

## **NORMIERTE ALEATORIK: ZUM BILDERBUCH DER VERGANGENEN STÄDTE DER ZUKUNFT VON AGLAIA KONRAD**

»Die neue magnetische oder Welt-Stadt wird statisch und wie das Bildsymbol allumfassend sein.«<sup>1</sup>

Abfallend auf die DIN A 4 Seiten der Zeitschrift *Camera Austria* gebracht, blicken uns auf – manchmal – gegenüberliegenden Seiten zu Paaren oder auch zu Dreiergruppen geordnete Fotografien urbaner Räume entgegen. Die Serie der insgesamt dreizehn Fotografien von Aglaia Konrad folgt keinem auf den ersten Blick nachzuvollziehenden Ordnungsprinzip; ohne beigefügte Bildlegenden und damit ohne Designation sind die in eine Sukzession gebrachten Bilder keinem konkretisierbaren Raum, keinem benennbaren Ort, d. h. keiner Stadt, manchmal auch keinem Land und damit keinem Kontinent zuzuweisen. (Selbst dann nicht, wenn uns die durch unterirdische Gänge gehenden Menschen *japanisch* dünken. Und selbst wenn sie japanisch wären: in welchem Gang, welcher Stadt bewegen sie sich?) *International* scheint somit die den Fotografien zukommende Qualifizierung zu sein. Eine Zuweisung, die uns auf die dem sogenannten *internationalen Stil der klassischen Moderne* entspringenden urbanistischen Modelle und deren Repräsentationsstrategeme zurückzuwerfen scheint.

So bekannt uns die wie ein Bilderbuch zu betrachtenden Fotografien gerade deshalb auch dünken mögen, kann man das, was auf ihnen dargestellt wird, doch einzig als *Un-Orte*, im Sinne von Marc Augés Buch gleichen Titels beschreiben, als transitorische Räume, die, von den unterschiedlichsten Blickwinkeln aus aufgenommen, architektonische Ensembles, Bruchstellen oder auch Organisationsstrukturen städtischen Lebens vor Augen führen; Zwischen-Orte, die wir immer wieder durchschritten bzw. betrachtet zu haben glauben, selbst dann, wenn sie die Fotografin den sekundären und somit einzig projizierten Bildwelten der Kinoleinwand entnommen hat.

Was könnte die Funktion dieser schönen, sprachlosen Fotografien von Orten sein? – Räume, die man oft niemals betreten möchte. In welche Kontexte läßt sich das fotografische Unternehmen von Aglaia Konrad einbinden? Auf welche Traditionen rekurriert es, welche Assoziationen ruft es hervor?

Mittels des Begriffs *Orte* vermag man die verschiedenen Straten manifest gewordener Repräsentation von Stadt – und damit meine ich sowohl gebaute Architekturen wie Pläne, urbanistische Konzepte aber auch Fotografien – mit denen zu verbinden, die Repräsentation bzw. Repräsentabilität von Topografie bzw. Urbanität theoretisch zu reflektieren trachten. Die Designation *Orte* nennt aber nicht nur ihre Negation, die *Un-Orte*, sondern ihr inhärieren auch die Vorstellungen von *Ordnung* und *Unordnung* und damit die großen Antipoden, die die Reflexion über die Organisationsstrukturen von Stadt begleiteten.

### **ORDNUNG**

Das in eine Abszissen- und eine Ordinatenachse geteilte Bezugssystem, das allen Rasterstrukturen zugrundeliegt, ist nicht nur Rezipient von Topografien oder Träger (support) für architektonische oder urbanistische Konstruktionen (vgl. die Fotografien aus der Luft, die Rasterstrukturen urbaner Planungen deutlich machen). Mit dem Strukturalismus wurde die Waagrechte nicht mehr einzig räumlich gefaßt, sondern als syntagmatische Achse bezeichnet, der der Zeitfluß, also jegliche Narration zukam, während die Lotrechte, die paradigmatische Achse, die Funktion überantwortet bekam, generische Größen bzw. Abstrakta aufeinander beziehbar zu machen. Dieses Prinzip einer auf zwei Vektoren verlaufenden Bezugsetzung unterschiedlicher Ordnungssysteme findet sich in den Konzeptionen einer postmodernen Geografie wieder. »Geography may not yet have displaced history at the heart of contemporary theory and criticism, but there is a new animating polemic on the theoretical and political agenda, one which rings with significantly different ways of seeing time and space together, the interplay of history and geography, the 'vertical' and 'horizontal' dimensions of being in the world freed from the imposition of inherent categorical privilege.«<sup>2</sup> Im Gegenzug zu einer toten, immobilisierten, undialektischen und fixierten Konzeption des Raumes, der eine reiche, fruchtbare, lebendige und dialektische Zeit gegenübergestellt worden war – Foucault glaubte diese Aufspaltung mit Bergson in Verbindung bringen zu können<sup>3</sup> – suchten Geografen beider Verhältnis einer Umorganisation zu unterziehen: Denn Raum bezeichnete herkömmlicherweise für sie immer Geografie, während die – von ihnen kritisierte –

