
Dietmar Voss

Architektur und Albtraum

Erkundungen zu Horrorhäusern, Geisterstädten und metaphysischen Türmen

Auf seiner Flucht aus dem Schreckenshaus seiner Ahnen träumt Clifford Pincheon (aus Nathaniel Hawthornes Roman *The House of the Seven Gables* von 1851) in der Eisenbahn von einem modernen Nomadentum, das einen vom Schicksal befreien könne: Statt sich zum »Gefangenen von Mauern, Backstein« zu machen, wird der Mensch der Zukunft »nirgends – oder besser – überall [...] wohnen.«¹ Die Vision, sich vom konkreten Ort, von Geschichte zu befreien und gleichsam in der Zeit sesshaft zu werden, verwirklichte sich nicht allein in den silbernen, stromlinienförmigen *Home-Trailern* und *Mobile Homes*. Sie verwirklichte sich auf höherer Stufenleiter in den glänzend geschlossenen Spiegelglas-Türmen, die in den Machtzentren des Kapitals heute zunehmend dominieren. Die dunkel oder metallisch spiegelnden Türme wirken wie in heiliges Öl getaucht, rituell gesalbt, dabei jedoch nicht erhaben, sondern verführerisch, bezaubernd: Die fugenlos glatte, glitzernde Hülle aus Spiegelglas und Metall macht die Bauwerke zu Fetischen, phallischen Signifikanten, zu unsterblichen Ikonen einer Macht, deren innerstes Prinzip eine Ökonomie der *Zeit* ist. Das Kapital träumt seit je davon, sich vom irdischen Raum der Menschen zu befreien: Mit den Türmen – einer artifiziellen Raum-Enklave – gewinnt der Traum strahlend Gestalt. Hierin verdichtet sich gesellschaftlich und technologisch höchste Mobilität, erstarrt in reiner Gegenwart, der *Zeitform* der *global players*. Diese arbeiten an einem Schicksal, das jede Bindung an konkreten, irdischen Raum, an Familien und Völker, an vergangene Geschichte verloren hat. Das ist zweifellos unheimlich, doch auf *ganz andere* Art als das klassische Horrorhaus.

Dessen Unheimlichkeit geht auf etwas zurück, das die reflektierenden Türme spezifisch abwehren – auf die prägende, prothetische Rolle der Häuser, der Wohnungen unseres Lebens für Träume und Tagträume, für die Erinnerung, für das Unbewusste. Diese innere Wahrheit des Hauses – lebendig noch in hochmodernen Metropolen, wo sie zur Geschäftsbasis von Feng-Shui-Experten, heilpraktizierenden Neo-Schamanen wird (*Space Clearing!*) – ist weder mittels wissenschaftlicher noch esoterischer Lehrbücher zu erfassen; sie entfaltet sich in Dichtung, Kriminalliteratur, im Schnittfeld mythologischer, psychoanalytischer, phänomenologischer Diskurse. Unheimliche, grauenhafte oder erhabene Wirkungen von Bauwerken entspringen zumal dem Verhältnis, dem Spiel widerstreiten-

der mythischer Kräfte, – dem Kampf etwa patriarchalischer Ordnungsmächte wie Apollon, Schutzgott der Grenzen und des Hauses, mit den – entwicklungslogisch älteren – erdmütterlich auflösenden Gewalten. Solch mythische Kräfte wirken noch fort in der radikalen Moderne.

Die Einbildung des Hauses. – Das Haus hält die unbewegliche Kindheit umarmt. Im Unbewussten spielt Zeit keine Rolle, hier herrscht der Raum mit magischer, poetischer Macht. Das Haus bildet sich in die Seele ein, und kraft solch verräumlichter Einbildung bleibt die Kindheit – wenigstens unbewusst – in der Seele gegenwärtig. Daher braucht die Erinnerung den Raum. »In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit [...] Nur mit Hilfe des Raumes, nur innerhalb des Raumes finden wir die schönen Fossilien der Dauer, konkretisiert durch lange Aufenthalte. Das Unbewußte hält sich auf.«² So tragen wir die aufeinander folgenden Häuser, Wohnungen, Zimmer unseres Lebens in uns; sie sind unsere unbewussten Begleiter, organisieren unsere Träume. Die traumbildhafte, innere Wahrheit des Hauses fand in Mythen der römischen Antike einen einzigartigen Ausdruck: Aus Flurgöttern, den *Lares compitales*, hervorgegangen, wurde der *Lar familiaris* ein verbreiteter Schutzgott des Hauses und seiner Gemeinschaft, den man im häuslichen Kult verehrte, dem man bei allen Familienereignissen opferte.³ Der Lar ist in die Geheimnisse des Hauses eingeweiht, und, wie Georg Wissowa betont, ursprünglich gebunden an den Ort, die Heimstätte – so eng, dass »Lar« zum metonymischen Ausdruck für »Haus, Wohnung« werden konnte.⁴ Damit scheint unvereinbar, dass der Lar mitwandert, wenn die Familie umzieht (nach der Redensart: »Man nimmt seine Laren überall mit«). Doch der Lar, Schutzgeist des Hauses, verkörpert nicht das Haus selbst, sondern die ursprüngliche Prägung unserer Seele durch den behausten Raum: Die »erste« Wohnung behütet unsere frühesten, unbewussten Erinnerungen, und sie wandert mit, wenn wir andere Wohnungen beziehen, deren Traumbilder jene erste und fortan einander überlagern. Im Laren ist unsere unvordenkliche Einbildung des »ersten« Hauses personifiziert, eine Bindung, welche in anderen, nachfolgenden Räumen nicht verlorengelht, sondern sich ihnen anlagert, sie einfärbt. Der Lar beschützt die Einquartierung der Seele in den bebauten Raum.

Kaum einem Dichter war die innere Wahrheit des Hauses so vertraut wie Rilke. Wenn *Malte* sich an das »merkwürdige Haus« seines Großvaters erinnert, erlebt er, wie die Räume des alten Schlosses »in mir verstreut« sind – »die Zimmer, die Treppen, die mit so großer Umständlichkeit sich niederließen, und andere enge, rundgebaute Stiegen, in deren Dunkel man ging wie das Blut in den Adern; die Turmzimmer, die hoch aufgehängten Balkone, die unerwarteten Altane, auf die man von einer kleinen Tür hinausgedrängt wurde: – alles das ist noch in mir und wird nie aufhören, in mir zu sein. Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses [...] in mich hineingestürzt.«⁵ Wie Rilke andeutet, ist das Bild

des Hauses nicht nur in die Psyche eingewandert, sondern auch in den Körper. Die frühen, leisen Gesten sind der Struktur des ›ersten‹ Hauses abgelernt, das uns in Fleisch und Blut, in unmerkliche Gewohnheiten übergegangen ist. Im einzigartigen »unfehlbaren Schwung« seiner Kindertage steigt Albert Camus (alias Jacques Cormery) noch nach Jahrzehnten die Treppe des Hauses in Algier hinauf, in dem er aufgewachsen war - ganz »so als bewahre sein Körper noch die genaue Erinnerung an die Stufenhöhe«. ⁶

Grundlage der körperlichen Bindung des Hauses ist eine unbewusste Homologie von Haus und Körper, die sich besonders in der altindischen Mythologie ausbildete. ⁷ Das Kind, das bange unter den hohen Giebeln der Satteldächer dahinschleicht, die strafenden Blicke der Schlepptaugen in seinem Rücken spürt, hat an dieser unbewussten Erfahrung ebenso teil wie der Flaneur, den an graffitiverschmierten Altbauten ein *Flehen* von zerbröckelnden Ornamentenfriesen, Maskarons, Kartuschen heimsucht. Wenn wir die verschiedenen Häuser unseres Lebens in uns tragen, ist im Unbewussten, vermittelt durch die Gleichsetzung von Haus und Körper, zugleich die Umkehrung zwingend: dass die Häuser die Gefühle, Taten, Träume ihrer verschiedenen Bewohner in sich speichern. In *The House of the Seven Gables* (Hawthorne) »mit seinen Balken aus Weißerle, seinen Brettern, Schindeln, dem bröckelnden Putz« hatte sich so viel »an menschenmöglicher Erfahrung« zugetragen, »daß es überall aus dem Gebälk troff wie aus einem Herzen. Das Haus war selbst wie ein großes Menschenherz, voller Eigenleben und reich an denkwürdigen und düsteren Erinnerungen.« ⁸ Über hundert Jahre später, auf der Fahrt durch das neuenglische Salem, wo Hawthornes Schreckenshaus sowohl im Roman als auch im Leben stand, ⁹ bemerkt Benjamin Mears (Protagonist von Stephen Kings *Salem's Lot*), »daß Häuser die Emotionen, die in ihnen gelegt wurden, speichern, daß sie sozusagen damit aufgeladen werden«, und wundert sich, »daß die Holzplanken dieser Häuser nicht aufschreien über die furchtbaren Dinge, die in dort drinnen geträumten Träumen geschehen«. ¹⁰

