedeutung für die Stadt. - *„Dagegen wollen die Situationisten einen phänomenologischen Ansatz des nicht-intentionalen Umherschweifens (Dérive) setzen."* (Dell, 2011, p. 61)

Im Grunde ist das ziellose umherfahren in der Stadt in der Trilogie, die Rasereien entlang des Westways, eine Form dieses Dérive der Situationisten, es handelt

sich dabei um ein Dérive im Auto.

In Bezug auf Architektur, übt für die Situationisten, der Kapitalismus, genauso eine negative Konnotation aus. Denn in einer kapitalistischen Welt geschieht die Produktion von Raum auf eine sehr banale und vereinheitlichende Weise. *„Um immer identischer mit sich selbst zu werden, um sich der unbeweglichen Eintönigkeit möglichst weit zu nähern, wird der freie Raum der Ware nunmehr ständig verändert und wiederaufgebaut.“* (Debord, 1976, p.34) Wenn man die technischen Kräfte des Kapitalismus als dessen Hilfsmittel zur Separation versteht, ist der Urbanismus die Ausrüstung der allgemeinen kapitalistischen Basis. Die Urbanistik ist also die Sicherstellung der Klassenherrschaft. Die im Städtebau tief verwurzelte Massenkommunikation hat sich als wirksamstes Kontrollmittel der isolierten Bevölkerung bewehrt. (vgl. Debord, 1976)

Als solch eine Massenkommunikation kann auch das Auto gesehen werden, dessen Macht zur Kontrolle und Gesetzschreibung über das Leben des Einzelnen Ballard in *Crash* beschreibt.

„Der gegenwärtige Moment ist bereits derjenige der Selbstzerstörung des städtischen Milieus. Die Zersplitterung der Städte auf das Land, das durch >>formlose Massen städtischer Überbleibsel<< (Lewis Mumford) überwachsen wird, wird unmittelbar von den Erfordernissen des Konsums geleitet. Die Diktatur des Automobils, des Schrittmacherproduktes der ersten Phase des Warenüberflusses, hat sich durch die Herrschaft der Autoahn, die die alten Zentren sprengt und eine immer mehr geförderte Versprengung gebietet, in das Gelände prägt.“ (Debord, 1976, p. 35)

Neben der Idee des Spektakels gründete sich die Gruppe, die die Kulturkritik radikalisierte, um die Idee des *Unitrary Urbanism* von Constant. Dabei handelt es sich um eine Zerstörung des konventionellen Planens, das durch den Dérive in Bewegung gesetzt wird. (vgl. Wigley, 1998)

Am Anfang investierten die Situationisten alles in Architektur. Sie behaupteten, dass Architektur genützt werden könnte, um mit spielerische Qualitäten der städtischen Existenz eine neue Lebensart zu schaffen. Sie glaubten daran, dass die Rolle der Architektur transformiert werden muss. Die so genannte „Psychogeografie“ und deren Recherche führten zur experimentellen Stadt, der situationistischen Stadt. Psychogeografie zeichnet nicht bloß Fakten auf, sie versucht die Einflüsse, die aus der urbanen Atmosphäre stammen, zu identifizieren. (vgl. Wigley, 1998)
Psychogeografie ist folglich die situationistische Herangehensweise, Phänomene des städtischen Leben aufzuzeichnen und sie wie J.G. Ballard in eine Kunstform zu transformieren.

Gemeinsam formulierten Debord und Constant, die schillerndsten Figuren der Situationisten, 1958 die Deklaration von Amsterdam, die in der eigenen Zeitschrift, Internationale Situationniste, publiziert wurde:
„1. The situationists must take every opportunity to oppose retrograde forces and ideologies, in culture and wherever the question of meaning of life arises. (...) 4. The SI´s minimum program is the development of complete decors, which must extend to a unitary urbanism, and research into new models of behavior in relation to these decors. 5. Unitary urbanism is defined as the complex, ongoing activity which consciously recreates man´s environment according to the most advanced conceptions in every domain.” (Wigley, 1998, p. 87)

Diese Leitsätze spielen später im Entwurf von Constants New Babylon eine signifikante Rolle.

Forum

Nach der Auflösung der CIAM bot das Magazin *Forum* Architekten eine Plattform um sich auszutauschen. Der Herausgeber der Zeitschrift ist ein Architekturverein, mit einer alle drei Jahre wechselnden Redaktion. In *Forum* bekamen junge Architekten und Kritiker die Gelegenheit sich zu entfalten und sogar Kultur zu prägen.
Die internationale Zeitung mischte als Erste unterschiedliche Kulturen und Themen (vgl. Lootsma, 2015) und wurde zu einem der bedeutendsten Sprachrohre der Architektur nach der CIAM.

118 | Alison und Peter Smithson

DIE **KRITIK** DER TRI-LOGIE AM BEISPIEL DER **SMITHSONS**

"Wir begannen unser berufliches Denken in den fünfziger Jahren, als wir die Begriffe entwickelten, die es uns ermöglichten, uns mit der veränderten Gesellschaft auseinanderzusetzen. Wir sprachen von Identität, Muster des Zusammenlebens, Wachstum und Veränderung, von Mobilität.
In den fünfziger Jahren dachten wir, wir wüßten in welcher Gesellschaft wir leben – mit all ihren Fehlern. Und was damals vielleicht sogar noch wichtiger war: Wir wußten, welche Gesellschaftsform wird anstrebten, im wesentlichen eine sozialistische-demokratische. Und die Aufgabe des Architekten und Stadtplaners bestand darin, den Traum, für den man kämpfte, für diese Gesellschaft zu bauen. Manchen gelang das besser als anderen." (Smithson, 2001, p. 10)
„Welche Art von Gesellschaft haben wir also in Europa? Oder in England? Wir sollten es eigentlich wissen, aber wir haben keine Gewißheit mehr. (…) in den fünfziger Jahren bauten Architekten in Europa für den Staat, die Gemeinde, die Wohnungsbaugesellschaften oder Varianten davon. In den fünfziger Jahren sorgte sich der CIAM um LE plus grande nombre, zu der wir alle gehörten. Das Team X setzte diese Denkrichtung fort – unter Berücksichtigung des anonymen Bauherrn. Außerdem versuchten wir im Team X den Charakter der Veränderung auf der Basis veränderter Wünsche vorherzusehen – ein Wandel der durch das Angebot des Marktes und durch einen neuen Faktor, den Druck der Werbung, verursacht wurde.
Da jede Unternehmung von angemessenem Umfang zur Realisierung drei bis fünf Jahre benötigt, muß der Architekt für die Zukunft bauen, wenn auch für die nahe und damit anscheinend vorhersehbare Zukunft." (Smithson, 2001, p. 14)

Alison und Peter Smithson vertraten die Ansicht, dass Gebäude dem Menschen behutsam dienen sollten und stellten die Frage nach dem Individuum der Zukunft, dem die Architektur dienen wird. Sie sahen die Gesellschaft in einem dauernden Wandel, immer in Bewegung. (vgl. Smithson, 2001)

Das Architektenpaar, Gründungsmitglieder des Team X, mitbestimmend für die Auflösung der CIAM-Gruppe, gehörten zu den spannendsten und visionärsten Architekten ihrer Zeit. Sie waren maßgeblich an der Entwicklung der modernen Architektur der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts beteiligt. Unter anderem waren sie darum bemüht der Nachkriegsmoderne wieder eine neue Wertigkeit zu verleihen und ihre Prinzipien der neu entstandenen Massen,- und Medienkultur anzupassen. Sie besaßen ein unglaubliches Gespür dafür, das Leben aufzuspüren, im Sinne von alltäglichen Dingen, meistens in Verbindung einer genauen Kenntnis ihrer Klienten und für ein enormes Verständnis für dessen Bedürfnisse und Wünsche. Sie arbeiteten kontinuierlich an der Entwicklung von unterschiedlichen Thesen, deren Rahmenbedingungen unter anderem die Begünstigung des Dialogs mit dem Nutzer, der Aneignung, Flexibilität, Verknüpfungen und Urbanismus, waren. Jedes Gebäude war für das Architektenpaar Teil eines großen Ganzen. Sie waren bemüht darin eine mögliche Ordnung zu definieren,

die zum einen, das allgemeine Kollektiv und zum anderen, das Individuum zusammenführt. (vgl. Homann, 2010)

Die Arbeitsweise der Smithsons war außerordentlich vielfältig, sie schrieben, planten und entwarfen. Selbst unterteilten sie ihre Arbeit in drei wesentliche Punkte, die ihr architektonisches Schaffen charakterisieren: das Analysieren von Städten als Gewebe, die Idee der Straße und Wege (nicht nur jene des Verkehrs) und ein beständiges Element in ihren Entwürfen, wie Wege, Höfe oder Ähnliches, die im Nachhinein nicht mehr adaptiert oder verändert werden können. (vgl. Smithson, 1996)
Und genau an diesem Punkt knüpft die *Concrete and Steel* Trilogie an. Architektur oder auch nur architektonische Elemente, die nach Vollendung nicht mehr vom Benutzer modifiziert werden können und somit nicht mehr den individuellen Bedürfnissen angepasst werden können, stellen einen Störfaktor in der Gesellschaft dar. Besonders in *Concrete Island* und *High-Rise* kristallisiert sich dieser Moment klar heraus. Die Starrheit einer solchen Architektur zwängt das alltägliche Leben in eine Rahmen, der in weiterer Folge zum Hervortreten eines Pineal Eyes werden kann.

Ähnlich wie Ballard sehen Alison und Peter Smithson die Stadt als Gewebe und eigenständigen Organismus, der von unterschiedlichsten Faktoren bestimmt wird. Ein solcher Faktor sind die im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewinnenden Massenmedien, welche die Smithsons zwar in ihrer Architektur berücksichtigen, dabei aber, wie wir anhand von Beispielen auf den folgenden Seiten sehen werden, den Menschen unabsichtlich in den Hintergrund drängen.

Architekten der **„neuen“ Moderne**

Die Smithsons waren Mitglieder der CIAM, als auch des Team X. Sie selbst sahen die CIAM unterteilt in drei Generationen, die erste war jene zu Gründungszeiten, mit Vertretern wie Le Corbusier, Walter Gropius und Mies van der Rohe, die ihren Stil und ihre Gedanken in den 1920er zur Blühte brachten. Die zweite Generation wuchs mit dem *l´Esprit Nouveau* auf und zählt unter anderem Charles und Ray Eames zu ihren bekanntesten Vertretern. Die dritten Generation, der sie selbst angehörten, war bemüht um eine Weiterentwicklung der modernen Architektur. Als besondere Glanzleistung dieser Generation sehen sie den Einzug des Erbes der CIAM bei weiblichen Architektinnen und die Formierung des Team X. (vgl. Smithson, 1996)

„Daß die erste Pflicht eines Gebäudes gegenüber dem Gewebe besteht, von dem es einen Teil bildet, ist, so glauben wir, das Verständnis, welches die dritte Generation der Moderne – die Team X-Generation – von derjenigen, die ihr vorausging – der Generation der dreißiger Jahre – unterscheidet; denn seit 1952 hat eine Veränderung der Vision stattgefunden, als das Team X sich aus der gemeinsamen Erkenntnis heraus gründete, daß etwas die leuchtenden Ziele der ersten Generation im CIAM entwertet hat. Das Team X bemerkt die Diskrepanz zwischen den Dingen in den Köpfen dieser Generation und dem, was dann gebaut wurde. Die Ereignisse der vierziger Jahre hatte den lebendigen Geist der `vier Funktionen´ und andere Lehrsätze der CIAM ausgetrocknet. Die Notwendigkeit, das aus unseren eigenen formalen Bedürfnissen heraus zu überdenken, verunglimpfte in keiner Weise die Gedanken des CIAM: Die Idee der reinen Konstruktion der Gebäude, in der bloß das Notwendige auf ein poetisches Niveau gehoben wurde, war wundervoll.“ (Smithson, 1996, p. 122)

Großes Weiterentwicklungspotential sah das Architektenduo im Städtebau und vor allem dessen Wahrnehmung. Sie sprachen von einer *„sehr tiefen Bewusstseinsebene“* (Smithson, 1996, p. 64) der Stadt, die durch unbekannte Sinne vom Menschen wahrgenommen werden und auf jene wirken. Bewohner einer Stadt spüren physische Veränderungen. Deshalb ziehen uns auch unbewusst Orte förmlich an. Aus diesem Grund ist es auch wichtig, dass Architekten sich der Konsequenzen ihres Handelns bewusst sind, denn jeder noch so scheinbar kleine und unbedeutende Eingriff in einen Ort, ruft Reaktionen von bereits Existierendem hervor. Als Beispiel dienen Brachflächen in der Stadt, die als leere und grüne Inseln im modernistischen Städtebau eingeplant wurden. Die romantische Idee, dass diese stets voll von Menschen sind, die sich erholen und die „Natur“ genießen löste sich in Nichts auf, da eine Stadt mit strikten Trennungen zu wenig Dichte erzeugt und deshalb ganz einfach nicht genügend Menschen übrig bleiben. (vgl. Smithson, 1996)
„(…) die funktionale Grundlage eines gemeinsamen öffentlichen Raumes ist in einer durch Offenheit verwandelten Stadt nicht mehr gegeben.“ (Smithson, 1996, p. 76)

Als Antwort auf dieses Problem entwickelten sie Muster, die sie *Patterns of Associations* nannten und die das Zusammenkommen von Menschen analysieren und dadurch auch fördern sollten. Der Zwischenraum muss nämlich als positive Form verstanden und eingesetzt werden. (vgl. Homann, 2010) - er muss in den Mittelpunkt der Bemühungen rücken. (vgl. Smithson, 2001)

Ein weiterer wichtiger Aspekt deckt sich mit den Ansichten von Jane Jacobs. Im Gegensatz zur Moderne der CIAM, die die Vergangenheit aus dem Entwurfsprozess eliminieren möchte, plädierten Alison und Peter für eine Rückbesinnung auf vergangene Zeiten und deren Zeitzeugen, sprich: alte Gebäude sahen sie als wichtigen Faktor in einer gesunden und funktionierenden Stadt. (vgl. Smithson, 2001)

Auch der Stellenwert von Autos und Verkehr in der Stadt ist ein immer wiederkehrendes Thema in ihrem Werk. Sie sahen darin eine zerstörerische Wirkung in ihrer Aufdringlichkeit im Stadtgefüge, der Fähigkeit überall hin zu kommen, sowie im Aspekt der Umweltverschmutzung. Die wichtigste Bedingung die sie an den Verkehr stellten war, dass die Geschwindigkeit immer niedrig ist, damit sich Fußgänger sicher fühlen können und dass jene stets Vorrang haben, denn der Mensch braucht ein gewisses Maß an Vertrauen in die physische Umgebung. (vgl. Smithson, 1996)

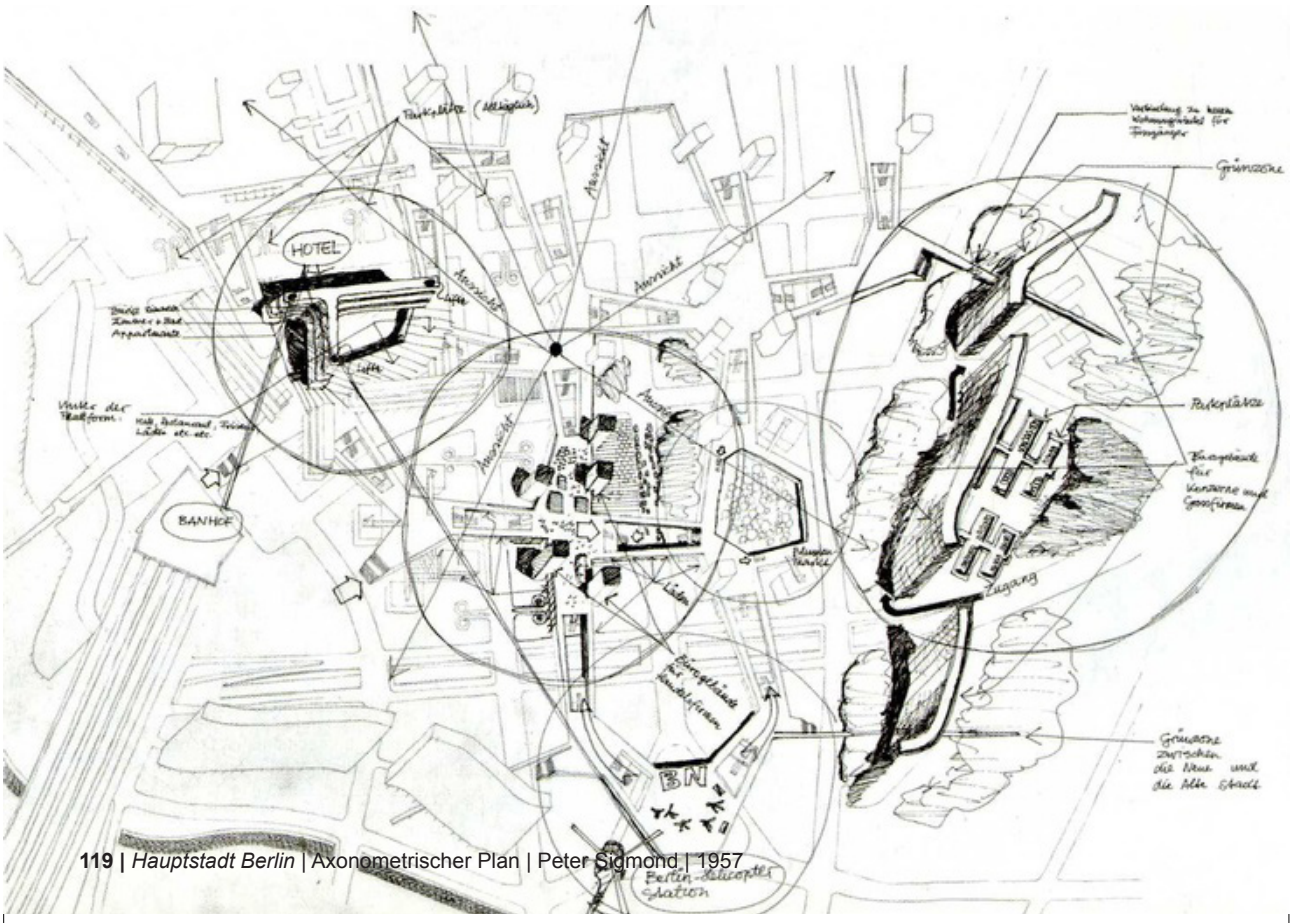
Die architektonische Theorie der Smithsons, dass die Stadt sich auf einer sehr tiefen Bewusstseinsebene der Mensch bewegt und auf die Sinne der Menschen einwirkt, entspricht erneut meiner These des Pineal Eyes. Das Architektenduo selbst sah beispielsweise im Verkehr und dem Auto eine Gefahrenzone, die wie in der Trilogie sich auf die gesamte Stadt auswirken kann. Am zuletzt erwähnten Punkt des Vertrauens in die Umgebung, den die Smithsons in Bezug auf den Verkehr ausformulierten, zeigt uns Ballard in *Crash* aber, dass diese Vorstellung einer Utopie angehört. Das generelle Problem das die Architektur der Smithsons auswirft, ist dass sie ihre eigene, gut durchdachten und aufmerksamen Theorien und Analysen in Vielen ihrer Entwürfe nicht umzusetzen vermochten.

Hauptstadt Berlin |1957

Die Smithsons waren um eine Weiterentwicklung der Moderne in Bezug auf die Beachtung der Alltagsbedürfnisse bemüht. (vgl. Lampugnani *et al.*, 2004) Ganz in diesem Sinne steht auch ihr Projekt *Hauptstadt Berlin,* das sie 1957 gemeinsam mit Peter Sigmond für einen Wettbewerb einreichten. Mit diesem Projekt wollten sie den Traum, für den die Bevölkerung damals kämpfte, bauen. Das Zusammenbringen von Menschen in der Öffentlichkeit stand dabei im Vordergrund. In *Hauptstadt Berlin* zeigten sie ihre Vorstellung einer idealen Stadt mit einem extrem hohen Maß an Beziehungspotentialen. Besonders der im Entwurf enthaltene Gedankencluster fand großen Anklang. Der urbane Austausch erhielt in dieser verdichteten Kommunikation eine zusätzliche, vertikale Komponente. (vgl. Homann, 2010)

Vier Ideen sind der Grundstein des Projekts: das Konzept der Mobilität (*mobility*), entstanden durch das Beobachten von Bewegungsmustern, das umgedrehte Profil (*inverted profile*), das aus der Entdeckung, dass pyramidenförmige Dichtestrukturen für Städte zu banal sind, heraus entstanden ist, die Idee von Wachstum und Veränderung (*growth and change)* in Bezug auf die Art wie wir Städte besetzen und welche Orte unsere Wünsche am ehesten erfüllen, sowie der Bedarf an Grünflächen (*green zones*), ein Thema das in den meisten Idealstädten vorkommt. Im Entwurf zu *Berlin Hauptstadt* wurden diesen vier Konditionen spezielle urbane Formen zugeschrieben, um zu zeigen, dass gegenwärtige Städte eine zerstreute Struktur haben und im Grunde nur urbane Flickarbeiten sind. Die charakteristische urbane Form ist die des *Clusters. „Urban structure describes the general pattern of a community and urban form – otherwise called group form – describes characteristic building groups within it. The nineteenth-century city had a centristic urban structure, and almost annular natural growth pattern; its characteristic urban form was the street.“* (Smithson, 2005, p. 44)

1. *„The urban forms of Berlin Hauptstadt have as their basis the idea of mobility, of absolute maximum mobility, achieved by a layered movement pattern that separates the various means of movement and gives to each its own geometry, its own formal expression. It is difficult to pull apart the urban forms and the urban structure: each urban form uses for its support a*



119 | *Hauptstadt Berlin* | Axonometrischer Plan | Peter Sigmond | 1957

specific combination of urban structures – pedestrian pathways, roads, motorways – which provide the means of movement. These specific combinations give to each part of the city its identifying texture, attempting to make the city legible through the order of movement and in the concomitant urban forms. The individual can experience a new freedom… when the machine is sweetly used, it allows, and so engenders, consideration for others." (Smithson, 2005, p. 46)

2. *„For a cognitive society that would be in control of its direction, spaces need to be calm, urbane, even little empty. In the past in Europe, there have been large restful places that we have come to reappreciate as part of a revolt against the norm of speculative redevelopment, which for financial reasons demands dense piling up.*

With the realisation that the open-textured city is one of the gifts of greater mobility, Berlin Hauptstadt, as a cultural/governmental/commercial/pleasure centre, has such an inverted profile with low density at the centre." (Smithson, 2005, p. 52)

3. *„The urban form of the pieces of a low-profile city are intended to be anticipatory, open-ended, and adaptable according to the rules growing out of their interaction with systems of movement, which aids the consistency of each form. The conglomeration of all forms speaks of the likelihood of change, expectant of growth and variation, although the exact nature of such change awaits hidden in the future. The feeling for change, the need for elbow room, for opening up – so that buildings, roads, and services can each develop freely according to their own laws without compromising the development as a whole – is central to the thinking.*

The greatest difficulty in working towards urban forms that can accept growth and change is that of communicating the general intention to those who will follow. The apparent unwillingness or inability of many people to accept general rules might make an open-ended approach impossible except as an aesthetic in the hands of a single practitioner. Yet for a considerable period, the orders of architecture were so universally accepted that they made the whole of the built environment cohesive, not matter how many hands contributed. Throughout our work we have thought about a plan that could present a non-rigid idea, a way of indicating by means of drawings, a direction that an urban form could take. These

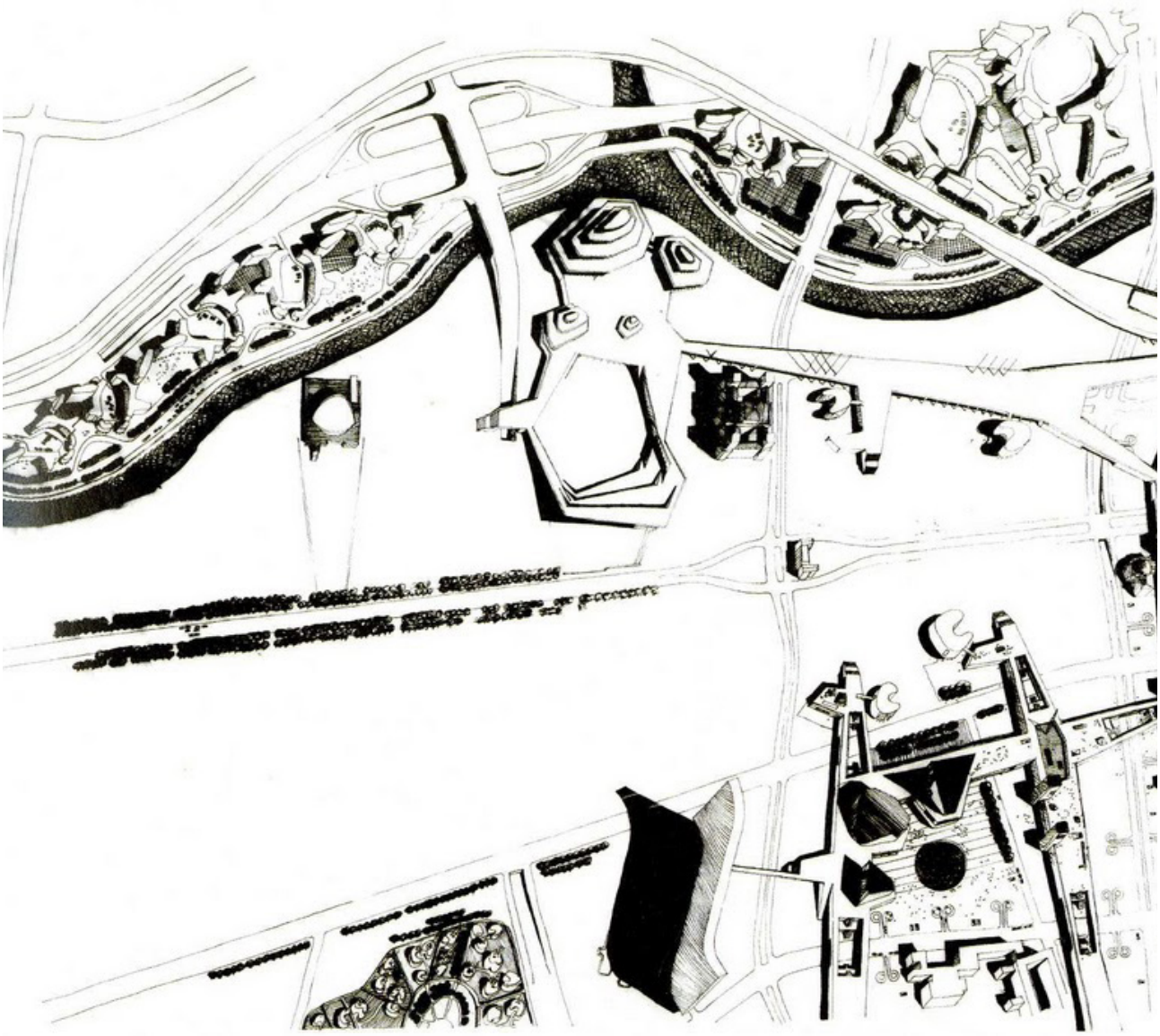
drawings could suggest possibilities that might accrue or become obvious only when the first portion had been built." (Smithson, 2005, p. 56)
4. *„(…) The spaces Berlin had in 1958 – the open texture left by the destruction of the war – could have been used positively, as Scharoun had proposed, to allow building to drift rather than be dragooned towards an expansive new image of the metropolitan city. A policy should have been adopted of grouping buildings into substantial clumps for the relaxed reoccupation of the centre. The new image for the central area would Therefore have been of a park with big lumpish landcastles, residential districts with service activities clustered round."* (Smithson, 2005, p. 62)

Dem Wettbewerbsentwurf liegt der Gedanke zu Grunde, dass sowohl der motorisierte als auch der menschliche Verkehr die selbe Daseinsberechtigung und die selben Bedürfnisse an Freiheit von Fortbewegung und Zugang besitzen. Eine alte Idee der Smithsons, die in den Plänen für Berlin durch die Gebäude selbst kommuniziert wird. Es gibt zwei verknüpfte Systeme der Bewegung und zwei ineinander verwobenen Geometrien: Das Obergeschoss für die Fußgänger und darunter die Ebene für die Autos. Fußgänger können sich frei auf der Plattform bewegen, während die Autos in geringer Geschwindigkeit unter ihnen fahren. Diese beiden Systeme sind mit öffentlichen Rolltreppen verbunden. Die Fußgänger finden auf ihrer Ebene alles was sie benötigen, bzw. sind einige Zugänge zu Dienstleistungen nur von dieser Plattform aus erreichbar, um die Menschen dazu zu animieren sich hier zu bewegen. Große Gebäude haben Zugang auf beiden Ebenen und stellen so eine weitere Verbindung der Beiden dar. Auch in diesem Projekt spielt der, den Smithsons wichtige Aspekt der Konservierung von alten Gebäuden und Stadtteilen eine Rolle. Die alten und teilweise auch ersten Häuser Berlins an der Fischerbrücke, bleiben der Stadt, so wie viele andere auch, erhalten. Die Architekten gehen hier sehr behutsam mit diesem Altbestand um und bauen ihre neuen Adaptionen der Stadt um jene herum. Auch das Brandenburger Tor ist fixer Bestandteil des Entwurfs. Jedoch nicht so wie wir es heute kennen, sondern umgeben von Grünfläche, definiert von den beiden Plattformstrukturen, die sich gegen Westen hin ausstrecken und dort Kulturstätten angehängt haben. (vgl. Smithson, 2005)

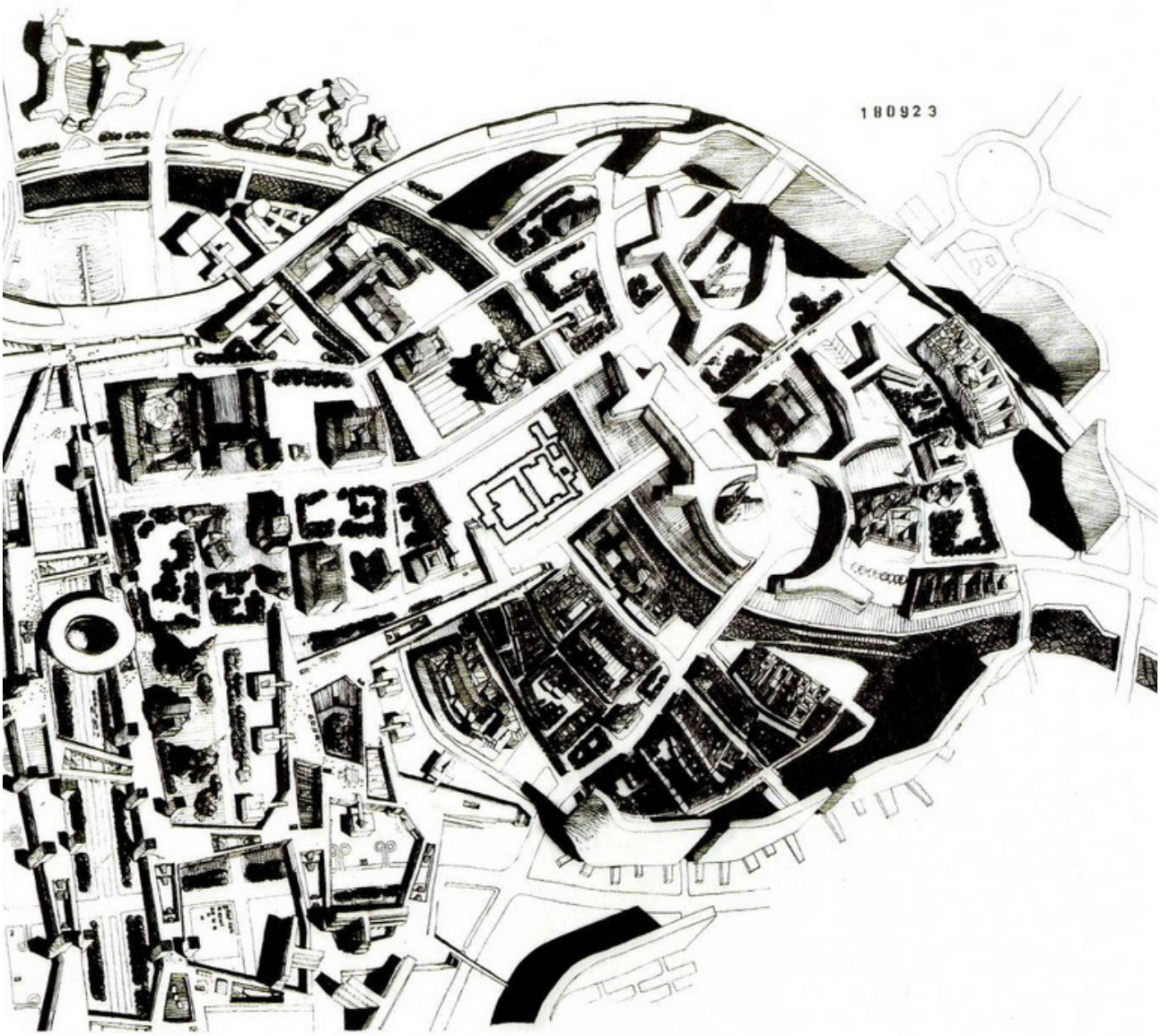
Mit dem Projekt *Hauptstadt Berlin* starteten die Smithsons einen Versuch die Traditionen der klassischen Moderne der CIAM zu überwinden. Sie waren darum bemüht die Stadt zu „heilen". Jedoch lassen sich einige Widersprüche in ihrem Entwurf finden, die vermutlich auch Ballard Anlass zur Kritik geliefert hätten.
Da wäre zum Einen die Idee der maximalen Mobilität, die sich auf die Aussage des Paares gründen, dass die Kombination aus allen verschiedenen Verkehrsarten, Fußgängen sowie motorisierter Verkehr, ein Identitätsmerkmal von Städten sind. Ihn ihrem Entwurf für Berlin unterziehen sie die unterschiedlichen Arten von Verkehr einer strikten Trennung in verschiedenen Ebenen, womit sie die Kombination, die für sie in erster Linie wichtig war, ausradieren.

