

7. ›STILL LEARNING FROM LAS VEGAS‹ SCHLUSS UND HORIZONT

One of the paradoxes of Las Vegas is that it's still not taken seriously.

Rem Koolhaas

Seit dem Erscheinen von *Learning From Las Vegas* ist die Stadt buchstäblich schwergewichtiger geworden. Die Masse gebauter Substanz hat sich seit den 1980er Jahren vervielfacht, was Rem Koolhaas in einem kürzlich mit Venturi und Scott Brown geführten Gespräch zu der Bemerkung veranlasste, die Stadt sei heute mehr gebaut als je zuvor.¹ In dieser Zunahme an materieller Substanz liegt eine räumliche Verdichtung des Ortes, und diese hat inzwischen die ikonographische Zeichenarchitektur mit ihrer losen Baustruktur und ihrem expansiven Verweischarakter abgelöst, die noch das Stadtbild von *Learning From Las Vegas* so nachhaltig prägte. In dieser Ablösung hat sich nicht nur das Bild der Stadt verändert, sondern auch das Raum-Erleben, mit dem sie sich an seine Besucher wendet; bei genauerem Hinsehen erweisen sich diese Veränderungen jedoch von beidem, Brüchen und Kontinuitäten, gezeichnet. Bild- und Raumproduktion haben in Las Vegas traditionell auf eine körpernahe, immersive Erfahrung unmittelbarer Gegenwart gesetzt, und verglichen mit den heterotopischen Räumen des Regierungsviertels in Washington und der White City der Columbia Exposition, die dem Betrachter ein Gefühl der räumlichen und zeitlichen Distanziertheit vermittelten, hatte sich diese Verkörperung und Verkörperlichung von Gegenwart als charakteristische Eigenschaft der Raumgestaltung von Las Vegas gezeigt. In der jüngsten Transformation dieses Raumes hat sich innerhalb dieser Kontinuität jedoch eine architektonische Orientierung an barocken Gestaltungsprinzipien und eine rezeptionsästhetische Hinwendung zu narrativ strukturierten Wahrnehmungsangeboten etabliert, mit denen sich das Eintauchen in die fiktionale und materielle Gegenwart dieses Raumes

1 Koolhaas, »Re-Learning from Las Vegas«, S. 156.

in der Bewegung durch den Raum zeitlich verlängern und inhaltlich vertiefen ließ.

Zwei Komponenten der Raumgestaltung haben sich dabei als leitmotivisch erwiesen: die somatische Erfahrungsdimension, die diese Räume ihren Betrachtern eröffnet und die aktuell in den ›barocken‹ Immersionsräumen von Las Vegas eine besonders intensive Ausprägung erfährt; und die strategische Verwischung von Fiktion und Wirklichkeit, mit der diese Räume ihre Platzierung jenseits des Alltags markieren und die in den Erlebnis-Architekturen des heutigen Las Vegas ebenfalls eine erhebliche Wirkungssteigerung erfahren hat. Wie sind die nach diesen Maßgaben realisierten Ergebnisse heterotopischer Bild-Räumlichkeit nun aber in ihrer ästhetischen Wirkungsweise und ihrer kulturellen Funktionalität einzuschätzen? Welchen Platz nehmen sie im Gefüge unserer zeitgenössischen Kultur ein? Handelt es sich hier um eine Spezialentwicklung aus dem Bereich der kommerziellen Massenkultur? Oder reicht diese Entwicklung auch in andere kulturelle Bereiche hinein, und wenn ja, welche Konsequenzen hat eine solche Ausweitung?

Diese letzten beiden Fragen stellen sich insbesondere aus einer kulturkritischen Perspektive in der Tradition der Frankfurter Schule, und ihre Diskussion würde an der Beobachtung ansetzen, dass die illusionistische Bildpolitik, die Las Vegas seit den späten 1980er Jahren kennzeichnet, sich für die Gestaltung von dessen heterotopischer Räumlichkeit vor allem darum als so geeignet erwiesen hat, weil sich mit ihr hochgradig suggestive, sowohl narrativ als auch visuell verdichtete Bildwelten produzieren lassen, die der kommerziellen Ausrichtung dieses Ortes besonders zuträglich sind. In ihrem Zusammenwirken von Raumkonstruktion, Handlungsanweisung und Fiktionalisierung habe ich diese betretbaren Bildwelten (in Anlehnung an Norman Klein) als ›scripted spaces‹ bezeichnet; in meiner Auslegung dieser Bezeichnung ist sie jedoch nicht nur für ›barocke‹ Raumsituationen wie die des ›neuen‹ Las Vegas zutreffend, sondern auch für die anderen beiden Beispiele, mit denen sich diese Arbeit beschäftigt. Denn auch den Räumen des Washingtoner Regierungsviertel und der White City liegen entsprechende ästhetische und funktionale Gestaltungsprämissen zugrunde, die ihre Besucher zu einer bestimmten Rezeptionshaltung und einer in den Raum eingetragenen Bewegung animieren und ihnen ein vorher genau choreographiertes Raum-Erleben vermitteln sollen. Vor dem Hintergrund dieser strukturellen Gemeinsamkeit lässt sich jedoch ein Wandel der funktionalen Einbindung dieser Räume erkennen. Denn war es in Washington ein staatlich produziertes und verankertes Ideal republikanischer Moralität, das sich dem Besucher in der Raumerfahrung des Regierungsviertels erschließen sollte, so hatte sich die White City von einem ästhetischen

Ideal geprägt erwiesen, das wiederum in eine zivilisatorische Pädagogik eingebunden war und maßgeblich in privater Initiative (d.h. aus den Reihen der bürgerlichen Gesellschaft) und gezielt als Kulturgut produziert wurde; erst in Las Vegas haben wir es mit einer ausgewiesenen Kommerzialisierung (und in diesem Sinne mit einem kommerziellen Ideal) als treibende gestalterische Kraft der Raumkonstruktion zu tun, die durch eine strategische Intensivierung ihres körperlichen Erlebnisangebots nach einer Steigerung der Betrachterinvolvement und deren Ausbau mit barocken Mitteln strebt.