Das Haus als Ort verborgener Schuld. - Angesichts von »Ruß und Schmutz« des ›gotischen‹ Giebelhauses (aus Hawthornes Roman), »der sich an den Wänden niederschlug vom Seufzen und Atmen in Mißgunst und Angst«, erwägt der sozialreformistisch veranlagte Holgrave, das Haus »mit Feuer« zu läutern; ¹¹ am Ende von Kings *Salem's Lot* legt Benjamin Mears das ganze, zur Geisterstadt mutierte Salem in Schutt und Asche. Beide Helden greifen zum Feuer als letztem, mythischen Mittel, um die in Häusern (durch Taten, Träume, Affekte ihrer Bewohner) akkumulierte Schuld auszumerzen. Das *Haus mit den sieben Giebeln* häufte über Generationen hinweg Schuld an, wobei die Ur-Schuld auf Oberst Pyncheon, den puritanischen Gründer des Familiensitzes, zurückgeht: Er hatte den ursprünglichen Besitzer des wertvollen Grundstücks als Hexer denunziert

und hinrichten lassen, um sich des Landes zu bemächtigen. Bei Hawthorne geht es um die Schuld der »ursprünglichen Akkumulation« des Kapitalvermögens, also um die »ernste Frage«, »ob nicht jeder Erbe des Eigentums – im Bewußtsein eines Unrechts, das er doch nicht behob – wie einst sein Ahne von neuem Schuld auf sich lud«¹². Im Herrenhaus der Pyncheons verkörpert sich diese *sozialgeschichtlich paradigmatische* Schuld (samt ihrer »Vererbung« an die jeweils folgende Generation): Auf seinem »Fundament« ruht »fast die ganze Schuld dieser Welt«.¹³

In Kings Roman thront über der kleinen Hafenstadt nördlich von Boston ein gewisses »Marstenhaus«. Dorthin hatte sich Hubert Marsten, ein Gangster der Prohibitionszeit, zurückgezogen, als sein »Syndikat« ihn aus dem operativen Geschäft abzog und ihm in Salem eine Fassaden-Existenz verschaffte; dort fand man ihn an einem Balken hängend, daneben die grausam entstellte Leiche seiner Frau. Dies Haus, »eine Art düsteres Idol«, verbirgt hinter seinen dunklen Fensterhöhlen ungeheure Mengen aufgehäufter Schuld: »in seinen alten, morschen Knochen [steckt] die Essenz all des Bösen, das Hubie getan hat«.¹⁴ Doch ist diese Schuld – wie auch das Kapital der Aktiengesellschaften – nicht mehr personalisiert: Das Marstenhaus ist kein Herrenhaus. Schuld hat hier keine feste Substanz, sie erscheint als Effekt einer *allgemeinen Energieströmung*, die sich des Hauses als »einer Trockenbatterie des Bösen« bedient und »über diese Stadt hereinbricht [...] wie ein süßer Rausch.«¹⁵ Statt Ausdruck individuell-dynastischer Schuld ist das Marstenhaus *Mittler* für ein »gesichtsloses, undefinierbares Böses«, das in das Haus gefahren ist und »aus jeder Pore des abbröckelnden Verputzes« über die Stadt strömt.¹⁶ Von der plumpen Dämonologie vieler *mystery*-Thriller (in Trivalliteratur und –film) unterscheidet sich Kings Roman, indem er das Schauerliche durch Bezüge auf Phänomene des modernen Lebens vermittelt: die kapitalistische Markt-Ökonomie, die darüber »entfesselten« Triebe und Massenbegierden, die »radikale Veränderung«, die im 20. Jahrhundert »der Begriff des Bösen« erfahren habe.¹⁷ Wie schon Mandeville¹⁸ und Goethe wussten, entfesselt die kapitalistische Marktgesellschaft »dämonische« Elementarkräfte, die bewirken, dass Unglücke, Katastrophen, Kriege zu *den* Vermittlungshebeln wirtschaftlichen Wohlstands und technologischen Fortschritts werden. Das Böse (aus dem Leid anderer Gewinn schlagen) ist im Aktien-Kapitalismus als unpersönliche Strukturgröße in die Gesellschaftsverhältnisse eingewandert. Das Böse geht insofern von Bösen wie von Guten aus.

Rilkes *Malte* sog noch aus Ruinen eines Abbruch-Hauses das geheimnisvolle »zähe Leben dieser Zimmer«, sog den »Angstgeruch der Kinder«, den »Fuselgeruch gärender Füße«, das »Schwüle aus den Betten mannbarer Knaben«¹⁹ in sich hinein. Umgekehrt können Zeichen der Schuld und des Schreckens bereits implantiert werden, bevor das Haus steht: Wenn das Haus etwa aus Balken errichtet wird, die vom Wrack eines gesunkenen Schiffes stammen, aus Planken

und Spanten, an die sich ertrinkende Seeleute im Totenkampf klammerten.²⁰ Ein solches Haus, glauben die Küstenbewohner, bringt Unglück über Generationen seiner Bewohner. Wie zählebig die mythische Kollektiv-Vorstellung ist, das Haus speichere Angst, Schuld, Schrecken der Bewohner in seinen Mauern, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Häuser, in denen spektakuläre, massenmedial ausgeleuchtete Verbrechen geschahen, als »Horrorhäuser« in der Regel, da nicht zu verkaufen, abgerissen werden. Es sei denn, sie dienen wie das Haus in Amityville auf Long Island – ein Holzhaus im holländischen Kolonialstil in der Ocean Avenue Nr. 112 – als Kulisse für Horrorfilme.²¹

Kommunikation des Hauses, Sprachen der »Geister«. – Auch ohne Bewohner ist das Haus voller Leben. Dächer, Kamine und Fenster, Balkone und Altane stellen zur Atmosphäre, zum All Kontakt her. Kommt ein Sturm auf, ächzt und knarzt es im Gebälk, zittern die Latten und Sparren, heult es in winzigen Spalten. Joakim Westin, der Protagonist von Theorins *Nebensturm*, »hörte das Brüllen des Windes. Er konnte seine enorme Kraft in den Dachbalken arbeiten spüren.«²² Das Haus und die Elementarkräfte arbeiten sich aneinander ab, kommunizieren und kämpfen miteinander. Der »Wind kommt jetzt angriffslustig aus Nordwesten, packt das alte Gebälk der sieben Giebel und versetzt ihm einen Puff wie ein Ringer, der sich im Kräfteressen mit seinem Gegner übt. [...] Das alte Haus [...] jammernd über den groben Wind und auch trotzig aufbegehrend, wie es den anderthalb Jahrhunderten feindseliger Vertrautheit zwischen den beiden entspricht.«²³ Im Reich der Einbildungskraft stehen sich Haus und Kosmos keineswegs neutral gegenüber, sie beleben sich gegenseitig, lernen voneinander. Der Sturm sucht das Haus zu überraschen, doch das Haus härtet sich in wiederholten Kämpfen ab. Die vielstimmigen Geräusche – das Knistern und Knacken, Heulen und Ächzen – orchestrieren die »dynamische Dialektik von Haus und All.«²⁴

Solche Geräusche stellen zugleich die Form für einen neuen Sinn, das Zeichenmaterial für eine andere mythische Sprache. Die »seltsamen Stimmen«, die der Kampf des Hauses mit den Elementen hervorruft, beleben die volksmythologische Phantasie, dass Geister im Haus umgehen. Mit ironischer Distanz entwirft Hawthorne ein »Familientreffen der verstorbenen Pyncheons« im flackernden Mondlicht des sturmumtosten Hauses,²⁵ und auch im zeitgenössischen Kriminalroman an der Grenze zum *mystery*-Thriller vermischen sich das Ächzen, Heulen der Balken usw. mit »anderen Geräuschen« – mit den »scharrenden Schritten«, dem »Rascheln«, den »flüsternden Stimmen« der Untoten.²⁶

Die Dämonen verraten sich auch anders. Ben Mears hört auf dem Weg durchs Marstenhaus – zur ewigen Tür am Ende des Ganges – »hinter dem Verputz« kleine Lebewesen hin und her eilen, was knisternde, scharrende Laute, aber auch Gestank hervorruft.²⁷ Alles Getier, das aus der Erde von unten ins Haus drängt,

Würmer, Maden, Mäuse, Schlangen, galten in der germanischen Mythologie als »Hüllen der elbischen Geister«, die, wenn sie gekränkt wurden, auf Rache sinnen und Krankheiten, ja Wahnsinn hervorbringen.²⁸ Mit ihren leisen Geräuschen, mit ihrem Geruch, den Verwesung und Exkremente verursachen, liefern sie den »Dämonen« eine semiotische Form, sich zu äußern. »Ein Geruch [...] strömte aus allen Poren der Wände [...] der angehäuften Unrat aller Tiere, die hinter der herabfallenden Vertäfelung genistet hatten. Aber der Geruch war schärfer als Tiergestank. Er ließ an Tränen denken, an Erbrechen und Finsternis.«²⁹

Von »Dämonen« heimgesuchte Häuser. – Was sind eigentlich Dämonen? Im Licht der Psychoanalyse sind es projektive Verkörperungen grausamer Lust, gewaltsamer Triebregungen der Lebenden, die sich auf die Verstorbenen oder die Natur richteten und ins Unbewusste abgedrängt wurden.³⁰ Mit den Dämonen entsorgen die Menschen gleichsam ihre grausamen Regungen gegenüber Verstorbenen und »beseelter« Natur in die Umwelt. Die Dämonen sind entäußerte Träger von – unbewusster – Gewaltlust und Schuld, die Furcht vor ihnen im Grunde Angst vor den eigenen Wünschen. Man muss sie besänftigen, ihre »schädigende Rückkehr« etwa durch »Elbenopfer« verhindern.³¹

Dass die Dämonen verdrängte Gefühle von Schuld und Straferwartung verkörpern, »weiß« Dichtung ohne Begriffe: Die »Geister«, die im Haus der Pyncheons umgehen, sind Wiedergänger von »Hexer« Matthew Maul und seinen Nachkommen, die von den Pyncheons denunziert, betrogen, beraubt wurden, sodass die Pyncheons, die »am helllichten Tag hochmütig durch die Straßen ihrer Heimatstadt stolzieren«, in der Nacht »bloße Sklaven der gewöhnlichen Mauls« sind, die sich als Alben in die Träume der Pyncheons schleichen, als »gespenstische Gläubiger« deren Haus heimsuchen.³² In Edgar Allan Poes Geschichten ist das Mauerwerk häufig von mütterlichen Dämonen durchdrungen: In *The Black Cat* wird dem Mörder der schrille Klagelaut einer Katze zum Verhängnis, der aus der Mauer dringt. Die »scheußliche Bestie [...] deren anklagende Stimme mich dem Henker überliefert«, hatte der Held jedoch selbst, ohne es recht zu bemerken, mit eingemauert, als er die Leiche seiner Frau im Keller einmauerte (die er »versehentlich« tötete, als er sich in rasender Wut auf die Katze stürzte).³³ Die »Dämonen« sind sein eigenes, unbewusstes Werk.