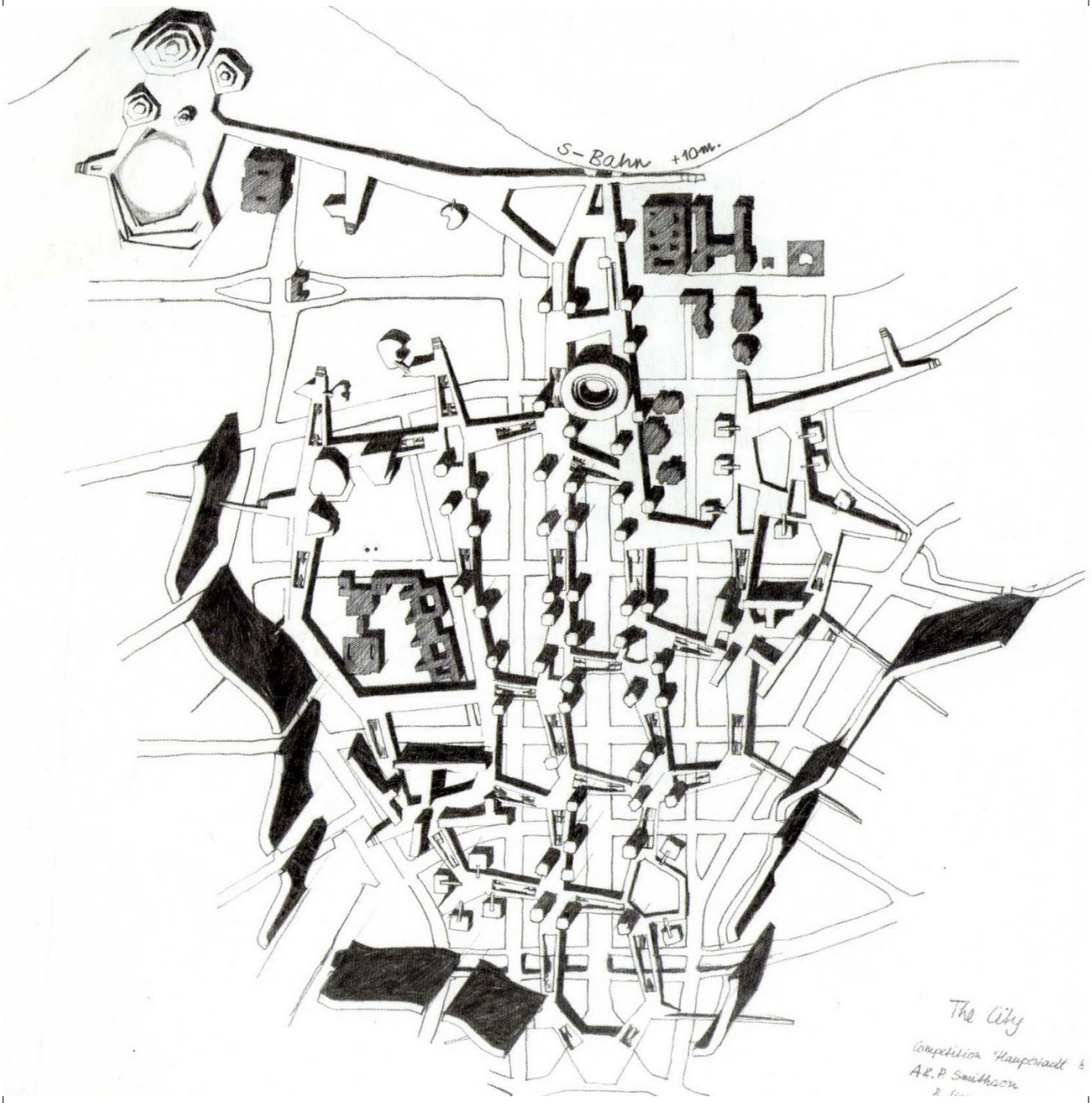
Im dritten Punkt ihrer Grundsteine für den Entwurf von *Hauptstadt Berlin* beschreiben sie die Wichtigkeit der Fähigkeit von Gebäuden und anderen städtebaulichen Elementen sich unabhängig von einander zu entwickeln und verändern zu können. Sie betrachten damit Straßen und Gebäude als Solitäre, das, wie wir bei Ballard lernten, meist negative Folgen beinhaltet. *High-Rise* zeigt uns die Konsequenzen, die ein isolierter Massenwohnblock generiert und *Crash* und *Concrete Island* schildern die unterschiedlichen Nebeneffekte einer aparten Straßen,- und Verkehrsplanung.

Mit *Crash* übt Ballard eine indirekte aber bemerkenswerte Kritik am Projekt *Hauptstadt Berlin* der Smithsons, dessen Entwurf die Traumutopie für die Protagonisten aus *Crash*, allen voran Vaughan, wäre. Für die Autos ist hier eine komplett eigene Ebene geplant worden, mit der die Architekten zwar die Auswirkungen des motorisierten Verkehrs auf die Stadt verringern wollten, damit aber eigentlich das Gegenteil bewirkt hätten. Das Prinzip der zwei Ebenen ist das Sinnbild für die Verdrängung des Menschen durch den Verkehr. Er wird nicht nur von der Straße, sondern sogar vom Grund der Stadt auf eine eigenen Ebene oberhalb verbannt. Diese eigens eingezogene Ebene wird dafür auch noch völlig von Orten des Konsums beherrscht.
Mit dem Wettbewerbsbeitrag für Berlin erschaffen die Smithsons somit, absichtlich oder unabsichtlich sei dahin gestellt, einen Hybriden aus Shopping Centre und *Disneyland*, die zwei ultimativen architektonischen Verkörperungen des Kapitalismus wie Baudrillard sie definierte. (vgl. Baudrillard, 1994)

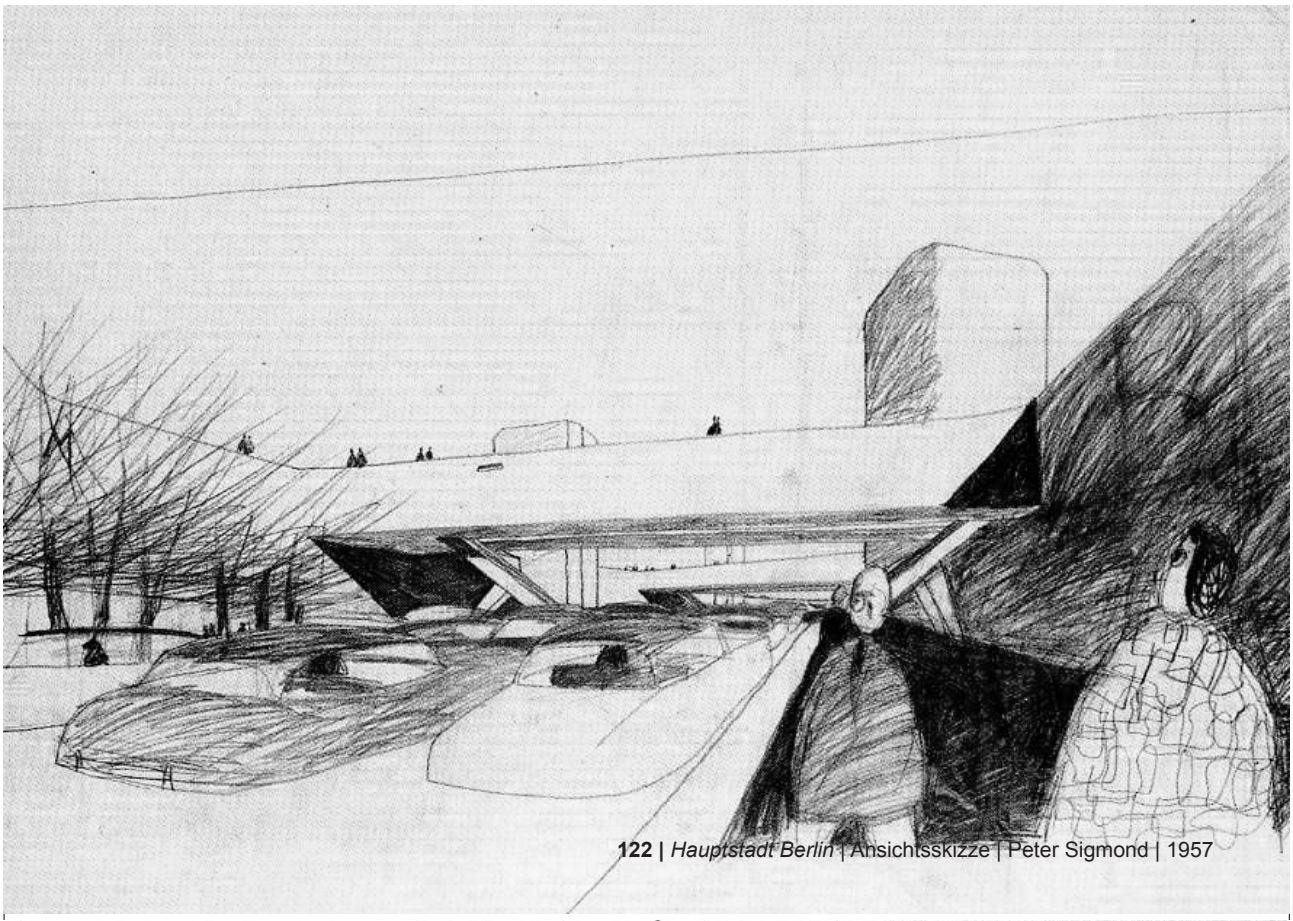


120 | *Hauptstadt Berlin* | Axonometrie der Plattformen über der Stadt | Peter Sigmond | 1957

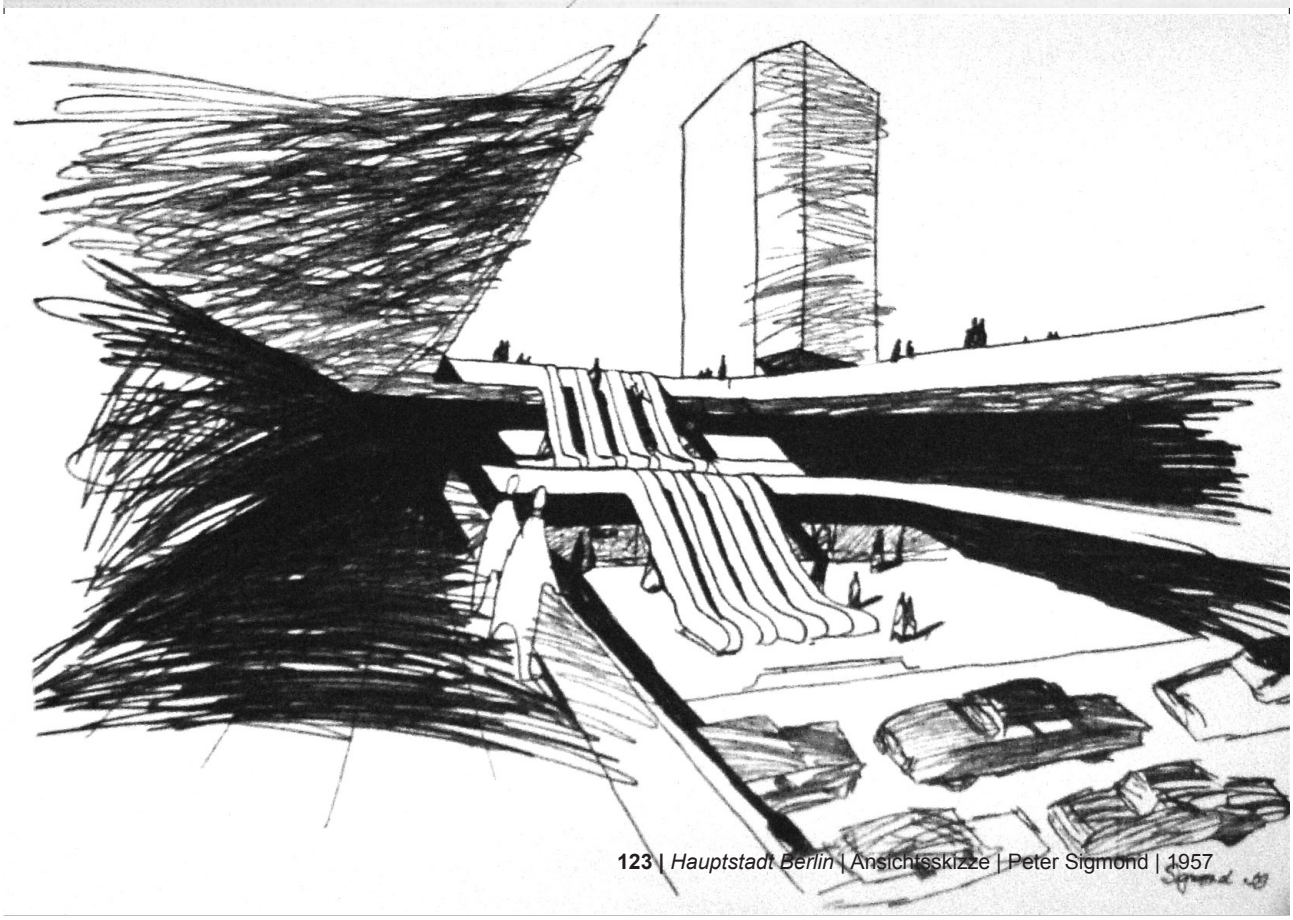

180923



121 | *Hauptstadt Berlin* | Axonometrie der Fußgänger-Plattform über dem Straßennetz | Peter Sigmond | 1957



122 | *Hauptstadt Berlin* | Ansichtsskizze | Peter Sigmond | 1957



123 | *Hauptstadt Berlin* | Ansichtsskizze | Peter Sigmond | 1957

Robin Hood Gardens|1968 - 1972

"The Greater London Council and its architects have been working on Robin Hood Gardens since 1963; its builders since 1968; it is now your turn to try and make it a place you will be proud to live in." (Kyte *et al.*, 2014)

Der brutalistische Bau *Robin Hood Gardens* steht in der selben Tradition wie die Bauten von Erno Goldfinger jener Zeit und somit auch in jener von *High-Rise*. Gegenwärtig gilt die Megastruktur der Smithsons als das Sinnbild dieser Stilepoche in der Architektur schlechthin, auch wenn es seit kurzem nun nur noch zur Architekturgeschichte zählt, da es 2017, trotz zahlreicher Einwände und Petitionen, abgerissen wurde.

„Robin Hood Gardens has probably gathered to itself more mythology than any other social housing in Britain, certainly than any other in London." (Kyte *et al.*, 2014)

Der soziale Wohnbau in London bestand aus 214 Einheiten, die den Park Morris Standard erfüllten und beheimatete142 Personen pro Acre. Die zwei Häuserblocks, die sich am Rande des Baugrunds befinden, nehmen die Linie der Straße auf und bilden auf diese Weise einen ruhigen und grünen Innenhof. (vgl. Kyte *et al.*, 2014)

Besonders die Lage weist Parallelen zu *High-Rise* auf. Die insgesamt fünf Hochhäuser stehen solitär auf einem Baugrund in London und wurden, ähnlich wie *Robin Hood Gardens* so positioniert, dass es den Anschein erweckte, sie befänden sich an einem Ort außerhalb der Stadt.
Doch nicht nur der dritte Teil der Trilogie lässt Assoziationen zu *Robin Hood Gardens* zu, auch *Concrete Island* weißt starke Züge des Komplexes der Smithsons auf. Das Areal wurde durch stark befahrene Straßen und soliden Mauern rundherum von der Außenwelt isoliert. Die Insel in der Stadt, die *Robin Hood Gardens* darstellt, könnte auch jene Betoninsel sein, die Maitland gefangen hielt.

„It was the intention form the beginning to give as much green space as possible to the central `stress-free zone´ in the form of a protected area, shielded from urban traffic yet open to surveillance from the surrounding flats.
The demolition and excavation materials were not removed off-site, but placed, instead, in the central mound, making it as it came.
Perhaps for the first time, many of the people in the dwellings of the ground could look out of their windows at a slope of rising grass - a remarkable experience for Londoners." (Smithson, 2005, p. 177)
Das Herzstück des Entwurfs war aber nicht die Grünfläche, sondern die Flure und Gänge, die die einzelnen Wohnungen miteinander verbanden, auch *„streets in the sky"* (vgl. Kyte *et al.*, 2014) genannt. Die außenliegenden, als Laubengänge konzipierten, Erschließungen wurden als soziale und öffentliche Flächen konzipiert. Hier konnten die Bewohner die Zone vor ihrer Haustür personalisieren, Kinder konnten hier spielen und Nachbarschaften gepflegt werden.
Farbcodierungen in den Treppenhäusern, an den Wohnungs,- und Balkontüren und in den Aufzugslobbies, hatten sowohl optische als auch praktische Gründe, sie dienten den Bewohnern und Besuchern als Orientierungshilfe in der Megastruktur. (vgl. Kyte *et al.*, 2014)

Zu Beginn applaudierten die Kritiker diesem Prinzip der öffentlichen Wohnstraße im Gebäude, später jedoch stellte sich heraus, dass die Umsetzung bedauerlicherweise zu viel versprochen hatte. (vgl. Kyte *et al.*, 2014)

Bereits nach wenigen Jahren zeichneten sich Spuren von Vandalismus am Gebäude ab. Ähnlich wie Anthony Royal nahmen auch die Smithsons die Zerstörungswut der Menschen persönlich. *„The Smithsons themselves were distessed by early vandalism.*" (Kyte *et al.*, 2014)

Doch nicht nur der Vandalismus erinnert an die Bauten von Goldfinger in London oder die Erzählung von *High-Rise*, sondern auch die Orte, an denen das Pineal Eye zu lokalisieren ist. Bei *Robin Hood Gradens,* wie bei *High-Rise* und dem *Trellick Tower* waren die Treppenhäuser, Aufzüge und Lobbies sogenannte No-Go-Areas, da sie als gefährlich galten.

Auch dieses Projekt der Smithsons gründet sich auf ihre, bereits behandelten, Theorien, die unter anderem im Projekt *Hauptstadt Berlin* Anwendung gefunden hatten. Dabei stellt *Robin Hood Gardens* eine Fusion all ihrer Theorien dar, vor allem jene der Bedeutung von Straßen und Menschen fand ihren

Höhepunkt in den Laubengängen. (vgl. Kyte *et al.*, 2014)

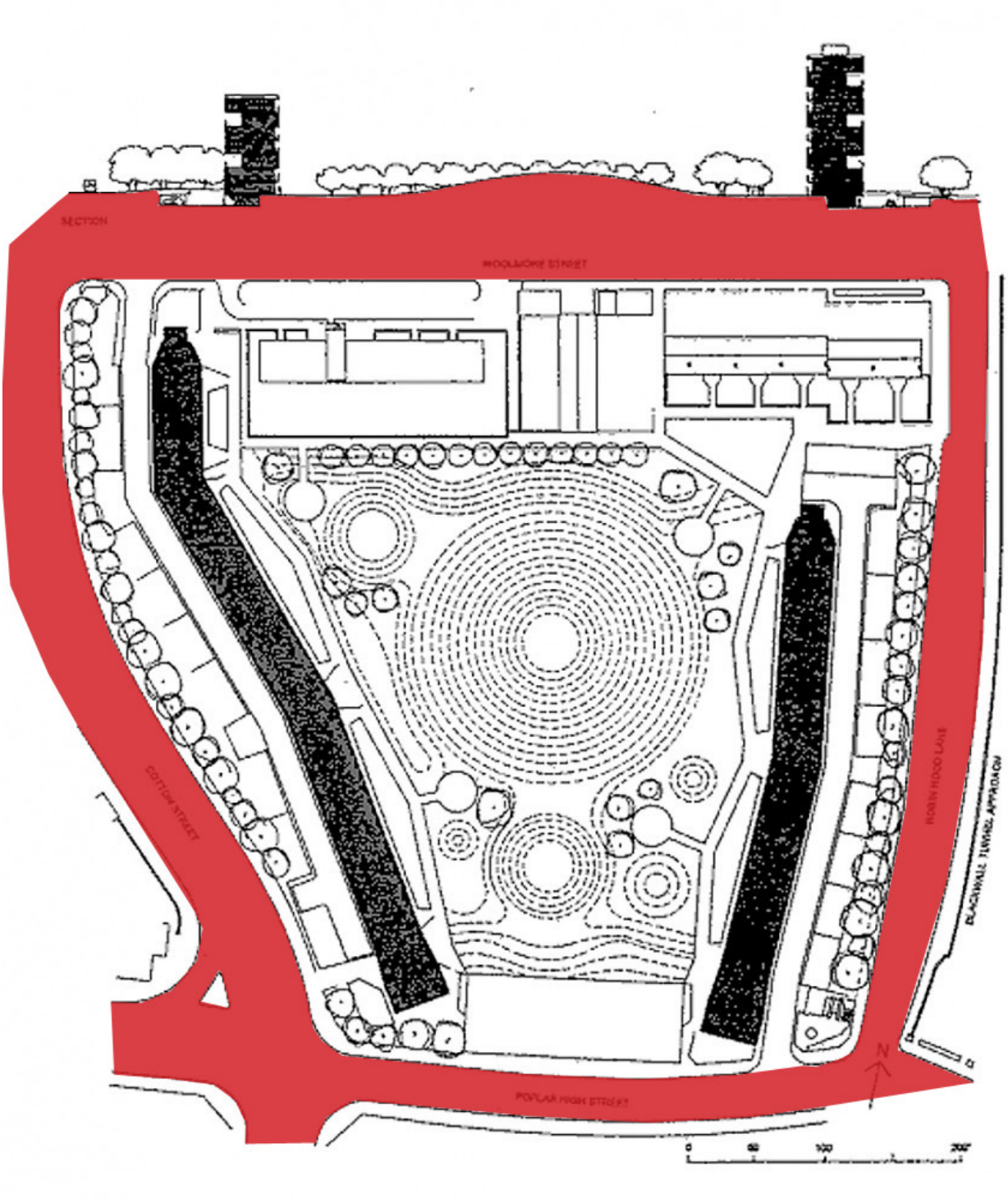
„The design of Robin Hood Gardens broke most of the rules for good urban housing promoted in the much publicised theory of defensible space.“ (Kyte *et al.*, 2014)

Die Kritik eines amerikanischen Journalisten beschrieb die Problematik von *Robin Hood Gardens* am treffendsten, in dem er behauptete, dass der brutalistische Bau der fundierten Theorie der Smithsons einfach nicht gerecht werden konnte. (vgl. Kyte *et al.*, 2014) Die britischen Medien gingen härter mit der Architektur um und erklärten *Robin Hood Gardens* als Wohnbau für gescheitert. (vgl. Jackson, 2016)

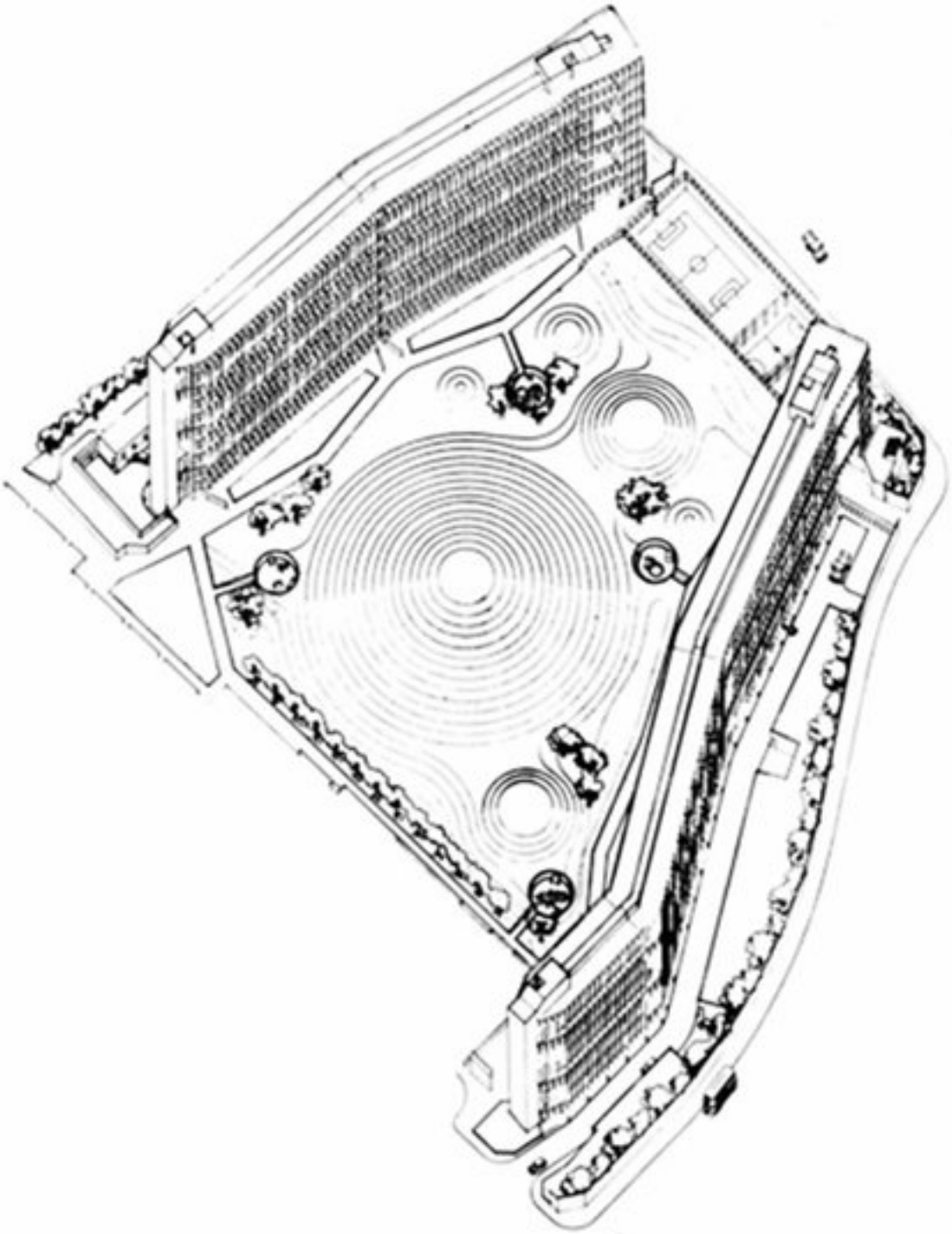
Das der Brutalismus in Ballards Werk eine Rolle spielt ist kaum verwunderlich, verkörpert Beton doch in seinem Werk das Unveränderliche und Standhafte. Die Bauten mit ihren glatten betonierten Oberflächen spielten die makellose Sauberkeit wider (vgl. Kraitsowits, 2014), die von der geforderten Hygieneerziehung der CIAM herrührt. Bei Ballard führt dieser Drang nach Sterilität zu exzessivem Verhalten, um aus diesem herrschenden System ausbrechen zu können.

Die Intentionen der Smithsons bei der Realisierung von *Robin Hood Gardens* war sicherlich keine schlechte, dennoch scheiterten sie erneut daran ihre eigene Theorie vollends umzusetzen und blieben in der klassischen Moderne hängen. Ihr Entwurf für den sozialen Wohnbau in London prägte das negative Bild von großen Strukturen und dem Brutalismus nachhaltig. Schon in den 1970er Jahren herrschte ein weit verbreitetes negatives Image über solche und ähnliche Architekturen und *Robin Hood Gardens* scheint die Vorurteile der Bevölkerung bestätigt zu haben.
Für *High-Rise* griff J.G.Ballard diese Vorurteile lediglich auf und verwandelte sie in eine äußerst dystopische Erzählung um das allgemein verbreitete Misstrauen gegenüber solcher Bauwerke auszudrücken.