Barocke Räume sind für Norman Klein, wenn sie wie in diesem letzten Fall in kommerzialisierte Gebrauchszusammenhänge eingebunden sind, der Inbegriff einer mit Spezialeffekten gespickten Realität ästhetisierter Oberflächen, der es nicht nur um eine umfassende, sondern um eine möglichst unmittelbare Lenkung des Rezipienten geht. »From Baroque theatre to global tourism, special effects have repeated one plot point most of all. The audience is immersed on a labyrinthine path. The path offers them the illusion of free will; but the options are irretrievably controlled.«² Klein geht in seiner Kritik dieser Räume so weit, ihnen eine annähernd totalitäre Wirkung zuzuschreiben, die für ihn als »freundliche Unterdrückung im Gewand von freier Entscheidung« daherkommt und den Rezipienten vollends zu vereinnahmen und zu kontrollieren droht. In dem kulturkritischen Pessimismus dieser Formulierung klingen wie ein Echo die Schlussworte aus Foucaults erstem Band der Reihe *Sexualität und Wahrheit* an: »Ironie dieses Dispositivs: es macht uns glauben, dass es darin um unsere ›Befreiung‹ geht«³ Das Dispositiv, von dem hier die Rede ist, ist das Sexualitätsdispositiv. Mit der Beschreibung dessen repressiver Macht ging es Foucault um einen grundlegenden gesellschaftlichen Befund (die moderne Gesellschaft habe in ihrem zwanghaft geständnishaften Reden über Sexualität eine Machtstruktur geschaffen, die ihre Subjekte in einer Kombination aus internalisierten und externen Disziplinierungsstrategien in totalitärer Weise kontrolliert), in dem die Erfahrung einer vermeintlichen Freiheit als Schlüssel zu einer tatsächlichen, realen Unterdrückung wirksam ist. Auch bei Klein ist das Empfinden von Freiheit in dieser prekären Situation, und in beiden Fällen zielt die mit ihrer Komplizenschaft erreichte Unterdrückung auf eine umfas-

2 Klein, *The Vatican to Vegas*, S. 379. An einer anderen Stelle heißt es im selben Tenor: »The audience walks into the story. What's more, this walk should respond to each viewer's whims, even though each step along the way is prescribed [...]. It is gentle repression posing as free will.« Ebd., S. 11.

3 Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit I*, S. 189.

sende Vereinnahmung und (potentiell) totalitäre Kontrolle körperlichen Erlebens ab.

Für Klein ist die Wiederauflage barocker Raumkonstruktion, die sich als so paradigmatisch für die neue Ästhetik von Las Vegas erwiesen hat, demnach Teil einer größeren kulturellen Entwicklung, der es in ihrer manipulativen Wirkung letztendlich um nicht weniger als die Konsolidierung einer zunehmend privatisierten (und insofern exklusiven), global operierenden Konsumkultur geht, der jegliche öffentliche, demokratische Kultur bereits aus einem bloßen Mangel an Räumlichkeit zum Opfer zu fallen droht. Entsprechend handelt es sich auch für Klein um ein expansives, in seinem Machtanspruch umfassendes Herrschaftssystem: ein nach den gestalterischen Maximen barocker Räumlichkeit operierendes Dispositiv des Metakonsums.⁴ Aus einer solchen Perspektive lässt sich jeglicher subjektiven Erfahrung von Handlungsspielräumen verhalten, sie sei eine bloße Simulation von Freiheit, die wiederum die totalitäre Wirkungsmacht solcher Bild-Räume bestätigt. Es ist diese uneingeschränkte Macht von Bildern und ihre gierige Vereinnahmung der Realität, die Guy Debord in *Die Gesellschaft des Spektakels* beschrieben hat und die Jean Baudrillard als impliziten Ausgangspunkt seiner Simulationstheorie nimmt.⁵ Wie das manipulative Ausmaß dieser Kulturformen

4 Klein schreibt: »We return to arrangements vaguely similar to the Baroque mercantile public world of 1620, but dominated by a new system of power – under cybernetic impact of metaconsumerism (from warfare to computer games). This eccentric blend of the miniature and the massive produces monuments for trans-consumerism, like the Rococo ceilings in Las Vegas casinos and malls, a faux sky, a transnational special-effects sunrise, instead of the Coney Island amusement park in 1910. Beside it, like princely lords, a baronial, warlord capitalism takes the heraldry and paradox of mercantilism in seventeenth century Rome or Florence. Entertainment, public space, and electronic feudalism become essentially indistinguishable.« Klein, *The Vatican to Vegas*, S. 404.

5 »Die Bilder, die sich von jedem Aspekt des Lebens abgetrennt haben, verschmelzen in einem gemeinsamen Lauf, in dem die Einheit dieses Lebens nicht wieder hergestellt werden kann. Die teilweise betrachtete Realität entfaltet sich in ihrer eigenen allgemeinen Einheit als abgesonderte Pseudowelt. Die Spezialisierung der Bilder dieser Welt findet sich vollendet in der autonom gewordenen Welt des Bildes, in der sich das Verlogene selbst belogen hat. [...] Da, wo sich die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt, werden diese bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens.« Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 13-19. Für Baudrillard vgl. »Die göttliche Referenzlosigkeit der Bilder«, in: *Die Agonie des Realen*, S. 10-16. Eine entsprechende Überlagerung von Welt und Bild als Symptom mo-

einzuschätzen ist, d.h. wie weit ihre Vereinnahmungsmacht tatsächlich reicht, ist eine Frage, die sich im Kontext dieser Arbeit unweigerlich stellen mag. In ihren Grundzügen ist sie eine Aktualisierung der seit Adornos und Horkheimers programmatischem Aufsatz zur Kulturindustrie immer wieder mit neuen Akzenten geführten Debatte, ob Konsumkultur ihre Rezipienten zu einem passiven Status willenlosen Konsums verdammt, der ihnen eine bloße Illusion von Entscheidungsfreiheit vorgaukelt, damit sie weiter konsumieren; oder aber ob sich innerhalb dieser Konsumkultur vitale Handlungsräume ausmachen lassen, in denen in der Vermittlung durch diese Kultur dennoch eine (wie auch immer gefasste) authentische Erfahrung stattfinden kann.⁶ Doch anstatt diese Urfrage moderner Kulturkritik in der hier skizzierten Allgemeinheit auf die vorgestellte Untersuchung heterotopischer Bild-Räumlichkeit zurückzuwenden und die bekannten Argumente im Bezug auf diesen Gegenstand zu wiederholen, möchte ich mich auch in diesen Schlussgedanken auf die spezifisch heterotopischen und bildpolitischen Aspekte konzentrieren, an denen sich diese Untersuchung durchgehend orientiert hat.