Geister können die Schwelle nicht überschreiten. Wie Prof. van Helsing (aus Bram Stokers *Dracula* von 1897) erklärt, dürfen Vampire »aus eigenem Antrieb« das Haus nicht betreten, müssen vielmehr »aufgefordert«, eingeladen werden. Ist das Haus den Dämonen geöffnet, wird es kritisch. Mondlicht, offenes Fenster, die Gardine weht, ein Käuzchen ruft, eine junge Frau wie in Trance auf dem Bett: So erwartet Mina, Jonathan Harkers Braut, in Francis F. Coppolas Film *Bram Stokers Dracula* (USA 1992) ihren blutsaugenden Nachtmahr. Das *Dracula*-Horror-Genre greift hier auf ein altindisches Bild der Ekstase zurück:

»das Auffliegen der Seele durch das *brahmarandhra*«, womit sowohl die obere Öffnung eines Hauses wie eines Körpers bezeichnet ist.³⁴ Die ikonographische Modell-Situation beschreibt, die unbewusste Homologie von Körper und Haus nutzend, eine Psyche in Aufruhr, einen Körper in Erwartung ekstatischer Lust, eines mitreißenden Sogs, der die Grenzen von Ich und Anderem, Zärtlichkeit und Gewalt, Leben und Tod überschreiten wird.³⁵

In Tana Frenchs Kriminalroman *Totengleich* (2008) gerät eine Agentin der polizeilichen Aufklärung in die Position eines Dämons, der die Überlebenden bestrafen will: Detektivin Cassie Maddox hat, eine frappierende Ähnlichkeit nutzend, die Identität eines Mordopfers angenommen und ermittelt *undercover* im Haus der »ahnungslosen« Verdächtigen. Doch das alte *Whitethorne House*, erfahren im Umgang mit Trolen und Elfen, »kennt« gleichsam die Täuschung, übt fast körperlich Druck auf die »falsche« Untote aus, sitzt ihr im »Nacken«. In ihren Träumen beginnt »das Haus« zu herrschen, träumt es sich selbst als Geisterhaus: »Das Einzige, wovon ich träume, ist das Haus, leer, offen für Sonne, Staub und Efeu; Schlurfen und Flüstern« verraten die »anderen«.³⁶

Die Unterwelt im Haus: bezähmter und virulenter Abgrund. – Die »Herrschaftshäuser« mit ihren repräsentativen »Blendwerken« verbergen oft einen »stinkendeln Tümpel voll Unrat und gar auch Blut«, ein »Todesloch« mit »Moderleiche«.³⁷ Was Hawthorne Bauwerken, die patriarchalische, dynastische Macht repräsentieren wollen, kritisch vorhält, mindert jedoch keineswegs deren erhabene Wirkung. Edmund Burke (ebenfalls geschult an den Gräueln der *gothic novels*) ging bereits auf, dass Schrecken und Lust, erlebt in ästhetischer Distanz, – also der Schauer des Erhabenen – von überwältigenden Naturerscheinungen, Bauwerken nur scheinbar durch deren majestätische Größe und Strahlkraft hervorgerufen werden. Den wahren Schrecken, die wahre Lust gewährt der »Abgrund«,³⁸ welcher, von der großartigen Erscheinung gewissermaßen verborgen, der bewussten Wahrnehmung entgeht. Der »göttliche Schrecken« des Erhabenen schließt als unbewusstes Supplement den Abgrund ein, dessen Finsternis die Erscheinungen glänzend verbergen.

Der Apollon-Tempel von Delphi zeigt das paradigmatisch. Errichtet auf einem Heiligtum der Gaia, der erdmütterlichen Gottheit des griechischen Mythos, auf Gräbern ihrer Söhne, zweier Riesenschlangen, geht der erhabene Glanz des Tempels auf eine dialektische Beziehung zum erdmütterlichen Abgrund zurück. Das Bauwerk verbirgt den Abgrund, bleibt ihm und seinen Schrecken jedoch durch die Negation hindurch verbunden, was Pythia, in Ekstase weissagende Priesterin mit ihrem Omphalos (Nabel) genannten Altar besonders verkörperte. Der Gott des Lichts, der Ordnung hing sozusagen verborgen am Nabel der Erdmutter, d.h. an den chthonischen Kräften der Grenzauflösung, des Chaos, der Unterwelt. Ganz ähnlich der Jerusalemer Felsentempel, der den »Mund der *tehóm*«, das

unterweltliche Wasser-Chaos des jüdischen Mythos, verschließt: Er verneint den Abgrund und stellt in der Negation einen energetischen, räumlichen Kontakt zu ihm her.³⁹ Oder die mittelalterliche Ringburg mit aufragendem Bergfried: Sie wirkt nicht allein wegen ihrer Höhe und Schroffheit erhaben, sondern insofern die von ihr beherrschte Höhe einen *ungeheuren Abgrund* von »ahnungsvoller Dunkelheit« (Burke) verbirgt, ihn andeutungsweise verrät, als bezähmten in sich birgt.

Während erhabene Bauwerke den Abgrund, indem sie ihn verbergen, erahnen, durchschimmern lassen, liegt er dagegen beim Geister- oder Horrorhaus *offen zu Tage*. Das Herrenhaus der Usher (aus Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher*) spiegelt sich in einem düsteren Teich von »unergründlicher« Tiefe, dessen eklige Dünste das Gemäuer des Hauses durchtränken, bis der Sog der dunklen, »weiblichen« Gewässer das Anwesen verschlingt.⁴⁰ Voreilig verstand Marie Bonaparte dies Herrenhaus als »Mutter-Schloß«, Symbol der Mutter, des mütterlichen Uterus.⁴¹ Der Schrecken liegt nicht im Haus als solchem, sondern darin, dass erdmütterliche Kräfte – in Gestalt des eingemauerten Körpers der Lady Madeline, in Gestalt mephitischer Dämpfe, »riesig wogender Dunstmassen«, die das Mauerwerk durchdringen⁴² – das Herrenhaus aufsaugen, anstatt von ihm abgewehrt zu werden. Ein Paroxysmus des Grauens entsteht, wenn der Abgrund, den das Haus gewöhnlich schützend verbirgt, an ihm selber zutage tritt.

Das Schloss des Grafen Dracula (aus Stokers Roman) erhebt sich nicht allein »direkt am Rand eines senkrechten Abgrunds«, das ganze Schloss ist »sein Gefängnis«, ist schon Beute des tellurischen Abgrunds.⁴³ Als Vampir gehört der Graf, auch wenn die Maske des aristokratischen Verführers über seine Herkunft hinwegtäuscht, zur Familie der Dämonen⁴⁴ und ist als solcher Abkömmling, Agent der erdmütterlichen Unterwelt, was frühere Vampir-Erzählungen etwa von Gogol oder Aleksej Tolstoj noch vergegenwärtigen.⁴⁵ Das Schiff, in dem Stokers dämonischer Verführer nach London übersetzt, heißt *Demeter*. Kings *Salem's Lot* scheint zunächst von tellurischen Abgründen denkbar weit entfernt: Hier ist der Vampir statt Fürst der Finsternis oder aristokratischer Verführer ein seriöser Geschäftsmann aus der Import-Export-Branche, Mr. Barlow, und dennoch kommt seine chthonische Herkunft ans Licht: Sein Versteck befindet sich »im Keller von Eva Millers Pension«, den man durch die Küche erreicht: »Als sie Evas peinlich saubere Küche betraten, schlug ihnen der Gestank entgegen. Wie eine offene Senkgrube, wie jahrhundertalter Moder.«⁴⁶

In den »Geisterhäusern« ist der Abgrund mit den Dämonen, die nachts die Gruft verlassen, nach oben geschwemmt. Hinter dem viktorianischen Holzhaus – aus Hitchcocks *Psycho* (USA 1960) –, wo Norman Bates mit seiner »Mutter« wohnt, liegt der sumpftartige Teich, worin er das Auto der ermordeten Marion Crane versenkt. Das Haus ist atmosphärisch durchdrungen von Normans Mutter, deren mumifizierte Leiche Marions Schwester schließlich im Keller findet, deren

zänkische Stimme sich längst im Seelenchaos des schizoiden Sohnes eingenistet hatte. Ist die Unterwelt ins Haus geströmt, residiert in dessen Zentrum die mythische Erdmutter. Deren archetypische Zeichen sind bis in den zeitgenössischen Kriminalroman hinein zu verfolgen: Im gelben Holzhaus, das in Johan Theorins *Öland* eine Schlüsselrolle einnimmt, ist es »so dunkel und windstill wie in einer Höhle«. Als Julia, die Protagonistin dort heimlich eindringt, empfängt sie »modrige Luft«, im Kellerboden aus »gestampfter Erde, der schwarz und feucht im Schatten der Lampe glänzte«, findet sie rätselhafte Spuren. Dann steigt sie über knarrende Holztreppe hinauf: »Im Licht der Petroleumlampe sah sie, dass die Tür am anderen Ende des Korridors jetzt offenstand. Julia spürte, daß dort jemand wartete. Eine alte Frau, die in einem Stuhl am Fenster saß [...] Sie hörte ein Scharren aus dem Zimmer. Die Frau war aufgestanden. Jetzt näherte sie sich langsam schlurfend der Tür.«⁴⁷

