

Contributi/3

Anthropozäne Architektur

Die Sichtbarkeiten des Anthropos

Dennis Pohl

Articolo sottoposto a doppia *blind-review*. Ricevuto il 03/10/2016. Accettato il 15/12/2016.

Although the discourse on the Anthropocene started around 15 years ago, the question on the conditions of an architecture in that time frame has been widely disregarded. In which relation enter the anthropos and its constructed environment in the age of the Anthropocene? How is the anthropos regarded or made visible by and through its architecture? This essay elaborates on a twofold perspective the conception of *téchne* in the Anthropocene, in order to get a grasp over the relation of *poíesis* and *praxis*. By questioning the assumptions on which these relations in the Anthropocene thesis are build, allows to situate two different modes of subjectivity and environmental construction. On the one hand an Aristotelian model focusing a cause oriented, parceled notion of space in which the anthropos is the only *causa efficiens* shaping his environment and on the other a Platonic integrated model that does not separate *poíesis* from *praxis* and can be seen as a basis for a reciprocal relation between anthropos and environment. This philosophical framework serves as a basis for a comparative analysis of the two movies *The Social Life of Small Urban Spaces* (1980) from William H. Whyte and *Playtime* (1969) from Jacques Tati, where central aspects of the entanglements between the subject and its architectural machines are brought to light. Concepts of normality and monstrosity, patterns and breaks, universal and situated knowledges, parceled and non-identified spaces are juxtaposed, in order to highlight limits and potentials of an architecture in the Anthropocene.

Im Jahr 2000 verkündet der Atmosphären-Chemiker und Nobelpreis-Gewinner Paul Crutzen, dass auf Basis Geologischer Erkenntnisse das Anthropozän als geologische Zeiteinheit eingeführt werden sollte. Diese offizielle Einheit, postuliert von der *International Commission on Stratigraphy*, teilt die 4.5 Billionen Jahre alte Erdgeschichte in verschiedene Schichten, Epochen, Zeiten und Gezeiten auf. Die Zeit des Anthropozäns wird als Nachfolger der Holozän Epoche errechnet, die vor 12.000 Jahren, nach der letzten Eiszeit einsetzte, und vor 10.000 Jahren zu einer Stabilisierung des globalen Klimas führte – bis durch menschliche Eingriffe in Veränderungen der Erdoberfläche ein messbarer Unterschied nachvollziehbar wurde, der in seinem geologischen und biologischen Einfluss nicht mehr rückgängig gemacht werden kann.

Während es über den Beginn der Anthropozän Epoche noch weitgehende Abweichungen gibt¹, haben die Diskurse gemein, dass der Mensch, *Anthropos* oder *Homo sapiens* als globaler Akteur und geologischer Faktor für diesen Wandel von zentraler Bedeutung ist².

Demnach wird im Anthropozän neben der geologischen Problematisierung, insbesondere die Frage nach dem *Anthropos* zentral in den Raum gestellt und bringt eine Reihe kulturanthropologischer, sozialwissenschaftlicher und philosophischer Fragestellungen mit sich.

Ungeachtet davon inwiefern nach dem postmodernen Ausbleiben übergeordneter Meta-Narrative sowie dem ‚Ende-der-Geschichte‘ das Anthropozän neue Formen der Zeitlichkeit erfassen kann, oder sich gegen Kritiken als diskursive Modeerscheinungen oder strategisches Legitimationskonstrukt für Nachhaltigkeitskonzepte und Geo-Engineering behaupten kann; konzentriert sich der folgende Aufsatz auf die Verschränkungen lebensweltlicher Umstände und der Situierung einer anthropozänen Architektur³. Zentral steht hier die Frage nach der Sichtbarkeit des *Anthropos* in oder durch anthropozäne Architektur. In welches Verhältnis tritt der Mensch zur gebauten Umwelt im Zeitalter des Anthropozäns? Wie wird er sichtbar gemacht oder unter welchen Bedingungen betrachtet?

Wenn man davon ausgeht, dass das Anthropozän Projekt vor allem zu Auflösungen der Grenzziehungen zwischen Natur und Kultur, Subjekt und Objekt, Mensch und Umwelt führt, ließe sich eigentlich mit der Architektur entgegenthalten, dass diese schon immer ‚anthropozän‘ gewesen ist.

Erstens lässt es sich historisch aufzeigen, dass seit der neolithischen Revolution, Menschen lernten ihre eigene Nahrung zu erzeugen und dabei ihre Umwelt nachhaltig veränderten. Dabei bildeten sich Wissensplateaus aus, die sowohl horizontale zeitliche Vermittlung bestimmter Wissensbestände sicherten, als auch vertikal interkulturell für einen Austausch von Techniken und Praktiken

¹ Ende des 18. Jh. (P.J. Crutzen, *Geology of mankind*. Nature 415, 2002: 23; W. Steffen, A. Persson, L. Deutsch (hrsg.), *The Anthropocene: From global change to planetary steward-ship*. AMBIO 40, 2011: 739–761), oder im Zusammenhang mit der Entwicklung der Landwirtschaft vor 7000 bis 8000 Jahren (W. Ruddiman, *The atmospheric greenhouse era began thousands of years ago*, «Climate Change» 61, 2003: 261-293).

