

Dissertation

Themenarchitektur

in einer anti-essentialistischen Neubeschreibung

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der technischen Wissenschaften
unter der Leitung von

Ao.Univ.Prof. Dipl.-Ing. Mag. Dr. Peter Mörtenböck

E 264
Institut für Kunst und Gestaltung

eingereicht an der
Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Dipl.-Ing. Christian Rabl
0215121

Säulengasse 22/15
1090 Wien

Wien, Juni 2013

ABSTRACT

Die architekturtheoretische und feuilletonistische Aufarbeitung des weltweit metastasierenden Phänomens Themenarchitektur charakterisiert Aggression und Unverständnis. Der akademische Architektur- und Urbanismuskurs rubriziert die plakative materielle „Künstlichkeit“ der thematischen Simulationsästhetiken als architektonisch triviales Manipulationsinstrumentarium, das allein als Kaufanreiz fungiert. Argumentativ stützt sich die Architekturpublizistik und -kritik dabei auf ein quasi-metaphysisches Authentizitätsideal, ein allerdings fragiles Sprachspiel eines kulturellen Authentizismus, um die zitathafte Künstlichkeit der Simulationsästhetiken abfällig als „Simulakren“ zu disqualifizieren.

Eine anti-essentialistische Neubeschreibung positioniert sich gegen dieses einengende Essentialismus- und Eigentlichkeitsregime und begreift die rezeptiven Kontingenzeindrücke, die die sekundaristischen Zeichen artifizierender „themed place-makings“ entflammen, als potentiell befreiend. Sofern diese – wie die anti-essentialistischen Theorien Richard Rortys und Judith Butlers politisch projektieren – die Kontingenz- und Kontextgebundenheit jedweder essentialistisch sedimentierter gesellschaftlicher Ordnungsvorstellungen offenlegen und so „deontologisieren“. Eine anti-essentialistische Neubeschreibung von Themenarchitektur resignifiziert darum das simulationsästhetische Architainment in seiner architektursemantischen Iterabilität als eine parodistische „Travestie“ und affirmiert dessen Künstlichkeit – beispielhaft im Camp-Ästhetizismus – als seine eigentliche architektonische Qualität.

Die simulatorischen Stadtästhetiken von Las Vegas und Dubai repräsentieren dabei zwei äußerst appetitliche und paradigmatische Bastionen gegenwärtiger themenarchitektonischer Semantisierung. Las Vegas ist das ultimative Spektakel hyperrealer und hyperrealistischer Überwältigungsästhetiken, die ihre kontingente, ephemere Existenz zelebrieren und ihre Referenz-Orte nicht bloß reproduzieren, sondern im Komparativ touristisch optimieren wollen. Und auch Dubai fasst die „Artificialität“ ihrer superlativischen Attraktionen als deklaratives Gestaltungsprinzip, die offensiv gezeigte Neuheit und Kontingenz seiner Metropolenwerdung demonstriert die ökonomische Potenz des Scheitums. Gleichzeitig platziert Dubais Herrschaftsaureatik aber geradezu antiquiert triumphalistische Machtrepräsentation in seine themenarchitektonischen Narrationen – und schlägt damit unbeabsichtigt zu Camp-Ästhetiken um.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	5
A preview of coming attractions ... Einleitung	9
1 Kronzeugen einer anti-essentialistischen Neubeschreibung	45
1.1 Richard Rortys Neopragmatismus: Kontingenzbewusstsein als ästhetische und demokratische Autonomie	45
1.1.1 Systematische Philosophie und bildende Philosophie	49
1.1.2 Die Kontingenz der Sprache, des Selbst und des Gemeinwesens	54
1.1.3 Selbsterschaffung und Solidarität bei der „liberalen Ironikerin“	57
1.1.4 Architektonische Einverleibungen des Neopragmatismus	60
1.1.5 Eine anti-essentialistische Perspektive thematischer Architektur	65
1.2 Judith Butlers anti-essentialistischer Feminismus: <i>Queere</i> Dekonstruktion verschleierter Kontingenzen	79
1.2.1 Die theoretische Konzeption von Butlers Performativitätsbegriff	82
1.2.2 „Subversive Körperakte“: eine Politik queeren Resignifizierens	84
1.2.3 „Being Unmarked“: Performance als „disappearance and invisibility“	89
1.2.4 Thematische Architektur als „Queer Space“	95
1.2.5 Camp-Ästhetizismus: Eine Performativitätstheorie affirmierter Künstlichkeit	102
2 Die ästhetischen Systeme der Themenarchitektur	121
2.1 Die Vergangenheit und Gegenwart des architektonischen „Theming“	131
2.1.1 „Theming“ als Traditionsbescheinigung	134
2.1.2 Themenarchitektonische Emigranten	139
2.1.3 „Theming“-Avantgardismen des 19. Jahrhunderts	144
2.1.4 Die Vergnügungsparks auf Coney Island	159
2.1.5 Das Disney Imagineering Paradigma ... Disneyland	165
2.1.6 Themenarchitektonische Urlaubsparadiese	178
2.1.7 Vom Freizeitpark zur „Fantasy City“ ... Universal CityWalk	185
2.1.8 Scheiternder Themenarchitektur-Trash ... Excalibur City	202

2.2 „Theming“ in Theorie und Entwurf der Postmoderne	215
2.2.1 Die Dialektik von Moderne und Postmoderne	223
2.2.2 Architektur als „Medium des Narrativen“	233
2.2.3 Die „europäische Stadt“ in Typus und Form	239
2.2.4 Disneyland als „einprägsamer Ort“	245
2.2.5 Das zweite Leben der Postmoderne im Erfolg ihrer Kommerzialisierung	254
3 Exkursionen	259
3.1 Exkursion 1: Las Vegas	259
„What happens in Vegas stays in Vegas. Except for herpes.“	259
„The town was truly a company town, in the best American sense ... “	268
„Las Vegas has become Americanized, and, even more, America has become ... “	272
„Las Vegas is neon letters that have become a city. Electronic Noise ... “ ... Bellagio	281
„Las Vegas gives the middle-class visitor a luxury experience ... “ ... Luxor	291
„It was essentially a souvenir of the kind that you ... “ ... New York-New York	297
„Caution: The cobblestone floor you are about to enter is ... “ ... Paris Las Vegas	302
„These signs do not stage authenticity, but rather authentic fakery ... “ ... Venetian	307
„Las Vegas is sort of like how God would do it if he had money“ ... Caesars Palace	313
„Las Vegas has always faced a dilemma. When you cater to other people's sins ... “	323
3.2 Exkursion 2: Dubai	329
„Dubai is an advertisement for a city, as much as a city itself“	329
„The business of Dubai is business“	336
„Suddenly it looks less like Manhattan in the sun than Iceland in the desert“	342
„While the other Manhattan went vertical because of space limitations ... “	343
„An adult Disneyland, where Sheikh Mohammed is the mouse“ ... Palm Jumeirah	350
„Dubai is the global city's global city. It is trying to be in the world before it is ... “	354
„Dubai will shock anyone who isn't from Las Vegas“ ... Ibn Battuta Mall	360
„Architecturally, the country has been the equivalent of ...“ ... Wafi City	368
„Marketing material fails to mention the fact that ... “ ... Madinat Jumeirah	374
„Dubai suffers from gigantism – a national inferiority complex that ...“	389
Ende: Beyond the Infinite	381
Literaturverzeichnis	384
Abbildungsverzeichnis	395
Namensregister	409
Lebenslauf	414

Vorbemerkung

„In Disneyworld in Florida, wird eine riesige Hollywoodattrappe gebaut, mit den Boulevards, den Studios, etc. Eine weitere Spirale im Simulakrum. Eines Tages werden sie in Disneyworld Disneyland rekonstruieren.“¹

Jean Baudrillard

Über „themed architecture“ liegt der Gebetseifer architekturideologischer Allgemeinplätze. Sie steht für verderbliche Künstlichkeit und für „global blanding“, die globale Gleichmacherei. Sie gilt als nicht-authentisch, unkultiviert, kommerziell, verlogen. Als Ort des schönen Scheins und des entfremdeten Lebens.

All diese Urteile, die meist kulturell bevorteilten und sich elitär sperrenden Schichten eigen sind, haben ihre Berechtigung – und doch liegen sie jenseits meiner Person. Denn gleichzeitig traktiert das ästhetische Feld der „themed architecture“ die kontemporäre westliche Architektur und ihre Reizresistenzen in einer Weise, die ihre Gesamtverfasstheit um antithetische Neubeschreibungen und eine erweiterte kritische Handlungsfähigkeit bereichern könnte.

Meine Dissertationsarbeit versteht sich als eine solche perspektivische Verbreiterung, die die suggestiven Bildrhetoriken themenarchitektonischer Erzeugnisse nicht weiter als reines Negativum bezeichnet und sie wie totes Fleisch wegschneiden möchte. Anstatt Themenarchitekturen einfach als manipulative ästhetische Übersättigungen abzuqualifizieren, die lediglich einen konformistischen Konsumhedonismus bedienen, sollen in Neubeschreibungen dieser kultureller Realitäten ihre widersprüchliche Epistemen markiert werden.

Gegen philosophische Vorentscheidungen, die Simulationsästhetiken mit Entfremdung, Spektakel und Simulakrum gleichsetzen, soll eine Beschreibungsweise gesetzt werden, die deren offensive Kontingenz hervorhebt. Die metaphysischen Platzierungen, die gegen eine vermeintliche „Echtheit“ architektonisch hegemonialer Ordnungen die „Künstlichkeit“ thematischer Architekturen abserviert, sollen durch eine anti-essentialistische Neubeschreibung entprivilegiert werden.

In Kontingenzerlebnissen gewonnene Neubeschreibungen, die Themenarchitekturen einleiten (können), sollen dem essentialistischen Interpretationsdiskurs und seine vermeintlichen Echtheiten beschädigen und ein erweiterungsfähiges Vokabular ermöglichen, dass der partizipatorischen Basis eines entwickelten demokratischen Lebens weit eher gerecht wird als die ideologischen Erzeugnisse eines philosophischen Essentialismus.

Meine Dissertationsarbeit verfolgt die epistemologischen Gegenmöglichkeiten einer anti-essentialistischen Rezeptionspraxis artifizieller Themenarchitektur dabei in gleicher Weise wie

¹ Jean Baudrillard, *Amerika*, Berlin: 2004, S. 184-185

meine Diplomarbeit über Camp-Ästhetizismus. Die exzentrische Camp-Erlebnisweise wurde darin als flexibler diskursiver Begriff entwickelt, der in eskapistisch transformativen Neubeschreibungen marginalisierter Architekturen eine subversiv „deontologisierende“ Sprechposition einnimmt. In der Frage allerdings, ob sich die Camp-Subversion theatralischer Artifizialität in den architektonischen Künstlichkeiten von Dubai und Astana nicht zu Tode gesiegt habe, habe ich mich nicht endgültig festgelegt / festlegen können.

Die „deontologisierenden“ Neubeschreibungen der kapriziösen, anti-hermeneutischen, einen Moralismus verweigernden „camp culturati“ verlieren nämlich in dem Maße ihre politische Subversivität, wie die logische Ordnung der sozialen Wirklichkeit nicht länger in einer „Matrix der Intelligibilität“ organisiert wird, die ihre Legitimation aus der „Ontologisierung“ essentialistischer Zuschreibungen speist. Sondern sich in einer indifferenten Hyperrealität, der gänzlich permissiven individuellen Wahl distinktiver Lebensmodelle, reproduziert. Die herrlich übersteigerten *emerging global cities* Dubai und Astana zeigen am eindrucklichsten in diese Richtung. Ebenso wie der Dandyismus seine Subversivität verliert, wenn er nicht mehr die exzentrisch synästhetischen Sammelleidenschaften eines exklusiven Kreis von Eingeweihten, einer kreativen Geschmackselite beschreibt, sondern die Profilneurosen neureicher Proleten und einfallsloser Medienkarrieristen.²

Delirierende Camp-Ästhetiken und thematische Simulationslandschaften scheinen eine Art architektonische Zeitwahrheit des neoliberalen Globalisierungsprojekts zu sein, das unfreiwillige ästhetische Ergebnis der Geschmacksfantasien der neuen Eliten prosperierender Schwellenländer. Gleichzeitig korreliert die drastische Künstlichkeit der „themed architecture“ als integrales visuelles Moment des globalisierten Neoliberalismus jedoch nicht nur im Neotraditionalismus mit einem dezidiert konservativen gesellschaftlichen Projekt. Trotz der Ergebnisgleichheit zur ironischen, künstlerisch übersteigerten Camp-Ästhetik, die die Gebrochenheit metropolitaner Subjektivität weitertreibt und eine Lust, in Widersprüchen zu leben, inszeniert, resultiert der unfreiwillige, naive „reine Camp“ (Susan Sontag) des globalisierten Neoliberalismus aus einer gänzlich anderen Bewusstseinslage.

Die „defensive“ Lektion meiner Beschäftigung mit Camp-Ästhetik, die auf eine generelle entwerferische Abstinenz hinausläuft, weil einfach bereits hinreichend unfreiwilliger „reiner Camp“ im visuellen Regime des globalisierten Neoliberalismus grassiert, lässt sich auch einigermaßen auf die simulatorischen Ästhetiken der Themenarchitektur verallgemeinern. Es soll nicht mein Anliegen sein, zu entwerferischen Dekorformeln von Outlet Centers beizusteuern oder eine akzelerierte

² Die neoliberalen Herrenreiter des deutschen Feuilletons, beispielsweise Christian Kracht und Ulf Poschardt, arbeiten daran, sich mit einer solchen selbstgerechten Version von Dandyismus hervorzutun.

Verbreitung dieser kommerziellen Erlebniskontexte zu propagieren. So verstehe ich auch Camp-Ästhetizismus nicht.³

Die freudige Rezeption übersteigter Themenarchitekturen, seien es nun halluzinogene Simulakren thematischer Artifizialität oder kleinbürgerliche geschmackliche Unpässlichkeiten, erfolgt in meinem Verständnis aus einem Defizitempfinden gegenüber den Formalismen der Moderne. Meine Affirmationen scheinbar marginalisierter und hässlicher Architekturen ist demzufolge keineswegs gleichbedeutend mit dem „exhibitionistischen“ Bestreben des selbstdarstellerischen Camp-Dandy, der die Vereinzelung als Verwegenheit der Wenigen, denen das Konventionelle unerträglich ist, inszeniert. Während der Camp-Dandy den Ton seiner Koketterie mit marginalisierten Lebens- und Begehrensformen und niederen Ästhetiken in einer Weise setzt, die sein elitäres Einzelgängertum unterstreichen soll⁴, liegt mein Antrieb in der Unzufriedenheit mit einer Gegenwartsarchitektur, die sich auf geometrische Manipulationen versteift, Erfahrungen der Vergangenheit, die nicht aus ihrer eigenen Tradition herleiten, ignoriert und sich semantisch verweigert.

Diese anti-essentialistische Neubeschreibung von Themenarchitektur bestrebt allerdings keine Entscheidung zwischen der Moderne und ihren Gegenspielern. Mein Ansatz denkt eher an ein Verhältnis wechselseitiger Bereicherung. An eine konzeptionelle Öffnung der Moderne – wobei freilich der politische Einsatz des architektonischen Neotraditionalismus im Kontingenzerlebnis seiner reiterativen, zitathaften „Travestien“ historischer Architekturstile vereitelt wird.

Diese Neubeschreibung bestrebt jedoch ebenso, eine Position zu perspektivieren, die sich die Reize eingesteht, die Themenarchitekturen herstellen. Gegen jene herrschenden Architektenkreise, die sich die Popularität von Themenarchitektur (– *like it or not*) leichtfertig als „Kommodifizierung“ und „Entfremdung“ wegtheoretisieren, wird diese durchaus auch mit einem Argument verteidigt, das der Philosoph Richard Shusterman zur Rechtfertigung von „populärer Kultur“ verwendet:

„daß sie [...] [einfach] zu große ästhetische Befriedigung bietet, als daß wir ihre Denunziation als moralisch schlecht, entmenschlichend und ästhetisch illegitim gänzlich hinnehmen könnten. Sie als nur dem barbarischen Geschmack und dem dumpfen Gemüt der unaufgeklärten, manipulierten Massen angemessen zu verdammen, heißt nicht nur, uns vom Rest unserer Gemeinschaft abzuspalten, sondern auch von uns selbst.“⁵

3 Zugleich lässt sich meine „Defensive“ aber freilich einfach auch als Unzulänglichkeit lesen, selbst einen emanzipatorischen Modus thematischer Architektur zu entwickeln, der die Artifizialität der historischen Anleihe ebenso greifbar hält wie der Neotraditionalismus, ohne allerdings so verbohrt zu sein, und der ebenso sensuelle Öffentlichkeitsbereiche generiert wie die Investorenarchitekturen der Malls und Themenparks, ohne allerdings mit den semantischen Besetzungen rein konsumistische Bedürfnisse zu beliefern.

4 Mark Booths treffende Formel heißt: „To be camp is to present oneself as being committed to the marginal with a commitment greater than the marginal merit.“; Mark Booth, *Camp*, London: 1983, S. 18

5 Richard Shusterman, *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: 1994, S. 110

A preview of coming attractions ... Einleitung

„[T]he secret of Las Vegas is not how fake Las Vegas is, but rather how fake our engagement with the so called 'real world' is.“⁶
Neil Leach

Die Diskurssituation

Die gegen die „themed architecture“ eingeworfenen engagierten Richtigkeiten der akademischen Architekturtheorie und Stadtsoziologie eruieren an den gegenwärtigen Varianten simulatorischer und stilimitierender Architektur berechtigterweise gesellschaftliche Verwerfungen, die mit der Kommerzialisierung urbaner Szenerien nach den Prinzipien kapitalistischer Angebotsökonomie einhergehen.

Für Ada Louise Huxtable endet die „reinvention of environment as themed entertainment“ in einem *Unreal America* kommerziell gesteuerter „ersatz experience“. In einer darin vereinnahmten und banalisierten Architektur: „Sidelined, trivialized, reduced to a decorative art or a developer's gimmick, characterized by a pastiche of borrowed styles and shaky, subjective references, it is increasingly detached from the problems and processes through which contemporary life and creative necessity are actively engaged.“⁷ Die einförmig synthetischen Themenwelten der Jon Jerde-Profession sind allerdings nicht nur eine ökonomisch determinierte ästhetische Regulationsleistung, sondern ebenso eine soziale. Huxtable schreibt: „The cocoon of the mall protected not only from assorted discomforts but also from diversity. The conforming comforts of this consumer culture, with the instant gratification of its predictable places and pleasures, is the underpinning of unreal America.“⁸

Die Manipulation des „Theming“ greift noch weiter. Sie schließt die Verdrängung lebensweltlicher raumstrukturierender Prozesse der Vergesellschaftung und Sozialintegration durch kommerzielle, lediglich ästhetisch-allegorische Inszenierungen eben jener bedrohten urbanen Ensembles von sozialen und materiellen Praktiken ein. Jürgen Habermas beschreibt diese Durchdringung der architektonisch und räumlich gesättigten Lebenswelt (und ihrer symbolischen Repräsentationen) durch die verselbstständigten Imperative gesellschaftlicher Subsysteme, deren mächtigstes das kapitalistische Akkumulationsregime ist, als „Kolonialisierung der Lebenswelt“. Sie resultiert in

6 Neil Leach, *China*, Hong Kong: 2004, S. 112

7 Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 9

8 S. 107

verschiedenen Krisenerscheinungen in den Bereichen kultureller Reproduktion, sozialer Integration und Sozialisation. Wenn eigensinnig entwickelte Subsysteme – beispielsweise das konsumistisch reduktive Öffentlichkeitsmodell der Mall – das in der Lebenswelt gespeicherte, synthetisierende Alltagsbewusstsein *fragmentieren* und assimilieren. Explizit identifiziert die Politische Theorie die Verfallserscheinungen des öffentlichen Gemeinwesens an den kommerziellen Themenarchitekturen der Konsum- und Erlebnisindustrie. Weil den synkretistischen Atriummalls und -hotels und den Scheinöffentlichkeiten der Freizeitparks ist eines gemeinsam. Ihre Simulationen städtischer Öffentlichkeitsbereiche verbarrikadieren sich in hermetischen Enklaven, einer neuen urbanen Segregation, die Architektur lediglich als Variable bei der Lenkung von Kaufentscheidungen begreift. Denn: „Theming means selling. Nowadays we find ourselves in brand-name worlds that designers have created around a particular core – the product – in order to position them as emotional experience or adventure.“⁹

Zu unterscheiden ist jedoch die soziologische und urbanistische Kritik an den Sozialpathologien „kolonialisierender“ Kommerzialisierung durch Themenarchitektur einerseits und die im akademischen Architekturdiskurs vorherrschende Grämlichkeit über die scheinbare ästhetische Inferiorität der thematischen „Erlebnisdesigns“ andererseits. In der ästhetische Konfigurationen rezipierenden Architekturtheorie dominieren weitestgehend Positionen, die ihr Feindbild des „themed place-making“ unter Verwendung der kulturkritischen Termini des „Spektakels“ oder des „Simulakrums“ denunzieren und unter Mobilisierung essentialistischer Sprachspiele als Nicht-Authentisches und Künstliches verwerfen. Kommerziellen Themenmalls oder Themenhotels wird nicht nur Unechtheit bescheinigt, sondern eine Intentionslosigkeit, die eine neue ideologische Kontrollform des gegenwärtigen Hyperkapitalismus einpreist. Keller Easterling beschreibt stellvertretend die gesellschaftliche Funktionsbestimmung von Themenarchitekturen als eine *Enduring Innocence*. Ihre ästhetischen Reize sind ein Mechanismus von Herrschaft, eine heitere Maskerade der hemmungslosen Warenzirkulation:

„Fiction, the cheerful friend of politics and tourism, generates symbolic capital not because the comedy of its fake crests, seals, and epaulets actually means something, but precisely because there is a tacit agreement that it means nothing. Absurdist gestures and cultural gibberish are techniques in tourism's sleight of hand, the means by which it floats irreconcilable motives over a revenue stream.“¹⁰

9 Oliver Herwig, *Dream Worlds. Architecture and Entertainment*, München: 2006, S. 36-37

10 Keller Easterling, *Enduring Innocence. Global Architecture and Its Political Masquerades*, Cambridge, Massachusetts, und London: 2007, S. 26

So berechtigt jedoch die politischen Einwendungen gegen jene Profiteure des globalisierten Neoliberalismus sind, die Themenarchitekturen in einem einförmigen Disney-Mischstil als epochenweite architektonische Kalibrierung ihrer Markt-Aggression quer über den Globus streuen. Eine Gleichsetzung sozialer Defizite oder Vereinseitigungen bei konsumistischen architektonischen Simulationen mit ihrer phänomenologischen ästhetischen Ebene ist ebenso unzulänglich wie eine Gleichsetzung der architektonischen Repräsentationen des „themed place-making“ mit ihrer (gesellschafts-)politischen Programmatik. Sei es in der Form einer kastrativen Konsumfixierung des öffentlichen Lebens oder als restaurative Konservierung gesellschaftlicher Vergangenheiten in einem mal elitär, mal populistisch arrangierten Neotraditionalismus.

Die essentialistisch eingesetzten architekturtheoretischen Attribute des Nicht-Authentischen und Künstlichen verkennen nämlich das eigentliche ästhetische Spannungsverhältnis der „themed architecture“ ums Ganze, das in der Labilität und Instabilität ihrer Repräsentationen liegt. Denn die Traditions- und Erlebnissimulation thematischer Architekturproduktion eröffnet – selbst und insbesondere in ihren idyllisierenden Bestrebungen, traditionelle Urbanität zu generieren – die rezeptionsseitige Möglichkeit, ein emanzipatives Kontingenzbewusstsein zu sensibilisieren, dass die essentialistischen Tropen der Authentizität und der Autorschaft als auch ihre Hierarchien zurückweist.

Eine anti-essentialistische Architekturtheorie, die in Guy Debords „Spektakel-“ und Jean Baudrillards „Simulationsgesellschaft“ nicht einfach nur Indifferenz und Verdinglichung erblickt, sondern eine Möglichkeit, mit den ideologischen Konstruktionen essentialistischer Architekturkritik zu brechen, hat ein solches theoretisches Sensorium zu forcieren, dass in den Stilkulissen der „themed architecture“ Objekte alternativer ästhetischer Neubeschreibungen sieht, und nicht einfach nur indifferente Zeichenwelten ohne Referenten. Simulationen, die nur mit anderen Simulationen interagieren.¹¹ Denn Baudrillards Hyperrealitäts-These, ewiger architekturtheoretischer Aperitif, verkennt in ihrer Rede von der „Implosion des Sinns“ die eindeutige Repräsentationsleistung, die noch die künstlichste Themenarchitektur erfolgreich belegt: in der Ökonomie der Symbolisierungen steht die klimatisierte Mall für einen Öffentlichkeitsbereich, die replizierte „McMansion“ für den familialen Privatismus. Und *Disneyland* ist ein „einprägsamer Ort“ – und ein „emblem[] for architecture's new role as conveyor of story, [...] [the] new emphasis on the building and the facade functioning as a primary caretaker in the narratives of themings“¹².

11 In Baudrillards Endzeit einer „göttlichen Referenzlosigkeit der Bilder“ hat die reine Simulation die Repräsentation verdrängt, denn „Ausgangspunkt der Repräsentation ist ein Prinzip der Äquivalenz zwischen Zeichen und Realem [...]. Ausgangspunkt der Simulation dagegen ist die *Utopie* des Äquivalenzprinzips, die radikale Negation des Zeichens als Wert, sowie die Umkehrung und der Tod jeder Referenz.“; Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin: 1978, S. 14

12 Scott A. Lukas, *Theme Park*, London: 2008, S. 140

Zweifelsohne liefern die Simulationsästhetiken thematischer Architektur funktionierende Referenten. Sie sind keineswegs selbst produzierende, selbstbezügliche „Simulakren dritter Ordnung“. Beliebige Mutationen und Permutationen in einem Stadium vollständiger Relativität.¹³ Aber Themenarchitekturen sind doch *simulatorisch*, künstlich und meist voller komischer, toxischer Nebenbedeutungen. Sie konfrontieren den Rezipienten mit unvermeidlichen Kontingenzerlebnissen. Seien diese nun beabsichtigt oder unbeabsichtigt. Bei der zweiten, eher spezielleren Form liegt das Kontingenzerlebnis im Eindruck, der sich einstellt, wenn eine architektonische Künstlichkeit seine Künstlichkeit verschleiern möchte. Im Eindruck, wenn die illusionistische Irreführung scheitert, die Unechtheit hervor scheint und die bezweckte Wertigkeit und Repräsentativität torpediert. So bei den sentimentalischen Kostümierungen der Geschichte, in die sich die architektonischen Nekromantien des Neotraditionalismus zur Verteidigung von baulicher Tradition und elitärer Milieuzugehörigkeit werfen.

Diese spezielle Form eines rezeptionsseitigen Kontingenzerlebnis, die eine Konfrontation mit den anachronistischen Versteifungen des Neotraditionalismus und seinen Verlogenheiten erzeugt, ist bei den meisten Themenarchitekturen allerdings jedoch bereits wesentlicher Teil der Show. Denn sie verschleiern ihre Künstlichkeit nicht. Im Gegenteil. Vielmehr steigern die meisten Themenparks, -malls oder -resorts den Eindruck spektakulärer Artifizialität, ein „oxymoron of totally authentic inauthenticity“¹⁴. Und entwickeln beim Rezipienten ein dementsprechendes Begehren. Die Disney-Imaginäre generieren ein Konsumbedürfnis für illusionskompetent rezipierte Fiktionen. Disney produziert, wie Umberto Eco schreibt, „nicht nur Illusion, sondern weckt auch – ohne es zu verleugnen – den Wunsch nach ihr: Echte Krokodile findet man auch im Zoo [...]. Disneyland aber sagt uns, das die gefälschte Natur viel besser unseren Wachtraumwünschen entspricht.“¹⁵

Die audio-animatronischen Disney-Krokodile verkriechen sich nicht bis zur Fütterung hinter einen Felsen, sondern beißen mit ihren robotischen Plastikkiefern nach jedem einzelnen *Jungle Cruise*-Expeditionsboot. Und bei den audio-animatronischen Menschenfiguren zeigen sich neben der Faszination ihrer simulatorischen Hyperähnlichkeit noch weitere nette Begleiteffekte industrieller Automatisierung: „These figures perform the same way every time! They're reliable, and they don't belong to unions, and they don't go on strike and they don't want more money.“¹⁶.

13 Bei Baudrillard Simulakren jenseits der Nachahmung (erste Ordnung) und Serialität (zweite Ordnung). „[H]eute kommt das Simulakrum nicht mehr über das Double und die Reduplikation zustande, sondern über die genetische Miniaturisierung. Ende der Repräsentation [...]. Simulation einer irreversiblen, immanenten, immer dichterem und potentiell gesättigten Ordnung, die niemals eine befreiende Explosion kennen wird.“; Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: 1978, S. 76

14 Beth Dunlop, *Building a Dream. The Art of Disney Architecture*, New York: 1996, S. 14

15 Umberto Eco, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 83

16 So ein Disney-Entwickler; in: Anthony Haden-Guest, *Down the Programmed Rabbit Hole. Travels through Muzak, Hilton, Coca-Cola, Texaco, Walt Disney, and other World Empires*, London: 1972, S. 243

Das gleiche gilt für Disneys *Wilderness Lodge*, einem pittoresk inszenierten Themenhotel in *World Disney World*, dass die Romantik der großen Nationalpark-Resorts des frühen 20. Jahrhunderts beschwört. Dort wird das obligatorische Grillenzirpen über in den Rasen eingelassene Lautsprecher eingespielt. Dieses ist akustisch präzisiert und endet zeitgerecht, ehe es die Nachtruhe der Gäste beeinträchtigen würde.¹⁷

Die Imagineering-Industrie vertreibt spektakuläre Artifizialität als eine architektonische Ware, und gleichzeitig konventionelle Waren durch die architektonischen Reize spektakulärer Artifizialität. Denn *Disneyland* verhehlt nicht, wie Umberto Eco bei seiner *Reise ins Reich der Hyperrealität* bemerkte, „seine Reproduktionen als Meisterwerke der Fälscherkunst zu verkaufen, denn was es tatsächlich verkauft, nämlich seine Waren, sind keine Reproduktionen, sondern authentische Waren. Was gefälscht wird, ist unsere Kauflust, und in diesem Sinne ist Disneyland wirklich die Quintessenz der Konsumideologie.“¹⁸

Die themenarchitektonische Ware selbst, das spektakulär Artifizielle, erreicht seine Attraktivität dabei in einer weit gestreuten *Polysemie* verständlicher Semantiken, wie Mark Gottdiener schreibt. Der Begriff der *Polysemie* beschreibt dabei allerdings nicht einfach eine Eigenschaft lexikalischer Mehrdeutigkeit. Sondern einen prinzipiellen Wesenszug jedweder sprachlicher Zeichenverwendung. In der Diktion anti-essentialistischer Sprachtheorie formuliert: eine unvermeidliche Folge der genuinen Kontingenz sprachlicher Bedeutungszuweisung.¹⁹ Die *Polysemie* der Zeichen eröffnet die Möglichkeit zur originellen Neubeschreibung und festigt zugleich über die Breite der möglichen Rezeptionsweisen den Erfolg von Themenarchitekturen. Denn: „Polysemic themed environments may control crowds, but they cannot orchestrate the *meaning* of the experience. Each individual user of themed, commercial space has the opportunity to pursue a form of self-fulfillment through the creative act of consumption.“²⁰

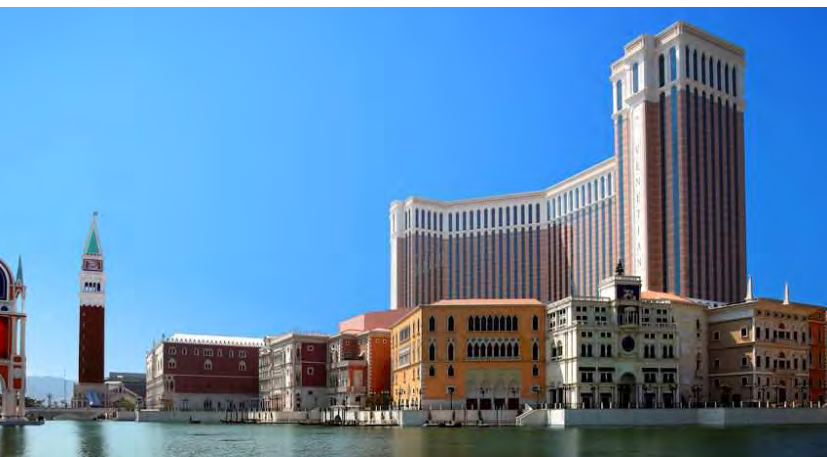
Der verbreiteten Intellektuellen-Meinung, dass themenarchitektonische Semantiken beleidigend seicht und stereotyp seien, steht die Betonung ihrer *polysemischen* Weite nicht entgegen. Erst die Einfachheit und Eingängigkeit ihrer Fiktionen, ihr Populismus, macht sie für eine Mehrheit der Menschen reizvoll, ermöglicht eine emotionale Perzeption jenseits eines unpersönlichen Erkennens (in der Breite der erdenklichen Beteiligungen).

17 In: John Hannigan, *Fantasy City. Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, New York: 1998, S. 69

18 Umberto Eco, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 82

19 „Because signs perform double duty in social interaction (denoting and connoting), their interpretation is fraught with ambiguity. Furthermore, individuals decoding signs use their personal frame of reference, unless taught no to, and this may led to the interpretation of a particular sign or discourse that was unintended by its producer [...]. For these reasons, the meaning attached to signs is always *polysemic*, that is, there are always several equally valid ways of interpreting a sign.“; Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 9-10

20 S. 174



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8:
 Das zweitgrößte
 Venedig der Welt –
 vor Las Vegas. Mit
 Casino, Mall und
 zwei Torre dell'
 Orologio: Aedes,
 RTKL Associates,
 Wilson &
 Associates, The
 Venetian Macao,
 Macao, 2004-2007



Die *polysemische* Weite der Fiktionen entsteht erst durch die so bezeichnete Seichtheit oder Stereotypisierung der Assoziationen. Was jedoch nicht mit der Feststellung gleichzusetzen ist, dass Themenarchitekturen „Essentialisierungen“ betreiben. Wie beispielsweise Scott A. Lukas kritisiert:

„The ways people understand the world, including their senses of self and how they relate to others, are modified by the brands, logos, symbols and modes of consumerism that are endemic to the varied worlds of theme parks. As corporate models theme parks connect people to the world [...] through forms of consumption. [...] Boldly, the form tells us that we can know the world through its essences“²¹.

Das Gegenteil ist richtig. Die themenarchitektonischen Semantiken neigen zu Plattitüden, aber nicht in der Form von „Essentialisierungen“. Denn ihre Attraktion heißt spektakuläre Artifizialität und der ist ein irreduzibles, zweifaches Kontingenzerlebnis eigen. Die Kontingenz des Referenten und die Kontingenz der Materialität. Selbst der vergleichsweise vordergründigen Rezeptionsform, die sich lediglich an der architektonischen Repräsentationsleistung, dem illusionierten Referenten und der vergleichenden Beurteilung der Illusion erfreut, stellt sich diese zweifache Reizung mit Kontingenz. Denn die Freuden, die Simulationsästhetiken ihren Rezipienten bereiten, sind von der imaginativen Leistung bestimmt, die spezifische, kontingente Beziehung zwischen dem Illusionseffekt und dem Referent, sowie zwischen dem Illusionseffekt und dessen Materialität zu bewerten.

Lediglich in der eher ungewöhnlichen Konstellation, dass der Rezipient in völliger Unkenntnis des oder der Referenten die themenarchitektonische Simulation nicht *als Simulation* erkennt, bleibt die Vergleichsrelation nicht an der Urteilsbildung beteiligt.²² Jener eher ungewöhnlichen Konstellation, dass beispielsweise ein Tourist des *Venetian Hotels* in Las Vegas das echte Venedig schlechterdings nicht kennt, ohne der kleinsten Vorstellung von Venedig vor dem *Venetian* steht. Oder wenigstens – ohne wie bei Baudrillard die n-te Potenz des Exponenten der themenarchitektonischen Hyperrealität hochrechnen zu wollen – eine der unzähligen weiteren Themen-Versionen von Venedig kennt. Das beinahe replizierte *Venetian Macao* zum Beispiel, mit dem der selbe Casino-Betreiber, Sheldon Adelson, den ökonomischen Erfolg seines Las Vegas-Venedigs, das ihn bereits in die Liste der Forbes-Superreichen einschrieb, noch weiter steigern wollte – und sollte.

21 Scott A. Lukas, *Theme Park*, London: 2008, S. 241

22 Eine grundsätzliche rezeptionsästhetische Einschränkung bei dem in dieser Arbeit verhandelten Umgang mit Themenarchitekturen als Künstlichkeits- und Kontingenzerlebnisse ist damit allerdings unerlässlich. Nämlich die Vernachlässigung der Faszinations- und Imaginationsfähigkeiten einer ungeteilten kindlichen Wahrnehmung. Auch wenn diese für den in der amerikanischen Massenkultur bereits über mehrere Generationen tradierten *Disneyland*-Mythos durchaus substantiell sind. Kindlichen Realitätsanbindungen bei der Wahrnehmung themenarchitektonischer Simulationen kann in dieser Arbeit nicht nachgegangen werden – und auch nicht der Frage, wie denn Darsi, die Malteserhündin der Documenta 13-Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev, Themenarchitektur rezipiert.

Der (jedoch ohnehin) seltene Grenzwert einer restlos korrekten szenografischen und materiellen Rekonstruktion eliminiert das Kontingenzerlebnis der vergleichenden Beurteilung allerdings nicht. Selbst wenn Sheldon Adelson nach seiner Hochzeitsreise, die ihn zum *Venetian* verleitete, Venedig komplett rekonstruieren hätte wollen – als Stadt, nicht als Fassade eines Casinos und einer Mall, die bloß einzelne venezianische Monumente in einer perspektivische Verdichtung komprimiert und mit einzelnen (kosmetischen) Korrekturen verbessert. Selbst diese Gegebenheit hätte die kontingente Beziehungen zwischen Original und Kopie nicht erledigt.

Meist kennzeichnet das gleichförmig Gewordene populistischer thematischer Simulationsästhetiken allerdings ohnehin ein leichtfertiger Eklektizismus der entwerferischen Entscheidungen. Entweder weil sich die Referenz tatsächlich zu einer Art Simulakrum á la Baudrillard verselbstständigt und die gechlorten, swimmingpooltürkisen venezianischen Gondel-Kanäle der *Villagio Mall* in Doha, Katar, sehr eindeutig weniger Venedig selbst, denn Las Vegas' *Venetian* nacheifern. Oder weil der professionelle Populismus der „Theming“-Illusions-Mechaniker eben weiß, dass eine besonders weit schweifende Konzeption der *Polysemie* der Architektursemantiken von Vorteil ist.

Diese spezifische, kontingente Beziehung zwischen dem Illusionseffekt und dem Referenten zu beurteilen, ist jedoch ohnehin nur eine von zwei imaginativen Leistungen des illusionskompetenten Rezipienten. Denn eine ebenso entscheidende Bedingung, die Illusion als Illusion zu genießen, liegt in einer routinierten Skepsis gegenüber der Materialität.

So wie die Begeisterung, sich in einem perspektivischen Trompe-l'oeil zu verlieren, erst durch die Kenntnis entsteht, das das Gesehene eine optische Illusion ist, lebt die Rezeption thematischer Architekturen von einem Sensorium für die kontingente Beziehung zwischen dem Illusionseffekt und der architektonischen Materialität. Besonders bei Themenparks ist diese Neugierde immanent: „Ironically for the theme park, through the emphasis on the overall experience is a dramaturgical one, at the same time such staging creates a desire in the costumer to get behind the scenes.“²³.

Kontingenz- vs. Immersionseindrücke

Dieses irreduzible, zweifache Kontingenzerlebnis, das der illusionskompetenten Rezeption appropriativer Architekturästhetiken eigen ist, verhindert keineswegs ein empathisches Erleben

23 S. 162; Denn der Themenpark „combines surface amazement with a desire to understand how the machine produced its illusions“ (S. 121). Einher geht meist der Reflex, sich der architektonischen Materialität, in der man sich bewegt, taktil zu vergewissern. Themenarchitekturen anzugreifen, gegen die vermeintlich falschen Fassaden zu klopfen, ist eine verbreitete Reaktion. Diese Neugier ist jedoch Folgeerscheinung einer bereits erreichten Emotion. Und diese Emotionen herzustellen ist freilich eine Frage vereinfachender, zugänglicher „Themings“: „When theming is too specific, a park [or a mall] may suffer from patrons who are unable or unwilling to grasp the referents involved, and when it is less explicit – when it evokes as opposed to invokes – it may be able to reach more people.“ ; S. 88-89

ihrer Bild- und Sinneinheiten. Das dem Objektpol eingezeichnete Kontingenzerlebnis bedingt keine sezierende Intellektualisierung der Rezeption. Weder eliminiert es imaginative und emotionale Begehren, noch ist es per se kritisch. Es steht jedoch der Vorstellung einer „Immersion“-Theorie entgegen, die Themenarchitekturen als semiotische und affektive Überwältigungsästhetiken begreift, deren immersive Verdichtungen und Intensitätssteigerungen der Rezipient in die Falle geht. Als wäre dieser den dichten immersiven Bildlichkeiten ausgeliefert.

Dies heißt nicht, dass es nicht das dezidierte Ziel themenarchitektonischer Illusionsbildung ist, polysensorische Immersionseindrücke herzustellen und den Rezipienten in der Fiktionalität der Bilder versinken zu lassen oder zu Beteiligungen zu animieren. Beispielsweise wenn die Touristen des *Venetian* dessen fingierte *Piazza San Marco* betreten und so die von verkleideten Gondolieri und Carabinieri besetzte Choreographie mit ihrer Lebendigkeit *als Touristen* erst performativ vervollständigen. Denn „als Tourist spielt jeder Besucher einfach sich selbst.“²⁴

Es heißt jedoch, dass Immersionserlebnisse und Kontingenzerlebnisse ineinander greifen, sie sich ständig gegenseitig kompromittieren und gleichzeitig befeuern. Die illusionsbildende Wirkung des *Venetian* entsteht in der architektonisch gewollten und ungewollten Reibung zwischen Immersions- und Kontingenzeindrücken, in der „Spannung zwischen dem fikionalisierten Realort Venedig und dem realen Illusionsort Las Vegas; in keinem Moment löst es sich gänzlich zugunsten des einen oder anderen Ortes auf.“²⁵

Diese rezeptionsseitige Doppelwertigkeit der „themed environments“ zwischen Immersions- und Kontingenzerlebnissen eröffnet Möglichkeiten einer anti-essentialistischen Neubeschreibung selbst dann noch, wenn ihre *soziale Funktion* eindeutig in der „Kontingenzunterbrechung“ liegt. Michael Müller und Franz Dröge schreiben zu Recht über Las Vegas: „Wollte man in den Inszenierungen die Kopien von Originalen sehen, so hätte man nicht wirklich begriffen. Vielmehr bilden sie [...] etwas qualitativ neues, das sie vor der sie minimierenden Macht der Erinnerung, an der sie gleichzeitig prächtig partizipieren, schützt.“²⁶ Dieses qualitativ Neue ist die Produktion raumkonstituierender „Ästhetisierung“. Müller und Dröge subsumieren unter diesem Begriff die kulturellen Leistungen urbaner Differenzbewältigung oder -vermittlung. Denn die „ästhetische Sphäre ist [...] das bedeutendste Sprachspiel, Kunst-, Architektur- und europäische Stadtgeschichte zu manipulieren und marktgerecht auf Formen zu reduzieren, die leicht reproduziert und wahrgenommen werden können.“²⁷

24 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 199

25 S. 222; Bezeichnend für die produktive Reibung von Kontingenz- und Immersionsgesten ist die Schilderung der klimatisierten *Indoor-Piazza San Marco*: „Die Kellner in den Restaurants am Platz irritieren mit der Frage, ob man drinnen oder draußen sitzen wolle.“; Reto U. Schneider, „Die Gondolieri der Wüste“, in: *NZZ Folio*, 8/2000

26 Michael Müller, Franz Dröge, *Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum*, Basel: 2005, S. 150

27 S. 149

„Ästhetisierung“ meint die themenarchitektonische Fähigkeit, als „ausgestellte Stadt“ in leicht zu konsumierenden, homogenisierenden Formobjektivierungen eine marktförmige Befriedung des städtischen Lebens herzustellen. Diese „Ästhetisierung“ mindert „die Kontingenz des Raums als Verweisungshorizont alles Möglichen und Unmöglichen auf den Aktualitätskern des gerade Erlebten. [...] Ästhetisierung ist also ein temporärer Kontingenzunterbrecher.“²⁸

Diese letzte Feststellung, dass die *soziale Funktion* einer themenarchitektonischen „Ästhetisierung“ meist in einer „Kontingenzunterbrechung“, einer Verringerung der (bedrohlichen) Kontingenzen des Sozialen, liegt, steht jedoch keineswegs im Widerspruch mit der rezeptionsseitigen Kippfigur zwischen Immersions- und Kontingenzwirkungen. Denn beide Rezeptionseindrücke dieser Kippfigur, sowie der „liminale“ Eindruck des Oszillierens selbst, können dieser *sozialen Funktion* dienen.

Dass entscheidende ist jedoch, dass sie nie eine vollständige „Kontingenzunterbrechung“ erreichen. Denn selbst perfektioniert immersive Illusionen können eine Konfrontation mit der (eigenen) Kontingenz nicht vermeiden. Selbst jene nicht, die Norman M. Klein „scripted spaces“ nennt. Ihre Immersionseffekte kennzeichnen sich, so definiert Klein, nicht bloß durch visuell illusionistische Reize, sondern in erster Linie durch eine Illusion hinsichtlich der Freiheit seiner Rezipienten und Nutzer. Denn „scripted spaces“ lenken die Menschen in perfiden „ergonomischen“ Labyrinthen, definieren ihre Entscheidungen vor: „The script is a form of predestination, and the consumer journey act out the illusion of the free will. The consumer finishes the story, but the object of the story (and the objects themselves) belong to those who run the script.“²⁹

Dennoch, obgleich es sie gibt, die holistisch lenkenden „scripted spaces“ (Schlachthöfe sind ihr eindeutigstes und widerlichstes Beispiel)³⁰ – simulationsästhetisch gestaltete Casinos und Malls sind nur begrenzt determiniert. Themenarchitekturen sind meist, wie Klein scherzt, „[l]ike a Perónist rally, it mixes populism and political repression. Scripted spaces that rely on illusionistic effects bring on 'happy imprisonment' and 'ergonomic controls'.“³¹ Doch selbst wenn die Bewegungs- und Blicklenkung komplett reguliert ist, die Immersionseindrücke der idiosynkratischen Rezeption können es nie sein. (Es sei denn, durch ein Psychotropikum.)

Die Idiosynkrasien der Rezeption können nie völlig in der Immersionswirkung eliminiert werden,

28 S. 101; Bieger geht mit ihrer Definition des Immersionsbegriffs hiermit konform. Sie betont die Heteropiefunktion einer „Verwobenheit von Welt und Bild“: „Immersive Räume sind ein markanter Teil der Ästhetisierung von Lebenswelten [...]. Es sind Räume, in denen Welt und Bild sich überblenden und [...] in denen sich die Wirklichkeit der Welt und die Wirklichkeit des Bildes in der unmittelbaren Wirklichkeit des Körpers konsolidieren.“; Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 9

29 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 354

30 Das dem Tod geweihte Tier kann tatsächlich nicht vom Förderband, die Bolzenschussanlage wird es ermorden ...

31 S. 322

selbst bei einer so erfolgreich ideologisch versteiften Themenwelt wie *Disneyland*. Lediglich selbst wieder kommodifiziert – wie Norman M. Klein spekuliert, wenn er entdeckt, dass ihn persönlich an dem ideologischen Disney-„Theming“ eigentlich selbst ebenso am meisten die Möglichkeit zur idiosynkratischen Pervertierung begeistert.³² Er nennt dieses Begehren „Noir Disney“. Der Disney-Konzern kann sich dem nicht entziehen, er kann es nur selbst wiederum kommodifizieren: „When in Disneyland, do we feel released or force-fed? Aren't both images, in some perverse way, equally exciting to the viewer, as you get ready for sleep at the Disneyland Hotel, bathe with Mickey soap, see if you can sudse away Mickey's grin? Isn't there a momentary psychotic joke that makes you laugh, and keeps you involved?“³³

Theoretische Leitlinien 1

Das projektierte anti-essentialistische Verständnis der ästhetischen, architektursemiotischen Facette thematischen Designs als Potentialität eines verfeinerten Kontingenzbewusstseins beschreibt all diese Visualitäten in ihrer fragilen Konstituiertheit. Dies ist jedoch weder als Kapitulation vor weitergehenden gestalterischen Ansprüchen zu verstehen, noch als affirmativer Akt vorbehaltloser Parteinahme, der der falschen Seite, den Disney-Imaginieren und Neotraditionalisten zuarbeitet. Denn die *Evil Paradises* der Themenarchitektur, wie sie bei Mike Davis reißerisch heißen, sind zugleich meist Zitadellen des globalisierten Neoliberalismus.³⁴ Sie sind die Verkleidungen eines fanatischen Kapitalismus und restriktiver gesellschaftlicher Ordnungsprinzipien. Insbesondere bei Disney Imagineering, denn „the form in which this stories are told and the velocity with which they zoom past are consonant with a society based on the uncritical consumption of decontextualized, amusing commodities.“³⁵

Gleichzeitig soll eine solche anti-essentialistische Neubeschreibung der *Evil Paradises* thematischer Stadtsimulationen gegenüber den Architekturen der akademisch hegemonialen „zweiten Moderne“ weniger eine Zurückweisung als eine theoriegeleitete Entgrenzung ihres Spektrums bedeuten. Die

32 Und die Möglichkeit des Scheiterns, wenn er gesteht: „I much prefer special effects when they are *ruined*.“; S. 2

33 S. 311; Klein bezeichnet dieses „Disney Noir“ nicht zu Unrecht als „part of the collective memory, the folklore, that goes with the Happiest Place on Earth, its memento mori, its vanitas.“ (S. 319-320). Die Scherze über das fiktive *Itchy & Scratchy*-Land bei den *Simpsons* drehen sich darum.

34 Seine heiteren Enklaven – „where the rich can walk like gods in the nightmare gardens of their deepest and most secret desires“; Mike Davis, Daniel Bertrand Monk (Hg.), *Evil Paradises. Dreamworlds of Neoliberalism*, New York: 2007, S. IX

35 Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, Colorado: 1992, S. 30; Hinter Disney Imagineering, so Fjellman, steht die „hegemonic metamessage of our time [...] that the commodity form is natural and inescapable. Our lives can only be well lived (our lived at all) through the purchase of particular commodities. [...] Further, we have been taught that it is right and just – ordained by history, human nature, and God – that the means of life in all its forms be available *only* as commodities.“; S. 9

Beschäftigung mit der themenarchitektonischen Ventilation der Zeichen begreift sich gleichsam als Beschäftigung mit dem Defiziten der Moderne.³⁶

Diese Entgrenzung erfolgt über zwei Ebenen theoretischer Konsultationen. Die engere Ebene rekonstruiert mit der Architektur der Postmoderne jene Entwicklung, die in Symbolik, Sprechweise und Zielsetzungen entscheidend die thematischen „Erlebnisdesigns“ der Gegenwart beeinflusste und zugleich ein begriffliches Instrumentarium bereitstellt, diese zu beschreiben. Denn es sind Postmodernisten der zweiten Reihe, weltweit operierende, kommerziell erfolgreiche Professionisten wie Arquitectonica, Jon Jerde, Joel Bergman oder Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG), deren themenarchitektonische Weiterentwicklungen der Genres Mall und Resort die Ästhetikurteile der Produzenten und Konsumenten der neoliberalen Weltordnung entscheidend festlegen. Demzufolge ist die Meinung zurückzuweisen, die Postmoderne gehöre der Geschichte an, nicht mehr der Wirklichkeit. Denn sie steht im Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit, obgleich in Form ihrer kommerzialisierten Primitivpopulismen, in Form von Disney Imagineering.

Die zweite Ebene der Theoriegeleitetheit referenziert auf anti-essentialistische Politikkonzepte der Gegenwartsphilosophie, Pop-Theorie und Queer Theory, die die Freiheitsgrade repressierter und marginalisierter Lebens- und Begehrensformen erweitern wollen, indem sie gesellschaftliche Zuweisungsfunktionen von „Substantialität“ als Machttechniken, als Akte des Performierens „deontologisieren“. Judith Butlers anti-essentialistische Sprach- und Performance-Theorie offeriert exemplarisch, wie Artifizialität und Nicht-Authentizität zu subversiven Werkzeugen diskursiver, künstlerischer und aktivistischer Praxen kontingent-*queerer* Neubeschreibung werden. Ebenso Richard Rortys Figurenbeschreibung des rein historisch situierten Subjekts des „Ironikers“. Eines radikalen Anti-Metaphysikers mit einer fallibilistischen Wahrheits- und Erkenntniskonzeption, der sich in welterschließenden poetischen Neubeschreibungen der Kontingenz des Lebens und der menschlichen Endlichkeit stellt und von den Fesseln der Konvention befreit.

„Sie tun nur das, was alle Ironiker tun – sie versuchen sich in Autonomie. Sie bemühen sich, die Kruste ererbter Kontingenzen aufzubrechen und ihre eigenen Kontingenzen zu schaffen [...]. Das Gattungsmerkmal von Ironikern ist das Fehlen der Hoffnung auf eine ihnen überlegene Instanz, die ihnen die Zweifel an ihrem abschließenden Vokabular nehmen könne. Das heißt: für sie gibt es nur ein Kriterium [...] für private Vervollkommung – Autonomie, nicht die Affiliation an eine Macht außerhalb ihrer selbst.“³⁷

36 Mit dem, was bei Manfredo Tafuri „als das 'Drama' der Architektur gilt: die erzwungene Reduktion der Architektur auf 'reine Architektur', auf eine Frage der Form [...], in den besten Fällen auf sublimen Nutzlosigkeit.“; Manfredo Tafuri, *Kapitalismus und Architektur. Von Corbusiers 'Utopia' zur Trabantenstadt*, Hamburg: 1977, S. 8

37 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 164



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8:
 Venedig-Mall-Versionen mit Exponenten
 der n-Potenz, jedoch
 in geringeren Fertigungsqualitäten:
Villagio Mall, Doha, Katar,
 2003-2006; *San Marcos Outlet Mall*,
 Austin, Texas, 2004-1006



Beide Ebenen theoretischer Konsultationen korrelieren oder können korrelieren. Denn sie vereinigt gemeinsame Einsichten: die postmodernen Teilerkenntnisse von der Semiotizität und der Kontingenz architektonischer Entscheidungen. Teilerkenntnisse, die von der „zweiten Moderne“ trotz der allgemeinen architektonischen Tendenz zum Ikonologischen („pictorialization of space“) weithin ignoriert werden.

Die Postmoderne öffnete die beschriebene theoretische Voreingenommenheit der Moderne mit einem spezifischen Perspektivenwechsel zur Semiotik bildhafter Stilproduktion, der ein gesteigertes epistemologisches Kontingenzbewusstsein entwickelt. Dahingehend, thematisch (um)gestaltete Architekturen und Stadträume „im Sinne der Zeichentheorie als Repräsentamen, also als ein[en] komplexe[n] Zeichenkörper anzusehen [...], der aus vielen verschiedenen bedeutungstragenden Elementen besteht. Diese stehen in kohärenten, wechselhaften Bezügen zu einander. Stadtkörper erscheinen nicht nur als städtebauliches Ensemble, sondern als komplexer Text“³⁸. Entscheidend für die Postmoderne ist jedoch nicht die Semiotizität kreativ verwendeter historischer Anspielungen an sich, sondern die einhergehende künstlerische Selbstbefreiung. Denn im ironistischen Poetisieren der Postmodernisten haben die architektonischen Verfahrensweisen und Darstellungstechniken ihre Naturwüchsigkeit und Autorität eingebüßt. Naturwüchsig Erscheinendes wird als kulturbedingt, als kontingent erlebt.

Die Postmoderne beabsichtigte keine Architektur, die von der Rente alter Traditionen lebt. Anstatt eine eindeutige, ungebrochene Beziehung zur Geschichte herzustellen, dienten geschichtliche Metaphern vielmehr dazu, die suggestive Eindringlichkeit ihrer Fiktionen zu erhöhen, wie Heinrich Klotz, bedeutender Theoretiker der Bewegung, schreibt:

„Die Postmoderne erfährt [...] ihre besondere Kennzeichnung nicht nur durch die Tatsache, daß die abgeschafften historisierenden Stilmittel wieder zur Geltung gelangen, sondern das alle diese Stilvokabularien eingesetzt werden, um das eine Ziel zu erreichen: eine [...] wieder 'gegenständlich' argumentierende Architektur. Der Stilpluralismus ist nicht die Erklärung in sich selbst, sondern er ist die Voraussetzung dafür, eine neue Sprachfähigkeit der Architektur zu entwickeln, um die ästhetische Fiktion zu ermöglichen.“³⁹

Es gilt jedoch keineswegs, die Postmoderne im (architekturhistorisch bereits musealisierten) Ergebnis zu verteidigen, sondern ihre berechtigten Einwände gegen die „Purifikation“ der Moderne

38 Ulrike Gerhard, Heiko Schmid, „Die Stadt als Themenpark. Stadtentwicklung zwischen alltagsweltlicher Inszenierung und ökonomischer Inwertsetzung“, in: *Berichte zur deutschen Landeskunde*, 4/2009

39 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 135-136

im Kontext thematischer Architekturproduktion zu rekapitulieren. Es war Charles Moore, der *Disneyland* als „einprägsamen Ort“ rhetorisch rechtfertigte und in seinen Entwurfsleistungen einen heiteren Eklektizismus praktizierte, der wie eine selbstreflexive Vorwegnahme der opulenten szenografischen Stilrekonstruktionen von WATG oder Casino-Magnat Steve Wynn's Chefarchitekt Joel Bergman in Las Vegas wirkt.

Mit der Postmoderne wurden Artifizialität und Eklektizismus zu positiven Werten. Eine theoretische Einsicht, die insbesondere im Kontext kommerzialisierter „themed architecture“ erkenntniskritisch weiterzutreiben ist. Scheint diese doch wie eine verzerrte Verewigung der postmodernen Maximen unter neoliberalen Vorzeichen. Denn der gegenwärtige Wettbewerb globaler Standortkonkurrenz in der warenförmigen Logik der Standardisierung und Marktdifferenzierung des „themed place-making“ beschleunigt eine *iconic landmarks*-Fixierung unter kapitalistischen Verwertungsinteressen in dem Maße zum Spektakulären, wie sie die ironische Postmoderne als gestalterische Kreativität prolongierte.

In „eventistischen“ Simulationsästhetiken erwächst der gegenüber Formbedeutungen weitestgehend gleichgültigen formalistischen „zweiten Moderne“ dabei ein mächtiger, weil populärer Feind, der in der globalen Bild-Industrie seine Kulissen explizit als Bedeutungsträger arrangiert und nicht allein über verwegene geometrische Formkompositionen attraktiviert.

Eine beispielhafte Position für die zweite Ebene theoretischer Einlassungen, für die *queere* „Deontologisierung“ ästhetischer Zeichen, ist die subversive Affirmation des Camp-Ästhetizismus. Eine *dekonstruktive* Ermächtigung des Rezipienten im „Zerlegen von kulturindustriellen Produkten in deren fetischisierbare Bestandteile“⁴⁰.

Der Camp-Ästhetizist, versiert im Decodieren kultureller Zeichen, aber dandyistisch blasiert gegenüber kulturellen Befindlichkeiten, liefert dementsprechend keine sich dem „themed place-making“ prostituierende Theorie, sondern sein Bestreben liegt „in the disorganization or collapse of the commonly purported differences that separate and thereby define and delimit things, ideas, behaviors, and so forth. Camp disturbs the binary logic of Western culture.“⁴¹ Camp ist eine „Erlebnisweise“, die in einer Haltung der Unangepasstheit Künstlichkeiten als Künstlichkeiten feiert, anstatt sie als Surrogate für durch Erfahrung gesättigte Bereiche der Alltäglichkeit des Lebens einzusetzen. – Wobei „Surrogat“ hier in einer Weise essentialistisch klingt, wie sie ein Camp-Ästhetizist epistemologisch nicht begreift. Denn für den aggressiven Anti-Essentialisten steht ein vermeintliches „Surrogat“ oder „Imitat“ lediglich in einem rhetorischen Verhältnis zu als solchen

40 Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: 2008, S. 84

41 Cynthia Morrill, „Revamping the Gay Sensibility. Queer Camp and *dyke noir*“, in: Moe Meyer (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: 1994, S. 116

„ontologisierten“ oder „naturalisierten“ Objekten und Werten. Denn ontologische Kategorien sind für den Camp lediglich objektivierte Machttechniken.

Gleichzeitig benötigt sie der anti-seriöse Camp-Dandy aber als Folie seiner ekeligen Ideen. Die typischen Kleindelikte des Camp-Ästhetizisten wie theatralische, effemierte Homosexualität und exzentrische Kitsch-Fetischismen funktionieren erst über die Folie der gesellschaftlichen Normalisierungsleistungen, die sie persiflieren. Insofern spielen die ästhetischen Bedingungen der gegenwärtigen Geschichtsperiode dieser architekturtheoretischen Perspektive scheinbar zweifach in die Hände: einerseits beschenken die Walt Disney Company, Casino-Magnat Steve Wynn und einige autokratische Regierungschefs mit stadtplanerischer Ambition die Gemeinde der Camp-Geweihten mit deliziösen Camp-Metropolen und unübertrefflichen Simulationsarchitekturen. Andererseits stützen diese ästhetischen Konfigurationen zwar marktradikale, aber gesellschaftlich konservative Positionen, die der Camp parodistisch angreifen kann:

„In defiance of [...] high-culture prejudices, a trash imagination understands that aesthetic pleasure can be found in [...] the marginalized and excluded. When employed intentionally as a strategy for production, Camp – whether its source is gay subculture or nongay appropriation – relies for its effect on casual excess, deviant decorum, and libidinal obviousness. Camp pushes a poorly done form [...] to the limits so that its very badness is what the work is about.⁴²

Diese strategische Perspektive des Camp soll die folgende Arbeit auf einer verallgemeinerten epistemologischen Basis aufgreifen und die emanzipatorischen Möglichkeiten einer radikal anti-essentialistischen Neubeschreibung kommerzialisierter themenarchitektonischer Simulationswelten formulieren. Allerdings nicht im Fokus einer subjektivistischen Selbstermächtigung, wie sie der „exhibitionistische“ und distinktionsversteifte Camp-Dandy betreibt. Sondern als Rezeptionspraxis (und Zustandsbeschreibung einer subjektiven Einstellung), die aus genuin politischen Motiven visuelle und architektursemiotische Instabilitäten der einzelnen Realitätsaspekte der „themed architecture“ markiert.

Denn auch wenn die Camp-Begeisterung für so sonderliche Architekten wie Morris Lapidus, Bruce Goff oder Khatib & Alami keineswegs taktischer Art ist, endet die Pose doch zuweilen selbst in einer routinierten eigenen Peripherisierung. In einer querulatorischen Verletzung gesellschaftlicher Konventionen, die mit dem Gegner bloß ein Spiel zu treiben scheint. Die affektlabilen Camp-

42 Chuck Kleinhans, „Taking out the Trash. Camp and the politics of parody“, in: Moe Meyer (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: 1994, S. 189

Eskapismen befeuern zwar ein anarchoides Moment der Rezeption, gleichzeitig ist die Ambivalenz des Sprechakts jedoch auch eine Defizitstelle des egomanischen Selbstkonzepts. Weil das dezidiert nicht ausbalancierte Camp-Subjekt in seiner übersteigerten Deklarationsbereitschaft ständig in multiple Identitäten zu kaleidoskopieren scheint: in einen taktierenden Akteur, der subversive Affirmation mit emanzipatorischer Absicht betreibt und in einen verwirrten Einzeltäter, der bloß exzentrischen Debiltext fabriziert.

Die themenarchitektonische Fantasie des bei aller Begeisterungsfähigkeit noch im euphorischen Ton feindselig eingestellten Camp-Ästhetizisten steht dementsprechend besonders bei grellen, jenseitigen Korruptelen übereifriger oder scheiternder Kopisten in Flammen. Der Camp begeistert sich weniger für hochentwickelte Perfektionierungen als für minderwertige Pleiten der Epigonen. Für die Billig-Versionen in dem für seine Copyright-Delikte berüchtigten Beinahe-*Disneyland Shijingshan Amusement Park* in Peking oder für morbide Freizeitpark-Investitionsruinen und stillgelegte Cartoon-Geisterstädte, die inzwischen wie beim chinesischen *Wonderland* oder dem japanischen *Nara Dreamland* zum Expeditionsziel von wehmütigen und exzentrischen Entdeckungsreisenden geworden sind.

Theoretische Leitlinien 2

Die eigene Verwickeltheit zu den Objekten dieser Arbeit soll ein solches performatives Konzept der freiwilligen und unfreiwilligen Camp-Marginalisierung nicht weiter praktizieren. Die subjektiven Legitimierungsfiguren meiner ästhetischen Präferenzen und Begehrensformen, meine emotionalen Kollisionen und ihre Erfahrungsverarbeitung sollen nicht mit der strategisch gesetzten Prätentiosität eines narzisstischen Camp-Ästhetizisten theatralisiert werden, sondern sich aus der Kritizität der Reflexionsperspektive herleiten. Dass allerdings die Alternative nicht in einem rein disponierenden Denken oder einem Reiseleiterton liegen kann, ergibt sich freilich allein aus dem projizierten Einstellungswechsel zu einem Essentialismus, der – mit vermeintlich objektivierten Normen eines zeitenthobenen Schönen autorisiert – feststellt, dass die Artifizialität der „themed architecture“ einer ästhetischen Indifferenz und Referenzlosigkeit gleichkomme, mit der zwangsläufig eine gefährliche Erosion der sozialen Funktionen von Architektur einhergehe.

Die leitende These meiner Dissertation, dass in der Rezeption artifizieller thematischer Architektur subtile Möglichkeiten liegen, essentialistische Erscheinungsformen der ästhetischen Bewertung zu unterminieren, erfordert nämlich eine dezentrierte Selbstbeziehung, die ihre eigene kontingente Involviertheit protokolliert.

„Themed architecture“ ist einem solchen kontingenzvermittelnden Gegennarrativ nicht bloß eine empirische Vorgegebenheit, eine fragwürdige Abbildlichkeit eines architekturgeschichtlichen Traditionsbestandes. Sondern ein assoziatives Feld eines bildmedialen Zeichenüberschusses, dass in einer semantischen Elastizität abseitige Akte des Projizierens und Fantasierens stimuliert. Obgleich thematische Architektur meist als urbane und lebensstilistische Kompensationsstrategie (Malls, *gated communities*) eingesetzt wird und eine soziale und ästhetische Stabilisierungsfunktion erfüllt, kann die konstitutionelle Inkonsequenz simulatorischer Visualität über den ästhetische Reiz der Formen und Verweise gegen sich gewendet werden, wenn man sie nicht länger als unerfreulich derbe Vermittlungsleistung konsumistischer Lebensstil- und Milieubildung begreift, sondern als widersprüchliche Kontamination von Symbolen und Markierungen.

Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels*, dessen marxistische Kapitalismuskritik oft herzuhalten hat, wenn über die „falschen Bedürfnisse“ von Themenarchitekturen theoretisiert wird, hat in einer Feststellung zweifelsohne Recht: „Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen.“⁴³ Doch das Spektakel, das Zirkulieren der Dinge und Bilder, ist nur in ihrer Tendenz totalitär, nicht in ihrem Ergebnis:

„Das Spektakel ist die ununterbrochene Rede, die die gegenwärtige Ordnung über sich selbst hält, ihr lobpreisender Monolog. Es ist das Selbstportrait der Macht in der Epoche ihrer totalitären Verwaltung der Existenzbedingungen. Der fetischistische Schein reiner Objektivität in den spektakulären Beziehungen verbirgt deren Charakter als Beziehung zwischen Menschen und zwischen Klassen“⁴⁴.

Das durch die *Spektakelgesellschaft* errichtete ideologische „Monopol des Scheins“ bleibt anfällig für Momente der Kontingenz. Denn sie selbst ist eine kontingente soziale Konstruktion.

Das Verdikt der akademischen Architekturkritik, die „themed architecture“ der Einkaufsparadiese, Megaresorts und Freizeitparks sei infantil und in ihren Verweisen unsensibel, revidiert eine solche Rezeptionsform keineswegs. Vielmehr bezieht sie aus der Infantilität und der „Vergleichgültigung der Zeichen“ ihre Pointe. Gegen jeglichen Ethos ästhetischer Reinheit gerichtet – dem nicht nur die akademische Gegenwartsarchitektur weiter anhängt, sondern ebenso neotraditionalistische Tendenzen elitärer „Großbürgerlichkeit“ (beispielsweise beim biedermeierlichen Berliner Wende-Wilhelminismus) – lanciert diese Wahrnehmungsweise ästhetische Vergleichbarkeitsrelationen, die

43 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: 1996, S. 14

44 S. 21-22

die semantische Komplexität und Ungleichzeitigkeit der Simulationsästhetiken und ihrer Referenzen einbezieht.

Aus einer diametralen Einschätzung der ästhetische Eigenlogiken der Themenarchitekturen als vielfältige und dissonante Zeichensprachen voller Arbeitsspuren und unbeabsichtigter Verweise, dekontextualisiert man den sozialen, meist einseitig konsumistisch oder touristisch fragmentierten Determinationsrahmen ihrer Investoren und eröffnet eine Kritik an ihrer lediglich symbolisierten Maßstäblichkeit städtischer Idealität. Eine solche Kritik an aseptischen themenarchitektonischen Öffentlichkeitsmodellen, die entweder eine Suggestion des Soziallebens der „europäischen Stadt“ oder das Idyll einer kleinstädtischen amerikanischen „Hometown“ als Symbolisierungen visuell generieren, befeuert sich aus dem Kontingenzerlebnis ihrer Simulationen.

Sie ist eine neue Optik. Sie soll ein Bekenntnis zur eigenen Zeit sein, jedoch insbesondere in der Kritik der eigenen Zeit.

Die anti-essentialistischen Neubeschreibungen thematischer „Erlebnisdesigns“ konstellieren sich selbst freilich relativ zu den Allgemeinbedingungen der westlichen Gegenwartsarchitektur. Ebenso wie sich ein architektonisches Sich-Breitmachen auf der exzentrischen (Selbst-)Möblierung des Camp-Geschmacks – zu empfehlen sind das *Safari Sofa* von Archizoom oder der *Proust Armchair* von Alessandro Mendini – unabhängig persönlicher ästhetischer Neigungen nur innerhalb des hegemonialen Theoriekontexts der Moderne begreifbar machen lässt. (Camp stellt die Frage des Dandyismus „im Zeitalter der Massenkultur“.) Gegenüber den ästhetischen Restriktionen der „zweiten Moderne“ und ihrer formalistischen Verengung auf das reine Spiel der Geometrien und Materialien bedeutet eine Beschäftigung mit Camp-Ästhetiken eine erneute (postmoderne) Einsicht in die semantischen Qualitäten von Architektur.

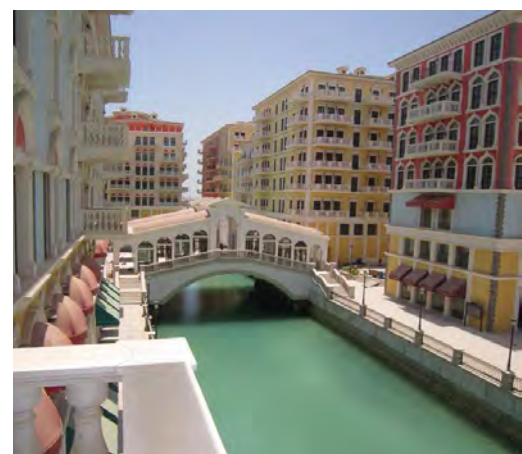
Es ist eine erneute Einsicht in die Freuden ästhetischer Bacchanalien, zu denen die westlichen „starchitects“ in der Ära des „Aufstieg[s] der Architektur während des vergangenen Jahrzehnts zur dominanten Bildwährung unserer Zeit“⁴⁵, unter der sich abzeichnenden Globalisierungsdoktrin unvergleichlicher, superlativischer *iconic landmarks*, dem Spektakulären in Reinform, ohnehin tendieren / tendieren müssen.

Die suggestiven Architekturverheißungen spektakulärer „Signature Buildings“, die eindeutig dem jeweiligen Marken-Architekten zugeordnet werden können, operieren dabei jedoch meist unter Suspendierung der semantischen Ebene von Architektur, der Architektur als „Zeichenträger“.

45 Gerhard Matzig, *Vorsicht, Baustelle! Vom Zauber der Kulissen und von der Verantwortung der Architekten*, Basel: 2011, S. 45; Es ist eine erfolgreiche Hegemonie, denn die Architekturschreiber haben sich darauf verständigt, „[e]s gibt nun keine Zahnarztgattin mehr, nirgends, die nicht mehr in der Lage wäre, Zaha Hadids neuestes Werk als Formvollendung des Dynamismus zu begreifen. Die Architektur feiert in diesem Augenblick einen unerhörten Sieg als bildmächtiges Medium.“; S. 46



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Themen-Fetisch Venedig: Hasan Sökmen (MEDI), *Venezia Palace*, Kundu Aksu, Antalya, 2001-2003; Atos Batarra, Callison Architects, *Qanat Quartier*, *The Pearl (The Riviera Arabia)*, Doha, Katar, 2006-2014



Die Camp-Sensibilität soll dementsprechend die formalistisch avancierte „zweite Moderne“ visuell und semantisch bereichern, aber keinesfalls im Namen der neuen Reichen des Neoliberalismus und ihrer architektonischen Repräsentationsbedürfnisse zurückweisen. Im Namen von Dubais Regent Sheikh Mohammed Al Maktoum, im Namen von Sheldon Adelson, Sol Kerzner und Steve Wynn. Die neuen Reichen, ihre pompösen Selbstgefälligkeiten und ihre „Spekulantenarchitektur, die sich nach ihren ureigensten Geschäftsprinzipien der unterschiedlichsten Stilkleider bedient“⁴⁶, sind dem „camp aficionado“ ebenso wenig ein konkretes Rollenmodell wie die exzentrisch-steifen Lords der englischen Aristokratie oder die hysterischen Diven des Old Hollywood. Sondern das in gleicher Weise glamouröse wie lächerliche Personal einer unheiligen Seifenoper; einer „unvermeidlichen Komödie“. Denn der Camp ist parasitisch, aber er setzt seine Fetischobjekte in Spiritus.

Dafür zu plädieren, die visuellen Kitsch-Reigen dieser komischen Kitsch-Lebensstile und ihrer kleinbürgerliche Kitsch-Derivate ästhetisch ernst zu nehmen, geschieht folglich explizit innerhalb des intellektuellen Feldes der westlichen akademischen Architektur. Denn zweifelsohne ist Kitsch ein Signum zeitgenössischer thematischer Architekturen. Zweifelsohne ist Kitsch gleichzeitig der offiziöse Feind der Moderne.

Sämtliche mit dem „Verachtungsetikett“ Kitsch disqualifizierten Architekturen verweisen dabei indirekt auf die begrenzten Artikulationsmöglichkeiten der Moderne, wie Heinrich Klotz schreibt: „Kitscharchitektur ist das Krankheitssymptom eines Bauens, das sich über die Bedürfnisse nach einer erlebnisreichen Umwelt hinwegsetzt“⁴⁷. Das heißt, eine zweiseitig subversive Affirmation ihrer Stilentscheidungen, so wie sie der Camp-Ästhetizist betreibt, motiviert und berechtigt sich über eine relationelle Position. Da sie „Kitsch als Zeichen mangelnden Erlebnisreichtums erkennt, wenn sie [...] die röhrenden Hirsche der Architektur vor dem Hintergrund der funktionalistischen Stadt bewertet.“⁴⁸ Die populäre und populistische „themed architecture“ scheint jene Qualitäten bereitzustellen, an der es dem Modernismus bei all seiner formalistisch kompositorischen Brillanz mangelt. Sie verfügt über eine erzählerische Befähigung, eröffnet Fiktionen und Verbindungen zur Vergangenheit.

Von entgegengesetzter Bedeutung als Klotz meint ist dabei jedoch seine Feststellung, Kitsch generiere lediglich eine kleinbürgerliche „Abklatschwelt, stimmig und ohne Wagnis. [...] [Eine] enge Schönheitsvorstellung, die in den Vororten des gehobenen Geschmacks wohnt“⁴⁹. Freilich sind die stereotypen Kitsch-Reliquien, die weltweite Epidemie greller Malibu-Miami-„McMansions“-Zitate, „Ausstattungsstücke, die sowohl in der Objektwahl als auch in ihrem Arrangement nur

46 Wolfgang Pehnt, *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert*, Berlin: 1983, S. 17

47 Heinrich Klotz, *Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst*, Luzern: 1977, S. 97

48 S. 37

49 S. 13

wieder Phantasielosigkeit bestätigen und letztlich so massenfälschert erscheinen wie das Haus, dem sie zur Individualität verhelfen sollten.“⁵⁰ Doch es ist der Kitsch, diese Klischeertheit, diese Unoriginalität, die die *Zeichenhaftigkeit* der themenarchitektonischen Narrationen markiert und für antithetische Neubeschreibungen öffnet.

Wenngleich die Narrationen selbst eben zweifelhafter Art sind. Sie in ihrer Urban Entertainment Center-Version rein konsumistische, sozial entdifferenzierte Öffentlichkeitsmodelle bereitstellt und in ihrer neotraditionalistischen Version wertkonservative Lebensstile konsolidiert. Des Weiteren ist ihr Grundverhältnis zu den Vergangenheiten, die als *heritage* über dekorative historische Relikte platziert werden, meist nicht nur von leichtfertigen Vereinfachungen gezeichnet (eingängiger *Polysemie*), sondern ebenso von restaurativen gesellschaftspolitischen Zuordnungen. Sei es als repräsentativer Monumentalismus oder als Bereitstellung kleinstädtischer Authentizitätserlebnisse, wie sie beispielhaft der New Urbanism praktiziert – das „old fashioned hometown“ mit Veranden und Apfelkuchen.

Nicht nur deshalb scheint es im besten Fall naiv, im schlimmsten Fall gefährlich, eine in ihren Formentscheidungen und Symbolisierungsmöglichkeiten perspektivenreichere architektonische Gegenwart in den (historisch) ausgestaffierten Kulissen der Themenarchitektur entdecken zu wollen. Das ist sie nicht. Insbesondere nicht hinsichtlich der Vielfalt spezifischer Lebensvollzüge, die klischiert in obsoletere Repräsentationszeremonien gepresst werden. Noch weniger ist das thematisch historisierende Entwerfen eine befreiende künstlerische Regung. Werden vorgefundene stilistische Vokabularien letztlich doch meist unter rein kommerziellen Kriterien instrumentalisiert: „Whereas the central city remains a public space that allows free interaction among a variety of people for any number of purposes, the [themed] mall is highly regulated, *private* commercial space that is expressly designed to make money. This instrumental function of the mall – aimed at realizing capital – must be disguised [through 'theming'] because it would not be attractive to consumers.“⁵¹ Ganz zu schweigen von den Mechanismen sozialer Kontrolle, mit denen sich Themenparks und Malls nicht nur gegen gesellschaftlich Deklassierte, sondern gegen die Demokratie selbst wenden. In Michael Sorkins Formulierung:

„The privatized city [...] is a lie, simulating its connections [...]. This is the meaning of the theme park, the place that embodies it all, the ageographia, the surveillance and control, the simulations without end. The theme park presents its happy regulated vision of pleasure [...]

50 ebenda

51 Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 83

as a substitute for the democratic public realm, and it does so appealingly by stripping troubled urbanity of its sting, of the presence of the poor, of crime, of dirt, of work. In the 'public' spaces of the theme park or the shopping mall, speech itself is restricted: there are no demonstrations in Disneyland."⁵²

Was eine Auseinandersetzung mit „themed architecture“ jedoch stimuliert oder stimulieren kann, ist die methodische Erkenntnis von der genuinen Kontingenz architektonischer Zeichen hinter den Verdinglichungen und Substantialisierungen ästhetischer Regulierungssysteme. Die Künstlichkeit des „Theming“ reißt die um das Phantasma der „Authentizität“ kreisende Identitätslogik ein und zeigt – meist gegen ihren Willen – den substantivischen Schein hegemonialer Architekturen als performative Akte.

Denn es ist keineswegs ein lediglich einseitiger Prozess, dass die Künstlichkeit der thematischen Simulation die substantivische Grammatik des Originals unterstreicht. Sondern im Gegenteil ermöglicht die Simulation eine subversive Resignifizierung und Verschiebung des durch eine hegemoniale Bedeutungsökonomie verfestigten Originals. Der simulatorische ästhetische Eingriff kennzeichnet den substantivischen Schein der „authentischen“ Architektur als eine regulierende Fiktion. In der Weise, wie Themenarchitektur die Heraldik architektonischer Zeichen *travestiert*, erweitert sie deren ästhetische Substantialisierungen um subversive Diskontinuitäten. Gleich Judith Butlers Konzeption einer „dekonstruktivistischen“ feministischen Theorie, die die heteronormative „Matrix der Intelligibilität“, die Ontologisierung der Geschlechtsidentität und der heterosexuellen Begehrensfixierung, über Akte parodistischer *Travestie* als gesellschaftliche Sedimentierungen kontingenter performativer Prozesse entschleiern möchte.⁵³

Letztlich ist es gleichgültig, ob die komödiantischen Übertreibungen und Entgleisungen der autoritativen performativen Praktiken intentional sind oder nicht-intentional wie bei den künstlichen Themenmalls und „McMansions“, die ihre Travestien architektonischer Herrschaftszeichen nicht gewollt betreiben. Entscheidend sind die *travestierenden* Resignifizierungen *innerhalb* eines verdinglichten „epistemischen Regimes“.

Aaron Betskys Theoretisierungen der Eigenheiten von *Queer Space* beschreiben einen solchen Modus räumlicher Aneignung beispielhaft als dekonstruierende Neubeschreibung kultureller Identifizierungen und ideologisch verfestigter vermeintlicher „Wesenheiten“: „queer space is that which appropriates certain aspects of the material world in which we all live, composes them into

52 Michael Sorkin, „Introduction“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. xv

53 Denn „[w]enn die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv, sondern performativ sind, wird die Identität, die sie angeblich nur ausdrücken oder offenbaren sollen, in Wirklichkeit durch diese Attribute konstituiert.“; Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 207

an unreal or artificial space, and uses that counterconstruction to create the freespace [...] that dissolves the material world.“⁵⁴

Die Möglichkeit der Rezirkulation und der Destabilisierung sind dabei jedweder „Matrix der Intelligibilität“ eigen, da diese sich über performative Einschreibungen reproduzieren, wie Judith Butler über die kulturell konstruierten Machtverhältnisse der Sexualität schreibt:

„Deshalb ist die Sexualität, die innerhalb der Matrix der Machtverhältnisse in Erscheinung tritt, weder eine einfache Nachahmung oder Kopie des Gesetzes [der Heterosexualität] als solches, noch eine einförmige Wiederholung der maskulinen Identitäts-Ökonomie. Die Produktion weicht stets von ihren ursprünglichen Zielen ab und mobilisiert ungewollt mögliche 'Subjekte', die nicht bloß die Schranken der Intelligibilität überschreiten, sondern tatsächlich die Grenzen dessen, was wirklich kulturell intelligibel ist, ausdehnen.“⁵⁵

Es entscheidet die rezeptionsseitige Leistung, Themenarchitekturen in Neubeschreibungen für eine anti-essentialistische Position zu mobilisieren und nicht bloß als neues luxurierendes Dekor zu sehen. Und die Position der rezeptionsseitigen Leistung, die sich nur relativ zur westlichen architektonischen Intelligenz referenzieren lässt, zu den internen Selbstdefinitionen der „zweiten Moderne“.

Die akademische und feuilletonistische Eliteposition der „zweiten Moderne“ und jener sich aus dem Dekonstruktivismus der frühen 1990er sich herleitenden formalistischen Architekturen reibt sich dabei mit „themed architecture“ in zweifacher Weise. Einerseits im diskursiven Feld „legitimer“ Architektur in Form von Theoriepolitik, wo ein erneuertes Definitionsmonopol okkupiert wurde. Andererseits im Feld der architektonischen Produktion, wo sich – zweifelsohne vom Populismus der Postmoderne befeuert – seit den 1990ern neue Tendenzen thematischer Architektur erfolgreich verbreiten und insbesondere für die neuen Oberschichten prosperierender Schwellenländer populäre, weil homogene Lebensstilkodierungen anbieten; die Urban Entertainment Center eines Jon Jerde und der neotraditionalistische New Urbanism mit seinem sozialen Ordnungsbild „Small Town America“ gleichermaßen.

Die Rollenzuteilungen der erneuerten „zweiten Moderne“ auf der einen und der „nicht-legitimen“ kommerziellen Investorenarchitektur des „themed place-making“ sowie des Neotraditionalismus auf der anderen Seite lassen sich dabei als Polaritäten herleiten, die in gegensätzlicher Weise den Niedergang der Postmoderne Ende der 1980er kommentieren, deren *Boulevardisierung*.

54 Aaron Betsky, *Queer Space. Architecture and Same Sex Desire*, New York: 1997, S. 18

55 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 55



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Gescheiterte Kopisten der Disney-Mythologie und ihre Themen-Geisterstädte: Reignwood Group, Investitionsruine *Wonderland*, Beijing, Baustopp 1998; Japanese Dream Sightseeing Company, *Nara Dreamland*, Nara, Japan, 1960-1961, 2006 geschlossen



Entscheidend ist dabei die Dynamik der programmatischen postmodernen Forderung, „Architektur als Medium des Narrativen“⁵⁶ (Heinrich Klotz) zu begreifen und ihre Kommunikationsfähigkeit über eine fiktionale Intensivierung und historische Verweise zu erweitern. Denn der Verschleiß dieser Forderung erzeugte zwei gegenläufige Reaktionen. Eine erneuerte „zweite Moderne“ und der formalistisch-poetische Dekonstruktivismus reagierten innerhalb des Feldes akademisch „legitimer“ Architektur auf eine einsetzende Inflationierung der postmodernen Zeichen und Formen mit einer expliziten Negation. Gegen die „erzählerische Qualität“ der Postmoderne setzten die Modernen und die Dekonstruktivisten erneut auf die demonstrative Eigenexistenz der architektonischen Form. Auf asketische und minimalistische Materialästhetik und formale Entscheidungen der geometrischen Manipulation.

Gleichzeitig versteifte sich jenseits des akademischen Architekturdiskurses das ironistische aber verständigungsorientierte Projekt der Postmoderne in Big Business. Disney warb ihre Meister ab. Und in weiterer Folge stemmten die sieben Zwerge den Architraven (bei Michael Graves) und zierte der berühmte blaue Hut von Zauberlehrling Mickey Mouse aus *Fantasia* postmoderne Monumente (bei Robert A. M. Stern). Wo sich die Postmodernen zwar mit Beflissenheit, aber in ironischer Absicht in der Baugeschichte erkundigten, wurde vom neotraditionalistischen New Urbanism, Disney Imagineering und Jon Jerde „das postmoderne Bildrepertoire mit der adäquaten lebenspraktischen Semantik unterfüttert.“⁵⁷

Die „zweite Moderne“ wird durch dieses Erfolgsmodell sinnstiftender und identifikatorischer thematischer Inszenierung insofern provoziert, als diese um die spezifische Intellektualität eines Robert Venturi oder Charles Moore bereinigten kommerziellen Epigonen der Postmoderne den globalen Wettstreit der „Bildpolitik“ weiter eskalieren lassen. Werner Sewing sieht bei der Generierung spektakulärer Visualitäten dementsprechend die Elitearchitekten der Moderne wegen ihrer formalistischen Herangehensweise im Nachteil:

„Eine Moderne, die dieser Konfrontation ausweicht, verzichtet auf lange Sicht nicht nur auf ihre Sprach-, sondern auch auf ihre Politikfähigkeit. Sie versagt in der Politik der Bilder. Es war die Postmoderne, die sich dieser Politik erstmalig professionell bediente. [...] Die Zweite Moderne, als puristische und minimalistische Gegenbewegung zur Inflation der Bilder, konnte und wollte sich [jedoch] des Bilderpotentials nur begrenzt bedienen, obwohl sie noch vom Kredit der Postmoderne in der Öffentlichkeit zehrt.“⁵⁸

56 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 213

57 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 18

58 S. 124

Freilich ist die minimalistische Enthaltbarkeit jedoch nur eine strategische Haltung der westlichen Gegenwartsarchitektur, und freilich nicht jene ihrer führenden Exponenten. Jene der um sich selbst kreisenden Elite marktfähiger Star-Architekten. Im Gegenteil. Die Star-Architekten beschleunigen selbst die Konkurrenz der medial inszenierten Visibilitäten und setzen auf situational indifferente, isolierte Einzelgebilde mit *iconic landmark*-Geltung. Ein seriell eingesetzter, spektakulärer Personalstil („Signature Buildings“) garantiert ihrer Wertigkeit als Marke.⁵⁹

Die Star-Architekten zeigen sich dabei jedoch desinteressiert gegenüber semantischen Evokationen, die von der „themed architecture“ so effektiv initiiert werden. Ihre Architekturen kennzeichnet ein asemantischer Charakter, eine Aversion gegen architektonische Gegenständlichkeit.⁶⁰

Aufbau der Arbeit

So sehr diese Gleichgültigkeit der kanonischen Gegenwartsarchitektur jedoch ein augenscheinliches Defizit kennzeichnet, so wenig ist damit erreicht, ihrem asemantischen Charakter einfach die erweiterte Leistungsfähigkeit thematischer Architekturen, das „storytelling“ ihres erfolgreichen Feinds, entgegenzustellen. Ohne Zweifel, die besonderen Reize, die Beth Dunlop an Disney Imagineering beschreibt, bescheinigen Möglichkeiten einer konzeptionellen Weiterentwicklung:

„Of all the arts, it seems somehow most unlikely that architecture could have a plot. [...] It is not, usually, a medium for storytelling; [...] At Disney, every architect must turn storyteller [...]. Disney's architecture can be silly, sentimental, profound, enchanting, or challenging – sometimes all in one building. And whichever, it is always somehow cinematic, architecture with the pace and cadence of a film – Scene One, Scene Two“⁶¹.

Dennoch. Dieser Arbeit ist die semiotisierte und emotionalisierte Szenität der Themenarchitekturen

59 Eindeutig, das von Paolo Portoghesi so bezeichnete „funktionalistische Statut“ ist nicht länger oberste Doktrin der „zweiten Moderne“, ihre Tendenz zu asketischer Raumkonfiguration nicht länger funktionalistisch definiert, sondern konzeptionelle Entwurfsentscheidung. Formalismus, nicht Funktionalismus ist ihr eigentliches Charakteristikum. Insbesondere bei jener Tendenz bildmächtiger Marken-Architekten, die ihre *iconic landmarks* entwerferisch aus den figuralen Variationen des Dekonstruktivismus der frühen 1990er speisen. Das funktionalistische Argument der klassischen Moderne, dass den Kontinuitätsbruch zum Historismus und der Beaux-Arts-Architektur einleitete, unterscheidet sich grundlegend von den formalistischen Motiven der „zweiten Moderne“, die einen lebendigen Geschichtsbezug entwickelt hat, wenn auch nur auf die Helden der eigenen Bewegung, als Retro-Modernismus.

60 Das Avantgarde-Label, dass die Star-Architekten dabei als erfolgreiches Verkaufsargument strapazieren, selbst wenn sie längst die Sprache der Developer sprechen und denken, wirkt ideologisch heute in erster Linie innerhalb der Profession *nach innen* weiter. Wenn es darum geht, über den Avantgarde-Mythos der künstlerischen Verausgabung auf prekäre Beschäftigungsverhältnisse einzuschwören.

61 Beth Dunlop, *Building a Dream. The Art of Disney Architecture*, New York: 1996, S. 13

lediglich eine unerlässliche Prämisse für ein weiterreichendes Anliegen. Es geht ihr nicht allein um die Beschaffenheit der arrangierten themenarchitektonischen Narrationen. Sondern um Potentiale einer anti-essentialistischen Neubeschreibung, um eine spezielle Sensibilität für Kontingenzen, die ihre Fiktionen und Verweise lostreten (können). Hierzu gliedert sich diese Arbeit in drei Teile.

Der erste Teil demonstriert die potentiellen Energien anti-essentialistischer Neubeschreibungen in der Besprechung der beiden theoretischen Kronzeugen dieser Arbeit, Richard Rorty und Judith Butler. Die philosophischen und politischen Konzeptionen, die Rorty und Butler vertreten, gehören zu den einflussreichsten Einzelpositionen anti-essentialistischer, anti-metaphysischer Theorie, deren Ziel es ist, „an den Punkt zu kommen, wo wir *nichts* mehr [essentialisierend] verehren, *nichts* mehr wie eine Quasi-Gottheit behandeln, wo wir *alles*, unsere Sprache, unser Bewußtsein, unsere Gemeinschaft, als Produkt von Zeit und Zufall behandeln.“⁶² Beide verbinden die epistemologische Konfrontation mit den unvermeidlichen Verstrickungen des Selbst in Kontingenzen mit der Perspektive eines demokratischen Befreiungsprozesses. Denn beide sehen im Essentialismus der „abendländischen Metaphysik“, in den privilegierten Vorstellungen eines universalistischen, das Zeitliche und Zufälligen transzendierenden Wahrheitsanspruchs und einer inneren „Wesenheit“ des menschlichen Selbst, lediglich die einengenden Rhetoriken herrischer Diskursregime, die die Möglichkeiten einer emanzipativen Selbstermächtigung beschneiden. Sie folgern, „daß das Ich kein Zentrum hat. Das läuft auf die Ablehnung der Vorstellung hinaus, tief in uns gebe es etwas – das Wesen des Menschen, das Gewissen –, das mehr ist als das Ergebnis der historisch bedingten Sozialisierung und idiosynkratischer Umstände.“⁶³

Jegliche Form von Essentialismus, die meint, den gesellschaftlichen Kontingenzen als „invariables Element der Wirklichkeit“⁶⁴ entfliehen zu können, behindere, so Rorty und Butler, die Entstehung neuer möglicher Gemeinschaftsformen und Selbstverfeinerungen. Dementsprechend betonen Rortys und Butlers anti-essentialistische Schilderungen politischen Fortschritts die emanzipativen Effekte metaphorischer Neubeschreibungen und parodistischer Resignifikationen. Denn diese entfesseln rezeptive Kontingenzerlebnisse, die insofern befreiend und demokratisierend wirken, als sie die konstitutive Offenheit und Reversibilität jedweder gesellschaftlicher Einschreibungen bloßstellen und die essentialistische Rede von „Korrespondenz“, die suggeriert, dass das Selbst oder die Welt eine immanente Natur besitzt, demolieren. Rorty und Butler besetzen eine theoretische Position, „die durch Leugnung der Unterscheidung zwischen Wesen und Akzidens [...] die Kontinuität höher

62 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 50

63 Richard Rorty, *Solidarität oder Objektivität?*, Stuttgart: 1988, S. 5-6

64 Detlef Horster, *Richard Rorty zur Einführung*, Hamburg: 1991, S. 125

stellt als die Trennung und die Schaffung des Neuartigen höher als die Betrachtung des Zeitlosen.“⁶⁵ Die Besprechung der anti-essentialistischen Philosophien Rortys und Butlers eröffnet demzufolge jene Einsichten in die epistemologische Konstitution von Rezeptionsprozessen. In die genuine rezeptive Offenheit gegenüber den Kontingenzen jeglicher sozialer Konstellationen, mit denen diese Arbeit handlungsleitend argumentiert.

Richard Rortys Neopragmatismus (1.1) stellt sich der Kontingenz der Sprache, des Selbst und des Gemeinwesens (1.1.2) nicht nur in Form einer Delegitimierung der philosophischen Disziplin hin zu einer „bildenden Philosophie“ poetischer „metaphorischer“ Neubeschreibungen (1.1.1). Sondern ebenso in seiner politischen Konzeption einer entwickelten demokratischen Lebens- und Denkform anti-essentialistischer „liberaler Ironikerinnen“ (1.1.3). Wo die Metaphysik im Namen der Vernunft, der Menschheit oder der Religion die idiosynkratische Kontingenz- und Kontextgebundenheit ihrer Sprechposition verleugnet und „unter dem Deckmantel der Argumentation verbirgt“⁶⁶, bestreben „Ironikerinnen“, die Vielfalt des menschlichen Lebens mit „metaphorischen“ Welterschließungen zu erweitern. Mit „Metaphernwechsel“, die sich nicht in einer vor den Kontingenzen der Geschichte gefeiten metaphysischen Sicherheit wiegen, sondern vielmehr selbst die Geschichtsentwicklung zu ihren eigenen Gunsten beeinflussen wollen.

„Ironikerinnen“ zielen auf mehr Freiheit statt auf Wahrheit, sie sehen in Weltbeschreibungen, die die eigene Existenzform und ihre Überzeugungen an den gesellschaftlichen Eigenheiten anderer Lebensformen relativieren, eine demokratische Befreiung von den essentialistischen Sprachspielen der Theologie und Metaphysik. Denn die „metaphysischen oder religiösen Versuche, Streben nach Vollkommenheit mit Sinn für Gemeinschaft zu vereinen, verlangen von uns, eine alle Menschen gemeinsame Natur zuzugeben.“⁶⁷ Dagegen ist das demokratische Ziel des Ironismus „nicht das sokratische Streben nach einer unveränderlichen und ewigen Wahrheit [...], sondern die Erkenntnis der Gefangenschaft in Kontingenzen. [...] Das Ziel Rortys ist das Streben nach kontinuierlicher Verwirklichung der Freiheit, wobei Freiheit [...] als Bewußtwerden von Kontingenzen verstanden wird.“⁶⁸

Dementsprechend pointieren die anti-essentialistischen Neubeschreibungen des Ironismus die existenzentscheidenden Kontingenzen, die unausweichlichen „zufallsblinden Prägungen“ unserer Sprachspiele. In Bezug auf eine anti-essentialistische Neubeschreibung thematischer Architektur heißt das, sich an der „Künstlichkeit“ der Simulationsästhetiken nicht mehr länger im Namen kanonischer Wahrheiten eines quasi-metaphysischen „Authentizismus“ abzarbeiten und stattdessen

65 Richard Rorty, *Hoffnung statt Erkenntnis. Eine Einführung in die pragmatische Philosophie*, Wien: 1994, S. 20

66 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 154

67 S. 11

68 Detlef Horster, *Richard Rorty zur Einführung*, Hamburg: 1991, S. 18-19

eine Diskursivität zu etablieren, der es „nicht mehr um philosophische Begründungen oder richtige Beschreibungen“ geht. Sondern „darum, umfangreiche Vokabulare zu sichten, die möglichst viele alternative Selbst- und Weltdeutungen vorführen.“⁶⁹ (1.1.5)

Ein ebensolches neubeschreibendes Projekt verfolgt der dekonstruktivistische Feminismus Judith Butlers (1.2). Dieser begreift die Entstehungsbedingungen der sozialen Geschlechtsidentität und der Morphogenese sexuierter Körper als kontingente Konstruktionen performativ eingespielter und „materialisierter“ signifikanter Leiblichkeit (1.2.1). Gegen diese „kontingente Regulierung dessen [...], was sich als eine diskursiv intelligible Seinsweise qualifizieren kann und was nicht“⁷⁰ aktiviert Butlers Politik „subversiver Körperakte“ delinquente sexuellen Identifizierungen, die jenseits der Heterosexualisierung geschlechtlicher Identifizierung stehen (1.2.2). Die *Queer*-Politik eines parodistisch travestierenden *Gender Trouble* figuriert den Horizont der formierenden Diskurse und seine Wahrheits-Effekte neu, in dem sie versucht, „die naturalisierten und verdinglichten Begriffe der Geschlechtsidentität, die die männliche Hegemonie und die heterosexistische Macht stützen, zu subvertieren und zu verschieben“⁷¹.

Butler schildert die Wirkungsweise performativ instituiertes Geschlechtsidentitäten als eine stetige zitierende Wiederholung signifizierender Ketten, die hinsichtlich der unvermeidlichen Kontingenz sozialer Formationen wie *drag* funktionieren. Und ebenso wie „subversive Körperakte“ *queerer* Demaskierung die gesellschaftlichen Normen und die eigene Identität als Ergebnis kontingenter Konstellationen redefinieren, als Aneinanderreihung von verfestigten Zufällen der Sozialisation, soll in weiterer Folge die These verfolgt werden, dass auch appropriative Themenarchitekturen mit ihrer explizite Referenzialität als *drag* funktionieren. „Travestierende“ Themenarchitekturen werden dementsprechend als *Queer Space* diskutiert (1.2.4), sowie als Beispiel von Camp-Ästhetizismus (1.2.5).

Der zweite Teil betreibt eine Beschreibung und Systematisierung der verschiedenen Konfliktfelder themenarchitektonischer Produktion, Distribution, Konsumtion und ihrer begleitenden Ideologien.

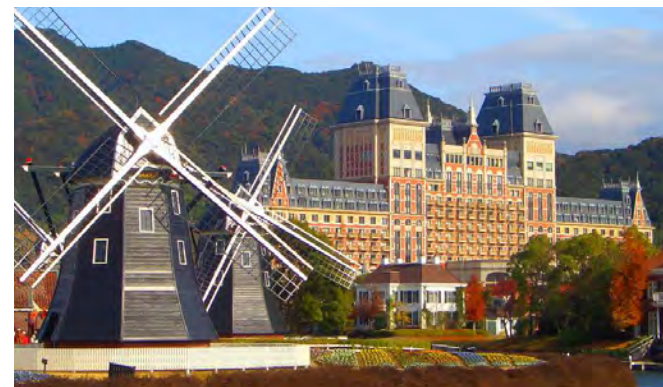
69 Christoph Demmerling, „Philosophie als literarische Kultur? Bemerkungen zum Verhältnis von Philosophie, Philosophiekritik und Literatur im Anschluss an Richard Rorty“, in: Thomas Schäfer, Udo Tietz, Rüdiger Zill (Hg.), *Hinter den Spiegeln. Beiträge zur Philosophie Richard Rortys*, Frankfurt am Main: 2001, S. 334

70 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 263

71 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 61; Denn das regulierende Ideal der Heteronormativität konfiguriert sich über *performative* Identifizierungen und Verwerfungen. Ihre signifizierenden Ketten identitärer Zuschreibungen werden „substantivisch“ als natürlich Gegebenes kaschiert. Das erst *performativ* konstituierte, aber in der „Materialisierung“ als „vordiskursiv“ erhöhte „biologische Geschlecht“ fundiert die Geschlechteridentitäten: „Damit kommt die Sprache der [biologischen] 'Anlagen' als falscher Fundamentalismus daher [...] [Jedoch] sind die Anlagen keine primären sexuellen Gegebenheiten der Psyche, sondern produzierte Effekte eines Gesetzes, das von der Kultur und den komplizierten, umwertenden Akten des Ich-Ideals auferlegt wird.“ (S. 72). *Queere* Geschlechterinszenierungen deplausibilisieren dieses heterosexuelle Normalitätsdispositiv, indem sie deren Prozesse der *performativen* Einschreibung kennzeichnen.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Die Niederlande als chinesische Investitionsruine und als japanischer Themenpark: Bert Roos und Teun Notenboom, *Holland Village*, Shenyang, China, 1999-2002; Nihon Sekkei und Fred Hofman, *Huis Ten Bosch* in Sasebo, Nagasaki, Japan, 1990-1992



Der Fokus liegt dabei allerdings weniger auf dem phänomenalen Sein der Themenarchitekturen, als auf den Bildpolitiken ihrer illusionistischen Verweissysteme.

Denn es ist ein definitorisches Charakteristikum von Themenarchitekturen, dass ihre Materialität in einem instrumentellen Verhältnis zu den ideologisch besetzten Vorstellungsbildern steht, die sie evoziert oder evozieren soll. So sehr die phänomenologischen Attribute *zeichenkonstituierend* die Illusionsbildung entscheidend formen, ihr Gelingen oder Misslingen bestimmen, das entscheidende konstitutive Moment liegt in der fiktionalen Durchdringung ihrer architektonischen Materialität. Gleichermäßen erschließen sich die Möglichkeiten einer anti-essentialistischen Neubeschreibung themenarchitektonischer Simulationsästhetiken erst in der Resignifikation der disponiblen Zeichen, in ihrer (instabilen) Funktion semantischer Verweise.⁷²

Dementsprechend erfolgt die Untergliederung der einzelnen „Theming“-Konzeptionen hinsichtlich ihrer bildpolitischen Intentionen. Wobei eine prinzipielle Unterscheidung der Produktions- und Wirkungsmechanismen die Einstellung des „Theming“ zur eigenen Inszeniertheit ihrer Fiktionen betrifft.

Eine Selbstdementierung ihrer eigenen illusionistischen Konstitution erfolgt meist in ideologisch konservativ gepolten Kontexten. Wenn die Verwendung historischer Stile und vorformulierter Typologien als Traditionsbescheinigung dient. So zitiert der gegenwärtige Neotraditionalismus vermeintliche Heilsbilder inszenierter Geschichte, um mit dem historischen Formenrepertoire hinter seine eigene Zeit zurückzukehren. (2.1.1) Der anachronistische Eindruck des Neotraditionalismus wird bei einer speziellen Variante simulationsästhetischer Traditionsbescheinigung allerdings noch um eine zweite Kontingenzdimension bereichert: zur zeitlichen kommt eine örtliche Deplatziertheit, wenn themenarchitektonische Emigranten Stadtbilder der Vergangenheit zusätzlich geographisch transferieren. Beispielsweise bei der kreolisiert folkloristischen deutschen Fachwerkarchitektur im brasilianischen Blumenau oder dem schein-traditionellen dänischen Kleinstädtchen Solvang in Kalifornien (2.1.2).

Die meisten Themenarchitekturen entbehren jedoch jener heuchlerischen Selbstdementierung. Ihre Künstlichkeit ist keine unfreiwillige Begleiterscheinung. Im Gegenteil. Sie preisen sie aggressiv an. Sie ist einer Hemmungslosigkeit des Spektakels preisgegeben. Geschichtlich zeigt sich dies bereits im 19. Jahrhundert: bei den eklektizistischen Versionen des Historismus, besonders im „Moorish Revival“. Ebenso bei den Weltausstellungen (2.1.3) und den Vergnügungsparks auf Coney Island

72 Denn: „the commercial environment, taken as a whole, has increasingly been designed as a sign itself, as some symbolic space that connotes something other than its principal function – the realization of capital through the stimulation of consumer desires and the promotion of sales. By orchestrating selling as theming and by the strategic design of consumer environments saturated with symbols, the connotative dimension [...] overwhelms other aspects.“; Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 73

(2.1.4). Heute im hyperbolischen „Imagineering“ der Disney Freizeitparks (2.1.5) wie bei den Casino-Architekturen in Las Vegas, Atlantic City oder Macao und den Freizeitwelten der Tourismusindustrie (2.1.6).

So offensiv überschwänglich, fröhlich und ironisch sich die Themeninszenierungen jedoch zeigen, in ihrer kontingenten Existenz wogend – meist sind die gleißenden urbanen Hyperrealitäten in strenge gesellschaftliche Reglementierungen vektorisiert. Denn in der „Fantasy City“ (2.1.7), wie sie bei John Hannigan heißt, geht die „Disneyfication“ der Themenmalls und Urban Entertainment Center mit einer eindeutigen sozialen Eingefasstheit einher. Die heiteren Simulationen der „Fantasy City“ „seek to provide all the energy, variety, visual stimulation and cultural opportunities of the real thing, while, at the same time, shutting out the problems that have come to accompany urban life, notably poverty and crime.“⁷³

Disneyland stellt das themenarchitektonische Paradigma raffinierter Manipulation. Wie Michael Sorkin schreibt: „Visitors are welcomed by the mouse. Mickey – hairless, sexless, and harmless – is a summary [...]. Mickey stands in the same relationship to human subjectivity as Disneyland does to urbanity. Rigorously and completely manipulated, the mouse's outward appearance is affective and cute.“⁷⁴ Disneys Freizeitparks kommodifizieren erfolgreich ihre Verweise, in dem sie sie verniedlichen und dekontextualisieren.⁷⁵

Dies ist jedoch nur die eine Seite der Kritik. Denn diese Fertigkeit, (immersive) Eindrücke zu objektivieren und zur sozialen Steuerung einzusetzen, ist lediglich den besonders effektintensiven und holistisch konzeptionalisierten Animationswelten kapitalkräftiger Developer eigen. Die vielen unterfinanzierten und einfallslosen Kopierfehler-Versionen von Disney Imagineering scheitern meist erheblich in der Inszenierung ihrer Suggestionen. Ihre ästhetischen Gemeinheiten bilden demzufolge einer entgeisterten Kritik ein noch unheimlicheres Endzeitmotiv. So wie die Themen-Einkaufsstadt *Excalibur City* in der tschechischen Grenzregion zu Österreich. In ihren anti-suggestiven Themenkulissen vermengen sich in überzeichneter Deutlichkeit die liebsten Feinde der akademischen Gegenwartsarchitektur zu einer Scheinwelt der Abartigkeiten. Ihre Barbarismen heißen Kitsch und Künstlichkeit, Kommerzialität und Populismus – und das alles in der erdenklich seichtesten Weise. (2.1.8)

Am entgegengesetzten Ende architektonischer Legitimität wurden diese Barbarismen mit der

73 John Hannigan, *Fantasy City. Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, New York: 1998, S. 6

74 Michael Sorkin, „See You in Disneyland“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 223

75 Sie sind das „epicenter of decontextualization. In many of its attractions, pieces of literary tales are retold as if they were the whole story. Cuteness is injected, conflict removed. [...] History, with some problems, perhaps, but essentially zany – is disaggregated.“; Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, Colorado: 1992, S. 31

Postmoderne insbesondere in den 1980ern in einer hegemonialen Stellung durchexerziert.⁷⁶ Die Postmoderne legitimierte und praktizierte architektonisches „Theming“ gleichermaßen (2.2). Sie entfesselte „eine neue Libertinage im Umgang mit der Geschichte. Nicht Autorität wird hier in der Vergangenheit gesucht, sondern Unverbindlichkeit.“⁷⁷ Diese Unverbindlichkeit, die in der Kommerzialisierung des postmodernen Metiers zur Beliebtheit populistischer Kitschwirkungen verfiel (2.2.5), reklamierte sich jedoch eigentlich politisch. Als expliziter, theorieorientierter Anti-Elitarismus. Die Methodenreflexion der Postmoderne korrigierte den avantgardistischen Affekt der Moderne gegen die architektonischen Attraktionen der Massenkultur. Sie arrangierte sich im Vernehen und Einvernehen dessen, was ist.