Vom Geisterhaus zur Geisterstadt. – Auch das Marstenhaus Stephen Kings ist von einer »giftigen Atmosphäre« eingehüllt. Doch ist es kein exklusives Zentrum des Schreckens (wie das Overlook-Berghotel in Kings Roman *Shining*). Es dient nur als »Trockenbatterie«, »Katalysator« der dämonischen Energien, die sich als Massenphänomen wie eine virale Epidemie über die ganze Stadt ausbreiten. Dazu ist notwendig, dass sich ihre Bewohner und deren Häuser dem Dämonischen *öffnen*. Der mythologischen Notwendigkeit, dass der Vampir »eingeladen« wird, kommt die »Dunkelheit der menschlichen Seele« entgegen: Die Psyche der Stadtbewohner ist voll dunklen, ekstatischen Verlangens, wenigstens unbewusst bereit zu einem erotischen Exzess, der einen vielfältigen »Affront bürgerlicher Sexualität« begeht.⁴⁸

Von Vampiren kann (wie Stokers Jonathan Harker erlebte⁴⁹) nur verführt werden, wer schon durch sein Begehren verführt ist. Bei King hilft der Vampir, zweideutig wie die meisten Dämonen, der Masse der Stadtbewohner, ihr verdrängtes, durch den Schmerz vermitteltes Begehren zu entfesseln. Wie eine virale Epidemie ergreift dies »Dämonische« dann die ganze Stadt, die zur »Geisterstadt« mutiert, womit es seinen düsteren, »gotischen« Charakter verliert. Abgesehen von eventuellen nächtlichen Turbulenzen, gleicht das Salem der Untoten – diese Analogie spielt Kings Roman, die vampiristische Metaphorik des Kapitals nutzend,⁵⁰ bewusst aus – den bekannten »Geisterstädten« nach dem Goldrausch, nach dem Wirtschaftsboom: »Es gibt keine Kinder in Salem's Lot. Nur verlassene Läden und Geschäfte, leere Häuser, überwucherte Rasen, unbenützte Straßen.«⁵¹ Die dämonischen Energien richten von innen her Ähnliches an, was das Kapital als Verwertungsenergie, Macht der Beschleunigung »von außen« mit Dingen und Räumen anstellt: Kaum hergestellt, sind sie virtuell schon Abfall, überflüssig, fallen sie, »hineingehalten ins Nichts« (Heidegger), jäh aus der gesellschaftlichen Vermittlung, Bedeutung. Das gilt nicht allein für ehemalige Goldgräberstädte am

Klondyke River, in Alaska oder im nordamerikanischen Südwesten. Der Keim zur Geisterstadt findet sich in jeder Metropole, wo sich die Macht des Kapitals, sein Feldzug gegen besondere Dinge oder Räume entfalten kann, wie sich z.B. in der Millionenmetropole Detroit zeigt, wo leere Wolkenkratzer und Parkhäuser, verbarriadierte Läden der Innenstadt, Gemüsefelder zwischen Wohnruinen das Bild bestimmen.

Sogar der Bau von Wolkenkratzern geht aus Anarchie und Chaos der Kapital- und Finanzmärkte hervor, folgt ihren unbeherrschbaren Zyklen: Besonders ambitionierte, hohe, teure Türme werden regelmäßig dann vollendet, wenn eine tiefgreifende Börsen- bzw. Wirtschaftskrise angebrochen ist (so der berühmte *Skyscraper Index* des verstorbenen Immobilienanalysten Andrew Lawrence). Auf dem Höhepunkt eines konjunkturellen Booms geplant, wenn die Immobilienpreise ihr Maximum, die Zinsen ihr Minimum erreichen, ragt ihre Fertigstellung tief in den Wirtschaftsabschwung hinein: Das Chrysler Building und Empire State Building wurden mitten in der ökonomischen Depression nach dem *Wall Street Crash* von 1929 eingeweiht, das World Trade Center in New York und der Sears Tower in Chicago – die neuen Höhenrekordhalter – während Börsencrash und ›Ölkrise‹ von 1973 errichtet, die Petronas Twin Towers in Kuala Lumpur (Cesar Pelli) zur asiatischen Finanzkrise von 1997 und der Burj Khalifa (mit 828m derzeitiger Rekordturm) zur Weltfinanzkrise Ende 2008, als der Bauherr, das Emirat Dubai, fast bankrott war. Es bedarf keinerlei biblischer, mystischer Spekulationen, um in den jeweils rekordträchtigen Turmbauten Leuchttürme des Bankrotts zu erkennen. Auch die strahlenden Glastürme des 21. Jahrhunderts verbergen also ein Element des Schreckens: Sie stehen unter der Drohung, dass sie plötzlich ökonomisch entwertet, bedeutungslos, Anfang einer Geisterstadt werden und im Extremfall leer stehen.

Wolkenkratzer können so zwar den ökonomischen Abgrund, die Drohung einer Geisterstadt signalisieren, können aber selbst nicht zum Geisterhaus werden. Die luftigen, Himmel und Wolken reflektierenden, glitzernden Glastürme der Finanzwelt scheinen gar nicht von dieser Welt, scheinen die Verbindungen zum irdischen Raum zu kappen, mit dem sie nicht mehr kommunizieren. Wie sie nicht eigentlich aufgebaut werden, *verfallen* sie auch nicht, sind als Ruinen so wenig vorstellbar wie etwa als verschneite, in eine Winterlandschaft eingebettete Gebäude. Ihre Erscheinung ist ganz aufs Unsterbliche, Unvergängliche angelegt, und im Grenzfall verschwinden sie plötzlich, ob durch Abriss oder Terrorakt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ›sahen‹ Georg Heym und andere expressionistische Dichter die industrielle Großstadt als Geisterstadt, in der ›Dämonen‹ umgehen: Durch das ›Häusermeer‹ schwanken ihre ›Schatten‹, ›Rauch und Kohlenruß‹ der Fabrikschloten wabern ›um ihr Kinn‹, breitbeinig, schreiend sitzen die Dämonen auf dem First eines berstendes Daches, ›daraus ein rotes Feuer schwemmt‹; schallen ihre Hufe auf dem Asphalt, donnern ›Erdbeben [...]

durch der Städte Schoß«; und schütteln sie ihre Faust, jagt »ein Meer von Feuer« durch die Straßen.⁵² Wenige Jahrzehnte später verwirklichte sich die Vision mit Hilfe der alliierten Bomberstaffeln, deren Vernichtungswerk den Architekturplänen von Hitler und Speer durchaus entgegenkam. Alexander Kluge montiert unter eine Photographie des Trümmerfelds des zerbombten Halberstadt einen Passus des jungen Marx (aus den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten*): Man sehe, »wie [...] das gewordene *gegenständliche* Dasein der Industrie [...] die sinnliche vorliegende menschliche *Psychologie*«, deren »*aufgeschlagenes Buch*« ist.⁵³ Die Flächenbombardements der alliierten Streitkräfte demonstrierten nicht nur menschliche Destruktionskräfte auf der Stufe der Großen Industrie, sie bestellten zugleich das Feld für einen Umbau der Städte im Sinne der funktionalistischen Moderne (die die Nazis gigantomanisch aufladen wollten). Bedenkt man die Symbolik des *brahmarandhra*, des »geöffneten« Hauses im vedischen Mythos, mithin die »sinnlich vorliegende menschliche *Psychologie*«, dann lieferten die Bomberstaffeln dem kollektiven Sog, den kollektiven Ekstasen der Nazi-Gesellschaft die entsprechenden mythischen Bilder nach.

Vom patriarchalischen Geist des Bauens. – Wenn Prof. van Helsing (bei Stoker) oder der alte Lehrer Matt Burke (bei King) betonen, Vampire könnten nicht einfach so ins Haus kommen, müssten »eingeladen« werden, hat das nicht primär »erzählstrategische Gründe«,⁵⁴ sondern mythologische, die das mythische Gewebe des *Hauses* in der kollektiven Einbildungskraft betreffen.

Den größten Teil ihrer Gattungsgeschichte zogen die Menschen als Nomaden, als Jäger und Hirten in Stammesverbänden durch Steppen und Savannen. Als sie mit der Agrarwirtschaft sesshaft wurden, entstand mit dem Bauwesen in der Regel eine patriarchalische Ordnung: Das Haus ist Ausdruck, Stütze und Unterpfand dieser Ordnung, denn die Staatsgewalt und das Schicksal müssen wissen, wo einer wohnt, wenn sie ihn suchen. Der Mythos webte ein archetypisches Bild des Hauses, in dem sich die phallische Macht des Gutsherrn als Schutzmacht des Hauses darstellt, welche die sichtbaren Gefahren des Draußen und zugleich die unsichtbaren der Unterwelt bannt, die das Haus vom Erdreich her bedrängen.