Zunächst einmal lässt sich mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass sich ein Ort wie Las Vegas der beschriebenen Art der Bild-Räumlichkeit gerade wegen ihrer potentiell vereinnahmenden Eigenschaften bedient und dabei bestrebt ist, diese Wirkung immer weiter auszureizen. Fredric Jameson hat in einem anderen Zusammenhang auf die paradoxe Grundstruktur kommerzialisierter Kulturformen hingewiesen, die neben ihren vereinnahmenden Eigenschaften immer auch eine utopische Dimension verkörpern müssen, um als massenkulturelles Pro-

derner Kulturentwicklung findet sich auch bei Heidegger. »Wo die Welt zum Bilde wird, ist das Seiende im Ganzen angesetzt als jenes, worauf der Mensch sich einrichtet, was er deshalb entsprechend vor sich bringen und vor sich haben und somit in einem entschiedenen Sinne vor sich stellen will. Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen. [...] Überall dort aber, wo das Seiende nicht in diesem Sinne ausgelegt wird, kann auch die Welt nicht ins Bild rücken, kann es kein Weltbild geben. [...] Das Weltbild wird nicht von einem vormals mittelalterlichen zu einem neuzeitlichen, sondern dies, dass überhaupt die Welt zum Bild wird, zeichnet das Wesen der Neuzeit aus.« Martin Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, S. 87-88.

- 6 Vgl. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: *Die Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, S. 128-176. Optimistischere Positionen hinsichtlich möglicher Handlungsfreiheiten sind dagegen unter anderem formuliert worden von Stuart Hall, »Notes on de-constructing the popular«; Lawrence Grossberg, *We gotta get out of this place*; John Fiske, *Understanding Popular Culture*.

dukt wirksam zu sein; diese ideologische und wirkungsästhetische Spannung ist auch in den heterotopischen Raumkonstruktionen anzutreffen, die im Rahmen dieser Arbeit besprochen worden sind, und das nicht nur in den kommerziellen Räumen von Las Vegas, sondern auch in den repräsentativen und pädagogischen Räumen von Washington und der White City.⁷ Mit dem strategischen Auflösen der Distanz zwischen Raumsituation und Betrachter und der mit ihr einhergehenden Steigerung körperlicher Unmittelbarkeit, die sich in den populärkulturellen Formen seit dem Midway der Columbia Exposition und den frühen Vergnügungsparks auf Coney Island als wirkungsästhetisches Ziel dieser Raumkonstruktionen gezeigt hat, hat sich dabei nun aber nicht nur das potentielle Ausmaß der Vereinnahmung des Betrachters verstärkt, sondern auch dessen implizite Spannung mit der utopischen Dimension dieser Räume.

An einem Ort wie Las Vegas ist in dieser Hinsicht bemerkenswert, wie explizit (ja auf seine Weise geradezu aufrichtig) er sich in der konstitutiven Kommerzialität seines Erlebnisangebots präsentiert. Die abseits vom Alltag gelegene Realität, die dieser urbane Raum verkörpert, darf man zwar betreten, ohne dafür Eintritt zu bezahlen, und auch viele der spektakulären Innenräume der Hotelkasinos stehen allen Besuchern der Stadt zunächst einmal offen; und doch macht dieser Ort keinen Augenblick einen Hehl daraus, dass man hier konsumieren soll. Ob dieser Konsum an den Spieltischen und Slotmaschinen, in den Restaurants und Bars, den Geschäften, den Revuetheatern oder den Wellness-Clubs der Stadt geschieht – man bekommt, was in der offensiven Visualität des Ortes an einen herangetragen wird, und bekommt es nur (jedenfalls wenn man in dieser Welt nicht bloß Zuschauer sein, sondern in ihr umfassendes Erlebnisangebot eintauchen möchte), wenn man bereit zu zahlen ist. Auch das Angebot eines unentgeltlichen Betretens dieser Welt ist ein kalkulierter

7 »[We] cannot fully do justice to the ideological function of works like these unless we are willing to concede the presence within them of a more positive function as well: of what I will call, following the Frankfurt School, their Utopian or transcendent potential - that dimension of even the most degraded type of mass culture which remains implicitly, and no matter how faintly, negative and critical of the social order from which, as a product and a commodity, it springs. At this point of the argument, then, the hypothesis is that the works of mass culture cannot be ideological without at one and the same time being implicitly or explicitly Utopian as well: they cannot manipulate unless they offer some genuine shred of content as a fantasy bribe to the public about being so manipulated.« Fredric Jameson, »Reification and Utopia in Mass Culture«, in: *Social Text 1. Theory/Culture/Ideology* (Winter 1979), S. 144.

Teil des allgegenwärtigen Konsumangebots, das dieser Ort seinen Besuchern macht. Bereits im Bezug auf die frühere Neon- und Fassadenästhetik haben Venturi, Scott Brown und Izenour von der Raumgestaltung des Strips als einer ›Architektur der Überredung‹ gesprochen; eine Bezeichnung, die mir angesichts der ästhetischen Ansprachemodalitäten dieses Raumes als besonders treffend scheint, weil in ihr die dialogische Dimension des Verhältnisses von Wahrnehmungsangebot und Wahrnehmendem anklingt, die einen wesentlichen Teil der Produktivität dieses Ortes ausmacht.⁸ So betrachtete liegt in der Applikation barocker Raumgestaltung einerseits eine Steigerung der architektonischen Überredungsmacht von Las Vegas, weil sie mit ihrer suggestiven Kraft und ihrer impliziten Narrativität die Dauer des immersiven Eintauchens erweitert und verlängert; andererseits lebt die immersive Räumlichkeit dieses Ortes seit jeher von der aktiven Bereitschaft seiner Besucher, sich diesem Wahrnehmungsangebot hinzugeben.