In der *Main Street U.S.A.* in *Disneyland* sahen die Postmodernisten eine ambivalente, aber bereits eingelöste Erweiterung der Entwurfsmöglichkeiten gegenüber der Moderne, beziehungsweise ihrer Hegemonialform des „Internationalen Stils“ und dessen „vulgärfunktionalistische“ mechanische Ableitung im Bauwirtschaftsfunktionalismus. *Disneylands* antithetischer Wert gegenüber der ideologischen Hypothek des Funktionalismus bezog sich einerseits auf das Bedürfnis nach einem „einprägsamen Ort“, das Disneys Plastik-Stadtkulisse respektierte, indem sie sich mit freundlich-ironischen Anspielungen an historischen Vorbildern orientierte und gestalterisch explizit semantisch operierte (2.2.4). Andererseits auf die poptheoretisch gedeutete ideologische Implikation von Disneys szenografischen Themenwelten: Dekoratives wird nicht als „Uneigentlichkeit“ gedeutet, die das „Eigentliche“ verdeckt, sondern die Konzeption des „Eigentlichen“ selbst bestritten. Die architektursemantische „Uneigentlichkeit“ steigerten die Postmodernen zu einem „radikalen Eklektizismus“ der Zeichenverwendung.⁷⁸

Der dritte Teil konkretisiert den „Disneyfication“-Schreckensschrei über eine globale Hegemonie ideologisch unkonturierter, konsumistischer „themed environments“ in Form zweier eingehender Exkursionen zu den beiden großen *Evil Paradises* simulatorischer Stadtästhetiken: Las Vegas und Dubai. Die beiden Städte sind die mephistophelischen Metropolen deregulierter kapitalistischer Verallgegenwärtigung – sozial und ökonomisch vereindeutigte Bereiche einer begrenzten Freiheit, die die Koexistenz der Menschen regulieren und neu einteilen. Las Vegas und Dubai repräsentieren

76 Mit heute eher bescheidener Reputation: „All terrible architecture, of course, but if it's high style, then it's called Postmodernism; otherwise, it's just kitsch.“; Karal Ann Marling, „Fantasy Lands“, in: *Chicago Tribune*, 11.5.1997

77 Wolfgang Pehnt, *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert*, Berlin: 1983, S. 91

78 „This is the essence of postmodernism: the idea that there is no essence, that we're moving through a world of signs and wonders, where everything has been done before and is just lying around as cultural wreckage, waiting to be reused, combined in new and unusual ways. Nothing is direct, nothing is new. Everything is already mediated. The real, whatever that might be, is unavailable. [...] The world of signs is fast, liquid, delirious, disposable. [...] Sincerity is out. Irony is in. And style. [...] [P]ostmodernism was all manner and swagger and stance.“; Hari Kunzru, „Postmodernism: from the cutting edge to the museum“, in: *The Guardian*, 15.9.2011

die pathologischen Erscheinungsformen und zersetzenden Reize einer Weltordnung, deren sozialen Blutkreise von Jon Jerde, Joel Bergman und WATG mit manipulativen „themed place-makings“ gelenkt werden.

Gleichzeitig aber sind Las Vegas' und Dubais Themenarchitekturen – als die drastischen Verräumlichungen eines radikalen Kapitalismus die sie sind – allerdings weit mehr als lediglich das Niedrige der Zeit, das für Beleidigungen durch die architektonische Intelligenz zur Verfügung steht. Und das nicht nur, weil sich die Geschmackskurven themenarchitektonischer Realisierungen, wie sie in Las Vegas und Dubai einschlagen, als simulationsästhetisch unerreichte Wirksamkeiten qualitativ verteidigen ließen. Entscheidender ist, dass sich die neoliberal inspirierten Urbanitäten von Las Vegas und Dubai in ekstatischen Selbstbeschreibungen ostentativ ihrer eigenen Kontingenz stellen und so die dominierenden Rezeptions- und Konsumtionsformen kommerzieller „themed environments“ für Resignifizierungen öffnen. Dabei katalysieren Las Vegas und Dubai die beiden gegenwärtig präsidierenden Repräsentationsweisen themenarchitektonischer Narrativität. Denn ungeachtet der geographischen, ökonomischen und stadtästhetischen Gemeinsamkeiten der beiden Städte (als Orte der Spekulation und der Schweißperlen) leben die beiden Metropolen doch in je eigenen Gesetzen.

Las Vegas (3.1) ist das ultimative Spektakel themenarchitektonischer Überwältigungsästhetiken. Die hysterifizierte Weltmetropole heterotopischer Exzessivität. Freilich einer konsumhedonistisch kommodifizierten Exzessivität, die ihre eigene Unbedenklichkeitsbescheinigung mitliefert. Denn das einst so unsittliche Spielerparadies der irisierenden Neonzeichen betrieb seine „Theming“-Neuerfindung in Form einer Family-Entertainment-Disneyifizierung: „The old Sin City [...] has traded in its G-string for a G-rating. So much for the garish neon signs, topless showgirls and smoke-filled casinos. Vegas has become Disneyland in the Desert, a family resort instead of an adult playground.“⁷⁹

Las Vegas' themenarchitektonische Stadtsimulationen präsentieren sich gleichermaßen hyperreal und hyperrealistisch. In beiden Fällen aber im Gestaltungsanspruch, mit visuell komprimierten und touristisch optimierten Steigerungsformen ihre Referenten zu überbieten: „the city replicated th[e] culture's DNA and made it more palatable, more satisfying, and strangely more meaningful than the places, events, and concepts it mimicked. [...] No one thinks Las Vegas is real; it is illusion, but visitors willingly suspend disbelief and pretend.“⁸⁰ Empathisch greifende Immersionsintensitäten sind hierbei jedoch nur ein Teilaspekt der Las Vegas-Faszination. Ebenso entscheidend, wenn nicht entscheidender ist die Exzessivität der Kontingenzeindrücke, die sich in Las Vegas' radikaler

79 Blair Kamin, „Lessons from Las Vegas. Beneath The Gaudy Glamor Is A City That Works“, in: *Chicago Tribune*, 15.5.1994

80 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. xiii

themenarchitektonischer Künstlichkeit und in einer heterotopischen Zeitlichkeit stetiger Neuheit zeigt – denn „Las Vegas häutet sich häufiger als die Klapperschlangen in der Wüste am Stadtrand“⁸¹.

Paradigmatischer für die Zukunft themenarchitektonischer Stadtverhältnisse scheinen allerdings Dubais simulationsästhetische Narrative zu sein – wie die „Dubaisation of the Middle East“⁸² nahe legt. (3.2). Aber nicht, weil Dubais architektonische Überwältigungsstrategien gestalterisch avancierter, avantgardistischer wären und seine Simulakren ein nächstes, abermals radikalisiertes Hyperrealitätsstadium repräsentieren würden. Nein. Das nicht. Charakteristisch an Dubais themenarchitektonischen Verfahrensweisen ist die spezielle semantische Klammer, „Artifizialität“ zwar als deklaratives Gestaltungsprinzip einzusetzen, aber gleichzeitig mit einem geradezu antiquierten, restaurativen Anspruch auf Repräsentation und einer wahren Machthysterie zu versehen.

Einerseits ist die superlativische Künstlichkeit in Dubais Faszinationsökonomie tatsächlich deklarativ, als Anziehungskraft für vagabundierendes Kapital: ungezügelter Künstlichkeit als *performative* Manifestation uneingeschränkter Machbarkeit. Dubais Künstlichkeit ist wie der zur Schau gestellte Luxus ein „Mittel der Repräsentation und [...] der Kundgebung von Macht. Der Umstand, dass man sich die Verausgabung leisten kann, ist ein Zeichen, dass man über der Norm steht“⁸³.

Andererseits sind Dubais Themenarchitekturen nicht einfach nur attraktive simulationsästhetische Lustbarkeiten, letztlich bedeutungslose Jetons spekulativer Kapitalflüsse. Im Gegenteil. Sie sind Teil eines steifen Zeremoniells. Das bezeichnende an ihnen ist, wie Keller Easterling hervorhebt, „dass die Sheikhs, anders als zum Beispiel Jon Jerde oder vergleichbare postmoderne Architekten, fast ehrlich mit den überkommenen Mythen umgehen. In diesem Sinne ist Dubai ein großer Cartoon, ein lebendiger Indikator für die zeitlose, sich wechselseitig stützende Partnerschaft von Macht und Fiktion.“⁸⁴ Denn Sheikh Mohammed begreift sich weder als Mickey Mouse noch als Liberace, sondern als Herrscher eines majestätischen Reiches – und in dieser überspannten Präntiösität ist Dubai „reiner Camp“.

81 Sebastian Moll, „Die Haut der Klapperschlange“, in: *Frankfurter Rundschau*, 22.2.2006

82 Christian Steiner, „From Heritage to hyper-reality? Tourism destination development in the Middle East between Petra and the Palm“, in: *Journal of Tourism and Cultural Change*, 4/2010

83 Marc Angéil, „Dubai Incorporated“, in: *Archithese*, 2/2006

84 Keller Easterling, „Stadtstaatskunst“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 27

1 Kronzeugen einer anti-essentialistischen Neubeschreibung

1.1 Richard Rortys Neopragmatismus: Kontingenzbewusstsein als ästhetische und demokratische Autonomie

„Wir brauchen eine Neubeschreibung des Liberalismus derart, daß die Hoffnung, Kultur im ganzen könne 'poetisiert' werden, den Platz der aufklärerischen Hoffnung einnimmt, Kultur könne 'vernünftig' oder 'verwissenschaftlicht' werden.“⁸⁵

Richard Rorty

Richard Rorty ist einer der unnachgiebigsten Manifestanten einer anti-essentialistischen Gegenwartsphilosophie, die nicht länger bei den unerreichbar transzendentalistischen Narrationen der abendländischen Metaphysik antichambrieren will und aggressiv deren Anspruch in die Speicher greift, „ewige, objektive Wahrheiten formulieren zu können“, die suggerieren, „den Kontingenzen des Lebens [zu] entfliehen.“⁸⁶ Rortys Neopragmatismus plädiert für eine „poetisierte Kultur“⁸⁷ anti-essentialistischer Neubeschreibungen, die sich offen den Kontingenzen der Welt stellt – ihren und unseren „zufallsblinden Prägungen“. Dabei ist Richard Rortys Denken „wie die Schriften [s]einer Lieblingsphilosophen, nicht konstruktiv, sondern therapeutisch.“⁸⁸ Wie seine Helden John Dewey, Ludwig Wittgenstein oder Jacques Derrida ist er der Meinung, „die Philosophie solle sich nicht auf die Lösung, sondern auf die Auflösung traditioneller Probleme konzentrieren [...] [und] hoffen, dass eine solche Auflösung uns dabei hilft, abgenutzte Ausdrucksweisen durch neue, verändernde Sprech- und Denkweisen zu ersetzen.“⁸⁹

Rortys „therapeutisch“ anti-essentialistische und historicistische Einsicht in die Kontingenz seiner Überzeugungen betrifft ebenso seine eigenen demokratischen Hoffnungen. Er arrangiert seinen Liberalismus als relativ zu (s)einer partikularen Sprachspiel-Gemeinschaft – damit, dass es „keine *neutrale*, nicht-zirkuläre Weise [gibt], die liberale Behauptung zu verteidigen, daß Grausamkeit das

85 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 98

86 Detlef Horster, *Richard Rorty zur Einführung*, Hamburg: 1991, S. 44-45

87 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 121

88 Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981, S. 17

89 Richard Rorty, „Analytische Philosophie und verändernde Philosophie“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 71

Schlimmste ist, was wir tun“⁹⁰. Deswegen vertritt er eine offen „ethnozentristische“ Position. Denn bei den philosophischen Begrifflichkeiten, die „Letztbegründung“ oder „universelle Reichweite“ suggerieren, „kann es sich nur um etwas relativ Ortsgebundenes und Ethnozentrisches handeln: die Tradition einer bestimmten Gemeinschaft, den Konsens einer bestimmten Kultur.“⁹¹

Richard Rortys Neopragmatismus verabschiedet die Intention der abendländischen Metaphysik, das Allgemeine und das Unveränderliche, das „Ansichsein der Dinge“ aus der Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen zu abstrahieren. Ebenso die Vorstellung, in der Obhut der Erkenntnistheorie gebe es einen privilegierten Bereich eines nichtempirischen Ichs, einen essentialistischen „inneren Wesenskern“ des Menschen, der sich das „eigentliche Sosein der Welt“ erschließe und der eine Moralität von zeitloser und universeller Gültigkeit formulieren könne. Für Rorty gibt es keine „Tätigkeit namens 'Erkenntnis', deren Wesen ermittelt werden könnte [...]. Es gibt nichts weiter als den Vorgang der an bestimmte Auditorien gerichteten Rechtfertigung von Überzeugungen. Kein solches Auditorium steht der Natur näher oder ist ein besserer Vertreter eines ahistorischen Rationalitätsideals als irgendein anderes.“⁹²

Der Pragmatismus sieht weder in der Wissenschaft noch in der Philosophie eine Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern ein Instrument zur Erreichung spezifischer Zwecke – und „sobald wir die Vorstellung fallenlassen, der Sinn des Diskurses bestehe darin, die Realität genau zu repräsentieren, [...] werden [wir] uns darauf beschränken, uns über die Nützlichkeit unterschiedlicher sozialer Konstrukte auseinanderzusetzen.“⁹³ Diese Nützlichkeit ist allerdings keine Frage einer „rationalen“ Prüfung, da zwischen alternativen Sprachspielen kein nicht-willkürliches Beurteilungskriterium existiert. Nicht eine stringente Entwicklungslinie „objektiven“ Fortschritts durch eine sukzessive Kommensuration – bei gleichsamer Disqualifizierung ungültiger und unvernünftiger Anschauungen – bestimmt die Geschichte. Sondern der Einfallsreichtum „metaphorischer“ Neubeschreibungen in „nichtnormalen Diskursen“, die herrschenden Sprachspielen, „normalen Diskursen“, in die Parade fahren. Denn „es ist typisch für revolutionäre Leistungen in den Künsten, den Wissenschaften, im moralischen oder politischen Denken, daß sie zustande kommen, wenn jemand Interferenzen zwischen zwei oder mehreren Vokabularen erkennt und dann dazu übergeht, ein neues Vokabular zu erfinden, das beide ersetzen kann.“⁹⁴

Es sind die idiosynkratischen Talente einfallsreicher Sprachneuschöpfer, die mit „metaphorischen“ Neubeschreibungen kulturelle Blüten zur Entfaltung bringen und dynamisieren. Rortys Rede von

90 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 319

91 Richard Rorty, „Der Vorrang der Demokratie vor der Philosophie“, in: ders., *Solidarität oder Objektivität?*, Stuttgart: 1988, S. 85

92 Richard Rorty, *Hoffnung statt Erkenntnis. Eine Einführung in die pragmatische Philosophie*, Wien: 1994, S. 28

93 S. 85

94 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 35

der Poetisierung der Kultur ist so letztendlich ein Versuch, „ehrenhafte Bedingungen für eine Kapitulation der Philosophie vor der Dichtung auszuhandeln.“⁹⁵

Denn einhergehend mit der Feststellung, dass die philosophische „Untersuchung der Fundamente von Erkenntnis, Moralität, Sprache oder Gesellschaft [...] nichts als Apologetik ist, der Versuch, bestimmte zeitgenössische Sprachspiele, Sozialpraktiken oder Selbstauffassungen zu verewigen“⁹⁶, revidiert Rorty die ungerechtfertigten Privilegien seiner Profession grundlegend. Philosophen sollen sich wie Rorty selbst darin begnügen, „die Rolle des informierten Dilettanten [zu] übernehmen, des Polypragmatikers, des sokratischen Vermittlers unterschiedlicher Diskurse. In seinem Salon werden hermetische Denker sozusagen aus ihren in sich geschlossenen Praktiken hinauskomplimentiert.“⁹⁷ Er nennt dies „bildende Philosophie“ (1.1.1). Diese vermeidet es bewusst, eine objektive Wahrheit zu finden, eine referenzielle Beziehung zur dinglichen Welt, und begnügt sich darin, „das Gespräch in Gang zu halten.“⁹⁸

In weiterer Folge nennt Rorty diese „bildende Philosophen“ „Ironiker“. Das „ironistische Denken“ ist ihm eine „theoretische Praxis, die ihre eigene Kontingenz betont“⁹⁹ (1.1.2). Weil jedoch die „ironistische“ Theorie in Form der „Subjektphilosophie“ von Nietzsche bis Heidegger und Derrida für die Erfordernisse einer demokratischen Gesellschaft, für die Hoffnung nach Solidarität und Gerechtigkeit, wenig zu leisten scheint, sieht Rorty „diese Denklinie als weitgehend irrelevant für das öffentliche Leben und politische Fragen [an]. Ironistische Theoretiker [...] scheinen [...] von unschätzbarem Wert für unsere Versuche, uns ein privates Selbstbild zu machen, aber reichlich nutzlos, wenn es um Politik geht.“¹⁰⁰ In seiner Figur der „liberalen Ironikerin“ (1.1.3) koexistieren dementsprechend zwei inkommensurable „abschließende Vokabulare“ nebeneinander. Ein privates und ein öffentliches. Eines der Selbsterschaffung und eines der Solidarität. Mit der „liberalen Ironikerin“ möchte Rorty zeigen, „wie ironistische Theorie sich privatisieren lässt und auf diese Weise davor bewahrt werden kann, sich zu einer Bedrohung für den politischen Liberalismus zu entwickeln.“¹⁰¹

Wobei jedoch in der Figur der „liberalen Ironikerin“ – und dies ist entscheidend – der anti-essentialistische Ironismus in beiden „abschließenden Vokabularen“ greift. Auch wenn Rorty das Politisch-Öffentliche und das Ästhetisch-Private als ein „widerspruchsfreies Miteinander

95 S. 57; „Verstünden wir die Geschichte der Menschheit als Geschichte einander ablösender Metaphern, dann könnten wir den Dichter – im allgemeineren Sinn eines Schöpfers neuer Worte, Formers neuer Sprachen – als Vorkämpfer der Spezies sind.“; S. 48

96 Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981, S. 20

97 S. 345-346

98 S. 408

99 Richard Rorty, „Habermas, Derrida und die Aufgaben der Philosophie“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 27

100 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 142

101 S. 306

zweier voneinander relativ unabhängiger Einstellungen präsentiert“¹⁰². Denn als verfeinertes Kontingenzbewusstsein erwirkt der Ironismus politisch befreiende Effekte im öffentlichen Leben einer entwickelten Demokratie. In Form einer anti-essentialistischen Enttraditionalisierung und Säkularisierung der Gesellschaft. So gesehen existiert ein „viel engerer Zusammenhang zwischen den politischen Optionen und den philosophischen Thesen Rortys [...] [. Es] drückt sich darin sein philosophischer Anti-Essentialismus ebenso aus wie sein kontextualistischer Wahrheitsbegriff und seine pluralistische Sprachkonzeption.“¹⁰³ Denn „liberale Ironiker“ begreifen, als die Historisten und Nominalisten die sie sind, ihr „abschließendes Vokabular“ der politischen Hoffnung als kontingent und sehen „keine nicht-zirkuläre theoretische Begründung für die Überzeugung, daß Grausamkeit schrecklich ist.“¹⁰⁴ Ihre soziale Hoffnung, dass Unterdrückung, Leid und Demütigung geringer und die Verteilung des Reichtums gerechter werde, ist von keiner „universalistischen“ Rechtfertigung der Demokratie gestützt.

Rortys eigene anti-essentialistische Neubeschreibung des (philosophisch) Privaten und (politisch) Öffentlichen betreibt die von ihm proklamierte „Poetisierung“ der Kultur selbst in zwei Ebenen. Sie macht selbst buchstäblich „sprachneuschöpferische“ Neubeschreibungen durch Metaphernwechsel *und* sie liefert mit ihnen abstrahierend einen anti-essentialistischen pragmatistischen Blick auf die Kultur. Und damit das pragmatistische Ideal einer „Kultur, die die Vorstellung fallengelassen hätte, sie müsse entweder ein Zentrum oder eine feststehende Klassifizierung wirklicher oder möglicher kultureller Leistungen aufweisen [...]“. Eine solche Kultur würde ihr wichtigstes Ziel nicht in der Wahrheit, sondern in der Freiheit erblicken“¹⁰⁵.

Das Bestreben, eine anti-essentialistische Neubeschreibung von Themenarchitekturen zu erarbeiten, ist so gesehen keineswegs einfach damit gleichzusetzen, seine eigene exaltierte „metaphorische“ Schreibform hervorzubringen. Denn das eine sind „sprachneuschöpferische“ Metaphernwechsel. Aber das andere, das wesentlich entscheidendere Moment bei der „Suche nach neueren, besseren, interessanteren und ergebnisreicheren Beschreibungsweisen“¹⁰⁶ ist die anti-essentialistische Epistemologie des Pragmatismus.

Die architektursemantischen Arrangements thematischer Simulationsästhetiken neuzubeschreiben, ist darum weniger ein metaphorisierendes Unterfangen, das es als Schreibform einzulösen gilt, denn der Versuch, sich das anti-metaphysische Denken des Neopragmatismus anzueignen – auch gegen einige wenig fruchtbare architekturtheoretische Einverleibungsversuche (1.1.4). Was aber natürlich

102 Thomas Schäfer, „Politisches Engagement ohne philosophische Begründung? Rortys politisches Denken zwischen Ethnozentrismus, Relativismus, Habermas und Foucault“, in: Thomas Schäfer, Udo Tietz, Rüdiger Zill (Hg.), *Hinter den Spiegel. Beiträge zur Philosophie Richard Rortys*, Frankfurt am Main: 2001, S. 168

103 S. 174

104 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 14

105 Richard Rorty, *Eine Kultur ohne Zentrum*, Stuttgart: 1993, S. 11

106 Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981, S. 390

nicht heißt, dass alleinig Themenarchitekturen anti-essentialistisch neuzubeschreiben sind. *Implizit* gilt es natürlich für *alle* Architekturen (1.1.5). Themenarchitekturen prädestinieren aber einfach die aggressive „Künstlichkeit“ und „Nicht-Authentizität“ ihrer Simulationsästhetiken, da auf diese auf äußerst drastische Art hierarchisierende essentialistische Sprachspiele einwirken, die mit dem Neopragmatismus unvereinbar sind.

1.1.1 Systematische Philosophie und bildende Philosophie

In *Der Spiegel der Natur* formuliert Richard Rorty seine „Kritik der Philosophie“, wobei er, wenn er von Philosophie spricht, die sich im Zeitlosen fundierende, essentialistische Erkenntnistheorie und Bewusstseinsphilosophie meint, die er „als einen Fluchtversuch vor der Geschichte sieht – ein Suchen nach ahistorischen Bedingungen jeder möglichen geschichtlichen Entwicklung“¹⁰⁷. Im Besonderen weist er die entscheidende erkenntnistheoretische Vorstellung zurück: jenes „Bild, das die traditionelle Philosophie gefangenhält, [...] das Bild vom Bewußtsein als einem großen Spiegel, der verschiedene Darstellungen enthält – einige davon akkurat, andere nicht – und mittels reiner, nichtempirischer Methoden erforscht werden kann.“¹⁰⁸

Gegen dieses Bild einer spiegelgleichen „Korrespondenz mit der Wirklichkeit“ widerspricht Rorty, dass nicht „[n]icht Sätze, sondern Bilder, nicht Aussagen, sondern Metaphern [...] den größten Teil unserer philosophischen Überzeugungen“¹⁰⁹ beherrschen. So zerbricht er den Spiegel der Natur, „um in den Scherben eine Vielzahl von möglichen Weltdeutungen zu entdecken.“¹¹⁰

Rorty verallgemeinert die Begrifflichkeiten der Wissenschaftstheorie von Thomas S. Kuhn, der in *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* die Idee einer linear und zielgerichtet verlaufenden Wissenschaftsentwicklung zurückwies, da die Inkommensurabilität der einzelnen rivalisierenden Wissenschaftsparadigmen einen rationalen Vergleich nicht zulässt. Kuhn unterscheidet Phasen „Normaler Wissenschaft“, in denen die Wissenschaftliche Gemeinschaft Phänomene auf Basis der „disziplinären Matrix“ eines allgemein akzeptierten und leistungsfähigen Paradigmas kumulativ bearbeitet und Phasen „Revolutionärer Wissenschaft“, in denen ein Paradigmenwechsel stattfindet.

107 S. 19; Rorty nennt sein Buch ein „Prolegomenon zu einer Geschichte der erkenntnistheoretisch orientierten Philosophie als eine Episode der europäischen Kulturgeschichte“ (S. 422) – Die Betonung liegt auf „Episode“.

108 S. 22

109 ebenda

110 Rüdiger Zill, „Nicht Sätze, sondern Bilder. Versuch einen Neopragmatisten beim Wort zu nehmen“, in: Thomas Schäfer, Udo Tietz, Rüdiger Zill (Hg.), *Hinter den Spiegeln. Beiträge zur Philosophie Richard Rortys*, Frankfurt am Main: 2001, S. 117

In diesen Phasen der Irrationalität wird die herrschende Lehrmeinung durch ein inkommensurables neues Bündel an theoretischen Leitsätzen verdrängt und die wissenschaftliche Praxis und ihre Fragestellungen in ihren Grundsätzen verändert.

Rorty spricht allgemein von „normalen Diskursen“ und „nichtnormalen Diskursen“, in denen sich Paradigmenverschiebungen und Inkommensurabilität zwischen einzelnen Sprachspielen zeigen. Der „normale Diskurs“ spielt sich argumentativ innerhalb eines stabilen Rationalitätsbegriffs und Gegenstandsgebiets ab, der „nichtnormale Diskurs“ dagegen verlässt das Terrain und suspendiert dessen Relevanzkriterien. Die alternativen Sprachverwendungen und Neologismen, die literarischen Einfälle und Metaphern des „nichtnormalen Diskurses“ argumentieren nicht – sie grimassieren, disartikulieren, lassen die Fantasie schweifen. Der Sprachneuschöpfer und seine innovativen Diskursanomalien, seine „outré Überlegungen, [...] verwandel[n] [...] normale Wissenschaft in einen nichtnormalen Diskurs – er wird entweder zum 'Spinner' (wenn er [...] verliert) oder zum Revolutionär (wenn er gewinnt).“¹¹¹ Und wie beim Paradigmenvergleich existiert kein „rationales“ Entscheidungskriterium.

Da die Wissenschaft und die Moral „in der gleichen Weise wie Kunst und Philosophie einem Prozeß sprachschöpferischer Protuberanzen ausgeliefert“¹¹² ist, wie es Jürgen Habermas formulierte, ist es für Rorty nichts weiter als ein ungerechtfertigtes Privileg und eine hinderliche Restriktion, wenn der Philosophie eine privilegierte, spiegelgleiche „Erkenntnisweise der Erkenntnis“ konzidiert wird und sie eine bevorrechtigte Rolle als Richter über die Einzelwissenschaften einnimmt. Für Rorty sind die Philosophie wie die Wissenschaften lediglich kontingente Sprachspiele, die „im Gespräch der Menschheit“ teilnehmen.¹¹³ So gesehen

„ist die Unterscheidung zwischen Forschung und Gespräch eine des Grades – nämlich des Grades an zuvor getroffener Übereinkunft darüber, was wir erreichen wollen. Danach werden wir etwas als 'Forschung' bezeichnen, wenn alle Beteiligten im voraus einigermaßen

111 S. 368; „Alles und jedes, vom Unsinn bis zur intellektuellen Revolution, kann [...] ein Produkt des nichtnormalen Diskurses sein.“ (S. 349) Die Frage, ob eine „metaphorische“ Neubeschreibung allerdings als Tat eines Genies oder Wahnsinnigen erscheint, hängt an der adressatenseitigen Anschlussfähigkeit der Metaphern, daran, inwieweit sie „reaktiv“ ist. Zwar meint Rorty mit dem Metapherncharakter von Sprachneuschöpfungen einen unvertrauten Umgang mit Geräuschen und Zeichen – und das ist nicht das gleiche wie das Erschaffen einer neuen Semantik: „Eine Bedeutung haben heißt einen Platz in einem Sprachspiel haben. Metaphern haben per definitionem keinen. [...] [E]ine Metapher in eine Unterhaltung einwerfen [heißt] soviel wie: die Unterhaltung plötzlich für einen Augenblick unterbrechen, um eine Grimasse zu schneiden“. (Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 44) Eine gänzlich inkommensurable Metapher läuft allerdings ins Leere: „Einen nichtnormalen Diskurs *de novo* zu beginnen, ohne in der Lage zu sein, seine eigene Abnormität zu erkennen, ist Verrücktheit im wörtlichsten und schrecklichsten Sinne.“; Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981, S. 396

112 Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: 1985, S. 241

113 Ihre Leistungen sind nicht zwingend mit „Erkenntnissen“ gleichzusetzen: „Unter Umständen sagt man einfach etwas – man leistet keinen Forschungsbeitrag, sondern partizipiert an einem Gespräch.“; Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981, S. 402

Einigkeit darüber erzielt haben, was als befriedigendes Ergebnis gelten würde. 'Gespräch' würden wir es nennen, wenn die Kriterien zur angemessenen Beurteilung eines Ergebnisses eventuell selbst erst im Gespräch gewonnen werden.“¹¹⁴

Rorty unterscheidet „systematische Philosophie“ und „bildende Philosophie“. Zweite verneint die Vorstellung, einzelne Rechtfertigungsstrukturen der Wissenschaft, der Erkenntnistheorie oder der Moralphilosophie hätten einen beschreibungsunabhängigen „privilegierten Kontakt zur Wirklichkeit und sei[en] infolgedessen mehr als bloß *ein* Beschreibungssystem unter anderen.“¹¹⁵ Sie verweigert sich der Vorstellung eines gleichbleibenden „inneren Wesens des Selbst“ ebenso wie der Vorstellung einer kontextfreien Rechtfertigung, die für sich ein privilegiertes Erkenntnisvermögen mit einer „korrespondierenden“ Spiegelfunktion reserviert. Die „bildenden Philosophen“, denen sowohl Rortys intellektuelle wie [indirekt] politische Hoffnung gilt, bezweifeln, „daß es so etwas wie das eigentliche Sosein der Dinge gibt. Daher wollen sie die Unterscheidung zwischen Erscheinung und Realität durch die Unterscheidung zwischen mehr und weniger nutzbringenden Beschreibungen der Welt und unserer Selbst ersetzen.“¹¹⁶

Sie erweitern den engen Erkenntnisbegriff „durch den Begriff der *Bildung* (Selbstformung) als der Bestimmung unseres Denkens“¹¹⁷ und beschneiden so die einst hoheitliche Inquisitorenpose der Philosophie, in einem Tribunal der reinen Vernunft „die Rolle des Kulturinspektors [zu] spielen, der die gemeinsame Grundlage aller kennt“¹¹⁸. Denn wenn, wie Rorty zeigt, der Philosoph nichts „über das Erkennen erkennen kann, was kein anderer ebenso zu erkennen vermag, so bedeutet dies, daß [...] seine Stimme [nicht mehr] beanspruchen kann, von den anderen Teilnehmern des Gesprächs als die zunächst und zuletzt anzuhörende vernommen zu werden.“¹¹⁹ Dieses Privileg will die „bildende Philosophie“ ohnehin nicht. Sie ist gleichermaßen historistisch wie „existentialistisch“¹²⁰ und sie begreift sich eben selbst nicht als objektiv kenntlicher Fortschritt, sondern lediglich als

114 Richard Rorty, *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 11

115 Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981, S. 392

116 Richard Rorty, *Hoffnung statt Erkenntnis. Eine Einführung in die pragmatische Philosophie*, Wien: 1994, S. 16

117 Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981, S. 389; „In unserer Zeit sind Dewey, Wittgenstein und Heidegger solche großen bildenden und peripheren Denker. Sie alle machen es uns so schwer wie nur möglich, ihr Denken im Sinne von Lösungsvorschlägen für traditionelle philosophische Probleme zu verstehen oder von konstruktiven Ansätzen in [...] einem kooperativen und konstruktiven Fach. [...] Sie spielen uns Variationen des holistischen Themas vor, das Wörter nicht kraft ihres Darstellungscharakter, sondern kraft ihrer Beziehung zu anderen Wörtern Bedeutung haben, daß bestimmte Vokabulare ihren privilegierten Status folglich den Personen verdanken, die sie verwenden, nicht ihrer Durchlässigkeit gegenüber der Wirklichkeit.“; S. 398-399

118 S. 346

119 S. 425

120 „Insofern sie uns lehrt, daß wir kein Wesen haben, läßt uns [...] die 'existentialistische' Auffassung sehen, daß die Selbstbeschreibung, die wir in einer der Naturwissenschaften finden [...], mit den verschiedenen anderen Beschreibungen gleichrangig sind, die wir Dichtern, Romanciers, Tiefenpsychologen, Bildhauern, Anthropologen und Mystikern verdanken.“; S. 392-393

„eine Wendung [...], die das Gespräch genommen hat – als das Ergebnis zufälliger geschichtlicher Ereignisse.“¹²¹

Sofern tendieren „bildende Philosophen“ zu einer „Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur“, wie es Jürgen Habermas bezeichnete, indem sie die „spannungsreiche[] Polarität zwischen der poetisch-welterschließenden Funktion der Sprache und den prosaischen innerweltlichen Sprachfunktionen“¹²² kommunikativer Verständigungsorientierung zugunsten der welterzeugenden Verheißungen alternativer, revolutionärer Sprachspiele vereinseitigen. Denn für Rorty ist „[i]nteressante Philosophie [...] nur selten eine Prüfung der Gründe für und wider eine These. Gewöhnlich ist sie explizit und implizit Wettkampf zwischen einem erstarrten Vokabular, daß hemmend und ärgerlich geworden ist, und einem neuen Vokabular, das erst halb Form angenommen hat und die vage Versprechung großer Dinge bietet.“¹²³

Diese zweite Unterscheidung zwischen „systematischer“ und „bildender Philosophie“ entspricht allerdings nicht einfach der zwischen „normalen“ und „nichtnormalen Diskursen“. Lediglich in der Idealsituation, dass ein Erklärungsparadigma die Erfolgsorientierung eines revolutionären und gleichzeitig sich als „systematisch“ begreifenden Philosophen einlöst, parallelisieren sie sich. Denn diese meinen, ihr „nichtnormaler Diskurs“ und „die Inkommensurabilität ihres neuen Vokabulars [...] [sind lediglich] eine vorübergehende Schwierigkeit [...] [, die] sich der Unzulänglichkeit der Vorgänger verdankt und durch die Institutionalisierung ihres eigenen Vokabulars ausgeräumt werden muß.“¹²⁴ Diese Philosophen werden selbst zu Gründern neuer Schulen, indem sie ihre neue Terminologie und den zugehörigen Problemkomplex professionalisieren.

Demgegenüber verbleiben „bildende Philosophen“ an der Peripherie, sie verhalten sich in ihren „metaphorischen“ Welterschließungen parasitär und reaktiv zu den hegemonialen Sprachspielen. Denn „bildende Philosophen“ beengt die Vorstellung, vom Korsett der Konventionen, die sich in „normalen Diskursen“ verfestigen, eingeschnürt zu werden ebenso sehr wie die Vorstellung der Erkenntnistheorie, das menschliche Bewusstsein sei lediglich ein reflektierender Spiegel.

„Bildende Philosophie ist nicht nur nichtnormal, sondern wesentlich reaktiv; sie ist nur als Protest gegen das Unternehmen sinnvoll, durch [...] universale[] Kommensuration und

121 S. 423

122 Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: 1985, S. 240

123 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 30; Habermas kritisiert diese Sympathie Rortys als „Nivellierung“ der *Problemlösungskapazität* kommunikativer Verständigung gegenüber den *Kapazitäten der Welterschließung* des Kunst- und Literaturbetriebs. An Rorty zeige sich, „wie das Nietzeanische Pathos einer ins Linguistische gewendeten Lebensphilosophie die nüchternen Einsichten des Pragmatismus vernebelt: in dem Bild, das Rorty entwirft, hat der erneuernde Prozeß der sprachlichen Welterschließung keinen Gehalt mehr im bewährenden Prozeß der innerweltlichen Praxis.“; Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: 1985, S. 242

124 Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981, S. 400

durch das Hypostasieren eines privilegierten Systems von Beschreibungen dem Gespräch ein Ende zu machen. Der bildende Diskurs versucht die Gefahr abzuwenden, daß [...] irgendeine künftige Beschreibungsmöglichkeit ihrer selbst, die Menschen zu der Täuschung veranlassen könnte, von nun an sollten und könnten alle Diskurse normale Diskurse sein.“¹²⁵

Interpretierende Techniken der Theoriebildung, die nicht weiter nur den eingetrübten Spiegel der Erkenntnis polieren, sondern bestreben, „Objektivität, Rationalität und normale Wissenschaft in das größere Bild unsere Bedürfnisse einzuordnen, gebildet [...] zu werden“¹²⁶, subsumiert Rorty unter dem Begriff der „Hermeneutik“. Hermeneutik ist seine Bezeichnung für ein „Studium des Unvertrauten“. Denn die hermeneutische Philosophie öffnet sich den „nichtnormalen Diskursen“: „Die Grenze zwischen Erkenntnistheorie und Hermeneutik [...] [liegt im] Einbruch des Neuen. [...] Überall dort wo Inkommensurabilitäten im Diskurs auftreten, ist hermeneutisches Vorgehen gefordert.“¹²⁷

So gesehen scheint die Hermeneutik eine Form von Komplementierung der Erkenntnistheorie zu sein, denn Rorty schreibt, diese würden „nicht miteinander konkurrieren, sondern eher einander aushelfen.“¹²⁸ Doch weil Hermeneutik gleichzeitig bedeutet, ohne Spiegel zu philosophieren, indem sie die Vorstellung eliminiert, es existiere eine fest korrelierende Wechselwirkung zwischen dem „erkennenden Subjekt“ und der „Wirklichkeit“, ist sie ebenso deren Zurückweisung. Denn die

„Hermeneutik betrachtet die Beziehungen der unterschiedlichen Diskurse zueinander als Beziehungen zwischen den möglichen Strängen eines Gesprächs, das seinerseits keines die Sprecher verbindenden disziplinären Systems bedarf, das jedoch, solange es währt, die Hoffnung auf Übereinkunft nie aufgibt. Sie ist nicht die Hoffnung auf die Entdeckung einer immer schon bestehenden Grundlage, sondern *bloße* Hoffnung auf Übereinstimmung.“¹²⁹

Die Hermeneutik der „bildenden Philosophie“ ist eine Zurückweisung – ohne freilich selbst jenen Thron besteigen zu wollen, von dem sie die Erkenntnistheorie stößt. Denn Rorty konzipiert seinen

125 S. 408-409

126 S. 393

127 Walter Reese-Schäfer, *Richard Rorty*, Frankfurt am Main: 1991, S. 57

128 Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981, S. 376

129 S. 346; Die Komplementierung von Erkenntnistheorie und Hermeneutik ist so gesehen ein Wechsel zwischen einer unreflexiven und einer reflexiven Beobachterperspektive: „Jedes Gespräch ist für die Erkenntnistheorie implizit [ein in die gegebene hegemoniale Terminologie zu übersetzender] Forschungsbeitrag. Umgekehrt ist Wissenschaft für die Hermeneutik routinemäßiges Gespräch.“ (S. 346) Der Übergang zur Hermeneutik ist allein eine Frage des „Vertrauthitsgrads“ mit einem Sprachspiel: „Erkenntnistheoretisch wird man sich verhalten, wo man ganz genau versteht, was vorgeht, die verstandene Praxis jedoch zu kodifizieren wünscht [...]. Hermeneutisch muß man sich verhalten, wenn man nicht versteht, was vorgeht, und ehrlich genug ist, dies zuzugeben“; S. 349

Begriff der Hermeneutik nicht als „'Nachfolgedisziplin' der Erkenntnistheorie [...], nicht als ein Unternehmen, das die kulturelle Lücke ausfüllt, die vormals die erkenntnistheoretisch orientierte Philosophie eingenommen hatte.“¹³⁰ Sie ist ihm weder eine Disziplin, eine Methodenlehre, noch ein Forschungsfeld: „Im Gegenteil, Hermeneutik ist Ausdruck der Hoffnung, die kulturelle Leerstelle werde nach dem Abgang der Erkenntnistheorie gerade *nicht* neubesetzt“¹³¹. Ebenso wenig ist Rortys Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur in der Gestalt seiner „allgemeine[n] Wendung gegen die Theorie und zur Erzählung“¹³² mit einer Inthronisierung der Hermeneutik und Poesie gleichzusetzen. Diese Einebnung ist vielmehr Teil seiner demokratischen Hoffnung auf eine dezentrierte „poetisierte Kultur“; eine „Kultur ohne Zentrum“¹³³.

1.1.2 Die Kontingenz der Sprache, des Selbst und des Gemeinwesens

In *Kontingenz, Ironie und Solidarität* positioniert sich Richard Rorty im Streit zwischen Dichtung und Philosophie – „zwischen dem Streben nach Erschaffung des Selbst durch Erkenntnis von Kontingenz und dem Streben nach Universalität durch Überschreitung von Kontingenz“¹³⁴ – mit seinem Demokratiekonzept einer „poetisierten Kultur“ noch deutlicher. Wie „[d]ie bedeutenden [bildenden] Philosophen unseres Jahrhunderts“ versucht auch Rorty, „den romantischen Dichtern zu folgen [...] und Freiheit als Erkennen der Kontingenz verstehen.“¹³⁵

Die „zufallsblinden Prägungen“ der Sprache, des Selbst und des Gemeinwesens sind Rorty ohnehin unausweichlich. Denn Sprache ist ein soziales Verhältnis und die Individuierung entsteht in Akten kultureller Anpassung, wobei wir dabei unsere „zufallsblinden Prägungen“ nicht einfach abstreifen können; und auch „nicht frei entscheiden [...], welches Sprachspiel wir spielen. Wir werden in eine Sprachkultur hineingeboren und aktualisieren diese Kultur, in dir wir unentrinnbar eingebunden

130 S. 343

131 Ebenda; Dies gilt ebenso für die „metaphorischen“ Neubeschreibungen der „bildenden Philosophen“, ihre poetische Welterschließungen, an die sich „sozusagen das Gegenteil von Hermeneutik anschließt: die Reinterpretation unserer vertrauten Umwelt in der noch unvertrauten Begrifflichkeit unserer Innovationen. In beiden Fällen ist diese Tätigkeit bildend, ohne konstruktiv zu sein.“; S. 390

132 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 16

133 „Die beste Art von Kultur wäre eine, deren Schwerpunkt ständig wechselte, je nachdem, welche Person oder Personengruppe zuletzt etwas Anregendes, Originelles oder Nützliches geleistet hat.“ (Richard Rorty, *Eine Kultur ohne Zentrum*, Stuttgart: 1993, S. 5) Wäre er genötigt ein feststehendes kulturelles Zentrum für eine demokratische Gesellschaft zu definieren, fiel Rortys Wahl pragmatisch aus: „Zu den üblichen Anwärtern auf den Posten im Zentrum der Kultur zählen Religion, Wissenschaft, Philosophie und Kunst. Wäre ich gezwungen, zwischen einer dieser vier Alternativen zu wählen, entschiede ich mich für die Kunst – allerdings nur deshalb, weil der Begriff 'Kunst' unter diesen vieren der vagste und daher am wenigsten einschränkende wäre.“; ebenda

134 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 56

135 ebenda

sind.“¹³⁶ Außerdem verhält sich diese nicht statisch, sie verändert sich durch allmähliche und sprunghafte Wandel, da alte Sprechweisen durch alternative „metaphorische“ Weltbeschreibungen verdrängt werden, denn „[a]lte Metaphern sterben ständig zur Buchstäblichkeit ab und dienen dann als Boden und Folie für neue Metaphern.“¹³⁷ Aus „metaphorischen“ Neubeschreibungen werden die Wahrheitskandidaten buchstäblicher Sprachpraktiken.¹³⁸

Weil es aber weder eine nichtsprachliche Erstbegegnung mit der unstrukturierten Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, noch eine Möglichkeit des objektiven Vergleichens zwischen unterschiedlichen Sprechweisen gibt, meidet Rorty eben die Vorstellung, der wechselvolle Wettstreit „normaler“ und neubeschreibender „nichtnormaler“ Diskurse entspreche einer zunehmenden Entschleierung der Wirklichkeit. Vielmehr begreift er Diskurse „durch eine Zweistärkenbrille: als eine Struktur, die aus unterschiedlichen geschichtlichen Gründen in Geltung ist *und* als die Errungenschaft objektiver Wahrheit, wobei 'objektive Wahrheit' nicht mehr und nicht weniger bedeutet als 'die beste Idee, die wir gegenwärtig zur Erklärung dessen haben, was um uns herum vorgeht'.“¹³⁹

Der Pragmatismus betrachtet Sprache als Werkzeug, sprachliche Ausdrücke sind „keine Versuche zur Realitätswiedergabe, sondern Handlungsregeln“¹⁴⁰. Was allerdings natürlich nicht heißt, das alle sprachlichen Beschreibungen gleich brauchbar wären. Das nicht, denn einige funktionieren besser als andere: „Doch daß sie mehr taugen, liegt daran, daß sie nützlichere Werkzeuge sind, nämlich Werkzeuge, die einen menschlichen Zweck besser erfüllen als konkurrierende Beschreibungen. Alle diese Zwecke stehen – nicht vom praktischen, sondern vom philosophischen Blickpunkt gesehen – auf der gleichen Ebene.“¹⁴¹

Die Kontingenz des Selbst ist Ergebnis intersubjektiver Individuationsbedingungen über sprachlich vermittelte Interaktionen, die erst den Einsatz von Personalpronomina ermöglichen. Das Ich ist dem Anti-Essentialisten Rorty nichts Nichtrelationales. Unser Selbst mit seinen Wünschen, Begierden und Neigungen ist ein idiosynkratisches und zeitverhaftetes Bündel akzidenteller Eigenschaften in Abhängigkeitsverhältnissen zu „zufallsblinden Prägungen“. Deswegen sollten wir endlich die Idee der metaphysischen Tradition fallenlassen, es gäbe ein präexistentes *Wesen* des menschlichen

136 Detlef Horster, *Richard Rorty zur Einführung*, Hamburg: 1991, S. 58

137 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 41

138 Dann, wenn man ein einen Metaphern-Satz „wohlschmeckend findet und nicht zum Speien, wiederholt man den Satz möglicherweise, nimmt ihn auf, verbreitet ihn. Dann wird seine Verwendung allmählich zur Gewohnheit, er wird einen festen Platz im Sprachspiel besetzen. Damit wird er seinen Metapherncharakter verlieren – oder [...] er wird, wie die meisten Sätze unserer Sprache, zur toten Metapher.“; S. 45

139 Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981, S. 416-417;

„[O]bjektive Wissenschaft sehr wohl möglich und häufig verwirklicht – es gilt nur, gegen sie geltend zu machen, daß sie uns nicht mehr gibt als eine unter *vielen* Beschreibungsmöglichkeiten unserer selbst, und daß einige davon den Bildungsprozeß hindern können.“; S. 391

140 Richard Rorty, *Hoffnung statt Erkenntnis. Eine Einführung in die pragmatische Philosophie*, Wien: 1994, S. 28

141 S. 47

Lebens und „uns gleichmütig mit der Tatsache abfinden, daß alle unsere Urteile durch historische Zufälligkeiten bedingt sind“¹⁴².

Dem entgeht auch das „abschließende Vokabular“ einer Person nicht. Darunter versteht Rorty jenes „Sortiment von Wörtern“, das Menschen zur Rechtfertigung der eigenen Werte und des eigenen Lebens, ihrer Hoffnungen und Zweifel verwenden. Dieses „ist abschließend insofern, als dem Nutzer keine Zuflucht zu nicht-zirkulären Argumenten mehr bleibt, wenn der Wert seiner Wörter angezweifelt wird. Über diese Wörter hinaus kann er mit Sprache nicht kommen; jenseits davon kann er sich nur in hilflose Passivität oder in Gewalt retten.“¹⁴³

Diese argumentative Zirkularität der „abschließenden Vokabulare“ und der Umstand, dass sich einzelne „abschließende Vokabulare“ zueinander nicht argumentativ erschließen, da Behauptungen nur innerhalb eines Sprachspiels „rational“ verhandelbar sind, versteht Rorty allerdings keineswegs *kulturrelativistisch*. Denn das heißt nicht, dass man sein eigenes „abschließendes Vokabular“ ohne weiteres einfach so preisgeben würde. Sondern lediglich, dass eine „Ursache“ für den Wechsel in ein anderes „abschließendes Vokabular“ nicht zwangsläufig auch ein „Grund“ sein muss. Da der Pragmatismus den rationalistischen Glauben an den „zwanglosen Zwang des besseren Arguments“ (Jürgen Habermas) als rein metaphysische Chimäre abtut und meint, dass das Adjektiv ‚rational‘ zu verwenden, [...] um die eigene Art der Entscheidungsfindung zu charakterisieren, [...] nicht mehr [bedeutet], als sich selbst ein nichtssagendes Kompliment zu machen.“¹⁴⁴ Der Pragmatismus ist aber keineswegs *kulturrelativistisch*,

„sofern Relativismus auf die Behauptung hinausläuft, jede moralische Anschauung sei genau genauso gut wie jede andere. [...]. Es ist *eine* Sache, die falsche Behauptung aufzustellen, zwischen uns und den Nazis gebe es keinen Unterschied. Eine ganz *andere* Sache ist es, die richtige Behauptung zu vertreten, dass es keinen neutralen gemeinsamen Boden gibt, auf den sich ein philosophischer Nazi und ich zurückziehen können, um unsere Meinungsverschiedenheiten ausdiskutieren.“¹⁴⁵

Für den Pragmatismus existiert einfach „kein sogenanntes 'relativistisches Dilemma' mehr, sowenig, wie für jemanden, der glaubt, es gebe keinen Gott, noch Blasphemie existiert.“¹⁴⁶

142 Richard Rorty, *Solidarität oder Objektivität?*, Stuttgart: 1988, S. 5

143 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 127

144 Richard Rorty, „Gerechtigkeit als erweiterte Loyalität“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 96

145 Richard Rorty, „Wilde Orchideen und Trotzki“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 152

146 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 94

In *Kontingenz, Ironie und Solidarität* spricht Rorty von „ironistischem Theoretisieren“, wenn er „bildende Philosophie“ meint. Ein „Ironiker“ ist ihm eine historistisch und nominalistisch denkende „Person, die der Tatsache ins Gesicht sieht, daß ihre zentralen Überzeugungen und Bedürfnisse kontingent sind.“¹⁴⁷ Rorty unterscheidet abermals den Rationalitätsanspruch des „Metaphysikers“, der „meint, daß wir vielleicht noch nicht alle Antworten haben, aber jedenfalls schon die Kriterien für die richtigen Antworten besitzen“ und die Meinung des „Ironikers“, demzufolge „Bemühungen um abschließende Vokabulare kein Konvergieren vorbestimmt“¹⁴⁸ ist. Ironistische Philosophen wie Nietzsche, Heidegger oder Derrida begnügen sich damit, ihre eigene Autonomie zu erweitern. Sie betreiben ihre „Selbsterschaffung“ als eine „Konfrontation mit der eigenen Kontingenz“, denn „das Zurückverfolgen unserer Ursachen bis zu ihren Ursprüngen, ist für [...] [sie] identisch mit dem Prozeß der Erfindung einer neuen Sprache – also neuer Metaphern.“¹⁴⁹

Die Praktiken, alternative Beschreibungsmöglichkeiten des Selbst zu kreieren, bezeichnet Rorty als „Selbsterschaffung“. Denn wenn die Vorstellung eines „inneren Wesenskern“ des Selbst lediglich ein leidiges essentialistisches Relikt der religiösen und philosophischen Überlieferung ist, ist es ebenso die Vorstellung, der Mensch könnte, wie es der irriige Terminus der „Selbstverwirklichung“ suggeriert, jenes Wesen des Menschen „einlösen“. Die Vokabel „Selbsterschaffung“ dagegen fasst den Wunsch nach Autonomie als sprachschöpferischen Akt auf – und die gewünschte „Autonomie nicht als Aktualisierung eines gemeinsamen menschlichen Potentials [...] [sondern] als den Kampf um die Befreiung von unserem besonderen Erbe; um die Folgen der idiosynkratischen 'blinden Prägungen' zu bewältigen.“¹⁵⁰

1.1.3 Selbsterschaffung und Solidarität bei der „liberalen Ironikerin“

Idiosynkratische Projekte der Selbstvervollkommung im philosophischen Ironismus zu verteidigen ist jedoch keineswegs Richard Rortys letztes Wort in *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Denn so

147 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 14

148 S. 133; Rortys Definition der „Ironikerin“ beinhaltet einen prinzipiellen intellektuellen Skeptizismus, denn „sie hegt radikale und unaufhörliche Zweifel an dem abschließenden Vokabular, das sie gerade benutzt, weil sie schon durch andere Vokabulare beeindruckt war“ (S. 128). Und sie weiß, dass wenn sie ihr „abschließendes Vokabular“ wechselt, ein solcher Wechsel „einfach darin besteht, das Neue gegen das Alte auszuspielen.“; ebenda

149 S. 59

150 Richard Rorty, „Habermas, Derrida und die Aufgaben der Philosophie“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 42; Und diese Kämpfe der „Selbsterschaffung“ um eigene Begriffe und eine eigene idiosynkratische Ironie zeigen uns, „wie die Erschaffung neuer Diskurse das Reich der Möglichkeiten erweitern kann. Auf diese Weise helfen sie uns, Abschied zu nehmen von jenem metaphysischen Bild [...] von etwas tief in uns, im Zentrum des Ich, das historisch unverursacht und durch geschichtlich konditionierte Akkulturationsprozesse auch gar nicht tangierbar ist.“; S. 30

sehr ironistische Philosophen auch dazu beitragen, ein privates Autonomiebedürfnis zu artikulieren, so wenig steuern sie für die öffentliche Rhetorik demokratischer Gesellschaften und zur Steigerung von Solidarität und Gerechtigkeit bei. Sie eignen sich schlecht für öffentliche Zwecke, „für Liberale in ihrer Eigenschaft als Liberale [sind sie] nicht zu brauchen.“¹⁵¹

Rorty möchte jedoch die seiner Meinung nach inkommensurablen Bereiche des Privaten und des Öffentlichen, die persönliche Selbstverwirklichung des Individuums und die Hoffnung nach mehr Solidarität und Gerechtigkeit, ohnehin nicht in einer „einzigsten Vision“ konvergiert sehen. Vielmehr richtet er sich gegen diesen Impetus der westlichen Ideengeschichte, denn die „metaphysischen oder theologischen Versuche, Streben nach Vollkommenheit mit Sinn für Gemeinschaft zu vereinen, verlangen von uns, eine allen Menschen gemeinsame Natur zuzugeben.“¹⁵²

So empfiehlt Rorty, sich mit der Koexistenz eines privaten Vokabulars der Selbsterschaffung und eines öffentlichen Vokabulars der Gerechtigkeit zu bescheiden. Wie diese beiden Vokabulare in einer Person koexistieren, skizziert er in der Figur der „liberalen Ironikerin“. Mit ihr zeigt sich, „wie es aussieht, wenn wir die Forderung nach einer Theorie, die das Öffentliche und das Private vereint, aufgeben und uns damit abfinden, die Forderungen nach Selbsterschaffung und nach Solidarität als gleichwertig, aber für alle Zeit inkommensurabel zu betrachten.“¹⁵³

Die „liberale Ironikerin“ dient Rorty somit zugleich zur Verteidigung der „ironistischen“ Subjektphilosophie, indem er deren Geltungsbereich auf die Privatheit intellektueller Autonomie beschränkt. Jene Subjektphilosophie, die Habermas in *Der philosophische Diskurs der Moderne* „im Dilemma einer selbstbezüglichen, total gewordenen Kritik der Vernunft“¹⁵⁴ sich verirren sieht und als antidemokratische, totalitäre Bedrohung begreift, seit „[m]it Nietzsche [...] die Kritik der Moderne zum ersten Mal auf die Einbehaltung ihres emanzipatorischen Gehalts“¹⁵⁵ verzichtete. Diese kann Rorty neu positionieren, indem er ihre philosophischen Theorien nicht nur über deren politischen Implikationen definiert. Rorty kann dem beipflichten, dass die Ironiker „als *politische* Philosophen im besten Fall unnützlich, im schlimmsten Fall gefährlich sind“¹⁵⁶ und ihnen gleichzeitig dennoch eine „wichtige Rolle für die Anpassung des privaten Identitäts-Verständnisses der Ironiker

151 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 161; Rorty gesteht ein, dass ironistische Neubeschreibungen mitunter selbst Leid erzeugen, denn: „Neubeschreibende Ironiker stellen unser abschließendes Vokabular bedrohlich in Frage, dadurch auch unsere Fähigkeit, uns in anderen als ihren Worten zu verstehen; dadurch suggerieren sie, daß unser Selbst und unsere Welt vergeblich, veraltet und *ohnmächtig* sind. Neubeschreibung demütigt oft.“ (S. 154) Ironistische Neubeschreibungen sind so gesehen verletzend, einfach weil „die meisten Menschen [...] nicht neubeschrieben werden [wollen]. [...] Ihnen wird erzählt, daß die Sprache, die sie sprechen, für Ironiker ein Lotteriespiel sei. An dieser Behauptung ist etwas potentiell sehr Grausames.“; S. 153

152 S. 11

153 S. 14

154 Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: 1985, S. 120

155 S. 117

156 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 121

an ihre liberalen Hoffnungen“¹⁵⁷ zuerkennen. Schließlich sieht die „liberale Ironikerin“, die ihre eigene historistische Perspektive sowie ihre demokratischen Hoffnungen mit dem Etikett des „Ethnozentrismus“ belegt, in einem Kontingenzbewusstsein zugleich eine befreiende Leistung, wie dieses philosophische und religiöse Lehren zurückweist, die der Zeitlichkeit entgehen wollen.

Dieser „Ethnozentrismus“ ist eine kontextualistische Einsicht, nicht die Selbstbezogenheit einer Eigengruppe, die ihre eigene Moralität mit „universellen Prinzipien“ gleichsetzt. Denn für Rorty existiert schlichtweg keine Instanz jenseits der konkreten Loyalität zu einer kontingenten „Wir-Gemeinschaft“. „Gerechtigkeit“ ist keine höher stehende Form der Moral, sondern eine „erweiterte Loyalität“, die eine tendenziell immer größere Personengruppe in eine solche „Wir-Gemeinschaft“ einschließt und deren Leiden berücksichtigt. Moralischer Fortschritt entsteht folglich nicht in der Formulierung „universeller Prinzipien“, sondern in einer zunehmenden Sensibilisierung der eigenen „ethnozentristischen“ Loyalität (– bis hin zum Leiden der Tiere).¹⁵⁸ Konsequenterweise tritt Rorty dafür ein, „unsere innere Zerrissenheit [bei einem moralischen Problem] nicht als einen inneren Konflikt zwischen Loyalität und Gerechtigkeit, sondern als einen Konflikt zwischen widerstreitenden Loyalitäten zu beschreiben“¹⁵⁹.

„Liberale Ironiker“ sind ohnehin der Meinung, es sei ein Fehler zu „meinen, demokratische Politik sei dem Urteil eines philosophischen Tribunals unterworfen – so als ob die Philosophen Kenntnis von etwas hätten [...], das von weniger zweifelhaften Wert wäre, als die demokratischen Freiheiten und die relative soziale Gleichheit“¹⁶⁰. Für das Fortbestehen liberaler Institutionen ist es nicht weiter nötig, ihre Vorzüge „universalistisch“ herzuleiten. Rorty erscheint die Idee, die Politik benötige eine philosophische Propädeutik, ohnedies widersinnig:

157 Ebenda; „Indem ich den Universalismus verabschiede, möchte ich den Ansprüchen der Ironiker, denen Habermas mißtraut, Gerechtigkeit widerfahren lassen: Nietzsche, Heidegger, Derrida.“ (ebenda) Rorty vermittelt und verteidigt die „Subjektphilosophie“ gleichermaßen, insofern er sie entpolitisiert: als Inspiration zur „Eröffnung neuer privater Möglichkeiten, die nur zufälliger- und kontingenterweise für eine liberale soziale Hoffnung relevant sind“. (Richard Rorty, „Habermas, Derrida und die Aufgaben der Philosophie“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 30). Dieses „Streben der Ironiker nach immer tieferer Ironie und immer unsagbarer Erhabenheit“ ist, so stimmt Rorty mit Habermas überein, von „wenig direkten öffentlichen Nutzen [...]. Doch ich denke nicht, dass 'das Paradigma der Bewußtseinsphilosophie ein Erschöpfungssymptom ist'. Was Habermas für Symptome von Erschöpfung hält, verstehe ich als Zeichen von Vitalität. Dies liegt daran, dass ich Leute wie Heidegger und Nietzsche als *gute* private Philosophen lese, während er sie als *schlechte* öffentliche Philosophen liest.“; S. 29

158 „Ebenso, wie die Pragmatisten den wissenschaftlichen Fortschritt nicht als allmähliches Lüften eines die innere Natur der Realität verbergenden Schleiers der Erscheinungen auffassen, sondern als zunehmende Fähigkeit, auf die Belange immer größerer Personengruppen zu reagieren [...] so verstehen sie auch den moralischen Fortschritt im Sinne der Fähigkeit, auf die Bedürfnisse immer umfassenderer Personengruppen anzusprechen.“; Richard Rorty, *Hoffnung statt Erkenntnis. Eine Einführung in die pragmatische Philosophie*, Wien: 1994, S. 79-80

159 Richard Rorty, „Gerechtigkeit als erweiterte Loyalität“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 79; „Wir können widerstreitende Loyalitäten nicht dadurch auflösen, dass wir uns von ihnen vollständig abwenden hin zu etwas, das sich kategorial von Loyalität unterscheidet – der universellen moralischen Verpflichtung, gerecht zu handeln.“; S. 86

160 S. 317-318

„Die Vorstellung, liberale Gesellschaften würden durch philosophische Überzeugungen zusammengehalten, scheint mir lächerlich. Zusammengehalten werden Gesellschaften durch gemeinsame Vokabulare und gemeinsame Hoffnungen. Die Vokabulare sind typischerweise Parasiten der Hoffnungen – in dem Sinn, daß die Hauptfunktion der Vokabulare darin besteht, Geschichten über zukünftige Ergebnisse zu erzählen, die gegenwärtige Opfer kompensieren werden.“¹⁶¹

Diese Hoffnungen stimuliert, so Rorty, die Literatur in eine weit stärkeren Maße als die Philosophie. Sie sensibilisiert in eindringlicher Schilderung für Leid und Erniedrigungen und erzeugt Empathie für die Leidenden und Erniedrigten. Rorty dreht die konventionelle Funktionszuteilung, derzufolge „Theorie mit sozialer Hoffnung und Literatur mit privater Perfektion“ assoziiert wird, ins Gegenteil – „in einer ironistischen liberalen Kultur ist es umgekehrt“¹⁶²: „der wichtigste Beitrag moderner Intellektueller zum moralischen Fortschritt [besteht] nicht in philosophischen oder religiösen Traktaten [...], sondern in genaueren Beschreibungen (etwa in Romanen oder Ethnographien) [...] von Schmerz und Demütigungen.“¹⁶³

1.1.4 Architektonische Einverleibungen des Neopragmatismus

Die Frage, wie sich Richard Rortys kontingenztheoretische Neubeschreibungen der Philosophie und ihrer Problemfelder für eine architektonische Diskussion nutzbar machen lassen, hängt zuallererst daran, für welche Zwecke man sich des Neopragmatismus architekturtheoretisch bemächtigen will.

161 S. 147-148; Wenngleich er eingesteht, dass die „universalistische“ Argumentation des Aufklärungsrationalismus tatsächlich *auch* „nützlich“ war. Die allfällige pragmatische Nützlichkeit einer „universalistischen“ Jargons wiegt aber auch dem Pragmatismus nicht schwerer als dessen philosophische Sinnhaftigkeit. Er schreibt, dass „das Vokabular des Aufklärungsrationalismus zwar für die Anfänge der liberalen Demokratie entscheidend war, aber jetzt zum Hindernis für die Erhaltung und Verbesserung demokratischer Gesellschaften geworden ist.“; S. 84-85

162 S. 161

163 S. 310; In Rortys „poetisierter Kultur“ greifen „liberale Ironiker“ auch bevorzugt zur Literatur, weil „Romane ein sichereres Medium sind als die Theorie, wenn es darum geht, die Erkenntnisse zum Ausdruck zu bringen, die man über Relativität und Kontingenz von Autoritätspersonen gewonnen hat. Denn Romane handeln meist von Personen – von Dingen, die, anders als allgemeine Ideen und abschließende Vokabulare, ganz selbstverständlich zeitgebunden und eingebunden in ein Gewebe von Kontingenzen sind.“ (S. 180). Ebenso sind ihnen Literaturkritiker „Ratgeber in moralischen Fragen, nicht, weil sie besonderen Zugang zur moralischen Wahrheit haben, sondern weil sie viel herumgekommen sind. Sie haben mehr Bücher gelesen und lassen sich deshalb weniger leicht vom Vokabular eines einzigen Buches einfangen.“ (S. 139) Dennoch, selbst in einer komplett anti-essentialistischen „poetisierten Kultur“, so wie sie Rorty vorschwebt, wird nicht jeder Mensch zum Ironiker. Denn nicht jeder Mensch teilt das Bedürfnis, sich neuzubeschreiben, in gleichem Maße: „In der idealen liberalen Gesellschaft wären die Intellektuellen immer noch Ironiker, die Nicht-Intellektuellen aber wären [...] auf eine dem gesunden Menschenverstand entsprechende Weise Nominalisten und Historisten. Sie würden sich selbst als durch und durch kontingent verstehen, ohne besondere Zweifel an den Kontingenzen ihrer Existenz zu hegen.“; S. 149

Denn die einzelnen Theoriekomponenten Rortys lassen sich als sehr unterschiedliche „Werkzeuge“ für sehr unterschiedliche Zwecke einsetzen. Und beides, die Wahl eines Werkzeugs und dessen Verwendung, sind – rein pragmatistisch – einfach eine Frage der Nützlichkeit. Denn wie William G. Ramroth es formuliert: „Pragmatism is a tool. Like a claw hammer, one end is creative and can be used to hammer out designs and theories. Turned around, its claw can be used to pull them apart for study.“¹⁶⁴

Um eine anti-essentialistische Neubeschreibung von (thematischer) Architektur zu artikulieren, erscheinen das Kontingenzbewusstsein der metaphysikfeindlichen „liberalen Ironikerin“ und die sprachphilosophische Metaphern-Theorie als ein geeignetes Instrumentarium. Der Klauenhammer des Neopragmatismus zerschlägt mit dieser anti-essentialistischen Verständnisbasis dann die metaphysischen Schranken in den Argumentationsmustern des Architekturdiskurses und zerstört ihre authentifizierenden Funktionen.

Dagegen greift William G. Ramroths Versuch, den Pragmatismus in der Architekturtheorie einzuführen, nach der anderen Seite des Klauenhammers – einfach, weil er andere Zwecke verfolgt. Denn Ramroth bemüht sich in *Pragmatism and Modern Architecture* um eine Handlungstheorie der architektonischen Praxis und darum nutzt er den pragmatistischen Praxisbegriff und Fallibilismus als eine Art Handlungskalkül des architektonischen Schaffens. Er sieht in den situationsgebundenen Nützlichkeitsabwägungen des Pragmatismus eine invariante Handlungsrationalität des Architekten in seinem praktischen Tun. Denn: „In fact, architects are not consistent adherents to any particular philosophy in their practices except for one, and that is pragmatism. This is not because architects are conscious pragmatists – they are not. Rather it is because that is what they do.“¹⁶⁵

Wie unterschiedlich sich der Klauenhammer des Pragmatismus architekturtheoretisch in der Hand führen lässt und wie schwierig die Arbeit mit ihm sein kann, zeigt besonders eine theoriepolitische Offensive der ANY-Gruppe, die sich in ihrem Anspruch einer interdisziplinären Erarbeitung einer Gegenwartstheorie der Architektur, auch des Pragmatismus bediente. In diese Pragmatismus-Debatte über das Verhältnis zwischen Philosophie und Architektur, die John Rajchman und Joan Ockman zur Jahrtausendwende als Antwort auf die abflauende Derrida- und Deleuze-Rezeption in der theorieaffinen Architekturavantgarde des Dekonstruktivismus initiierten, spielte sogar Rortys politische Positionierung hinein; sein Eintreten für einen reflektierten „linken Patriotismus“.¹⁶⁶

164 William G. Ramroth Jr., *Pragmatism and Modern Architecture*, Jefferson, North Carolina: 2006, S. 4
165 S. 175

166 Rortys politische Position ist die eines reformistischen Sozialdemokraten, der sich gegen den Pessimismus der „kulturellen Linken“ stellt, weil er dieser vorwirft, sie würde politische Beteiligung in „scheinrevolutionärer“ Theorie (französischer Poststrukturalismus, Feminismus) sublimieren und so die soziale Ungerechtigkeit aus den Augen verlieren. Gegen die defaitistische Apathie der „kulturellen Linken“ will Rorty einen reflektierten „linken Patriotismus“ der sozialen Hoffnung mobilisieren, denn er ist der Meinung, dass bereits das jetzige Amerika „einen Ausblick auf unbegrenzte demokratische Perspektiven“ gewähre: „Nach meinem Dafürhalten ist unser Land – trotz

Diese Debatte versandete allerdings bald: „It was very short lived, however, lasting only a couple of days“¹⁶⁷ – im Jahr 2000. Ein prominent besetztes Konferenzwochenende lang, als sich der ANY-Zirkel um den für seine „weite[n] Expeditionen ins Reich der Philosophie“¹⁶⁸ bekannten Peter Eisenman im *New Yorker Museum of Modern Art* an einer Diskussion des Neopragmatismus versuchte. Was sich als wenig ertragreich erwies.

Einerseits, weil Richard Rorty den Vereinnahmungsversuchen eine Absage erteilte und mit Verweis auf Peter Eisenmans Meditationen über den Dekonstruktivismus seine Bedenken formulierte, „eine spezifische philosophische Bewegung [...] – ein[en] Kommentar zu spezifisch philosophischen Texten – in eine umfassendere, ambitioniertere Sache verwandeln zu wollen.“¹⁶⁹ Wenn Eisenmans Derrida-Lektüre ein produktives entwerferisches „Eigenleben“ entwickelt, „unabhängig von dem, was sie inspirierte“¹⁷⁰, sei dies opportun. Heikel ist jedoch dessen Vermessenheit, zu meinen, damit mehr als nur eine künstlerische Illustration eines philosophischen Diskurses zu betreiben. Denn Eisenmans theoretisierende Eigenbewegungen tendieren dazu, philosophische Werkzeuge als Zepher zu begreifen: „Der Versuch, die Philosophie für die Künste oder die Kunstkritik nutzbar zu machen, ist okay, solange man die Philosophie als *Inspirationsquelle* versteht – er wird jedoch fragwürdig, sobald man sie als *Instruktionsquelle* ansieht.“¹⁷¹

Andererseits hatten die Diskutanten der ANY-Gruppe grundsätzlich Schwierigkeiten, zu präzisieren, was mit dem Pragmatismus in der Architektur überhaupt anzufangen sei – als der Werkzeugkasten, der er ist. Dass sich der Pragmatismus in seiner „metaphorischen“ Unanschaulichkeit nicht einfach gestalterisch verbalisieren lassen würde, „[f]ür die eigentliche Entwurfsarbeit [...] Dewey oder Rorty [...] wenig hergeben“¹⁷², veranlasste Eisenman, sich resigniert zu zeigen. – Die zu diesem

seiner einstigen und derzeitigen Gräueltat und Laster sowie trotz seiner fortwährenden Bereitschaft, Narren und Spitzbuben in hohe Ämter zu wählen – ein Beispiel für die beste Art aller bisher ersonnenen Gesellschaften.“ (Richard Rorty, „Wilde Orchideen und Trotzki“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 138) Die politische Verortung Rortys und seine spezifisch amerikanische Konzeption eines „linken Patriotismus“ veranlassten Werner Sewing zu der Sorge, mit einer architekturtheoretischen Einverleibung des Neopragmatismus stehe eine konservative Wende bevor: „Eines der Probleme, dem sich der Pragmatismusdiskurs stellt, scheint [...] die Identitätsfrage einer Moderne in den USA zu sein. Hier ist das kulturelle Umfeld auf dem Hintergrund der Beaux-Arts-Tradition und dem heutigen Siegeszug des Neotraditionalismus eher desinteressiert oder gar feindlich. Gerade der riskante Versuch eines reflektierten Populismus von Richard Rorty leistet dem heutigen Siegeszug des New Urbanism Vorschub.“; Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 92

167 William G. Ramroth Jr., *Pragmatism and Modern Architecture*, Jefferson, North Carolina: 2006, S. 167

168 Gerd de Bruyn, *Fisch und Frosch oder Die Selbstkritik der Moderne*, Basel: 2001, S. 128

169 Richard Rorty, „Vom Nutzen der Philosophie für den Künstler“, in: *Arch+*, 156, 2001

170 Ebenda; Rorty: „Ich mag Eisenmans Gebäude, und ich mag Derridas Philosophie – ich habe jedoch Zweifel, ob man erstere als eine unmittelbare Umsetzung von letzterem betrachten kann“; ebenda

171 Ebenda; Rortys Eisenman-Besprechung deckt sich mit Gerd de Bruyns Kommentierung von Eisenmans Theorie-Einverleibungen: es sei, so schreibt er, „kein Problem, daß ihm dabei [theoretische] Mißverständnisse unterlaufen, solange sich seine intellektuelle Piraterie produktiv aufs Entwerfen auswirkt.“ (Gerd de Bruyn, *Fisch und Frosch oder Die Selbstkritik der Moderne*, Basel: 2001, S. 128) Gleichzeitig kritisiert de Bruyn jedoch, dass Eisenman „mit seinem intellektuellen Blendfeuerwerk Nebenkriegsschauplätze eröffnet, die von den realen Problemen des Bauens nur ablenken“; S. 129

172 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 96

Zeitpunkt niedergehende Diskussionskultur der multidisziplinären ANY-Veranstaltungsserie ließ sich auch durch den Pragmatismus nicht mehr wachküssen.¹⁷³

Die Unschlüssigkeit der Tagungsteilnehmer war allerdings weit allgemeiner und die Einzelbeiträge des Tagungsbands *Pragmatist Imagination*, die Rajchman unter dem zwar schwammigen, aber architektonisch durchaus verfänglichen Bild veränderlicher „things in the making“ zu subsumieren versuchte, knüpften allenfalls vage an das philosophische Pragmatismus-Revival der 1990er an.¹⁷⁴

John Rajchmans Frage, ob wir es nicht „mit einer Situation zu tun haben, einem Zustand, wo im Entstehen begriffene Dinge von uns [...] eine entsprechende Bereitschaft zum Experimentieren – also einen 'neuen Pragmatismus'“¹⁷⁵ verlangen, wurde dergestalt unscharf verhandelt. Pragmatismus diente dann wahlweise als diffuses Synonym für „criticality“ oder wurde überhaupt – gegenteilig – auf seinen alltagssprachlichen Gebrauch als instrumentelles, pragmatisches Handeln verkürzt, um eine Affirmation der architektonischen Praxis gegen die Theorie auszuspielen.¹⁷⁶

173 Eisenman: „After years of participating in cross disciplinary and cross cultural conferences perhaps the moment for these experiments is over.“; In: William G. Ramroth Jr., *Pragmatism and Modern Architecture*, Jefferson, North Carolina: 2006, S. 184

174 Die Publikation *The Pragmatist Imagination. Thinking about 'Things in the Making'* bezieht sich allerdings auf einen vorbereitenden Workshop-Kongress an der Columbia University im gleichen Jahr, an der weder Eisenman noch Rorty teilnahmen. Beiträge der Konferenz im *Museum of Modern Art* erschienen in einer Pragmatismus-Nummer von *Arch+* (156/2001).

175 John Rajchman, „Pragmatismus und Architektur. Eine Einführung“, in: *Arch+*, 156, 2001; Die Phrase „things in the making“ ist dem Philosophen William James entliehen. John Rajchman hat bei seinem Pragmatismusbegriff eine architektonische und architekturtheoretische Hinwendung zur Praxis und zum Experimentieren vor Augen: „Pragmatism is a philosophy that [...] substitutes experimentation and belief in the world. To think about things in the making is thus to think [...] of ourselves 'experimentally'.“ (John Rajchman, „General Introduction“, in: Joan Ockman (Hg.), *The Pragmatist Imagination. Thinking about 'Things in the Making'*, New York: 2000, S. 11) Letztendlich scheidet er damit jedoch einfach an dem eigenen pragmatistischem Kriterium der Nützlichkeit. Denn: „The proof of the undertaking would then lie, in good pragmatist manner, in the outcome: in the ways that such zones [of unforeseen 'things in the making'] help stimulate new thinking, open up new ideas, shift accustomed boundaries today – in other words, in uses rather than interpretations.“ (S. 8) Dieses Ziel war der Pragmatismus-Initiative von Rajchman und Ockman einfach nicht beschienen.

176 Die Frage der „criticality“ des Neopragmatismus beschäftigte auch K. Michael Hays, der befürchtete, dieser würde das „reichhaltige Erbe der Architekturtheorie seit 1968 so mir nichts, dir nichts über Bord werfen“ (K. Michael Hays, „Wider den Pragmatismus“, in: *Arch+*, 156, 2001), da der Neopragmatismus „jeder Kontroverse bewußt aus dem Weg geht [...]. Bei Rortys Modell müssen sich Architekten nicht um historische Imperative, ideologische Probleme oder Gesellschaftskritik kümmern. Architekten brauchen überhaupt keine Theorie. Sie dürfen ihren individuellen Neigungen und Vorurteilen frönen – und die Theorie wird in den Hintergrund relegiert“ (ebenda). Hays alarmierte, dass man mit dem Neopragmatismus „in Kauf [nimmt], daß einige der wichtigsten intellektuellen und proto-politischen Errungenschaften der Architekturtheorie und -praxis der letzten dreißig Jahre rückgängig gemacht werden – etwa die Konstrukte von Subjektivität und Geschlecht, Macht und Eigentum, Geopolitik, die Rolle des Unbewußten [...]. Auf Ideologie zu verzichten hieße, das ästhetische Leben in eine ausschließlich private Ethik zu verbannen“ (ebenda). Hays' Artikel wiederholt in seinem Bild des Neopragmatismus freilich eine Reihe von Fehlinterpretationen, die Rortys anti-essentialistische Theoriebildung begleiten. Denn Rortys Skepsis, ob sich genuin philosophische Termini (wie jene Derridas) in architektonische Grammatiken übertragen lassen (wie jener Eisenmans) ist nicht gleichbedeutend mit einer allgemeinen Absage an argumentative Auseinandersetzungen, die die architektonisch-künstlerische Praxis flankieren. Auch ist Rortys Neopragmatismus nur insofern „anti-theoretisch“, wenn man mit „Theorie“ einen universalistischen Fundierungsanspruch der eigenen Begrifflichkeit meint oder Rortys politische Kommentierungen zur „kulturellen Linken“ als per se theoriefeindlich interpretiert. Besonders wenn Rorty mit gewisser Polemik schreibt, das linke Fetisch der „Ideologiekritik“ sei lediglich eine redundante Bezeichnung für eine Kritik an Überzeugungen, denen man misstrauisch oder feindselig gegenübersteht, gibt er damit nicht die „criticality“ der eigenen politischen und moralischen Position preis, sondern bricht im Gegenteil als „liberaler Ironiker“ diese Kritik anti-essentialistisch an der Kontingenz des eigenen „abschließenden Vokabulars“.

Kurzum, der architektonische Pragmatismusdiskurs zerfiel ins Nichtssagende. Denn: „Pragmatist architecture is defined mostly by what it is not. It has no fixed notions of truth or beauty. It does not advocate one artistic style over another. It does not link a particular style with a particular meaning or form with function. It is not Modernist, postmodernist or deconstructionist. In fact, it doesn't really even have practitioners.“¹⁷⁷

Weit allgemeiner veranschlagt als Rajchmans Bemühungen „den Pragmatismus als Suchstrategie nach dem Neuen einsetzen zu wollen“¹⁷⁸, ist William G. Ramroths Argumentation in *Pragmatism and Modern Architecture*. Zunächst befreit Ramroth den Pragmatismus aus dem Missverständnis, dieser ließe sich in irgendeiner Weise stilistisch illustrieren. Denn: „there are no buildings with pragmatism as a style. There are none because pragmatism is not a style. It is a method which is used almost daily by architects in their practices“¹⁷⁹. Diese Methode des Pragmatismus erhebt er dann überhaupt zum invarianten Handlungsprinzip der Architektur: „Buildings talk, if one knows, how to listen to them. [...] The language they speak is pragmatic. Conscious of it or not, modern architects employ and demonstrate the methods of pragmatism in their work. [...] In the office or at the job site, architects don the clothes and habits of the pragmatist.“¹⁸⁰

Wenn Ramroth schreibt, dass Architekten bewusst und unbewusst als Pragmatisten handeln, weil das die architektonische Disziplin ihnen abverlangt und weil es – pragmatistisch artikuliert – für sie einen praktischen Nutzen hat¹⁸¹, überlagert er allerdings sein pragmatistisches Gesamtverständnis der Architektur mit handlungspraktischen Ableitungen, die kausal mit diesem nicht zwangsläufig zusammenhängen. Die Schwierigkeit mit Ramroths Pragmatismusbegriff ist darum, inwieweit diese innerarchitektonische Handlungsfähigkeit, die „Methode“, nicht lediglich ein instrumentelles – abermals pragmatistisch artikuliert – leistungsfähiges und nützliches Praxiskalkül beschreibt, ohne

Der Terminus „Ideologie“ bedeutet in Rortys Neubeschreibung einfach nur mehr soviel wie: ein „abschließendes Vokabular“, das man nicht für gut hält. Joan Ockman hat diese semantischen Verschiebungen notiert, wenn sie schreibt: „At the most general level, pragmatism defines itself as a theory of practice. It is also, more polemically an anti-theoretical theory: its antifoundationalist view of the world is in keeping with a [...] sensibility that [...] remains wary of modernist absolutes.“; Joan Ockman, „Pragmatism / Architecture: The Idea of the Workshop Project“, in: dies. (Hg.), *The Pragmatist Imagination. Thinking about 'Things in the Making'*, New York: 2000, S. 17

177 Sarah Boxer, „The New Face Of Architecture“, in: *The New York Times*, 25.11.2000; Charakteristisch für die Unzulänglichkeiten ist Casey Nelson Blakes kritische Nachbetrachtung in *Pragmatist Imagination*, in der er die Bande zum Pragmatismus gänzlich in Frage stellt: „Is there a necessary connection between a pragmatist theory of truth – a pragmatist stance on epistemology, if you will – and any political position? [...] [I]t is not at all clear [...] why philosophical pragmatism must underwrite one or another strain of left-liberalism“; Casey Nelson Blake, „Afterword: What's Pragmatism got to do with it?“, in: Joan Ockman (Hg.), *The Pragmatist Imagination. Thinking about 'Things in the Making'*, New York: 2000, S. 266

178 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 95

179 William G. Ramroth Jr., *Pragmatism and Modern Architecture*, Jefferson, North Carolina: 2006, S. 185

180 S. 5

181 „The modern architect is a practicing pragmatist. The modern architect employs the pragmatic method because it ensures the greatest probability that the final design will resolve all the functional, aesthetic, technical and environmental requirements that confront each and every modern building project.“; S. 187

die dem philosophischen Pragmatismus inhärente anti-metaphysische Schlagrichtung zu aktivieren. Die Frage ist einfach, inwieweit der Klauenhammer des Pragmatismus in seinen *beiden* Funktionen, auch bei einem in der Praxis stehenden Architekten, anti-metaphysisch wirkt.

Denn das eine ist Ramroths implizit anti-metaphysische Neubeschreibung der Architektur als kulturelle Praxis, deren Ideen, Stile und Theorien „zufallsblinden Prägungen“ unterliegen.¹⁸² Eine Neubeschreibung der Architektur als ein nicht-finalisierbares, veränderliches „Gespräch“, das dem ständigen Drang der Architekten ausgeliefert ist, dieses an verändernde Bedürfnisse anzupassen und umzuarbeiten: „Architecture is a long conversation, a mega-narrative that spans many generations. [...] [N]o one has had the last say. There is no perfect architectural theory, solution or style. There is no perfect building. There never will be, for pragmatism instructs that architecture, like history, will always be remade.“¹⁸³

Das andere ist eine architektonische Handlungspraxis, die den philosophischen Pragmatismus für seine Zwecke einspannt. Aber Ramroth und Rorty sind sich einig, dass philosophische Theorien in der Verwendung von Architekten ohnehin lediglich ein mehr oder weniger nützliches Werkzeug sind: „simply a pragmatic tool. It is a point of departure for creativity, a muse for utility. Architects are not philosophers. [...] They use it to pragmatically assist them in the act of creating.“¹⁸⁴

1.1.5 Eine anti-essentialistische Perspektive thematischer Architektur

Die Dispersität der einzelnen Bemühungen, den Pragmatismus als argumentativen Lieferanten der Architekturtheorie nutzbar zu machen, tut allerdings nichts zur Sache für das Unternehmen, sich mit einer anti-essentialistischen Neubeschreibung thematischer Simulationsästhetiken zu munitionieren, um sich damit mit dem Authentizismus eines autoritativen Architekturdiskurses anzulegen, der die Künstlichkeit und Nicht-Authentizität simulativer Themenarchitekturen als grundsätzlichen und situationsunabhängigen Makel disqualifiziert. Denn dieses Unternehmen verlangt eine inhaltliche Erarbeitung der pragmatistischen Philosophie als eine metaphysikkritische Verabschiedung der imperativischen Authentizitätskategorie in der ästhetischen Beurteilung von Architektur.

182 „Architecture is not metaphysics. It does not deal with absolutes. Designing buildings does not require a consistent, coherent or even comprehensive account of reality. [...] Metaphysical beliefs are absolute, pure and perfect.

Architecture, however, is circumstantial, imperfect and project specific. Consequently, Modern Architecture is better practiced by the pragmatist than the metaphysician.“ (S. 66) Was Ramroth *als* Pragmatist besser gesagt hätte: Die Metaphysik *tut so*, als ob sie absolut, rein und perfekt sei, obwohl sie doch auch nur ein Sprachspiel unter vielen ist.

183 S. 167

184 S. 176; „Pragmatism is the structured method architects use to confront and deal with the disparate real-world parameters that effect the design process of modern buildings. As architects use it, pragmatism is not a philosophy, per se. It is a method.“; S. 186

Die begründungsmäßige Relativität des Adjektivs „künstlich“ in der ästhetischen Beurteilung zu akzentuieren und die schädlichen, da die kulturelle Vielfalt abschnürenden Auswirkungen eines Sprachgebrauchs aufzuzeigen, der sich mit einem als ahistorisch begreifenden Begriffssystem des Authentischen ausstattet, kann der Neopragmatismus in Gestalt von Rortys kontingenztheoretischer Konzeption einer „poetisierten“ Demokratie leisten.¹⁸⁵

Jedoch ist das Neue, das Schöpferische, einer „poetischen“ welterschließenden Neubeschreibung oder eines „nichtnormalen Diskurses“ kein reiner Selbstzweck. Rortys Empfehlung, „[m]an sollte sich nicht mehr darum kümmern, ob das, was man glaubt, gut fundiert ist, sondern sich allmählich darum kümmern, ob man genügend Phantasie aufgebracht hat, um sich interessante Alternativen zu den gegenwärtigen Überzeugungen auszudenken“¹⁸⁶, ist auch kein Automatismus, der zwangsläufig eine demokratische Bereicherung, eine experimentierfreudigere, offenere Gesellschaft garantiert. Denn die „metaphorische“ Sprachneuschöpfung als „Fähigkeit, das Vertraute mit Hilfe unvertrauter Begriffe neu zu beschreiben“¹⁸⁷ entfesselt erst in einem anti-essentialistischen Bewusstsein für die Kontingenzen der sich durch Metaphernwechsel geschichtlich verändernden Sprachspiele und Hintergrundpraktiken ein emanzipatives Momentum.

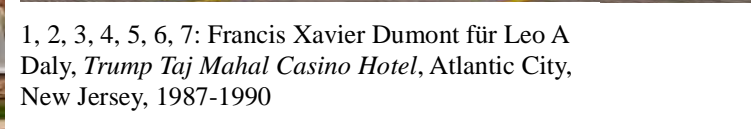
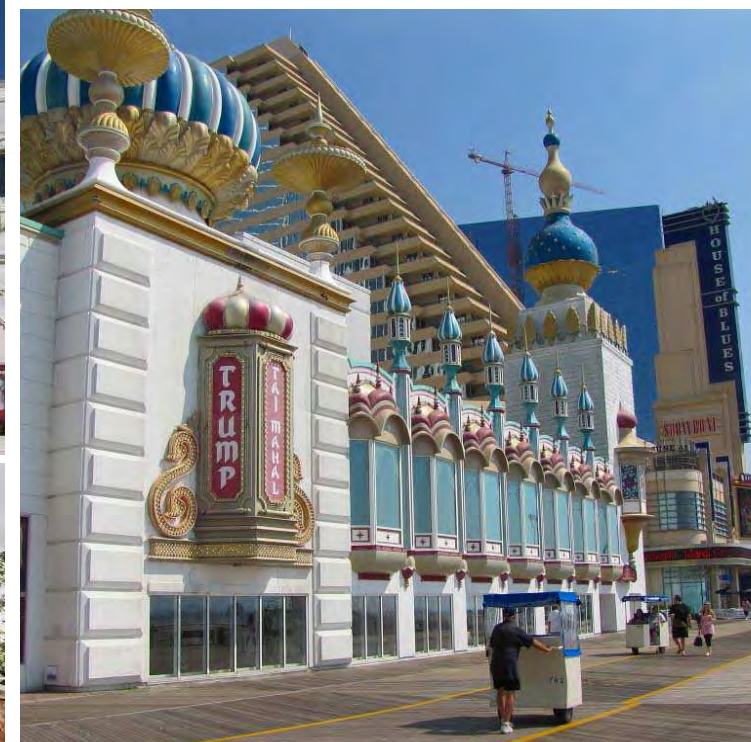
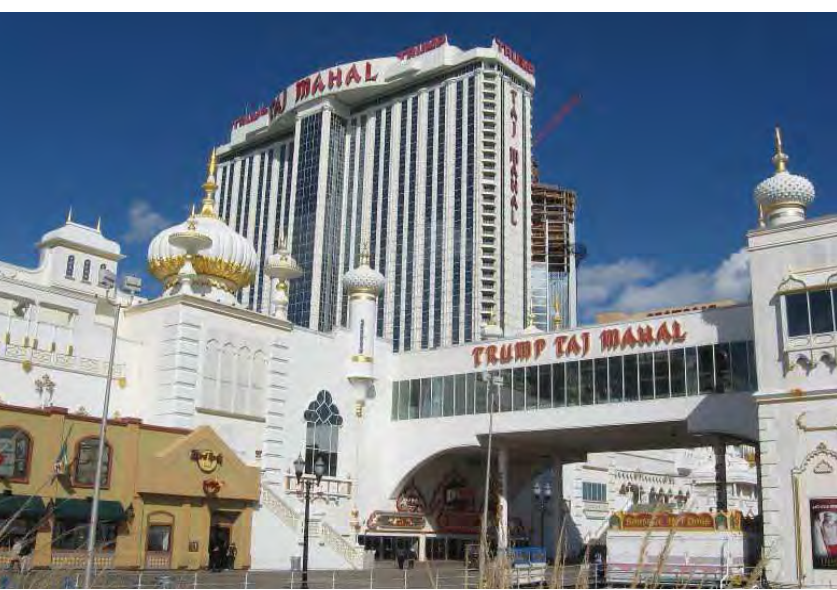
Für eine anti-essentialistische Neubeschreibung thematischer Simulationsästhetiken heißt das: nicht die entropische Weite „metaphorischer“ Vokabulare ist es, die den Architekturdiskurs aus seiner authentizistischen Betrachtungsweise des Künstlichen befreit. Es ist vielmehr das Sprach- und Ichverständnis der anti-essentialistischen Ironikerin, die keine transkulturell gültigen Invarianten ästhetischer Betrachtung akzeptiert.¹⁸⁸ Und weil sowohl „philosophische wie literarische Texte *Neubeschreibungen* sein können“¹⁸⁹ hat eine anti-essentialistische Neubeschreibung thematischer Architektur auch nicht mehr oder weniger eine „metaphorische“ Schreibform zu sein als Rortys eigenes „ironistisches Theoretisieren“. Denn entscheidend ist, die unvermeidliche Konkretion von Kontingenzen als verborgenes Geheimnis eines jedes essentialistischen Sprachspiels freizusetzen und ästhetische Festschreibungen dieser Art damit zu zergliedern.

185 Denn in Rortys „poetisierter Kultur“ können „wir nichts mehr mit der Vorstellung anfangen [...], der Sinn des Lebens endlicher, sterblicher, zufällig existierender menschlicher Wesen leite sich von irgend etwas anderem ab als endlichen, sterblichen, zufällig existierenden Menschen.“; Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 86

186 Richard Rorty, *Hoffnung statt Erkenntnis. Eine Einführung in die pragmatische Philosophie*, Wien: 1994, S. 25
187 S. 88

188 Denn Ironikerinnen „meinen nicht, Reflexion werde von Kriterien geleitet: Kriterien sind in ihrer Sicht nicht mehr als Plattitüden, die die Begriffe eines jetzt gebrauchten abschließenden Vokabulars aus dem Kontext definieren.“; Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 131

189 Christoph Demmerling, „Philosophie als literarische Kultur? Bemerkungen zum Verhältnis von Philosophie, Philosophiekritik und Literatur im Anschluss an Richard Rorty“, in: Thomas Schäfer, Udo Tietz, Rüdiger Zill (Hg.), *Hinter den Spiegel. Beiträge zur Philosophie Richard Rortys*, Frankfurt am Main: 2001, S. 345; Demmerling kritisiert Rortys Rede von der „Poetisierung“ der Kultur. Denn: „Auch eine Philosophie, die sich vom Gedanken an eine Letztbegründung ewiger Wahrheiten verabschiedet hat, ist noch keine Literatur.“ (S. 344) Die Metaphern einer Neubeschreibung sind nicht zwangsläufig „poetisch“ im Verständnis einer literarischen *Simlichkeit*.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Francis Xavier Dumont für Leo A Daly, *Trump Taj Mahal Casino Hotel*, Atlantic City, New Jersey, 1987-1990

Die Leistungsfähigkeit anti-essentialistischer Neubeschreibungen thematischer Architekturen hängt dabei davon ab, dass die Neubeschreibung tatsächlich Perspektiven des Resignifizierens eröffnet und nicht sedimentierte hegemoniale Einschreibungen des „Künstlichen“ verstetigt. Dass heißt, dass die Neubeschreibung nicht das bestehende Regime der „legitimen“ Architektur, ihre Verdinglichung von Referenten als „echt“ und „eigentlich“ bestätigt, und damit die Intaktheit der validierenden Codes dieses Regimes der „Echtheit“ und „Eigentlichkeit“. Beispielhaft hierfür steht die entstellte architekturtheoretische Verwendung von Jean Baudrillards Medientheorie der „Hyperrealität“ als Beweismittel einer Anklage, die darin keine epistemische Kondition mehr erkennt, sondern das von Referenten entkoppelte „Simulakrum“ auf die Verwerflichkeit fehlender „Echtheit“ reduziert. Eine anti-essentialistische Neubeschreibung exponiert „künstlicher“ Themenarchitektur steigert eine dementsprechende Beurteilung jedoch tendenziell noch durch ihre eigene „subjektivistische“ Schreibpraxis. In der Selbstreflexion der introspektiven Verbindung des theoretischen Interesses mit der eigenen subjektiven Begeisterung. In der Beschreibung des interesseleitenden Verhältnisses, das einen antreibt, architektonische Markierungen als subjektiv aktualisierte Rezeptionsaktivitäten zu beschreiben.

Eine solche selbstreflexive Perspektivität der eigenen Verwicklung darf demzufolge die Kontingenz der Beschreibungsobjekte nicht rein über das subjektive ästhetische Erlebnis definieren. Eine anti-essentialistische Neubeschreibung rechtfertigt sich nicht allein über exaltierte Ich-Fixierungen, über exaltiert metaphorisierende Sprachneuschöpfungen. Die Indexikalität der Sprechposition soll hervorgehoben werden, jedoch keineswegs über eine „metaphorische“ Resignifizierungstätigkeit den *Beweis* erbringen wollen, dass sich die Bedeutungsökonomien, die Themenarchitekturen perforieren, in alternative Narrationen eingliedern lassen.

Ein „subjektivistischer“ Situationsinadäquatismus eigener ästhetischer Projektionen würde nämlich gar nichts *beweisen*, oder vielmehr ein kontraproduktives Gegenteil: eine Bedeutungsökonomie festigt ihre Ontologie über eine brachial „subjektivistische“ Gegenposition. Weil bereits der *Beweis*, den rein „subjektivistische“ Resignifikationen erbringen könnten – nämlich die *Wahrhaftigkeit* ihres Geltungsanspruchs – wäre eine komplette Verkennung jener politischen Theorien, die gesteigerten Kontingenzerlebnissen einen demokratisch befreienden Wert zuschreiben.

Denn das politische Freiheitsversprechen der Queer Theory oder von Rortys Demokratiemodell liegt nicht einfach in einer kommunikationstheoretischen Feststellung, dass sich ästhetische Zeichen und ihre Bedeutungen in den welterschließenden Neubeschreibungen expressiver Sprechakte so „subjektivistisch“ resignifizieren lassen, dass der Geltungsanspruch der *Wahrhaftigkeit* erfüllt ist. Es geht nicht um den Geltungsanspruch alternativer Narrationen, sondern um den Geltungsbereich, der gegen die politischen Einengungen des Essentialismus erweitert werden soll.

Die Queer Theory will in ihrer ästhetischen Praxis nicht einfach die *Wahrhaftigkeit* restringierter, marginalisierter Lebens- und Begehrensformen kennzeichnen. Obgleich die sensibilisierende, solidaritätseinfordernde Beschreibung der Leiden Marginalisierter an der Grausamkeit sexueller und rassistischer „Essentialisierungen“ ein wichtiges Politikfeld stellt. Denn sie weiß, wie Diederich Diederichsen schrieb, dass die symbolpolitisch „bewährte Strategie, Ausgeschlossene *sichtbar* zu machen, [...] heute die offenen Türen von Benetton und [TV-Talker Jürgen] Fliege ein[rennt]. Wo es darauf ankäme, die Grenze, den Ausschluß selbst zu zeigen [...], zeigt die Populärkultur die Opfer in ihrer zweiten Rolle als Vertreter von Abenteuer, Gefahr und Schicksal – Außenperspektive ist begehrt.“¹⁹⁰

Entscheidend ist die Kennzeichnung der materiellen und ideologischen Bedingungen, die eine substantialisierte Bedeutungsökonomie *performativ* (re)produzieren. Jener Mechanismen einer *performativen* „Materialisierung“, die die gewaltförmigen Grenzen der diskursiven „Intelligibilität“ ziehen. Apriorische Beweisführungen von Ursprungsphilosophien und Religionen lassen sich wie die Verdinglichung von gesellschaftlichen Normen als Machtbeziehungen entmythologisieren, die historisch kontingent sind. Und in Sprachspiele eingebunden sind, über die wir nicht beliebig frei entscheiden können, die aber ein Produkt der Zeit, ein Produkt historischer Bedingtheit, sind. Dies ist ein politisches Projekt: denn „wenn diese Substanzen nichts anderes als [...] Kohärenzen sind, die in kontingenter Form durch die Regulierung der Attribute erzeugt werden, dann erweist sich die Ontologie der Substanzen selbst möglicherweise nicht nur als künstlicher Effekt, sondern im Grunde als überflüssig“¹⁹¹, wie Judith Butler schreibt.

Dementsprechend hat die anti-essentialistische Neubeschreibung eine politisch verheißungsvolle Einsicht in die kontingente Eigengesetzlichkeit der Rezensionsobjekte zu zeigen, und nicht nur die Kontingenz des eigenen Narrativierens, wenn sie ihr demokratisches Potential nicht verlieren will.

Ein zweiter Problemkreis, der sich mit der Indexikalität der Neubeschreibung einstellt, bedingt sich durch die kulturindustrielle Dynamik des Neoliberalismus, der forcierten Ökonomisierung des Ästhetischen. Denn in dieser konfiguriert sich ein eigenwilliger neuer Imperativ symbolischer Produktion – nämlich dass „Objekte heutzutage subjektiv überformt werden [...]. Das Subjektivität zu einem [...] Interface aller Objektbeziehungen zu werden droht. [...] Als Maxime kulturellen Designs setzt sich generell durch, Objekte subjektformig zu gestalten, also ihnen ein Gesicht oder Intentionalität [...] zu verleihen.“¹⁹² Diederich Diederichsen spricht von der Notwendigkeit eines ständigen subjektivistischen *Eigenblutdopings*, einer „Vermarktung der eigenen Lebendigkeit“ in

190 Diederich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln: 1999, S. 25

191 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 49

192 Diederich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: 2008, S. 207

den neuen neoliberalen Beschäftigungsverhältnissen und einem fortschreitend personalisierten Öffentlichkeitsmodell. Von der quasi „Biopolitisierung“ einer hochenergetischen „Lebendigkeits-Arbeit“ warenförmiger Jugend und Sexyness in „biologisch-anthropologische[r] Rahmung“: „Der Imperativ des andauernd uns umgebenden Authentizitätspornos lautet [...], dass man wie man selbst sein soll, ganz und gar man selbst – und diese Selbst-Identität auch noch ständig steigern. Da hilft nur, sich dieses blöde Selbst, mit dem es identisch zu sein gilt, immer wieder und in immer höheren Dosierungen in die Venen zu jagen“¹⁹³.

Selbst wenn dieser neue Subjekttypus einer neoliberalen „Lebendigkeits“-Direktive nur einen partiellen Realitätsaspekt abbildet, entwertet er doch in gewisser Weise die Eingriffsmöglichkeiten indexikalischer Schreibpositionen. Denn die „allgegenwärtigen, personalistischen Diskurse[] der Celebrity-Kultur“¹⁹⁴ torpedieren die Bemühungen eines selbstreflexiven, die eigene Involvierung protokollierenden Perspektivismus, der seine Kritizität daraus bezieht, „Kultur über meine eigenen Interessen und über unsere eigenen Wege neu zu schreiben. [...] [Die] Gestaltung kultureller Realität insgesamt [als performativen Prozess] einer ständigen Neuproduktion durch Formen von Inanspruchnahme, Interpretation, Wiederaufführung, Verkörperung, Teilnahme, Inszenierung und Aneignung“¹⁹⁵ zu begreifen. Denn die neoliberal eingeforderte „Lebendigkeits“-Inszenierung besetzt selbst aggressiv partizipatorisch-performative Sprechpositionen. Und das als schreiende Steigerung des politischen Feindbilds des Anti-Essentialismus Richard Rortys, als Steigerung selbst-identischer, authentizistischer „Eigentlichkeit“.

Wenn man Diedrich Diederichsens Zeitbeschreibungen beipflichtet, heißt das zwar freilich nicht, dass sich partizipatorisch-performatives Schreiben als Theorieform überlebt hat.¹⁹⁶ Das nicht – aber

193 S. 9; So seien in der expansiven Logik des Kapitals beispielsweise Künstler „nun auch in der Bildenden Kunst vor allem personale Einheiten, die als solche wiedererkennbar sein müssen und mit denen man sich beschäftigt wie mit einer Serien- oder Soap-Figur.“ (S. 195); In gleicher Weise werde, so Diederichsen andernorts, in den Medien ein „alt-neuer Ego-Journalismus“ prolongiert: „Nicht von der Seite der Autoren aus, für die sich diese Strategien als Befreiung vom bürokratischen Objektivismus wie vom Bildungsbürgerfeuilleton längst erledigt haben dürften, sondern von Verlagsseite aus, im Zuge der unternehmerischen Wünsche nach Einfachheit, Übersichtlichkeit und Populismus. Nichts ist ein so ein einfaches Interface für einen Text wie ein erlebendes Ich.“; Diedrich Diederichsen, *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*, Köln: 2005, S. 12

194 Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: 2008, S. 138

195 Peter Mörtenböck, Helge Mooshammer (Hg.), *Visuelle Kultur. Körper. Räume. Medien*, Wien, Köln, Weimar: 2003, S. 5

196 Diederichsen – in dessen eigenes Schreiben zwar die Lektionen gegenwärtiger Performativitätstheorie eingearbeitet sind, ohne jedoch explizit eigene Erkenntnisinteressen zu protokollieren – entwirft selbst keine eindeutige Reaktion auf diese kulturindustriellen Effekte. In erster Linie kritisiert er gegenwärtige künstlerische Entwicklungen zu einer „biopolitischen Bepaßungskunst“ (Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: 2008, S. 269). Public-Art-Inszenierungen, bei denen Künstler als Animateure und Motivatoren der gesteigerten Lebendigkeit eines relational-partizipistischen Publikum fungieren. Gleichzeitig nennt er jedoch „queere Posenkultur“ als eine Opposition dieser Entwicklung, als ein „Mittel, die eigene Sexyness nicht in die bewussthafte Produktion von Stimulanz einspeisen zu lassen.“ (S. 273). Für Diederichsen entscheidend an der „queeren Posenkultur“ ist ihre performative Zwischenstellung. Weder zelebriert sie Rockism und Authentizismus, noch deren Gegenteil, die Varianz und Variabilität einer „Metamorphosenmanie“. Wenngleich *queere* Poseure selbst „so ziemlich die ersten subkulturellen Produzenten [waren], die die Produktion und Verwertung der spezifischen Lebendigkeitsüberschüsse als entscheidende Attraktion erkannt haben“ (ebenda) und gleichzeitig „dem emotionalen

ihre eigenen selbstreflexiven, kritischen „Lebendigkeitsspuren“ sind mit der gleißenden, bild- und erlebnismächtigen Konkurrenz einer kapitalistischen Ideologiebildung der Zwangspartizipation konfrontiert, die den Blick auf die Kritizität eines reflexiv-lebendigen Perspektivismus verstellt.

Der Versuch, eine anti-essentialistische Rezeptionsfähigkeit thematischer Architekturen auszuarbeiten, läuft allerdings nicht allein durch diese Fetischisierung von Lebendigkeitseffekten und dem neoliberalen „Terror der surrogat-demokratischen Partizipation“ Gefahr, sich diskursiv zu marginalisieren. Da bereits im Anliegen selbst hinsichtlich der Adressatengruppen, die man für diesen anti-metaphysischen „Metaphernwechsel“ ins Kalkül ziehen kann, eine Marginalisiertheit auszumachen ist.

Denn auf der einen Seite adressiert sich die anti-essentialistische Neubeschreibung an einen dünkelhaften Architekturdiskurs, der sich mit einem architekturideologischen Authentizismus vor der Künstlichkeit der massenkulturellen „Simulationsgesellschaft“ verschanzt und mit „hässlichen“ und „trivialen“ Themenarchitekturen grundsätzlich nichts zu tun haben will. Und auf der anderen Seite betrachtet zwar das Massenpublikum thematischer Simulationsästhetiken die Künstlichkeit und Nicht-Authentizität dieser Architekturen augenscheinlich nicht als Ärgernis. Schließlich ist die spektakuläre Artifizialität der Themenparks, -resorts und -casinos, die ästhetische Aufdringlichkeit ihm die Attraktion, die es zu bestaunen gilt. Man darf allerdings die ästhetische Attraktionsfähigkeit der Themenarchitekturen auch nicht überschätzen. Denn ihre massenkulturelle Anziehungskraft ist nicht allein eine Frage architekturästhetischer Wirkungsmacht.