Im Unterschied zum Laren, der in der römischen Antike als Flurgott die Grenzen der Gaue und Grundstücke, als *Lar familiaris* die Grenzen des Hauses bewacht, ist der Genius ursprünglich nicht an den Raum, sondern an Personen gebunden, zumal den Mann, dessen phallische Energie, Zeugungskraft er verkörperte (*genius* kommt von *gignere* – ein Kind zeugen). Infolge der Augusteischen Reform des Larenkultes, der die Verehrung des Genius des Kaisers zwischen den *Lares compitales* an den Straßenkreuzungen gebot, wurde fortan im Haus ein Genius des Hausherrn zwischen zwei Hauslaren verehrt.⁵⁵ Im reformierten Kult verschmelzen die Schutzgötter des Hauses mit dem Genius des *pater familias*. Die in ihm verkörperten phallischen Kräfte werden – »Hausgeist«, d.h.

sie wandern in die bautechnische *Struktur* des Gebäudes. So entsteht in Mythos und Ritual der »patriarchalische Geist« des Bauens. So ist auch im »gotischen« Giebelhaus der Pyncheons die Arbeit des Zimmermanns das beste Mittel, »um die Geister von den sieben Giebeln fernzuhalten.«⁵⁶ Im Verbund mit Laren, Penaten, Heinzelmännchen ist der wirkungsvollste Agent der patriarchalischen Ordnung (bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts) freilich: die Hausfrau, ganz »auf Ordnung und Grenzen bedacht«, gegen deren »reinigenden Einfluß« die »Schatten« vergangener Schrecken nicht ankommen.⁵⁷

Das kulturelle Vater-Prinzip der Grenzsetzung materialisiert sich beispielhaft in der Schwelle, die eine Grenze nach außen *und* unten hin setzt. Sie ist Gegenstand des Kults: Der Schwellenstein gilt als heilig, Schwellenopfer sind üblich; zur Hochzeit bestreicht die Braut die Hausschwelle des Auserwählten mit Öl und Honig, küsst sie rituell.⁵⁸ Das soll weniger die männliche Potenz des Hausherrn beschwören als vielmehr die mythische Funktion seiner phallischen Energie: Diese schafft einen homogenen Raum des Hauses, indem sie tellurische Dämonen oder böse Ahnengeister wie die Lemuren *abwehrt*, ihnen als Barriere entgegentritt, ihre Rückkehr verhindert. Geister können die Schwelle nicht überschreiten, werden aber magisch von ihr angezogen: Lemuren oder Elben, jene lüsternen Wesen, sammeln sich unter der Schwelle, wollen dort Unheil bewirken. Deshalb soll, wer ein neues Haus betritt, die Schwelle nicht berühren, darf besonders die Braut die Schwelle ihres Hausherrn nicht betreten. Damit wird die Schwelle, metonymisch für das ganze Haus, zum Ort des Kampfes zwischen patriarchalisch-konstruktiven und erdmütterlich auflösenden Kräften.

Das magische Schillern der Schwelle ist nicht erloschen. Das zeigt der männliche Ladenbesitzer im italienischen *mezzogiorno*, der sich stolz und breitbeinig auf der Schwelle seines Geschäfts aufpflanzt und das Zurückschrecken schüchternen Touristen souverän übersieht. Unterdessen sitzt sein *padrone* womöglich im tellurischen Abgrund fest – in einem jener Bunker, feucht dunklen Erdlöcher, worin sich die Mafiabosse verstecken, um ihre alte, patriarchalische Souveränität, die Macht über Leben und Tod, noch eine Weile zu behalten.

Göttliche Dinge. – »Da stand der schwarzgläserne Büromonolith sinnlos riesig in der Nacht«, so beginnt Rainald Goetz' Roman *Johan Holtrop*. Doch an seiner harten, düster leuchtenden Fassade »aus schwarzem Stahl und schwarzem Glas« zerschellt die Einbildungskraft des Erzählers, kein Bild, kein Vergleich will sich einstellen.⁵⁹ Das liegt nicht am Unvermögen des Autors, sondern an der »metaphysischen« Vertracktheit jener Türme mit Fassaden aus glatten, reflektierenden Oberflächen, Facetten aus Glas, Spiegelglas und Metall, welche inzwischen das Straßenbild von Manhattan, Chicago oder auch – in epigonal verkleinertem Maßstab – von Frankfurt am Main beherrschen.⁶⁰ Glänzend geschlossene Turmbauten fügen sich zu einem »internationalen Unternehmensstil, welcher die heroische Sprache der

radikalen Moderne zugunsten einer pragmatischen »Alltagssprache« überwindet, die weder befreien noch erlösen, vielmehr durch ein »provokant abstraktes Spiel aus Licht, Fläche und Reflexion« bezaubern will.⁶¹ Dieser Zauber ist nicht weniger unheimlich als derjenige mancher Geisterhäuser, übertrifft deren Unheimlichkeit noch dadurch, dass er der Einbildungskraft verwehrt, sich in Träumereien über das Innenleben der Türme zu ergehen. Wie sie Regen, Wind, Schnee, den Rhythmus der Jahreszeiten von ihren harten, metallisch spiegelnden Schalen abprallen lassen, so das Spiel der menschlichen Sinne und Einbildungskraft.

Die kubischen Bauten süditalienischer oder arabischer Städte, ineinander verschachtelt und vertreppt, nutzen mit Dachterrassen, Balkonen und Altanen jede Möglichkeit, mit dem öffentlichen Leben, mit dem regionalen Raum, mit Erde und Himmel zu kommunizieren, sich ihnen zu öffnen. Zeit und Atmosphäre schlagen sich an den Fassaden sichtbar nieder: Wind, Regen, Meersalz treiben – mit der Zeit – Poren ins Tuff- oder Kalkgestein, verwischen die Farben, lassen den Putz zerbröckeln, was die ›Porosität‹ des mediterranen Lebens unterstreicht. In denkbar stärkstem Gegensatz dazu erstreben die auf puristische Hochhaus-Entwürfe Mies van der Rohes zurückgehenden, nach den Standards von *The International Style* errichteten Glastürme,⁶² den historisch und logisch höchsten Grad an Abgeschlossenheit. Ihre verspiegelten Fassaden verbergen (wenigstens bei Tage) Türen wie Fenster, lassen nicht einmal Stockwerke erkennen. Zugleich löst sich das Dach tendenziell in der Fassade auf, besonders deutlich, wenn abgewalmte Dachschrägen zum spiegelnden Glasvorhang oder Glaskuben schräg angeschnitten werden.⁶³ Wenn sich auch in ihren Fassaden Wolken und Himmel spiegeln, läuft alles darauf hinaus, den Türmen gerade die Medien sichtbar zu entziehen, mit denen sie Kontakt zur Atmosphäre, zum Himmel, zum Kosmischen herstellen könnten.

Die geschlossen glitzernden Turmbauten dienen in keiner Weise dem *Wohnen* – nicht allein wegen ihrer vorwiegenden Funktion als Bürotürme, sondern weil sie auf keinerlei positive Weise mehr bezeugen, wie die Menschen auf der Erde, im irdischen Raum *sind* (so der Sinn, den Heidegger dem »Wohnen« gab). Die verführerisch strahlenden Türme wollen dem von Menschen bewohnten Raum der Erde keine besondere Nuance hinzufügen, behaupten sich vielmehr unabhängig vom Sein der Menschen im irdischen Raum. Statt wie die Bauten vor ihnen besondere Orte zu erzeugen, machen die ›internationalen‹ Spiegelglas-Türme, denen der Ort gleichgültig ist, Orte einander gleich. Sie können überall stehen – in der Ödnis heißer Wüsten, an einer tropischen Lagune, in fruchtbaren Senken einer milden Hügellandschaft. Sie erzeugen dort Orte, die in ihrer planetarischen Terminalhaftigkeit einander gleichen, eigentlich Nicht-Orte sind. Mit ihrer geschlossenen Spiegelhaut verkörpern die Wolkenkratzer das Paradox eines Raumes, der sich zwar gerade noch auf der Erde befindet, aber davon träumt, sich vom irdischen Raum zu befreien.

Wolkenkratzer werden nicht mehr aufgebaut: Man setzt sie aus Stahl- oder Stahlbetonskeletten zusammen, die zuvor in der Fabrik industriell hergestellt wurden. Die Stahlskelettkonstruktion, die den Hochhausbau in den USA seit Ende des 19. Jahrhunderts bestimmt, schafft die bautechnologischen Bedingungen für diesen Traum der avancierten Macht-Architektur, sich vom menschlich bewohnten Raum der Erde zu emanzipieren. Ein druck- und zugfestes, »durchgehendes, steifes Tragwerk«, das im Boden verankert wird, macht Grundmauern, Keller, tragende Wände oder Balken, also auch Schwellen überflüssig.⁶⁴ Damit schließen sich die Turmbauten auch nach unten, zum Erdreich hin ab. Sie kappen die Verbindung zur erdmütterlichen Unterwelt, zur ungeheuren Welt des Chaos, der Toten, des Vermischten. Und sie treiben dem Bauwerk zugleich seinen patriarchalischen Geist aus, der darin bestanden hatte, eben jene chthonischen Kräfte zu bändigen.

Dass bautechnologisch die Fassade konstruktiv funktionslos, zum Vorhang wurde, führte jedoch nicht zum Siegeszug von Louis Sullivans *form follows function*, sondern zu einem Wechselspiel von puristisch abstrakten und historisierenden Typen in der Historie des Wolkenkratzers.⁶⁵ In den »allgemein anerkannten Formen« des internationalen Unternehmensstils (Huxtable) scheint der alte moderne Kampf zwischen radikalen Puristen und Eklektizisten aufgehoben. Architektur greift hier nicht auf vergangene Stilmittel zurück, geht indes zugleich übers rein Funktionale hinaus, indem sie auf eine Sprache zurückgreift, die ursprünglich nicht die ihre ist: die Designer-Sprache der Werbewirtschaft. Deren Ästhetik ist von dem Drang beherrscht, den beworbenen Waren – vom Deospray bis zum Düsenjet – eine glänzende, fugenlos glatte, spiegelnde, prall geschlossene Zeichenhülle zu weben, sie zwar nicht als phallische Symbole, doch als Träger von differentiellen Bildwerten, Signifikanten des Phallischen zu profilieren, ihnen mithin die Aura eines *objet divin*, eines »göttlichen Dings« (Jacques-Alain Miller) zu verleihen: Wie im Fall des *corpus mysticum* Christi soll der natürliche, hinfällige Warenkörper eine sakrale Substanz enthalten, einen Körper, der unsterblich und erlösend ist, und dies mit seiner glitzernden undurchlässigen Haut, nahtlos wie Christi Gewand, anzeigen.⁶⁶ Mit der »internationalen« Alltagssprache der Wolkenkratzer hält die Ästhetik der Werbeindustrie Einzug in die Architektur: Ensembles aus phallischen Signifikanten, fugenlos geschlossene, glänzende, spiegelglatte Zeichenhüllen weben den Türmen einen Nimbus, einen Heiligenschein. Dadurch gehören sie einer Kategorie der Zeit an, die anders ist als die zyklische Zeit des kreatürlichen Lebens, anders als die wechselvolle Zeit der Geschichte mit ihren Sprüngen und Brüchen: einer Zeit der ewigen Dauer, die, im Spätmittelalter erfunden, als rein lineare Zeit, *tempus absolutum* der Newton'schen Physik die moderne Welt beherrscht.

