

Das Forum der Masken.

Ein Beitrag aus Architektur und Kunst

ANNETTE HOMANN

VORBEMERKUNG

Das folgende Nachdenken über ein Entwurfsseminar im Herbst 2009 zum Thema »Berlin Forum Masks - Berlin Childhood Theatre« enthält Beiträge von Leila Emmrys und Richard Anderson, zwei Masterstudenten der Azrieli School of Architecture in Ottawa, die ein Semester in Berlin arbeiteten. Auszüge aus ihren Konferenzpapieren sind in den Text eingegangen.

Das Entwurfsseminar beschäftigte sich mit dem »Band des Bundes« im Berliner Spreebogen, einer linearen Figur, die auf einen Masterplan der Architekten Axel Schultes und Charlotte Frank zurückgeht. Die Studenten erarbeiteten für die dort vorhandene Lücke, das fehlende öffentliche Forum zwischen Kanzleramt und Paul-Löbe Haus, zunächst eine Ortsanalyse und daraus einen städtebaulichen Entwurf. Für den städtebaulichen Entwurf wurden Nutzungen diskutiert, die den öffentlichen Raum als politische und kulturelle Bühne aktivieren. Für diese – ehemals zwischen Ost und West gelegene – Bühne wurden, in einem zweiten Schritt, folgend »Architektonische Masken« als temporäre performative Objekte entworfen.

Die Studenten reflektierten zunächst, durch das Nachdenken über Aktivitäten und Funktionen, wie öffentlicher Raum im Forum die aktive Präsenz des Städtlers unterstützt. Das Seminar fragte nach Gestalt und Choreografie einer Bühne für urbane Partizipation. Diese Bühne sollte den mimetisch-musisch-rituellen Ursprüngen des griechischen

Theaters folgen und die poetische Dimension des Ortes als Herausforderung erkennen und repräsentieren.

META-ERZÄHLUNGEN DER ARCHITEKTUR

Architektur ist gebaute Weltanschauung. Ihre Genese gilt im Abendland als eng verbunden mit der Erfahrung des griechischen Theaters. Die Form des Amphitheaters, mit dessen von Chorus und Bühnengeschehen separierten Raumsphären, bewirkt erst die Ausprägung eines Publikums, das über das somit nunmehr distanzierte Geschehen »urteilt« und dramatisch zur Katharsis geführt wird. Spätestens seit der Antike sind Architekten programmatisch und künstlerisch für die Polis und ihre öffentlichen Räume verantwortlich. Die Architekten haben das Publikum erst erfunden, könnte zugespitzt argumentiert werden.

Architekten müssen also selbstverständlich mitgenannt werden, wenn es um das Rollenverständnis des Publikums geht. Sie definieren die Höhe der Schwellen und damit die partizipatorischen Resonanzen zwischen Bühne und Zuschauer. Das gilt für den Theaterraum wie für den Stadtraum. Der Stadtraum birgt seit den Anfängen der Stadtbaukunst das Drama des Kollektiven und er erkrankt, wenn die Meta-Geschichten sterben.

Wenn heute das Sterben von öffentlichem Raum beklagt wird, hat diese Entwicklung aber ebenso viel mit der Kommerzialisierung von Architektur zu tun. Solche Banalisierung und Instrumentalisierung wird außerordentlich erleichtert, wenn die Architekturausbildung die Geisteswissenschaften vor der Tür lässt und die Geisteswissenschaftler die Architekten nicht mehr als kompetente Gesprächspartner erleben. Eigentlich sollte das Nachdenken über Architektur ganz selbstverständlich auch in den Geisteswissenschaften beheimatet sein.

Ein kurzer Blick zurück in die gebauten Bekenntnisse von Renaissance- oder Barockarchitektur, insbesondere etwa der Jesuiten, offenbart augenblicklich, wie religiöser, politischer und mathematischer Zeitgeist die Morphologie der mittelalterlichen Stadt überformt und wie stark die jeweiligen Dogmen den öffentlichen Raum und seine Bühnen umgestalten. Der Blick zurück zeigt aber auch, wie einzelne architektonische Schöpfungen oder herausragende Kunstprojekte den Zeitgeist besonders wachsam resonieren und Wendepunkte anmahnen.