Prävalenz der Zeit, von der Historie postuliert wurde. Das Anliegen einer *neuen* Geografie war es, das Funktionieren der Geschichte («the making of history») mit dem sich als Produkt sozialen Interagierens ausweisenden Raum wie mit der Konstruktion und Gestaltung einer menschlichen Geografie zu verweben. Sie will Raum, Zeit und die soziale Determiniertheit der Existenz gleichzeitig und gleichwertig denken: Die in der Vertikalen gedachte Zeitachse, kann so nicht mehr losgelöst von einer dynamischen Interaktion mit der in der Horizontalen gedachten Raumachse (und vice versa) betrachtet werden, und das nicht nur, weil dies das einzige Beschreibungsmodell für zeitgenössische Landschaften (Territorien) ist, sondern weil das Verständnis der jeweiligen Größe als Funktion der anderen sich als einzig probates Modell gegenwärtigen kritischen Denkens anzubieten scheint. Die Konzeptionen postmoderner Geografen greifen damit auf Foucaults Terminus der Heterotopien zurück.

Hatte der Autor eines zum Klassiker der Architekturgeschichtsschreibung gewordenen Buches, *Raum, Zeit, Architektur* die als Ordnungswörter zu lesenden Begriffe noch durch Kommata getrennt<sup>4</sup>, sind die genannten Substantiva für zeitgenössische Architekturtheoretiker, Urbanisten, Geografen nur mehr im Plural und in ihrer vielfachen Vernetzung zu denken. Denn wie Foucault anführt: »Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander.«<sup>5</sup> Heteronome (bzw. heteroklitische oder heterogene) Beziehungen, die zwar noch Plazierungen definieren, diese aber nicht mehr monovalent aufeinander beziehen lassen, bestimmten die Struktur unserer Städte: Nicht nur »Verkehrsplätze«, Straßen, Züge, also Bewegung markierende Vektoren, die gleichzeitig in Bewegung durchlaufen werden<sup>6</sup>, sondern auch »Halteplätze« bezeichnet Foucault als Beziehungsbündel, deren Relationen zueinander definiert werden können.

Foucaults kurzer Vortragstext zu den »Anderen Räumen« führt m. E. das fruchtbare Interagieren von Medientheorie und Urbanistik im Laufe dieses Jahrhunderts, insbesondere seit den 60er Jahren vor Augen. Oder, um es noch deutlicher zu machen: Urbanistik, die sich seit Sitte (vgl. unten) als Denken in kommunikativen Strukturen verstanden hatte, ist per definitionem immer Medientheorie.<sup>7</sup>

## **URBANISMUS: KONZEPTIONEN DER STADT ZWISCHEN GEOMETRIE UND CHAOS**

Für Stadtplaner war die Stadt immer schon ein aleatorisches Gebilde. Und so verwundert es nicht, wenn Sigfried Giedion die wesentlichste Fähigkeit eines Stadtplaners in seinem Vermögen, inhomogene Teile zu einem homogenen Ganzen zu verbinden, sieht: »Der Prüfstein eines Städtebauers zeigt sich in seiner Fähigkeit, Ordnung in den vielteiligen Komplex zu bringen, dem er gegenübersteht.«<sup>8</sup> Laut Aldo Rossi, der die Stadt nicht nur als einzementierte Architektur sehen wollte, sondern als eine im Werden begriffene Umstrukturierung, also als einen in den Lauf der Zeit eingeschriebenen Bauvorgang, lassen sich aus der Literatur über den Städtebau zwei Vorstellungen extrapolieren: Einmal erscheine die Stadt als ein architektonisches Produkt von Funktionen, zum anderen als Strukturierung von Raum. Modelle, die die Stadt nach bzw. mittels funktionalen/r Entitäten zu untersuchen trachten, rekurren auf soziale, politische und ökonomische Gegebenheiten. Die auf dem Räumlichen basierenden Stadtkonstrukte dagegen basieren auf genuin architektonischen oder aber geografischen Reflexionen.<sup>9</sup>