124 | *Robin Hood Gardens* | Street in the Sky | Foto von Sandra Lousada



125 | *Robin Hood Gardens* | Draufsicht | Alison und Peter Smithson | 1968-1972



126 | *Robin Hood Gardens* | Axonometrie | Alison und Peter Smithson | 1968-1972

127 | *Robin Hood Gardens* | Street in the Sky | Foto von Sandra Lousada | 1972

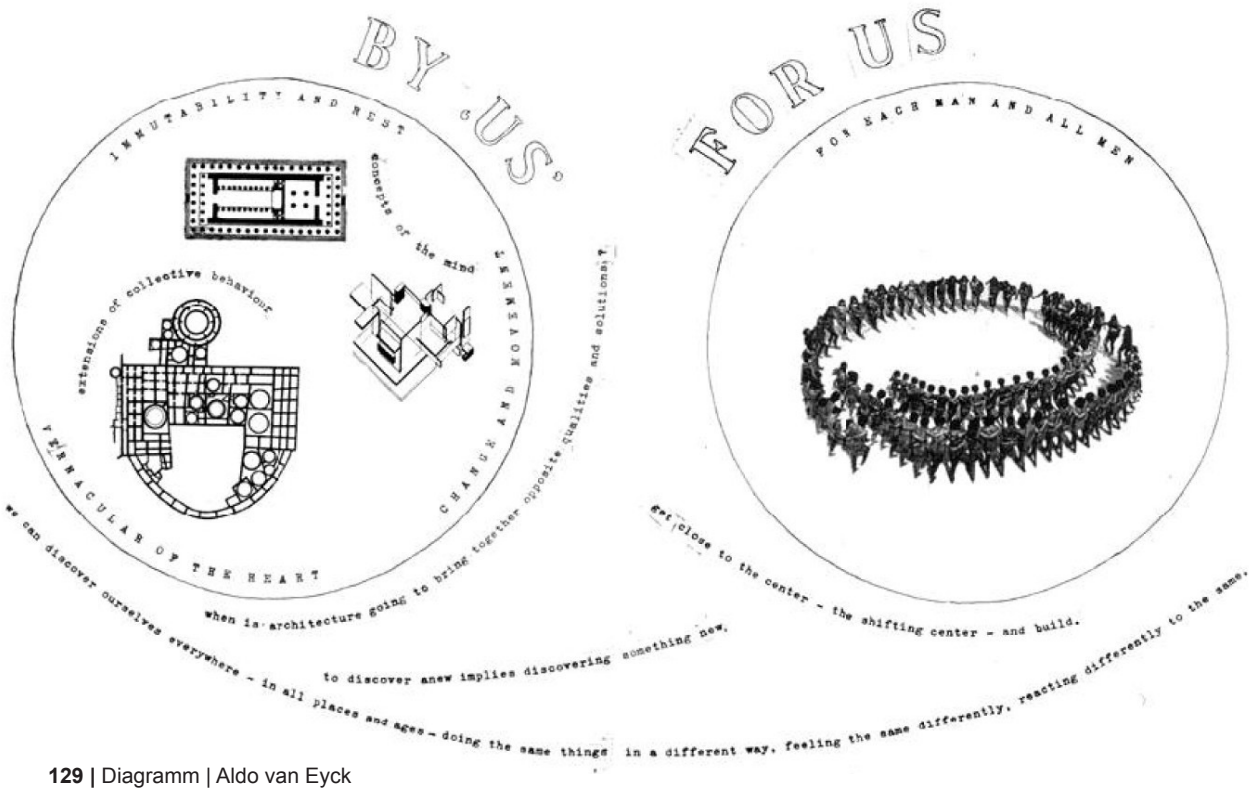
DAS **WAISENHAUS** - GEBAUTE GESCHICHTE **BALLARDS**

Aldo van Eyck, 1918-1999, war ein niederländischer Architekt, Teil des Team X, Redakteur bei *Forum* und in engem Kontakt mit den Situationisten Internationale, vorwiegend dem Künstler Constant und galt als exaltierte Persönlichkeit, sehr impulsiv und vor allem prägend für nachfolgende Generationen von Architekten. Van Eyck hatte das Talent Menschen mit sich zu reißen und zu faszinieren, als Person, sowie aber auch mit seinen Texten, mit denen er versuchte die Menschen zu erziehen.
Heute glaubt man, dass einige seiner Gebäude fälschlicherweise ihm zugeschrieben wurden und manche Entwürfe von seiner Frau stammen. Nichtsdestotrotz sind vor allem seine Theorien über Architektur auch heute noch von Belang. (vgl. Lootsma, 2015)
Von Beginn an war Aldo van Eyck, obwohl er selbst Teil davon war, ein Kritiker der CIAM und deren reduzierten Rationalismus der Nachkriegsbauten. Er plädierte stets auf eine Rückbesinnung auf die avantgardistischen Ursprünge der Architektur.
Er verstand Architektur als Sprache, mit ihren emotionalen und sozial-kulturellen Aspekten und gab ihr eine signifikante Bedeutung als das visuelle Medium, mit dessen Hilfe sich die Menschen in der Gesellschaft ausdrücken können. (vgl. Strauven, 2016) *„He defined architecture as `built meaning´."* (Strauven, 2016, p. 1)

Bei dem CIAM-Kongress 1959 in Otterlo erklärte er, dass seine Intentionen nicht nur auf einem, sondern auf drei großen Traditionen, dem Klassischen, dem Modernen und dem Archaischen, beruhen. Diese visualisierte er in einem zweikreisigen Diagramm. Im ersten Kreis charakterisierte er jede Tradition mit ihren passenden Paradigmen. Das Klassische mit seiner Unwandelbarkeit und dafür stehend dem Pantheon, das Moderne mit seinen Fähigkeiten zum Wandel und der Bewegung, beispielhaft dafür eine Konstruktion von Van Doesburg und das Archaische mit seinen volkstümlichen Eigenschaften und einem typischen Bauwerk der Puebloindianer. Um die Komplexität des Lebens festhalten zu können, sollten diese drei Aspekte immer aufeinander abgestimmt und nicht getrennt von einander betrachtet werden. Die drei Paradigmen der drei Traditionen werden deshalb im Diagramm in einem großen Kreis abgebildet, der den Rahmen der Architektur symbolisiert. (vgl. Strauven, 2016)

„Architecture has to deal with this `constant and constantly changing´ human reality, i.e. not only with what is different from the past but also with what has remained the same." (Strauven, 2016. p. 1)

Van Eyck identifizierte sich selbst mit dem Modernismus, aber mit einem begierigen Interesse an anderen Traditionen. Er sah den Modernismus nicht als eine Abwendung von der Geschichte, sonder mehr als eine Wiederentdeckung der stets gleichbleibenden Gesellschaft, die sich im Laufe der Zeit manifestierte. Beim Otterlo Kongress äußerte er sich mit den Worten *„To discover a new implies discovering something new. Translate this into architecture and you´ll get new architecture – real contemporary architecture",* dazu. (Strauven, 2016, p. 2)



129 | Diagramm | Aldo van Eyck

Auf unzähligen Reisen begann Van Eyck sich mit fremden Kulturen zu beschäftigen und deren Kunst zu sammeln, deshalb auch das Archaische in seiner Theorie. Vor seiner Reise in die Sahara verfolgte er das Interesse, eine Fusion zwischen Organischem und Geometrischen zu erreichen und dies, unter anderem, im Design seiner Spielplätze in Amsterdam umzusetzen. In Spielplätzen entwickelte er eine elementare Sprache für sich, ein Idiom, das eine Synthese von Geometrie und Organischem verwirklicht. Diese Erkenntnis vertiefte er in seinen Reisen, aber auch andere Eindrücke aus Afrika sollten sein architektonisches und sein theoretisches Werk prägen. Im Sudan gibt es Häuser, die Projektionen des menschlichen Körpers sind, eine metaphorische Art des Bauens um eine gewisse Bedeutung auszudrücken. Diese sudanesische Bauweise adaptierte er im Entwurf für das *Waisenhaus* in Amsterdam, das zu den wichtigsten Bauten des Strukturalismus zählt. In diesem Entwurf werden die drei Gebiete aus seinem Diagramm umgesetzt. Das Klassische findet man in der gleichmäßigen Geometrie, das Archaische zeigt sich in verschiedenen Punkten der formalen Erscheinung des Gebäudes und das Moderne wird durch die dynamischen zentrifugalen Räume ausgedrückt. Einer der Punkte in denen sich das Archaische äußert, ist der erste Eindruck des *Waisenhauses*, der an ein kleines arabisches oder afrikanisches Dorf erinnert. Das Klassische, die Geometrie, ist eine zeitgemäße Interpretation der Klassischen-Ordnung, die in den Säulen und Architraven zu finden ist. Egal ob einzeln oder verbunden, geben diese Elemente ein Bild einer Reflexion des menschlichen Körpers wieder. (vgl. Strauven, 2016)

„As such, they constitute a striking realization of Van Eyck´s intention ot conceive building `in the image of man´and to make `a welcome of each door and a countenance of each window´. (…) Inspired by archaic form language, he made this anthropomophism more tangible by reverting to the communicative features of the human body, the symmetry of its frontal appearance, the binary appeal of the human face.“ (Strauven, 2016, p. 3)

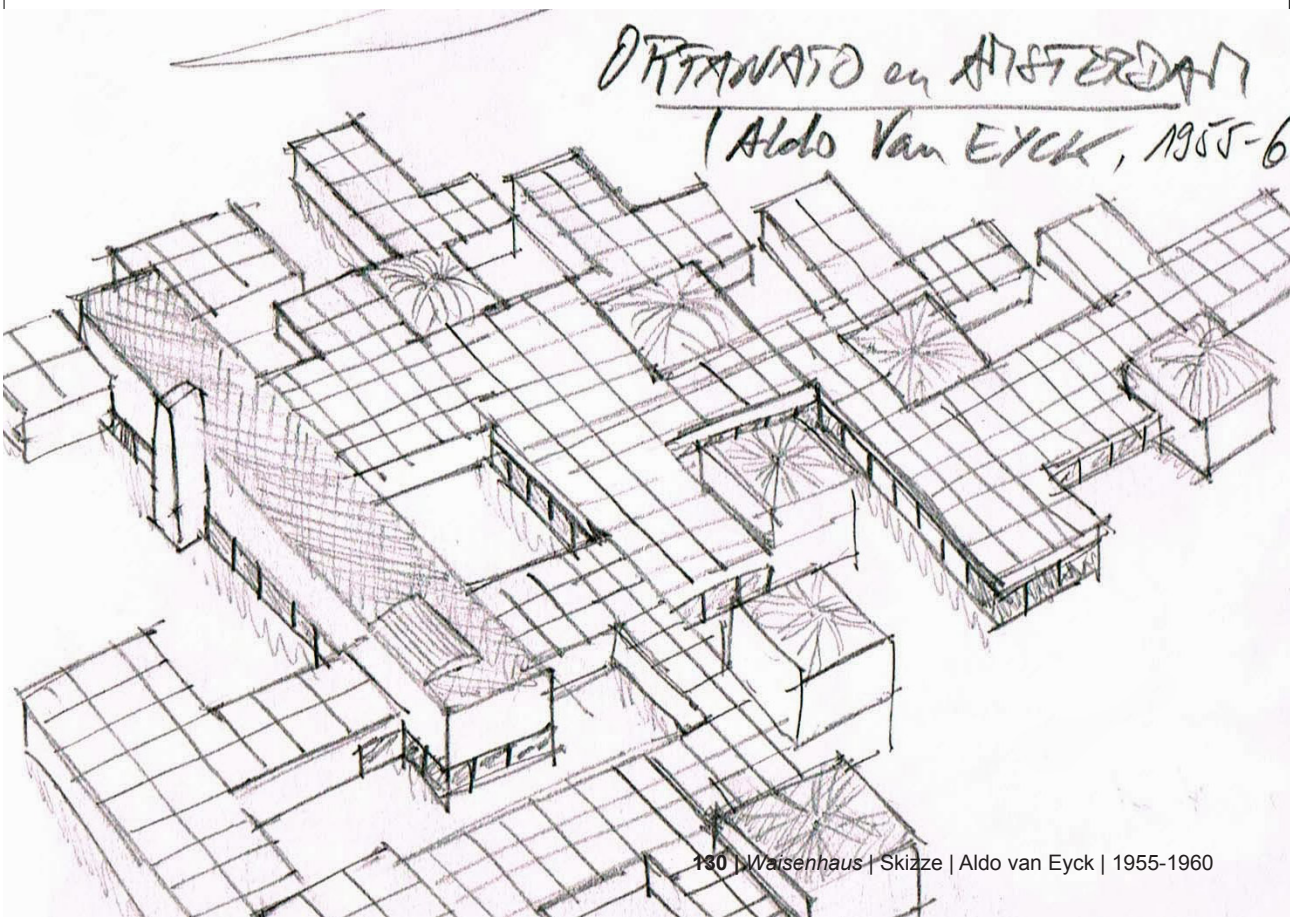
Die Architektur des *Waisenhauses* verhält sich also zu einem bestimmten Programm, das kulturell umgesetzt wurde. Es verselbständigt sich in gewisser Weise. (vgl. Lootsma, 2015)

Es zeigt sich also, das Van Eycks Interesse an archaischen Kulturen, sich nicht darauf konzentriert primitive Bautypen zu kopieren. Er wollte nicht seine persönliche Hütte des Ursprungs daraus entwickeln, sondern eine bedeutende Formsprache daraus heraus bilden, die einen zeitlosen Archetypus erschafft. Moderne Architektur sollte deshalb die gesamte Vergangenheit des Menschen verinnerlichen, um der Komplexität der gegenwärtigen Gesellschaft zu entgegnen. (vgl. Strauven, 2016)

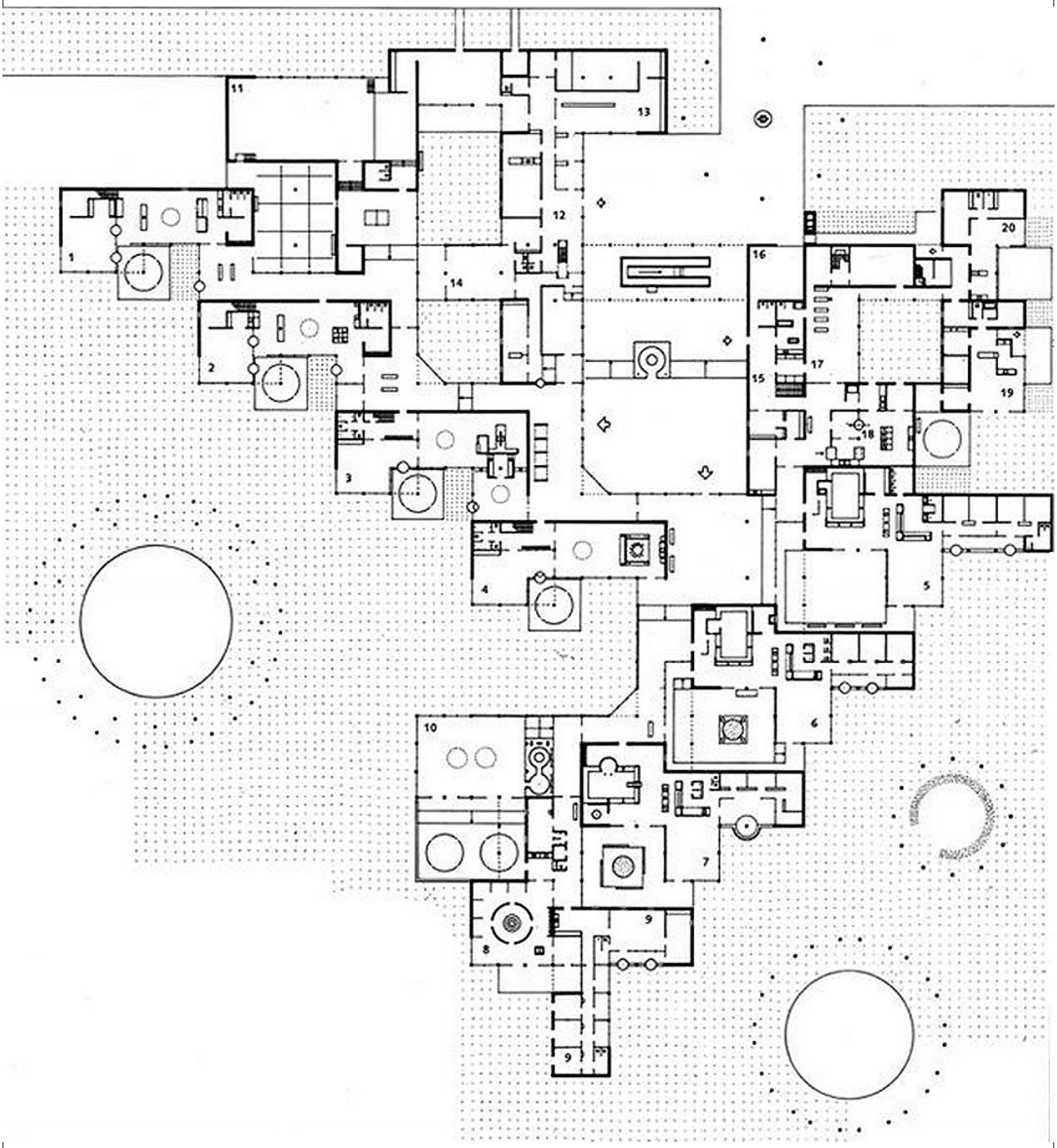
„*On several occasions Van Eyck pointed out how archaic cultures appear to be spontaneously inclined to avoid fixed or dominant centrality, how they excell in various non subordinative composition techniques. When they set up a centre, they turn it into an 'open centre', they shift it, or coordinate it with another or more centra. They swimmingly deal with polycentrality. They also contrive to eliminate the hierarchy of figure and background by achieving an equivalence of form and counterform. And above all, they manage to organize large number in sensible ways: through serial composition, by articulating it into variable themes, through counterpoint and syncopated rhythms.*" (Strauven, 2016, p. 4)

1962 veröffentlichte Aldo van Eyck in *Forum* den Artikel *Der verborgene Auftraggeber und das große Wort Nein*, der als eine Abrechnung mit der orthodoxen Moderne verstanden werden kann. Er forderte hier eine gefühlsbezogene Planung durch den Betrachter, statt durch den Meisterarchitekten, eine gemütvolle Detailplanung statt Alltagsbauten von „Stararchitekten". (vgl. Lampugnani *et al.*, 2004) Eine Forderung, die auch Ballard in *High-Rise* und der Figur des Anthony Royal, welcher wohl der Inbegriff des Meisterarchitekten verkörperte, stellte.

Bereits zu seinen Zeiten als Team X Mitglied machte er sich für das Einbeziehen von Künsten und die Beachtung von den Nutzern stark. Seine Forderungen nach übergreifenden Disziplinen und dem Miteinbeziehen von Benutzerwünschen zählen zu den Anfängen des Strukturalismus in der Architektur, die für den Alltag geeignet ist und Architektur und Stadtplanung wieder vereint. Wegweisendes Projekt für diese Stilrichtung war das eben beschriebene *Waisenhaus*. Später, in Zeiten der Postmoderne,



130 | *Waisenhaus* | Skizze | Aldo van Eyck | 1955-1960



131 | *Waisenhaus* | Grundriss | Aldo van Eyck | 1955-1960

erkannte man aber, dass dieses Gebäude, die von Van Eyck selbst kritisierte Entfremdung zwischen Bauwerk und Bewohner steigerte. (vgl. Lampugnani *et al.*, 2004)

Das *Waisenhaus* in Amsterdam entsprach Van Eycks Vision einer ausgewogenen Gesellschaft. (vgl. Fracalossi, 2011)
Bereits in den 1980er Jahre änderte sich die generelle Meinung in der Kindererziehung aber und das Prinzip des *Waisenhaus* in Amsterdam galt ab diesen Zeitpunkt als veraltet. Bereits 1986 gab es Pläne das Gebäude abzureisen, einer den Bau rettende Sanierung stand Aldo van Eyck jedoch skeptisch gegenüber, da er darin eine nicht gewollte Neutralität im Entwurf sah. Kinder lebten ab diesem Zeitpunkt hier bereits länger keine mehr. Mehrere Investoren versuchten dem *Waisenhaus* erneut Leben einzuflößen, scheiterten aber allesamt damit. Die meiste Zeit seit seines Bestehens steht der Bau nun leer. (vgl. Boer und Van Iersel, 2016)

Doch nicht nur die Steigerung der Entfremdung und der Wandel in der Pädagogik waren Gründe für das Scheitern des *Waisenhauses*, sondern auch sein Design per se führte zu großen Problemen. Schnell wurde das Gebäude, das sich heute in einem der teuersten Gebiete Amsterdams befindet, von seinen Zeitgenossen zu einem architektonischen Meisterwerk deklariert. (vgl. Wikiarquitectura / Amsterdam Orphanage, 2018)
Architekturtourismus war die logische Folge. Ein Szenario, dass Ballard wohl mehr als amüsant und inspirierend gefunden hätte - Busse voller Touristen mit Kameras, belagern ein Gebäude, das für Waisen oder Kinder aus problematischen Verhältnissen gedacht war. Anstatt die Kinder zu schützen und ihnen ein zu Hause zu bieten, servierte das Gebäude sie als unfreiwillige Models - beinahe Alles was Van Eyck je entworfen hat beinhaltet Kinder und ist auch mit diesen dargestellt worden. (vgl. Lefaivre und Döll, 2007) - auf einem Silbertablett.

Das **Spiel** – bauen für den **Homo Ludens**

Der Begriff des Homo Ludens wurde von Johann Huizinga im Jahr 1938 geprägt und beschreibt das Spiel nicht nur als Essenz der menschlichen Natur, sondern auch der Kultur und Zivilisation. (Lefaivre und Döll, 2007, p. 41) *„Johan Huizinga beschrieb die >>Spiele des Sozialen<< als >>höhere Formen des Spiels<<. Sie zeichnen sich durch freies Handeln aus. Befohlenes Spiel sei kein Spiel. Dieses Kriterium der Freiheit lässt das Spiel aus dem Lauf des Naturgeschehens herausfallen. Das Spiel ist überflüssig, es ist keine Aufgabe, es ist nicht das >>gewöhnliche Leben<<.“* (Homann, 2010, p. 276)

In der Zeit zwischen 1947 und 1968 wurden in Amsterdam mehr als 50 Spielplätze pro Jahr errichtet, was eine Gesamtsumme von 100 Spielplätzen, aufgeteilt auf das gesamte Stadtgebiet, ergab.
Die Spielplätze stellten eine außerordentliche Erfolgsgeschichte der Nachkriegszeit dar, die das neue Herangehen an öffentliche Orte und die Stadt zeigten. Diese Spielplätze erfreuten sich enormer Beliebtheit und widersprachen Jane Jacobs Theorie von Spielplätzen als unsicher und gefährlich, wobei es sich bei jenen in Amsterdam nicht um völlig isolierte Inseln in einem Park handelte, wie in New York, sondern um Plätze, die in vielen Fällen in das öffentliche Leben und die Stadt integriert waren, die Gesellschaft förderten und Ergebnis eines partizipatorischen Prozesses waren. Dennoch kann man im Nachhinein auch behaupten, dass es sich bei der Euphorie der niederländischen Spielplatzvisionen hauptsächlich um utopische und visionäre Beispiele handelte. (vgl. Lefaivre und Döll, 2007)

Auch Anthony Royal hat einen solchen Spielplatz im Entwurf des *High-Rise* eingebaut. Am Dach der Megastruktur befindet sich ein Skulpturengarten, der den Kindern als Spielplatz dienen sollte, jenen aber nie nutzen konnten, da er meist von Erwachsenen und deren schicken Partys okkupiert wurde. Es scheint ganz so, als ob Ballard solchen Spielplätzen eher skeptisch gegenüber stand.

„Two successive groups of children from the lower floors had been turned away from the recreation garden on the roof. This walled enclosure fitted with swings, roundabouts and play-sculptures had been specifically intended by Anthony Royal for the amusement of the residents´ children. The gates of the garden had now been padlocked, and any children approaching the roof were ordered away.“ (Ballard, 2014, p. 46)

132 | *Playground at the Buskenblaserstraat* | Aldo van Eyck | Amsterdam | 1960er

133 | *Playground at the Laagte-Kadijk* | Aldo van Eyck | 1960er

134 | *Playground at the Van Boetzelaerstraat* | Aldo van Eyck | 1960er

135 | *Playground at Laurierstraat* | Aldo van Eyck | 1960er

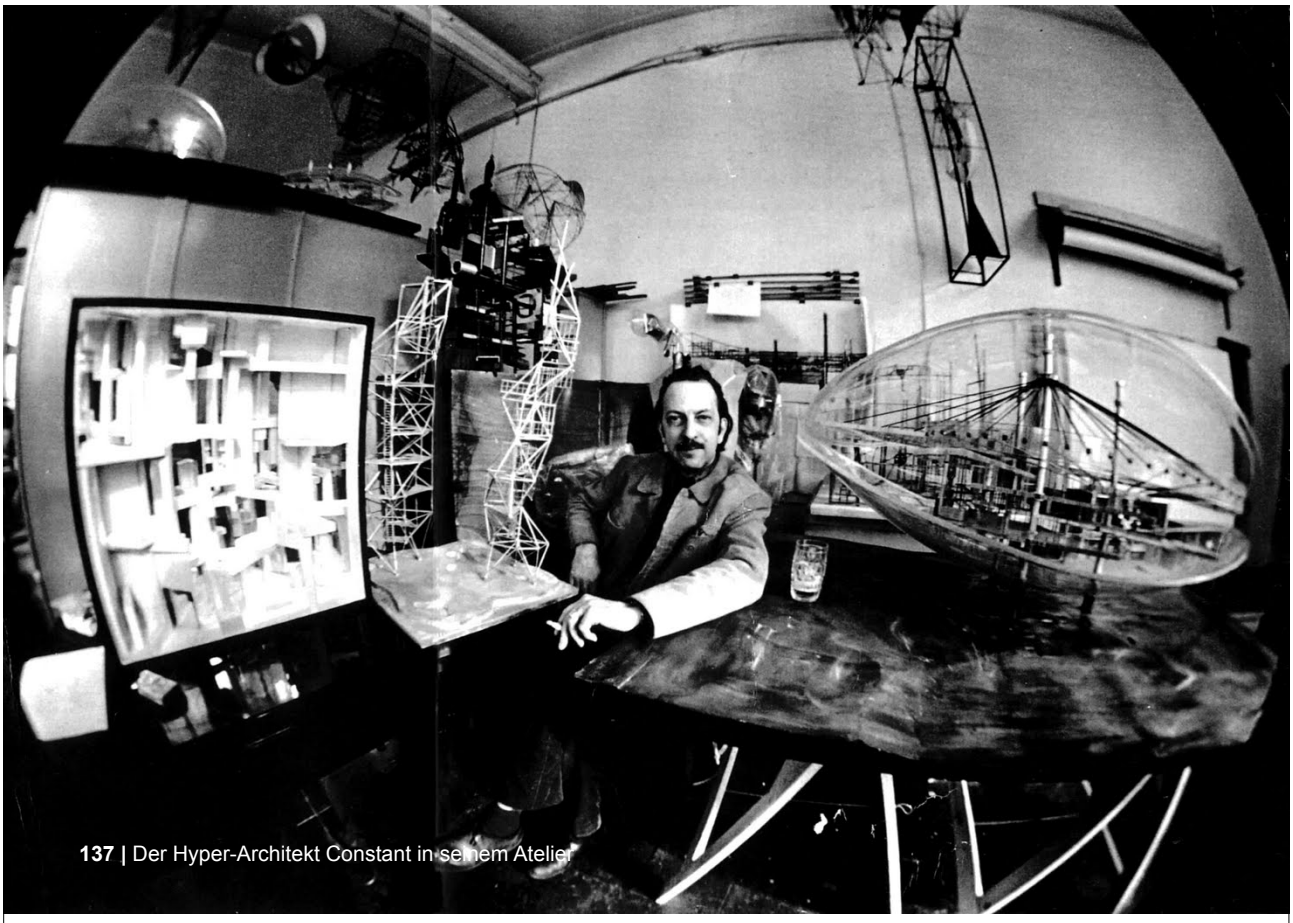
Constant

CONSTANT UND WIE ER SICH **BALLARDS KRITIK** ENTZOG

Künstler sind meist die Ersten, die einen Wandel der Gesellschaft bemerken und diesen in ihren Werken festhalten. Sie sahen und verstanden die Welt schon immer anders. Die westliche Welt erlebte nach der Explosion, die Folge der Technik des Zerlegens und der Mechanisierung war, eine Implosion. Im Laufe der Jahre hatte der Mensch seinen Körper in den Raum hinaus geweitet, dessen Steigerung sich in der Elektrizität findet, die das Zentralnervensystem zu einem Netz ausgespannt hat, das die gesamte Welt umfasst. In diesem Netz werden Raum und Zeit aufgehoben, die Endphase der Erweiterung des Menschen stand kurz bevor. (vgl. McLuhan, 1992)

Nach einem Aufenthalt 1952 in London war der niederländische Künstler Constant Nieuwenhuys, unter anderem Mitglied bei den Situationisten Insternationale, fasziniert von den Feinheiten der städtischen Form. Zurück in Amsterdam war er regelrecht besessen von Raum, dessen Möglichkeiten von Strukturen und Organisationen und wandte sich deshalb an Aldo van Eyck, der sich zu dieser Zeit vom klassischen Modernismus abwandte und den Rationalismus der CIAM attackierte. Van Eyck, damals Redakteur bei *Forum*, begann Constant in seinen Architektenkreisen zu integrieren und ihm die Lehre von Architektur näher zu bringen. Constant umgab sich zusehends mit Architektur. Er nahm sogar so viele Eigenschaften und Attribute eines Architekten an, dass er zu einem *„Hyper-Architekten“* (Wigley, 1998, p. 49) wurde, mehr Architekt als alle anderen. Als er mit dem Projekt *New Babylon* begann, das schon fast als sein Lebenswerk bezeichnet werden kann, hörte er auf an den Treffen mit Van Eyck und dessen Kollegen teilzunehmen, dafür kam er aber in Kontakt mit den Situationisten, zu deren bedeutendsten Mitglieder er später zählte. Dieser Wechsel seines Umfeldes bedeutete aber nicht dass seine Arbeit schlagartig zu Architektur wurde, seine Konstruktionen waren schon davor sehr genau und bedacht. Constant hatte zu diesem Zeitpunkt bereits eine enorme Tiefe an architektonischer Kultur eingesaugt, polemische Positionen aufgenommen und ein spezielles Design weiterentwickelt. *New Babylon* kombiniert die Kritik der modernen Architektur mit der Entfaltung der aktuellsten technischen Entwicklungen. In diesem Projekt ist die Mentalität von Team X überall zu spüren, von der Ablehnung der Gartenstadt und der Ablehnung des Masterplans zum genauen Detail des Designs. Van Eyck konzentrierte sich auf den informellen Weg, in dem das Alltagsleben in der Stadt funktioniert. *New Babylon* wurde ein Teil dieser experimentellen Tradition, indem es die konzeptuellen Lektionen des Team X aufnahm. Einen signifikanten Unterschied gab es dann aber doch. Während das Team X sich auf das Erhalten des Hauses stützte, baute *New Babylon* auf dessen Verschwinden auf. (vgl. Wigley, 1998)

Eine starke Gemeinsamkeit weißt Constants Theorie mit jener von Ballard auf, indem sie den Flughafen als Teil des sozialen Raums beschreibt, in einer Art, die für die damalige funktionale Stadt unmöglich ist. Früher konnten sich die Menschen auf dem Jahrmarkt treffen, es war der Ort an dem soziale Verbindungen gemacht wurden und Kulturen ausgetauscht werden



137 | Der Hyper-Architekt Constant in seinem Atelier

konnten. Danach war es der Bahnhof und nun war es der Flughafen. (vgl. Wigley, 1998)
„The use for the term homo ludens anticipates the development of a non-working, leisure-oriented society. I have until now emphasized the adventure of travel, and neglected its utilitarian aspect. (…) In every trip, even the most hasty business trip, there is an element of adventure, and this element gains importance as man acquires more free time. Homo ludens is the master of his time, and his existence therefore depends on the processes that reduce labor – processes that are fast developing. The free man of the coming era will make different demands on his environment. (…) And that is why I have called the airport the anticipatory image of the city of tomorrow, the play-town of homo ludens, the décor for a new mass culture." (vgl. Wigley, 1998, p. 201)

Der Oceanic Terminal in *Crash* spielt genauso eine elementare Rolle für die Protagonisten. Er ist ein zentraler Punkt des Geschehens und scheinbar einer der Lebensmittelpunkte. Diese Eigenschaft des Flughafens und der reisenden Person spielt auch in *New Babylon* eine Rolle, denn Constant lies sich für den Babylonier, den Bewohner *New Babylons*, von den Zigeunern Italiens inspirieren, da ihr Nomadenleben die ultimative Freiheit verkörpert. (vgl. Wigley, 1998) *„New Babylon is first of all a city, and the New Babylonians are urban nomads."* (Wigley, 1998, p. 216)

New Babylon – Traumwelt der Situationisten (vgl. Wigley, 1998)

Dem Entwurf der Stadt New Babylon, an dem Constant in den Jahren 1956-1974 arbeitete (vgl. Obrist, 2002), liegt zum Einen der Begriff des *Unitary Urbanism* zu Grunde. *Unitary Urbanism* beruht auf einem unveröffentlichten Manuskript von Constant selbst, aus dem Jahr 1960. Ausgangspunkt hierfür war eine Kritik an der *Charta von Athen*. Constant schrieb, dass hier der Beweis dafür liegt, dass man Städteplaner durchaus für die Fehler in der modernen Stadt als Habitat und dem Verschwinden des sozialen Raums, in dem Kultur sich weiterentwickeln kann, verantwortlich gemacht werden können. Er schreibt, dass Menschen mehr sind als Maschinenfutter,

Leben ist mehr als eine gut geölte Teilnahme im Produktionsprozess und bezieht sich mit dieser Kritik auf Le Corbusier, der einer der Hauptakteure der CIAM war und somit auch Verfechter der Gartenstadt, und dessen *Machine à habiter.*
Constant definiert die Stadt in diesem Text als künstliche Landschaft, die von Menschen gebaut wird und in der sich das Abenteuer Leben entfalten können muss. Die Stadt soll ein aktiver und integraler Teil des Spiel des Lebens sein. Hierfür bezieht er sich, genauso wie bereits sein Kollege Aldo Van Eyck es tat, auf Johann Huizingas Homo Ludens. (vgl. Wigley, 1998)

Doch ihn störten noch mehrere Ideen und Prinzipien der CIAM. Die Krise der Stadt verschlimmert sich. Die Konstruktion von Nachbarschaften, alten und neuen, steht im Klinsch mit etablierten Formen von Verhalten und sogar mit den neuen Formen des Lebens, nach denen wir streben. Das Resultat ist ein erbärmliches und steriles Ambiente unserer Umgebung. Soziale Beziehungen werden unmöglich. Die neuen Nachbarschaften werden von zwei Motiven getragen: Autofahren und der Komfort zu Hause. Die in Verbindung mit dem Muss an schnellem Bauen entstehenden Betonfriedhöfe, stehen im Verdacht, die Menschen zum Tod durch Langeweile zu verurteilen. (vgl. Wigley, 1998)

Autofahren und der Komfort zu Hause, Constant sah in der modernistischen Stadt und der Arbeit seiner Kollegen die selben Mängel wie Ballard es tat. James Ballard prokrastinierte nach seinem Unfall zu Hause. Durch seine vorübergehende Arbeitsunfähigkeit konnte er am kapitalistischen Leben nicht mehr teilnehmen, das Auto lies ihn aus diesem Zustand ausbrechen. Constant versuchte die beiden Zustandsformen mit seinem einzigen architektonischen Projekt auszubessern. Jedoch stoppte er mit der Arbeit an *New Babylon* zwei Jahre bevor Ballard *High-Rise* veröffentlichte.