Kunstprojekte wie die Verhüllung des Berliner Reichstages 1995 machen einen anderen Raum wieder sichtbar, einen imaginativen und poetischen, öffentlichen Raum, der auf größere Erzählungen verweist. Christos transzendierende Ganz-Körper-Maskierung schenkte dem wilhelminischen Reichstag eine Eleganz und Leichtigkeit, die in der Wendezeit wirklich »Dem Deutschen Volke« gewidmet schien und die für zwei Wochen ein Publikum aktivierte, das Teil der Aura des Werkes wurde. Das Werk war in diesem Fall der Verwandlungsprozess durch einen Vorhang, gewissermassen eine Art Maskierung. Das kollektiv staunende Publikum kam miteinander ins Gespräch und der Platz der Republik vor dem Reichstag erlag der bezaubernden Atmosphäre des Ephemeren.

In unmittelbarer Nachbarschaft des Berliner Reichstages und seines Vorplatzes sind seit 1997 die Berliner Regierungsbauten Kanzleramt, Paul-Löbe-Haus und Marie-Luise-Lüders Haus entstanden. Die letzteren zwei Gebäude fungieren als Erweiterungsbauten des Reichstages, mit den Büros der Parlamentarier und Sitzungsräumen für die parlamentarischen Gremien. 1992 hatte das Architekturbüro Schultes-Frank den internationalen städtebaulichen Wettbewerb »Spreebogen« mit einem von Ost nach West zweimal über die Spree spannenden »Band des Bundes« gewonnen. Zwischen Kanzleramt (Exekutive) und Paul-Löbe-Haus (Legislative) schlug der städtebauliche Entwurf als symbolisches Bindeglied an historisch signifikantem Ort ein öffentliches Forum vor. Das Forum sollte genau den Ort neu beleben, den die Nationalsozialisten, nach den »Germania«-Plänen von Albert Speer, als Endpunkt ihrer geplanten Nord-Südachse und Vorplatz für eine gigantische Volkshalle visioniert hatten.

Das Band des Bundes wurde weitgehend realisiert, aber das Kanzleramt steht heute noch als Solitär im westlichen Spreebogen. Das öffentliche Forum, der Platz für das Volk, das hier nicht nur Publikum der Politik, sondern auch sichtbarer Demokrat und Akteur sein sollte, fehlt. Es findet sich stattdessen eine Freifläche mit Springbrunnen und Baumreihen, für deren Gestaltung nochmals ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde. Der Ausschreibungstext für die Landschaftsplanung bezog sich zwar noch auf den Forumsgedanken, dessen Realisierung wurde aber in die unbekannte Zukunft verschoben.

Dass Kanzler Kohl die Forumsvision vor der Haustür womöglich missfiel, dass sie keine direkte politische Lobby hatte, sind dann nur weitere Facetten des Bildes. Man darf aber auch fragen, ob ein erfolg-

reiches öffentliches Forum einen aufwändigen architektonischen Funktionskanon benötigt, oder ob eine solche Bühne auch durch temporäre Gesten herzustellen ist.

Manchmal generiert die städtische Bühne der Polis sich offenbar neu und mit ihr die verzagte, verletzte Öffentlichkeit. Dabei wäre an dieser Stelle mit Öffentlichkeit etwas provokant nicht nur ein Publikum gemeint, sondern das Dazwischen, das die Griechen »Chora« nannten und das schon deshalb als verletzt gelten darf, weil der Begriff heute so fremd klingt. Auch Christo und Jeanne-Claude hatten ein »empfindliches« Dazwischen im Sinn, denn die Ikonografie von Vorhängen als Schwellensymbol und das Vernetzen des Gebäudes über das Gewand mit den Kräften des Windes war Konzept.

Es wird also, im Hinblick auf das Forum im Spreebogen, zunächst darauf ankommen, »einen starken theoretischen Rahmen zu etablieren, um für diese komplexe, politisch und sozial aufgeladene städtebauliche Situation eine angemessene und sozial resonante Einfügung vorzuschlagen«.¹ Hier an die Bedeutung des Theaters für die Animierung städtischer, kollektiver Prozesse zu erinnern, ist ein solcher theoretischer Rahmen.