Jede Reflexion über urbane Gebiete glaubt, diese entweder als chaotische Struktur (das geht aus all den der Natur entlehnten Metaphern hervor, aus den Ameisenhaufen oder dem Pflanzenwuchs, dem Giedion sie vergleicht) oder als einer geometrischen Ordnung zu subsumierendes Gebilde begreifen zu müssen. Wobei die Unterwerfung der aleatorischen Gebilde unter das Koordinatensystem am Ursprung städtebaulicher Reflexionen stand. Schon Francesco di Giorgio Martini (1439 – 1502) hatte in seinem Architekturtraktat als dritte Möglichkeit, Städte Strukturen zu unterwerfen, vorgeschlagen, diese als Schachbrettssystem in einem Polygon anzuordnen. Und bis zur Entdeckung des exponentiellen Wachstums durch Malthus suchte man denn auch dem chaotischen Wachstum der Städte mit ihrer Unterwerfung unter ordnende Raster zu begegnen.

Die auf eine plane Fläche projizierte Bezugsetzung von Horizontalen und Vertikalen wurde letztlich auch für die Architektur der Moderne maßgeblich, selbst wenn diese die kartesische Organisation auf einen mindestens dreidimensional gedachten Raum ausdehnte. Mindestens dreidimensional, weil die modernistischen Konzeptionen den zwei Raumkoordinaten und der Zeitkoordinate noch die der Bewegung zugesellten, die als vierte Dimension in ihren urbanistischen Reflexionen Platz fand:

»Der Verkehr ist eine lebenswichtige Funktion, deren augenblicklicher Zustand *graphisch dargestellt* werden muß. Die bestimmenden Ursachen und die Auswirkungen seiner unterschiedlichen Intensität werden dann klar hervortreten, und es wird leichter sein, die kritischen Punkte zu erkennen. Nur eine klare *Darstellung* der Situation wird erlauben, zwei unerläßliche Fortschritte zu realisieren: jeder der Verkehrsstraßen eine präzise Bestimmung zuzuteilen, sei es, daß sie den Fußgängern, den Autos, den Lastwagen oder den Fernfahrern zugeordnet ist; (...) [Hervorhebungen: H. W.].«<sup>10</sup>

Auch Camillo Sitte, der mit seiner 1889 erschienenen Schrift »Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien« als einer der ersten Theoretiker des modernen Städtebaus bezeichnet werden kann, greift auf die metrische Geometrie zurück, wenn er vom Rechteck-, dem Radial- und dem Dreieckssystem als den Grundfiguren des Straßenbaus ausgeht. Die in eine gedachte Rasterstruktur eingefügte Straßenführung soll allerdings – auch wenn dies der Titel des Buches nahelegen scheint – nicht künstlerischen, sondern kommunikativen Belangen genügen. Wobei die auf eine Regulierung des Straßennetzes hinzielende Kommunikation, und das ist für unsere Reflexionen zur Repräsentabilität von Stadtraum interessant, einzig in abstracto nachvollziehbar ist: Denn das Straßennetz selbst, postuliert Sitte, ist niemals überschaubar, es läßt sich einzig in seiner *zweidimensionalen Übersetzung* auf dem Plan erfassen. Sind allerdings die Vernetzungen auch nur aufgrund kartografischer Vorlagen zu analysieren, affiziert Sitte die *kommunikativen Systeme* der Straßenregulierung mit *sinnlicher Bedeutung*. Rein technischen Überlegungen entwachsen, läßt sich die kommunikative Funktion der Straßennetze also sowohl abstrakt – mittels eines Plans – repräsentieren wie auch konkret, d. h. sinnlich erfahren.

### **ARCHITEKTONISCHE UND FOTOGRAFISCHE REPRÄSENTATIONSMODALITÄTEN**

Mit der Renaissance wurde nicht allein das Errichten manifester Gebäude, sondern die Darstellung von Projekten selbst zum Handlungsraum bzw. Arbeitsfeld von Architekten. In dem Augenblick, da räumliche Gebilde auf dem Papier – den Organisationsprinzipien des Koordinatensystems folgend – konstruiert und also *in abstracto* in zwei Dimensionen entwickelt werden konnten, war der der Architektur zukommende Raum nicht mehr nur ein sensibler, sondern auch ein intelligibler.<sup>11</sup>