Architekten der Moderne ignorierten die Transformation des Alltags, die von der Mechanisierung und dem Bevölkerungswachstum vorangetrieben wurde. Ihre Gartenstadt Idee beinhaltete zahllose Pseudo-Naturflächen. Constant widmete sich dem psychologischen Einfluss der städtischen Umwelt. Das Leben der Stadtbevölkerung wird von der Atmosphäre eines jeden Ortes beeinflusst. *„A special form of research needs to be developed, a `psychogeography´of an unconscious influences of urban atmosphere.“* (Wigley, 1998, p. 9)
Auch hier ist wieder die Parallele zu Ballard zu spüren, der sich in seiner Trilogie genau mit diesen Transformationen und Auswirkungen auf die Psyche des Menschen durch die Stadt beschäftigt. In *Crash* verändert das Auto die psychischen Konditionen der Personen, verändert die Stadt und lässt das Individuum zur Masse werden. Constant sah das ähnlich. *„The city has produced the masses, only the masses can give shape to the city.“* (Wigley, 1998, p. 132)

Aber was genau ist nun Unitary Urbanism?

Es ist weder Stadtplanung, noch Kunst, noch korrespondiert es mit den Konzepten von Integration und der Synthese von kulturellen Formen. *Unitary Urbanism* ist eine sehr komplexe, leicht veränderbare, konstante Aktivität, eine befreiende Intervention in der Praxis des täglichen Lebens und der Umwelt, eine Intervention, die unsere Leben in andauernde Harmonie mit unseren wahren Bedürfnissen führt und neuen Möglichkeiten eröffnet, die wiederum die Bedürfnisse verändern. *Unitary Urbanism* ist flexibel und respektiert die Freiheit, dass wir unser Leben ändern können und möchten. Es passt sich jeder Situation, allen Wünschen und sogar allen technischen, geografischen oder psychologischen Möglichkeiten, an. (vgl. Wigley, 1998)

New Babylon ist ein erdachtes Projekt, es nimmt die Geschichte vorweg, es ist ein futuristisches Projekt, und basiert auf einer wünschenswerten Richtung der Geschichte und ist deshalb auch in gewissem Sinne ein utopisches Projekt. Wobei Constant selber es lieber als realistisches Projekt bezeichnete: *„(…) I prefer to call it a realistic project because it distances itself form the present condition which has lost touch with reality, and because it is founded on what is technically feasible, on what is desirable from a human viewpoint, on what is inevitable from a social viewpoint. Because it is a reaction to declining culture and a response to facts that signal a crucial change in the notion of culture.“* (Wigley, 1998, p. 132)

„In essence it [New Babylon] is the realization of an old dream, a dream that figures in all tendencies, all movements, all endeavors in the history of art this century, and which, in its simplest form, one could refer to by its Wagnerian name: das Gesamtkunstwerk, the total work of art.“ (Wigley, 1998, p. 135)

138 | *New Babylon* | Karte von Paris | Constant | 1963

New Babylon entwickelt eine Logik von Dérive zu einer Form von architektonischer Science-Fiction. Niemand arbeitet in dieser futuristischen Welt. Die Menschen treiben durch eine unendliche manipulierbare Innenfläche. Eine mehr oder weniger fixe Struktur, zwischen 15 und 40 Meter über dem Grund, agiert als Rahmen für unzählige Transformationen eines darin enthaltenen Mikro-Raums. Es gibt keine Volumen, nur Felder und unzählige Formen, die von den umherziehenden Bewohnern eingenommen werden können. Die alten und starren Städte werden als ausgediente Technologien zurück gelassen. *New Babylon* ist ein Netzwerk ohne Grenzen und Limits.
Die Zukunft kann nicht dargestellt werden, deshalb ist das Projekt auch keine Abbildung dieser, sondern eine, die zeigt, was die Zukunft wohl bringen kann. *New Babylon* gibt nur das Minimum an Konditionen vor, für ein Verhalten der Bewohner, das so frei wie möglich sein muss. (vgl. Wigley, 1998)
Alltagsleben scheint in hier keines auf.

„Constant rejects any distinction between design and desire, architecture and psychology, space and social life: `Spatiality is social. In New Babylon social space is social spatiality. Space as a psychic dimension (abstract space) cannot be separated form the space of action (concrete space).´" (Wigley, 1998, p. 14)

Constant hat mit *New Babylon* seine Theorie in Kunst verwandelt. Es war diese kontinuierliche Präsenz von Theorie, mehr als die Bilder, die das Projekt in eine architektonische Tradition holte. Im Sinne der Situationisten entwarf er im Grunde eine Provokation als Stadt. (vgl. Wigley, 1998)

Der gelbe Bereich

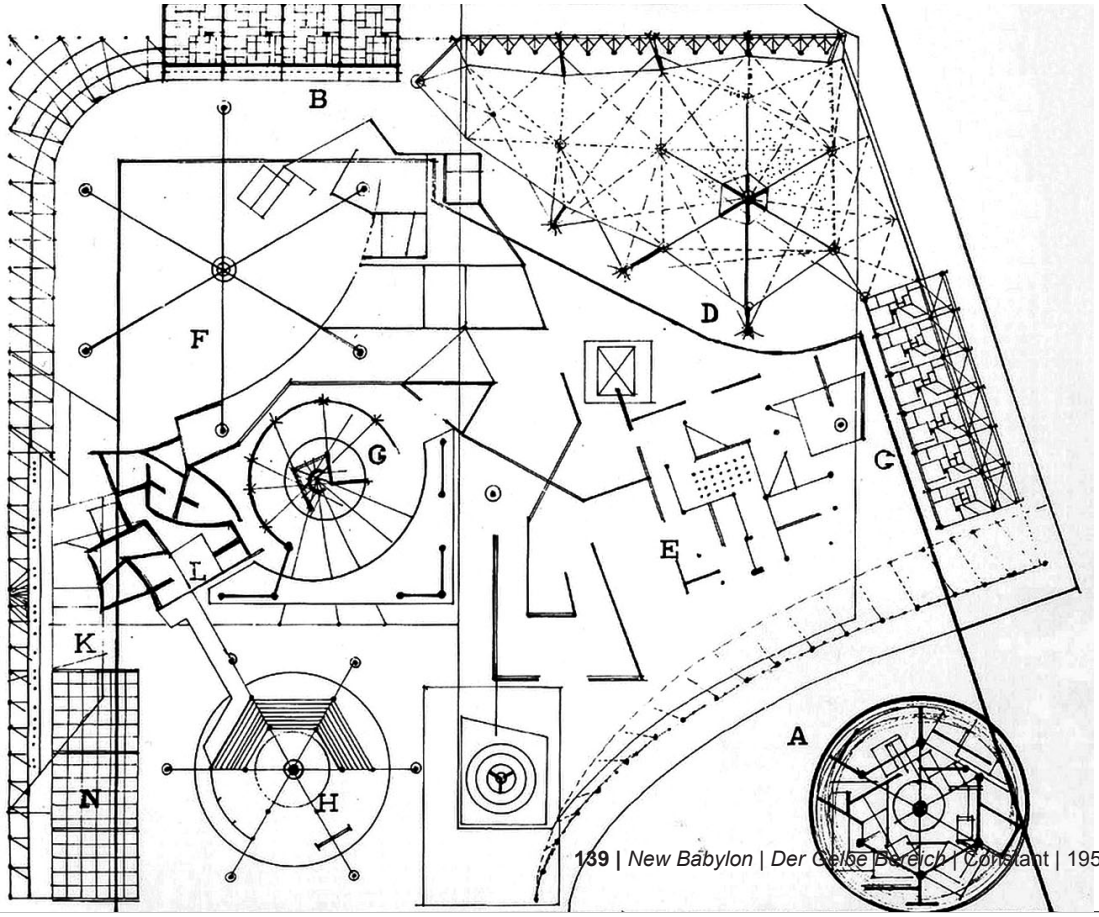
Diese Zone ist am Ende der Stadt, und hat seinen Namen von der Farbe seiner Oberfläche, gemacht aus Titanium, einem sehr leichten Material für die Konstruktion. Ein Minimum von Stütze und die größtmögliche Flexibilität wird damit angestrebt.
Man erreicht diesen Teil der Stadt über die Luft, die Terrasse bietet mehrere Landezonen, oder über den Untergrundzug. Es gibt verschiedene Gebäude auf dieser Plattform Gebäude A beinhaltet die technischen Serviceleistungen und ist separat vom Rest der

Plattform. Alle anderen Gebäude kommunizieren untereinander. B und C sind Apartmenthäuser, deren Fenster in die Landschaft zeigen. D ist die Ankunftshalle. Es gibt eine große Anzahl von Räumen hier, die horizontal und vertikal miteinander kommunizieren (über Treppen) – ihr Ambiente ändert sich kontinuierlich. Hier werden intellektuelle Spiele gespielt. Es gibt zwei Labyrinthhäuser (L und M), die sich der verwirrenden Kraft der alten Architektur bedienen. Man bewegt sich abenteuerlustig durch sie hindurch. Man findet sich alleine in einem leisen Raum, oder einem lauten mit grellen Farben und ohrenbetäubendem Lärm. Weiter gibt es im Labyrinth einen Raum des Echos, einen der Bilder und einen der Reflexionen, einen Raum zum Entspannen und einen für erotische Spiele, sowie einen Raum der Zufälle. Ein zu langer Aufenthalt in solch einem Haus hat den Effekt einer Gehirnwäsche und wird empfohlen zu nutzen, um alte Gewohnheiten los zu werden. Im Labyrinth kann eine einzige Person das Ambiente mit ihrer Laune verändern, kommt eine weitere Person hinzu, reagiert die Atmosphäre auch auf diese. Je mehr Menschen sich in einem Raum aufhalten, umso komplexer wird die Situation. Unterhalb dieser Plattform findet man noch öffentliche Verkehrsmittel, die mit anderen Nachbarschaften verbunden sind. (vgl. Wigley, 1998)

Der Babylonier

Die Stadt ist wie ein horizontales Geflecht, in dem jeder Ort zu jeder Zeit zugänglich ist. Die Babylonier befinden sich ständig auf Reisen, die stets frische und spontane Beziehungen zu ihrer Umwelt erfordern. *„Jede Intervention, jede Aktion eines Einzelnen verändert in diesem System unmittelbar das Ganze und ruft Reaktionen der anderen hervor."* (Obrist, 2002) Constant träumt von einer Partizipationskette, die vollkommen ist, sobald das höchste Gemeinschaftswerk erreicht wird. Der Künstler möchte eine offene, flexible und auch mobile Struktur für einen zukünftigen Menschen erschaffen. (vgl. Obrist, 2002)

New Babylon gründet sich auf die These, was passiert wenn Menschen komplett frei sind, nicht arbeiten müssen und auch sonst keinen Verpflichtungen nachkommen müssen, so wie es Ballard nach seinem Unfall war. Laut Constant waren die Massen noch



139 | *New Babylon* | *Der Gelbe Bereich* | Constant | 1959

nie wirklich frei, weil es keine wirkliche Freiheit ohne Kreativität gibt. (vgl. Wigley, 1998)
Um eine Welt für den vollkommen freien Menschen zu schaffen, beginnt *New Babylon* mit ein paar Basics:
„*- Automation of all `useful´, repetitive activities frees, at the mass level, an energy that can henceforth be directed towards other activities.*
- Collective ownership of land and the means of production, and rationalization of the production of consumer goods, facilitates the transformation of consumer goods, facilitates the transformation of this energy into creative activity.
- With productive work disappearing, collective timekeeping has no more raison d´être; the masses will, on the other hand, have a considerable amount of free time.“ (Wigley, 1998, p. 160)

Ballard verkörpert in Crash einen solchen vollkommen freien Menschen, der gemeinsam mit Vaughan in der Mobilität, die ihnen das Auto bietet, diese Freiheit entdeckt.

Auch die Technologie und Automatisierung ist für Constant nicht aus *New Babylon* wegzudenken. Sie ist ein unabkömmliches Werkzeug für die Erschaffung des experimentellen Kollektivismus. Zu versuchen die Natur zu dominieren, ohne Technik, ist für den Künstler pure Fiktion. (vgl. Wigley, 1998) – Vielleicht hatte die Insel in *Concrete Island* deshalb soviel Macht über Maitland, da er versuchte sie ohne jegliche Technik zu dominieren?

Die Kultur von *New Babylon* ist kein Ergebnis isolierter Aktivitäten von zu erwartenden Situationen, sondern von globalen Aktivitäten der gesamten Weltbevölkerung, jeder einzelne Mensch verbindet sich mit einer dynamischen Beziehung mit seiner Umwelt. Die von Constant entworfene Stadt endet nirgendwo – da die Welt rund ist; sie kennt keine Grenzen – da es keine Nationen mehr gibt – oder Kollektive – da die Menschheit fluktuiert. Jeder Ort ist für jeden immer zugänglich. Die gesamte Erde wird zum Heim seiner Besitzer. Das Leben ist eine endlose Reise durch die Welt, die sich ständig ändert, so, dass sie immer anders scheint. *New Babylon* fördert soziale und gesellschaftliche Unabhängigkeit. (vgl. Wigley, 1998)

Als Ganzes betrachtet, ist *New Babylon* ein Netzwerk von riesigen Verlinkungen über den größten Teil der Erde. Auf der Erdoberfläche ist ein zweites Netzwerk, jenes des Verkehrs. Die Verbindungen sind Orte ohne Gebäude, mit ein paar Ausnahmen, den Zentren für Produktion und Installationen, die keine Platz im sozialen Raum haben, wie zum Beispiel historische Monumente, Observatorien usw.
Mit nur wenigen Daten, kann die schematische Idee eines Sektors erarbeitet werden. Es ist meist ein horizontales Skelett, das sich über ca. 20 Hektar, 15-20 Meter über der Erde, erstreckt. Die absolute Höhe liegt bei 30- 60 Meter. Manche Sektoren beinhalten Sanitäranlagen und Lehrmöglichkeiten, Warenhäuser und andere Räume des alltäglichen Gebrauchs. Andere sind mit Bibliotheken, Wissenschaftszentren und anderen eventuell nötigen Dingen ausgestattet. Das wichtigste ist aber der soziale Raum mit beweglichen Artikulationen: Der Spielplatz des Homo Ludens. (vgl. Wigley, 1998)

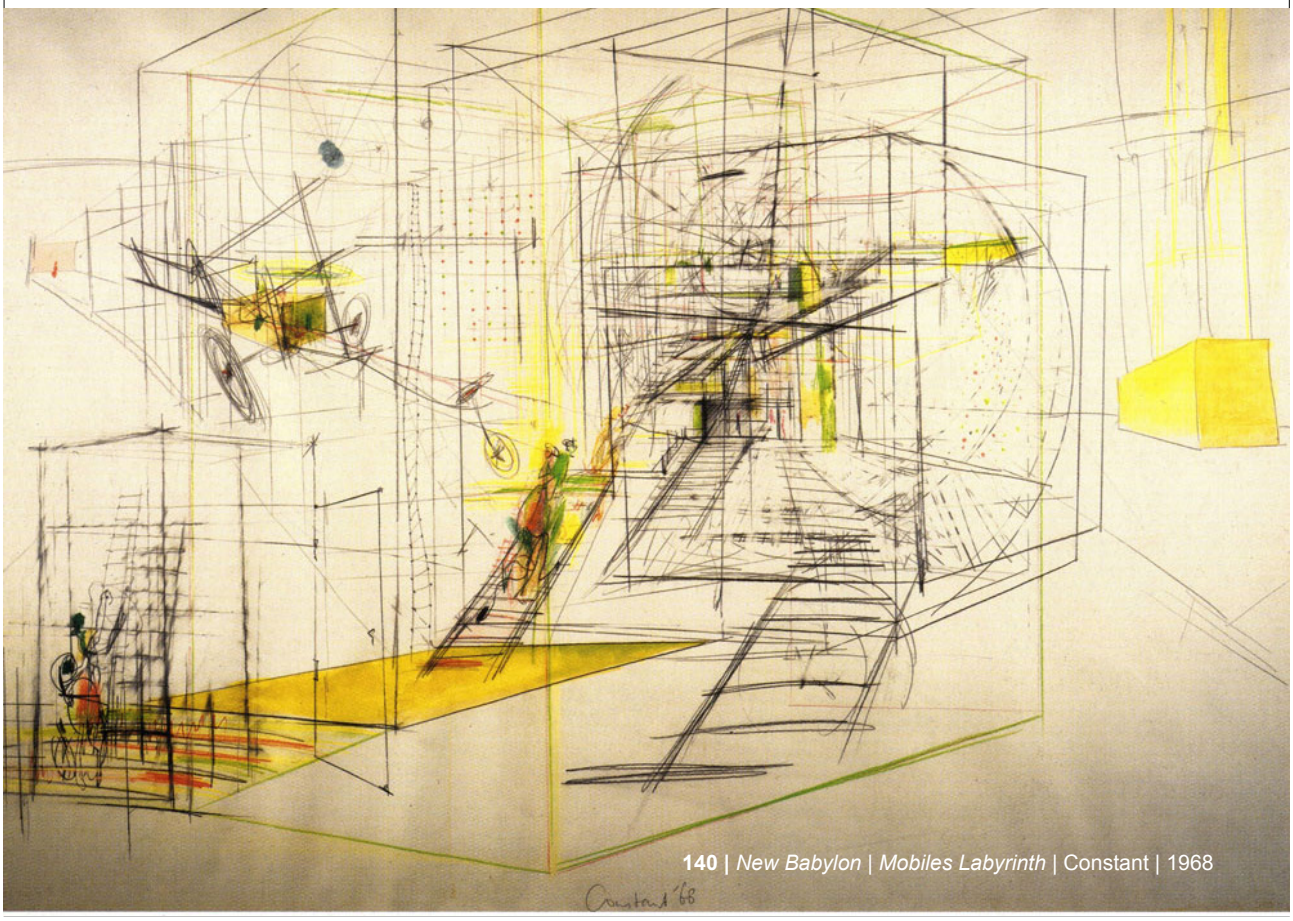
Die Wanderer von *New Babylon* suchen neue Erfahrungen, die noch als unbekannte Ambiente gelten. Dies machen sie ohne die Passivität von Touristen, mit dem vollen Bewusstsein über ihre Macht, die sie über die Welt haben. Die Macht die Welt zu verändern und neu zu erschaffen. (vgl. Wigley, 1998)

Die Babylonier schaffen es also das Machtgefüge, das Ballard, Bataille und Foucault auf die eine oder andere Weise beschrieben, umzukehren. Hier formt nicht mehr die Architektur die Gesellschaft indem sie Zwang auf sie ausübt, sondern der Mensch, als Individuum ist in *New Babylon* in der Lage seine Umwelt zu formen.

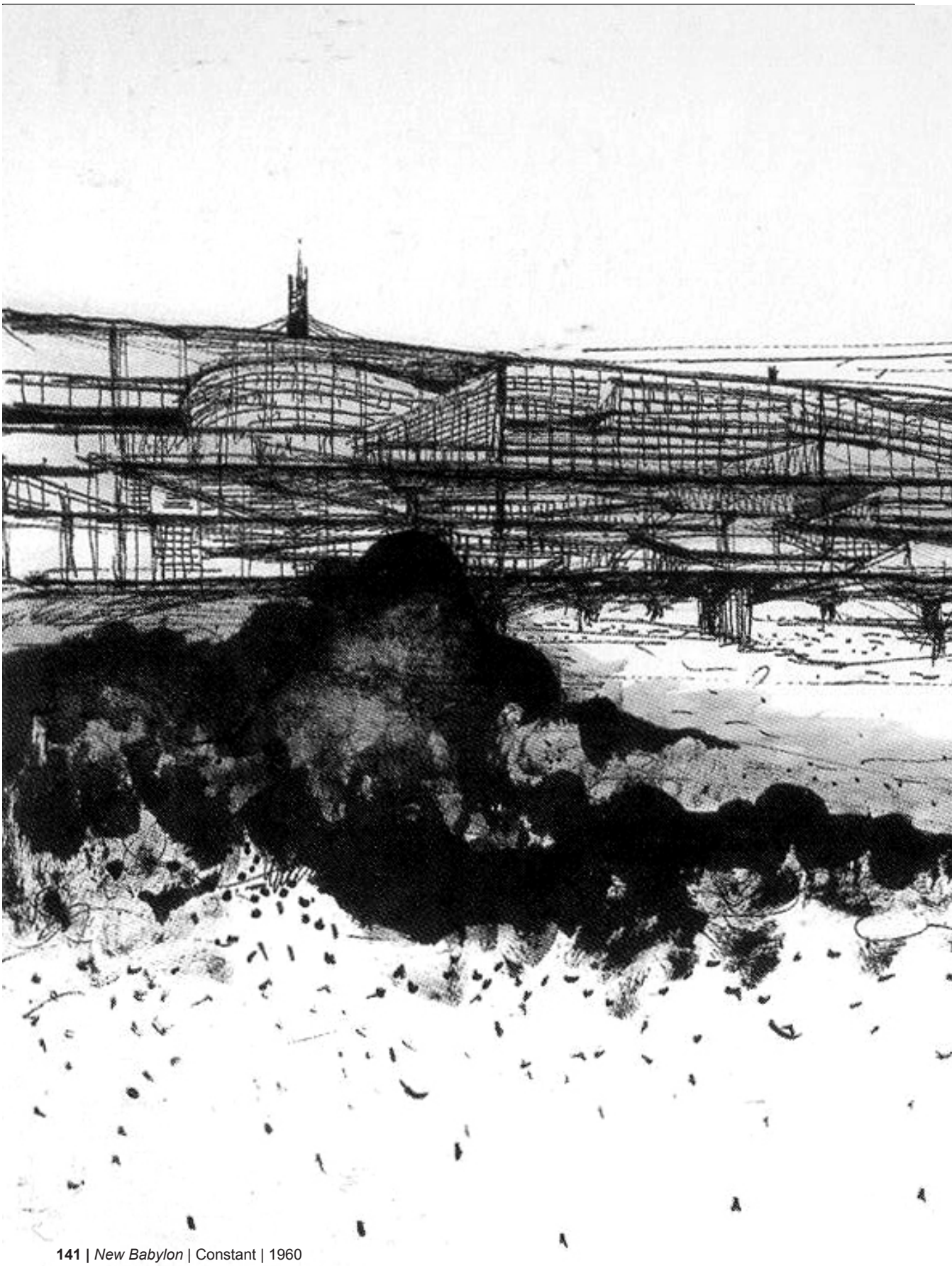
Und so entzieht sich Constant Ballards Kritik. Er erkennt in den Projekten seiner Kollegen genau die selben Schwachpunkte wie Ballard und entwickelt diese weiter und verbessert sie. Zum Beispiel das Prinzip der zwei Ebenen, das bei den Smithsons Anlass zur Kritik lieferte, ist in *New Babylon* ausgereifter, da es den Menschen nicht auf die höhere Ebene verbannt um ihn dort dem Konsum zu unterwerfen. Wenn Constant von Freiheit spricht, so macht er dies glaubhaft und vollkommen durchdacht. Dies liegt zum einen daran, dass er die Auswirkungen von Architektur auf die Psyche des Menschen erkannt hatte und zum anderen, weil er nicht nur eine Architektur entworfen hat, sondern auch noch die ideale Gesellschaft für diese Architektur. Dabei greift er aber nicht auf einen bestimmten, bereits bestehenden Typus zurück, der dann so wie bei seinen Kollegen, Stellvertreter für alle wird und somit eine homogene Masse generiert, sondern ermöglicht

es, dem Individuum, in all seinen Facetten, sich von konditionierten Verhaltensweisen und Gesellschats-Doktrinen zu befreien.

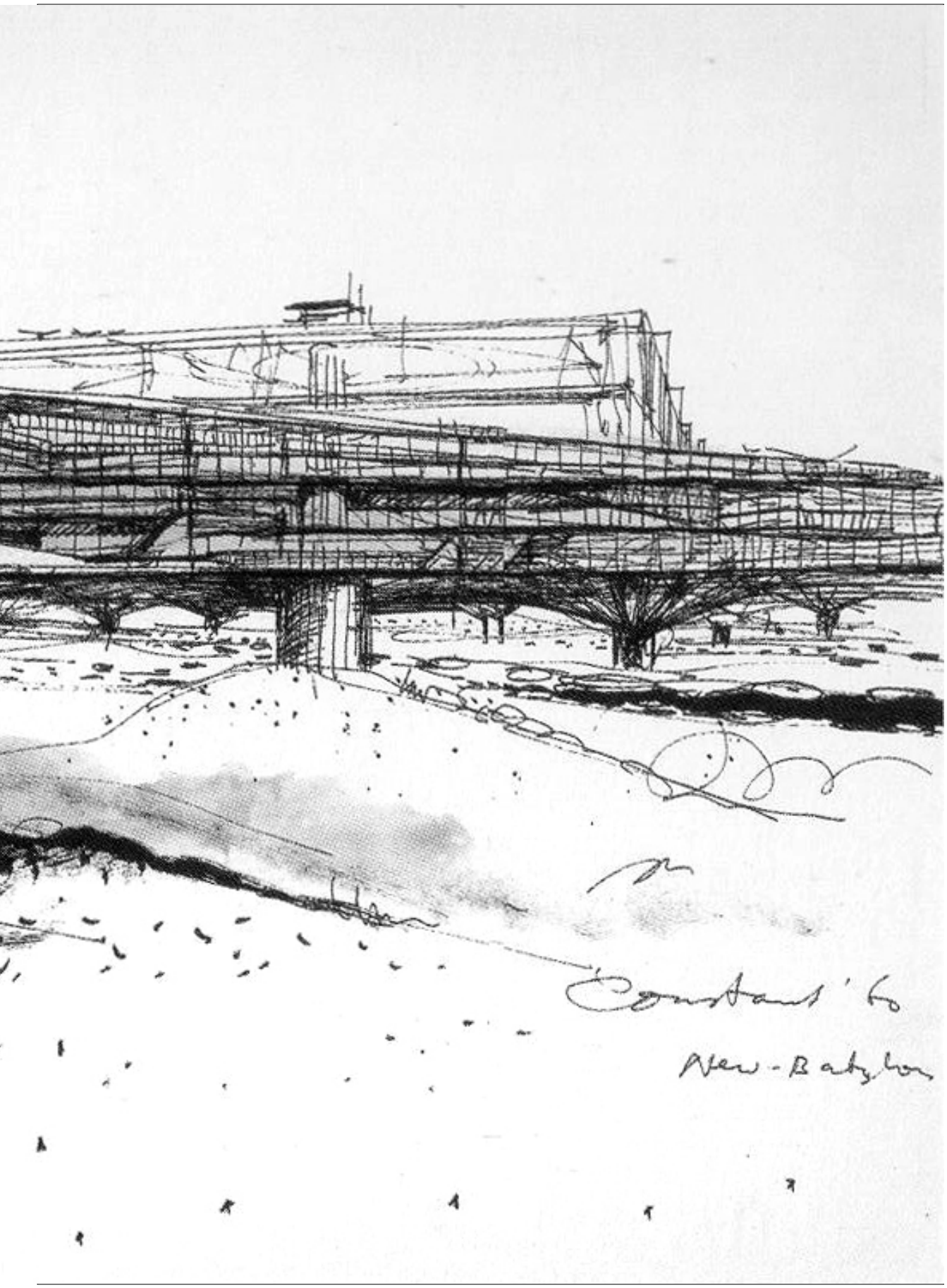
„Constant intends to set people free.“ (Heintz, 2005, p.216)

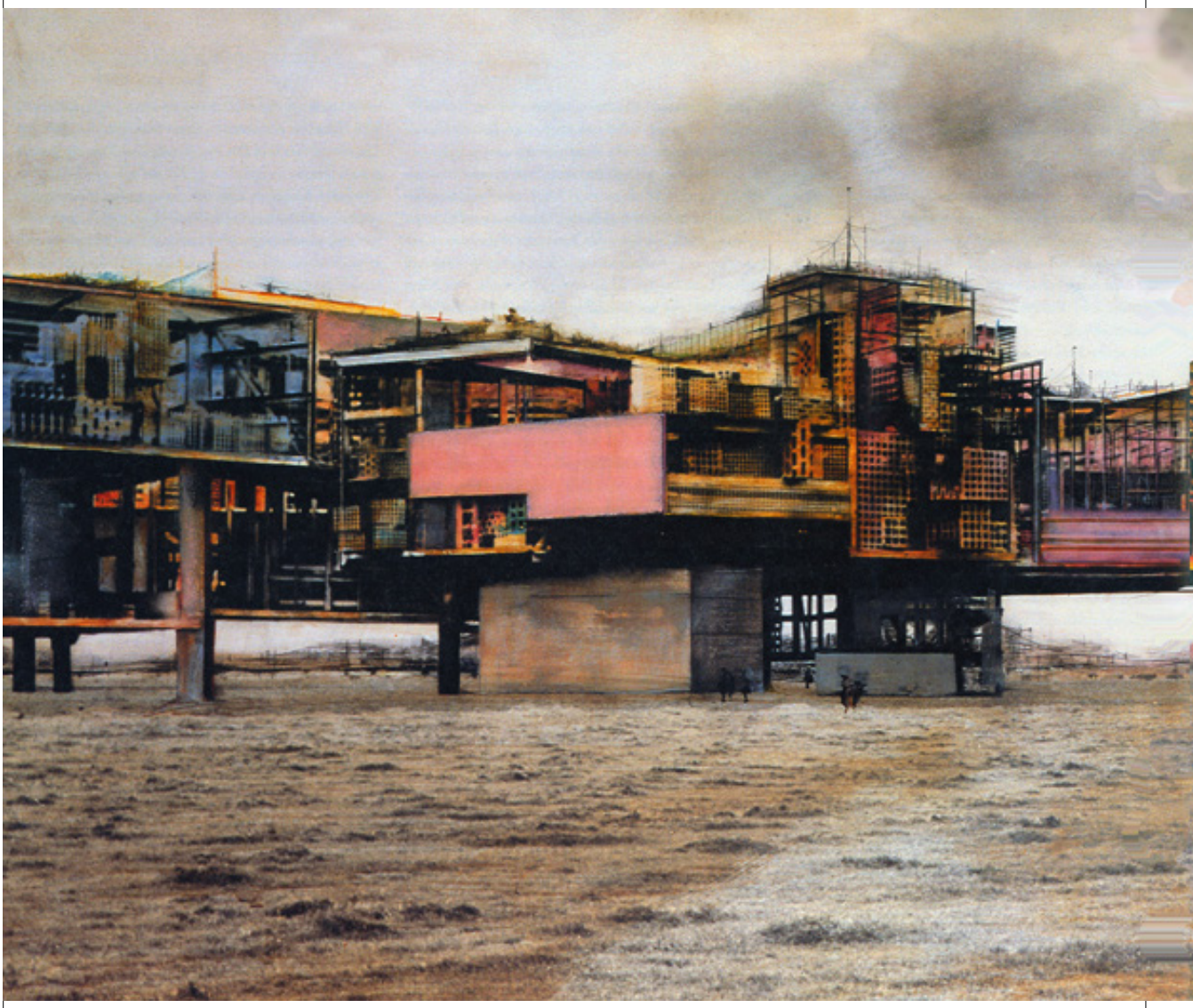


140 | *New Babylon* | *Mobiles Labyrinth* | Constant | 1968



141 | *New Babylon* | Constant | 1960


Constant '60
New-Babylon



142 | *New Babylon* | Constant | 1971

143 | *Metropolis* | Fritz Lang | 1927

WELCOME TO 21.ST CENTURY

Die Mitglieder und das Umfeld von Team X, sowie verwandte Gruppierungen, versuchten bereits in den 1960er Jahren den Rationalismus der CIAM zu überwinden und neue „menschenfreundlichere“ Städte zu designen. Sie waren ein wichtiger Schritt in Richtung Zukunft und bemühten sich, auch wenn sie laut Ballard es mit ihrer Arbeit meist nicht schafften, auch Minderheiten der Gesellschaft zu integrieren. Das Wort Freiheit fällt und fiel in diesem Kontext mehrmals. Doch was ist nun wirklich Freiheit?