Vielmehr liegt diese an ihrer Fähigkeit, eben jene Konsumgewohnheiten zu befriedigen, die sich hinter den Retail-Neologismen Shopertainment, Eatertainment und Edutainment verbergen. Sowie in ihrer „Cocooning“-Konzeption, rigorose Sicherheits- und Reinlichkeitsimperative bereitzustellen und sich gegen soziale Bedrohlichkeiten zu fortifizieren – „Die Welt bleibt seither drinnen oder draußen, je nachdem.“¹⁹⁷ Speziell im US-Entstehungskontext dieses globalen Exporterfolgs bietet sich der sanitäre und angstfreie „Fantasy City“-Urbanismus mit seinen Starbucks-Cafés und eigenen Sicherheitsdiensten als Alternative zu den vernachlässigten amerikanischen Innenstädten an. Die appetitlich zubereitete „Fantasy City“ ist eine Absage an die städtischen Gefährlichkeiten, die „in

Voyeurismus und Vampirismus auf Seiten der Betrachter im Gegenzug eine Souveränität beim Umgehen mit dem Selbst, dem Ort der Nichtkompetenz, der Intimität, der Nichtöffentlichkeit, der Unwillkürlichkeit zurückgespiegelt“ (S. 274-275) haben. Mit einem Unterschied jedoch: ein Poser „tut nur so, schließt sich aus opportunistischen Gründen des Modischen einer kulturellen Konstellation an. Der Poser ist nicht echt. [...] Posing ist aber auch eine Art der Performance, die eben die fatale Binarität von Rockism und Flexibilismus – den beiden, einander die Bälle zuspielenden Großideologien der Persönlichkeit im Postfordismus – überwindet.“; S. 92

197 Michael Pilz, „Von Erpeln und Menschen“, in: *Die Welt*, 16.7.2005; Der Sicherheitsaspekt verdeutlicht sich besonders im amerikanischen Phänomen der „mall walkers“: Senioren und Herzleidende nutzen Malls als sicheren Ort für Trainingseinheiten.

den City-Walks wegprogrammiert werden soll[en]: Unvorhersehbarkeit, Unkontrollierbarkeit und letztendlich Geschichte.“¹⁹⁸

Diese Adressatengruppe, das Massenpublikum, hat aber auch in ihrer ästhetischen Betrachtung wenig Veranlassung, auf intellektuelle Kritik zu reagieren. Einfach, weil die Endverbraucher der Massenkultur, wie Richard Shusterman einwendet, „die intellektuelle Kritik nicht für relevant [...] genug halten, als das sie ein Antwort verdiente. Sie halten es für unnötig, ihren Geschmack gegen die Ansprüche [...] 'steifer' Intellektueller zu verteidigen und diesen Geschmack durch etwas anderes zu rechtfertigen als durch die Befriedigung, die er ihnen und vielen anderen bietet.“¹⁹⁹ Die Geschmackskategorien der „legitimen“ zeitgenössischen Westarchitektur sind in Städten wie Las Vegas einfach zur Gänze suspendiert und die „Kritik, die sich gerne den Anschein eines Wächters unserer ästhetischen Befriedigung gibt“ ist ihrem Massenpublikum „nur eine weitere Spielart des asketischen Verzichts [...] – [...] um die ungebändigte Gewalt und den starken sinnlichen Reiz des Ästhetischen zu bändigen.“²⁰⁰

Dies gilt für die sich entsagende Anschauung des Architekturdiskurses. Aber auch dafür, sich der Vorstellung zu öffnen, Neubeschreibungen von „themed environments“ würden es ermöglichen, in rezeptiven Kontingenzerlebnissen gesteigert bei einem selbst zu sein. Denn eigentlich sind dies die fröhlichen Konsumenten kommerzieller Themenwelten bereits: eben als Konsumenten. In ihrem „*consumer self*“, wie es bei Mark Gottdiener heißt: „When individuals enter commercial realms [...] the themed, retailed environment actualizes their *consumer self*. This process, however, is not a passive one, with individuals acting like marionettes, pulled back and forth by powerful consumer conditioning. Instead, people self-actualize within the commercial milieu“²⁰¹.

Die andere Adressatengruppe dagegen, die zeitgenössische Westarchitektur, will sich ihr kanonisch erstarrtes Selbstverständnis partout nicht zu marktgängigen Themenarchitekturen erweitern lassen. Gleichgültig, wie postmodern gebrochen und geschichtlich referenziert diese sein mögen. – Wie beispielsweise bei den disneyesken Themenkulissen des Outlet Centers *Fidenza Village* in der Emilia-Romagna unweit von Parma, die Bühnenbilder aus Opern Giuseppe Verdis imitieren, der im wenige Kilometer entfernten Le Roncole geboren wurde. – Denn zu sehr stehen diese für Kitsch und für die zynische Dimension des „Theming“: für Populismus und Kommodifizierung.

198 Anette Baldauf, *Entertainment Cities. Stadtentwicklung und Unterhaltungskultur*, Wien: 2008, S. 81

199 Richard Shusterman, *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: 1994, S. 111

200 S. 110-111; Richard Wolkomir, der Las Vegas als „La-La Land“ charakterisiert, bringt dies auf den Punkt: „Las Vegas, after all, produced Liberace, a one-man Glitter Gulch. From a rhinestone-studded limousine, he would emerge onstage wearing a rhinestone-lined fur cape and play a rhinestone-emblazoned piano. [...] So don't even ask if a 30-story black pyramid is in good taste. Who cares?“, Richard Wolkomir, „Las Vegas meets La-La Land“, in: *Smithsonian*, 7/1995

201 Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 7



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Fidenza Village Outlet Center, Fidenza, Emilia-Romagna, 2001-2003



In dieser Interpretation erscheinen Themenarchitekturen dann als ausschließlich manipulativ. Als eine standardisierte architektonische Ware. Als „spatial product“, wie es bei Keller Easterling heißt, die in ihrer Banalität das geschmackliche und damit kulturelle Niveau gefährden und nur darauf ausgerichtet sind, eine Art Massensuggestion der Kaufsüchtigen anzufachen.

Die Ablehnung durch den akademischen Architekturdiskurs ist eine *grundsätzliche*. Artikuliert wird sie aber hauptsächlich dadurch, dass sich dieser in seiner undifferenzierten Kritik auf scheiternden, defizienten Themenarchitektur-Trash stürzt. Auf unterkapitalisierte, unimaginative Imagineering-Dilettantismen, deren ästhetische Armut und Erbärmlichkeit tatsächlich nur durch die Brille – die kapriziösen, strassbesetzten „Cat Eye Glasses“ – des Camp-Ästhetizismus betrachtet zu affirmieren sind. In Tateinheit mit einer allgemeinen Herablassung gegenüber den Fabrikaten der Massenkultur bedingt auch diese Einäugigkeit die mangelnde Akzeptanz für thematische Simulationsästhetiken im akademischen Architekturdiskurs. Der unglückliche Umstand, „daß wir, wenn wir an die hohe Kunst denken, meistens nur an berühmte Meisterwerke denken, während die populäre Kunst mit ihren [...] standardisierten Produkten identifiziert wird“, wie Shusterman bemerkt und gegen diese Tendenz betont, dass es auch „mittelmäßige und sogar schlechte Werke in der hohen Kunst [gibt] [...]“. Und genau wie die hohe Kunst nicht eine Sammlung makelloser Meisterwerke ist, so ist auch die populäre Kunst nicht ein in sich undifferenzierter Abgrund der Geschmacklosigkeit²⁰².

Und auch wenn die simulationsästhetischen Attraktionsbündelungen als architektonische Spektakel eine ästhetische Würdigung erfahren – in ihrer Simulationsfähigkeit, darin, einen „einprägsamen Ort“ zu narrativieren – dann werden sie meist dennoch zwischen den Beschuldigungen aufgerieben, sie seien nichts als Manipulation, und ihre Publikumswirksamkeit dieser geschuldet.²⁰³

Diese Kritik bleibt meist weitestgehend indifferent, zwischen dem „Theming“ und dem rezeptiven Modus seiner Zuweisung zu unterscheiden.

Jedoch selbst wenn die rezeptiven Zuweisungen eines kommerziellen „Theming“ noch so eindeutig auf das Erleben konformistischer, konsumhedonistischer „*consumer selfs*“ zugeschnitten sind, gibt es dennoch Möglichkeiten des Neubeschreibens in den Kontingenzen dieser Bedeutungsökonomien.

202 Richard Shusterman, *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: 1994, S. 113; Begutachtet man aber die gegenwärtige „legitime“ Westarchitektur nur aus der Warte ihrer Meisterwerke und engagiertesten Einzelleistungen, ist dies natürlich gleichermaßen parteiisch und unsauber wie eine Aburteilung der thematischer Simulationsästhetiken auf der Grundlage von scheiterndem Themenarchitektur-Trash.

203 In den Worten von Eric Owen Moss, der sich dabei gegen Jon Jerde und WATG richtet: „Nobody is saying this doesn't take talent [...]. But talent in the service of what? You sometimes hear that the winners write the history. I think this one is the bankers write the history, the PR people. It's a kind of mercantile pastiche ... an attempt to tie into pseudo-history and create a sense of grandeur and power and opulence that people selling hotel rooms or gambling casinos think will convince, induce or seduce their clientele to come running with their checkbooks and ATM cards.“; Eric Owen Moss; in: Paul Lieberman, „Legends of Leisure. A Profile of Gerald L. Allison“, in: *Los Angeles Times*, 21.6.1999

Entscheidend ist dabei jedoch, nicht selbst wiederum die anti-essentialistische Neubeschreibung mit den intentionalen architektonischen Festschreibungen gleichzusetzen.

An dieser Undeutlichkeit leidet beispielsweise Mona Mahalls und Asli Serbests Theoriebildung in der Abhandlung *How Architecture learned to speculate*. Ihre Feststellung, dass sich architektonische Entscheidungen in den Kontingenzerlebnissen der gesellschaftlichen Moderne handlungsstrategisch der Spekulation angleichen, zeigt eine grundsätzliche anti-essentialistische Einsicht in die genuine Fragilität ästhetischer Urteile. Denn seit der Moderne ist „the notion of value [...] enrolled in a vast configuration of mobility and contingency. The stock market with its anticipations, its games, its speculative movements, its volatility, interdependences, and contingency might, in fact, become the paradigmatic model of acting.“²⁰⁴ Mahall und Serbest beschreiben dementsprechend die neuzeitliche Architekturgeschichte als kontingenten Morgenhorizont von Moden, die spekulativ handelnde Architekten manipulieren: „Modernity means the mobility of formerly stable value [...] such as the classical canon in architecture. Modernity in architecture starts with the destabilization of this canon, it starts with a kind of mobility, which we define as fashion.“²⁰⁵

Die Gleichsetzung von Mahalls und Serbests theoretischem Anti-Essentialismus, der Spekulation als Praxis denkt, gesellschaftlichen Kontingenzen zu begegnen, mit ästhetischen Entscheidungen der Architekten ist allerdings fragwürdig. Ihre rezeptionsseitige Rollenzuweisung als Spekulanten und Fashionistas ist zweifelsohne eine konsequente nachträgliche theoretische Entsprechung, denn

„there is no break between the logic of financial capitalism and the logic of exalted fashion within modernism or avant-garde architecture. [...] For both applies the same regime of arbitrary differential and aleatory values that is to play. Architectural speculation, focusing

204 Mona Mahall, Asli Serbest, *How Architecture learned to speculate*, Stuttgart: 2009, S. 59; Weiter schreiben sie: „[M]odern culture, above all, architecture is [...] a region of speculation, of mobile values, of risk and gain [...]. It calls for a theory, which shows how modernity actually implies speculative strategies: speculation [...] as a form of strategic and risky acting that produces differences, parallel to price differences of the stock market.“; S. 6

205 S. 6; Denn: „Fashion has replaced any stable notion of truth. And speculation can be understood as subjective manipulation of values in order to reevaluate them. It is strategic of difference that provoke the break and that provide the new in contrast to the old.“ (S. 9) Die Wechsel der Moden konstituieren ein neues ästhetisches System ständiger Neuheit: „Fashion's frivolity results from its ignorance towards any value [...]. The fever of change challenges, without any necessity or reason, let alone good reason, the social continuity with rules of immobility, of repetition and conservatism. It is an autonomous logic that calls for change“ (S. 80-81) Die genuine Mobilität der Mode als diskontinuierliche Folge von Neuheiten entspricht und steigert die Kontingenzerlebnisse der Moderne: „In fashion, values become instable and volatile. Their validity is bound to their novelty. In other words: the novel in modernity emerges as fashion; as a revaluation of values in history. And what is in fashion today has, despite all critics, the biggest chances to be preserved in the future – not as truths, but as characteristics of a certain period.“ (S. 64) – Es liegt jedoch eine zweite Undeutlichkeit bei Mahall und Serbest in ihrer Beschreibung der gesellschaftlichen Moderne als Freisetzung und Emanzipation des Ästhetischen. Denn die Geschichtlichkeit des Gegenstandsbereichs Architektur setzt nicht erst *mit der* Moderne ein, sondern ihre Kontingenz wird *in der* Moderne als solche reflexiv. Vor der Moderne waren Normen in zeitgebundene Dogmatiken eingebunden und „prinzipalistisch begründet“. Was jedoch nicht heißt, dass ihre Wahrheitswerte weniger kontingent waren und reproduziert worden sind. Sondern nur, dass sie in hegemonialen Ordnungen so gefestigt waren, dass es ihre Infragestellung sozial verunmöglichte.

on the novel, the surprising, the deviant and abandoning any stable aesthetic value, offers the possibility of a significative surplus: It might win the risky bet on emerging values.“²⁰⁶

Jedoch bedeutet dies in keinsten Weise, dass ästhetische Entscheidungen, das reale Eingreifen der Architekten, tatsächlich zwangsläufig strategische Spekulationen am Stock Exchange der Fashion-Zyklen darstellen. Die Undeutlichkeit bei Mahalls und Serbests Bestreben, die ästhetische Theorie zu historisieren, liegt in der Zuschreibung von Intention. Nicht die Architekten wurden allesamt anti-essentialistisch taktierende Spekulanten, die das Bewusstsein ihrer Kontingenz und Historizität ins Extrem treiben. Sondern das ästhetische System rascher Fashion-Zyklen demaskiert sämtliche architektonischen Verfahrensweisen als kontingente Spekulationen, die Machtbeziehungen einschließen. Selbst wenn die Architekten der Avantgarde in ihrem Handeln den Strudel der Fashion-Zyklen eigentlich entgehen wollten, indem sie die Periodisierung kurzlebiger Moden und stilistischen Normen mit neuen Legitimationen (Funktionalismus, Politik) exorzieren. Lediglich rezeptionsseitig bleibt der Avantgardist ein unfreiwilliger „fashionista, who confronts an existing, firmly entrenched fashion in order to set a new trend. [...] It is a speculation against the crowd, in order to beat the market, or: [...] it is anti-design in order to produce a spectacle.“²⁰⁷

Wie prinzipiell indifferent Ästhetiken gegenüber lebensweltlichen Besetzungen und projizierenden Neubeschreibungen sind, verdeutlicht die delirant eklektizistische Themenarchitektur des *Madonna Inn Motel* im kalifornischen San Luis Obispo. Einer Neubeschreibung des Camp-Ästhetizismus ist das aufgetakelte Zuckerbäcker-Chalet mit seiner süßlich rosa Note das wahrscheinlich aggressivste Zustandsbild eines travestierenden und damit enthierarchisierenden Camp-Stils, das dieser Planet der Klasse M zu bieten hat. Ein deontologisierender „Queer Space“. Ein Definitivum der Kitsch-Übertreibung wie es sonst nur noch die exzentrischen Expressionismen von Bruce Goff sind, dem Meister-Kitschier des Mittelwestens.

109 verschiedene, von Phyllis Madonna kreierte Themenzimmer mit verheißungsvollen Namen wie „California Poppy“, „Matterhorn“, „Yosemite Rock“, „Oriental Fantasy“, „Paris Violets“, „Cayucos Queen“, „Edelweiss“, „Safari“ und „Canary Cottage“ fahren alles auf, was den guten Geschmack kultivierter Ästheteten beleidigt und sich im Schein der epistemologischen Gegenmelodie der Queer

206 S. 68; „Financial speculation, as well as sartorial fashion, is the epitome of a modernity that has lost the notion of immutable value and stable sense. Despite their integration within the general economy, the both display the loss of confidence in fundamental values, and the addiction of the game. [...] Bourgeois reason, attributed to the economical life, is subverted by a game-like contingency, by a theatre of passion, and by subjective drama, that for both, speculation and fashion suggests the notion of a fever.“; S. 19

207 S. 204; „It is the performative separation from an established fashion, through the speculation on another fashion, which characterizes the contrarian as well as the avant-garde. The spectacle, in other words, thereby is to claim and make visible an authority that may challenge an established fashion.“; S. 211

Theory streift. Die themenarchitektonische Realisierungsweise des *Madonna Inn* gleicht einem Anfallsleiden ästhetischer Ausschweifung, dass sich in einer Camp-Materialschlacht aus falschen blattvergoldeten Barock-Antiquitäten, verschnörkelter Brokat-Tapeten und knalliger Teppichböden verausgabt. Allein die kitschigen Blümchenmuster passen in keine Kalorientabelle. Umberto Eco kapitulierte dann auch mit einer Art allergischen Reaktion vor der „verwegene[n] Mischung aus farbenprächtiger Eisbombe, Praliné-Schachtel, Sahnetorte und Knusperland“²⁰⁸.

Aber: das *Madonna Inn* ist alles, nur nicht ein ästhetisch eingelöster Vorschein der erweiterten Freiheitsmöglichkeiten *queerer* Lebensweisen. Ebenso wenig wird es als beunruhigende Form einer ästhetischen Überschreitung rezipiert.²⁰⁹ Im Gegenteil. Das *Madonna Inn* ist ein heimeliges Plüsch-Refugium in Rosa für sich habituell einpassende Rentner. Ältere Damen mit Affinität zu Rüschen, Blümchenmuster und Buntglas bestaunen zu rosa glasierter Cremetorte die mit rosa Chesterfield-Ledermöbeln, floral sich windendem Messingdekor und einem Teppich mit Rosenblüten-Zeichnung vollgestopfte Kitsch-Orgie als Manifestation ihrer gewöhnlich mit dem Etikett „kleinbürgerlich“ versehenen Stilvorstellungen. Abends tanzen an der rosa gefluteten Bar – vor grotesk unechten holzgeschnitzten Stützen und Bögen mit Weinreben-Motiv – ältere Paare bedächtig zu altmodischer Swing-Musik.²¹⁰

Diese Diskrepanz zwischen der tatsächlichen ästhetischen Wahrnehmung des *Madonna Inn* durch seine Besucher (– als flauschige Beschaulichkeit mit geblühten Tapeten und Lampenschirmen) und der Neubeschreibung durch den Camp-Ästhetizismus (– als travestierender „Queer Space“, der die Hierarchien der „abendländischen Metaphysik“ abschneidet) ist aber kein Argument gegen eine Politik des Resignifizierens. Allerdings dafür, miteinzukalkulieren, wie sich architektonische Semantiken in ihrem Appellcharakter gegenüber unterschiedlichen Auditorien verhalten und welche Autoritätsgefälle sich auftun. Und gleicherweise mit einzukalkulieren, wie sich Neubeschreibungen gegenüber einzelnen Auditorien verhalten und mit welchen Autoritätsgefällen sie kämpfen müssen. Im Anliegen, mit Neubeschreibungen, wie es Rorty formuliert, „eher die Ironie [zu] ermutigen als die Metaphysik – und eher die Sensibilität für die Kontingenz abschließender Vokabulare [zu] fördern, als Versuche, dieser Kontingenz zu entkommen.“²¹¹

208 Umberto Eco, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 61

209 Ein Schockerlebnis, an das, so Peter Bürger, die „Hoffnung knüpft, der Rezipient werde durch diesen Entzug von Sinn auf die Fragwürdigkeit seiner eigenen Lebenspraxis und die Notwendigkeit, diese zu verändern, hingewiesen.“; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: 1974, S. 107-108

210 Und lediglich manchen Männern sieht man ein leichtes Unbehagen an. Ihnen mag das *Madonna Inn* nicht unbedingt „schwul“ erscheinen, aber auf alle Fälle als „unmännlich“.

211 Richard Rorty, „Habermas, Derrida und die Aufgaben der Philosophie“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 45



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13: Phyllis und Alex Madonna, *Madonna Inn Motel*, San Luis Obispo, Kalifornien, 1966-



1.2 Judith Butlers anti-essentialistischer Feminismus: *Queere* Dekonstruktion verschleierter Kontingenzen

„[D]aß die Geschlechtsidentität eine Konstruktion ist, behauptet nicht deren Scheinhaftigkeit oder Künstlichkeit, denn diese Begriffe sind Bestandteile eines binären Systems, in dem ihnen das 'Reale' und Authentische gegenüberstehen.“²¹²
Judith Butler

Die einflussreiche feministische Theorie Judith Butlers besetzt radikal anti-essentialistische Positionen in der Beschreibung der Geschlechtsidentität, der Sexualökonomie und der Körpergeschichte. Sie relativiert die vermeintlich unausweichliche körperliche Gegebenheit der Zweigeschlechtlichkeit, das vermeintliche anatomische Apriori der Geschlechtsidentität und einer gegengeschlechtlichen Begehrensfixierung zu Effekten einer spezifischen Machtformation. Einer „heterosexuellen Matrix“, die sich über die signifizierende Praxis *performativer* Bezeichnungsakte stabilisiert. In dem von Butlers Schriften lancierten dekonstruktivistischen Feminismus „bezeichnet die Geschlechtsidentität nicht ein substantiell Seiendes, sondern einen Schnittpunkt zwischen kulturell und geschichtlich spezifischen Relationen“²¹³, eine sedimentierte Folge kultureller Einwirkungen.

Judith Butler dekonstruiert die vermeintlich „vordiskursive“ *Seinsverfassung* des Körperlichen sowie das neuzeitliche Identitätsmodell eines substantiellen Selbst zu einem Geflecht differentieller, nicht-substantieller Beziehungen. Innerlichkeit definiert sie dementsprechend als einen Effekt öffentlicher, gesellschaftlicher Diskurse und Regulierungen: „Diskurse konstituieren insofern eine eigene Objektivität des Sozialen, [...] da[] diskursive Praktiken sich materialisieren und damit regelgeleitete Wirklichkeiten hervorbringen.“²¹⁴ Die Geschlechtsidentität und Geschlechterdifferenz sind keine feststehenden, „vordiskursiven“ analytischen Begriffe, sondern eine Sedimentierung repetitiver *performativer* Benennungen, die ihre Performativität in Akten substantialisierender „Materialisierungen“ verbergen, um ihre Wahrheitswirkungen zur ontologischen Evidenz zu verfestigen. Demzufolge „stellt das 'Geschlecht' den Realitäts-Effekt eines gewaltsamen Prozesses dar, der gerade durch seine Effekte verschleiert wird.“²¹⁵

212 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 60

213 S. 29

214 Hannelore Bublitz, *Judith Butler zur Einführung*, Hamburg: 2002, S. 24

215 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 170; Denn „sexuierte Positionen“ sind „zitatförmige Praktiken, die in einem juristischen Bereich instituiert sind – einem Bereich konstitutiver Zwänge. Die Verkörperung des Geschlechtes wäre eine Art 'Zitieren' des Gesetzes, doch läßt sich dabei weder vom Geschlecht noch vom Gesetz sagen, sie existieren vor ihren unterschiedlichen Verkörperungen und Zitierungen.“; Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 156

Die soziale Wirkmächtigkeit dieser im Diskurs situierten Gesetze der „heterosexuellen Matrix“ konstituiert sich in den kontingenzverschleiernenden Akten normenverfestigender „Materialisierung“. Denn die kontingente geschlechtliche

„Signifikation produziert als einen Effekt ihrer eigenen Verfahrensweise den gleichen Körper, den sie nichtsdestoweniger zugleich als denjenigen vorzufinden beansprucht, der ihrer eigenen Aktion *vorhergeht*. Wenn der als der Signifikation vorgängig bezeichnete Körper ein Effekt der Signifikation ist, dann ist der mimetische oder darstellende Status der Sprache, demzufolge die Zeichen als zwangsläufige Spiegelungen auf die Körper folgen, überhaupt nicht mimetisch. Der Status der Sprache ist dann vielmehr produktiv, konstitutiv, man könnte sogar sagen *performativ*“²¹⁶.

Das Kontingenzerlebnis der *performativ* vergesellschafteten, normierten körperlichen Materialität ist dementsprechend das entscheidende emanzipative Moment einer feministische Politik, die eine genealogische Perspektive auf Sexualität und Geschlechteridentität entwickelt. Diese immanente Kontingenz und Temporalität *performativer* „hyperbolischer“ Einverleibungen in eine „Matrix der Intelligibilität“ offeriert Butler jedoch nicht bloß ein genealogisches Projekt, das die hegemoniale Zwangsheterosexualität als kontingente Sedimentierung einer diskursiven Ordnung offenlegt. Sondern eine Praxis „subversiver Körperakte“, die sich zur Destabilisierung von einengenden Identitätskategorien der Veränderlichkeit von Signifikationen in der wiederholenden rituellen Praxis der „Materialisierung“ parodistisch bedient.

Judith Butler projiziert ein Konzept der Geschlechter-Parodie, dass sich an *drag*, der theatralischen Karikatur hegemonialer Schönheits- und Weiblichkeitsvorstellungen, orientiert. Es torpediert die „Matrix der Intelligibilität“ über Akte theatralischer Abweichungen, in dem es die inhärente semantische Dynamik der performativen Imitationsstrukturen der Heteronormativität subversiv beschleunigt und in die Konfusion treibt. Denn wenn „Zitate keine simplen Kopien sind, sondern konkrete Wiederholungen in der Zeit, und wenn [...] die semantische Bedeutung von Äußerungen [...] nicht eindeutig sein kann, sondern potentiell eine Vielzahl von Bedeutungen zulässt, so sind Wiederholungen auch potentiell kreative, mitunter gar subversive Akte.“²¹⁷

Wesentlich ist jedoch Judith Butlers Feststellung, dass nicht nur eine deviante Geschlechter-Parodie wie *drag* arbeitet, sondern „daß alle Geschlechtsidentität wie *drag* ist, [...] daß im Kern des *heterosexuellen* Projekts und seiner Geschlechtsbinarismen 'Imitation' zu finden ist; daß *drag* keine

216 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 56

217 Paula-Irene Villa, *Judith Butler*, Frankfurt am Main: 2003, S. 35

sekundäre Imitation ist, die ein vorgängiges und ursprüngliches soziales Geschlecht voraussetzt, sondern daß die hegemoniale Heterosexualität selbst ein andauernder und wiederholter Versuch ist, die eigenen Idealisierungen zu imitieren²¹⁸.

Im weiteren soll die These verfolgt werden, dass nicht nur jede Form von Geschlechtsidentität wie *drag* funktioniert, sondern auch jede Form von „themed architecture“. Thematische Architektur „travestiert“ – freiwillig oder unfreiwillig.

Inwiefern thematische Simulationswelten allerdings eine Form von anti-essentialistischem *Queer Space* konfigurieren (1.2.4) soll mit Aaron Betsky erörtert werden. Betsky versteht „queer space as a kind of third scene, a third place for the third sex, that functions as a counterarchitecture, appropriating, subverting, mirroring, and choreographing the orders of everyday life in new and liberating ways.“²¹⁹ Dies lässt sich jedoch erst präzisieren, wenn Judith Butlers theoretisches Modell eines seinsprägenden Performativitätsbegriffs (1.2.1) sowie ihre Formulierung einer subversiven Politik *queeren* Resignifizierens (1.2.2) konkretisiert wurden. Weiters einbezogen werden soll Peggy Phelans feministische Konzeption einer *Politics of Performance* (1.2.3), die ebenso die ontologische Kontingenz und Temporalität performativer Akte als emanzipative Verneinung einer repressiven „ideology of the visible“ und deren immanenter Maskulinizentrik positioniert. Denn „Performance’s potency comes from its temporariness, it’s 'one time only' life. The ontology of performance maps a gateway across a different order of production and reproduction. It suggests that matter (and the Real) is created out of nothing“²²⁰.

Eine Neubeschreibung thematischer Architektur als Art Travestie darf allerdings ihre Analogie nicht als leichtfertigen Kategorienwechsel verstehen, der die ungleichen Logiken der „substantivischen“ Bezeichnungssysteme vermengt, die „intelligible“ Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzeptionen

218 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 178

219 Aaron Betsky, *Queer Space. Architecture and Same Sex Desire*, New York: 1997, S. 26

220 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York: 1993, S. 178; Ohne weiteres implementieren lässt sich Phelans *Politics of Performance* allerdings nicht. Allein schon weil Phelans Gewichtung nicht auf der sprachlichen *Performativität* bei der Formierung einer körperprägenden „heterosexuellen Matrix“ liegt, sondern auf der künstlerischen Performance in ihrem Verhältnis zu ihrer Visibilität. (Und auf der ontologischen Kontingenz und raum-zeitlichen Einmaligkeit ihrer Visibilität.) Sie verfolgt nicht die *performativen* praxisleitenden Mechanismen geschlechtlicher Identitätsbildung – seien diese nun *marked* oder *unmarked*, was zwei verschiedenen visuellen Wahrheits-Effekten der geschichtlich realisierten heteronormativen und rassistischen „Matrix der Intelligibilität“ entspricht. Sondern sie akzentuiert die künstlerische *Performance* als eine gegenüber den ontologisierten, dass heißt verfestigten „Materialisierungen“ divergierende kulturelle Intervention: „Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations [...]. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being [...] becomes itself through disappearance.“ (S. 146) Phelans auf Jaques Lacans psychoanalytischer Terminologie basierende Unterscheidung zur Wirkung patriarchaler und rassistischer Wahrheits-Effekte, *marked* oder *unmarked* zu sein, sowie ihre taktischen Reflexionen zu einer Politik subversiver „disappearance and invisibility“ und zu den „ontological claims of live performance art as a means of resisting the reproductive ideology of visible representations“ (S. 31), präzisieren jedoch die Möglichkeitsfelder einer Neubeschreibung von Performativität als *drag*.

einerseits und über ihre „Echtheit“ legitimierte Architekturen andererseits ratifizieren. Nicht nur sind die „hyperbolischen“ Performativitäten und die ontologischen Ordnungen der kulturell instituierten „Materialisierung“ selbst ungleich. Sondern ebenso die grenzüberschreitenden künstlerischen und kulturellen Praktiken, die zur Destabilisierung eines bereits errichteten Feldes regierender Geschlechtnormen beitragen oder die Definitionsleistungen architektonischer Legitimität entdogmatisieren.

Eine exponierte Form von anti-essentialistischem *Queer Space* ist die Camp-Ästhetik. Die blasierte Wahrnehmungsweise des Camp-Ästhetizismus (1.2.5), die Affirmation übersteigerter Künstlichkeit, denunziert die Imitationsparadiese der „themed architecture“ als das was sie sind: „unvermeidliche Komödien“. Denn „Camp sieht alles in Anführungsstrichen: [...] Camp in Personen oder Sachen wahrnehmen heißt die Existenz als das Spielen einer Rolle begreifen.“²²¹ Als performative Akte.

1.2.1 Die theoretische Konzeption von Butlers Performativitätsbegriff

Die Performativität der Geschlechtsidentität ist ein *regulierender Wiederholungsprozess*: „Die Regeln, die die intelligible Identität anleiten, [...] die intelligible Behauptung eines 'Ich' ermöglichen und einschränken und ihrerseits teilweise gemäß den Matrizes der Geschlechtsidentität und der Zwangsheterosexualität konstituiert ist, operieren durch Wiederholung. Sagt man, daß das Subjekt konstituiert ist, so bedeutet dies einfach, daß das Subjekt eine Folgeerscheinung bestimmter regelgeleiteter Diskurse ist“²²².

Die Theatralität der Geschlechtsidentität, die Butlers Performativitätstheorie hervorhebt, ist dabei jedoch keineswegs mit freier, voluntaristischer Selbstentfaltung gleichzusetzen. Butler weist ein illusorisches Selbstverständnis von Performativität als theatralischer Selbstinszenierung von Geschlechtsidentität und Sexualität in einer freien individuellen Entscheidung zurück. Im Gegenteil ist die performative Konstruktion sozialer Wirklichkeit eine regulierende Praxis, die ein Ensemble von sexuellen Selektionen, Sanktionierungen und Tabus zitاتفörmig prozessiert.²²³

Die wirklichkeitserzeugenden performativen Sprechakte, die den Bereich kultureller Intelligibilität eingrenzen und die Verfestigung materieller Strukturen betreiben, haben „handlungsartige Qualität“,

221 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 327

222 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 213

223 „Die 'performative' Dimension der Konstruktion [von Geschlecht und Sexualität] ist [...] die erzwungene unentwegte Wiederholung der Normen. In diesem Sinne existieren nicht bloß Zwänge für die Performativität; vielmehr muß der Zwang als die eigentliche Bedingung für Performativität neu gedacht werden. Performativität ist weder freie Entfaltung noch theatralische Selbstdarstellung“; Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 139

allerdings keinen eigenständig handelnden Akteur, der die restringierte Wiederholung von Normen institutionalisiert: „diese Wiederholung wird nicht von einem Subjekt performativ ausgeführt; diese Wiederholung ist [vielmehr] das, was ein Subjekt ermöglicht und was die zeitliche Bedingtheit für das Subjekt konstituiert.“²²⁴ Das Subjekt als vermeintlich „selbstident ontologisches Wesen“ ist nicht nur in seiner geschlechtlichen Formiertheit über die regulierende Macht intelligibler Diskurse konfiguriert.

Die abendländische „Metaphysik der Substanz“, die substantielle Konzeption des Subjekts als Träger von definitiven „essentialistischen“ Persönlichkeitsstrukturen, ist demzufolge mit Butlers Modell performativer Einschreibung unvereinbar. Folglich, so Butler, sind ‚Kohärenz‘ und ‚Kontinuität‘ der ‚Person‘ [...] keine logischen oder analytischen Merkmale der Persönlichkeit, sondern eher gesellschaftlich instituierte und aufrechterhaltene Normen der Intelligibilität²²⁵. Diese Machtdifferentiale, die eine „Matrix der Intelligibilität“ konfigurieren, festigen sich über die „Materialisierung“ der eigenen Normen und Regeln. Das über eine performative, ritualistische Verdichtung hergestellte Wahrheitsregime des Intelligiblen *sedimentiert* sich zu einer ontologischen Wertigkeit, suggeriert seine ontologische Unveränderlichkeit. Es erreicht, „daß kontingente Regulierungsmechanismen der Subjekterzeugung als universelle Gesetze verdinglicht werden.“²²⁶ – In einem dramatischen Umschlag erscheinen die sprachlichen *Effekte* der „Materialisierung“, die sexuierten Geschlechtsidentitäten und die verinnerlichten heterosexuellen Besetzungen, als geltungslogisch vorrangige materielle Verhältnisse. Die zitatenförmig wiederholten „Akte, Gesten, artikulierte und inszenierte Begehren schaffen die Illusion eines inneren Geschlechtskerns der Geschlechtsidentität“²²⁷.

Wesentlich ist der performativen Herstellung von Wirklichkeit aber, dass „Materialisierungen“ des einmal Eingespielten prinzipiell nicht abschließbar sind und dass die Herstellung der männlichen und weiblichen Identifizierungen niemals vollständig greift. „Verdinglichte“ Geschlechtsidentitäten und libidinöse Besetzungen bleiben auf eine stetige Zirkulation des symbolischen Signifizierens angewiesen: „Die diskursive Performativität produziert offenbar das, was sie benennt, um ihre eigenen Referenten zu inszenieren [...]. Paradoxe Weise ist diese produktive Fähigkeit des Diskurses jedoch derivativ charakterisiert, eine Form kultureller Wiederholbarkeit oder

224 S. 139; Das performative Zitieren der Normen ist eine soziale Notwendigkeit, „um sich als lebensfähiges Subjekt zu qualifizieren und ein solches zu bleiben. Weiblichkeit ist deshalb nicht das Ergebnis einer Wahl, sondern das zwangsweise Zitieren einer Norm, einer Norm, deren komplizierte Geschichtlichkeit untrennbar ist von den Verhältnissen der Disziplin, der Regulierung, des Strafens.“; S. 318

225 S. 38; Dies betrifft nicht die geschlechtlichen Rollenzuteilung allein – wenngleich die individuelle soziale Handlungsfähigkeit der grammatikalischen, diskursiven Position „Subjekt“ ohnehin nicht ohne geschlechtliche Wesensbestimmung akkreditiert wird, weil „Personen‘ erst intelligibel werden, wenn sie in Übereinstimmung mit wiedererkennbaren Mustern der Geschlechter-Intelligibilität geschlechtlich bestimmt sind“; S. 37

226 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 263

227 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 200

Neuartikulation, eine Praxis der *Resignifikation*, nicht eine Schöpfung *ex nihilo*.²²⁸ Und diese regelgeleiteten *Resignifikationen* haben eine immanente Varianz zu scheitern. Eine Varianz für Eigenbewegungen, Mehrdeutigkeiten, Verschiebungen und Substitutionen, die die „Matrix der Intelligibilität“ in eine Lage der Instabilität versetzen können: „Diese Instabilität ist die *dekonstituierende* Möglichkeit des Wiederholungsprozesses selbst, die Macht, die genau jene Wirkungen aufhebt, von denen das 'biologische Geschlecht' stabilisiert wird, sie ist die Möglichkeit, die Konsolidierung der Normen des 'biologischen Geschlechts' in eine potentiell produktive Krise zu versetzen.“²²⁹

Die *Queer*-Politik subversiver Geschlechter-Parodie eskaliert solche Krisen hereinbrechender Kontingenz, und eröffnet ein Feld von „Möglichkeiten, die zutage treten, sobald sich das Gesetz [der Heteronormativität] gegen sich selbst wendet und erwartete Permutationen seiner selbst erzeugt.“²³⁰ Ebenso Peggy Phelans künstlerische Performance-Interventionen, die die epistemisch, psychisch und politisch sedimentierten Binaritäten patriarchaler Reproduktion (männlich/weiblich, sichtbar/nicht-sichtbar, ...) in die Kontingenz und Vergänglichkeit performativer Akte reißen, und Sichtbarkeit selbst als einen „unmarked conspirator“, als ein Instrument der sozialen Ordnung begreiflich werden lassen: „by seeing the blind spot within the visible real we might see a way to redesign the representational real. [...] Representation reproduces the Other as the Same. Performance, insofar as it can be defined as representation without reproduction, can be seen as a model for another representational economy, one in which the reproduction of the Other *as the Same* ist not assured.“²³¹

1.2.2 „Subversive Körperakte“: eine Politik *queeren* Resignifizierens

Judith Butlers *linguistic turn* des Feminismus wird mit dem Einwand konfrontiert, er würde die Mechanik der Verhältnisse einseitig auf diskursive Formierungen sozialer Geschlechtsidentität versteifen und non-diskursive Praktiken identitärer „Materialisierung“ vernachlässigen.²³² Die gesellschaftlichen Mechanismen des „sozialen Geschlechts“ lassen sich zwar als *performative*

228 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 154

229 S. 33

230 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 141-142

231 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York: 1993, S. 3

232 Zudem sei „Gender [...] bei Butler ausschließlich *Geschlechtsidentität*. [...] [Doch] umfasst *gender* weitaus mehr, nämlich all das, was das 'soziale Geschlecht' ist. Genauer gesagt ist *gender* ein sozialwissenschaftlicher, kein psychologischer oder psychoanalytischer Begriff. [...] Die gesellschaftstheoretischen Komponenten, die neben den subjekttheoretischen im Konzept von *gender* als sozialem Geschlecht verankert sind, fallen bei Butler in gewisser Weise weg.“; Paula-Irene Villa, *Judith Butler*, Frankfurt am Main: 2003, S. 148

regelorientierte Repressionssysteme, als zitatförmige Vorgehensweisen begreifen. Doch sind sie weder per se sprachlich, noch per se Teil geschlechtlicher Internalisierung. Einhergehend findet sich Kritik an der begriffslogischen Methodik von Butlers „Genealogie der Geschlechterontologie“, weil die Disziplinierungs- und Kontrolltechniken der Zwangsheterosexualität nicht epochenspezifisch rekonstruiert werden.

Diese Perspektive auf Judith Butlers These einer in ihrer diskursiven *Performativität* festgelegten und restringierten Sexualität verleitet zu dem Urteil, Butler würde einen linguistischen Idealismus praktizieren, der nur textuelle Spiele kenne und die Materialität der Körper einfach als einen sprachlichen Effekt begreife. Ein solch erneuerter Idealismus würde „Realität“ als reine Emanation sprachlicher Systeme deklarieren.

Eine solche Interpretation übertreibt jedoch „die normative Macht der Performativität – ihre Macht, zu etablieren, was sich als 'Sein' qualifiziert“²³³. Sie verabsolutiert die machtförmigen Techniken jener Diskurse, die eine stabile Geschlechtsentwicklung performativ regulieren. Denn Butler unterstellt keine erschöpfende linguistische Konstituierung des Körpers. Ihre theoretischen Arbeiten verfolgen das Ziel, das vereinheitliche universelle Subjekt des Differenzfeminismus zu überwinden, „nicht aber um Feminismus als eine Praxis der Entkörperung zu betreiben.“²³⁴ Butler betont die epistemologische Verfangenheit in einem Holismus der Bezeichnungen, die die soziale Wirklichkeit organisieren. Was allerdings nicht gleichzusetzen ist mit einer Entleiblichung des Weiblichen zu reiner Diskursivität, zu einer „Frau ohne Unterleib“ – wie ihr Kritikerinnen vorwerfen, die in Butler eine „durch Verkörperung von Theorie entkörperter Frau“²³⁵ sehen.

Die Einwände gegen Butlers vermeintlichen „linguistischen Idealismus“ sind jedoch nicht nur philosophische, sondern ebenso solche feministischer Praxis. Sehr unmissverständlich kommentiert Martha Nussbaum in ihrem Artikel *The Professor of Parody* die doch engen Grenzen von Butlers dekonstruktivistischen Feminismus, dessen Politikoptionen sich in subversiv resignifizierender Geschlechterparodie erschöpfen: „For women who are hungry, illiterate, disenfranchised, beaten, raped, it is not sexy or liberating to reenact, however parodically, the conditions of hunger, illiteracy, disenfranchisement, beating, and rape. Such women prefer food, schools, votes, and the

233 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 260

234 S. 10

235 Barbara Duden, „Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung“, in: *Feministische Studien II*, Weinheim: 1993, S. 27; Barbara Dudens Konfrontation *Die Frau ohne Unterleib* versteht Butlers „Ätzbild der dekonstruktiven Lektüre“ (S. 31) als einen solchen linguistischen Idealismus, der seinsprägende Körpererlebnisse als sinnliches Apriori negiere. Denn für den anti-essentialistischen Feminismus „sind 'ich'/'du'/'wir' Epiphänomene einer *performance*, der Leistung eines stimmlosen 'Diskurses':“ (S. 27) Butler prolongiere die „phantomatische“ neue Subjektivität einer *entkörperter Frau*, die „Diskursanalyse betreibt, um die Erlebniswelt für diese leiblose Selbstdefinition zu monopolisieren“ (S. 26). Duden entgegnet, sie lasse sich „von keinem Dekonstruktivisten meine Leibhaftigkeit ausreden“ (S. 28) und vermeide „Kontroverse[n], in der mein 'ich' als ein sekundäres Konstrukt meiner Performanz vom Gesprächspartner weggedacht werden darf“; S. 29

integrity of their bodies.“²³⁶ Butlers Dissidenztheorie „subversiver Körperakte“ stehe beispielhaft für einen folgenreichen „quietism“ des neuen Feminismus.²³⁷ Letztlich bleibt das *Gender Trouble*-Konzept offensiver *male drag*- oder *cross-dressing*-Selbstinszenierungen als Ableitung für eine verallgemeinerungsfähige feministische Praxis defizitär und unbefriedigend. Ihre einseitige theoretische Versteifung auf resignifizierende Praktiken der kulturellen „Desidentifizierung“, auf „subversive Körperakte“, lässt sich zwar in der Dialektik feministischer Theoriegeschichte begreifen. Da Butlers Arbeiten gegen die Konventionen differenzfeministischer Identitätspolitik und ihre „Wir“-Einheit als universelle Kategorie einer politischen Gemeinschaft intervenieren.²³⁸ Doch einerseits erscheint ihr *Gender Trouble*-Konzept als ebenjener „quietism“ hinsichtlich wichtiger Bereiche feministischer Politik, gegenüber Gleichstellung und Gleichheit (vor Gesetz und dem Tarifvertrag). Andererseits lebensweltlich exotisch und „zu absonderlich“²³⁹ für viele Feministinnen, wie eine Rezensentin mit der lapidaren Feststellung bemerkt, „die empirischen Bezugsgrößen ihrer politischen Empfehlungen geben etwa drei Tuntenbälle in West Village“²⁴⁰.
Keineswegs bedeutet die relative Alltagsentzogenheit der *drag*-Parodie „subversiver Körperakte“ von feministischen Lebenswirklichkeiten und für gleichstellungsorientierte Geschlechterpolitiken

236 Martha Nussbaum, „The Professor of Parody. The hip defeatism of Judith Butler“, in: *The New Republic*, 22.2.1999

237 „Feminist thinkers of the new symbolic type would appear to believe that the way to do feminist politics is to use words in a subversive way, in academic publications of lofty obscurity and disdainful abstractness. These symbolic gestures, it is believed, are themselves a form of political resistance; and so one need not engage with messy things such as legislatures and movements“. (Ebenda) Martha Nussbaum reiht sich in Rortys wiederkehrende Kritik an der vom französischen Poststrukturalismus beeinflussten „kulturellen Linken“ Amerikas ein, die sektiererische Theorien symbolpolitischer Subversion betreibt, aber soziale Fragen vernachlässigt. Und einen zynischen Pessimismus gegenüber den Möglichkeiten demokratischer Partizipation entwickelt. Nussbaum kritisiert ebenso den „quietism“ eines von Foucaults Machttheorie eingenommenen Feminismus, der meint, „[a]ll that we can hope to do is to find spaces within the structures of power in which to parody them, to poke fun at them, to transgress them in speech. And so symbolic verbal politics, in addition to being offered as a type of real politics, is held to be the only politics that is really possible.“ Nussbaum stört an Butler allerdings nicht nur diese Form politischer Bequemlichkeit, die sich in theoretischer Radikalität einrichtet. Sondern ebenso die Selbstbezogenheit, die politische Handlungsfähigkeit auf subversive Akte individueller Selbstkultivierung begrenze. Denn, so kontert Nussbaum, „life also offers many scripts for resistance that do not focus narcissistically on personal self-presentation.“; ebenda

238 Wenngleich sich Butler gegen einen „Feminismus in der Einzahl“, sei es in der reformistischen Privilegierung des rechtlichen Bereichs (Gleichstellungspolitik) oder in der Radikalität eines lesbischen Separatismus, per se verwehrt. So wie sie sich jedweder Form von *Identity Politics* verweigert – seien es reformistische Positionen, die mit einer solidargemeinschaftlichen Motivation ein Normalitätsfeld unbeweglicher Identitätskategorien und Identifikationen verfestigen oder eben eine radikal separatistische Schein-Isolation lesbischer Alterität.

239 In einem Seminarbeitrag schildert Butler feministische Reaktionen auf *Gender Trouble*: „daß das keinen Sinn hätte, was ich da tue, weil es zu absonderlich sei“. Sie betont jedoch abermals das politische Motiv hinter ihrer Meinung, „daß die Einheit [des feministischen Subjekts] für eine zu lange Zeit gepriesen und überbewertet wurde gegenüber der Kontingenz des politischen Lebens.“ Explizit richtet Butler ihre Kritik am Differenzfeminismus gegen dessen philosophische Herleitung der Geschlechterdualität, die heteronormativ operiert. Da dieser Diskurs „Homosexualität als eine Unmöglichkeit oder als eine degradierte, verworfene Möglichkeit produzieren mußte, um die sexuelle Differenz installieren zu können;“; Judith Butler, „Seminar an der Hamburger Universität, Fachbereich Soziale Forschung, 1993“, in: *Neid*, 4/1993; <http://www.thing.de/neid/archiv/2/text/butler.htm>

240 Elke Schmitters Besprechung von *Körper von Gewicht* geht allerdings generell so weit zu schreiben, Butler habe sich „den Kategorien Geschlecht, Identität und Diskurs auf eine Weise gewidmet, die jeden denkenden Menschen, der solches für Feminismus hält, zum Patriarchat bekehren könnte“. Ihre Lacan- und Foucault-Lektüre diene lediglich zur „narzißtischen Kostümierung“ und sei einer der „größten Schätze komischer Literatur“; Elke Schmitter, „Krücke, Phallus und Diskurs. Der Feminismus ist keine Reparaturanstalt“, in: *Die Zeit*, 25/1995

jedoch, das die Arbeitsfähigkeit von Butlers analytischen Einsichten zu den Prinzipien der heteronormativen Intelligibilität und Identitätslogik in Frage gestellt ist. Ebenso wenig sind Butlers kritische Beurteilungen von *Identity Politics* hinfällig, nur weil die von Butler geforderte Fluidität identifikatorischer Selbstbeschreibungen für die konkrete Einlösung gleichstellungspolitischer Interessen wenig förderlich ist.

Butler bezweifelt schlichtweg, dass „es notwendig ist, auf Materie und die Materialität des biologischen Geschlechts zurückzugreifen, um jene irreduzible Besonderheit zu etablieren, von der es heißt, sie begründe die feministische Praxis.“²⁴¹ Gegen den Kollektivsingular „Frau“ in einer mit festen Begriffen operierenden politischen Repräsentation betont Butler, dass „jene Rechtsformation von Sprache und Politik, die die Frauen als 'Subjekte' des Feminismus repräsentiert, selbst eine Diskursformation und der Effekt einer gegebenen Variante der Repräsentationspolitik [ist]. Das feministische Subjekt erweist sich als genau durch dasjenige politische System diskursiv konstituiert, das seine Emanzipation ermöglichen soll.“²⁴²

Die Repräsentationskritik des dekonstruktivistischen Feminismus richtet sich nicht gegen eine spezifische Visibilität einer feministischen „Wir“-Einheit, sondern gegen essentialistische politische Identifikationen als solche. Sowie gegen die folgenschwere Gleichsetzung von Visibilität und Macht jedweder *Identity Politics*. Dass ein rein mechanisches Verständnis einer identitätspolitischen Abbildungsfunktion theoretisch nicht zu halten ist, zeigen auch Peggy Phelans Kommentierungen jener Konstituenzien einer maskulinzentrischen „ideology of the visible“, die selbst *unmarked* bleiben. Vereinfacht in der polemischen Bemerkung: „[i]f representational visibility equals power, then almost-naked young white women should be running Western culture.“²⁴³

Die visuellen (Selbst-)Repräsentationen einer *Identity Politics* sind nicht nur in die epistemischen, psychischen und politischen Konfigurationen jener „ideology of the visible“ eingebunden, sondern selbst eine Wahrheitswirkung der männlichen Ökonomie der Visibilität, die die westliche kulturelle Produktion und Reproduktion dominiert. Phelans eigene Performance-Politik der „disappearance and invisibility“ ist ebenso wie Butlers Konzept „subversiver Körperakte“ eine *postsouveräne* kritische Praxis, die der Falle entgehen möchte, politische Befreiung in den Regeln und Routinen der herrschenden Ordnung, des männlichen Blicks, zu spielen.²⁴⁴

241 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 54

242 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 17

243 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York: 1993, S. 10

244 Phelans Bestreben ist folglich, sich der maskulinzentrischen „ideology of the visible“ zu entwinden: „The current contradiction between 'identity politics' with its accent on visibility, and the psychoanalytic/deconstructionist mistrust of visibility as the source of unity or wholeness needs to be refigured. [...] I am not suggesting that continued invisibility is the 'proper' political agenda for the disenfranchised, but rather that the binary between the power of visibility and the impotency of invisibility is falsifying. There is real power in remaining unmarked;“ (S. 6); Phelan notiert den politischen Primat der Repräsentation in beiden politischen Lagern: „the dangerous complicity between progressives dedicated to visibility politics and conservatives patrolling the borders of museums, movie

Gleichwohl ist keineswegs die Vermeidung jeglicher Form von Diskursen mit Identitätskategorien Butlers (und Phelans) politisches Ziel, sondern eine theoretische Selbstreflexivität für die Prozesse der Performativität als sich wiederholende Ketten diskursiver Erzeugnisse.²⁴⁵ Einerseits dafür, dass „Identitätskategorien [immer] unzureichend sind, weil jede Subjektposition der Ort konvergierender Machtbeziehungen ist, die nicht eindeutig sind.“²⁴⁶ Andererseits dafür, „daß die Nachhaltigkeit von *Desidentifizierung* für die Neuartikulation der demokratischen Auseinandersetzung von ebenso entscheidender Bedeutung ist.“²⁴⁷ Denn in der mangelnden Finalität politischer Begriffe liegt eine demokratische Qualität, insbesondere gegen den substantivistischen Effekt der Geschlechtsidentität mobilisiert.

Eine weitere Frage ist freilich, inwiefern *drag* diese politische Machtgeschichte kenntlich machen kann und die Regulierung und Verdinglichung der Geschlechterbeziehungen angreift. Butler streicht die anti-essentialistische Lektion von *drag* hervor: „*Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.*“²⁴⁸

Aber *drag* richtet sich nicht zwangsläufig gegen das heterosexuelle Normalitätsdispositiv. Denn selbst wenn die Geschlechter-Parodie explizit den Hinweis setzt, „daß die ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist“²⁴⁹, heißt dass freilich noch keineswegs, dass das heterosexuelle Normalitätsdispositiv und die in ihm kursierenden Bilder männlicher und weiblicher Idealität unterminiert werden und nicht vielmehr im Dienst einer „Reidealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechtnormen“²⁵⁰ stehen.

houses, and mainstream broadcasting is based on their mutual belief that representations can be treated as 'real truths' and guarded or championed accordingly. Both sides believe that greater visibility of the hitherto under-represented leads to enhanced political power. The progressives want to share this power with 'others', conservatives want to reserve this power for themselves.“; S. 2

245 „Daß der Begriff [„Frau“] fragwürdig ist, bedeutet nicht, daß wir ihn nicht gebrauchen dürfen, aber die Notwendigkeit, ihn zu verwenden, bedeutet auch wiederum nicht, daß wir nicht andauernd die Ausschlüsse befragen müssen, mit denen er vorgeht“; Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 303

246 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 315;

247 S. 24

248 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 202; Die unweigerliche Kontingenz der „phallischen Funktion“ in patriarchalischen Kulturen, die, in der psychoanalytischen Terminologie von Lacan gesprochen, prinzipielle Unmöglichkeit, die weibliche Subjektivität gänzlich in die symbolische Ordnung der phalluszentrierten Ökonomie zu subsumieren, erklärt denn auch, wie Phelan schreibt, „why drag continues to exert such a powerful allure within gay male communities. Rendered non-phallic and effeminate by heterosexual culture, drag enacts an appropriation not only of the image of the woman but also of the phallic function. However, the very frame of most drag performance [...] also emphasizes the constructed nature of the phallic function and 'subverts' it by revealing its arbitrariness.“ (Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York: 1993, S. 183) Da Phelan die Politik von *drag* in Lacans Theorie „phantasmatischer Identifikation“ denkt, betont sie allerdings das repressive, phallische Moment von *drag* in der symbolischen Ordnung geschlechtlicher Positionen: „A man imitates an image of a woman in order to confirm that she belongs to him. It is necessary and desirable to perform her image externally and hyperbolically, however, because he wants to see himself in possession of her. Performing the image of what he is not allows him to dramatize himself as 'all'. But the performance of drag does not and cannot reproduce 'the woman'. It re-enacts instead the performance of the phallic function – marking her as his.“; S. 17

249 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 203

250 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 178

Doch gegen diese indirekte heterosexuelle Reidealisierung²⁵¹ wird die Befähigung von *drag* zur Insubordination von Butler durch eine entscheidende Feststellung unterstrichen: dass „die Heterosexualität [generell] normative Positionen an[bietet], die man an sich unmöglich verkörpern kann. Und dieses ständige Verfehlen, sich ganz und ohne Inkohärenz mit diesen Positionen zu identifizieren, entlarvt die Heterosexualität selbst nicht nur als Zwangsgesetz, sondern auch als unvermeidliche Komödie.“²⁵² – Darin liegt Judith Butlers wesentliches Kontingenzerlebnis: in der „unvermeidlichen Komödie“ prinzipieller „Inkohärenz“ der diskursiven Intelligibilität. Eine „unvermeidliche Komödie“, die es gilt, in die Übertreibung hineinzuziehen, um ihre Theatralität bloßzustellen und sie Strategien *queerer* Neubeschreibungen zu öffnen; für „ein spezifisches Umarbeiten der Verworfenheit in politische Handlungsfähigkeit“²⁵³.

1.2.3 „Being Unmarked“: Performance als „disappearance and invisibility“

Peggy Phelans in *Unmarked* entworfene feministische *Politics of Performance* besetzt zwar ebenfalls einen Kontingenzeindruck emanzipativ, doch verfolgt sie trotz einiger thematischer und terminologischer Überschneidungen ein andersartiges Freiheitsversprechen:

„Rather than living under the ideology of the visible, which is to say the phallogentric regime of a reproductive representational economy in which the Other is converted into the fetishized Same, the possibilities of the unproductive must be revalued. Performance [...] in which disappearance (the failure of the given to be seen to remain fixed in an arrested projection) is part of the aim of the work, must take a more central place than it currently holds in the landscape of contemporary representation.“²⁵⁴

251 Als *drag* des heterosexuellen Privilegs, den die heterosexuelle Kultur als ritualistische Entlastung für die eigene sexuelle Ökonomie für sich selbst produziert. Butler betont selbst diese Ambivalenz, dass *drag* im Gegenteil dazu neigt (oder neigen kann), „die Allegorisierung von Heterosexualität und deren konstitutiver Melancholie zu sein. Als eine Allegorie, die durch das Übertriebene wirkt, hebt *drag* dasjenige plastisch hervor, was letzten Endes nur in bezug nur auf das übertrieben bestimmt ist: die untertriebene, für selbstverständlich gehaltene Qualität heterosexueller Performativität“; S. 326

252 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 181

253 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 47; Philosophisch ist diese Erkenntnis nicht zu kritisieren. Es bleibt jedoch die Frage, welche Relevanz und welches Destabilisierungspotential die zwangsläufigen „Verfehlungen“ und „Inkohärenzen“ heteronormativer gesellschaftlicher Normen tatsächlich für die „heterosexuelle Matrix“ haben. Entwerten sie eine nur näherungsweise eingelöste Idealität oder erhöhen sie diese noch? Sind sie als reine Diskriminierungsfunktion für ein an den Normen scheiterndes Individuum zu beschreiben, etwa wie bei der Nichtentsprechung eines Schönheitsideals („Lookism“)? Wie reagieren sie in der wechselseitig zu den anderen Regimes regulierender Produktion von Körper-Materialität in der *Triple Oppression* von Geschlecht, Rasse und Klassenzugehörigkeit, von denen keine personale Einordnung privilegiert werden kann?

254 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York: 1993, S. 91

Phelan akzentuiert den nicht reproduzierbaren und ökonomisch verwertbaren Ereignischarakter einer (künstlerischen) Performance, der sich in seiner Kontingenz und Vergänglichkeit auch nicht durch den Einsatz von Reproduktionstechniken medialisieren lässt: „Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. It is this quality which makes performance the runt of the litter of contemporary art. Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital.“²⁵⁵

Phelans strikte Definition von Performance als Singularität und nicht-diskursive Präsenz, die keine „visible trace“ hinterlässt und sich nicht reproduzieren lässt, scheint sie zur politischen Dissidenz zu patentieren. Denn die Regulierung der herrschenden Bild- und Blickökonomie „relies on a substitutional economy in which equivalencies are assumed and reestablished. Performance refuses this system of exchange and resists the circulatory economy fundamental to it. [...] Performance’s independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength.“²⁵⁶ Die ontologische Verfasstheit der Performance als vergängliches Ereignis, ihre unweigerliche „disappearance“, setzt sie in Opposition zur hegemonialen patriarchalen „ideology of the visible“, einem Regime der Sichtbarkeit, das sich über die Fiktion abbildlicher Repräsentation stabilisiert und seine gesellschaftliche Ordnung über verschieden besetzte Hierarchien von Sichtbarkeit (*marked / unmarked*) gliedert.

Die über performative Wiederholungen sedimentierte „Matrix der Intelligibilität“, die bei Butler diskursive Wahrheitswerte (und ihre visuellen und physischen Entsprechungen) generieren und dabei ihre eigene Kontingenz verschleiern („Materialisierung“) operiert in Phelans Beschreibung als eine „ideology of the visible“. Sie formiert Sichtbarkeit, gliedert so erstellte Bildeindrücke in die Ideologie des herrschenden männlichen Blicks ein, und eliminiert jegliche Differenzen zu diesem männlichen Blick. Die Profiteure ihrer patriarchalischen und rassistischen Hegemonie werden dabei

255 S. 148

256 S. 149; Diese „greatest strength“ der Performance, ihre Nicht-Reproduzierbarkeit, ist freilich letztlich nur eine rhetorische Volte. Phelans Definition lebt von einer sehr strengen und auch sehr fragwürdigen Trennungslinie zweier ontologischer „Seinsweisen“. Zwischen dem künstlerischem Akt der Performance in der Singularität seiner raumzeitlichen Lokalisierung auf der einen Seite und seinen medialen Reproduktionen und Speicherungen auf der anderen Seite. Sie kann diese Trennungslinie nur halten, weil sie jegliche Form medialer Dokumentation einer Performance, und sei diese noch so ein immanenter Teil ihrer selbst, von der Präsenz der unmittelbaren Inszenierung separiert. Inwiefern künstlerische Performances allerdings ihre mediale Archivierung und Reproduktion aber miteinkalkulieren, sich strategisch darauf beziehen oder gar auf diese ausgerichtet sind, zeigen bezeichnenderweise allein jene Beispiele, die Phelan selbst bespricht. Gleichmaßen defizitär ist an der Definition, dass die Singularität der Präsenz und deren Nicht-Reproduzierbarkeit, die eine künstlerische Performance kennzeichnet, alleine nicht reicht, um sie der „circulation of capital“ gegenüber zu immunisieren. Nicht nur, weil sie nicht *doch* ökonomisch verwertet werden kann und wird. Sondern weil diese nicht-reproduzierbare, ereignishafte Singularität ebenso ein sehr wesentlicher Antrieb für die Konsumideologie ist. Eine nicht-reproduzierbare, ereignishafte Singularität kennzeichnet ebenso die konsumierbaren „Performances“ von Show- und Sportereignissen wie jene der Prostitution. Generell: „Spielen nicht die Momente einer subjektiven, unmittelbaren Verwicklung in das Erleben, anders ausgedrückt die Bedeutung im 'Ereignis' und der gesuchte Zugang zu Echtzeit-Momenten in unserem heutigen Kulturverständnis eine entscheidendere Rolle als das Besitzen von Repräsentationen?“; Helge Mooshammer, *Cruising. Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures*, Wien: 2005, S. 12

jedoch verdeckt: Männlichkeit und die weiße Hautfarbe sind *unmarked* und beziehen daraus ihre Macht.²⁵⁷

Diese Feststellung motiviert Phelan zu ihrer Kritik an Feminismus- und Minderheiten-Politiken, die ein Erreichen öffentlicher Sichtbarkeit fokussieren, da sich diese unfreiwillig der hegemonialen, aber unmarkierten „ideology of the visible“ ausliefern. Demgegenüber bestrebt sie ein Performance-Konzept, dass durch ihre ontologische Konstitution als Kontingenz und Zeitlichkeit ein dissidentes, *nicht-sichtbares* und *nicht-reproduktives* Feld zum hegemonialen männlichen (heterosexuellen, weißen) Blick eröffnet. Das politische Potenzial heteronormativ oder rassistisch marginalisierter Subjektivität sieht Phelan in selbstreflexiven performativen Positionen, die sich in der Binarität der Besetzung (*marked / unmarked*) selbst als *unmarked* entziehen, sich also als symbolisch unbesetzt und politisch unbesessen freispielen und dabei mit ihrer Unmarkiertheit die Markierung selbst markieren: „The task, in other words, is to make counterfeit the currency of our representational economy – not by refusing to participate in it at all, but rather by making work in which the costs of women’s perpetual aversion are clearly measured.“²⁵⁸

Diese Definitionslinie des Dualismus *marked / unmarked* (Phelan kreiert allerdings noch weitere, inkonsistente Linienführungen²⁵⁹) sieht die Politizität der kontingenten Performance weniger darin, tatsächlich *nicht sichtbar* zu sein (für den hegemonialen männlichen Blick). Sondern darin, in der Performance eine selbstreflexive Pose zu entwickeln, die ihre eigenen patriarchalischen und rassistischen „Markierungen“ nennt. In dieser Weise *unmarked* zu sein, heißt, sich einer Fremdzuschreibung durch eine Eigenzuschreibung *queeren* Resignifizierens zu entziehen.

257 Wobei bereits die Markierung der Hautfarbe selbst von Phelan als patriarchaler Akt gelesen wird: „The focus on skin as the visible marker of race is itself a form of feminizing those races which are not white. Reading the body as the sign of identity is the way men regulate the bodies of women.“ (Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York: 1993; S. 10) Mit „Repräsentation“ meint Phelan, die Geschlechtsidentität psychoanalytisch mit Lacan herleitet, einen substantivierenden Effekt, das, was Butler „Materialisierung“ nennt: „Within the radical contingency of this psychic and material Real, subjectivity is performed. This subjectivity is encoded as always already gendered. [...] Representation functions to make gender, and sexual difference more generally, secure and securely singular – which is to say, masculine. (She ghosts him.) Representation tries to overlook the discontinuity between subjectivity and the gendered, sexual body, and attempts to suture the gap between subjectivity and the Real.“; S. 172

258 S. 164

259 Bereits im Einführungskapitel beginnen die Definitionslinien des Dualismus zu schlingern. Linienführungen, die in sich begreifliche Feststellungen treffen, jedoch zueinander inkonsistent und unterschiedlich auf die ontologische „Immaterialität“ von Performance selbst reagieren. Die politische Zielsetzung von marginalisierten Subjekten, innerhalb der maskulinizentrischen „ideology of the visible“ *unmarked* zu sein, kann zweifellos nicht das gleiche sein wie die so bezeichnete ontologische „Immaterialität“ der Performance selbst, die ebenfalls so tituliert wird. Noch undeutlicher wird Phelan, wenn sie in ihrer Repräsentationskritik das Privileg, *unmarked* zu sein, als Besitz der kulturellen Definitionsgeber setzt, dann aber mit Lacan schreibt: „the epistemological, psychic, and political binaries of Western metaphysics create distinctions and evaluations across two terms. One term of the binary is marked with value, the other is unmarked. The male is marked with value; the female is unmarked, lacking measured value and meaning. [...] He is the norm and therefore unremarkable; as the Other, it is she whom he marks.“; S. 5

„The unmarked is not the newest landscape vulnerable to tourists. The unmarked is not spatial; nor is it temporal; it is not metaphorical; nor is it literal. It is a configuration of subjectivity which exceeds, even while informing, both the gaze and language. In the riots of sound language produces, the unmarked can be heard as silence. In the plenitude of pleasure produced by photographic vision, the unmarked can be seen as a negative. In the analysis of the means of production, the unmarked signals the un(re)productive.“²⁶⁰

Phelans Rhetorik verleitet zur metaphysischen Mystifizierung der performativen künstlerischen Praxis. Der Widerstand des Performativen gegen das „phallogentric regime of a reproductive representational economy“ ist keineswegs durch eine ontologische Eigenstellung als reine Präsenz und Flüchtigkeit gewährleistet, die sich per se der Abbildung und Repräsentation verweigert. Vielmehr entsteht ihre „un(re)productiveness“ in *queeren* Resignifizierungen von speziellen Konventionen der Abbildung und Repräsentation, die eine Eingliederung in diese Konventionen erschweren (wenn auch nicht per se verunmöglichen), weil die Gelingensbedingungen der Konvention verletzt werden.

Eine inhaltlichen Setzung des Dualismus *marked / unmarked* entgeht dieser Mystifizierung nur, wenn die *unmarked*-Bezeichnung nicht einfach nur als nebulöse Chiffre für ein nichtentfremdetes Leben in der reinen, nicht archivierbaren und verwertbaren Präsenz verwendet wird, sondern eine Performance-Politik subversiver Resignifizierungen beschreibt, die der normierenden Markierung durch ein repressives (weil heteronormatives und rassistisches) herrschendes Regime der Visualität entgleiten und gleichzeitig die Machtmechanismen und Kriterien der Bedeutungszuweisung „deontologisieren“.

Diese Definitionslinie sieht in einer Politik der Performance ein Feld befreiender Deformation und Re-Inszenierung, das sich gegen die sinnzuschreibende Ordnung der Repräsentation sperrt. Die Ontologie der Performance ist dabei ein auf sich selbst verweisendes Instrument – die kontingente Ereignishaftigkeit des Performativen verweist auf die imitative Konstruktion des Realen und seiner Repräsentationen, jeglicher sozialen Konstruktion, die stets eine Repetition einer Repetition ist. Das heißt zwar nicht, dass die Ontologie der Performance in ihrer Kontingenz und Flüchtigkeit per se resistent ist. Aber, dass ihre spezifischen visuellen „Zeichenverwendungen“ (Körperbilder, Gestiken, ...) die Gelingensbedingungen der hegemonialen Ordnung der Repräsentation verfehlen können.²⁶¹

260 S. 27

261 Diese homogenisierende Definitionslinie biegt sich Phelans Performance-Politik gewissermaßen so zu Recht, dass sie in Butlers Theorie der imitativen Konstruktion der Geschlechtsidentität implementierbar bleibt. Der Terminus *unmarked* beschreibt dann gleichermaßen einen Mechanismus von Macht wie einen Mechanismus von Gegenmacht. Zum einen jene konstitutiven Prinzipien der „ideology of the visible“, die selbst im Verborgenen bleiben: „Lacan

Mehr noch. Die Ontologie der Performance, ihre „Präsenz“, weist gegenteilig das eigentliche Paradigma der Repräsentation zurück. Seine semiotische Ästhetik, die das performativ erzeugte Material, die Körperlichkeit des Performers oder der Performerin als Zeichen, und performative Aktionen als Zeichenverwendungen denkt. Denn performative Inszenierungen lassen sich nicht allein über eine „Signifikat-Signifikant-Relation“ begreifen, wie Erika Fischer-Lichte schreibt.²⁶² Und das nicht, weil Performances transitorisch und flüchtig sind, sich in ihrer Gegenwärtigkeit erschöpfen und daraufhin unwiederbringlich verloren sind. Sondern weil sich in der performativen Verkörperung ihre „Präsenz“ als eine spezifische *Körperlichkeit* entwickelt: „Die Körper- bzw. Materialhaftigkeit der Handlung dominiert [...] bei weitem ihre Zeichenhaftigkeit“²⁶³. Folgt man Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*, verpasst nämlich eine einseitige Hervorhebung von „disappearance and invisibility“ die entscheidenden „Schwellenbereiche“, die künstlerische Performances bei ihrer Hervorbringung eines Ereignisses ermöglichen.

and Freud called this immateriality the unconscious; it speaks through the symptom. I am calling this immateriality the unmarked; it shows itself through the negative and through disappearance. I am speaking here of an *active* vanishing, a deliberate and conscious refusal to take the payoff of visibility.“ (S. 19). Zum anderen Strategien, diese zu subvertieren. Diese homogenisierende Interpretation redet mehr oder weniger die Unterschiede zwischen Butler und Phelan klein, denn „[w]o Butler auf Resignifikation, auf Differenzproduktion durch Wiederholung setzt, versucht Phelan über die Kopplung von Präsenz und Verschwinden Gegenwärtigkeit, Singularität und Negativität als Strategien des Widerstands gegen gängige Modelle von Reproduktion und Identität zu begreifen.“ (Eckhard Schumacher, „Performativität und Performance“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: 2002, S. 394) Wird hingegen die Herstellung von Präsenz und Gegenwärtigkeit bei künstlerischen Verfahren hervorgehoben, erscheint Phelans gegenwartsfixierte Ontologie der Performance als Kritik an Butlers Konzept der Übertreibung und Diskontinuität repetitiver Bezeichnungen. Weil die „subversiven Körperakte“ und ihre Denaturalisierung heteronormativer Identitätsbilder letztlich in der Ökonomie der Repräsentationen verfangen bleiben. Denn „[s]inguläre, expressive Akte, die sich der Ordnung des Diskurses entziehen, sind in diesem Zusammenhang [von Butler] nicht nur nicht relevant, sondern gar nicht denkbar.“ (S. 393) Im Theorievergleich erscheint dagegen die ontologisch nicht reproduzierbare „Flüchtigkeit“ der Performance bei Phelan als eine Subversion höherer Ordnung. Sie bedient so zweifelsohne ein virulentes Motiv linker Kulturkritik, denn „in unserem vom Visuellen dominierten Zeitalter ist ein neues Interesse an dem erweckt worden, das der Visualisierung entkommt: am der Präsentation des Bildes Entglittenen und Performativen.“ (Helge Mooshammer, *Cruising. Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures*, Wien: 2005, S. 15) Diese Subversion höherer Ordnung, die Butlers subversive Geschlechter-Parodie noch als ungefährliche Zeichenprozesse der „ideology of the visible“ zu kompromittieren scheint, erhöht die „greatest strength“ der Performance, ihre „disappearance and invisibility“, in Phelans Rhetorik der Präsenz jedoch zu einem Selbstzweck. Denn in Phelans politischer Szenerie, in der Arena Performance vs. Repräsentation, zielt die emanzipative Praxis nicht mehr darauf, die Kontingenz eines herrschenden männlichen Blicks zu „deontologisieren“. Sondern die Kontingenz des Performativen selbst wird zu einem Cocoon reiner Gegenwärtigkeit, der sich vor einem Feind metaphysischen Ausmaßes, der Repräsentation, verschanzte.

262 Denn entscheidend ist, „daß die Semiotizität einer Aufführung [...] nicht im Widerspruch zu ihrer Performativität angemessen zu begreifen ist, sondern nur im Kontext einer Ästhetik des Performativen.“; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: 2004, S. 269

263 S. 21; Fischer-Lichtes Axiom einer irreduziblen Körperlichkeit scheint befremdlich, da sie eine mehr oder weniger „vordiskursive“ Leiblichkeit meint, die nicht weiter problematisiert, geschweige denn geschlechtlich kodiert wird. Doch wird allein deshalb ihre Betonung einer irreduziblen „Präsenz“ von Körperlichkeit als entscheidendes Kennzeichen einer *Ästhetik des Performativen* nicht hinfällig: „daß der phänomenale Leib des Schauspielers nicht als Medium oder Zeichen für die sprachlich konstituierte Figur dient, sondern das die Figur, die auf der Bühne erscheint, als eine je spezifische ohne das je besondere In-der-Welt-Sein des Schauspielers/Performers nicht zu denken und zu haben ist“. (S. 152) Die „Präsenz“ des phänomenalen Leibes (den Performance-Künstler besonders in selbstverletzenden Praktiken noch zu beweisen wollen scheinen) ist jedoch freilich selbst eine „Materialisierung“, das Ergebnis kultureller Konstitutionsleistungen. Insofern kann man Fischer-Lichtes Definition „Eine Ästhetik des Performativen ist [...] eine Ästhetik der Präsenz, nicht der Präsenz-Effekte, eine 'Ästhetik des Erscheinens', nicht eine Ästhetik des Scheins“ (S. 175) auch ins Gegenteil verkehren.

Liminale, transformatorische Erfahrungen entstehen weniger aus der Flüchtigkeit des Ereignisses, sondern bei der performativen Hervorbringung von Körperlichkeit als „Präsenz“. Als Einbruch des Realen in die Fiktion. Die Spannung zwischen dem realen, phänomenalen Leib des Darstellers und seiner Darstellung einer semiotischen Figur reißt den Betrachter aus der Illusion, entfacht eine „perzeptive Multistabilität“ im Kampf Präsenz vs. Repräsentation.²⁶⁴ Dieses Wechselspiel zwischen dem semiotischen Körper und der leiblichen Präsenz als intensivem Modus von Gegenwärtigkeit treibt das besondere Kontingenzerlebnis perzeptiver Selbstreflexivität an. Denn „das Umspringen [lenkt] [...] die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden auf den Wahrnehmungsprozeß selbst und seine spezifische Dynamik. Der Wahrnehmende fängt an, sich selbst als Wahrnehmenden wahrzunehmen.“²⁶⁵

Peggy Phelans Insistieren auf der Singularität der Performance verkennt so gesehen, *wieso* sie sich der Ökonomie der Reproduktion und Repräsentation entzieht. Nicht die Differenz selbst zwischen Performance und Performativität (als Zitieren von Normen oder Konventionen) ermöglicht ein Erlebnis von Liminalität, sondern die selbstreflexive Verstehensleistung im Besetzen dieser Differenz. Im Eindruck der „Präsenz“ als Körperlichkeit. – Einer Körperlichkeit freilich, die sich innerhalb der allgemeinen Zitathaftigkeit repetitiver Bezeichnungspraxen performativ „materialisiert“.

264 Eine „autopoietische *feedback*-Schleife“ zwischen den Teilnehmenden, „welche Grenzen in Schwellen verwandelt – wie die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum, Akteuren und Zuschauern, Individuum und Gemeinschaft oder Kunst und Leben.“ (S. 359) Diese „perzeptive Multistabilität“ des Wahrnehmenden kulminiert in einer Situation der Liminalität, wenn die Wahrnehmung der dramatischen (Bühnen-)Figur einer theatralen Repräsentation ständig mit dem leiblichen Körper des Performers als Präsenz konkurriert. Die „perzeptive Multistabilität“ schürt der „Augenblick, in der die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes umspringt in die Wahrnehmung der Figur und umgekehrt, indem jeweils der reale Körper des Schauspielers oder die fiktive Figur in den Vordergrund tritt und fokussiert wird, in dem der Wahrnehmende sich auf der Schwelle zwischen diesen beiden Welten befindet.“, S. 152

265 S. 261; Daraus leitet Fischer-Lichte ab, dass Aufführungen nicht verstanden, sondern erfahren werden wollen. Ziel ist nicht, „die Aufführung zu verstehen, sondern bestimmte Erfahrungen zu ermöglichen“ (S. 276) Die Intention der Performance-Künstler ist nicht, Bedeutung zu transportieren, sondern die Hervorbringung einer transformatorischen und liminalen „Situation, die Vorhersagen über ihrer weitere Entwicklung schwierig, wenn nicht unmöglich macht“. (S. 285) Performances generieren ein soziales Ereignis, in dem sich die Entgegensetzung von Akteuren und Zuschauern einebnet zu einem „Verhältnis von Ko-Subjekten“. Performance-Künstler versuchen „Menschen in Situationen auszusetzen, in denen es diese nicht mehr fertigbringen, sich ausschließlich als Zuschauer zu betrachten und zu verhalten“ (S. 299). Die mehr oder weniger involvierten Teilnehmer und Mitspieler beeinflussen sich in einer „autopoietischen *feedback*-Schleife“ dabei wechselseitig: „Es ist die Ereignishaftigkeit von Aufführungen, die sich in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, in der performativen Hervorbringung von Materialität, in der Emergenz von Bedeutung artikuliert und in Erscheinung tritt.“ (S. 315) Die Autopoiesis der selbstbezüglichen und veränderlichen „*feedback*-Schleife“ definiert eine kontingente Situations- und Beziehungsdefinition der Teilnehmenden, ein „selbstorganisierendes System“ von Emergenz: „Die *feedback*-Schleife weist so Verwandlung als eine grundlegende Kategorie einer Ästhetik des Performatives aus.“; S. 81

1.2.4 Thematische Architektur als „Queer Space“

Das ambivalente Verhältnis der Travestie zur hegemonialen heteronormativen Sexualökonomie ist in ihren *Effekten* vergleichbar mit dem ambivalenten Verhältnis thematischer Simulationsästhetiken zu simulierten Originalen. Wenn man sich darum thematische Architektur wie *drag* vorstellt, die freiwillig oder unfreiwillig architektonische Wertigkeiten „parodiert“, kann es zwei gegensätzliche *Effekte* lostreten: eine ihr Thema travestierende Architektur kann eine radikale „Parodie *des* Begriffs des Originals als solchem“²⁶⁶ vorantreiben. Gegen ihren Willen ihre „unvermeidliche Komödie“ zelebrieren. Oder aber, wie Baudrillards prominente Bemerkung zu *Disneyland* feststellt, durch grelle Künstlichkeit die „Echtheit“ eines hegemonialen Realitätsmodells zementieren. Denn

„Disneyland existiert, um das 'reale' Land, das 'reale' Amerika, das selbst ein Disneyland ist, zu kaschieren [...] Disneyland wird als Imaginäres hingestellt, um den Anschein zu erwecken, alles Übrige sei real. Los Angeles und ganz Amerika, die es umgeben sind bereits nicht mehr real, sondern gehören der Ordnung des Hyperrealen und der Simulation an. Es geht nicht mehr um die falsche Repräsentation der Realität (Ideologie), sondern darum, [...] auf diese Weise das Realitätsprinzip zu retten.“²⁶⁷

Baudrillards mythologische Besetzung der „Fiktion Amerika“ ist hier nicht die entscheidende Frage. Sondern, inwiefern diese analogisierende Beschreibung von Themenarchitektur als *drag*, nicht gänzlich ungleiche ontologische Ordnungen „parodieren“ lässt. Denn einerseits unterscheiden sich diese architektonischen „Travestien“ durch eine differente *Wertigkeit* der ontologischen Ordnung, die diese Essentialismen konfigurieren. Andererseits im Verhältnis der Wiedereinschreibungen zu den essentialistischen Bezeichnungsgrößen selbst.

Wenn thematische Architekturen ihre Referenten wie *drag* „travestieren“, arbeiten sie ebenso wie die ästhetizistischen Camp-Affirmationen des „Künstlichen“, „Theatralischen“ und „Pervertierten“ einem anti-essentialistischen, nicht-abschließenden kulturellen Diskussionsbegriff zu, der wie die *queer*-Politik die immanenten Instabilitäten von (identitären) Bezeichnungsakten als Möglichkeit einer erweiterten Demokratisierung begreift.

Die angesichts der architekturtheoretischen Frontstellung eines ästhetischen Essentialismus- und Eigentlichkeitsdiskurses begreifliche Agenda, die Kronzeugen einer kontingenztheoretischen Politik

266 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 203

267 Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin: 1978; S. 25

der Entschleierung gesellschaftlich konstruierter „Künstlichkeit“ paradiere zu lassen, darf aber in keinsten Weise ihre theoretische Allianz mit den genderpolitischen Neubeschreibungen der *Queer Theory* als quasi analogisierende Praxis begreifen. Die Agenda einer die Kontingenzen von „themed architecture“ aktivierenden ästhetischen Neubeschreibung arbeitet zwar ebenfalls relativ zu einer „substantivischen“ Bedeutungsökonomie. Diese selbst ist allerdings wenig vergleichbar mit den geschlechtlichen Identifizierungen der „heterosexuellen Matrix“, auf die sich die paradigmatische *queere* Ästhetik „subversiver Körperakte“ bezieht.

Beide agitieren gegen die Wirkungen diskursiver Machtdynamiken, die durch ein verdinglichtes, „substantivisches“ Bezeichnungssystem einem Feld der Intelligibilität (ontologisches) Gewicht verleihen und alle kulturell unintelligiblen Körper, Begehrensformen, Praktiken und Artefakte als Verfehlungen anscheinend vorgegebener ahistorischer Ideale disqualifizieren. Beide agitieren gegen essentialistische Redeweisen, gegen die metaphysischen Vorstellung, es gäbe zwei unterschiedlich zu bewertende Wirklichkeitsbereiche – einen wesentlichen und einen unwesentlichen, einen eigentlichen und einen uneigentlichen. Und beide leisten ihre Arbeit darin, die essentialistischen Bezeichnungsgrößen als kontingente kulturelle Hervorbringungen zu verstehen.

Aber ein erster Kategorienunterschied liegt darin, dass sowohl die geschlechtliche Identifizierung als auch die Geschlechter-Parodie des *drag* auf Weiblichkeit als ein „regulatives Ideal“ rekurrieren. *Queere* Ästhetiken, die „die komödiantische Dimension der sexuellen Ontologie radikalieren“²⁶⁸, verweisen trotz ihrer devianten Begehrensorientierung mehr oder weniger unvermeidlich auf den hegemonialen kulturellen Diskurs des heterosexuellen Binarismus, auf das „regulative Ideal“ dieser Subjektivationsprozesse. Auf eine idealisierte Weiblichkeit oder eine theatralische Verkörperung idealisierter Weiblichkeit. Denn die *drag queen* imitiert nicht Judy Garland als konkrete weibliche Person, sondern Judy Garland als überzeichnete Diva des Weiblichen „an sich“. Die Identifikationsbeziehung ist „phantasmatisch“.

Queer eingesetzte Ästhetiken wie *Camp* travestieren die produktiv regulierenden Zeichen des heteronormativen Sexualregimes und vermengen sie mit Bereichen verworfener Körper und Begehrensformen. Die „*Camp gesture* signals an ontological challenge that displaces bourgeois notions of the Self as unique, abiding, and continuous, while substituting instead a concept of the Self as performative, improvisational, discontinuous, and processually constituted by repetitive and stylized acts.“²⁶⁹ Sie verweist auf die logisch notwendigen Instabilitäten jeglicher identifikatorischer Praktiken körperlicher und identitärer Formierung, genannt „Materialisierung“. Denn es sind die „durch diesen Prozeß [der 'Materialisierung'] hervorgebrachten Instabilitäten, die Möglichkeiten der

268 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 80

269 Moe Meyer, „Under the Sign of Wilde. An archaeology of posing“, in: ders. (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: 1994, S. 75

Re-Materialisierung, die einen Bereich kennzeichnen, in dem die Kraft des regulierenden Gesetzes gegen dieses selbst gewendet werden kann, um Neuartikulationen voranzutreiben, die die hegemoniale Kraft eben dieses Gesetzes in Frage stellen.“²⁷⁰

Die „subversiven Körperakte“ des *drag* konstituieren dabei keinen separatistischen Eigenbereich vermeintlich befreiter Sexualität, sondern subvertieren den heteronormativen Machtbereich, in dem sie selbst zwangsläufig stehen. Denn die stete „Wiederholung heterosexueller Konstrukte in den Sexualkulturen – seien diese schwul oder 'normal' heterosexuell – stellt [...] den unumgänglichen Schauplatz für die Denaturalisierung und Mobilisierung der Kategorien der Geschlechtsidentität dar.“²⁷¹ *Queere* Geschlechter-Parodien resignifizieren verdinglichte Geschlechtsidentitäten und erotisieren unintelligible Verworfenheiten – zwangsläufig im heteronormativen Machtbereich, aber gegen diesen gewendet.

Dies unterscheidet *queere* „subversive Körperakte“ von devianten Ästhetiken der „Künstlichkeit“ wie thematischen Simulationsarchitekturen, die nicht auf eine als „vordiskursiv“ konfigurierte Materialität des Körpers anspielen. Denn ein architekturideologischer Essentialismus kann seine Bedeutungsökonomie nicht auf die „Materialisierung“ einer „vordiskursiven“ Evidenz wie die menschliche Anatomie fundieren. Sondern er artikuliert sich über die von der essentialistischen Identitätslogik des selbstidenten Subjekts abgeleitete Kategorie der „Authentizität“ und über ontologisch weniger gefestigte Attribute wie die kulturelle Tradition.

Eine essentialistische Architekturbeschreibung von simulatorischen Themenwelten stellt der Reproduktion eine „authentische“ historische Bauweise entgegen, dem „künstlichen“ *Venetian* in Las Vegas das echte Venedig. Das echte Venedig legitimiert sich dabei allerdings nicht über eine höhere ontologische Wertigkeit (wie sich das bei den Geschlechtsidentitäten des heteronormativen Dualismus „materialisiert“), sondern über eine besondere geschichtliche Gewichtigkeit.²⁷²

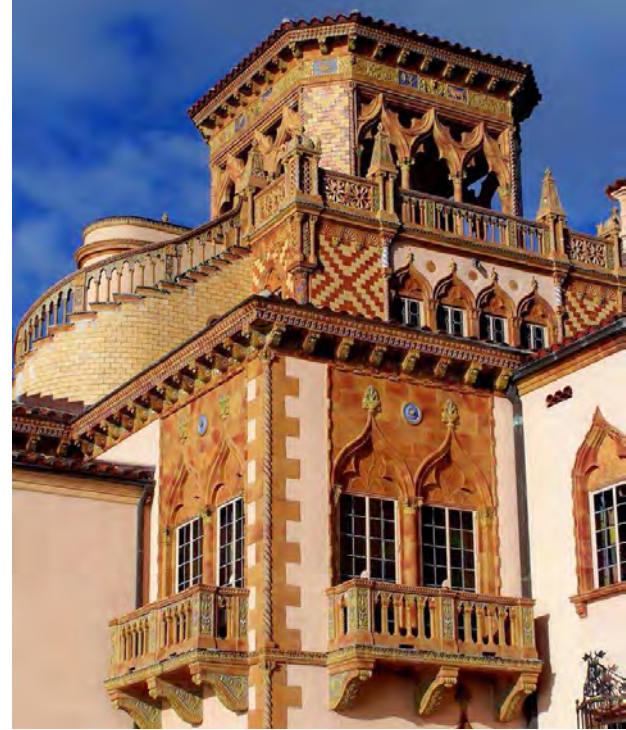
Kulturelle Traditionen sind ebenso fragile, resignifizierbare Rhetoriken wie „die regulierenden Normen des 'biologischen Geschlechts', die in performativer Wirkungsweise die Materialität der Körper konstituieren und, spezifischer noch, das biologische Geschlecht des Körpers, die sexuelle Differenz im Dienste der Konsolidierung des heterosexuellen Imperativs materialisieren.“²⁷³

270 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 21

271 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 58

272 Das gesteht Ada Louise Huxtable freimütig ein, wenn sie gegen das infantilisierte *Unreal America* der künstlichen „themed environments“ eine architektonische Realität entgegenhält, für deren traditionsreichste und ehrwürdigste gründerzeitliche Monumente Thomas Jefferson selbst einen „künstlichen“ palladianischen Klassizismus als „new style for a nation without an image to define it“ lieb. Über seine historische Rolle und seine Geschichtlichkeit legitimierte sich Jeffersons „künstlicher“ Stil allerdings: „As the years passed, the accretions of actuality and the alchemy of time supplied substance and character to invented forms. What was arbitrary and artificial as the start was naturalized by the processes of uses, growth, adaptation, and evolutionary change.“ (Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 44) – Allerdings wurde weder Jeffersons *Monticello* noch die *Rotunda* der *University of Virginia* aus Styrofoam errichtet.

273 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 22



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7:
 Venedig als
 historistische
 „Theming“-Pro-
 jektion: Dwight
 James Baum, *Ca'
 d'Zan Mansion*,
 Sarasota, Florida,
 1924-1926; Wil-
 liam Leiper, *Tem-
 pletton's Carpet
 Factory*, Glasgow,
 1888-1892; Fred-
 erick Sterner, *Da-
 niels & Fisher To-
 wer*, Denver, 1910



Doch unterscheiden sich diese beide Formen essentialistischer Definitionslehre eben in ihrer Logik und Wirkungsweise.

Thematische Architektur verweist nicht auf ein phantasmatisches „regulatives Ideal“, dass sich in ständigen performativen Beispielfolgen „materialisiert“ und in seinen signifizierenden Ketten eine immanente Instabilität in sich trägt. Sondern auf eine mehr oder weniger konkrete Referenz. Sei es ein spezifisches repliziertes Einzelgebäude, ein Stadtbild oder ein kunstgeschichtlicher Stil. Das *Venetian Hotel* in Las Vegas verweist auf einzelne Sehenswürdigkeiten der Lagunenstadt, auf die *Rialtobrücke* oder den *Campanile*, die es nachbildet. Zugleich jedoch auch auf unspezifische aber allgemein verständliche Gestaltungsmerkmale venezianischer *Canal Grande*-Palazzi. Die Settings thematischer Architektur sind nicht in der gleichen Weise phantasmatische Idealitäten. Selbst wenn sie „phantasmatisch“ angeeignet werden, wie die übersteigerte Venedig-Sehnsucht, die Dwight James Baums *Ca' d'Zan Mansion* in Sarasota, Florida, zu unfreiwilligen „reinen Camp“ deliriert. Die *Ca' d'Zan Mansion* ist eine abseitig dralle *Idealisierung* venezianischer Renaissance-Architektur, aber eine Idealisierung ist nicht das gleiche wie eine nur näherungsweise einlösbare Idealität.²⁷⁴

Begreift man darum in der Analogie Themenarchitektur als *drag*, erscheint eine Subvertierung des Referenten – im Gegensatz zu einer das „regulative Ideal“ der Heteronormativität angreifenden Geschlechter-Parodie – zweifelhaft. Denn die anti-essentialistische Neubeschreibung möchte ja lediglich die einengenden Sprachspiele einer essentialistischen Architekturkritik destabilisieren, nicht jedoch deren und die eigenen Referenten. Die großen Meisterwerke der Architektur (als Objekte der ästhetischen Bearbeitung im „themed place-making“) werden gegen ihre thematischen Rekonstruktionen und randständige *Fehlleistungen* wie dem grandiosen Camp-Palazzo *Ca' d'Zan Mansion*, die unfreiwillig ihre eigene Künstlichkeit in der Überpointierung der Replikation als „unvermeidliche Komödie“ feiern, in anti-essentialistischen Neubeschreibungen neu konstelliert, aber keineswegs verworfen.

Handelt es sich bei thematischen Architekturen dennoch um *Queer Space?* – Ja, aber. Zuerst liegt eine Definitionsentscheidung an, inwiefern „queer space may be a contradiction in terms. Some

274 Eco nennt die *Ca' d'Zan Mansion* der Zirkusmagnaten-Dynastie Ringling „ein[en] venezianische[n] Palast wie aus einem Abitur-Aufsatz [...]“. Es versteht sich, daß der auf eine Eins erpichte Schüler vor allem die Lebhaftigkeit der Farben und die orientalischen Einflüsse unterstreicht und ein Ergebnis liefert, das mehr Othello als Marco Polo gefällt. Was die Innenausstattung betrifft, so gibt es kein Zögern: Wir sind im Hotel Danieli. Der Architekt Dwight James Baum ist es wert [...], in die Geschichte einzugehen. Auch weil er, unzufrieden mit dem Danieli, noch übertrieben hat.“ (Umberto Eco, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 64). Trotz aller Verachtung für die dreiste Opulenz aus Jugendstil-Nippes, Muranogläsern, flämischen und englischen Tapissirien und Kasettendecken-Verzierungen „im Stil einer Corpsstudentenfrotzelei“, gesteht sich Eco allerdings eine leichte Camp-Sympathie für das Jenseitige ein. Denn es „liegt etwas Rührendes in diesem hilflosen Streben nach Ruhm durch Bekundung einer nicht erwiderten Liebe zur europäischen Vergangenheit“; S. 64

would argue that queerness, as an ineffable ideal of oppositional culture, is so fluid and contingent that the idea of a concrete queer space is an oxymoron.²⁷⁵ Dieses Definitionsproblem stellt sich ein, weil einer „konkreteren“ Zuordnung von *Queer Space* an die Sexualität ihrer Produzenten und Bewohner eine „abstraktere“ epistemologische Beschreibung *queerer* Kontingenz entgegensteht. Diese zweite epistemologische Zuordnung birgt zwei Grenzwerte. Einerseits die Verneinung der Vorstellung einer stabilen architektonischen Entsprechung von *queerness*, weil „queerness is constituted, not in space, but in the body of the queer: in his/her inhabitation, in his/her gaze“²⁷⁶. Andererseits die Verallgemeinerung der Queer-Episteme auf einen radikal anti-essentialistischen Stand des ästhetischen Bewusstseins.

Aaron Betsky, der den Terminus *Queer Space* theoretisch besetzt, lässt eine solche Bezeichnung thematischer Architekturen unter Einschränkungen zu. Denn Betsky pendelt zwischen beiden Definitionsweisen. Auf der einen Seite stellt seine „konkretere“ Wortverwendung zwar *queer* mehr oder weniger mit *gay* gleich (wobei er den männlichen schwulen Subkulturen eine fragwürdig verallgemeinerte ästhetisch-hedonistische Einstellung zuweist). Auf der anderen Seite verbreitert er seine Definition in einer „abstrakteren“ Wortverwendung auf eine architektonische Sensibilität für Theatralik, Flamboyanz und Sensualität, die quasi der tanzenden Heiterkeit der Camp-Architektur gleichkommt und die „deontologisierende“ Epistemologie des Camp-Ästhetizismus mit einschließt. *Queer Space* ist dann weit mehr als architektonisches „same-sex desire“: „It is a useless, amoral, and sensual space that that lives only in and for experience. It is a space of spectacle, consumption, dance, and obscenity. It is a misuse or a deformation of a place, an appropriation [...] for perverse purposes [...], a space of pure artifice.“²⁷⁷

Die enger gesetzte, „konkretere“ Wortverwendung von *Queer Space* in Betskys Arbeit beschäftigt

275 Christopher Reed, „Immanent Domain: Queer Space in the Built Environment“, in: *Art Journal*, 4/1996

276 Ebenda; Reed setzt seine Beschreibung enger und bindet den Begriff *Queer Space* an Lebensbereiche der Queer-Bewegung. An die Wirkung ihrer Aneignungen: „no space is totally queer or completely unqueerable, but some spaces are queerer than others. The term I propose for queer space is imminent: [...] More fundamentally, queer space is space in the process of, literally, taking place, of claiming territory.“ (ebenda). Diese Aneignungen zeichnen ihrer Akteure aus, sie sind jedoch nicht auf die Aktivitäten selbst reduzierbar: „queer space is the collective creation of queer people. But that doesn't mean it disappears when we leave“; ebenda

277 Aaron Betsky, *Queer Space. Architecture and Same Sex Desire*, New York: 1997, S. 5; Freilich, wenn Betsky schreibt, „queer space appears through an act of transformation“ (S. 142), begreift er seine *queerness* weniger über die *Effekte* einer architektonischen Transformation (wie bei der Camp-Wahrnehmungsweise oder einer „artifiziiellen“ Adaption durch Themenarchitektur) denn als einen klandestin angeeigneten „counterspace“: „By its very nature, queer space is something that is not built, only implied. [...] It's altogether more ambivalent, open, leaky, self-critical or ironic, and ephemeral. Queer space often doesn't look like an order you can recognize, and when it does, it seems like an ironic or rhetorical twist on such order.“ (S. 18) Reed stellt eine Verbindung zwischen Queerness und der Parasität räumlicher Aneignung her: ein „subtle element of queer space is its engagement with the past. From San Francisco to South Beach, [...] queer space is renovated space. More than simply a question of style, renovation is a process of taking place“ (Christopher Reed, „Immanent Domain: Queer Space in the Built Environment“, in: *Art Journal*, 4/1996). Reed betont demzufolge eine „relationship between queerness and renovation. Renovation – not synonymous with restoration – transforms what the dominant culture has abandoned so that old and new are in explicit juxtaposition. One connection is camp, [...] [which] has been seized as a badge of queer identity.“; ebenda

sich mit den subkulturellen Raumeignungen der *Gay Culture* und den Modalitäten ihrer Existenz (Cruising Grounds, Gay Bars, San Franciscos *Castro*-Viertel²⁷⁸). Die „abstraktere“ Wortverwendung jedoch mit Strategien künstlerischen Resignifizierens existierender Architektursprachen. Wie Camp. Resignifikationen, die einem selbstreflexiven metatheoretischen Kontingenzbewusstsein zuspielden, weil sie abschließende Ordnungsfunktionen vermeiden und ihre eigene affektive Involviertheit kennzeichnen. Schreibt man Betskys *Queer Space*-Konzeption von ihren epistemologischen Effekten her neu, verstärkt sich die Äquivalenz zu Camp noch.²⁷⁹

Betskys Beispielsammlung erweist sich ohnehin als quasi deckungsgleich mit den Klassikern der Camp-Architektur wie William Beckfords megalomanischen neogothischen Fantasiepalastr *Fonthill Abbey*, König Ludwigs pathetisch-schwelgerischen bayrischen Schloss-Phantasmen oder Bruce Goffs (zugeneigter) Extremisierung kleinbürgerlicher Kitsch-Kollektivismen²⁸⁰.

– In diese Reihe lassen sich die Meisterwerke thematischer Simulationsästhetiken zweifellos einordnen. Betskys „abstraktere“ Wortverwendung von *Queer Space* als „deontologisierende“ Epistemologie des Künstlichen lässt sie mit thematischer Architekturen vereinbar werden. Mit dem Theorieversprechen von Camp, „alles in Anführungsstrichen“ zu sehen. Der Camp-Ästhetizismus, der seine rezeptionsseitigen Bedeutungsbeilegungen um das Prinzip zentriert, in exzentrischen Akten „subversiver Affirmation“ die Welt als eine „unvermeidliche Komödie“ zu feiern, ist ein paradigmatisches Beispiel dafür, den inszenatorischen Modus kultureller Sinnproduktion im Sinne Butlers politisch zu problematisieren. Die „unvermeidliche Komödie“, die der Camp-Geschmack feiert, ist ein Fest der Kontingenz.²⁸¹

278 Irritierend wirkt Betskys Einwurf, das *Castro*-Viertel sei ein „Gay Disneyland“. Er spielt auf die Gentrifizierung des Stadtteils durch die „gay invasion“ an: „Queers, who only a short while before had been able to construct a social identity only as painted ladies, now were busy resurrecting the Painted Ladies of San Francisco, turning them into masks for their newly domestic lives.“ (S. 172) Die städtische Renovierungsleistung sei im *Castro* dabei in Überperfektion gekippt und hinterließ einen *disneyesken* Eindruck von Künstlichkeit: „The Castro was the first queer public space. At his height, it was a gay Disneyland version of a normal neighborhood [...]: the houses were too clean, too colorful, and too intensely occupied.“; S. 170

279 Besonders bei einigen sehr allgemein gehaltenen Bemerkungen Betskys ließe sich Camp quasi als Äquivalent einsetzen: „If architecture sublimates, queer space expresses. If interiors within most architectural structures accommodate, queer space seduces.“ (S. 20). Wenn Betsy das New Yorker *Studio 54* als das *Versailles* des 20. Jahrhunderts feiert: „It was pure act. Like Versailles, it was a lavish place [...]. It relied on ritual, role-playing, and operatic exaggeration. [...] It did so in a way that never took itself seriously. This was, after all, just a dance club.“ (S. 4). Oder wenn Betsy die Eigenheiten der aristokratischen Pariser Salons des 19. Jahrhunderts beschreibt: „The salons of the most-refined members of the French aristocracy exhibited all the attributes of queer space: The walls became mirrors, the orders became rhetorical, the surfaces became sensual, the furnishings were [...] theatrical composition[s] that mimicked the body and the orders that contained in a deformed manner that emphasized certain aspects of the body while making the rest of it disappear into the folds of drapery.“; S. 52

280 Selbst die Beschreibung von Bruce Goffs Architektur betont deren *campness*: „This was a warped transformation of anything that American society might recognize as normal, middle-class life. It was an architectural version of the stage life of Liberace. [...] The middle-class collector and manipulator of space for the creation of a self-consciously self-defining new world became the crazed collector, mirrorer, poser, and actor in a fantasy of what life could and should be like beyond the bounds of history and convention.“; S. 97

281 Der schwule *Queer Space* in seiner „konkreteren“ Wortverwendung feiert ebenso ein solches Fest der Kontingenz. Weit „konkreter“ freilich. Denn die schwulen Raumeignungen, die Betsy beschreibt, sind selbst kontingent und transitorisch, *performed*. Wie etwa die anonymen und temporären „orgy spaces“ des Cruisings: „queers queered

Das Bewusstsein der geschichtlichen Bedingtheit, das die Zitatoren thematischer Architekturen entweder durch die Reklamation von Details oder die Suggestion von Verbesserungen (die Kanäle im *Venetian* sind gechlort, sauber und führen kein Hochwasser) austreiben wollen, wird im Camp-Ästhetizismus – einen Dreh weiter – reaffirmiert. Camp stellt eine andere Architekturgeschichte an die Seite der akademisch hegemonialen Freund-Feind-Konstellation; auf der Seite hässlicher und monströser Architekturen, an denen sich die Geister scheiden.

1.2.5 Camp-Ästhetizismus: Eine Performativitätstheorie affirmierter Künstlichkeit

Das heilige Sakrament des Camp-Ästhetizismus heißt aber Artifizialität, nicht Homosexualität. Dass freilich eine eindrucksvolle Menge großer Camp-Persönlichkeiten (notorische) Homosexuelle waren und sich die ästhetischen und habituellen Manifestationen des Camp-Geschmacks zu weiten Teilen in der homosexuellen Geheimgeschichte entflamnten, korreliert mit den gesellschaftlichen Einschreibungen von Homosexualität als unnatürlich und pervers. Die effeminierten und exzentrischen Posen des Camp theatralisieren diese Einschreibungen und stellen – vornehmlich in Zeiten polizeilicher und gesellschaftlicher Verfolgung – eine künstlerische und habituelle Methode, als „Lüge, die die Wahrheit sagt“ marginalisierte Lebens- und Begehrensformen *in the closet* ästhetisch zu artikulieren.

Camp ist eine Koketterie, die die eigene Marginalisiertheit in den Status eines künstlerischen Ausdrucks erhebt. Jedoch im Modus einer „Lüge, die die Wahrheit sagt“, in einem Modus theatralischer Desidentifizierung und Desinformation – „in order to *queer the very ways in which we might think of the evidential*“²⁸². Camp ist die künstlerische Verwertung von *closetedness* als eindeutig-uneindeutige Übertreibung, als listiges Umspielen gesellschaftlicher Homophobie.

Philip Core, dessen breites Kompendium *Camp: The Lie that tells the Truth* eine Rekonstruktion

the city. They made it their own, they opened it up on the margins, they performed it.“ (S. 13) Die beiden Formen von *Queer Space* bei Betsy und ihre jeweiligen spezifischen Kontingenzerlebnisse entsprechen so gesehen den beiden Theoriebildungen von *Performativität* und *Performance* bei Butler und Phelan. *Queer Space* in seiner „abstrakteren“ Wortverwendung erreicht sein Kontingenzerlebnis wie bei Butler in Akten des Resignifizierens, die die Zitatförmigkeit von Bedeutungskonstitution offenlegen. Der sezierende Camp-Ästhetizismus ist sein Beispiel. In den performierten räumlichen Manifestationen von *Queer Space* in seiner „konkreteren“ Wortverwendung dagegen wird Kontingenz wie bei Phelan als Flüchtigkeit und Ereignishaftigkeit erlebt. Cruising generiert einen solchen transitorischen „space that could not be seen, had no contours, and never endured beyond the sexual act.“ (S. 141). (Die Bemerkung, Cruising Grounds wären *unmarked*, weil in der Regel im Dunkeln und Verborgenen, ist jedoch kontraproduktiv.)

282 Gavin Butt, *Between You and Me. Queer Disclosures in the New York Art World 1948-1963*, Durham, North Carolina: 2005, S. 7

ihrer ästhetischen Wegbereiter ausarbeitete, definiert Camp dementsprechend als Verarbeitung einer zweiten geheimen, weil gesellschaftlich verworfenen und so bedrohten Persönlichkeitsebene:

„[C]amp was and remains the way in which homosexuals and other groups of people with double lives can find a *lingua franca*.“²⁸³

Es ist die Lektion Homosexueller *in the closet*, die in einer heteronormativen Öffentlichkeit in einem schauspielerischen „passing for straight“ die heterosexuellen Konventionen kopieren müssen, um einer gesellschaftlichen Verfolgung zu entgehen. Ebenso wie die Lektion gesellschaftlicher *arrivistes*, die ihre niedere soziale Herkunft im aristokratischen Milieu mit besonderer Dekadenz und Überheblichkeit kaschieren. Es ist ein reflexives Künstlichkeits- und Stilbewusstsein, „alles in Anführungsstrichen“ zu sehen, denn für jene, die ihre Heterosexualität oder Adeligkeit nur schauspielern, entlarven sich die „autoritativen“ Natürlichkeiten der Heterosexualität oder der aristokratischen Abstammung, die konventionellen Geschlechts- und Klassenzeichen als bloße *Rollen, Posen, Performances*.

Susan Sontag, deren Essay *Notes on 'Camp'* 1964 die Theoriediskussion des Camp-Ästhetizismus eröffnete, leitete aus dieser anti-essentialistischen Lektion eine „Erlebnisweise“ ab, die das Künstliche und Theatralische gesellschaftlicher Normierungen affirmiert und übersteigert: zu „eine[r] bestimmte[n] Art von Ästhetizismus. Camp ist eine Art unter anderen, die Welt als ein ästhetisches Phänomen zu betrachten. Nicht um Schönheit geht es dabei, sondern um den Grad der Kunstmäßigkeit, der Stilisierung.“²⁸⁴

Kitsch, üppige Ästhetiken des „zu viel“, *démodé* gewordene, obsolete Moden und künstlerische „Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt“²⁸⁵ liefern Sontag die eindrucklichsten ästhetischen Erlebnisse jener stilisierten Kunstmäßigkeit. Deswegen fokussiert sich die Abhandlung auf fehlgeleitete „Kunst, die sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann.“²⁸⁶ Sie unterscheidet demzufolge *nicht-intentionalen*, naiven „reinen Camp“ von der parodistischen *intentionalen* Inszenierung „vorsätzlichen Camps“. Wobei ihre Neigung für erstere Sorte den Schwerpunkt auf den Rezeptionsakt legt, der „todernste“, aber unfreiwillig komische, weil überschwänglich manieristische künstlerische Darbietungen über eine einschlägige ästhetische Prädikatisierung als Camp nobilitiert.