Der kontinuierliche Raum der Zentralperspektive, der auf der euklidischen Geometrie beruhte, stellte den Menschen selbst in sein Zentrum. Doch dank der Privilegierung des Gesichtssinns und eines einzigen Gesichtspunktes, der mit dem Blickpunkt zusammenzufallen hatte, war der neue virtuelle Raum zu restriktiv konzipiert, um alle Dimensionen von Raum denken zu lassen. Daher suchten Philosophen und Mathematiker seit der Renaissance neue Bezugsgrößen dieses geometrisch vorgestellten Raumes einzuführen. Neben anderen hatte sich Henri Poincaré zu Ende des 19. Jahrhunderts mit der Topologie beschäftigt, einer »géométrie élastique«, die von Riemann unter dem Namen »analysis situs« erfunden worden war. Diese neue Disziplin behauptet, daß zwei Figuren, immer wenn man von einer zur anderen durch eine kontinuierliche Verformung gelangen kann, gleichwertig sind. So ist ein Kreis äquivalent zu einer Ellipse oder einer wie auch immer gearteten geschlossenen Kurve, nicht aber zu einem Liniensegment, weil dieses nicht geschlossen ist. Geht man nun von einer Vorlage und deren schlechter, weil ungenauer Kopie durch einen ungeschickten Zeichner aus, so lassen die Verformungen der Winkel und der Proportionen nach den Grundlagen der metrischen Geometrie und selbst nach denen der projektiven Geometrie beide Figuren nicht als äquivalent ansehen, was sie jedoch nach den Grundlagen der Topologie sind.<sup>12</sup> Alle neuen mathematischen Darstellungen – von der mit der Erfahrung unserer Welt nicht mehr vergleichbaren kinästhetischen Geometrie des Russell-Schülers Jean Nicod bis zur Konzeption von Faser-Bündeln, die von den Mathematikern Serre, Steenrod und Milnor entwickelt wurden – hatten die Neudefinition der Raumkonzepte von Anthropologen und Psychologen zur Folge. So suchte z. B. die in den 60er Jahren um Jean Piaget tätige Gruppe sich mittels topologischer Darstellungen dem perceptiven Raum zu nähern.<sup>13</sup>

Im Unterschied zu den Stadtmodellen der europäischen Moderne, die vor allem von finiten und statischen Raumkonzeptionen ausgegangen waren, glaubten US-amerikanische Urbanisten nach dem Zweiten Weltkrieg, den Raum bzw. die Gestaltung des Raumes nicht ohne seine Dynamik, also seine Erfahrung in der Zeit denken zu können. Im Gegensatz zu allen früheren Konstrukten der Architektur und des Städtebaus, die geglaubt hatten, die Entwürfe als räumliche Strukturen darstellen zu können, wurden sie von den am »MIT-Harvard Joint Center for Urban Studies« tätigen Städteplanern als Manifestationen prozessualer, mit einer zeitlichen Dimension behafteter Abfolgen angesehen. Stadtplanung sollte nicht nur virtuell als Prozeß gedacht, sondern auch materiell als solcher repräsentiert werden. So

entwickelten sich Ende der 50er und zu Beginn der 60er Jahre faszinierende Methoden des angewandten Städtebaus und seiner Darstellung auf einem zweidimensionalen Bildträger, dem Plan: »Dazu gehören Louis Kahns Entwürfe für Philadelphia mit ihren eigens zu diesem Zweck erfundenen Hierarchien sowohl für den motorisierten als auch für den fußläufigen Verkehr, ihrer Metapher für urbane Bewegung als ein Zirkulationssystem auf der Grundlage des Wassers, ihrer neuen Darstellungsform dieses neuen Zirkulationssystems und ihrer neuen Typologie von 'Silo-Bauten' zur Aufnahme von Autos.«<sup>14</sup> Nachdem Kevin Lynch vom MIT 1960 ein Buch über das Bild der Stadt publiziert hatte, analysierte er mit einer Forschergruppe – auf die neuesten Erkenntnisse der Wahrnehmungsphysiologie und -psychologie zurückgreifend – die Stadterfahrung ausmachenden Bewegungssysteme.<sup>15</sup> Aufgrund der zu unterscheidenden drei Bewegungsarten: der des wahrnehmenden Körpers (der sich zu Fuß oder mittels eines Fahrzeugs entlang eines Weges verlagert), der scheinbaren Bewegung der Umwelt (»Die Einwohner können sich in realer Migration befinden, doch ist es die physikalische Form, die sich zu bewegen scheint.«<sup>16</sup>) und der realen Bewegung der Umwelt – suchte man diesen Bewegungsarten angemessene Orientierungs-, d. h. Darstellungsmodelle zu entwickeln, die die Straßenführungen in Städten sinnvollen Abfolgen unterziehen ließen.