Und doch ist damit gerade nicht gemeint, dass sich Handlungsspielräume hier nur in Form einer rigorosen Verweigerung gegenüber deren Erfahrungsangebot realisieren lassen, die entsprechend als Momente des Widerstandes zu verstehen wären; vielmehr ist die gesamte Situation der Wahrnehmung schon durch die Notwendigkeit eines affirmativen Aktes der Einwilligung in ihren Handlungsoptionen eine grundsätzlich offene. Sie konstituiert sich in einem realen, irreduziblen Moment der Verhandlung zwischen den beiden ineinander geöffneten Polen der Wahrnehmung und ist in der Frage, ob und wie weit sich der Wahrnehmende einem suggestiven Wahrnehmungsangebot hingibt, daher nicht auf die Funktion einer gleichermaßen mechanischen Einlösung zu reduzieren. Mehr noch: Über die Inszenierung einer unmittelbaren Körperlichkeit entfaltet sich in dieser Überredungssituation eine Sinnlichkeit, die diesen Raum in seiner vollen Komplexität zum Klingen bringt. Auch Roland Barthes spricht in seinem Aufsatz zur Stadtsemiologie explizit von dieser sinnlichen Produktivität des Raum-Erlebens und betont dabei, dass sie nicht nur einlösend, sondern (als erotische Erfahrung) auch transgressiv sei. In Konsumgesellschaften entfaltet sich diese Eigenschaften laut Barthes in einem Spannungsfeld von zwei Handlungszusammenhängen: dem Kauf und der Begegnung.⁹ Über den Schachzug, diese beiden Hand-

8 Venturi, Scott Brown/Izenour, *Learning from Las Vegas*, S. 9-13. Auch im Falle Washingtons und der White City gibt es diese ›überredende‹ Dimension des Verhältnisses von Raumsituation und Betrachter, in Las Vegas ist sie jedoch durch die heterochronische Gegenwart des Ortes verstärkt.

9 Barthes, »Semiologie und Stadtplanung«, S. 208. Wenn Barthes in diesem Zusammenhang von der Erotik der Stadtwahrnehmung spricht, so knüpft er damit implizit an seine Position sinnlicher Wahrnehmung an, die er bereits

lungen (die auch für die heterotopische Funktionalität von Las Vegas von zentraler Bedeutung sind) in einem Atemzug zu nennen und sie dabei über die Dimension einer gemeinsamen, in ihrem Kern unkontrollierbaren Körperlichkeit miteinander zu verbinden, erteilt Barthes Vorstellungen einer totalen Vereinnahmung von Raumsituationen eine implizite und dennoch deutliche Absage; einer Absage, der ich mich grundsätzlich anschließen möchte.

Wenn man sich nun angesichts des durch und durch kommerziellen und artifiziellen Wahrnehmungsangebotes dieser Räume jedoch die Frage nach der Möglichkeit einer authentischen Erfahrung in ihnen stellt, so lässt sich diese in der hier aufgezeigten Konsequenz in einem positiven Sinne nur als Erfahrung authentischer Sinnlichkeit beantworten. Eine Ästhetik somatischer Wirksamkeit mit ihrem Spiel von Überredung und Hingabe und der Grenzverwischung zwischen Real-Raum und Bild-Raum muss dabei nicht notwendig unkritisch sein; sie bedeutet in dem von ihr angesprochenen Erfahrungsspektrum jedoch eine klare Absage an die traditionelle und aus einer intellektuellen Distanz heraus formulierten Ästhetik der Urteilskraft. Diese programmatische Aufgabe einer kritischen Distanz gegenüber einem ästhetischen Objekt propagiert Gernod Böhme mit seinem Begriff der Atmosphäre; einem Begriff, der ein körperliches Eintauchen in jenen Raum impliziert, der sich in einer Wahrnehmungssituation zwischen Objekt und Subjekt der Betrachtung auftut, und uns dazu einlädt, ein Wahrnehmungsangebot nicht intellektuell zu sezieren, sondern affektiv, emotional und imaginativ in uns aufzunehmen. Diesem Ansatz folgend findet ästhetische Erfahrung ständig und überall statt, weil sie einen maßgeblichen Teil des Erlebens unserer Umgebung ausmacht; und daher kann sie auch nicht in privilegierter Weise an Kunstobjekte oder ausgewiesene Orte der Kunstwahrnehmung wie das Museum gebunden sein.¹⁰ Es erstaunt daher umso mehr, wenn Böhme das Kunstmuseum als besonderen Ort ästhetischer Erfahrung in letzter Konsequenz doch nicht aufgeben möchte; denn der im Museum ausgestellten Kunst kommt für ihn in ihrer gesellschaftlichen Aufgabe, sinnliche Empfindsamkeit zu entwickeln und zu schulen, noch immer eine ungebrochene pädagogische Privilegierung zu.

So konstruktiv und wichtig ich Böhmes Vorschlag finde, unser traditionelles Ästhetikverständnis aus der Perspektive der sinnlichen Erfahrung zu überdenken und als grundlegenden Teil unserer Alltagswahrnehmung zu begreifen, so problematisch und letztendlich auch wenig konsequent erscheint mir dieses Bewahren des Museums als privilegier-

in *Die Lust am Lesen* entwickelt. Vgl. hierzu auch die ausführlichere Diskussion im zweiten Kapitel dieser Arbeit, S. 48-53.