² W. Steffen, J. Grinevald, P. Crutzen und J. McNeill, *The Anthropocene: conceptual and historical perspectives*, 2011: S. 843.

³ Zum Ende der großen Narrative und dem Ausbleiben einer Meta-Erzählung vgl.: J.-F. Lyotard und P. Engelmann, *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*, 8., unveränd. Aufl. ,Wien 2015; Mit dem Ende der Geschichte sei nur ein Verweis auf die politischen Implikationen des Anthropozäns gegeben vgl.: F. Fukuyama, *Das Ende der Geschichte: wo stehen wir?*, München 1992; Zum Anthropozän als diskursive Modeerscheinung vgl.: I. Stengers im Gespräch mit H. Davis und E. Turpin, *Matters of Cosmopolitics: On the Provocations of Gaïa*, in (hrsg. v.) E. Turpin, *Architecture in the Anthropocene: Encounters among Design, Deep Time, Science and Philosophy, Critical Climate Change*, London 2013; Für eine kritische Genealogie des Anthropozän Begriffs und dessen Diskursökonomie vgl.: C. Bonneuil und J.-B. Fressoz, *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History, and Us*, London/Brooklyn/NY 2016.

sorgten⁴. Somit gab es kulturanthropologisch betrachtet, immer konstruierte Verschränkungen von Subjekt und Umwelt.

Zweitens lässt sich etymologisch begriffen sagen, dass *Arché* als Ursprung und Quelle, Grund, Prinzip, auf ein Hervorbringen in zweifacher Hinsicht deutet. Nämlich erstens als physische Kausalität, die in der *praxis* auf ein Ziel gerichtet ist; und zweitens auf ein Begründen im Entdecken eines *poetischen* Ursprungs und seiner Verschränkung mit der Welt. Darüber hinaus gründet sich das Verb *tektainomai*, als Bauen verstanden, vor allem auf *téchne*.

Bis in die Zeiten Platos besteht zwischen den Begriffen *téchne* und *episteme* ein unmittelbarer Zusammenhang. Dadurch, dass sie als ein praktisches Können und ein Wissen verstanden mit einander einhergehen, werden *poiesis* und *praxis* nicht nur als ein Hervorbringen im höchsten Sinne verstanden, sondern auch als Synonyme gebraucht. Die *praxis* ist somit auch gleichzeitig ein Wissen um diese⁵. Erst mit Aristoteles vollzieht sich die Trennung von *téchne* und *episteme* in eine praktische und eine epistemologische Dimension, die die Grundlage für die praktische Philosophie ist. Er kritisiert die metaphysische ‚Idee des Guten‘, die sich in hergestellten Gegenständen erfüllt, und stellt stattdessen die tugendhafte Handlung (*praxis*) dem Hervorbringen (*poiesis*) gegenüber.

Episteme steht dabei für universelle Wahrheiten ein, die die Bedingung für ein deduktives System der *theoria* sind, wie Aristoteles am Beispiel der Geometrie anführt. *Téchne* hingegen steht ein für die Künste mit ihren Kontingenzen, in denen *praxis* und *poiesis* als Gegensätze betrachtet werden. Bei der *poiesis* liegt der Zweck außerhalb des Herstellens selbst und sie wird somit als ein zweckgebundenes Machen betrachtet, die sich auf Können und Wissen, auf Technik/Kunstherrlichkeit (τέχνη [*téchne*]) beruht⁶. Sie wird somit selbst zum Mittel für ein bestimmtes Ziel, zum Beispiel im Herstellen eines bestimmten Bauwerks.

Die *Praxis* hingegen ist selbstzweckhaft, als Handeln in der Gemeinschaft, der Kommunikation und Interaktion mit seinesgleichen. In sich findet sie

⁴ J. Renn, W. Osthus, H. Schlimme (Hrsg. v.), *Wissensgeschichte der Architektur*, 3 Bände, Berlin 2014.