Mit ihren Total-Fassaden aus Glas, Spiegelglas und Metall behaupten sich die Turmbauten der Finanzwelt als unsterbliche Ikonen der Macht, als göttli-

che Dinge. Damit lösen sie metonymisch, durch Wechsel des Bezugssystems die Sprache der Architektur erneuernd, was jene Strömungen in der Historie des Wolkenkratzers, die die Tendenz zum rein Funktionalen immer wieder durchkreuzten, noch metaphorisch angingen. Wie etwa das Woolworth Building in New York (1913, Cass Gilbert) – Prototyp des »eklektizistischen« Wolkenkratzers –, das mit gotischem Stabwerk, Bündelpfeilern, mit Spitzbögen und Galerien ein Nach-Bild der großen Kathedralen beschwor. An die Stelle Gottes rückte die *übermenschliche Souveränität* des Kapitals. Um dessen gottähnliche Macht, die Marx stets betonte, zu inszenieren, bedarf es heute nicht mehr des Rückgriffs auf Stilmittel der Vergangenheit. Und so blickt man nicht ohne Wehmut auf Art-Déco-Wolkenkratzer wie das Chrysler Building in New York (1930, William van Alan), wo gotische Wasserspeier in Form geflügelter Auto-Kühlerfiguren, romanische Lisenen und Backsteinfriese als Bänder aus Radkappen und Kotflügeln einen Gipfel in der Kunst des ironischen Zitierens vergangener Stilmittel bezeugen. Majestätisch leuchtet die Turmspitze in der Nacht, mit Bögen aus Nirosta-Stahl als Diademen, auf denen das Neonlicht der Dreiecksfenster Edelsteine funkeln lässt.

Sesshaftigkeit in der Zeit. – Im Mittelalter um 1200 entstanden,⁶⁷ war das kulturelle Modell einer reinen, körperlosen Zeit lange *die* Domäne des christlichen Gottes, weshalb das Erheben von Zinsen noch Luther als Sünde galt. Mit dem Kapital entsteht erstmals eine reale gesellschaftliche Macht, die statt aus der Beherrschung des irdischen *Raumes*, aus der Bewirtschaftung der *Zeit* hervorgeht, die in dem Maße anwächst, wie – so schon Marx – die Herstellungszeit der Güter sich verkürzt, die Geschwindigkeit der Produktionsabläufe, des Kapitalumschlags, der Zirkulation der Güter und Informationen steigt.⁶⁸ Dabei bleibt jedoch der grundlegende »Idealismus« jenes Zeit-Modells erhalten. Die Zeit »vergeht« keineswegs rein linear, absolut gleichförmig,⁶⁹ sondern, wie die Physiker sagen, irreversibel und anisotrop: Die kosmische Welt, die Planetenbewegungen, die Rotation der Erde um ihre Achse pulsieren ebenso in ungleichmäßigen Rhythmen wie die lebendigen Prozesse, wie die besonderen Zeitprogramme der Arten und Organismen, denen jene als Taktgeber dienen. Von all dem abstrahiert das Zeitprinzip, dem das Kapital seine Macht und Dynamik verdankt. Das Kapital ist daher metaphysisch veranlagt.

In den glitzernden Türmen des *International Style* verkörpert sich jener verkappte »Idealismus«, jene rastlose Metaphysik des Kapitals nicht mehr nur negativ (wie in den Geisterstädten), sondern auch »positiv«: Während der Nimbus ihrer Zeichenhülle sie an die Ordnung der ewig reinen, absoluten Zeit knüpft, verwirklichen die Wolkenkratzer das Paradox eines Raumes, der gar kein irdischer Raum sein, der keinen besonderen Ort erzeugen will, der sich nur mehr behelfsmäßig auf der Erde befindet, emanzipiert von den Räumen des rhythmisch

fließenden Lebens: – eine hermetische und artifizielle Raum-Enklave, die statt im irdischen Raum in der – reinen und homogenen – *Zeit* sesshaft werden will. Die Türme sind Sinnbilder einer Erstarrung inmitten höchster Mobilität, Traum-bilder dessen, was das innere Telos einer Macht der Beschleunigung darstellt: Allgegenwart, Bewegungsstarre. Eine Macht, die ganz darauf setzt, die tote *Zeit* zu bewirtschaften, Produktions- und Zirkulationsabläufe, Informationstransfers bis zum Nullpunkt zu beschleunigen, träumt eigentlich – wie Paul Virilio entdeckte – von einem unheimlichen Erstarren im Rasen der reinen *Zeit*.

In der *Zeit* sesshaft werden: das heißt nicht etwa, den Augenblick ekstatisch auskosten, die *Zeit* rauschhaft zu dehnen; es heißt auch nicht, etwa im rhythmischen Zeitgewebe der eigenen oder einer kollektiven Geschichte heimisch zu werden. In der *Zeit* sesshaft werden bedeutet: die Rhythmen der eigenen, endlichen Lebenszeit dem leeren Strom der unendlichen Linearzeit angleichen, sie in ihm zum Verschwinden bringen. In den spiegelnden Kathedralen des Zeitgottes lebt man in reiner, vermittlungsloser Gegenwart, im Takt der Atomuhren, in fiebriger Ungeduld auf der Linie der seriellen *Zeit*. Wie der Hasardeur im Spielkasino nur von Karte zu Karte, Kugel zu Kugel ›lebt‹, so der *global player*, ebenfalls ganz hingeeben an die Gegenwart, von Kursnotierung zu Kursnotierung, von Termingeschäft zu Termingeschäft. Es ist unbillig, den Managern der Finanzwirtschaft ›Vergessen‹ vorzuhalten, denn das Vergessen zählt zum Kernbereich ihres Geschäfts, ist Teil ihres Kraftfelds, ist ihre Profession: versunken in ihre Finanzderivate und Kurstabellen, spielen sie sich aus ihrer Geschichte.

Die *global players* des Finanzkapitals, der Massenmedien, des Profisports erleben heute hautnah jene »Transport-Sesshaftigkeit«, die früher Vision ›verrückter‹ Außenseiter wie Howard Hughes gewesen ist:⁷⁰ Sie führen ein Leben in behaglicher Abgeschlossenheit, das die ›internationalen‹ Glastürme perfekt behüten, ein Leben in der immergleichen, aseptischen Welt aus Glas und Chrom, Flachbildschirmen und Spiegeln, ein Leben, das obgleich abgeschlossen, gleichzeitig überall auf der Welt ist, das, obgleich erstarrt, sich inmitten gesellschaftlich avancierter Mobilität abspielt. Sie leben auch insofern überall gleichzeitig, als ihnen jeder konkrete Ort, Raum austauschbar wird, allenfalls telegene Kulisse. Wenn wir solchermaßen in der toten *Zeit* sesshaft werden, haben ›wir gerade den Ort der Freiheit verloren: Räumlichkeit. All unsere Technologien tilgen den Raum restlos, sie lassen ihn immer weiter zusammenschrumpfen‹; doch »mit der Geschwindigkeit schrumpft das Gebiet der Freiheit.«⁷¹

Mythische Figurationen der radikalen Moderne. – Die Turmbauten mit ihrem glitzernden Facettenkleid enthalten für die Einbildungskraft – den *Trump Towers* zum Trotz – keinerlei phallische Energie. Sie wollen ja auch nicht drohen, abwehren, einschüchtern, vielmehr, ähnlich dem nackten vergoldeten Partygirl aus dem James-Bond-Film *Goldfinger*, selbst als makellose phallische

Fetische bewundert, allgemein begehrt werden. Sie sind ohne Geheimnis und ohne Schuld, wollen und können keine Dämonen mehr in Schach halten, wie es der patriarchalische Mythos des Hauses nahelegte. Damit eröffnen sie zugleich neue Blickwinkel auf – nunmehr historische – Motive der avantgardistischen Baukunst der Moderne.

