



Markus Jatsch

**Entgrenzter Raum – Unbestimmtheit in der visuellen
Raumwahrnehmung**
**Debordered Space – Indeterminacy within the Visual
Perception of Space**

128 pp. with 120 ill., 233 x 284,5 mm, hard-cover, German/English
ISBN 3-932565-43-6

Euro 49.00, sfr 78.00, £ 36.00, US\$ 59.00, \$A 89.00

As our visual perception is increasingly flooded with stimuli, potential ways of perceiving space have also been affected to a greater degree. The viewer is deprived of the right to form an independent opinion, and there is a concomitant need for new spaces of freedom. There is a need for a subjectivity capable of constantly renewing and expanding the borders of perception. Viewers must be given free play to arrive at their own individual interpretation in order to make autonomous perception possible.

This monograph describes the construction of reality through the cognitive subject, and, associated with this, potential ways for producing space. The book studies methods for exposing, through indeterminacy, the definition of space to a larger field of possibility within personal interpretation, and thus virtually debordering space. Against a historical background of past attempts to deborder space visually, new possible ways of indeterminately defining space through the modulation of light are shown. The analysis of various modulation phenomena is illustrated with references to works of art, and the phenomena are studied with a view to integrating them in the actual production of space.

The modulation of light has the potential of creating diffuse and ambivalent characteristics on space-defining surfaces. This fuzziness offers an opportunity for a freer interpretation of spatial definition and thus also for debordering space due to the process of perception. New materials and technologies can be used to create spatial worlds that open up genuine, hitherto unknown realms of cognition and experience. Based on multilayered, ambiguous spatial situations, according to the author, new open spaces of perception are possible and thus an expansion of human consciousness as well with respect to the world around us.

Markus Jatsch is an architect and a partner in the firm Jatsch Laux Architects in Boston and Munich. He studied architecture at the University of Stuttgart and at Columbia University, New York, and received a doctorate in architecture and philosophy from the Technical University of Munich. He has held teaching positions in Europe and the United States and is internationally active as a specialist in spatial studies and the production of space.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13

Lavis Marketing
71 Lime Walk
Headington
Oxford OX3 7AD
United Kingdom
tel. +44-1865-76 75 75
fax +44-1865-75 0079

National Book Network
4501 Forbes Boulevard
Lanham, MD 20706
USA
tel. +1-800-462 6420
tel. +1-301-459 3366
fax +1-301-429 5746

books@manic
POB 8
Carlton North
Victoria 3054
Australia
tel. +61-3-9384 1437
fax +61-3-9384 1422

As our visual perception is increasingly flooded with stimuli, potential ways of perceiving space have also been affected to a greater degree. The viewer is deprived of the right to form an independent opinion, and there is a concomitant need for new spaces of freedom. There is a need for a subjectivity capable of constantly renewing and expanding the borders of perception. Viewers must be given free play to arrive at their own individual interpretation in order to make autonomous perception possible.

This monograph describes the construction of reality through the cognitive subject, and, associated with this, potential ways for producing space. The book studies methods for exposing, through indeterminacy, the definition of space to a larger field of possibility within personal interpretation, and thus virtually debordering space. Against a historical background of past attempts to deborder space visually, new possible ways of indeterminately defining space through the modulation of light are shown. The analysis of various modulation phenomena is illustrated with references to works of art, and the phenomena are studied with a view to integrating them in the actual production of space.

The modulation of light has the potential of creating diffuse and ambivalent characteristics on space-defining surfaces. This fuzziness offers an opportunity for a freer interpretation of spatial definition and thus also for debordering space due to the process of perception. New materials and technologies can be used to create spatial worlds that open up genuine, hitherto unknown realms of cognition and experience. Based on multilayered, ambiguous spatial situations, according to the author, new open spaces of perception are possible and thus an expansion of human consciousness as well with respect to the world around us.

Markus Jatsch is an architect and a partner in the firm Jatsch Laux Architects in Boston and Munich. He studied architecture at the University of Stuttgart and at the Columbia University in New York, and received a doctorate in architecture and philosophy from the Technical University of Munich. He has held teaching positions in Europe and the United States and is internationally active as a specialist in spatial studies and the production of space.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist die visuelle Lebensumwelt durch die zunehmende Dominanz von Informations- und Kommunikationstechnologien geprägt. Die damit einhergehende Reizüberflutung insbesondere auf der visuellen Wahrnehmungsebene durch Bilder, Werbebotschaften und Nachrichteninformation hat dabei auch Auswirkungen auf die Wahrnehmungsmöglichkeiten von Raum. Diese werden durch die eindeutige Zielrichtung der einströmenden Botschaften und Aussagen zunehmend vordefiniert, es entsteht eine Entmündigung des Betrachters. Sowohl die visuelle Überstimulierung als auch die vorprogrammierten Wahrnehmungsweisen lassen hier eine Notwendigkeit nach neuen Freiräumen bei der Raumwahrnehmung entstehen.

As we move into the 21st century, our visual environment is increasingly shaped by the predominance of information and communication technologies. The concomitant overstimulation, particularly on a visual level, by images, advertising messages and news information at the same time also affects potential ways of perceiving space. These are increasingly predetermined by a clearly goal-oriented flood of messages and statements, depriving the viewer of the ability to form independent opinions. Both visual overstimulation and preprogrammed ways of perceiving indicate that there is a need here for new potential ways of perceiving space.

049.00 Euro ISBN 3-932566-43-6
078.00 sfr
036.00 £
059.90 US \$
089.00 \$A 9 783932 566434



Markus Jatsch

Entgrenzter Raum / Debordered Space

Menges

Markus Jatsch
Entgrenzter Raum
Unbestimmtheit in der
visuellen Raumwahrnehmung

Debordered Space
Indeterminacy within the
Visual Perception of Space

Die zunehmende Wahrnehmung hat auf die Wahrnehmung Es entsteht eine welche die Notwendigkeit mit sich bringt. Es muß Spielraum zu werden um somit Wahrnehmung zu ermöglichen.

Die vorliegende Konstruktion von Subjekt und die die Produktion von untersucht, die Bestimmtheit einem hat der Persönlichkeit und den Raum in dem Hintergrund Entgrenzung von ten der unbestimmten Modulation von unterschiedlicher Modulation künstlerischer Wahrnehmung in die sucht.

Die Modulation ist, raumdefinierend und ambivalent in dieser Unschärfe Interpretation der einer Entgrenzung des Wahrnehmungsprozesses Technologien können sein, die genuine nist- und Erlebnisvielschichtigen, wären neue Wahrnehmungsmöglichkeiten somit auch eine Bewußtseins in E

Markus Jatsch Jatsch Laux Architects Nach seinem Architekturstudium in Stuttgart und der Promotion er ist in der Technischen Universität München aufträge in Europa wahrgenommen und Raumforschung

Markus Jatsch

Entgrenzter Raum

Unbestimmtheit in der
visuellen Raumwahrnehmung

Debordered Space

Indeterminacy within the
Visual Perception of Space

Markus Jatsch

Entgrenzter Raum

Unbestimmtheit in der
visuellen Raumwahrnehmung

Debordered Space

Indeterminacy within the
Visual Perception of Space

Edition Axel Menges

Gedruckt mit Hilfe der ERCO Lichtfabrik und der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften.

Printed with support of the ERCO Light Factory
and the Geschwister Boehringer Ingelheim Foun-
dation for the Humanities.

© 2004 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
3-932565-43-6

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Über-
setzung in andere Sprachen.
All rights reserved, especially those of translation
into other languages.

Druck und Bindarbeiten / Printing and binding:
Daehan Printing and Publishing Co., Ltd., Sung-
nam, Korea

Englische Übersetzung / English translation:
Iize Klavina
Gestaltung / Design: Axel Menges

6 Vorwort von Wilhelm Vossenkuhl

8 1. Einführung
10 2. Situation
16 3. These
20 4. Konzept
28 5. Konditionen
38 6. Wahrnehmung
42 7. Raum
50 8. Methoden der Raumentgrenzung
78 9. Phänomene der Lichtmodulation
118 10. Resümee

122 Anmerkungen
124 Namensregister
127 Bildquellen

7 Preface by Wilhelm Vossenkuhl

9 1. Introduction
11 2. Situation
17 3. Thesis
21 4. Concept
29 5. Conditions
39 6. Perception
43 7. Space
51 8. Methods of debordering space
79 9. Phenomena of light modulation
119 10. Summary

126 Notes
128 Index of names
128 Sources of illustrations

Vorwort

Es scheint selbstverständlich zu sein, daß Architektur mehr damit zu tun hat, Raum zu begrenzen, anstatt ihn zu entgrenzen. Markus Jatsch, selber Architekt, sollte dem zustimmen, aber er wird wahrscheinlich argumentieren, daß die Dekonstruktion der räumlichen Begrenzung faszinierender und herausfordernder sei als deren Umkehrung. Dies ist sie in der Tat, und seine konstruktivistische Perspektive der Dekonstruktion der räumlichen Begrenzung bietet vor allen Dingen einen Anhaltspunkt über die Entwicklung und die Tendenzen des modernen Sehens, der visuellen Kunst und der modernen Architektur. Die menschlichen Augen sind für eine der fünf Wahrnehmungsarten geschaffen. Aber Sehen ist mehr als ein passiver Wahrnehmungssinn. Jatsch führt in die Theorie der visuellen Sinneswahrnehmung ein Sehen ein, welches subjektiver, theoriegeladener und konstruktiver geworden ist. Entgrenzung von Raum ist möglich, sobald die Grenzen zwischen dem Innen und Außen des Geistigen einstürzen. Die Grenze zwischen Gedanke und Realität und zwischen dem Mentalen und dem Physischen scheinen ihren Halt verloren zu haben und schließlich aufgegeben worden zu sein. Visuelle Wahrnehmung, so wie sie Jatsch versteht, bekommt einen Impuls durch Gedanken und Bewußtsein. Was wir sehen können, ist durch das geformt, was wir denken können. Sehen wird in eine Aktivität verwandelt, welche ihre eigenen Ziele definiert und dadurch ihre Objekte kreiert. Und je mehr wir natürlich über diese Aktivität lernen, desto mehr sind wir in der Lage, diese zu genießen und damit zu spielen. Visuelle Ambiguitäten werden absichtlich mit Hilfe diaphaner Materialien und Licht produziert. Jatsch führt uns durch eine atemberaubende Welt der visuellen Kunst, die uns lehrt, zu sehen, was wir niemals zuvor dachten. Wir lernen hierdurch, Dinge zu denken, die wir zuerst sehen und dann durch unsere eigenen Gedanken wieder reflektieren. Eine neue und faszinierende Welt der Formen kommt zum Vorschein, welche wir gespannt sein können, gebaut zu sehen.