⁵ In seiner Kritik gegen den sophistischen Begriff von *téchne*, geht es Platon im Zusammenfallen von Machen (*poiesis*) und Tun (*praxis*), um einen ethischen Diskurs. Insbesondere darum, dass der Mensch eine Idee vom Guten hat und diese immer auf einen materiellen Gegenstand bezieht. Entgegen der sophistischen Auffassung, die ausgeht von einer Metawissenschaft (*epistemon episteme*), die sich selbst zum Gegenstand haben kann; argumentiert Platon für eine Selbstkenntnis (*to gignoskein heauton*), die sich des eigenen Gegenstandes bewusst ist (*episteme heautou*). Er geht davon aus, dass es zumindest einen Gegenstand gibt, nämlich das Gute, aus dem sich alles Wissen und die Praxis heraus formt. Damit negiert er vor allem, dass nur Fachleute (*demiourgoi*) Werke hervorbringen und Kenntnis vom Guten oder Schönen haben können. Platon: *Opera*, I. Burnet, Oxford 1973 sowie die Übersetzung von O. Apelt: *Platon, Sämtliche Dialoge*, Meiner 1988, 162c-165c.

⁶ Aristoteles, *Poetik 1*, 1447 a 10.

empirisch die situative Verwirklichung des Guten und beruht auf Einsicht, Klugheit und praktischer Vernunft (*phronesis*)⁷.

Für die Architektur heißt das – aus der Sicht Platos gesprochen: es realisiert sich ein Wissen im Bauen, in dem eine generelle Idee des Guten oder Schönen angenommen wird. Es gibt kein Wissen *über* das Bauen, das nicht *in* und *mit* der *praxis* entsteht, kein Hervorbringen ohne *poiesis*. Mit Aristoteles gibt es neben dem theoretischen Wissen, ein materielles Herstellen von Gegenständen der *poiesis* einerseits und ein tugendhaftes kommunikatives Handeln der *praxis* andererseits. Was bedeutet, dass das Herstellen von Architektur nicht nur von der Theorie getrennt wird, sondern auch als Gegenstück zum tugendhaften Handeln in der Gemeinschaft betrachtet wird.

Diese sehr unterschiedlichen Ansätze finden sich auch in den Vorstellungen der Idealstädte von Platon und Aristoteles wieder. Während sich Platon der auf die Bewohner wirkenden Integrität der Stadt mit der zentralen Akropolis als etwas Heiliges bewusst ist, fokussiert Aristoteles die räumlichen Anordnungen als Grundstrukturen für das Zusammenleben in der Polis.

Platons in Kreisform angelegte Idealstadt, hat die Akropolis zum Zentrum. Jegliche „ökonomische“ Freiheit, der Warentausch oder das Privateigentum sind aus der Polis verbannt. Stattdessen wird in ihr „ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse und Interessen der einzelnen die Idee des Guten und die Prinzipien der Gerechtigkeit realisiert.“⁸ So ermöglicht sich durch diese Form der Stadtplanung die Erfahrung einer Stadt, deren Ursache auf Prinzipien der Gerechtigkeit basiert, und letztere ständig aufs Neue hervorgebracht werden. Wenn auch nur ein Ideelles, gibt es demnach ein Wirken der Welt im Hervorbringen, das nicht nur den Menschen als alleinigen Verursacher kennt. Ein Hervorbringen im doppelten Sinne, als *poiesis* und *praxis* zugleich.

Zwar sind auch für Aristoteles die örtlichen Bedingungen einer Stadt von großem Interesse, wie er in seiner Schrift *Politeia* hervorhebt, jedoch mit einem etwas anderen Ziel: „Jede Polis entsteht von Natur aus, wenn das ebenso die ersten Gemeinschaften tun. Denn die Polis ist das Ziel jener Gemeinschaften, die Natur jedoch bedeutet Ziel. Wie nämlich jedes nach Vollendung seiner Entwicklung ist, so nennen wir dies es die Natur eines jeden, etwa die des Menschen, die des Pferdes oder die des Hauses.“⁹ Die Herausbildung der Stadt unterliegt deshalb der Annahme einer „natürlichen“ Anwesenheit des *zôon*

⁷ Aristoteles, *Nikomanische Ethik*, VI, 1139a 36 ff., 1140b 6, Zur Etymologie des Praxisbegriffs und zur Systematisierung der Handlungsformen bei Aristoteles, vgl. G. Bien; Th. Kobusch; H. Kleger (2010), *Praxis, praktisch*, in (hrsg. v.) J. Ritter, K. Gründer, G. Gabriel, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 28.478. Und G. Bien, *Das Theorie-Praxis-Problem und die politische Philosophie bei Platon und Aristoteles*, in «Philosophisches Jahrbuch», 76, 1968/69, S. 264-314.

⁸ Klaus Roth, *Genealogie des Staates: Prämissen des neuzeitlichen Politikdenkens*, 2., durchges. Aufl, Beiträge zur politischen Wissenschaft, Bd. 130, Berlin 2011, S. 137.

⁹ Aristoteles, *Politeia*, I 2, 1252b30-1253a1.

politikon, des auf die Polis bezogenen Menschen, der diese benötigt um sein volles menschliches Wesen zu entfalten.