Der Hass auf das Ornament begleitete die Moderne bis in die 1970er Jahre, als z.B. der Berliner Senat Hauseigentümern noch Prämien zahlte fürs Abschleifen der Gründerzeit-Fassaden. Keiner formulierte diesen Hass schärfer und maßloser als Adolf Loos. Er bezichtigte das Ornament zügelloser erotischer Symbolik, wobei er nicht allein parafigürliche Formen wie die italienische Renaissance-Groteske, das Knorpel- und Ohrmuschelwerk des Manierismus oder die barocke Rocaille im Visier hatte, sondern die ornamentale Sprache schlechthin, die, an sich bildlos, im Historismus des 19. Jahrhunderts noch einmal aufblühte. Indem er das Ornament pauschal verdammt, mit heimlichen Bordellbesuchen und obszönen Abortzeichnungen assoziierte, kämpfte er für eine ›reine‹ Architektur, deren strenge Pragmatik, Ornamentlosigkeit die Menschen des 20. Jahrhunderts zu zivilisatorischem Triebverzicht erziehen sollte.⁷² Das Maßlose und Gewaltsame dieses Angriffs verraten eine geheime Logik: Loos ›sieht‹ in der wuchernden Ornamentik genau das Ekelhafte, Vermischte, Verwirrende, welches das Haus in der Traumsprache des Mythos abwehren sollte: *Dämonen*, Träger düsterer, verdrängter Lüste, Träger von Schuld. Sie kommen im Wuchern der Ornamente zurück, zeigen sich frech an Oberflächen (›Ornamente sind Geistersiedlungen‹, sagte Benjamin im Rausch⁷³), statt dass sie durch die ›Hausgeist‹ gewordenen phallischen Bannkräfte in der Unterwelt verbleiben. Damit kämpft Loos, ohne es zu wissen, noch im und für den patriarchalischen ›Geist‹ der Architektur, dessen phallische Macht geschwächt scheint und durch eine Reinigungskur wieder gestärkt werden soll. Erst eine vom Ornament ›gereinigte‹ Architektur verspricht ›Befreiung von Schuld‹.⁷⁴ Um die ›funktionalistische‹ Bauweise der Moderne durchzusetzen, mobilisiert Loos Reserven jenes patriarchalischen Geistes, der mit den modernen Konstruktionsformen untergeht.

Die Gebäude von Mies van der Rohe (ob die Crown Hall in Chicago von 1956 oder die Neue Nationalgalerie in Berlin, 1968) offenbaren moderne Konstruktion par excellence. Seine eleganten Doppel-T-Stahlprofile spannen den Raum in klare Raster, zeigen stilvoll, wie es scheint, das nackte Konstruiertsein der Bauten. Doch die frei gezeigten Stahlskelette sind in Wahrheit ›Pseudokonstruktionen‹, die etwas ›symbolisieren‹.⁷⁵ Die ›nackten‹ Stahlprofile *entblößen* nicht die Konstruktion der Bauten, die vielmehr verborgen wird, sondern stellen ein extra produziertes Zeichen dar, das nach Robert Venturi&Co. den ›physiognomischen Expressionismus‹ radikal-moderner Bauwerke bezeugt, den Ausdruckswillen der ›heroischen Geste‹.⁷⁶ Die dunkel aufragenden Stahlprofile weisen als Zeichen allerdings weniger in die Zukunft einer ›heroischen Produktion‹, als vielmehr

tief zurück in die Vergangenheit: Es sind Zeichen der ursprünglich phallischen Macht des Bauens, einer Macht, der im Kontext der patriarchalischen Ordnung bestimmt ist, klare Grenzen zu setzen, homogene Räume zu schaffen, und deren »männliche« Kräfte ganz von dieser mythischen Aufgabe absorbiert sind. Die »nackten« Stahlprofile Mies van der Rohes bilden einzigartige Embleme des Archaischen *in* der Moderne, der phallischen *in* der technologischen Energie, des patriarchalischen Geistes im Getriebe des großindustriellen Bauwesens.

Die Türme des World Trade Center (Minoru Yamasaki, 1972–74), die die Skyline von Manhattan beherrschten, entsprachen noch nicht ganz den Standards des *International Style*. Die reinen, elementarischen Kuben strahlten (bei Tage) nicht, sie spiegelten nicht, sie schimmerten silbern und elegant. Die schimmernde Fassade vermittelte den Eindruck totaler, fensterloser Abgeschlossenheit. Die feinen, mit Aluminium verkleideten Rippen der Fassade schienen ein »nach Außen verlegtes Tragwerk« zu zeigen,⁷⁷ doch sie täuschten eine konstruktive Funktion nur vor, bildeten eine – im Sinn Venturis – implizite, »physiognomische« Symbolik, die auf einen ungeheuren Konstruktionsakt verweisen sollte. So verbanden die Türme einzigartig Zartes mit Heroischem.⁷⁸ Das Bestreben, der Macht einen erhabenen, jeder Konkurrenz entzogenen Ausdruck zu geben, komplettierte eine übermütige Geste souveräner Lässigkeit: einer der Twin Towers war zwei Meter kleiner als der andere.

Im sanften Dunstlicht der Septembersonne schimmerten die Türme zum letzten Mal, silbern und hellblau. Mit den orangerot leuchtenden Feuerbällen ist dieses Bild ins kollektive Gedächtnis, in die massenmediale Mythenwelt eingegangen. Eine höllische Himmelserscheinung, eine flüchtige himmlische *apparition* (für Adorno ein Urphänomen der Kunst⁷⁹) hatte den Türmen einen Augenblick des Erhabenen verschafft.⁸⁰ Doch der war zugleich der Augenblick der Vernichtung und realen massenhaften Leids. Ein Erhabenes, das in mehrfachem Sinn *verstohten* ist – es stiehlt sich davon, da es bald wieder verschwindet, da es die Türme im Nu, ohne Ruinen, Verfallenes zu hinterlassen, auslöscht und da wir es angesichts der Opfer und des Ausnahmezustands, den die Anschläge hervorriefen, verdrängen und nicht festhalten wollen.

Anmerkungen

- 1 Nathaniel Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, übersetzt von Irma Wehrli, Zürich 2004, 387.
- 2 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, übersetzt von Kurt Leonhard, Frankfurt/Main–Berlin–Wien 1975, 40f.
- 3 Statuetten und Kultbilder zeigen den Hauslaren als Jüngling mit lockigem Haar, Tunika mit langem Zipfel, im Tanzschritt ein pralles Füllhorn schwingend – deutlich dionysische Attribute. Larenopfer waren als einzige sakrale Handlung auch Sklaven gestattet. Auf den Larenfesten genossen sie »dionysische« Freiheit.

- 4 Siehe Georg Wissowa, *Lares*, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 2.2, Leipzig 1897, Sp. 1876ff.
- 5 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt/Main 1982, 25.
- 6 Albert Camus, *Der erste Mensch [Le premier homme]*, übersetzt von Uli Aumüller, Reinbek bei Hamburg 1995, 66.
- 7 Siehe hierzu Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, übersetzt von Eva Moldenhauer, Frankfurt/Main–Leipzig 1998, 152ff.
- 8 Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 42.
- 9 Vgl. dazu Hanjo Kesting, *Nachwort*, in: Hawthorne, ebd., 489ff.
- 10 Stephen King, *Brennen muss Salem!* [*Salem's Lot*, 1977], übersetzt von Ilse Winger und Christoph Wagner, 6. Aufl., München 1987, 37.
- 11 Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 275.
- 12 Ebd., 31.
- 13 Ebd., 391.
- 14 King, *Brennen muss Salem!*, 105.
- 15 Ebd., 185, 194.
- 16 Ebd., 139, 297.
- 17 Ebd., 276; vgl. auch 192ff.
- 18 Vgl. Bernard Mandeville, *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile* [1724], Frankfurt/Main 1980.
- 19 Rilke, *Aufzeichnungen des Malte*, 42f.
- 20 Wie z.B. der Fall beim Hof Åludden auf Öland, der im Zentrum des Romans *Nebelsturm* [*Nattfåk*, 2008] von Johan Theorin steht (übersetzt von Kerstin Schöps, München 2011).
- 21 Nach acht Horrorstreifen zwischen 1979 und 1996 zuletzt 2005 in *The Amityville Horror* (USA) von Andrew Douglas: Das Haus flößt – denkbar primitiv – dem Familienvater allein kraft seiner dinghaften Kontaktmagie mörderische Wahnvorstellungen ein, die sich auflösen, als die Familie durch den Einsatz der resoluten Ehefrau dem Haus entflieht.
- 22 Johan Theorin, *Nebelsturm*, 371.
- 23 Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 412.
- 24 Bachelard, *Poetik des Raumes*, 69.
- 25 Vgl. *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 415ff.
- 26 Theorin, *Nebelsturm*, 387. – Im Unterschied zu den Trashprodukten des *mystery-*Genres nötigt der Autor – wie auch Hawthorne – den Leser nicht zum Dämonenglauben, sondern spielt nur mit dessen Möglichkeiten.
- 27 King, *Brennen muss Salem!*, 36.
- 28 Paul Herrmann, *Nordische Mythologie* [1903], 4. Aufl., Berlin 2002, 71ff.
- 29 King, *Brennen muss Salem!*, 259.
- 30 Vgl. Theodor Reik, *Der eigene und der fremde Gott. Zur Psychoanalyse der religiösen Entwicklung* [1923], Frankfurt/Main 1972, 111f., 134.– Doch nicht allein die zerstörerische Negativität gegenüber Verstorbenen und der Natur wird auf ›Geister‹ projiziert, auch die listig-konstruktiven Aspekte der Naturaneignung erscheinen, ein Akt projektiver Entschuldung, als Erfindungen zweideutiger Dämonen wie z.B. der elbischen Zwerge.
- 31 Siehe Herrmann, *Nordische Mythologie*, 27f., 68f.
- 32 Siehe Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 280, 282, 41.
- 33 Edgar Allan Poe, *Werke*, Bd. II, übersetzt von Arno Schmidt und Hans Wollschläger, Olten 1966, 769f.