Die in sequenzielle Einheiten zerlegten Abfolgestrukturen wurden unter Blickwinkeln der Bilderschließung angeordnet. Denn die Aufmerksamkeit des Befahrers sollte durch die Intensitätsstruktur der Fahrt und durch die bildliche Informationsabfolge der Straße gelenkt werden. Notgedrungen hatte diese Konzeption von Stadträumen die Entwicklung neuer architektonischer Notationen zur Folge: »Der Städteplaner kann nicht in die Stadt gehen und nun alles umwerfen. Er arbeitet mit Symbolen, und so muß er sich einer angemessenen Sprache bedienen, um Bewegung und Abfolge zu schaffen und aufzuzeichnen. (...) So wie die Dinge heute liegen, ist die Zeichnung immer noch das handlichste Instrument. Doch die Architekturzeichnung, so nützlich sie ist, die physikalische Realität einzufangen, erweist sich für die Fixierung der wahrgenommenen Realität als ungenügend. Notwendig wird eine Sprache, die Erfahrungs-Symbole gebraucht. (...) Wachsende Kenntnis über *Abfolgen* würde uns befähigen, Strukturen deutlicher in *Perspektivreihen* zu lesen (...).«<sup>17</sup>

Praktisch suchte man Verkehrswege und Stadträume auf verschiedenen Straten zu repräsentieren: Der Darstellung physikalischer Räumlichkeit wurde mittels Vektoren, die die Ausblicke des fahrenden Subjektes markieren sollten, und mittels dreidimensional gezeichneten Straßen, die deren unterschiedliche topologische Niveaus festhielten, die von Bewegung einverleibt. So konnte »die ‚Bildlichkeit‘ von Stadt und Landschaft im Zusammenhang mit den Auswirkungen der neuen technologischen, sozialen und ökonomischen Realitäten«<sup>18</sup> skizziert werden.<sup>19</sup> Daß die physikalisch faßbare Außenwelt mit ihrer Beobachtung gleichzeitig auf ein und demselben Bildträger dargestellt werden sollte, bzw. überhaupt darstellbar schien, verdankte sich der am MIT statthabenden interdisziplinären Auseinandersetzung zwischen Künstlern, Wahrnehmungsphysiologen und Wissenschaftlern, die die universelle Maschine *Rechner* zur Erarbeitung neuer Darstellungsmodalitäten einsetzten.<sup>20</sup>

Alle praktischen Ausführungen der kaum entwickelten Theoreme wie auch alle Bemühungen, Modelle für eine der vielfältigen Motilität von Stadträumen angemessene Darstellung zu suchen, fielen der internationalen Krisenstimmung Ende der 60er Jahre zum Opfer. Die diese begleitende Welle der Repolitisierung und Rehistorisierung der Theorie desavouierte die US-amerikanischen Urbanisten der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur als ahistorisch agierende Normativisten, sondern machte auch deren Arbeit an dynamischen Darstellungsmöglichkeiten auf statischem Bildträger vergessen. Alle Versuche, die Perzeption von Bewohnern von städtischen Räumen und die von Befahrern von Verkehrswegen in den Mittelpunkt von urbanistischen Untersuchungen und Plänen zu stellen, wurde in Hinkunft unterbunden.

Einen anderen Blick auf die Geschichte der Urbanistik wirft Frederic Jameson, wenn er davon ausgeht, daß die von der Phänomenologie diktierte Frage nach der Raumerfahrung des mit einem Körper behafteten Menschen in den 60er Jahren von strukturalistischen Raumanalysen abgelöst worden sei, die den urbanen Raum, also sowohl das einzelne Gebäude wie die Stadt, als Text zu lesen begonnen hatten. Er glaubt, daß sich daraus eine Deutung von Einzelobjekten wie von Ensembles aus den verschiedenen Verknüpfungsmöglichkeiten von Zeichen und Codes ergeben habe, sei es, daß von einer Einheit von Codes ausgegangen worden war, die alle Architekten einer Zeit teilten, oder von einem Collagesystem, in das Anspielungen auf die Vergangenheit oder ironische Kommentare der Gegenwart integriert werden konnten, und das auch radikale Brüche oder radikal neue Zeichensysteme denken ließ. Schienen diese Positionen eine Zeit lang neue Konzepte

der Subversion zuzulassen, seien sie heute als neue Utopien, die die älteren nur variieren, obsolet geworden: »Yet the city, however it is construed, is space-in-totalization; it is not given in advance as an object of study or analysis, after the fashion of the construed buildings. (Perhaps even the latter is not given in this way either, except to the already abstract sense of sight: *individual buildings are then 'objects' only in photographs* [Hervorhebungen: H. W.]«<sup>21</sup>