Nichts desto trotz handelt es sich um eine ‚panoptische Stadt‘, in der die Kontrolle der Stadt im Vordergrund steht. Denn sie muss ‚für die Bedürfnisse der inneren Staatsverwaltung und für die des Krieges gut angelegt sein‘,¹⁰ weshalb sie einen geschlossenen, parzellierten und lückenlosen Raum vorsieht, innerhalb dessen die Individuen in ihre festen *sichtbaren* Zuordnungen gehören: Fremde, Frauen, ‚natürlichen Herren‘ und ‚natürlichen Sklaven‘. Ihre Sichtbarkeit garantieren klare Trennungen zwischen dem Haushalt *Oikos*, dem Marktplatz, der Agora und den unterschiedlichen *kômê* (Bezirken oder Dörfern) deren Zusammenschluss die *Polis* bilden. In ihr müssen alle Bedingungen zur Autarkie erfüllt werden, was bedeutet, dass sie einerseits für Feinde von Außen unzugänglich sein und im Inneren über eine ausgebaute Infrastruktur von Straßen, Informationswegen und Wasserversorgung verfügen muss¹¹.

Téchne findet im Werk von Aristoteles, wie hier am Beispiel der vorrangestellten Funktionen der Stadt deutlich wird, zunächst eine rein instrumentelle Betrachtung – gerichtet auf das Hervorbringen der Möglichkeitsbedingungen für die *praxis* zum tugendhaften Handeln. Auf der anderen Seite die *Episteme*, die einen deduktiven Wissensbestand *über* die Körper und die architektonische Umwelt bilden.

Dabei war es Aristoteles selbst, der die *poiesis* einst als Möglichkeitsbedingung betrachtete, in der sich erstens eine lebensweltliche Situiertheit des in der *In-der-Welt-Seins* erschließt und mittels der sich dann eine Welt für die Handlung eröffnet, und zweitens diese dem Menschen immer wieder Zugang zur geschichtlichen und zeitlichen Situierung seiner selbst verschafft¹².

Sie verweist demnach auf den ursprünglichen Raum des Menschen und bietet somit gleichzeitig die Grundlage für die lebensweltliche Möglichkeitskonstruktion. Demnach bietet sie vor allem die Möglichkeit mit dem wesentlichen der Architektur konfrontiert zu werden, nämlich dem was über die rein instrumentale oder zweckorientierte Nutzung hinausgeht, also der Beziehung von Subjekt zu konstruierter Umwelt.

Das Anthropozän geht von einem gerichteten und irreversiblen Wirken des *Anthropos* auf seine Umwelt aus. Eine Umwelt, die demnach eine anthropozäne Architektur wäre, weil sie auf eine bestimmte Funktion hin konstruiert worden ist, das heißt funktionell oder instrumental betrachtet wird. Somit weist sie eine evidente Nähe zum *téchne* Begriff auf, wie er bei Aristoteles Verwendung

¹⁰ Ebd., 1330b.

¹¹ Ebd., 1326b 24, 1327a 5.

¹² So schreibt Aristoteles in *Metaphysik* Buch V, 1013a zu den Sieben unterschiedlichen Bedeutungen von Prinzip: Ursachen oder auch «Prinzipien heißen auch die Künste (*téchnai*) und unter ihnen am meisten diejenigen, welche für andere Künste den Zweck bestimmen», in dem Fall die Architektonischen. Eine Aristoteles Rezension zum Verhältnis von *poiesis* und *praxis*, die den Moment der *poiesis* als wesentliche Bestimmung für Handeln und Existenz erschließt findet sich bei: G. Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, Dt. Erstausg. übersetzt v. A. Schultz, 2. Aufl., Berlin 2012, S. 91-124.

findet, genau weil es ein theoretisches Wissen um die Umwelt gibt, die die *praxis* determiniert, während die *poiesis* darin ein Mittel zu einem vom *Anthropos* bestimmten Zweck wird.

In welchem Verhältnis steht also das Subjekt zu seiner konstruierten architektonischen Umwelt im Zeitalter des Anthropozäns? Welche Stellung nimmt das Wissen in der anthropozänen Architektur ein?

Gibt es darin nur ein *Wissen über* lebensweltliche Zustände des Seins, dass wie bei Aristoteles, eine deduktive Allgemeingültigkeit der Funktionen determiniert? Oder gibt es ein *situiertes Wissen*, das – in Anlehnung an Plato – im Ineinandergreifen von Subjekt und Umwelt entsteht?

Um bei den zuvor eingeführten Idealstädten zu bleiben, könnte der Ausgangspunkt für diese Fragen sein sich damit zu befassen, auf welche Weise der *Anthropos* mittels anthropozäner Architektur *sichtbar* und somit regierbar gemacht wird.