- 34 Eliade, *Das Heilige und das Profane*, 152.
- 35 Der schlafwandelnden Lucy vermittelt der Vampir »das Gefühl [...], meine Seele habe sich von ihrem Körper gelöst und schwebte hoch durch die Lüfte« (Bram Stoker, *Dracula*, übersetzt von Wulf H. Bergner, 17. Aufl., München 1984, 84).
- 36 Tana French, *Totengleich* [*The Likeness*, 2008], Frankfurt/Main 2010, 777, 8.
- 37 Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 341ff.
- 38 Siehe Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* [1757], übersetzt von Friedrich Bassenge, Hamburg 1980, 109, 185.
- 39 Vgl. Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*, 39f.
- 40 Siehe Poe, *Werke*, Bd. 1, 636ff., 658, 664.
- 41 Vgl. Marie Bonaparte, *Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie* [1934], übersetzt von Fritz Lehner, Bd. 2, Frankfurt/Main 1981, 48ff., 57ff.
- 42 Poe, *Werke*, Bd. 1, 658.
- 43 Stoker, *Dracula*, 24f.- Auf den tellurischen Abgrund weisen auch die langen dunklen Korridore, wo es »nach Moder und frisch umgegrabener Erde roch«, die Harker zur Gruft des Grafen führen (ebd., 42).
- 44 Bereits den germanischen Elben wurden Blutopfer dargebracht, mit »Elfensteinen« zum »Aufsaugen des Opferblutes«; die Elben scheuten Knoblauch; die Verführungskraft der »lüsternen Elfen« war berüchtigt; um Ahnengeister auszumerzen, musste man der Leiche »seinen Pfahl durch die Brust treiben« (Herrmann, *Nordische Mythologie*, 69, 27 f., 74 f., 33).
- 45 In Aleksej K. Tolstois Erzählung *Der Vampir* von 1841 führt die Spur eines Vampirs mit Domino und schwarzer Maske von Russland nach Italien, zu einer Renaissancevilla, und von dort »tief ins Innere der Erde«, zu tellurischen Gottheiten: der Hekate und der Lamia, einer griechischen Volksdämonin, die den Menschen nachts das Blut aussaugt, Kinder raubt (A. K. Tolstoi, *Der Vampir*, in: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.), *Von denen Vampiren und Menschengaugern. Dichtungen&Dokumente*, München 1968, 252ff.). In Nikolai Gogols *Der Wij* (1835) erscheint der Vampir als »ein unteretzter, kräftiger, plumper Mann«: »Er war ganz mit Erde bedeckt. Seine Arme und Beine, an denen Klumpen schwarzer Erde hingen, gemahnten an zähe, kräftige Baumwurzeln« (ebd., 192).
- 46 King, *Brennen muss Salem!*, 350.
- 47 Johan Theorin, *Öland*, 257ff.
- 48 Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt/Main 1994, 147.- »In dieser Stadt zu leben, ist ein täglicher Akt der äußersten Promiskuität« (King, *Brennen muss Salem!*, 194).
- 49 Vgl. Stoker, *Dracula*, 33.
- 50 Für Voltaire wohnen die »wahren Sauger« in London oder Paris: »Börsenspekulanten, Händler, Geschäftsleute [...], die eine Menge Blut aus dem Volk herausaugen« (*Vampire* [um 1770], in: Sturm, Völker [Hg.], *Von denen Vampiren*, 484). Marx beschreibt die *Struktur* des Kapitals in vampiristischen Metaphern »als Herrschaft der vergangenen, toten Arbeit über die lebendige«, wobei sich die tote »durch Einsaugen der lebendigen erhält und vermehrt und dadurch zum [...] *Kapital* wird«, sich »als *Einsauger* eines möglichst grossen Quantums lebendiger Arbeit« betätigt (Karl Marx, *Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1970, 16).
- 51 King, *Brennen muss Salem!*, 11f.
- 52 Vgl. die Gedichte *Die Dämonen der Städte* und *Der Gott der Stadt*, in: Georg Heym, *Dichtungen und Schriften*. Bd. 1, München 1964, 186 ff., 192.

- 53 Alexander Kluge, *Neue Geschichten. Hefte 1-18. Unheimlichkeit der Zeit*, Frankfurt/Main 1977, 102f.
- 54 So Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, 148.
- 55 Wissowa, *Lares*, 1882.
- 56 Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 280.
- 57 Ebd., 197, 204f.
- 58 Siehe hierzu und zu folgendem Hanns Bächthold-Stäubli (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. 3. Aufl., Berlin–New York 2000, 1512–1537.
- 59 »So falsch, so lächerlich, so blind gedacht, so infantil größenwahnsinnig wie, wie, wie –«, heißt es symptomatisch (Rainald Goetz, *Johan Holthrop. Abriss der Gesellschaft*, Berlin 2012, 11).
- 60 Prominente Beispiele sind etwa der Sears Tower in Chicago von 1974 (Graham und Khan), das United Nations Plaza Hotel (1976) von Kevin Roche, das World Financial Center von Cesar Pelli, ebenfalls in Manhattan (1985), oder die Twin Towers der Deutschen Bank (1985, von Hanig, Scheid und Schmidt) in Frankfurt/Main.
- 61 Ada Louise Huxtable, *Zeit für Wolkenkratzer oder die Kunst, Hochhäuser zu bauen* [1982], übersetzt von Martina Düttmann, Andreas Müller, Berlin 1986, 69, vgl. 61–71.
- 62 Benannt nach Philip Johnson, Henry-Russell Hitchcock, *The International Style. Architecture since 1922*, New York, 1932. Frühe symbol- und ornamentfreie Gastürme sind das Saving Fund Society Building in Philadelphia (1931, von How und Lescaze) oder das Union Carbide Building in New York (1960, von Walter Severinghaus).
- 63 Wie z.B. bei den dunkel spiegelnden Turmbauten des Pennzoil Building in Houston (1976, von Johnson/Burgee) der Fall. Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.), *Hatje/Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983, 150f.
- 64 Lampugnani, ebd., 48f. – Als erster Wolkenkratzer gilt – eben aufgrund seiner Stahlskelett-Konstruktion – das Home Insurance Building in Chicago (1885) von William Le Baron Jenny.
- 65 Vgl. Huxtable, *Zeit für Wolkenkratzer*, 43–58.
- 66 Vgl. dazu Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, übersetzt von Gerd Bergfleth u.a., München 1982, 155–179; Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, übersetzt von Helmut Scheffel, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1974, 76ff.
- 67 Siehe Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, übersetzt von Walter Theimer, München 1990, 280ff.
- 68 Vgl. auch Paul Virilio, Sylvère Lothringer, *Der reine Krieg*, übersetzt von Marianne Karbe und Gustav Rossler, Berlin 1984, 47ff.
- 69 Die Newton'sche Zeit-Idee reiner körperloser Ausdehnung wurde zwar technologisch in Atomuhren realisiert, hat für die moderne Physik aber nur sehr begrenzte Geltung. Vgl. Ernst Schmutzer, *Allgemeine Relativitätstheorie - Leistungen und Perspektiven*, in: *Raum und Zeit. Nova acta Leopoldina*, Bd. 54, Nr. 244, Leipzig 1987, 52f.
- 70 Vgl. Virilio, Lothringer, *Der reine Krieg*, 74f.
- 71 Ebd., 70f. – Für Bachelard ist der Raum, wo wir als Kinder Zeit verloren, uns langweilten, »Keim aller Freiheit« (ders., *Poetik des Raums*, 49). Albert Camus besaß als Kind im Armenviertel Algiers in »dem fast kahlen, gekalkten « Raum, der als Esszimmer diente, ein solches Reich: Während der toten »Zeit des Mittagsschlafs«, »gefangen zwischen der Ödnis des Dunkels und der der Sonne, begann das Kind rastlos um den Tisch herumzurennen [...] Es langweilte sich, aber gleichzeitig enthielt diese Langeweile ein Spiel, eine Freude, eine Art Genuß« (Camus, *Der erste Mensch*, 48f).
- 72 Siehe dazu Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt/Main 1977, 123ff., 134ff.

- 73 Ernst Joël oder Fritz Fränkel, *Protokoll des Versuchs vom 12. April 1931 (Fragment)*, in: Walter Benjamin, *Über Haschisch*, in: ders., *Illuminationen*, Frankfurt/Main 1972, 120.
- 74 Müller, *Die Verdrängung des Ornaments*, 135.
- 75 Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.), *Architektur des 20. Jahrhunderts*, 198. – Sie *verdecken* gerade »die darunterliegende, betonummantelte, feuerfeste Konstruktion, die notwendigerweise gedrungen wirken müßte« (Robert Venturi, Denise Scott, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt* [1978], übersetzt von Heinz Schollwöck. Braunschweig 1979, 136).
- 76 Ebd., 112.
- 77 Barbara Kündiger, *Fassaden der Macht. Architektur der Herrschenden*, Leipzig 2001, 163.
- 78 Es ist also keineswegs von »Hässlichkeit« der Türme zu sprechen, die, wie zynisch bemerkt wurde, eine »fliegende Architekturkritik« auf sich gezogen habe (Wiglaf Droste in: *Junge Welt*, vom 10.9.2011).
- 79 Siehe Theodor W Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1974, 125.
- 80 Der Terrorakt der *September 11 attacks*, völlig überraschend, sinnlos, verwirrend, dabei ästhetisch spektakulär, wäre – das hatten etwa Karlheinz Stockhausen oder Damien Hirst spontan erkannt – im Geiste der historischen Avantgarden, zumal des Surrealismus, fraglos ein erhabenes Kunstwerk, dazu bestimmt, die Schranke zwischen Kunst und Leben, zwischen Imagination und Wirklichkeit zu durchbrechen. Dieser Impuls, der postavantgardistisch noch die ästhetische Todes-Performance eines Mishima oder Pasolini inspirierte, verliert allerdings jede kritische, gar revolutionäre Kraft in der digitalen Medienwelt der Postmoderne, die in »unbegrenzter Semiose« (Peirce) an der Konfusion aller semantischen Kategorien arbeitet. Dagegen wäre es heute kritisch, wie seinerzeit Schiller als Kantianer, der »Verwirrung der Grenzen« (z.B. zwischen moralischen und ästhetischen Urteilen) zu widerstehen.