Neben seinen quasi-libidinösen Besetzungen und Fetischen für barocke Szenerien eines „zu viel“, für Kitsch und *démodé* gewordene Modeerscheinungen tendiert der Camp-Ästhetizist zu besonders theatralischen und pompösen Kunstformen, zu Old Hollywood, zu Ballett, und zu Pop, sowie zu

283 Philip Core, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984, S. 9

284 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 324

285 S. 331

286 ebenda

nicht-naturalistischen und dementsprechend mit den Adjektiven „künstlich“ und „unnatürlich“ versehenen Körper- und Geschlechterinszenierungen. Zu Travestie und Androgynität.²⁸⁷ Jedoch begeistern den Camp in seiner „Vorliebe für die Übertreibung sexueller Merkmale und individueller Manierismen“²⁸⁸ nicht nur „perverse“, die Regulierungsziele der normativierenden Heterosexualität zurückweisende Erotisierungen. Jenes Kontinuum „subversiver Körperakte“, das Judith Butler politisch besetzt: die phallizierte Lesbe (*dyke*) und der verweiblichte Schwule (*fag*), Praktiken wie *drag* und *cross-dressing*. Sondern ebenso besonders gleißende und all zu perfekte Einlösungen phallozentrischer heterosexueller Körperklischees: die überdeutliche Weiblichkeit und Männlichkeit der Filmstars, die in ihrer Perfektion in „Künstlichkeit“ umschlagen.

Opulenz und Theatralität zeichnen die *Camp fads and fancies* im Allgemeinen aus, auch wenn sie sich stilistisch nicht eindeutig festschreiben lassen, mögen gewisse ästhetische Erscheinungsformen, Ornamentiken, Kleidungsstücke, habituelle Gesten und Sprechweisen auch noch so eindeutig verherrlicht werden. Denn Camp ist eine epistemologische Technik, eine Erlebnisweise, und kein kunstgeschichtlich oder soziologisch klassifizierbarer Stil. Jedoch ist der Camp-Ästhetizismus ebenso wenig nur eine rezeptionsseitige Welterschließung, denn auffällig ist sein Geltungsbedürfnis, seine Eitelkeit. Das Einlösen eines Distinktionsbedürfnisses ist ein wesentliches Moment seiner ästhetischen Aneignungen.

Die *Camp fads and fancies* sind kulturelle Kapitalien einer narzisstischen Selbst-Präsentation, einer Form von Exhibitionismus. Mark Booth geht so weit zu schreiben: „Camp is primarily a matter of self-presentation rather than of sensibility“.²⁸⁹ Und Sontag hat dieses exhibitionistische Begehren ebenfalls notiert, denn sie referenzierte den Camp-Ästhetizisten dynastisch mit dem klassischen Dandytum des 19. Jahrhunderts und bezeichnete ihn als dessen zeitgemäße Version. Camp als „Antwort auf das Problem: Wie kann man im Zeitalter der Massenkultur Dandy sein?“²⁹⁰ Wobei allerdings festzuhalten bleibt, dass sie nicht nur Camp als kulturelle Praxis entsexualisierte, sondern auch die Figur des Dandys: „as a figure concerned with making life into a work of art; as a passive detached persona predisposed to an appreciation of the superficial and the inconsequential“²⁹¹.

287 Das „Künstliche“ an Ballett, das den Camp-Ästhetizisten enthusiastisiert, ist dementsprechend nicht die Ballerina, deren Fragilität mit den konventionellen Geschlechtszuschreibungen für Weiblichkeit korrespondiert, sondern der männliche Tänzer in der Arabeske, in graziler Anmut. Besonders dann, wenn – wie beispielsweise bei Heinz Bosl – eine sehr eindeutige männliche Körperlichkeit in gegenüber den konservativen Identitätsfestschreibungen als „unmännlich“ konnotierte Choreographien versetzt wird.

288 S. 327

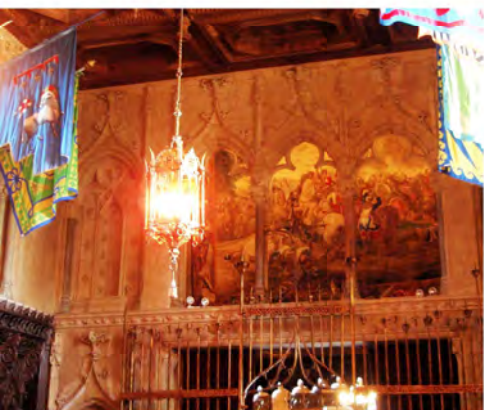
289 Mark Booth, *Camp*, London: 1983, S. 17

290 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 337

291 Gavin Butt, *Between You and Me. Queer Disclosures in the New York Art World 1948-1963*, Durham, North: 2005, S. 132



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Julia Morgan (mit William Randolph Hearst), *Hearst Castle*, San Simeon, Kalifornien, 1919-1947



Der Elitarismus des Dandytums verlagert sich dabei in den *Notes on 'Camp'* von den distinguierten Rezeptionsobjekten, auf die distinguierte Rezeptionsweise, die originelle, snobistische Kuratierung des kulturell Minderwertigen und Hässlichen, von Kitsch und Pop. Denn der Camp „delektiert sich nicht an lateinischer Poesie, an seltenen Weinen und Samtjacken, sondern an den derbsten und gemeinsten Vergnügungen, an der Künsten der Massen.“²⁹² Die identifikatorische Komponente der Pop-Trends greift bei der distinktiven Aneignungsweise, dem ironisch-distanzierten Zugriff des Camp-Dandy allerdings nicht. Vom konventionellen „Rezipienten der Massenkultur wäre der Dandy demnach elementar geschieden, weil er sich jedes Moment der Identifikation und Einstimmung versagt“²⁹³.

Intellektuellen der traditionellen *educated class* wie Sontag selbst, die sich in den 1960ern von den neuen Möglichkeiten einer egalitaristischen *Pop Society*, vom hereinbrechenden Hedonismus der unteren Schichten und von der Renitenz der Teenager in ihrer kulturellen Definitionshoheit als symbolproduzierende Trägerschicht der kulturellen Elite bedroht sahen, kam das ironische Rezeptionsmodell, „alles in Anführungsstrichen“ zu setzen, mehr als Recht. Denn so konnten sie selbst am Pop-Zeitgeist teilnehmen, deren überentwickelte Konsumgewohnheiten, Stile und Kleidungsweisen mit ästhetischen Raffinement genüsslich zerlegen – alles aber in der beherrschten, „überlegenen Wahrnehmungsweise des zeitgenössischen Dandys, der sich an der Massenkultur delektiert, ohne sich mit den Massen und ihrer unvermittelten Begeisterung gemein zu machen.“²⁹⁴ Als Intellektuelle konnten sie ihr kulturelles Kapital in der elitären Figur des „camp cognoscente“ gegenüber dem „kitsch ignorante“ des Pop konsolidieren, wie Andrew Ross bemerkte: der Camp-Dandyismus sei eine „defense against the threat of being stripped of the traditional panoply of tastemaking powers which Pop's egalitarianism mandate poses“²⁹⁵.

Camp ist so gesehen eine erneuerter Aristokratismus, der sich über den „trailer trash“ der unteren Schichten erhebt, in dem er ihre Insignien, den obligaten Pink Flamingo, hämisch persifliert. Denn „[i]ntegral to the camp sensibility is a mocking and superior attitude toward the lower classes, especially poor whites. [...] Poor whites are the one group that even the most touchy-feely liberals seem to feel fully licensed to mock without remorse. The stereotyped images [...] are camp standard bearers“²⁹⁶. Diese Gehässigkeit lässt Camp eher als reaktionäre Entgegnung auf das egalitaristische *Pop Society*-Versprechen erscheinen, denn als eine Einlösung einer demokratischen „Klassenlosigkeit“, wie Gareth G. Cook schreibt:

292 ebenda

293 Thomas Hecken, *Pop. Geschichte eines Konzeptes 1955-2009*, Bielefeld: 2009, S. 106

294 S. 302

295 Andrew Ross, „Uses of Camp“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 320

296 Gareth G. Cook, „The dark side of camp – Why irony and detachment sometimes add up to nastiness and snobbery“, in: *Washington Monthly*, 09/1995

„It might seem that the camp [...] is evidence that class did indeed disappear. Knowingly embracing bad taste, it could be said, is a way of rejecting class distinctions [...]. In fact, the proliferation of camp shows that Americans are still obsessed by class. With college diplomas and Florida vacations more widely available, the upper-crust needs a new way of distinguishing itself [...] The idea is to show that you have enough taste to choose the right bad taste.“²⁹⁷

Letztlich scheiterte und scheitert der „aristokratische“ Camp-Dandyismus jedoch an seinem eigenen Erfolg. Die opulenten stilistischen Abweichungen lebenskünstlerischer Stilentscheidungen, *démodé* gewordene und ästhetisch fragwürdige Kunst-, Einrichtungs- und Kleidungsstile anspielungsreich neu zu beleben, wurden im Pop reflexiv als Trash-Kulte und Retro eingearbeitet. Pop reproduziert seine materielle und symbolische Vorherrschaft seit den ersten Retro-Moden nicht mehr länger allein über Neuheitswerte, sondern ebenso über Revivalism.

Mit der Wirklichkeitskonstitution von Pop, verwirrende Sinnlichkeit, das Uneigentliche und Künstliche zu feiern, geht die Camp-Begriffsbildung ohnehin konform. Die Camp-Epistemologie der komischen Verfehlungen wurde so selbst zu einem Teil von Pop; und das keineswegs bloß in der Form von kulturindustriellen Kommodifizierungen. Die Mainstreamisierung von Camp bezeichneten Theoretiker der Homosexuellenbewegung zwar mit Berechtigung als entpolitisierte „degayfication“. Gleichzeitig eröffneten die *partiellen* Konversionen des subkulturellen *gay camp* allerdings semantische Amplifikationen und neue Territorien subversiver *queerer* Dekonstruktion und fiktionaler (Selbst-)Deformation, ein emanzipatorisches *queering* im und mit Pop.²⁹⁸

297 ebenda

298 Gavin Butt referiert in seiner Studie *Between You and Me* über *Queer Disclosures* in der New Yorker Kunstszene der Nachkriegsjahrzehnte indirekt einige gesellschaftliche Einflüsse auf die Begriffsentwicklung von Camp. Sowohl als ästhetische Kategorie nach Sontags „degayfication“ des Camp-Terminus aus der schwulen Klandestinität, wie als existentielle Perspektive in ebenjener *closetedness*. So lässt sich der *Kinsey-Report* über das Sexualverhalten des amerikanischen Mannes als erster Einschnitt für die spätere heterosexuelle Einverleibung von Camp begreifen, denn der entscheidende Effekt der populären Rezeption von Kinseys Ergebnissen war ein „ushering in of a culture in which the codes of normative masculinity become loosened from their heterosexual moorings; rendered semiotically unstable as they become subject to the play of perverse thoughts about what they may harbor.“ (Gavin Butt, *Between You and Me. Queer Disclosures in the New York Art World 1948-1963*, Durham, North Carolina: 2005, S. 34). Denn Kinseys Erkenntnisse über die weitreichende Verbreitung von Homosexualität ging mit der Feststellung einher, dass ihre konventionelle Stereotypisierung mit weiblich konnotierten Eigenschaften („verweichlicht“, „künstlerisch veranlagt“ oder „hysterisch“) in keiner Weise evident sei. Eine „culture of homosexual suspicion“ war die Folge. Diese Entwicklung kam homosexuellenfeindlichen Tendenzen zwar entgegen, nämlich einerseits dem Sensationsjournalismus der „gossip industry“, der über Hollywoods sexuelle „Deviationen“ spekulierte, und andererseits dem paranoiden McCarthyism und seiner homophoben Hermeneutik der Verdächtigungen über „sexual misfits“. Da das „House Committee on Un-American Activities“ eine konspirative Zersetzung des Staatsdienstes durch eine „Homintern“ (ein Neologismus, der auf die konspirative kommunistische Komintern verweist) fürchtete. Zugleich konnte sich jedoch so eine *queere* Rezeption der Geschlechteridentitäten eröffnen: denn „heterosexual' appearance can be seen to be shadowed by a phantasmatic queerness instilled within the popular cultural imaginery by the reports findings [...] about the prevalence of homosexuality in the so-called ordinary world.“ (S. 37) *Queere* Resignifikation auf der Basis von nicht-offiziellen Meinungen, von gossip und rumor-mongering etablierten sich aber auch in der homosexuellen Marginalität selbst, wo sich identitäre Selbstbeschreibungen über eine „überlegene“

Und selbst wenn Camp-Ästhetiken gänzlich in eine heterosexuelle Ökonomie des Begehrens rekonfiguriert werden, heißt das keineswegs, dass mit der *gender trouble*-Komponente einer Dekonstruktion fixer Identitätsannahmen zwangsläufig alle anderen Insubordinations-Mechanismen mit einkassiert werden. Der ästhetizistisch heterosexuelle „camp cognoscente“ betreibt dennoch konstitutive symbolische Forderungen einer anti-essentialistischen Bezeichnungspraxis. Und das ist mehr als lediglich eine „bizarre love affair with the dead queer who, safely contained within the coffin of a distancing metaphorical historicization, can now be loved and cherished as the source of dominant cultural renewal.“²⁹⁹

So oder so, eine rhetorische Polarisierung, die gegen einen als kommerzialisiert etikettierten „ästhetischen“ *straight camp* einen exklusiven „politischen“ *gay camp* verteidigt, ist letztlich eine inadäquate Unterteilung. Erst recht, wenn Camp selbst als „gay sensibility“ identitätspolitisch eingesetzt wird. Camp als selbstermächtigende *Identity Politics* nach dem Modell einer Ethnizität zu redefinieren, demobilisiert obendrein den „dekonstruktivistischen“ Anti-Essentialismus der Camp-Epistemologie, seine Politizität, da im Namen politischer Repräsentation mehr oder weniger essentialistische „ethnische“ Selbstbeschreibungen einer „gay sensibility“ einzementiert werden. Diese eigentümliche Volte opfert den Dekonstruktivismus von Camp, „alles in Anführungsstrichen“ zu sehen, seine radikale semiotische Destabilisierung, gegen eine beständige selbstermächtigende „Ethnicity“ und konterkariert so die selbst strapazierte tendenziöse Polarisierung: „ästhetischer“ *straight camp* vs. „politischer“ *gay camp*. Da diese Selbstdefinitionen – wie bei jeder *Identity Politics* – mit kenntlichen, semantisch verfestigten Adjektiven erfolgt.

Allgemein, Camp als exklusives semiotisches System einer soziologisch definierbaren Subkultur

künstlerische Befähigung auf uneindeutige Interpretationen von geheimer Homosexualität bei großen Künstlern stützten. Denn der „lack of conventional hard evidence of the queerness of genius meant that many famous artists came to be queered through the circulation of rumor and suggestion“ (S. 60). Exemplarisch radikalisierte der Maler Larry Rivers diese selbstermächtigende Praxis biografischer Verdächtigung zu einer neuen Epistemologie *queerer* Neubeschreibung bei dem Gemälde *The Greatest Homosexual*, das ohne geschichtlichen Anhaltspunkt Napoleon Bonaparte als solchen zeigt. Einhergehend mit der Selbstcharakterisierung seiner Kunst als „visual gossip column“. Rivers verwendete dabei in erster Linie (selbst) gestreuten gossip über seine Person zu einer doppeldeutigen Inszenierung seiner Kunst: „River's paintings certainly 'chitchat' fairly openly about his sex life, which, given that he slept with both men and women [...], is a remarkable achievement in the context of generally closeted treatment of homosexuality in the art of his contemporaries.“ (S. 77) Er etablierte sich als *performativer* „professional character“, als stilisiertes Subjekt seines eigenen *camp talk*. Denn „it wasn't friends and colleagues who were doing most of the gossiping but Rivers himself, working in his self-publicizing mode.“ (S. 76). Die klandestine Praxis des *camp talk* in der schwulen Subkultur eignete sich Rivers dabei als theatralisierte künstlerische Verfahrensweise an: „the camp vernacular would not only have appeared to Rivers as the peculiar discursive modality of artistic society, but also as a mode of utterance which transgressed the forms and values of serious ('square') conversation. Highlighting style over substance, discursive performance over argument, and an incongruous, and evidently artificial enactment of gendered speaking positions, such talk suggested not only how Rivers might come to 'speak' as an artist, but also how this necessarily entailed speaking *differently*.“; S. 88

299 Moe Meyer, „Introduction. Reclaiming the discourse of Camp“, in: ders. (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: 1994, S. 16

über einen eindeutigen Referenten – Homosexualität – legitimieren zu wollen, vernachlässigt auf unzulässige Art die sehr spezifische geschichtliche Verbreitung des *gay camp* in sehr spezifischen (männlichen, weißen, urbanen) Homosexuellenmilieus. Es setzt in bedenklicher Weise die von der Camp-Epistemologie verworfene Logik von Authentizität und Originalität wieder ein, in dem der klandestine *gay camp* als die eigentliche „Wesenheit“ des Begriffs definiert wird, von der nach der kulturindustriellen Kommodifizierung zur unerheblichen heterosexuellen Modeform nichts mehr bleibt.

Eine zweifelhafte Festlegung, zirkulieren *queere* Konnotationen sexueller Ambivalenz doch noch deutlich in den erfolgreichen Pop-Zeichen, die eine massenmediale Popularisierung von Camp in der heterosexuellen Mehrheitskultur herbeiführten: bei der eigentümlich dementierten Sexualität des Las Vegas-Entertainers Liberace, der homoerotisch mehrdeutigen Fernsehserie *Batman* oder den ambivalenten Inszenierungen von Identitätsmodellen im Glam Rock.³⁰⁰ Es entsteht ein *queerer* politischer Seitenweg, den Moe Meyer „camp trace“ nennt: „the camp trace, or residual camp, [is] a strategy of un-queer appropriation of queer praxis whose purpose [...] is the enfusement of the un-queer with the queer aura, acting to stabilize the ontological challenge of Camp through a dominant gesture of reincorporation. Thus there are not different kinds of Camp. There is only one. And it is queer.“³⁰¹

Moe Meyers steife Definition, die einer Arrondierung jeglicher *Queer*-Spezies und -handlung unter einem aufgespannten Camp-*umbrella brand* gleichkommt, ist theoretisch mehr als heikel und ebenso politisch wenig praktikabel. Doch selbst Meyer zeigt einen *queeren* Kleinstwert noch in den sexuell und politisch desinfizierten „camp traces“ des Pop:

„the queer is erased in representation at the very moment that Camp is subjected to a dominant interpretation. Pop camp emerges, then, as the product of a visually biased dominant reading of queer praxis interpreted through the object residue that remains after the queer agent has been rendered invisible. Consequently, the bourgeois subject of Pop camp must assume a queer position in order to account for these dispossessed objects and becomes, in fact, queer himself. [...] Pop camp becomes the unwitting vehicle of a subversive operation that introduces queer signifying codes into dominant discourse.“³⁰²

300 Wie beispielsweise bei den als Transvestiten verkleideten New York Dolls. Wobei Philip Cores Formel von der *Lie that tells the Truth* jedoch nur für Liberace und für Bruce Wayne/Batman gilt. Denn bei beiden hingen nicht nur Chinchilla-Pelze und Fledermaus-Kostüme *in the closet*. Die *New York Dolls* hingegen inszenierten mit ihren drag-Verkleidungen „Perversität“ und „Degeneriertheit“ für heterosexuelle Rock'n'Roll-Groups: *the truth that tells a lie*. 301 S. 5

302 S. 13; Camp umfasst nach Moe Meyer „the total body of performative practices and strategies used to enact a queer identity [...]. It means that *all* queer identity performative expressions are circulated within the signifying system that is Camp.“ (S. 5) Diese Arrondierung nützt jedoch keiner der beiden Seiten der Gleichung.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Valerio Mazzoli, *Fashion District Valmontone Outlet*, Valmontone, Latium, 2001-2003



Letztlich verkennt jedwede definitivische Festschreibung von Camp (als Erlebnisweise, Ästhetik, Geschmack, Diskurs, Identitätsmodell, Lebensstil) die spezifische theoretische Kritizität dieses Begriffs, die sich just aus seiner semantischen Flexibilität und „Überformuliertheit“ speist, wie Fabio Cleto unterstreicht: „camp is a prism constantly rearranging its equilibrium facets, a prism that has so far resisted all attempts to critically, discursively *crystallise* it. It is not only the camp refraction that's unstable and mobile, but the camp diamond itself.“³⁰³

Diese „Überformuliertheit“ der Methodenvielfalt und Polyperspektivität kollaboriert mit einem polemischen Verhältnis zur Wirklichkeit, dass subjektivistische Sichtweisen und Begehrensweisen reflektiert, und Verstrickungen, Irritation und Verbindungslinien zu ungleichartigen Diskursformen und intellektuellen Sektorendefinitionen freisetzt. Die Geste des Camp ist ein eigenmächtiges „exhibitionistisches“ Sich-Ins-Recht-Setzen, eine geistreiche, aber anti-seriöse, anti-hermeneutische Theatralik forcierter Exzentrik, Frivolität, (Selbst-)Ironie.³⁰⁴

Ein Camp-Dandy, der weiß, das sich das ästhetische und erotische Begehren seiner „Erlebnisweise“ nicht rein deskriptiv beschreiben lässt, wird sich zu einer theatralischen selbtherrlichen Apodiktik aufplustern und Camp performativ *demonstrieren*, so eskapistisch, leichtfertig und dreist sein, wie diese „Erlebnisweise, die das Ernste ins Frivole verwandelt“³⁰⁵ selbst. Die eigentliche subversive Pointe liegt *in* den konstitutiven theoretischen „Unzulänglichkeiten“ des Camp-Diskurses selbst.³⁰⁶

Die subversive Pointe ist, dass eine jede Definitionsleistung in ihrer Indexikalität, sei sie nun

303 Fabio Cleto, „Introduction: Queering the Camp“, in: ders. (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 8

304 Mehrere Theoretiker weisen auf die Besonderheiten des „camp and bitchy talk“ hin. Mark Booth bezieht sich auf die einstudierte Selbstbezogenheit des klassischen Dandy-Poseurs, wenn er die affektierte Sprache des „drawing room drawl“ als degenerierte Trägheit beschreibt: „the typical diction is slow almost to the point of expiration, with heavy emphasis on inappropriate words (lots of capital letters and italics) rising painfully to climax, to be followed by a series of swift cadences“ (Mark Booth, *Camp*, London: 1983, S. 67). Richard Dyer, der Ende der 1970er Camp als „the only style, language and culture that is distinctively and unambiguously gay male“ (Richard Dyer „It's being so Camp as keeps us going“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 110) bezeichnet, nennt die Camp-Sprechweise eine geistreiche, komische Form von schwuler „self-mockery and self-protection“, die die Eintönigkeit der heterosexuellen Rollenkonventionen in theatralischen Phrasen persifliert. Butts Einlassungen zu „Camp's typically theatralized and hyperbolic forms of exchange“ (Gavin Butt, *Between You and Me. Queer Disclosures in the New York Art World 1948-1963*, Durham, North Carolina: 2005, S. 86) verweisen in gleicher Weise auf die „queer modes of discursive performance“ im effeminiert-schwulen *camp talk*: „By referring to one another through such stereotypically feminine forms of address such as 'my dear' and 'honey', the gay men [...] demonstrated their penchant for such camp talk, and particularly for its parodic citation of conventional gender norms. [...] Such an affected, and evidently incongruous, adoption of feminine gender codes drew attention to the fact that such codes were being performed. [...] Camp was a mode of 'being', therefore, that owed more to the logic of performance – to artifice and acting – than to conventional, naturalized constructions of gender identity.“; S. 85

305 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 322; Wer seine Affektionen und sein subjektives Eingebundensein jedoch deskriptiv einholen will, wird einen „Verrat“ begehen, wie bereits bei Sontag steht. Denn „[e]ine Erlebnisweise zu benennen, sie zu umreißen und ihre Geschichte eingehend darzulegen, erfordert eine tiefe Sympathie, modifiziert durch Abscheu.“; ebenda

306 Wenngleich Fabio Cleto zurecht schreibt, „Camp's resistance to critical discourse has elicited a process of critical management relying on the systematic reduction of that evanescence and mobility which are inscribed in the very existence, aesthetical and phenomenological, of camp as an issue.“; Fabio Cleto, „Introduction: Queering the Camp“, in: ders. (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 5

künstlerisch-theatralisch oder reduktionistisch-deskriptiv, letztlich die „Überformuliertheit“ und Heterogenität von Camp noch deutlicher markiert: Camp als „a conundrum issue which in itself works through failures, excess and betrayal“³⁰⁷. Die semantische Instabilität und Diskontinuität von Camp ermöglicht so einerseits eine konfrontative *queere* Politik, die essentialistische Ideologeme der gesellschaftlich dominanten Heteronormativität als performative Konstruktionen entmystifiziert. Und andererseits eine *queere* künstlerische Praxis kultureller Aneignungen und Bezeichnungsakte, die symbolische Ordnungen rearrangiert und *queere* Resignifizierungen ermöglicht.

Das Esprit dieser eigenartigen, sentimentalischen Archive indexikalischen Sammelns und Narrativierens liegt in der demonstrativen Inkongruenz der Camp-Heiligen und -Reliquien: einem heterogenen „zu viel“ der Referenzen und Anspielungen. Bereits Susan Sontags *Notes on 'Camp'* arrangieren in ihren kursorischen Beispielgebungen eine Ambivalenz und Heterogenität, die zwar zweifellos einen *assoziativen Eindruck* liefern und selbst ein „zu viel“ *demonstrieren*, aber sich einer argumentativen Plausibilisierung durch einheitliche Beschreibungskriterien entziehen. Sie nennt unter anderem:

Oscar Wilde; die geschlechtslosen Körper der Präraffaeliten und des Jugendstils; die Lampen des Glaskünstlers Luis Comfort Tiffany; das Ballett *Schwanensee*; „Frauenkleider aus den zwanziger Jahren (Federboas, Kleider mit Stickperlen)“³⁰⁸; die Werke von Jean Cocteau; Hector Guimards Portale der Pariser Metro; Hollywood-Diva Tallulah Bankhead; „Gaudis gespenstische und herrliche Bauwerke in Barcelona“³⁰⁹; die Rhetorik de Gaulles

Sontags Beispielreihe ist einflussreich geblieben, aber ihr Camp-Schrein ist ebenso apodiktisch und tendenziös wie alle spannungs- und fantasiereichen Beispielreihen anderer Camp-Chronisten, die heterogene Referenzfelder zu einem „zu viel“ widerstreitender Eindrücke vermengen. Philip Cores voluminöses Lexikon *Camp: The Lie that tells the Truth* ist so eine Meisterschaft exzentrischer Kanonisierungsleidenschaft. In verkomplizierenden Verweisen und Unterklassifikationen collagiert Philip Core seine Camp-Heiligen und -Reliquien zu einem opulenten Kosmos der geschichtlichen Erscheinungsformen und Konstellationen und betont so implizit die semantische Flexibilität der Rezeption. Denn dies ist kein Defizit, sondern „ästhetizistische“ Erkenntnis einer epistemologischen „Gleichwertigkeit aller Objekte“, von der Sontag spricht. Es ist die Absicht einer spöttischen, *anti-seriösen* „Entthronung des Ernstes“.

307 ebenda

308 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 325

309 S. 331



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Valerio Mazzoli, *Fashion District Molfetta Outlet*, Molfetta, Bari, 2003-2005

Der Camp-Ästhetizismus betreibt seine Kulte als Akte der Deterritorialisierung, er erscheint als „parodic form of 'mythology', producing a structure of *negative* and *deviant* knowledge, a counter-initiation (devoiding the subject and its reality of sense), a queer, heterodoxical elite producing a transvestite knowledge under the sign of paradoxicality and *paraphilia*.“³¹⁰ Die häretische Camp-Heiligenverehrung ist dabei weder stilistisch, noch kunstgeschichtlich oder ideologisch in ihrer Mobilität eingeeignet, sondern es ist allein am Rezipienten, sein ästhetisches Begehren in deliziösen Camp-Schreinen zu narrativieren. Möglicherweise zur Verehrung jener (naheliegenden) Reihe:

Liberace; König Ludwig der II. von Bayern und seine Schlösser; Helmut Berger als König Ludwig und als Person; Leopardenfell; die New Wave-Band The Associates mit dem flamboyanten Billy Mackenzie; die Ikonographie des Heiligen Sebastian; Beau Brummell; das höfische Leben in *Versailles* unter König Ludwig, dem XIV.; James Bidgoods schwuler Experimentalfilm *Pink Narcissus*; Balletttänzer Heinz Bosl; David LaChapelles Fotografien; die themenarchitektonischen Outlet Center von Valerio Mazzoli

Nicht weniger deterritorialisierend und flexibel sind rezeptionsseitige Camp-Zuschreibungen in der Architektur. Eine eindeutige architektonische Erscheinungsbildlichkeit hat Camp nicht. Am ehesten noch im Interieur Design, wo Camp mit einem exzessiven Einsatz der Leitfarben rosa und golden, mit der sentimental Inszenierung von jenseitigen Kitsch-Devotionalien (Marienbildnisse in Neon-Umrahmung; vergilbte Star-Schnitte; bemaltes Porzellan), mit *démodé* gewordenen Biedermeier- oder Plastikmöbeln, Kristalllustern, überladenen Brokat-Tapeten und Leopardenfell assoziiert wird. Bei Morris Lapidus' glamourösen „Martini Modernism“ seiner Miami Beach-Resorts, dessen diabetesfördernden Nachahmern um Philippe Starck und – unerreicht – im *Madonna Inn Motel*, wo sich eine zur Opulenz neigende synkretistische Sammler-Mentalität mit ästhetischer Unbeholfenheit zu einer gestalterischen Manie neuer Ordnung vereinigt.

Nicht weniger Camp sind aber beispielsweise die farb- und materialintensiven „retrofuturistischen“ Plastik-Pop-Environments eines Karim Rashid. Oder die übersättigte Luxuriösität der Prachträume in den Schlössern des bayrischen Königs Ludwig. Denn die Camp-Affirmationen schreiben sich quer durch die architekturgeschichtlichen Jahrhunderte und amüsieren sich an allen Architekturen, die zu übermäßiger Monumentalität und Theatralität, zu üppigen Verzierungen und Ornamentik, zu Eklektizismus und stilistischer Transgression neigen. Barock, Manierismus, Historismus oder Jugendstil sind besonders appetitliche *Camp fads and fancies*.

310 Fabio Cleto, „Introduction: Queering the Camp“, in: ders. (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999, S. 31

So sehr die Dekadenz des aristokratischen Lebensstils den Camp in seiner Exzentrizität aber auch begeistert, seiner eigentliche Sentimentalität richtet sich noch mehr an die jüngere, massenkulturelle und lebensweltlich erlebte Vergangenheit. Der Camp ist Teil der viel breiteren und diffuseren Retro-Befindlichkeit des Pop; er verschiebt sein nostalgisches Retro-Entzücken ästhetisch allerdings dabei ebenso aufs Hässliche und Kitschige.

An Gegenwartsarchitekturen begeistern den Camp neben ästhetischen Jenseitigkeiten in der Marginalität besonders zu Übertreibung und Eitelkeit tendierende Ästhetiken. Weniger allerdings die Originalitätsbestrebungen einer zwar affektiert gestikulierenden, aber formalistischen und nicht-semantischen Abstraktheit, mit denen die „zweite Moderne“ dem *iconic landmark*-Imperativ entgegenkommt (sei es in Form organischer Formprinzipien, geometrisierender Kompositionen oder sich aus den formal-poetischen Explosionsästhetiken des Dekonstruktivismus herleitenden Architektursprachen).

Die Postmoderne hingegen, bei der sich „Kapitelle, Gesimse und Ornamente wieder dekorativ über die Flächen breiten“³¹¹, allianzierte in ihrer Einforderung einer „Architektur als Medium des Narrativen“ weit eher mit dem Camp-Begehren nach rhetorischen Erscheinungsmerkmalen und Theatralik. Auch korrespondierte die ästhetische Erweiterung der ironisch-eklektizistischen Version der Postmoderne zu eingängigen Alltagsästhetiken und simulatorischen Kulissenszenarien mit den „pervertierten“ Sehnsuchtsfiguren des Camp-Ästhetizismus nach Kitsch und Künstlichkeit.³¹² Denn *Queer Space*, Camp und Postmoderne gleichen sich in Aaron Betskys „abstrakter“ Wortverwendung stark an. Besonders in seiner Definition einer „continual ironic deformation of types, highlighting their very constructed nature by lampooning them, changing their uses, or melting them into oceanic currents“³¹³.

Die Postmoderne kokettierte dabei ebenso mit einer „hässlichen und alltäglichen“ Architektur und teilte mit den parasitären künstlerischen Praxen des parodistischen „vorsätzlichen Camps“ die Kunstfertigkeit eines persiflierenden Eklektizismus. Dementsprechend tendiert der Camp gegenüber

311 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 13

312 Betsky betont in *Queer Space* diese Entsprechung von ironistischer Postmoderne und Camp-Dandyismus bei Charles Moore. Besonders bei seinen *queeren* eigenen Junggesellenhäusern – „which he usually shared with one of his acolytes“ (Aaron Betsky, *Queer Space. Architecture and Same Sex Desire*, New York: 1997, S. 122). Die Hervorhebung von Moores Homosexualität soll Moores architektonische *queerness* akkreditieren helfen. Betsky geht bei Bruce Goff in gleicher Weise vor. Robert Venturi, den zweiten Postmodernen, den Betsky bespricht, scheint bezeichnenderweise Denise Scott Brown die *queerness* verleidet zu haben. Lediglich Venturis Entwürfe vor der Arbeits- und Ehegemeinschaft mit Scott Brown entwickelten „a very queer space that seemed to delight in its own artifice. The columns, grids, proportions, pediments, and sequences that architecture liked to decree in the world were still there, but they had become jumbled, blown up out of proportion and used in a way that contradicted their supposed purposes, leaving them as the elegant, but slightly askew, poses of a self-conscious order.“; S. 130

313 S. 12; Die Vorreiter *queerer* Verfremdung „made fun of correct orders, revealing the thinness of walls and the insubstantiality of columns. To them, the world was a stage set. The realization that nothing in the middle-class world was real, that it was all appearances, led naturally to the delight in stage sets, mirrors“; ebenda

der akademischen Westarchitektur zu den ästhetischen Peripherien. Eben zu den simulatorischen Erlebniswelten thematischer Freizeitparks und Malls sowie zu den Niederungen des Neureichen- und Kleinbürger-Kitschs, der so unoriginell und klischiert, ebenso präfabriziertes „Fertigteil“ ist wie die Geschlechter-Stereotypen, die der Camp-Ästhetizist persifliert. Denn den „camp aficionado“ zieht es dorthin, wo „die Geltungssucht des Parvenü, das Gemütlichkeitsbedürfnis des Kleinbürgers oder aber die Beharrungsbehäbigkeit des Konservativen“³¹⁴ in einer Theatralik bedient werden, die schlechthin „zu viel“ ist.

Die Hegemonie der Moderne ist freilich ohnehin kontextuell begrenzt – territorial und kulturell, erst recht jedoch ökonomisch. Weswegen eine allgemeine Gleichsetzung der Camp-Begeisterung mit einer architektonischen „Subversion vom Rand, [einer] Mobilmachung des Marginalen“ unzulässig ist.³¹⁵ Im Gegenteil, die kitschig-pompösen, neureichen Metropoleninszenierungen der boomenden *emerging Global Cities* Dubai, Shanghai, Shenzhen, Abu Dhabi oder Astana, jede für sich ein Mekka irregeleiteten, unfreiwillig komischen „reinen Camps“, verweisen vielmehr auf das neoliberale Globalisierungsprojekt selbst. Camp-Ästhetik ist dann keine kulturelle und soziale Marginalität mehr, sondern in den architektonischen Masken des globalisierten Neoliberalismus eine Art Zeitkern der Gegenwartsarchitektur.

Die *Evil Paradises* des Neoliberalismus und ihre Mächtigen – seien es populistische Developer, marktgeleitete Einparteien-Technokratien oder selbstherrliche Autokraten – greifen, meist ohne es zu wollen, zu diabolisch barocken Camp-Ästhetiken. Auch wenn ihnen das Adjektiv „camp“ ein eben solches Fremdwort ist, wie Demokratie oder Menschenrechte. Ihre sinistren „Disneylands mit Todesstrafe“³¹⁶, wie es in einer Formulierung von William Gibson über Singapur heißt, sind „reiner

314 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 47

315 Zu relativieren ist dementsprechend Werner Sewings Zweifel, ob „die Subversion vom Rand, die Mobilmachung des Marginalen, die Deutungshoheit der älteren Ästhetizisten brechen kann“. Berechtigterweise betont er die *strukturell* defensive Position einer jeden konzeptionell-theoretisch konstituierten Ästhetik, denn „[d]ie Macht der Schönheit braucht kein Argument, die Ästhetik der Hässlichkeit indes bedarf der Begründung. In der Politik der Bilder aber ist hierfür kein Platz.“ (Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 125). Jedoch ist Camp nicht einfach eine „Ästhetik der Hässlichkeit“, als eine solche wird sie lediglich im „legitimen“ westlichen Architekturdiskurs eurozentristisch rezipiert. Mit ihr die architektonischen Felder jenseits der akademischen Hegemonie der „zweiten Moderne“, die in der Camp-Erlebnisweise subversiv reaffirmiert werden: die protzigen Megalomanien der neuen neoliberalen Metropolen, die künstlichen Fluchtwelten der „themed architecture“, die falschen Kontinuitäten des Neotraditionalismus und schließlich der eklektizistische Kitsch der *vernaculars*, neureich oder kleinbürgerlich. In der „pictorialization of space“ sind ihre „Politiken der Bilder“ jenseits der akademischen „Legitimität“ aber weltweit in der Offensive. Die sekundaristische Rezeption des Camp ist demnach weniger eine *gegenhegemoniale* „Mobilmachung des Marginalen“ als eine *gegenhegemoniale* Rezension.

316 William Gibson beschreibt den Stadtstaat Singapur als saubere Dystopie kapitalistischer Technokraten: „Singapore is a relentlessly G-rated experience, micromanaged by a state that has the look and feel of a very large corporation. If IBM had ever bothered to actually possess a physical country, that country might have had a lot in common with Singapore. There's a certain white-shirted constraint, an absolute humorlessness in the way Singapore Ltd. operates; conformity here is the prime directive, and the fuzziest brands of creativity are in extremely short supply.“ Gibson sieht in Singapur den Prototyp eines prosperierenden Techno-Kapitalismus, der seine Ideologie der Ordnung und Sauberkeit erfolgreich über die Indoktrination und Zensur der regierungsgelenkten Medien steuert: „what will really

Camp“. Präziser: die ungehemmte, pompöse architektonische Macht- und Reichtums-Zelebrierung in Dubai oder Astana tendiert zu Ästhetiken, die als „reiner Camp“, als Architektur „die sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann“, rezipiert werden kann – in der ästhetisch überfeinerten, aber dezidiert eurozentristischen Erlebnisweise westlicher Dandies.

Die kapriziösen Camp-Affirmationen von Dubai und Astana sind eurozentristisch, unsensibel und hämisch, in gewisser Weise eine Form von jenem versnobten „Decadentismus“, den die ewig-exzentrischen Camp-Heiligen wie König Ludwig, Beau Brummell oder Liberace selbst feierlich inszenierten. Bezeichnenderweise scheint ästhetisierender Elends-Tourismus unter gegenwärtigen Dandies en vogue zu sein. Sie scheint es in gleichem Maße in die exotischen Reiche bizarrer Diktatoren zu treiben, wie die Dandies des 19. Jahrhunderts zu ihren Herrenschnidern.³¹⁷

Die ästhetizistische, scheinbar politisch indifferente Betrachtungsweise des Camp belegt ihre Elogen für die *Evil Paradises* des Neoliberalismus dabei jedoch mit ästhetischen Prädikaten, die ihren Mäzenen alles andere als schmeicheln. Zwar unterscheiden sich seine ästhetischen Prädikate eigentlich nicht weiter von Urteilen der soignierten westlichen Kritik, die sich von Dubais und Astanas Hässlichkeit, Künstlichkeit und Selbstherrlichkeit verächtlich abwendet. Aber sie haben für den Camp-Ästhetizisten einen anderen, bejahenden Klang.³¹⁸

be proven will be something very sad; and not about Singapore, but about our species. They will have proven it possible to flourish through the active repression of free expression. They will have proven that information does not necessarily want to be free.“ Singapur ist ein bezeichnendes Beispiel, wie wirtschaftlicher und technologischer Fortschritt mit einem gelenkten gesellschaftlichen Konformismus einhergeht, der Gibson an die 1950er erinnert: „an expanded middle class enjoys great prosperity, enormous public works have been successfully undertaken, even more ambitious projects are under way, and a deeply paternalistic government is prepared, at any cost, to hold at bay the triple threat of communism, pornography, and drugs.“; William Gibson, „Disneyland with death penalty“, in: *Wired*, 5/1993

317 Der deutsche Romancier Christian Kracht, begeisterter Nord-Korea-Reisender, etabliert beispielsweise eine Form dandyistischer Reisereportage, bei der sich die Camp-Wahrnehmungsweise mit elitärem Kolonialherrentum, dekadenten Ausschweifungen und politisch bedenklichen Lobreden vermengen. Die Camp-Betrachtungsweise ist dann allerdings teilweise von althergebrachten elitären Chauvinismus schwer zu unterscheiden. Besonders eben im Dandy-Jargon reiselustiger, deutscher Pop-Journalisten. Die ironische Eloge Sebastian Hammelehles auf Astana kombiniert beispielsweise politischen Zynismus („Zwar dürfte ihr Heimatland kein derart tyrannischer Polizeistaat sein wie das benachbarte Usbekistan, aber der Oppositionsführer beging kürzlich auf geradezu kunstfertige Art Selbstmord, indem er sich zuerst mehrfach in die Brust und dann noch in den Kopf schoss.“) mit einem belustigten Herrenmenschenblick („Das Konzept der Metrosexualität ist in Kasachstan offenbar unbekannt. Die Männer sehen aus wie eine Mischung aus Eskimo und Türsteher. Sie gehen breitbeinig, sie stehen breitbeinig“) und gierigen Sexismus („Woher nehmen diese so hart arbeitenden und opferbereiten Wesen die Zeit, sich derart vollkommen zu kleiden und zu schminken?“ – über die Kasachinnen); Sebastian Hammelehle, „Astana, Mon Amour“, in: *TEMPO Jubiläumsausgabe*, 8.12.2006

318 Der eklektizistisch-exotische *Royal Pavilion* von John Nash ist dem Camp-Ästhetizisten wie der offiziellen Architekturgeschichte gleichermäßen eine komisch sentimentale wie ideologisch bedenkliche, weil kolonialistische Orient-Begeisterung – nur wird er in der Camp-Erlebnisweise gerade *wegen* dieses befremdlichen und übersteigert-dekorativen Orientalismus so begeistert rezipiert. Die religiös-pathetische goldene Herrlichkeit des *Oral Roberts University Campus* ist dem Camp-Ästhetizisten wiederum gleichermäßen eine surreale Grotteskerie wie den Modernisten, deren architektonische Grammatik Frank Wallace zu einem eigentümlich futuristisch-christlichen Symbolismus verbrämte – nur wird er in der Camp-Erlebnisweise gerade *wegen* diesem wunderbar instabilen Gleichgewicht der semantischen Vermengung attraktiv.

Der Camp-Ästhetizist bastelt aus seinem Entzücken für das Abartige und die Anmaßung in der Architektur anti-essentialistische Neubeschreibungen von der Herrlichkeit scheiternden Erefierns. Der „unvermeidlichen Komödie“ vergeblicher Echtheit und Größe. – Beispielsweise bei der *Ca' d'Zan Mansion*, der tropikalischen Version eines venezianischen Palastes in den Sümpfen der Everglades, bei dem pathetischer Ehrgeiz in Kombination mit einer eigenwilligen Unfähigkeit in den Camp-Wahnsinn schleicht. Oder bei dem von Julia Morgan für den Zeitungsmagnaten William Randolph Hearst errichteten *Hearst Castle* in San Simeon, Kalifornien. Einem eklektizistischen Festungsberg in Form einer mexikanischen Kathedrale. Einem fantastischen Reich, vollgestopft mit Antiquitäten und Spolien, die der Milliardär in einer „unbändigen Sammlerwut“ aus Europa zukaufte, und um ein mächtiges, mit griechischen Tempeln und Säulenreihen arrangiertes Freibad und ein majestätisches, „orientalisch“ gekacheltes Hallenbad ergänzte.

Umberto Eco empörte am *Hearst Castle* nicht nur der „schlechte Geschmack des Neureichen und Prestigesucht“³¹⁹, sondern „die wahllose Raffgier, mit der es sich alles einverleibt, was es kriegen konnte, und das Beklemmende ist die eigene Angst, womöglich der Faszination dieses Dschungels von venerablen Schönheiten zu erliegen, denn zweifellos hat er einen eigenen wilden Geschmack, eine eigene pathetische Wehmut und barbarische Größe und sinnliche Perversität“³²⁰. – Was Eco da beschreibt, ist die unerträgliche und gleichzeitig faszinierende Campness des *Hearst Castle*. Denn: „Das Frappierende an diesem Sammelsurium ist [...] nicht die Vielzahl der in halb Europa zusammengerafften Antiquitäten, auch nicht die Sorglosigkeit, in welcher das artifizielle Gefüge die Fälschung unmittelbar mit dem Echten verbindet, sondern der Eindruck von Fülle, der besessene Wille, [...] das Meisterwerk einer vom Horror vacui besessenen Bastelei“³²¹.

Die vermeintliche ethische Schäbigkeit der ästhetizistisch gleichgültigen Camp-Affirmation ist aber politisch nicht anrühiger als beispielsweise die Scheinheiligkeit westlicher Architektenkreise, die sich zwar über Dubai oder Astana als ästhetisch abfällig äußern, aber selbst bei Gelegenheit den autokratischen Staaten zu herrschaftlichen Repräsentationszwecken die Stadtansichten staffieren, ohne einzugestehen „[h]ow tempting it is [...] to build in places where an emir or a Vladimir can call the shots with impunity – where cash is plentiful, ambitions boundless, and the local opposition

319 Umberto Eco, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 57
320 S. 58

321 S. 59; Wie sehr Umberto Ecos Perspektive jedoch eine dezidiert europäische, hochkulturelle ist, zeigt sich bei einer Führung durch das *Hearst Castle*. Als Europäer, für den es nichts ungewöhnliches ist, mittelalterliche Schlösser und Kirchen zu besichtigen, neigt man zur Irritation, vielleicht zu Spott, wenn bei der Besichtigung der mit Mittelalter-Devotionalien vollgestellten Prunkräume erörtert wird, dass einzelne Deckenvertäfelungen aus einem spanischen Kloster stammen und ein Kamingesimse aus einem italienischen Palast. Für die amerikanischen Besucher hingegen sind die jahrhundertealten Kunstschatze keine Selbstverständlichkeit, sie bestaunen diese mit Ehrfurcht – ebenso wie die Möbel, in denen einst Hollywood-Stars der 1920er, die Hearst zu seinen Gäste zählte, saßen. Während man als Nicht-Amerikaner in der Versuchung ist, darauf zu insistieren, dass in europäischen Schlössern ganz andere geschichtliche Kaliber zu Tisch saßen. Könige, Künstler, Philosophen, Komponisten.

more preoccupied with police surveillance or being thrown in jail.“³²² Denn Camp ist *mehr* als bloß vergnügliche Ironie oder eine störrische Verneinung des Etablierten, wie Gavin Butt bemerkt:

„to conflate camp with irony is to miss out on camp's wider potential for undermining the conditions of meaning. Irony only works to shore up binary structures of signification by producing oppositional meanings of the stated or apparent. [...] [But] camp, on the other hand, might be understood as a cultural practice which forestalls the process through which *any* determinate meaning is produced.“³²³

So gesehen ist die Camp-Affirmation süßlich megalomanischer architektonischer Spektakel *mehr* als nur westliche Überheblichkeit. Denn Camp „refuses any final determination of meaning, as either one or the other. [...] [Camp] keeps the binary possibilities of meaning in play, not as marker of epistemological weakness, but rather as the very substance of its campy pleasures.“³²⁴ Das ästhetische Urteil des Camp-Geschmacks leistet im Feld der Architektur das, was *drag* in der Depotenzierung heteronormativer Sexualität leistet. Ein Verhältnis der Entselbstverständlichung. Camp depotenziert thematische Architekturen als lächerliche „Travestien“, affirmiert aber gleichzeitig die lächerliche Travestie als ihre eigentliche ästhetische Qualität. Camp scheint so die unbändigen architektonischen Selbstbewegungen eines kapitalistischen Weltgeists zu radikalisieren, der in einer undeutlichen Komplexität sozio-symbolischer Asymmetrien „Theming“ als weltweite Phantasmagorie der neuen Superreichen preist. Es ist eine Affinität – aber eine, die auf Heimtücke basiert.

322 Richard Lacayo, „The Architecture of Autocracy“, in: *Foreign Policy*, 10.4.2008

323 Gavin Butt, *Between You and Me. Queer Disclosures in the New York Art World 1948-1963*, Durham, North Carolina: 2005, S. 89-90

324 S. 91



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Wasserrutschen in aberwitzigem Camp-Ambiente: *Suoi Tien Park*, Ho Chi Minh City, 2001-2002; *Ice Land Water Park*, Ras Al Kaimah, Vereinigte Arabische Emirate, 2009-2010



2 Die ästhetischen Systeme der Themenarchitektur

„In Texas, when moviemakers planned a film about the Alamo and found the real landmark small and unprepossessing, they built a bigger and better Alamo in a nearby town. Today both the false and the genuine Alamo are equally popular tourist attractions.“³²⁵

Ada Louise Huxtable

Als John Wayne 1960 seinen Historienepos über die Schlacht von Alamo vorbereitete, stellte er fest, dass die historische Missionsstation des texanischen Freiheitskampfes, die mitten in der Innenstadt der heutigen Millionenstadt San Antonio liegt, allein deshalb als Drehort ungeeignet war, weil sie von modernen Hochhäusern eingekreist ist. So ließ er 125 Meilen westlich, in Brackettville, Texas, eine (materialechte) Attrappe errichten, die als *Alamo Village* nicht nur vielen weiteren Western als Filmkulisse diente, sondern sich als gleichwertige Attraktion etablierte.³²⁶

Regelrecht konzeptionell weitergetrieben wurde diese Kuriosität der kopistischen Verdoppelung mit der 1999 errichteten Zweitversion von Johann Wolfgang von Goethes *Gartenhaus an der Ilm* in Weimar. Die Rekonstruktion, für die Dachschindeln unter Säureeinwirkung vergilbt wurden, um Verwitterungseffekte herzustellen, und eine Schreinerei das komplette Mobiliar reproduzierte, wurde im *Park an der Ilm*, einem klassizistischen Landschaftspark in Weimar, nur wenige Meter vom echten Gartenhaus des Dichters errichtet. Sie sollte die Touristenströme zum Goethe-Jahr umleiten und so das echte Gartenhaus im kulturtouristisch „florierende[n] Ferienclub der toten Dichter“³²⁷ schonen. Und zugleich eine Geste zum Zeitalter themenarchitektonischer Simulationen und der technischen Reproduzierbarkeit setzen. Die „zertrümmerte Aura der Einmaligkeit“³²⁸, die Walter Benjamin in den 1930ern im Orkus neuer Reproduktionstechniken verabschiedete, wurde mit der Zweitversion des *Gartenhauses an der Ilm* pointiert und gleichzeitig negiert. Denn die Kopie streicht die orts- und zeitgebundene, nicht reproduzierbare Echtheit dieser Memorialstätte der

325 Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 81

326 2009 wurde das *Alamo Village* als Touristenattraktion allerdings geschlossen.

327 Gregor Dolak, „Goethe sei dank. Kulturhauptstadt Weimar 1999“, in: *Focus*, 43/199; Weimar war 1999 europäische Kulturhauptstadt. Im Jahr darauf wurde die Kopie von Goethes *Gartenhaus an der Ilm* dann bei der Expo 2000 in Hannover gezeigt. Seit 2002 steht sie in Bad Sulza in Thüringen, gegenüber eines Thermalbades (*Toskana Therme*).

328 „[W]as im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. *Die Reproduktionstechnik [...] löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.*“; Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: 1963, S. 13

deutschen Geistesgeschichte erst hervor.³²⁹ Und zur Eröffnungsfeier wurde schließlich, um den Coup noch weiter einzuheizen, der berühmte Kunstfälscher Konrad Kujau geladen, der dem *Stern* 1983 falsche Hitler-Tagebücher unterjubelte und darauf eine Haftstrafe wegen Betrugs zu verbüßen hatte.³³⁰

So wenig Walter Benjamins prognostische Rede von der technischen Reproduzierbarkeit jedoch geeignet erscheint, das architekturtheoretische Unbehagen an thematischen Simulationsästhetiken zu fassen – das, was Benjamin als „Auraverlust“ der künstlerischen Erfahrung charakterisierte, durchpulst die Klagen über die Banalität und Falschheit themenarchitektonischer Künstlichkeiten. Denn den Simulationsästhetiken mangle es an der quasi-metaphysischen „auratischen“ Atmosphäre, die sich durch ihre Einmaligkeit und Authentizität auszeichnet. Sie bezeichnen die „Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, [...] die Signatur einer Wahrnehmung, deren 'Sinn für das Gleichartige in der Welt' so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“³³¹

Fasst man Themenarchitekturen als Art „nachauratische“ Architektur auf, lässt sich analogisieren, dass die ästhetische Wahrnehmungsweise der „Massen“, die Benjamin als rezeptionsästhetischer Bezugsrahmen nennt, die themenarchitektonische Simulationen gegenüber der „auratischen“ Einmaligkeit und Unnahbarkeit einer Architektur präferiert. – Warum die „Massen“ das tun, wird dann meist zwar in der Weise Benjamins gesamtgesellschaftlich „materialistisch“ in Abhängigkeit

329 Wenngleich es sich hier um keine technisch serielle Vervielfältigung handelt. Dies ist jedoch die entscheidende Feststellung bei Benjamins „nachauratischer Kunst“: „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. [...] *Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.* Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall.“; S. 12

330 In: Jörg H. Gleiter, „Das doppelte Lottchen. Zur Kopie von Goethes Gartenhaus“, in: *Bauwelt*, 12/1999; Gleiter betont die Undeutlichkeit dieser Geste: „Aber was ist es nun wirklich, PR Gag, postmodernes Medienspektakel, ein gutgemeinter, nostalgischer Rettungsversuch der Aura des Kunstwerks im Zeitalter der digitalen und biogenetischen Reproduzierbarkeit? [...] Kopieren ist nicht Fälschen, Klonen ist nicht mechanisch Reproduzieren und die Kopie des Gartenhauses hat nichts mit Walter Benjamins Begriff der Aura und ihres Verlustes durch die Möglichkeiten der technischen Reproduktion zu tun. Weder ist es maschinenproduziert oder massengefertigt, noch ähnelt das Verfahren im entferntesten der biogenetischen Reproduktion von Leben durch die Technik des Klonens. Die Kopie des Gartenhauses ist nicht Dolly.“ (ebenda). Jörg H. Gleiter verweist hingegen auf die hinsichtlich Walter Benjamins These der technischen Reproduzierbarkeit weit treffendere Einverleibung des *Gartenhauses an der Ilm* durch den traditionalistischen Heimatschutzstil-Architekten Paul Schmitthenner. Dessen *Schmitthennerhaus* idealisierte zwar das *Gartenhauses an der Ilm* als Meisterwerk traditioneller („völkischer“) Baukultur, gleichzeitig wollte er dieses Ideal jedoch als „ideellen Prototyp industrieller Fertigung“ mit genormten Grundrisstypologien weiterentwickeln: „Mit der massenhaften Vervielfältigung im Siedlungsgedanken wird so Goethes Gartenhaus erst eigentlich zum Original. Damit macht er den ausschlaggebenden Schritt, den die Moderne in ihrem schwierigen Verhältnis der Geschichte gegenüber gerade nicht getan haben: die Übertragung von der ursprünglich im Zusammenhang mit der industriellen Massenfertigung in der Moderne entwickelten und damit beschränkten Idee des Originals auf die kulturelle Tradition [...]. Sie führt in jene falsche kulturelle Ontologie und Mythologisierung der kulturellen Artefakte als Original.“; ebenda

331 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: 1963, S. 15-16

zu den kapitalistischen Marktbedingungen analysiert.³³² Allerdings aus der entgegengesetzten Werte eines traditionellen Architektur- und Kunstverständnisses, dass die simulationsästhetisch „entschälte“ auratische Hülle einklagt.

Diese Präferenz für die Simulation ist eine pragmatische *und* hedonistisch-affektuelle. Aber selbst in der pragmatischen Frage der Verfügbarkeit ist sie eigentlich keine der Reproduktionstechnik – es geht nicht um seriell hergestellte Kopien. Die beiden *Venetian*-Casinos in Las Vegas und Macao sind keine rationalen Alternativen zur adriatischen Lagunenstadt, die allein unter Kalkulation der Flugstunden und Nächtigungspreise bemessen werden. Nein, die künstlichen, „nachauratischen“ Simulationsvarianten berühmter Stadtästhetiken und Stadtgefühle sind *eigenständige* Konsum- und Begehrensorte, die sich dadurch hervorheben, dass sie als „zeit- und raumraffende Einrichtungen“³³³ leichter und insbesondere friktionsloser zu konsumieren sind: „It is often wrongly asserted that architects and designers in Las Vegas create copies – they do not, they instead quote and amalgamate. [...] Ultimately, the constructed illusion surpasses the original, as it eliminates the possibility of annoyances [...]. Here everything functions and everything is controlled“³³⁴.

Die Vordergründigkeit, Verlogenheit und Seichtheit, die Themenarchitekturen bescheinigt wird, ist allerdings keineswegs nur eine Eigenheit der thematischen Simulationsästhetiken allein. Sie betrifft gleichfalls einige ihrer Kritiker, die sie meinungsfreudig verurteilen. Besonders jene, die sie sich reizwort-journalistisch vor der vermeintlichen Endzeitlichkeit einer „Disneyfication“ der Welt ereifern. Und deren alarmistische Panikanfälle häufig abschätzigen Klassendünkel manifestieren

332 Das Defizit in Benjamins kunsttheoretischer Theorie ist zweifelsohne, so Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*, die Überbetonung der technischen Neuerungen (die so es vergleichsweise in der Literatur nicht gibt) für die strukturelle Entwicklung des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst. Benjamin mythologisiert den „entscheidende[n] Einschnitt in der Entwicklung der Kunst [...] [zum] Resultat technologischer Veränderung. Emanzipation bzw. emanzipatorische Erwartung werden hier direkt an die Technik verknüpft.“ (Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: 1974, S. 38) Bürger widerspricht der damit einhergehenden Periodisierung der Kunstgeschichte kongruent zur jener der Gesellschaftsformationen. „Einmal darf die technische Entwicklung nicht als unabhängige Variable aufgefasst werden, denn sie ist selber abhängig von der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung; zum anderen darf man den entscheidenden Umbruch in der Entwicklung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft nicht monokausal auf die Entwicklung technischer Reproduktionsverfahren zurückführen.“ (S. 41) Vielmehr zeige sich, so Peter Bürger, eine relative Selbstständigkeit der gesellschaftlichen Teilsysteme und eine Indifferenz der ästhetischen Sphäre gegenüber gesamtgesellschaftlichen Krisenerscheinungen. In Folge der Ungleichzeitigkeit der Entwicklung der einzelnen Teilsysteme. Des weiteren vernachlässigt Benjamin damit die bürgerliche Emanzipation der Kunst vom Sakralen. Die praktische Folgenlosigkeit der Kunst in Hinsicht auf ihre intendierten Ziele, ein Resultat ihrer Autonomie als einer von der Lebenspraxis abgekoppelte Sphäre, ist keineswegs nur eine rein subjektive Seite der künstlerischen Produktion, sondern Teil einer gesellschaftlichen Dynamik: der Verselbstständigung der Kunst. Davon, „daß in der entfalteten bürgerlichen Gesellschaft die Kunstwerke tendenziell ihre gesellschaftliche Funktion verlieren.“; S. 42

333 Gerda Breuer, „Déjà vu – Künstliche Paradiise und postmoderne Themenarchitektur“, in: Gerd Hennings, Sebastian Müller (Hg.), *Kunstwelten. Künstliche Erlebniswelten und Planung*, Dortmund: 1998, S. 213

334 Oliver Herwig, *Dream Worlds. Architecture and Entertainment*, München: 2006, S. 106; Herwig weiter: „[T]hemed environments [...] focus on single aspects of traditional urban communities – security (gated communities), pleasure (amusement parks) or commerce (malls) – and inflate these into self-contained dream worlds that exist without any urban context. [...] Any place can be presented – in a especially memorable and unmistakable manner – as an experience, and at the same time it can convey a sense of protection and security, which culminates in an ethos of repetition: department store chains, brand names, and labels.“; S. 34

und „als Indikator für deren Angst vor der Mickey Mouse gelesen werden können, d.h. deren Angst vor der Massenkultur.“³³⁵

Die analytischen Defizite sind meist Begleiteffekt berechtigter gesellschaftskritischer Intentionen, die soziale Korruptheit rein konsumistisch konzipierter „Erlebnisökonomien“ in Freizeitparks und Malls hervorzuheben.³³⁶ Doch werden die *simulatorischen* Ästhetiken von Themenarchitekturen selbst oft vorschnell mit den gesellschaftlichen Prozessen *simulatorischer* Scheinöffentlichkeiten gleichgesetzt, die ihre rein ökonomisch motivierte Lenkung von Konsumbedürfnissen in der Verkleidung herkömmlicher Konventionsformen demokratischer Öffentlichkeit servieren.³³⁷ Es steht dabei keineswegs im Zweifel, dass die themenarchitektonischen Szenerien von Freizeitparks und Malls nicht unerhebliche Werkzeuge sozialer Kontrolle und Beeinflussung sind. – Eins sind sie jedoch mit ihnen nicht.

Oft folgt jedoch die theoretische Verlockung einer Ebenenverschiebung, die *simulatorischen* Ästhetiken des „themed place-making“ mit den *simulatorischen* Techniken der sozialen Steuerung gleichzustellen und sich in einen Kreis essentialistischer Gleichungen einzudrehen. Der Verlockung erliegen nicht nur Architekturkritiker, die gegen die korrupte und korrumpierende „Unechtheit“ der architektonischen „Disneyfication“ die öffentlichen Lebenswelten tradierter städtischer Strukturen als „Echtheiten“ in Stellung bringen. Sondern ebenso jene, die sich zur Verteidigung der akademischen Gegenwartsarchitektur mit essentialistischen Rhetoriken eindecken – allerdings dann mit fragileren Argumentationen. Denn selbstredend ist der ästhetische Eindruck der Artifizialität keine singuläre Eigenheit der „themed architecture“.

Im Gegenteil. Die gesamten theoretischen Prämissen der Moderne erstrebten selbst Artifizialität: in ihrer Form- und Materialgesinnung im Geiste der Abstraktion, in der Keuschheit der geometrischer „Purifikation“, in ihrer Geschichtsfeindlichkeit gegenüber tradierten Lebenswirklichkeiten und Typologien, dem „maschinenästhetisch symbolisierten Fortschrittsheil“ (Heinrich Klotz). Besonders erscheinen die – den Ordnungsbeziehungen der Städte enthobenen – städtebaulichen Leitsätze der Moderne, der Geometrismus und die funktionalistische Entflechtung städtischer Nutzungen, als Artifizialität.

335 Anette Baldauf, *Entertainment Cities. Stadtentwicklung und Unterhaltungskultur*, Wien: 2008, S. 12

336 Denn selbstredend funktionieren kommerzielle Themenwelten *warenförmig*: „Selten bis nie ist die Nutzung noch in geldfreien sozialen Zusammenhängen [...] möglich und gewollt. Die Konsequenzen sind einschneidend, insofern einerseits alle Reproduktion vom geldwerten Status der Käufer als Arbeitnehmer in der Produktionssphäre abhängig wird und Reproduktion andererseits von den industriellen Warenwelten vorgeformt, standardisiert und auch kontrolliert wird.“; Sebastian Müller, Gerd Hennings, „Künstliche Erlebniswelten. Die Kräfte hinter dem Trend“, in: dies. (Hg.), *Kunstwelten. Künstliche Erlebniswelten und Planung*, Dortmund: 1998, S. 12

337 „Inszenierung und Erlebnisorientierung [...] überprägen die alltägliche Lebenswelt und bewirken einen Rückgang des informellen öffentlichen Lebens. Kommunikation und Erlebnisse finden meist nur noch im inszenierten und kommerzialisierten Umfeld statt.“; Ulrike Gerhard, Heiko Schmid, „Die Stadt als Themenpark. Stadtentwicklung zwischen alltagsweltlicher Inszenierung und ökonomischer Inwertsetzung“, in: *Berichte zur deutschen Landeskunde*, 4/2009



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10: Bentel Associates International und Dougall Design Associates, *Montecasino Resort* und *The Palazzo Hotel*, Gauteng, Johannesburg, 1998-2000



Die Moderne unterscheidet sich von ihrem Erzfeind „themed architecture“ keineswegs über eine Überlegenheit der „Echtheit“, sondern nur durch unterschiedliche Formen von Artifizialität. Denn die Artifizialität der Moderne ist eine *schweigende*. Ihre Sprache ist eingeschränkt, hermetisch, wo die breite Front ihrer Gegner eine „Architektur im Dienst eindeutiger Kommunikationssequenzen [betreibt], nicht eine Architektur subtilen Ausdrucks“³³⁸.

So wenig sich diese Unterscheidung jedoch zum Vorteil der Moderne wendet, so wenig eignet sich die Betonung der architektonischen Semiotizität als zureichende Definition von Themenarchitektur selbst. Mit Berechtigung kreisen – trotz der Uneinheitlichkeit der Definitionsgewichtungen – die theoretischen Festlegungen letztendlich doch um die „Unechtheit“ der themenarchitektonischen Szenografien. Nicht die entwerferische Leistung selbst, die Symbolisierung von „Themen“, steht im Fokus, sondern nichtsdestoweniger ihre „Unechtheit“. Dies ist eine notwendige Konkretisierung, denn eine sehr weite Definition, die „Theming“ lediglich mit thematischen Symbolisierungen gleichsetzt, verstrickt sich in die Undeutlichkeit, das Sondierungsfeld mehr oder weniger auf die komplette architektonische Stilgeschichte zu erweitern. Denn:

„humans have always been symbol-producing beings; from the earliest times of cave paintings and artifact production, they have endowed their environment with themes and signs that held power. Over time this practice produced elaborate discourses or myths that made living itself symbolic and the world that was inhabited a realm of signs. [...] [B]oth the production and enjoyment of a connotative milieu that is 'themed' has always been basic to human existence and everyday life.“³³⁹

Eine konzentrierte, engere Definition von Themenarchitektur muss demzufolge ihre „Unechtheit“ mit einschließen. Die kontingenten Setzungen ihrer Herstellung, die kontingenten Entscheidungen in der Dichotomie der Exklusion und Inklusion des Gezeigten.³⁴⁰ Denn Simulationsästhetiken

338 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979, S. 19

339 Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 19; Lediglich die Moderne steht dem entgegen, denn „modernism [...] as a design movement [...] was singularly responsible for the eradication of symbolic depth in contemporary cities“ (S. 26); Gottdieners Besprechung der Moderne gleicht dementsprechend jener der Postmoderne: „Decades of city building and renewal along progressivist lines by the 1960s had resulted in a city space that was truly hyposignificant – austere, geometric, and homogeneous – a gargantuan social space, void of human sentiment, human scale, and human variety“; S. 27

340 Scott A. Lukas: „By their nature, themed spaces are places that play through the dichotomy of exclusion / inclusion. Since theming is a stereotype – an approximation of place, time, event, culture, or person – there are limitations as to what can be included in a space to constitute a particular theme. [...] Theming, as an ideological construction of space, is best understood at the intersection of the representational dichotomy of inclusion / exclusion and public notions of reverence and irreverence.“; Scott A. Lukas, „A Politics of Reverence and Irreverence: Social Discourse on Theming Controversies“, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 272

arbeiten referentiell, verweisend. „Themen- und Erlebnisarchitekturen [...] wollen Identität durch *déjà-vu*-Effekte erzeugen. [...] Diese sind in ästhetischer Hypertrophierung verdichtet.“³⁴¹

Ebenso mit eingeschlossen werden müssen schließlich die spezifischen Intentionen, wie „themed environments“ ihren kontingenten Verweisstrukturen und ihrer eigenen Kontingenz begegnen. Ob sie ihre „Unechtheit“ zelebrieren oder verschleiern.

Die Kontingenzeindrücke sind teilweise intendiert, teilweise nicht. Eines sind sie jedoch definitiv: unvermeidlich. Dementsprechend ungenügend ist eine theoretische Perspektive, die künstliche Themenwelten lediglich als Immersionswirkung begreift, die Menschen in eine Fiktion verstrickt, weil ihre polysensorischen, in erster Linie jedoch visuellen Reize den Rezipienten schlechterdings mit ihren illusionsbildenden Techniken paralysieren und kapitulieren lassen. So wie beispielsweise Bruce Bégout vor Las Vegas. Denn Las Vegas sei, so der Philosoph mit Leidensgesicht, eine einzige Überreizung der Sinne – „with a violence that becomes quite blindingly excessive. A city that literally zaps you in the eye. The tired retina hurts from so much nervy information to cope with in such a short time, in such a cramped space.“³⁴²

Dass die meisten Themenarchitekturen tatsächlich als Überwältigungsästhetiken arbeiten, ist nicht zu bestreiten. Das tun sie. Jedoch sind die ihnen unvermeidlichen Kontingenzeindrücke wiederum ein unvermeidlicher Teil des Rezeptionserlebnisses. Sei es, dass sie die Immersionstechniken degressiv hintertreiben, ihnen wirkungsmindernd entgegenstehen. Oder, dass die Artifizialität der themenarchitektonischen Überwältigungsästhetiken selbst zu einem wesentlichen Element der Faszination wird: Las Vegas treibt einen nicht einfach mit exzessiven Immersionseindrücken in die Enge, sondern steigert dieses Erlebnis noch durch eine innervierende Kollision von Immersions- und Kontingenzmomenten. Wie Laura Bieger hervorhebt, „ist die Erfahrung, die ein Besucher heute in Las Vegas macht, [...] ein Oszillieren zwischen Eintauchen in und Auftauchen aus der immersiven Wahrnehmungssituation.“³⁴³

Dieses Oszillieren zwischen Immersion und Kontingenz ist dabei freilich selbst ein (verbesserter) *Special Effect*, ein Erzeugen intensiver, immersiver Ereignishaftigkeit. Und die „Liminalität“ in der

341 Gerda Breuer, „Déjà vu – 'Künstliche Paradiise und postmoderne Themenarchitektur“, in: Gerd Hennings, Sebastian Müller (Hg.), *Kunstwelten. Künstliche Erlebniswelten und Planung*, Dortmund: 1998, S. 230

342 Bruce Bégout, *Zeropolis. The Experience of Las Vegas*, London: 2003, S. 44

343 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 222; Laura Biegers Theorie der Immersion weiß, dass der Reiz immersiver „themed environments“ keineswegs nur in der holistischen Illusionsbildung liegt, sondern in einer stimulierenden Reibung zwischen Immersions- und Kontingenzeindrücken: „Immersive Räume wie das 'neue' Las Vegas machen die Verbindung von imaginären und realen Komponenten, Bild und Welt in der Produktion von Wirklichkeit als Objekt einer ästhetischen Erfahrung greifbar und begreifbar; dabei ist es gerade die Fiktionalität dieser wirklichen Räume, die sie zu Orten macht, an denen die einer kulturellen Formation eingeschriebene Realitätskonstruktion in ihren Gesetzmäßigkeiten unmittelbar erfahrbar wird.“; S. 226

Hervorbringung dieser Kippfigur ist keineswegs mit einer subversiven Resignifizierung eines „Theming“ gleichzusetzen. Mit einer Unterminierung der Gelingensbedingungen der Immersion. Im Gegenteil dient die „Liminalität“ selbst der Immersionsintensivierung. Diese Themenwelten streichen die beiden irreduziblen Kontingenzerlebnisse, die ihnen eigen sind – die Kontingenz des Referenten und die Kontingenz der Materialität³⁴⁴ – als *Special Effect* ein. Und gesteigert wird dieses Oszillieren zwischen Immersions- und Kontingenzerlebnissen oft noch durch konkrete performative Inszenierungen, an denen Menschen beteiligt sind.³⁴⁵ Denn: „Theming is not merely an architectural technology of the material world; it is a means of social interaction, a performance practice, an even an existential state that is dually manifested by workers and patrons at themed venues.“³⁴⁶

So ist es weiter notwendig, die Immersionstechniken zwischen *Special Effects* und *Hidden Effects* zu unterscheiden. Erstere zeigen sich als Trick, zweite nicht. Die Kontingenzen heuchlerischer *Hidden Effects*, ihre Instabilitäten, Verstrickungen, Unbestimmtheiten in anti-essentialistischen Neubeschreibungen zu öffnen, ihre Immersionsleistungen zu ruinieren, ist dementsprechend ein vergleichsweise leichtes Spiel. Weit schwieriger ist es, gegenüber themenarchitektonischen *Special Effects* nicht in die Leere zu gehen. Denn ihre Kontingenz ist bereits Teil ihrer Pose. Sie sind wie Norman M. Klein in *The Vatican to Vegas*, seiner Kulturgeschichte der *Special Effects*, schreibt, selbst ein Moment der ideologischen Instrumentalisierung der Immersionswirkung: „Clearly, a Baudrillardian mood of negation was precisely what the designers of special effects *wanted*; it was hardly subversive by any means. The audience was *supposed* to appreciate perspective awry, this obvious replacement of nature; the seduction, the noir cleverness. [...] [T]he boundary between

344 Die Kulissen werden als Kulissen rezipiert und ein Interesse des Rezipienten geweckt, *wie* die Illusion hergestellt wird, wie Scott A. Lukas betont: „One of the results of the[] efforts to turn the theme park into a site of dramaturgy is an obsession with the backstage. [...] [J]ust as space within the theme park is zoned according to theme and function, the overall social space of interactions is zoned into a front stage and the back stage.“; Scott A. Lukas, *Theme Park*, London: 2008, S. 161

345 Diese rezeptive Liminalität des „Theming“ ist allerdings keinesfalls einfach gleichzusetzen mit jener „labilen Zwischenexistenz“, die Erika Fischer-Lichte als Spezifikum performativer Inszenierungen definiert. Die „perzeptiv Multistabilität“ im Kampf Präsenz vs. Repräsentation, sinnlicher Leib des Performers vs. semiotischer Körper der Bühnenfigur: „Plötzlich springt die Wahrnehmung aus der Ordnung der Repräsentation um in die Ordnung der Präsenz. Das erscheinende theatrale Moment wird in seinem phänomenalen Sein wahrgenommen, affiziert den Wahrnehmenden leiblich.“ (Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: 2004, S. 273) Eines haben diese beiden Kippfiguren allerdings gemeinsam, der Ereignischarakter liegt nicht nur in den einzelnen Modi, sondern eben so im „Schwellenbereich“ zwischen ihnen

346 Scott A. Lukas, „How the Theme Parks Gets Its power: Lived Theming, Social Control, and the Themed Worker Self“, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 187; Ein performativ kohärent eingebundenes Personal, bei Disney heißen diese Mitarbeiter „cast members“, ist teilweise ein entscheidender Teil der Show: „they were living extensions of the theme itself. As part of the environment of theming in which 'everything speaks', employees, architecture, decor, and social interactions all became part of a generalized performative order of the theme.“; S. 194

'real' and artificial was not so much dissolved as left even more noticeable.³⁴⁷ – Damit stabilisieren sie ein Machtverhältnis. Die vermeintlich offen gezeigte Kontingenz verbirgt ihre eigentlichen Ziele. Denn: „A special effect, by definition, 'fools' the audience. By fooling, it manipulates them, on behalf of whoever runs the game.“³⁴⁸

Norman M. Klein unterscheidet zwei unterschiedliche geschichtliche Formen von visuellen Immersionstechniken, deren Spezialeffekte schließlich im Jetzt eine Synthese eingehen. Die erste historische Form der Immersion reifte in den architektonischen Prachtigkeiten des Barock, als die mathematisch-geometrischen Entdeckungen der Zentralperspektive in der Renaissance mit *Trompe l'oeil*-Scheinarchitekturen und Anamorphosen in der Malerei zu architektonischen Spezialeffekten weiterentwickelt wurden: „geometrics were turned 'awry'. Perspective was increasingly accelerated, occluded, or inverted [...]. Then its tricks were applied to storytelling, most often highly politically charged stories about the glory of the new mercantile state.“³⁴⁹ Die Spezialeffekte des Barock trugen und narrativierten die Allianz zwischen den absolutistischen Herrschern, dem Merkantilismus und der katholischen Gegenreformation. Als eine Grammatik der Macht, „where the charm of Artifice exceeds the harmonies of nature itself. This Artifice suggested a hierarchical, layered navigation of space, an allegory for the hierarchies of the *neo-feudal* world“³⁵⁰.

Nach 1800 setzte jedoch ein gegenteilig wirkender Immersionsmodus ein, er ist keine „okklusive“ Schleierwirkung, sondern eine technische Entsprechung der Industrialisierung: „*panoramic*, an unobstructed view, modeled on a scientized promise of *on-the-spot* accurate scale, not *perspective awry*, not *trompe l'oeil*, perhaps *anamorphic*, but not *anamorphic*. Thus, the Baroque effect is unimpeded, an homage to scientific nature over Artifice, as far as the eye can see.“³⁵¹ Beide Optiken verbindet jedoch, so Klein, die immersive Einbindung der Rezipienten:

„both forms of immersion [...] share one architectonic principle: *They collapse the space between the viewer and the foreground*. There is no way to step back, only to drift inside [...] the immersive space, where artifice and nature play themselves out. But they each have a different sensory impact. Inside the Baroque, the space beneath the dome operates like a

347 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 65-66

348 S. 8, Norman M. Klein ist sich der politischen Finten der Spezialeffekte sehr bewusst: „This is rather charming, to sense the gimmick, while glamorizing the machinery that gave it to you. We are expected to worship the apparatus, while pretending to subvert the script. So the epistemology is tainted by the hidden ideology, and given momentum by the ontological journey [of the recipient] itself.“ (S. 329) Dementsprechend heikel sei es zu meinen, eine Kritik der Tricks selbst sei bereits eine kritische Perspektive: „Part of our revenge against that system is the knowledge that it is filled with gimmicks. However, many of these gimmicks are part of the script itself, and suit the [ideological] program very well. So we imagine that our ontological awareness is a weapon against ideology, but in the end, we accept the epistemology as a truth“; ebenda

349 S. 52

350 S. 397

351 S. 399

gas prosthetically encircling your head. [...] By contrast, panoramic immersion tends toward the infinite, uninterrupted view; that is, nature without any occlusion.“³⁵²

Die themenarchitektonische Gegenwart bezeichnet Klein demgegenüber als Ära des „Electronic Baroque“. Sie ist eine Vermengung der beiden historischen Vollzugsmodi von Immersion³⁵³ in den „ergonomischen“ Labyrinthen perfektionierter „scripted spaces“. Denn die perfide verschleierte Lenkung der Rezipienten und Nutzer ist das eigentlich gleichbleibende Prinzip hinter den verschiedenen Immersionsbildern³⁵⁴: „from Baroque theater 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.“³⁵⁵

352 S. 47

353 „[T]he Electronic Baroque is a merger of the Baroque and the industrial panorama [...]. The *top-down* Baroque ceiling merges with the all-absorbing panoramic 360-degree painting.“ (S. 403). Der Film ist ebenso ein Mischform der beiden Immersionstechniken im „Electronic Baroque“-Zeitalter: „The movie set is Baroque (Artifice invading nature). Once that Artifice filters through the lens, the movie becomes panoramic (the machine replacing nature).“; S. 219

354 So sehr die Effekte der Trompe l'oeil-Illusionen und „themed environments“ jedoch den jeweilig Herrschenden in ihrer Position dienen, Klein begreift ihren immersiven Pomp doch auch als Verschleierung eigener Schwäche: „That is the genius of the scripted space; it is an epic narrative, where the tangible is a membrane standing in for the powerful. It is a catholicity, a hint of the immutable – but also a warning that power is out of reach. [...] Immersion as vertigo also speaks to the crisis of faith.“; S. 43

355 S. 379; Kleins überbreites Recherchegebiet (dass bei Trompe l'oeil-Effekten in der Barockarchitektur anfängt und über die Kinogeschichte Hollywoods und Disney-Freizeitparks bis zur politischen Propaganda der Murdoch-Medien reicht) und die Unterschiedlichkeit der Produktions- und Wirkungsweisen einzelner F/X-Formen verundeutlichen teilweise jedoch seine theoretischen Ergebnisse. So schreibt Klein beispielsweise: „movies occupy a unique position in the Electronic Baroque, different than architecture. [...] Hollywood special effects are filled with traces – clues – left by production methods. [...] By contrast architecture [...] used special effects more to camouflage the intentions of the corporation. But for movie special effects, there is no such thing as bad publicity. [...] Movies also exaggerate – reveal – the unease alliances in global capitalism, simply to keep the epic stories fast and furious.“ (S. 238) Diese Feststellung trifft sofern zu, als Hollywood mit Filmen über kapitalistische Dysfunktionalitäten jedweder Form Geld verdient, es jedoch keine themenarchitektonischen Casinosresorts und Malls gibt, die Kriegsschauplätze, Slums oder Umweltschäden simulieren. Inwieweit Themenarchitekturen die ökonomischen und ideologischen Intentionen ihrer Betreiber jedoch verbergen oder nicht vielmehr ebenso zelebrieren, ist weniger eindeutig entscheidbar – wenn man an die hyper-kapitalistischen Reichtumsrepräsentationen Dubais oder den Geldadel-Glamour der Donald O-Adressen denkt. Hinsichtlich der rezeptionsseitig zu erschließenden „Produktionsbedingungen“ der Spezialeffekte gelten Kleins Bemerkungen über Hollywood – „Hollywood f/x turned global investment into a narrative thrill. It showed us how global media work like a gas to spread amnesia.“ (S. 236-237) – ebenso für die kommodifizierten „themed environment“-Reiche Disneys oder Jerdes.

2.1 Vergangenheit und Gegenwart des architektonischen „Theming“

Themenarchitekturen sind dynamische Überlagerungen aus plakativer materieller Künstlichkeit und vertrauten, architektursemantisch leicht verdaulichen Sujets. Denn dass Themenarchitekturen eine Selbstdementierung ihrer Künstlichkeit betreiben – die Künstlichkeit als *Hidden Effect* und nicht als *Special Effect* wirkt – ist die Ausnahme, die sich hauptsächlich bei den Traditionsbescheinigungen des Neotraditionalismus findet (2.1.1). Diese *Hidden Effects* als anachronistisch und unaufrichtig zu desavouieren, ist dann das Bestreben einer anti-essentialistischen Neubeschreibung, aber auch das gängige Muster der Architekturmedien im Umgang mit den neotraditionalistischen Versuchen, die Vergangenheit einzutupfern.³⁵⁶ Insofern unterscheidet sie sich hier nicht in den Kriterien der Kritik, sondern in der Bewertung dieser Kriterien selbst: sie reinterpretiert die Inkonsistenz der *Hidden Effects*, den vergeblichen Eifer, ihrer Kontingenz zu entkommen, als lehrreiche „unvermeidliche Komödie“.

Eine verschärfte, weil nicht nur zeitlich, sondern obendrein geographisch deplatzierte Variante architektonischer Traditionsverbundenheit sind die bizarren Emigrationen traditioneller deutscher und dänischer Fachwerkarchitekturen im brasilianischen Blumenau oder im kalifornischen Solvang (2.1.2). Allerdings sind diese nachträglichen architektonischen Darbietungen alter Bautraditionen aus den Herkunftsländern der Einwanderer, die diese Städte gründeten, bereits in eine (lukrative) Vermarktungsstrategie eingespannt, die ihre „Artifizialität“ als bildmächtiges Kapital erkannt hat. In ihnen sind die irreduziblen Kontingenzerlebnisse bereits nicht mehr kleingeredet, sondern zu einem Wechselspiel von Immersions- und Kontingenzmomenten zu *Special Effects* komponiert. Sie spielen bereits das Spiel Disneys.

Frühe Wegbereitungen solcher heutiger kommerzieller „themed environments“ bildeten zum einen die eklektizistischen Übertreibungen des replizierenden Historismus, beispielsweise im „Moorish Revival“, zum anderen die simulationsästhetischen Attraktionen der Weltausstellungen des späten 19. Jahrhunderts (2.1.3) und die themenarchitektonisch gestalteten Vergnügungsparks auf Coney Island am Anfang des 20. Jahrhunderts (2.1.4). Ehe kommerzielles „Theming“ schließlich eben im Disney Imagineering der Disney-Freizeitparks eine paradigmatische Gestalt fand (2.1.5):

³⁵⁶ Denn ihre Erinnerung ist kommodifiziert und „fetischisiert, auf ihre reine Wirkungsmacht hin funktionalisiert, sie dient [...] keiner Gedächtniskultur, die ja durchaus zum Zeitpunkt eines grundsätzlichen Wandels städtischer Repräsentanzen ihren Sinn hätte. Der Rückgriff will das stiften, was der Lebensrealität abhanden gekommen ist“; Gerda Breuer, „Déjà vu – 'Künstliche Paradiese und postmoderne Themenarchitektur“, in: Gerd Hennings, Sebastian Müller (Hg.), *Kunstwelten. Künstliche Erlebniswelten und Planung*, Dortmund: 1998, S. 231



1, 2, 3, 4, 5, 6: Jan Keller und Svenja Reich,
Hotel Colosseo, Europa-Park, Rust, 2001-2004;
 Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG),
*Ravella at Lake Las Vegas (ehemals Ritz Carlton
 Lake Las Vegas), Henderson, Nevada, 2000-2003*



„The success of Disney's projects conveys people's longing for a sense of security and the enrichment of architecture and cities with social experiences that are lacking in much of the urban fabric today. By addressing topics such as drama and ambience as vital ingredients of theming, the scripted spaces of Disney express at once the enormous potential of social inclusion and the staging of diverse activities but also, as an equal extent, the danger of exclusivity and homogenization.“³⁵⁷

Die Attraktivität von Disneys Freizeitinfrastrukturen liegt in partizipativen Wirklichkeitspartikeln, die als spektakuläre wie eingängige Künstlichkeiten themenarchitektonisch präpariert und zugleich mit rigiden Sicherheits- und Reinlichkeitsimperativen hygienisiert sind, indem störende und bedrohliche Einflüsse des Lebens konsequent entfernt werden.³⁵⁸

Mit diesen Gestaltungsprinzipien wurde Disney Imagineering zum weltweiten Paradigma einer konsumhedonistischen Freizeitindustrie (2.1.6). Und in Themenmalls und Urban Entertainment Centers verselbstständigt sich Disney Imagineering überhaupt zur gesamtstädtischen Grammatik – in der „Theming“-Trinität erlebnisorientierten Shopertainties, Eatertainties und Edutainties. John Hannigan nennt diese weitestgehend den Selbstregulierungskräften der Märkte überlassenen urbanen Verallgemeinerungen der Disney-Direktiven „Fantasy Cities“ (2.1.7). Die simulativen Bildrealitäten der „Fantasy City“ sind „*theme-o-centric*“ und „*branded*“ – denn „[i]n einer alles durchdringenden Ökonomie der Zeichen ist heute Theming ein populäres Ordnungsprinzip korporativer Räume.“³⁵⁹

Dabei ist die im akademischen Architektur- und Urbanismuskurs allgegenwärtige Verdammnis simulationsästhetischer „Hyperrealitäten“ meistens weitestgehend gleichgültig gegenüber den tatsächlichen Realisierungsqualitäten einer Themenarchitektur. Scheiternder Themenarchitektur-Trash in seiner Lächerlichkeitsgefahr bestätigt die grundsätzliche Verweigerungshaltung allerdings am unmittelbarsten in ihrer Antipathie. Er stabilisiert und schubladiert als Demonstrationsobjekt dieser vorherrschenden Zeitmeinung die allgemeine Argumentation gegen das Künstliche. Sofern verkomplizieren unterentwickelte, lebensuntüchtige „Theming“-Inferioritäten wie die *Excalibur City* die Möglichkeiten anti-essentialistische Neubeschreibungen – nicht zuletzt, weil obendrein ihre fehlende Eigenkomplexität sich erweiternden Resignifizierungen sperrt (2.1.8).

357 Anna Klingmann, *Brandscapes. Architecture in the Experience Economy*, Cambridge, Massachusetts: 2007, S. 80

358 John Hench, Veteran der Disney Imagineering-Planungsabteilung: „What we are selling is not escapism, but reassurance“; In: Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 318

359 Anette Baldauf, *Entertainment Cities. Stadtentwicklung und Unterhaltungskultur*, Wien: 2008, S. 118

2.1.1 „Theming“ als Traditionsbescheinigung

Architektonisches „themed place-making“, das historische Verweise als Traditionsbescheinigung einsetzt, scheint vordergründig ein ebenso treffendes Beispiel dessen zu sein, was Jean Baudrillard als „Simulakrum“ bezeichnet, wie die artifiziellen Fantasiewelten simulatorischer Themenparks. Wegen ihrer schwerlich zu retouchierenden Künstlichkeit, die bisweilen mit dreister Verlogenheit einhergeht, scheinen sie ebenso „nicht mehr zur Ordnung der Erscheinung, sondern zur Ordnung der Simulation“³⁶⁰ zu gehören. Zur negativen Ekstase einer leer zirkulierenden „Hyperrealität“. In der das Reale selbst simulativ wird.³⁶¹

In deutlicheren Momenten weiß allerdings auch Baudrillard, dass „das Reale“ selbst ebenso „stets nur eine Form der Simulation [ist]. Man kann zwar einen Realitätseffekt, einen Wahrheitseffekt oder Objektivitätseffekt hervorrufen, das Reale an sich aber gibt es nicht.“³⁶² Dementsprechend sind die „Realitätseffekte“ themenarchitektonischer Traditionsbescheinigungen nicht ontologisch weniger „echt“, sondern lediglich in ihrer Legitimierungsfigur gebrechlichere soziale Konstruktionen. Und das ist keineswegs gleichbedeutend mit einem „völlig entleerten Zustand, in dem die Dinge aus bloßer Trägheit fort dauern und zu Simulakren ihrer selbst werden, ohne das man ihnen ein Ende setzen könnte.“³⁶³

Im Gegenteil. Der Neotraditionalismus verwendet seine Architektur als narratives Medium. Seine simulationsästhetischen Verteidigungen der Vergangenheit sind in ihrer semiotischen Konstitution eindeutig belegt und lösen ihre symbolische Funktion einer lebensstilistischen Implizierung ebenso eindeutig ein. Ihre Formrelikte einer zurückliegenden Zeit evozieren die geschönte und gefesselte Version der Vergangenheit und habituell einen gesellschaftlichen Konservativismus. So bedeutet der Neotraditionalismus, wie Werner Sewing schreibt, für einen wertkonservativen „Lebensstil die Rückversicherung in einer nostalgisch zu rekonstruierenden Vergangenheit [...]. Nostalgie verliert das Stigma sentimentaler Weltflucht und wird die Sinnressource für die Stabilisierung von Lebenswelten.“³⁶⁴

360 Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin: 1978, S. 15

361 Baudrillard: „Wir werden von der Simulation beherrscht und haben nur noch ein Recht [...] auf die gespenstische und parodistische Rehabilitation verlorener Referentiale.“ (S. 63) Eine wesentliche Konsequenz dieser Feststellung ist ein Verschwinden des Politischen, weil „die Macht zu bloßen Zeichen ihrer selbst mutiert ist“ (Falko Blask, *Jean Baudrillard zur Einführung*, Hamburg: 1995, S. 16); Baudrillard diagnostiziert eine Halluzination der Macht: „Auch die Macht produziert seit langem nur noch Zeichen ihrer Ähnlichkeit. Und mit einem Schlag entfaltet sich eine andere Machtfigur: die eines kollektiven Verlangens nach *Zeichen* der Macht“; Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin: 1978, S. 41

362 Jean Baudrillard, *Paßwörter*, Berlin: 2002, S. 37

363 S. 51

364 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 33



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: BAR Architects, *Santana Row*, San Jose, 2000-2003; Jan Berggren und Krister Berggren mit Robin Manger und Marcus Axelsson, *Jakriborg*, Hjärup, Schweden, 1997-



Denn obwohl der Neotraditionalismus meist „eine Selbstmumifizierung betreibt“³⁶⁵, indem er die konkrete Zeit- und Ortsgebundenheit historischer Erzeugnisse ignoriert – seine Referenten greifen. Selbst bei den vielen immobilienwirtschaftlichen Instrumentalisierungen, die rein spekulativ und populistisch in einen geschichtlichen Stil und dessen Prestige investieren.

Die Kritik, die in den konservativen und populistischen Verteidigungen typologischer und ikonographischer Konvention nur „ein deformiertes Symbol [...] einer verrotteten 'Ordnung'“³⁶⁶ sieht, verkennt dementsprechend die Kontinuität der semiotischen Einschreibungen, die in den neohistorischen Reformulierungen vormoderner Stilgeschichte weiterhin lebendig sind. Folglich ist es unzureichend, über den Neohistorismus lediglich in der Weise Manfredo Tafuris zu befinden, der über den eklektizistischen Historismus des 19. Jahrhunderts urteilte, dieser sei „zum Interpretieren der konkreten Unbarmherzigkeit einer zur Ware gewordenen menschlichen Umwelt [...] [degeneriert], indem er Bruchstücke von längst verbrauchten Werten in sie einfügt, die so präsentiert werden, wie sie sind: nichtssagend, falsch und verfremdet: als ob man nachweisen wolle, daß keine subjektive Anstrengung eine für immer verlorene Authentizität zurückerobert kann.“³⁶⁷

Bezeichnenderweise betreiben meist sowohl die Neotraditionalisten wie ihre Kritiker zueinander konfligierende Essentialisierungen, um ihre themenarchitektonischen Traditionsbescheinigungen zu verfechten beziehungsweise zu verurteilen. Die Neotraditionalisten versprechen Authentizität und einen Einklang mit tradierter Baukultur. Ihre Kritiker überführen die Vergleichbarkeitsverhältnisse als augenscheinlich artifiziell, anachronistisch und scheinheilig. Beispielsweise die amerikanische Städtebau-Bewegung des New Urbanism, dessen restaurativ verklärtes Kleinstadt-Americana auf traditionellen Bautypen und Repräsentationsstilen aufbaut und die dafür als „Architecture for the Prozac age: Potemkin villages for dysfunctional families“³⁶⁸ (Herbert Muschamp) geschmäht wird. Oder die neoklassizistischen Herrenhäuser Quinlan Terrys, der die geometrische Ordnungslehre der Antike und Renaissance als letztgültige Architekturqualität definiert und dafür die Häme kassiert, er sei ein Reaktionär. Anfeindungen dieser Art muss sich auch Hans Kollhoff gefallen lassen, dessen „autodidaktische Gesellenstücke für das Kaiserreich“³⁶⁹ (Werner Sewing) eine Form von neuem preußisch-großbürgerlichen Selbstbewusstsein in alten Gestaltungssatzungen des 19. Jahrhunderts verfestigen wollen.

Anti-essentialistische Neubeschreibungen (themen)architektonischer Traditionsbescheinigungen delectieren sich hingegen an dieser „schizophrenen“ Iterabilität ihrer Symbolisierungen. Denn der Neotraditionalismus ist einerseits gezwungen, die (historisch kontingente) zitierende Verwendung

365 Hanno Rauterberg „Raus aus den alten Rastern!“, in: *Die Zeit*, 26/2001

366 Manfredo Tafuri, *Kapitalismus und Architektur. Von Corbusiers 'Utopia' zur Trabantenstadt*, Hamburg: 1977, S. 19
367 S. 41

368 Herbert Muschamp, „Can New Urbanism Find Room for the Old?“, in: *The New York Times*, 2.6.1996

369 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 148

seiner formierenden Zeichen zu dementieren, um dem epistemischen Feld der „Echtheit“ zu entsprechen und andererseits doch zu kennzeichnen, um sie in einer geschichtlichen Kontinuität einzureihen. Anti-essentialistische Neubeschreibungen wenden die Rezeptionsperspektive in dieses Widerspiel „schizophrener“ Zitierungen. Denn diese eröffnen Möglichkeiten des Benennens und Resignifizierens der verleugneten und zugleich offensichtlichen Kontingenzen ihres komplizierten Seinsgefüges. Sie heben die Kolloide ihrer ungewollten Kontingenzeinbrüche hervor, die sich unfreiwillig durch die instituierten Symbolisierungen ziehen.

Die zwangsläufigen Partikularitäten neotraditionalistischer Themenarchitekturen begreifen anti-essentialistische Neubeschreibungen als ihre eigentliche unbeabsichtigte Qualität.³⁷⁰ Bei weitem faszinierender als behutsame und gründliche Arbeiten innerhalb der Tradition und Städtebaukunst der Vergangenheit sind dementsprechend besonders steife Rekonstruktionen mit einem unfreiwillig sterilen Weichbild oder jedoch stilistische Insuffizienzen und Unstimmigkeiten, in die bereits Disney-Bildlichkeiten hineinsynkretisieren.³⁷¹

Denn auch manch eine tatsächlich um Traditionsverbundenheit bemühte Themenarchitektur baut eine zusätzliche Spannungssituation auf, indem sie über die präzise Imitation eines tradierten Baustils hinaus eine eigentlich avantgardistische architektonische Idee entwickelt. Beispielsweise das malerische mediterrane Ferienstädtchen *Port Grimaud* an der Côte d'Azur. Einerseits zeigt sich *Port Grimaud* als eine schein-traditionelle provençalische Lagunenstadt mit blumengeschmückten Kanälen und mit von Cafés und Restaurants gesäumten Fußgängergassen. Mit seinen verwitterten Dachziegeln und dem pastellfarbenen Mauerwerk wirkt es wie ein altes Fischerdorf: „Der Grundriß der Wasserstadt erscheint so planlos wie die Fassaden ihrer Häuser. Kanäle haben das flache Ufer in eine gespreizte Hand verwandelt mit willkürlich gekrümmten Fingern“³⁷². (– Und die Patina eines halben Jahrhunderts tut bereits ein Übriges, *Port Grimaud* weiter zu „authentifizieren“.)

Andererseits ist die idyllische Lagunenstadt, die der Architekt François Spoerry in den 1960ern auf Marschland in der Nähe des südfranzösischen Badeortes Saint-Tropez errichtete, ein gänzlich neuer, spektakulärer Bautyp. Eine typologisch ambitionierte Marina mit Wasserstraßen und Liegeplätzen für die Privatyachten direkt vor den einzelnen Haustüren.

370 Ungeachtet des tatsächlichen Antriebs der neotraditionalistischen Stadtanalyse und Architektur. – Seien es Geschmacks- und Funktionsurteile der Architektenschaft, die zu einer klassizistischen Grammatik und traditionellen Stadtgrundrissen animieren. Ein gesellschaftspolitischer Konservatismus oder einfach populistische Spekulation.

371 Wie bei dem 2003 eröffneten, von BAR Architects entworfenen Shopping- und Apartment-Komplex *Santana Row* im kalifornischen San Jose. Eine sehr europäische Stadterinnerung mit Piazza, deren assoziationsreiche, kleinteilige neotraditionalistisch-mediterrane Architekturen mit Art-Deco- und Missionsstil-Lokalkolorit hantieren, allerdings in einem farbenkräftigen *Main Street U.S.A.*-Fassadenambiente. Der Disney-Vergleich ist nicht nur stilistisch, denn obendrein verkörpert *Santana Row* „the commercialized extreme of the company town – the city entirely owned, managed, and policed by a private corporation. But commercialized under the pretenses of the experience economy, *Santana Row* attempts to thematize everyday life itself.“; Brian Lonsway, „The Experience of a Lifestyle“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 234

372 Kai Krüger, „Vom Bett direkt ins Meer“, in: *Die Zeit*, 10/1973



1, 2, 3, 4, 5: François Spoerry, *Port Grimaud*, Grimaud, Département Var, 1962-1967; 1974

2.1.2 Themenarchitektonische Emigranten

Eine Sonderform appropriativer Traditionsbescheinigung stellt sich ein, wenn die imaginative Referenzierung der inszenierten Bildlichkeit nicht nur eine zeitliche, sondern in erster Linie eine örtliche ist – und so eine zweite Ebene von Kontingenzeindrücken für eine anti-essentialistische Neubeschreibung erzeugt wird. Dies zeigt sich bei den themenarchitektonischen Migrationen traditioneller Fachwerk-Bauweisen, die in Solvang, Kalifornien, oder Frankenmuth, Michigan, auf einstmals dänische beziehungsweise fränkische Gemeinden verweisen oder in dem einst deutsch besiedelten Blumenau im südbrasilianischen Bundesstaat Santa Catarina einen kreolischen Regionalfolklorismus befeuern.

Der Bekanntheitsgrad Blumenaus verdankt sich der altdeutschen Fachwerkfassaden in der *Vila Germanica* und dem jährlichen Oktoberfest mit Weißbier in Maßkrügen, Dirndlkleidern und der Blasmusik eingeflogener bayerischer Trachtenkapellen.³⁷³ Bizarrrheit liegt allein in Blumenaus geographischer Exotik als „Schwarzwaldstädtchen“ im Fachwerkstil mitten im Regenwald. Was Blumenaus Bizarrrheit allerdings tatsächlich delirieren lässt, ist die travestierende Artifizialität der altdeutschen Stadtansichten in der 300.000-Einwohner-Stadt.

Denn weder Blumenaus Fachwerkhäuser-Flair noch ihr Oktoberfest sind ein gewachsenes Resultat kultureller Traditionswahrung der „Alemaos“, der Nachfahren der deutschen Einwanderer, die längst nur mehr eine kleine, assimilierte Minderheit in Blumenau ausmachen.³⁷⁴ Vielmehr wurde das erste Oktoberfest erst 1983 mit der Absicht veranstaltet, den Wiederaufbau der Stadt nach einer Hochwasserkatastrophe zu finanzieren. Seither präsentiert sich Blumenau „als riesiger Bierfleck auf der brasilianischen Landkarte“³⁷⁵ und subventioniert durch ein Gesetz seine schein-traditionellen altdeutschen Fachwerk-Attrappen, die sich abseits der einheitlich disneyesken *Vila Germanica*, dem Areal der Festhallen, deplatziert mit Sichtbeton-Hochhäusern der restlichen Stadt spreizen.

373 Das Oktoberfest von Blumenau ist mit jährlich 800.000 Besuchern das zweitgrößte Volksfest Brasiliens nach dem Karneval von Rio und eines der größten Oktoberfeste der Welt. Nach dem Münchener Original, jenem in der chinesischen Millionenmetropole Qingdao, das mit seinem Bier-Festival die Geschichte als Kolonie des Deutschen Reichs touristisch verwertet und dem Oktoberfest in der kanadischen Stadt Kitchener, dem Zentrum deutscher Auswanderer in Kanada. Die deutsche Presse inspiziert in regelmäßigen Artikeln die einzelnen Abweichungen bei der Blumenauer Variante des Oktoberfestes. Und bei allen kulinarischen und kulturellen Eigenheiten – das Bier wird nach deutschen Reinheitsgebot gebraut und in Deutschland längst verschwundene Trink- und Schunkellieder werden in der deutschbrasilianischen Folklore noch gewürdigt.

374 Bis zu einer in den 1940ern einsetzenden Assimilierungskampagne der nationalistischen „Estado Novo“-Diktatur, die den Deutschbrasilianern Portugiesisch als Schul- und Umgangssprache diktierte, war das 1850 gegründete Blumenau weitestgehend deutschsprachig. Binnenmigration verringerte aber zusätzlich den Anteil an den ohnehin assimilierten Deutschbrasilianern und den Rang deutscher Kultur in Santa Catarina.

375 Bernd Loppow, „Produktives Disneyland. Im brasilianischen Blumenau steigt das zweitgrößte Bierfest der Welt“, in: *Die Zeit*, 43/1989



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Blumenau, Santa Catarina, Brasilien: *Casa Moellmann* (1978 nach dem *Fachwerk-Rathaus* von Michelstadt, Hessen); *Ótica Husadel*, *Vila Germanica*; *Casa Flamingo*; *Prefeitura Municipal*

Daran ist die bizarre architektonische Artifizialität Blumenaus geschuldet, dass ihre verkitschten „Fachwerkfassaden aufgeklebte Plastikimitationen“³⁷⁶ sind – kreolisch eklektizistische Folklore zwischen unbedarfter Unfähigkeit (*Casa Flamingo, Prefeitura Municipal*) und überschäumender Simulationsfantastik (*Vila Germanica*). Auf alle Fälle aber sind es „Traditionsbescheinigungen“, die weit weniger als kulturelles Vermächtnis der Deutschbrasilianer, denn als Ausgeburten raffinierter Geschäftstüchtigkeit zu betrachten sind. Auch das markante Wahrzeichen Blumenaus, die *Casa Moellmann*, eine charmante Variation des gotischen *Rathauses von Michelstadt* in Hessen aus dem 15. Jahrhundert, ist ein 1978 eingeweihtes Kaufhaus. Und man gedachte auch bei der Fachwerk-Verkleidung und den hochgezogenen Erkertürmen weniger an die deutsche Vergangenheit als an die brasilianische Zukunft – an die Lukrativität der auffälligen Architektur.³⁷⁷

In sich stilistisch homogener, jedoch gleichermaßen bizarr ist das ebenso in Santa Catarina gelegene Dorf Treze Tílias, das in 1930ern als Dreizehnlinden durch österreichische Emigranten gegründet wurde und als „Tirol Brasiliens“ touristisch verwertet wird. Auch samt alpenländischem Brauchtum und kulinarischer Spezialitäten. Lederhosen-folkloristische Hotels in Treze Tílias, die *Alpenrose*, *Tirol* oder *Dreizehnlinden* heißen, greifen den Alpinstil der Bauernhäuser auf, die die Auswanderer – der Großteil waren unter der wirtschaftlichen Situation der Zwischenkriegszeit leidende Tiroler Bauern³⁷⁸ – einst zurückgelassen hatten. Freilich ist allerdings auch Treze Tílias' architektonischer Almatrieb ein höchst eigenwilliger stilistischer Verschnitt, der weit mehr heutigen „Jodlerstil“-Kitsch der alten Heimat zitiert: mit Lüftlmalereien, Erkern mit Zwiebeltürmen, verschnörkelten Jagdhausstil-Balkonen, Schmiedeeisen. Speziell die *Prefeitura*, das Rathaus, und das kleine *Österreichische Konsulat* sind surreale Gamsbart-Travestien.³⁷⁹

Gänzlich nachträgliche und simulatorische Verselbstständigungen architektonischer Emigrationen zeigen auch das bayerische Frankenmuth in Michigan und das dänische Solvang in Kalifornien. Die beiden Kleinstädte wurden zu Besuchermagneten, seit sie mit plakativen Themenarchitekturen althergebrachte Bautraditionen aus den Herkunftsländern ihrer Stadtgründer strapazieren. Das von fränkischen Lutheranern gegründete Städtchen Frankenmuth bastelt seit 1958, als der Architekt Ed Beech die *Bavarian Inn Lodge* als alpenländisches Landgasthaus gestaltete, an seiner Vermarktung als „Michigan's Little Bavaria“ und hat sich seither „zu einer Art bajuwarischem Vergnügungspark

376 ebenda

377 In: Tamara Krappmann, „Ein Stück Odenwald in Südamerika“, in: *echo-online.de*, 1.12.2010; <http://www.echo-online.de/region/odenwaldkreis/michelstadt/Ein-Stueck-Odenwald-in-Suedamerika;art1274,1412551>

378 Der Siedlungsgründer war der ehemalige österreichische Landwirtschaftsminister Andreas Thaler, der seinen politischen Einfluss nutzte, um die Emigration zu organisieren und zu finanzieren. Die kleine Tochttersiedlung *Dollfuß* verweist noch heute auf die gesellschaftliche Konstellation, aus der Treze Tílias hervorging.

379 Travestien alpenländischer Bautraditionen sind allerdings natürlich ein weit verbreiteter Tatbestand im Alpenraum selbst. Und die rustikale „Architektur von und für Fingerhackler“, wie sie Dieter Wieland nennt, ist auch keineswegs nur eine unfreiwillige Fehlleistung unverständiger „Zahnärzte aus Düsseldorf“, die „es nicht anders kennen“, wie Wieland in der „Jodlerstil“-Episode seiner *Topographie*-Reihe hervorhebt.

entwickelt. [...] Statt fränkischer Fachwerkidylle erwartet den Besucher [allerdings] weißblaue Architektur im Zuckerbäcker-Stil.³⁸⁰ Denn natürlich takelt sich auch Frankenmuths artifizielle Frankenland-Simulation als eine einzige architektonische Unschärfe auf: als dralle alpenländische Gemütlichkeit mit blau-weiß-gerauteten Fensterläden, rustikalen Holzbalkonen und einem Replikat der *Stille-Nacht-Kapelle* von Oberndorf, Salzburg.