Im Rahmen dieser Problematik werden dafür zwei Filmbeispiele angeführt, die jeweils unterschiedliche Sichtweisen auf die Subjekt/Umwelt Beziehung vorführen. Zum einen ein Forschungsfilm des amerikanischen Stadtforschers William H. Whyte – *The Social Life of Small Urban Spaces* (1980) und zum anderen *Playtime* (1969) vom französischen Regisseur Jacques Tati.

1. Parzellierungen des sozialen Lebens

Am unteren Bildrand erscheint eine blaue Uhr, positioniert auf einer Balkonbrüstung. Aus dieser Perspektive taktet sie mit dem alles übertönenden Geräusch des Sekundenzeigers den sich unter ihr befindenden Verkehr im Zeitraffer. Schnell wird deutlich, dass es sich nicht etwa um eine Dokumentation handelt, sondern um einen Versuchsaufbau, in dem mittels Aufnahme und Taktung das Verhalten der Menschenmenge am *Seagram Place* in New York untersucht werden soll. Der Forschungsfrage nachgehend, wo sich Menschen zu welcher Uhrzeit aufhalten, folgt die Hypothese: vor allem dort wo die Sonne ist.

Die 1969 gegründete Forschungsgruppe ‚The Streetlife Project‘ um den Stadtforscher William H. Whytes, wurde von der New Yorker *City Planning Commission* beauftragt, herauszufinden welche Faktoren für die intensive Nutzung städtischer Räume relevant sind. Diese Studien waren darauf ausgelegt, die Basis für stadtplanerische Gestaltungsmerkmale und städtebauliche Gesetze zu liefern und somit normativ auf das städtische Leben wirken zu können.

Dabei erinnern die für die Studien verwendeten Analysetechniken und Instrumente mit ihrer Rastererfassung und Präzision an Lillian und Frank Gilbreths Chronozyklografien, die nach dem Vorbild von Frederick Taylor bis ins kleinste Detail Bewegungsstudien von Arbeitsprozessen systematisieren sollten um letztere zu optimieren.

Zum Einsatz kommen, die zuvor angeführte Uhr, Datenblätter, Balkendiagramme, Kameras mit Zeitraffer, sowie tabellarische Aufzeichnungen und Kartografien der 14 untersuchten öffentlichen Plätze in New York.

Auffällig ist hierbei zunächst, dass ganz im Zeichen von Gilbreths Chronozyklografien, in Whytes Film, das Verhalten menschlicher Lebensweisen aus einer maschinellen Perspektiven betrachtet wird.

Menschen haben hier kein Gesicht, keine Namen, keine Stimme. Stattdessen werden sie in Kategorien sichtbar gemacht, innerhalb derer sie eine Funktion erfüllen und ihr Verhalten dokumentiert werden kann: Obdachlose, Wahnsinnige, Polizisten, Frauen, Männer, Paare, Gruppen.

Auf Basis dieser Forschungsergebnisse sollen städtebauliche Normierungen entstehen, die das Leben auf diesen Plätzen besser machen sollen – jedoch eigentlich ohne das Leben als solches zu berücksichtigen. Denn die gewählte Kameraperspektive von einem Hochhaus herab, richtet einen panoptischen Blick auf alles unter ihr mess-, klassifizier- und kategorisierbare.

Alles um später Korrelationen von den erfassten Datentabellen, von männlich / weiblich Ratio über Platzneigungen bis hin zu offenen oder geschlossenen Räumen, zu finden, anhand derer sich die Erkenntnisse über das Leben heraus kristallisieren. Beispielsweise, dass Individuen meistens dort sitzen würden, wo es Sitzgelegenheiten für sie gibt¹³.

Auf Basis der minutiös erfassten Daten – symbolisiert durch die Aufzeichnungssysteme von Datenblatt und Uhr – werden Gestaltungsrichtlinien für einen geschlossenen, parzellierten und lückenlosen Raum erstellt, der außerhalb des Lebens und außerhalb der Zeit existieren kann. Eine ‚panoptische Stadt‘, in der die Ordnung durch Kanalisierung und Regierung von allen erfassbaren Funktionen hergestellt wird. Zwei zentrale Aspekte kommen hierbei zur Geltung, die diese Architektur als anthropozäne Architektur charakterisieren.

Erstens wird mit der Einführung einer neuen Zeitlichkeit, eine Umwelt geschaffen, die mit ihrer Allgemeingültigkeit außerhalb der menschlichen Zeitlichkeit des Lebens existieren kann.

Mit Michel Foucault gesprochen wird hier eine «Heterotopie der Zeit» eingeführt, mit dem Anliegen «alles zu sammeln und damit gleichsam die Zeit anzuhalten oder sie vielmehr ins Unendliche in einem besonderen Raum zu deponieren; die Idee, das allgemeine Archive einer Kultur zu schaffen; der Wunsch alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort zu einschließen; die Idee, einen Raum aller Zeiten zu schaffen, als könnte dieser Raum selbst endgültig außerhalb der Zeit stehen»¹⁴. So als könnte das Anthropozän außerhalb der Zeit stehen.