Wilhelm Vossenkuhl

Preface

It seems self-evident that architecture is more involved in limiting space than in delimiting it. Markus Jatsch, architect himself, should agree but he will probably argue that deconstructing spatial limitations is more fascinating and daring than the opposite. It is indeed, and, above all, his constructivist perspective of the deconstruction of spatial limits offers a clue to the development and tendencies of modern vision, of visual art, and of modern architecture. Human eyes are made for one of the five means of perception. But vision is more than a passive, perceiving sense. Jatsch introduces into the theory of visual perception that seeing has become more subjective, more and more theory-laden, and more and more constructive. Delimiting space is possible, as the limits between inside and outside the mental collapse. The border between thought and reality, and between the mental and the physical seems to have lost its grip and to be finally abandoned. Visual perception, as Jatsch understands it, gains momentum from thought and consciousness. What we can see is shaped by what we can think. Vision is transformed into an activity which defines its own targets and thereby creates its objects. And, of course, the more we learn about this activity the more we are able to enjoy and play with it. Visual ambiguities are produced on purpose with the help of diaphanous materials and light. Jatsch leads us through a breathtaking world of visual art that teaches us to see what we never thought of before. We thus learn to think things that we first see and then reflect again in our own thoughts. A new and intriguing world of forms emerges which we are eager to see built.

Wilhelm Vossenkuhl

1. Einführung

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist die visuelle Lebensumwelt durch die zunehmende Dominanz von Informations- und Kommunikationstechnologien geprägt. Die damit einhergehende Reizüberflutung insbesondere auf der visuellen Wahrnehmungsebene durch Bilder, Werbebotschaften und Nachrichteninformation hat dabei auch Auswirkungen auf die Wahrnehmungsmöglichkeiten von Raum. Diese werden durch die eindeutige Zielrichtung der einströmenden Botschaften und Aussagen zunehmend vordefiniert, es entsteht eine Entmündigung des Betrachters. Sowohl die visuelle Überstimulierung als auch die vorprogrammierten Wahrnehmungsweisen lassen hier eine Notwendigkeit nach neuen Freiräumen bei der Raumwahrnehmung entstehen.

Eine Alternative zur festgelegten und vordefinierten Wahrnehmung läßt sich in dem von Umberto Eco beschriebenen Konzept des »offenen Kunstwerks« finden.¹ Ursprünglich angewendet im Bereich der Literaturtheorie, versucht es, dem Rezipienten Spielraum zur Eigeninterpretation zu geben und somit eine selbstverantwortliche Wahrnehmung zu ermöglichen.

Die Anwendung des Konzepts des »offenen Kunstwerks« auf die Wahrnehmung von Raum führt unmittelbar zur Erscheinungsweise der den Raum definierenden Elemente. Deren Verunklärung versetzt den Raum in eine uneindeutige und nicht klar identifizierbare Erscheinung. Diese Unbestimmtheit und Ambiguität ist eine Entgrenzung des realen Raumes auf virtueller Ebene. Als Ergebnis wird Raum »undimensional« und in seiner Dimensionalität gebrochen. Es eröffnet sich ein Freiraum in der persönlichen Interpretation des Raumeindrucks.

Ein Überblick über verschiedene Methoden der Raumentgrenzung soll zunächst Aufschluß über bereits bestehende Ansätze sowie deren Wirkungsweise, Möglichkeiten und Limitierungen geben. Bisher nicht berücksichtigt wurden dabei die Potentiale von Lichtmodulation zur Verunschärfung von Oberflächen raumdefinierender Elemente. Licht als fundamentale Erscheinung bei der visuellen Wahrnehmung kann eine Situation verunklären und somit die Eindeutigkeit ihrer Präsenz verhindern. Dies ist auch auf die den Raum definierenden Oberflächen übertragbar. Als Ergebnis entsteht eine auf Unbestimmtheit und Ambiguität beruhende Raumsituation, welche erst durch die jeweils individuelle interpretative Auslegung des Betrachters vollendet wird.

Um ein fundiertes Verständnis der hierfür relevanten Phänomene und Mechanismen zu erhalten, werden anhand raumbezogener, künstlerischer Arbeiten unterschiedliche Typologien der Lichtmodulation analysiert und bewertet. Die hieraus gewonnenen Erkenntnisse sollen dazu dienen, ein grundlegendes Verständnis für eine architektonische Anwendung zu bieten. Dabei geht es um die Vermittlung eines grundlegenden Verständnisses relevanter Phänomene für eine Generierung von Unbestimmtheit auf der visuellen Wahrnehmungsebene in Bezug auf raumdefinierende Elemente.

Gelebter Raum kann dabei nicht dadurch erfaßt werden, daß ein Betrachter sich ihm gegenüberstellt, sich ihn als Summe der Beziehungen zwischen Orten vorstellt und die Orte als leblose Körper ansieht. Die Methode folgt der Einstellung des neutralen Beobachters, der die Sache von außen erspät. Um Architektur und Lebensräume als komplexes Phänomen zu untersuchen, reicht die formal-ästhetische Betrachtung nicht aus. Die Untersuchungen erfordern auch eine komplexe Methode. Die Aufgabe ist keine architektonische: Sie überschreitet die Grenzen der Disziplin. Raum kann daher nicht durch bloße Objektbeschreibung erfaßt werden. Seine Wirklichkeit ist wesentlich mit Leerraum und Bewegungen, Hinterfragungen und Interpretationen verbunden.

Um die Wirklichkeit des Raumes zu erfassen, ist es wichtig, daß man auch Umgebungen und verborgene Wirkungen wahrnimmt. Dies erfordert eine andere Einstellung zum Sehen. Es geht nicht nur um Schärfe, sondern auch um Unschärfe, um verschobene Einstellungen, um Übereinstimmungen, die nicht über eine zentrale Achse laufen und nicht gebündelt werden.



1. Andreas Gursky, *Seilbahn, Dolomiten*, 1987.

1. Introduction

As we move into the 21st century, our visual environment is increasingly shaped by the predominance of information and communication technologies. The concomitant overstimulation, particularly on a visual level, by images, advertising messages and news information at the same time also affects potential ways of perceiving space. These are increasingly predetermined by a clearly goal-oriented flood of messages and statements, depriving the viewer of the ability to form independent opinions. Both visual overstimulation and preprogrammed ways of perceiving indicate that there is a need here for new potential ways of perceiving space.

An alternative to delimited and predetermined perception can be found in the concept of the »open work« described by Umberto Eco.¹ Originally used in the field of literary theory, it tries to give recipients room for their own personal interpretation and thus to make possible autonomous perception.

Applying the concept of the »open work« to the perception of space leads directly to the way of appearing of space-defining elements. When these are made fuzzy, space becomes an ambiguous and not clearly identifiable phenomenon. This indeterminacy and ambiguity is a debordering of real space on a virtual level. As a result, space becomes »undimensional« and fragmented in its dimensionality. It now becomes possible to interpret the impression of space personally.

First of all, this book offers an overview of various methods of debordering space, meant to provide information about already existing approaches to the problem, their effect, their potentials, and limitations. Until now, the potentials of light modulation in blurring the surfaces of elements that define space have not been taken into consideration. Light as a fundamental phenomenon in visual perception can blur a situation and thus prevent its presence from being unambiguous. This is also applicable to the surfaces that define space. The result is a spatial situation based on indeterminacy and ambiguity, which is not completed until viewers each arrive at their particular individual interpretation.

In order to arrive at a substantiated understanding of the phenomena and mechanisms involved, various types of light modulation will be analyzed and evaluated here using space-related art as examples. The insights gained in the process will help to provide a basic understanding of their application in architecture. The emphasis is on giving the reader a basic understanding of relevant phenomena for generating indeterminacy at the visual level of perception as it refers to elements that define space.

Note that lived space cannot be understood by a viewer standing face to face with it, imagining it as a sum total of relations between localities, and regarding the localities as inanimate bodies. That method follows the focus of a neutral observer who looks at the scene from outside. In order to study architecture and human habitats as a complex phenomenon, a formal aesthetic approach is not enough. Such studies also require a complex method. This task is not architectural: it goes beyond the boundaries of that discipline. Space, then, cannot be comprehended through the mere description of objects. Its reality is intrinsically linked with empty space and movements, analyses, and interpretations.