Solvang wurde 1911 als Kolonie dänischer Lebensreformer gegründet. Architektonisch als dänische Kleinstadt zu präsentierten begann sie sich allerdings auch erst seit den 1940ern, in einer Phase, als die Verankerung in dänischer Kultur und Sprache bereits stark auszublenden begann: „At the same time as the Danish practices of Solvang started to disintegrate, [...] [t]he community started more intensively to mark its Danish roots. It proceeded with celebrating the town's Danish affiliation through [...] a special style in architecture, called 'Danish provincial'“³⁸¹.

Die ansässigen Handwerker Ferdinand Sorensen und Earl Petersen entwarfen erste Dänemark-Assoziationen in Gestalt traditionell gehaltener Fachwerkhäuser und pittoresker Windmühlen. Und als die Geschäftstreibenden der Stadt erkannten, dass sich der skandinavische Kleinstadt-Charme vermarkten ließ, gelang es, auch die bestehenden Gebäude im Gewand des „Danish Provincial“ umzugestalten. Seither sind die Hauptstraßenzüge – *Mission Drive*, *Kopenhagen Drive*, *Oak Street* und *Alisal Road* – themenarchitektonisch harmonisiert und zeigen sich jährlich 1,7 Millionen Touristen in ihrer feierlichen Kostümierung mit Windmühlen, Glockentürmchen, Schindel- und Reetdächern.³⁸²

Die Touristen promenieren durch die kitschigen Szenen eines homogenen, zeitlich gefrorenen Disney-Idylls, das in der (visuellen) Konsumption wie in den gesellschaftlichen Folgeleistungen die „Theming“-Selbstkonstitution von Disney vortrefflich beherrscht. Solvang ist expressiv, reinlich und sicher – „from this perspective Solvang has very little to do with Danishness as such and very much to do with establishing and confirming white, middle class, English speaking, American normality.“³⁸³

380 Clemens Helldörfer, „Auch in Michigan spricht man Fränkisch. Die ungewöhnliche Geschichte der Gemeinde Frankenmuth“, in: *Nürnberger Zeitung*, 15.2.2008; Es ist nicht verwunderlich, dass auch Frankenmuth sein eigenes Oktoberfest veranstaltet.

381 Anders Linde-Laursen, „Solvang. A Historical Anthropological Illumination of an Ethnicized Space“, in: *Positionen*, 2/1998; Weniger als 10 Prozent der gegenwärtig 5.000 Einwohner haben dänische Einwanderer als Vorfahren, als Umgangssprache ist Dänisch gänzlich verschwunden. Mitglieder der dänischen königlichen Familie haben dennoch Solvang bereits mehrmals ihre Aufwartung gemacht.

382 Das Dänemark-„Theming“ reicht teilweise bis ins Interieur der Motels und Souvenirshops. Im *Hamlet Inn Motel* hängt das dänische Staatswappen als Banner über dem Bett, als Bettdecke dient die Nationalflagge. Beim Flanieren durch Solvang ist man angesichts der umfassenden Dänemark-Verweise (samt eines Replikats der Kopenhagener *Kleinen Meerjungfrau*) verleitet, explizit nach Dingen nicht-dänischem Ursprungs Ausschau zu halten. Was es vereinzelt ja auch gibt: beispielsweise eine Bankfiliale der niederländischen Rabobank. Neben den Vinotheken – Solvang liegt in einem Weinbaugebiet – prägen allerdings ganz klar dänische Cafés, Bäckereien und Restaurants das Erscheinungsbild.

383 ebenda



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Solvang, Kalifornien

Der Erfolg von Solvangs folkloristischer Inszenierung zeigt sich nicht zuletzt in der Vorbildfunktion für die themenarchitektonische Metamorphose von Leavenworth, Washington, als „Alpine Bavarian Village“. Die abgeschiedene Kleinstadt in der Kaskadenkette kämpfte mit ihrem wirtschaftlichen Niedergang, als die Geschäftstreibenden Ted Price und Bob Rogers ein Besuch in Solvang 1965 in ihrer Vision festigte, Leavenworth als touristische „themed town“ aus der Agonie zu befreien. Eine Vergangenheit deutscher Emigration konnte das „Alpine Bavarian Village“ zwar nicht vorweisen, immerhin jedoch ein Gebirge. Earl Petersen aus Solvang und der aus Deutschland stammende Architekt Heinz Ulbricht übernahmen die themenarchitektonische „Bavarianization“ und die Bewohner der Stadt zwängen sich seither bei Touristenfestivals in bayerische Tracht.³⁸⁴ Leavenworths abrupte bajuwarische Verwandlung repräsentiert bereits drastisch das veränderte Selbstverständnis themenarchitektonischer Repräsentation außerhalb des ideologischen Schleiers des Neotraditionalismus. „Authentizität“ ist nicht mehr länger eine Frage der akkuraten Wahrung eines Traditionsbestandes und „Künstlichkeit“ nicht länger eine architektonische Unzulänglichkeit. Allenfalls als rein narrative Qualität der Simulation, als Fähigkeit, plausible gestalterische Abbilder mit symbolischer Aussage auszubilden, ist die Kategorie der „Authentizität“ noch eine Variable. Eine Variable allerdings, die in dem Grad unmaßgeblich wird, wie die Künstlichkeit und Iterabilität der Simulation an sich, die themenarchitektonische „Travestie“, zur Attraktion wird.

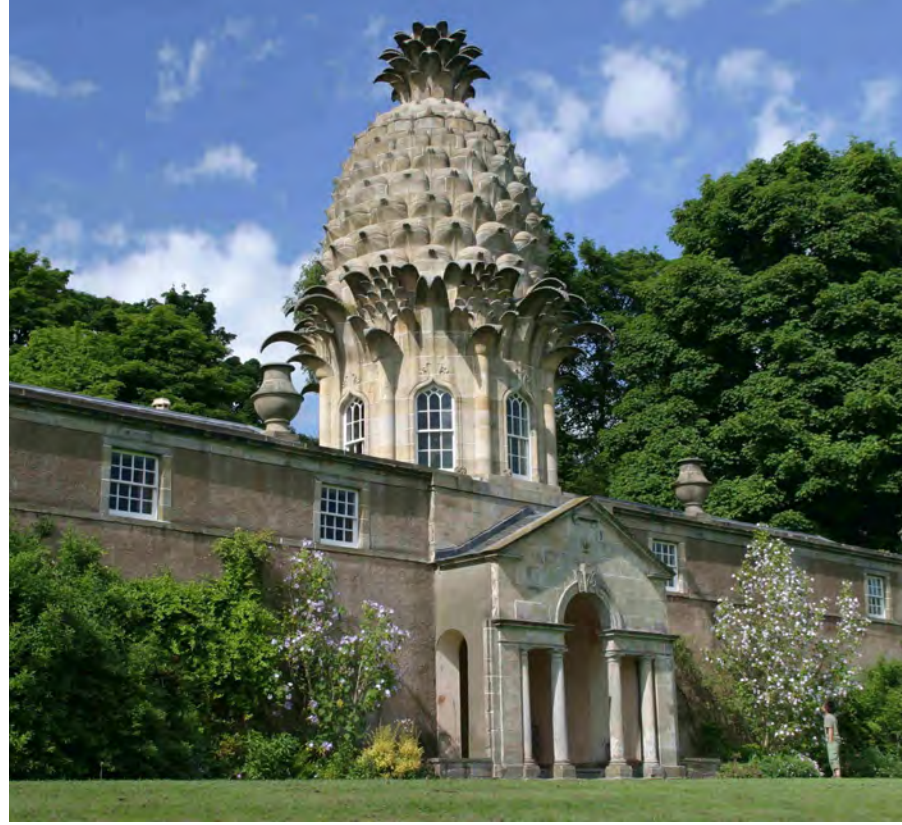
2.1.3 „Theming“-Avantgardismen des 19. Jahrhunderts

Plakativ künstliche Themenarchitekturen sind allerdings keineswegs nur ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Im Gegenteil. Die simulationsästhetische Fabrikation architektonischer Déjà vu-Erlebnisse ist selbst ein Déjà vu mit dem 19. Jahrhundert. Denn wie Gerda Breuer schreibt, ist

„nicht eigentlich die ästhetische Hypertrophie der Themenarchitekturen neu. Die *synthetic pleasures* hat das 19. Jahrhundert in hohem Maße entworfen. Vielmehr reaktivieren die [...] Themenarchitekturen vormoderne Ästhetiken [...]. Durch die Einrichtungen des Historismus – historische Rekonstruktion und historistische Konstruktion [...] – wurden viele dieser ästhetischen Wahrnehmungen bereits im 19. Jahrhundert vorformuliert.“³⁸⁵

384 In: Laura Arksey, „Leavenworth“, in: www.historylink.org, 5.7.2010; http://www.historylink.org/index.cfm?DisplayPage=output.cfm&file_id=9475; Und ja, auch Leavenworth hat seitdem ihr eigenes Oktoberfest.

385 Gerda Breuer, „Déjà vu – 'Künstliche Paradiese und postmoderne Themenarchitektur“, in: Gerd Hennings, Sebastian Müller (Hg.), *Kunstwelten. Künstliche Erlebniswelten und Planung*, Dortmund: 1998, S. 231-232



1, 2, 3, 4, 5, 6: Johann Gottlieb Brendel, *Schloss Pfaueninsel*, Berlin, 1794-1797; John Murray, *Vierter Earl of Dunmore, Dunmore Pineapple*, Dunmore Park, Falkirk, Schottland, um 1776; François Racine de Monville (mit Nicolas François Barbier), *La Colonne*, Département Yvelines, Frankreich, 1774-1781; Hugo Ritter von Wiedenfelf und Karl Mayreder, *Zacherlfabrik*, Wien, 1888-1892; Martin Hammitzsch, *Zigarettenfabrik Yenidze*, Dresden, 1908-1909;



Doch bereits die Follies in den romantischen Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts ließen sich in ihrer unmissverständlichen Künstlichkeit als Art frühe Themenarchitekturen begreifen. Auch, weil diese Staffagebauten wie gegenwärtige Themenarchitekturen auch, ihr Sujet mitunter ausdrücklich in einer nicht-authentischen Materialität simulierten. Anders als bei Zierbauten in Landschaftsgärten der aufklärerischen Klassik, die die Antike als zu verwirklichendes Kulturideal abbildeten, ist die Künstlichkeit der Kulissenarchitekturen nun ein Zeichen für die Unerfüllbarkeit der Sehnsucht nach jener verklärten Vergangenheit, die eine künstliche Ruine als Vergänglichkeitserfahrung assoziativ aufruft.³⁸⁶ In auf Erhabenheit und Schauerlichkeit ausgerichteten dramatischen architektonischen Gestaltungen wie künstlichen Wasserfällen, Grotten und Felslandschaften manifestierte sich das romantische Weltgefühl von der Unmöglichkeit der eigenen schweifenden Fernsehnsucht und der Vergeblichkeit der eigenen Erlösungshoffnungen.

Wiewohl die schein-altertümlichen Bauwerksstaffagen und künstlichen Ruinenfragmente, die eine erhabene Vergangenheit in unterschiedlichen Verfallsstadien simulieren, auch dazu dienten, den restaurativen Bewahrungsbemühungen der Aristokratie Ausdruck zu verleihen, sollten die Follies in ihrer Künstlichkeit doch deutlich die wehmütige romantische Erinnerung und ebenso die Exzentrizität ihrer Stifter demonstrieren. Beste Beispiele dieser kapriziösen Ambitionen, die in ihrer fantastischen Theatralik zu Heiligtümern des Camp-Ästhetizismus wurden, sind *La Colonne*, ein Haus in Gestalt eines riesenhaften Säulenschafts im französischen Landschaftsgarten *Désert de Retz*, und *Dunmore Pineapple* im schottischen Falkirk, ein Pavillongebäude mit einem Kuppelbau, der als naturalistisch skulpturierte steinerne Ananas gestaltet wurde. Mit dem *Désert de Retz* erschuf sich der kaiserliche Verwaltungsbeamte François Racine de Monville eine Ideallandschaft, die er in *La Colonne*, einem bizarren fünfundzwanzig Meter hohen Gebäude, das sich als Stumpf einer berstenden antiken Säule mit artifiziellen Rissen präsentiert, bewohnte. Und mit der vierzehn Meter hohen steinernen Ananas-Kuppel der *Dunmore Pineapple* zeigte John Murray, der Vierte Earl of Dunmore, der als ehemaliger Gouverneur der Bahamas die exotische Frucht nach Schottland brachte, sein Prestige, war die Ananas in dieser Zeit doch eine in englischen Gewächshäusern schwer kultivierbare und dementsprechend exklusive Delikatesse.

Eine Themenarchitektur im wahrsten Sinn ist beispielsweise die artifizielle Burgruine *Schloss Pfaueninsel* bei Berlin, die der preußische Hofzimmermeister Johann Gottlieb Brendel als eine Holzkonstruktion errichtete, deren Fassade mit Mauerwerksfugen bemalt ist. Die Ruinenillusion wird durch ein im Schein bereits eingebrochenes drittes Geschoss hergestellt, mit einer

³⁸⁶ Diese Art architektonischer „Künstlichkeit“ unterscheidet sich gänzlich von der „Künstlichkeit“ in Gestalt einer manipulierenden Landschaftsgestaltung, wie sie in der Gartenarchitektur des Barock zum Ausdruck kam. Barocke Parkanlagen waren Machtgebärden, sie demonstrierten mit ihrer geometrisch gegliederten Regelmäßigkeit und Symmetrie rechtwinklig oder sternförmig schneidender Wege Naturbeherrschung.

effektreichen Bruchlinie durch die Fensterreihe. Die Künstlichkeit seiner Kulissenarchitektur präsentiert *Schloss Pfaueninsel* allerdings bewusst als illusionistische Darbietung, wie ein falsches, da nur aufgemaltes Eingangstor zwischen den beiden Türmen, die eine gotische schmiedeeiserne Brücke verbindet, zeigt. Denn das Trompe-l'oeil öffnet nicht den Blick ins Innere des SchLOSSchens, sondern zeigt optisch irritierend ein idyllisches Landschaftsgemälde hinter dem Torbogen.

Dass heißt aber nicht, dass es zweckvoll sei, die Follies in den romantischen Landschaftsgärten und auch den eklektizistischen Historismus schlechtweg als „Themenarchitektur“ zu kategorisieren. Vielmehr sind die Follies und der Historismus einfach ähnlich gelagerte Fälle von „Künstlichkeit“ in der Architekturgeschichte und dementsprechend ebenso lohnende Felder für anti-essentialistische Neubeschreibungen ihrer unvermeidlichen Kontingenzen. Denn mit dem Historismus setzte – freiwillig und unfreiwillig – „eine systematische und verhängnisvolle Autopsie der Architektur und aller ihrer Konventionen“³⁸⁷ ein, wie es Manfredo Tafuri ausdrückte. Da der Eklektizismus die tradierten architektonischen Repräsentationssemantiken dezentrierte, indem er sie *als* Zeichen verfügbar machte und „travestierte“.

Der *romantische Historismus* löste sich hierbei explizit von der Vorstellung, geschichtliche Stilvorbilder seien korrekt und stimmig wiederzugeben. Er entschied sich in einer eklektizistischen Gegenbewegung gegen die (geschichts-)legitimierende Wirkung einer homogenen „Stilechtheit“ und für frei interpretierende, schöpferische Vermischungen verschiedener kunstgeschichtlicher Stilrichtungen. Würde und Monumentalität sicherte nicht mehr die *entlehnte* Normativität einer zeitenthobenen Schönheit, die durch stilistische Reinheit zu sichern sei. Sondern die eklektizistische Übertreibung, die ihre Vorbilder in einer verzeitlichenden und subjektivierenden Weise kombiniert und weiterentwickelt.

Im Ergebnis vermittelte diese philosophische Konsequenz einer Delegitimierung der Geschichte jedoch ebenso der eigentlich entgegengesetzt positionierte *strenge Historismus*. Denn wengleich sich die Stildiskussionen des *strengen Historismus* theoretisch von der essentialistischen Idee leiten ließen, einen objektiv richtigen Stil zu finden und sich über die Identifikation mit der Geschichte zu legitimieren, zeigten die unterschiedlichen Erscheinungsformen der historistischen Teilströmungen letztlich Gegenteiliges: eine Gleichwertigkeit der Stile *im* beschleunigten Verschleiß vorformulierter geschichtlicher Typologien.

Der eigentlich um eine Perfektionierung des historischen Repertoires bemühte *strenge Historismus* verweist indirekt auf die Vergeblichkeit seiner legendierenden Selbstvergewisserung der eigenen geschichtlichen Legitimität. Einerseits, weil er selbst zur Übertreibung tendierte – unfreiwillig.

387 Manfredo Tafuri, *Kapitalismus und Architektur. Von Corbusiers 'Utopia' zur Trabantenstadt*, Hamburg: 1977, S. 18



1, 2, 3, 4, 5, 6: Clas, Shepard & Clas, *Tripoli Shrine Temple*, Milwaukee, 1926-1928; Bernhardt Muller, *Opa-Locka City Hall*, Opa-Locka, Florida, 1924-1925; Bernhardt Muller, *Opa-Locka City Hall*, Opa-Locka, Florida, 1924-1925; Bernhardt Muller, *Train Station Opa-Locka*, Opa-Locka, Florida, 1924-1925; Leslie S. Hodgson und Myrl A. McClenahan, *Peery's Egyptian Theater*, Ogden, Utah, 1923-1924

Indem zum Beispiel die Neogotik gotische Formelemente in einer Weise purifizierte, wie sie in der Geschichte nie existierten. Andererseits, weil die evidente Heterogenität der einzelnen Neo-Stile die historische Bedingtheit ihres orientierenden Zugriffs bloßstellt, wenn sich Neogotik, Neobarock und Neorenaissance wie bei den Prunkbauten an der Wiener *Ringstraße* aneinanderreihen.³⁸⁸

Zur letztlich „travestierenden“ Übertreibung neigten so gesehen sowohl der *romantische* wie der *strenge Historismus*. Denn das aufstrebende Bürgertum und der an Einfluss verlierende Adelsstand übertrafen sich beide darin, sich in einer zunehmend verunklarten gesellschaftlichen Machtbalance mit repräsentativen architektonischen Semantiken aufzuplustern. In den Worten von Heinrich Klotz:

„Bauwerk und Bauschmuck kommen [im eklektizistischen Historismus] darin überein, dem Repräsentationsbedürfnis einer Parvenügesellschaft von Neureichen ebenso zu dienen wie dem verblassenden Herrschaftsanspruch der alten Gesellschaft des Adels. Bürgertum und Adel neigen von beiden Positionen her der Übertreibung zu, weil die dem Bürgertum neu zugefallene Macht ebenso sehr zum Ausdruck drängt, wie sich die schwindende Macht des Adels durch ostentative Demonstrationen zu verteidigen sucht. Die architektonische Kraftgebärde ist beidseitiger Mangelgestus.“³⁸⁹

Es ist aber kein Dilemma, dass der Historismus zeigt, dass die an sich praktikable und arbeitsfähige Definition von „Themenarchitektur“ als zweifache simulative „Künstlichkeit“ der architektonischen Gestaltung und der baulichen Materialität keine ausreichende Charakterisierungsparameter parat hält, den *Strip* von Las Vegas als „Themenarchitektur“ zu klassifizieren, die Wiener *Ringstraße* allerdings nicht. Denn diese scheinbar mangelnde, weil lediglich graduelle Abgrenzungsfähigkeit beschädigt nicht den neubeschreibenden Anti-Essentialismus in seiner Auffassung, *alle* Architektur sei zeitgebunden und resignifizierbar. Sondern die Argumentationslinie des architekturtheoretischen Authentizismus, der Themenarchitekturen über den Makel der „Künstlichkeit“ als kategorial andersartig abqualifizieren will.

Rortys ironistische „Ironikerin“ stört sich nicht an der Feststellung, dass beispielsweise Georg von Dollmanns *Schloss Neuschwanstein*, die für König Ludwig II. errichtete romantische Ritterburg, nicht weniger „unecht“ ist als das *Sleeping Beauty Castle* in *Disneyland*. Schließlich ist sie eine in

388 Und diese Prunkbauten stammen überdies teilweise aus der Hand der gleichen Architekten. So entwarf Heinrich von Ferstel beispielsweise das *Hauptgebäude der Universität Wien* als Neorenaissance-Bau in unmittelbarer Nachbarschaft zu seiner neogotischen *Votivkirche*.

389 Heinrich Klotz, *Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst*, Luzern: 1977, S. 26; Klotz sieht die zersetzende Wirkung des „bürgerlichen Neureichenbarock der Gründerzeit“ deutlich. Er bezeichnet diesen als „kraftstrotzender Gestus, der ins Leere greift. Trivialität! Sogar die Mietshäuser wurden zu gewaltigen Ornamentmaschinen, die sich mit scharfkantigen Buckelquadern und mit bezahnten Konsolrollen auf den armen Passanten herabsenken.“; S. 17

der modernsten Technik ihrer Zeit errichtete Fiktion – eine verkleidete Stahlkonstruktion mit avanciertester Ausstattung (mit Zentralheizung, Toiletten mit automatischen Wasserspülungen).

Am weitesten geht der Historismus bei seinen einzelnen Exotismen in Richtung „Theming“. In der Chinoiserie, der China-Begeisterung, und im Orientalismus, der Romantisierung des Orients im „Moorish Revival“, den die Baukultur des maurischen Andalusiens gleichermaßen faszinierte wie die byzantinische und persische Architektur. John Nashs *Royal Pavilion* in Brighton on Sea, der königliche Sommersitz im Stil eines indisch-sarazenisches Mogulpalastes, ist die extremste und exzentrischste Form von historistischer Orientbegeisterung. Da sich diese verschwenderische Indienfantasie in keinster Weise um stilistische Korrektheit scherte, sondern weitschweifig und eklektizistisch Zwiebeltürme, Minarette und indische Steingitter mit neogotischen Türmchen und Zinnenkränzen vermengte. Und obendrein mit dem Eintritt ins Innere des Palastes sein fernöstliches „Theming“ wechselt, sich plötzlich, in ebensolcher Opulenz, chinesisch zeigt. Mit Chinoiserie-Dekorelementen wie dekorativen floralen Ziertapeten, extravaganten Glaslustern, vergoldeten Palmen-Säulen aus Gusseisen und Bambusmöbeln, die Innenarchitekt Frederick Crace allerdings nicht aus Bambus anfertigte, sondern mit weit edleren Mahagonihölzern imitierte. Nicht nur in der Exzentrik dieser Details präsentiert sich der Exotismus des *Royal Pavilion* wie ein Vorweggreifen der kontemporären „Theming“-Konvention, das Referenzierte in großen Gesten offen gezeigter Künstlichkeit zu überbieten.

Eine spezielle Verwendung fand das „Moorish Revival“ in der Tempelarchitektur der Freimaurer, die „themenarchitektonische“ Stilimitationen dazu nutzen, ihre aufklärerischen und humanistischen Ideale zu repräsentieren. Besonders die Versammlungsstätten der amerikanischen Shriners, eine gemeinnützige Loge mit symbolisch-fiktiven Orientbezug, verwendeten einen orientalisierenden Eklektizismus – beispielhaft beim *Tripoli Shrine Temple* in Milwaukee, der *Mosque of the El Jebel Shrine* in Denver oder der *Abou Ben Adhem Shrine Mosque* in Springfield, Missouri.

Die deliziöseste themenarchitektonische Ritualarchitektur der Freimaurer ist allerdings der *Masonic Temple* der Grand Lodge of Pennsylvania in Philadelphia. James H. Windrim entwarf das gewaltige Versammlungshaus als Prachtbau im Revival-Stil des „Norman Romanesque“, der mit seinem Turm und seiner detaillierten Tempelfassade wie ein Sakralbau wirkt. Das Innere des *Masonic Temple* schmückte Windrim mit sieben reich dekorierten „themenarchitektonischen“ Prunkräumen aus, die mit dem aufklärerischen Pathos der Freimaurer achtenswerte Architekturstile der Geschichte zitieren. Ein „Oriental Room“ verweist auf die maurische Baukunst der *Alhambra*, ein „Egyptian Room“ auf das alte Ägypten, der Versammlungsraum der „Corinthian Hall“ auf die griechische Antike, sowie ein „Norman Room“, ein „Gothic Room“ und „Renaissance Room“ aufs Mittelalter.



1, 2, 3, 4, 5, 6: James H. Windrim, *Masonic Temple* der Grand Lodge of Pennsylvania, Philadelphia, 1873

Orientalisierende Stile wurden jedoch ebenso in kommerziellen Kontexten eingesetzt – und wie im heutigen „Theming“ mit einer groben Gleichgültigkeit gegenüber der geographischen Korrektheit der Referenz. So konnten beispielsweise die Pestizide herstellende *Zacherlfabrik* in Wien und die Zigarettenfabrik *Yenidze* in Dresden mit ihrer orientalischen Exotik einen erheblichen Werbewert erzielen, die Herkunft ihrer Importe wurde jedoch eigentlich sehr undeutlich symbolisiert. Bei der *Zacherlfabrik* der Architekten Hugo Ritter von Wiedenfeld und Karl Mayreder, ist der Verweis irritierend, importierte der Insektizide-Produzent sein Pyrethrum-Insektenpulver doch aus Tiflis. Und bei der Zigarettenfabrik *Yenidze* von Martin Hammitzsch, die ihre Schornsteine als Minarette verkleidete und eine farbig verglaste islamische Kuppel aufweist, wurde der Tabak zwar aus einem osmanisch beherrschten, aber eigentlich nordgriechischen Anbaugebiet eingeführt.

Ein Beispiel, wie mit dem „Moorish Revival“-Stil schlechthin in einer Weise als Renditebringer spekuliert wurde, wie dies bei heutigen Immobilienentwicklungen geschieht, ist die während des „Florida-Landbooms“ in den 1920ern gegründete Kleinstadt Opa-Locka nahe Miami. Flugpionier und Multimillionär Glenn Curtiss inspirierten kurioserweise die Filmkulissen des Stummfilms *Der Dieb von Bagdad* (1924) dazu, sich von dem Architekten Bernhardt Muller eine „arabische Stadt“ mit Minaretten, moscheenartigen Kuppeltürmen und Hufeisenbögen bauen zu lassen.³⁹⁰ – Zwanzig der orientalisierenden Gebäude, die den Hurrikan, der die Florida-Spekulationsblase 1926 dann platzen ließ, überstanden, sind nun als nationale Baudenkmäler gelistet. Und die Straßennamen in Opa-Locka heißen noch heute *Sharazad Boulevard*, *Baghdad Avenue*, *Ahmad Street* und *Ali Baba Avenue*.³⁹¹

Ein noch extremeres Beispiel für eine rein instrumentelle Verwendung eines exotischen „Theming“ ist das Großkino *Grauman's Egyptian Theatre* in Los Angeles. Denn eigentlich zeigte sich das Premierenkino in Hollywood bei seiner Eröffnung 1922 in einem zeittypischen hispanischen Revival-Missionsstil. Doch weil zwei Wochen nach der Einweihung die Entdeckung des Grabes von Tutanchamun im Tal der Könige eine Medieneuphorie lostrat, sprang der Kinobetreiber Sid Grauman auf den Zug auf und veranlasste, das Kino kurzerhand in einen altägyptischen Palast

390 In: Larry Luxner, „Opa-Locka Rising“, in: *Saudi Aramco World*, 5/1989; Ebenso aus einem rein wirtschaftlichen Verwertungsinteresse wurden die romantisch exotistischen Orientprojektionen des *Arabischen Café* in Düsseldorf und das *Café Orient* in Wiesbaden erzeugt: mit Minaretten, Kuppeln, gezackten Arkaden in Form von Eselsrücken, orientalisch verzierten Verklinkerungen und Stalaktitengesimsen dekorierte kommerzielle themenarchitektonische Unterhaltungsinfrastrukturen.

391 Eine noch eigenwilligere „Theming“-Schöpfung mit orientalisierenden Elementen ist jedoch der *Corn Palace* in Mitchell, South Dakota. Die Attraktion dieses Wahrzeichens sind allerdings nicht die ikonischen Zwiebeltürme, sondern jährlich zu neuen „Themes“ künstlerisch gestaltete „murals“: Fassadenmosaiken aus verschiedenfarbigen Getreidebündeln, Maishülsen und Gräsern, die meist patriotische Bildnisse zeigen. Die Tradition rührt aus dem späten 19. Jahrhundert, als anlässlich des Erntefestes, der „Corn Belt Exposition“ in Sioux City, Iowa, erstmals temporäre Veranstaltungshallen in Gestalt mittelalterlicher oder arabischer Paläste mit Wandbildern aus Getreidespreu verziert wurden. Der 1921 gebaute *Corn Palace* der Architekten Cornelius W. Rapp and George Leslie Rapp ist bereits die dritte Version in Mitchell.

umzugestalten und mit Hieroglyphen zu verzieren. Und dies inspirierte wiederum weitere Kinos, sich ebenso mit altägyptischen Dekor einzukleiden. Das *Grauman's Egyptian Theatre* wurde so zum Wegbereiter eines kurzen zweiten, vom Art Deco beeinflussten „Egyptian Revival“ in den 1920ern. Wobei *Peery's Egyptian Theater* in Ogden, Utah, in seiner reichen Ornamentik den Höhepunkt dieser „Theming“-Episode bildete.

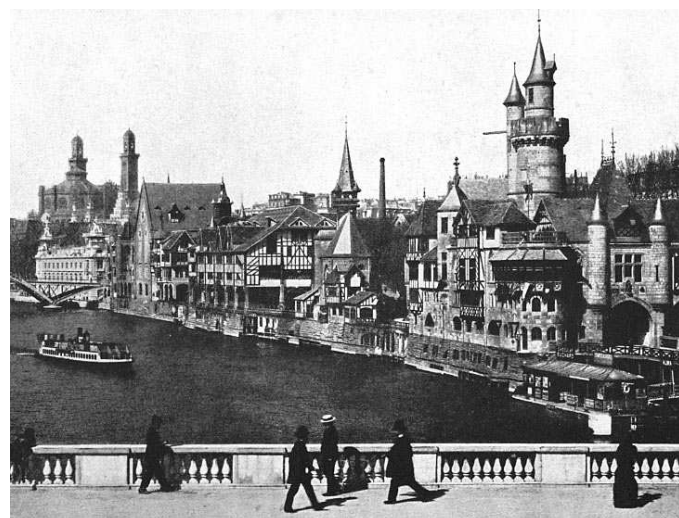
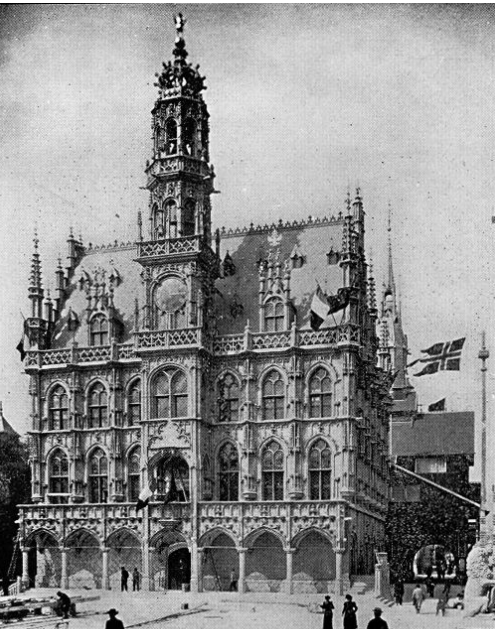
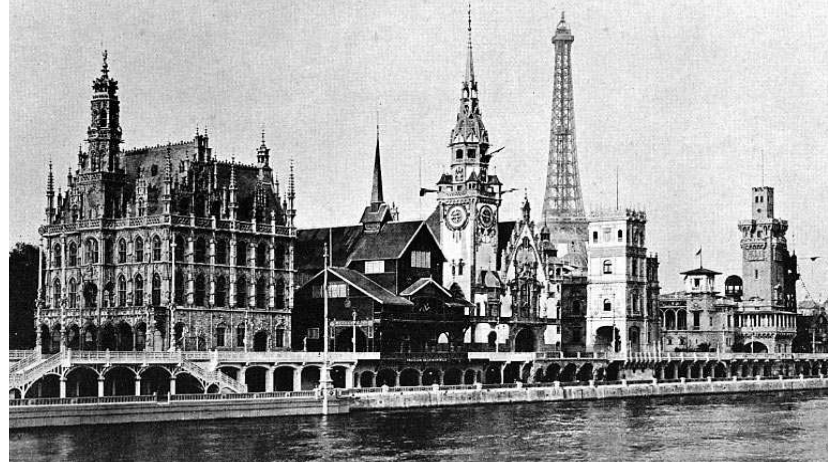
Die wahren Schauplätze und Schrittmacher simulationsästhetischer Themenarchitekturen im 19. Jahrhundert waren allerdings die gigantischen Leistungsschauen der Weltausstellungen. Das Buhlen um erstmalig weltweite massenmediale Aufmerksamkeit wurde nämlich gleichermaßen über kühne, zukunftsgläubige Ingenieursbauten ausgetragen wie über die simulativen Repräsentationshüllen architektonischer Nationalidentitäten. Die Triumphe des Ingenieurzeitalters – wie die Spannweiten, die die Eisenträger der *Galerie des Machines* in Paris 1889 überbrückten – wurden maskiert und besänftigt durch die Präsentation traditioneller nationaler Baustile. Die Repräsentationsaufgaben der Nationenpavillons erfüllten themenarchitektonisch realisierte Nachbauten nationaler Wahrzeichen, aber auch Musterbauten ländertypischer Bauernhäuser.

Während sich aber die Veranschaulichungen ländlicher Baustile und auch die imperialistischen Untertanmachungen der „ethnographischen Dörfer“ ferner Erdteile authentisch materialisieren ließen, waren die aufwändigen, nach Aufmerksamkeit heischenden Pavillonbauten nationaler Architekturrepräsentation aus Zeit- und Budgetgründen zu simulativen Darbietungen in Stuck und Pappmaschee gezwungen. Zur Künstlichkeit applizierter Kulissenarchitektur. Der eklektizistische Historismus erreichte in der Flexibilität dieser Herstellungstechnik jedoch so unerreichte Höhen der Übersteigerung. Denn das Gebot einer schnellen und kostengünstigen Konstruktionsweise in Holz- und Stuck-Kulissen engte stilistisch weniger ein als das es vielmehr den Historisten die Möglichkeit zu einem überbordenden Eklektizismus bot³⁹². Zu:

„nie gesehene[n] Zusammenstellungen und Panoramen, [...] Wunschbauten jenseits von Stil und historischer Treue [...], Konglomerate der Phantasie, welche sich die komplexe Welt als visuelle Reizstrecke und Postkartenalbum gefügig machte. Umherschlendernd Epochen und Gegenden zu wechseln, war eine der Berausungen dieser Ubiquität auf Zeit. Nie mehr ist wohl mit solcher Überzeugung gereist worden wie hier, als die Welt an einem Punkt scheinbar mühelos zur Verfügung stand.“³⁹³

392 So hatte sich beispielsweise bei der Glasgower Weltausstellung 1988 Architekt James Sellars für Pavillons in einem orientalisierenden Stil entschieden, da sich dieser leicht in temporären Holzkonstruktionen imitieren ließ.

393 Günter Metken, „Feste des Fortschritts. Ein Zeitalter des Selbstbewußtseins ging zu Ende“, in: *Die Zeit*, 32/1983



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Exposition Universelle 1900, Paris: *Rue de Nations*: Ceppi, Salvadori and Critodi, *Italianischer Pavillon*; Astère Vercruysse de Solart, *Belgischer Pavillon*; Johannes Radke, *Deutscher Pavillon*; Zelkan-Balint und Jambor, *Ungarischer Pavillon*; Albert Robida, *Le Vieux Paris*

Themenarchitektonisch bahnbrechend waren die vier Pariser Weltausstellungen 1867, 1878, 1889 und 1900. Bei der Exposition Universelle 1867 hatte erstmals die Rivalität der Ausstellungsländer architektonischen Ausdruck gefunden. Bis dahin war die gesamte Schau jeweils in einem einzigen Ausstellungspalast untergebracht. Nun aber präsentierten sich die Nationen in Pavillons in einem Parkgelände am Marsfeld, außerhalb des *Industriepalastes*. Der ägyptische *Tempel von Edfu*, eine Aztekenpyramide aus Mexiko und der chinesische *Kaiserliche Sommerpalast* wurden rekonstruiert, ein pompejanischer Tempel gezeigt und eine Karawanserei mit Kamelen.

Bei der nächsten Weltausstellung 1878 verschärfte die *Rue de Nations* den Schaulauf der Nationen. Charakteristische Ausbildungen nationaler Identität wurden in individuellen Fassadengestaltungen am zentralen Ausstellungsgebäude, dem *Industriepalast*, aufgereiht. Die themenarchitektonische *Rue de Nations* schuf einen erfüllenden kunstgeschichtlichen Anschauungsunterricht: Griechenland klassierte seine Antike, Belgien würdigte die flandrische Renaissance, Spanien veranschaulichte das maurische Andalusien, England identifizierte sich mit der Gotik.

1889 wurde zum Zentenarium der Französischen Revolution³⁹⁴ abseits des *Eiffelturms*, der sich wie kein anderes Weltausstellungswahrzeichen wieder „in das Bildgedächtnis der Weltöffentlichkeit eingebrannt“³⁹⁵ hat, eine verkleinerte themenarchitektonische Nachbildung der gestürzten *Bastille* präsentiert – mit einem Festsaal anstelle des Gefängnisses. Zusammen mit einer mittelalterlichen Prachtstraße *Rue Saint-Antoine*, die samt dem berühmten Stadthaus *Hôtel de Mayenne* nachgebaut wurde, und dem bereits verschwundenen Wahrzeichen *Tour de Nesle*, einem Wehrturm der Pariser Stadtbefestigung, wurde die *Bastille* zu einem themenarchitektonischen Quartier arrangiert. Zudem bedienten eine orientalische *Rue de Caire* und ein senegalesisches Dorf mit dreihundert Einwohnern den Exotismus des „armchair tourism“ und betrieben wie alle anderen „ethnologischen Dörfer“ auch eine offene Legitimierung des Kolonialismus.

Bei der Weltausstellung 1900 installierte Illustrator Albert Robida dann *Le Vieux Paris*, eine dreihundert Meter lange Fassade des mittelalterlichen Paris von 1450 am rechten Ufer der Seine.³⁹⁶ Ein ultimatives Spektakel illusionistischen Kulissenbaus aus Fachwerkfassaden und Türmen, dem allerdings die Nationenpavillons auf der anderen Flussseite nicht nachstanden. Die *Rue de Nations* an der Uferstraße *Quai d'Orsay* präsentierte sich als fantastische Aneinanderreihung patriotisch-

394 Ein Jubiläum, das die europäischen Monarchien brüskierte und sie veranlasste, ihre Teilnahme an der Pariser Weltausstellung abzusagen.

395 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 96

396 Der themenarchitektonische Nachbau alter historischer Städte setzte sich bis ins 20. Jahrhundert fort. Selbst bei der Brüsseler Weltausstellung 1958, die ganz im Zeichen des Atomzeitalters, der Raumfahrt und der zukunftsweisenden Bautechnologien stand, wurde unterhalb des *Atomiums* ein themenarchitektonischer Nachbau einer traditionellen belgischen Kleinstadt, *Belgique Joyeuse*, platziert, die mit aus Holz und Gips gefertigten Barockbürgerhäusern mit Treppengiebel Gassen- und Platzsituationen simulierte.

nationalistischer Übertrumpfungsgebärden simulativer Gipsarchitekturen. Eine eklektizistische Epigonensequenz größtmöglicher Heterogenität. Um nur die drastischsten Präentionen dieser Papppaläste aufzuzählen: der italienische Pavillon vermengte die *Basilica San Marco* und den *Dogenpalast* zu einer protzigen venezianischen Ornamentorgie; Ungarn verschnitt die gotische *Michaelskirche* von Kosice und die *St. Elisabethkirche* von Kremnica zu einer folkloristischen Zitadelle; Belgien zeigte ein realistisches Replikat des spätgotischen *Rathauses von Oudenaarde*; der deutsche Pavillon versalzte den Nürnberger Altstadt-Stil mit Lüftlmalerei; Spanien variierte platereske Fassadenzeichnungen der *Escuelas Mayores* in Salamanca und der *Universität Alcalá*. Und dazwischen wucherten die Zierrate der anderen Nationenpavillons, die ihre geschichtlichen Architekturstile imitierten.³⁹⁷

Die für die Themenarchitekturen des 20. Jahrhunderts einflussreichste Weltausstellung war aber die World's Columbian Exposition 1893 in Chicago.³⁹⁸ Simulationsästhetisch als auch stadtplanerisch-funktional. Ersteres lag an den repräsentativen neoklassizistischen Ausstellungspalästen der *White City* und ihren einheitlich weißen Beaux-Arts-Prachtfassaden mit applizierten Kuppeln, Stuckaturen und Skulpturenschmuck, die aufgrund zeitlicher und budgetärer Zwänge als Themenarchitekturen simuliert wurden. In ihrem überwältigenden Gesamtbild, arrangiert in eine Parklandschaft mit Lagunen und Gartenanlagen am Ufer des Michigan Sees, fand die *White City* derartig Anklang, dass sie eine Beaux-Arts-Ära in der amerikanischen Architektur einläutete.³⁹⁹ Ungeachtet der Tatsache, dass ihre Architekten zur Simulation gezwungen waren. Dazu, die nationale Selbstdarstellung Amerikas als Kulissenarchitektur aus Stahl und Gips auszuführen.

Zweiteres, die stadtplanerisch-funktionale Innovation brachte die *Midway Plaisance*, der „vulgäre“ massenkulturelle Vergnügungspark abseits der staatstragenden Beaux-Arts-Prunkbauten. Die Amüsiermeile, an der sich themenarchitektonische Stadtattrappen altdeutscher Fachwerkfassaden, ein Basar von Kairo mit Zwiebeltürmen und Minaretten, ein Alpenpanorama und ethnographische

397 Die eigentlichen Ausstellungspaläste der Exposition Universelle aber waren im Gewand der Art Nouveau gehalten. Zudem gab es unzählige Bauwerke der Kolonialreiche, architektonische Gepräge mit Vergnügungsparkcharakter und das Publikum staunte über eine auf dem Kopf gestellte Burg, *Le Manoir a l'Envers*.

398 Mit der World's Columbian Exposition wurde das 400-Jahr-Jubiläum der Entdeckung Amerikas gefeiert – präziser: mit einjähriger Verspätung nachgefeiert, da sich eine rechtzeitige Fertigstellung des Weltausstellungsareals als nicht realisierbar erwies. Die Chicagoer Architekten Daniel Hudson Burnham und John Wellborn Root waren für das städtebauliche Arrangement der *White City* um einen gewaltigen symmetrischen Ehrenhof mit Wasserbassin verantwortlich. Landschaftsarchitekt Frederick Law Olmsted plante die Parklandschaft mit seinen Kanälen und Lagunen. Nach dem Tod von Root während der Entwurfsphase präziserte Beaux-Arts-Architekt Charles Bowler Atwood die Gestaltungsrichtlinien der *White City* und definierte einheitliche Höhen, Fassadengliederungen und die weiße Farbgebung für die Ausstellungspaläste, deren Planung namhafte amerikanische Architekten übernahmen.

399 „The Columbian Exhibition was a turning point for Modern Architecture. It was a U-turn. [...] Architecturally, the Board of Architects of the Columbian Exhibition had made a decision for America. They decided to turn the clock back.“ (William G. Ramroth Jr., *Pragmatism and Modern Architecture*, Jefferson, North Carolina: 2006, S. 126) Die mit der *White City* triumphierende Beaux-Arts-Schule erteilte der avancierten Hochhausarchitektur der Chicago School um Louis Sullivan eine Absage.

Dörfer auffädelten. Denn als konzeptioneller Prototyp von Coney Island war die *Midway Plaisance* „even more prophetic – a mile long boulevard filled with entertainments, touches of burlesques, [...] beer halls, animal shows, freak shows. The lineal innovation already suggested how easy it would be to script any urban boulevard into a carny, a consumer promenade.“⁴⁰⁰

Die *White City*, die sich als strahlend weiße, majestätische Klassizismus-Reinkarnation auch dem pädagogischen Ideal der Klassik verpflichtete, die Zivilisationsleistung der amerikanischen Nation in der kanonischen Ästhetizität der Antike auszudrücken, musste die Künstlichkeit und Flüchtigkeit der architektonischen Materialität kaschieren.⁴⁰¹ Den Umstand, dass sich ihre Prächtigkeit nur Staff verdankte – einem instabilen, wenig haltbaren Material aus Gips, Zement und Jutefasern, dass auf die weitgespannten Stahlkonstruktionen der Ausstellungshallen appliziert wurde und bereits gegen Ende der halbjährigen Schau starke Abnutzungserscheinungen aufwies.

Der Vergnügungspark der *Midway Plaisance* dagegen hatte zwar auch einen Authentizitätsanspruch – bei dem mit authentischen Fachwerkarchitekturen gestalteten *Deutschen Dorf* von Carl Hoffacker mit einer mittelalterlichen *Wasserburg* und *Hessischem Rathaus*. Wie auch bei der simulativen Stadtkulisse *Alt-Wien* des Architekten Emil Pressler, die mittelalterliche Bürgerhäuser des Wiener *Graben* nachbaute. Aber an der *Midway Plaisance* verlagerte sich die Aufmerksamkeit zugunsten der Unterhaltungsbedürfnisse der heraufdämmernden Massenkultur, „die mit dem viktorianischen Wertekanon der *White City* in einem offenen Konflikt standen.“⁴⁰² Nach Verkaufsbuden, Biergärten und dem Bauchtanz im themenarchitektonischen Kairo. Unterhalb des 80 Meter hohen, ikonischen *Ferris Wheel*, dem von George Ferris konstruierten ersten modernen Riesenrad⁴⁰³, veränderte sich der Simulationsanspruch der architektonischen Muskelschauen zur Unterhaltung, zum Amüsement.

400 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 195

401 Wirkungsästhetisch arbeitete die *White City* dabei als themenarchitektonisches Spektakel. Sie war „ihren Besuchern – bei aller Verpflichtung gegenüber dem unbedingten Gebot ästhetischer Stimmigkeit und allem pädagogischen Ernst gegenüber ihrem Bildungsauftrag – auch ein wahrhaftiges Spektakel. Beide Eigenschaften, das Monumentale und das Spektakuläre, sind [bei der *White City*] Bildqualitäten, die ihre Betrachter in Ehrfurcht, Erstaunen, Aufruhr und Begeisterung versetzen.“; Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 94

402 S. 105

403 Da sich die World's Columbian Exposition zur Aufgabe machte, alle früheren Weltausstellungen zu übertrumpfen, sollte mit dem *Ferris Wheel* eine Attraktion geschaffen werden, die das Wahrzeichen der Pariser Weltausstellung von 1889, den *Eiffelturm*, in den Schatten stellt.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: World's Columbian Exposition 1893, Chicago: *White City (Court of Honor)* und *Midway Plaisance*; Carl Hoffacker, *Deutsches Dorf*; Emil Pressler, *Alt-Wien*



2.1.4 Die Vergnügungsparks auf Coney Island

Die thematische Jahrmarkt-Architektur der *Midway Plaisance* der Chicagoer Weltausstellung erweiterte ihre massenkulturelle Anziehungskraft Anfang des 20. Jahrhunderts in den drei großen Vergnügungsparks von Coney Island: in *Steeplechase*, *Luna Park* und *Dreamland*. Der einstige Ferienort der bessergestellten New Yorker – mit seinen manierlichen Badeanstalten und vornehmen Strandhotels – hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits eine deutliche demografische Wandlung durchgemacht. Die Halbinsel war nun die Unterhaltungs- und Freizeitdestination der Massengesellschaft. Ein Sündenpfuhl – ein „Sodom bei den Sea“. Seine Vergnügungen waren „plebejisch“: alkoholisiert und erotisiert, schmutzilig und anarchisch.⁴⁰⁴ Die Soziabilität der Besucher war deutlich von neuen gesellschaftlichen Freizügigkeiten bestimmt.⁴⁰⁵ Spelunken, Bordelle, Spielhallen, Achterbahnen, Schießbuden und Zirkuszelte säumten die Strände. Obendrein war Coney Island ein Mekka der Pferderennen und -wetten.

Das architektonisch Spezielle der Vergnügungsparks *Steeplechase*, *Luna Park* und *Dreamland* war ihre affirmierte Künstlichkeit. Anders als bei der Repräsentationspathetik der Beaux-Arts-Paläste der Weltausstellungen wurde die Artifizialität der Themenarchitektur nicht vertuscht, sondern als faszinierendes, bestaunenswertes Spektakel aufgemacht.⁴⁰⁶ Den Anfang machte der 1885 errichtete *Elephantine Colossus*, eine fantastische themenarchitektonische Gebäudeskulptur in Gestalt eines Elefanten mit einer indischen Howdah, einer gedeckten Sänfte, am Rücken. Die 37 Meter hohe und doppelt so große Schwester von *Lucy the Elephant (Elephant Bazaar)* in Margate bei Atlantic City, die erste von James V. Laffertys patentierten Elefanten-Häusern, sollte ein Hotel werden und endete – dies hat auf Coney Island Tradition – erst als Bordell, ehe seine hölzerne Konstruktion 1896 in Flammen aufging.

404 So bezeichnet Norman M. Klein das historische Coney Island als weitestgehend unreguliert, „unscripted“: „The bathhouses, the sex under the boardwalk, the problem of drunken soldiers, prostitutes had long been part of the myth of the place. [...] [I]f ever an entertainment venue was unscripted it was Coney Island.“; Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 314

405 „A changing sexual code of conduct gave men and women an opportunity to partake in gaiety along the beach and within the many rides and attractions that literally threw them together.“ (Scott A. Lukas, *Theme Park*, London: 2008, S. 41) So beispielsweise im *Steeplechase Park* beim *Barrel of Love*, wo Männer und Frauen beim Betreten gegengleich rotierender Zylinder mit erotischer Konnotation übereinander geworfen wurden, oder dem *Human Roulette Wheel*, wo die Menschen unter der Drehung eines laminierten Riesen-Roulettes herumgeworfen wurden.

406 Ähnlich wie das „verruchte“ Las Vegas der Nachkriegsjahrzehnte markierte das architektonisch Künstliche dabei auch eine gesellschaftliche Freiheit: „the fantasy world of the amusement park allowed spectators to momentarily suspend expected social roles: grown-up could act like children; courting couples could act as if they were married; working-class women could play the role of the genteel lady; genteel ladies could put themselves in compromising positions“; Lynn Sally, „Luna Park's Fantasy World and Dreamland's White City: Fire Spectacles at Coney Island as Elemental Performativity“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 40-41

Coney Islands „Faszinosum des Künstlichen“ wurde von Rem Koolhaas in *Delirious New York* architekturtheoretisch aufgearbeitet. Er bezeichnete die Vergnügungsparks als „Brutkasten“ der explosiven, kontingenten Metropolisierung New Yorks, als „ein embryonales Manhattan“⁴⁰⁷, das dessen typologische und mythologische Prinzipien vorwegnimmt und weitertreibt. Im Ziel, „die Erfahrungsdichte und Intensität der Stadt nicht nur zu reproduzieren, sondern gar zu steigern“⁴⁰⁸. Denn als Erholungsort funktionierte Coney Island, so Koolhaas, nicht als Antithese zur Urbanität Manhattans, als unberührte Naturlandschaft, sondern bestrebt, der „Künstlichkeit der neuen Metropole eine eigene *Über-Natürlichkeit* entgegenzusetzen. Statt Entlastung vom urbanen Druck bietet es dessen Intensivierung.“⁴⁰⁹

Die Themenarchitekturen der Vergnügungsparks waren ein radikalierter Appendix Manhattans, der die „Künstlichkeiten“ der Stadt – ihrer Vertikalität, ihre Dichte, ihre Lichter – in drastischer Weise bejahte. Im Speziellen in der neuartigen Illuminierung der Monstrositäten mit elektrischen Beleuchtungen: „Das Einmalige an Coney Island ist, daß dieser falsche Tag [der Elektrifizierung] nicht als etwas zweitklassiges empfunden wird – [...] [g]erade seine Künstlichkeit macht es zu einer Attraktion“⁴¹⁰.

Die akzelerierte künstliche „Urbanität“ der Vergnügungsparks war allerdings tendenziell bereits ebenso eine selektierte und bereinigte, lediglich weniger rigide wie in heutigen Themenwelten. – Entgegen der sozialromantischen Beschönigungen, die den anarchischen, ungezügelter Charakter Coney Islands als lebendige Form einer demokratischen Öffentlichkeit verherrlichen. Und entgegen jener, nur in der architektonischen Argumentation berechtigten Überschreitungs- und Intensitätsideologie, die *Delirious New York* kennzeichnet.

Denn die folgenreichste konzeptionelle Neuheit der Vergnügungsparks war ihre Geschlossenheit. Ihre damit einhergehende räumliche und gesellschaftliche Fragmentierung antizipierte bereits die subkutane Geisteshaltung der allermeisten gegenwärtigen Themenarchitekturen.⁴¹¹ Die imperative „Theming“-Konvention des Disney-Dirigats: Kontingenzen der Form und des Stils zu zelebrieren und gleichzeitig Kontingenzen des Sozialen zu verringern. Denn ihre Geschlossenheit ermöglichte einerseits ein effizientes Zirkulieren der Illusionen und Konsumenten und gleichzeitig eine visuelle

407 Rem Koolhaas, *Delirious New York. Eine retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen: 1999, S. 30; „Die Strategien und Mechanismen, die später Manhattan formen sollen, werden im Laboratorium von Coney Island getestet, bevor sie dann auf die größere Insel überspringen.“; ebenda

408 Sebastian Moll, „Coney Island. Die ausgesperrte Wirklichkeit“, in: *Frankfurter Rundschau*, 16.4.2009

409 Rem Koolhaas, *Delirious New York. Eine retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen: 1999, S. 34
410 S. 36

411 Koolhaas' Coney Island-Kapitel vernachlässigt diesen Umstand. Dies ist erstaunlich, insofern seine Theorie des „Manhattanismus“ ausführlich die „architektonische Lobotomie“ von Wolkenkratzern, gemeint ist ihr entkoppeltes Verhältnis von Innen und Außen, beschreibt: „Die Lobotomie versöhnt die beiden unvereinbaren Ansprüche [...], indem sie zwei separate Architekturen erzeugt. Die eine ist die Architektur des metropolitanen Exterieurs, die der Stadt als skulptureller Erfahrung verpflichtet ist. Die andere ist ein mutierter Zweig der Innenarchitektur.“; S. 102

und soziale Kontrolle. Sie vereinfachte es, den Vergnügungspark von jenen zwielichtigen Subjekten freizuhalten, die Coney Islands Verruchtheit zu stark repräsentierten.⁴¹²

So gesehen sind die räumlich separierten Vergnügungsparks als sensibler architektonischer Reflex auf das „anarchische“ Coney Island des 19. Jahrhunderts zu begreifen. Der erste Vergnügungspark dieser Art war der 1897 von George Tilyou eingeweihte *Steeplechase Park*. Tilyou hatte drei Jahre zuvor, im Eindruck der *Midway Plaisance* der Chicagoer Weltausstellung, ein erstes Riesenrad auf Coney Island errichtet und erweiterte das Areal nun zu einer geschlossenen Enklave.⁴¹³

Der *Steeplechase Park* zeigte verkleinerte Replikate des *Big Bens*, des *Eiffelturms* und des *Flatiron Buildings* und offerierte als Hauptattraktion jenes namensgebende, aus Großbritannien importierte mechanische Pferderennen, den *Steeplechase Ride*, bei dem Besucher auf besattelten Holzpferden über sechsspurige Eisenschienen geführt wurden. 1902 wurde zudem die von Architekt Frederic Thompson entworfene Flugsimulation *A Trip to the Moon*, die bei der *Pan-American Exposition* 1901 in Buffalo, New York, ein Publikumsmagnet war, zugekauft.

In der Saison 1903 zogen Thompson und sein Partner Elmer Dundy mit ihrer *A Trip to the Moon*-Attraktion, eine von beweglichen Panorama-Bildern illusionierte Mondreise, die in einem Krater mit kostümierten kleinwüchsigen Außerirdischen endete, dann allerdings weiter. Sie eröffneten *Luna Park*, den zweiten Vergnügungspark der Halbinsel. Eine künstliche, gleißend elektrifizierte Lagunenstadt mit zweihundert schein-arabischen Spitztürmen, Minaretten und einem 60 Meter hohen *Electric Tower*, einem ikonischen elektrischen Leuchtturm.⁴¹⁴ Die beabsichtigte Artifizialität des *Luna Parks* erreichte in Frederic Thompsons opulenten Stileklektizismus und der expressiven Illuminierung neue Höhen⁴¹⁵: „Like the world's fairs before it Luna established the normalcy of the

412 Den gleichen Dienst erwies schließlich ebenso die helle Beleuchtung, wie Lynn Sally hervorhebt. Sie erwies sich als nützlich, Trickbetrüger und Taschendiebe zu vertreiben. „Electric illumination prevented Luna Park from becoming a repository for undesirable and illegal activity at night. The illumination at Luna Park was both symbolic and practical – there were no 'dark shadows' in which questionable characters could hide“; Lynn Sally, „Luna Park's Fantasy World and Dreamland's White City: Fire Spectacles at Coney Island as Elemental Performativity“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 41

413 So wie bereits 1895 der zu seiner Zeit berühmte Abenteurer Captain Paul Boyton seinen kleinen *Sea Lion Park* mit einer „Shoot the Chute“-Rampe (eine Wildwasserbahn) und Seelöwen-Fütterungen eingezäunt und Eintrittsgeld verlangt hatte. – Die Devise „You Have to Pay for the Public Life“ ist demzufolge keineswegs eine Erfindung der Disney-Epoche.

414 Rem Koolhaas begreift die regellos exzentrischen Türmchen des *Luna Park* seiner Theorie entsprechend als frühen „Manhattanismus“: „Thompsons Genie lässt diese Nadeln nach dem Zufallsprinzip wuchern. Er inszeniert das Drama ihres wilden Gerangels um Individualität als architektonisches Spektakel und gestaltet diesen Kampf der Turmspitzen als definitives Zeichen für Außerweltlichkeit, als Manifestation einer anderen Wirklichkeit.“ (S. 40); Stilistisch trotzte Frederic Thompson, ein gescheiterter Student der *École des Beaux-Arts* in Paris, den allein sein Alkoholproblem für Coney Island prädestinierte, dem *Beaux-Arts*-Stil seiner Zeit. In erster Linie war Thompson aber ein professioneller Themenarchitekt, der exotische Settings eingängig zu inszenieren wusste: „eventually he found professional success in copying and reauthenticating buildings like the Moorish palace he created at the 1898 Trans-Mississippi and International Exposition in Omaha. [...] [T]hough he had no knowledge of African Moorish culture, he demonstrated a sense of an 'architecture for speed-reading' or an ability to conceive of readily understandable and consumable architectural structures.“; Scott A. Lukas, *Theme Park*, London: 2008, S. 51

415 „Elektrizität – den wichtigsten Bestandteil des neuen Illusionsinstrumentariums – als architektonischen Duplikator. Bei Tageslicht verbreiten Lunas kleine Türme einen kläglichen Eindruck, eine Aura des Billigen, doch durch die

abundance of multiple design styles and geographic referents in one space, but it went beyond that. Castle turrets, Dutch windmills, Roman chariots, sculptures of animals, Japanese gardens, giant building blocks and Oriental features peacefully coexisted in a system of metaphorical meaning“⁴¹⁶. Nur eine Saison später, 1904, errichtete der Politiker und Tycoon William H. Reynolds schließlich mit *Dreamland* einen dritten Vergnügungspark. Eine noch greller erhellte, monochrom weiße Beaux-Arts-Prächtigkeit, bei der die Architekten Kirby, Pettit and Green ebenso die Chicagoer Weltausstellung reminiszieren. *Dreamland* wollte jedoch nicht nur eine größere und teurere Version des *Luna Park* sein, sondern eine elitär gehobene und moralisierende Entgegenstellung⁴¹⁷: „With architecture and moralistic fantasies Reynolds sought to reverse the bacchanalia that were common in the other amusement parks of Coney Island. In short, he attempted to create high art in the people's empire.“⁴¹⁸

Gegenüber dem späteren *Disneyland*-Paradigma sauberer Unterhaltung war allerdings freilich auch *Dreamland* eine typische Erscheinung ihrer Zeit. Mit Freak-Shows, einem Ethno-Zoo (Somalier, Eskimos, Filipinos) und Tierquälereien in den Zirkussen.⁴¹⁹ So gab es in *Dreamland* Brutkästen mit Frühgeburten zu bestaunen (*Dr. Courtney's Infant Incubator*) und in der Liliputanerstadt *Midget City*, im Stil des mittelalterlichen Nürnberg proportioniert verkleinert errichtet, wurde eine Kolonie von 300 Kleinwüchsigen in einer „experimental community“ als Perversität vorgeführt und gegeneinander aufgewiegelt.⁴²⁰

Auch *Dreamland* wurde um eine künstliche Lagune angelegt, über die der 120 Meter hohe, grell illuminierte *Beacon Tower*, der stilistisch der *Giralda* von Sevilla entlehnt wurde, thronte. Es gab ein japanisches Teehaus in Form einer dekorierten Pagode, in einem verkleinerten *Dogenpalast*

Überlagerung seiner Skyline mit einem Netz von Kabeln und Glühbirnen umreißt Thompson eine zweite, illusionäre Skyline, eindrucksvoller noch als die erste: eine eigenständige *Stadt der Nacht*.“; Rem Koolhaas, *Delirious New York. Eine retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen: 1999, S. 41

416 Scott A. Lukas, *Theme Park*, London: 2008, S. 51

417 Trotzdem kopierte *Dreamland* unverholten Attraktionen des *Luna Park* und warb dessen Schausteller ab.

418 S. 58; In der Selbstbeschreibung war *Dreamland* so gesehen eine Proto-Version von Disney: „While Steeplechase boasted inexpensive prices that could be had by all and Luna Park heralded its cacophony of sounds, sites, and architectural wonders, Dreamland advertised itself as clean, spacious, and devoid of chaos.“ (Lynn Sally, „Luna Park's Fantasy World and Dreamland's White City: Fire Spectacles at Coney Island as Elemental Performativity“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 43-44) Gleichzeitig entspricht die Ideologisierung von *Dreamland* dem Disney-Moralismus: „Dreamland represented the first proto-theme park in incorporate active moral and pedagogy as a part of its amusements. Like the white architecture of the park, the attractions prompted a moralistic tone that was first for Coney Island.“ (Scott A. Lukas, *Theme Park*, London: 2008, S. 63) Bezeichnenderweise konnte *Dreamland* mit dieser gespreizten Positionierung nie die Popularität des *Luna Park* erreichen.

419 Coney Islands makaberstes Spektakel war die Hinrichtung eines Zirkuselefanten durch *Electrocution*. Thomas Edison hatte 1903 eigens einen speziellen elektrischen Stuhl entwickelt, mit dem der Elefant Topsy, der davor drei Menschen getötet hatte, im *Luna Park* zum Amüsement der Massen exekutiert wurde.

420 „Promiskuität, Nymphomanie und dergleichen werden aktiv unterstützt und öffentlich zu Schau gestellt [...]. Zur Verstärkung des Schauders, den diese organisierte Gesetzlosigkeit bei den Besuchern hervorruft, werden die Liliputaner mit Adelstiteln überhäuft, was den Kontrast zwischen erwartetem und tatsächlichen Verhalten noch krasser werden läßt.“; Rem Koolhaas, *Delirious New York. Eine retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen: 1999, S. 49

wurden Gondelfahrten durch die mit *Canal Grande*-Motiven tapezierten *Canals of Venice* geboten und für *Coasting through Switzerland* türmten sich die Schweizer Alpen als Bergkulisse auf. Und ebenso wie im *Luna Park* gab es eine aufwändige Feuerwehr-Stunt-Show. Zweimal täglich brannte ein asbestverkleideter Häuserblock ab, ehe *Dreamland* selbst 1911 durch eine Feuerwalze zerstört wurde.⁴²¹

1907 war bereits der *Steeplechase Park* abgebrannt. Der findige Impresario Tilyou offerierte Tickets zur Besichtigung der verkohlten Ruinen und ließ den Vergnügungspark in der Folgesaison wieder errichten – in einer wetterunabhängigen Hallenkonstruktion, dem *Pavilion of Fun*, eingehaust. Die „goldene Ära“ der themenarchitektonisch attraktivierten Vergnügungsparks auf Coney Island blasste aber bereits langsam aus, auch wenn die Amüsiermeile und der Atlantikstrand der „poor man's riviera“ bis in die 1960er in den Sommerwochenenden vor Menschen barst.⁴²²

Die massenkulturelle „Angstlust“ der Unterhaltungssuchenden nach Katastrophenspektakeln – der mit nachgestellten Schlachten, Feuersbrünsten, Vulkanausbrüchen und einem simulierten Erdbeben von San Francisco gehuldigt wurde – holte die reale Katastrophe des 1. Weltkriegs ein. Und die Reize der elektrifizierten *Luna Park*-Turmkulissen wurden ebenso eingeholt, von den inzwischen weit imposanteren Wolkenkratzer- und Lichtermeer der New Yorker Skyline. Den endgültigen Niedergang des *Luna Park* besorgte schließlich die Depressionszeit, ehe ihm 1944 ein weiteres Feuer den Todesstoß versetzte.⁴²³

421 Die Feuer-Shows hießen *Fire and Flames (Luna)* und *Fighting the Flames (Dreamland)*. Lynn Sally analysiert sie ebenso wie Koolhaas' Perspektive eines „embryonalen Manhattans“ in der Logik einer affirmierten Urbanität als künstliches Spektakel. Freilich als Paradoxon: „while thrill seekers flocked to Coney Island to get away from the metropolis, they were met with images of the destruction of the city that many of them considered home. [...] In short, tenement dwellers may have paid to watch images of their own demise.“ (Lynn Sally, „Luna Park's Fantasy World and Dreamland's White City: Fire Spectacles at Coney Island as Elemental Performativity“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 51); Sally betont jedoch ebenso die offene politische Botschaft der Katastrophen-Simulationen: „the producer's decision to display a tenement-looking building at the center of this exhibits was not a random choice. This exhibit put forth a message about the status of these tenement-looking buildings – and the people who occupied them – as dispensable and simultaneously responsible for the problems associated with urban growth. [...] [It] represented and perpetuated pleasure seekers' anxieties about the influx of immigration and what this influx meant for New York City – in terms of population, sanitation, and employment“; S. 46

422 Der Rekord wurde am 4. Juli 1947 gemessen. An diesem heißen Sommertag besuchten 1,3 Millionen Menschen den Strandabschnitt.

423 Die wirtschaftliche Depression in den 1930ern und die mit ihr einhergehende verringerte Kaufkraft in Folge der Massenarbeitslosigkeit und Inflation bedeuteten das Ende der meisten *Luna Parks*, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts weltweit eröffnet hatten. Hinter vielen *Luna Parks* stand die Ingersoll Construction Company des Achterbahn- und Shoot-the-Chutes-Konstrukteurs Frederick Ingersoll. Ingersoll entwickelte 270 Achterbahnen für die insgesamt 44 Vergnügungsparks seiner Luna Park-Kette sowie für die Parks seiner Konkurrenten. Der Name verselbständigte sich allerdings und wurde bald von anderen Betreibern verwendet.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Themenarchitekturen auf Coney Island: James V. Lafferty, *Elephantine Colossus*, 1885 (1896 abgebrannt); Frederic Thompson, *Luna Park*, 1903-1909 (1944 abgebrannt); Kirby, Pettit and Green, *Dreamland*, 1904 (1911 abgebrannt)

2.1.5 Das Disney Imagineering-Paradigma

Für den Privatismus des suburbanisierten Nachkriegsamerika hatte die „plebejische“, genuin urbane und anarchische Jahrmarkts-Lasterhaftigkeit der Vergnügungsparks auf Coney Island keinen Flair mehr. So wie das Urbane überhaupt seinen Flair verloren zu haben schien. – Wie in den meisten amerikanischen Innenstädten machten sich auch auf Coney Island Armut, Schmutz, Vandalismus und Straßenkriminalität breit.⁴²⁴

Eine urbanistische Ursache dieses Niedergangs der amerikanischen Städte war dabei ausgerechnet die hegemonial gewordene Moderne Bewegung, die Rem Koolhaas nicht zu Unrecht eigentlich „in der Tradition von Coney Island“ verortete. Denn die Moderne „offeriert[e] auf eine alternative Weise eine alternative Wirklichkeit, die darauf abzielt, die 'natürliche' Wirklichkeit in Mißkredit zu bringen und sich selbst an deren Stelle zu setzen.“⁴²⁵ Diese durch Coney Islands Rummelplätze präludierte neue Wirklichkeit der amerikanischen Städte zeigte nun allerdings sichtliche Indizien einer entglittenen, gescheiterten Hybris in der Gestalt von blutleeren Inner City-Bankenvierteln und radikalen Flächensanierungen: „the sprawling suburbias and the high-rise urban renewal projects built in the images projected by those pioneers [of modernism] have just about demolished the quality of urban life.“⁴²⁶

In dieser Situation revolutionierte Zeichentrick-Filmproduzent Walt Disney mit seinem 1955 in Anaheim, Kalifornien, eröffneten *Disneyland* das Modell Freizeitpark, indem er sehr eindeutig auf die Defizienzen der neuen Wirklichkeit reagierte. *Disneylands* exorbitanter Erfolg „to tap into the growing discretionary amusement dollar“⁴²⁷ begründete sich in der Fähigkeit, den ästhetischen und gesellschaftlichen Unzulänglichkeiten der amerikanischen Städte ein einladendes Gegenmodell entgegenzusetzen. Die hauptsächlich aus Zeichentrick-Animatoren zusammengestellte Design- und

424 1964 kapitulierte der *Steeplechase Park*. An Stelle der Vergnügungsparks entstand in den 1960ern Jahren unter der Leitung von New Yorks Stadtplaner Robert Moses ein Stadterneuerungsprogramm. Moses ließ riesige Wohnblöcke für sozial Schwache errichten, was die Straßenkriminalität auf Coney Island verschärfte und den Niedergang des Stadtteils beschleunigte. Einige der verbliebenen Amüsierbetriebe fusionierten 1962 zu *Astroland*. Einer Kirmes mit Fahrbetrieben, die von einer Raketen-Attrappe abgesehen keine Themenarchitektur aufwies. 2008 hatte das anachronistische *Astroland* seine finale Saison. 2010 wurde auf dem Areal ein wenig attraktiverer neuer *Luna Park* eröffnet.

425 Rem Koolhaas, *Delirious New York. Eine retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen: 1999, S. 93

426 Peter Blake, *Form follows Fiasco. Why Modern Architecture hasn't worked*, Boston, Toronto: 1974, S. 105; Rem Koolhaas wird in seiner Verteidigungsschrift des „Manhattanismus“ allerdings dennoch pathetisch: „Als Bastionen des Antinaturalistischen sind Wolkenkratzer [...] die Ankündigung einer unmittelbar bevorstehenden Aufspaltung der Menschheit in zwei Stämme: die *Metropolitane*, die, im wahrsten Sinne des Wortes selbstgemacht, das Potential des *Apparats der Modernität* voll ausschöpfen, um noch nie dagewesene Grade der Vollkommenheit zu erreichen – und, schlicht und einfach, den Rest der Menschheit.“; Rem Koolhaas, *Delirious New York. Eine retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen: 1999, S. 161

427 Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, Colorado: 1992, S. 50

Planungsabteilung Disney Imagineering⁴²⁸ begründete dazu nachgerade ein eigenständiges Genre eingängiger Trugbilder, die ein Eingehen auf das geschichtlich Vorgefundene gelobten und speziell bei der *Main Street U.S.A.* im folkloristischen Reifrock die ineinandergreifende Kleinteiligkeit historischer Kleinstädte ventilerte – „paying homage to ideals that never really existed“⁴²⁹. Disneys Themenarchitekturen sind sentimental und allgemeinverständlich, und greifen „as an antidote to what he saw as having gone wrong with the country. At seven-eighths scale, it provides a space that doesn't overwhelm, where you can feel in control, and it harks back to an imagined time [...]; roles, gender and otherwise, were clear“⁴³⁰.

Gegen die Traditionsfeindlichkeit des „Internationalen Stils“ und die Entfremdungserscheinungen der modernen Metropolen, idyllisierte die *Main Street U.S.A.* kleinstädtische Lebenswelten und vernakuläres Bauen im menschlichen Einvernehmen. Ein ins Optimistische gewendetes Kleinstadt-Amerika in der Petrischale gegen die Verkommenheit der Welt. Wie es Stephen M. Fjellman hervorhebt: „What we buy [...] is not just fun and souvenirs but it is also a welcome civility on a human scale. [...] [T]here are no vehicles on theme park streets. Its a pedestrian world. [...] The parks are impeccably clean. There are lots of restrooms. We can walk the streets at night without fear for ourselves or our pocketbooks.“⁴³¹

Natürlich ist *Disneyland* keine Stadt im eigentlichen Verständnis. Im Gegenteil.⁴³² Und dennoch funktioniert *Disneyland* als Stadt – als Stadtattrappe, als „pedestrian environment in an era, the 1950s, when the automobile was king“⁴³³. Gleichzeitig, und dies ist ebenso entscheidend, ist *Disneyland* nicht nur in der restaurativen Gestalt der *Main Street U.S.A.* eine Antithese zur Stadt.

428 Das Portmanteau „Imagineering“ stammt allerdings nicht von Disney selbst, sondern von der Marketingabteilung des amerikanischen Aluminiumherstellers Alcoa, die es zur Beschreibung ihrer Produktinnovationen verwendete. Die Initiative zur Gründung der Disney Imagineering-Einheit lieferte kurioserweise der renommierte Modernist Welton Becket. Denn der mit Walt Disney befreundete Becket, der später das *Contemporary Hotel* in *World Disney World* entwerfen sollte, legte seinen Planungsauftrag in der Einsicht zurück, dass weder seines, noch ein anderes modernes Architekturbüro befähigt sei, die von Disneys Trickfilmern entwickelten kinematographischen Effekte baulich zu übertragen; In: Alex Wright, *The Imagineering Field Guide to Disneyland. An Imagineer's-Eye Tour*, New York: 2008, S. 19

429 Beth Dunlop, *Building a Dream. The Art of Disney Architecture*, New York: 1996, S. 22

430 David Lefkowitz, „Shopping and the Meaning of Life. Learning from the Mall of America. The Design of Consumer Culture, Public Life, and the Metropolis at the End of the Century“, in: *New Art Examiner*, 4/1998

431 Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, Colorado: 1992, S. 12; Disneys urbanistische Verdienste wurden besonders von der Postmoderne gewürdigt. „Disney's theme parks deserve credit for helping to keep alive not only a large part of America's vernacular architecture but, on Main Street, the very experience of walkable streets and pleasing public spaces – this at precisely the time when Americans were abandoning real Main Streets for their cars and suburban cul-de-sacs.“; Michael Pollan, „Town-Building Is No Mickey Mouse Operation“, in: *The New York Times*, 14.12.1997

432 „Disney invokes an urbanism without producing a city. Rather, it produces a kind of aura-stripped hypercity, a city with billions of citizens (all who would consume) but no residents. Physicalized yet conceptual, it's the utopia of transience, a place where everyone is just passing through.“ (Michael Sorkin, „See You in Disneyland“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 231); Wenngleich sich Walt Disney selbst ein kleines Apartment, einen Zweitwohnsitz, in der *Main Street U.S.A.* einrichtete: im ersten Stock über der Feuerwache.

433 Beth Dunlop, *Building a Dream. The Art of Disney Architecture*, New York: 1996, S. 18

Sondern ebenso in jener Form, die ab den 1950ern tatsächlich als reale Antithese fungierte: als Suburb. Als Art „gated community“. Und dabei geht es nicht allein um sein „Cocooning“, den Sperrwall, der *Disneyland* von seinem als feindlich betrachteten Umland separiert. Es ist ebenso sehr Semantik, wie Norman M. Klein bemerkt. *Disneyland* inszeniert sich als Filmkulisse, als „an adventure where the visitor was supposed to feel like a character in a cartoon; a character in mock danger, in a world upside down, but safe. Movie sets were already gated communities, while amusement parks were supposed to feel like innercity streets gone crazy, a cheerful mob scene. Disney preferred the gated community to crowds spilling every which way, as in Coney Island.“⁴³⁴ Denn noch wichtiger ist Walt Disneys gesellschaftliche Neubesetzung des Themenparks. Gegen die alkoholisch und sexuell aufgeheizten Anzüglichkeiten auf Coney Island platzierte sein Gründer *Disneyland* als Freizeitort für Familien. *Disneyland* „shifted social gaiety of the early amusement parks to social control. While Steeplechase [at Coney Island] promoted the apotheosis of the couple and the value of random strangers meeting and frolicking, Disneyland emphasized the family as the basic unit of the theme park. [...] [A]musements must be safe, clean and focused on the enjoyment of the family.“⁴³⁵

16 Millionen Menschen besuchen jährlich *Disneyland* südlich von Los Angeles. Seit seiner Eröffnung 1955 sind dies beinahe 600 Millionen Menschen.⁴³⁶ Es ist der meistbesuchte Ort der Erde. Hochgerechnet war statistisch bereits ein Zwölftel der Menschheitsbevölkerung in Anaheim.⁴³⁷

Eigentlich war das *Disneyland* bei seiner Eröffnung in der Peripherie der damaligen Kleinstadt situiert, zwischen Orangen-Plantagen. Es war weitestgehend Farmland, wenngleich durch seine Nähe zum Santa Ana Freeway als Standort prädestiniert. Doch schnell wurde es von Parasiten – von Spekulanten, die mit Motels mitverdienen wollten – eingekeilt. Greller Neon umkranzte Mickey Mouse' magisches Königreich als eine ungewollte Aureole, gegen die sich ein erboster Walt Disney nicht zu wehren vermochte: „Like so many world's fairs, Disneyland was beleaguered by an undisciplined periphery: the huge success of the park

434 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 312; Die Filmstudios sind schon immer Enklaven gewesen: „[I]t was the Baroque logic of Hollywood – a feudal business inside a city state. One simply had to apply this logic to Disneyland.“; S. 313

435 Scott A. Lukas, *Theme Park*, London: 2008, S. 129-130

436 Die 600 Millionen sind noch nicht erreicht, 500 Millionen wurden 2004 übersprungen, die 400 Millionen 1997, die 300 Millionen 1989, die 200 Millionen 1981 und die ersten 100 Millionen 1971. In: Mary Beth Adomaitis, „Disneyland Statistics“, in: themeparks.lovetoknow.com; http://themeparks.lovetoknow.com/Disneyland_Statistics

437 Lediglich Nikita Chruschtschow wurde 1959 eine *Disneyland*-Besichtigung bei seinem Staatsbesuch verwehrt. Die Behörden sahen darin ein Sicherheitsrisiko. Stattdessen fuhr der beleidigte Chruschtschow daraufhin „plombiert durch den kalifornischen Sonnenschein. Er wurde in eine schwarze Limousine eingesargt und dorthin verfrachtet, wo sich die Welt das Herz von Los Angeles vorstellt: in ein großes Studio [20th Century Fox].“; Ludwig Marcuse, „Chruschtschows Auftritt in Hollywood“, in: *Die Zeit*, 40/1959

prompted developers to buy up miles of surrounding countryside [...] For Disney the frustration was double. First, at the millions lost to others who were housing his visitors [...] and second, the disorder of it all, the sullyng of his vision by a sea of sleaze."⁴³⁸

Für Disney sollte dies eine (ökonomisch) wertvolle Lektion sein. Bei der Standortentscheidung für *World Disney World* in Orlando kalkulierte man bei den unter strengster Geheimhaltung und mit vorgeschobenen Briefkastenfirmen getätigten Landkäufen einen gewaltigen Kordon an Expansionsflächen ein. Der Disney-Konzern entledigte sich so einerseits unliebsamer Parasiten in seiner Nachbarschaft und konnte andererseits selbst mit den vorherzusehenden Preissteigerungen in den nicht entwickelten Gebieten spekulieren⁴³⁹.

„The park is the draw; the big payoff comes with the future residential and commercial developments, a fact little-advertised by friendly cartoon characters. These are no Magic Mountains; they are enormous land deals. The business of make-believe, of pretense and playacting, the unreal places we flock to – the theming of America – is one of this country's mammoth real estate investment opportunities."⁴⁴⁰

Disneys Geschäftsinteressen sind allerdings auch im Park selbst allgegenwärtig und augenscheinlich. Nicht nur weil man für den Tagesausflug 100 Dollar veranschlagen muss, bleibt dieser ständige Beigeschmack – „feeling Walt's hand in my pocket“⁴⁴¹. Das Merchandising erschlägt einen regelrecht. Es ist ein eigenwilliges demystifizierendes Erlebnis, das sich einstellt, wenn man die *Main Street U.S.A.* betritt.

Die *Main Street U.S.A.* ist, wie Umberto Eco schrieb, „scheinbar der erste Akt der Fiktion, in Wahrheit jedoch eine höchst gelungene kommerzielle Realität, nämlich eine bestens kaschierte Einkaufsstraße.“⁴⁴² Nicht die Themenarchitekturen aus Plastik lassen *Disneyland* so künstlich erscheinen, sondern die Preisschilder überall: „Yet it is not the environment that is falsified, for everything in Disneyland is absolutely fantastical, but the fact that Disneyland is quintessentially a landscape for consumption, not for leisure.“⁴⁴³

438 Michael Sorkin, „See You in Disneyland“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 224; Disney fehlten zu diesem Zeitpunkt die finanziellen Mittel, eigene Hotelprojekte zu realisieren.

439 Der Disney-Konzern nutzte diese Expansionsflächen auch zur wirtschaftlichen Diversifikation. Er betrieb in Orlando Viehzucht und kultivierte Edelhölzer.

440 Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 5; „[T]he park itself is more than an entertainment cash cow; it is the centerpiece of the surrounding land that is the crux of Disney's long-term investment policy. [...] [T]he theme park is the decoy for real estate deal and development projects of enormous potential profitability. [...] But the big payoff comes with office complexes, malls, housing developments“; S. 48

441 Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, Colorado: 1992, S. 22; Die Tageskarte kostet gegenwärtig 87 Dollar, zuzüglich 15 Dollar Parkgebühr.

442 Umberto Eco, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 81

443 M. Christine Boyer, „Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 201



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Disney Imagineering: *Mainstreet U.S.A.* und *Sleeping Beauty Castle*, Disneyland, Anaheim, Kalifornien, 1954-1955

Was freilich auch einfach damit zu tun hat, dass sich Disneys Zeichentrickfiguren selbst längst in Waren einer kommodifizierten Merchandising-Totalität verwandelt haben, wie Anthony Haden-Guest betont: „Even Mickey Mouse is more or less symbolic nowadays: a trademark. When did you last hear Mickey talk?“⁴⁴⁴ Aber nicht nur der Warencharakter, auch die Marketing-Gehirnwäsche des aufdringlichen Disney-Neusprechs ist epidemisch: „The language for describing our experience is preempted by the Company. Everything is magical. [...] [Disney] literature is the retirement home of the inflationary descriptive adjective. [...] The rhetoric is so overexuberant that we stop noticing its intent: It is just normal Disneytalk.“⁴⁴⁵ Der Neusprech der heilen Disney-Welt ist jedoch mehr als bloß eine perfektionierte Service-Mentalität. Denn der Konzern ist ein strenger wertkonservativer Mönchsorden, der nicht nur seine milliardenschweren Geschäftsinteressen versessen verteidigt (mit seiner berühmten Anwaltsmaschinerie), sondern ebenso die von ihm verfertigten Illusionen – die „Magie“, Kinderlachen, Feuerwerke, Amerika. Und das alles in einer ins Peinliche kippenden familiären Heiterkeit.⁴⁴⁶

Disneyland ist jedoch nicht nur ein Ort endgültiger Kommodifizierung, sondern ebenso Ort vollkommener sozialer Regulierung. Denn eine wesentliche Leistung des Freizeitparks liegt in der Disziplinierung seiner Besucher. Die Passivität der in den langen Warteschlangen zu den einzelnen Attraktionen feststeckenden Menschen ist beträchtlich. Besonders, weil die raffinierten architektonischen Maßnahmen, mit denen einzelne Wartereien verborgen werden, teilweise einer Verhöhnung gleichkommen.⁴⁴⁷ Dennoch, *Disneylands* Besucher lassen es diszipliniert und geduldig über sich ergehen. Nirgends Drängler oder Hysteriker. Es ist aber auch einfach auf eine Frage der Assimilierung. Man lernt die Gelassenheit. Denn schließlich ist das Warteschlangen stehen die Hauptbeschäftigung in *Disneyland*, wie auch Michael Sorkin schreibt: „In fact, Disneyland is precisely to be able to ride. However, the central experience, by anyone's empirical calculation, is neither walking nor riding but waiting in line.“⁴⁴⁸

444 Anthony Haden-Guest, *Down the Programmed Rabbit Hole. Travels through Muzak, Hilton, Coca-Cola, Texaco, Walt Disney, and other World Empires*, London: 1972, S. 2

445 Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, Colorado: 1992, S. 13

446 Zu der beispielsweise die notorische „first-name-policy“ der Mitarbeiter gehört, die in der Disney-Terminologie hochgestochen „cast members“ heißen. Walt Disney ist Walt: „Everybody, but everybody, is on First Name terms, and that's an order. This tradition began with Walt and Roy, and has continued down to the lowest Randy“; Anthony Haden-Guest, *Down the Programmed Rabbit Hole. Travels through Muzak, Hilton, Coca-Cola, Texaco, Walt Disney, and other World Empires*, London: 1972, S. 233

447 So werden beispielsweise die Wartenden vor der Safari des *Jungle Cruise* auf zwei Ebenen gestapelt: die aus mehreren Schlaufen sich zusammensetzende Wartereihe wird zunächst über eine Treppe in einen ersten Stock geführt und dann nach weiteren Schlangenschlaufen wieder in die untere Reihe eingegliedert, ehe man endlich in eines der Dschungelboote abgefertigt wird.

448 Michael Sorkin, „See You in Disneyland“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 218; Auch Eco bezeichnet *Disneyland* als einen „Ort der totalen Passivität. Seine Besucher müssen bereit sein, dort wie seine Automaten zu leben; der Zugang zu jeder einzelnen Attraktion ist streng geregelt durch Absperrgitter [...], die jeden Ansatz zu eigener Initiative im Keim ersticken.“ (Umberto Eco, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 87) Eine in ihrer Renitenz einmalige Initiative setzen 300 Yippie-Aktivisten, die 1970 mediengerecht die *Main Street*-Parade mit Ho Chi Minh- und Free-Charles-Manson-Sprechchören sprengten, ehe sie von regulären Parkbesuchern mit „God bless America“ niedergesungen wurden. Einige Yippies konsumierten öffentlich Marihuana und hissten eine Vietcong-Fahne in *Tom*

Das Schlangestehen beginnt beim Eingangsportal, das gleich in die themenarchitektonisch einflussreichste Sektion von *Disneyland* einleitet.⁴⁴⁹ Die *Main Street U.S.A.*, die Walt Disneys eigener Heimatstadt Marcelline, Missouri, mit einiger Sentimentalität nachempfunden wurde.⁴⁵⁰ Hier hat Walt Disney ein kleines Kapitel Architekturgeschichte geschrieben. Denn die *Main Street U.S.A.* ist zwar „not an official address, but it is nonetheless one of the most influential streets in America.“⁴⁵¹ Eine idealisierte kleinstädtische Einkaufsstraße der Jahrhundertwende, eingelegt in Bernstein, die zum Sehnsuchtsort der amerikanischen Massenkultur geworden ist. Ein nationales Heiligtum⁴⁵². Es zu beschreiben, bedeutet, wie es bei Stephen M. Fjellman heißt, „to explain a good deal about twentieth-century America.“⁴⁵³

Diese Beschreibung kann mit jeweils einiger Berechtigung so oder so sein. Man kann die kritische Meinung der vielen Intellektuellen teilen, die die *Main Street U.S.A.* als kitschige Verlogenheit verreißen. Auch rein architektonisch. Mit gleichen Recht sind die beiden Reihen reich verzierter Fassadeneklektizismen jedoch ebenso als experimentelle, proto-postmoderne Vorreiterleistung zu besprechen. Als eine semantisch besetzte Architektur des „einprägsamen Orts“. Die kreative Befähigung des Disney Imagineering-Bataillons zeichnet sich dabei allein über seinen im Architekturbereich singulären Gestaltungsansatz aus, Themenwelten „kinematographisch“ zu beplanen. Als Trickfilm. Die Disney-Imagineure schreiben ein Drehbuch und zeichnen ein Storyboard: „Disneyland is essentially a movie that allows you to walk right in“⁴⁵⁴.

Obendrein ist *Disneyland* tatsächlich ein fantastischer Ort architektonischer Spezialeffekte und Szenografien, „kinematographisch“ komponiert: in Totalen, Großeinstellungen, mit erzwungenen Perspektiven. „The visitor's eyes had to roam like a camera. [...] [E]ach attraction had close-ups and long shots clearly identified. [...] Walt and his Imagineering team were instinctively merging the two fundamental traditions in special effects – Baroque and panorama.“⁴⁵⁵ Und: *Disneyland* zeigt, dass die Artifizialität thematischer Simulationsästhetiken

Sawyer's Island, bis eine Polizeieinheit in „riot uniform“ einschritt, einzelne Aktivisten verhaftete und eine vorzeitige Schließung *Disneylands* exekutierte. Die seit der Parkeröffnung erstmalige vorzeitige Schließung *Disneylands* wurde zum Medienereignis. Für dieses lieferten allerdings weniger die barfüßigen, highen Yippie-Aktivisten im Ringeltanz die surrealen Bilder, als die martialische Polizeieinheit mit Helmen und Schlagstöcken vor der pittoresken *Main Street U.S.A.*-Kulisse. Die Aktionen der Yippies selbst blieben eigentlich eher blass. Die angekündigten Black Panthers blieben gänzlich fern und ebenso wenig wurde Minnie Mouse von Feministinnen „befreit“.

449 „Symbolically, whatever path the traveler may take, the voyage begins and ends at Main Street USA, where the tourist shop lies.“; M. Christine Boyer, „Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 200

450 „[I]t is more closely tied to his memories of Marcelline than the reality of what the town was at the time. This is an example of heightened reality“ (Alex Wright, *The Imagineering Field Guide to Disneyland. An Imagineer's-Eye Tour*, New York: 2008, S. 25). Gleichzeitig spielten die Kindheitserinnerungen des leitenden Designers Harper Goff an Fort Collins, Colorado, ebenso eine Rolle.

451 Beth Dunlop, *Building a Dream. The Art of Disney Architecture*, New York: 1996, S. 117

452 *Disneylands* Stellenwert zeigt sich allein daran, dass die US-Regierung ein Überflugverbot einrichtete, „a protected nofly zone, not unlike spaces around Washington DC and nuclear power plants. Disneyland and much of the Las Vegas strip take on the quality of American sacred space“; Scott A. Lukas, *Theme Park*, London: 2008, S. 236

453 Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, Colorado: 1992, S. 2

454 Alex Wright, *The Imagineering Field Guide to Disneyland. An Imagineer's-Eye Tour*, New York: 2008, S. 6; In der Selbstbeschreibung heißt es: „Imagineers are, above all, storytellers. The time, place, characters, and plot points that give our work meaning start with the story [...] that guides all design decisions.“; S. 13

455 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 308

nicht per se eine defizitäre architektonische Eigenschaft ist.⁴⁵⁶ Eine solche wird sie erst für die essentialistische Architekturkritik, weil diese die Nicht-Authentizität themenarchitektonischer Ästhetisierungen als philosophisches Erzeugnis begreift.

Diese Feststellung negiert keineswegs, dass die *Main Street U.S.A.*, die Mickey Mouse als Exerzier- und dem Disney-Konzern als Shoppingmeile dient, konkret eine eher ungelene Verteidigung von Illusion ist. Denn ihre dekontextualisierende Rekonstruktion eines kleinstädtischen Straßenensembles steht sehr eindeutig im Dienste eines populistischen und verlogenen konservativen Geschichtsbildes.⁴⁵⁷ Aber speziell das, was Louis Marin *Disneyland* ankreidet, wenn er es eine „degenerierte Utopie“ nennt, ist keineswegs eine gestalterische Unfähigkeit der Disney-Imaginierer. Im Gegenteil. Was Marins Analyse als „Degeneriertheit“ bezeichnet, dass *Disneyland* seine utopischen Zeichen eben nur als Zeichen einlöst⁴⁵⁸, und diese obendrein nur zum Preis einer Infantilisierung, ist einfach das themenarchitektonische Geschäft Disneys und dabei zugleich aber auch das, was die artifiziellen Simulationen für anti-essentialistische Neubeschreibungen aufweicht. Marin schreibt:

„Image is duplicated by reality in two opposite senses: on the one hand, it becomes real, but on the other, reality is changed into image ... The visitor who has left reality outside finds it again, but as a real imaginary: a fixed, stereotyped, powerful fantasy. The utopian place to which Main Street USA leads is the fantasmatic return of reality, its hallucinatory presence. This coming back of reality as a fantasy, as a hallucinatory wish-fulfillment [...] The other side of reality is presented [...], but it emerges in the form of banal, routine images of Disney's films. They are the bankrupt signs of an imagination homogenized by the mass media ...“⁴⁵⁹

Dass Disneys idealisierte Plastikversion von Marcelline, Missouri, seine semantische Funktion nicht immer so reibungslos verwirklicht, sich unfreiwillig karikiert, zeigt ein Scheitern an, dass es für Neubeschreibungen ihrer Kontingenz öffnet. Aber diese Form von Kontingenzerlebnis, die aus der scheiternden Illusion hervorgeht, ist freilich nicht gleichbedeutend mit jener offensiv gezeigten Künstlichkeit, die *Disneyland* als seine Attraktion anpreist.

456 Technisch unterscheidet der Disney Imagineering-Sprech zwischen „Weenies“ und „Big Wows“. Als „Weenie“ bezeichnete Walt Disney die bewegungsleitenden Blickfänge wie das *Sleeping Beauty Castle* oder *Big Thunder Mountain*, an denen sich die Menge orientiert wie ein dressierter Hund einem Würstchen folgt. Die „Big Wows“ hingegen sind die konzentrierten Immersionsmomente, die szenischen Höhepunkte der einzelnen Attraktionen.

457 Fjellman betont besonders die geschichtskittende Wirkung der *Main Street U.S.A.* bei seiner Errichtung: „Disney's Norman Rockwell view of history – Distory, if you will – was designed to soothe park visitors by leaping back across two world wars and a depression to more distant and hazy times, Colonial America, the American West, and the turn-of-the-century Victorian echoes of Main Street USA were meant to tap nostalgia and sneak past whatever grim realities attended those times and places.“; S. 59-60

458 „Utopia is perfectly present, but [...] only as a representation. Its harmony exists only on a stage. As a result, the work of utopic fiction is embedded and immobilized in an ideological figure.“; Louis Marin, „Disneyland: A Degenerate Utopia“, in: *Glyph – Johns Hopkins Textual Studies*, Baltimore: 1977, S. 55

459 ebenda



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Disney Imagineering:
Tomorrowland (Alt und Neu), *Matterhorn Bobsleds*, *Submarine Voyage*, *Disneyland*,
Anaheim, Kalifornien, 1954-



Das eine ist Disneys unfreiwilliges Scheitern bei seiner verstockten Ideologiebildung. Das andere ist jenes Kontingenzerlebnis, das genuiner Teil des Disney-Erlebnisses ist: die Künstlichkeit und ihr spezieller Reiz, mit der Disney Imagineering sein Geld macht und seine wertkonservative Geisteshaltung erst transportiert. (Und sein Geld macht, weil es eine wertkonservative Geisteshaltung transportiert.) Denn das ist eben einfach das themenarchitektonische Geschäft Disneys – die „Magie“ wird zwar als überlaute simulationsästhetische Künstlichkeit angerührt, damit dann allerdings gar nicht künstliche, sondern ernst gemeinte Werte gesendet. Werner Sewing hat Recht, wenn er es als „Tragik“ der Architekturmedien und -theorie bezeichnet, dieses Prinzip nicht verstanden zu haben. „Die politische Botschaft von Walt Disney wurde überhört: Disneyfication ist ein Bildungsprogramm.“⁴⁶⁰

Disneys Spezialeffekte audio-animatronischer Technik verdeutlichen das agitatorische Konstrukt am besten. Die Künstlichkeit ist die Attraktion⁴⁶¹, aber was semantisch mit den Künstlichkeiten transportiert wird, ist was ganz anderes. Der audio-animatronische Abraham Lincoln hält dann seine ganz und gar unkünstlichen patriotischen Reden.⁴⁶²

Der Fluchtpunkt der *Main Street U.S.A.*-Achsenführung läuft auf das ikonische Wahrzeichen *Disneylands* zu, das rosa-hellblaue Märchenschloss *Sleeping Beauty Castle*. Davor öffnet sich noch eine kleine Platzlandschaft, an der sich die einzelnen Themensektionen verzweigen.⁴⁶³ Walt Disney empfängt einen hier als lebensgroße Bronzestatue, die Mickey Mouse an der Hand führt. Das in der Fernperspektive der *Main Street U.S.A.* noch mächtig erscheinende Dornröschenschloss, ist da jedoch bereits deutlich kleiner geworden. Und das ist auch das eigentlich Erstaunliche am *Sleeping Beauty Castle*: wie klein es tatsächlich ist. Es ist nur 23 Meter hoch. Man wird jedoch von dem gekonnten optischen Effekt einer erzwungenen Perspektive beeinflusst: „Because the bricks in the upper courses of the base are slightly narrower than those below, the perspective is 'forced', making the castle appear taller than it is.“⁴⁶⁴

460 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 17

461 Wie bereits Eco feststellte: „Lebendige Menschen könnten die Sache nicht besser machen, doch entscheidend ist gerade, daß es keine lebendigen Menschen sind und daß man es weiß.“; Umberto Eco, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 85

462 Disneys pädagogische Leistung besteht eben nicht darin, dass er seine audio-animatronischen Replikanten als alte Präsidenten verkleidet und damit moderne Technik den Menschen näher bringt („Disney took modern technology, and ... humanized it for Little America“; Anthony Haden-Guest, *Down the Programmed Rabbit Hole. Travels through Muzak, Hilton, Coca-Cola, Texaco, Walt Disney, and other World Empires*, London: 1972, S. 302). Sondern darin, dass er mit dem Spektakel audio-animatronischer Replikanten den Menschen seine politischen Überzeugungen näher bringt.

463 Michael Sorkin vergleicht den Freizeitpark mit seinen konzentrisch positionierten Sektionen städtebaulich mit den Idealen der sozialreformerischen Gartenstadtbewegung: „The garden city is the physical paradigm that presages Disney space, the park in the theme park. [...] [S]mall cities constructed, ex novo, on the exurban perimeter of existing metropolis, to function as escape valve or release from the tension and overgrowing of the old city.“; Michael Sorkin, „See You in Disneyland“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 212

464 Beth Dunlop, *Building a Dream. The Art of Disney Architecture*, New York: 1996, S. 25; Der Dimensionsverzerrung der erzwungenen Perspektive folgt jedoch letztendlich die Desillusionierung und die Verblüffung über den Effekt selbst kann die Enttäuschung über die Kleinheit des *Sleeping Beauty Castle* leider nicht wirklich kompensieren.

Der leitende Architekt des *Sleeping Beauty Castle*, der Disney-Imaginieur Herb Ryman, synthetisierte einen süßlich-fantastischen Eklektizismus, der sich einerseits sehr deutlich auf *Schloss Neuschwanstein* bezieht, und andererseits gleichzeitig, wie Eco hervorhebt, „unmißverständlich klarstellt, daß es in seinem magischen Bannkreis nichts anderes reproduziert als die Phantasie“⁴⁶⁵. Allerdings ist Georg von Dollmanns Idealisierung des Mittelalters selbst ohnehin eben keineswegs weniger eine Illusion als Disneys Dornröschenschloss; und ebenso eine Themenarchitektur, eine falsche altertümliche Burgfassade in Gestalt einer bautechnisch avancierten ummantelten Stahlkonstruktion.

Weiters gibt es konkrete Verweise auf einzelne Loire-Schlösser, im speziellen auf das *Chateau de Ussé* im spätbarocken Flamboyantstil, das einst den Märchendichter Charles Perrault zu Dornröschen inspirierte. Diese Details sind gleichzeitig jedoch ebenso selbstständige Fantasiekreationen.⁴⁶⁶ Das plastisch gestaltete künstliche Bossenwerk der Schlossbefestigung, die dekorativen Kragsteine der Ecktürme und die vergoldeten Krenelierungen des Wehrgangs sind ebenso wie der rosa Palas mit seinen Bergfried, Erkern, Konsolensteinen, Tourellen, den vergoldeten gotischen Strebewerken, den gotischen Gaubenfenstern und den ornamentierten Schindeldächern im kräftigen Blau einerseits eklektizistische Übertreibungen historischer Loire-Schlösser und andererseits eine reine Fantasielistung. Eine Fantasielistung, die besonders im Vergleich mit Herb Rymans Aquarell-Ansichten des *Sleeping Beauty Castle* evident wird. Denn diese sind noch weit fantastischer als die themenarchitektonische Realisierung in Sperrholz.⁴⁶⁷

Schwenkt man nach rechts, landet man im *Tomorrowland*, bei dem zuerst das Unvermeidliche eingetreten ist und später dann gar affirmiert wurde: die Bedrohung, schnell unfreiwillig zum „*Yesterdayland*“ zu werden. *Tomorrowland* erlebte deswegen schon zwei komplette Relaunchs. Bereits 1967 wurde die Zukunft neu entworfen, denn die einst futuristischen Attraktionen waren längst von der Gegenwart eingeholt worden. So der *TWA Moonliner* der Space Age-Euphorie, den Disney-Imaginieur John Hench mit Raketenkonstrukteur Wernher von Braun kreierte – erstaunlicherweise eine Anlehnung an dessen V2-Rakete („Vergeltungswaffe 2“), mit der Wernher von Braun für Nazideutschland London unter Feuer setzte. Ebenso obsolet geworden waren die jeden Retrofuturisten noch heute begeisternden Polyester-Fortschrittsverheißungen des *Monsanto House of the Future*.

Die *Tomorrowland*-Zweitversion von 1967 wurden schließlich 1998 erneut geschliffen, denn auch diese Zukunft – eine eher steril-technoide, in weiß gehaltene *Cape Canaveral*-NASA-Ästhetik – hatte schon bessere Zeiten gesehen: so die „corporate sponsorships“ der Chemie- und Aluminiumindustrie und der nette *People-*

465 Umberto Eco, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 82

466 Ebenso wie die kleinen Referenzen auf die flämische Gotik im Ehrenhof des *Hôtel-Dieu de Beaune* im Burgund mit seinen farbig verzierten Schindeldächern. Eine konkrete Reminiszenz ist allerdings der goldene gotische Dachreiter, und zwar an *Notre Dame* in Paris. Sie reklamierte Walt Disney selbst nach einem Frankreichbesuch in den Entwurf; In: Alex Wright, *The Imagineering Field Guide to Disneyland. An Imagineer's-Eye Tour*, New York: 2008, S. 91

467 Einfach auch, weil Ryman ein begnadeter Maler war – im Gegensatz zum zeichnerisch untalentierten Walt Disney, der bereits seine Probleme damit hatte, die „eigene“, in Wirklichkeit von einem Graphiker entwickelte Trademark-Signatur hinzukrakeln.

Mover, ein Verkehrsmittel-Prototyp, dessen Gondeln an Golf Cabs erinnern. Disney Imagineering sah sich aber scheinbar außer Stande, seinem erneuerten *Tomorrowland* nun eine zeitgemäße futuristische Alternative zu gestalten. Denn: „Tomorrowland essentially cancels the Future. [...] Instead, Disney offers a brass-plated Jules Verne shopping window into the nineteenth century.“⁴⁶⁸

Das 1998er *Tomorrowland* affirmierte eine sentimentale, grell orange und violett neonkonturierte Comic-Version von Retro-Science Fiction, die mit 50ies-B-Movie-Filmplakaten als „The Future that never was“ vermarktet wird.⁴⁶⁹ Ein eskapistisches Cartoon-Spektakel zwischen Jules Verne, Flash Gordon und den Jetsons, dass vergoldete Orbital-Zentrifugen (*Astro Orbitor*), mit verchromten Spulen umwickelte Laserkanonen und parabolische Formen im „Googie Style“ zeigt⁴⁷⁰: „a visualization of the future that was almost fifty years old. Walt Disney's original goal – to try to identify and define what the future would be – had been abandoned, a victim of technological acceleration and social unpredictability.“⁴⁷¹

Daran schließen die zwei wahrscheinlich absurdesten Artifizialitäten *Disneylands* an. Die *Matterhorn Bobsleds*, eine Stahlachterbahn, die sich durch die Spritzbeton-Felsformationen eines schneebedeckten Matterhorns (Maßstab 1:100; 25 Meter Höhe) schlängelt.⁴⁷² Und die *Submarine Voyage*, eine Schleichfahrt kleiner gelber Unterseeboote (früher waren es realistisch gestaltete graue Atom-U-Boote) durch eine aggressiv künstliche

468 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 200

469 Gleichzeitig kehrte der 1967 demontierte *TWA Moonliner* als kleines, zwei Meter großes Replikat zurück – in der rot-weißen Lackierung der inzwischen bereits nicht mehr existenten Trans World Airlines. Eine nostalgische Referenz auf die eigene Disney-Geschichte und somit auf eine Zeit, als die Zukunft noch eine Verheißung zu sein schien. Weiters angereichert wird das neue *Tomorrowland* noch mit *Star Wars*-„Themings“. Der Motion Simulator *Star Tours* rüttelt das kreischende Publikum zu Szenen der *Star Wars*-Saga am „Todesstern“ vorbei und härtet jene Besucher, die per Flugzeug angereist sind, vor Turbulenzen bei der Rückreise ab (oder lässt sie davor ängstigen).

470 Jules Verne ist ohnehin ein sehr einleuchtender Kandidat als Imaginieur, denn: „He was practically on the payroll, with those filigreed brass time machines, and the Nautilus and Nemo.“ (S. 201); In die restlichen Disney-Kulissen fügt sich das Retro-Spektakel obendrein exzellent ein: „The effect is spirited and entirely in tune with the kitsch and nostalgia of the rest of the Magic Kingdom. The future, Magic Kingdom style, is now the future of the past, and therein hangs on a tale.“; Beth Dunlop, *Building a Dream. The Art of Disney Architecture*, New York: 1996, S. 131

471 Elisabeth E. Guffey, *Retro. The Culture of Revival*, London: 2006, S. 22; Disney-Imaginieur Eric Jacobson hatte das Retro-Science-Fiction-Design bereits im *Disneyland Paris* 1992 und bei der Erneuerung des *Tomorrowland* im *Magic Kingdom* 1994 lanciert. Es steht für eine generelle Verlegenheit heutiger Disney-Ideologen. Denn sie teilen weder Walt Disneys Fortschrittsoptimismus, noch können sie eine eindringliche Verbildlichung der Zukunft visualisieren. Unter diesen beiden Unsicherheiten leidet jedoch freilich die westliche Welt im generellen, diese zeigt sich inzwischen weit skeptischer gegenüber dem Konzept Fortschritt und neigt eher zu dystopischen Bildern, sei es im politischen Diskurs oder im Science-Fiction-Film: „The Future was simply not the happiest place on earth [anymore]; and it was not modernist, not even very panoramic. It was occluded, with bad plumping.“ (Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 200) Klein sieht auch eine gewisse Vorsichtigkeit des Disney-Konzerns in seiner Design-Entscheidung, denn: „Disney was now big enough to be held liable for the future, if things went sour.“ (ebenda) Die generelle heutige Verlegenheit, Zukunft zu verbildlichen, liegt jedoch gleichermaßen an der fehlenden Anschaulichkeit einiger gegenwärtiger Zukunftstechnologien selbst. Der Retrofuturismus im Industrial Design und in der Gegenwartsarchitektur lässt sich auch daraus ableiten, dass sich beispielsweise die Gen- oder Nano-Technologie weit weniger zu einer Ästhetisierung eignen als etwa die Space Age-Ära.

472 Walt Disney kam die Idee zum künstlichen Matterhorn, als er 1959 zum Dreh eines Bergsteigerfilms in den Schweizer Alpen verweilte. Mit dieser Attraktion fand er eine Gelegenheit, einen Erdhügel, der beim Aushub der Baugrube des *Sleeping Beauty Castle* angefallen war, in einer charakteristischen Vermengung aus Fantastik und Pragmatismus zu kaschieren und gleichzeitig zu nutzen. Ursprünglich wurde das falsche Alpenmassiv obendrein vom Stollen der *Skyway*-Gondelbahn durchstoßen; In: Alex Wright, *The Imagineering Field Guide to Disneyland. An Imagineer's-Eye Tour*, New York: 2008, S. 92

türkise Lagune, die mit Korallen, Plastikfischen und -Meerjungfrauen drapiert ist.⁴⁷³ Neben der 1993 eröffneten Roger Rabbit-Posse *Mickey's Toontown*, einer gequetschten, gedehnten und schmelzenden Comic-Pervertierung der *Main Street U.S.A.*⁴⁷⁴, sind dies jene Szenen, wo die Attraktion der Artifizialität jene des sentimental oder idyllischen Verweises überwiegt. Die Fantastik der Artifizialität verselbstständigt sich, anstatt nur das attraktive Medium zu sein, mit dem Walt Disney, der eiserne Patriot, nostalgische Geschichtsbilder als initiiertes Moment der Identitätsstiftung einsetzt.