Aber war es nicht gerade diese Schlußfolgerung, die das Axiom der Untersuchungen der Urbanisten des MIT gebildet hatte? Hatten diese doch neben der Dynamik der Großstadt, die sie in ihren Darstellungen berücksichtigen wollten, auch die Darstellung selbst der Statik zu entreißen gesucht. Und das, indem sie ihr Repräsentationskonzept sowohl auf Heinz von Foersters Modell der interaktiven Verwebung von Umwelt und Beobachtungsvorgang aufbauten, wie auch Analysen des urbanen Raums nach strukturellen Segmentierungen vornahmen.<sup>22</sup>

Wenn aber Stadt immer einen komplexen Raum meint und Fotografie vor allem statische Objekte darzustellen bzw. die Stadt in statische Gegenstände zu segmentieren vermag, welche Funktion kommt dann den Blickwinkeln von Aglaia Konrads Bildern zu?

Für Stadtplaner, hatte Sigfried Giedion gemeint, seien Städte immer schon aleatorische Gebilde gewesen, die es einer abstrakten Ordnung zu unterstellen galt. Wenn es im Laufe dieses Jahrhunderts gelungen ist, diese normierten Aleatoriken anderen Darstellungsmodalitäten zu unterwerfen, so rekurrten diese Berechnungs- und Darstellungsverfahren doch auf einen zweidimensionalen Träger.<sup>23</sup>

Wie aber vermögen diese Stasen von Raum und Zeit, die Fotografien immer sind, dynamische Stadtstrukturen wiederzugeben?

»Die Bewegung, die wir wahrnehmen, hat nicht zum wenigsten mit dem von Wölfflin beschriebenen 'lesen' von Wahrnehmungsgegenständen zu tun, das heisst damit, dass wir sie, wie einen Satz von links nach rechts lesen. (Er weist in seinen 'Gedanken zur Kunstgeschichte', 1941, nach, dass sich die Bedeutung von Bildern aus diesem Grund verändert, wenn man sie spiegelbildlich betrachtet). Da ein Bild von links nach rechts 'gelesen' wird, schliesst Arnheim daraus, wird die in diese Richtung führende Bewegung darauf als stärker wahrgenommen.«<sup>24</sup> Wenn aber das Lesen (also der disziplinierte und disziplinierende Augensinn) unser Wahrnehmen steuert und so der Herrschaftssinn »Blick« (der als einzig dreidimensionaler der primitivste unserer Sinne ist) unsere Erfahrungen grundlegend prägt, steht einer zweidimensionalen Darstellung von Entitäten nichts im Wege (alle anderen Erfahrungen vermögen in der Perzeption simuliert zu werden). Und so vermochte der ungarische Künstler, Typograf und Fotograf Gyorgy Kepes, der mit Moholy-Nagy als Leiter des »light departements« ans New Bauhaus in Chicago gegangen war, bevor er 1946 an der »School of Architecture« am MIT mit den normativen Urbanisten-Architekten in Kontakt gekommen war, »visuelle Bedeutungsträger« einer dynamischen Lektüre zu unterziehen. »Wir betrachten eine Photographie mit zwei Männern, die auf einer Bank sitzen. Jedes Element des Bildes ruft Assoziationen hervor. Der eine Mann ist besser gekleidet als der andere. Sie sitzen Rücken an Rücken. Ihre Körper, ihre Haltung lassen viele assoziative Vermutungen zu. Wir vergleichen sie miteinander, und dabei entdecken wir Unterschiede und Ähnlichkeiten. Wir versuchen die Unterschiede durch die Ähnlichkeit zu überbrücken. Das Bild wird zu einer dynamischen Erfahrung. Die entdeckten Gegensätze erzeugen eine Selbstbewegung des Bildes.«<sup>25</sup> Nicht nur daß die Schriften von Kepes uns darauf hinweisen, daß unser zeitgenössisches Reflektieren immer noch der klassischen Moderne verpflichtet ist (und das nicht nur in den abhorreszierten Satellitenstädten), zeigen sie auf, daß die dem Status der Städte als »space-in-totalization« kongeniale *Vision in Motion* (so lautet der Titel des letzten Buches von Moholy-Nagy), nicht einzig als Darstellung von Dynamik auf dynamischen, also bewegten Bildträgern zu denken ist. (Aglaia Konrad bediente sich in einigen ihrer Installationen der Kombination von bewegten und statischen Bilderfolgen.) Das deshalb, weil der analoge Mitvollzug nicht in der Lage ist, inhomogene Teile zu einem Ganzen zu verbinden (vgl. Giedion) oder aber die kommunikativen Strukturen der Städte einer Erkenntnis zuzuführen (vgl. Sitte).