10 Vgl. hierzu Böhme, *Atmosphäre*, S.15-17.

ter Ort der Ausbildung von ästhetischer Sensibilität. Das Kunstmuseum (und diesen Aspekt spricht Böhme mit seinem Verweis auf die gesellschaftliche Funktion einer Autonomie der Kunst selbst an) war zu keiner Zeit seiner institutionellen Entwicklung ein handlungsentlasteter Raum; vielmehr war es immer schon ein Ort, dessen Handlungsaufforderung genau darin bestand, auf eine bestimmte, gesellschaftlich sanktionierte Weise Kunst zu betrachten und diese Kunstbetrachtung mitsamt der von ihr vermittelten Werte über Zugangsregularien, Auswahl und Präsentation der Exponate heterotopisch zu verankern. Aktuell befindet sich diese Institution in einer markanten Zeit der Transformation, die mit Fragen nach einem zeitgemäßen Kunstverständnis und mit einem korrespondierenden Wandel der gesellschaftlichen Funktion des Museums einhergeht; beide Stoßrichtungen von Fragen sowie die praktischen Ergebnisse dieser Entwicklung machen Vorstellungen einer Handlungsentlastung dieser Räume problematischer.

Das New Yorker Museum of Modern Art ist ein prägnantes Beispiel für diese aktuelle Neudefinition des Kunstmuseums. Es wurde im November 2004 nach einer zweijährigen Umbauzeit wiedereröffnet, und dieser Eingriff ist bereits der sechste in der Reihe von Umbauten und Erweiterungen, mit denen sich das MoMA seit seiner Gründung 1929 immer wieder konzeptionell und architektonisch aktualisiert hat.¹¹ Jede dieser Metamorphosen hat sich entsprechend nachhaltig auf die in den Räumen des Museums aufbewahrte und der Öffentlichkeit präsentierte Kunst ausgewirkt; so auch in diesem jüngsten Fall. Eine grundlegende Änderung besteht darin, in den unteren Ausstellungsräumen, die ein Besucher in der Regel zuerst besichtigt, nicht mehr mit den Werken der klassischen Moderne zu beginnen und die Ausstellung sich von dort aus in die oberen Geschosse des Gebäudes hinein verjüngen zu lassen, sondern dieses Ordnungsprinzip und die von ihm inkorporierte Geschichte zeitgenössischer Kunst umzukehren. Dass diese programmatische Umkehr für die Rezeption dieser Geschichte, in der das Neue am Anfang steht und sich das Alte retrospektiv aus ihm ableitet, weitreichende Folgen hat, liegt auf der Hand, wobei die Verantwortlichen zugleich nachdrücklich auf die organisatorische Pragmatik dieser Entscheidung hinweisen. Denn dem Teil des Gebäudes, der das aktuelle Kunstgeschehen

11 In dieser Art der fortwährenden Modifikation seiner räumlichen Gestalt und der von ihr verkörperten funktionalen Agenda ist das MoMA insofern Las Vegas nicht unähnlich. Eine ausführliche (wenn auch sehr affirmative) Darstellung dieser Entwicklung findet sich in dem Aufsatz des amtierenden Direktors des MoMA, Glenn D. Lowry, »On the New Museum of Modern Art: Thoughts and Reflections«, in ders. (Hg.), *The New Museum of Modern Art*, S. 7-15.

ausstellen soll und in dem insofern die meiste Bewegung von Kunstwerken stattfinden muss, ist man mit einer größeren Stockwerkhöhe als in den darüber liegenden Etagen nicht nur organisatorisch, sondern auch architektonisch entgegengekommen.

Dieses pragmatische Argument im Sinne einer von der Architektur bereitzustellenden ›optimalen Kunstbetrachtung‹ ist für das MoMA aus einem weiteren Grund bezeichnend. Denn im Gegensatz zu den Guggenheim Museen und der Aufmerksamkeit, die sie sich mit ihrer Architektur seit dem Bau des Stammhauses von Frank Lloyd Wright am Central Park im zeitgenössischen Kunstbetrieb verschaffen, hat das MoMA bisher stets eine weniger expressive Architektur bevorzugt. Daher erstaunt es nicht, dass der aktuelle Umbau sich in seiner Expressivität an gänzlich anderen wirkungsästhetischen Prämissen orientiert als die selbstreferenzielle Spektakularität der Gebäude von Wright oder Gehry. »While MoMA's own history«, schreibt der Architekturkritiker Terence Riley, »has been colored with the assumption that architectural expression and the proper environment for looking at art were mutually exclusive, Taniguchi has demonstrated that the two can be intertwined, specifically when the former is designed in such a way as to offer a subtle but rich series of sensory experiences that heightens awareness.«¹² Die Expressivität von Taniguchis Architektur wendet sich gezielt an die sinnliche Erfahrung dieses Raumes und stellt sich dabei für Riley in den pädagogischen Dienst einer gesteigerten Aufmerksamkeit, die wiederum einer intensivierten Betrachtung der Kunstwerke zugute kommen soll. Explizite Momente dieser Choreographie einer gesteigerten Sinnlichkeit sind die dramatischen Blicke, schmalen Brücken und tiefen Schluchten um das neue Atrium, die mit Plexiglasgeländern und schmalen, vertikal gestreckten Fenstern dramatisch in Szene gesetzt wurden. Eine andere Strategie dieser erlebnis-architektonischen Expressivität ist die Platzierung von ausgewählten Kunstwerken in bestimmten Raumsituationen. So droht z.B. Barnett Newmans Skulptur *Broken Obelisk* durch ihren unwahrscheinlich wirkenden Balanceakt des Obelisken einen nahe stehenden Betrachter buchstäblich zu erschlagen, und diese Wirkung verstärkt sich durch ihre freistehende Platzierung in der Mitte des schwindelerregend hohen Atriums. Claude Monets *Wasserlilien* Triptichon involviert den Betrachter durch sein extremes Panoramaformat und seine diffusen, zwischen Oberflächlichkeit der Leinwand und Tiefensog des Dargestellten oszillierenden Raumrelationen, wobei sich die im Bild angelegte Ungreifbarkeit des dargestellten Raumes und die resultierende Verunsicherung

12 Terence Riley, »The New Museum of Modern Art by Yoshio Taniguchi«, in: Joury, *The New Museum of Modern Art*, S. 53.

cherung des Betrachters auch hier durch seine Platzierung an einer der beiden tragenden Wände dieses sonst sehr offenen Raumes verstärkt. Und schließlich wurde der grüne Bell-47D1 Hubschrauber in der räumlichen Enge des Treppenaufgangs zum Atrium so ›eingeklemmt‹, dass seine Flügel bei einer tatsächlichen Rotationsbewegung des Propellers nicht genügend Platz finden würden und man sich, wenn man unter ihm hindurchgeht, unweigerlich fragt, ob er wohl herunter fallen könne.