Die Pionierzeit des Wilden Westens, das französische Vieux Carré-Viertel in New Orleans, der Mississippi-Dampfer oder die erodierten Felskegel des Bryce Canyon – bei den restlichen Themenwelten überwiegt die direkte Reminiszenz, jedoch als verbesserte Möglichkeitsform.⁴⁷⁵ Denn die schmiedeeisernen Brüstungen am *New Orleans Square* sind nicht nur ebenso pittoresk wie die im Vieux Carré, sondern obendrein penibel gereinigt und sicher. Die Disney-Lektion ist einfach: „Disneyland's pastel-tinted allusions to the architecture of The Good Old Days summon up hopes and wishes for a better life in a better place. [...] Faux architecture – the castle of make-believe – speaks to a deep-seated frustration with whatever passes for reality in America“⁴⁷⁶.

Disneyland ist der paradigmatische Freizeitpark im weitverzweigten Wirtschaftsimperium des Disney-Konzerns. Das *Magic Kingdom*, das dann 1971 als erster Themenpark des *Walt Disney World*-Komplexes eröffnete, folgt ebenso weitestgehend dem Modell wie Disneys internationale Varianten. Das 1983 fertiggestellte *Tokyo Disneyland*, das 1992 eingeweihte *Disneyland Paris* 1992 und das *Hong Kong Disneyland* aus 2005. Insgesamt betreibt Disney, der weltgrößte Freizeitpark-Betreiber und viertgrößte Medienkonzern der Welt, elf Vergnügungsparks an fünf Destinationen.⁴⁷⁷

473 Themenarchitektur unter Wasser ist vornehmlich mit technischen Schwierigkeiten konfrontiert. So entwickelte Disney Imagineering eigens für die *Submarine Voyage* (die 2003 mit *Finding Nemo*-Thema neueröffnet wurde) „a technique of using crushed colored glass embedded in the paint in order to avoid the severe fading that would otherwise be inevitable in the harsh environment of heavily chlorinated water.“ (S. 121). Ein weiteres Problem ist die eingeeengte Sicht der Besucher im U-Boot. So ist die Tonspur extra den jeweiligen Bullaugen entsprechend zonierte; ebenda

474 Die Cartoon-Gag-Parade von *Mickey's Toontown* neigt leider deutlich zur Penetranz. Kommt einer „Toontorture“ gleich – „This is a flat, funny-paper bore, a concrete catch basin that becomes Toontorture on a hot, crowded day.“; Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 58

475 So interpretiert Gottdiener *Disneyland* als Populärversion der amerikanischen Geschichte: „Thus, Frontierland can be interpreted as a reference to the stage of predatory capitalism; Adventureland, as a representation of colonialism/imperialism; Tomorrowland, as state-financed capitalism, or the military-industrial complex; New Orleans Square as a signifier for venture capital; and lastly, Main Street as a period of family and mercantile capitalism.“; Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 121

476 Karal Ann Marling, „Fantasy Lands“, in: *Chicago Tribune*, 11.5.1997

477 Darunter *Disney California Adventure* in Anaheim, der als eigenständiger zweiter Themenpark an der Seite *Disneylands* 2001 eröffnete und zusammen mit dem Urban Entertainment Center *Downtown Disney* den Standort als vollwertiges Ferienresort nach dem Modell von *Walt Disney World* erweitern soll. *Disney California Adventure* zeigt themenarchitektonische Replikate kalifornischer Wahrzeichen – in einer eigenwilligen Redundanz, befinden sich die

Sein Zentrum ist *Walt Disney World* in Orlando, das sich in Folge der Disney-Investitionen zum amerikanischen „Leisurepolis“⁴⁷⁸, dem meistfrequentierten Touristenzentrum der Welt entwickelte. Auf einem Areal so groß wie San Francisco und beinahe doppelt so groß wie der Kleinstaat San Marino⁴⁷⁹, kreierte Disney Imagineering seine holistisch kommodifizierte Themenwelten in gleich drei eigenständigen Freizeitparks. Dem *Magic Kingdom*, einer verbesserten, opulenteren Version des *Disneylands*, dem 1982 eröffneten *EPCOT Center (Experimental Prototype Community of Tomorrow)* und dem 1989 fertiggestellten *Disney's Hollywood Studios*.

Walt Disney World ist jedoch nicht nur ein definitives themenarchitektonisches „Leisurepolis“, sondern, wie Stephen M. Fjellman mit einigen Recht betont, „the most ideologically important piece of land in the United States. What goes on here is the quintessence of the American way.“⁴⁸⁰ Hier wurde Disney zum weltweiten freizeitindustriellen Idealbild.

2.1.6 Themenarchitektonische Urlaubsparadiese

Die „nahezu hysterische Aufregung und kaum verhüllte Aggressivität“⁴⁸¹ gegenüber synthetischen Urlaubswelten zeigt klare Parallelen zur beinahe fanatischen Verurteilung themenarchitektonischer „Künstlichkeit“ durch den akademischen Architekturdiskurs. Auch hier wird, wie Christoph Hennig schreibt, ein eigentlich sehr fragiles und fragliches Sprachspiel kultureller Authentizität verteidigt. Denn die artifiziellen Urlaubslandschaften der Themenparks und -resorts „berühren einen wunden Punkt des modernen Reisens: das Problem der Echtheit touristischer Erfahrung. Ihrer 'Künstlichkeit' wird die angebliche Ursprünglichkeit authentischer Erlebnisse entgegengehalten. Mit der aber ist es in Wirklichkeit auch nicht so weit her. Die Aufregung gilt der Verteidigung einer brüchigen Idee.“⁴⁸²

meisten gezeigten Sehenswürdigkeiten doch in Los Angeles, lediglich eine halbe Fahrstunde entfernt. So geben sich Achterbahnen und Jahrmarkt-Attraktionen als Reminiszenzen an den *Santa Monica Pier*, es gibt eine Hollywood-Sektion und die *Buena Vista Street*, das Analogon zur *Mainstreet U.S.A.*, reiht Art Deco-Fassaden und kalifornischen Missionsstil von Los Angeles Downtown aneinander. San Francisco wird mit einem kleinen, gequetschten *Golden Gate Bridge*-Portal und einer Miniatur des *Palace of Fine Arts* der *Panama-Pacific Exposition* zitiert. Santa Barbara mit seinem *County Courthouse*. Die nicht zufriedenstellende Performanz des *Disney California Adventure* – ohnehin eher eine Form von Kompromisslösung, nachdem sich ein 1991 projektiertes zweites *EPCOT Center*, das *WestCOT* hätte heißen sollen, als nicht realisierbar erwies – führte zwischen 2007 und 2012 zu großen Renovierungen des lediglich 6 Jahre alten Parks. Seither präsentiert der Park, wie auch *Disney's Hollywood Studios* in Orlando, zudem Repliken einzelner Sehenswürdigkeiten von L.A., die bereits nicht mehr existieren: der Mexican-Revival-Kinopalast *Carthay Circle Theatre* und das *Pan-Pacific Auditorium*. Der Eingang zeigt dessen ikonische Art-Deco-Türme, Welton Becketts Meisterwerk der Streamline-Moderne.

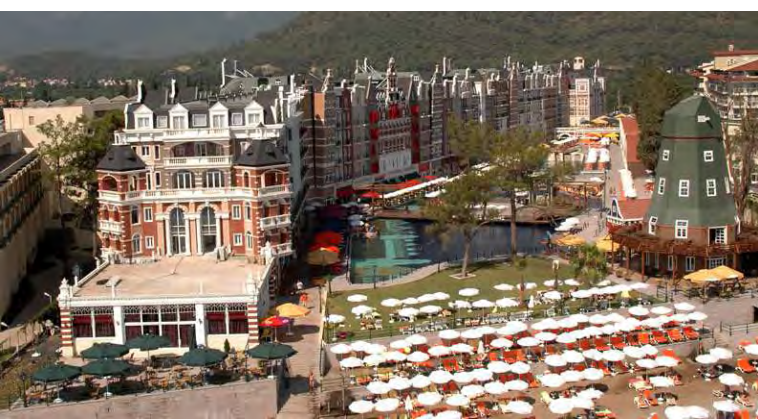
478 Anthony Haden-Guest, *Down the Programmed Rabbit Hole. Travels through Muzak, Hilton, Coca-Cola, Texaco, Walt Disney, and other World Empires*, London: 1972, S. 223

479 S. 222

480 Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, Colorado: 1992, S. 10

481 Christoph Hennig, „Warum Vergnügungsparks so viel Mißvergnügen provozieren“, in: *Die Zeit*, 10/1997

482 ebenda



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Hasan Sökmen (MEDI), *WoW Kremlin Palace*, Kundu, Aksu, Antalya, 2000-2003; Aytekin Gültekin und Selda Ergin, *Orange County Resort*, Kemer, Antalya, 2004-2005



Weil selbst vermeintlich authentische Ursprünglichkeit im Kontext ihrer touristischen Verwertung stets ebenso eine entstellte und kommodifizierte ist.⁴⁸³ Hier wird, so Hennig, das „Echtheitsprinzip [...] mit einer Energie verteidigt, die in gar keinem Verhältnis zu seiner Bedeutung steht, vor allem aber: in keinem Verhältnis zu seinem Realitätsgehalt. Denn Reisen [...] entfalten sich immer in einem Spannungsverhältnis von schönem Schein und Wirklichkeit. Die künstlichen Ferienwelten stehen [bloß] an einem extremen Pol dieser Spannung.“⁴⁸⁴

Diesen extremen Pol der Themenresorts kennzeichnet in der Regel eine Mesalliance aus radikaler Artifizialität einerseits und plakativer architektursemantischer Eingängigkeit und Vertrautheit des Sujets andererseits. Die meisten thematisch gestalten Urlaubsparadiese sind tatsächlich radikal „künstlich“, und gleichzeitig liegt die semantische Akzentuierung ihrer signifikanten Architekturen aber auf der Bekanntheit und der Geläufigkeit des themenarchitektonisch Gezeigten – „Madeleines bring remembrance. Disney simulations remind visitors of something they know, somewhere they've been, something they've seen or heard.“⁴⁸⁵

So richtet sich beispielsweise das Moskau-Themenresort *WoW Kremlin Palace* im türkischen Antalya dezidiert an die russischen Reisesströme, denen fein konturierte Reproduktionen des *Roten Platz*-Ensembles vorgesetzt werden: die *Basilikus-Kathedrale*, das *Auferstehungstor*, das *Staatliche Historische Museum* und der *Große Kremlpalast* samt *Facettenpalast*. Und das alles an einem warmen Sandstrand der Türkischen Riviera anstatt an der vereisten Moskwa; und mit einem „Swimmingpool an der Stelle, wo in Moskau der Rote Platz liegt.“⁴⁸⁶

Der Architekt des *WoW Kremlin Palace*, Hasan Sökmen, lässt sich als Art Joel Bergman Antalyas bezeichnen. Was Joel Bergman für Las Vegas ist, ist Sökmen für die Tourismus-Offensive an der Türkisküste im letzten Jahrzehnt.⁴⁸⁷ Jedoch, so sehr es dem Themenarchitektur-Branchenführer an

483 Beispielsweise bei der zwar natürlichen, aber künstlich adaptierten Karibikinsel Coco Cay auf den Bahamas. Der Kreuzfahrtveranstalter Royal Caribbean Cruises erwarb 1990 das kleine, nur einen Kilometer lange Little Stirrup Cay, taufte es plakativ auf Coco Cay um und machte daraus einen ultimativen karibischen Badeplatz. Weißer Sandstrand wurde abgelagert und landschaftsgestalterisch zu plastischen Buchten gestaltet, Palmen gepflanzt und Wracks für Taucher am Riff versenkt.

484 Ebenda; Hennig konfrontiert das „Echtheitsbedürfnis“ jener Reisenden und Kritiker, die künstliche Scheinwelten verurteilen, mit der Entfremdung ihr eigenen lebensweltlichen Existenz: „Wenn unser Leben kompliziert und entfremdet erscheint, soll wenigstens dasjenige der griechischen Fischer echt und einfach sein.“; ebenda

485 Stephen M. Fjellman, *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, Colorado: 1992, S. 11

486 Sonja Zekri, „Russen im Urlaub. Die sind einfach so“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.5.2010; Zwar fehlen das *Warenhaus GUM* und dem *Lenin-Mausoleum*, doch dafür begrüßt ein Gorbatschow-Double die Touristen am Hoteleingang; In: Anja Martin, „Russische Riviera“, in: *Financial Times Deutschland*, 25.3.2004

487 Dreht man diese Gegenüberstellung weiter, ist der Unternehmer Mehmet Nazif Günal, für dessen MNG Holding Sökmens Architekturbüro MEDI eine Reihe ikonischer Themenresorts zeichnete, die türkische Entsprechung zu Las Vegas' Casino-Magnat Steve Wynn. Gleichzeitig ist Sökmen – diese zwei weiteren Vergleiche drängen sich auf – auch ein unglücklicher Morris Lapidus auf der einen und ein verkappter Albert Speer auf der anderen Seite. Das Werkverzeichnis von MEDI zeigt ein breites Spektrum der Perversitäten, die Sökmen zu einem Heiligen des Camp-Ästhetizismus erheben. Abseits Antalyas ist das *Sheraton Batumi* in Adscharien seine unverschämteste Albert Speer-Geste. An der türkische Riviera überragt das absurde *Concorde Deluxe Resort*, eine geschwungene Vulgär-Variante eines Lapidus-Resorts, deren überkragendes oberstes Geschoss brachial als Flugzeug ausgebildet ist, alles andere.

der Türkischen Riviera glückt, gestalterische „Artifizialität“ als brachiale Simulakren-Drastik aufzuschäumen und dadurch das ästhetische Vasallitätsverhältnis der Simulation gegenüber dem Simulierten zu zertrümmern, über Joel Bergmans ausgefuchste architektonische Klaviatur verfügt Hasan Sökmen nur bedingt. Während sich Bergmans Talent dadurch auszeichnet, artistisch auf dem schmalen Grat zwischen hyperrealistischem Fälscherhandwerk und hyperrealen Simulakren-Wahnsinn zu balancieren und sich fallweise theatralisch in einen der Abgründe zu stürzen, fallen Sökmens Themenresorts eher unabsichtlich vom Seil.

So verhaspelt sich der *Venezia Palace*, bei dem sich Sökmen an dem themenarchitektonischen Klassiker einer Venedig-Reproduktion versuchte, in seiner freien Variation der *Basilica di San Marco*. Während der *Campanile*, der *Dogenpalast* und die kleine *Seufzerbrücke*, die sich über den Swimmingpool spannt, gegenüber den simulationsästhetischen Gestaltungsqualitäten des *Venetian-Gespans* in Las Vegas und Macao einigermaßen halten⁴⁸⁸, zeigt sich die falsche *Basilica di San Marco* als verunglückter aggressiver Trash-Palast, bei dem sich selbst einschlägig veranlagte Camp-Ästhetizisten die Augen reiben.

Mag die mangelnde Simulationsbefähigung des *Venezia Palace* aber auch als Ärgernis betrachtet werden, die „Nicht-Authentizität“ jener Sparte massentouristischer Themenarchitekturen *an sich* ist es nicht. Weder phänomenologisch und architekturästhetisch, noch affektiv. Im Gegenteil. „Nicht-Authentizität“ ist ihre Attraktion: die Simulation *als* Simulation.⁴⁸⁹ Und parallel dazu bearbeiten die künstlichen Urlaubsparadiese – sei es in Antalya, Las Vegas, Dubai, Macao oder Sun City – auch die zweite Disney-Direktive: sie retouchieren und hygienisieren selektiv störende und ungeeignete Teileindrücke der Referenz weg. Denn erst so wurde *World Disney World* zum meistbesuchten Touristenziel der Erde: „More people have experienced Disney's fantasy environments than the have visited the places that have inspired them; the clean and cozy, abbreviated and adulterated versions of the Vieux Carré or the Garden District of New Orleans, divested of the distractions of dirt, crime, and ethnic diversity, are preferred to the city itself.“⁴⁹⁰

Einer der weltgrößten Emittenten disneyesker Themenresorts ist das amerikanische Büro Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG), in der Selbstbezeichnung ebenso „storytellers“ und „architects of experience“. Der seit Jahrzehnten weltweit tätige Themenarchitektur-Marktführer unter der Leitung

488 Sieht man beim *Dogenpalast* an der Straßenseite von dem unmotiviert auf die rosa Wandflächen aufgepappten Maßwerk der Arkadenreihe ab.

489 Der disneyfizierten Mittelschichts-Zielgruppe der „themed environments“ ist die fehlende Echtheit gleichgültig: „Of course, much seems artificial in themed environments. The walls have a hollow ring and the materials seem deceptively real; but these scenarios for distraction are not intended to create a sense of authenticity, but rather their highest aim is to provide the right 'stage', an atmospheric setting, or the perfect ambience.“; Oliver Herwig, *Dream Worlds. Architecture and Entertainment*, München: 2006, S. 35-36

490 Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 41

von Gerald L. Allison, der sich zunächst als Resort-Designer auf Hawaii etablierte, ist besonders in Las Vegas, Orlando und Dubai allgegenwärtig und entwickelte selbst für den Disney-Konzern einzelne Ferienresorts (*Grand Floridian*, *Disneyland Resort Paris*).

Weiters sind WATG die ständigen Architekten des weltweit operierenden südafrikanischen Hotel-Tycoons Sol Kerzner. WATGs grandioseste themenarchitektonische Fantasie überhaupt ist der surreale Dschungelpalast *Palace of the Lost City* in Sol Kerzners südafrikanischem Freizeit- und Casinokomplex Sun City. Die seit 1978 bestehende und einst als Las Vegas des Apartheid-Regimes bezeichnete Ferien- und Glücksspiel-Enklave in der entlegenen Witwatersrand-Region ist Kerzners wesentlichster Beitrag zum Genre simulationsästhetischer Erlebnistotalitäten. Besonders seit WATG mit dem 1992 fertiggestellten Nobelresort *Palace of the Lost City* die Casino-Destination um einen eskapistischen themenarchitektonischen Afrika-Mythos bereicherte, der vornehmlich von Tarzan und Indiana Jones inspiriert zu sein scheint.

WATGs fantastischer Dschungelpalast ist ein surreales Afrika-Simulakrum, eingesponnen in eine fiktionale Legende um ein untergegangenes mythisches Königreich. Afrika als Disney-Safaripark.⁴⁹¹ Eine Art themenarchitektonisches Pendant zu Saul Bellows spöttischer Bemerkung in Richtung Multikulturalismus, wenn die Zulu einen Tolstoi hervorbringen, werde er ihn lesen.⁴⁹² – Wie in Bellows Pointe folgern WATG, wenn Afrika keine kulturellen Schätze vorzuweisen hat, die in ihrer Exotik an *Angkor Wat* oder Indiana Jones' *Tempel des Todes* heranreichen, dann sei es angebracht, „to re-create an authentic architecture that never existed“⁴⁹³. Mit Bildern, die dem Romantizismus westlicher Touristen gerecht werden.

Dementsprechend wenig wohlwollend zeigt sich die Architekturkritik. Gegenüber der disneyesken Künstlichkeit der Inszenierung selbst, mehr jedoch noch gegenüber den Stereotypisierungen, mit denen Afrika und seine Wildnis für die Freizeitbedürfnisse weißer Touristen exotistisch gesteigert werden.⁴⁹⁴

So beschreibt Jeanne van Eeden die *Lost City* als offen „neokolonialistisch“: „the Lost City

491 Die Errichtung des *Palace of the Lost City* leitete Sun Citys Neuorientierung zum gehobenen Familien-Reiseziel ein. Eine Entwicklung, die weitestgehend jener entspricht, die sich zeitgleich so in Sun Citys Vorbild Las Vegas zutrug. Denn wie das alte Las Vegas orientierte sich Sun City bei seiner Eröffnung primär an „adult entertainment“, an Glücksspiel und Showgirls. Doch ebenso wie Las Vegas konzeptionierte sich Sun City in den 1990ern neu, der *Lost City*-Komplex „represented a shift from Las Vegas entertainment to family oriented Disney theme park leisure space.“ (Jeanne van Eeden, „Theming Mythical Africa at the Lost City“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007; S. 115) Zugleich positioniert der *Palace of the Lost City* Sun City als Luxus-Destination. Er ist Teil des exklusiven „Leading Hotels of the World“-Konsortiums, einer Allianz aus 430 weltführenden Luxushotels.

492 „Who is the Tolstoy of the Zulus? The Proust of the Paguans? I'd be glad to read him.“

493 Paul Lieberman, „Legends of Leisure. A Profile of Gerald L. Allison“, in: *Los Angeles Times*, 21.6.1999

494 Allerdings bildet, das ist richtig zu stellen, die eigentliche Hauptattraktion der meisten Sun City-Touristen inzwischen weder das Glücksspiel noch der künstliche Disney-Dschungel der *Lost City*, sondern die echte Wildnis des nahen Pilanesberg National Park. Safaris erschließen das Wildreservat für Elefanten und Nashörner und den Krater des erloschenen Pilanesberg-Vulkans.

represents mythical Africa by referring to received ideas about ancient royalty, nature, the exotic, the colonial romance, and the picturesque [...]. The overarching theme of the *Lost City* is based on time-honored stereotypes that position Africa as an exotic paradise that is timeless, primitive, the site of legendary wealth, and full of unlimited erotic promise.“⁴⁹⁵

Besonders die evidente Referenz zur Indiana Jones-Filmreihe ist in dieser Hinsicht so irritierend wie bezeichnend. Spielte Steven Spielbergs *Tempel des Todes* doch in Indien. Der fiktive *Palast von Pankot*, in dem Indy vom Totenkult eines mysteriösen Tempelvolks bedroht wird, ist eindeutig dem historischen nordindischen Königspalast *Fort Amber* in Jaipur nachempfunden. Schließlich sollte der Film dort in Szene gesetzt werden. Da die indische Regierung jedoch die Drehgenehmigung verweigerte, wurde der *Tempel des Todes* auf Sri Lanka gefilmt und *Fort Amber* als Matte Painting eingespielt. So verdeutlicht die Indiana Jones-Assoziation sehr gut, wie das „Theming“ des *Palace of the Lost City* funktioniert: als ein mythisches Afrika, das auf einem indischen Tempel basiert, der lediglich als gemalte Filmkulisse auf Sri Lanka simuliert wurde.

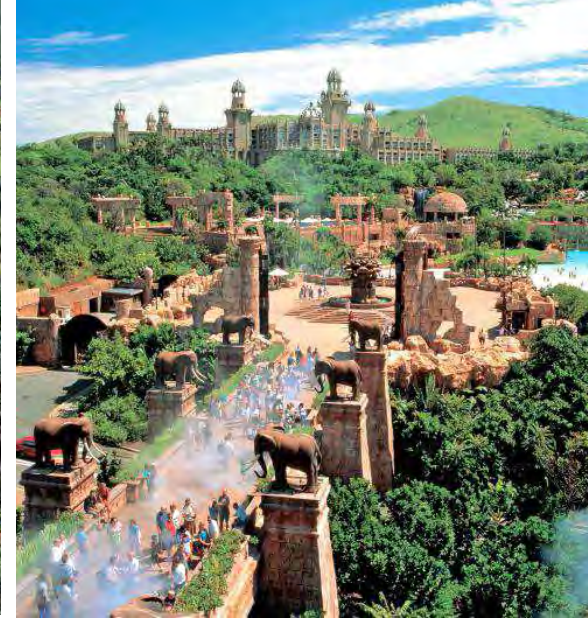
Allein die Landschaftsgestaltung der *Lost City* ist eine einzige artifizielle Dschungel-Scharade in der eigentlich dünnen Buschlandschaft. Palmen, Lianen, Teiche, von Krokodilen bewohnte Sümpfe, künstliche Wasserfälle, Spritzbeton-Felsformationen und eine türkise Wellenbad-Lagune mit weißen Sandstrand fantasieren eine Urwald-Kulisse, die in erster Linie eines ist: „the geographic simulation of a picturesque landscape that [...] resonates with the colonial inscription of foreign lands“⁴⁹⁶.

Weiters verfeinert wird Sol Kerzners Kunstdschungel mit opulenten Tempelruinen, einem von naturalistischen Elefanten-Statuen flankierten Aufweg, Goldminen und der Disney-Ferienvision einer Hängebrücke, die ein simuliertes Erdbeben in Bewegung versetzt.

Der *Palace of the Lost City* selbst ist eine majestätische sandsteinfarbene Palastanlage, dekoriert mit eigenwilligen Turmgruppen, deren türkise Kuppelpavillions an indische „Chattris“ erinnern. Den „neokolonialistischen“ Hollywood-Exotismus besorgt die opulente Ornamentierung in Form eines einfallreichen themenarchitektonischen Animismus. Die türkisen Dächer der „Chattris“ sind als Pflanzenblätter reliefiert, Tierplastiken (Gazellen, Geparden, Flamingos) sind als Eckskulpturen eingearbeitet. Die alabastergleichen Arkadenreihen und Schmucksäulen sind mit floralen Mustern umkrant. Ebenso im Inneren, wo Gerald L. Allison üppigen Safari-Kitsch in Form von gemalten Deckenreliefs mit naiven Busch-Impressionen, mit Zebra- und Gebardenmuster gepolsterten Chippendale-Möbeln, falschen afrikanischen Kunst-Artefakten und realistischen Elefanten-Skulpturen zu einer energiereichen immersiven Disney-„Theming“-Psychedelik karamboliert.

495 S. 123; „The simulacrum of Africa that results from this fabrication is a raced, gendered, and classed discourse that perpetuates asymmetrical power relations under the guise of entertainment.“; S.114

496 S. 113



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG), *The Palace of the Lost City*, Sun City, Südafrika, 1990-1992;

2.1.7 Vom Freizeitpark zur „Fantasy City“

„The surreal becomes banal. The chances are that if the world grows Mickey Mouse ears, nobody will notice.“⁴⁹⁷

Anthony Haden-Guest

„Disneyfication“ – die Welt mit Mickey Mouse-Ohren. Als der Journalist Anthony Haden-Guest in den frühen Siebzigern über die expansiven Konzern-Weltreiche von Disney, Coca Cola oder Hilton recherchierte, konnte er von den holistisch simulierten „themed environment“-Kosmen des Jetzt, vor denen es kein Entrinnen gibt, noch nichts wissen.

Jedoch von deren Prinzip: „Artifice-as-the-Supreme-Reality“⁴⁹⁸. Die Mentalitäten hinter diesen „Disneyfication“-Endzeitfiguren konnte Haden-Guest ebenso bereits entdecken. Konzernlenker fantasierten von einem eigenen Muzak-Satelliten.⁴⁹⁹ Von einem *Orbital Hilton* und *Lunar Hilton* – mit offerierter Frühbuchungsmöglichkeit für „sometime after 1973“⁵⁰⁰. Von der Transformation afrikanischer Kleinstaaten in *Club Méditerranée*-Ferienorte. Denn: „There are a number of very, very small African countries that have *absolutely nothing*. [...] All they have is there independence and their UN ambassador, and the thought is to merchandise the whole country ... Take it over! Change the name, and just take this resort idea on a national scale, so the entire country is run as a ... *beautiful place*.“⁵⁰¹

Die „Coca-Colonisation“ und „Disneyfication“ in Haden-Guests Berichten ist jedoch keineswegs ein isoliertes Ereignis der Shopping-, Entertainment-, Freizeit- und Tourismusindustrie. Sie betrifft die Städte als ganzes. Besonders die amerikanischen. Diese themenarchitektonischen Konversionen amerikanischer Städte in „glittering, protected playgrounds for middle-class consumers“⁵⁰² resümiert John Hannigan in *Fantasy City*. Er begreift diese Entwicklung soziologisch als Ergebnis

497 Anthony Haden-Guest, *Down the Programmed Rabbit Hole. Travels through Muzak, Hilton, Coca-Cola, Texaco, Walt Disney, and other World Empires*, London: 1972, S. ix

498 S. 107

499 Immerhin, die Dauerbeschallung mit Fahrstuhlmusik via Satellit wurde Wirklichkeit. Wenngleich Muzak Inc., die 2009 zwischenzeitlich in die Insolvenz schlitterten, die Steuerleistungen („mood-control“ und „crowd-control“) der unterschwelligeren „Funktionsmusik“ nicht mehr betonen. („I don't think you can call it Big Brotherism. [...] Is it Big Brotherism to install air-conditioning?“, wehrte sich ein Muzak-Entwickler gegen den diesbezüglichen Vorwurf; S. 36). Ihre Optimierungsideologie („Wes, we say. We *are* manipulating your subconscious. *But we are doing it for your own good!*“; S. 45) wird inzwischen lediglich indirekt vertreten. Die Servicefunktion von Muzak – eingesetzt im Weißen Haus, im Pentagon, in Schlachthöfen, Bildungseinrichtungen, Krankenhäusern, Friedhöfen, U-Booten, Stadien, Zoos – wird nicht mehr mit schein-wissenschaftlich gesicherter Produktivitätssteigerung (Haden-Guest: „*Boring work is made less boring by boring music*“; S. 18) gestützt.

500 S. 120

501 S. 8; Haden-Guest notierte hier (freilich nie realisierte) Entwicklungskonzepte mit, die Verantwortliche der Edgar Rice Burroughs Inc., der Verwertungsgesellschaft des Tarzan-Stoffes mit Sitz in Tarzana, Los Angeles, beschworen (Gambia sei von ihnen als „State of Tarzana“ in Betracht gezogen worden).

502 John Hannigan, *Fantasy City. Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, New York: 1998, S. 7

der Suburbanisierung und des Privatismus der Nachkriegsjahrzehnte. Sie sind kein historischer Irrtum. Sondern letztlich Folge des damit einhergehenden Niedergangs der Innenstadtbereiche. Denn Amerikas Inner Cities degenerierten entweder zu funktionalistischen Highrise-Bankenvierteln im lebenspraktisch unsensiblen Modernismus des „Internationalen Stils“. Oder wurden mit der Erosion der städtischen weißen Mittelschicht („White Flight“), die in die Pendlervororte zog, mit steigender Kriminalität, sozialer Verelendung und vereinzelt mit ethnischen Unruhen konfrontiert. Einstmals lebendige Innenstädte verödeten: „Once the leading purveyors of popular culture, entertainment zones in the city centers fell on hard times, losing their clientele to the new medium of television, [...] to new suburban and exurban theme parks, movie theaters and shopping malls.“⁵⁰³

Die ökonomischen und politischen Energien, die nun seit den 1970ern zurück in die Richtung von Downtown Redevelopments und Urban Entertainment Centers fließen, sind eine mehrschichtige Gegenbewegung zum Niedergang der Innenstädte. Die kommerziellen Verwertungsimperative der „Fantasy City“ sind Ergebnis eines ökonomischen Modernisierungsdrucks, die kapitalistischen Akkumulationsmechanismen zu erweitern. Der Neoliberalismus und sein Stadtregime vergrößerten die Handlungsfreiheiten privater Investoren und Entwicklungsgesellschaften für Formen rein marktwirtschaftlich definierter Stadtentwicklung in einem „globalen Wettbewerbsdruck, der eine nachhaltige Kommerzialisierung, veränderte Formen des Regierens und eine zunehmende Inszenierung von Urbanität hervorgerufen hat.“⁵⁰⁴ Zugleich profitieren die Developer der „Fantasy City“, besonders die Medienindustrie, die seit den 1990ern in die postindustriellen Innenstädte zurückkehren, von der Vernachlässigung der innerstädtischen Gebiete durch das neoliberale Ökonomie- und Politikmodell (Reduktion des öffentlichen Sektors, Deindustrialisierung, soziale Polarisierung). „So konnten [speziell] die informationsorientierten Industrien in den 1990ern die Früchte dieser Vernachlässigungspolitik ernten: Sie zogen in die entwerteten Immobilien der historischen Downtowns, wo öffentliche Programme sie mit großzügigen Steuererleichterungen willkommen hießen.“⁵⁰⁵

Stadtästhetisch reagieren ihre eingängig populistischen Themenarchitekturen auf die innere Krise der funktionalistischen Moderne. Und in ihrem sozialen Reglementierungs- und Sicherheitsregime ist die „Fantasy City“ ein gesellschaftliches „end-product of a long-standing cultural contradiction in American society between the middle-class desire for experience and their parallel reluctance to take risks, especially those which involve contact with the 'lower orders' in cities.“⁵⁰⁶

503 S. 33

504 Ulrike Gerhard, Heiko Schmid, „Die Stadt als Themenpark. Stadtentwicklung zwischen alltagsweltlicher Inszenierung und ökonomischer Inwertsetzung“, in: *Berichte zur deutschen Landeskunde*, 4/2009

505 Anette Baldauf, *Entertainment Cities. Stadtentwicklung und Unterhaltungskultur*, Wien: 2008, S. 8-9

506 John Hannigan, *Fantasy City. Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, New York: 1998, S. 33

John Hannigan perlustriert sechs definitorische Charakteristika der „Fantasy City“:

(1) Ihr Urbanismus „is *theme-o-centric*, [...] everything from individual entertainment venues to the image of the city itself conforms to a scripted theme“⁵⁰⁷. Größere Projekte differenzieren sich oft in eine Serie einzelner „multi-theming“-Sequenzen.

(2) Die „Fantasy City“ ist nicht nur themenarchitektonisch camoufliert, sondern „also aggressively *branded*. Urban entertainment destinations are not financed and marketed exclusively on the basis of their ability to deliver a high degree of consumer satisfaction and fun but also on their potential for selling licensed merchandise on site.“⁵⁰⁸ Der Werbe- und Positionierungswert dieser Themen-Destinationen wird dabei oft über bereits bestehende, erfolgreiche Markenidentitäten hergestellt. Nicht nur bei Flagship-Läden des filialiserten Einzelhandels. Auch medial exponierte Konzerne wie die Coca-Cola-Company bedienen sich bei den hierbei erzielten Synergie-Effekte. Ebenso die Medien- und Entertainment-Industrie (Universal Studios, Sony) und Profisport-Franchises. Diese „Brandsapes“, wie sie bei Anna Klingmann heißen, definieren den „Fantasy City“-Urbanismus über die Identifikations- und Erlebniswerte der Markenzeichen: „Brandsapes constitute the physical manifestations of synthetically conceived identities transposed onto synthetically conceived places, demarcating culturally independent sites where corporate value systems materialize into physical territories.“⁵⁰⁹

(3) „Fantasy City operates *day and night*“⁵¹⁰ mittels Night-Life- und Entertainment-Eventisierungen.

(4) „Fantasy City is *modular*“⁵¹¹. Die einzelnen themenarchitektonisch eingebetteten Attraktionen wie Megaplex-Kinos, Megastores, Themenrestaurants (Ketten wie das Hard Rock Café oder Rainforest Café), Museen, Theater, Sportstadien und Veranstaltungshallen⁵¹² erzeugen trotz ihrer modularisierten Ordnung allerdings neuartige Vermengungen: diese „aggressively themed, value-added component of Fantasy City manifests itself in particular in the pace and degree of mutual convergence and overlap of four consumer activity systems: shopping, dining, entertainment and education and culture. This has give rise to three new hybrids which in the lexicon of the retail industry are known as shopertainment, eatertainment and edutainment.“⁵¹³

(5) „Fantasy City is *solipsistic*; isolated from the surrounding neighborhoods physically,

507 S. 3

508 ebenda

509 Anna Klingmann, *Brandsapes. Architecture in the Experience Economy*, Cambridge, Massachusetts: 2007, S. 83

510 John Hannigan, *Fantasy City. Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, New York: 1998, S. 3

511 S. 4

512 Auch Themenparks selbst werden dabei „als Flaggschiffprojekte zur Bewältigung des Strukturwandels und als Beschäftigungsalternative angesehen, u.a. weil sie zumeist arbeitsintensiv sind, auch für weniger qualifizierte Arbeitskräfte Einkommensmöglichkeiten bieten und Teil der [...] scheinbar krisenfesten Freizeitwirtschaft sind“; Ralf Ebert, „Vergnügungsparks. Das ist ja besser als eine Weltreise!“, in: Gerd Hennings, Sebastian Müller (Hg.), *Kunstwelten. Künstliche Erlebniswelten und Planung*, Dortmund: 1998, S. 194

513 John Hannigan, *Fantasy City. Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, New York: 1998, S. 89

economically and culturally.“⁵¹⁴ Urban Entertainment Center und Downtown Redevelopments in vom Niedergang betroffenen Innenstädten enden oftmals als eingekapselte Enklaven. Sie erzeugen weder positive Effekte für die lokale Ökonomie noch kontextintegrierte soziale Verbesserungen. Sie bringen wenige Jobs für ihre unterprivilegierten Bewohner, sondern gleichen weit eher einer segregierenden Gentrifizierung für Yuppies und Touristen. Realräumlich regiert in der „Fantasy City“ soziale Segregation. Es heißt: „Out with real reality – particularly those unappealing aspects of real city life. [...] Thus the ultimate absurdity is achieved: an edited and appropriated version of exactly those distinguishing, organic features of a city that characterize it, reduced to a merchandising theme – the city as sales promotion.“⁵¹⁵

(6) Die Spektakel der „Fantasy City“ sind *postmodern*. Sie sind Simulationen und Hyperrealitäten. Sie sind Orte ohne Herkunft. Jedoch mit umso mehr Konsum- und Erlebnisangeboten.

Eine erste funktional vorbereitende Episode dieses Bekehrungserlebnisses themenarchitektonischer Stadterneuerungen bildete die Welle von „Festival Markets“. Innovative innerstädtische Malls in heruntergekommenen, teilweise todgeweihten historischen Markthallen, Hafenanlagen, Bahnhöfen und Industrieanlagen, die der Shopping Center-Pionier James Rouse und der Architekt Benjamin C. Thompson in den 1970ern und 1980ern entwickelten.⁵¹⁶ Rouse, der große Erweckungsprediger und unfreiwillige Gentrifizierungsbeschleuniger des amerikanischen Downtown Redevelopments, kreierte mit seinen „Festival Markets“ eine Erfolgsformel, ökonomisch und sozial funktionslos gewordene Stadtbereiche kommerziell und emotional neu zu beleben.

Bei ihren Renovierungs- und Erweiterungsleistungen in historischen Ensembles lieferten der *Faneuil Hall Market* in Boston, der *Harborplace* in Baltimore, die Hafenspaziergasse *South Street Seaport* in New York oder der *Bayside Marketplace* in Miami mit dosiert eingesetzten folkloristischen Hinweisformen einen assoziationsreichen Eindruck architektonischer Authentizität, der kollektive Nostalgie evozierte. Rouses unorthodoxe Belegung seiner „Festival Markets“ mit einem Mix aus Spezialgeschäften, Ethno-Shops und -Restaurants und dekorativen Pushcarts intensiviert diesen noch.⁵¹⁷

So epochenleitend Rouses „Festival Market“-Formeln in den 1980ern werden sollten, letztendlich

514 S. 4

515 Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 98

516 Rouse konnte in San Francisco bereits zwei erfolgreiche Konversionen städtischer Fabrikanlagen in zeitgemäße Malls verfolgen. Im Hafenviertel Fisherman's Wharf wurden in den 1960ern eine leerstehende Schokoladenfabrik und eine geschlossene Konservenfabrik als *Ghirardelli Square* und *The Cannery* zu Stadtattraktionen. Beide zeigten die Empfänglichkeit der Konsumenten für historische Klinkerfassaden als sentimentale Projektion auf geschichtlich sedimentierte, organische Stadtbilder.

517 „Rouse dared to break the cardinal rule of retail merchandising by initially restricting the number of institutional chain-store tenants in favor of small, independent shopkeepers who had limited resources but interesting products.“; John Hannigan, *Fantasy City. Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, New York: 1998, S. 52

zeigten sich die meisten Projektentwicklungen jedoch gegenüber den Rendite- und Effizienzzielen gewöhnlicher Shopping Center eindeutig unterlegen. Als dann ab den frühen 1990ern eine nächste Generation themenarchitektonisch attraktiverer Megamalls und Urban Entertainment Center auf den Markt drängte, verloren die „Festival Markets“ zudem ihren konzeptionellen Neuheitswert. Dieser wurde ohnehin durch die letztendliche Ergebnisgleichheit der vielen „Festival Markets“ bereits verspielt. Denn ihre eigentliche Unkonventionalität endete als amerikaweit verwendeter Schematismus der Stadtrevitalisierungen in einer neuen Homogenität: „each with its requisite waterfront development, festival market place, convention center, science museum and aquarium. [...] [A] national, middle-class culture as represented by a coast-to-coast chain of red-brick shopping centers with their standardized assortment of gourmet and ethnic food shops, crafts boutiques, bookstores, crêpe or oyster bars.“⁵¹⁸

Die „Fantasy City“ radikalisierte sich ab nun in der Gestalt themenarchitektonischer Megamalls und Urban Entertainment Centers. Denn in den 1980ern setzte in den USA eine Marktsaturierung im Retail-Sektor ein, die einen Verdrängungswettbewerb eskalierte, der neue Größenentscheidungen (überregionale Megamalls mit teilweise bundesstaatenübergreifenden Einzugsgebiet), gestalterische Attraktionen (Themenarchitektur, „Brandscapes“) und neue konzeptionelle Weiterentwicklungen (Urban Entertainment Center, Erlebnisgastronomie) hervorrief.⁵¹⁹

Gleichzeitig leitete die beschleunigte Globalisierung der letzten beiden Jahrzehnte eine weltweite

518 S. 54; M. Christine Boyer teilt dieses Urteil in ihrer Besprechung des *South Street Seaport*. Sie sieht obendrein eine geschichtskittende Homogenisierungstendenz in den spezifischen Revitalisierungen: „In their desire to solidify the traces of the past into a unified image, to restore an intactness that never was, developers of historicized open-air bazaars and storehouses of heterogeneity like South Street Seaport [...] have so conflated geographical space and historical time that the actual uniqueness of place and context have been completely erased.“ (M. Christine Boyer, „Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S.200). Für Boyer stehen die „Festival Markets“ ebenso für Gentrifizierung und Kommodifizierung: „The contemporary spectator in quest of public urban spaces increasingly must stroll through recycled and revalued territories like South Street Seaport, city tableaux that have been turned into gentrified, historicized, commodified, and privatized places. These areas once existed outside of the marketplace, but now their survival depends on advertising, and on the production of an entertaining environment that sells.“; S. 204

519 Bis in die 1980er erwies sich der Wettbewerb der Shopping Center-Developer als mehr oder weniger begrenzt. Die hohen Investitionsvolumen dieser Immobilien limitierten die Beteiligungsmöglichkeiten auf einen kleinen Kreis von Entwicklern und Finanziers. So konnten sich kapitalkräftige Pensionsfonds und Versicherungskonzerne, die Malls als risikofreie Investitionsform begriffen, und einige wenige Developer-Imperien wie jene von Edward J. DeBartolo Sr., James Rouse, Ernest W. Hahn oder A. Alfred Taubman den Kuchen aufteilen, bis eine Saturierung des Markts einsetzte. Die seither herrschende Wettbewerbssituation intensivierte die Konjunktur der Urban Entertainment Centers noch. Denn mit der Beteiligung großer Entertainment-Konzerne wie Universal oder Sony hielten ebenso die weit spekulativeren und risikoreicheren Unternehmensstrategien dieses Industriezweiges in den Retail-Sektor Einzug. Hannigan betont dies, um seine Charakterisierung der hyperkapitalistischen „Fantasy City“ noch deutlicher zu konturieren: „First of all, a high level of risk is an accepted part of the funding equation. With motion pictures, network television shows, toys, video games and recorded music, the profits from a few mega-hits are required to offset losses from a slew of less popular offerings. [...] Second, entertainment products often derive a very large proportion of their financial returns from ancillary or secondary markets. [...] Third, marketing expenditures for individual products are proportionately large, sometimes almost as much as the product itself.“; John Hannigan, *Fantasy City. Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, New York: 1998, S. 108

Expansion der Mall-Typologie und ihrer neuen Freizeit- und Unterhaltungsinfrastrukturen ein. Das Marktgewicht der Malls in der absatzwirtschaftlichen Erschließung und Weltmarktintegration der (vormaligen) osteuropäischen, asiatischen und arabischen Mangelgesellschaften definiert sich dabei stark „habituell“. Denn Shopping Center kennzeichnet eine eindeutige „habituelle“ Besetzung als wesentliches Element des westlichen Konsumhedonismus, als Praktizieren einer affirmierten „amerikanischen Lebensweise“.

Aber auch die Nachfragebedingungen in Westeuropa veränderten sich seit den 1990ern stark zugunsten der erlebnisorientierten Einkaufs-, Freizeit- und Unterhaltungsaktivitäten der Malls und Urban Entertainment Centers. Obwohl Shopping Center weiterhin „unmittelbar meinungsbesetzte Assoziationen provozieren“⁵²⁰ und besonders die Vermengung von Malls und Themenarchitekturen als gefährliche Multiplikation betrachtet wird (– speziell in Architektenkreisen: „Will man die kulturkritische Ambition eines Stadtplaners oder Architekten kennenlernen, braucht man ihn nur nach seiner Einstellung zu amerikanischen Malls fragen.“⁵²¹)

Die Ära superlativischer Mehrzweck-Megamalls leitete die *West Edmonton Mall* in Edmonton, Alberta, Kanada, ein. Der Shopping Center-Koloss des Architekten Maurice Sunderland, der 1981 seine erste Phase eröffnete, sollte für mehr als zwei Jahrzehnte die größte Megamall des Planeten bleiben. Der seit der 1983 komplettierten Phase Zwei gestellte Weltrekord des größten Indoor-Themenparks wurde ebenso erst in den Nuller-Jahren durch neue chinesische und emiratische Bestmarken gesprengt wie der des weltgrößten Hallenbads, den sie mit der Erweiterung der Phase Drei von 1985 besetzte.⁵²²

Zusätzlich attraktiviert Themenarchitektur die *West Edmonton Mall*. Das *Fantasyland Hotel* offeriert kitschig dekorierte Themenzimmer (Afrika, Polynesien, Western, Eskimo, Rom, Truck, Arabien). Ein Salzwasser-Habitat für Seelöwen zeigt eine Reproduktion von Christopher Columbus' Flaggsschiff *Santa Maria* in einer künstlichen Lagune unter einem weitgespannten Glasdach. Obendrein befehligen die Ghermezian-Brüder, die Developer der *West Edmonton Mall*, eine eigene Unterseeboot-Flotte. Der kleiner Verband gelb lackierter (meerestauglicher) Mini-U-Boote, der auf Schleichfahrt die *Santa Maria* umkreist, ist größer als jener der kanadischen Marine.⁵²³

520 Ulrich Hatzfeld, „Malls und Mega-Malls. Globale Investitionsstrategien und lokale Verträglichkeit“ in: Gerd Hennings, Sebastian Müller (Hg.), *Kunstwelten. Künstliche Erlebniswelten und Planung*, Dortmund: 1998, S. 32

521 Ebenda; Hatzfeld bezieht sich ausdrücklich auf deutsche Befindlichkeiten, wenn er schreibt: „Malls wirken nicht nur meinungspolarisierend, sondern gehören auch zu jenem merkwürdigen Phänomenen, die ganz offensichtlich von den meisten (theoretisch) abgelehnt werden, an deren wirtschaftlichen Erfolg und Akzeptanz durch die Nachfrager aber keine Zweifel bestehen.“; ebenda

522 Der Themenpark *Galaxyland*, der eigentlich *Fantasyland* hieß, ehe der Disney-Konzern 1995 einen Rechtsstreit für sich entschied, war bis zur Fertigstellung der *Ferrari World* in Abu Dhabi der weltgrößte Indoor-Freizeitpark. Der *World Waterpark* stellt jedoch nach wie vor das weltgrößte Indoor-Wellenbecken.

523 In: John Schmeltzer, „Monster Mall“, in: *Chicago Tribune*, 3.8.1992



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10: Maurice Sunderland, West Edmonton Mall, Sea Lions Rock mit Santa Maria, Europa Boulevard und Fantasyland Hotel, Edmonton, Alberta, Kanada, 1980-1986; 1999

Eine Attraktion, die gleichermaßen eindeutig von der Disney Imagineering-Ikonographie beeinflusst ist (*Submarine Voyage*), wie die Themensektion des *Europa Boulevards*. Dort wird weniger der Historismus themenarchitektonisch referenziert, als der spezielle Disney-Zugriff dieser historischen Stilform. *Europa Boulevard*, eine schwelgerische Gründerzeitkulisse unter einem Glasatrium, zeigt Pariser Mansarddächer und neobarocke Ornamentfassaden regelrecht übereifrig in den Verbildlichungskonventionen von Disney Imagineering.

Die typologische und stilistische Perfektionierung der Disney-Linse liefern die „Fantasy City“-Hybride gegenwärtiger Urban Entertainment Center. Zugleich entsprechen sie ebenso den sozialen Exklusionen und Homogenisierungen in Disneys gefilterten Schein-Öffentlichkeiten. Denn ihre „Inszenierungen kombinieren sozialen Kontakt mit Kontrollmechanismen und orientieren sich in ihrem strategischen *Imagineering* an zwei prototypisch suburbanen Institutionen: der Shopping-Mall und dem Themenpark. Beide Bautypen dienen der Herstellung von Kontakt unter der Prämisse der Vorhersehbarkeit.“⁵²⁴

Der große Wegbereiter der gegenwärtigen „Fantasy City“ als Urban Entertainment Center ist Jon Jerde. Jerde Partnership ist eines der faktisch einflussreichsten und kommerziell erfolgreichsten Architekturbüros der Welt. Gleichzeitig geben seine „themed place-makings“ als Inbegriff von Konsumfixiertheit, einer kastrativen Infantilisierung städtischer Lebensformen und realräumlicher Segregation ein besonderes Feindbild des architekturtheoretischen und urbanistischen Diskurses ab. Nicolai Ourousoff: „With their faux public streets, cut off from the surrounding cityscape and cloaked in a veneer of nostalgia, [...] [they] contribute nothing of value to the public realm. The assumption – a cynical one – is that a public starved for urban contact will accept this theme-park version of reality as an adequate substitute for the real thing.“⁵²⁵

Jon Jerdes Karriere als wegweisender Architekt des „themed place-making“ setzte mit dem 1985 fertiggestellten Shopping Center-Komplex *Horton Plaza* im innerstädtischen Weichbild von San Diego ein. Die Urbanitätssimulation entsteht durch einen szenisch wechselvollen Mall-Parcours, der als eine mehrgeschossige, in sich verzweigte Straßenschlucht mit Emporen, Verbindungsstegen und Türmchen in die Kubatur eines innerstädtischen Blocks eingeschnitten ist.

„Recognizing that shopping is a collective act, he used the mall's paradoxical potential as a social condensor to create an outdoor pedestrian environment“⁵²⁶. Stilistisch bediente sich Jerde dabei

524 Anette Baldauf, *Entertainment Cities. Stadtentwicklung und Unterhaltungskultur*, Wien: 2008, S. 8

525 Nicolai Ourousoff, „No Sale in a Faux Town“, in: *Los Angeles Times*, 27.1.2002; „They are a logical outcome of the new global economy. And so their problem lies in their dishonesty – not in their scale. Decorated in saccharine images of the past, promising a kind of genuine urban contact that they never deliver, they are the product of a culture that equates marketing hype with truth.“; ebenda

526 Anna Klingmann, *Brandscapes. Architecture in the Experience Economy*, Cambridge, Massachusetts: 2007, S. 101

eines modischen Postmodernismus. Irgendwo zwischen Disney Imagineering und Charles Moore dekorierte er seine grell bunten Shopping-Kulissen mit mehrfarbigen Mosaikflächen, Pop-Zeichen und kleinen geschichtlichen Verweisen⁵²⁷, die lose den spanisch-mexikanischen Missionsstil des historischen San Diego im Gas Lamp District referenzieren.⁵²⁸

Hinter der Heiterkeit der postmodernistischen Zitat-Spielereien steckte jedoch sehr eindeutig die Festungsmentalität der hochziehenden „Fantasy City“. Der „zigzagging open-air court that carves through the site like an urban alley [...] [in order] to replicate the vibrancy of a real city [...] was a lie of sorts. Despite tying into the urban grid on either end, Horton Plaza retains the critical features of the conventional mall: a tightly controlled space, armed with a host of security guards to screen out unwanted elements.“⁵²⁹

In weiterer Folge perfektionierte Jerde seine zwischen lockeren Postmodernismus, globalisierten Metropolen-Modernismus und Neotraditionalismus schlenkerten „themed place-makings“ als „animated set[s] [...] blending Artifice with urban misremembering.“⁵³⁰ Bezeichnenderweise nennt ihn Las Vegas-Casino-Impresario Steve Wynn einen „Bernini of our time“.⁵³¹ Denn dieser Bernini der Themenwelten ist ein Genie des „Electronic Baroque“. Jerdes sehr selbstreflexiv verwendete „Simulakren“ leben einfach von starken semantischen und affektuellen Qualitäten. Denn: „As the vital issue, like Baroque effects, illusionsm within a Jerde city relies on a very stable code, on far more than simply floating signifiers“⁵³².

Die berechtigte Kritik an den Kommodifizierungsleistungen der „Jerde City“, ihrer illusionierten Schein-Öffentlichkeit, wird jedoch undeutlich, wenn die spezifischen unterschiedlichen Modi des Illusionierens, die Jerde konzeptionell und stilistisch verwendet, nicht funktionell differenziert

527 Leon Whiteson erinnern die Mosaik an die Florenzer Kirche *San Miniato al Monte*. (In: Leon Whiteson, „This Is Our Time'. And Architect Jon Jerde Is Trying to Write 'a Different Urban Script' for L.A.“, in: *Los Angeles Times*, 20.1.1988) Die Farbwahl greift eindeutig das zeitgeistige PoMo-Branding der Olympischen Sommerspiele 1984 in Los Angeles auf, das Jerde und Sussman-Prezja entwickelten. Zugleich bediente er sich formal bei zeitgleichen experimentell-geometrischen Kompositionen Peter Eisenmans.

528 Jerdes Popcorn-Version des historischen San Diego beeinflusste wiederum den Gas Lamp District selbst, wie Norman M. Klein feststellte: „Within a decade of its appearance [...] the Gas Lamp District nearby had expanded, and in fact, began to copy the circus color of Horton Plaza. In effect [...] the real was made artificial. The parody of the Gas Lamp District became its collective memory.“; Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 359-360

529 Nicolai Ourousoff, „Fantasies of a City High on a Hill“, in: *Los Angeles Times*, 9.4.2000; Ernest W. Hahn, der Shopping Center-Developer hinter dem *Horton Plaza* zeigte sich in dieser Hinsicht wenig diplomatisch: „Today I saw a man in a three-piece suit sitting on a bench in Horton Plaza reading the 'Wall Street Journal'. A few years ago, a derelict would have been sleeping on that bench, holding onto a wine bottle wrapped in a 'Wall Street Journal'“; in: Paola Giaconia, „Universal City Walk. Displacement of Heterotopia“, in: *Arch'it.com*, 29.11.2002; <http://architettura.it/files/20040128/index.htm>

530 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 356

531 „These are the cathedrals of our time. This is the future of architecture.“, jubiliert Wynn über Las Vegas und die Disney-Parks (In: Frances Anderton, „The Global Village Goes Pop Baroque“, in: *The New York Times*, 8.10.1998) Klein korrigiert jedoch, dass sich Jerde selbst weniger als ein Bernini, denn als Borromini unserer Zeit verstehe.; In: Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 337

532 S. 353

werden. Das eine ist die illusionierte Öffentlichkeit, wo es eigentlich nur eine Shoppingmeile gibt. Hier ist die „Jerde City“ ein simpler Schwindel. Menschen betreten sie wie einen konventionellen Öffentlichkeitsbereich, befinden sich jedoch nicht in einem solchen.⁵³³ (Obwohl Jerde selbst explizit kommunitaristische Möglichkeitsbilder mit seinen Urban Entertainment Centers verbindet.) Das andere sind die thematischen Simulationsästhetiken selbst. Sie sind ebenso illusionistisch und letztlich ebenso ein simpler Schwindel – konkret in der Imitation historischer Stile. Doch diese Illusionen funktionieren nicht in der gleichen Weise.

Der Unterschied zwischen diesen beiden unterschiedlichen Formen des Illusionierens in der „Jerde City“ liegt nun keineswegs darin, inwiefern die Menschen dem Schwindel erliegen. Denn letztlich scheinen eben offensichtlich den meisten Menschen beide Trugbilder gleichgültig zu sein. Das zeigt die Popularität von Jerdes Entwürfen. Sie ziehen die Illusion wegen ihrer konkreten Vorteile vor – ihrer Sicherheit, Reinlichkeit, Bildlichkeit.⁵³⁴ Der Unterschied liegt auch nicht in der Schwere der Abweichung zu dem, was die politische Philosophie als „demokratische Öffentlichkeit“ definiert und die Architekturgeschichte als einen „authentischen Baustil“.

Das Entscheidende ist der unterschiedliche Wirkungsbereich der jeweiligen Illusionen. Wenn man vom Trugbild eines öffentlichen Lebens geblendet wird, entstehen mit der Illusion keineswegs die entsprechenden demokratische Rechte für den so Geblendeten. Der Schein trügt und endet, wenn der Sicherheitsdienst einschreitet, weil man gegen die Ordnungsregeln verstößt. Hingegen scheitern die Simulationen „nicht-authentischer“ Themenarchitekturen nicht so einfach an der Realität. Denn wie Anna Klingmann schreibt, „when the subject of authenticity is approached from an experiential view, this distinction [between the „authentic“ and the „inauthentic“] no longer applies, as the experience, is always real, whereas the medium that is used to activate it [...], is always staged. [...] Any means of bringing forth a genuine sensation is always, by definition, artificial.“⁵³⁵

Jon Jerdes einflussreichster „Fantasy City“-Hybrid ist der *Universal CityWalk* in Los Angeles. So ging er nicht zuletzt selbst in Serie: den *Universal Studios Japan* in Osaka und dem *Universal Orlando Resort* in Florida wurden je eigene *CityWalk*-Urban Entertainment Center beigelegt.

533 „The journey should seem an act of free will; so much that Jerde likes to call his work 'co-creative', to emphasize the freedom to complete the text yourself. [...] [T]he myth of dense, democratic ways is very seriously, as if Citywalk were a town meeting.“; S. 356

534 Wie Gottdiener schreibt: „Commercial themed environments succeed not because of corporate will alone but also because places like Disney World are entertaining. The satisfaction of this experience is grounded also in a more visceral connection – namely the satisfaction of the individual's desire for a sense of community, for pedestrian communion in public spaces. People seem to crave the street-level intimacy created by many themed environments, which is lacking in ordinary life, due to the destruction of public space through suburbanization and the terror of urban crime.“; Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 126

535 Anna Klingmann, *Brandscapes. Architecture in the Experience Economy*, Cambridge, Massachusetts: 2007, S. 52

Der *Universal CityWalk* ist ein 1993 fertiggestelltes, 2000 jedoch erweitertes Urban Entertainment Center auf dem Areal des Vergnügungsparks *Universal Studios Hollywood* in Los Angeles. Es ist eine kleine, lediglich 500 Meter lange themenarchitektonische Einkaufsstraße mit Plazas entlang einer postmodernistisch dekorierten, plakativen Stadtattrappe, a „rigorous cross-pollination of the urban pedestrian retail center model and theme park.“⁵³⁶ Das „Theming“, dass der *CityWalk* evoziert, heißt zeitgenössische Urbanität.

Er zeigt eine szenisch ereignisreiche Reihung populärer Metropolen-Dekorformen von Los Angeles in Comic-Überzeichnung. Ein wechselvolles Beziehungsgefüge überdimensionaler Werbeschilder, Neon-Beleuchtungen und Video-Screens, die eine vielschichtig gebrochene Kulissensequenz bespielen. Jon Jerde collagiert seinen Metropolen-Zeichenregen sehr postmodern pointiert, Hollywood-Art Deco und Backsteinfassaden wechseln mit technoiden Wellblech-Stahl-Konstruktionen, die an den spröden, heteroglotten Dekonstruktivismus der „Los Angeles School“ um Eric Owen Moss und Thom Mayne anschließen. Jerdes Verweise sind geistreich – jedoch, wie Ada Louise Huxtable vermerkt: „Don't expect subtlety – you must prefer things bright and loud“⁵³⁷.

Der *CityWalk* ist selbst ist freilich überhaupt nicht urban, allenfalls eine hyperreale Simulation städtischen Lebens; eine simulierte Main Street außerhalb einer Stadt, die selbst keine hat. Denn das heutige Los Angeles hat weder ein tatsächliches städtisches Zentrum, noch ein Gedächtnis für seine Tradition. (Der kapitalistische Geist der Stadt, der urbanen Raum rein als spekulative Ware definiert, und die in Hollywood exerzierte Neigung zur großen exzentrischen Pose, waren der Bewahrung des Bestehenden stets abträglich.) Der *CityWalk* ist dementsprechend reiner Hohn: „It is made out of plastic, stucco and neon. It is suburbia trying to be urban. [...] [I]t has removed itself from urban reality, that it is a city experience for suburbanites who are afraid of real cities with all their crime and graffiti. In other words, City Walk is accused of being safe and clean.“⁵³⁸ Der *CityWalk* ist eine entkoppelte, um sich selbst kreisende Entität. Ohne Kontext. Zugleich ist es jedoch gerade seine periphere Position neben einem Filmstudio und einem Freizeitpark, die ihn als sterile „Fantasy City“ prädestiniert. Denn der *City Walk* „presents city life outside of the city – a polished, organized, and secured representation“⁵³⁹.

Dem Themenpark der *Universal Studios*, der Studiotouren durch Filmsets, Achterbahnen und 3D-Simulatoren anbietet, ist der *CityWalk* als quasi-unvermeidliches Eingangserlebnis vorgelagert – eine Entertainment- und Shopping-Passage zwischen den Parkhäusern und den Drehkreuzen des Themenparks. Die Parkhäuser selbst sind ebenso unvermeidlich, denn kein öffentliches Verkehrsmittel erreicht die *Universal Studios* im San Fernando Valley.

536 Brian Lonsway, „The Experience of a Lifestyle“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 230

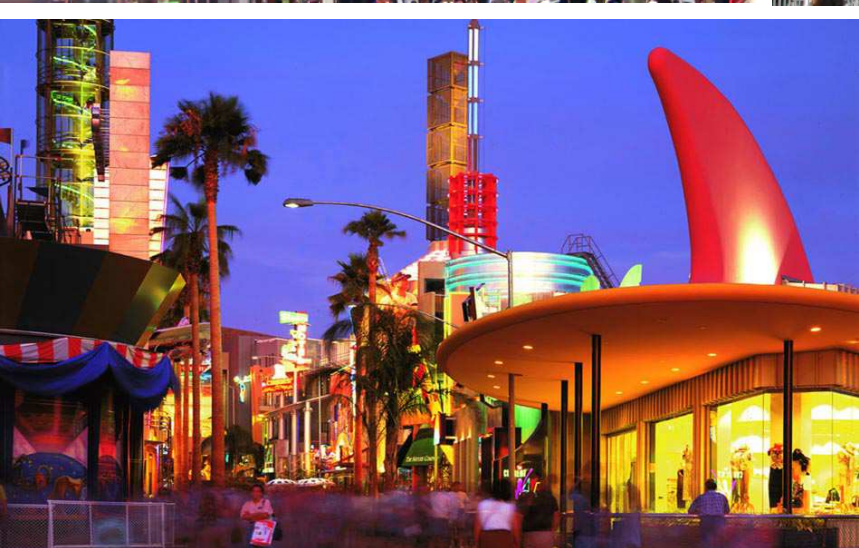
537 Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 58

538 Aaron Latham, „Walking The Walk In L.A.“, in: *The New York Times*, 11.9.1994

539 Brian Lonsway, „The Experience of a Lifestyle“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 231



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Jon Jerde, *Universal CityWalk*, Los Angeles, 1989-1994; 2000



Dementsprechend frei von sozial Benachteiligten und potentiellen Delinquenten ist der *CityWalk*. Es fällt zwar kein Eintritt an, dafür allerdings eine 15-Dollar-Parkgebühr, um das Areal erst erreichen zu können. Der *CityWalk* ist eine perfekt segregierte und hygienisierte „Fantasy City“-Elitenkonstruktion: „urban thrills without the ills“⁵⁴⁰. Eine kleine Urban Entertainment-Segregation in der konfliktreichen Ghetto-Geographie der „Fortress Los Angeles“: der Enklaven der Reichen, der polizeilich segregierten Barrios der Unterschichten und der „Edge Cities“, der unabhängigen urbanen Systeme mit duplizierten Funktionen. Der *CityWalk* ist ein weiteres exkludierendes Ghetto im polarisierten Geflecht der „'fortress cities' brutally divided into 'fortified cells' of affluence and 'places of terror' where police battle the criminalized poor.“⁵⁴¹ Die Fortifizierungslinie besorgt der *Hollywood Freeway*. Menschen der Unterschichten, die sich entweder keinen PKW oder keinen Parkschein leisten können, bleibt der Zutritt zum *CityWalk* verwehrt.⁵⁴²

Die ideologisch konstitutiven Pfeiler der „Fantasy City“ – ihr Konsumismus, ihr „Theming“, ihre Reinlichkeits- und Sicherheitsimperative – werden konsequent durchexerziert. Es ist eine perfekte Disney-Instituierung, wie Huxtable rekapituliert: „Much has been learned from Disney, what hasn't been stolen has been copied.“⁵⁴³ Wenngleich sich der *CityWalk* jugendlich zeigt und Jugendkulturen (Surfen, Hip Hop) verherrlicht, die Restriktionen sind eindeutig. Jugendlichen „Mall Rats“ sind Skateboards ebenso verboten wie Straßenmusik oder Herumlungen.⁵⁴⁴

So eindeutig sich jedoch der *CityWalk* ohne weiteres für ein feuilletonistisches Scherbengericht eignet, als „an instant symbol of our eagerness to seek refuge from urban crisis in escapist entertainment“⁵⁴⁵, wie Herbert Muschamp schreibt. So ergibt sich hinsichtlich Jerdes konkreter stilistischer Modulation seines „Theming“

540 Andy Beckett, „Take a walk on the safe side“, in: *The Independent*, 27.2.1994

541 Mike Davis, „Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 155; Schwarze und lateinamerikanische Einwanderer, die zwar als billige Arbeitskräfte benötigt, jedoch gleichzeitig kriminalisiert werden, sind mit polizeilicher Fortifizierung konfrontiert. Einem „social imprisonment of a third-world service proletariat in increasingly repressive ghettos and barrios.“; S. 156

542 Dieser Bewertung widerspricht Anette Baldauf, die schreibt, *CityWalk* sei „einer der heterogensten Orte in Los Angeles, kaum ein anderer Ort zieht so viele unterschiedliche Kulturen und Einkommensgruppen an.“ (Anette Baldauf, *Entertainment Cities. Stadtentwicklung und Unterhaltungskultur*, Wien: 2008, S. 68). Eine relative Streuung der Ethnien und Klassen kann auch nicht bestritten werden – die entscheidende Feststellung ist jedoch, dass der *CityWalk* erst dadurch für ein breites Bevölkerungssegment attraktiv wird, als den untersten Schichten, insbesondere Obdachlosen, der Zutritt verwehrt wird. Der *CityWalk* ist allerdings sicherlich ein Ort, der verschiedene Freiheiten gegeneinander ausspielt. So ermöglicht die Security-Präsenz und Überwachungstechnologie beim Publikum zweifelsohne weite expressive Ich-Inszenierungen, speziell für Frauen und Minderheiten, wie Baldauf bemerkt, „Heterogene Multitüden haben hier Taktiken entwickelt, um den Ort für eigene Bedürfnisse zu nutzen, ihr eigenes Drehbuch zu schreiben [...] [weshalb] *CityWalk* vor allem bei Frauen und Minderheiten so beliebt ist: Die performative Identität des Ortes erlaubt es ihnen, zumindest zeitweilig ihr festgeschriebenes Rollenrepertoire ein wenig zu überdehnen.“; S. 71

543 Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 59

544 Die Situation ist schizophren: Man kann in Sportswear-Shops Skateboards kaufen, darf sie dann aber nicht benutzen. Die jugendkulturellen „Zeichen der Urbanität [werden] von einem ausführlichen Regelkatalog konterkariert, der an jedem Eingang affiziert ist. Konkret kriminalisieren diese Verhaltensregeln jede Aktivität, die etwas mit *Street Culture* zu tun hat.“; Anette Baldauf, *Entertainment Cities. Stadtentwicklung und Unterhaltungskultur*, Wien: 2008, S. 67

545 Herbert Muschamp, „Who Should Define A City?“, in: *The New York Times*, 15.8.1993; Oder wie Ourousoff vermerkt: „If *CityWalk* is a model for the future, it is a model that tells us that, as a civic culture, we are exchanging the realities of urban life for a fantasy.“; Nicolai Ourousoff, „Fantasies of a City High on a Hill“, in: *Los Angeles Times*, 9.4.2000

dennoch ein verdrehtes Bild. Die Besonderheit liegt in der postmodern ironischen Neueinbettung seiner Metropolen-Scheinwelt. Denn diese wird keineswegs durch schöngeredete historisierende Konzessionen erreicht, wie in der *Main Street U.S.A.*. Der Parade kalifornischer Architektursujets aus Art-Deco-Fassaden, pastellfarbenen „Googie Style“-Verweisen und vernakulären Billboard-Kreationen fehlt die sentimentale Note, die *Disneyland* energetisiert.

Im Gegenteil. Jerde unterbreitet seinen Neon-Shopping-Boulevard explizit als Kulisse unreiner Legierungen. Die Referenzen auf Los Angeles, die Jon Jerde locker streut, verweisen jeweils in sich auf ihre kontingente Konstituiertheit. Darauf, dass Los Angeles nicht erst in den variablen, fragmentierten Geometrien des Dekonstruktivismus der „Los Angeles School“, der hier über weite Teile dominiert, ihre eigene kontingente Existenz reflektiert. Hier ist schließlich Hollywood, Show, Entertainment – wie Muschamp weiter vermerkt: „Citywalk's zippy collage of signs and storefronts is more likely to be nominated for an Oscar than for a Pritzker. No one would mistake the mall's overscaled facades for a row of storefronts. Even so, the place is less an escape from Los Angeles than a further mutation of its hyperactive urban genes.“⁵⁴⁶

So gesehen ist Jon Jerde eigentlich noch extremer als der formdominierte Dekonstruktivismus eines Eric Owen Moss oder Thom Mayne, die ihre geographischen Reizeinflüsse zu insignifikanten Posen skulpturaler Manipulation abstrahieren. Jerde ist eindeutiger. Besonders die Materialität des *CityWalk* entspricht der Spezifität der Stadt, ihrer Instabilität. „[H]e built City Walk of the same materials out of which much of Los Angeles is built: stucco. That also happens to be the stuff out of which most Hollywood sets are built. It is cheap and impermanent.“⁵⁴⁷ Jerde zitiert nicht, er kommentiert. Formalästhetisch in einer bekömmlichen Pop-Version der Architektursprache des zeitgleich in Los Angeles hochköchelnden Dekonstruktivismus, methodisch jedoch in der Denkwelt der Postmoderne.

Postmodern in einem engeren stilistischen Sinn ist Jerdes Zugriff auf die semiotischen Vorgegebenheiten seines „Theming“: die rhythmisierte Sichtschnese überdrehter Werbeschilder, Neon-Beleuchtungen und Video-Screens.⁵⁴⁸ Hier vereint Jerde die beiden themenarchitektonischen „Fantasy City“-Definitionspunkte, gleichermaßen „*theme-o-centric*“ wie „*branded*“ zu sein. Denn der konkrete funktionale Zeichenwert der Shoplogos wird stets mit pointenreichen Themen-Dekorelementen erweitert. Dies beginnt mit einer mehrere Meter hohen Stratocaster-E-Gitarre vor dem *Hard Rock Café*, die sich einem als erster entgegenstellt, wenn man den *CityWalk* über die Parkdecks betritt (die mit dem entsprechenden Filmlogo versehen *Jurassic Parking* heißen).

Eine Art Raumgleiter bruchlandet in die Fassade eines Comic-Stores, ein neonumrandeter Baseballspieler der Los Angeles Dodgers setzt sich über dem Fanartikelladen der Mannschaft in Pose. Das Flugdach des Sportartikelshops am Ende des *CityWalk* ist als Surfbrett mit überdimensionierter Finne konturiert. Und die

546 Herbert Muschamp, „Who Should Define A City?“, in: *The New York Times*, 15.8.1993

547 Aaron Latham, „Walking The Walk In L.A.“, in: *The New York Times*, 11.9.1994

548 „Nicht die Zeichen erscheinen zu groß, sondern die Gebäude zu klein.“; Anette Baldauf, *Entertainment Cities. Stadtentwicklung und Unterhaltungskultur*, Wien: 2008, S. 66

meistfotografierte Billboard-Konstruktion, ein in typischen Filmplakate-Pinselstrichen gemalter King Kong, der über der Einkaufsstraße hängt, markiert das Megaplex-Kino.

Methodisch postmodern ist jedoch ebenso Jon Jerdes Fragmentismus, der die Synapsen des *CityWalk* freilegt und so den Effekt in eine selbstreferentielle Geste gezeigter Kontingenz verlegt. Es entsteht der Eindruck eines Filmsets, einer Kulisse. Ein Eindruck des Ephemeren. Die offen montierten Werbeschilder legen sich ebenso wie die Beleuchtungsscheinwerfer und Lautsprecherboxen regellos vor unfertig, teilweise zweckfrei wirkende Stahlkonstruktionen, die mit spröden Lochblechen bedeckt sind.

Die scharfkantige Ästhetik, das aggressiv fragmentierte des konfrontativen Dekonstruktivismus der „Los Angeles School“ wird bei Jerde jedoch weniger nervös und verstörend eingesetzt. Das Ergebnis ist die Irrwitzigkeit eines ins Helle gewendeten Hollywood-Noir-Stils, wie Anette Baldauf schreibt: „Der Ort wirkt wie ein Filmset aus *Blade Runner*, das gesäubert und dann in ein zu starkes Licht gerückt wurde.“⁵⁴⁹ Jerdes dekonstruktivistischer Impuls ist freundlicher. Oder: instrumenteller. Zugleich regelrecht der stilistischen und soziologischen Kritik zuvorkommend: „CityWalk's cultural rhetoric can be as sophisticated as its cultural politics are brazen. [...] Jerde outflanks critics who point to CityWalk's Disney-like unreality by agreeing with them. He calls it 'a simulacrum'“⁵⁵⁰. Jon Jerde weiß um die Effekte, die er generiert. Und so gesehen ist Herbert Muschamp recht zu geben: „Citywalk, too, embodies the peculiar tension between a homogenized view of the city and social fragmentation. It turns the idea of diversity into a unified composition. It looks at the multi-perspectival city from a single-point perspective. [...] Citywalk's view of harmonized diversity is a hokey Hollywood happy ending.“⁵⁵¹

Jerde setzt die Fiktionalität seines Hollywood-Mythos selbstreflexiv ein, weil er weiß, das sich in der Identitätsbildung seines Orts fiktionale und geschichtliche Bilder in der kollektiven Erinnerung vermengen. Ehrenkrantz Eckstut & Kuhn Architects steigern die Gebrochenheit des Ortsbezuges Los Angeles in gleicher Weise, in dem sie beim „Theming“ des *Hollywood & Highland Center* mit Filmmotiven operieren. Das 2001 eröffnete Urban Entertainment Center, eine „Jerde City“-Kopie am *Hollywood Boulevard*, direkt am *Walk of Fame* und neben dem ikonischen *Grauman's Chinese Theatre* gelegen, „markets the fictional context of Hollywood as a 'real place'. Recreating historic movie icons and movie sets [...] this theme establishes the central destination that eluded so many tourists in their frustrated effort to find Hollywood.“⁵⁵²

549 S. 65-66; „CityWalk inszeniert dekonstruktive Gesten wie [...] das Kollagieren von Zeichenhüllen. Aber während im Film Noir die Stadt genauso labyrinthisch und überschattet dargestellt wird wie seine Anti-Helden, zelebriert die Set-Architektur von CityWalk Oberfläche und Helligkeit.“; ebenda

550 Andy Beckett, „Take a walk on the safe side“, in: *The Independent*, 27.2.1994

551 Herbert Muschamp, „Who Should Define A City?“, in: *The New York Times*, 15.8.1993

552 Anna Klingmann, *Brandscapes. Architecture in the Experience Economy*, Cambridge, Massachusetts: 2007, S. 93



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Ehrenkrantz Eckstut & Kuhn Architects, *Hollywood & Highland Center*, Los Angeles, 1998-2001; MDS Architects, *Creative Kingdom* und Dougall Design Associates, *Suncoast Casino*, Durban, Südafrika, 1998-2000



Das *Hollywood & Highland Center* verweist nicht auf einen historischen Ort, sondern auf ein Filmset. Es zitiert Bildmotive des monumentalen Babylon-Settings aus David Wark Griffiths Stummfilm *Intoleranz* von 1916, der größten und teuersten Filmproduktion seiner Zeit. Regisseur Griffith ließ sich für sein Babylon-Epos gigantische Kulissen des babylonischen Festungsgürtels errichten, um die Eroberung Babels durch die Perser 539 v.u.Z. in opulenten Massenszenen zu inszenieren.⁵⁵³ Das *Hollywood & Highland Center* rekonstruiert davon einen Triumphbogen und zwei der charakteristischen Säulen mit Elefantenskulpturen in Originalgröße.⁵⁵⁴

Letztendlich jedoch in einer wenig überzeugenden Weise. Das Urban Entertainment Center erwies sich als Reinfall.⁵⁵⁵ Denn es fehlt ihm schlichtweg an der Exzentrizität der Filmindustrie, an „Sid Grauman's knack for the spectacle“⁵⁵⁶, um den Geist Hollywoods zu evozieren. Dies liegt nicht in erster Linie an den einzelnen Dekorelementen des *Intoleranz*-Babylonien selbst. Sondern an ihrer gleichgültigen Komposition in eine einförmig klobige Kommerz-Postmoderne in mediterranen Ockertönen, die Ehrenkrantz Eckstut & Kuhn sehr deutlich den Konventionen der endemisch sich verbreitenden „Jerde Cities“ entnahmen⁵⁵⁷: „the veneer of glitz is relatively thin, and the result is another gigantic urban eyesore [...]. Its dull, formulaic design clearly springs from the minds of corporate bureaucrats, not the grandiose eccentrics of Hollywood's past.“⁵⁵⁸

Das *Hollywood & Highland Center* entbehrt der themenarchitektonischen Kapriziosität, mit der sich das ehrwürdige *Grauman's Chinese Theatre* zeigt, Hollywoods prominentestes Premierenkino, dass

553 Der Film wurde ein kommerzieller Misserfolg und so konnte oder wollte Griffiths Studio das Babylon-Set nicht entfernen. Die zurückgebliebenen Kulissen wurden in den Folgejahren eine Touristenattraktionen, ehe sie witterungsbedingt verfielen und in den 1920ern schließlich durch ein Feuer zerstört wurden.

554 Die Festungskulissen selbst vermengen trotz dokumentierter Rechercheleistungen Griffiths Stile verschiedener mesopotamischer Reiche. Besonders die Elefantenskulpturen sind eine reine Erfindung von Griffith, da es keine Elefanten in Babylonien gab. Ob sich Griffith durch Hindu-Gottheiten inspirieren ließ oder durch den italienischen Historienfilm *Cabiria* von 1914, der im antiken Karthago spielt und vergleichbare Kulissen zeigt, ist nicht eindeutig feststellbar.

555 Der Flop betrifft in erster Linie Developer TrizecHahn, der das Projekt 2004 zu einem Drittel der Errichtungskosten abstieß. Es gibt Verwertungsprobleme und Leerstände. Und die Revitalisierungsimpulse, die *Hollywood & Highland* mit seinen Nobelboutiquen und High End-Entertainment setzen sollte, blieben an dem weiterhin von billigen T-Shirt- und Souvenirshops beherrschten Abschnitt des *Hollywood Boulevard* aus.

556 Nicolai Ouroussoff, „Grand Illusion“, in: *Los Angeles Times*, 9.11.2001; „They don't do kitsch like they used to. That's the sad truth“; (ebenda); Die einzig einigermaßen pompöse Szene ergibt sich durch Stege, die unter den babylonischen Triumphbogen hindurchführen: Sie intensivieren den mythologischen Hollywood-Bezug durch einen freien Blick auf die ikonischen Schriftzug des *Hollywood Sign*.

557 Als opportunistische Jerde-Kopisten zeigten sich Ehrenkrantz Eckstut & Kuhn bereits bei dem 2001 fertiggestellten *Paseo Colorado* Urban Entertainment Center in Pasadena, Kalifornien. Auch der *Paseo Colorado*-Komplex ist eine typische „Jerde City“, ein weiteres jener Freiluft-Shopping Center zwischen regionalen Stilzitate (Missionsstil) und postmodernistischen Toskana-Referenzen (Geschlechtertürme). Bezeichnenderweise ersetzte hier ein Projekt des Developers TrizecHahn ein anderes, älteres von Ernest W. Hahn. Die ebenso zeitgeistige wie populistische pseudo-mediterrane *Paseo Colorado* ersetzte einen ebenso zeittypischen wie unpopulär gewordenen Shopping Center-Monolithen, die *Plaza Pasadena* des Architekten Charles Kober, dessen Portal Louis I. Kahn imitierte, sonst jedoch als „study in shortsightedness and poor planning“ in einem „style inseparable from that of countless other malls of the period“ kritisiert wurde; Matt Hormann, „Ghosts of Malls Past. The Plaza Pasadena“, in: *hometown-pasadena.com*, 30.10.2009, <http://hometown-pasadena.com/history/ghosts-of-malls-past-the-plaza-pasadena/6263>

558 Nicolai Ouroussoff, „Grand Illusion“, in: *Los Angeles Times*, 9.11.2001

Architekt Raymond M. Kennedy 1927 für den Kinobetreiber Sid Grauman in Form eines Tempels der Ming Dynastie inszenierte. Mit seiner opportunistischen, eintönigen Einlösung der „Jerde City“-Formeln beleidigt das *Hollywood & Highland Center* förmlich die Verve des großen Hollywood-Monuments, dessen opulent dekoriertes chinesisches Tempelportal (mit importierten Spolien, einem steinernen Drachenrelief und einem geschwungenen Bronzedach) nicht nur zu einem kalifornischen Wahrzeichen wurde, sondern obendrein selbst wiederum mehrere Replikationen hervorrief. So gibt es eine Reihe von Kopien des *Grauman's Chinese Theatre*: eine steht in dem *Walt Disney World* zugehörigen *Disney's Hollywood Studios* in Orlando, eine im *Warner Bros. Movie World Madrid*.

2.1.8 Scheiternder Themenarchitektur-Trash

Jenem essentialistischen Diskurs, der die prinzipielle Verwerflichkeit von „Künstlichkeit“ rhetorisch gegenüber einer vermeintlich tieferliegenden künstlerischen *Seinsschicht* des „Echten“ sedimentiert, sind in ihrer Immersionswirkung scheiternde, inferiore Themenwelten beste Beweisführungen für eine pessimistische Epochenbeschreibung.

Denn bei themenarchitektonisch unfähigen Trash-Deprivationen erübrigt sich die Diskussion „whether the themed entertainment destinations [...] in *Fantasy City* will create a new sense of urban vibrancy and vitality or, alternatively, will instill a safer, but duller version of metropolitan life.“⁵⁵⁹ Scheiternder Themenarchitektur-Trash mag in seinem Dilettantismus dem essentialistischen Architekturverständnis zwar eine drastische ästhetische Belästigung sein, aber die Distanzierung zu ihm lässt eigene kulturelle Substantialisierungen untangiert.

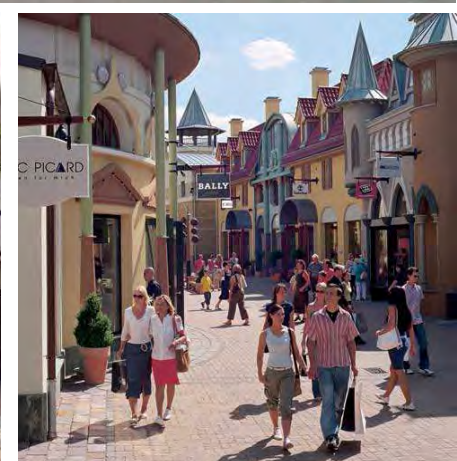
So gesehen sind die Fronten für anti-essentialistische Neubeschreibungen besonders verfestigt. Nicht zuletzt, weil die misslungenen Illusionen scheiternder Themenwelten diese mitunter noch vor ein weiteres Problem stellen, indem sie in ihrer Vordergründigkeit die Perspektiven für erweiterte Benennungsmöglichkeiten limitieren. Denn obgleich es einer ästhetisierenden Trash- und Camp-Rezeptionshaltung ein Leichtes zu sein scheint, die Leiche einer scheiternden Themenwelt zu öffnen und ihre defekte Existenz in ihrer konstitutiven Kontingenz zu zerfleddern, so erweist sich die „Resignifikationsfähigkeit“ des Objektbereichs selbst doch meist als eingengt.

Auf dem akademischen und feuilletonistischen Terrain der Architekturästhetik wurde besonders in der deliktischen „Theming“-Gleichförmigkeit der Outlet Center-Endemie ein Todfeind entdeckt.

559 John Hannigan, *Fantasy City. Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, New York: 1998, S. xi



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Die Historie als Outlet Center-Romantizismus: Kroh & Partner, McArthur-Glen Designer Outlet Center, Parndorf, Burgenland, 1997-2011; Wertheim Village Outlet Center, Wertheim, Franken, 2000-2011



Dies liegt in der typologischen und stilistischen Uniformität der meisten Outlet Center begründet: desintegrierte und monofunktionale „Jerde City“-Epigonen in der Peripherie, keimfreie Freiluft-Shopping-Dörfer in von stilistischer Kitsch-Gleichgültigkeit gekennzeichneten regionaltypischen Historienkulissen.⁵⁶⁰ Peinlicherweise oft im direkten Umkreis eines präziösen Geschichtsbezugs. So liegt beispielsweise das Outlet Center *Wertheim Village*, „eine pseudofränkische Fachwerkidylle aus der Retorte“⁵⁶¹, nur wenige Kilometer Luftlinie von den mittelalterlichen Altstadtgassen Wertheims am Main entfernt: Restposten-Kulissen für Restposten-Shopping.

Eine unerreichte Steigerungsform der Outlet Center-Tristesse ist die Einkaufsstadt *Excalibur City* in Chvalovice-Hatě an der tschechisch-österreichischen Grenze. In ihrem entgleisten Eindruck als Umsonst-Version einer „Jerde City“ erscheint sie wie eine in jeder ästhetischen Entscheidung falsch liegende B-Movie-Perversion von Themenarchitektur. In ihrer unanimitierten Imitationsleistung hinkt die *Excalibur City* selbst den dort verscherbelten Produktpiraterien noch weit hinterher.

Das polarisierende Erscheinungsbild der *Excalibur City* verleitet zur theoretischen Hochgestochenheit des Baudrillardismus. Jean Baudrillards pessimistische Medientheorie fiktionalisierter Realitätsmodelle und selbstreferentieller Simulakra erfährt in den trostlosen Styropor-Erlebnissimulationen, die der österreichische Unternehmer und so bezeichnete „Duty-Free-König“ Ronnie Seunig ab 1993 mit seinem tschechischen Geschäftspartner Jaroslav Vlasák in individuellen Geschmacksentscheidungen kreierte, eine gesteigerte Fortschreibung.

Denn das Imaginäre der *Excalibur City* ist wie das Imaginäre von *Disneyland*, es „ist weder wahr noch falsch, es ist eine Dissuasionsmaschine, eine Inszenierung zur Wiederbelebung der Fiktion des Realen. Daher die Debilität dieses Imaginären, sein infantiles Degenerieren. [...] Man will verbergen, daß die wirkliche Infantilität überall ist“⁵⁶². Die *Excalibur City* scheint der herbeigesehnte Tod des Realen zu sein. Ein einziger, definitiver Reduktionsprozess von Simulation und Hyperrealität: „Dabei ist die Simulation kein Spiegel oder Modell der Realität. Sondern die simulierte Hyperrealität generiert sich ohne Referenz im Realen. Es existieren keine funktionierenden Referenten mehr.“⁵⁶³

560 Während der amerikanische Einzelhandel bereits seit den 1990ern eine Marktsaturierung im Outlet Center-Segment erfahren hat, erlebte die Handelsform in Europa in den Nuller-Jahren den Marktdurchbruch und unverhältnismäßige Wachstumsraten. Die Uniformität der Outlet Center-Typologie als Shopping-Dorf liegt an der Dominanz der beiden britischen Betreiberkonsortien McArthur Glen und Value Retail und der Kontinuität ihrer Entwicklungen. Es ist eine wirtschaftliche Berechnung: da eine dezentrale Standortwahl (– eine Notwendigkeit, da die Preisabschläge der Markenartikel sonst den regulären Einzelhandel ramponieren würden) vergleichsweise niedrige Grundstückspreise bedeutet, sind trotz des großen Flächenverbrauchs die Errichtungskosten eines Freiluft-Dorfes geringer als bei einem funktionsintegrierten geschlossenen Shopping Center.

561 Georg Etscheit, „Das Luftschloss von Wertheim“, in: *Die Zeit*, 4/2004

562 Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin: 1978, S. 25

563 Falko Blask, *Jean Baudrillard zur Einführung*, Hamburg: 1995, S. 10

Zugleich endet Baudrillards metaphorisches Theoretisieren über die selbstreferentiellen Zeichensysteme simulatorischer Halluzinationen jedoch hinter dem Grenzübergang Kleinhaugsdorf. Beides verfestigt sich an der Unterentwickeltheit von Ronnie Seunigs architektonischen Fantasien und an der kläglichen Low-Budget-Materialisierung im ehemaligen militärischen Sperrgebiet von Chvalovice-Hatě. Denn in der *Excalibur City* herrscht nicht ein Moment universelle Simulation. Eine epistemologische Entgrenzung zur „Hyperrealität“, zur Indifferenz de-referenzierter Simulakra. Nicht ein Moment erreichen Seunigs einfältig überzeichnete Kitschversionen themenarchitektonischer Tropen eine simulationsgesellschaftliche „Implosion des Realen“. Nicht ein Moment verweist ihre evidente Künstlichkeit, die sich in erster Linie durch eine dezidierte Billigkeit der Materialität kennzeichnet, in einer Weise auf sich selbst, die nicht erst wieder die Alltagsrealität jenseits jener Schnellstraßenabzweigung an der E 59 konsolidieren würde.

Ohne Baudrillards Theorie ernster zu nehmen, als unbedingt nötig ist: Einerseits ist die referenzlose „Hyperrealität“ der *Excalibur City* weiter als die verschwenderisch reproduzierten, effektverliebt immersiven Simulationswelten von Jon Jerde, Joel Bergman oder WATG, weil Seunigs Simulakra gänzlich zu indifferenter Gleichgültigkeit zerfließen. So gesehen ist die *Excalibur City* ein Konstrukt, das „sich niemals gegen das Reale austauschen lässt, sondern nur in sich selbst zirkuliert, und zwar in einem ununterbrochenen Kreislauf ohne Referenz und Umfang.“⁵⁶⁴ Es gibt keine emotionale Rezeptionsschleife zu hypostasierten Realitätsmomenten mehr. Was nicht heißt, dass die symbolisierenden Themenkulissen der *Excalibur City* keine funktionierenden Referenten bereitstellen würden, aber: dass die Referenzierungen eine Unbeholfenheit zeigen, die eine affektive Rezeption verleiden. Den Burgmotiven der *Excalibur City* fehlt jeglicher Enthusiasmus, jeglicher Selbstwert. Andererseits persifliert die Kläglichkeit der *Excalibur City* das Bedrohungsszenario einer indifferenter „Hyperrealität“ als ganzes. Denn ohne die Fähigkeit, Immersionserlebnisse herzustellen, keine Simulation.

Eine Neubeschreibung kann nicht daran vorbei, auf ein kursierendes Bild zu reagieren. Dieses kursierende Bild des Kitschimperiums *Excalibur City* hat selbst wiederum eine ideologische Funktion. Denn die eigentlich ästhetische Beurteilung existiert nicht für sich allein, sondern bricht sich am Sozialen. Bei der *Excalibur City* wird sie von zwei solchen das Soziale betreffenden öffentlichen Meinungsbildungen dominiert. Einerseits der Kommentierung ihrer Funktion, einhergehend mit einer Kommentierung der demografisch mehr oder

⁵⁶⁴ Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin: 1978, S. 14; In sich stringent ist die „Hyperrealitäts“-These freilich nicht zu postulieren, ohne sich in einen performativen Selbstwiderspruch zu verheddern. Baudrillard betreibt jedoch eine gewitzte Immunisierung. Es ist die Scheinradikalität der suggestiven Rhetorik, seiner assoziativen und metaphorisch orakelnden Schreibweise, die die logische Widersprüchlichkeit der eigenen Sprechposition in der Selbstbeschreibung dann nicht als Obskurantismus, sondern als radikale Wendung erscheinen lässt: als das, „was immer noch die beste Art des Denkens ist. Also: kein Schluß, keine Konklusion. Für mich ist ein Denken in dem Maße radikal, wie es nicht danach strebt, sich in irgendeiner Realität zu beweisen, zu verifizieren.“ (Jean Baudrillard, *Paßwörter*, Berlin: 2002, S. 77) Die Referenzlosigkeit seiner fiktional vermittelten Theorie wird zum eigenen Vorteil verkehrt. Denn es gehe „nicht um Letztbegründungen, [...] sondern eher darum, deren Absurdität experimentell nachzuvollziehen. [...] [E]in Theoretisieren, dem die eigenen Irrtümer im Sinne performativer Selbstwidersprüche bereits inhärent sind.“; Falko Blask, *Jean Baudrillard zur Einführung*, Hamburg: 1995, S. 136

weniger eindeutig konturierten Klientel des Billig-Konsumtempels. Und andererseits der Kommentierung der Person Ronnie Seunigs, der eine kleinere Medien-Karriere hinlegte, als einem offensichtlich widerlichen Menschen, der mit seiner unzweideutigen Hitler-Begeisterung auffällig wurde.⁵⁶⁵

Diese beiden öffentlichen Meinungsbildungen synchronisieren sich gewissermaßen und entziehen die ästhetische Beurteilung der Themenarchitektur von *Excalibur City* der Diskutierbarkeit. Eine Diskutierbarkeit, die von Seiten der akademischen Architektur kommerziellen „Theming“-Plastikburgen ohnehin nicht zugestanden wird. Obwohl eigentlich die spezifische österreichische Konstellation trotz einiger grenzwertiger und besonders angefeindeter Beispiele von Themenarchitektur wie dem *McArthurGlen Designer Outlet Center* in Parndorf, eines dieser Potemkinschen Shopping-Dörfer im Gewand einer mittelalterlichen Barock-Stadt, den teilweise hysterischen Ton nicht rechtfertigt, der architekturjournalistisch gleichsam *mitimportiert* wird. „Österreich hat mit seinem ganz eigenen Parndorf-Syndrom zu kämpfen“⁵⁶⁶, doch eigentlich ist dessen Position peripher: stilistisch, ökonomisch und – wie im Fall der *Excalibur City* – geographisch.

Am präsentesten scheint Themenarchitektur in der alpinen Tourismusindustrie, wenn diese schein-pittoreske Heimatstil-Idyllen „thematisch“ folkloristisch einsetzt, und kitschiges „Salontiroletum“ strapaziert. Sowie im kleinbürgerlichen Einfamilienhaussegment, wo ein Aufgreifen von unverfänglich-mediterranen „McMansion“-Zitaten ländliche Folkorismen vermehrt ersetzt: kanariengelbe und lichtblaue Toskana-Malibu-Cocktails in Fertigteilbauweise statt rustikalem „Kuckucksuhrsentiment“ (Heinrich Klotz) mit Schmiedeeisengitter und Jägerzaun.⁵⁶⁷ Doch aus der relativen Verbreitung beider „Theming“-Formen, Fertigteil-Palladianismus und Edelweiss-Folklore, lässt sich kein architektonischer Defätismus ableiten. Die österreichische Konstellation auf das Gespenst der „Disneyfizierung“ mit seiner kritischen Verwendungstradition einzuschwören, übertreibt die Bedrohlichkeit der *Excalibur City* zu einem epochenanzeigenden Attribut.

Diese Bedrohlichkeit scheint aber eben teilweise weniger in der Architektur selbst zu liegen, als im sozialen Index ihrer gesellschaftlichen Träger und Nutzer. Die architekturjournalistisch und allgemein medial verbreiteten Ressentiments gegen die *Excalibur City* belassen es nämlich nicht dabei, sich ästhetisch gegen den Kitsch-Konfekt aus den subjektiven Fantasien Ronnie Seunigs zu platzieren, sondern werden stets mit

565 „Das stimmt alles nicht, er war es nicht, der den Krieg angefangen hat, man hat Hitler provoziert“. Der Journalist Othmar Pruckner bekommt bei einer Besichtigung von Seunigs privater Jukebox- und Spielzeug-Sammlung in dessen Privathaus ein Deckengemälde Adolf Hitlers zu Gesicht. Seunig verteidigt sein Motiv, schreibt Pruckner, da man „von ihm unglaublich viel lernen kann“: „Hitler, so Seunig, sei eine der wichtigsten Figuren der Geschichte, 'weil er so viel verändert hat', so wichtig fast wie Jesus Christus. Sicher, er sei ja auch gegen den Krieg, aber das, was über Hitler gesagt werde, sei eine einzige große Geschichtslüge, 'überzogene Propaganda'. Wer so viel Zustimmung erhalten habe, könne kein durch und durch schlechter Mensch gewesen sein. 'Es war nicht alles schlecht, und obwohl man es nicht sagen darf, war zum Beispiel seine Beschäftigungspolitik wirklich gut, das stimmt einfach.'“; Othmar Pruckner „Mit Hitler unter einem Dach“, in: *Trend*, 11/2003

566 Wojciech Czaja, „Das Leben in der Kulisse“, in: *Der Standard*, 4.11.2006

567 „Theming“ in einem weiteren Sinn ist freilich auch zweiteres, der *inszenierte* Neotraditionalismus, der Kontinuitäten verheißt, die keine sind, wenn regional untypische Bauweisen als geschichtliche Stetigkeit ausgewiesen werden. Die Romantisierung der Gebirgswelt unter dem Etikett „Alpinstil“ greift dabei auf die Postkartenmotive Savoyer Chalet-Architektur ebenso zu wie auf die populären typologiebildenden Eigenschaften des Wörthersee-Stils und des Ausseer Landes, die jedoch selbst bereits regionalromantische Aneignungen des frühen 20. Jahrhunderts repräsentieren.

einem sozialen Index versehen, und gegen jene tendenziell sozial Benachteiligten gewendet, die im tschechischen Grenzgebiet auf Preisvorteile spekulieren.

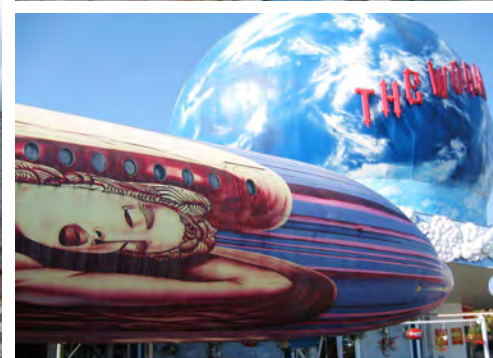
Die Feindseligkeiten wenden sich gegen eine lebensstilistische Zugehörigkeit zum ästhetisch deklassierten „white trash“, einem kulturalistisch gefassten Begriff der Unterschicht, der Seunig, ein ehemaliger Kellner und Bankrotteur aus der niederösterreichischen Provinz (auf Bildern aus den 1990ern noch als stereotypischer Oberlippenbartträger mit Goldkettchen, Krankenkassabrille und Hawaiihemd gekennzeichnet), trotz persönlichen Reichtums und semiprominenter Freunde stilistisch nicht entkommen zu können scheint.⁵⁶⁸

Es ist elitäre Gehässigkeit, ein selbstgerechtes Distinktionszeremoniell, das die journalistische Meinung antreibt: gegen die einfältig-fantastischen „white trash“-Stilvorstellungen eines schmierigen Unternehmers, der obendrein seine Neigung zum Geschichtsrevisionismus nicht im Griff hat. *Und* gegen den „white trash“-Habitus des *Excalibur City*-Publikums. Gegen die Kleinstpensionenbezieher, Provinzler und Unterschichtler mit Tagesfreizeit. Ganz allgemein, gegen Menschen in Polyester-Trainingsanzügen, Menschen mit schlechten Zähnen und fettigen Frisuren, die man sonst in Eckkneipen, öffentlichen Verkehrsmitteln und in den Dreckssendungen des Nachmittagsfernsehens sieht.

Diese Gleichsetzung der *Excalibur City*-Themenarchitektur mit den semiotischen Zeichen ihres Publikums kennzeichnet die meisten journalistischen Milieustudien.⁵⁶⁹ Eine solche Festschreibung einer ästhetische Dependenz verkennt jedoch den weitestgehend *ephemer*en Status der Themenkulissen (als Kulissen) – Nicht, dass es keine ästhetischen Überschneidungen gäbe, wie der Begriff des „white trash“ suggeriert.

568 Ein Kuriosum für sich ist Seunigs eigene Website „Don Ron“, die Trash-Fetischisten in gleicher Weise begeistern dürfte wie die *Excalibur City*. Seunig – in der biografischen Eigenbeschreibung ein „unkonventioneller Freigeist [...] [und] verlässlicher Kumpel mit Handschlagqualität“ – inszeniert sich als multitalentierter, von prominenten Freunden umgebener Erfolgsmensch, dem es gelang, „in Jahrhundertrekordzeit vom Autolackierer zum Multimillionär raketengleich aufzusteigen“. Begleitet von privaten Bildmaterial wird „eine der faszinierendsten Karrieren Österreichs“ nachgezeichnet. In der Selbstbezeichnung ist „Don Ron“ aber nicht nur „einer der erfolgreichsten Jungunternehmer Österreichs“ und „Duty Free Kaiser“, der „die Schlagzeilen beherrscht“, sondern gleich „eine der schillerndsten Persönlichkeiten Österreichs“ und erobert obendrein „einen Spitzenplatz bei den begehrtesten Junggesellen Österreichs“. Es sind allerdings nicht bloß holprig formulierte Selbstherrlichkeiten (durchsetzt mit teilweise grotesken Rechtschreibfehlern), die Seunigs Website so kurios erscheinen lässt, sondern die Komik, dass ein Mann, dessen Privatvermögen mit 60 Millionen Euro beziffert wird, seine eigene Inszenierung von Erfolg, Reichtum und Prominenz in so karikaturenhafter Weise betreibt. Das Webdesign ist unprofessionell und geschmacklich im *Excalibur City*-Stil. Die beiden dilettantischen Youtube-Videos „My name is Ronnie“ und „All about Ronnie“ montieren Privatbilder von Seunig in schlechter Bildauflösung mit lächerlichen Powerpoint-Effekten. Und die umfangreiche Fotogalerie ist alles, bloß nicht glamourös. Hier stechen besonders die älteren Aufnahmen hervor, wo man den meist jenseitig schlecht gekleideten Schnauzbarträger Seunig meist unbeholfen neben zu Promotionzwecken engagierten Prominenten mit bedenklicher Karrieretendenz (Otto Wanz, Brigitte Nielsen, Hannes Kartnig) und berühmten Freunden, allen voran Falco, herumstehen sieht. „Don Ron“ schreibt sich zu, dem ramponierten Musiker geholfen zu haben „seine Finanzen zu ordnen und vor allem, von Alkohol und Drogen wegzukommen“. Auch in Seunigs Fuhrpark erhält man Einblick. Neben Lamborghinis, Bentleys und Oldtimern ragen eine sehr zuhältermäßige 69er Chevrolet Stingray in rot-weißer Excalibur-Lackierung und ein Lancia Delta Integrale im Excalibur-Rallye-Design hervor; In: <http://www.seunig.cz/>

569 Bezeichnend sind jene journalistischen Milieustudien, die bereits mit der Beschreibung der „Kaffeefahrt“ mit dem Shuttlebus, der das Diskont-Paradies täglich von Wien aus anfährt, ihre Artikel vollgeschrieben haben. Mit der Schilderung des Publikums, dass sich für günstigen Mehlspeisen und gefälschte Markenartikel eineinhalb Stunden in einen Shuttlebus setzt, ist dann eigentlich bereits alles gesagt. Beispielhaft: Nicole Bojar, Michaela Kampl, „Grenzfall Excalibur City“, in: *Der Standard*, 2.3.2009



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Ronnie Seunig, *Excalibur City*, Chvalovice-Hatě, Tschechien, 1993-2006

Doch die kulturalistische Gleichung mit den Term eines teilweise sozial unterprivilegierten Publikums auf der Einen und dem Term einer dazu kongruenten unterprivilegierten Ästhetik auf der Anderen bagatellisiert jedoch die engen sozioökonomischen Faktoren der Diskonter-Preispolitik.⁵⁷⁰ Denn so eindeutig die Rolle der Kitsch-Ritterburgen in der medialen Breitenwirksamkeit von Seunigs kleinem Diskont-Königreich auch ist, so berechtigt ist der Einwand, dass wohl weniger die abenteuerliche Ästhetik der *Excalibur City* den eigentlichen Impuls setzt, der Menschen nach Kleinhaugsdorf treibt, sondern die Konsumtionsmöglichkeiten und deren Preise.⁵⁷¹

Wer dem impertinenten Themenkulissen-Irrsinn der *Excalibur City* mit Deskriptivität kommt, hat noch weniger Freude als der baudrillardistische Zeichentheoretiker, der wenigstens beispielreich lamentieren kann, dass das Imaginäre der Repräsentation in der Hyperrealität der Simulation weicht. Freude hat lediglich der Trash-Empathiker, der mit der Leichtigkeit des ironischen Reflexes die *Excalibur City* als peinliches Spiel in Vollkommenheit feiert, als perverses Geschenk seiner Faszination. Der Trash-Aficionado streicht alles ein: die Ritterburgen-Tristesse, Seunigs unfreiwillige Selbstentwürdigungen, das einschlägige Publikum in ihrer eigenen Klischertheit – die hoch toupierten Föhnfrisuren, die Bodybuilder-Typen, die Jogginganzüge aus Ballonseide und Moonwashed-Jeans. Und schließlich die eingespannten B-C-D-Celebrities, die *Excalibur City* als Konzert-Location für ein sehr spezifisches Debilitäts-Spektrum aus peinlichen Castingshow-Teilnehmern und peinlichen Volkstümlichen.

Der Trash-Zynismus ist freilich eine geschenkte Perspektive.⁵⁷² Nur wer die Komplizierungen eigener Involviertheit und Emotionalisiertheit in seine Trash-Affektionen einführt, kann die originale Position von Trash- und Camp-Begeisterung als Dandyismus einer nonkonformistischen Selbststilisierung in einer Zeit

570 Zweifelsohne lässt sich die *Excalibur City* als eine Form ästhetischer Oppositionalität lesen. Eine kulturalistische Gleichung daraus abzuleiten, bleibt jedoch fragwürdig. Insbesondere eine gegenteilige affirmative Zuschreibung des sozialen Verhältnisses der *Excalibur City* als eine Art proletarische Selbstermächtigung wäre schlechterdings weit hergeholt. In Kleinhaugsdorf erlebt man keine heroische ästhetische Selbstbefreiung der unteren Schichten gegen die avanciert-exquisiten Design-Shopping Center wie Massimiliano Fuksas' *Europark* in Salzburg. Die *Excalibur City* ist ein Anti-*Europark*, aber als das kein Manifest. – Und das nicht bloß, weil die Zeiten einer romantischen Mythologisierung von „nicht-legitimer“ Arbeiterkultur, die sich durch die marxistische Theoriegeschichte ebenso zieht wie durch das Pop-Bewusstsein egalitaristischer „classlessness“, ohnehin ebenso vorbei sind, wie die politische Einsetzung eines idealisierten Industrieproletariats als revolutionäre Klasse als solche. Das letzte soziale Feld, wo linke Intellektuelle noch teilweise mit einer romantischen Sehnsucht nach Repräsentationsformen einer traditionellen Arbeiterklasse unironisch kokettieren ist bezeichnenderweise der Fußball, wo etwa der grollende alte Voestler und sein Verein Blau Weiss Linz eine letzte sentimentale Kleinstform dieser Idealisierung stellen.

571 Inwiefern die Architektur selbst zum ökonomischen Erfolg einer Themenmall beisteuert, liegt bei Themenmalls allgemein in einem weit uneindeutigeren Verhältnis als etwa die Relation von Besucher- und Nächtigungszahlen und der Attraktion thematischer Simulationswelten bei Themenparks und -hotels. Wenngleich sich diese Relation aber freilich ebenso bei Themenparks und erst recht bei Themenhotels keineswegs kausal fassen lässt, sondern sich aus einem weiten Motivspektrum ergibt. Bei der *Excalibur City* scheint diese Feststellung jedoch sehr eindeutig einholbar: das sehr spezifische, um Diskont- und gefälschte Markenartikel angereicherte Produktsortiment, sowie Gastronomie und Dienstleistungsbetriebe, die unter dem österreichischen Preisniveau anbieten, generieren das Publikum der *Excalibur City*, nicht ihre eigenwillige Kitsch-Inszenierung.