»Ins Theater, so Alberto Pérez-Gómez [Kanadischer Architekturtheoretiker, Anmerkung A.H.], kamen die Zuschauer, um mit der Welt Frieden zu machen, um Übereinstimmungen zwischen Geist (*phrenes*) und Wahnsinn zu erkennen, und zu versuchen, das Ungeheuerliche als Gut zu verstehen. Das Theater wird der Ort für Kontemplation und Partizipation, ein Ort der Erkenntnis. [...] Pérez-Gómez' Beschreibung des Eros und dessen Wechselwirkung zum Architekten in seiner Rolle als Heiler oder Schamane stellt wirkungsvoll einen bestimmten Ansatz in der Etablierung des geplanten Theaters heraus. Pérez-Gómez bezieht Marsilio Ficinos Beschreibung von Eros und Magie ganz besonders auf den Architekten. Ficino bemerkt, dass der Liebende (Eros) und der Magier jeweils Bilder manipulieren – ein Vorgehen, das seine Analogien in der Praxis der Architektur hat. Der Architekt wird als Magier angesehen: Jemand der befähigt ist, verzaubernde und ethisch vorbildliche Artefakte herzustellen, die andere befähigen in Einklang mit dem Himmel zu leben, in körperlicher und spiritueller Gesundheit. Ficino betont, dass der Architekt die Materie (pri-

1 Konferenzpapier von Richard Anderson, o.S. (Übersetzung durch A.H.).

ma materia) der Welt liebend umwandeln muss, um die versteckte Ordnung der Welt und deren stärkende Kräfte aufzuzeigen.«²

Ein solches zärtliches und liebendes Verhältnis zur Welt als Voraussetzung der architektonischen Praxis und als Voraussetzung zum Dialog mit den Dingen und den städtischen Nachbarn ist bei gewöhnlichen Bauaufträgen kaum zu erwarten. Auch deshalb gibt es städtebauliche Wettbewerbe.

DIE »MASKEN« DER ARCHITEKTUR

Für einen städtebaulichen Wettbewerb im Berlin der Mauerzeit erfand der New Yorker Architekt und langjährige Dean der Cooper Union, John Hejduk (1929-2000) in den 1980er Jahren die »Architektonischen Masken«. Die Mehrzahl dieser performativen, meist etwas mehr als kioskgroßen, beweglichen Objekte wurde nie baulich realisiert. Einige wurden an Architekturschulen gebaut (*Collapse of Time*, *The House of the Suicide* und *The House of the Mother of the Suicide*), zwei für den Martin-Gropius Bau (*The Painter* und *The Musician*). Einige wurden transformiert und zu realen Wohnungsbauten weiterentwickelt (Internationale Bauausstellung Berlin).

Die »Masken« waren Hejduks Antwort auf eine intensive theoretische und zeichnerische Beschäftigung mit den Möglichkeiten narrativer Architektur, mit ihren expressiven Elementen und ihren figurativen, zeichenhaften Symbolen. Sie folgten auf frühere Werkphasen, die – jeweils zeichnerisch und im Aquarell – eine Art grundsätzliche Anamnese von architektonischer Praxis leisten. Sie leisten liebevoll-zynischen Widerstand gegen eine gesichtslose moderne Stadtlandschaft, indem sie in einer Art komisch-melancholischem Welttheater die pathologischen Exzesse der funktionalen Architektur reflektieren oder dem politisch Ausgegrenzten ein Gesicht geben.

The House of the Suicide und *The House of the Mother of the Suicide* wurden 1991 für kurze Zeit in der Prager Burg installiert. Es waren etwa 4x4 Meter große, präzise mit grauen Metallflächen verkleidete, Kuben. Auf ihrem Dach trugen sie jeweils 49 vertikale, metallische

2 Anderson: Konferenzpapier, o.S. Vgl.: Pérez-Gómez: Alberto, Built upon Love, Cambridge 2006, S. 50–51.

Spitzen (*shards*) von etwa gleicher Höhe, wie der Kubuskörper. Das »Haus der Mutter« konnte betreten werden. Das »Haus des Sohnes« war verschlossen. Die Arbeit war dem tschechischen Studenten Jan Palach gewidmet, der sich 1969 aus Protest gegen die sowjetische Besatzung selbst anzündete.