In order to grasp the reality of space it is important to include in what one sees surrounding areas and hidden effects as well. This requires a different attitude toward seeing than sharpness of focus, since what is involved here is out-of-focus fuzziness as well, shifted focuses, overlapping perspectives that do not run through a central axis and do not coincide.

2. Situation

Aufgrund einer ausgiebigen Entmystifizierung der westlichen Hemisphäre erleben Gesellschaften ein exponentielles Wachstum der Unsicherheit, was ein stärkeres Bedürfnis nach neuen Rollenmodellen zur Folge hat. Die Auflösung der kulturellen Wertesysteme läßt neue Lebensstilkonzepte, wie beispielsweise die globale Umwandlung geistiger Wünsche, entstehen. In einer Welt, in der statische soziale, wirtschaftliche und politische Aussagen durch ständige Veränderung und Bewegung ersetzt werden, muß sich jedes Individuum seine eigene Identität erschaffen und Möglichkeiten finden, seine eigene Position zu signalisieren. Doch geistige Werte und Lebensstile, früher durch Religion und kulturelle Unterschiede erweitert, werden heute zunehmend auf das Marketing von Produkten übertragen.

Der Einfluß des Marketings auf den Raum wurde bereits von Robert Venturi u. a. in *Lernen von Las Vegas* beschrieben.² Die wirtschaftliche Notwendigkeit einer zielgerichteten und eindeutigen Werbebotschaft in Verbindung mit einer zunehmenden Geschwindigkeit bei der Fortbewegung im Raum führte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Entstehung großer, raumprägender Informationsträger. Sowohl die ursprünglichen Billboards am Strip von Las Vegas als auch die elektronischen Bildschirme am Times Square in New York City dominieren durch ihre Prägnanz die Qualität des Raumes. Diese Absolutheit der Erscheinungsweise ist inzwischen nicht nur im Bereich von Shopping Malls und Freizeitparks erkennbar, wo die Zielansichtung von Werbebotschaften ein wesentlicher Bestandteil der Architektur geworden ist. Dabei schafft die Werbeindustrie stets neue Konsum- und Lifestyle-Trends. Die Werbung ist der Überbau der Kulturindustrie, die sich zu einer globalen Markenartikelindustrie entwickelt. Die Produktmarken ihrerseits schaffen vermeintliche Identitäten und kennen keine Präferenzen, sondern nur Kunden.

Das heutige Unterhaltungsmilieu verlangt eine Stimulation, die lifestyle-typische Kriterien mit Konsum- und Erlebnistrends verbindet.³ Diese spiegeln nicht nur eine stetige Ausdifferenzierung, sondern sie verfeinern sich unüberblickbar in den verschiedensten vorgefertigten Milieus. Ihre ästhetischen Erlebnisreferenzen decken dabei eine große Bandbreite unterschiedlicher Lebenskonzepte ab. Diese Milieus werden vor allem von einer Stimulanzindustrie versorgt. Diese ist wie die Erlebnisarchitekturen eine Wachstumsbranche, die ihre Angebote zunehmend differenziert und den Rhythmus von schnellebigen Moden annimmt.⁴

Zugleich halten Begriffe aus dem Bereich kommerziell operierender Bilderkampagnen zunehmend ihren Einzug in die Diskurse rund um die Architektur und die Stadt: Imaginering, Therning, Branding sind Techniken, welche die visuelle Konsumierbarkeit des Raumes in einer digitalisierten Welt ermöglichen.⁵

Durch die Auflösung von zeitlicher Kontinuität und Sinnzusammenhängen werden die Betrachtung und auch die Bewertung von Architektur auf die Rezeption zeitlich begrenzter Bilder reduziert. Derart vereinzelt, konfrontiert die Gegenwart das Subjekt plötzlich mit unvorstellbarer Vitalität: eine überwältigende Materialität der Wahrnehmung kommt auf, die wirkungsvoll die Macht des sprachlich Materiellen oder genauer, des buchstäblich Signifikanten in seiner Vereinzelung in Szene setzt.

Diese neue Stufe einer flexiblen Akkumulation kennzeichnet einen erhöhten Konkurrenzdruck. Der Zwang, das Kapital so schnell wie möglich zu verwerten, führt zu einem Wettbewerb einprägsamer Bilder. Die materielle Repräsentation von Werten und Kulturgütern löst sich auf. Die Vermarktung von Bildern ist ein integrierter, substantieller Bestandteil der Architektur geworden.

Durch die damit verbundene Loslösung des optisch Wirksamen aus den strukturellen Zusammenhängen von Architektur werden auch deren ästhetische Aspekte banalisiert. Mit der ikonografischen Freiheit, mit dem Mehr an Bildern und mit ihrer Vereinzelung sind sie immer schwerer zu verstehen. Sie verlieren an Bedeutung. Man kann diesen Widerspruch als eine Krise der-*Erklärungslogik*- bezeichnen.

Nach der Automatisierung der Produktion und der Revolution der Übertragungstechniken ist man also heute mit der beginnenden Automatisierung der Wahrnehmung der Welt konfrontiert. Sehen bedeutet nicht mehr die Möglichkeit des Sehens, sondern die Unmöglichkeit, nicht zu sehen.⁶ Es findet somit ein Verlust des zentrierten, subjektfokussierten Sehens statt. Plötzlich existieren Sehensichten gleichsam an sich oder außerhalb des Subjekts und dieses Subjekt, wenn es denn noch eines ist, steht irgendwo dazwischen. Es nimmt sich das Verfügbare wie im Supermarkt, oder es fühlt sich überwältigt. Auf jeden Fall ist die Perspektive verändert: Das Individuum kann keine Entscheidung mehr treffen, etwas zu sehen. Das Sehen und die Bilder sind einfach da und das Individuum muß versuchen, damit umzugehen.⁷



2. Robert Venturi, *I am a Monument*, 1972. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der starke Einfluß von Marketing auf die Gestaltung von Raum bemerkbar. Fassaden wurden zu Trägern kommerzieller Botschaften. Die zunehmende Geschwindigkeit des Betrachters sowie die Notwendigkeit nach einem einzigartigen Blickfang erforderten dabei eine stetige Zunahme in der Dimension und -Lautstärke- dieser Botschaften.

3. Der Times Square in New York City ist bestimmt durch eine 24stündige Präsenz von Werbe- und Nachrichteninformaton. Die zielbestimmte Eindeutigkeit der visuellen Information verhindert eine Mehrfachlesbarkeit und degradiert den Betrachter zu einem passiven Empfänger.

2. Robert Venturi, *I am a Monument*, 1972. In the second half of the 20th century the strong influence of marketing on the design of space became noticeable. Façades became the vehicles for commercial messages. The increasing speed at which viewers moved, and the need for something unusual and eye-catching, required ever larger billboards and -louder- messages.

3. Times Square in New York City is characterized by the around-the-clock presence of advertising and news. Because this target-oriented visual information is unambiguous, it is impossible to read it on multiple levels, and viewers are degraded to passive recipients.

2. Situation

As a result of extensive demystification in the Western Hemisphere insecurity in today's societies has increased exponentially, resulting in a greater need for new role models. New lifestyles – e.g., the global transformation of noetic desires – may develop as cultural value systems disintegrate. In a world in which static social, economic, and political statements are replaced by constant change and movement, each individual must create his/her own identity and find ways of signaling his/her own position. Yet noetic values and lifestyles, which were formerly expanded by religion and cultural differences, are today being increasingly shifted to the marketing of products.

An early study of the influence of marketing on space was *Learning from Las Vegas* by Robert Venturi et al.² The economic necessity for goal-oriented, clear-cut advertising in conjunction with increasingly fast-moving traffic in the last half of the 20th century resulted in large billboards that left their mark on the landscape. Both the original billboards on the strip of Las Vegas and the electronic screens in New York City's Times Square are so succinct they dominate the quality of space. Meanwhile such absolute dominance can be seen everywhere, not only in shopping malls and amusement parks, where goal-oriented advertising messages have become an integral part of the architecture. At the same time the advertising industry keeps creating more and more new trends in consumption and lifestyle. Advertising is the superstructure of the culture industry, which is developing into a global industry of brand-name articles. In turn, brand names create putative identities and know no preferences, only customers.



Ähnliches läßt sich auch für die Wahrnehmung von Raum feststellen. Wie John Urry feststellt hat, ist Raum ein Konsumartikel geworden, der durch den Blick des Touristen verzehrt wird: eine Optik, die in erster Linie Erfahrungen »sehen« will.⁸ Dementsprechend wird der Raum konfiguriert, um seinen visuellen Verzehr zu erleichtern. Raum erscheint weniger als erlebt, sondern vielmehr als das, was man vorübergehend aufsucht und konsumiert, ohne Berücksichtigung der Nähe zum täglichen Leben seiner Benutzer. Das heutige »life on the move« erzeugt die von Marc Augé als »Nicht-Orte« genannten Räume der zeitgenössischen Stadt.⁹ Geprägt sind diese Räume davon, daß Passanten sie durchmessen, so daß eine Teilnahme am Raum zum simplen Akt des Schauens wird.