Gegen Ende des letzten Jahrhunderts entwickelten sich die Tendenzen der 60er Jahre weiter. Herman Hertzberger schrieb mehrere Standardwerke in denen er sich mit der Frage der Freiheit des Individuums und dem Planen für Menschen beschäftigte. Er bietet eine solide Grundlage um in späterer Folge den Humanismus in der Architektur überwinden zu können.

Der **Auftakt** zur **Wende**

Herman Hertzberger ist ein aus den Niederlanden stammender Architekt und Vertreter des Strukturalismus in der Architektur, den er nicht nur mit seinen Bauten, sondern auch mit seiner Theorie beeinflusste. Gemeinsam mit Aldo van Eyck und Jaap Bakema war er Redakteur der Zeitschrift *Forum*. Eines der wohl bedeutendsten Bauten von Hertzberger ist das Verwaltungsgebäude der Versicherung *Centraal Beheer* in Apeldoorn, das sich durch seine polyvalenten Räume auszeichnet, die von den Mitarbeitern so adaptiert werden können, wie sie es gerne wollen. Dieses Gebäude zählt zu den einflussreichsten Vorbildern der Partizipationsbewegung in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. (vgl. Wikipedia / Herman Hertzberger)

Theoretisch beeinflusste Hertzberger Architekten und vor allem aber auch Architekturstudenten bis heute. Er verfasste mehrere Schriften darüber, wie man für das Individuum bauen kann und den Menschen damit wieder zurück in den Fokus der Architektur und Urbanistik holt und lehnt sich dabei regelmäßig an Leitsätze von Jane Jacobs.

Wichtig für Architekten ist es, den Unterschied zwischen Privatem und Öffentlichen zu verstehen. Das Konzept von öffentlich und privat kann als Übersetzung in räumliche Bedingungen von Kollektiven und von Individuen interpretiert werden. In einem absoluteren Sinn kann man auch sagen,

ein Gebiet, dass für alle zu jeder Zeit zugänglich ist. Dieser extreme Gegensatz zwischen privat und öffentlich – wie die Opposition zwischen kollektiv und individuell – resultierte in einem Klischee und ist genauso unpassend wie falsch, sowie das angenommene Gegenteil zwischen generell zu spezifisch, objektiv und subjektiv. Solche Gegenteile sind Symptome der Zersetzung von einfachen menschlichen Beziehungen.
Jeder will akzeptiert werden, dazugehören und einen Ort für sich alleine haben.
Es ist immer eine Frage der Menschen und der Gruppen in ihren Beziehungen und deren Verpflichtungen, d.h. es geht immer um das Kollektiv und das Individuum vis à vis sich gegenüber. (vgl. Hertzberger, 2005)

„Wenn aber der Individualismus nur einen Teil des Menschen erfasst so erfasst der Kollektivismus nur den Menschen als Teil: zur Ganzheit des Menschen, zum Menschen als Ganzes dringen beide nicht vor. Der Individualismus sieht den Menschen nur in der Bezogenheit auf sich selbst, aber der Kollektivismus sieht den Menschen überhaupt nicht,er sieht nur die „Gesellschaft“. Beide Lebensanschauungen sind Ergebnisse oder Äußerungen des gleichen menschlichen Zustands. (…) Um sich vor der Verzweiflung zu retten, mit der ihn seine Vereinsamung bedroht, ergreift der Mensch den Ausweg, diese zu glorifizieren. Der moderne Individualismus hat im wesentlichen eine imaginäre Grundlage.“ (Hertzberger, 2005, p. 12)

Es ist grundlegend, dass die Freiheit, sich persönlichen Raum zu schaffen und auch anzueignen, von der organisatorischen Struktur der Institute abhängt. Dieser Umstand hat weitläufigere Auswirkungen wie man vielleicht denken mag. Die Einflussnahme der Benutzer kann durchaus stimuliert werden, wenn richtig geplant und entworfen wird. Beim erstellen eines Plans sollte darauf geachtet werden, dass Konditionen geschaffen werden, die einen verantwortungsbewussteren Umgang und eine größere Initiative der Nutzer, die so zu Bewohnern werden, entstehen. (vgl. Hertzberger, 2005)

Wie bereits bei Jacobs, ist auch bei Hertzberger das Thema der Sicherheit und Vermittlung eines Gefühls von Sicherheit, ausschlaggebend. Jedes Individuum und auch jede Gruppe braucht einen Ort an den es sich zurückziehen kann und an dem es sich selbst und seine Sachen sicher weiß. Ohne das, kann keine Kollaboration mit anderen Personen entstehen. Konditionen die ebendiese Privatsphäre, sowie jene, die soziale Kontakte fördern, sind gleich wichtig. Sie können sich sogar maßgeblich beeinflussen. (vgl. Hertzberger, 2005)

„Provided we incorporate the proper spatial suggestions into our design, the inhabitants will be more inclined to expand their sphere of influence outwards to the public area. Even a minor adjustment by way of spatial articulation of the entrance can be enough to encourage expansion of the personal sphere of influence, and thus the quality of public space will be considerably increased in the common interest.” (Hertzberger, 2005, p. 41)

Beim Entwerfen eines öffentlichen Platzes ist es essentiell ihm Eigenschaften zu geben, so dass die lokale Gemeinschaft sich ihm gegenüber persönlich Verantwortlich fühlt und jedes einzelne Mitglied der Gemeinschaft sich damit identifizieren kann und sich auf ganz individuelle Weise einbringt. Das Konzept von sozialen Beziehungen, die durch das architektonische Umfeld stimuliert werden, haben bereits das Team X und auch die Texte in *Forum*, als zentrales Thema von ungeheurer Wichtigkeit behandelt. (vgl. Hertz, 2005)

“This increased prosperity seems on the one hand to have encouraged individualism while on the other allowing collectivism to assume proportions quite beyond anyone´s grasp. We must try to deal with these factors – even if the architect is unable to do more than exert an incidental influence on the aforementioned rather fundamental aspect of social change -by creating the conditions for a more viable street area wherever possible. And this means that it must be done on the level of spatial organization, i.e. by architectonic means.” (Hertzberger, 2005, p 49)

Die Affinität zwischen den Bewohnern verringert sich, wenn die Unabhängigkeit der Personen mit dem wachsenden Wohlstand zunimmt. Dieser Umstand führt zu einer Anonymität, die sogar von Vertretern des Kollektivismus und der Zentralisation gepriesen wird, sie argumentieren: Dass wenn Menschen einen zu engen Kontakt pflegen, besteht die Gefahr eines Anstiegs von sozialer Kontrolle. Allerdings können isolierte und entfremdete Personen leichter über ihren Kopf hinweg unterworfen und kontrolliert werden. Natürlich muss soziale Kontrolle nicht unbedingt etwas schlechtes sein, seine negativen Effekte sind

aber durchaus spürbar, wenn man ständig unter der Beobachtung anderer steht, so wie es in Kleinstädten und Dörfern oft der Fall ist. (vgl. Hertzberger, 2005) Jane Jacobs sieht bei der sozialen Kontrolle jedoch die positiven Aspekte. Sie beschreibt Beispiele bei denen das Sicherheitsgefühl durch eine wachsame Nachbarschaft steigt. Wie zum Beispiel Kinder unbedenklich auf Gehsteigen spielen können, da immer mindestens ein wachsames Paar Augen eines Anwohners auf ihnen liegt. (vgl. Jacobs, 2000)

Straßenraum

Es gibt zahlreiche Entwürfe und Ideen für Straßenräume in Städten, die eine florierende Nachbarschaft und Stadt generieren sollen. Allzu oft aber sind die Ergebnisse enttäuschend, da viele Planer eine falsche Idee davon haben wie die Straßen später genutzt und erfahren werden. Eine Wohnstraße sollte ein Katalysator zwischen den Anwohnern und alltäglichen Situationen sein, so dass die Distanz der einzelnen Bewohner sinkt und soziale Interaktionen stimuliert werden.
Wenn das Haus private Domain ist, ist die Straße öffentliche. Wenn man Wohngebäuden und Straßen die gleiche Aufmerksamkeit schenkt, bedeutet das nicht die Straße als wohnlichen Ort zwischen Häuserblocks, sondern mehr als fundamentales ergänzendes Element, räumlich organisiert mit so viel Sorgfalt, dass eine Situation kreiert wird, in der die Straßen mehr Möglichkeiten bieten als bloß den motorisierten Verkehr.
Die Straße war ursprünglich, Raum für Aktionen, Revolutionen und Feiern und durch die Geschichte hindurch, kann man von einer Periode zu der anderen, die öffentlichen Orte auf Kosten der Gesellschaft, der sie eigentlich dienen sollten, ablesen. Mit Respekt für jeden urbanen Raum sollten wir uns fragen wie sie funktionieren: für wen, von wem und für welche Absicht und stimulieren sie Beziehungen zwischen Menschen? (vgl Hertzberger, 2000)

Der Verkehr wurde nach dem Zweiten Weltkrieg Generator von Städten, die bereits vor dem Krieg von Architekten und Stadtentwicklern aufgerissen wurden. Der Verkehr füllte dann diese Lücken der Zerstörung.

144 | *Spielende Kinder in Harlem* | Henry Guttmann | 1965

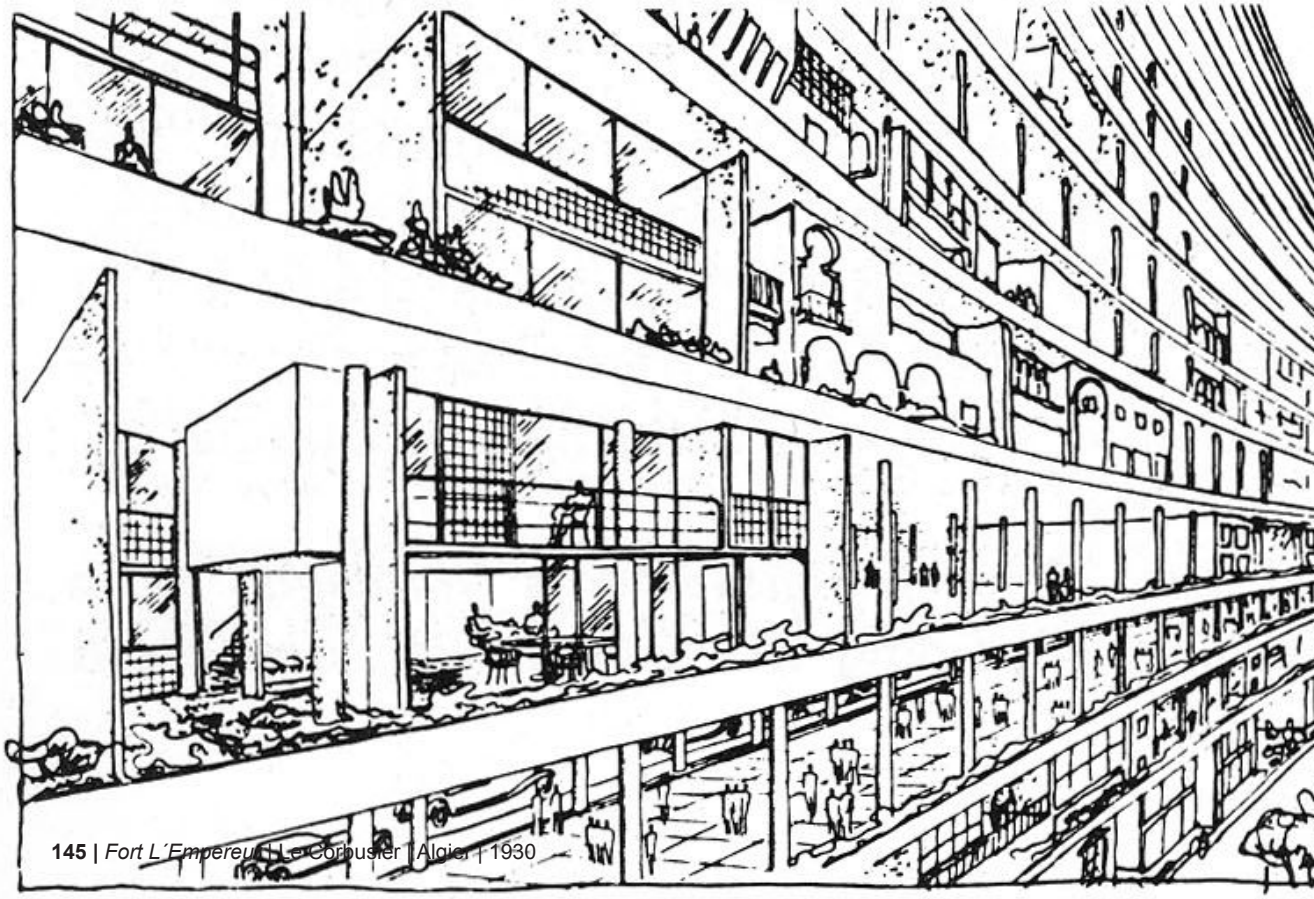
Megastrukturen und -blocks

Am Beispiel von Le Corbusiers *Fort L´Empereur* Projekt in Algier 1930, zeigt sich, dass der Funktionalismus der CIAM durchaus auch in der Lage war für Menschen zu bauen und Diversität mit dessen Architektur und Städtebau zu generieren. Dieses Projekt war nämlich zur Hochzeit der Moderne und des Funktionalismus absolut revolutionär und dass, obwohl es eine leicht naive Art aufweist, wie mit Verkehr umgegangen werden kann. Aber dennoch handelt es sich hierbei um einen außerordentlichen Entwurf, der auch 50 Jahre später noch Architekten inspirierte. Eine der Zeichnungen für dieses Projekt zeigt, dass sehr unterschiedliche Designs und Konstruktionen, sehr wohl nebeneinander harmonisch existieren können und nicht nur die Megastruktur Diversität ermöglicht, sondern den Komplex unendlich reicher macht als ein Architekt alleine. Die Zeichnung zeigt auch, dass bei einer solchen Struktur die Qualität des Ganzen mit der Anzahl der Diversitätsfaktoren zusammenhängt. (vgl Hertzberger, 2000, p. 109)

Massenunterkünfte, die vordergründig im Einklang mit unseren industriellen Umständen stehen, erhalten ihre dominante Position von monokulturellem Verhalten, das unsere Gesellschaft leitet. Das Mindeste das ein Architekt in so einer Situation tun kann, ist genügend Umrisse bereitzustellen, die es schaffen die Menschen aus ihrer Taubheit wach zu rütteln. Wenn man nun einen genaueren Blick auf Le Corbusiers Pläne von *Fort L´Empereur* wirft, erkennt man, dass er uns eine offensichtliche Lösung hierfür bietet. Sogar die kleinsten Schritte in diese Richtung erwiesen sich aber als konfliktgeladene Konsequenzen für unsere institutionalisierte Gesellschaft. (vgl. Hertzberger, 2000, p. 110)

Der Strukturalismus als Heilbringer

Während den 60er Jahren entstanden zahlreiche Pläne im Umfeld von Team X, die auf dem Prinzip des Unterschieds zwischen Struktur und Vervollständigung beruhten. Diese Pläne, in denen Starrheit von exklusiven Funktionen aufweisen und sicher gehen, dass Zerfall ausgeschlossen werden kann, können durchaus als vorgreifend und



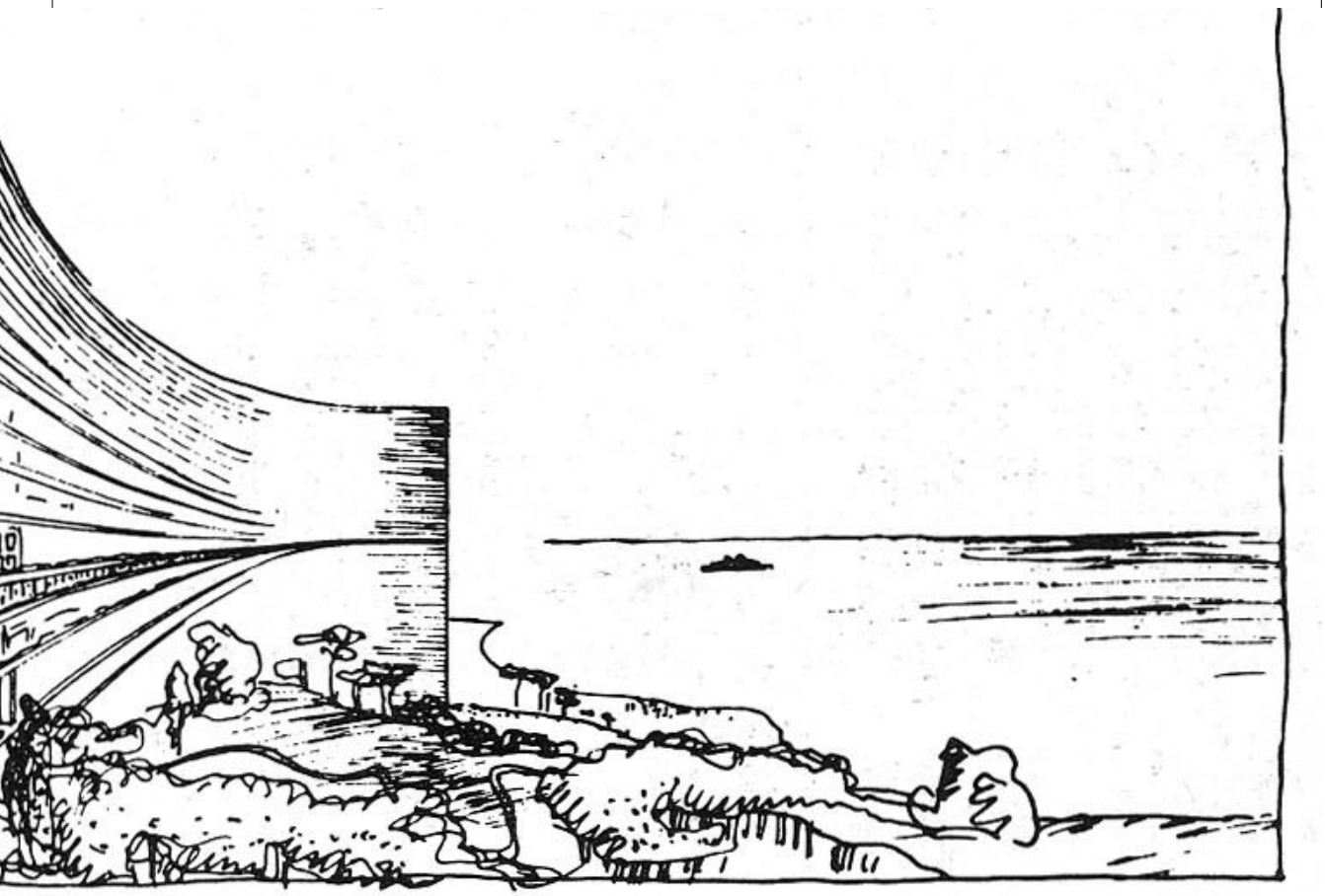
145 | *Fort L´Empereur* | Le Corbusier | Algier | 1930

inspirierend gesehen werden und die wir heute als Strukturalismus in der Architektur bezeichnen. (vgl. Hertzberger, 2000, p. 116)

„Just as language is necessary to be able to express ourselves collectively in terms of structure, so a collective formal structure is necessary to be able to express oneself spatially in one´s environment." (Hertzberger, 2000, p. 120)

Die richtige Struktur und Form ist in der Lage Freiheit zu fördern und schränkt diese nicht ein. Es ist also wichtig, dass Architektur eine Form aufweist, die eine Mehrfachnutzung auch zulässt.
Wenn man an Parkgaragen denkt, die sich nie wirklich verändert haben in ihrer Form, sieht man gut, dass sie zwar schnell und günstig zu bauen sind, aber nie für einen anderen Zweck genützt werden können. Sie sind ein gutes Beispiel dafür, dass Flexibilität aber wichtig wäre. *„(…) it was to be the panacea to cure the ills of architecture."* (Hertzberger, 2000, p. 146)
Man dachte immer, dass solange ein Gebäude neutral wäre, es für verschiedene Nutzungen anwendbar ist, und dass es deshalb, zumindest in der Theorie, die sich ändernde Zeiten und Situationen absorbieren und unterbringen könnte. Aber tatsächlich ist es so, dass Neutralität die Abwesenheit von Identität bedeutet, in anderen Worten, das Fehlen von unterschiedlichen Eigenschaften. Das Problem der Veränderbarkeit ist deshalb nicht so sehr das Adaptieren und Modifizieren von unterschiedlichen Eigenschaften, sondern diese Eigenschaften schon von Beginn an zu haben.
Ein guter Plan ist flexibel und hat als Ausgangspunkt das Wissen, dass es die einzig richtige Lösung nicht gibt. Der einheitliche Stadtplan und der einheitliche Grundriss basieren auf dem Teilen von Funktionen. Deshalb entstanden Städte die Arbeit und Freizeit etc. strikt voneinander trennten. Bestimme Areale waren für bestimmte Nutzungen vorgesehen. Aber eigentlich sind es die Menschen, die diese Nutzungen bestimmen sollten, da sie oft die selben Dinge für unterschiedliche Zwecke nützen können und wollen. (vgl. Hertzberger, 2000)

„Collective interpretation of individual living patterns must be abandoned. What we need is a diversity of space in which the different functions can be sublimated to become archetypal forms, which make



individual interpretation of the communal living-pattern possible by virtue of their ability to accommodate and absorb, and indeed to induce every desired function and alteration thereof. (…) "What the forgoing, and all the examples that have been cited, boil down to is a plea to design in such a way that buildings and cities possess the ability to adapt themselves to diversity and change while retaining their identity. What we are looking for is a way of thinking and acting that can lead to a different `mechanism´(…) which is less fixed, less static, and which is therefore better equipped to meet the challenge that twentieth century society in all its complexity put to the architect. The pint therefore is to arrive at an architecture that, when the users decide to put it to different uses than those originally envisaged by the architect, does not get upset and confused and consequently loses its identity. To put it even more strongly: architecture should offer an incentive to its users to influence it wherever possible, not merely to reinforce its identity, but more especially to enhance and affirm the identity of its users. Structuralism has shown how effective this process is in language, and my persistent reference to this is because it thus indicates a direction for architecture. Even though architecture ist still so often conceived as a system of communication, it is not merely a language, although there are a number of analogies, such as the concepts of ´competence´and ´performance´, which do not relate to language exclusively but which are just as appropriate to the use of form – and from which we must, in principle, also be able to derive form." (Hertzberger, 2000, pp. 147)

Die wichtigste Eigenschaft von Städten ist die kontinuierliche Veränderung innerhalb der urbanen Umwelt, dies erfahren wir als Alltagsleben. Die Stadt ist ein Objekt des konstanten Wandels. Sie steht nicht im Einklang mit den Regeln des organischen Wachstums und funktionaler Entwicklung.
Wenn wir als Architekten auf die Vielfalt der Gesellschaft antworten wollen, müssen wir uns von festgefahrenen Meinungen losreißen. Wir müssen Formen finden mit denen sich jeder identifizieren kann und die Programm nicht nur aufnehmen, sondern auch selbst generieren. Die Form ist dabei ausschlaggebend, sie kann beim Betrachter und Benutzer unterschiedliche Assoziationen hervorrufen und dabei verschiedene Bedeutungen erlangen. Solche Formen fügen sich besser in das Leben und die unterschiedlichsten Situationen, die das Leben ausmachen, ein.

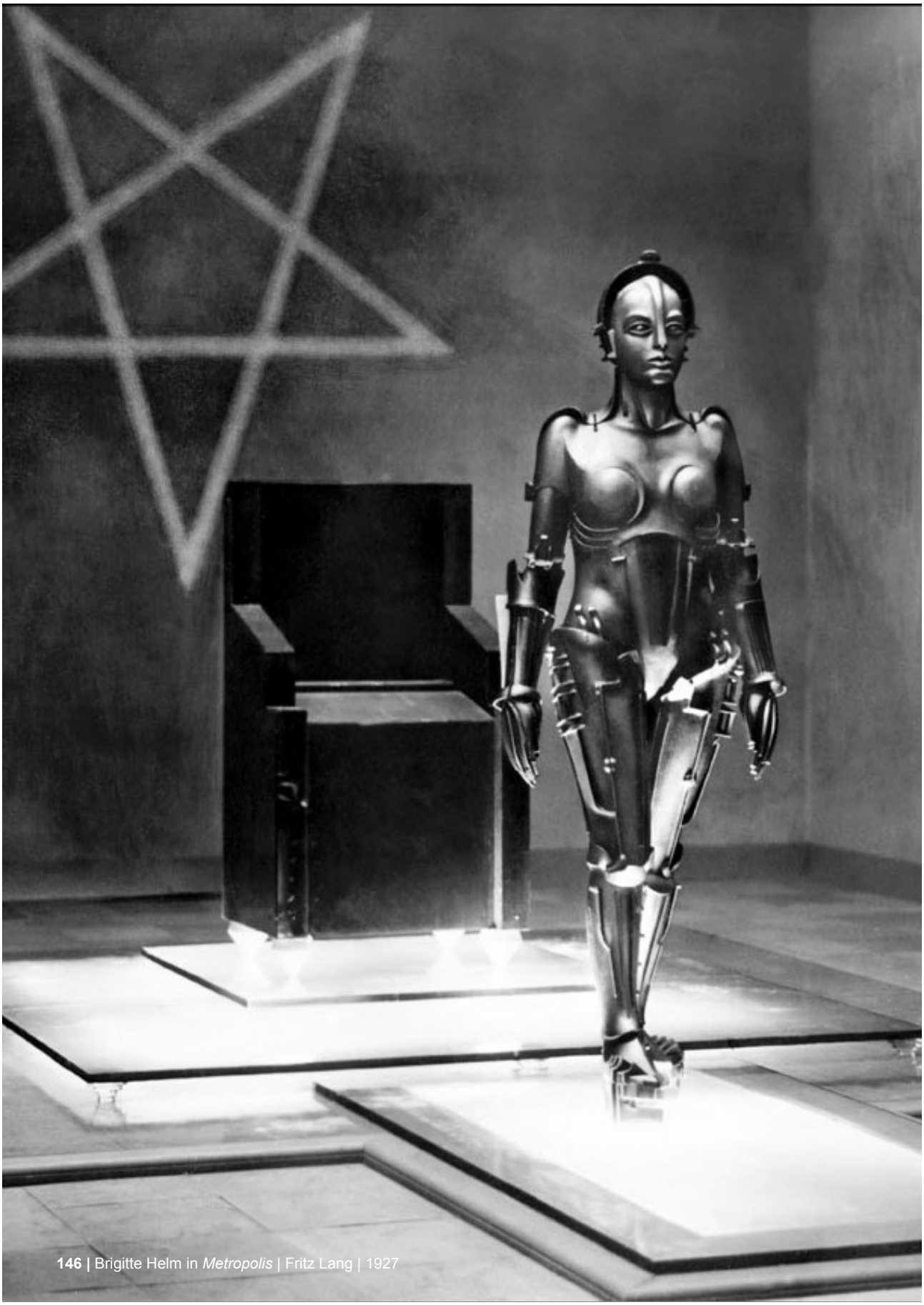
Architekten sollten die Möglichkeiten, die Teil des Designs sind, aufzeigen. Vor allem auf das Planen von Häusern und Wohnblocks trifft dies zu, da dies im öffentlichen Sektor noch immer von lokalen Behörden, Investoren, Soziologen und Architekten bestimmt werden, die meinen zu wissen, was die Menschen nicht nur benötigen, sondern auch ersehnen. Bei diesen Annahmen handelt es sich meistens um nichts anderes als Stereotypen. Sie sind die Interpretation einiger Weniger für die Allgemeinheit. Aber was weiß der Einzelne schon über diese? *„The study of human behaviour, however painstaking and thorough, can never penetrate the thick skin of conditioning which has formed that behaviour and which suppresses a truly personal exercise of the will. Because we can never learn what each person really want for himself, no one will ever be capable of inventing for others the perfect dwelling. In the days when people still built their own homes they were not free either, because every society is, by definition, no more than a basic pattern to which its members are subservient. Everyone is doomed to be as he wants others to see him - that is the price the individual must pay to society in order to belong, and so he is both possessor of and possessed by collective patterns of behaviour. Even if people build their own houses they cannot escape from this but, everyone should at lest be free to give his personal interpretation to the collective pattern."* (vgl. Hertzberger, pp. 158)

Daraus könnte man die Conclusio ziehen, dass einfach nur nackte Module nötig sind, so empathielos und neutral wie nur möglich, um den Bewohnern und Nutzern die Freiheit zur Realisation ihrer Wünsche zu ermöglichen. Auch wenn das paradox erscheint, wirft es die Frage auf, ob unendlich viele Möglichkeiten, die so entstehen, wirklich gut sind. Je mehr Auswahlmöglichkeiten vorhanden sind, umso schwerer wird es für den Rezipienten sich zu entscheiden, was wiederum das Gefühl von Zwang und Druck hervorrufen kann. Zu viel kann also genauso schädlich sein, wie zu wenig. Das Wichtigste bleibt folglich, dass der Architekt versucht, sich so gut wie möglich mit dem späteren Nutzer zu identifizieren. Die Kunst der Architektur ist nicht nur das Erzeugen von schönen oder rein nützlichen Dingen, sondern eine Verbindung von Beiden in einem Design. (vgl. Hertzberger, 2000)

Architektur beeinflusst immer mehr oder weniger soziale Beziehungen und Interaktionen. Auch wenn die Faktoren für diese Interaktionen manchmal nur

zu einem Teil von der Architektur herrühren, ist es dennoch Grund genug gewissenhaft zu planen, denn wenn dieser Umstand ignoriert wird, vergrößert sich die Wahrscheinlichkeit, dass Zwänge entstehen.
Die Moderne hat unzählige Negativbeispiele hervorgebracht, die auf romantische Weise Raum für Interaktionen schaffen wollten, aber die nie wirklich funktionierten, sonder nutzlos blieben.
Heute existiert die eine endgültige Wahrheit nicht mehr. Vielmehr haben wir es nun mit einer geschichteten Realität zu tun. Es liegt an der Architektur diese aufzuzeigen und die verschiedenen Bewusstseinsebenen transparent zu machen und dabei zu zeigen wie die Dinge funktionieren und wie sie ineinandergreifen. So kann eine Umwelt geschaffen werden, die nicht nur einer einzigen Gruppe dient, sondern Allen. (vgl. Hertzberger, 2000)

“Architecture can be described as inviting if its design is as forthcoming to the outsiders of society as to member of the establishment, and if one could imagine it existing in any other conceivable cultural context. The architect is like the physician – there is no room for discrimination between values in his thinking; he must devote his attention equally to all values, and he must simply see to it that what he does makes everyone feel better.” (Hertzberger, 2000, p. 267)



146 | Brigitte Helm in *Metropolis* | Fritz Lang | 1927

UND JETZT? - BAUEN NACH DEM HUMANISMUS

Wir erinnern uns an Constants Intention die Stadt, als die größte Erfindung des Menschen, erneuern zu wollen und auch Herman Hertzbergers Bestrebungen Ende der 90er Jahre des 20 Jahrhunderts war darum bemüht attraktive Architekturen und Städte für das Individuum zu schaffen.
Eine der größten Hürden bei diesen Versuchen eine Erneuerung zu schaffen, ist, wie Hertzberges es formulierte, dass Wohnen, das auch heute noch Richtlinien und Ideen von lokalen Behörden folgt und deshalb immer stereotypisiert wird. (vgl. Hertzberger, 2005) Architektur, die inzwischen global und nicht mehr lokal entsteht, sollte von ihrem eurozentrischen Weltbild abkommen. Bereits van Eyck vertrat eine Architektur, die mehr als nur die westliche Kultur berücksichtigt: *„Western civilization should not be regarded as the superior system it pretends to be.“* (Strauven, 2016, p.1)

Gut 50 Jahre später, scheint es jedoch nicht, dass sich die Architektur seit den 60er und 70er Jahren signifikant weiterentwickelt hätte, obwohl es vielleicht wieder an der Zeit dafür wäre.