The House of the Inhabitant Who Refused to Participate wurde nicht gebaut, aber in vielen Zeichnungen veröffentlicht. Hier bewegt sich ein einzelner Akteur zwischen 3x3 zellenähnlichen Boxen, die wie Erker an eine Wand gehängt sind. Auf der Rückseite der Fassade, hinter der im Normalfall der eigentliche Hauskörper vermutet wird, finden sich in diesem Fall nur drei laubengangähnliche Verbindungswege und zwei Treppenhäuser, um die Zellen zu wechseln. Jede der Zellen ermöglicht, separiert nach ekzessiv modernem Raum-Programm-Dogma, die Verrichtung einer Funktion, symbolisch mit einem Möbel gekennzeichnet. Eine komplexe politische Choreografie verbindet den imaginierten Akteur in seinem einsamen städtischen Haus mit seinen Mitmenschen. Er ist öffentlich und partizipiert, selbst wenn er es ablehnt zu partizipieren.

Für einen Wettbewerb im Rahmen der Berliner Internationalen Bauausstellung zeichnete Hejduk 1981 die *Berlin Masks*, einige Jahre später die *Victims* für das ehemalige SS-Gelände neben dem Martin-Gropius Bau. Hejduk gewann die Wettbewerbe nicht. Die Jury konnte sich die Notwendigkeit und den Nutzen dieser, die Stadtlandschaft wie Schach-Figuren erobernden Brücken-, Turm- und Fahrzeugobjekte nicht vorstellen. Der Vorschlag sprengte die Erwartungen dessen, was eigentlich Architektur ist und aus welchen Elementen Städtebau zu bestehen hat. Immerhin wurden später zwei der *Victims*, der Maler und der Musiker, in stimmiger Nähe zur Topographie des Terrors im Lichthof des Martin-Gropius Baus gezeigt. Derzeit wird diskutiert, ob sie für Hejduks »Wohnturm mit Flügeln«, ein Wohnungsbaensemble zwischen Charlotten- und Friedrichstraße, als permanente Wächter realisiert werden.

Eine erfolgreiche künstlerische Schöpfung sind die Zeichnungen Hejduks aber auch ohne ihre bauliche Realisierung. Innerhalb der zeichnerischen Praxis verändern sie das Nachdenken über die Stadt und dürfen als Architektur gelten, denn die gezeichneten oder aquarellierten Bilder erweitern und transformieren die Vorstellungen von den Dimensionen von Stadt. Sie kritisieren eine anonyme, geschichtslose Architektursprache und verweisen über die wundersamen theatriali-

schen Gestalten auf die Metaerzählungen, die für das Bauen von Stadt als kollektiver Gefühls- und Gedankenraum so immanent wichtig sind.

»BERLIN CHILDHOOD THEATRE«

Ein ähnlicher theatralischer Ansatz wird für das geplante öffentliche Forum im »Band des Bundes« zwischen Kanzleramt und Paul-Löbe-Haus vorgeschlagen. Das Projekt wird »Berlin Childhood Theatre« genannt. Der Titel gründet im Potential der Kindheit, sich mit den Dingen verbunden zu fühlen und sie mimetisch nachahmend zu begreifen. Hejduks Masken bzw. ihre neu zu erfindenden Nachfahren, übernehmen auf der Bühne der Polis Berlin die Aufgabe des kritischen Einwandes. Sie reflektieren das Gefangensein im modernistischen Gefüge der Maschinen, Netzwerke und Bildschirmmasken und sind gleichzeitig Boten und Übersetzer aus der Welt des wirklich Anderen. Sie werden für das »Band des Bundes« vorgeschlagen, weil die heute dort erfahrbare städtebauliche Situation eine rationale Strenge suggeriert, die nicht einmal von ihren Architekten selbst intendiert war. Schultes Faszination für das Mysterium des Raumes und das Werk von Louis Kahn ist in der archaischen, geheimnisvollen Architektur des Kanzleramtes und seinen Raumatmosphären und Assoziationswelten immer noch unterschwellig spürbar. Das »Band des Bundes« scheint sich der verdrehten Stadt Berlin und dem Fluß der Spree in Wirklichkeit eher zu entziehen, als die Verbindungen zu bauen, die der Titel suggeriert. Das ist nicht nur der fehlenden urbanen Dichte geschuldet, die sich Schultes und Frank für diesen Ort vorgestellt haben und auch nicht allein dem Fehlen eines öffentlichen Forums.