Weil heute die Beziehung zwischen dem »reisenden« Individuum und dem Raum derart abstrakt ist, sieht sich das Raumerlebnis als ein zeittypisches Phänomen im Warenangebot integriert. Es wird aus den Einschränkungen der Realität befreit und damit zu einer selbstbezogenen Abstraktion, die ihre eigenen Produktionszusammenhänge verbirgt. Somit erscheint das Raumerlebnis lediglich als ein weiteres Verbrauchsgut, das gemäß Marshall McLuhan wie ein »heißes« Medium fungiert: Es offeriert dem Nutzer einen derartigen Überfluß an Informationen, daß dieser sich nur geringfügig aktiv an deren Wahrnehmung beteiligen muß.¹⁰

Als Folge ist eine zunehmende Verweigerungshaltung erkennbar. Die bewußte Auseinandersetzung mit dem umgebenden Raum wird wegen Überbelastung reduziert, der Mensch grenzt sich nach außen hin ab. Dies hat auch eine Beschränkung der Eigenwahrnehmung in Relation zum Raum zur Folge.

Mit dem Aufkommen verschiedener Bildmedien im 20. Jahrhundert wurde auch die Illusion des Menschen zunehmend zerstört. Das Wirkliche wurde übersteigert und zur Schaffung einer fehlerfreien Illusion wurde dem Wirklichen noch mehr Wirkliches beigegeben. Die Bilder besitzen kein Geheimnis mehr und können deswegen auch keine Illusion mehr erzeugen. Die Illusion ist hingegen an das Geheimnis gebunden, an die Tatsache, daß die Dinge von sich selbst abwesend sind, sich in sich selbst zurückgezogen haben und nur noch in ihrer Erscheinung auftreten.¹¹

Für die meisten Menschen ist die subjektive Lebenswelt ein irreduzibles Gemisch unzusammenhängender und inkompatibler Ereignisse. Das Sehen kann dabei unberechenbar hin und her



4. Andreas Gursky, 99 Cent, 1999. Das steigende Warenangebot westlicher Konsumgesellschaften führt zu visueller Reizüberflutung und psychischer Überbelastung.

5. Adrienne Sallinger dokumentierte die Zimmer von Jugendlichen in den USA. In der Aufnahme Fred H. von 1999 ist die Persönlichkeitsfindung durch Starkult besonders augenfällig. Selbstfindung wird von außen auferlegten Bildern geprägt, die Persönlichkeit wird aus einem »Warenangebot« ausgewählt.

4. Andreas Gursky, 99 Cent, 1999. The growing range of goods in Western consumer societies produces visual overstimulation and psychic overload.

5. Adrienne Sallinger documented the rooms of teenagers in the US. In the 1999 photograph Fred H. it is particularly obvious that young people discover their personality by emulating cult figures. The process of finding yourself is shaped by images imposed from outside, and your personality is selected from a »range of goods«.



Today's entertainment-oriented world demands a type of stimulation that combines lifestyle criteria with trends that are related to consumption and lived experience.³ These not only reflect constant differentiation, but are also endlessly elaborated in all sorts of predefined environments. Their aesthetic experiential references cover a wide range of different lifestyles. These environments are primarily supplied by an entertainment industry. Like amusement architectures, this is a growth industry that creates an increasing number of different products and takes on the rhythm of fast-moving trends.⁴

At the same time concepts from the area of commercially operated marketing campaigns are increasingly becoming a part of the discourse involving architecture and the city; imagining, theming, branding are techniques that make possible the visual consumability of space in a digitalized world.⁵

As temporal continuity and contexts of meaning disintegrate, the viewing and evaluation of architecture is reduced to the reception of temporally limited images. Isolated thus, the present suddenly confronts the subject with unimaginable vitality; perception becomes overwhelmingly physical and effectively draws attention to the power of language made matter or, to be more precise, of that which is literally significant in its isolation.

This new stage of shifting accumulation of images characterizes the increased pressure of competition. Because businesses are forced to market their assets as quickly as possible, they compete by means of catchy images. The material representation of values and cultural assets disintegrates. The marketing of images has become an integral, substantial component of architecture.

Since what is optically effective has thus been removed from the structural contexts of architecture, the aesthetic aspects of architecture are trivialized as well. When there is iconographic freedom, when there are more and more images and each is isolated, it becomes harder and



schwanken zwischen der Einbindung in sensorisch-motorische Reaktionen des Körpers auf der einen und in technische Arrangements auf der anderen Seite. Bei letzteren geht es (zumindest aus subjektiver Sicht) tatsächlich um Entkörperlichung. Der Kognitionswissenschaftler Humberto Maturana hat in diesem Zusammenhang die Wahrnehmung im Sinne aufeinanderfolgender sogenannter »Mikrowelten« beschrieben: Seiner These zufolge handelt es sich bei der Wahrnehmung stets um einen Rhythmus ihrer sukzessiven Konstitution und Zerlegung.¹² Heute jedoch ist das subjektive Erleben mehr und mehr eine Frage sowohl der erhöhten Geschwindigkeit, mit der man sich durch ein Spektrum von außen aufgedrängter Mikrowelten bewegt, als auch deren anschließender abrupter Auflösung. Die heutige Raumerfahrung stellt in zunehmendem Maße eine heterogene Fläche dar, auf der Regionen euklidischen Raumes an die ungewissen Dimensionen telematischer und informationeller Welten sowie verschiedener anderer überhöhter Realitäten angrenzen. Folglich unterliegen alle Menschen innerhalb der heutigen technologischen Kultur den verwirrenden Modulationen eines dicht geschichteten sozialen Terrains, in dem täglich neue Verteilungen, Flüsse, Hierarchien, aber auch neue kulturelle Leerräume und aufgelassene Stellen generiert werden. Es ist eine Welt, in der Lebens- und Freiheitsstrategien auf die Entwicklung neuerartiger perzeptueller Synthesen angewiesen sind, wo das Neue und sogar das Schöne außerhalb einer Logik des aufgezwungenen Konsums und Verhaltens angesiedelt ist. Viktor Sklovskij beschreibt diese Situation wie folgt:

»Das Ding geht gleichsam in einer Verpackung an uns vorüber. Wir wissen, daß es existiert, daß es Raum einnimmt, aber wir sehen nur seine Oberfläche. Unter dem Einfluß einer solchen Wahrnehmung schwindet das Ding, es wird nicht mehr wahrgenommen. Durch die Automatisierung der Dinge sparen wir ein Maximum an Wahrnehmungskraft: Die Dinge werden entweder durch einen ihrer Wesenszüge dargestellt, zum Beispiel durch die Zahl, oder sie werden gleichsam nach einer Formel reproduziert, ohne daß sie im Bewußtsein auftauchen.«¹³

6. Die mit Laser-Technik geschriebene Botschaft »The essential is no longer visible« ist Teil der Installation *Atlantic Wall* aus dem Jahr 1995 von Magdalena Jetelová an den Bunkern des zweiten Weltkriegs an der Atlantikküste Dänemarks. Die Arbeit fokussiert auf die Zunahme visueller und akustischer Reizstimulationen in der Lebensumwelt sowie auf die heute mehr und mehr ins Bewußtsein dringende telematische Vernichtung des Raumes und der Zeit.

7. Der vernetzte Körper ermöglicht eine Erweiterung der menschlichen Sinnesorgane nach außen sowie eine direkte Stimulierung der Sinne durch die Maschine.

6. The message »The essential is no longer visible«, written with a laser device, is part of the installation *Atlantic Wall* from 1995 by Magdalena Jetelová on World War II bunkers on the Atlantic coast of Denmark. The work focuses on the rising number of visual and acoustic stimuli in our day-to-day environment and on the telematic annihilation of space and time, which increasingly impinges on our consciousness.

7. A body connected to the Net makes possible an outward extension of the human sense organs and direct stimulation of the senses by the machine.



harder to understand them. They lose their significance. This contradiction may be described as a crisis of the »logics of explanation«.

Now that production has been automated, and after the revolution brought by copying technologies, we are thus confronted with the beginning automation of how the world is perceived. Seeing no longer means being able to see, but rather the impossibility of *not* seeing.⁶ Thus, centered subject-focused seeing is lost. Suddenly visual perspectives exist *per se*, as it were, or outside the subject, and this subject – if indeed it still is one – is somewhere in between. Like a shopper at a supermarket, the subject picks out what is available, or feels overwhelmed. At any rate, the perspective has changed: the individual can no longer make a decision to see something. Seeing and images are simply there and the individual must try to deal with that fact.⁷

Something similar is true of the perception of space. As John Urry has noted, space has become a consumer item, consumed by the tourist's gaze: a point of view whose primary intention is to »see« experiences.⁸ Accordingly space is configured in such a way as to facilitate its visual consumption. Space appears less as something that is experienced; rather, it is something people visit in passing and consume without considering, all around them, the daily lives of those who use it. Our modern »life on the move« produces the spaces of the contemporary city that Marc Augé calls »non-places«.⁹ What characterizes these spaces is that passersby pass through them, so that participation in space becomes a simple act of viewing.

Because the relationship between the »traveling« individual and space is so abstract today, the experience of space is integrated, a typical modern phenomenon, among the goods for sale. It is liberated from the limitations of reality and thus becomes a self-referential abstraction that conceals its own connections with production. As a result the experience of space appears to be merely another consumer item, which, according to Marshall McLuhan, functions as a »hot« medium: it offers the user such a myriad of information that the latter need be only minimally active as a participant in its perception.¹⁰

The visible result is increasingly an attitude of refusal. There is less conscious involvement with surrounding space because of sensory overload. People dissociate themselves from their surroundings. As a consequence, one's perception of oneself in relation to space is also restricted.