Auf der anderen Seite dieses Umbaus steht der unnachgiebige Kommerzialisierungsdruck auf den aktuellen Museumsbetrieb, von dem bereits im Bezug auf die Guggenheim-Museen in Las Vegas die Rede gewesen ist. Eine gängige Möglichkeit, seine Position in dieser Situation eines zunehmenden Wettbewerbs im Bereich des Kunstsektors zu behaupten, ist, sich einer offensiven architektonischen Performativität zu bedienen. Und sowohl in der Variante spektakulärer Selbstbezüglichlichkeit des Guggenheim, als auch in der subtileren Form einer expressiven Sinnlichkeit des neuen MoMA offenbart sich eine große Nähe zu den wirkungsästhetischen Ansprachestrategien einer kommerziellen Erlebnis-Architektur. In der körperlichen Involvierung der Besucher, auf die man beim Umbau des MoMA gesetzt hat, werden die Museumsräume zugänglicher, indem sie suggerieren, dass man für die Wertschätzung der hier ausgestellten Kunst vor allem sinnlich aufgeschlossen sein muss, aber nicht unbedingt in einer intellektuellen Weise vorgebildet; gleichzeitig sind mit einem stattlichen Eintrittspreis von 20\$ die Kosten für einen Besuch dieser Räume so sehr gestiegen, dass sich dieses Entgelt im Prinzip nur lohnt, wenn man sich lange in ihnen aufhält. Um diesen Aufenthalt nun besonders abwechslungsreich und unterhaltsam zu gestalten, ist das Museum nicht nur mit einem immensen Giftshop im Erdgeschoss, einem weiteren Buchladen im ersten Stock und zahlreichen kleineren Verkaufsständen zwischen den unterschiedlichen Ausstellungssektionen ausgestattet worden, so dass sich Kunstbetrachtung und Souvenireinkauf miteinander vermischen; es befinden sich zudem in besonders attraktiven Gebäudelagen drei exklusive Restaurants, die an renommierte New Yorker Gastronomiebetriebe verpachtet wurden und in denen man zwischen seinem Besuch der ›Paintings- und Sculpture Gallery‹ mit den großen Meisterwerken der klassischen Moderne im dritten und vierten Stock und der Designausstellung in dem Stockwerk darüber ein mehrgängiges Menü zu sich nehmen kann. Und als sei es ein Zitat des Picasso-Restaurants im BELLAGIO, hängt an der Trennwand vor dem exklusivsten und elegantesten dieser Gastronomieräume ein großformatiges Picasso-Gemälde.

In diesem affirmativen Aufgreifen von Gestaltungsmustern kommerzieller Erlebnis-Architektur artikuliert sich ein markanter Einschnitt in

die heterotopische Funktionalität der Institution des modernen Museums, die sich bisher idealerweise in einem sicheren Außerhalb zur ökonomischen Rationalität anderer Gesellschaftsbereiche platziert hat. Dabei liegt es auf der Hand, wie sehr das zunehmende Maß an kommerzieller Durchdringung, mit dem wir es heute zu tun haben, den Museumsbetrieb konzeptionell herauszufordern vermag. Und doch muss diese Entwicklung nicht zwangsläufig das Ende einer kritischen Kunstbetrachtung bedeuten; d.h. nicht solange man sich der Aufgabe stellt, diese Kritikfähigkeit den aktuellen Kulturbedingungen innerhalb und außerhalb des Museums anzupassen und mit dem Erfahrungsspektrum körperlicher Unmittelbarkeit in Einklang zu bringen, das in der gegenwärtigen Gestaltung unserer Lebenswelten so intensiv bedient wird, und auf diesem Weg nicht zuletzt auch das kritische Potential dieser Art ästhetischer Erfahrung freizulegen. Das neue MoMA verhält sich angesichts der Vermittlung dieses kritischen Umgangs bestenfalls ambivalent, indem es seinem breiten Publikum die in seiner Architektur wirksame Spannung zwischen affektiver Wahrnehmungssensibilisierung und somatischer Vereinnahmung nicht transparent macht. Diese Tendenz aufzuzeigen und dem neuen MoMA als konzeptionelle Schwäche auszulegen, sollte an dieser Stelle jedoch keineswegs als ein grundsätzliche Ablehnen der körperlichen und erlebnishaften Dimension der umgebauten Räume verstanden werde, auch wenn diese neue Ausrichtung zu einem substanziellen Teil aus dem Diktum einer wachsenden Kommerzialisierung heraus geboren ist und das Kunstmuseum aktuell in eine Funktionalität treibt, die sich durch ein rapide schwindendes Maß an Autonomie auszeichnet.¹³ Mit dieser Situation im Blick würde ich vielmehr für eine umgekehrte Haltung plädieren: denn wenn ästhetische Erfahrung in unserer zeitgenössischen Kultur mehr denn je in kommerzielle Gebrauchszusammenhänge eingebunden ist, dann täte eine umfassende Sensibilisierung gegenüber diesen Erfahrungsangeboten gut daran, all diese Verstrickungen mit zu thematisieren; eine Haltung, die in nächster Konsequenz zu der Frage führen