Eher scheint es, als würde in dieser präzisen Ost-West Geometrie noch offen bleiben, aus welchen Wurzeln sich das geometrische Raster erklärt. Ist es die Perspektive einer Idealstadt der Renaissance, wie sie Piero della Francesca um 1460 gemalt hat und die den Architekten Stefan Braunfels beim Paul Löbe- und beim Marie-Luise Lüders-Haus als Inspirationsquelle begleiteten? Oder ist es die eher geheimnisvolle Architektur von Louis Kahn, die Architektur der Zwischenräume und des Lichtes, in der geometrische Präzision nichts mit einem leeren mathematischen Koordinatensystem zu tun hat, sondern simultan immer auch den Bauprozess und seine handwerklichen Oberflächen zelebriert?

Beide Architekturbüros, Schultes/Frank und Braunfels, verweigern sich der postmodernen Strategie, durch überflutende Bilderwelten zu überzeugen. Von der Grundeinstellung handelt es sich um eine moderne, abstrakte Architektur, die wenig narratives Potential offenbaren will und die Geschichte des Ortes nicht aufzufächern versucht. Ein kurzer Überblick auf die Geschichte der Nutzungen des Spreebogens enthüllt jedoch die Vielschichtigkeit dieses Ortes:

- Im 18. Jahrhundert war er militärischer Übungsplatz des preussischen Militärs vor den Toren Berlins.
- Im 19. Jahrhundert wird der Spreebogen durch die Nähe zum Tiergarten und zu den Vergnügungslokalen »In den Zelten« zum Ausflugsort. Im Spreebogen wird das großbürgerliche Alsenviertel gebaut.
- Um 1900 war der Bogen mit der Kroll-Oper zunächst weiterhin ein Unterhaltungsort. Wegen der geplanten gigantische Volkshalle der Nationalsozialisten wird das Alsenviertel zum Teil abgerissen, später folgen Kriegszerstörungen. Vom Alsenviertel bleibt schließlich nur die Schweizer Botschaft erhalten.
- Nach 1961: Durch die Nähe zur Berliner Mauer entsteht im Spreebogen ein Niemandsland.
- Nach 1989: Wiedervereinigung und Bau des »Band des Bundes«.

Im Reichstag selbst wurde für den Umbau nach der Wiedervereinigung durch Norman Foster ein denkmalpflegerischer Ansatz gewählt, der die Spuren des Zweiten Weltkrieges explizit wieder sichtbar macht und mit ihnen die verschiedenen zeitlichen Schichten/Geschichten. In der Architektur des »Band des Bundes« wird dagegen kein Gefühlsraum geöffnet. Die Fassaden sind von gelungener Monumentalität, aber sie laden nicht ein zur haptischen Erkundung. Sie werden nicht auf den Massstab des menschlichen Körpers hinunterdekliniert und dessen Zeitlichkeit angedient. Stattdessen fluchten die zweimal zweihundert Meter langen Gebäudekanten mit der Minimaltoleranz von computergestützten Werkplänen durch die Landschaft.

Durch die zwei das Forum heute monumental begrenzenden Fassaden von Paul-Löbe Haus und Kanzleramt wird eine Metageschichte der großen Ideale evoziert. Die wirkliche, dramatische Geschichte und das Fragmentarische der Stadt Berlin zeigt sich erst in der fast schon komischen Präsenz der Schweizer Botschaft an diesem Ort. Vielleicht

ist es aber auch gerade dieses narrative Fragment des Alsenviertels, das den gewählten Rückgriff auf Hejduks Architektonische Masken als Gefühlskatalysatoren einleuchten lässt.