With the advent of various image media in the 20th century, human illusion was also increasingly destroyed. The real was exaggerated, and in order to create a flawless illusion, even more reality was admitted to the real. Images have lost their mystery and can therefore no longer produce an illusion. Illusion, however, is connected with mystery, with the fact that things are absent from themselves, have retreated into themselves, and only appear in their outward manifestation.¹¹

For most people the subjective world they live in is an irreducible mixture of disconnected and incompatible events. One's vision may swing back and forth between being engaged in the body's sensory/motor reactions on the one hand and in technical arrangements on the other. In the latter case we actually are dealing with disembodiment (at least from a subjective perspective). In this context Humberto Maturana, an authority on cognition, has described perception as a series of consecutive so-called »micro-worlds«: according to his thesis perception is always a rhythm, constituting and dismantling itself in succession.¹² However, today subjective experience is more and more a matter both of the increased speed with which people move through a spectrum of micro-worlds imposed from the outside, and of their subsequent abrupt disintegration. Present-day experience of space increasingly represents a heterogeneous surface on which regions of Euclidian space border on the uncertain dimensions of telematic and informational worlds, and on various other heightened realities. Consequently all people in today's technological culture are subject to the confusing modulations of a densely layered social terrain in which new subdivisions, currents, hierarchies, but also new cultural vacuums and gaps are generated daily. It is a world in which strategies of life and freedom are dependent on the development of innovative perceptual syntheses, where the new and even the beautiful is situated outside a logic of compulsory consumption and imposed behavior. Viktor Sklovskij describes this situation as follows:

»The thing goes past us in a package, as it were. We know it exists, that it takes up space, but we see only its surface. Influenced by such a perception the thing disappears, is no longer perceived. By the automation of things we save a maximum of perceptive energy: things are represented either by only one of their characteristics, such as a numeral, or they are reproduced according to a formula, as it were, without surfacing in one's consciousness.«¹³

3. These

Wer sich mit Fragen der Gestaltung auseinandersetzt, wird unmittelbar mit Phänomenen der Wahrnehmung konfrontiert. Dies gilt auch für die Architektur.

Wahrnehmung ist dabei immer mit einem handelnden, empfindenden Subjekt verbunden. Diesem kommt niemals nur die Rolle des distanzierten, objektiven Beobachters zu. Weil selbst den Objekten keine unabhängigen, das heißt objektiven Eigenschaften zugeschrieben werden können, besteht Wahrnehmung nur in der Wechselwirkung zwischen dem handelnden Subjekt und dem zu beobachtenden Objekt. Dabei ist es die Beziehung zwischen Innen- und Außenwelten, welche die Wirklichkeit erst erzeugt.

Die Wahrnehmungen des Subjekts als imaginative Wechselwirkung mit einem physischen Raum bilden die Grundlage für die Möglichkeit einer kritischen Rauman eignung durch geistige Konstruktion. Innerhalb dieses sich durch Vielgestaltigkeit und Wechsel auszeichnenden Beziehungsgefüges beeinflussen Äußerungen des Unbewußten als auch kulturelle Bedingungen die Konstruktion des Raumes. Raum kann als das vorläufige Ergebnis einer konstruktiven Beziehung des Subjekts zwischen Wahrnehmung und leiblichem Ich angesehen werden. Dabei ist die Reflexion des Ichs in Relation zum Raum Teil einer Selbsterkenntnis, die Wahrnehmung ein Bewußtwerdungsprozeß.

Der Begriff des Virtuellen bezeichnet das, was von bereits bestehenden Vorstellungen oder Erwartungen her noch nicht sichtbar, noch nicht erklärbar, noch nicht darstellbar ist.¹⁴ Die Konkretwerdung des Virtuellen muß daher einhergehen mit der Schaffung oder Erfindung des Unvorhersehbaren, mit dem Aufscheinen eines Ereignisses, das sich nicht aus den ihm vorausgegangenen Grundbedingungen ableiten läßt.

Es geht dabei um die Produktion von Ereignissen im Sinne einer dynamischen Konstellation von Geschehnissen, im Rahmen derer das Zeiterleben zu nichtlinearen Rhythmen und Pulsierungen umorganisiert wird und in denen das Raumerleben seiner gewohnten Koordinaten von Subjekt/Nichtsubjekt, innen/außen, Mitte/Peripherie enthoben wird, so daß es eine intensive, schimmernde und unverankerte Qualität erhält.

Ziel ist eine Subjektivität, die fähig ist, ihre Wahrnehmungsgrenzen ständig zu erneuern und zu erweitern als eine Möglichkeit, sich den eingefahrenen und abstumpfenden Verhaltensmustern innerhalb einer aufkommenden Massenkultur zu widersetzen. Hierzu ist eine intuitive Form der Erkenntnis notwendig, die für die mannigfaltigen Schwingungen und das unablässige Im-Werden-Begriffensein der Welt empfänglich ist.

Es kommt wesentlich darauf an, im Hinblick auf die sozialen Ökologien und Subjektivitäten, die sich mit technischen Mitteln generieren lassen, Entscheidungen zu treffen, die zugleich eine ästhetische und eine ethische Dimension haben. Dies ist von der Fähigkeit abhängig, sinnvolle Bezüge zwischen nicht meßbaren Bereichen herauszuarbeiten, aber auch von der Fähigkeit, sich auf kreative Weise in den unsicheren Zwischenräumen zwischen diesen sich ständig wandelnden Zonen einzurichten. Dabei werden verschiedene Ausformungen der Entmaterialisierung und Schwerelosigkeit sowie flüchtiger oder auch chromatischer Phänomene in einen Zustand unablässiger Abwandlung versetzt.

Es geht dabei nicht um die Schaffung irgendeines idealen, immateriellen Raumes, sondern vielmehr um einen fließenden bodenlosen Raum voller Kräfte, Affekte und Intensitäten anstelle absoluter Gegenstände. Es ist die Beweglichkeit und Unberechenbarkeit der Wirklichkeit, die dem Menschen Freiheit verschafft und die das Neue zumindest potentiell ermöglicht.

Die Gefahr liegt bei der architektonischen Anwendung weniger im bloßen Nervenkitzel als in der Bestimmtheit gebauter Formen, der Reizüberschüttung durch Bilderfluten, Klangwellen und Banalimpulsen. Doch aus neuen Materialien und Technologien könnten Raumwelten erwachsen, die genuine, bisher nicht erfahrbare Erkenntnis- und Erlebnisbereiche eröffnen. Aufbauend auf vielschichtigen, nicht eindeutigen Raumsituationen wären neue Wahrnehmungsfreiräume möglich und somit auch eine Erweiterung des menschlichen Bewußtseins in Bezug auf seine Umgebung, eine geistige und psychische Entgrenzung der persönlichen Situation im Bewußtseinsraum.

3. Thesis

Anyone who deals with design-related issues is directly confronted with perceptual phenomena. That is true for architecture as well.

Perception is always associated with an acting, sensing subject. This subject never plays merely the role of the distanced, objective observer. Because it is impossible to ascribe independent, i. e., objective, qualities even to objects, perception consists only of the interaction between the acting subject and the object that is to be observed. Only the relation between inner and outer worlds creates reality.

The perceptions of the subject as an imaginative interaction with a physical environment form the basis for a possibility to critically appropriate space by means of noetic construction. Within this structure of connections, characterized by diversity and change, expressions of the unconscious, and cultural conditions, affect how space is constructed. Space may be regarded as the temporary result of a subject's constructive relation between perception and the bodily self. At the same time the reflection of the self in relation to space is part of self-knowledge, and perception is a process of dawning consciousness.

The term «virtual» refers to that which is not yet visible, not yet explicable, not yet describable in terms of already existing ideas or expectations.¹⁴ Therefore the concretization of that which is virtual must go hand in hand with the creation or invention of the unforeseeable, with the appearance of an event that cannot be deduced from the basic conditions that preceded it.

Thus events are produced as a dynamic constellation of happenings, within the framework of which the experience of time is reorganized into nonlinear rhythms and pulsations, and in which the experience of space is relieved of its habitual coordinates of subject/non-subject, inside/outside, center/periphery, so that it acquires an intensive, shimmering, and free-floating quality.

The goal is a subjectivity capable of constantly renewing and expanding the boundaries of its perception, as an opportunity to resist the rut of mind-deadening behavior patterns in an emerging mass culture. In order to do this, one must have an intuitive form of cognition, receptive to the many different vibrations of a world that is constantly in the process of becoming.

In view of the social ecologies and subjectivities that can be generated by technological means, it is extremely important to make decisions that have both an aesthetic and an ethical dimension. This is dependent on the capacity to work out useful connections between non-measurable areas, but also on the capacity to establish a foothold in a creative way in the uncertain spaces between these constantly changing zones. At the same time, various forms of dematerialization and weightlessness, and of fleeting or chromatic phenomena, are placed in a state of constant modification.

This is not about creating some ideal, immaterial space, but rather a fluid, bottomless space full of forces, affects, and intensities as opposed to absolute objects. It is the flexibility and unpredictability of reality that gives human beings freedom and at least potentially makes it possible for something new to emerge.

When applying these concepts architecturally, the danger is less in merely creating a sensation than in the definiteness of built forms, overstimulation by floods of images, waves of sound, and trite impulses. However, new materials and technologies could give rise to worlds of space that open up genuine, as yet unknown, realms of knowledge and experience. Based on multilayered, ambiguous spatial situations, new potential ways of perceiving would be possible and consequently also an extension of human consciousness in relation to its surroundings – a noumenal and psychic debordering of one's personal situation in one's perceptual space.