- 13 Problematisch erscheint mir dagegen vielmehr die Tendenz einer Reduzierung der Auswahl an Exponaten, die eine sehr komprimierte und an den bekannten Meisterwerken ausgerichtete Geschichte der Modernen Kunstentwicklung suggeriert. Ironischerweise hat der Umbau des Museums offenbar nicht dazu geführt, so viel neuen Raum bereitzustellen, dass sich diese Geschichte in einer programmatischen Breite und Komplexität erzählen ließe, sondern vielmehr in eine ›Best of Modern Art‹-Logik mündet, die einem breiten Publikum offenbar zugänglicher ist. Eine kritische Betrachtung der neuen Ausstellungskonzeption des MoMA findet sich bei Jerry Saltz, »Return Engagement: Is the greatest collection of modern art in the world running out of space?«, in: *The Village Voice*, 19. November 2004.

muss, wie sich das kritische Potential einer Ästhetik körperlicher Unmittelbarkeit freilegen lässt, mit der wir es hier zu tun haben – zumal dies aufgrund der speziellen Gratifikationsmuster dieser Ästhetik nur sehr bedingt auf dem Weg der intellektuellen Distanzierung geschehen kann. Welche Möglichkeiten einer kritischen Sensibilisierung im Umgang mit entsprechenden Wahrnehmungsangeboten lassen sich vor dem Hintergrund dieser Untersuchung ausmachen?

Eine Antwort hierauf lautet: Um die Ansprachestrategien eines heterotopischen Raumes wie dem neuen MoMA zu begreifen, hilft es, in Las Vegas gewesen zu sein. In dieser Bezogenheit der beiden Raumsituationen aufeinander, die ihren jeweiligen Raumerleben angelt, ist auch weiterhin von Las Vegas zu lernen. Denn in unserer zeitgenössischen Kultur es gibt nicht einen privilegierten Ort der Sensibilisierung, der uns einen kritischen Umgang mit den zunehmend ästhetisierten Lebenswelten eröffnet, die heute unsere Realität bestimmen. Vielmehr erschließt sich eine kritische Haltung angesichts dieser Realität einer zunehmend ästhetisch verdichteten Räumlichkeit allein in einem fortwährenden Perspektivwechsel, in dem Erfahrungen aus den unterschiedlichsten medialen, räumlichen und funktionalen Kontexten über die Dimension des von ihnen vermittelten sinnlichen Erlebens miteinander kurzgeschlossen werden. Diese Art der kritischen Sensibilisierung begründet sich dabei gerade nicht in der Position eines kritischen Außerhalb oder in einem Ort vermeintlicher Handlungsentlastung, sondern in einem affirmativen Eintauchen in die respektiven Wahrnehmungsangebote, in dem das Spektrum sinnlicher Erfahrung erweitert und vertieft werden kann. Die ästhetischen Erfahrungen, die ich in Las Vegas mache, sensibilisieren mich in diesem Verständnis für die Erfahrungen, die ich im MoMA mache und umgekehrt. In der kritischen Perspektivisierung, die auf diese Weise entsteht, stellt sich die relative Distanz zu dem einen Wahrnehmungsangebot immer aus der Position der Nähe zu dem anderen her.

Die sinnliche Involvierung des Betrachters wird in diesem Beispiel vor allem über die affektive Ebene angesprochen. Wie sich an der immersiven Räumlichkeit des ›neuen‹ Las Vegas gezeigt hat, lässt diese das Erleben eines Eintauchens in alternative Realitäten zeitlich verlängern und emotional vertiefen, wenn es narrativ eingebettet wird, d.h. wenn das Erleben einer körperlichen Unmittelbarkeit um eine imaginative Dimension erweitert und Fiktion und Wirklichkeit überblendet werden. Besonders im VENETIAN hatte sich dieses Muster als treibende gestalterische Kraft herausgestellt. Die Architektur dieses Hotelkasinos hatte sich als räumlich inszenierte Grenzverwischung zwischen imaginärer und gebauter Realität erwiesen, in der die unauflöslich ineinander verschränkte Produktivität von Welt und Bild, die jeden Wahrnehmungsakt begleitet,

zum Angelpunkt ästhetischen Erlebens wird. In der Architektur des VENETIAN expliziert sich somit auf der Ebene des gebauten Raumes ein kognitiver Prozess des Raumerlebens, der in der überzeichneten Perfektion des neugeschaffenen Venedigs fiktional gesteigert und im Moment von dessen Rezeption imaginär gedoppelt wird. Zurückgewendet auf die im Eingangskapitel mit W.J.T Mitchell gestellte Frage, was es denn sei, das wir von Bildern wollen, realisiert sich in dieser immersiven Spielart ästhetischer Erfahrung der Wunsch des Betrachters, in die Fiktionalität von Bildern hineinzubegeben und sich in der von ihnen verkörperten Realität aufzuhalten. In die fiktionale Wirklichkeit des VENETIAN eingetaucht erschließt sich jedoch das kritische Potential dieser Ästhetik nur schwerlich. Um auch in diesem Punkt von Las Vegas zu lernen, ist es daher hilfreich, das hier beschriebene Erfahrungsmuster mit einem wirkungsästhetisch verwandten Beispiel aus dem Bereich der darstellenden Kunst zu perspektivieren.

Gregor Schneider zeigte seine Installation »Die Familie Schneider – At Home« im Herbst 2004 im Rahmen der Londoner *Frieze* Messe für zeitgenössische Kunst, und sie ist auch die letzte Station dieser Arbeit. In einem unscheinbaren Londoner Reihenhaushausviertel hat Schneider für sein Vorhaben zwei identisch anmutende Häuser umgebaut, in denen sich die Besucher allein und für die Dauer von jeweils zehn Minuten aufhalten sollen. Die wenigsten halten es in diesen Räumen jedoch so lange aus, denn was hier mit dem Betrachter geschieht, ist das unvermittelte Betreten eines laufenden Psychothrillers. Bereits im Hausflur, der mit einem schäbigen braunen Teppich ausgelegt ist, kommen einem diese Räume merkwürdig klaustrophobisch und stickig vor. Im Wohnzimmer liegen in einem Aschenbecher vier ausgedrückte Zigarettenkippen. Man hört aus der Küche das Klappern von Geschirr und sieht beim Näherkommen eine kleine, leicht gebückte Frau mit langen braunen Haaren, die dem Betrachter Teller spülend den Rücken zuwendet und keine Notiz von ihm zu nehmen scheint. Es ist feucht in dem Haus, der Weg führt in den Keller, wo es Lachen auf dem Fußboden gibt und zugeschnürte schwarze Müllsäcke an der Wand lehnen. Weiter geht es nur auf allen Vieren. Man kommt zu einer extrem niedrigen, verschlossenen Kammer, in der ein Licht brennt. Von hier aus führt der Weg in den ersten Stock, wo in dem unaufgeräumten Schlafzimmer ein Heizlüfter vor sich hin brummt. Erst auf den zweiten Blick bemerkt man ein Kind, das regungslos in einer Ecke sitzt und dem ein schwarzer Müllsack über den Kopf gestülpt ist. Eine Puppe? Kaum hat man sich mit diesem Gedanken zu beruhigen versucht, zuckt der Fuß des Kindes. Im Bad nebenan steht ein Mann unter der Dusche, der sich immer wieder auf die Oberschenkel klopft und dabei stöhnende Laute von sich gibt. Es ist, als sei man mitten in das