Zweitens wird in diesem Versuch wird der Raum als reine *Praxis* verstanden, in der der Mensch als *causa efficiens* den Raum nachhaltig und irreversibel verändert. Dem *Anthropos* wird darin eine ganz besondere Rolle zugeteilt, nämlich in erster Linie als der Baumeister, der eine bestimmte *causa finalis* oder Nutzung intendiert, die er aus der theoretischen Erkenntnis über sich selbst

¹³ «People tend to sit where there are places to sit». 12:19 min. W. H. Whyte, *The Social Life of Small Urban Spaces* (1980).

¹⁴ M. Foucault, *Andere Räume*, in (hrsg. v.) K. Barck, *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik: Essais*, 1. Aufl., Leipzig 1990, S. 43.

plant, und zweitens als Nutzer, der in diesem Raum mit Aristoteles gesprochen eine tugendhafte Praxis des ‚guten Lebens‘ ausübt.

Anthropozän ist diese Architektur somit aus zwei Gründen. Erstens wird der *Anthropos* als zentrales Wesen betrachtet, der sich seine Umwelt nachhaltig selbst schafft, während er selbst eine feste unveränderliche Kategorie bleibt. Zweitens, weil *nur* dem *Anthropos* darin die Möglichkeit des Hervorbringens zugeordnet wird. Damit liegt dem Anthropozän ein *téchne* Begriff zugrunde, der die *poiesis* als lebensweltliche Situierung weitgehend ausklammert. Hervorbringen ist wie auch bei Aristoteles nur als *praxis* möglich.

Darin bleibt jedoch die lebensweltliche Verschränkung des Subjekts mit seiner Umwelt zunächst unbeachtet. Nämlich alles was sich nicht nur als *praxis* verstehen lässt und dennoch ein hervorbringen darstellt. Formen des Lebens, die sich nicht kategorisieren lassen; Verschränkungen mit der Umwelt, die keinen parzellierten Raum finden.

Jedoch wird im Forschungsfilm von Whyte, die wissenschaftliche Methode des Erfassens und Aufzeichnens von Leben mit einer Schlüsselfigur konfrontiert, nämlich der unverbesserlichen und ‚unerwünschten Person‘, die sich nicht unter die namenlosen Individuen oder Arten von Gruppen fassen lässt. Sie ist der Obdachlose, die «Taubenfrau», Drogendealer, Schmuggler und «frei zirkulierende Essensstände». Kurz: all das Unkontrollierbare. Durch ihr monströses Leben stellt die ‚unerwünschte Person‘ die Grenze des Rechts in Frage, denn einerseits wird sie im Film dafür verantwortlich gemacht warum Sitzkanten mit Gitterstäben versehen werden oder Bänke zu kurz gestaltet werden, um auf ihnen zu schlafen, andererseits wird darauf hingewiesen, dass sie generell harmlos ist, sich ordentlich verhält und somit nicht gegen das Recht verstößt. Man findet sie meist in den Zwischenräumen und Lücken des parzellierten Raumes, wo sich andere Leute nicht aufhalten. Die einzige Funktion, die ihr zugeteilt werden kann, ist, dass sie einen Service für alle anderen darstellt, in dem sie die Normalität der anderen versichert. Der Anomalie wird hier eine tragende Funktion zugeteilt innerhalb dieser sie funktionieren kann, jedoch nicht von Aufzeichnungssystemen wie Tabellen oder Datenblättern erfasst werden kann. Sie bleibt demnach unsichtbar, macht jedoch die Normalität sichtbar.

Denn einerseits ist Anomalie ein gesellschaftlich seltenes Phänomen, das jedoch andererseits durch ihre Lebensweise, das Normale konstituiert. Mittels ihrer Monstrosität, ist sie Ausnahme, Grenze und Extremfall zugleich, und konstituiert das Gesetz, sowohl der Natur als auch des Rechts, in dem sie in ihrer Lebensweise «das Unmögliche und das Verbotene kombiniert»¹⁵.

Die Anomalie entzieht sich der Sichtbarkeit und Regierbarkeit, denn sie hat weder einen Raum in der lückenlosen parzellierten „panoptischen Stadt“, weil sie sich die Brüche zu eigen macht und in den Rissen des Raumes verweilt, noch bring sie gesetzliche Antworten hervor. Sie widerspricht dem Recht, obwohl sie

¹⁵ M. Foucault, *Die Anormalen: Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*, übers. von M. Ott und K. Honsel, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2013.

dessen auf die Spitze getriebener Bruch ist und einen Verstoß darstellt. Sie lässt das Gesetz verstummen, obwohl sie dieses verletzt. Darüber hinaus verfolgt sie keinen *telos*, ihr kann keine Funktion außer der Konstitution der Normalität selbst zugeteilt werden. Sie verweist somit auf ein Hervorbringen, das nicht nur aus der *praxis* resultiert, sondern auch aus der *poiesis* als lebensweltliche und historische Situierung und Verschränkung mit der Umwelt.