Doch was müssen wir in der Gegenwart beachten, um nicht die selben Fehler wie die Moderne zu begehen?

Denn die eine und einzig universelle Gesellschaft gibt es nicht, sie ist keine homogene Masse. Sie besteht auch aus Minderheiten, die aber in der Regel nicht in die Repräsentation einer Stadt oder eines bestimmten Lebensraums Eingang finden. (vgl. Homann, 2010)

Jane Jacobs lehrte uns die Bedeutung von Diversität und auch bereits Ballard führte uns vor Augen, wie wichtig es ist eine durchmischte und gleichberechtigte Gesellschaft mit der Architektur zu fördern, ansonsten drohen die selben Konsequenzen wie den Bewohnern in *High-Rise*. Ballard schnitt damals einen Punkt in der modernen Architektur an, die häufig stark kritisiert wurde.

Aneignung von Raum durch verschiedenste Gruppierungen der Gesellschaft muss als ausnahmsloser Wert beständig sein, dabei steht sie meist der Vertretung von Räumen gegenüber. *„Die Repräsentation des Raums dient dazu, den Raum symbolisch begreifbar zu machen, damit er für das Zusammenleben glaubwürdig wird. (…) Auch wenn die einzelnen Communities quasi für sich leben, brauchen sie eine gemeinsame Basis, die die globale Ökonomie allerdings nicht liefert.“* (Homann, 2010, pp. 306)

Um es endlich zu schaffen Architektur für ausnahmslos jeden zu bauen und nicht nur für „Max Mustermann“ sollte die Architektur, so finde ich, auf Gendertheorien zurückgreifen. Theorien, die den Körper und seine Besitzer in all seinen Facetten in den Fokus stellen. Denn diesen wird in Bezug auf Architektur und Raum bis jetzt noch viel zu wenig Bedeutung zugestanden. (vgl. Homann, 2010)

Queer – Homo – Hetero – Trans!?

Um eine wirklich freie Gesellschaft erreichen zu können, muss eine Gleichwertigkeit – nicht zu verwechseln mit Gleichheit – der Individuen angestrebt werden. Ein Versuch diese Gleichwertigkeit zu erreichen ist das *Kontrasexuelle Manifest* von (vormals) Beatriz Preciado, bei dem Sexualität als Technologie beschrieben wird und verschiedenste Elemente des Sex/Gender Systems dabei betrachtet werden. (vgl. Preciado, 2003)

Assoziationen mit *Crash* sind vorprogrammiert, denkt man an Gabrielles Körper, eingerahmt in Stützen und übersät mit tiefen Narben, die die Resultate eines schweren Autounfalls sind. Gabrielle verkörpert in *Crash* die höchste Stufe der Erotik, jedoch nicht wegen ihres Geschlechts, sie wird nicht als Frau erotisiert, sondern aufgrund ihres neuen, von der Technologie Auto geschaffenen Körpers. *„Für ihn [Ballard] waren diese Wunden, die Schlüssel zu einer neuen, von einer perversen Technologie geborenen Sexualität."* (Ballard, 1996, p. 21)

Preciado geht sogar noch einen Schritt weiter wie Ballard und plädiert dafür, die *„Geschichte der Menschheit"* in die *„Geschichte der Technologie"* umzutaufen. (Preciado, 2003, p. 1)

„Die sexuellen Organe als solche existieren nicht. Die Organe, die wir als sexuell natürlich anerkennen, sind bereits das Produkt einer ausgeklügelten Technologie, die den Zusammenhang vorschreibt, in dem die Organe ihre Bedeutung (sexueller Beziehungen) erhalten und ihrer Natur entsprechen (in heterosexuellen Beziehungen) benutzt werden. Die sexuellen Kontexte werden über den Umweg räumlicher und zeitlicher Begrenzungen hergestellt. Architektur an sich ist politisch. Sie organisiert die Praktiken und beurteilt sie: öffentlich oder privat, institutionell oder häuslich, sozial oder intim." (Preciado, 2003, p. 18)

Für Preciado stellt die Kontrasexualität den einzigen Weg dar, um bedingungslose Freiheit und Gleichwertigkeit der Gesellschaft zu erzielen. Dafür

147 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996

entwickelt die kontrasexuelle Gesellschaft auch eine eigene Architektur. Hierfür müssen die öffentlichen und die privaten Bereiche neu definiert werden. (vgl. Preciado, 2003)

In *Testo Junkie* geht Preciado, mit Abschluss des Textes, Paul Preciado, in der These der freien Gesellschaft weiter. Um das zeitgenössische Panopticon, ein Wechselspiel aus Architektur, Pharma,- und Sexindustrie, zu überwinden, dehnt der Gender und Queerphilosoph die Theorie von Georges Bataille und J.G. Ballard aus.

Preciado unterzieht sich während der Entstehungsphase des Buches einer Selbstbehandlung mit Testosteron und hält ihre/seine Erfahrungen neben fundierten theoretischen Analysen und Thesen, in Form eines Tagebuchs fest. Die dabei einhergehenden physischen und psychischen Veränderungen stehen symbolisch für die Metamorphose einer Epoche. Diese Epoche, deren Ende der Fordismus ist, hat durch die Autoindustrie eine ganz eigene Form der Produktion und des Konsumverhaltens hervorgebracht. Mit einher geht eine völlig neue und eigene Weise den Innenraum zu denken und die Stadt zu leben, *„eine konfliktuelle Aufteilung zwischen Körper und Maschine, einen diskontinuierlichen Strom der Wünsche und des Widerstands.*“ (Preciado, 2016, p. 28)

Unser heutiges Verständnis für Geschlecht und Sex, gründet sich auf den Kinderpsychiater John Money, der 1957 den Begriff „gender“ formulierte. Dieser unterscheidet sich von dem Wort „sex“, um eine Zugehörigkeit eines Individuums zu einer Gruppe definieren zu können, die kulturell notiert entweder „weiblich“ oder „männlich“ sein kann. Im selben Jahr kommt auch die Pille *Enovid* auf den Markt. Diese wurde ursprünglich zur Behandlung von mentalen Problemen verwendet, erst einige Jahre später diente sie dann als Verhütungsmittel. *„Die chemische Komponente der Pille wurde zum meist angewendeten pharmazeutischen Molekül in der gesamten menschlichen Geschichte.“* (Preciado, 2016, p. 31)

Vier Jahre zuvor, 1953, gründete Hugh Hefner den Playboy, das erste amerikanische Pornomagazin,

148 | *Inside the Chicago Playboy Mansion* | Burt Glinn | Magnum Photos | 1966

das über den Kiosk vertrieben wurde. Die erste Ausgabe erschien mit der nackten Marilyn Monroe als Covermodel. 1958 verwandelte Hefner ein altes Haus in Chicago in die Playboy-Mansion, die als *Love Palace* angepriesen wurde. Die Mansion entwickelte sich zur beliebtesten erotischen Wunschvorstellung der USA. In den 1970er Jahren produzierte Gerard Damiano *Deep Throat*, mit Linda Lovelace in der Hauptrolle, der erste in den USA öffentlich aufgeführte Pornofilm und populärsten Filme seither und auch kommerziell war dieser Film ein äußerst erfolgreicher Streifen.
Die Pornofilmindustrie explodierte. Aus ursprünglich 30 Pornofilmen, die in den 50er Jahren noch heimlich gedreht wurden, wurden zwanzig Jahre später 2.500 Filme pro Jahr. Die Pornoindustrie stellt eine der dominantesten visuellen Technologien dar, die dazu dienen den männlichen Körper zu kontrollieren. (vgl. Preciado, 2016)

Mit seinem Buch *The Atrocity Exhibition* aus dem Jahr 1970, widmete sich Ballard dem Thema der Pornographie als mächtiger Katalysator für soziale Veränderungen. (vgl. Campbell, 2008)

Georges Bataille beschrieb, wie auf die Erfindung der Eisenbahn, der Eisenbahnunfall als logische Konsequenz folgt. (vgl. Hollier, 1992) Im Vergleich dazu beschreibt Preciado wie Experimente aus dem militärischen Bereich der USA, ihre Anwendungen in der Pharmaindustrie, die medizinische Behandlung von Soldaten, später Einzug in die Schönheitschirurgie oder Medikamente aus dem legalen Bereich in die Clubszene zur illegalen Anwendung, fanden. (vgl. Preciado, 2016) Es zeigt sich folglich, dass jede Entwicklung, pharmazeutisch, technisch oder architektonisch, wie wir bereits gehört haben, früher oder später Einzug in den Alltag der Menschen haben und oftmals auch weitreichende Folgen beinhalten können. So wie auf die Erfindung von Plastik die *Trash Vortex* folgt, eine riesige Insel im Nordpazifik, die wohl größte Wasserarchitektur des 20. Jahrhundert. (vgl. Preciado, 2016)

Mittlerweile ist unsere Gesellschaft von synthetischen Steroiden, von transformierten Organen, diversen Flüssigkeiten, Pornographie, psychotroper Substanzen, legal und illegal, von Information und Kapital, abhängig. *„Das sind nur einige Ausschnitte*

149 | Linda Lovelace | 1972

des Entstehens eines postindustriellen, globalen und medialen Regimes, in dem die Pille und der Playboy paradigmatisch sind und das ich [Preciado] von nun an pharmapornographsich nennen werde. Ich [Preciado] beziehe mich dabei auf die Prozesse, mit denen sexuelle Subjektivitäten regiert werden und damit auf ihre molekularen (pharma-) semiotechnischen porno-9 Modalitäten. (…) Im Verlauf des 20. Jahrhunderts gewinnen Psychologie, Sexualwissenschaft und Endokrinologie ausreichend materielle Autorität, um die Konzepte von Psyche, Libido, Bewusstsein, Weiblichkeit und Männlichkeit, Heterosexualität und Homosexualität in fühlbare Realitäten, chemische Substanzen, kommerzialisierbare Moleküle, Körper, menschliche bio-Typen und Warenwerte umzusetzen, die von den pharmapornographischen Multinationalen generiert werden." (Preciado, 2016, pp. 35)

All diese Wissenschaften, aus den unterschiedlichsten Bereichen, sind aufgrund ihrer performativen Kraft zur Religion der Moderne geworden. Das laut Bataille ehemalige Aufgabenfeld der Architektur, räumliche Religionspräsentation und politische Macht, hat laut Preciado eine neue Komponenten erhalten. Die Rede ist vom pharmapornographischen Regime.

„Im pharmapornographischen Zeitalter synthetisiert und definiert die Industrie der sexpolitischen Regierung des Körpers eine spezifische Produktions- und Konsumtionsform, eine masturbatorische Temporalisation des Lebens, eine virtuelle und halluzinogene Ästhetik des lebendigen Objekts, eine Architektur, die den inneren Raum in den äußeren transformiert und die Stadt in Innerlichkeit und >>Junkspace<< - und das aufgrund der Apparate der Selbstüberwachung der high-speed übertragenen Information, Damit entsteht eine neue Form der kontinuierlichen Herstellung von Begehren und Widerstand, Konsumtion und Zerstörung." (Preciado, 2016, pp.41)

Der Körper des 21. Jahrhundert beinhaltet mehrere Verbindungen, er ist eine lebendige Verkörperung der Technologie. Kein reiner Organismus mehr, aber auch noch keine reine Maschine, sondern ein System aus beidem. Dies lässt die Unterschiede zwischen Performance, Kunst, Medien und Architektur verschmelzen. Halb lebendig, halb tot. Die Theorie von Marshall McLuhan und der Erweiterung des Körpers durch Medien wird heute ausgedehnt, der menschliche Körper ist eine Erweiterung globaler Kommunikationstechnologie. Widersprüchlich dazu steht die strikte Einteilung der Pharmaindustrie in weiblich und männlich, der eigentlich mittlerweile multi-definierte Körper, wird gegen sein Sein, strikt unterteilt, behandelt und somit unterworfen. Das Leben wird reguliert von Hygienevorschriften, Tabellen, Statistiken und Sexualerziehung. Sexualität und Fortpflanzung werden dadurch zu Werkzeugen eines politischen Regimes, das sich wiederum der Architektur bedient. Die strikte Unterteilung in die beiden „traditionellen" Geschlechter spielt eine wichtige Rolle hierbei. Geschlecht ist eine soziokulturelle Konstruktion, die leicht einer Kontrolle unterzogen werden und daher auch nur schwer überwunden werden kann. Kontrolliert von molekularen Technologien und hormonalen Zwangsinstrumenten, werden alte Machtstrukturen beibehalten. Die momentane Gesellschaft ist eine enorme sexpolitische Versuchsstätte, die Geschlecht produziert. Mitunter dadurch entsteht auch das Problem des Mangels an öffentlichen Räumen für „Andere", für beispielsweise homosexuelle und transgender Menschen. (vgl. Preciado, 2016)

Der direkte Nutzen dieser Kontrollmechanismen für die Machtausübenden zeigt sich am Beispiel von El Fanguito, ein Slum in San Juan, Puerto Rico. In den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts verwandelte sich dieser Ort in ein biopolitisches Labor, dem pharmakologischen Hinterhof der USA während des Kalten Krieges. Dem voraus gingen Slumsanierungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts Sterilisation als sichere Methode nur Verminderung der Geburtenrate, als Grundlage für eine Sanierung eines Slums, anwendete. Auf die reduzierte Natalität konnte die städtische Modernisierung folgen.
Um für die USA von Nutzen zu sein musste aber auch die Lebens,- und Wohnstruktur verändert werden. Es folgte eine Trennung in Kategorien von Geschlecht nach nordamerikanischen Vorbild. Private, öffentliche, häusliche Orte, Orte für die Familie und Orte für die Prostitution wurden errichtet und dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben, um eine maximale Kontrolle gewährleisten zu können. *„In nur zwanzig Jahren wurde Puerto Rico zum größten biochemischen und pharmazeutischen Laboratorium Nordamerikas. Der Zugang zu Verhütungstechniken war als Komponente eines größeren Projekts konzipiert, das Wohnungsbau, Stadterneuerung und Industrialisierung einschlossen. Die Kontrolle der Reproduktion bildete für die amerikanische Regierung zusammen mit modernem Wohnungsbau*

150 | El Fanguito | Testort für die Antibabypille

die zwei wesentlichen Säulen für einen verbesserten Lebensstandard in Puerto Rico.“ (Preciado, 2016, p. 189)

In El Fanguito wurden ganze Stadtteile abgerissen und durch Massenwohnbau, nach europäischem und nordamerikanischem Vorbild, ersetzt. Billigversionen von amerikanischen Mittelklasse-Vorstädten wurden errichtet. Durch die anfängliche Euphorie unter den betroffenen Bewohnern, hatten die Stadtentwickler eine Garantie dafür, dass die Bevölkerung nicht wegziehen würde. So wurde die Stadt leicht zu überwachen, ein Umstand der für die folgenden Testreihen der Antibabypille unentbehrlich war. Mit einer strikten räumlichen Zuordnung von Geschlechtern – dem Weiblichen wurde der häusliche Bereich zugeteilt – wurde die amerikanische Lebensweise nachgeahmt und die Anwendung der Pille von den Testpersonen garantiert. Dieser Test der Antibabypille war der erste klinische Test, der außerhalb eines dafür vorgesehenen Labors stattfand. Jedes private Heim wurde zu einem potentiellen Ort für Experimente. Man betrieb Wohnmodernisierung um ein mikorpharmazeutisches Laboratorium im häuslichen Bereich zu installieren. Der Erfolg der Pille hing aber eng mit dem Wohnbau-Programm zusammen, das Produkt war abhängig von der Rolle der Frau als Hausfrau und der damit verbundenen Leichtigkeit der Überwachung. Um eine Selbstkontrolle auch außerhalb des häuslichen Umfelds zu ermöglichen wurde die Pille zu einem Designobjekt erweitert. Ein Dosier, eigens dafür entworfen, konnte später überall mit hin genommen werden. So schafft es die Pille die Nutzerin nun auch außerhalb zu disziplinieren. Durch die neue Verpackung, konnte nämlich die Pille vom privaten in den öffentlichen Raum gebracht werden und so im Laufe der Zeit zu einem Kontrollinstrument in sämtlichen Lebensbereichen Einzug finden. In der Verpackung ist das architektonische Prinzip von Bentham in einem veränderten Maßstab wiederzufinden. *„(…) die Antibabypille ist ein Panopticon als Tablette. Soziale Orthopädie mutiert in eine pharmapornographische Mikroprothese. DialPak verwandelt das Panopticon in einen häuslichen tragbaren Hormonvertrag.“* (Preciado, 2016, pp. 202) Der Übergang vom Panopticon als Gefängnis bei Bentham, zum Panopticon der Verpackung eines

151 | *DualPak*

pharmazeutischen Produktes, lässt uns den Übergang von einem disziplinarischen Regime zu einem pharmapornographischen erkennen. (vgl. Preciado, 2016)
Die gesamte Testphase der Pille rief eine Architektur hervor, die Bewegungen kontrolliert, Handlungen programmiert und Praktiken des Alltags ritualisiert. Die Intention dieser Architektur war es nicht dem Menschen Wohnort zu bieten oder das Individuum zu repräsentieren, sondern eine leicht kontrollierbare Masse zu produzieren. (vgl. Preciado, 2016)

Es zeigt sich, dass die kulturelle Zuschreibung der Geschlechter, die eng mit Architektur zusammenhängen, einen enormen Zwang und Kontrolle auf die Gesellschaft ausübt, die Frauen, Kinder, Homosexuelle und Transsexuelle, zu Gunsten des weißen heterosexuellen Mannes der oberen Mittelklasse, am meisten betreffen. Ein Problem, das auch heute noch allgegenwärtig scheint. So ordnen sich beispielsweise Frauen Männern im öffentlichen Raum nach wie vor unter, indem sie sich instinktiv kleiner machen. (vgl. Schlüter, 2016)

Dies alles sind Umstände die durch den Humanismus, der vor ca. einem halben Jahrhundert in die Architektur Einzug hielt, begünstigt werden. Seitdem herrscht Stillstand und führt mich zu den Fragen:
Wie können wir als Architekten aber einen Schritt weitergehen? Was kommt nach dem Humanismus, der eben diesen weißen Mann als Musterexemplar heranzieht und ihn für die gesamte Gesellschaft stellvertretend verwendet? Ein Umstand, der alles andere als akkurat erscheint, da Gesellschaft eben keine homogene Masse ist. Die Konsequenzen des Humanismus in der Architektur hat uns bereits Ballard vorgeführt und damit auch seine kritische Haltung gegenüber diesem Ausdruck verliehen. Wir sollten uns alle folglich die Frage stellen, was kommt nach dem Humanismus?

Der Posthumanismus

Ballards Werk in Bezug auf *Eschatologische Jouissance,* kann als Manifest des Anti-Humanismus verstanden werden. Er beschreibt das Vergnügen am Untergang, der uns bekannten Weltordnung und kann daher als ablehnende Haltung des Autors gegenüber dem Humanismus gesehen werden. (vgl. Teeuwen, 2009) Wäre Ballard ein Humanist, würden die Protagonisten in seinen Erzählungen versuchen den Urzustand, von vor der Katastrophe, wieder herzustellen aber vor allem der Umstand, dass die Protagonisten im Untergang ihrer bekannten Welt und Ordnung Freiheit und Glück finden, ist ein starkes Indiz für den Anti-Humanismus. Ballard findet in *Crash* in tödlichen Autounfällen Freiheit, Maitland auf einer verlassenen Betoninsel, die er nicht mehr verlassen will und Robert Laing fühlt sich glücklich und befreit, während er am Ende von *High-Rise* einen Hund grillt und über die Geschehnisse nachdenkt.

Da der Anti-Humanismus, wie Ballard ihn inszeniert, wohl kaum eine attraktive Alternative zum Humanismus darstellt, soll nun abschließend über den Posthumanismus nachgedacht werden.

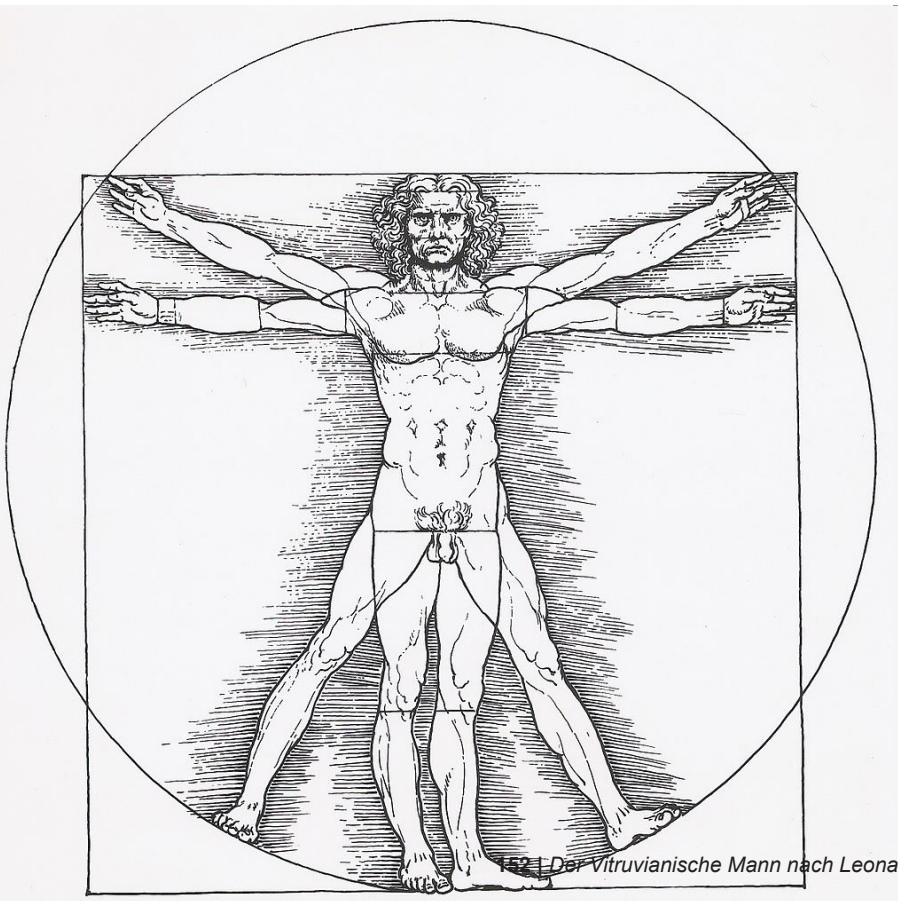
„That humanity be in a critical condition – some may even say approaching extinction – has been a leitmotif in European philosophy ever since Friedrich Nietzsche proclaimed the `death of God´ and of the idea of Man that was built upon it.(…) Ever since then, the main items on the philosophical agenda have been: firstly, how to develop critical thought, after the shock of recognition of a state of ontological uncertainty, and, secondly, how to reconstitute a sense of community held together by affinity and ethical accountability, without falling into the negative passions of doubt and suspicion.“ (Braidotti, 2013, p.6)

Die Machtgefüge, wie sie Preciado beschrieben hat, brachten eine perverse Variante des Posthumanismus hervor, der im Kern eine radikale Störung des Menschen beinhaltet. Die zivile Verantwortung der Akademiker heute, somit auch der Architekten, ist einer der ausschlaggebenden Gründe, warum sich Braidotti mit dem Posthumanismus auseinandersetzt. Ein Denker der Geisteswissenschaften, eine Figur die als intellektuell gilt, weiß nicht mehr welche Rolle sie in der zeitgenössischen sozialen Öffentlichkeit hat. (vgl. Braidotti, 2013) Zählt man den Architekten zu diesen Denkern hinzu, hat diese Behauptung fatale Folgen, denn **wie soll jemand für die Gesellschaft bauen, wenn er seine eigene Rolle und Position in jener nicht mehr definieren kann?**

Das Ideal ist die Produktion von sozial relevantem Wissen, das mit den grundsätzlichen Bedürfnissen der sozialen Gerechtigkeit, dem Respekt vor dem menschlichen Anstand und der Diversität, der Ablehnung von falschem Universalismus, die Versicherung des Positiven der Unterschiede, die Prinzipien der akademischen Freiheit, Antirassismus, Offenheit anderen gegenüber und Geselligkeit, vereinbar ist. Auch wenn dies an Anti-Humanismus erinnert, können auch die besten Eigenschaften des Humanismus mit diesen Leitsätzen funktionieren. (vgl. Braidotti, 2013)

„Posthuman knowledge – and the knowing subject that sustain it – enacts a fundamental aspiration to principles of community bonding, while avoiding the twin pitfalls of conservative nostalgia and neo-liberal euphoria. This book is motivated by my belief in new generations of `knowing subjects´who affirm a constructive type of pan-humanity by working hard to free us from the provincialism of the mind, the sectarianism of ideologies, the dishonesty of grandiose posturing and the grip of fear. (…) ***That means we need to learn to think differently about ourselves“*** (Braidotti, 2013, pp.11)

Zurück zum Anfang. Dort stand zuerst er – das klassische Ideal eines Mannes, von Protagoras als das Maß aller Dinge definiert und in der italienischen Renaissance als universelles Modell und Repräsentation in Leonardo da Vincis *Vitruvianischen Mann* wiederzufinden. Diese Modell setzte den Standard nicht nur für Individuen, sondern auch für ihre Kultur. Humanismus entwickelte sich in ein gesellschaftliches Modell, das eine gewisse Idee von Europa formte. Die Mutation der humanistischen Ideale in eine hegemonische Kultur wurde von Hegels Philosophie der Geschichte kanonisiert. Dies setzte Europa nicht nur geopolitisch, sondern auch universell in den Vordergrund. Der Eurozentrismus ist heute ein strukturelles Element unserer kulturellen Praxis, die sich auch in der theoretischen, der institutionellen und pädagogischen Praxis verankert hat. Dieses eurozentrische Denkmuster schließt die Dialektik von Selbst und Anderen, und die binäre Logik von Identität und Anderssein bzw. den Motor für die kulturelle Logik für universalen Humanismus. Zentral zu dieser universalen Stellung und seiner binären



152 | *Der Vitruvianische Mann nach Leonardo da Vinci*

Logik, ist der Gedanke von Unterschieden/Anderssein als Verschlechterung. Subjektivität wird gleichgesetzt mit Bewusstsein, universeller Rationalität und Selbstregulierung ethischen Benehmens, wohingegen die Andersartigkeit als negativ und spiegelndes Gegenüber gesehen wird. So lange Unterschiede als minderwertig gesehen werden, braucht es sowohl essentialistische und tödliche Konnotationen für die Menschen, die als „die Anderen“ gebrandmarkt wurden. Diese „Anderen“ unterscheiden sich durch ihre Sexualität, ihre Rasse oder Natur von der Masse. Humanismus war schon immer imperial geprägt. Der Mensch hängt dabei immer von den Interessen einer Klasse, eines Geschlechts, einer Rasse oder seinem Erbgut ab. Diese Worte und Unterteilungen verdeutlichen schon, dass es kaum ein Verbrechen an der Menschheit gab, das nicht im Name des Humanismus geschah. (vgl. Braidotti, 2013)

Die ersten bahnbrechenden Kritiken am Humanismus entstanden zum einen bei den Neuen Linken in den 1960er und 70er Jahre in Amerika, die als Opposition zur liberalen Mehrheit und den marxistischen Humanisten der Linke waren und zum anderen in Foucaults Theorie *Die Ordnung der Dinge*, aus dem Jahr 1970. Darin stellte er die Frage, was als Idee des Menschen im radikalen Diskurs der Zeit zirkulierte. Damit legte er die anti-humanistische Agenda für eine große Anzahl von politischen Gruppen. Die radikalen Denker, die nach der 1968er Generation kamen, lehnten sowohl den klassischen als auch den sozialistischen Humanismus ab. Der vitruvianische ideale Mann als das Standard für Perfektion und Perfektionierbarkeit, wurde von seinem Podest gestürzt und zerlegt. Dieses humanistische Ideal stellte, den Kern der liberalen individuellen Sicht des Subjekts, welches Perfektionierbarkeit in Bezug auf Unabhängigkeit und Selbstzerstörung definiert, dar. Diese sind auch genau die Qualifikationen gegen die sich Poststrukturalisten wandten. Es stellte sich heraus, dass dieser Mann weit davon entfernt war der Grundsatz für die perfekten Proportionen zu sein, ein universalistisches Ideal verdeutlichte, dass er nun den Status eines natürlichen Gesetztes erreicht hat, was in Fakt ein historisches Konstrukt ist und als ein solches bedingt wird als Werte und Standorte. Individualismus ist kein wesentlicher Teil der menschlichen Natur, wie liberale Denker gerne annehmen, sondern viel mehr

eine historische und kulturelle diskursive Formation, eine die immer problematischer wird.
Feministinnen wie Luce Irigaray stellten klar, dass das angeblich abstrakte Ideal Mann, als ein Symbol des klassischen Humanismus, eindeutig ein Männchen der Spezies ist: es ist ein Er. Weiters ist er weiß, ein Europäer, gutaussehend und körperlich, sowie geistig gesund, über seine Sexualität kann man nicht viel erraten, obwohl ihn einige Spekulationen um seinen Maler, Leonardo da Vinci umgeben. *„What this ideal model may have in common with the statistical average of most members of the species and the civilation he is supposed to represent is a very good question indeed. Feminist critiques of patriarchal posturing through abstract masculinity and triumphant whiteness argued that this Humanist universalism is objectionable not only on epistemological, but also on ethical and political grounds."* (Braidotti, 2013, p.24)

Der Anti-Humanismus ist konsequenterweise eine wichtige Quelle für Gedanken des Posthumanismus. Es ist aber nicht das Einzige, dennoch ist die Verbindung zwischen Anti-Humanismus und dem Posthumanismus historisch notwendig. (vgl. Braidotti, 2013)

Braidotti hat die genealogische Reise aufgezeigt. Der Anti-Humanismus ist einer der historischen und theoretischen Wege, die zum Posthumanismus führen können. Sie schreibt, dass sie mit Theorien über den Tod von Gott (Nietzsch), dem Ende des Mannes (Foucault) und dem Untergang der Ideologien (Fukuyama) aufgewachsen ist, und dass das sie realisieren ließ , dass man den Humanismus nur auf eigenes Risiko berührt. Der Anti-Humanismus ist sicherlich nicht frei von Widersprüchen, so Braidotti. Sie weist auf die Fähigkeit des Humanismus hin, dass er sich immer wieder erholt, fast schon immer wieder aufersteht. Der Vitruvianische Mann steht immer wieder auf und fährt damit fort, universelle Standards aufrechtzuerhalten und eine fatale Attraktion zu sein. (vgl. Braidotti, 2013, p. 29)

„(…) Humanism promotes respect for science and culture, against the authority of holy texts and religious dogma."(Braidotti, 2013, p.29)

Die Tradition des Säkularismus, führte zu einer Polarisation zwischen Religion und Bevölkerung, die in einer neuen Teilung zwischen privaten Glaubenssystemen und der öffentlichen politischen Sphäre sozial verordnet ist. Diese öffentlich/privat Unterscheidung ist vollständig gegendert. Historisch betrachtet wird die Frau beiden Sektoren zugeschrieben, dem Häuslichen und dem Religiösen. Diese traditionellen Attribute der Religion verhindert eine politische Rolle der Frau in der Gesellschaft. Europäische Frauen sollen sich mehr religiösen Dingen zuwenden als politischen. (vgl. Braidotti, 2013) Hier erkennt man die Gültigkeit und Verbindung von Batailles und Preciados Philosophie. Bataille beschrieb Architektur als gebaute Religion und somit auch Machtdemonstration, Preciado widmet sich heute den Einflüssen von Architektur und weiteren Faktoren auf die Frau und Braidotti betont die Religiosität als Instrument der Macht über die Frau und schlägt somit die Brücke zwischen den beiden Denkern.