572 Letztlich bleibt jedoch jede Beschreibungsperspektive des bizarren „themed architecture“-Misfits vergleichsweise unerheblich. Das architektonische Ärgernis *Excalibur City* ist im Vergleich zur florierenden Straßenprostitution in der tschechischen Grenzregion (und den entsprechenden Sextouristen mit österreichischem Kennzeichen) das kleinste Problem an der Schnellstraße E 59.

verteidigen, in der sich die Defensivtechnik einer nicht-selektiven Hyper-Ironie-Beliebigkeit und Bad-Taste-Verkultung gegenüber der medialen 24-Hours-Trash-Realität in der Reality- und Castingshow-Endlosschleife als mehrheitsgesellschaftliches Rezeptionsmodell und Distinktionsventil etablierte.⁵⁷³

Gegen diese so geschenkte wie erledigte Perspektive⁵⁷⁴ bleibt nur die Position einer spezialistischen und emotionalisierten Trash-Affirmation, die sich der abfeiernden Hyper-Ironie-Beliebigkeit verweigert. Diese Position eines spezialistischen und emotionalisierten Geheim-Fetischismus greift die ausgebreiteten Trash-Assoziationsketten in seiner Neubeschreibung der *Excalibur City*-Themen-Agglomeration⁵⁷⁵ auf und sieht in Ronnie Seunigs bizarren Mittelalter-Bebilderungen ein verschollenes Königreich von Affekt und Begehren, dass nicht mal Seunig selbst sieht.

Denn obgleich Seunig die ersten Bauteile seiner Themenwelt auf die namensgebende mythischen Artus-Sage referenzierte, ist die *Excalibur City* kein geheimnisvolles Avalon des „themed place-making“. Seunig bekennt sich zu seiner Mittelalter-Faszination. Die *Excalibur City* in ihrer Medialität und Materialität allerdings als fehlgeleiteten, sehr persönlichen Romantizismus verstehen zu wollen, erscheint befremdlich. Denn noch mehr bekennt sich Seunig zu seinem Reichtum. Selbst wenn „Don Ron“ auf eine königliche Ziviliste zurückgreifen könnte wie König Ludwig, um sich seine subjektive Mythenaffinität baulich realisieren zu lassen, bei Seunig überwiegt seine Reichtumsfantasie, zu der die *Excalibur City* in einem instrumentellen Verhältnis steht. Die Themenkulissen der *Excalibur City* sind in erster Linie weniger die exzentrischen Manifestation eines eigenwilligen Romantikers, als wirtschaftliche Investitionsleistungen. Der B-Movie-Vergleich betrifft nicht rein das Produkt, die bedenklichen Realisierungsqualitäten, sondern die Herstellungsweise, die versteht, in Relation zu prioritären ökonomischen Indikatoren ein Produkt herunterzuleiern. Wie die meisten B-Movies scheitert die *Excalibur City* nicht rein an künstlerischer und an technischer Unfähigkeit, sondern an den determinierten Produktionsbedingungen.

573 Wie Diedrich Diederichsen mit Blick auf die Guilde-Horn-Bewegung schrieb: Denn „[w]er gerade noch seinen Platz im Konkurrenzkampf behauptet hat, entledigt sich seiner psychischen und sentimental Investitionen in Verlierer-Kultur – repräsentiert durch den Schlager – in einer rituell-kollektiven Ironie-Orgie“; Diedrich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln: 1999, S. 280

574 Der ewig selbstironische Trash-Zynismus der „Weißt du, das ist so jemand, der schafft es nur auf Bad-Taste-Partys, aus sich herauszugehen“-Menschen; Nina Pauer, „Wenn Ironie zum Zwang wird. Die Flucht ins Extrapleinliche und in den schlechten Geschmack verrät eine große Unsicherheit“, in: *Die Zeit*, 43/2011

575 Allerdings sind nicht sämtliche Bauteile des *Excalibur City*-Ensembles „themed architecture“. Mehr oder weniger auszuklammern sind das Outlet Center *Freeport*, das *Hotel Savannah* und einige periphere Einrichtungen, sowie der nach einem Brand neuerrichtete Teil des *Excalibur Shopping Centers*. Das *Freeport*, eine geschlossene Mall mit 75 Markenshops, wirkt gegenüber dem *Excalibur Shopping Center* zwar wie ein qualitativer Evolutionssprung und eine späte asketische Einsicht. Gleichzeitig erscheint diese Professionalisierung aber auch wie eine konformistische Einebnung in die Banalität standardisierter Mall-Architektur. Außen die ereignislose Kiste, innen eine schein-pittoreske Inszenierung der Shops als leicht mäandernde Ladenstraße mit vielen Segmentbögen und Gesimsen in grellen Pastellfarben. Noch immer kitschig, aber gegenüber den Ritterburgkulissen auf der anderen Seite des Parkplatzes dezent. Ebenso ergeht es dem *Hotel Savannah*, dessen Fassadenkonzept in beißenden Lindgrün und Ocker zwar eigentlich einiges an Hässlichkeit austellt, aber hier nicht weiter negativ auffällig wird. Das Interieur des *Hotel Savannah* ist allerdings herrlichste Kitsch-Pompösität: zu bunt, zu überladen, zu neureich.

Dennoch lässt sich ein stilistischer und stilgeschichtlicher Zugriff erkennen, eine persönliche Vorstellungswelt Seunigs. Diese scheint ebenso von B-Movies motiviert zu sein, denn seine themenarchitektonischen Bemächtigungen des Arthus-Legendenkreises leben in den ikonischen Bildwelten des Low-Fantasy-Genres.⁵⁷⁶

Drei Bauteile referenzieren auf das Mittelalter und die Artus-Epik, der *Excalibur Free Shop*, *Merlins Kinderwelt* und der *RRRaus Markt*, der allerdings zwischenzeitlich ebenso als Kinder-Erlebniswelt dient.

Der *Excalibur Free Shop*, der (ehemalige Duty Free) Shop für Tabak und Spirituosen, ist die erste große Burg-Verkleidung.⁵⁷⁷ Auf seinem Turm thront ein sich behäbig um seine Achse rotierender Plastik-Merlin in babyblauer Kutte und langem weißen Bart, der von zwei großen grünen Drachen belagert wird. Der dritte, mächtigste Drache dominiert am Dach des rechten Gebäudeteils auf seinen Hinterbeinen stehend die Szenerie. Die Drachen sind sogar für Sound-Effekte zu haben, diese sind vom Schwerverkehr an der E 59 allerdings akustisch schwer zu unterscheiden. Die dekorativen Ecksteine der Burgmauern sind plastisch definiert, das restliche Mauerwerk bloß gepinselt, und das nur an den Frontseiten mit Konsequenz. (Von freimontierten Radiatoren oder Regenrohren darf man sich ebenfalls nicht stören lassen.) Im Inneren wird das Mittelalter-Thema über Ritterrüstungen, Wappen, Lanzen und Wandmalereien sowie durch dunkle Holzvertäfelungen und Schmiedeeisen transportiert.⁵⁷⁸

Seunigs zweite Burg, *Merlins Kinderwelt*, hebt sich qualitativ geringfügig hervor. Das Mauerwerk ist ebenso gepinselt, wengleich plastischer. Zudem gibt es baulich herausgearbeitete Türme. Gegenüber dem *RRRaus Markt* im Hintergrund ist er eine differenzierte Komposition, ist dieser doch ein nur grob verzierter Hallenbau mit obligatorischen Mauerwerk in Malerarbeit und einem simulierten Stiegenportal mit Burgtor. Jedoch sitzt auf dem Flachdach des *RRRaus Markt* Seunigs herrlichster Beitrag zum Mittelalter-„Theming“. Es ist eine dekorierte Stufenpyramide mit Ecktürmchen und eingestellten Rittern auf dem Pferd als Art Zinnsoldaten. Eine hochkomische dreidimensionale Kinderzeichnung.

Ebenso komisch, aber aber weniger eindeutig ist die gestalterische Absicht hinter dem Erscheinungsbild des *Excalibur Shopping Centers*, auf der eine mächtige blau bemalte Weltkugel mit der Aufschrift „THE WORLD IS YOURS“ ragt. (Ein Schriftzug wie eine Drohung). Die Weltkugel und lächerliche Wolken-Verzierungen aus PU-Schaum an den Dachaufkantungungen sollen auf das an der Vorderfront geparkte ausrangierte Langstreckenjet, eine umlackierte Iljuschin Il-62 der Aeroflot, verweisen, in der das Restaurant *Jet Rest* untergebracht ist. Das

576 Eigentlich ist die Low-Fantasy von *Excalibur City* aber nicht einmal eine architektonische *Conan*, der *Barbar*-Version, denn John Milius' Meisterwerk des Barbarenfilms ist im Verhältnis viel zu professionell inszeniert und beinahe mit ästhetischen Feinsinn gesegnet. Sondern die *Ator*, der *Unbesiegbare*-Version. Das ist jener von Trash-Begeisterten verehrte Spaghetti-Exploitationfilm, der all den Zelluloid-Schrott des Steinbruch-Barbaren-Trash-Subgenres um eingeölte archaische Muskelmänner am weitesten unterbot.

577 Man betritt sie allerdings nicht durch das heruntergelassene Falltor, denn der vermeintliche Eingang ist eine dubiose Illusionsmalerei, der es in keinster Weise gelingt, das Gezeigte als Inneres des aufgepappten Torbogens plausibel zu machen. Auch die Fassadenfront des vorgelagerten Restaurants „Zur Tafelrunde“ mit dem Fensterband und dem roten Ziegeldach fügt sich nicht in die Burgkulisse ein, suggeriert aber dafür in seiner an adriatische Ferienorte erinnernden Bauweise seine Funktion.

578 Ein ebenso geistreiches Detail wie die Turmuhr des Plastik-Merlins mit dem Excalibur-Schwert als Stundenzeiger sind die Fackeln imitierenden Wandbeleuchtungen.

Flugzeug selbst ist in seiner violett-blauen Airbrush-Lackierung jedoch nicht nur eine gemeine ästhetische Beleidigung und richtet die stolze, besonders im Design der polnischen LOT oder bei der ostdeutschen Interflug zu Eleganz befähigte Iljuschin böse her. Das Thema „Aeronautik“ wird durch das peinliche Airbrush-Motiv – laszive nackte Frauen – nicht nur nicht weiterverfolgt, sondern eigentlich ebenso dementiert wie durch den überdimensionalen Ritter, der in einer eigenartig gebückten Haltung die auskragende, gar nicht mal unambitionierte V-förmige Dachform stemmt.⁵⁷⁹

Im Inneren des *Excalibur Shopping Centers* herrscht themenfreie Tristesse, lediglich eine Pizzeria leistet sich übliche Dekor-Stereotypen. Rückseitig das gleiche Bild. Die 2006 von einem durch Feuerwerkskörper entfachten Brand zerstörte prächtige Science Fiction-Kulisse des *Excalibur City Market* wurde ohne leicht entzündliche Styropor-Verkleidungen wiedererrichtet. Eine Mescalero-mäßige „klammheimliche Freude“ über den Teilabriss ist schon allein deswegen nicht gerechtfertigt, weil der Brand eine der attraktiveren Themen-Sequenzen der *Excalibur City* demolierte und das eingeschweißte Plastik-Raumschiff auf alle Fälle mehr Charme hatte als der neu errichtete Lebensmitteldiskonter.

Im hinteren Bereich des *Excalibur City*-Arealen nehmen zwei eigenständige Komplexe in ihrem „Theming“-Inszenierungsstil groteske Sonderstellungen ein. Der *Asia Bazar* und das *Casino Admiral Colosseum* sind zwei letzte zweifelhafte Sensationen. Die China-Motive zitierende Sperrholz-Verkleidung des *Asia Bazar*, wo vietnamesische Händler in 120 Marktständen illegale Produktpiraterien vertreiben, ist in ihrer Unbeholfenheit eine Besonderheit. Die endgültige *Excalibur City*-Steigerungsform simulatorischer Fehlleistung. In einer schwer zu unterbietenden Inferiorität chargiert eine grobe Sperrholz-Konstruktion mit einem aufgepinselten Comic-Mauerwerk das Sujet „Chinesische Mauer“ und unterbietet dabei die läppischen Mauerwerksimitate des *Excalibur Free Shop* noch einmal deutlich.⁵⁸⁰ Die Eingänge des Marktes sind als Toranlagen mit geschwungenen Pagoden-Typologien entwickelt – auch hier in einer inferioren Detaillierungsqualität, die jene kitschig-stereotypen Rigips-Schreine, die Eingänge von China-Restaurants dekorieren, als Meisterwerke chinesischer Kultur erscheinen lassen.⁵⁸¹

Das *Casino Admiral Colosseum*, das mit seinem Tempelfront-Eingangsportale ein weiteres „Theming“-Motiv, die römische Antike, einführt, weicht im Modus der Inszenierung von den restlichen Fehlexistenzen der *Excalibur City* gegenteilig ab. Einerseits ist es das einzige tatsächliche Simulakrum in „Don Rons“

579 Das *Jet Rest* selbst ist auf eine freundlichere Weise kitschig. Es versammelt Reismotive wie afrikanische Wildtiere und New Yorker Wolkenkratzer als Wandbemalungen. Bei der Themen-Sektion „Safari“ sind zudem die Flugzeugsessel mit Zebra- und Leopardendruck bezogen: Camp.

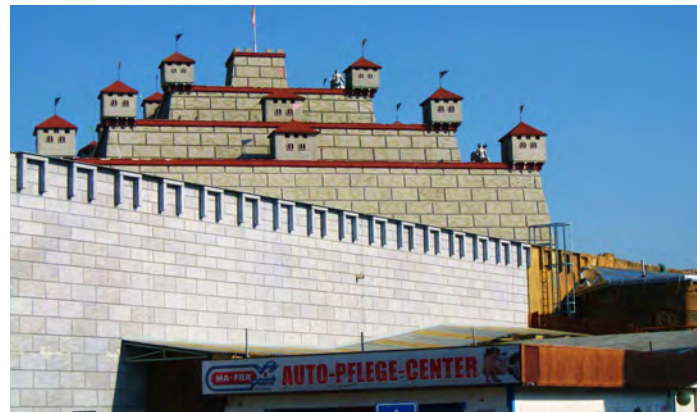
580 Nicht das aufgemalte Fugenbild dominiert die Mauerflucht, sondern die schwärzlich verdreckten vertikalen Stöße der Sperrholztafeln, einzelne Blendelemente der Mauerzinnen sind bereits abgefallen.

581 Die Funktion eines Erkennungszeichens erfüllen die geschwungenen Dachkränze noch, doch ersetzt eine einfache Metallkonstruktion das ornamentierte Konsolengebälk in der Untersicht und anstelle der Ziegeldeckung mit plastisch verzierten Gratsteinen wurde eine einfache Blechdeckung verwendet. Eine Unerheblichkeit ist da, dass sich diese traditionelle chinesische Typologie bei der *Chinesischen Mauer* eigentlich gar nicht findet. Eine Unerheblichkeit mehr, dass der *Asia Bazar*, der alternativ obendrein *China World* tituliert wird, eigentlich von Vietnamesen betrieben wird. Den Händlern tut man damit Unrecht – ihre Imitate von Markenartikeln wirken weit weniger schäbig, auch wenn sie selbst der Verkauf von Schlagstöcken und Tasern als solche erscheinen lässt.

Einkaufsstadt, weil das schein-glamouröse Interieur eigentlich weniger auf den Referenten „antikes Rom“ verweisen möchte als auf das *Caesars Palace* in Las Vegas. – Allgemeiner, auf eine vage Vorstellung von Las Vegas-Glam. Andererseits heben sich die *Caesars-Palace*-Pizza-Quattro-Stagioni-Attrappen des *Casino Admiral Colosseums* in seiner Materialisierungsqualität erheblich hervor. Dass es sich seine eigene Simulation dennoch „dekonstruiert“, liegt nicht an der eigenen Unfähigkeit zur Simulation, sondern an dem komisch fragmentarischen Einsatz eines rosafarbenen Marmor imitierenden schein-antiken Eingangsportals vor einem völlig emotionslos fassadierten Zweckbau in oktogonaler Form.⁵⁸²

Im Inneren hingegen wird der „Electronic Baroque“ von Las Vegas-Casinos strapaziert. Unter der in seiner Illusionswirkung lediglich durch voluminöse Haustechnikrohre irritierten Sternenhimmel-Decke strahlt satte LED-Beleuchtung, liegt barocker roter Teppich und arrangiert sich viel kitschige *Caesars Palace*-Antike. – Halb *Caesars Palace*-Ambiente, halb Seitenstraßen-Pizzeria. Eine eingestellte Ädikula, die eine Bar beherbergt und von goldenen Löwen bewacht wird, eifert den Las Vegas-Glam im Kleinen gar nicht mal so schlecht nach.

582 Von der Oktogonalität soll sich wohl die namensgebende „Kolloseum“-Assoziation herleiten. Das *Casino Admiral Colosseum* ist ein besonders venturiersker „dekoriertes Schuppen“, ist doch das dekorative Element – die Tempelfront mit vier großen, einigermaßen detaillierten Schmucksäulen in Kompositordnung und einem vorgeblendeten ornamentierten Torbogen – lediglich auf einer Breite von acht Metern dem Zweckbau mit Putzfassade und Blechdach wie ein grotesker Fremdkörper vorgesetzt.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Ronnie Seunig, *Excalibur City*, Chvalovice-Hatě, Tschechien, 1993-2006



2.2 „Theming“ in Theorie und Entwurf der Postmoderne

Ab den 1960ern erreichte mit der Postmoderne szenografisches „Theming“ als architektonische Dramatisierungsweise allmählich das akademische Establishment. Hinter dieser Nobilitierung stand eine weitreichende theoretische Entwicklung, die sich als *Revision der Moderne* formierte. Im wesentlichen von jener hegemonialen und doktrinär verfestigten Moderne-Konzeption des „Internationalen Stils“ der Nachkriegsjahrzehnte.

Gegen dessen ästhetische „Purifikation“ des minimalistischen Rechkants, gegen die Tendenz, schein-funktionalistisch abstrahierend „mit bloßer Geometrie zu gestikulieren“⁵⁸³, forderten die Postmodernen ein Verständnis von „Architektur als Medium des Narrativen“ ein. Und gegen den Bauwirtschaftsfunktionalismus, der den Schematismus der standardisierten Präfabrikation und der städtebaulichen Funktionstrennung so rigoros wie lebensfeindlich einlöste, setzte die Postmoderne eine erneuerte regionale und geschichtliche Sensibilität. Die tradierte Urbanität der historischen „europäischen Stadt“ erfuhr eine Verteidigung und narrative Idyllisierung: „Im Gegensatz zu den Dogmen der Einwertigkeit, der persönlichen stilistischen Kohärenz, [...] im Gegensatz zur Reinheit und zum Fehlen jeglichen volkstümlichen Elements, wertet[e] die Architektur der Post-Moderne die Doppeldeutigkeit und die Ironie wieder auf, die Vielfalt der Stile“⁵⁸⁴, fasste Paolo Portoghesi zusammen.

Zur Entfesselung ästhetischer und kommunikativer Potentiale mobilisierten die Postmodernen architektonische Zeichen mit narrativer Gegenständlichkeit. Zum einen historische und regionale Reminiszenzen, zum anderen explizite Ikonographien von Werbung und Pop. Die „hervorstechende Tendenz der Postmoderne [...], 'narrative Environments', fiktive Stadtszenarien, zu schaffen“⁵⁸⁵ resultierte aus einer gegenüber den städtebaulichen und entwerferischen Doktrinen der Moderne neu gewonnen Sensibilität für die Semantik bekannter (architekturgeschichtlicher) Zeichen und ihre soziale Funktion.

Das Bestreben, „die Architektur wieder aussagefähig zu machen“⁵⁸⁶, leiteten allerdings – über das allgemeine Unbehagen gegenüber der Gleichförmigkeit und Langeweile der Moderne und ihrer vereinseitigten Ästhetik des Funktionellen hinaus – bei den einzelnen Tendenzen der Postmoderne sehr verschiedene künstlerische und politische Urteilsimpulse.

583 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 15

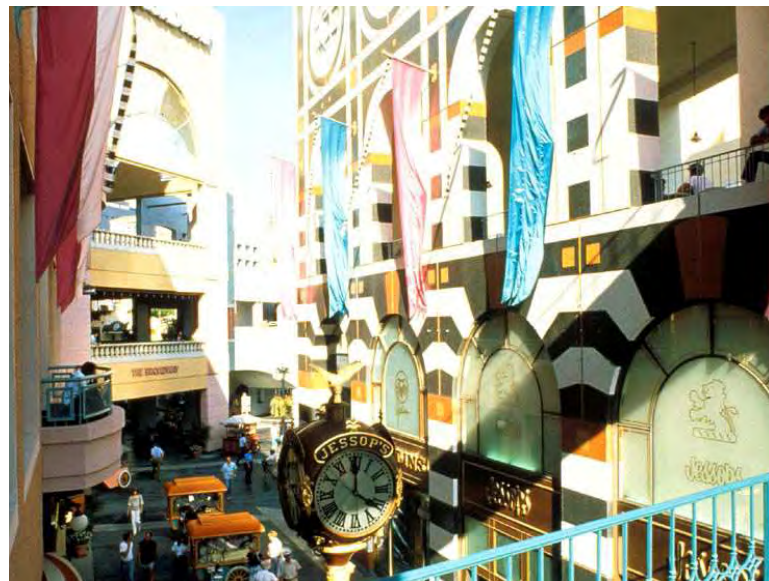
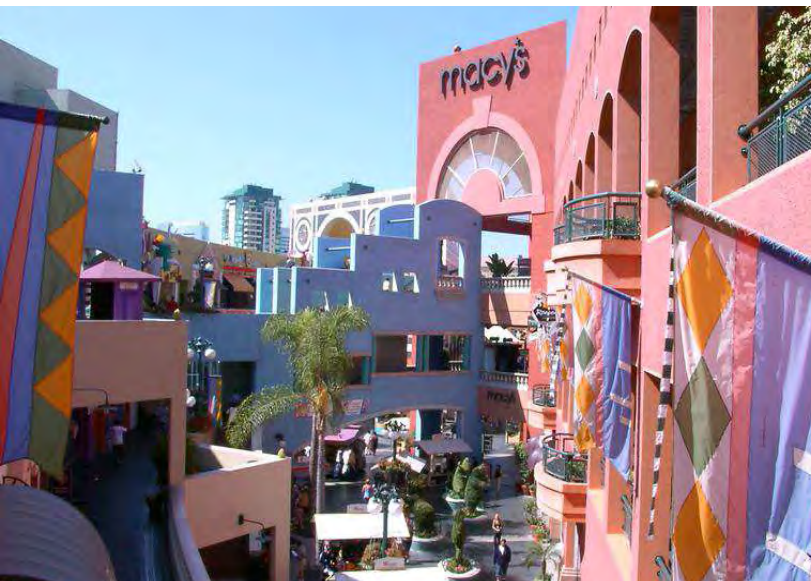
584 Paolo Portoghesi, *Ausklang der modernen Architektur*, Zürich: 1982, S. 36

585 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 332

586 Paolo Portoghesi, *Ausklang der modernen Architektur*, Zürich: 1982, S. 83



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Postmodernes „Theming“: Manuel Nunez-Yanowsky und Henri Guchet, *Institut Psycho-Pedagogique*, Wasmes, Col-fontaine, Belgien, 1981; Jon Jerde, *Horton Plaza Center*, San Diego, 1982-1985



Ihre amerikanischen Vorreiter Robert Venturi und Charles Moore arbeiteten bei ihren intellektuellen Aneignungen der baugeschichtlichen Vergangenheit und der amerikanischen „Main Street“ mit den Verfremdungstechniken der Pop-Art. Ihnen lag daran, mit ironisierenden Fiktionen

„die repräsentativen Würdezeichen der Architektur abzubauen und jeglicher Monumentalität den Anspruch auf Erhabenheit zu entziehen. Wie Robert Venturi, so ist auch Moore darin engagiert, die Architektur vom Ballast der Herrschaftssymbolisierung zu befreien und die Unterscheidung der Formen nicht aus der Repräsentationsabsicht, sondern aus der Ironisierung der großen Ansprüche zu beziehen. Es entsteht so etwas wie eine Trivial-Monumentalität, die der kalifornischen Lebensatmosphäre entspricht.“⁵⁸⁷

Venturis und Moores Aufgreifen spezifischer Stile der Vergangenheit ist launisch und launig, aber ein Nonkonformismus freundlicher Art, mit utilitaristischen Motiven hinterlegt. Dieser Postmoderne-Pool um Venturi und Moore unterscheidet sich gravierend einerseits vom ernsthaften künstlerischen Ethos der Rationalisten um Aldo Rossi und Oswald Mathias Ungers, die eine hermetische, reine Lehre des typologischen Entwerfens praktizierten. Wie andererseits vom Lager der Traditionalisten, die über teilweise wortgetreu inszenierte Erinnerungsbilder konservative Kontinuitäten vermittelten.

Architektonisches „Theming“ im engeren Sinne betrieben ersterer und letzterer Pool, wenn man Aldo Rossis weitere stilistische Entwicklung, die zwiespältige „Wandlung eines eigenwilligen Rationalisten zu einem ziemlich platten Historisten“⁵⁸⁸, beiseite lässt. Wenngleich Rossi selbst mit seiner einflussreichen Abhandlung *Die Architektur der Stadt* das Feld der Traditionalisten bereitere, indem er den „primären“ Stellenwert des Baudenkmals für die Stadtentwicklung hervorkehrte. Die konstitutive „erstrangige Bedeutung“ des Monuments, nicht wegen seiner Funktion, sondern wegen „seine[r] Schönheit, daß heißt sein[em] Charakter als Kunstwerk“⁵⁸⁹, die das kollektive Empfinden der Stadtbewohner befeuert. Die Kontinuität der Typologie, die Rossi der Geschichte beschied, bestätigte die Traditionalisten darin, mit historisierender Architektur die Stetigkeit der Konventionen fortzuschreiben.

Wo Traditionalisten wie Rob und Léon Krier in der Suggestion einer geschichtlichen Beständigkeit die „Kulissenhaftigkeit“ ihrer vergangenheitsbezogenen Entwürfe jedoch tendenziell verschleierten, interpretierten konzeptionell denkende Architekten wie Venturi und Moore die historischen Formen

587 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 192

588 Manfred Sack, „Das Neue ist das Alte. Zum Tode des italienischen Architekten Aldo Rossi“, in: *Die Zeit*, 38/1997

589 Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, Düsseldorf: 1973, S. 77

ironisch gebrochen und in heiterer Grundstimmung. Mit einem in Las Vegas und bei Disney erworbenen Verständnis für das semantische Potential narrativer Szenografie.

Die *Main Street U.S.A.* wurde dabei keineswegs verächtlich als konturloser Öffentlichkeitsbereich indifferenter Künstlichkeit rezipiert. Sondern als authentischer Ausdruck des gesellschaftlichen Bewusstseins nach einem „einprägsamen Ort“, wie es Charles Moore nennt. Als legitimer Rückgriff auf das kulturelle Gedächtnis, dass gegen den Funktionalismus moderner Stadtplanung emotionale Vorstellungen der historischen „Main Street“ evoziert. Portoghesi hat in seiner Kritik am *form follows function*, dem „erste[n] Gebot des modernen Katechismus“⁵⁹⁰, diese Einsicht wiederholt:

„Die Bemühungen der modernen Architekten, authentische Stadtteile zu bauen, die in Bezug auf den psychologischen Effekt auf die Bewohner in der Lage seien, mit den alten Städten zu konkurrieren, sind gescheitert. Ausnahmen sind nicht in der hohen Kultur, sondern in der Volkskultur und im Kitsch zu suchen. Disneyland, zum Beispiel, das mit seinen engen Straßen mittelalterlicher Inspiration, seinen Schlössern und kleinen Plätzen belebter und wirklicher ist als das neue Zagreb.“⁵⁹¹

Peter Blake, selbst moderner Architekt und als einflussreicher Architekturkritiker Chronist der Modernen Bewegung, hatte in *Form follows Fiasco* die Frustration über die Einzelergebnisse des „Internationalen Stils“ nämlich am Beispiel der Trabantenstadt *Novi Zagreb* artikuliert. Blake kontrastierte die modernistische Großwohnsiedlung mit 100.000 Einwohnern mit der historischen Altstadt Zagrebs und verdeutlichte die Krise der modernen „Fantasy of the Ideal City“:

„The center of the old town is jammed with pedestrians, its sidewalks crowded with cafés, its streets closed to automobiles and opened wide to young and old alike [...]. Meanwhile, to the south of the River Sava, those great expanses of greenery between the concrete and glass apartments are deserted. No one ventures out – not for fear of crime [...], but for fear of boredom. [...] The new Zagreb, a *Ville Radieuse* almost par excellence, is a dead city, a place of loneliness and alienation.“⁵⁹²

Gegen die beispielhaft in *Novi Zagreb* gescheiterte Planungsdoktrin der Moderne, gegen das „Zoning“, die diagrammatische Zergliederung isolierter, homogener Funktionsbereiche, und gegen die Eintönigkeit der funktionalistischen Architektur, ihre menschenferne Größe, rebellierte die

590 Paolo Portoghesi, *Ausklang der modernen Architektur*, Zürich: 1982, S. 26

591 S. 30

592 Peter Blake, *Form follows Fiasco. Why Modern Architecture hasn't worked*, Boston, Toronto: 1974, S. 85

Postmoderne. Mit einer verfeinerten Bewusstheit für die Einmaligkeit der örtlichen Gegebenheit und die symbolischen und emotionalen Qualitäten eines lebensweltlich eingespielten, geschichtlich gewordenen Orts.⁵⁹³ Gegen die moderne Zonengliederung und ihre radikalen Flächensanierungen bekräftigte die Postmoderne die positiven Eigenschaften einer nicht administrierten sozialen (und stilistischen) Komplexion: „The most impressive quality that our cities used to possess (before they were sanitized by modern do-gooders) was, quite simply, infinite variety. [...] The ideal city block was and continues to be a wild mishmash of disparate activities.“⁵⁹⁴

Postmodernes „Theming“ setzte gegen die Verunmöglichung einer raumgreifenden subjektiven Ortskonstruktion in der ästhetischen Gleichförmigkeit eines von Gegenständlichkeit, Ornamentik und Tradition gereinigten Funktionalismus, auf die *ortsfixierende* Wirkung von Bildhaftigkeit und Fiktion. Wobei die thematischen Narrationen der Postmoderne-Pools dabei verschiedenlichen Motivationen folgten. Traditionalisten wie die Krier-Brüder inszenierten das Formenrepertoire historischer Stilarchitektur zu einem idyllisierten Bild von Vergangenheit. Zum Monumentalismus neigende Postmodernisten wie Ricardo Bofill oder Philipp Johnson reaktivierten die Würdeformeln klassischer Repräsentativität. Während es Ironikern wie Venturi und Moore galt, „den bestätigenden Charakter des Eklektizismus durch ironische Brüche, Umwertungen und Neudeutungen zu verändern“⁵⁹⁵.

Charles Moores Meisterwerk, die eklektizistische Stilkulisse der *Piazza d'Italia* in New Orleans, verkörpert die theoretische Essenz des ironistisch-postmodernen „Theming“. Die koloristische Etablierung eines „einprägsamen Orts“ in der raffinierten ästhetischen Selbststeigerung von Nicht-Authentizität und fragwürdigem Geschmack. Moores komödiantisches Spiel mit der antiken Ordnungslehre boykottiert nicht die Festlichkeit der ikonographischen Zeichen als Träger eines kollektiven Bewusstseins, sondern setzt sie erst über die gestalterische Bewegungsfreiheit, die meisterhaft kitschige Themenpark-Codierung ein. Da sie den von der Konsum- und Populärkultur, den Medien und der Walt Disney Company eingepflanzten ästhetischen Signalen reflexiv folgt. Die einflussreiche Eigendemonstration und ästhetische Kenntlichwerdung der postmodernen Bewegung, die *Strada Novissima* auf der ersten Architekturbiennale von Venedig von 1980, zeigte in gleicher

593 So schreibt Peter Blake, das iranische „Isfahan, the most wonderful of all cities, has never even heard of zoning; its inhabitants work where they live, and shop where they work [...]. Single-use zoning [...] is, quite simply, the end of urban civilization.“ (S. 157) An anderer Stelle vergleicht Blake die Leere von *Raj Path*, dem Prachtboulevard des britischen Kolonialregimes im Regierungssitz New Dehli mit der Vitalität von *Chandni-Chawk*, dem Zentrum des alten Dehli. *Chandni-Chawk* „wasn't designed by anybody in particular. It just happened. It is lined with stores and workshops and movie theaters and places of worship and, I hope, with bordellos. [...] It is a totally disorganized and frenetic mess [...]; it is, quite simply, an administrative nightmare. Nothing works on Chandni-Chawk, that is, except life itself.“; S. 118-119

594 S. 116

595 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 47

Weise Themenpark- oder Filmkulissen-Inszenierungen, um die Postmoderne unter dem Namen „Die Gegenwart der Vergangenheit“ als Medienereignis zu entfesseln. Die von Paolo Portoghesi kuratierte Ausstellung arrangierte eine Sequenz exzeptioneller Fassadensegmente aus Sperrholz, die von den erfolgreichen *hot shots* der neuen architektonischen Zeitenwende entworfen und bezeichnenderweise von den römischen Cinecittá-Filmstudios gefertigt wurden.⁵⁹⁶

Eine Protoversion dieses an der Bildmächtigkeit Hollywoods orientierten „Theming“ fand die Postmoderne mit Morris Lapidus, den die Venturis als eine Art ästhetischen Vorbereiter studierten. In den 1950ern setzte Lapidus mit eher unbeabsichtigter Radikalität szenografische Techniken thematischen Dekorierens kommerziell erfolgreich bei seinen stilbildenden Miami Beach-Hotels *Fontainebleau* und *Eden Roc* ein. Doch fehlte seiner künstlerischen Position einer populistischen „*Too much is never enough*“-Opulenz, die ein mehrheitsfähiges „kinematographisches“ Bild von Exotik und Glamourösität inszenierte, die theoretische Eindringlichkeit. Lapidus' barocken Camp-Eklektizismus konfektionierter Stilklichees mangelte es bei aller Kommerzialität seiner Projekte weniger an ästhetischem Einfallsreichtum als im Vergleich zur ironischen Intellektualität des Venturiismus an theoretischer Attraktivität und institutionellem Einfluss.⁵⁹⁷

Mehrheitsfähig wollten aber auch die amerikanischen Postmodernisten sein. Sie reflektierten dabei die Vielgestaltigkeit ästhetischer Präferenzen, Lebensstile und soziokultureller Milieus, die es polyperspektivisch auszubalancieren gelte. Der Architekturtheoretiker Charles Jencks, mit seiner Publikation *Die Sprache der postmodernen Architektur* einflussreichster Doyen der Bewegung, legte über diese Entwurfslogik eines „radikalen Eklektizismus“ seine Definition der pluralistischen „Doppelkodierung“.

Das evozierte Modell architektonischer Vergangenheit wird demnach in einer stilistisch breiten, komisch zweideutigen und sinnesfreudigen Weise chargiert, um die partizipative Zugänglichkeit zu erweitern und eine größere Bandbreite unterschiedlicher Geschmackskulturen rezeptionsseitig

⁵⁹⁶ Die *Strada Novissima* und ihre Themenpark-artige Reihung kleiner exzeptioneller Entwurfsszenen repräsentierte in ihrer Medialität jedoch nicht nur die theoretische Forderung der Postmoderne nach einer breiten Rezipierbarkeit. Sondern ebenso sehr den Ehrgeiz, neue Verbreitungstechniken der architektonischen Produktion zu erarbeiten. Ein neu gewonnenes Verständnis für die Möglichkeiten medialer Eigenverwertung: „First, it was radical as it proposed new techniques of display for architecture adapted to the emerging 'media world': the model of the mall with 20 shopfronts for each architect's self-promotion.“ (Léa-Catherine Szacka, „Historicism versus Communication. The basic Debate of the 1980s Biennale“, in: *Architectural Design*, 5/2011) Portoghesi konzentrierte seine Postmoderne-Definition zwar auf eine architektonische Erneuerung aus der Geschichte, die eingeladenen Architekten der *Strada Novissima* verkörperten jedoch die einzelnen Positionen und Pools der „Sammlungsbewegung“: „there was no single 'ism' in Post-Modernism – it was a plurality rather than a unified style that Portoghesi and his team were putting forward to the world.“; ebenda

⁵⁹⁷ Einfluss, den Venturi und Moore als prestigereiche Hochschullehrer vorweisen konnten, als sie ihre Kritik an der sterilen Eintönigkeit und Uniformität des „Internationalen Stils“ lancierten. Lapidus motivierte seine Abwendung von der Moderne rein populistisch. Den Vorwurf der Vulgarität, sein lukullisches Architektur-Entertainment würde lediglich den kleinbürgerlichen Intellekt einer neureichen hedonistischen Mittelschicht bedienen, verstand Lapidus als Kompliment.

einzuflechten: „Im Unterschied zur modernen Architektur benutzt [d]er [„radikale Eklektizismus“] das volle Spektrum kommunikativer Mittel – metaphorische und symbolische ebenso wie räumliche und formale. Wie der traditionelle Eklektizismus wählt er den richtigen Stil oder das Subsystem, wo er geeignet ist – aber radikaler Eklektizismus mischt diese Elemente in einem Bauwerk.“⁵⁹⁸

Die absichtlich figurativen „Doppelkodierungen“ referenzieren populäre und lokale Codes der Kommunikation in gleicher Weise, wie sie sich der populären Ressentiments gegenüber der elitären Moderne intellektualistisch bemächtigen und in den Rang der akademischen Architekturtheorie heben. Sie setzen jene Bedürfnisse ins Recht, die nur die „Main Street“, der „freischwebende Parvenü-Eklektizismus der Villenvororte“⁵⁹⁹ und schein-pittoreske Retorten-Ferienorte befriedigen, wie Heinrich Klotz exemplarisch am spanischen Empuriabrava bemerkte:

„Eine ganze Ikonographie von Ersatz-Architektur ist entstanden, deren Formel-, Metaphern- und Zitate-reichtum als Racheakt am Dogma der modernen Architekturhygiene sich rechtfertigt. Architekten, die in einem Bau nichts als einen Zweckmechanismus sehen, [...] [eine] Durchrationalisierung von Bauverfahren [...] oder Mietshausblöcke auf dem bloßen Zwecke von Lagerstätten für Menschenquantitäten herunterfunktionalisieren, [...] alle diese Architekten werden die Gegenwart einer Freizeit- und Ferienlandschaft gegen sich haben, deren Kitschnarrheiten Zeugnis sind für Erwartungen, die wir auch heute noch der Architektur gegenüber hegen.“⁶⁰⁰

Das einengende „funktionalistische Statut“ (Paolo Portoghesi) der Moderne auf der einen und die traditionsgebundenen eklektischen Dekorationsformen kommerzieller und vernakulärer Alltagsästhetik auf der anderen Seite definierten den intellektuellen Zugriff der Postmoderne bei der Entwicklung szenischer Architekturfiktionen – in der breiten Streuung der Positionen von Ironikern bis Neotraditionalisten.

Mit der philosophischen Theoriediskussion der Postmoderne teilen jedoch lediglich die Venturianer ein im „radikalen Eklektizismus“ illustriertes Pluralitätsbewusstsein. Dieses unterscheidet sich allerdings in der ästhetischen Methode von Jean-Francois Lyotards Dissenstheorie heterogener „Sprachspiele“ grundsätzlich. Lyotards Ästhetik des „Erhabenen“ besetzt wie die avantgardistische Kunst der Moderne reflexiv Territorien des „Nicht-Darstellbaren“ und verweigert sich dezidiert jener heuristischen Vermittlungsleistung, die Jencks als einen „radikalen Eklektizismus“ beschreibt,

598 Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: 1980, S. 129

599 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 91

600 Heinrich Klotz, *Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst*, Luzern: 1977, S. 97

der „sowohl kontextuell als auch dialektisch [ist], indem er versucht, eine Diskussion zwischen unterschiedlichen und häufig gegensätzlichen Geschmackskulturen anzuregen.“⁶⁰¹

Dennoch lässt sich die architektonische Postmoderne und ihre Bewusstheit für „Architektur als Medium des Narrativen“ (2.2.2) nur aus der vielgestaltigen philosophischen und ästhetischen Dialektik von Moderne und Postmoderne (2.2.1) begreifen. Die neuen Formmöglichkeiten der Postmoderne bei der Verwendung thematischer Inszenierungen von historischen Stilen entstanden nicht aus antiquarischen, sondern aus kommunikativen Motiven. Ihre ästhetischen Entscheidungen waren keine eskapistischen Kapriolen, sondern Denkergebnisse. Gegen die Restriktionen eines funktionalistischen „Einheitsstils“ gewendet, der mit der Frage „Warum ist der Funktionalismus trotz der Unterschiedlichkeit der Funktionen so uniform?“⁶⁰² konfrontiert wurde.

Postmodernes „Theming“ arbeitete dabei in einem zweiseitigen Verhältnis, das die „europäische Stadt“ als eine thematische Fiktion (2.2.3) und gleichzeitig *Disneyland* als „einprägsamen Ort“ (2.2.4) deutete. Bei der Betonung des ersteren legte sich die Architekturrhetorik der Postmoderne auf „traditionalistische“ Geschichtsbeschwörung fest. Sie versteifte zusehend zu gesellschaftlichem Konservatismus und brachte eine Inflation dekorativer historischer Kleinformen mit sich. Der zweite, ironische Postmoderne-Pool, bewertete die soziale Funktion artifizieller Themenwelten pragmatisch. Er erweiterte das Bedeutungsspektrum seiner Fassadenzeichen auf die visuellen Metaphoriken der kommerziellen Medienrealität.

Wobei sich ihre simulatorischen Visibilitäten gegenüber Disney Imagineering allerdings nur als bedingt konkurrenzfähig erwiesen. Denn ihren eigentlichen weltweiten kommerziellen Erfolg feierte und feiert die Postmoderne realgeschichtlich in ihrer „Disneyfizierung“. Zu einem Zeitpunkt, als die westlichen Bildungseliten bereits zu ihrer Musealisierung ansetzten, erlebt sie in der konzeptionellen und stilistischen Einverleibung durch Developer der Immobilien- und Freizeit-Industrie die globale Expansion ihres marktfähigen symbolischen Kapitals (2.2.5). An dieser renditeorientierten Professionalisierung ihrer Bilder beteiligten sich Postmodernisten der ersten (Michael Graves) und zweiten Reihe (Jon Jerde, Arquitectonica). Ebenso jedoch transnationale Planungseinheiten wie C.Y. Lee, Khatib & Alami, Hasan Sökmen oder Dennis Lau & Ng Chun Man mit ihren enormen operativen Potenzen.

601 Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: 1980, S. 132; Lyotards These vom Ende der großen Legitimationserzählungen, die Rationalitätskonflikte nicht mehr über metasprachlicher Urteilsregeln („Terror des Konsenses“) befrieden können, überführt hingegen die sprachphilosophisch begründeten Unvereinbarkeiten heterogener Diskursarten in einen ethisch grundierten, radikalen Pluralismus, der sich ästhetisch in unleserlicher „Erhabenheit“ entgrenzt: „Postmoderne, wie Lyotard sie versteht, kommt nicht nach dem Ende des Modernismus, sie bezeichnet vielmehr den Zustand vor dessen Geburt. [...] Postmodern ist das avantgardistische Experimentieren im Zeitalter seiner Entstehung [...]. Postmodern ist das Bewußtsein, das keine Versöhnung zwischen verschiedenen Sprachspielen erwartet.“; Walter Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, Hamburg: 1988, S. 48

602 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987, S. 95

Bezeichnend ist, dass die weltweit erfolgreiche Fortschreibung einer Developer-Postmoderne der Megaresorts, Shopping Center und Tower ohne theoretische Kommentierung verbleibt: „Post-Modernism has returned with vengeance in all but name. [...] [T]his plural tradition flowered again with the iconic building and ornamental patterns in architecture. Ironically this blossoming of the PoMo agenda was greatly helped by the disappearance of the term.“⁶⁰³ Es ist eine schleichende Fortsetzung der Postmoderne in der symbolischen Einklammerung des unvermeidlichen Developer-Befehls nach *iconic landmarks*, dem die Eitelkeit des Star-Architekten-Jetsets, denn man ohnehin „erfahrungsgemäß eher zu Presseterminen als zu Planungsgesprächen motivieren kann“⁶⁰⁴, noch entgegenkommt.⁶⁰⁵

2.2.1 Die Dialektik von Moderne und Postmoderne

Die argumentative Plausibilität der postmodernen Architekturtheorie stützt sich in erster Linie auf eine selektive Begriffsgleichsetzung der Moderne mit dem hegemonialen „Internationalen Stil“ der Nachkriegsjahrzehnte. Wie Gerd De Bruyn feststellt, gewinnt die Dialektik von Moderne und Postmoderne ihre Evidenz, wie aus ihrer Rezeptionsgeschichte widerstreitende reformistische Positionen einer *Selbstkritik der Moderne* exkludiert werden: „Nach der propagandistisches Identifikation der modernen Architektur mit dem *International Style* und dessen Verflachung zum Bauwirtschaftsfunktionalismus verkannte sich die sogenannte Postmoderne als exklusive Kritik [...]. Es waren [aber] bereits die Nachdenklichen und Introvertierten der modernen Bewegung gewesen, die ihr romantisches Erbe stark gemacht [...] hatten.“⁶⁰⁶

Mit der Moderne einhergehende Selbstzweifel hatten die Theoretiker der Postmoderne tendenziell entweder einzuverleiben oder zu ignorieren. Denn sie relativieren das eindeutige Feindbild des „funktionalistischen Statuts“, dass die Postmoderne zeichnete.⁶⁰⁷ Paolo Portoghesi hatte in *Der*

603 Charles Jencks, „What is Radical Post-Modernism“, in: *Architectural Design*, 5/2011

604 Gerhard Matzig, *Vorsicht, Baustelle! Vom Zauber der Kulissen und von der Verantwortung der Architekten*, Basel: 2011, S. 34

605 Explizite Neo-Postmodernisten wie die Exzentriker von FAT (Fashion Architecture Taste) oder Sjoerd Soeters, anti-modische Stilisten an architektonischen Erzähltechniken und -dekoren, sind hingegen Einzelercheinungen: denn „the one thing that nobody in architecture's ruling class dares contemplate – remembering the horrors of the 1980s – is the idea of a new generation of Post-modernism.“; Hugh Pearman, „Your taste or mine?“, in: *The Sunday Times*, 15.1.2006

606 Gerd de Bruyn, *Fisch und Frosch oder Die Selbstkritik der Moderne*, Basel: 2001, S. 60-61

607 Gerd de Bruyn sieht die *Selbstkritik der Moderne* in der „Romantik“ philosophisch und literarisch interessierter Architekten wie Hugo Häring, Bruno Taut oder Peter Eisenman verwirklicht. „Die moderne Selbstkritik intendierte niemals den Ausstieg aus dem Projekt der Moderne, wohl aber die ständige Überarbeitung und Differenzierung moderner Leitvorstellungen und Strategien.“ (S. 138). Seien es nun organische Modernisten wie Hans Scharoun, reflexive Monumentalisten wie Louis I. Kahn, der soziologisch versierte Strukturalismus des Team Ten um Aldo van

Ausklang der modernen Architektur ein solches „funktionalistisches Statut“ als zentralen entwerferischen Leitsatz identifiziert und daraus eine programmatische Auseinandersetzung mit der „Gegenwart der Vergangenheit“ abgeleitet:

„Dieses Statut ist [...] nicht die einfache Formulierung eines Prinzips, und zwar des Abhängigkeitsverhältnisses von Form und Funktion [...]. Auch wird der modernen Architektur dadurch keine Kontinuität in ihrer Entwicklung und Treue ihrem eigenen Ideenrepertoire gegenüber gewährleistet. Es ist vielmehr ein Katalog von Verboten, Verminderungen, Verzichten und Beschränkungen, die einen sprachlichen Bereich sozusagen negativ umschreiben, wobei sie Zerrüttung, Ausdörren und ständige Veränderung zugestehen, aber nicht die Erneuerung von Grund auf und den Schwung zu neuen Leben.“⁶⁰⁸

Portoghesi beklagte einen „Gleichmachungsprozess“, der daraus resultiert, dass die Parteiideologen des „Internationalen Stils“ eine Allianz mit der „Produktionslogik des Industriesystems“ eingingen, die eine referenzierende Beschäftigung mit der Architekturgeschichte und ihren Qualitäten im Namen des „ewig Neuen“ untersagte. Der traditionsfeindliche „Internationale Stil“, die Ästhetik des Funktionellen, die in der freigelegten Konstruktion und der sachlichen Materialisierung technische Neuheit und Zweckdienlichkeit betont, wollte dabei selbst kein Stil sein. Sondern die Negation von Stil, ein radikales Brechen mit der Vergangenheit: „Die Architektur, die dem funktionalistischem Statut entspricht, entsteht sozusagen aus sich selbst heraus; [...] aus einem analytischen Prozess, der frei ist von Verunreinigung durch Vergangenes und frei von gewollter Symbolik.“⁶⁰⁹ Wolfgang Welsch kommt auf einen sozial gleichgültigen Autoritarismus hinter dieser Uniformierungstendenz zu sprechen: „Die Moderne wurde aus prinzipiellen Gründen uniformistisch. Sie war im Wesen präskriptiv. Die Öffentlichkeit, an die sie sich wandte [...], war eine anonyme, inexistent“⁶¹⁰. Ihr Funktionalismus, der keiner ist, sondern ein bloßes Etikett, kaschierte dabei das gesellschaftliche Desinteresse der Moderne:

Eyck oder die regionalistische italienische „Neo Liberty“. Die „ermüdende Rede von der zweiten und dritten Moderne“ (S. 8) sei demnach ebenso hinfällig wie eine postmoderne Revision. Gerd de Bruyn reizt jedoch mit der Weite seiner Moderne-Definition selbst das Gegenteil aus: „Modernes Bauen begann in Europa überall dort, wo sich die Architektur am Gegensatz von Aufklärung und Romantik entzündete. Die Dialektik der Moderne spiegelt das Wechselspiel zwischen aufklärerischen Fortschrittsoptimismus und romantischer Zivilisationsskepsis.“ (S. 137) Ein solcher Weitwinkel, der moderne Architektur entweder mit ersterem als sozialreformerische Gesellschaftskritik oder mit zweiterem als Kultur- und Vernunftkritik definiert, entpräzisiert jedoch die plausiblen Grenzziehungen der Moderne zu dezidiert konservativen Positionen, die sich ebenfalls intellektuell aus der Romantik herleiten.

608 Paolo Portoghesi, *Ausklang der modernen Architektur*, Zürich: 1982, S. 8

609 ebenda

610 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987, S. 90



1, 2, 3, 4, 5, 6: Postmoderne Grandiosität in Hässlichkeit:
 Tómas Taveira, *Torres das Amoreiras* und *Centro
 Comercial das Amoreiras*, Lissabon, 1982-1985; John
 Outram, *Strom Water Pumping Station*, Isle of Dogs,
 London, 1985-1988; Philip Johnson und John Burgee,
PPG Place, Pittsburgh, 1979-1984; Philip Johnson und
 John Burgee, *Bank of America Center*, Houston, 1980-
 1983; *One Detroit Center (Comerica Tower)*, Detroit,
 1991-1993; Maggie Edmond and Peter Corrigan, *RMIT
 University City Campus Building 8*, Melbourne, 1993



„Funktionalismus ist ein mehrfacher Deckname. Zum einen deckt er – ideologie-konträr – die Steuerung (statt Befolgung) der Funktionen, zum anderen verschleiert er – programm-konträr – einen Formalismus, der sich nicht an Funktionen orientiert, sondern gänzlich funktions-indifferent bloß den Look von Funktionalität suggeriert. [...] Der Funktionalismus ist keiner. Wo er auf Funktionen bezogen ist, folgt er diesen nicht, sondern dekretiert sie.“⁶¹¹

Die Moderne erscheint so als repressive Methode.⁶¹² Von den situativen, gewachsenen Typologien der Vergangenheit blieben beim „Internationalen Stil“ nur stereometrische Reduktionsformen, die rechtwinkligen Einheitsgeometrien konzessionsloser Einzelgebilde.

Auch die formalen Reaktionen des Brutalismus und des technoiden Spätmodernismus, die gegen den gleichförmigen gläsernen Leichtkörper des „Internationalen Stils“ die materielle Wichtigkeit von skulpturierten Beton beziehungsweise die konzeptionelle Komplexität einer Exoskelett-Konstruktion setzten, konnten oder wollten die Logik einer „die Umwelt ignorierende[n] Exzentrik eines Monuments“⁶¹³ nicht durchbrechen. Ebenso wenig die formalistische Poesie der reinlichen *New York Five*, deren kompositionelle Verkomplizierungen und weiße Albinomutationen Tom Wolfe despektierlich als „Gerrit Rietveld im Vollsuff“⁶¹⁴ bezeichnete. Der geometriebewusste Brutalismus, der seine Gebäude als skulptural zerklüftete Plastiken inszenierte, und der technoide Spätmodernismus exhibitionistisch gezeigter Maschinenästhetiken widersetzten sich in ihren

611 S. 96

612 In der Weise, wie sich die Modernisten der Einsicht verweigerten, ihr Funktionalismus sei selbst nur ein neuester Stil der Stilgeschichte, negieren sich freilich ihre genuine *Modernität*. Eine *Modernität*, die sie mit ihren Feinden, den Historisten und den Sezessionisten des Jugendstils, teilen: „Despite that the question of style actually makes sense only insofar as there are several styles to designate, it is used to argue the validity of one particular style. Actually, to affirm a break in posing the question of style, and at the same time, to claim the absolute validity of one, is a defining paradox of the advent of modernity. In fact, the style question cannot be answered anymore, since the battle between any (neo-)style cannot be won by either of the factions, but can only be stopped by discrimination.“ (Mona Mahall, Asli Serbest, *How Architecture learned to speculate*, Stuttgart: 2009, S. 28). Die von Mahall und Serbest erlangte anti-essentialistische Einsicht, dass der Funktionalismus der Modernen Bewegung letztlich selbst bloß eine architekturpolitische Strategie der Machterlangung, eine „Spekulation“, gewesen sei, setzt allerdings die genuine Kontingenz architektonischer Verfahrensweisen mit den Intentionen der Modernisten gleich, die jedoch eigentlich das Gegenteil wollten: sich mit der Legitimitätsfigur eines Funktionalismus der Historizität ihrer formalen Entscheidungen zu entziehen. Rezeptionsseitig liegt diese Moderne-Besprechung jedoch richtig: „Modern architecture affords to break up with the traditional canon in favor of an economy of attention. It preserves a hierarchical system, although it avoids to carry forward the traditional. Quite the contrary is true: the visible break with precedent forms and values, the negation of the old, in favor of the novel, has become the main point of valuation. Modernism's reductionism is not to omit all dispensible and redundant, but to become spectacular by valorizing what formerly is no valuable.“; S. 212

613 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 95

614 Tom Wolfe, *Mit dem Bauhaus leben*, Hamburg: 2007, S. 116; Ihn erinnert der formalistische „Röhren-Efeu“ an eine „Insektizid-Siederei“ (S. 8). Portoghesi ist dem Formalismus der New York Five nicht weniger feindlich gesinnt: „Der lange Todeskampf der Modernen Bewegung nimmt so die Form eines Deliriums an, in dem verschleiert und verhärtet, wie in einem hyperrealistischen Bild, die Träume einer glücklichen Kindheit wiedererscheinen. Die scheinbar progressive Bewegung enthüllt sich auf die Dauer als steril und opportunistisch.“; Paolo Portoghesi, *Ausklang der modernen Architektur*, Zürich: 1982, S. 86

Positionswechsel der simplizistischen Stereometrie primärer Körper. Jedoch zum Preis „monumentaler Einschüchterungsarchitektur“⁶¹⁵. Der „Internationale Stil“ sowie der Brutalismus und der Techno-Spätmodernismus blieben so Demonstrationen „einer verabsolutierten Moderne, die jegliche Bindung an die bestehende Stadt und an die Geschichte abgestreift hat“⁶¹⁶.

Hier setzt die städtebauliche Argumentation der Postmoderne ein, die Aldo Rossis *Die Architektur der Stadt* lanciert hatte. Der Rationalist Rossi hatte dabei aber selbst noch die geniale Intervention mit stilistisch definierten Architekturmonumenten gefordert. Seine geschichtlichen Beispiele argumentierten *mit* dem Monument *gegen* die moderne Funktionstrennung. Die Baudenkmäler sind die „primäre[n] Elemente der Stadtarchitektur“, da diese stark genug seien, Funktionswechsel zu ertragen und sich ins kollektive Bewusstsein einzuprägen.⁶¹⁷

Die städtebauliche Dialektik von Moderne und Postmoderne war jedoch in Gang gebracht. Auch wenn Rossis rationalistische, den klassischen Künstlerarchitekten rehabilitierende Theorieposition in der Folge von einem Kontextualismus Konkurrenz bekommen sollte, der ein feinsinniges architektonisches Einpassungsvermögen entwickelte. Einem Kontextualismus, der Besonderheiten der geographischen Lage und regionale Eigentümlichkeiten gegen die sozialen Eigenschaften der anti-historischen Moderne aktivierte. Denn nicht nur *Form follows Fiasco* von Peter Blake hat umfänglich die regulativen Ideen der Moderne als limitierende Gesten und irrationale, eitle Selbstüberschreitungen zurückgewiesen:

„the masters and their followers in the Modern Movement have become advocates and promoters of ugliness, of venality, of greed, of social desintegration, of land exploitation.

Wherever and whenever they take a public stance, it is almost invariably on the side of the

615 Owen Hatherleys Verteidigung des britischen *New Brutalism* betont dessen politische und soziale Funktion als Festungen der Arbeiterklasse: „There is a general conviction that the working class were slotted into a world of concrete walkways and towers when all we ever wanted was the old back-to-backs [...] What can't be imagined is a context in which we might have *welcomed* Modernism, and in fact approached it as part of a specific collective project.“ (Owen Hatherley, *Militant Modernism*, Winchester: 2008, S. 9) Die „Einschüchterungsarchitektur“ des Brutalismus und seine „absent spaces are examples of the two things [contemporary] IKEA modernism can't abide. First, the crassness and vulgarity of the popular, of mass culture; and second, the unfashionable, uncomfortable class-against-class politics of mass movements.“ (S. 16) Auch wenn Hatherley eingesteht, dass „the city centres of blitzed Britain [...], those ferroconcrete fortresses of multi-storey carparks, Arndales and council flats were often the hardest line Modernism, and were as often the projects of rapacious property developers as those well-meaning old Labour-'paternalists'.“ (S. 17) Das Verhältnis des Brutalismus zum „Internationalen Stil“ verkennt Hatherley trotz seiner klassenkämpferischen Rhetorik nicht: „Brutalism thrived on a dialectic of the purist and the fragmented, montage and the memorable single image. If their opponents were Stalinist, Brutalism was Trotskyist: while opposing the practice of the 'masters' of 'classical' modernism, it supported the original theory in toto and regarded itself as the fulfilment rather than the abolition.“; S. 30

616 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 40

617 „Die Gemeinschaft in ihrer Gesamtheit [...] findet ihren dauerhafteren Ausdruck in den Baudenkmälern einer Stadt.“; Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, Düsseldorf: 1973, S. 14

aggressors – arguing for the destruction of a well-established neighborhood; arguing for the construction of a mammoth skyscraper [...] that will be environmentally and visually polluting [...]. And arguing, finally, that the new technology is also very good for you – even if it saturates the air with asbestos flakes, rust, and falling glass“⁶¹⁸.

Blake forderte ein „Moratorium“ der Moderne ein, beziehungsweise gleich mehrere Moratorien. Ein erstrangiges Erfordernis zur Wiederherstellung städtischen Lebens sei die Beseitigung diagrammatischer „Zoning“-Unterteilungen. Einhergehend ist der moderne Mythos der vertikalen Stadt preiszugeben⁶¹⁹ und wieder in menschlichen Maßstäben zu planen. Das Abreißen bestehender Gebäude nach dem Modell quartiersweiser Flächensanierungen sei einzustellen und der weitere Ausbau des Autobahnsystems, der die Suburbanisierung vorantreibt, aufzuhalten. Denn im Gegensatz zur Moderne, die den Automobilismus fetischisiert, ist Blake klar, „that the Ideal City would be one that required few, if indeed any, forms of mechanical transportation other than those that every person possesses as part of his or her anatomy. Ideal Cities, it seems clear, are pedestrian cities“⁶²⁰.

Die Postmoderne wird – insbesondere in ihren „themed place-makings“ – diese Einsicht teilen. Blakes architekturtheoretischem „Moratorium“ der Moderne pflichtete sie ohnehin bei.⁶²¹ Wobei freilich das, was die architektonische Dialektik von Moderne und Postmoderne als Besonderheit kennzeichnet, nämlich eine selektive Beschreibung der Modernen Bewegung zu benötigen, um sich davon theoriepolitisch effektiv absetzen zu können, auch Peter Blake, der selbst jedoch kein Postmodernist war, vorgehalten werden kann. *Form follows Fiasco* setzte die Moderne mit dem

618 Peter Blake, *Form follows Fiasco. Why Modern Architecture hasn't worked*, Boston, Toronto: 1974, S. 149

619 Die technisch, ökonomisch und sozial fragwürdige „Fantasy of the Skyscraper“ wurde von der Postmoderne allerdings unter mittäterschaftlicher Beteiligung weiter getrieben. Michael Graves entwarf mit dem *Humanatower* in Louisville, Kentucky, und dem *Portland Municipal Services Building* in Portland, Oregon, gleich zwei Ikonen des postmodernistischen Stils. Philip Johnson, Cesar Pelli und Helmut Jahn entwickelten sich zu den international tätigen Meistern dieses Genres, das unvermindert dazu beiträgt, städtisches Leben zu eliminieren. Insbesondere weil Wolkenkratzer das soziale Wechselspiel einer weitestgehenden Isolation ausliefern: „In the Vertical City, the sidewalk is replaced by the elevator. The sidewalk, a place of conversation and confrontation, is replaced by a capsule, a mute place enlivened occasionally by piped-in jukebox melodies.“ (S. 80); Die Renditeinteressen der „hit-and-run speculators“ wurden so ebenso weiter exekutiert wie in ihnen die moderne „Fantasy of Technology“ weiterlebte. Gegen den Einsatz neuer experimenteller Baumaterialien und den Mythos der Präfabrikation richtete sich Blake wegen ihrer geringen Materialqualität und Haltbarkeit: „'Research' in the building industry vocabulary of the United States, in particular, really means little more than inventing an aluminium shingle that looks like a cedar shingle, but costs less; [...] Most 'research' in other words, is the search for bigger and more profitable markets – not the search for better products.“; S. 44

620 S. 103

621 „Protesting its faith in reason, the movement was, in fact, the most irrational since King Ludwig of Bavaria went mildly berserk. Protesting its faith in the common man and in an egalitarian world, it wiped out 'little people' right and left, and their neighborhoods, in the service of private or state capitalism. Protesting in utter devotion to advanced technology, it juggled building materials and methods with the insouciance of the most adroit circus clown. And protesting its dedication to the city as the one and only seat and source and mainspring of civilization, it rendered the city unmanageable and, in effect, scattered its inhabitants to the winds.“; S. 162

hegemonialen „Internationalen Stil“ und New Yorks kahl-schlagenden Stadtplaner Robert Moses gleich und vernachlässigte reflexive, selbstkritische Minderheitenpositionen. Wobei Blake mit seinen „Moratorien“ jedoch gegen den „Internationalen Stil“ und Robert Moses zweifelsfrei im Recht lag.

Weit vielschichtiger wird die Dialektik von Moderne und Postmoderne allerdings noch im Rekurs auf die philosophische Postmoderne. Albrecht Wellmer spricht von einer „Zweideutigkeit des 'postmodernen Feldes', das auch den Postmodernismus affiziert“⁶²² und aus den verschiedenen Perspektiven einer „Selbstüberschreitung der Moderne“ herrührt. Die Zweideutigkeit, die „tief in den sozialen Phänomenen selbst verankert ist“⁶²³ liegt in einem zwangsläufigen Perspektivismus. Dabei, den gegen eine „totalisierende Vernunft“ gerichteten *postmodern* perspektivistischen Einstellungs- und Orientierungswechseln *postmodern* perspektivistisch zu begegnen. Es ist die Zweideutigkeit, dass sich eine Kritik der *ästhetischen* Moderne gleichermaßen als Fortsetzung einer radikalisierten Avantgarde (Lyotard) wie als eklektizistische Delegitimierung künstlerischen Experimentierens (Jencks) artikulieren lässt und ebenso eine Kritik der *gesellschaftlichen* Moderne gleichermaßen zwischen einer erweiterten Demokratisierung und Irrationalismus oszilliert. Wolfgang Welsch sieht in seiner Aufarbeitung der postmodernen Diskurskonstellation gar eine „Duplizität konträrer Moderne-Diagnosen und Postmoderne-Therapien“⁶²⁴: „Als Krankheit der Moderne wird das eine Mal ihre Uniformierungstendenz, das andere mal ihre Differenzierungssucht beschrieben. Daher verordnen dann – post-modern – die einen eine Therapie der Pluralisierung, die anderen eine der Homogenisierung.“⁶²⁵

Setzt man die philosophische Postmoderne mit der exponierten Position Jean-Francois Lyotards gleich, scheint es, als reagierte die Architektur rein *deeskalierend* auf Lyotards politisches Pluralitätsbewusstsein und seinen epistemologischen Perspektivismus. Sie teilt die philosophische Einsichtigkeit in die irreduzible Vielfalt ineinander verschachtelter Sprachspiele und weiß mit Welsch gesprochen, dass „Konflikte unvermeidlich [sind] und [...] eine Versöhnung unmöglich.

622 Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main: 1985, S. 56

623 S. 57

624 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987, S. 59

625 S. 53; Welsch: „Da formiert sich zum einen – spiegelbildlich zum Krisenszenario der Differenzierung – ein Postmodernismus ganzheitlicher Option, der auf neue Integration setzt. Und da tritt – spiegelbildlich zum Krisenszenario der Uniformierung – ein Postmodernismus differentieller Option auf den Plan, der auf gesteigerte Pluralität setzt.“ (S. 54) Andernorts differenziert Welsch despektierlich zwischen zwei Versionen der Postmoderne: „zwischen einer, welche die Pluralität ernst nimmt und einer, die sie verspielt. [...] Die Potpourri-Version gab sich demokratisch, indem sie die konsumistisch-inszenatorischen Bedürfnisse der Erlebnisgesellschaft bediente, und die strenge Version berief sich auf die Maßstab setzenden Errungenschaften der wissenschaftlichen und künstlerischen Avantgarden.“ In: Wolfgang Welsch, „Was war die Postmoderne – Und was könnte aus ihr werden?“, in: Ingeborg Flagge, Romana Schneider (Hg.), *Die Revision der Postmoderne. Post-Modernism Revisited*, Hamburg: 2004, S. 36



1, 2, 3, 4, 5, 6: Variationen im postmodernen Scherz:
 Stanley Tigerman, *Lake Street Garage*, Chicago, 1984-1986; Robert A. M. Stern, *Walt Disney World Casting Center*, Buena Vista, Florida, 1987-1989; Robert A. M. Stern, *Disneyland Paris Preview Center*, Marne-La-Vallée bei Paris, 1988 (abgerissen); Robert A. M. Stern, *Roy Disney Feature Animation Building*, Burbank, Kalifornien, 1992-1995; Kengo Kuma, *M2 Building*, Tokyo, 1989-1991



Daher ist die postmoderne Gesellschaft unaufhebbar plural. Wer diese Pluralität überschreiten wollte, der wäre, wenn er es als Soziologe versuchte, ein Ignorant, wenn er es aber politisch täte, ein Diktator.⁶²⁶ Und als Architekt beides.

Jencks Konzeption der „Doppelkodierung“ *deeskaliert* jedoch tendenziell die „Vielheit der Horizonte“ indifferenter Sprechformen, Verfahrensweisen und Lebensentwürfe. Nicht weil sie ihre stilistischen Brechungen und Mehrfachkodierungen in eine höhere architektonische Einheitlichkeit, eine gemeinsame Sprache, zwingt, sondern weil sie ihre künstlerischen Einfälle zur Illustration ästhetischer Pluralität in ihre partizipativen Rezeptionsanweisungen von Architektur als „Medium des Narrativen“ einspannt. Denn das Telos der architektonischen Postmoderne ist die visuelle und emotionale Attraktivierung. Die Architekturen des postmodernen „Theming“ versprechen die Präsenz und Gegenwärtigkeit eines „einprägsamen Ortes“. Und sie versprechen sich davon letztlich einen sozialen Ausgleich, eine durch ihre Fähigkeit zur erzählerischen Vergegenständlichung hergestellte erweiterte Partizipation – in der Multiplizität der Perspektiven und Partikularität der Lebensbereiche.⁶²⁷

Jean-Francois Lyotards ästhetische Theorie des „Erhabenen“, das auf ein „Nicht-Darstellbares“ weist, ist davon weit entfernt. Lyotards präferierte Affektionen des „Erhabenen“ entwickeln sich aus der experimentellen Rigorosität der künstlerischen Avantgarden, ihren *negativen Darstellungen* und *Formlosigkeiten*. Eine solche avantgardistische Radikalität ist der architektonischen Postmoderne fremd.⁶²⁸ Sie bietet im Gegenteil eingängige „Erzählperspektiven“ auf und erschließt sich die Vergangenheit als Reservoir semantischer Potentiale.⁶²⁹ Lyotards Urteil über Jencks' partizipatives oder populistisches Postmoderne-Modell war demgemäß eindeutig: „Der Eklektizismus spricht die

626 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987, S. 30

627 Für das Demokratiedefizit moderner architektonischer Entscheidungsfindung sensibilisierte Postmodernisten wie Lucien Kroll oder Ralph Erskine entwickelten dabei eine bewohnerfreundliche „Symbolisierung der Partizipation“, die einen (partiellen) Demokratisierungsprozess formal *veranschaulichen*. Klotz bemerkt jedoch, dass Erskines Formensprache bei der *Siedlung Byker* in Newcastle keine partizipatorische Realität widerspiegelt, sondern lediglich Erskines Stilvorstellung einer „demokratischen“ Wohnanlage verkörpert: „eine teilnehmende, mitsprechende Konditionierung der Bewohner für eine neue Umwelt. [...] Die eigentlichen Design-Entscheidungen hat sich also Erskine nicht nehmen lassen.“; Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 391

628 In diesem Moment sind sich die Postmoderne und die künstlerischen Avantgarden allerdings zugleich auch nah. Peter Bürger weist ebenso wie Lyotard hin, dass zwar „die historischen Avantgardebewegungen die Institution Kunst nicht [haben] zerstören können, wohl aber haben sie die Möglichkeit zerstört, daß eine bestimmte Kunstrichtung mit dem Anspruch allgemeiner Gültigkeit auftreten kann.“ (Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: 1974, S.122). Denn die Avantgardebewegungen haben keinen Stil im eigentlichen Sinn entwickelt: „Es gibt keinen dadaistischen, keinen surrealistischen Stil. Diese Bewegungen haben vielmehr die Möglichkeit eines epochalen Stils liquidiert, indem sie die Verfügbarkeit über die Kunstmittel vergangener Epochen zum Prinzip erhoben haben.“ (S. 24). Die eklektizistische Postmoderne betont ebenso diese Verfügbarkeit.

629 Wo Lyotards Ästhetik des „Erhabenen“ den Eindruck eines „Nicht-Darstellbares“ intensiviert und ästhetische Repräsentation verneint, wollten postmoderne Architekten eindeutige Referenten stabilisieren, wiedererkennbaren Sinn genießen. Ihr Verständigungskodex strebt nach der Identität des „einprägsamen Ortes“, nach dem Baudenkmal als „Zeichen des Kollektivwillens“ (Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, Düsseldorf: 1973, S. 14) ; nach Popularität und Öffentlichkeit. Die „Doppelkodierung“ bezweckt ästhetische Fiktionen, die ihr Publikum in ihre lebensgeschichtliche Situation eingliedern kann.

Gewohnheiten des Illustriertenlesers an, [...] den Geist des Supermarkt-Kunden.“⁶³⁰ Was für Lyotard als reaktionäre Kreativität erscheint, die zwar keine konservative Wiedereinsetzung der Tradition betreibt, aber doch eine Wiedereinsetzung eindeutiger Sinnbenennung, kann jedoch mit Albrecht Wellmer – in der „Zweideutigkeit des 'postmodernen Feldes'“ – als wohlwollende Freisetzung einer alltagssprachlichen Kommunikation honoriert werden, die sich vom verarmten Zeichensystem des „Vulgärfunktionalismus“ emanzipiert. Die „unzweifelhaften Korrespondenzen“ liegen in der Überschreitung normierender Einheitsperspektiven. Wobei der „radikale Eklektizismus“ in der Architektur diese Überschreitung *zweideutigweise* über stabile semantische Verweishorizonte erreichen will:

„Gedacht ist an eine produktive Nutzung der neuen Freiheitsgrade, die das moderne Bewußtsein im Verhältnis zur Tradition sich erworben hat, an die Möglichkeit, aus den versteinerten Schriften der Vergangenheit Funken zu schlagen und ihre Zeichen durch die Einfügung in neue Konfigurationen bis zur Lesbarkeit zu verändern. [...] Vergangenheits-
spuren zum Leben zu erwecken; nicht jedoch der Eklektizismus eines unverbindlichen Spiels mit Stilformen, der, unfähig zur Gegenwart, vergeblich einen Halt in der Vergangenheit sucht.“⁶³¹

Wellmer revidiert Lyotards „eigentümliche Reduktion“ der semiotischen Dimension von Kunst zu einer „Energetik“ erhabener Gefühle, die mit einer „fortschreitenden Negation des Sinns“ als *dem* Prinzip der modernen Kunst korreliert. Er betont, die „fortschreitende Negation des Sinns – oder der Repräsentation – in der modernen Kunst nicht zu verstehen als eine irreversible Bewegung der Kunst in Richtung auf ihren reinen Begriff, der sie auf ein Jenseits der signifikativen Sprache oder der gegenständlichen Sprache verweist“⁶³², auf die reine Energie des „Nicht-Darstellbaren“. Im Gegenteil bedeuten radikale künstlerische Avantgarden einer „Entwirklichung der Wirklichkeit“ *zugleich* auch eine Erweiterung der Sinn- und Subjektgrenzen, die sich wiederum kommunikativ einholen lassen. Weil „die Erweiterung der kognitiven, perzeptiven und affektiven Vermögen nicht nur eine *Wirkung* des ästhetischen Verstehens ist, sondern zugleich dessen Bedingung: das

630 Jean-Francois Lyotard, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin: 1985, S. 100; Denn: „diese Art Postmoderne [...] nimmt den Künstlern angesichts der Frage des Undarstellbaren ihre Verpflichtung ab. Diese Frage ist in meinen Augen allerdings die einzige, die im kommenden Jahrhundert den Einsatz von Leben und Denken lohnt. Sie vergessen zu machen ist eine Drohung.“ (ebenda) Mit der Chiffre „Erhabenheit“ verteidigte Lyotard den Heroismus der avantgardistischen Künstler, „seine[r] Brüder im Experimentieren“ (S. 102). Und je radikaler die Bedingungen künstlerischer Arbeit bei den bildnerischen Avantgarden in Zweifel gezogen wurden, desto hinfalliger wird die Idee, die Öffentlichkeit sei ein legitimer Richter der Kunst.

631 Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main: 1985, S. 126-127

632 S. 65

Kunstwerk durchschlägt die Sicherungen unserer gewohnten Wahrnehmungs- und Denkweisen“⁶³³. Anders als bei Lyotard ist bei Wellmer die avantgardistische Entgrenzung deswegen spezifisch oder perspektivistisch: „Kunst ist nicht das Andere der Vernunft oder Sinns [...]; Kunst ist eher verdichteter, in Bewegung gebrachter, mit neuen oder mit verschütteten Energien aufgeladener Sinn. Es ist nicht der Terror der Zeichen, Bedeutungen, des repräsentierenden Denkens oder der Wahrheit, gegen den sie sich polemisch richtet, sondern der Terror des jeweils etablierten und erstarrten Sinns.“⁶³⁴ Gegen diesen Terror des Etablierten, richtete sich auch die architektonische Postmoderne, gegen die etablierte, verengte architektonische Sprache des „Vulgärfunktionalismus“ und die damit einhergehende Verrohung der Lebenswelt.⁶³⁵

2.2.2 Architektur als „Medium des Narrativen“

So eindeutig und unnachgiebig die Unzufriedenheit mit dem hegemonialen „Internationalen Stil“ und dem Bauwirtschaftsfunktionalismus auch artikuliert wurde, die konkreten Teilrevisionen und Erweiterungen an den Prinzipien der Moderne, die weitsichtige Architekten ab den 1960ern entwickelten, waren in ihrer Breite wenig verallgemeinerbar. Jencks registrierte ein uneinheitliches architektonisches „Sprachgewirr, einen offenen Kampf persönlicher Idiolekte“⁶³⁶, das diffus um die Themen der vorgesetzten Zeichenfassade, einer reflexiven Repräsentativität, der Konfliktbezüge komplexer und widersprüchlicher Einzelemente und die Kenntnis der historischen und regionalen Gegebenheiten kreisten.

Dennoch arbeitete Jencks in seiner Arbeit *Die Sprache der postmodernen Architektur* (die den Begriff der „Postmoderne“ als solchen in den akademischen Architekturdiskurs einsetzte), ein sehr konkretes theoretisches Konzept aus. Er insistierte, dass „postmoderne Architektur im Versuch, sich mitzuteilen, doppelt kodiert ist in einer eklektischen Mischung traditioneller oder lokaler Codes mit

633 ebenda

634 S. 69

635 Denn gegenüber seiner eigentlichen ideologiekritischen Bedeutung und seiner kompositorischen Befähigung zur ästhetischen Verdichtung und sprachlichen Klarheit, so Wellmer, „krankt der Funktionalismus, so wie er historisch wirksam geworden ist, an formalen und mechanischen Simplifizierungen, die ihn dem technokratischen Zeitgeist kongenial werden ließen. Insbesondere krankt er daran, daß er keine angemessene Reflexion auf die Funktions- und Zweckzusammenhänge einschließt, auf die hin funktional zu produzieren und zu bauen wäre.“ (S. 121) Wellmer kann die Postmoderne so als Bewegung kommentieren, die sich (symbolisch) gegen eine Instrumentalisierung der Architektur durch Kapitalinteressen und bürokratische Planung verwehrt: „Denn ein Funktionalismus, der sich die grundlegenden Funktionen und Prioritätsverhältnisse unkritisch vorgeben läßt, kann [...] nur die Sanktionierung einer im Zeichen von Kapitalverwertungs-, Verkehrsplanungs- und Verwaltungsimperativen vollzogenen Verwüstung der Städte bedeuten.“; ebenda

636 Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: 1980, S. 39

solchen der Moderne.“⁶³⁷ Jencks spezifizierte die weitläufige Einsicht in den „Zeichencharakter“ von Architektur zu seinem Kommunikationsmodell der „Doppelkodierung“, dass Visuelles und Soziales *pluralistisch* organisiert, indem seine architektonischen Erzählfiktionen die Heterogenität der partizipierenden Geschmacksgemeinschaften bedenken und unterschiedlich versorgen. Gegen die kulturelle Indifferenz des „Internationalen Stils“ sollten so die Rezeptionsmöglichkeiten nicht nur erweitert, sondern auch regional und lebensweltlich konkretisiert werden.⁶³⁸

Jencks' Modell des „radikalen Eklektizismus“ antizipierte die gesellschaftstheoretische *Condition postmoderne* und erneuerte die demokratischen Bewegungsfreiheit der Architektur aus der Einsicht in die grundsätzliche Pluralität und Partikularität der postmodernen Gesellschaftskonstellation. Mit Wolfgang Welsch:

„Die prohibitive Konsequenz und Rückseite dieses prinzipiellen Pluralismus ist seine anti-totalitäre Option. Die Postmoderne plädiert – auf Grund ihrer Erfahrung des Rechts des Verschiedenen und auf Grund ihrer Einsicht in den Mechanismus seiner Verkennung – offensiv für Vielheit [...]. Sie tritt für die Vielheit heterogener Konzeptionen, Sprachspiele und Lebensformen nicht aus Nachlässigkeit und nicht im Sinn eines billigen Relativismus ein, sondern [...] aus Motiven der Freiheit.“⁶³⁹

Jencks legte jedoch das postmoderne „Finitätsbewußtsein“ von der Unübersetzbarkeit heterogener Sprachspiele architekturtheoretisch auf die partizipative Kommunikationsleistung fest. Er betonte weniger die methodischen Kenntnisse der postmodernen Architekten als den *vermeintlichen* sozialen Antrieb ihrer Interventionen.

Heinrich Klotz hat diese Tendenz korrigiert. Seine Postmoderne-Teildefinitionen sind deskriptiver. Die allgemeine Feststellung „Die *geometrische Abstraktion* wurde von einer zur Bildhaftigkeit tendierenden *fiktionalen Darstellung* abgelöst“⁶⁴⁰ zwingt die architektonische Methode nicht im gleichen Maße in ein soziales Verhältnis wie Jencks' Beschreibungen.⁶⁴¹

637 S. 133

638 Nachträglich schreibt Jencks: „Entscheidend war die Frage, ob die ausgewählte Architektursprache zum Ort, zur Funktion des Gebäudes und zur gewohnten Ausdrucksweise des Nutzers passte. Und wie auch immer sie sprachen. Es war kein Esperanto.“; Charles Jencks, „Die Meta-Erzählung der Postmoderne“, in: Ingeborg Flagge, Romana Schneider (Hg.), *Die Revision der Postmoderne. Post-Modernism Revisited*, Hamburg: 2004, S. 18

639 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987, S. 5

640 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 423

641 Ein weiteres Defizit von Jencks ist seine Neigung, bei der Differenzierung ästhetischer Ausdrucksweisen historisierende Stilentscheidungen überzubetonen: „Jencks' Affinität zum historisierenden Formenspiel, das die Auswahl seiner Beispiele bestimmt, hält den Fundus der architektonischen Sprachen jedoch äußerst begrenzt“. In: Oliver Elser, „Postmoderne“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: 2002, S. 259

Die künstlerische Autonomie, die beispielsweise der Rationalismus für seine dennoch intensiv erzählerische Architektur geltend machte, wird Klotz so weit eher gerecht, wenn er konstatiert, „daß an die Stelle der Abstraktion der Moderne eine neue Gegenständlichkeit getreten ist“⁶⁴², eine Architektur der Veranschaulichung gestalterischer Fiktion, die „über die Erfüllung von primären Nutzungsansprüchen hinaus erneut zu einem Medium der narrativen Darstellung“ wurde. Klotz abstrahiert von der mehrfachkodierten Verschränkung semantischer Architekturinhalte und ihrer kommunikativen Eignung auf die gestalterischen Fiktion als solche. Auf die Einsicht, Architektur sei ein „Medium des Narrativen“.

Heinrich Klotz kommt so nicht in die Verlegenheit, die Narrationen des postmodernen „Theming“ auf die diskursive Einlösung expressiver künstlerischer Geltungsansprüche festlegen zu müssen. Denn das Kommunikationsmodell der „Doppelkodierung“, dass die architektonische Narration *rezeptionsästhetisch* auf die Breite der sozialen Daseinsfelder zu demokratisieren scheint, unterschlägt ein zentrales *produktionsästhetisches* Motiv der Postmoderne: die erweiterten Möglichkeiten zur künstlerischen Expression, die durch das „funktionalistische Statut“ in Fesseln gelegt wurden. Denn neben der sozialen Funktion der Architektur – eine eigentlich in den 1920ern gegen die Beaux-Arts-Tradition gewendete *moderne* Argumentationsweise – rehabilitierten die Postmodernen⁶⁴³ zugleich die Rolle des expressiven Künstlerarchitekten, der im Einklang mit der *modernen* ästhetischen Theorie der bildnerischen Avantgarden die fortschreitende Autonomisierung der Kunst vorantreibt.

Jencks sah dies nicht so deutlich. Aber mit der Postmoderne formierte sich „professionspolitisch“ nicht nur ein Anti-Elitarismus wie bei Venturi oder Moore, der der Alltagsästhetik der „Main Street“ und den Bedürfnissen breiterer Bevölkerungsschichten entgegenkommen wollte. Sondern ebenso ein neues altes Selbstverständnis des genialischen Meister-Architekten, dass sich auch auf *diese* Weise von der (verlogenen) technokratischen Eigendefinition der modernen Planer absetzte. Beide – auf den ersten Anschein konträren – Selbstbeschreibungen vermengten sich bei postmodernen Architekten-Persönlichkeiten wie Ricardo Bofill, Michael Graves oder Philip Johnson zu einer eigentümlichen Exzentrik. (Diese Exzentrik ist „doppelkodiert“, weil sie zu gleichen Teilen populär wie elitär sein will. Aber eben anders elitär: nicht elitär im architektonischen Ergebnis, sondern in der entwerferischen Herrlichkeit des Künstlerarchitekten.⁶⁴⁴)

642 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 420

643 Jencks' semiotisches Modell basiert auf der Feststellung, „daß die Moderne eine Verarmung der architektonischen Sprache auf der Ebene der Form bewirkt, und zum anderen, daß sie selbst eine Verarmung auf der Ebene des Inhalts erfahren hat, der sozialen Ziele, für die sie eigentlich baute.“; Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: 1980, S. 15

644 Wenn Paolo Portoghesi schreibt, die Architektur „soll darauf verzichten, das Museum der Meisterwerke bereichern zu wollen, [...] zum Preis einer größer gewordenen Distanz zwischen dem, was die Experten Architektur nennen,

Die semiotische Theoriekonzeption von Jencks bagatellisiert in der Allgemeinheit seiner Kommunikationsperspektive die Eigengesetzlichkeit des ästhetischen Gegenstandsbereichs und des Geschmacksurteils. Eine Eigengesetzlichkeit ästhetischer Prädikate, die insbesondere und speziell dort noch auf sich selbst verweisen, wo die künstlerischen Avantgarden eigentlich die *Aufhebung der Kultur* im Leben und eine Versöhnung gesellschaftlich ausdifferenzierter Wertsphären erzwingen wollten, wie Peter Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde* schreibt:

„Die Intention der historischen Avantgardebewegungen ist bestimmt worden als Zerstörung der Intention Kunst als einer von der Lebenspraxis abgehobenen. Die Bedeutung dieser Intention besteht nicht darin, daß die Institution Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft tatsächlich zerschlagen und damit Kunst unmittelbar in Lebenspraxis überführt worden wäre, sondern vor allem darin, daß das Gewicht der Institution Kunst für die reale gesellschaftliche Wirkung der Einzelwerke erkennbar geworden ist.“⁶⁴⁵

Die Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen konturiert sich in einem Akt der Transgression. Denn die „avantgardistische Intention der Zerstörung der Institution Kunst wird [...] paradoxerweise im Kunstwerk selbst realisiert. Aus der beabsichtigten Revolutionierung des Lebens durch Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis wird eine Revolutionierung der Kunst.“⁶⁴⁶ Jürgen Habermas hat diese kategoriale Emanzipation des Ästhetisch-Expressiven ebenfalls in Relation gesetzt zur strukturellen Unrealisierbarkeit einer künstlerischen Entsublimierung im praktischen Lebensvollzug. Denn „eine verdinglichte Alltagspraxis, die auf ein zwangloses Zusammenspiel des Kognitiven mit dem Moralisch-Praktischen und dem Ästhetisch-Expressiven angelegt ist, läßt sich nicht durch den Anschluß an jeweils *einen* der gewaltsam geöffneten kulturellen Bereiche kurieren“⁶⁴⁷. Habermas betont, dass

„[a]lle Versuche, die Fallhöhe zwischen Kunst und Leben, Fiktion und Praxis, Schein und Wirklichkeit einzuebnen; den Unterschied zwischen Artefakt und Gebrauchsgegenstand,

und den Wünschen, Bedürfnissen und Hoffnungen der Menschen“ (Paolo Portoghesi, *Ausklang der modernen Architektur*, Zürich: 1982, S. 33) hat er zwar den egalitaristischen Impuls der Postmoderne auf den Punkt gebracht. Den entwerferischen Impuls vieler postmoderner Künstlerarchitekten, die klassizistische Pompformeln und Zitate alter Meister verschiedener Kunstepochen zur Unterlegung ihrer eigenen Virtuosität verwendeten, verfehlt er jedoch. Die Rolle des Star-Architekten scheint in weiterer Folge verstärkt zu zweitem zu tendieren. Werner Sewing spricht sarkastisch von „Global Player[s] am globalen Nietzscheanismus aus Unternehmertum und Künstlervirtuosität“; Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 8

645 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: 1974, S. 117;

646 S. 98

647 Jürgen Habermas, „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, in: ders., *Zeitdiagnosen. 12 Essays*, Frankfurt am Main: 2003, S. 21

zwischen produziertem und Vorgefundenen, zwischen Gestaltung und spontaner Regung zu beseitigen; die Versuche, alles als Kunst und jeden zum Künstler zu deklarieren, alle Maßstäbe einzuziehen, ästhetische Urteile an die Äußerungen subjektiver Erlebnisse anzugleichen – all diese [...] Unternehmungen [...] [beleuchten] wider Willen genau die Strukturen der Kunst, die verletzt werden sollten, umso greller [...]. Der radikale Versuch der Aufhebung der Kunst setzt ironisch jene Kategorien ins Recht, mit den die klassische Ästhetik ihren Gegenstandsbereich eingekreist hatte.“⁶⁴⁸

Den *Kunstcharakter* der Architektur im postmodernen „Theming“ lässt sich deshalb mit Heinrich Klotz' bescheidenerer Definition der gestalterischen „Fiktion“ besser begreifen⁶⁴⁹. Und begreiflicher wird auch der Niedergang der Postmoderne, der gemeinhin mit den Verdikten einer einsetzenden Beliebigkeit und Kommerzialisierung ihrer architektonischen „Fiktionen“ begleitet wird. Denn „[n]icht praktische Bürgerbeteiligung, sondern die professionelle Aufnahme eines konsumistischen Stadtverständnisses war die Leistung der postmodernen Architekten“⁶⁵⁰. Die Zuneigung zur Historie ist dabei entweder zur konsumistischen Stadtsimulation zerflossen oder aber zum selektiven Geschichtsbewusstsein eines politischen Neotraditionalismus verfestigt.⁶⁵¹

Später kommentierte Jencks die Entwicklung selbst in einer Sichtweise, die das expressive Moment des künstlerischen Meister-Architekten einbezieht: die Postmoderne habe letztlich „den Starkult verstärkt, das Surrogat und die Simulation in ein ganz gewöhnliches Geschäft verwandelt“⁶⁵². Ihre „dunkle Seite [sei] das Simulakrum und das Markenzeichen“⁶⁵³. Bezeichnenderweise endete ihr letztes Etappenziel in der neokonservativen Zeitgeistspur von *Celebration*.

648 S. 19-20; Denn „wenn man die Gefäße einer eigensinnig entfalteten kulturellen Sphäre zerbricht, zerfließen die Gehalte; vom entsublimierten Sinn und der entstrukturierten Form bleibt nichts übrig, geht eine befreiende Wirkung nicht aus. [...] Die Verständigungsprozesse der Lebenswelt bedürfen einer kulturellen Überlieferung *auf ganzer Breite*. Deshalb könnte ein rationalisierter Alltag aus der Starre kultureller Verarmung gar nicht dadurch erlöst werden, daß *ein* kultureller Bereich, hier also die Kunst, gewaltsam geöffnet [...] wird. Auf diesem Wege könnte *eine* Einseitigkeit und *eine* Abstraktion allenfalls durch eine *andere* ersetzt werden.“, S. 20

649 Beides nicht auf Kosten der Eigenständigkeit der Postmoderne als kunsthistorische Epoche. Der Einwand, Klotz würde die postmoderne Geschichtsbeflissenheit definitorisch so nicht mehr eindeutig vom Eklektizismus des 19. Jahrhunderts trennen, hat jedoch keine *prinzipielle* Berechtigung. Auf alle Fälle ist sie kein Argument *pro* Jencks, denn auch diese Definition lässt sich ohne weiteres für den historischen Eklektizismus anwenden.

650 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 145

651 Sei es nun in der Form einer Simulakren-Banalität oder in der Steifheit neotraditionalistischer Rückbesinnung, das historische Bewusstsein der Postmoderne ist Opfer seiner inflationären Verbreitung geworden: „Was als Befreiung vom funktionalistisch-puristischem Dogmatismus der Spätmoderne begann, erzeugte am Ende Überdruß, als Segmentbogengiebelchen Tiefgarageneinfahrten krönten und neckische postmoderne Elemente in das Repertoire von Fertigteilhaus-Herstellern eingegangen war.“; Hubertus Adam, „Zwischen Banalität und Extravaganz. Postmoderne Architektur – Und ihre (Nach-)Wirkungen“, in: Ingeborg Flagge, Romana Schneider (Hg.), *Die Revision der Postmoderne. Post-Modernism Revisited*, Hamburg: 2004, S. 63

652 Charles Jencks, „Die Meta-Erzählung der Postmoderne“, in: Ingeborg Flagge, Romana Schneider (Hg.), *Die Revision der Postmoderne. Post-Modernism Revisited*, Hamburg: 2004, S. 31

653 S. 13



1, 2, 3, 4, 5, 6: Die Postmoderne, eine kontemporäre Neuerfindung: Michele De Lucchi (mit Vakhtang Zesashvili und Franc Zagari), *Georgischer Präsidentenpalast*, Tiflis, 2004-2009; *Hard Rock Café*, Kuwait Stadt, 2004; *Princess Court Building*, Port of Spain, Trinidad, 2000; Alexander Velikanov, Andrey Bokov, Marina Belitsa, Alexander Kuzmin, *Et Cetera Theatre*, Moskau, 2005; Vangel Božinovski, *Mutter Teresa Gedenkhaus*, Skopje, 2008-2009; *Hong Kong Central Library*, Hong Kong, 2000-2001

2.2.3 Die „europäische Stadt“ in Typus und Form

Robert Venturi und Denise Scott Brown sahen ihre Devise expliziter symbolischer Mitteilung in Las Vegas und in Levittown, in den „hässlichen und alltäglichen“ architektonischen Konventionen der amerikanischen Lebensweise, bereits eingelöst: „Um unseren Symbolismus finden zu können, müssen wir von den Mittelschichten geprägte Situationen an den Rändern bestehender Städte aufsuchen, die [...] die Sehnsüchte fast aller Amerikaner repräsentieren [...]. Dann wird 'die' Streu-Stadt, Los Angeles, unser Rom und Las Vegas unser Florenz sein“⁶⁵⁴.

Zur eigentlichen Referenz des postmodernen „Theming“ (oder der Entwürfe der Venturis⁶⁵⁵) wurde dennoch die Archetypik der „europäischen Stadt“ als „der beständigen Bühne des menschlichen Lebens“⁶⁵⁶, wie Aldo Rossi sie nannte. Selbst die *Main Street U.S.A.* in *Disneyland* referiert auf das geschichtliche Vorbild dieses Öffentlichkeitsmodell, nicht auf die autogerechte „Streu-Stadt“ Las Vegas, deren eindrücklich appellativen Reklamezeichen sich an der Wahrnehmungsweise der

654 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979, S. 190

655 Die polemische Bemerkung „Main Street is almost alright“ war gekonnte Theoriepolitik, eine rein affirmative Entwurfspraxis nahmen die Venturis allerdings nicht ein, selbst wenn sie es wollten. Ihr freundlicher Populismus blieb schwerfällig und akademisch, ihren vielfältigen Aneignungen populärer Zeichen standen meist ihre eigene Intellektualität und entwerferische Befähigung im Wege. Tom Wolfe hat diese Distanz mit jener der Pop Art verglichen: „Venturi pries oft die Pop-Künstler der 60er Jahre, als stellten sie irgendeine Verbindung zwischen der hohen Kunst und der populären Kultur wieder her. Venturis Strategie war tatsächlich genau die gleiche wie die der Pop-Künstler –, und weder der eine noch die anderen hatten ein über das Verspielte und 'Camp'ige hinausgehendes Interesse an der populären Kultur.“ (Tom Wolfe, *Mit dem Bauhaus leben*, Hamburg: 2007, S. 100). Wolfe betont jedoch einen entscheidenden Perspektivenwechsel bei Venturi, der den eigentlichen Dissens mit der Moderne beschrieb: Seine Theorie wollte soziologisch nicht mehr „in der Begriffswelt des Industrieproletariats an *das Volk* denken, nicht mehr an die Arbeiter mit den erhobenen Fäusten, prall gefüllten Adern an den Armen [...], die unterdrückten marxistischen Massen in den Slums der Großstädte. *Das Volk* war jetzt der Mittelstand [...]. Es wohnte in Vorstadtsiedlungen wie Levittown [...] und fuhr in den Ferien nach Las Vegas“. (S. 95-96) So übersteuert Wolfe seine Geschichtsschreibung der Modernen Bewegung zur Polemik, wenn er die Modernisten geschlossen zu Krypto-Kommunisten stempelt, die im „antibourgeois“ Eifer das Ideal des spartanischen Arbeiterquartiers selbst dann noch einlösen wollten, wenn sie eigentlich Paläste für fette amerikanische Kapitalisten errichteten. Doch dieser Widerspruch – dass mit der Moderne „der herrschende Architektur-Stil in diesem, *dem* Babylon des Kapitalismus [...] der Soziale Wohnungsbau“ (S. 60) wurde – ist ein wesentliches Moment der postmodernen Theoriebildung. Die Postmoderne konfrontierte sich soziologisch (wie bereits Morris Lapidus vor ihr) mit dem Konsumhedonismus einer neuen breiten amerikanischen Mittelschicht, mit Menschen, die ihre visuellen Reize aus Fernsehwerbungen, Disney-Freizeitparks und dem nun leistbaren Barbados-Urlaub beziehen. Wolfes Moderne-Kritik übertreibt freilich nicht nur das gesellschaftliche Szenario eines neuen „Wohlstand[s], der in jede Bevölkerungsschicht hinunterreichte“ (S. 59; „Energie und animalischer Appetit und müßige Zerstreungen selbst der Arbeiterklasse“). Sondern er wendet mit beträchtlicher sozialer Gleichgültigkeit das Elend der unteren Schichten, die keineswegs vom neuen ökonomischen Reichtum profitierten, gegen das modernistische Ideal der Arbeitersiedlung selbst. Tendenziell hat der Polemiker Recht, dass die „einzigen Leute, die heute in Amerika in Arbeitersiedlungen in der Falle sitzen, [...] Leute [sind], die gar nicht arbeiten und von der Wohlfahrt leben“ (S. 62). Denn die „Arbeiter – wenn wir mit 'Arbeiter' Leute meinen, die einen Job haben – wandten sich stattdessen den Vororten zu. Sie landeten an Orten [...] [wie dem] San Fernando Valley von Los Angeles, und sie kauften sich Häuser mit Giebeldächern und Ziegeln und Seitenverkleidungen aus Schindeln [...] – je hübscher und auf alt gemacht, desto besser –, und sie stopften diese Häuser mit 'Drapiertware' voll“ (S. 61). Wolfes Rhetorik ist jedoch politisch obszön, wenn er gegen *public housing projects* die Hässlichkeit von Armut und Lebensmittelmarken setzt.

656 Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, Düsseldorf: 1973, S. 13

motorisierten Verkehrsteilnehmer am *Strip* orientieren und sich als kommunikative Sequenz in der vorbeiziehenden Straßenperspektive verselbstständigen.⁶⁵⁷

Disneylands Promenade distanzieren sich aus guten Grund von der modernen „Fantasy of Mobility“, argumentierte Peter Blake anhand ihrer einflussreichsten und problematischsten Prototypen, der *Ville Radieuse* und der *Broadacre City*. Denn beide, Le Corbusiers monolithische Megastrukturen in strenger geometrischer Ordnung und Frank Lloyd Wrights weitmaschiges „coast-to-coast-suburbia“, heiligen den Automobilität und bedeuten „decentralization, which inevitably leads to hundred of millions of wheels, millions of miles of highways, and the wholesale destruction of the natural environment that goes with this.“⁶⁵⁸ Blakes Demaskierung der modernen „Fantasy of the Ideal City“ ist in seiner Festschreibung unzweideutig, was den modernen Idealstädten fehlt: „What is missing is *the street*, that most vibrant, exciting, irritating, and yet most stimulating of all outdoor spaces.“⁶⁵⁹

Die rhetorische Allianz der Postmodernen mit der kommerziellen Themenarchitektur der Disney Company verweist indes bei aller Vordergründigkeit ihrer Simulationen auf ein Konstituens von Stadtkultur, dass die Moderne verweigerte: das tradierte, lebensweltlich gefestigte System belebter und durchmischter Orte. In Blakes Augen ist die Themenwelt *Magic Kingdom* in *World Disney World* dementsprechend die interessanteste amerikanische Stadtgründung des 20. Jahrhunderts: „because it is a town of streets. It is also, incidentally and very importantly, an urban organism, [...] *Magic Kingdom* is a street scape.“⁶⁶⁰ Selbstverständlich ist *Magic Kingdom* keine echte Stadt, „the cute facades are gingerbread rendered in plastic“⁶⁶¹. Aber Disneys Themenpark orientiert sich an den Bedürfnissen der Menschen: „all of us are irresistibly attracted to old cities – real or plastic – especially if they have been recaptured from the automobile. Walt Disney World never did permit the monsters within its walls.“⁶⁶²

Blakes „Moratorium“ ist ähnlich pragmatisch wie Charles Moores Verteidigung von *Disneyland* als „einprägsamer Ort“. Es geht ihnen nicht um Themenarchitektur an sich. Sondern um den greifbaren

657 „Wenn man die Zeichen wegnimmt, gibt es keine Stadt mehr. Die Wüstenstadt Las Vegas besteht nur aus dieser verdichteten Kommunikation entlang der Highways“; Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979, S. 25

658 Peter Blake, *Form follows Fiasco. Why Modern Architecture hasn't worked*, Boston, Toronto: 1974, S. 100

659 S. 88; Mit Venturis theoriepolitischen Polemiken ist es nicht getan, lässt sich aus Blakes Problembewusstsein ableiten. Denn Levittown und Las Vegas sind im gleichen Maße wie sie mit ihren „hässlichen und alltäglichen“ Symbolismen Bedürfnisse bespielen, die die moderne „Reduktionsgeometrie“ reiner, stereometrischer Körper vernachlässigte, selbst aberwitzige Endergebnisse der Moderne, des funktionalistischen „Zonings“ und dem Fetisch unbegrenzter Mobilität. Blake: „This is not said in condescension; it is conceivable that Levittown may someday rival Florence in its human content, if not in physical form. But is it really necessary to wait that long? It is not. The way to seduce suburbanites to return to the cities they left in haste, fear, or anger is to endow our cities once again with some of the qualities that cities used to have.“; S. 114

660 S. 89

661 Ebenda

662 S. 90

Demonstrationswert von Disneys szenischen Kitsch-Silhouetten für eine lebendige Stadtarchitektur, die das funktionalistische Zweckverständnis der Moderne vermeidet, indem sie die historischen Entwicklungslinien städtischen Lebens, das Bestehende – wenngleich in Plastik – fortschreibt. *Disneyland* ist eine realisierte Antithese zur funktionalistischen Organisationsform, noch bevor Postmodernisten wie Paolo Portoghesi ihre Kritik am stadtplanerischen Prinzipienmaximalismus der Moderne theoretisch erarbeiteten:

„Die Mobilität, das 'Zoning', das 'Housing': der Mythos, dass alle städtischen Probleme durch Transportmittel gelöst werden können, steht in unmittelbarer Beziehung zu der unerbittlichen analytischen Tendenz, [...] die Stadt nach funktionalen Gesichtspunkten in homogene Zone aufzuteilen. [...] [S]o sind die modernen Städte, das heißt diejenigen, in denen die Architekten ihre abstrakten Regeln zur Anwendung brachten, ein Abbild von Schizophrenie und die lebendige Form von Vergeudung.“⁶⁶³

Die Postmoderne setzt gegen die funktionale Gliederung und den Traditionsbruch eine emotionale Einordnung der Stadtbereiche. Sie betont die identitätsstiftende Funktion des „einprägsamen Orts“. Und sie ist sich bewusst, dass sich diese stofflich am erfolgreichsten über Vergangenheitsmodelle simulieren lässt. „Theming“ ist eine Konsequenz, denn einer „der Ungleichgewichtsfaktoren der neuen städtischen Umwelt, und nicht nur in der von Bauspekulation geschaffenen, ist, dass nirgendwo dem kollektiven Gedächtnis der Bewohner Rechnung getragen wurde“ und die Moderne ignoriert, „dass die Zeugnisse der Vergangenheit Teil unserer Gegenwart sind und entscheidende Faktoren im Umweltgleichgewicht darstellen.“⁶⁶⁴

Theoretisch für die Postmoderne erschlossen hat die Beschäftigung mit den geschichtlich entwickelten Typologien und dem historischen städtischen Maßstab Aldo Rossi in *Die Architektur der Stadt*. Freilich ohne Venturis Pop-Affirmation für die Realisten der Alltagsästhetik, deren Symbole den „dekorierten Schuppen“, verkleiden sollten. Rossis postmoderne Stadtbeschreibung entwickelte sich nicht kommunikationstheoretisch wie bei den Venturis, sondern im ernsten Ton eines Metaphysikers der Form. Rossi gibt der Postmoderne eine

„europäische Wende [...], die weit abführt von Venturis Plänen für eine unauffällige, sich einfügende Architektur der Alltäglichkeit [...]. Rossi fordert das Monument. Seine Analyse der historisch gewordenen Stadt kulminiert in dem Ergebnis, daß es die Baudenkmäler seien,

663 Paolo Portoghesi, *Ausklang der modernen Architektur*, Zürich: 1982, S. 30-31

664 S. 22-23

die 'primären Elemente', in denen sich das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft ebenso niederschlägt, wie sie die Kulminationspunkte der Stadtentwicklung seien.“⁶⁶⁵

Aldo Rossis gegen den städtebaulichen Funktionalismus gewendete Lektion lautete, „daß im Grunde die Zweckdefinition Nebensache sei, denn die Funktion passe sich der gegebenen Form an, wenn nur die Form bedeutsam genug sei.“⁶⁶⁶ Die Baugeschichte beweise, dass die architektonisch definierte Form der Baudenkmäler der eigentliche und eigenständige Primat des Städtischen sei, der sich nicht in seiner Funktionsabhängigkeit erschließe. Da die großen historischen Monumente, „die einen wesentlichen Bestandteil der Stadt ausmachen, [...] nur ausnahmsweise ihre ursprüngliche Funktion beibehalten haben.“⁶⁶⁷ Der „Objektcharakter“ des Baudenkmals ist seine „weiterreichende Bedeutung“, der Katalysator der städtischen Entwicklung. Er ist die öffentliche Manifestation eines städtischen Gemeinschaftsleben in der Kollektivimagination, die uns an der Geschichte teilnehmen lässt. Der statuarische Ernst des Baudenkmals beweise den Wert der Stadt und von Architektur als nicht weiter reduzierbares, zeitloses Element. Der unvermeidlich instrumentelle Funktionsbegriff hingegen deklassiert städtebauliche Sachverhalte zum „bloßen Organisationsproblem“. Und Architektur verkommt so zur Konfektion, zum Konsumartikel.⁶⁶⁸

Postmodernes „Theming“ im Sog der Rossi-Lektüre entsteht nun nicht in einer Radikalisierung dieser nivellierenden Entwicklung des architektonischen Eigensinns zu einem bloß applikativen wie ornamentalen Geschenkpapier, zum „dekorierten Schuppen“ der Venturis, sondern in der Rekonstruktion der „primären Elemente“. Jener „städtebaulichen Elemente[] von hervorragender Bedeutung, die konstituierende Bestandteile einer Stadt darstellen und permanent an deren Entwicklung teilhaben“⁶⁶⁹.

Zu unterscheiden sind demzufolge eben zwei Pools des postmodernen „themed place-making“: eine um die rationalistische Argumentation Rossis angereicherte traditionalistische Verteidigung der „europäischen Stadt“ und ihrer historischen Typologien auf der einen; und die Venturi-Moore-Linie

665 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 262-263

666 S. 262

667 Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, Düsseldorf: 1973, S. 19; Rossis historische Beispielliste ist lang. Peter Blake dokumentiert die moderne „Fantasy of Function“ mit erfolgreichen zeitgenössischen Umfunktionierungen, um zu zeigen, „that form not only does not necessarily follow function, but that it may, in fact, be the mortal enemy of the latter.“ (Peter Blake, *Form follows Fiasco. Why Modern Architecture hasn't worked*, Boston, Toronto: 1974S. 16): „All over the world, buildings that have been recycled from an earlier function to a new one seem to serve their users better today than they ever did before – and better than contemporary, brand-new efforts designed and constructed to a form that supposedly follows and expresses its function.“; S. 20

668 Das Baudenkmal „aus einer rein funktionellen Sicht als *fixed activities* der Gemeinschaft für die Gemeinschaft [zu] betrachten“ (Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, Düsseldorf: 1973, S. 85) und die Funktion als Rechtfertigung der Stadt herzuleiten, verkennt den eigenständigen Wert der Architektur: „die Form wird auf diese Art ihrer komplexen Motivationen beraubt. [...] [Es] kommt der Architektur keine autonome Qualität mehr zu.“; S. 29

669 S. 73

einer ironischen Ästhetisierung kommerzieller Zweckarchitektur und ihrer Reklamezeichen auf der anderen Seite. Zugleich hebt Heinrich Klotz jedoch in der „geschichtlichen Bezugsebene“ eine Gemeinsamkeit der beiden theoretischen Opponenten hervor:

„Während Rossi und Venturi sich darin auffällig einig sind, daß der entscheidende Mangel des Funktionalismus in seiner Mitteilungsfeindlichkeit bestehe, [...] gehen die Wege zu den Darstellungsinhalten weit auseinander. Rossi hat [...] den Ernst des Monumentalen im Sinn; Venturi – wie auch Moore – denkt an die Symbolisierung des Alltäglichen, an den Bruch mit der repräsentativen Form. Sie alle aber benötigen, um die Kommunikation im Medium der Architektur herzustellen [...] die geschichtliche Bezugsebene.“⁶⁷⁰

Diese „geschichtliche Bezugsebene“ ist für Aldo Rossi maßgeblich. Obgleich sein rationalistisches Entwurfsverständnis keine präzise illusionistische Rekonstruktion eines Stils anstrebte, sich nicht an Details verschenkte, wenn er einen kollektiven Erinnerungswert symbolisch besetzen wollte. Der historische Verweis ist bei Rossi einer des *Typus* und nicht einer der *Form*. Der Typus ist für ihn der „Grundbegriff der Architektur“, die qualitative Essenz, auf die sich die Formen in einer „logischen Operation“ reduzieren und systematisieren lassen; das, was die städtische Lebensweise definiert „entsprechend den menschlichen Bedürfnissen und dem Streben nach Schönheit.“⁶⁷¹

Ehe die rationalistische Strenge von Aldo Rossis asketischer Architektursprache Anfang der 1990er selbst zu einem unverfänglichen Historismus ondulierter Fassadenornamentiken aufheiterte, bestimmten die „allgemeinverbindlichen Prinzipien“ der Typologie seine Entwurfsarbeiten. Seine Abstraktionsleistungen referenzierten auf die Gültigkeit semantisch evidenter Geometrien „reiner Architektur“, die gewährleisten, aus einem architektonischen Phänomen seine Bedeutung ablesen zu können. Dies, so setzt er quasi-metaphysisch ein, sei „nur durch die Geschichtlichkeit der Architektur möglich, für deren Formen die Antike auch heute noch gültige Lösungen gefunden zu haben scheint. [...] [A]ls gebe es unveränderliche Beziehung[en] zwischen den Formen und ihrer Bedeutung“⁶⁷².