»Nach Ernst Cassirer haben wir die Gewohnheit, unser Leben in eine praktische und eine theoretische Sphäre zu teilen. Durch diese Umleitung sind wir geneigt zu vergessen, daß es unterhalb dieser Sphären eine tiefere Schicht gibt, die beide Bereiche verbindet. Sie ist einführend. Wenn diese dritte Sphäre angesteuert wird, verbinden wir uns mit einem primitiven Teil unserer Natur, die nicht von Vernunftregeln beherrscht wird. Der wirkliche Urgrund des Mythos ist nicht ein Urgrund des Denkens, sondern des Fühlens. Masken sind Hilfsmittel, die die Verbindung zu diesem Bereich unserer Existenz erleichtern. Für den Architekten John Hejduk erkunden die Architektonischen Masken die Leerstellen zwischen der Vernunft und dem Drama des Lebens.«³

Gleichsam in einem mimetischen Impuls verschiebt sich unter Hejduks Figuren unbemerkt das Interpretationsfeld und animiert Assoziationen in surreale Welten, zur Psychoanalyse und zum Ritual. Die Maske agiert als emanzipiertes Subjekt. Die Maske hat immer schon zuerst geschaut und den Betrachter fasziniert und gebannt. Komik und Witz sind bei diesen Entwürfen von besonderer Wichtigkeit.

»Das ›Berlin-Childhood-Theatre‹ schlägt einen Ansatz vor, bei dem das Subjekt durch den Gebrauch von Mimesis situiert wird. Das Konzept der Masken, wie es in Hejduks Arbeit zu beobachten ist, bietet dem Benutzer ein Werkzeug an, über den er seinen Platz in einer größeren Erzählung und Gesellschaft finden kann.«⁴

Hejduks Berliner Masken und alle ihre in kannibalistischer Weiterentwicklung erzeugten Nachfahren sind temporär und mobil wirkende Architekturen für zu rationale Städte. Sie werden zumeist von einem oder zwei Akteuren bewohnt. Ihre Gestalt ist biomorph, anthropomorph oder artikuliert technomorph. Es sind Vagabunden, deren Berufungen und Beschäftigungen ein urbanes Psychogramm der Stadt zeichnen. Indem sie die Träume, Ängste und neurotischen Rituale ei-

3 Aus dem Konferenzpapier von Leila Emmrys (Übersetzung durch A.H.). Vgl. dazu Cassirer, Ernst: *An Essay on Man*, New Haven 1944, S.81–82.

4 Anderson, Konferenzpapier, o.S.

ner Stadt durchspielen, agieren sie gleichzeitig radikal subversiv und im ursprünglich sakralen Sinne hinweisend, »monströs«.

Das von Hejduk erdachte Konzept der Architektonischen Maske dient also als methodisches Werkzeug, um die Bühne des Forums in einen ähnlich narrativen, politisch-poetischen Zusammenhang zu überführen. Zwei Entwurfsansätze für »Berlin Childhood Theatre«-Masken werden abschließend im Folgenden beschrieben.

MEMORY ERASING LOVERS⁵

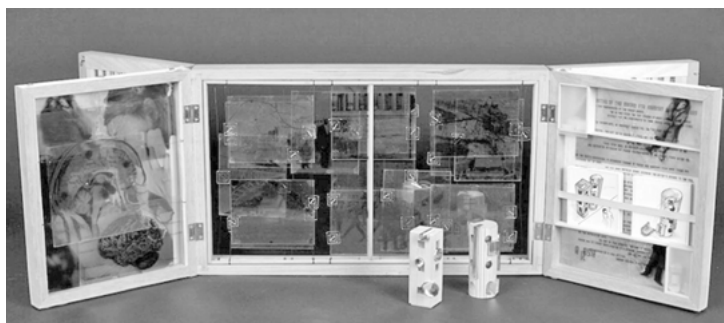


Abb. 1: Leila Emmrys, *Memory Erasing Lovers*
(nach einem Film von Michel Gondry)