Der Posthumanismus stellt nun den Moment dar, in dem das Ende der Widersprüche zwischen Humanismus und Anti-Humanismus auftritt. Er sucht einen anderen diskursiven Rahmen und nach neuen Alternativen. *„The crisis of Humanism means that the structural others of the modern humanistic subject re-emerge with a vengeance in postmodernity. (…) It is historical fact that the great emancipatory movements of postmodernity are driven and fuelled by the resurgent `others´: the women´s rights movement; the anti-racism and de-colonization movements; the anti-nuclear and pro-environment movements are the voices of structural Others of modernity."* (Braidotti, 2013, p. 37)

Der Stolz auf unsere technologischen Errungenschaften und den daraus resultierenden Wohlstand darf uns nicht davon abhalten, die großen Widersprüche und das Entstehen von sozialen und moralischen Unterschiede, begünstigt von unseren fortgeschrittenen Technologien, zu sehen.
Diese neuen Formatierungen setzen den Abgang des Mannes voraus, dem ehemaligen Maß aller Dinge. Eurozentrismus, Männlichkeit und das Patriarchat, sowie die Anthropozentrik wurden als komplexe und interne differenzierte Phänomene bloßgestellt.
Es gibt unzählige Arten des Humanismus (Bsp. Humanismus der Nazis bis hin zum Humanismus ihrer Opfer). Diese Vielfalt stellt auch das größte Problem des Humanismus dar, er kann nicht auf eine Theorie zusammengefasst werden. - Wiederum ein Grund für Braidotti wieso es so wichtig ist den Humanismus zu überwinden. (vgl. Braidotti, 2013)

Nanotechnologie, Biotechnologie,

Informationstechnologie und die Kognitiven Wissenschaft sind die vier Apokalyptischen Reiter des Humanismus.
Das Bild des *vitruvianische Mannes* auf einem Starbucks Kaffeebecher stellt ironisch die Beziehung zwischen dem Charakter des Posthumanismus und der Konsumgesellschaft dar: Ich shoppe also bin ich. Die globale Wirtschaft ist post-anthropozentrisch indem sie alle Spezies in einem Markt vereinen.
Die Post-Anthropozentrik gedeiht besonders in volkstümlichen Kulturen und ist stark, als negative Tendenz zur Repräsentation der Transformation der Beziehung zwischen Menschen und Technologien kritisiert worden. Diese Repräsentation stellt das Genre des Gothic Horror dar. Diese dystopische Reflexion der biogenetischen Strukturen des zeitgenössischen Kapitalismus ist ausschlaggebend für die Faszination hierfür.
Die Norm des Mannes wurde bereits vielfach kritisiert. Hauptsächlich wegen seines Patriarchats. Beim universellen Mann geht man davon aus, dass er maskulin, weiß, urbanisiert, eine Standardsprache sprechend und heterosexuell mit Fortpflanzungsdrang, ist.
Der Mensch wird nicht nur durch genetische Selektion sozial konstruiert, sondern auch durch Gesundheits,- und Hygieneregulationen.
Weil es keine Grenzen gibt und alles in Wechselbeziehung zueinander steht, bedeutet es die Natur zu verletzen auch gleichzeitig uns selbst zu verletzten. Humanismus ist eine zweiseitige Position. Braidotti sagt, dass Cyborgs die dominante soziale und kulturelle Form darstellen und dass sie aktiv durch die soziale Fabrik, mit vielen ökonomischen und politischen Implikationen, sind. Der Vitruvianische Mann ist nun kybernetisch. Als nächstes geht sie darin über zu argumentieren, dass technologische Meditation zentral für eine neue Vision für die posthumane Subjektivität ist und dass sie den Grundstein für eine neue Ethik fordert. (vgl. Braidotti, 2013)

Zieht man an dieser Stelle nun eine Zwischenbilanz, erkennt man die Parallelen in Braidottis Theorie zu jener von Preciado. Der moderne Kapitalismus ist biopolitisch und kontrolliert unser Leben. Dies hat sich bereits in eine Form der Bio-Piraterie verwandelt, weil es die generative Macht von Frauen, Tieren, Pflanzen, Genen und Zellen ausbeutet. (vgl. Braidotti, 2013)

Doch wer meint, dass mit dem Ende des Humanismus die Menschheit endet, der irrt. Der Posthumanismus signalisiert vielmehr das Ende von bestimmten Auffassungen des Menschen. So können in dieser Epoche auch bereits Cyborgs als Menschen aufgefasst werden. Ein Schritt in diese Richtung hat sich bereits relativ früh ereignet - In Filmen des 20. Jahrhunderts - In *L´Inhumaine* von Marcel L´Herbier, wird die Ambivalenz von Angst und Verlangen gegenüber Technologie gezeigt, in der Art eines angestammten patriarchalen Verdachts gegenüber Frauen und Frauen in Machtpositionen. Die technologischen Artefakte und die mechanischen Anderen sind beide gegendert und erotisiert im Modernismus und werden so zum Emblem einer von Technologie getriebenen Gesellschaft. L´Herbier´s Charakter Claire in *L´Inhumaine* und Fritz Lang´s Maria in *Metropolis* sind beide extrem sexualisiert und verkörpern die tiefe geschlechtliche Beziehung des 20. Jahrhunderts zu seiner industriellen Technologie und Maschinerie. Diese Visionen sind nicht nur in einem anthropologischen Rahmen eingeschlossen, der den Menschen in den Mittelpunkt der weltlichen Evolution stellt, es stellt auch die Unterschiede zwischen den Menschen und der Technologie dar. Das alles produziert eine mehrschichtige menschenverachtende Welt. Die modernistische Ära betonte die Power der Technologie nicht nur als isoliertes Event, sondern als unabdingbares Element in der Menge der Industrialisierung, die hergestellten Objekte, Geld, Macht, soziale Entwicklung, Einbildung und Konstruktionen der Subjektivität beinhaltet.
Das modernistische Delirium ging nicht vollkommen in Rauch auf, obwohl viele dieser Wege zum Desaster führten. Weibliche Sexualität wird in diesen Beispielen als Bedrohung und unwiderstehliche Attraktion dargestellt. Techno-Verführerinnen, die, die beunruhigende Zukunft weisen, die menschenverachtende Aspekte, die Gewalt und Grausamkeit beinhalten und dabei wichtige Komponente der wissenschaftlichen Ratio in der modernistischen Ära sind. Die Beziehung zwischen dem Menschen und dem technologischen Anderen, ändern sich radikal mit den zeitgenössischen Technologien des fortgeschrittenen Kapitalismus. Die Frage, die sich nun stellt ist: Wie entwickelt sich die moralische Krise der Moderne im Posthumanismus? Und was wird aus den Humanwissenschaften (zu deren Disziplinen auch die Architektur zählt) mit dem Ablehnen des Vorranges des Mannes um? (vgl. Braidotti, 2013)

Wir müssen aufhören im 19. Jahrhundert zu denken!

Die Städte des 21. Jahrhunderts, sind nicht nur explodierende urbane Orte. Sie sind auch, im besten Fall, technologisch vermittelte, smarte urbane Oberflächen. In den Städten entsteht heute ein neues Netzwerk aus den alten Komponenten Urbanität, Soziales, Ökonomie, Politik und zivile Verbindungen. Wegen ihrem hohen Anteil an technologischen Interventionen, die in ein zeitgenössisches Netzwerk eingebunden sind, kann dieser neue urbane Ort als post-anthropozentrisch und über dem vitruvianischen Rahmen der Humanisten gesehen werden. Die Städte von morgen werden lebende Zentren des Lernens, der Informationsvermittlung und den geteilten kognitiven Praktiken sein, basierend auf intensiven sozialen Netzwerken. Die Kombination von technischen Fähigkeiten und gesellschaftlicher Verantwortung, die Sorgen um eine soziale und umwelttechnische Nachhaltigkeit und eine anspruchsvolle und kritische Beziehung zu Konsum, sind die Hauptziele des zeitgenössischen Multiversums. (vgl. Braidotti, 2013)

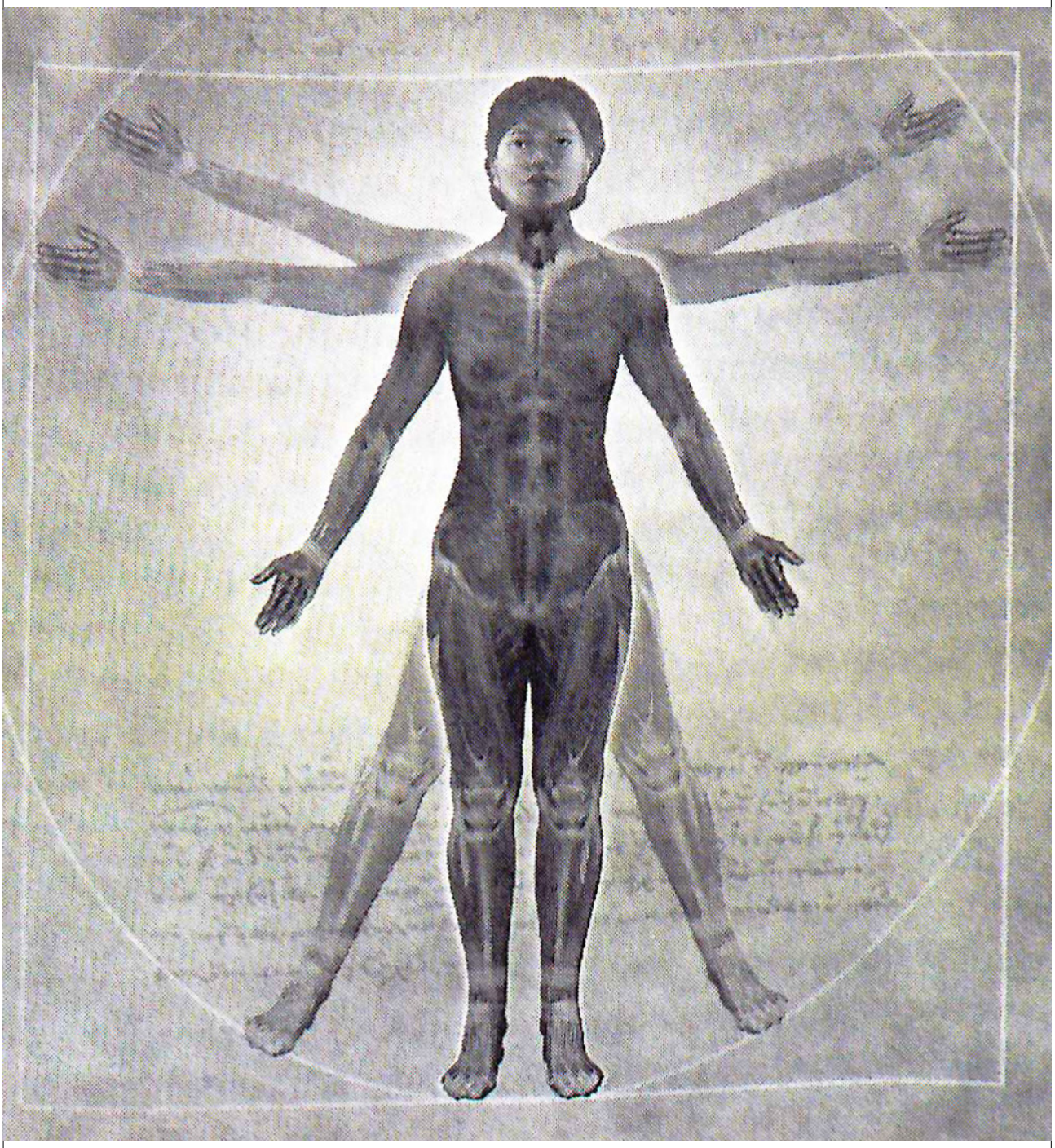
„(…) how one feels about the posthuman depends to a great extend on how one relates to the human in the first place." (Braidotti, 2013, p. 194) „Faced with transformations of this magnitude, it is urgent to set a new posthuman social agenda. The limits and limitations of posthuman bodies must become the object of collective discussions and decisions across the multiple constituencies of our polity and civil society, in a manner that does not assume the centrality, let alone the universality, of humanistic principles and anthropocentric assumptions. We now need to learn to think differently about ourselves and to experiment with with new basic unit of common reference for the human." (Braidotti, 2013, p. 196)

Am Schluss bleibt hier nur noch die Frage offen ob wir in der Lage sind, mit unseren Posthuman-Selbst aufzuholen, oder sollen wir uns weiterhin in einem theoretischen und eingebildeten Jet-Leg Zustand in Bezug zu unserer lebenden Umwelt aufhalten? (vgl. Braidotti, 2013)

Conclusio

Rosi Braidotti behandelt in ihrem Werk *Posthuman* die Problematik des männer-basierten Denkens des Humanismus und beschreibt wie im Posthumanismus diese alten Schemata, bei denen der weiße, heterosexuelle Mann als Maß aller Dinge gesehen wird und eine äußerst eurozentrische Sichtweise vorherrscht, überwunden werden kann. Gesellschaft ist mehr als ein Vielfaches des exemplarischen Mustermannes. Sie ist weiblich, queer und noch vieles mehr. Dies muss auch in der zeitgenössischen Architektur berücksichtigt werden. Und auch Paul B. Preciado widmet sich diesem Thema und dehnt die Theorie von Georges Bataille und J.G. Ballard aus. Denn schon lange übt nicht nur Architektur Zwang und Kontrolle auf die Menschheit aus, sondern auch die Pharma,- und Sexindustrie sind an diesem Umstand maßgeblich beteiligt und oft auch in direkter Wechselbeziehung zueinander. Hierfür beschreibt der Queer,- und Genderphilosoph die ersten großen Studien und Testversuche zur Antibabypille, bei dem das häusliche Umfeld der Frau, das ihr vor allem auch von der Gesellschaft so zugeteilt wurde, als eines der wichtigsten Kontrollinstrumente fungiert. Es üben also Architektur, Medikament und Sexindustrie in diesem Beispiel gemeinsam eine enorme Überwachungs,- und Kontrollfunktion aus.
Unbewusst folgen viele Städte diesem Prinzip von Überwachen und Strafen auch heute noch. Dies wird vor allem von Apparaten der Selbstüberwachung (wie es die Antibabypille zum Beispiel ist) begünstigt. Produkt dieser Überwachungsgesellschaft ist eine Architektur, die den inneren Raum in den äußeren transformiert und die Stadt in Innerlichkeiten und Junkspace aufteilt. (vgl. Preciado, 2016)

Wir Architekten und Architektinnen müssen darauf achten die richtige Richtung für die Gesellschaft, wie Braidotti und Preciado sie uns vermitteln, nicht aus dem Blickfeld zu verlieren. In der zeitgenössischen Architektur mit ihren parametrischen und computerbasierten Entwürfen rückt der Mensch mit Leichtigkeit aus dem Fokus. Wir scheinen also eine genau gegenteilige Richtung anzustreben.
Und genau deshalb kann von einer immer noch währenden Bedeutung und Gültigkeit in J.G. Ballards dystopischer Literatur gesprochen werden, die verschiedene Probleme der Architektur und Urbanistik, die wir im heutigen Kontext, nach wie vor noch nicht vollkommen überwinden konnten, aufzeigt.



153 | *Vitruvianische Frau* | Friedrich Sauer Science Foto Library

EPILOG

Architektur und Gesellschaft sind zwei Konstrukte die gegenseitig einen enormen Einfluss auf sich ausüben. Die Architektur und Urbanistik der Moderne vernachlässigte diese Beziehung und konzentrierte sich verstärkt auf große Bauten, Monumente und Designs, die nur aus der Vogelperspektive heraus gedacht wurden. Der Mensch und sein Maßstab wurden in den Hintergrund gedrängt. Bereits zu Mitte des letzten Jahrhunderts forderten jedoch kritische Stimmen eine Rückkehr, zu eben diesem, am Menschen orientierten Maßstab, schienen aber an der Umsetzung zu scheitern.

Der britische Science-Fiction Autor James Graham Ballard war bestimmt kein Architekturkritiker oder Experte in Planungsbelangen, er hatte aber sehr wohl ein außergewöhnliches Feingefühl für seine Umwelt, seine Mitmenschen und sozialen Gefüge, die sich um ihn herum bildeten. Ballards großes Talent bestand darin, Ereignisse und Veränderungen seiner Gegenwart aufzugreifen und weiterzudenken. Dadurch entstanden dystopische Szenarien, die von den extremen Konsequenzen der herrschenden Bedingungen in einer kapitalistischen Gesellschaft erzählen und so auf ihre ganz eigene Weise für eine neue Architektur und Städteplanung plädierten.

Er war stets darum bemüht den Menschen und die Gesellschaft mehr zu integrieren, den Menschen in den Planungsprozessen zu verwurzeln, nahm dabei aber ein äußerst kritische Haltung gegenüber dem Humanismus ein. Gleichzeitig führt uns Ballard aber auch vor Augen, wie Architekten und Architektinnen zu seiner Zeit diesen Grundsatz nicht umzusetzen vermochten. Seine schärfste Kritik galt Architekturen, wie jene der CIAM, der Smithsons oder Aldo van Eyck, deren Konsequenzen gravierend für die Nutzer und Nutzerinnen ausfielen, oder jenen, die die von ihm geforderte Diversität nicht ermöglichten.

Doch was bedeutet diese Diversität im heutigen Kontext? Es reicht schon lange nicht mehr aus, eine einzige Person als „Musterexemplar“ für sämtliche Planungsprozesse heranzuziehen.
Diversität bedeutet, so Ballard, Freiheit. Freiheit für das Individuum und Freiheit für die Massen.
Mit der *Concrete and Steel* Trilogie, die vor gut 50 Jahren veröffentlicht wurde, kritisierte Ballard die Architektur und Stadt der Moderne und zeigte uns auch die drastischen Konsequenzen auf, wenn kein Umdenken in der Architektur und dem Städtebau stattfindet. Einen Warnruf den auch zeitgenössische Architektinnen und Architekten wahrnehmen sollten, wie uns Paul B. Preciado und Rosi Braidotti zu vermitteln versuchten.

Man kann daher von einer immer noch währenden Gültigkeit in J.G. Ballards dystopischer Literatur sprechen, die verschiedene Probleme der Architektur und Urbanistik, die wir nach wie vor noch nicht vollkommen überwinden und lösen konnten, aufzeigt.

„(...) we can only imagine. But in imagining we must and can move beyond our own society into possible futures“ (John Heintz about New Babylon, 2005)

LITERATURVER-ZEICHNIS

Die Trilogie

BALLARD 1996
Ballard, J.G (1996) Crash. München: Goldmann Verlag.

BALLARD 1994
Ballard, J.G (1994) Concrete Island. London: Vintage.

BALLARD 2014
Ballard, J.G. (2014) High-Rise. London: Fourth Estate.

ART & POPULAR CULTURE 2013
Art & Popular Culture (2013) The Pineal Eye. Availabe at: http://www.artandpopularculture.com/The_Pineal_Eye (Accessed: 19. June 2017)

AUGÉ 1994
Augé, Marc (1994) Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. 2.Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

BAKER 2008
Baker, Brian (2008) `The Geometry of the Space Age: J.G.Ballard´s Short Fiction an s Science Fiction of the 1960s´, in Baxter, Jeannette (ed.) J.G.Ballard. New York: Continuum, pp. 11-23.

BAKER 2014
Baker, Rob (2014) `Building the Westway 1964 -1970´, Flashbak. Available at: https://flashbak.com/pictures-of-the-protests-at-the-westway-in-1970-27205/ (Accessed: 18.01.2018)

BALLARD 1988
Ballard, James Graham (1988) Running Wild. London: Hutchinson.

BALLARD 1962
Ballard, James Graham (1962) ´Which Way To Inner Space´, New Worlds Science Fiction, 40(118), pp. 2-3/ pp. 116-118.

BATAILLE 2001
Bataille, Georges (2001) Vision of Excess. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BATAILLE 2014
Bataille, Georges (2014) Inner Experience. Albany: SunyPress.

BAUDRILLARD 1994
Baudrillard, Jean (1994) Simulacra and Simulation. United States of America: The University of Michigan Press.

BAXTER 2008
Baxter, Jeannette (2008) `J.G Ballard and the contemporary´, in Baxter, Jeannette (ed.) J.G.Ballard. New York: Continuum, pp.1-11.

BAXTER 2012
Baxter Jeannette (2012) `Encountering the Holocaust in J.G.Ballard´s post-war science fictions´, Textual Practice, 26(3), pp.379-398.

BEAUMAN 2014
Beauman, Ned (2014) `Introductio´, in Ballard, J.G. High-Rise. London: Fourth Estate, pp.vii-xiv.

BEAUMONT AND MARTIN 2016
Beaumont, Alexander, Martin, Daryl (2016) ´Ballard´s Island: Histories, Modernities and Materialities´, Literary Geographies, 2(1), pp. 1-15.

BONSALL 2008
Bonsall, Mike (2008) The Real Concrete Island? Available at: http://www.ballardian.com/the-real-concrete-island (Accessed: 12.June 2017)

BOER UND VAN IERSEL 2016
Boer, René und Van Iersel, Michiel (2016) Orphan CIty. Available at: https://www.failedarchitecture.com/orphan-city/ (Accessed: 06. February 2018)

BRAIDOTTI 2013
Braidotti, Rosi (2013) The posthuman. Cambridge: Polity.

CAMBLOR 1999
Camblor, Manuel (1999) `Death Drive´s Joy Ride: David Cronenberg´s Crash´, The Other Voice. Availabe at: http://www.othervoices.org/1.3/mcamblor/crash.php (Accessed: 25. June 2017)

CAMPBELL 2008
Campbell, James (2008) `Strange Ficiton´, The Guardian. Available at: https://www.theguardian.com/books/2008/jun/14/saturdayreviewsfeatres.guardianreview10 (Accessed: 14. September 2017)

COLOMBINO 2006
Colombino, Laura (2016) `Negotiations with the system: J.G.Ballard and Geoff Ryman writing London´s architecture´, Textual Practice, 20(4), pp.615-635.

CRASH 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

CROSSPOLLENBLOG 2017
Crosspollenblog (2017) The Agony and the Ecstasy: Georges Bataille´s Inner Experience. Available at: https://crosspollenblog.wordpress.com/2017/02/21/the-agony-and-the-ecstasy-georges-batailles-inner-experience/ (Accessed: 20. September 2017)

DEBORD 1978
Debord, Guy (1978) Die Gesellschaft des Spektakels. Available at: https://goo.gl/x3obPS (Downloaded: 17 March 2017).

DELL 2011
Dell, Christopher (2011) Replay City: Improvisation als Urbane Praxis. Berlin: jovis.

ELBOROUGH 2014
Elborough, Travis (2014) `An Investigative Spirit´. High-Rise. Interview by Travis Elvorough, 2014.

EYES ON CINEMA 2016
Eyes on Cinema (2016) `An interview with David Cronenberg on CRASH (1996)´. YouTube. 09. June 2016 Available at: https://www.youtube.com/watch?v=J41WU08b2Ts&list=LLyVgexaG59IiIpePb-Z1cfOA&index=3 (Accessed: 27.June 2017)

FELLUGA 2011
Dino Franco Felluga (2011) Postmodernist Terms. Available at: https://goo.gl/gWrpSj (Accessed: 28. March 2017)

FILMMUSEUM 2003
Filmmuseum (2003) David Cronenberg. Available at: https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/

main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=100004&ss1=y (Accessed: 25.June.2017)

FISHER 2011
Fisher, Russ (2011) `Brad Anderson and Christian Bale Plan to Reunite for Adaptation of J.G. Ballard's 'Concrete Island'. Slashfilm. Available at: http://www.slashfilm.com/brad-anderson-christian-bale-reunite-concrete-island/ (Accessed: 28. June 2017)

FOUCAULT 1976
Foucault, Michel (1976) Überwachen und Strafe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

FRACALOSSI 2011
Fracalossi, Igor (2011) `Amsterdam Orpahange / Aldo van Eyck´, AD Classics. Available at: https://www.archdaily.com/151566/ad-classics-amsterdam-orphanage-aldo-van-eyck (Accessed: 06. February 2018)

GRAY 2012
Gray, John (2012) ´Crash and burn, J.G. Ballard´s immersion in catastrophe´, New Statesman, 141(5126), pp.52-54.

GREY 1999
Grey, John (1999) `Modernity and its Discontetns´, New Stateman. Available at: http://www.newstatesman.com/node/149127 (Accessed: 18.March 2017).

GRIGAT 2012
Grigat, Stephan (2012) ´Spektakel der Kritik´, Der Standard. Available at: http://derstandard.at/1325485797995/Spektakel-der-Kritik (Accessed: 22.March 2017)

GROES 2008
Groes, Sebastian (2008) `From Shanghai to Shepperton: Crisis of Representation inJ.G.Ballard´s Londons ´, in Baxter, Jeannette (ed.) J.G.Ballard. New York: Continuum, pp.1-11.

GROPIUS, LE CORBUSIER UND SERT 1961
Gropius, Walter; Le Corbusier und Sert Josep Lluís (1961) `CIAM und CIAM-Nachfolge´, Bauen + Wohnen = Construction + Habitat = Building + Home: Internationale Zeitschrift 15(2), pp. 4-6. doi: http://doi.org/10.5169/seals-330703.

HALMER 2012
Halmer, Nikoluas (2012) `Philosophie der Verausgabung´, ORF-Science. Available at: http://sciencev2.orf.at/stories/1699979/index.html (Accessed: 20.09.2017)

HARNACK 2012
Harnack, Maren (2012) Die Rückkehr der Wohnmaschinen: Sozialer Wohnbau und Gentrifizierung in London. Bielefeld: transcript Verlag.

HATHERLEY 2016
Hatherley, Owen (2016) ´Crimes of the retro – future: historicising J.G. Ballard and Ben Wheatley´s High Rises´, Critical Quarterly, 58(1), pp.70-75.

HEINTZ 2005
Heintz, Johann (2005) `New Babylon: A Persistent Provocation ´, in Martin van Schaik and Otakar Máčel (ed.) Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76. University of Technology Delft: Prestel, pp. 212-219.

HERTZBERGER 2005
Hertzberger, Herman (2005) Lessons for Students in Architecture. 5th edn. Rotterdam: 010 Publishers.

HOLIDAY 2007
Holiday, Mike (2007) ´Angry Old Men: Michael Moorcock on J.G. Ballard´, Ballardian. Availabe at: http://www.ballardian.com/angry-old-men-michael-moorcock-on-jg-ballard (Accessed: 15. September 2017)

HOLLIER 1992
Hollier, Denis (1992) Against Architecture. Massachusetts: MIT Press.

HOMANN 2010
Homann, Michael (2010) Global-Specific. Wien: Löcker.

JACKSON 2016
Jackson, Kate (2016) `Lived Brutalism: portraits from Robin Hood Gardens housing estate – in pictures´, The Guardina. Available at: https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/oct/22/lived-brutalism-portraits-from-robin-hood-gardens-housing-estate-in-pictures (Accessed: 29. January 2018)

JACOBS 2000
Jacobs, Jane (2000) The Death and Life of Great American Cities. London: Pimlico.

KRAITSOWITS 2014
Kraitsowits, Stephan (2014) ´Elemental Ballard´, Critique: Studies in Contemporary Fiction, 55(4), pp.442-436.

KYTE *ET AL.* 2014
Kyte, Peter; Lews, Vievienne; Luck, Peter; Mulcahy, Michael; Palmer, Anthony; Seaborne, Mike; Wakefield, James (2014) Robin Hood Gardens. Available at: http://www.robinhoodgardens.london/ (Accessed: 29.01.2018)

LAMBLE 2011
Lamble, Ryan (2011) ´Christina Bal To Star in Brad Anderson´s Concrete Island´, Deen of Geek. Available at: http://www.denofgeek.com/movies/17007/christian-bale-to-star-in-brad-anderson%E2%80%99s-concrete-island (Accessed: 28. June 2017)

LAMPUGNANI *ET AL.* 2004
Lampugnani, Vittorio Magnago (ed.); Hanisch, Ruth (ed.); Schumann, Ulrich Maximilian (ed.); Sonne, Wolfgang (ed.) (2004) Architekturtheorie: 20. Jahrhundert. Ostfilden-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

LEFAIVRE UND DÖLL 2007
Lefaivre, Liane; Döll, Atelier voor Bouwkunst (2007) Ground-Up City Play. Rotterdam: 010 Publishers.

LISTER 2016
Lister, Sophie (2016) `A closer look at… High Rise´, Filmblog Damaris. Available at: http://filmblog.damaris.org/a-closer-look-at-high-rise/ (Accessed: 25. June 2017)

LITT 2008
Litt, Toby (2008) `Afterword´, in Baxter, Jeannette (ed.) J.G.Ballard. New York: Continuum, pp.120-122.