Darin wird nicht nur der parzellierte Raum und die Grenzen des sozial-rechtlich-biologischen hinterfragt, sondern eine anthropozäne Architektur an sich, denn der *Anthropos* wird darin als feste unveränderliche Kategorie in Frage gestellt. Die Anomalie entzieht sich nicht nur einer Funktion in der *praxis* als Verursacherin, als *causa efficiens* im Hervorbringen, sondern verweist auf die situierten Verschränkungen von Mensch-Tier, Mensch-Maschine und Subjekt/Umwelt. In diesen Verschränkungen, sind es die Brüche, die Widerstände, die Widersprüche und die Diskontinuitäten, die sich der anthropozänen Architektur entziehen, weil es keinen zentralen *Anthropos* gibt, der seine Umwelt nachhaltig verändert. Vielmehr verändert sich der ontologische Status des *Anthropos* mit seinen Verschränkungen.

2. Die Mensch-Architektur-Maschine

Ein Beispiel, das mit diesen Verschränkungen arbeitet und die Brüche als produktive Momente im Hervorbringens herausstellt, ist der Film *Playtime* von Jacques Tati.

Auch hier wird der Betrachter durch eine maschinelle Perspektive in die erste Szene eingeführt. Die sich in der Glasfassade eines Hochhauses spiegelnden Wolken lassen den Himmel und dessen gespiegeltes Simulacra ununterscheidbar eins werden und machen darin die Glasfassade als solche unsichtbar. In der darauf folgenden Szene wird jedoch ebendieser ununterscheidbar nahtlose Übergang von Natur und Architektur in einer Ironie aufgebrochen. Denn als der Hauptprotagonist Monsieur Hulot – dargestellt durch Jacques Tati selbst – den neben sich stehenden Portier nach Feuer fragt und sich mit der Zigarette im Mund zu ihm neigt, widersetzt sich die Architektur dieser Handlung. Die Unsichtbarkeit der Glasfassade und der zuvor erschienene nahtlose Übergang von Architektur und Umgebung, konfrontiert Hulot damit, dass er gerade von der riesigen Fensterscheibe einer Eingangshalle am Rauchen gehindert wurde.

Dieser bis heute als innovativ und flexibel geltenden Vorhangfassade aus Glas und leichter Aluminium Konstruktion, setzt Tati gezielt in seinen Film eine materielle Widerspenstigkeit entgegen, die die Menschen in ihrem Denken und Handeln mit ihrer lebensweltlichen Verschränkung konfrontiert. Durch den gesamten Film hindurch deutet Tati auf die Absurdität moderner Architektur, die durch ihre vielschichtigen Kontrollmechanismen genau das nicht zu fassen bekommt was es eigentlich zu kontrollieren sucht, nämlich das Leben selbst.

Spielerisch verweist Tati darauf, dass sich das Menschliche durch seine Offenheit, permanent den ihm zugeteilten (Nutzer-)Funktionen entzieht und

nicht von der Technik zum Bestand dieser gemacht werden kann, ohne jedoch das Organische als Gegensatz zum Technologischen zu belassen. So widersetzt, bricht und kollabiert die Architektur letztendlich auf ironische Weise als Akteurin in der Verschränkung mit dem diskontinuierlichen Handeln der Menschen. Mittels dieser Ironie zeigt Tati auf, dass Körper nicht nur technologisch determiniert sind, stattdessen sind Mensch und (Architektur-)Maschine eins geworden. Womit Tati einen produktiven Widerspruch aufbaut, den er nicht dialektisch auflöst, sondern als solchen belässt: die Grenzen von Mensch-Maschine sind zwar durchlässig, jedoch widersetzen sie sich einander ständig¹⁶.

Paradoxerweise kommt jedoch Tati für diese Inszenierung des Lebens nicht drum herum, seine AkteurInnen in eine ganz bestimmte Konfiguration zu setzen. Denn Ursprünglich war zur Filmkulisse das in den 60er Jahren entstehende moderne Büroviertel *La Defense* im *Département Haute-de-Seine* in Paris vorgesehen. Tati selbst wurde indes zu Beginn der Dreharbeiten mit der Unkontrollierbarkeit der äußeren Umstände konfrontiert und ließ deshalb zwischen 1964-65, ähnlich wie D.W. Griffith für *Intolerance* (1916), die komplette Kulissenstadt *Tatville* vor den Toren von Paris errichten, mit Autostraßen und Fassadenkonstruktionen aus Holz- und Kunststoffflächen, die auf Gleisen bewegt werden konnten¹⁷. Akteurinnen aus Pappe und AkteurInnen, die vortäuschen Pappfiguren zu sein, produzieren eine Assemblage aus multiplen Narrationen, die im Hintergrund den Raum ins endlose vertiefen. Narrationen, die nicht nur dazu auffordern den Film mehrere Male, sondern auch aus unterschiedlichen Positionen im Kino zu sehen¹⁸.