Die Kunst besteht darin, auf das Erkenntnisinstrument *Koordinatensystem* (= Plan) nicht zu verzichten, sondern es in andere Modalitäten der Repräsentation einzubinden, die es erlauben – auch wenn dies ein Widerspruch innerhalb zweier Repräsentationssysteme zu sein scheint – Dynamik vermittels einer planen, statischen Fläche repräsentieren zu lassen.

Aglaia Konrads Fotografien – es sind immer Bilder urbaner Orte – folgen den hier nachgezeichneten Ordnungskriterien, die die klassische Moderne unseren der Renaissance entlehnten Darstellungsmodalitäten verdankt. Ordnung und Chaos von Stadträumen, wie sie sich in Hintergrund und Vordergrund manifestieren, werden von Blicken aus der Luft ergänzt, die offenbaren, daß städtische Räume *grosso modo* nicht ohne die Organisationskriterien von Abszisse und Ordinate auskommen. Wenn Nahaufnahmen von in ubiquitären städtischen Räumen sich bewegenden Personen, auf Fotografien von modernistischen Bauten oder öffentlichen Warte- bzw. Repräsentationsräumen folgen, scheint uns die Fotografin all die Möglichkeiten der Repräsentation von Stadträumen vorzustellen, die (spätestens) in diesem Jahrhundert durchgespielt worden sind: Statik und Dynamik, Chaos und Ordnung usw. Damit wären die Repräsentationsmodalitäten genannt, die als Möglichkeiten einer modernistischen, dynamischen Stadtplanung durchexerziert worden sind. Die Fotoserien von Aglaia Konrad verweisen auf diese Geschichte, weil sie uns Orte zu sehen geben, die wir begangen, gesehen, durchschritten und benutzt haben.

1 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf-Wien-New York-Moskau 1992 (dt. 1968; engl. <sup>1</sup>1964), S. 54. Große Teile dieses Textes beruhen auf meinem Aufsatz: »In welchem Land würden Sie diese Fotografien vermuten? Heterotopische Lektüren von Stadtrepräsentationen«, in: Georg Bossong, Michael Erbe, Peter Frankenberg, Charles Grivel und Waldemar Lilli (Hg.), *Westeuropäische Regionen und ihre Identität. Beiträge aus interdisziplinärer Sicht*, Mannheim 1994, S. 257 – 285.

2 Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London-New York 1989, S. 11.

3 Vgl. Michel Foucault, »Andere Räume«, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991, S. 34 – 46. Der Vortrag »Des Espaces Autres« wurde am 14. März 1967 am Cercles d'Etudes Architecturales in Paris gehalten.

4 Vgl. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Zürich-München-London 1992 (dt. <sup>1</sup>1976, engl. <sup>1</sup>1941).

5 Foucault, a. a. O., S. 34.

6 Vgl. dazu nicht nur die Arbeiten von Paul Virilio, sondern auch von Vilém Flusser, z. B. ders., »Nomaden«, in: steirischer Herbst (Hg.), *auf, und, davon. Eine Nomadologie der Neunziger*, Graz 1990 (= herbstbuch eins), S. 13 – 38. Und: Peter Sloterdijk, »Ist der Zivilisationsprozeß steuerbar? Versuch über die Lenkung von Nicht-Fahrzeugen, ebda., S. 41-63.

7 Und so ist es nicht weiter verwunderlich, wenn Marshall McLuhan etwa immer wieder auf Lewis Mumford zurückgreift, oder daß Virilio Urbanist ist. Selbst die Versuche der CIAM, Stadtstrukturen zu denken, kamen ohne Berücksichtigung der modernen Kommunikationsmittel und damit der Telematik nicht aus.

8 Giedion, a. a. O., S. 117.

9 Vgl. Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*, Düsseldorf 1972 (italienisch <sup>1</sup>1966), S. 12 und 15. Das vielrezipierte Buch von Aldo Rossi ließ Ende der 70er Jahre die Stadt selbst zum Bezugspunkt des Städtebaus werden: die Geschichte des städtischen Raumes begann zum Bezugsmodell des Städtebaus zu werden. (Vgl. Thilo Hilpert, »Der Historismus und die Ästhetik der Moderne. Eine Einführung«, in: ders. (Hg.), *Le Corbusiers »Charta von Athen«. Texte und Dokumente. Kritische Neuausgabe*, Braunschweig-Wiesbaden 1988 (<sup>1</sup>1984), S. 9f.) Wobei dieser Rückbezug auf die historischen Dimensionen bzw. Erzählungen von Stadt, alle in den 60er Jahren entwickelten dynamischen Repräsentationsmodelle der Urbanisten dem Vergessen anheimfallen ließen (vgl. unten). Erst das Augenmerk, das die Postmodernisten auf Repräsentationskonzepte legten, ventiliert gegenwärtig deren Wiedererinnerung. In dem Zusammenhang soll darauf hingewiesen werden, daß auch Foucaults Modell der Heterotopien sich den 60er Jahren verdankt, also vor der Rehistorisierung theoretischen Denkens formuliert worden war.