8-12. Markus Jatsch, *Unschärfe Räume*, 1997 bis 2002. Assoziationen sind eine Verbindung zwischen Erlebnisgehalten aufgrund individueller Erfahrung. Auf das Bestehen einer Assoziation wird geschlossen, wenn beim Wahrnehmen eines Inhaltes ein anderer zur Erinnerung kommt. Derartige Verbindungen existieren in jedem Gedächtnis in unsehbarer Zahl und sind für dessen Leistungen von größter Bedeutung. Assoziationen stehen nicht isoliert, sondern bilden untereinander ein äußerst komplexes Beziehungsnetz mit vielfältigen Wechselwirkungen, die das Erinnern fördern oder hemmen. Assoziative Verbindungen können u. a. zwischen Vorstellungen, Gefühlen, Empfindungen, zwischen körperlichen und seelischen Vorgängen auftreten. Die Bildsammlung zeigt eine Auswahl räumlicher Strukturen mit immateriellen und dynamisch fluktuierenden Qualitäten. Sie stellen eine mögliche Bandbreite von Entgrenzungen räumlicher Situationen auf der Grundlage von Unbestimmtheit und Ambiguität dar. Dabei geht es um eine Stimulierung des Vorstellungsvermögens potentieller räumlicher Atmosphären und Stimmungen.



8-12. Markus Jatsch, *Blurred Spaces*, 1997 bis 2002. Associations are a connection between remembered contents based on individual experience. We conclude that an association exists if, on perceiving one set of circumstances, another one comes to mind. This type of associations exist in countless numbers in every memory and are of utmost importance for the memory's capability. Associations do not exist in isolation, but form an extremely complex network of relations among themselves, with multiple interactions that promote or hinder remembering. Associative connections may occur, among other things, between ideas, emotions, sensations, between physical and psychic processes. The collection of pictures shows a selection of spatial structures with nonmaterial and dynamically fluctuating qualities. They represent a potential range of ways of debordering spatial situations on the basis of indeterminacy and ambiguity. The point is to stimulate the ability to visualize potential spatial atmospheres and moods.



4. Konzept

Umberto Eco bezeichnet mit dem Modell des »offenen Kunstwerks« eine Situation, welche im Interpretieren Akte bewußter Freiheit hervorruft, ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerks von unausschöpfbaren Beziehungen macht, unter denen er seine Form herstellt, ohne von einer Notwendigkeit bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerks vorschreibt.¹⁵

Der belgische Komponist Henri Pousseur spricht in diesem Zusammenhang bei der Bestimmung des Wesens seiner eigenen Kompositionen auch vom »Möglichkeitsfeld«.¹⁶ Er benutzt dabei zwei außerordentlich aufschlußreiche Begriffe aus anderen Bereichen der modernen Kultur: Der Begriff des Feldes kommt aus der Physik und impliziert eine neue Auffassung von den klassischen Beziehungen zwischen Ursache und Wirkung, die man bisher eindeutig und einseitig verstand, während man sich jetzt ein komplexes Interagieren von Kräften, eine Konstellation von Ereignissen, eine Dynamik der Struktur vorstellt. Der Begriff der Möglichkeit ist ein philosophischer Terminus, der eine ganze Tendenz der zeitgenössischen Wissenschaft widerspiegelt: das Abgehen von einer statischen und syllogistischen Auffassung der Ordnung, die Offenheit für eine Plastizität persönlicher Entscheidungen und eine Situations- und Geschichtsgebundenheit der Werte.

In ähnlicher Weise wird in Psychologie und Phänomenologie von perzeptiver Ambiguität als der Möglichkeit gesprochen, aus der Konventionalität der gewohnten Erkenntnisweise herauszutreten, um die Welt in einer Unbefangenheit zu erfassen, die vor jeder durch Gewohnheit geschaffenen Festlegung liegt.

Das Modell eines »offenen Kunstwerks« bleibt unausschöpfbar und offen eben wegen seiner Ambiguität, und zwar deshalb, weil an die Stelle einer nach allgemeinen Gesetzen geordneten Welt eine auf Mehrdeutigkeit sich gründende getreten ist, sei es im negativen Sinne des Fehlens von Orientierungszentren oder im Positiven einer dauernden Überprüfbarkeit der Werte und Gewissheiten. Es entsteht die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ohne daß damit jedoch eine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen verbunden wäre: Es ist die weder zwingende noch eindeutige Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen.

Das Modell eines »offenen Kunstwerks« baut auf einem Prozeß auf, bei dem sich, statt einer eindeutigen und notwendigen Folge von Ereignissen eine Ambiguität der Situation ausbildet, so daß von Mal zu Mal verschieden operative und interpretative Entscheidungen ausgelöst werden. Ein System zu ordnen, muß nicht heißen, ihm eine eindeutige Ordnung zu überlagern, denn das Bild der Umwelt ist das Ergebnis eines Prozesses, der zwischen dem Beobachter und seiner Umwelt stattfindet. Die Umgebung bietet Unterscheidungen und Beziehungen. Der Beobachter wählt und fügt mit großer Anpassungsfähigkeit zusammen und gibt dem, was er sieht, eine Bedeutung. Das so entwickelte Bild grenzt und betont nun das Gesehene und wird selbst in einem ständigen, wechselseitig wirkenden Prozeß hinsichtlich der Vorstellungs- und Aufnahmefähigkeit auf die Probe gestellt. So kann das Bild einer gegebenen Wirklichkeit für verschiedene Wahrheiten jeweils ein ganz verschiedenes sein.

Das »offene Kunstwerk« ist ästhetisch gültig gerade insofern, als es unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefaßt werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, es selbst zu sein. In diesem Sinne also ist es eine in der Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismus vollendete und geschlossene Form. Auch offen, kann es auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne daß seine Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist so eine Interpretation und eine Realisation, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.¹⁷

Eine der frühesten Anwendungen des Modells des »offenen Kunstwerks« findet sich in der Literaturwissenschaft. Thomas Eliot zeigt in seinen Untersuchungen der Literatur des elisabethanischen Zeitalters, daß diese nicht ausschließlich Inhalte vermittelt, sondern mehrere Ebenen der Bedeutung gleichzeitig anspricht.¹⁸ Insbesondere die Texte William Shakespeares weisen eine heterogene Struktur auf und setzen Gedanken verschiedensten Ursprungs miteinander in Beziehung, ohne jedoch einem verbindenden einheitlichen Prinzip zu folgen. In extremen Fällen liegt diesen Werken eine anarchische Tendenz zugrunde, die einem chaotischen Zustand zustrebt.¹⁹

Der Literaturkritiker Cleanth Brooks spricht in diesem Zusammenhang von einer Synthese in der Dichtung, welche durch die Unstimmigkeiten und Widersprüchlichkeiten der Erfahrung – und der Wahrnehmung im engeren Sinne – konstituiert wird.²⁰ Brooks zufolge gibt es gute Gründe dafür, daß sich so viele Schriftsteller auf das Mehrdeutige und Paradoxe einlassen und sich nicht nur auf das Einfache und Übersichtliche beschränken. Dem Dichter genügt es nicht, seine Erfah-



13. Robert Fludd hat in seinem Schema zu den Funktionen des menschlichen Gehirns (*The Spiritual Brain*, 1619) den modernen Gehirnanalysen nichts Adäquates entgegenzusetzen, doch wußte er die »anima sensitiva«, die »anima imaginativa« und die »anima cognitiva« und auch noch die »memoria« so miteinander zu verknüpfen, daß daraus ein hinlänglich umfassendes Modell der unterschiedlichen, vernetzten geistigen Befähigungen zustande kam.

14. In Fludds Zeichnung *The Microcosmic Arts* von 1620 wird u. a. das Potential des menschlichen Vorstellungsvermögens aufgezeigt.

13, 14. Robert Fludd in his diagram on the functions of the human brain (*The Spiritual Brain*, 1619) has nothing adequate with which to counter modern analyses of the brain, and yet he was able to link »anima sensitiva«, »anima imaginativa«, and »anima cognitiva« as well as »memoria« in such a way that the result was a sufficiently comprehensive model of the mind's different integrated capabilities.

4. Concept

Umberto Eco uses the model of the »open work« to refer to a situation that calls forth acts of conscious freedom in its interpreters, makes them the active center of a network of an infinite number of connections, among which they create their own form without being compelled to adopt definitive modes of organizing the interpreted work of art.¹⁵

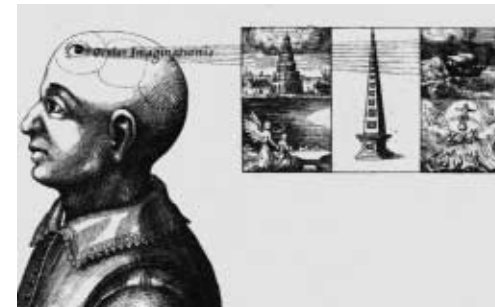
In the same context, the Belgian composer Henri Pousseur, defining the nature of his own compositions, also speaks of a »field of possibility«.¹⁶ He uses two extraordinarily helpful terms from other spheres of modern culture: the term »field« comes from physics and implies a new view of the classic connections between cause and effect, which until now were thought to be unambiguous and to have a single meaning, while they are now understood to be a complex interaction of forces, a constellation of events, a dynamics of structure. »Possibility« is a philosophical term that reflects an entire tendency of contemporary science: a departure from a static and syllogistic view of order, being open to the plasticity of personal decisions, and values tied to situation and history.