Zu jener Zeit konnte dieses Detailreichtum nur auf 70mm Farbfilm eingefangen werden, woraus sich Tati erhoffte gegen die Konkurrenz des Fernsehens durchsetzen zu können. Stattdessen trat das Gegenteil ein, denn zusätzlich zu den hohen Produktionskosten, konnten nur große Filmpaläste mit ihren technischen Möglichkeiten den 70mm Film projizieren. Darüber hinaus verschwanden die 70mm Projektoren innerhalb weniger Jahre vollständig aus den Kinos, weil es kaum Filme in dem Format gab. Der Film brachte Tati in den finanziellen Ruin und war somit sein letztes großes Werk.

Wenn nicht unbedingt in den finanziellen, so zumindest in den ideologischen Ruin, bringt der Film jedoch auch die Vorstellung einer anthropozänen Architektur.

Erstens verweist er darauf, dass Geschichte ihre Objekte und Epochen

¹⁶ Zum Ineinandergreifen von Mensch-Maschine und dem produktiven Widerspruch von konstruierten und imaginierten Körpern vgl.: D. Haraway, *Ein Manifest für Cyborgs*, in Dies. und C. Hammer, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main 1995.

¹⁷ (Hrsg. v.) M. Glasmeier und H. Klippel, »Play Time« – *Film interdisziplinär Ein Film und acht Perspektiven*, Münster 2005, S. 8.

¹⁸ Filmkritiker Noë Burch formuliert kurz nach dem Erscheinen des Films eine ähnliche Kritik: «Tati's film [is] the first in the history of cinema that must be seen not only several different times, but from several different distances. It is probably the first really "open" film. Will it remain the only one?» N. Burch, *Une Praxis du cinema*, Paris 1986.

nicht entdeckt, sondern konstituiert werden, indem diese im Film als in Reflexionen oder Faksimile erscheinen. So wie eine Touristengruppe im Film das historisch gewachsene Paris nur vermittelt zu sehen bekommt: «eine Reflexion des Eiffelturms in der Glastür, eine Abbildung von Sacre-Coeur auf einem Kopftuch, [...] oder sich eine griechische Säule als Mülleimer entpuppt, drückt man nur an der richtigen Stelle»¹⁹.

So entdeckt auch das Anthropozän keine neue Zeitlichkeit, sondern konstituiert den *Anthropos* nach ihrem diskursiven Belieben als ursprüngliche und überhistorische Entität.

Zweitens ist der *Anthropos* bei Tati, keine Funktion, die mit einem *telos* eine gerichtete Handlung ausübt, sondern löst sich in der Verschränkung mit der Umwelt auf und bringt darin ständig Brüche, Diskontinuitäten und Widerstände hervor. Der *Anthropos* ist somit weder der Verursacher seiner nachhaltig und irreversibel veränderten Umwelt, noch ist er als heiliger unveränderlicher Organismus gegeben, der nur als Gegensatz zur Umwelt betrachtet werden kann. Vielmehr ist es ein dualistisches Ideal des Anthropozäns, das der Film in seinen Widersprüchen belässt.

Mittels einer Reihe von Gleichzeitigkeiten, multipler Perspektiven, partieller Identitäten, Ineinander-Rauschen menschlicher Stimmen und maschineller Geräusche, der Tiefenschärfe der Kameralinse und der Länge der Szenen überlagern sich Hintergrund und Vordergrund, Organismus und Umwelt, sodass es dem Betrachter überlassen wird eigene Narrationen von imaginierten Körpern hervorzubringen und zu verfolgen. Statt Abschlüssen von Szenen, gibt es permanente Wechsel; statt Weiterführungen, ständige Wiederholungen, die in einer Absurdität von maschinellen linearen Prozessen münden. Prozesse, die ohne die Intention handelnder Subjekte ablaufen, aber *Tatville* in ameisenhafter Bewegung halten, dann schließlich brechen und ins Chaos münden.

Anomalien treten hier nicht mehr nur als markierte ‚unerwünschte Personen‘ oder Organismen auf, sondern als Subjekt/Umwelt Verschränkungen, die unsichtbar sind und dennoch in ihren Brüchen das widerspenstige Ineinandergreifen von Mensch-(Architektur-)Maschine sichtbar machen.

Dennis Pohl
Universität der Künste - Berlin
✉ d.pohl@udk-berlin.de

¹⁹ N. Mayrhofer, *Leben in Tatville*, in: «die tageszeitung» (taz) vom 2. November 2002.