10 Le Corbusier, a. a. O., S. 149.

11 Vgl. Jean Pierre Le Dantec, *Dédale le Héros*, Paris 1992, S. 93.

12 Vgl. Henri Poincaré, *Dernières Pensées*, Paris 1913; nach Jean Pierre Le Dantec, a. a. O., S. 191.

13 Vgl. dazu von V. Bang, P. Gréco, J. B. Grize, Y. Hatwell, J. Piaget, G. N. Seagrim und E. Vurpillot, *L'Epistémologie de l'Espace*, Paris 1964.

14 Alexander Tzonis, Liliane Lefaivre, »U.S.A. 1960: Die Erfindung der New Urban Landscape«, in: *Arch+* Nr. 112/Juni 1992; S. 72 – 78, S. 74.

15 Vgl. Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, MA, 1960. Und: Kevin Lynchs, John R. Myer, Donald Appleyard, *The View from the Road*, Cambridge, MA, 1964.

16 Donald Appleyard, »Bewegung, Abfolge und Stadt«, in: Gyorgy Kepes (Hg.) *Wesen und Kunst der Bewegung*, Brüssel 1969 (engl. <sup>1</sup>1965), S. 176 – 192, S. 180.

17 Donald Appleyard, a. a. O., S. 192; Hervorhebung: H. W.

18 Alexander Tzonis, Liliane Lefaivre, a. a. O., S. 74.

19 »Aus Gründen der Einfachheit wurde das Diagramm der Abfolge getrennt von der Stadtstruktur aufgezeichnet. Seine Ausrichtung wird durch ein Bewegungsband aufgezeichnet, das bei Ansteigen der Straße anschwillt und bei Gefälle schrumpft, womit eine dreidimensionale Darstellung der Fahrbahn möglich wird. Es sind hier nur die Punkte eingetragen, die von der Fahrbahn aus zu sehen sind. Weitentfernte sichtbare Punkte werden von der Straße aus mit einem Pfeil angedeutet, und räumliche Wechsel durch Einschnitte, Überführung, Hügel usw. (...). Der Hauptaspekt der Abfolgegliederung ist der rhythmische Richtungswechsel, der sich beschleunigt, wenn die Straße sich zum Stadtzentrum hinabneigt. Dieser Bewegung sind die Ausblicke auf einander folgende kleine Zentren beigeordnet, die nahe der Achse liegen und wechselseitig vorbeigleiten.« – so beschreibt Appleyard die sequentielle Darstellung einer Straße der neu zu planenden Stadt Santo Tomé, an der er um 1965 arbeitete. Vgl. Donald Appleyard, a. a. O., S. 190.

20 Sie manifestierte sich z. B. in der von Gyorgy Kepes ventilerten Vortragsreihe unter dem Titel »Vision + Value Series« (»sehen + werten« 1 – 3), vgl. Gyorgy Kepes (Hg.), *Structure in Art and Science*, New York 1965 (= Vision + Value Series); ders. (Hg.), *Wesen und Kunst der Bewegung*, Brüssel 1969 (eng. <sup>1</sup>1965; = sehen + werten); ders. (Hgg.), *Zeichen, Bild, Symbol*, Brüssel 1972.

21 Frederic Jameson, a. a. O., S. 35f.

22 Vgl. Gyorgy Kepes, »Introduction«, in: ders. (Hg.), *Structure in Art and Science*, New York 1965, S. I – VII. Vgl. auch: ders., »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Wesen und Kunst der Bewegung*, Brüssel 1969 (englisch <sup>1</sup>1965), S. XI. Vgl. Heinz von Foerster, »Vom Reiz zum Symbol«, in: Gyorgy Kepes (Hg.), *Zeichen, Bild, Symbol*, Brüssel 1972, S. 42 – 61.

23 Eine Ausnahme stellen hier einzig die Computeranimationen dar, die vor dem Bildschirm immobilisierte Betrachter virtuelle Stadträume durchwandern lassen.

24 Vgl. Martin Steinmann, »Form für eine Architektur. Diesseits der Zeichen«, in: *Faces*, 1991, S. 1 – 4, S. 4.

25 Gyorgy Kepes, a. a. O., 1972, S. 173.