LOOTSMA 2015
Lootsma, Bart (2015) Architekturtheorie M: Vorlesung. Universität Innsburck.

LOOTSMA 2016
Lootsma, Bart (2016) Reality Bytes: Ausgewählte Schriften 1995-2015. Basel: Birkhäuser.

LUCKHURST 2010
Luckhurst, Roger (2010) `Notes and Correspondence´, Science Fiction Studies, 37(2), pp.338-341.

MATTHEWS 2013
Matthews, Graham (2013) ´Consumerism´s Endgame: Violence and Community in J.G. Ballard´s Late Fiction´, Indiana University Press, 36(2), pp. 122-139.

MCLUHAN 1992
McLuhan, Marshall (1992) Die Magischen Kanäle. Düsseldorf: Econ Verlag.

NOYS 2007
Noys, Benjamin (2007) ´Reactionary libido? The recent fiction of J.G.Ballard´, Journal of European Studies, 37(4), pp. 391 - 406.

OBRIST 2002
Obrist, Hans Ulrich (2002) `Das „New Babylon“ des Künstlers Constant´, Frankfurter Allgemeine. Available at: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/documenta-empfehlung-das-new-babylon-des-kuenstlers-constant-172956.html (Accessed: 24. December 2017)

PASSAGEN VERLAG 2013
Passagen Verlag (2013) Jacques Derrida: Chora. Available at: http://www.passagen.at/cms/index.php?id=62&isbn=9783709200834&L=0 (Accessed: 07. June 2017)

PRECIADO 2003
Preciado, Beatriz (2003) Kontrasexuelles Manifest. Berlin: b_books.

PRECIADO 2016
Preciado, Paul B. (2016) Testo Junkie: Sex, Drogen und Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie. Berlin: b_books.

PRINGLE 2009
Pringle, David (2009) ´Obituary: JG Ballard´, The Guardian. Available at: https://www.theguardian.com/books/2009/apr/19/jg-ballard-obituary (Accessed: 14. September 2017)

ROBINSON 2016
Robinson, Tasha (2016) `In J.G. Ballard´s High Rise, the metaphor eats the story and Tom Hiddleston eats the metaphor´, The Verge. Available at: https://www.theverge.com/2016/4/28/11518494/high-rise-movie-review-tom-hiddleston-jeremy-irons (Accessed :25. June 2017)

ROSE 2012
Rose, Steve (2012) `David Cronenberg: analyse this´, The Guardian. Available at: https://www.theguardian.com/film/2012/feb/05/david-cronenberg-dangerous-method-interview (Accessed: 25. June 2017)

SCHLÜTER 2016
Schlüter, Nadja (2016) `Wie man Sexismus im Job überlebt … ´, Jetzt. Available at: https://www.jetzt.de/feminismus/jessica-bennetts-handbuch-gegen-sexismus-am-arbeitsplatz (Accessed: 20.02.2018)

SENSELOGIC 2011
Senselogic (2011) Bataille and the Surrealists: Is Pineal Eye an Organ Without a Body?. Available at: https://cengizerdem.wordpress.com/2011/02/22/bataille-and-the-surrealists-is-pineal-eye-an-organ-without-a-body/ (Accessed: 20. September 2017)

SEY 2002
Sey, James (2002) `Psychology, inner space and the automative death drive: J.G. Ballard´, South African Journal of Psychology, 32(2), pp.55-61.

SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE 1969
Situationistische Internationale (1969) Wie man unsere Bücher nicht versteht. Available at: https://goo.gl/RGkevS (Accessed: 20. March 2017)

SMITHSON 1996
Smithson, Alison (1996) Italienische Gedanken: Beobachtungen und Reflexionen zur Architektur. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft.

SMITHSON 2001
Smithson, Alison (2001) Italienische Gedanken weitergedacht. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag.

SMITHSON 2005
Smithson, Alison and Peter (2005) The Charged Void: Urbanism. USA: The Monacelli Press.

STRAUVEN 2016
Strauven, Francis (2016) `Aldo van Eyck. Modern architecture and Dogon culture´ , ResearchGate. Available at: https://www.researchgate.net/publication/291714793_Aldo_van_Eyck_Modern_architecture_and_Dogon_culture (Accessed: 23. December 2017)

SZTOMPKA 2004
Sztompka, Piotr (2004).`The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies´ in Alexander, Jeffrey C., R. Eyerman, B.Giesen, N.j. Smelser. London: University of California Press, pp. 155-95.

TEEUWEN 2009
Teeuwen, Rudolphus (2009) `Ecocriticism, Humanism, Eschatological Jouissance: J.G. Ballard and the End of the World´, Tamkang Review, 39(2), pp.39-57.

TEW 2008
Tew, Phillip (2008) `Situating the Violcence of J.G.Ballard´s Postmillennial Fiction: The Possibilities of Sacrifice, the Certainties of Trauma´, in Baxter, Jeannette (ed.) J.G.Ballard. New York: Continuum, pp.107-120.

VAN SCHAIK 2005
Van Schaik, Martin (2005) `Psychogeogram: An Artist´s Utopia´, in Martin van Schaik and Otakar Máčel (ed.) Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76. University of Technology Delft: Prestel, pp. 220-235.

WEINGARTEN 2016
Weingarten, Mark (2016) `Jane Jacobs, the writer who changed the face of the modern city´, The Guardian. Available at: https://www.theguardian.com/books/2016/sep/21/jane-jacobs-modern-city-biography-new-york-greenwich-village (Accessed: 09.01.2018)

WIGLEY 1998
Wigley, Mark (1998) Constant´s New Babylon: The Hyper Architecture of Desire. Rotterdam: 010 Publishers.

WIKIARQUITECTURA / AMSTERDAM ORPHANAGE 2018
Wikiarquitectura (2018) Amsterdam Orphanage. Available at: https://en.wikiarquitectura.com/building/amsterdam-orphanage/ (Accessed: 06.February 2018)

WIKIPEDIA / ALDO VAN EYCK 2017
Wikipedia (2017) Aldo van Eyck. Available at: https://de.wikipedia.org/wiki/Aldo_van_Eyck (Accessed: 21.12.2017)

WIKIPEDIA / FOUCAULT 2018
Wikipedia (2018) Michel Foucault. Available at: https://de.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault (Accessed: 08.01.2018)

WIKIPEDIA / HERTZBERGER 2017
Wikipedia (2017) Herman Hertzberger. Available at: https://de.wikipedia.org/wiki/Herman_Hertzberger (Accessed: 10. January 2018)

WIKIPEDIA / HIGH-RISE 2016
Wikipedia (2016) High-Rise. Available at: https://de.wikipedia.org/wiki/High-Rise_(2015) (Accessed: 20. May 2018)

WIKIPEDIA / HULME CRESCENTS 2017
Wikipedia (2017) Hulme Crescents. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Hulme_Crescents (Accessed: 18.10.2017)

WIKIPEDIA / SIMULACRES ET SIMULATION 2014
Wikipedia (2014) Simulacres et Simulation. Available at: https://goo.gl/si04sF (Accessed: 28. March 2017)

WOERNER 2011
Woerner, Meredith (2011) `First look at Christian Bale‘s dark dystopian movie, Concrete Island´, We Come From The Future. Available at: http://io9.gizmodo.com/5862919/first-look-at-christian-bales-dark-dystopian-movie-concrete-island (Accessed: 28. June 2017)

ABBILDUNGSVER-ZEICHNIS

1 | London | 1965
https://rbkclocalstudies.files.wordpress.com/2016/10/oversley-polesworth-house-kensal-gas-works-5-july-1965.jpg

2 | *Crash* | Cover | Panther | 1975
https://markcoflaherty.files.wordpress.com/2010/08/crash.jpg

3 | *Concrete Island* | Cover | Jonathan Cape | 1974
https://www.residentadvisor.net/images/features/2016/oliver-ho-concrete.jpg

4 | *High-Rise* | Cover | Jonathan Cape | 1975
http://i4.getsurrey.co.uk/incoming/article10776943.ece/ALTERNATES/s1227b/JS80874702.jpg

5 | *LaJetée* | Videostill | Chris Marker | 1962
http://augmatic.org/wp-content/uploads/chrismarker_LaJetee.jpg

6 | Jame Graham Ballard | 1984
http://3.bp.blogspot.com/_DiSRh2_ry2M/TRpNtrBUVII/AAAAAAAAA18/lQhAEz__3n4/s1600/JG-Ballard-in-1984-001.jpg

7 | A man walks amid the ruins after the explosion of an atomic bomb | 1945
http://billlucey.typepad.com/.a/6a011570c-3de61970c01b7c858f66a970b-pi

8 | *Hulme Crescent* | Manchester | 1971
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/f3/77/63/f37763976120a475739c5fc4ad2d101d.jpg

9 | *Ballardian* | Ian Rogers | 2013
http://www.greynotgrey.com/blog/wp-content/uploads/2013/02/Untitled-1.jpg

10 | *Arman Vaillancourt* | 1971
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ed/e8/4a/ede84a2c4c1c634f1ee55a57fc6d1950.jpg

11 | London | 1970
https://fitzrovianews.files.wordpress.com/2013/03/tcr-shack-site.jpg

12 | Neubauten als Sinnbild für Gentrifizierung
http://view.stern.de/de/picture/2896958/frankfurt-am-main-stern-schwarzweiss-tristesse-viewspotlight-gentrifizierung-gentrifizierung-1920.jpg

13 | *Occupy Wall StreetDemonstration* | Ashley Gilbertson Photography
http://www.ashleygilbertson.com/100-wall-street/r4busygvdk396ioaou9rvyakijq9wk

14 | Freedom Movement | 1967
https://c.o0bg.com/rf/image_960w/Boston/2011-2020/2016/10/07/BostonGlobe.com/Travel/Images/Revolution2._Anti-Vietnam_demonstrators_at_the_Pentagon_Building_1967_Photo_by_Bernie_Boston_The_Washington_Post_via_Getty_Images.jpg

15 | *Occupy Wall Street*| Hugh Hill Photography
http://www.occupylfs.org/wp-content/uploads/2011/11/IMG_0608-Edit.jpg

16 | *Internationale Dada Messe* | Berlin | 1920
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/b6/14/aa/b614aa6f95af31d0673147f40695e9a9.jpg

17 | *Parc de la Villette* | Peter Eisenman & Jacques Derrida | Paris | 1985
http://cdnimd.worldarchitecture.org/extupload/10-2-.jpg

18 | *Barbican Centre* | Chamberlin & Powell and Bon Architecture | 1982
Foto: Privataufnahme Bettina Siegele

19 | *Trellick Tower* | Erno Goldfinger | London | 1972
Foto: Privataufnahme Bettina Siegele

20 | *LaJetée* | Videostill | Chris Marker | 1962
http://blogs.walkerart.org/filmvideo/files/2010/04/je-tee2.jpg

21 | Red Disaster | Andy Warhol | 1963
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/00/64/f4/0064f4750ec6d63ba431da2cb9064f11.jpg

22 | *Landscape and Duration* | Dan Holdsworth | 2012
http://www.greatnorthrunculture.org/assets/Commission/2012/LandscapeandDuration/underpass-750_O.jpg

23 | Jean Baudrillard
https://markcoflaherty.files.wordpress.com/2010/08/crash.jpg

24 | Disneyland | 1955
https://markcoflaherty.files.wordpress.com/2010/08/crash.jpg

25 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
https://markcoflaherty.files.wordpress.com/2010/08/crash.jpg

26 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
http://www.movpins.com/big/MV5BNzRmZTdlZDUtNzQ3NS00NzJmLWFiMDctOGUzMTA3NDA1NGMyXkEyXkFqcGdeQXVyMjUyNDk2ODc/elias-koteas-and-james-spader-in-crash-1996-large-picture.jpg

27 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015
https://www.google.at/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwiipa-TxPjWAhVMZlAKHY8yBaoQjBwIBA&url=http%3A%2F%2Fwww.bhmpics.com%2Fdownload%2Fhigh_rise_poster-1600x900.jpg&psig=AOvVaw0FoytDfj0jlqPOyvx7i71o&ust=1508359653398478

28 | *Crash* | Filmplakat | 1996
http://www.net2bd.net/backup//english/001/Crash%20(1996)/Crash%20(1996).jpg

29 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

30 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

31 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

32 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

33 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

34 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

35 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

36 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

37 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

38 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada. ab (ca) Minute 1:15:10

39 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

40 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

41 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

42 | *Concrete Island* | Collage von Fans
http://www.ballardian.com/images/bale_concrete.jpg

43 | *High-Rise* | Filmplakat | 2015
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/2c/7f/c3/2c7fc3dbb6251c460a7ba6a3c72ddb6d.jpg

44 | *Trellick Tower* | Innenansicht | Erno Goldfinger | 1972
http://2.bp.blogspot.com/-F3cRB2ZaPN8/Uj7TBB-134MI/AAAAAAAALcE/3cB1z8_h1Wo/s1600/trellick2.jpg

45 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015
High Rise (2015) Directed by Ben Wheatley. Based on the novel by James Graham Ballard. Recorded Picture Company / British Film Institut / u.a.

46 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015
High Rise (2015) Directed by Ben Wheatley. Based on the novel by James Graham Ballard. Recorded Picture Company / British Film Institut / u.a.

47 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015
High Rise (2015) Directed by Ben Wheatley. Based on the novel by James Graham Ballard. Recorded Picture Company / British Film Institut / u.a.

48 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015
High Rise (2015) Directed by Ben Wheatley. Based on the novel by James Graham Ballard. Recorded Picture Company / British Film Institut / u.a.

49 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015
High Rise (2015) Directed by Ben Wheatley. Based on the novel by James Graham Ballard. Recorded Picture Company / British Film Institut / u.a.

50 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015
High Rise (2015) Directed by Ben Wheatley. Based on the novel by James Graham Ballard. Recorded Picture Company / British Film Institut / u.a.

51 | *High-Rise* | Videostill | Ben Wheatley | 2015
High Rise (2015) Directed by Ben Wheatley. Based on the novel by James Graham Ballard. Recorded Picture Company / British Film Institut / u.a.

52 | Pre-Westway | 1964
https://rbkclocalstudies.files.wordpress.com/2016/10/pre-westway-june-1964.jpg

53 | *Historic London 1970*
Collage: Gestaltung Bettina Siegele

54 | Ballard und der Psychologe Dr. Evans
http://www.ballardian.com/wp-content/uploads/Ballard-and-Evans-in-the-Sunday-Mirror-article-describing-their-proposed-play-for-the-ICA-V2.jpg

55 | *Crash* | Route von Ballards Wohnsitz nach Shepperton | Google Maps
https://www.google.at/maps/dir/Shepperton+Studios,+Studios+Rd,+Shepperton+TW17+0QD,+Vereinigtes+K%C3%B6nigreich/Drayton+Park/@51.5002507,-0.3278372,12z/am=t/data=!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x48767421c1b224d1:0x604932feb909006f!2m2!1d-0.4643616!2d51.4066417!1m5!1m1!1s-0x48761b777fc2d9a3:0xec0b2472c2b66aea!2m2-!1d-0.1053502!2d51.5546117!3e0?dcr=0

56 | *Concrete Island* | Route von Maitland während seinem Unfall | Google Maps
Google Maps Route Marylebone to Richmond Park | https://www.google.at/maps/dir/Marylebone,+London,+Vereinigtes+K%C3%B6nigreich/Richmond+Park,+Richmond,+Vereinigtes+K%C3%B6nigreich/@51.5066337,-0.188058,12.75z/data=!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x48761acdd1a19cab:0xcb5f9c8d1d676f0a!2m2!1d-0.1498955!2d51.5188746!1m5!1m1!1s0x48760ea12ffcbed9:0xaba44d2feed4d07b!2m2!1d-0.278!2d51.447!3e0?dcr=0

57 | *Mapping Crash*
Collage: Gestaltung Bettina Siegele

58 | Westway | London
https://gidsey.com/wp-content/uploads/2016/12/Westway_London-1612x1074.jpg

59 | *Crash* | Interaktive Karte | Google Earth
Screenshot Google Earth | Bettina Siegele

60 | Oceanic Terminal | Heathrow | London | 1970
https://d3hjf51r9j54j7.cloudfront.net/wp-content/uploads/2015/06/heathrow_17581298188665.jpg

61 | Oceanic Terminal | Heathrow | London | 1970
https://ichef-1.bbci.co.uk/news/624/cpsprodpb/C149/production/_83918494_gettyimages-451126279.jpg

62 | Westway | London | 1970er
http://www.theundergroundmap.com/_graphics/34024.jpg

63 | Westway | London | 1970er
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/d1/94/f6/d194f6314e20ca563f16a2d171661556.jpg

64 | Westway | London | 1970er
http://flashbak.com/wp-content/uploads/2014/12/Construction-of-the-Westway-5-24031969PA-8688530.jpg

65 | Westway | London | 1970er
http://www.westway.org/sites/default/files/newlyopenedwestway1970_0.jpg

66 | *Reconsidering Concrete Island*
Collage: Gestaltung Bettina Siegele

67 | Eine Unterführung des Westway | London
http://www.gardinergreenribbon.com/wp-content/uploads/2013/11/Westway.jpg

68 | Franco-British Exhibition | White City | London | 1908
http://www.london24.com/polopoly_fs/1.3846585.1415887964!/image/image.jpg_gen/derivatives/landscape_630/image.jpg

69 | Edwardian Terraced Houses | London
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/21/b0/8f/21b08f3dee0c49d5a092a3c6017d6e8e.jpg

70 | Unfallort Robert Maitland | Goolge Earth | London
Screenshot Google Earth | Bettina Siegele

71 | Unfallort Robert Maitland | Google Earth | London
Screenshot Google Earth | Bettina Siegele

72 | Unfallort Robert Maitland | Google Earth | London
Screenshot Google Earth | Bettina Siegele

73 | Unfallort Robert Matiland | Goolge Earth | London
Screenshot Google Earth | Bettina Siegele

74 | *Under the Westway* | London
https://d3n8a8pro7vhmx.cloudfront.net/thepeoplesassembly/pages/1823/attachments/original/1450191304/Westway_111.jpg?1450191304

75 | *Reconstructing High-Rise*
Collage: Gestaltung Bettina Siegele

76 | *Balfron Tower* | Erno Goldfinger | London | 1967
http://dono5hgmjj8is.cloudfront.net/photos/balfron_tower.jpg

77 | Revitalisierungsprogramm für Hafengelände | London
http://exploregeography.net/london-docklands-inner-city-redevelopment-case-study/

78 | *Barbican Centre* | Chamberlin & Powell and Bon Architecture | London | 1982
Foto: Privataufnahme Bettina Siegele

79 | *Trellick Tower* | Erno Goldfinger | London | 1972
Foto: Privataufnahme Bettina Siegele

80 | *Trellick Tower* | Innenansicht | Erno Goldfinger | London | 1972
https://c20society.org.uk/wp-content/uploads/2014/03/Trellick-Tower-flat-1066x800.jpg

81 | *Barbican Centre* | Chamberlin & Powell and Bon Architecture | London | 1982
Foto: Privataufnahme Bettina Siegele

82 | *Barbican Centre* | Innenansicht | Chamberlin & Powell and Bon Architecture | London 1982
https://www.dezeen.com/2016/11/06/residents-inside-iconic-barbican-estate-homes-anton-rodriguez/

83 | *Trellick Tower* | Treppenhaus | Erno Goldfinger | London | 1972
https://newretrograd.files.wordpress.com/2015/05/img_0119.jpg

84 | *Trellick Tower* | Fassade | Erno Goldfinger | 1972
https://goo.gl/NcK6Z3

85 | *Andalusischer Hund* | Videostill | Salvador Dali & Luis Bunuel | 1929
https://greatfilmsblog.files.wordpress.com/2015/01/eye-3.jpg

86 | *The Inner Space Suit* | Salvador Dali | 1959
https://www.pinterest.at/pin/319192692312928829/

87 | *Andalusischer Hund* | Videostill | Salvador Dali & Luis Bunuel | 1929
https://healthwealthvirtue.wordpress.com/2015/01/03/un-chien-andalou/

88 | *Selbstporträt mit bandagiertem Ohr* | Vincent van Gogh | 1889
https://www.welt.de/img/kultur/kunst-und-architektur/mobile157209879/7752503117-ci102l-w1024/Self-Portrait-with-Bandaged-Ear-1889-Artist-Vincent-van-Gogh.jpg

89 | Achlam Road – mit Plakaten gegen den Bau des Westways
https://flashbak.com/pictures-of-the-protests-at-the-westway-in-1970-27205/

90 | *Trellick Tower* | Erno Goldfinger | London | 1972
https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2013/08/4573701071_e979c86b95_o.jpg

91 | Pineal Eye | *Crash*
Collage: Gestaltung Bettina Siegele

92 | Pineal Eye | *Concrete Island*
Collage: Gestaltung Bettina Siegele

93 | Pineal Eye | *High-Rise*
Collage: Gestaltung Bettina Siegele

94 | *Transitraum* | Joshua Dunst | Würzburg
https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/1400/6d925652557507.59148a8db471d.jpg

95 | Nicht-Ort | Flughafen
https://www.wissensfabrik.ch/nichtorte/

96 | Nicht-Ort | Unterführung
http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/12897047

97 | *Berlin Friedrichstraße* | Siegfried Wittenburg | Berlin | 1987
http://img3c.fotocdn.de/0sumy8cs/im/51094af9-7f08-4375-993d-3e9b0aea53ce_l.jpg?v=1359563513

98 | *Balfron Tower* | Erno Goldfinger | London | 1967
http://78.media.tumblr.com/9f326ba909a96df6a022cf-086343de65/tumblr_o7subnwmZr1sr19s8o1_1280.jpg

99 | *Tod dem Architekt* | Paul Ott
http://www.gat.st/en/news/paul-ott-photography-about-architecturefotografie-ueber-architektur

100 | Stateville Gefängnis | *Call for Northside 777* | Videostill | 1948
http://raccordi.blogspot.co.at/2013/06/panopticon-jeremy-bentham.html?m=1

101 | stillgelegtes Gefängnis | Panopticon
https://www.google.at/amp/sunrec.tumblr.com/post/45226696815/jeremy-benthams-panopticon-the-panopticon-is-a/amp

102 | Panopticon | Schnitt und Grundriss
https://de.wikipedia.org/wiki/Panopticon

103 | Mitglieder der CIAM
http://transculturalmodernism.org/page/58?layer=10

104 | Gruppenfoto des 1. CIAM-Kongress | La Sarraz | 1928
https://i.pinimg.com/originals/22/9b/f3/229bf3323b-b11b9591274734fc2c5891.jpg

105 | Le Corbusier bei einer CIAM-Konferenz | 1954
http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_2354.jpg?r=0

106 | Gruppenfoto des 4. CIAM-Kongress | Athen | 1933
http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6765&sysLanguage=en-en&itemPos=126&itemCount=300&sysParentId=15

107 | *Radiant City* | Le Corbusier | 1935
https://i.pinimg.com/564x/1c/d8/12/1cd8125917646a6b92f59f0975566658--le-corbusier-urban-planning.jpg

108 | Jane Jacobs | Washington Square Park | New York | 1963
https://cdn.vox-cdn.com/uploads/chorus_asset/file/6434299/GettyImages-121113892.0.jpg

109 | Jane Jacobs | New York
https://www.theguardian.com/books/2016/sep/21/jane-jacobs-modern-city-biography-new-york-greenwich-village

110 | Claude Levi Strauss | Amazonas Regenwald | Brasilien | 1936
https://www.welt.de/img/kultur/literarischewelt/mobile169044415/8161353167-ci16x9-w1200/French-anthropologist-Claude-Levi-Strauss-n1908-in-Amazonia-in-Brazil-c-1936.jpg

111 | *Waisenhaus* | Aldo van Eyck | Amsterdam | 1960
https://i.pinimg.com/originals/7e/61/9a/7e619a03246015f66418e23efcb127b9.jpg

112 | White Bicycle Plan | Amsterdam | 1966
http://dutchstories.com/wp-content/uploads/2015/03/rebelse-stad.jpg

113 | Team X | Otterlo-Kongress | 1959
https://en.wikipedia.org/wiki/Team_10#/media/File:-Congres_Team_10_in_Otterlo_-_Team_10_Meeting_in_Otterlo.jpg

114 | Provo-Demonstration | Amsterdam
http://images.memorix.nl/naa/thumb/1280x1280/acd609ae-cbcb-4c59-891f-17461b061c69.jpg

115 | *White Bicycle Plan* | Amsterdam | 1966
http://nva.org.uk/wp-content/uploads/2014/12/239provo.jpg

116 | Provo-Demonstration | Amsterdam | März 1966
https://i.pinimg.com/originals/f4/ca/3c/f4ca3cc1d29cb18b430075c8dfe977ae.jpg

117 | *Reden Über die Geburt des Situationismus* | Guy Debord (rechts im Bild)
http://derstandard.at/2000029954422/Guy-Debord-Mit-dem-Geist-des-Experiments-zurueck-ins-Tageslicht

118 | Alison und Peter Smithson
http://museumofbatharchitecture.org.uk/event/smithsons-university-bath-alison-peter-smithson-ideas-impact/

119 | *Hauptstadt Berlin* | Axonometrischer Plan | Peter Sigmond | 1957
https://i.pinimg.com/736x/09/dd/ba/09ddba579575b77aaaa33cc50058055e--axonometric-drawing-architecture-drawings.jpg

120 | *Hauptstadt Berlin* | Axonometrie der Plattformen über der Stadt | Peter Sigmond |1957
http://2.bp.blogspot.com/_2tWjNCLG3k0/TUwt4FdSvSI/AAAAAAAAA8g/7T3kYOX3sU0/s1600/002+axonometria+_+zona+norte+de+la+ciudad.jpg

121 | *Hauptstadt Berlin* | Axonometrie der Fußgänger-Plattform über dem Straßennetz | Peter Sigmond | 1957
https://artchist.files.wordpress.com/2016/02/006.jpg?w=1494&h=1500&crop=1

122 | *Hauptstadt Berlin* | Ansichtsskizze | Peter Sigmond | 1957
http://1.bp.blogspot.com/_2tWjNCLG3k0/TUwtRYtO_I/AAAAAAAAA9A/nMet2jvjZOo/s1600/010.jpg

123 | *Hauptstadt Berlin* | Ansichtsskizze | Peter Sigmond | 1957
https://i.pinimg.com/originals/2a/8f/ea/2a8feab3b5e341074091d5d7f74ae797.jpg

124 | *Robin Hood Gardens* | Streets in the Sky | Foto von Sandra Lousada
https://municipaldreams.files.wordpress.com/2013/12/p14301-robin-hood-gardens-1972-300dpi.jpg

125 | *Robin Hood Gardens* | Draufsicht | Alison und Peter Smithson | 1968–1972
https://www.archdaily.com/150629/ad-classics-robin-hood-gardens-alison-and-peter-smithson?ad_medium=widget&ad_name=recommendation

126 | *Robin Hood Gardens* | Axonometrie | Alison und Peter Smithson | 1968-1972
https://pbs.twimg.com/media/DRGDBMIV4AAO_H-.jpg

127 | *Robin Hood Gardens* | Street in the Sky | Foto von Sandra Lousada | 1972
https://municipaldreams.files.wordpress.com/2013/12/p14307-robin-hood-gardens-1972-300dpi.jpg

128 | Aldo van Eyck
https://www.delta.tudelft.nl/article/de-beladen-erfenis-van-aldo-van-eyck

129 | Diagramm | Aldo van Eyck
https://images.adsttc.com/media/images/5038/0f10/28ba/0d59/9b00/0bd7/large_jpg/stringio.jpg?1414198566

130 | *Waisenhaus* | Skizze | Aldo van Eyck | 1955-1960
https://i.pinimg.com/originals/32/fa/57/32fa57269d479dd1fb47d3c2565e10cf.jpg

131 | *Waisenhaus* | Grundriss | Aldo van Eyck | 1955-1960
https://pbs.twimg.com/media/CxvI1pGUkAEtX-q.jpg

132 | *Playground at the Buskenblaserstraat* | Aldo van Eyck | Amsterdam | 1960er
https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.01130/full

133 | *Playground at the Laagte Kadijk* | Aldo van Eyck | Amsterdam | 1960er
https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.01130/full

134 | *Playground at the Van Boetzelaerstraat* | Aldo van Eyck | Amsterdam | 1960er
https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.01130/full

135 | *Playground at the Laurierstraat* | Aldo van Eyck | Amsterdam | 1960er
http://www.uncubemagazine.com/sixcms/media.php/1323/Das%20Kind_Aldo%20van%20Eyck_Spielplatz%20Laurierstraat.882807.jpg

136 | Constant Nieuwenhuys
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/90/Constant_Nieuwenhuijs_%281974%29.jpg/1200px-Constant_Nieuwenhuijs_%281974%29.jpg

137 | Der Hyper-Architekt Constant in seinem Atelier
http://4.bp.blogspot.com/-i5Hpk3JDEYk/TmTvlUXp-n4I/AAAAAAAAAUg/rG9As-bLd2c/s1600/constant.jpg

138 | *New Babylon* | Karte von Paris | 1963
https://i.pinimg.com/originals/5a/82/40/5a8240a73d-0dcaecead5cae8dc7b5810.jpg

139 | *New Babylon* | *Der Gelbe Bereich* | Constant | 1959
https://i.pinimg.com/originals/9a/7e/3f/9a7e3fbde-14851a0af2ea5037b2a24c9.jpg

140 | *New Babylon* | *Mobiles Labyrinth* | Constant | 1968
https://i.pinimg.com/originals/07/9c/cf/079cc-fa506a5daa5afa8aa0f13064cc9.jpg

141 | *New Babylon* | Constant | 1960
https://i.pinimg.com/originals/2b/1a/79/2b1a-791c07e35737020823340b018731.jpg

142 | *New Babylon* | Constant | 1971
https://lebbeuswoods.files.wordpress.com/2009/10/newbab-31a1.jpg

143 | *Metropolis* | Fritz Lang | 1927
http://daxushequ.com/data/out/82/img59794365.jpg

144 | *Spielende Kinder in Harlem* | Henry Guttmann | 1965
https://image.brigitte.de/10435644/uncropped-497-500/e9e0f1870bb622b4127f36153bc26f52/pM/kindheit-frueher-harlem-1965-himmel-hoelle-fs.jpg

145 | *Fort L'Empereur* | Le Corbusier | Algier | 1930
https://www.pinterest.se/pin/48906345925681907/

146 | Brigitte Helm in *Metropolis* | Fritz Lang | 1927
https://theredlist.com/media/upload/2016/01/29/1454065709-56ab482d338f8-010-metropolis-theredlist.jpg

147 | *Crash* | Videostill | David Cronenberg | 1996
Crash (1996) Directed by David Cronenberg. Based on the novel by James Graham Ballard. Canada / Great Britain: The Movie Network / Telefilm Canada.

148 | *Inside the Chicago Playboy Mansion* | Burt Glinn | Magnum Photos | 1966
http://www.photographinggod.com/2017/09/28/inside-the-chicago-playboy-mansion-%E2%80%A2-burt-glinn-%E2%80%A2-magnum-photos/

149 | Linda Lovelace | 1972
http://www.spectacletheater.com/wp-content/uploads/2014/10/Linda-with-Flag.jpg

150 | El Fanguito | Testort für die Antibabypille
http://www.knowol.com/information/puerto-rico/san-juan-slums-el-fanguito/

151 | *DualPak*
http://ids.si.edu/ids/deliveryService?id=NMAH-AH-B2010q03614-001

152 | *Der Vitruvianische Mann nach Leonardo da Vinci*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/11/Vitruvianischer_Mann.jpg/1014px-Vitruvianischer_Mann.jpg

153 | *Vitruvianische Frau* | Friedrich Sauer Science Foto Library
Braidotti, Rosi (2013) The Posthuman. Cambridge: Polity. p. 21.