Similarly, psychologists and phenomenologists speak of perceptive ambiguity as a possibility to step outside conventional ways of knowing, to comprehend the world with the natural impartiality that exists before anything is defined in terms created by habit.

The model of the »open work« continues to be inexhaustible and open precisely because it is ambiguous; this is because in lieu of a world ordered according to general laws we now have one based on ambiguity, both in the negative sense, where centers of orientation are absent, and in the positive sense, where values and certainties can constantly be reexamined. The result is that it is possible to have a large number of personal interactions, though this is not an amorphous challenge to interact in an arbitrary manner; this is a challenge, neither imperative nor unambiguous, to interact in a way that is related to the work itself, an invitation freely to take one's place in a world.

The model of an »open work« is based on a process during which instead of a clear-cut and inevitable sequence of events an ambiguous situation develops, so that every time differently operative and interpretative decisions are triggered. Ordering a system need not mean superimposing a sharply defined order upon it, for the image of the environment is the result of a process that takes place between the observer and his/her environment. A person's surroundings offer distinctions and connections. The observer selects and combines with great adaptability, giving that which s/he sees a meaning. The image that is developed in this way then limits and emphasizes what is seen and is itself, in a constant interactive process, put to the test regarding this capacity to form ideas and to be receptive. Thus the image of a given reality can be quite different each time for different truths.

The »open work« is aesthetically valid precisely insofar as it can be seen and understood from multiple perspectives and manifests a large variety of aspects and resonances in the process



nung zu analysieren, seine Aufgabe besteht darin, die Erfahrungen wieder zu synthetisieren. Da er sie in ihrer Ganzheit wieder ins Bewußtsein heben muß, auch wenn er dabei ihrer Vielgestaltigkeit nicht immer gerecht werden kann, ist sein Gebrauch des Paradoxen und Mehrdeutigen notwendig und gerechtfertigt. William Empson, der der sogenannten »analytischen Schule« der Literaturkritik zugeordnet wird, spricht in *Seven Types of Ambiguity* von einer allgemein inhärenten Mehrdeutigkeit der Sprache, die besonders die literarische Kunst prägt.²¹ Die Vielschichtigkeit könne als qualitatives Prinzip der schriftstellerischen Arbeit bewußt verfolgt und durch die Anwendung präziser Mittel hervorgehoben werden. Empson versucht, syntaktische Regeln im Sinne einer Grammatik vorzulegen, die eine Mehrdeutigkeit des Texts unterstützen. Prinzipien werden eingeführt, wie beispielsweise diejenigen des doppelten Bedeutungsverweises eines Wortes, des Konflikts widersprüchlicher Aussagen, der strukturellen Ambiguität im Aufbau eines Satzes oder der Spannung, die durch die Gegenüberstellung von Inhalten erzeugt wird. Komplexitäten literarischer Texte unterliegen bestimmten, aber nicht ausschließlichen Strukturen, die gemäß Empson, erfaßt werden können.

Empson stützt seine Untersuchungen auf eine analytische Vorgehensweise. Sie erarbeiten ein Regelsystem, mit welchem Komplexitäten in ihren jeweiligen Fachbereichen erfaßt und angewendet werden sollen. Die Prinzipien werden vorerst einzeln dargelegt. Sie bilden das Grundgerüst, mit welchem aufgrund ihres Zusammenwirkens anspruchsvoll Kompositionen entworfen werden können. Dieses Regelsystem bietet ein Instrumentarium, das in der Analyse und somit im Produktionsprozeß zur Anwendung kommt.

Empsons Betrachtungen folgend, bildet ein Text eine komplexe Einheit vielfältiger Aussagen, deren gegenseitige Wechselwirkung auf mögliche, aber nicht endgültige Bedeutungszusammenhänge verweisen. Eine textliche Unschlüssigkeit oder Unbestimmtheit liege mehrdeutigen linguistischen Konstruktionen zugrunde, welche mannigfaltige Interpretationen ermöglichen. Dem Leser wird hierin eine bedeutende Rolle zugewiesen. Der Prozeß der Lektüre wird als konstituierender Bestandteil des Texts erachtet, dessen Struktur ein Auslegungspotential beinhaltet. Obwohl ein Text in seiner Form präzise festgelegt wird, kann dessen Interpretation nur approximativ angedeutet werden. Empson spricht von einem Möglichkeitsfeld, das durch die Konstruktion des Texts aufgespannt wird und aus welchem Interpretationen herausgelesen werden können. Somit trägt der Leser durch das Erarbeiten inhaltlicher Festlegungen und Relationen aktiv an der Konstruktion des Textes bei. In der Linguistik wird hierfür der Begriff der »offenen Struktur« verwendet, um auf Texte hinzuweisen, welche Mehrfachlesbarkeiten ermöglichen.

Die Beziehungssetzung zwischen Form und Inhalt wird in offenen Textstrukturen nicht abschließend festgelegt, keine Interpretation als endgültig erklärt. Erst im wechselseitigen Zusammenspiel zwischen der Form und möglichen Inhalten entsteht Bedeutung, die aus einem Differenzierungsprozeß erarbeitet werden muß; eine Lektüre, eine Analyse oder eine Interpretation ergibt sich somit aus der Differenz potentieller Auslegungen.²²

Dieser Interpretationsprozeß ist offen in seiner Struktur. Er ist vielfältig, teilweise diffus, manchmal widersprüchlich und nicht immer objektiv nachvollziehbar. Er ist nicht auf eine vorbestimmte Aussage ausgerichtet und untersteht keinem ausschließlichen Wahrheitsverständnis, das mit aller Sicherheit verkündet werden könnte. Das Ziel dieses Prozesses ist nicht die Eindeutigkeit der Bedeutung oder, wie es der französische Philosoph und Interpretationswissenschaftler Paul Ricoeur ausdrückt, die »Wiederherstellung des Sinns«, der im Werk verschlüsselt wäre.²³ Der Interpretationsprozeß beruht statt dessen auf einer anderen Vorgehensweise, eine Taktik, die Ricoeur als »Übung des Zweifels« bezeichnet. Während jede Auslegung in Relation steht, wird die eine durch die andere relativiert und demzufolge auch bezweifelt.²⁴

Von Bedeutung ist nicht die Wahl einer Interpretation, sondern der Umstand koexistierender Interpretationsmöglichkeiten, die das Werk in einem steten Veränderungen ausgesetzten Spannungsfeld situieren.

Wird der Interpretationsbegriff auf die entwerferische Arbeit übertragen, so gewinnt er eine weitere Dimension. Hier wird die Interpretation zum bestimmenden Element des Entwurfsprozesses, um so mehr, als daß sie mit einer doppelten Funktion belegt wird. Einerseits wird der Interpretation eine zentrale Stellung innerhalb der im analytischen Vorgehen gegründeten Entwicklung eines Projekts zugewiesen, die Analyse damit als Methode des Projekts erklärt. Andererseits wird das Objekt, das erarbeitet wird, als ein Feld potentieller zukünftiger Interpretationen entworfen, der vom Betrachter initiierte Interpretationsprozeß trägt hierin in der Form einer antizipierten Lektüre eines Werkes aktiv an dessen Bildung bei.

Die Interpretation wird in einen Prozeß »investiert«, nämlich denjenigen der entwerferischen Tätigkeit. Ricoeur spricht von einem erweiterten Interpretationsbegriff, der auf eine Praxis, unab-

without ever ceasing to be itself. In this sense, therefore, it is a perfect and self-contained form – one that has the perfection of a perfectly balanced organism. Even though it is open, it may be interpreted in a thousand different ways, none of which violate its uniqueness. Each reception is thus an interpretation and a way of making the work real, since with every reception it receives new life in an original perspective.¹⁷

One of the earliest applications of the model of the »open work« is found in literary criticism. T. S. Eliot in his studies of Elizabethan literature shows that this literature does not exclusively convey content, but addresses several levels of meaning at once.¹⁸ The texts of William Shakespeare in particular reveal a heterogeneous structure and make connections between ideas from the most disparate sources, without, however, following a unifying consistent principle. Underlying these works in extreme cases there is an anarchistic tendency that approaches a state of chaos.¹⁹

In this context the literary critic Cleanth Brooks speaks of a synthesis in the literary work that is set up by the discrepancies and contradictions of experience – and of perception in the narrower sense.²⁰ According to Brooks, there are good reasons for the fact that so many writers have been induced to venture into ambiguity and paradox and not to limit themselves to what is simple and transparent. It is not enough for writers to analyze their experience. The writers' task is to synthesize the experiences again. Since they must bring experiences back to awareness again in their entirety, even if in the process it is not always possible to do justice to their variety, the writers' use of paradox and ambiguity is necessary and justified. William Empson, who is considered to be a member of the so-called »analytical school« of literary criticism, in *Seven Types of Ambiguity* speaks of a generally inherent ambiguity of language that characterizes the art of literature in particular.²¹ The multilayered nature of a literary work, he writes, can be intentionally studied as a qualitative principle of the writer's craft and can be emphasized by the use of precise techniques. Empson tries to present syntactic rules – a kind of grammar – that support an ambiguity of the text. He introduces principles such as those of words with double meanings, the conflict of contradictory statements, ambiguity embedded in the sentence structure, or the tension produced by the contrast between certain contents. The complexities of literary texts are subject to definite, but not exclusive structures that, according to Empson, can be understood and studied.