Inspiziert vom Film *Eternal Sunshine of the spotless mind* (Regie: Michel Gondry, USA 2004) operiert die Maskenchoreografie mit zwei Liebenden, deren bitteres Verhältnis dazu führt, dass sie jeweils die Erinnerung an den Anderen aus ihrem Gedächtnis ausradieren lassen. Sie werden als zwei Türme artikuliert, die tektonisch mit den Hauptdarstellern korrespondieren und die sich jeweils mit Komponenten schmücken, die den jeweiligen Liebhaber imitieren. Neben der Verbindung wird so auch der Austausch zwischen ihnen dargestellt.

Am Beginn der einen Monat dauernden Performance zeigen die Liebenden Hingabe und Solidarität, indem sie sich pflichtbewußt um alle Komponenten kümmern, die mit dem Partner korrespondieren. Nach einigen Tagen beginnt ein Streit und sie trennen sich ärgerlich. Die erste Liebende beginnt Teile aus den Wänden ihrer Maske auszu-

5 Beschreibender Text und Entwurf: Leila Emmrys.

bauen, die ihren Liebhaber und ihre Verbindung repräsentieren. Das führt dazu, dass der Liebhaber sich mit dem gleichen Verhalten rächt. Immer mehr korrespondierende Teile der Masken werden aus den Türmen ausgebaut und auf dem Ort verteilt. Es verbleiben metallische Narben, die jede Auslöschung belegen.

Nach einiger Zeit werden die verstreuten Teile mit einem erneuerten Sinn für ihr Geheimnis wieder angesteuert. Ihre Herkunft ist vergessen worden. Eher fasziniert als ärgerlich, sammeln die Liebenden die Fragmente wieder ein und erkennen die gemeinsame Bewunderung für die gefundenen Schätze. Zusammen werden die verlorenen Teile wieder in die Masken eingesetzt und eine neue Verbindung hergestellt.

PAN'S LABYRINTH⁶



*Abb. 2: Richard Anderson, Pan's Labyrinth
(nach einem Film von Guillermo del Toro)*

Vorgeschlagen wird eine Hauptdarstellerin im Forum, wie im Film. Sie wird als ein bewegliches, sich verändernder Mechanismus visioniert, der sich aktiv zu anderen Masken am Ort gesellt. Architektonisch ist sie eine abstrakte Repräsentation von Lacans Bild-Schirm. Sie verkörpert alles in Einem: den Blick, den Schirm und das Subjekt der Repräsentation. Lacans berühmte diagrammatische Repräsentation wird in die Vertikale gedreht und nur der untere Kegel wird offen dargestellt. Der gespiegelte obere Kegel suggeriert eine transzendente Himmelfahrt oder Verbindung, denn er löst sich in der Geste Richtung

6 Beschreibender Text und Entwurf: Richard Anderson.

Himmel auf. Die Maske übernimmt bestimmte symbolische Elemente aus dem Film. Eine metallische Aussenhaut weist auf Ophelias Kleid hin und ein warmer hölzerner Innenraum auf die phantastischen schoßartigen Räume, die während der gesamten Geschichte erforscht werden.

Ein Schauspieler lebt in einer kugelförmigen Wohnkapsel, die auf die Spitze der Maske gesetzt ist. Sie treibt die Choreografie der Performance voran. Die Öffentlichkeit hat nicht nur die Möglichkeit die Veränderungen der Maske mitzuerleben. Sie können die Maske auch zeitweise zusammen mit dem Schauspieler bewohnen. (...) Die vorgestellte fantastische Welt, wie sie in der Zusammenfassung des Films beschrieben wird, ist für die Hauptdarstellerin das Fenster zur Welt, das sie für die Möglichkeiten des Alltags und seiner Geheimnisse weckt.

LITERATURVERZEICHNIS

Cassirer, Ernst (1994): *An Essay on Man*, New Haven.

Pérez-Gómez, Alberto (2006): *Built upon Love*, Cambridge.