Geschehen eines Verbrechens geraten. Ist es schon passiert? Passiert es noch? Und vor allem: was passiert hier?

Doch erst im nächsten Haus wächst das Unbehagen mit dieser Situation ins Unerträgliche, denn hier erwartet einen das exakt identische Szenario: dieselbe Einrichtung, dieselbe Anzahl Zigarettenskippen im Aschenbecher, dieselbe muffige Schwüle, dieselbe Frau in der Küche beim Geschirrspülen, der stöhnende Mann unter der Dusche, das Kind im Schlafzimmer. Man kann sich die Erfahrung, die einem diese Räume eröffnen, so unmöglich vom Leib halten, weil sie ihren Betrachter in einer paradoxen Spannung hält. Denn obwohl alle Bestandteile dieser Installation in einer realen und leibhaftigen Gegenwart vorhanden sind, spielt sich der eigentliche Horror allein im Kopf der Person ab, die sich durch diese Räume hindurchbewegt. Wieder heraus kommt man nur, indem man den vorgegebenen Weg fortsetzt, bis man den Ausgang erreicht. Dabei generiert die Bewegung durch das Haus in den suggestiven Szenarien, die uns hier begegnen, eine wahre Flut von Vorstellungsbildern. Über das körperliche Erleben dieser Räume werden sie in unserer Phantasie aufgerufen und innerhalb des Bruchteils einer Sekunde hier her transportiert. Als Protagonisten hat Schneider eineiige Zwillinge engagiert, und so spielt er nicht nur mit unseren Raumängsten, sondern auch mit diffusen kollektiven Phantasien des Déjà-vu, des Identitätsverlusts und der Verdopplung, die er in der immersiven Räumlichkeit der Schneider-Häuser erfahrbar macht. Die Angstrealität, die sich dem Besucher in diesen Räumen auftut, ist deswegen so wirkungsvoll, weil sie ihn in der konsequenten Verweigerung einer Betrachterposition der kritischen Distanz die konstitutive Untrennbarkeit der Wirklichkeit von Phantasie und Vorstellung in der unentrinnbaren Realität eines raumgewordenen Albtraumes erfahren lässt.

Schneiders Installation teilt mit dem VENETIAN das ästhetische Angebot des Eintauchens in eine Raumsituation realer Fiktionalität, kehrt die affirmativen Gratifikationsmuster dieses Eintauchens jedoch um. Indem die Realität dieser Räume mit Bildern und Assoziationen aus dem Imaginationsarsenal des Psychothrillers und des Horrorfilmes bespielt wird, gerät die Erfahrung einer unauflöselichen imaginativen Verstrickung von Fiktion und Wirklichkeit, die wir in ihnen machen, zur nahezu unerträglichen Irritation. Das von Angst und Unbehagen geleitete Kollabieren der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird hier zum Angelpunkt ästhetischer Erfahrung. Auf diese Weise sensibilisieren diese Räume die Wahrnehmung derer, die sie erleben, sowohl in ihrer affektiven als auch in ihrer imaginativen Dimension. Im Modus eines *zu nahen* Erlebens vermittelt Schneider uns, wie diese Räume mit uns spielen. Dabei hat er immer wieder in beide Richtungen gearbeitet: Er hat klaustrophobe

Räume unseres alltäglichen Lebens (schmuddelige Garagen, Kellerräume mit fleckigen Betonwänden) in die heterotopische Räumlichkeit des Museums hinein und Erlebnisräume wie die Londoner Häuser der Familie Schneider aus dem Kunstbetrieb in unseren Alltagsraum heraus getragen. Installationen wie diese bereiten in ihrer strategischen Überblendung von Fiktion und Wirklichkeit und der beständigen Bewegung zwischen heterotopischem und realem Raum Grenzerfahrungen ästhetischen Erlebens, die das kritische Potential einer immersiven Ästhetik in einer exemplarischen Weise freilegen.

»Utopia is a state, not an artist's colony«, sagt Koolhaas. »It is the dirty secret of all architecture, even the most debased: deep down all architecture, no matter how naïve and implausible, claims to make the world a better place.«¹⁴ Die verkappte Utopie von Schneiders Räumen ist keine Rückkehr zu einem verlorenen Zustand klarer Unterscheidbarkeit von Fiktion und Wirklichkeit; vielmehr verkörpern sie in ihrer traumatischen Verkehrung die Notwendigkeit einer ästhetischen Affirmation ihrer unendlichen und produktiven Verstrickung, deren neuerliche Umkehr die strahlende Wunschrealität des VENETIAN ist. Eine Verweigerung gegenüber der genuinen Fiktionalität von Realität, die wir hier so unmittelbar erleben, würde in unserer zeitgenössischen Kultur geradezu psychotische Folgen haben. Der Ausweg führt hinein in diese Räume, die sich nur auf dem Weg des Eintauchens kritisch perspektivieren lassen.

14 Koolhaas, »Utopia Station«, *Content*, ders./AMOMA/Brown/Link, S. 393.