Empson bases his studies on an analytical method. He works out a system of rules by means of which complexities in various fields are to be understood and used. The principles are first explained individually. They form the basic framework; with its help, acting in combination, sophisticated compositions can be created. This system of rules is an apparatus that is applied in analysis and thus in the creative process.

In Empson's view, a text constitutes a complex whole of varied statements whose interaction with each other indicates possible, but not definite, connections of meaning. A textual indecision or indeterminacy, he believes, underlies ambiguous linguistic constructions, making possible multiple interpretations. Here, the reader is assigned an important role. The process of reading is considered to be an integral constituent part of the text, whose structure comprises a potential for interpretation. Although a text is precisely fixed in its form, it is only approximately possible to suggest how it is to be interpreted. Empson speaks of a field of possibility that is opened up by the construction of the text and from which it is possible to gather interpretations. Thus the reader actively contributes to the construction of the text by determining content-related questions and relations. In linguistics the term »open structure« is used to refer to texts that make possible multiple ways of reading.

In open text structures, the establishing of relations between form and content is not conclusively fixed, and no interpretation is declared to be definitive. Only in the mutual interplay between the form and possible contents does meaning come into being, a meaning that must be worked out following a process of differentiation; only then a reading, an analysis, or an interpretation comes about from the difference between potential interpretations.²²

This process of interpretation is open in its structure. It is diverse, partially diffuse, sometimes contradictory, and cannot always be objectively reconstructed. It is not aimed at generating a predetermined message and is not subject to one exclusive understanding of the truth that could be announced with complete certainty. The goal of this process is not an exclusive meaning or, as the French philosopher and exegetist Paul Ricoeur puts it, the »reestablishment of the meaning« that is supposedly encoded in the work.²³ Instead, the process of interpretation is based on a different way of proceeding, a tactics that Ricoeur calls a »practice of doubting«. While any interpretation is relative, one interpretation is qualified by the other and consequently also called into question.²⁴

hängig welcher Disziplin sie angehört, ausgerichtet ist. In der Hermeneutik findet entsprechend eine Transposition des Konzepts der Interpretation statt, vom Text zur Aktion. Interpretation wird nicht mehr ausschließlich nur in der Analyse von Texten angewendet, sondern auch auf Aktionen, Prozesse und Praktiken übertragen. Umgekehrt ausgedrückt, auch ein Prozeß kann als Text und demnach auch als Bedeutungsträger gelesen werden.

Aus Roman Ingardens Werk *Das literarische Kunstwerk* stammt in diesem Zusammenhang die Kategorie der Unbestimmtheitsstelle.²⁵ Sie ist eine Bezeichnung für diejenigen Stellen beziehungsweise Objekte in der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten eines literarischen Kunstwerks, denen als rein intentionalen Gegenständen von vornherein eine Aspekthaftigkeit eigen ist, weil ihnen die allseitige Bestimmtheit fehlt. Unbestimmtheitsstellen können vom Leser imaginativ bei seiner Konkretisierung des literarischen Werkes beseitigt werden. Sie können auch unter Beachtung der von der Textstruktur ausgehenden suggestiven Orientierungen und dem individuellen Erfahrungshorizont des Lesers ausgefüllt werden.

Unbestimmtheitsstellen ergeben sich nach Ingarden aus der Aspekthaftigkeit intentionaler Gegenstände, zu denen literarische Texte zählen. In diese kommen keine wirklichen, sondern nur vorgestellte (intentionale) Objekte zur Darstellung. Diese Objekte lassen sich nur in einzelnen Aspekten darstellen, werden unter bestimmten Perspektiven entfaltet und bleiben damit im Vergleich zu realen Objekten »lückenhaft«. Die dargestellten Objekte (Gegenstände, Figuren, Geschehnisse usw.) sind also in einem Text niemals allseitig bestimmt, sondern immer nur teilbestimmt.

Die Stellen, an denen das »Fehlen von etwas« festgestellt werden kann, bezeichnet man als »Unbestimmtheitsstellen«. Unbestimmtheitsstellen bringen den Leser in eine »aktive« Rolle bei der Herstellung der Sinnbildung, in dem sie ausgehend von suggestiven Textstrukturen zur Schließung dieser Lücken anhalten können (Komplettierungsnotwendigkeit). Erst durch die Konkretisierungsleistungen des aufnehmenden Bewußtseins des Lesers entfaltet der literarische Text seine Wirkung. Unbestimmtheitsstellen sind nicht die Lücke im Schema, die der Leser mechanisch ausfüllt, sondern Ausgangspunkt für eine produktive Tätigkeit.²⁶ Literarische Texte können aufgefaßt werden als Partituren, die ohne die bedeutungsproduzierende Interpretation des Lesers ohne Sinn bleiben müssen.

Die erste architekturtheoretische Auseinandersetzung mit dem Konzept des »offenen Kunstwerks« findet sich in Robert Venturis Buch *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*.²⁷ Darin wird eine Form des architektonischen Entwurfs dargelegt, welche Mehrdeutigkeiten und Widersprüchlichkeiten als grundlegendes Phänomen der Baukunst erachtet. In der Architektur, so Venturi, sollte eine Synthese angestrebt werden können, die auf Vielfalt begründet ist. Eine Architektur vielfältiger Vermittlungen braucht den Anspruch auf das Ganze nicht aufzugeben. Die entwerferische Arbeit erfordert weiterhin ganzheitliche Betrachtungsweisen, die aber auf einer

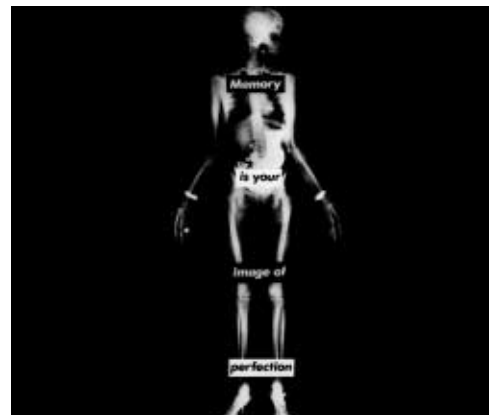


15. Die Installationen von Barbara Kruger sind als Symbiose von Raum- und Textinterpretation zu verstehen. In ihrer Arbeit *Power pleasure desire disgust* von 1997 erschwert die graphische Struktur des projizierten Textes eine präzise Bestimmung der Raumdefinition. Der Text wird zur räumlichen Struktur, welche den Betrachter physisch und psychisch umschließt.

16. In ihrer Arbeit *Memory is your image of perfection* von 1982 verweist Barbara Kruger auf die Bedeutung der persönlichen Erinnerung bei der Wahrnehmung und somit auch bei der Bildung der eigenen Realität. Dabei läßt das Zusammenspiel von Text- und Bildbotschaft eine Bandbreite an Interpretationsmöglichkeiten entstehen, innerhalb derer der Betrachter seinen eigenen Standpunkt suchen muß.

15. Barbara Kruger's installations are meant to be understood as a symbiosis of the interpretation of space and text. In her 1997 work *Power pleasure desire disgust* the graphic structure of the projected text makes it more difficult to determine the definition of space precisely. The text becomes spatial structure which surrounds viewers physically and psychologically.

16. In her work *Memory is your image of perfection* from 1982 Barbara Kruger refers to the significance of personal memory in perception and thus also in forming one's own reality. The interaction of text and image messages creates a range of possible interpretations among which viewers must seek their own point of view.



What is important is not choosing one interpretation, but rather the circumstance that there are coexisting possible interpretations that situate the work in a field of tension that is open to continuous changes.

If this approach to interpretation is applied to the area of design, it gains an added dimension. Here, interpretation becomes the determining element of the design process, especially since it is given a double function. On the one hand interpretation is assigned a central role in developing a project based on analytical procedure, thus declaring analysis to be the method of the project. On the other hand the object that is being developed is designed as a field of potential future interpretations; the interpretation process initiated by the observer actively contributes to its development in the form of an anticipated reading of a work.

Interpretation is »invested« in a process – that of creating a design. Ricoeur speaks of an expanded concept of interpretation that is practice-oriented, regardless of which discipline it belongs to. In hermeneutics there is a corresponding transposition of the concept of interpretation, from the text to the action. Interpretation is no longer used exclusively only in the analysis of texts, but is applied to actions, processes, and methods as well. Conversely, a process too can be read as a text and thus as something that carries meaning.

In this context, Roman Ingarden's work *The Literary Work of Art* uses the category »spot of indeterminacy«.²⁸ This term refers to those places or objects in the layer of concrete realities represented in a literary work of art which, as purely intentional objects, have an inherent aspect because they lack universal determinacy. Spots of indeterminacy can be bracketed out by the reader's imagination as s/he makes the literary work concrete. They can also be filled in, taking into account suggestive information inherent in the structure of the text and the individual experiences of the reader.

Spots of indeterminacy, according to Ingarden, are the result of the fact that intentional objects – which include literary texts – have an inherent aspect. They represent not real, but only imagined (intentional) objects. These objects can be represented only as individual aspects; they unfold under certain perspectives and thus have »gaps« when compared with real objects. The represented entities (objects, figures, events, etc.) thus never have universal determinacy in a text, but always only partial determinacy.

The places where it is possible to determine that »something is missing« are referred to as »spots of indeterminacy«. Spots of indeterminacy give the reader an »active« role in constructing