Den Zeichencharakter der Architektur entwickelte Rossi in der symbolischen Intensivierung „universeller“ geometrischer Grundformen. Formalästhetisch ist deshalb Rossis rationalistische Hermetik (etwa bei seinem Wohnblock *Gallaratese* in Mailand) nicht weit von den geometrischen Exerzitien der Moderne entfernt, denn die „Korrektur der Moderne belief sich für ihn darauf, daß

670 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 264

671 Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, Düsseldorf: 1973, S. 26

672 S. 94

der Funktionalismus nicht das Ende war, sondern aus ihm heraus ein metaphysischen Drama entstehen konnte.“⁶⁷³

Groß wirken hingegen die erscheinungsbildlichen Differenzen zu traditionalistischen „Themings“, die das historische Vorbild als gesellschaftliches Therapeutikum restaurativ gegen eine fehlgeleitete Kulturentwicklung einsetzen. Und dennoch. *Die Architektur der Stadt* lieferte dem „thematischen“ Illusionismus der wehmütigen Traditionalisten um Rob und Léon Krier eine komplexe Verteidigung der Geschichtsträchtigkeit wirklich existierender Städte – wengleich diese den „städtebaulichen Tatbestand“ als Kollektiverscheinung mit weit buchstäblicheren Zeichen der Reminiszenz szenisch hinterlegten.⁶⁷⁴ Denn eine rein konservierende Kontinuitätswahrung historischer Stadtbilder bezeichnet Rossi als „Permanenz von krankhaftem Charakter, die als etwas Isoliertes und Deplatziertes in Erscheinung tritt.“⁶⁷⁵

„Theming“ im eigentlichen Sinn betrieb Aldo Rossi selbst jedoch in den 1990ern, als er zu einer neuen Unbefangenheit in der stilistischen Reproduktion architektonischer Einheiten gelangte. Seine verspielte und farbenprächtige Daily-Soap-Ensemblierung einer Berliner Gründerzeit-Parzelle beim *Quartier Schützenstraße* steht beispielhaft für eine spätere, beinahe disneyeske Leichtigkeit eklektizistischer Aneignung. In seiner kleinteiligen Collagierung historischer Stile verschiedener Herkunft konkretisierte Rossi den geschichtlichen Kontext ins Detail der *Form*, wo er bis dahin die Geschichtserinnerung des kollektiven Gedächtnisses auf die „logische Konstante“ des *Typus*, die primärgeometrische Form, abstrahiert hatte.⁶⁷⁶

Rossi spricht zwar von der Rekonstruktion charakteristischer Berliner Typen und verweist auf die Zitatverwendung im Berliner Klassizismus.⁶⁷⁷ Seine Arbeitsweise konvergierte stilistisch jedoch nun weit eher mit dem freimütigen, ironisch historisierenden Eklektizismus der Venturianer, als mit dem neotraditionalistischen „Theming“ akademischer Stilreproduktion, mit dem die Krier-Brüder die

673 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984, S. 213

674 Bei Rossi steht zwar: „Wenn wir uns selber vornehmen, 'Baudenkmäler' zu errichten, können wir das nur durch eine stilistisch definierbare Architektur.“ (S. 112) Dennoch verwehrte er sich jedoch gegen einen „städtebaulichen Naturalismus“, der sich auf die Rekonstruktion von historischen Milieus versteift. Denn bei Rossi erhalten die „primären Elemente“ der Baudenkmäler erst über ihren ästhetischen Rang ihre „Permanenz“; eine „eine Bedeutung, die wichtiger ist als ihr Milieu- und Erinnerungswert“; S. 77

675 S. 44; Rossi weiter: „Konservierung widerspricht dem dynamischen Entwicklungsprozess einer Stadt und verhält sich zu deren heutigen Werten wie der einbalsamierte Leichnam eines Heiligen zum Bild seiner historischen Persönlichkeit.“ (ebenda) *Die Architektur der Stadt* erhob die europäische Baugeschichte zwar zum Zentrum der Reflexion, betonte jedoch zugleich die *dynamische* Weiterentwicklung von Ortsbildung und Identifikation in der „Permanenz“ der Baudenkmäler. Von der „historisierenden, zugleich aber zeit- und ortlosen Erinnerungsarchitektur“ (Nicolaus Neumann, „Brüder im Geist von gestern“, in: *Art*, 5/2003) heimeliger Formen, wie sie Rob und Léon Krier prolongierten, trennte Rossi so mehr als nur seine politische Zugehörigkeit zur Linken.

676 „Als die Investoren [...] das Projekt vorstellten, wollte man angesichts des bunten Modells den Anschlag auf den guten Geschmack nicht wahrhaben oder war versucht, einen anderen Modellbauer zu empfehlen, der nicht schon für [die Modelleisenbahn-Hersteller] Märklin und Faller gearbeitet hatte.“; Falk Jäger, „Aldo Rossi trieb es zu bunt“, in: *Der Tagesspiegel*, 22.10.1998

677 In: Alberto Ferlenga (Hg.), *Aldo Rossi. Das Gesamtwerk*, Köln, 2001, S. 402

Postmoderne gesellschaftspolitisch konservativ besetzen wollten. Detaillierte Feingliederungen eines historistischen Ornaments kollidieren mit ironischen Verfremdungstechniken: so lässt die „oft übertrieben wirkende Farbigekeit“ des *Quartiers Schützenstraße* das Ensemble „wie eine Persiflage wirken – kitschige statt kritische Rekonstruktion“⁶⁷⁸.

2.2.4 Disneyland als „einprägsamer Ort“

Das postmoderne Anliegen nach einer besseren Verständlichkeit der Architektur hatte der Rationalist Aldo Rossi über die reduzierte Klarheit von Primärgeometrien einzulösen versucht. Der spätere *Historist* Rossi dagegen näherte sich bei der Entwicklung von Erkennungszeichen den reproduktiven Methoden des „Theming“ an, entwickelte Sinnesaffektationen für ein breites, architekturhistorisch nicht vorgebildetes Publikum – allerdings mit dem Vorwurf konfrontiert, er betreibe seine eigene Kommerzialisierung.⁶⁷⁹

In Rossis letzten Arbeiten scheinen die amerikanischen Ironiker eine Bestätigung gefunden zu haben: sie sind verspielt, doppeldeutig und kitschig; geometrische Maßstabssprünge, stilistische Ungereimtheiten und Überladenheiten sind in eine ungezwungene Komposition gesetzt. Sie scheinen beinahe von jenem feierlichen, aber ironischen „pastoralen Moment“ gezeichnet, das Gerald Allen als Charakteristikum von Charles Moores architektonischen „Zeremonien“ hervorhebt. Wie dieser pflegte Rossi nun ein gewitztes, freundschaftliches Verhältnis zur Baugeschichte und zu regionalen Codes. Allen interpretiert Moores ausgreifenden Postmodernismus als raffinierte und schlagfertige Version einer multiperspektivischen architektonischen Erzähltechnik: „Das Werk von Charles Moore bietet Schockierendes, Rüpelhaftes, Lustiges und Exzentrisches als Wege zu einem erweiterten Verständnis der Welt. Es beinhaltet zugleich die erregende Behauptung, die Sprache der Architektur sei reichhaltig genug, um unsere Welt umfassend zu beschreiben.“⁶⁸⁰

678 Jürgen Neffe, „Metamorphose der Metropole“, in: *Der Spiegel*, 6.9.1999; Rossis späte Entwurfstätigkeiten, etwa seine *Einkaufszentren UNY* in den japanischen Städten Gifu und Nagoya, die *Villa Alessi* oder der *Tecno Parco Lago Maggiore*, beide in Verbania im Piemont, entfernten ihn nicht nur von seiner eigenen rationalistischen Variante einer fiktionalen Vergegenständlichung, sondern schlossen den Kreis des postmodernen „Theming“ in einer Angleichung an den spöttischen Anti-Monumentalismus von Venturi und Moore.

679 Werner Sewing kommentiert die Entwicklung des postmodernen Populismus zum architektonischen Markenartikel exemplarisch an Rossis später Popularität, die er mit einer scheinbaren Inkonzonanz erkaufte: „Es ist diese Tendenz zur virtuellen Beliebigkeit von Schein- und Wunschwelten, die etwa auch beim späteren Rossi immer deutlichere Parallelen zum Imagineering der Disney Company aufwies, die den Gestaltungsanspruch der Elitearchitekten unterminierte.“; Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 30

680 Gerald Allen, *Charles Moore. Ein Architekt baut für den „einprägsamen Ort“*, Stuttgart: 1981, S. 14



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Aldo Rossi als heiterer Postmodernist: *Quartier Schützstraße*, Berlin, 1994-1997; *Centro Torri*, Parma, 1985-1988; *Villa Alessi*, Suna di Verbania, Piemont, 1991-1993



Den „leidenschaftlichen, fast kindlichen Wagemut“ von Moores baulichen Welterschließungen, bei denen formelle und informelle Formgebungen mit formellen und informellen Lebensgewohnheiten korrespondieren, begreift Allen als optimistische „pastorale“ Feierlichkeit, die

„in seinen Ausschweifungen dem ordentlichen und rationalen Treiben der Welt nicht nur in kindlicher Auflehnung widerspricht. Es ist zugleich dessen subtile Parodie. Auf [...] leicht irritierende Weise ähnelt sich gar beides, und diese Folgerung legt naturgemäß nahe, daß Ausschweifung und Norm, Indiskretion und Diskretion, Unordnung und Ordnung keineswegs unüberbrückbare Gegensätze darstellen“⁶⁸¹.

Charles Moores Postmodernismus erstrebt den „einprägsamen Ort“ als Manifestation geglückter Architektur. Die Komponenten und Konstellationen, die diesen „einprägsamen Ort“ erzeugen, werden in seiner zusammen mit Kent C. Bloomer verfassten Entwurfstheorie *Architektur für den „einprägsamen Ort“* zwar teilweise anthropologisierend und unter Verweis auf die psychologische Theorie des Körperschemas erarbeitet, seine Entwürfe reagieren allerdings sehr pragmatisch in der Definition bedeutungstragender Elemente; darin, die architektonische Aufgabe zu erfüllen, zur „Schaffung einer Welt, die eine angenehme Erweiterung unseres Selbstgefühls ist“⁶⁸², beizutragen. In Moores Wertvorstellungen ist Architektur eine „darstellende Kunst“⁶⁸³ – nicht nur als Ergebnis künstlerischer Arbeit, sondern als Bestreben, zeremonielle Bewegungschoreographien „körperbezogener Inszenierungen“ zu entwickeln.

Das „Pastorale“ an Moores Architektur ist jedoch beides, ein seriöses und ein frivoles Spiel. Eine Gestaltungsweise, die Orte und Räume mit ungewöhnlicher Energie belebt, einerseits – seriös – als magische „Bereiche, wo die Erinnerungen des Ichs ritualisiert werden können“⁶⁸⁴, andererseits – frivol – als linkische, unkonventionelle Gesten, die konventionelle Weiheformel der Repräsentation entheiligen. Beide Motive, Qualitäten der Einprägsamkeit hervorzubringen, Orte mit „Talisman-Charakter“, spielen im postmodernen „themed place-making“ eine Rolle. Schließlich können beide die „Prüfung der Erinnerbarkeit, die ein Einprägsamer Ort braucht“⁶⁸⁵, bestehen. Bei Moore bleibt die zweite Entwurfsintention, die unkonventionelle Überschreitung, dabei jedoch von seinem Ethos unterlegt, den Menschen als Maßstab des architektonischen Denkens hervorzuheben.

Der Theorieband *Architektur für den „einprägsamen Ort“* argumentiert dabei anthropologisierend,

681 S. 13

682 Kent C. Bloomer, Charles W. Moore, *Architektur für den „einprägsamen Ort“*, Stuttgart: 1980, S. 93

683 Eugene J. Johnson, „Darstellende Architektur: Das Werk von Charles Moore“, in: Eugene J. Johnson (Hg.), *Charles Moore. Bauten und Projekte 1949-1986*, Stuttgart: 1987, S. 55

684 Kent C. Bloomer, Charles W. Moore, *Architektur für den „einprägsamen Ort“*, Stuttgart: 1980, S. 66

685 S. 123

wenn er gegen die Moderne den emotionale Wert von Architektur einfordert. Entwürfe erhofft, die Orientierung, Geborgenheit, Identifikation ermöglichen und eine haptische Sinnesempfindung einbeziehen.⁶⁸⁶ Moores Bestrebung liegt in einer körperbezogenen und semantisierten Architektur, in „Orte[n], an denen menschliche Körper mit ihren Erinnerungen erfolgreich wohnen“⁶⁸⁷. In einer Architektur, die auf die personale Innenwelt der Bewohner rekurriert, auf die Menschen, Orte und Geschehnisse von emotionaler Wichtigkeit, in szeno- und bewegungschoreographisch eindrücklich gestalteten Gebäuden, Straßen und Plätzen.⁶⁸⁸ Mit keineswegs bloß polemischen Enthusiasmus beschrieb Moore 1965 in seinem einflussreichsten Essay, *You Have to Pay for the Public Life*, das eigenwillige Stadt-Replikat der *Main Street U.S.A.* in *Disneyland* als ein solches Ortsereignis:

„Disneyland, it appears, is enormously important and successful just because it recreates all the chances to respond to a public environment, which Los Angeles particularly no longer has. It allows play-acting, both to be watched and to be participated in a public sphere. [...] Disney has created a place, indeed a whole public world, full of sequential occurrences, of big and little drama, full of hierarchies of importance and excitement“⁶⁸⁹.

Moores Begeisterung ist zwar zweifelsohne relativ zu seiner Einschätzung einer allgemeinen

686 Moore und Bloomer fordern Entwürfe, die die Körperwahrnehmung beim Bewohnen dreidimensionaler Räume respektieren, die *psychophysische* Koordinaten der Menschen über die Errichtung interner Orientierungspunkte und besonderer materieller Taktilität berücksichtigen. Ihre Kritik der Moderne ist ebenso anthropologisierend, wenn sie schreiben, „daß [deren] Architektur ein hochspezialisiertes System sei mit einem vorgeschriebenen Satz technischer Ziele und nicht eine sinnlich erfahrbare und soziale Kunst, die auf wahre menschliche Bedürfnisse und Gefühle reagiert.“ (S. 7) Die Moderne präferiere eine rein mechanische Organisationsform effizienter Nutzungsfunktionen und schränke so die Möglichkeiten zur körperlichen und emotionalen Anteilnahme ein: „Durch die modernen Städte in aller Welt wird unser Orientierungssinn, das Wissen darüber, woher und wer wir sind, auf gefährliche Weise beeinträchtigt. Büros, Wohnungen und Geschäfte bilden Anhäufungen, die Aktensystemen und Grundstückspreisen mehr verpflichtet sind als der Sorge um menschliche Existenz oder Erfahrung.“ (S. 20) Eine weitere Formulierung, in der Bloomer und Moore die Moderne angreifen, umreißt die Programmatik der Postmoderne deutlich: „Der Protest gegen die Unfähigkeit der modernen Architektur, ein starkes Empfinden für Gemeinschaft und Raum hervorzurufen, nimmt zu und schließt die Anklage ein, daß die Architekten ihre Botschaft in einer Art Privatsprache vermitteln, die für die meisten Bewohner ihrer Bauten bedeutungslos bleibt.“ (S. 147). Ihre Reaktion ist ebenso explizit postmodern: „Merkwürdigerweise hat die pauschale, unmenschliche 'soziale' Manipulation der städtischen Form durch die Architektur- und Planungsbüros unseres Jahrhunderts eine unausgewogene Betonung des Originalen und Einmaligen bewirkt. Wir meinen, daß Umweltgestaltung eher eine Choreographie aus Vertrautem und Überraschenden ist, in der das Vertraute die zentrale Rolle übernimmt und die Hauptaufgabe des Überraschenden ist, neue Ausblicke auf das Vertraute zu schließen.“; S. 148

687 S. 8

688 Bloomer und Moore betonen, „daß Choreographie eine bessere Bezeichnung ist als Gestaltung, weil sie viel deutlicher die Bezüge zum menschlichen Körper, dem Bewohnen des Körpers und dem Ortserlebnis herstellt.“ (S. 122). Robert J. Yudell, der das Kapitel „Körperbewegung“ zum Band beisteuerte, unterstreicht dieses planerische Verständnis: „Jede Architektur wirkt als ein potentieller Bewegungsanreiz, entweder direkt oder in der Vorstellung. Ein Gebäude ist ein Ansporn zum Handeln, eine Bühne für Bewegung und Wechselwirkungen. Es ist ein Gesprächspartner für den Körper.“; S. 75

689 Charles Moore, „You Have to Pay for the Public Life“, in: Kevin Keim (Hg.), *You Have to Pay for the Public Life. Selected Essays of Charles W. Moore*, Cambridge, Massachusetts, und London: 2001, S. 126; Zuerst publiziert in *Perspecta*, Nr. 9–10/1965, S. 57–97

kalifornischen Gleichgültigkeit gegenüber einem öffentlichen Leben⁶⁹⁰, die sich im Privatismus von Suburbia manifestiert. Doch hebt er neben der Funktion eines städtischen Öffentlichkeitsbereichs, die *Disneyland* mit gewissen Limitierungen erfüllt, die emotionalen Qualitäten des Themenparks hervor, die er keineswegs durch seine Pappmaschee-Artifizialität konterkariert sieht: „Now nobody thinks that that mountain is the Matterhorn or even a mountain, or that those bobsleds are loose upon its slopes [...]. Yet the experience of being in that space is a real one, and an immensely exciting one“⁶⁹¹. Die Mickey-Mouse-Idyllisierung der geborgten Formen, die Keimfreiheit des Disney Imagineering, registriert Moore pragmatisch, ohne Präention: „No raw edges spoil the picture at Disneyland; everything is as immaculate as in the musical comedy villages that Hollywood has provided for our viewing pleasure for the last three generations. [...] Everything works, the way it doesn't seem to any more in the world outside.“⁶⁹²

Die konfektionierte Welt, die man betritt, wenn man eine Eintrittskarte bezahlt hat, ist *nicht* die Realität, aber in gewisser Weise *besser*, weil bei Disney eben die Springbrunnen sauber bleiben und die Geldbörsen bei ihren Besitzern. Moore macht aus *Disneyland* keine theoretische Frage zur Ideologie, sondern nennt den Themenpark einfach als Beispiel für eine erfolgreiche Herstellung einer belebten Öffentlichkeit. Denn *Disneyland* weckt Erinnerungen und amüsiert. Es lässt in seinen kitschigen, eklektizistischen „Themings“ verschiedenste Bilder, Eindrücke, Erinnerungen kollidieren und stimuliert menschliches Geschehen.⁶⁹³

Für Moore selbst sind Disneys Themenarchitekturen jedoch noch weit mehr als die Herstellung eines „einprägsamen Ortes“. *Disneyland* steht für einen der Vektoren seines Postmodernismus. Die weiteren Vektoren, mit denen Moore die Moderne und ihr Gebot ästhetischer Reinheit abstreifte, sind seine Neugier für regionale Besonderheiten vernakulärer, volkstümlicher Architekturen und die episodische Rezeption der Architekturgeschichte, insbesondere jene Italiens und Mexikos, in die er weit vordrang, um sie geistreich zu plündern.

Disneyland teilt mit Moore die Tendenz zu vordergründiger Komik und eklektizistischer Häresie, jedoch ebenso zu Kitsch und Sentimentalität. Und, am entscheidendsten, zur epistemologischen

690 „The most evident thing about Los Angeles, especially, and the other new cities of the West is that, in the terms of any of the traditions we have inherited, hardly anybody gives anything to the public realm. Instead, it is not at all clear what the public realm consists of, or even, for the time being, who needs it.“; S. 112

691 S. 128

692 S. 127; Moore sieht darin keine Verlogenheit, im Gegenteil lobt die ideenreichen Detaillierungen: „Disney's experts are breathtakingly precise when they recall the gingerbread of a turn-of-the-century Main Street or a side-wheeler Mississippi River steamboat, even while they remove the grime and mess, and reduce the scale to the tricky zone between delicacy and make-believe.“; S. 128

693 Seine persönlichen ästhetischen Neigungen streicht der Kitsch-Gourmet und Camp-Enthusiast Charles Moore in seinem Essay dabei gar nicht hervor, wenn er für *Disneyland* Partei ergreift: „For the opportunity, the actual commission to create a public realm, we must look to [...] people or institutions interested at once in public activity and in place. We depend, in part, on more Disneys, on men willing to submerge their own Mickey Mouse visions in a broader vision of greater public interest“; S. 137

Entspanntheit gegenüber Künstlichkeit. Semantisch eindeutige, aber verfremdete, disproportionierte Einzelteile in bühnenartigen Szenerien und scheinbar veränderlichen Kompositionen in eine poetische Beziehung zu setzen, das eint Disney und Moore bei dem architektonischen Anliegen, Öffentlichkeit und eine Identifikation mit dem Ort herzustellen.⁶⁹⁴

Insbesondere bei Charles Moores prominentester Entwurfsleistung, der für den Postmodernismus ikonischen Platzgestaltung der *Piazza d'Italia* und bei der temporären Installation *Wonderwall* für die Louisiana World Exposition von 1984 näherte sich seine architektonische Kompositions- und Inszenierungsmethode jener von Disney Imagineering am eindrucklichsten an. Die *Piazza d'Italia* und die *Wonderwall*, beide in New Orleans, stehen paradigmatisch für die postmoderne Denkweise, die im Wettstreit der Positionen „themed place-making“ gegen die funktionalistische Idealwelt des „Internationalen Stils“ legitimierte – nach der Prüfung ihrer Ergebnisse und im Vergleich mit den Ergebnissen der architektonischen Realitäten außerhalb der akademischen Sphäre, von Morris Lapidus und Las Vegas.

Beide Entwürfe sind in gewisser Weise aber zugleich atypische kompositionelle Überzeichnungen – in Moores eigenem Werkverzeichnis und in der Kanonisierung der postmodernen Bewegung. Dennoch wird die *Piazza d'Italia* als das leidenschaftliche Manifest und das „große Denkmal“ (Jencks) der Postmoderne gefeiert, weil sie besonders explizit die Leitlinien ihres Entwerfens exerzierte. Sie ist eine Architektur der Erinnerung und Anspielung, eine künstlerische Fiktion mit einer einfallsreichen „doppelkodierten“ architektonischen Eloquenz und in einer vielschichtigen sinnlichen Erscheinung. Sie will mit einer eindeutigen ikonologischen Konstruktion festlich und erlebnisreich mit den lebensweltlichen Nutzern der Platzkulisse, der italienisch-stämmigen Community von New Orleans, kommunizieren und auf hoher Symbolebene deren affektive Energien einschließen. Sie will populär sein. Deswegen formuliert sie ihre Italien-Assoziationen im Sentimentalen, ironisch und *campy*, aber in einer gemeinverständlichen, sinnlich spektakulären Architektursprache.

⁶⁹⁴ Wenngleich dies bei Disney weit erfolgreicher verlief, als bei den meisten Entwürfen von Charles Moore selbst. Festzuhalten bleibt, dass Charles Moores Architekturen selbst einige Male dabei scheiterten, öffentliche Bereiche zu „einprägsamen Orten“ einer städtischen Belebung auszubalancieren. Gilt das *Kresge College* der University of California in Santa Cruz allgemein als Erfolg, wurde die *Piazza d'Italia* lediglich ein „einprägsamer Ort“ für die Architekturgeschichtsschreibung, nicht jedoch für die lokale Bevölkerung. Eine Ironie der Geschichtskulisse, dass sich Moores Inszenierung römischer Antike bis zur Restaurierung des Platzes in den 00ern dem antiken Rom nach dem Einfall der Vandalen angleichen sollte: „For as many times as Moore criticized the failure of modernist urban renewal plazas to attract people, his own plazas at the Beverly Hills Civic Center are equally empty, and the streets that were to support a sense of community at the Church Street South housing complex in New Haven [...] never worked; like most housing projects of the period, it was destined to become a slum, and it may soon be demolished. The *Piazza d'Italia* was meant to be a festive setting for public celebrations for the New Orleans Italian community, and a place, city leaders hoped, that would spark a renewal of its depressed neighborhood. The anticipated renewal never materialized, however, and with civic negligence the *Piazza* lapsed into what Moore agreed was 'a perfectly Roman state of decline.'“; Kevin Keim, „Introduction“, in: ders. (Hg.), *You Have to Pay for the Public Life. Selected Essays of Charles W. Moore*, Cambridge, Massachusetts, und London: 2001, S. XIX

Die Geschichtsbezogenheit der *Piazza d'Italia* zielt nicht auf eine detaillierte Rekonstruktion – wie beispielsweise bei der zeitnah entstandenen *Getty Villa* in Malibu (einer präzisen Nachbildung der *Villa dei Papyrii* in Herculaneum von Norman Neuerburg und Machado and Silvetti Associates⁶⁹⁵) – sondern auf eine „doppelkodiert“ ironische Abbildungsweise, die eine gelehrte Kenntnis der historischen Gegebenheiten mit dem rührseligen Kitsch kommerzieller „themed architecture“ wie dem *Caesars Palace* verbindet. In den Worten von Moores Biografen Kevin Keim:

„If history were a beehive, most twentieth-century architects would stay far away, fearing the sting of nostalgia, but Moore willfully plunged his hands in, scooping out the rich honey of associations. But he was not blindly committed to living a fantasy of some impossible past world. Instead, he reveled in the present and the popular culture of his own time, and then enriched the present with the wonders of the past.“⁶⁹⁶

Moores eigenwillige Weiterentwicklungen klassischer antiker Formen – die korinthischen Säulen mit „Halsbändern aus Neon“, die Kapitelle aus rostfreiem Stahl und die als „Wetopen“ bezeichneten Wasserfontänen anstelle der Metopen bei der dorischen Ordnung des Triumphbogens – sind ebenso wie das plakative Landkartenrelief des italienischen Stiefels im Brunnen Expertenwitze und populäres „Theming“ zugleich.⁶⁹⁷

Noch unverfänglicher ist Charles Moores Beitrag zur Louisiana World Exposition, die *Wonderwall*, eine fantasiereiche und komische Vergnügungspark-Kulisse in einer farbenprächtigen Mixtur verschiedener Stilrichtungen historischer Weltausstellungen, Assoziationen auf den Mardi Gras-Karneval in New Orleans und Anspielungen auf die französische Kolonialarchitektur der Stadt. Das „Theming“ der *Wonderwall*, einer 800 Meter langen Installation mit Marktständen und Shops am

695 Umberto Eco verteidigt bei seiner *Reise ins Reich der Hyperrealität* gegen die Kritik die Intention des Mäzen J. Paul Getty, eine authentische Nachbildung der *Villa dei Papyrii* als Präsentationsfläche echter Kostbarkeiten von Raffael oder Tizian zu errichten: „Es ist leicht, ein neutrales Ambiente [für Kunstwerke] zu schaffen für Besucher, die den Atem der Geschichte gleich nebenan verspüren [...]. Aber in Kalifornien [...] umgeben von Restaurants in Melonen- und Hamburgerform, nach Anfahrten über vierstöckige, unendlich verschlungene Autobahnen? Was tut er hier? Er rekonstruiert die Papyrus-Villa.“ (Umberto Eco, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985, S. 70) Zudem betont Eco die Präzision von Gettys Restauratoren: „[W]ir können Gettys Spezialisten vertrauen, ihre Nachbildung kommt Herculaneum näher als die Nachbildung in Herculaneum ihren griechischen Vorbildern.“; S. 72

696 Kevin Keim, *An Architectural Life. Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, Boston, New York, Toronto, London: 1996, S. 6

697 Den architektonischen Qualitäten der *Piazza d'Italia* gelang es zwar nicht, eine soziale Belebung des Platzes herbeizuführen, als Filmmotiv fand der bald in Vandalismus und Baufälligkeit abgleitende „einprägsame Ort“ allerdings wiederholte Verwendung. Bezeichnenderweise wählten sowohl Richard Tuggles Thriller *Der Wolf hetzt die Meute* mit Clint Eastwood von 1984 als auch Jim McBrides Kriminalfilm *The Big Easy – Der große Leichtsinn* von 1987 den Brunnen der *Piazza d'Italia* als Leichenfundort. In *The Big Easy* kommt die *Wonderwall*, obwohl bereits demontiert, ebenfalls vor. In einer Lagerhalle – wo eine weitere Leiche gefunden wird – liegen schön inszenierte Einzelteile der Expo-Kulisse, unter anderem einer der meterhohen Krokodilköpfe.

Mississippi River, ist zudem eigentlich ein metatheoretisches, denn Moore und sein Partner William Turnball vermengen nicht bloß postmodern mehrere visuelle Motive zu einer reminiszenzenreichen „Doppelkodierung“, sondern akzentuierten die Kulissenhaftigkeit und Künstlichkeit temporärer architektonischer Attrappen in der für Moore typischen Weise. Moore und Turnball inszenieren ihre sentimental Referenzen – wie die regionaltypischen Kolonnaden im French Colonial-Stil – als loses Arrangement vor einer mächtigen, für Jahrmarkt-Architekturen typischen Stahlkonstruktion. Sie legen die technische Struktur hinter der Illusion frei und bespielen sie lose mit ihren dezidiert zweidimensionalen und damit kulissenhaft wirkenden romantisch-kitschigen Symbolen in Pastellfarben.

Die Kompositionssegmente selbst, die abstrahierten Kolonnaden-Fronten, die in die Luft gehobenen Pavillons und die ikonischen, über der Konstruktion platzierten, an die 10 Meter großen, violetten Plastikkrokodile, sind selbst nicht nur keiner Gegenstandshierarchie eingeordnet, sondern stilistisch in ihrer Disney-Detaillierung als „künstlich“ gekennzeichnet. Explizit tritt diese demaskierende Wirkung bei den Krokodilen, die über dem Ensemble schweben, hervor. Denn bei den zwar realistisch skulpturierten, aber comichafte gefärbten Mississippi-Delta-Krokodilen ist jeweils der Rumpf nicht mit der bunten Plastikhaut des Kopfes, der Gliedmaßen und des Schwanzes verkleidet, sondern liegt als Metall-Unterkonstruktion frei.⁶⁹⁸

Die *Wonderwall* ist ein selbstreflexives postmodernes „Theming“ zweiter Ordnung, eine anspielungsreiche Fantasielandschaft versammelter Vergangenheit, kitschiger Südstaaten-Mythen und folkloristischer Mardi Gras-Skurrilitäten, die ihre eigene Fragilität als temporäre Installation ästhetisch weitertreibt und sich der hegemonialen, weil erfolgreichen „Theming“-Techniken von Disney Imagineering wegen ihrer Fähigkeit, „einprägsame Orte“ zu generieren, bedient. Moores *Wonderwall* ist sekundaristisch und kontingenzbewusst. Und – wie Arthur Andersson, einer von Moores Partnern, schreibt – eine spielerische Reflexion auf die „theatralische“ Disney-Logik thematischer Inszenierung: „the Fair proved to be fertile ground for an ephemeral architectural expression. The work from the World's Fair was in many ways a primer, an exercise in how far we could push the theatrics of building.“⁶⁹⁹

698 Dies geschah allerdings unfreiwillig. Die massiven Finanzierungsschwierigkeiten der Weltausstellung hatten die Fertigstellung der Krokodilskörper durch die Blaine Kern Artists, Inc., eine bei den Mardi Gras-Paraden beschäftigte Firma, verhindert. Die Louisiana World Exposition nimmt die wenig schmeichelhafte Sonderstellung ein, als einzige Expo der Geschichte bereits während ihrer Betriebszeit in die Insolvenz geschlittert zu sein. Missmanagement der Betreiber, mediale Konkurrenz durch die olympischen Sommerspiele in Los Angeles, Desinteresse zwei Jahre nach der Weltausstellung in Knoxville, Tennessee, sowie allgemein nachteilige Bedingungen des Standortes New Orleans (fehlendes Einzugsgebiet, die unvorteilhafte Sozialstruktur der Stadt, das fehlende Mittelschichts-Publikum, die klimatischen Bedingungen) ließen die Weltausstellung in die Pleite gehen. Die Expo-Leitung reagierte mit massiven Einschnitten: Personal wurde entlassen, Müll (sichtbar) nicht weiter entsorgt, stehengebliebene Rollentrepfen nicht repariert, die *Wonderwall* nicht gänzlich fertiggestellt.

699 Kevin Keim, *An Architectural Life. Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, Boston, New York, Toronto, London: 1996, S. 253



1, 2, 3, 4, 5:
 Charles Moore als
 postmoderner
 Ironiker und Camp-
 Ästhetizist: Moore
 und William Turn-
 ball Jr. (mit August
 Perez Associates,
 Arthur Andersson
 und Kent Bloomer),
*Wonderwall Louisi-
 ana World Expositi-
 on*, New Orleans,
 1982-84 (abgebrot-
 chen); Moore und
 Urban Innovation
 Group, *Piazza d'Ita-
 lia*, New Orleans,
 1976-1979



Die *Wonderwall* wird nicht als Meisterwerk der Postmoderne rezipiert, selbst in Moores Oeuvre steht sie in zweiter Reihe. Neben ihrer lediglich temporären Existenz, mag ein Grund darin liegen, exponierter Teil einer kommerziell und medial gescheiterten Weltausstellung gewesen zu sein. Gleichermaßen lässt es sich aber auch aus der Radikalität erklären, mit der Moore postmodernes „Theming“ bei der Louisiana World Exposition praktizierte. Eine Radikalität der Vereindeutigung, die selbst der Postmoderne zu farbig, zu ironisch, zu künstlich, zu beredt und zu kompliziert gewesen sein mag, zu kommerziell und zu disneyesk. Eine Radikalität der Vereindeutigung, die die Fesseln des Seriösen zu sehr löste und Disney mit philosophischer Neugier *real* und nicht nur rhetorisch produktiv machte.⁷⁰⁰

Eugene J. Johnson verteidigt diese Radikalität, die Moore als Harlekin postmoderner Hyper-Ironie erscheinen lässt, „als Meister des architektonischen Witzes, als genialen Designer raffinierter Bauten, die sich durch eine überzogene Affektiertheit selbst schaden“, da er um Moores soziale Motivation weiß; dass die anti-authentischen Architekturinszenierungen des Charles Moore „von einem außerordentlichen Verständnis für die Emotionen erfüllt ist, die Menschen sich von ihrer Architektur erhoffen.“⁷⁰¹ Weil das „themed place-making“ der Disney Company eine wesentliche emotionale Ressource für (mediale) Erinnerungen, Lebensereignisse und Körpererfahrungen in der amerikanischen Massengesellschaft bereitstellt, inkorporierte Moore kommerzielles „Theming“ in seine Architektur. In gleicher Weise, wie er Alltagsbanalitäten und Kitsch inkorporierte.⁷⁰²

2.2.5 Das zweite Leben der Postmoderne im Erfolg ihrer Kommerzialisierung

Die Professionalisierung der populistischen Tendenz der Postmoderne erfolgte in weiterer Folge von denen, die dem Postmodernismus erst die beispielgebenden codierten Urbanitätskulissen stellten. Die postmoderne Produktion emotional konturierter Verweise wurde in die desinfizierten, hygienischen Zeichenströme des kommerziellen „themed place-making“ einverleibt.

⁷⁰⁰ Denn die *Wonderwall* zeigte die Essenz des Postmodernismus: „You could see it was a stage set, and that was the point. It set out to be everything that modernist design, which had aimed for undecorated honesty in form and structure, was not. [...] [P]ostmodernism is an attitude where surface is substance, which delights in its own hollowness. Frequent costume changes are the art of life.“; Rowan Moore, „PoMo power: the return of postmodernism“, in: *The Observer*, 4.9.2011

⁷⁰¹ Eugene J. Johnson, „Darstellende Architektur: Das Werk von Charles Moore“, in: Eugene J. Johnson (Hg.), *Charles Moore. Bauten und Projekte 1949-1986*, Stuttgart: 1987, S. 91

⁷⁰² Denn: „Moore saw the working class [...] as the protagonist of a 'people's' art that was taking shape in a heterogeneous, mass-media-based, entrepreneurial culture.“; Michelangelo Sabatino, „The Poetics of the Ordinary: The American Places of Charles W. Moore“, in: *Places. Forum of Design for the Public Realm*, 2/2007

Dementsprechend zeigt sich die Lebendigkeit des so todgeweihten, jedoch weiterbestehenden Postmodernismus in seinem zweiten Leben – in thematischen Urbanitätskonfigurationen: Malls, Freizeitparks und Megaresorts.

Jon Jerde und seine Epigonen der weltweit tätigen „Theming“-Konsulenten kommodifizierten die theoretischen Kenntnisse der Postmoderne über die Sozialdimension semantisch besetzter Zeichen. Sie instrumentalisieren in Weiterverwendung der zeitgebundenen Ergebnisse der Postmoderne deren Reizsetzungen für konsumistisch und touristisch konzipierte Erlebnisökonomien. Deren sinnlich repräsentierten „Ortsfixierungen“ vergegenständlichen sich gleichzeitig als Kennzeichnung und Einebnung von spektakulären Fremdheiten und eingewöhnten Konventionen. Jon Jerde ist der Wegbereiter solcher renditeorientierter „Ortsfixierungen“. Jerdes simulatorische Urbanitätszeichen oszillieren zwischen fantastischer Hyperrealität und aquarellierter Idyllisierung. Mit ihm „vollzog sich in der Lifestyle-Architektur [...] nicht nur eine unterschwellige Re-Semantisierung der postmodernen Bilderzeichen, sondern [...] ein Zurück zur Tradition.“⁷⁰³

Diese Re-Semantisierung betreiben jedoch keineswegs nur professionelle „Theming“-Konsulenten. Denn das Weiterbestehen der Postmoderne ist des weiteren einfach ein Ergebnis entwerferischer Kontinuitäten der betreffenden Architektengeneration. Trotz eines entsprechenden Einflussverlustes arbeiten Michael Graves, Robert A. M. Stern und weniger prominente *PoMo*-Vertreter innerhalb ihres konzeptionellen Repertoires weiter und hielten am einmal Eingespielten fest. Zumeist jedoch deutlich konservativer und teilweise am Neotraditionalismus anstrebend.⁷⁰⁴

Der eigentliche Einflussbereich des unmerklich weiterlebenden Postmodernismus ist jedoch nicht mehr der Westen, sondern die historischen Ungleichzeitigkeiten der Globalisierungsschneisen. Die spezifische Postmodernität dieser Re-Semantisierungen in den eruptierenden emiratischen oder chinesischen Metropolen liegt jenseits der neotraditionalistischen Architektursymboliken in der Verwendung „doppelkodierter“ Zeichen. In einer explizit postmodernen Weise eines „radikalen Eklektizismus“ werden „Doppelkodierungen“ als Möglichkeit eingesetzt, *gleichzeitig* exklusive Ästhetiken globaler Modernität und Kontinuitätsverweise regionaler Tradition herzustellen. Die lokalen ökonomischen Eliten und global operierende Developer vereinen so die Verheißungen westlicher Fortschrittszeichen mit der Produktion eines „minimalen populistischen Konsenses“, wenn in der ökonomischen „Entgrenzung des Ortes zugleich seine Identität als soziale und emotionale Qualität aufrecht erhalten werden“⁷⁰⁵ kann.

Diese „Doppelkodierungen“ zeigen meist eindeutige stilistische Vergleichbarkeiten mit den

703 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 18

704 So gesehen ist es, besonders in den USA, „not unusual, and certainly not radical, to do Post-Modernism. It just seems to be taboo to talk about it.“; Jayne Merkel, „Not so radical. An American Perspective“, in: *Architectural Design*, 5/2011

705 Michael Müller, Franz Dröge, *Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum*, Basel: 2005, S. 12

entwerferischen Ergebnissen der Postmoderne – selbst noch in weit entlegenen Peripherien, bei *vernaculars*, die ohne Jencks' theoretischen Einfluss gediehen.

Den gegenpoligen Grenzwert bilden die expliziten Neo-Postmodernisten, die kurioserweise besonders in den Niederlanden, dem Mekka einer wegweisenden experimentellen „zweiten Moderne“, eine erfolgreiche Akquise betreiben. Denn mit der neoliberalen Deregulierung des sozialen Wohnbaus in den 1990ern⁷⁰⁶ wurde das (subventionierte) Experimentierfeld der weltweit reüssierenden *superdutch*-Avantgarde-Szene mit den Mechanismen des freien Marktes konfrontiert. Ein populistischer und gleichzeitig elitärer Neotraditionalismus erledigte das avantgardistische *superdutch*-branding, in dem er erfolgreich die Heimeligkeit alter niederländischer Bautypologien und Stadtgrundrisse themenarchitektonisch verscherbelt. Der neotraditionalistische Nestor Rob Krier entwickelt hier einträgliche Grachten-Szenarien, die gegen die *superdutch*-Experimente mit Backstein und Gesimsen die Autorität der Tradition versprechen. Gleichzeitig besetzen jedoch ebenso einige explizite Neo-Postmodernisten mit exzentrischen Selbstkommentierungen der Venturi-Linie die neue Konstellation. Mit dem dekorationsfreudigen Sjoerd Soeters und den britischen Fashion Architecture Taste (FAT), die mit einigen Projekten in den Niederlanden engagiert sind, als Vorreiter.

FATs *Pop-Neo-PoMo* reklamiert allerdings nicht nur den alten partizipatorischen Leitgedanken architektonischer Verständlichkeit, sondern eine neue semantische Eigentlichkeit. Er sei eine „form of resistance, or perhaps more specifically a reintroduction of roughness, of non-slip texturing. Where neoliberalism brings abstraction, this approach creates meaning.“⁷⁰⁷ Gegen die Verlogenheit kommerzieller Themenarchitekturen betonen FAT in einer eigenwilligen Drehung die Ehrlichkeit ihrer expliziten Zeichen: „In the flatlands of networked culture there is a perverse Pop-will-eat-itself aspect to Post-Modernism's reappearance. [...] Ironically, the reinterrogation of a mode of practice characterised by the inauthentic is surprising. This simulation of simulation that should result in an overload of irony seems to create instead a deep sincerity.“⁷⁰⁸

Die eindrücklichsten wie befremdlichsten themenarchitektonischen Holland-Pertinenz stehen

706 „Sämtliche Subventionen fielen weg, Wohnungsbaukorporationen wurden privatisiert. Fortan galten die Gesetze der freien Marktwirtschaft, mit anderen Worten: Der Geschmack des Durchschnittsbürgers und kommerzielle Interessen“; In: Kerstin Schweighöfer, „Keine Experimente mehr!“, in: *Art*, 5/2004

707 Sam Jacob, „Beyond the Flatline“, in: *Architectural Design*, 5/2011; Denn, so meint FAT-Architekt Sam Jacob: „Abstraction [...] operates as a function of neo-liberalist desire to reduce everything to market-terms by removing signifying qualities that locate work in any specific context. Radical Post-Modernism's desire to manufacture meaning addressing identity, class, taste and so on asserts other cultural and political values.“ (ebenda) Der *Pop-Neo-PoMo* von FAT will jedoch gegen beide Formen von Camouflage-Architekturen reagieren: gegen glattgebügelte Abstraktionen, ebenso wie die *iconic landmark*-Doktrin: „following the pretzel logic of late capitalism, if architecture-as-image is the condition demanded by late-capitalist culture then resistance might be contained by explicitly constructing architectural imagery. Architecture's surface here is not something that acts as a camouflage behind which self-interest flows in secret, but rather a surface as the site where ideologies are acted out in plain view.“; ebenda

708 Ebenda

jedoch fern der Niederlande und wurden – obwohl es lose Entsprechungen sind – weder von Rob Krier noch von Sjoerd Soeters gezeichnet. Zum einen das schein-traditionalistische *Holland Village*, eine brachliegende Trabantenstadt im chinesischen Shenyang. Zum anderen Aytekin Gültekins und Selda Ergins postmodernistisches Holland-Themenhotel im türkischen Antalya, das komischerweise *Orange County Resort* heißt und mit Sjoerd Soeters kitschig-disneyesken *Rathaus Zaanstad* in Zaandam zu vergleichen ist.⁷⁰⁹

Die postmodernistischen Witze, die Gültekin und Ergin über ihr Motiv reißen, könnten von Sjoerd Soeters sein. Doch gehen diese Spielchen regelrecht unter in einer den „Theming“-Konventionen gehorchenden Reproduktionssequenz, der Simulation einer Fassadenreihe der Amsterdamer Altstadt – samt einer als Swimmingpool fungierenden Gracht, einem *Huis Bartolotti* und einer verkleinerten Version des Bahnhofs *Amsterdam Centraal*. Bei all den Backsteinfassaden, Treppengiebeln und Sprossenfenstern, mit der sich das *Orange County Resort* einkleidet, sowie einer unvermeidlichen Windmühle, verlieren sich die ironischen Brechungen. So beißend die postmodernistischen Kontingenzeinschreibungen sind – einzelne Frontsegmente kippen leicht nach vorne und legen so ihre ephemere Existenz als „decorated shed“ offen; die Giebelreihen spiegeln sich in den Pool-Verfließungen der Gracht als Mosaik (mit Eigenleben). Sie blockieren sich jedoch unfreiwillig in der nervösen Konkurrenz mit den Immersionseindrücken des „Theming“.

Das *Holland Village* in Shenyang dagegen wäre grundsätzlich nicht weiter eine Besonderheit in der Gegenwelt themenarchitektonischer Stadtattrappen. Es versuchte sich in simulationsästhetischem Realismus, mit durchaus präzisen Nachbauten des *Amsterdam Centraal*, des *Waterpoort* in Sneek, des *Huis Ten Bosch*-Palastes und des Den Haager *Vredespaleis*. Mit traditionellen Grachtenhäusern, Windmühlen und Gewächshäusern, arrangiert von den niederländischen Architekten Bert Roos und Teun Notenboom. Und grundsätzlich würde es sich von ähnlichen Amsterdam-Stadtsimulationen – da wären der Holland-Themenpark *Huis Ten Bosch* in Nagasaki, Japan, und eine niederländische Satellitenstadt Gaoqiao in Shanghai – nicht weiter unterscheiden. Eigentlich. Denn *Holland Village* ist eine nicht fertiggestellte, entvölkerte Investitionsruine. Ihr Entwickler, der Unternehmer Yang Bin, zeitweilig zweitreichster Chinese, wurde 2002 wegen Steuerhinterziehung und Korruption verurteilt und sein wirtschaftliches Imperium zerschlagen. Zurückblieb eine dystopische „zeitlich instabil und in Teilen informell angeeignete Geisterstadt, eine tote Kulissenmetropole, eine mit gebauten Stadtbildern vollgestellte Citytainment-Brache“⁷¹⁰.

709 Sowie mit dem ikonischen, von Wilfried van Winden entworfenen *Intel Hotel*, einer schrillen *PoMo*-Clownerie, die traditionelle niederländische Giebelhausfassaden ineinander verschneidet und aufeinander stapelt.

710 Dieter Hasenpflug, „Europäische Stadtfiktionen in China. Über urbane Travestien, Parodien und mimetische Transpositionen“, in: www.espacestemp.net; <http://www.espacestemp.net/document6543.html>; Ein Teil der depressiv vor sich hin vegetierenden Investitionsruine wurde inzwischen bereits wieder geschliffen.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Sjoerd Soeters, PoMo-Reizfigur im Herzen der *superdutch*-Avantgarde: *Kasteel Leliënhuyze*, Haverleij, Den Bosch, Niederlande, 2000-2005; *Rathaus Zaanstad*, Zaandam, 2004-2011



3

3.1 Exkursion 1: Las Vegas

„*What happens in Vegas stays in Vegas. Except for herpes.*“⁷¹¹

Was in Vegas passiert, bleibt in Vegas – heißt es. Die Floskel gilt jedoch nicht nur bei Geschlechtskrankheiten nicht, sondern ebenso wenig im architektonischen Feld. Denn Las Vegas' Themenarchitekturen entwickelten sich in den letzten beiden Jahrzehnten zu einem weltweiten freizeitindustriellen Exportmodell: „Instead of learning from Las Vegas, architecture has become Las Vegas – uncritically and without a fight, seduced by power and celebrity and the promise of riches.“⁷¹²

Hal Rothmans komische Vorstellung, die Vergnügungsmeile des *Strip* würde erst in einer selbstbezüglichen Wendung zur Vollendung kommen, wenn ein weiteres Megaresort nun Las Vegas' eigene kopierten Sehenswürdigkeiten in verkleinerter Dimensionierung selbst noch einmal kopieren würde, ist reizvoll: „called 'Las Vegas, Las Vegas', it will be a cutdown version of the Strip with all its hotels inside a Strip hotel. People will be able to see the Strip [...] without ever going outside and they won't get sunburned“⁷¹³. Doch die Wirklichkeit hat die Vorstellung eines selbstreferenziellen *Las Vegas, Las Vegas*-Hotels eigentlich bereits eingeholt. Oder mehr noch: die Vorzeichen gewendet.

Einerseits, weil es nicht nur nicht mehr notwendig ist, die Sehenswürdigkeiten von Venedig oder New York (mühselig) zu bereisen, da sie in Clark County, Südnevada, in verbesserter, bildlich komprimierter und weit bekömmlicherer Form touristisch serviert werden. Sondern, weil es inzwischen ebenso wenig noch nötig ist, Las Vegas (oder jenes vorgestellte *Las Vegas, Las Vegas*-Best-of-Resort) selbst zu frequentieren. Denn Las Vegas' themenarchitektonische Attraktionen sind ebenso woanders zu erleben: wie im prosperierenden chinesischen Spielerparadies Macao, wo beispielsweise mit dem *Wynn* und dem *Venetian* zwei mehr oder weniger identische Zweitversionen der prominenten Las Vegas-Resorts hochgezogen wurden. Es sind sich am neuen globalisierten Konsumhedonismus verdienende Export-Kopien der expandierenden Las Vegas-Casino-Magnaten Steve Wynn und Sheldon Adelson.

Andererseits, weil Las Vegas' themenarchitektonische Fantasien selbst, obwohl sie global plagiiert werden

711 *The Hangover* (2009)

712 Sam Jacob, „Topsy Turvy VSBA: Inverted Heros of an Upside Down Avant Guard“, in: www.strangeharvest.com, 24.5.2006; http://www.strangeharvest.com/mt/archive/the_harvest/topsy_turvy_vsb.php

713 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. xxiii-xxiv

und dementsprechend der westlichen Architekturtheorie als fatale Zeit- und Weltkrankheit erscheinen, im Las Vegas des 21. Jahrhunderts bereits deutlich ersichtlich einer neuen Positionierung weichen. Las Vegas ist in eine neue Post-„Theming“-Epoche eingetreten. Die so bezeichnete *Mirage*-Revolution, die spektakuläre Neubelebung der Tourismus-Metropole, die 1989 mit der Eröffnung von Steve Wynns karibisch koloriertem Themen-Megaresort mit seinem spektakulär eruptierenden Vulkan und den dressierten weißen Tigern der Illusionisten Siegfried & Roy einsetzte, ist bereits vorbei.

Dass heißt nicht, dass es den Themenarchitekturen der *Mirage*-Zeitrechnung jetzt so ergeht wie den alten Las Vegas-Klassikern der Mafia-Ära, die zum Leidwesen sentimentaler Chronisten der pulsierenden Neonästhetik der Reihe nach spektakulär gesprengt wurden. Die eindrucksvoll surrealen Simulationsästhetiken dominieren weiterhin die Szenerie des *Strips*. Doch neuere Vorstellungen von Exquisiteit, hin zu einem LED-leuchtenden Lounge-Modernismus, zerfressen in dem Las Vegas eigenen Fetisch exzessiver Schnellebigkeit sukzessive ihre thematisch inszenierten Innereien.⁷¹⁴ Der selben Tendenz folgen die neuesten Großprojekte der Boom-Metropole. Sie setzen einen sich exklusiv gebenden Eloxal-Modernismus ein. Erstmals werden Star-Architekten eingekauft, um Las Vegas ästhetisch der Barbarei zu entreißen.⁷¹⁵

Jedoch steht dieses neueste Las Vegas der Post-„Theming“-Wende nicht weniger im Zeichen einer Leistungs- und Wettbewerbsideologie bildlicher Inszenierung. Die Stadt bleibt selbst in den seriositätsversessenen Anti-Las Vegas-Gesten der Star-Architekten ein heterotopischer Ort der Steigerung und Überschreitung. Es regiert weiterhin der Komparativ. Es regieren weiterhin jene Exzess- und Eskalations-Ästhetiken⁷¹⁶, die bereits Tom Wolfe, einer der ersten intellektuellen Las Vegas-Reisenden, bemerkte: „in Las Vegas kauft kein weitsichtiger Unternehmer ein Reklameschild, dass zu einem Haus, das er besitzt, passt. Er baut das Haus um, damit das größte Schild darauf passt, daß er sich leisten kann.“⁷¹⁷

In der stilistischen Verschneidung inszenierter Bildlichkeiten mit ihrer medialen Verbreitung, sowie in der offensiv voluntaristischen Setzung des Exzessiven und Künstlichen zeigt sich Las Vegas als eine Metropole reiner Kontingenz. Denn bereits im „bloßen Vorhaben, Städte wie Venedig, Paris oder New York in eine Themenarchitektur zu übersetzen, [liegt] eine Art der Vermessenheit, die sich nahtlos in die spektakuläre

714 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. xxiii-xxiv

715 Der Weg der Seriosität und des Prestiges, der Prada-Boutiquen und Philippe Starck-Designs, ist jedoch nur eine der Marketing-Strategien, sich auf akklamierte Teilmärkte zu spezialisieren. Andere lancieren eine neue, alte Laszivität und Verruchtheit, ein Zurück zu Tequila, Topless-Shows und Minikleidern. Einig scheint man sich lediglich darin, dass Piratenschlachten und das Geschrei von Kleinkindern die Stammkunden nervös machen, „dass weder Vernissagen noch Kinderwagen in Casino-Foyers bei Leuten ankommen, die auf dem Weg zum neunten Martini sind, nachdem sie bei einer nachmittäglichen Pokerrunde soeben 8000 Dollar verloren haben“; Stefan Nink, „Licht und Schatten in Las Vegas. In der Rauschzone“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5.4.2005

716 „[T]he casino resorts made an effort to underscore their heterotopic character and the best way to do this is [...] through excessive design. [...] In the Strip's history, casinos would time and again revert to a classical theme to carry, as it were, the meta-theme of excess, but the code of transgression was set and would evolve.“; Karin Jaschke, „Casinos Inside Out“, in: Karin Jaschke, Silke Ötsch (Hg.), *Stripping Las Vegas: A Contextual Review of Resort Architecture*, Weimar: 2003, S. 118

717 Tom Wolfe, „Las Vegas (Was?) Las Vegas (Versteh nichts! Zu laut!) Las Vegas!!!“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 21

Bildproduktion der Stadt einfügt und das Spiel mit den echten, wertvollen, zeitlosen Referenzen im gleichen Atemzug herausfordert, in dem es sie in dieser anmaßenden Geste der Machbarkeit zu seiner Programmatik erklärt.⁷¹⁸ Las Vegas zelebriert seine heterotopische Potenz in exzessiven Spektakeln und *Special Effects*, die gesteigerte Kontingenzerlebnisse entfesseln.⁷¹⁹ Insbesondere im themenarchitektonischen „Eindruck einer gesteigerten Wirklichkeit durch gleichzeitige Anwesenheit an zwei unterschiedlichen Orten“⁷²⁰. Dabei pointiert Las Vegas eine heterotopische Zeitlichkeit stetiger Neuheit und Gegenwärtigkeit – Kontingenz-Demonstrationen, von dem die spektakulären Sprengungen und Neueröffnungen eindrücklich zeugen.⁷²¹ Denn: „Behind the fantasy, however, the architecture of Las Vegas is a blood sport. Environments here must produce results at an unforgiving pace, then change, and change again – or be imploded for the next new thing. Here buildings [...] are understood to be temporary expressions of a temporal society. It’s a town built by pop-culture Medicis, writing checks to fuel adventures in environments.“⁷²²

Es ist jedoch zu leicht, Las Vegas lediglich als Sequenz heterotopischer Kontingenzindrücke zu beschreiben. Geschweige denn, die exzessiven Kontingenz-Feuerwerke, die die blitzenden, blinkenden Neon-Leuchtkörper, die Watts und Hertz der klassischen Ära ebenso herstellten wie die simulationsästhetischen Simulakren, einfach undifferenziert als befreiend zu feiern.

Die Möglichkeiten, die sich in der Neubeschreibung der themenarchitektonischen visuellen Milieus eröffnen, sind zwar nicht zwangsläufig von ihrer konsumistisch portionierten *Warenförmigkeit* kontrolliert. Und erst recht lässt sich die Innenperspektive des Subjektiven nicht schlechthin in Form einer Totalität kontrollieren. Denn: „The danger of the senses as they are realized through Vegas theming is that they invite unintended consequences that are, ironically, consequences of the senses. The sensory apparatus is too fickle [...] to predetermine the behaviour of patrons.“⁷²³ Doch sind die heterotopischen Kontingenzerlebnisse dennoch in die genuine *Warenförmigkeit* ihrer Produktions- und Verwertungsprozesse eingebunden: „the function of the Las Vegas themed environment is straightforward: to seduce the consumer. Las Vegas is a multidimensional experience of seducing pleasures – money, sex, food, gambling, nightlife.“⁷²⁴

Wesentlich sind den offerierten Bildern heterotopischer Kontingenzen, sie einerseits als exzessiv erscheinen

718 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 150

719 Bis hin zur Kuriosität, dass Las Vegas zwei Silvester-Feuerwerke abbrennt. Eines, das traditionelle Silvester-Feuerwerk, zündet bereits um 21:00 Ortszeit, um sich dem Fernsehpublikum der Atlantik-Zeitzone zeitgerecht zuzuschalten. Das zweite Feuerwerk schießt die Stadt dann zum eigentlichen Jahreswechsel hinterher.

720 S. 224

721 Es „erweist sich die in Las Vegas betriebene Inszenierung von Unfertigkeit [...] als integraler Teil einer bild-räumlichen Konstellation, die bei ihrem Betrachter ein verstärktes Erleben von Gegenwart auslösen soll.“; S. 139

722 Gregory Beck, „Signs of Life. A New Lesson from Las Vegas“, in: *Architectural Record*, 6/2003

723 Scott A. Lukas „Theming as a Sensory Phenomenon: Discovering the Senses on the Las Vegas Strip“, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 89

724 Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 107

zu lassen. Gleichzeitig ihnen in der ideologischen Besetzung von Las Vegas als extremen, jedoch reizvollen Ort, eine explizite Form von Unbedenklichkeit zu bescheinigen. *What happens in Vegas stays in Vegas*. Die mitgelieferte Beschwichtigung versichert: die besonderen heterotopischen Regeln des Las Vegas-Spektakels gelten bloß lokal begrenzt, und verlieren ihre Gültigkeit, wenn man wieder ins Flugzeug steigt und in die „Normalität“ zurückkehrt. So gesehen, folgt Las Vegas sehr eindeutig Baudrillards *Disneyland*-Lektion: „the alleged folly of Las Vegas confirms our reality more than it alters or corrects it.“⁷²⁵

Nur wegen dieser ideologischen Unbedenklichkeitsbescheinigung, der Sicherheit, dass die Reichweite der *eigenen Gesetze* von Las Vegas örtlich begrenzt ist, konnte die einstige exotische und zwielichtige „Sin City“ der Neonlichter, Mafiosi und Showgirls im puritanischen Nachkriegsamerika toleriert werden. So zeigte sich „the mob oasis [as a pleasure most parents did not tell their kids about. It was the place where the money in the cookie jar went – a secret shared by Mom and Dad (or by Dad and his buddies). The antipode of nine-to-five existence“⁷²⁶. Die Bedingung ihrer Möglichkeit war die strenge örtliche Eingrenzung der ökonomischen und gesellschaftlichen Abnormität, die all das (legal) betrieb, was „Mr. and Mrs. America“ ungesetzlich und moralisch verwerflich war. „Mr. and Mrs. America“ wären in keinster Weise bereit gewesen, Glücksspiel, Prostitution, Preiskämpfe und Blitz-Scheidungen auch in der „Normalität“ ihrer Heimatstadt gutzuheißen. Las Vegas legitimierte sich allein „as the unique cultural 'Other' to the puritanical, provincial, and hardworking industrial ethos of the American heartland“⁷²⁷.

Diese Unbedenklichkeitsbescheinigung greift epistemologisch noch heute. Lediglich ihre gesellschaftliche Verwerflichkeit scheint obsolet. Denn ein wechselseitiger Prozess von „Normalisierung“ kennzeichnet das veränderte Verhältnis Amerikas zur Verderbtheit ihres symbiotisch freizügigen Zocker- und Prostitutions-Dorados. Las Vegas hat den amerikanischen Mainstream erreicht. Las Vegas' Unanständigkeiten sind nicht länger skandalisiert in einer amerikanischen Gegenwart, die das Glücksspiel legalisiert hat und in der die Pornografisierung der Gesellschaft voranschreitet:

„If it is now acceptable for the whole family to come along to Las Vegas, that's because the values of America have changed, not those of Las Vegas. Deviancy really has been defined down. The new hang-loose all-American embrace of Las Vegas is either a sign that Americans have liberated themselves from troublesome old repressions and moralist hypocrisies, or else one more symptom of the decline of Western civilization. Or maybe both.“⁷²⁸

725 Bruce Bégout, *Zeropolis. The Experience of Las Vegas*, London: 2003, S. 14

726 Mike Davis, Hal Rothman, „Introduction. The Many Faces of Las Vegas“, in: dies. (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 3

727 Mark Gottdiener, Claudia C. Collins, David R. Dickens, *Las Vegas. The Social Production of an All-American City*, Malden, Massachusetts: 1999, S. 69

728 Kurt Andersen, „Las Vegas, USA“, in: *Time*, 2/1994

Zugleich ist die einstige frivole „Sin City“ züchtigerer Zeiten nun selbst zum Durchschnittsamerika geworden: „Just as the rest of America is becoming more like Las Vegas, Las Vegas is becoming more like the rest of America“⁷²⁹. Die ehemalige Registrierkasse der Mafia präsentiert sich heute als beinahe konventionelle „All-American City“, als konventionelle Konsumenten-Lebenswelt mit endlosen Shopping Center-Kilometern und familienfreundlichen Freizeitpark-Aktivitäten für die Touristen sowie pittoresken Suburb-Refugien für die Hinzuziehenden. Die Menschen kommen als Touristen wegen des preiswerten Family Entertainment in jugendfreien Disney-Konfektionsgrößen an den *Post-Polyester Strip* und als Arbeitskräfte wegen der Karriereoptionen, der festen Löhne und der Jobsicherheit in Nevadas prosperierender Metropole.⁷³⁰ Seit der *Mirage*-Revolution der feuerspeienden Vulkane und Piratenschlachten ist Las Vegas FSK 12 freigegeben. Wenigstens entlang der Festbeleuchtung des *Strips*. Jenem sechs Kilometer oder acht Blocks langen polizeilich gesicherten Korridor der Megacasinos und -resorts, den jährlich 38 Millionen Touristen frequentieren. Denn nur wenige Blöcke weiter heißt es weiterhin FSK 18. Einfach, weil Las Vegas, mit bereits 1,9 Millionen Einwohnern die am schnellsten wachsende Metropolregion der Vereinigten Staaten, all die urbanen, sozialen und ökologischen Kehrseiten beschäftigt, die nordamerikanische Großstädte in der Regel kennzeichnen: Infrastrukturdefizite, Ressourcenverschwendung, Verkehrsprobleme, Kohlenmonoxid-Belastung, Segregation, leere öffentliche Kassen, Verelendung, Kriminalität.

FSK 18 heißt es insbesondere dort, in den Seitenstraßen des *Strip*, wo sich die Sexindustrie weiterhin als tolerierter touristischer Frequenzbringer verdient.⁷³¹ Und erst Recht in den sozial benachteiligten Stadtteilen, besonders in den Schwarzen- und Latino-Vierteln Westside und North Las Vegas, wo sich die sozialen Folgen extremer ökonomischer Ungleichheit zeigen. Dort, wo soziale Verelendung und Obdachlosigkeit herrschen und wo lokale Ableger berüchtigter L.A.-Straßengangs die Konkurrenz im Wettbewerb der Drogenökonomie mit den ihnen eigenen Mitteln beeinflussen. In den amerikanischen Kriminalitätsstatistiken liegt das FSK 18-Las Vegas jenseits des kontrollierten Sicherheitsbereichs des *Strips* dementsprechend weit vorne. Doch die Eingrenzungen der ethnischen Segregation durchdrungen hat dieses FSK 18-Las Vegas eigentlich lediglich im Frühling 1992, als in Folge der Rodney-King-Riots in LA, auch Las Vegas' Armenviertel an vier Wochenenden brannten.⁷³²

Jedoch nicht nur wegen der einschneidenden sozialen und ökologischen Problematiken und seiner neuen

729 Blair Kamin, „Lessons from Las Vegas. Beneath The Gaudy Glamor Is A City That Works“, in: *Chicago Tribune*, 15.5.1994

730 „The essence of the Las Vegas dream [...] is not [any longer] the mythic windfall at the blackjack table, but rather the dignity of life that high wages and a union contract make possible.“; Mike Davis, Hal Rothman, „Introduction. The Many Faces of Las Vegas“, in: dies. (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 8

731 Die Altersfreigabe des Family Entertainment-Korridors ist insofern betroffen, als die Verteilung pornographischer Flyer für Escort-Services und Striptease-Bars am *Strip* allgegenwärtig ist und nicht zuletzt die Gehsteige vermüllen.

732 Schließlich lässt sich Las Vegas trotz seiner Mafia-Vergangenheit nicht so eindeutig (rassistisch) mit den Stigmata der Kriminalität stereotypisieren wie New York, Miami oder Los Angeles (Migranten, Ghettos, Drogen) oder die berüchtigten sterbenden Fabrikstädte des Rust Belt wie East St. Louis, Illinois, und Gary, Michigan (Armut).

Gewöhnlichkeit als „All-American City“ mit Themenpark-Achterbahnen, Orange County-Vorstädten und Verkehrslawinen gleicht es einer demonstrativen Feindseligkeit und Vordergründigkeit, Las Vegas einfach als einen allegorischen Exzess der Baudrillard'schen „Simulationsgesellschaft“ verstehen zu wollen, die eine „Orgie der Befreiung, der Indifferenz, der Ungebundenheit, der Exhibition und Zirkulation technisch und konkret verwirklicht hat.“⁷³³ Denn selbst die Themenarchitekturen der Megacasinos und -resorts des *Strips* sind weit mehr als lediglich der „Triumph der reinen Oberfläche und der reinen Gegenständlichkeit über die Tiefe des Begehrens.“⁷³⁴ Weit mehr als bloß eine definitive Einlösung simulationsgesellschaftlicher Nicht-Authentizität, Promiskuität, Dezentrierung und Hysterifizierung – die, so prophezeite Baudrillard, mit der Beseitigung des „Wahrheitsprinzips“ einhergeht.

Las Vegas ist keineswegs jene „Zeropolis“, als die sie Bruce Bégout beschreibt, eine „degree zero city of urbanity, of architecture and culture, the degree zero city of sociability and ideas.“⁷³⁵ Die Seichtheit ihrer Inszenierungen ist teilweise beleidigend, soweit ist Bégout recht zu geben:

„in the translucent arteries of Las Vegas, the pomp of the means devoted to a ludic satisfaction is there only to mask the signal baseness of the depths and to cretinise the customer. Decoration has overtaken fundamentals, or rather it has managed to draw from shallowness itself its rarest essence: small-mindedness. [...] [T]he stupidity displayed will always have scope for an even lower level that can be explored and exploited.“⁷³⁶

Ohne Zweifel, die legendäre Glamourösität von Las Vegas ist weit weniger manifest, als einem die Werbe- und Medienmaschinerie einreden möchte. Nicht der medial prolongierte Celebrity-Flair der Hollywood-, Pop- und Modewelt dominiert die Konsumtionswelten des *Strip*, sondern die Banalität endloser Food Courts mit jeweils mehreren Starbucks-Cafés je Mega-Resort. Nicht die Reichen und Schönen zeigen sich, sondern die

733 Jean Baudrillard, *Amerika*, Berlin: 2004, S. 132; Die unsteten *Amerika*-Reisenotizen sind nicht nur wegen Baudrillards einseitiger theoretischer Versteifung auf „Simulakren dritter Ordnung“ heikel, sondern ebenso wegen der deutlichen Überheblichkeit und Gehemmtheit gegenüber seiner mythologisch besetzten „Fiktion“ eines *siderischen* Amerika. Selbst wenn Baudrillard eingesteht, Amerika sei „die Originalausgabe der Moderne, wir [...] nur die Zweitfassung oder die mit Untertiteln“ (S. 106) und seine Theoretisierungen seien bloß europäische Projektionen, denn Amerika sei ein „Spiegel unserer Dekadenz, es selbst ist freilich keineswegs dekadent, es ist voll hyperrealer Vitalität, es besitzt die ganze Energie des Simulakrums“ (S. 141). Dennoch bleiben seine Beschreibungen der amerikanischen Mentalität als eine „mentale Wüstenform“ hinter einer ständigen Aktualität der Zeichen voll Selbstgerechtigkeit. Denn „what he was involved in was an autopsy and not a diagnosis“ (Owen Hatherley, „Leaving Las Vegas“, in: *nastybrutalistandshort.blogspot.com*, 8.3.2007; <http://nastybrutalistandshort.blogspot.com/2007/03/leaving-las-vegas.html>). Baudrillards Reisenotizen kennzeichnet seine Unzugänglichkeit gegenüber der „Sideration des Vektorialen, des Signalhaften, des Vertikalen“ (Jean Baudrillard, *Amerika*, Berlin: 2004, S. 43), die Amerika – und seine allgegenwärtigen Zeichen – in einen referenzlosen Regelkreis treibt. In eine „Heiterkeit des Obszönen, Obszönität der Evidenz, Evidenz der Macht, Macht der Zirkulation.“; ebenda

734 Jean Baudrillard, *Amerika*, Berlin: 2004, S. 16

735 Bruce Bégout, *Zeropolis. The Experience of Las Vegas*, London: 2003, S. 22

736 S. 71; Ebenso wenig lässt sich Bégouts Verdikt widersprechen, Las Vegas betreibe eine „constant infantilization of its citizens and guests. Infantile clothes, infantile food, infantile behaviour. It is as if the city wanted to experience a perpetual childhood.“; S. 38

Alten und Übergewichtigen, die sich durch die Resort-Korridore schleppen. Den zahlreichen „Haute Cuisine“-Gourmet-Tempeln zum Trotz, Las Vegas bombardiert einen mit fetten Essen und fetten Menschen.

Und nichts ist mondänen Monte Carlo-Spielbank-Assoziationen ferner als Las Vegas' Casino-Floors.⁷³⁷ Hier sitzen keine Aristokraten in feinem Tuch beim Roulette, sondern grölende, proletoide Party-Menschen in Hawaiihemden und Rentner in bekleckerten Shorts. Selbst in teuren Nobelresorts wie dem *Wynn* und dem *Bellagio* regieren Frotteesocken und Föhnfrisuren. Die unzähligen Alten, die lethargisch zu jeder Tages- und Nachtzeit vor den blinkenden Slot Machines sitzen und Kette rauchen ergeben ein tristes Bild.

Ebenso Las Vegas' Veranstaltungskalender. Denn in der gefeierten Showmetropole regiert die Trostlosigkeit seichter Komiker und billiger Illusionisten. Seit Elvis Presley in den 1970ern das *Las Vegas Hilton* bespielte, sind die Showbühnen der Stadt in erster Linie Altersrefugien ausrangierter Entertainer. Der prolongierte Brennpunkt heterotopischer Gegenwärtigkeit bleibt so stets ein Kontingenzeinbruch gegenteiliger Form: eine schmerzlich peinliche Zeitreise ins Obsolete.⁷³⁸

Dennoch ist Las Vegas nicht einfach die „Zeropolis“ konsumistischer Entfremdung. Denn selbst in ihrer tristen Seichtheit, der Karikatur ihrer eigenen Verheißungen, bleibt sie ein Ereignis explosiver und komischer Kontingenzen. Mit und gegen ihre Immersionsfinten, die „strategische Überblendung von Welt und Bild, von Realität und Fiktion“⁷³⁹. Mit und gegen ihre „scripted spaces“ gelenkter Spezialeffekte, die bis hin zu den ornamentierten, schmutzabweisenden Teppichböden reichen, um komplexe Immersionserlebnisse zu generieren. Denn Las Vegas' „Electronic Baroque“ gleicht, so beschreibt es Norman M. Klein, einem „Happy Imprisonment, a labyrinth effect, standard issue at most casinos. You have infinite choice, but seemingly no way out. [...] Entrances and exits become even more thrillingly inscrutable, with good digital sound, slot

737 „Nichts atmet das Flair der Spielsäle in der Alten Welt. Baden Baden und Monte Carlo, Evian oder San Remo – auch wenn sie nicht mehr sind, was sie einmal waren – liegen wirklich Tausende von Kilometern entfernt.“; Monika Puschögl, „Jeder Meter eine Versuchung“, in: *Die Zeit*, 18.4.1986

738 Bereits Hunter S. Thompsons 1971 erschienene exzentrische Drogenreise *Fear and Loathing in Las Vegas* greift dies auf. Die Stadt ist für seinen Epilog auf die gesellschaftlichen Befreiungen der 1960er-Generation und ihr Scheitern an den durch Las Vegas allegorisierten „grimmige[n] Fleischerhaken-Realitäten“ (Hunter S. Thompson, *Angst und Schrecken in Las Vegas*, München: 2005, S. 222) des amerikanischen Kapitalismus ein Zerrbild feststeckender 50er-Jahre-Verhältnisse. Die surrealen Erlebnisse im Goldresopal- und Neon-Las Vegas der frühen 1970er, die Thompsons Alter Ego Raoul Duke als „Freak im Königreich der Freaks“ (S. 104) zusammen mit seinem Anwalt und Drogenfreund Dr. Gonzo (alias Chicano-Anwalt Oscar Zeta Acosta) durchtorkelt, sind allegorische Szenen auf den Niedergang der gegenkulturellen Verheißungen der 60er („Nein, dies ist keine gute Stadt für psychedelische Drogen. Die Realität selbst ist zu verdreht.“; S. 63). Eigentlich als Journalist angereist, um über das Mint 500, ein Motocrossrennen in der Wüste zu berichten und der Bundeskonferenz der Bezirksstaatsanwälte über Drogenkriminalität beizuwohnen („Diese armen Hunde kannten keinen Unterschied zwischen Meskalin und Makkaroni.“; S. 178), verheddert sich der Anti-Held, völlig weggetreten, mit glasigen Augen und drogeninduzierten Orientierungsschwierigkeiten in die Untiefen des „Amerikanischen Traums“ („unser Trip war etwas anderes. Er war die klassische Bestätigung aller richtigen und wahren und anständigen Eigenschaften unseres Nationalcharakters. Er war eine derbe, physische Ehrenbezeugung an die fantastischen *Möglichkeiten*, in diesem Land zu leben“; S. 27). Terry Gilliams effektreiche Verfilmung von *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998) ist bereits rein retrospektiv. Das Las Vegas, das Gilliam in ein halluzinogenes Delirium aus knalligen Hotelsuiten und Acapulcohemden montiert, ist zum Zeitpunkt seiner Entstehung bereits Steve Wynns Vulkan- und Piratenspielen gewichen.

739 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 9

machines humming blissfully, as if you were inside a whale."⁷⁴⁰ Die Casinos mit ihren labyrinthischen Räumen voll eng gestellter Slot Maschinen sind in der Tendenz luft-, licht- und zeitdicht. Es gibt keine Fenster. An den Wänden hängen keine Uhren. Beides, damit man nicht weiß, wie spät es ist. So wird „[i]m Inneren der Casinos [...] der Tag, draußen auf dem Strip die Nacht verleugnet.“⁷⁴¹

Norman M. Klein vergleicht die immersiven Eingriffe, die „scripted spaces“ des „Electronic Baroque“, mit einer „slot machine opened out into a nineteenth-century panorama. [...] [T]he script must somehow give this control a certain innocence. Architainment may rigidly set the path for gamblers, but the excuse is that this show works like a movie.“⁷⁴² Doch er übertreibt die Determinierungen der Immersionswirkung. Denn letztlich definieren die „scripted spaces“ lediglich ein Möglichkeitsfeld der eigenen idiosynkratischen Bewegung und Rezeption und Neubeschreibung, keine allumfassende Manipulation. Selbst die realistischsten, prächtigsten Stadtsimulationen in Las Vegas nicht, die in der Diktion von Norman M. Klein „condensed cities“ heißen. Denn obgleich diese komprimierten immersiven Themenwelten der „condensed cities“ mit ihrer „poetics of archiminiaturization“⁷⁴³ als eine Form von „urban chiaroscuro for the community of consumers“ konzipiert sind, als eine „designed experience for a world where audiences prefer to eat inside the movie, rather than simply go to the premiere.“⁷⁴⁴ Denn ihre Wirkung ist gleichzeitig ebenso eine gegenteilige, ein Stimulus der entgegengesetzten Form: ein Erlebnis von Kontingenz.

Kontingenz, die es neuzubeschreiben gilt, in einem anti-essentialistischen „Vokabular, das um Vorstellungen von Metapher und Selbsterschaffung kreist, nicht mehr um Vorstellungen von Wahrheit“⁷⁴⁵, wie es Richard Rorty programmatisch formulierte. In einer Weise, in der diese explosive und komische Kontingenz nicht mehr weiter die Rolle eines Konstitutors einnimmt, für eine essentialisierende Diskurslinie der Echtheit jenseits von Las Vegas.

740 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 338

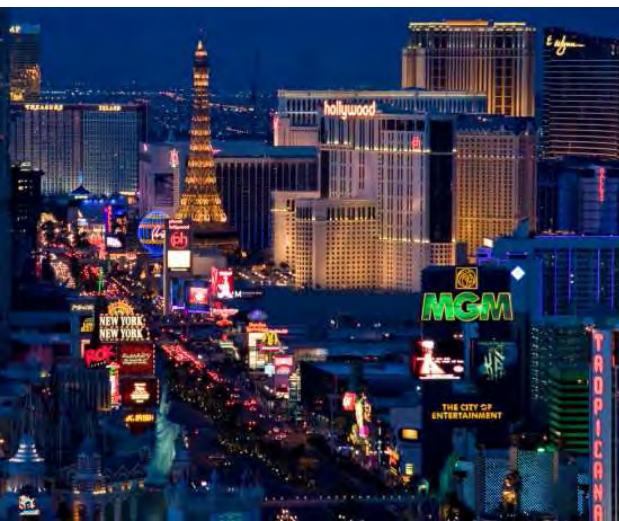
741 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979, S. 94; Die Immersionen sind freilich in gleicher Weise ein Tiefensog, der einen hineinzieht, wie eine expansive Offensive, die einen überwältigt „Almost everything in the town's most habitual way of being brings to mind a conflagration: [...]. Las Vegas was born to radiate, to flash, to explode.“; Bruce Bégout, *Zeropolis. The Experience of Las Vegas*, London: 2003, S. 18

742 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 343

743 S. 342; Semantisch sieht Klein in den „condensed cities“ in erster Linie nostalgische Bedürfnisse befriedigt: „What do condensed cities say about the context of urban life today? They monumentalize collective misremembering – the death of cities as we have known them“; S. 344

744 S. 360; „Trough Baroque devices (trompe l'oeil, accelerated perspective, anamorphosis, multiple vanishing points), cities can be shrunk to the scale of a hundred acres or less. [...] They are condensed like [...] narratives that distract each other by overlapping the same space, into a comforting vertigo.“; S. 342; Der visuelle Effekt ist jedoch nicht die einzige Dimension der Immersionsleistung, wie Scott A. Lukas betont: „It would be difficult to call Las Vegas anything other than a visual city, but because there is such bombardment of the visual senses in the city, it is important for casinos to theme experiences in ways that reference multiple uses of all the senses.“; Scott A. Lukas „Theming as a Sensory Phenomenon: Discovering the Senses on the Las Vegas Strip“, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 78

745 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989, S. 85



1, 2, 3, 4, 5, 6: Las Vegas' Skyline am Strip (Las Vegas Boulevard)



„The town was truly a company town, in the best American sense, like Detroit [...]. The difference in Las Vegas was that the industry was sin.“⁷⁴⁶

Geographisch peripher in einem entlegenen Becken der Mojave Wüste gelegen, fern des kalifornischen Goldfiebers und der religiösen Erweckung der Mormonen in der „Nation of Deseret“ (Utah-Territorium), war Las Vegas bis in die 1930er wenig mehr als ein fernliegender Streckenposten der Union Railroad Pacific zwischen Salt Lake City und Los Angeles, dem nach der Beteiligung am nationalen Eisenbahnerstreik 1922 die Remisen und Depots eingestellt worden waren. Weder die bereits im Niedergang begriffenen Gold- und Silberminen, noch Nevadas Einfallsreichtum, der Weltwirtschaftskrise mit der 1931 erfolgten Re-Legalisierung des Glücksspiels entgegenzutreten, konnten Las Vegas' Perspektive, eine weitere Geisterstadt in der Wüste zu werden, bessern. Erst bundesstaatliche Investitionen gegen die große Depression, insbesondere die Errichtung der 50 Kilometer südöstlich von Las Vegas gelegenen *Hoover-Talsperre (Hoover Dam)* zwischen 1931 und 1935, ließen die staubige Kleinstadt prosperieren.⁷⁴⁷

Die Regierungsgelder⁷⁴⁸ spielten jedoch für die eigentliche Entwicklung von Las Vegas als Glücksspielparadies ebenso wenig eine Rolle wie die in der Nachkriegszeit sich formierende Freizeitindustrie. Denn „Las Vegas was thus beholden, not to industrial America, but to parasitic forces that preyed upon it“⁷⁴⁹. Gemeint ist: die Mafia. Benjamin Bugsy Siegel aus dem Gangstersyndikat Meyer Lansky, der 1947 mit dem *Flamingo* das erste mondäne Casinoresort an der noch brachliegenden Straßenverbindung nach Kalifornien, die bald *Strip* heißen sollte, eröffnete, gilt gemeinhin als Erfinder von Las Vegas als Casino-Stadt.⁷⁵⁰ Siegels Obsession eines

746 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 135

747 Die 5.000 am *Hoover Dam* beschäftigten Arbeiter trieb es in die neu entstehenden Spielhöhlen, Bordelle und Saloons an Las Vegas' *Fremont Street*, da in der eigens errichteten Boulder City, wo die Arbeiter kaserniert waren, ein Verbot für Glücksspiel und Alkohol verhängt worden war. Zudem entwickelte sich der *Hoover Dam*, die zur Zeit seiner Errichtung größte Stauanlage der Welt, zu einer Touristenattraktion. In den späten 1930ern kam jährlich bereits eine Viertelmillion Reisende in die 8.000-Einwohner-Stadt mit Wild West-Saloons und einer falschen Cowboy-Geisterstadt.

748 Teilt man Las Vegas' Entwicklung in eine Sequenz einzelner Kapitalregime, steht zu Beginn ein „federal regime“ bundesstaatlicher Finanzierungen, die sich nach der Fertigstellung des *Hoover Dam* mit großen, weltkriegsbedingten Militärausgaben fortsetzten. Die US-Armee errichtete mit der *Las Vegas Gunnery School* und dem *Las Vegas Army Air Field* große militärische Ausbildungszentren. Nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs wurde der als *Nellis Air Force Base* wiedereröffnete Armeeflughafen zu einem der größten Luftwaffenstützpunkte der US Air Force ausgebaut. Die Rüstungsindustrie siedelte sich mit der Magnesiumfabrik *Basic Magnesium, Inc.* im hierfür gegründeten Henderson südlich von Las Vegas an. *Basic Magnesium* beschäftigte in Kriegszeiten mehr als 10.000 Menschen.

749 Hal Rothman, „Colony, Capital, and Casino. Money in the Real Las Vegas“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 320;

750 Bugsy Siegels Leistung war eine wirtschaftliche, stadtentwicklerische und architektonische. Er konnte die Bosse des Mob als Investoren für Las Vegas interessieren und initiierte so das neue Kapitalregime, obwohl er selbst – unter anderem, weil seine exzessive Neigung zu Extravaganz die Kosten für die Errichtung des *Flamingo* gesprengt hatte – 1947 von seinen Geldgebern ermordet wurde. Mit seiner Architektur und seiner Positionierung am *Strip* hinter den offiziellen Stadtgrenzen (um der Besteuerung und behördlichen Kontrollen zu entgehen) sollte das *Flamingo* selbst paradigmatischen Einfluss gewinnen. Siegels Verdienst bestand darin, Las Vegas ästhetisch aus ihrer Cowboy-Saloon-Folklore zu befreien und Hollywood-Chic und kalifornischen „Googie Style“ aus Los Angeles mitzubringen. Da Siegel mit dem Hollywood-Jetset verkehrte, konnte er Celebrities für Las Vegas gewinnen, die sonst lediglich dann nach Nevada kamen, wenn sie das Scheidungsrecht des Bundesstaates strapazierten, das eine Ehescheidung nach bereits 6 Wochen Wohnhaft ermöglichte. Die Hollywood-Prominenz bezeichnete diese Praxis als „the six-week cure.“

Nobelresorts, das die Glamourösität Hollywoods mit der Exotik Miamis vereint, ließ die Mafia Las Vegas als lukratives Betätigungsfeld entdecken. Mit der Praxis des illegalen „Skimming“, der Abzweigung der Gewinne an der Steuer vorbei, setzte der Mob die koloniale Beherrschung des Westens auf eigenwillige Weise fort. Wie davor bei Nevadas Minen-Gesellschaften und heute noch bei der börsennotierten Glücksspielindustrie errichteten die Syndikate ein einträgliches Kolonialreich.

Die Mafia kriegte Las Vegas jedoch nicht einfach in die Finger, sie ist vielmehr ihr Erfinder: das *Dunes*, das *Tropicana*, das *Thunderbird*, das *Desert Inn* und das *Stardust*. Alle wurden sie mit kriminellen Geldern finanziert. Der Einfluss des Mob war dabei jedoch weit mehr als lediglich ein wirtschaftlicher. Die stilistische Entwicklung der Casino-Architektur am *Strip* ist nicht zu trennen von den Stilvorstellungen ihrer Finanziers. Von den Stilvorstellungen habitueller Kleinbürger wie dem zu Geld gekommenen Mafioso Bugsy Siegel, wie Tom Wolfe betont: „Das Wichtigste bei der Erbauung von Las Vegas ist nicht, daß die Erbauer Gangster, sondern daß sie Proletarier waren.“⁷⁵¹

Las Vegas hat sich als eine „vulgäre“ Version Monte Carlos mit grellen Lamé-Anzügen, blümchengemusterten Caprihosen und Bienenkorbfisuren von den Stil-Vorschriften der Oberschicht befreit. So gesehen ist „Las Vegas [...], genau wie Bugsy Siegel es sich erträumte, das amerikanische Monte Carlo geworden – ohne die unvermeidliche Oberklassen-Bagage der Riviera-Kasinos.“⁷⁵² Ohne die dekadente „Plüsch-Muffigkeit der Gesellschaftslöwen des 19. Jahrhunderts“. Denn ohne Aristokratie auch keine gespreizte gesellschaftliche Etikette der feinen Herrschaften: „In Monte Carlo trifft man noch immer auf Talmi, fehlerhaften Akzent, schlecht geschnittene Anzüge, ungeschicktes Benehmen, Kulturlosigkeit, Neureiche – alles Begriffe, die in Las Vegas unbekannt sind.“⁷⁵³

Finanziert wurden die ästhetischen Vorstellungswelten des Mob, je opulenter und kostspieliger sie wurden, vermehrt durch den Central States Pension Fund der korrupten Fernfahrergewerkschaft Teamsters. Denn Großprojekte wie Jay Sarnos *Caesars Palace* oder das *Circus Circus* konnten von den Bossen selbst nicht mehr allein mit ihrer „Shoebox-Money“⁷⁵⁴ gestemmt werden und so bedienten sie sich bei den Teamsters, dem größten firmenübergreifenden Pensionsfonds Amerikas, der als Kreditgeber und Geldwaschanlage der Mafia

751 Tom Wolfe, „Las Vegas (Was?) Las Vegas (Versteh nichts! Zu laut!) Las Vegas!!!“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968, S. 12

752 S. 28

753 Ebenda; Den anti-elitären Ethos von Las Vegas hat Tom Wolfe als einer der ersten begeistert rezipiert. Wolfe feierte Las Vegas als „das Versailles von Amerika“ und glorifizierte die Psychedelik der illuminierten Casino-Zeichen als sozioökonomischen Beweis einer hereinbrechenden egalitaristischen „*Pop Society*“, eines neuen Konsumhedonismus der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft. Mit der Formel „Now high style comes from low places“ konzentrierte Wolfe seine Polemik gegen die „aristokratische Ästhetik“ der *educated classes*, die in ihrem kulturellen Alleinanspruch plötzlich mit den „proletarischen“ Stilen und Symbolen einer neu entstehenden breiten Mittelschicht konfrontiert wurden. Denn zweifelsohne hatte sich die Geschichte der Architektur, der Ästhetik im Allgemeinen, bis ins zwanzigste Jahrhundert weitestgehend auf eine Geschichte der herrschenden Klassen, der Aristokraten und Reichen, die sich architektonische Entsprechungen ihrer ästhetischen Einstellungen leisten konnten, begrenzt. „Was aber in den Vereinigten Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg geschah, durchbrach diese Tradition. [...] Plötzlich hatten Menschen, deren Lebensstil bisher praktisch unsichtbar gewesen war, das Geld, diesem Stil Denkmäler zu setzen.“; S. 10

754 In: Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 12

fungierte und deswegen gemeinhin als „the mob's bank“ bezeichnet wurde. Erst Nevadas „Corporate Gaming Act“ von 1967, der Wirtschaftsunternehmen die Leitung eines konzessionierten Casino-Betriebs ermöglichte, löste Las Vegas langsam aus dem Einfluss der Mafia und eröffnete zugleich neue Finanzierungsquellen.⁷⁵⁵

Denn obwohl sich die Bosse des gesamten Mittleren Westens, aus Milwaukee, Chicago, Detroit, Kansas City, St. Louis und Cleveland, finanziell beteiligten, letztendlich um die 250 Millionen US-Dollar an Teamster-Darlehen nach Las Vegas flossen und unzählige Wettprofis, Falschspieler und Buchmacher des Mob ihr professionelles Wissen ins Casino-Management einbrachten – das Kapitalregime der Mafia erwies sich als begrenzt.⁷⁵⁶

Nun stiegen der exzentrische Milliardär Howard Hughes und nach ihm seriöse Wirtschaftsunternehmen wie Holiday Inn, Hilton und Ramada in die Casino-Industrie ein.⁷⁵⁷ Wobei den neuen Investitionen ebenso eine neue Mentalität renditeorientierten Wirtschaftens folgte. Eine Entwicklung, die nicht nur Steve Wynn, dem fantasiereichen „Theming“-Innovator, das Vegas-Erlebnis verleidete.⁷⁵⁸ So stagnierte die Stadt in den 1980ern

755 Die Lizenzierung des Glücksspiels erfolgte ab 1955. Die Nevada Gaming Commission setzte ab 1959 Hearings zur Lizenzvergabe ein und etablierte ein berüchtigtes „Black Book“, das exponierten Mafiosi nicht nur die operative Beteiligung an Casinos, sondern bereits ihr Betreten untersagte. Nevadas Gesetzgebung erwies sich jedoch als kontraproduktiv, weil Unternehmen Casino-Lizenzen verweigert wurden: „Instead of freeing the gaming industry from the influence of organized crime, Nevada law enshrined it. The law made the Teamsters' Pension Fund the only source of capital upon which Las Vegas could rely, achieving exactly the opposite of its framers' intentions.“; Hal Rothman, „Colony, Capital, and *Casino*. Money in the Real Las Vegas“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 321

756 Bereits 1950-1951 wurden die Mafia-Aktivitäten in Las Vegas nach Hearings des US-Senats zur Organisierten Kriminalität einer breiten Öffentlichkeit bekannt. Kurioserweise stimulierte die mediale Berichterstattung die Mafiapräsenz in Las Vegas jedoch noch, denn sie erzeugte einen Exodus illegaler Glücksspieler und Kartenhaie des Mob, die in Nevada eine legale Existenz gründen konnten. In den 1950ern wurde Las Vegas für die Mafia noch wichtiger, insofern die kommunistische Revolution in Kuba das Ende Havannas als Glücksspiel-Metropole bedeutete. Ein Imageeinbruch erfolgte für Las Vegas erst 1963, als Ermittlungen des Justizministeriums erstmals die „Skimming“-Praxis der Spielbanken entschleierten. Den Mafiaeinfluss in Las Vegas' Glücksspielindustrie konnten jedoch erst polizeiliche Ermittlungen gegen die Argent Cooperation des Casino-Besitzers Allen Glick Ende der 1970er endgültig erledigen. Der mit Teamster-Darlehen finanzierte Mafia-Strohmann kooperierte schließlich als Kronzeuge mit den Behörden und die kriminellen Verstrickungen des *Stardust Casino* wurden in Prozessen gegen die Bosse des Mittleren Westens beleuchtet. Nicholas Pileggis Buch *Casino* und Martin Scorseses Verfilmung des Stoffs (1995) lieferten detaillierte Schilderungen der Ereignisse. *Casino* fokussiert sich jedoch nicht auf die Person Glicks, sondern auf den vom Mob eingesetzten, inoffiziellen Manager des *Stardust*, den Wettprofi Frank „Lefty“ Rosenthal, dem die von Robert De Niro gespielte Figur des Sam „Ace“ Rothstein nachempfunden ist. Sowie auf Anthony „Tony the Ant“ Spilotro, den blutrünstigen Schuldeneintreiber und „enforcer“ des Chicago Outfit in Las Vegas, den als Nicky Santoro Joe Pesci verkörpert.

757 Howard Hughes wirkte als entscheidender Wegbereiter für die „corporate casinos“. Der psychisch labile und invalide Milliardär quartierte sich 1966 mit seinen Bediensteten, einem kleinen Kreis treuergebener Mormonen, im *Desert Inn* ein, um der Sensations-Presse und der Besteuerung seines Vermögens zu entgehen. Der öffentlichkeitsscheue Hughes erwarb das *Desert Inn*, das er in den vier Jahren seiner mysteriösen Anwesenheit niemals verlassen sollte, nachdem ihm die Eigentümer die Abreise nahelegten, weil Hughes und sein Gefolge, die nicht spielten, für „High Roller“ vorgesehene Suiten belegten. Anschließend kaufte er das *Frontier*, *Sands*, *Castaway*, das *Landmark Hotel*, ehe das Kartellrecht gegen weitere Übernahmen einschritt und Hughes 1970, im Wahnsinn versinkend, Las Vegas auf einer Krankenbahre verließ.

758 Chronisten entdecken oft bei den Langzeitbewohnern der Stadt eine Sentimentalität gegenüber den „gold old mob days“. Diese bezieht sich nicht allein auf den Glamour des alten Las Vegas und die üppigen Trinkgelder, die das klassische Glücksspieler-Klientel weit eher spendierte als die heutigen Mittelschichtfamilien im Jahresurlaub. Sondern ebenso auf die Service-Leistungen der Casino-Betreiber der Mafia-Ära, von denen Einheimische in der Form von „comps“ („complimentary tickets“), Freikarten für Shows und Hotelbuffets, profitierten. Denn die Einnahmen aus dem

weitestgehend. Zwischen 1974 und 1989 wurde kein einziges neues großes Resort am *Strip* errichtet. Die grelle Exzessmeile degenerierte zur trostlosen Endstation für altmodische Polyesterkleider und abgehalfterte, fett gewordene Entertainer, die in der Endlosschleife ihre Shows runterleiern: „it was the epitome of American deviance, and as such, it seemed headed toward a dismal end [...]. Las Vegas seemed played out, passe, soon to be cast aside as a flimsy relic of a laced-up pseudomorality.“⁷⁵⁹

Die großen Streiks der Culinary Union, die 1976 und 1984 jeweils von der Geldgier der Casinobetreiber provoziert wurden und den *Strip* paralyisierten, waren dem Image des irisierenden Spielerparadieses ebenso

illegalen „Skimming“ zwangen die Casino-Manager des Mob weit weniger zu der peniblen Wirtschaftlichkeits-Mentalität, die die großen Hotelketten kennzeichnet: „Loss leaders buffets, inexpensive shows, and underpriced room rates were phrased out as a corporate mentality, concerned with bottom-line reports to stockholders, replaced the more personal, informal atmosphere [...]. Suddenly the Las Vegas tradition of 'comps' [...] where only given to those costumers a computer determined would play“ (Mark Gottdiener, Claudia C. Collins, David R. Dickens, *Las Vegas. The Social Production of an All-American City*, Malden, Massachusetts: 1999, S. 30-31). Obendrein verscharrten die Mafiosi nicht nur Leichen in der Wüste, sondern errichteten öffentliche Einrichtungen wie Kirchen, Synagogen, Schulen und Krankenhäuser. Mafia-Strippenzieher wie *Desert Inn*-Besitzer Moe Dalitz, Mitglied der Kosher Nostra und Vermittler zwischen den verschiedenen Interessen der organisierten Kriminalität in der Stadt, profilierten sich regelrecht als Philanthropen. Was Dalitz gar den Beinamen „Mr. Las Vegas“ einbrachte. Der Schlussmonolog in *Casino* zeigt den Wehmut gegenüber den „gold old mob days“ deutlich: „Die Stadt wird nie wieder so sein wie damals. Nach der Sache mit dem [dem *Stardust* nachempfundenen] Tangiers übernahmen die großen Konzerne die Casinos. Heute sieht es aus wie Disneyland. Während die Kinder Pappmaschee-Piraten spielen, verlieren Mommy und Daddy die Raten fürs Haus und Juniors Studiengeld an den Pokerautomaten. Zu unserer Zeit wusste der Croupier wie man hieß, was man trank, was man spielte. Heute ist es als würde man auf einem Flughafen einchecken [...]. Da kommen Großzocker mit vier Millionen im Aktenkoffer und ein 25-jähriger Hotelfachschüler fragt ihn nach seiner Sozialversicherungsnummer. Nachdem sie die Teamsters ausgebootet hatten, rissen die Konzerne fast alle alten Casinos ab. Und woher kam das Geld für den Neubau der Pyramiden? ... Aus krummen Börsengeschäften.“ Ein weiterer Vorteil der „good old mob days“ lag für die Einwohner von Las Vegas nicht zuletzt darin, dass die Präsenz des organisierten Verbrechens für Sicherheit gegenüber herkömmlichem Verbrechen sorgte. (Straßen-)Kriminalität wurde durch das Drohpotential der Mafia vereitelt. Gewöhnlichen Kriminellen und Falschspielern verpassten die Sicherheitsbeamten der Mafia-Ära, wie es bei Hunter S. Thompson heißt, „eine flinke, unpersönliche Abreibung, eine Lektion über Zahnersatzpreise und die Schwierigkeiten, seinen Lebensunterhalt mit zwei gebrochenen Armen zu verdienen.“ (Hunter S. Thompson, *Angst und Schrecken in Las Vegas*, München: 2005, S. 193) Die Mafia selbst wiederum verhielt sich in Las Vegas weit dezenter als anderswo. Denn das heimliche „Skimming“ der Casinos war viel zu lukrativ, als das man es mit den üblichen schmutzigen Geschäftstätigkeiten der Mafia wie Erpressung und Raub gefährden wollte. Tony Spilotro, der diese Regel verletzte und mit seiner Einbrecherbande, der „Hole-in-the-Wall Gang“, Ende der 1970er Las Vegas terrorisierte, behördliche Ermittlungen und die Medien auf sich zog, wurde folglich auf die Todesliste der Bosse gesetzt und schließlich 1986, weil durch Prozesse gegen ihn zu sehr vom öffentlichen Fokus exponiert, ermordet.

⁷⁵⁹ Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. xiv; Einen kuriosen Fingerzeig, das Las Vegas' Polyester- und Resopal-Flair an Attraktivität verlor, setzte Regisseur Francis Ford Coppola mit seinem neongrellen Liebesfilm *Einer mit Herz* (1982). Dem Film-Epiker schien Las Vegas' optischer Reichtum schlichtweg zu minder, um seine seicht-kitschige Revue-Komödie über die erotischen Seitenwege eines zerstrittenen Liebespaares effektiv zu dekorieren. Dem eigenen, sich verselbstständigten Image als fantastisch-flamboyantes Glücksspielparadies konnte das echte Las Vegas nicht mehr die entsprechenden Bilder nachreichen und so ließ sich Coppola von seinem Set-Designer Dean Tavoularis ein opulenteres, fantasiereicheres Las Vegas in seinem kalifornischen Filmstudio nachbauen. „Coppola had indeed taken Las Vegas and reinvented it in his own back lot. Little did he know that Las Vegas was about to begin redefining itself in a way that would surpass its vision. The magical images, the superreality, and the live-action version of an animated film would all come to pass.“ (Francisco Menendez, „Las Vegas of the Mind: Shooting Movies in and about Nevada“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 48) So sehr die hermetisch künstliche Studiowelt von Coppolas verdoppelter Las Vegas-Künstlichkeit jedoch schwelgerisch monströse Posen und Bilder erzeugte, Coppola sollte *Einer mit Herz* keinen Filmpreis, sondern den Gerichtsvollzieher bringen. Der Streifen floppte bei Publikum und Kritik und kostete Coppola sein Studio und sein Vermögen.

abträglich wie die Großbrände im *MGM Grand* (85 Tote) und im *Las Vegas Hilton* (8 Tote)⁷⁶⁰, die in den frühen 1980er neben den Mafia-Schlagzeilen eine weitere wenig erfreuliche Medienpräsenz lieferten.⁷⁶¹ Wirtschaftlich litt Las Vegas zudem unter der Rezession und der neuen Konkurrenz durch Atlantic City, New Jersey, das 1976 das Glücksspiel legalisierte. Mit einem Einzugsgebiet von über 30 Millionen im Radius einer Tankfüllung deklassierte Atlantic City in den 80ern Las Vegas als führende Touristendestination der USA deutlich – 20 Millionen jährliche Besucher am *Atlantic City Boardwalk* gegenüber den konstanten 10 Millionen am *Strip*.⁷⁶²

*„Las Vegas has become Americanized, and, even more, America has become Las Vegasized.“*⁷⁶³

Las Vegas schien in einem Zeitloch festzustecken. Die Verve der Neonschilder-Orgien und Polyester-Kleider schien verloren. Doch die Stagnation endete unvermittelt, als der emporsteigende Casinobetreiber Steve Wynn 1989 in einem eine neue Epoche einleitenden Großereignis die Glanzadresse *Mirage* eröffnete. Wynn und seine eigene Planungsabteilung Atlandia Design unter Architekt Joel Bergman wurden die Vorreiter der 1990er „Theming“-Offensive.⁷⁶⁴ „Wynn fused together three things that none of his predecessors possessed:

760 Bezeichnenderweise steckte selbst hinter der Tragödie des *MGM Grand*-Feuers im November 1980 das kleinliche Renditedenken der „corporate casinos“, die zur Kostenreduktion lediglich den Geldzählraum mit Sprinklern versehen hatten. Den desaströsen Brand verursachte ein Defekt elektrischer Leitungen. Die tödliche Kohlenmonoxid- und Rauch-Entwicklung, die sich über das fehlerhaft installierte Ventilationssystem und entflammbare Decken-Materialien ausbreitete und den Großteil der Todesopfer forderte (nicht die Flammen selbst), hätte durch eine Sprinkler-Anlage verhindert werden können. *MGM Grand*-Hotelbetreiber Kerk Kerkorian hatte sich jedoch erfolgreich gegen die 190.000 Dollar teure Installation gewehrt und eine letztlich folgenreiche „sprinkler rule exception“ erwirkt; In: Jane Ann Morrison, „In Depth: MGM Grand Hotel Fire: 25 Years Later. Disaster didn't have to be“, in: *Las Vegas Review Journal*, 20.11.2005

761 So ist es wenig verwunderlich, dass sich CityCorp, als sie in den 1980ern ihr Kreditkarten-Geschäft nach Las Vegas verlagerte, wegen der unseriösen Reputation der Anschrift entschied, zur Beruhigung ihrer Bankkunden eine fiktive Gemeinde mit eigener Postleitzahl zu kreieren: „The Lakes, Nevada“; In: Mark Gottdiener, Claudia C. Collins, David R. Dickens, *Las Vegas. The Social Production of an All-American City*, Malden, Massachusetts: 1999, S. 217

762 Die kurzweilige Renaissance des traditionsreichen Seebades als Casino-Metropole wurde allerdings entscheidend von Las Vegas' eigener Glücksspielindustrie angetrieben, denn Steve Wynn, Bally's, MGM, Boyd Gaming und Caesars Entertainment expandierten mit Großprojekten in New Jersey. Neben den einzelnen Casinoresorts des Tycoons Donald Trump (*Trump Plaza*, *Trump Taj Mahal*, ehemals: *Trump World's Fair (Playboy Casino & Hotel)*, *Trump Marina*) stellen ein *Harrah's*, ein *Caesars* und ein *Bally's* die namhaftesten Adressen an der Casinomeile am *Boardwalk*. Atlantic Citys zweite Glanzzeit (nach jener in den 1920ern, als die Mafia der Prohibition trotzte) ist jedoch bereits wieder einem erneuten Niedergang gewichen. Durch Las Vegas' Megaresort-Revolution in den 1990ern erhielt die Rivalität eine neue Wendung und die Legalisierung des Glücksspiels in Pennsylvania, New York und Massachusetts ließ bedrohliche Konkurrenz entstehen. Seit der Finanz- und Wirtschaftskrise, die Atlantic City weit stärker traf als Las Vegas, ist die 40.000 Einwohner-Stadt in Agonie, die Casinos erleiden Umsatzeinbußen. Ihrem unglamourösen Ruf als Rentner-Paradies für Kleingeld-Spieler auf Tagesausflug entspricht die bereits antiquierte Neon-Casino-Architektur. Die Leuchtdioden entlang der Strandlinie zeigen „die Krampfadern und Altersflecken einer Stadt, deren Architektur kaum ein anderes Gesetz kennt als das der Gewinnmaximierung.“; Jonathan Fischer, „Atlantic City. Romantik des Ruins“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.5.2008

763 Kurt Andersen, „Las Vegas, USA“, in: *Time*, 2/1994

764 Steve Wynns Biografie als Casino-Impresario beginnt im geschichtsträchtigen *Golden Nugget*, wo sich der Spirituosenhändler 1973 als Anteilseigner in eine operative Position einkaufte. Er ermöglichte eine kreditfinanzierte

easy access to capital, creativity, and an intuitive understanding of the direction of American culture. [...] Wynn understood the public's desires: experience they could taste that gave them the illusion of culture. The gamblers understood only their wallets, and the corporate hotels their business needs."⁷⁶⁵ Steve Wynn zeigte den Weg. Für Kirk Kerkorian (*MGM Grand*), Sheldon Adelson (*Venetian*) und William Bennett von Circus Circus Enterprises (*Excalibur, Luxor, Mandalay Bay*). Wobei als ein entscheidender Mentor Wynns der Hotelier Jay Sarno zu nennen ist, der große Vordenker eines familienfreundlichen Themenpark-Las Vegas. Sarno hatte bereits 1966 mit dem *Caesars Palace* das erste Themencasino und -resort am *Strip* erfolgreich etabliert und lieferte in weiterer Folge nicht zuletzt mit dem nie realisierten Megaresort *Grandissimo* eine Folie für Wynns eigene Innovationen.⁷⁶⁶

Wynns Formel klingt einfach: „Wynn weiß, wie man Geld verschwendet, um noch mehr Geld zu verdienen.“⁷⁶⁷ Dieses Geld war allerdings nicht nur sein eigenes. Die aggressiven Spekulationsgeschäfte des berüchtigten Wall Street-Finanzjongleurs Michael Milken von der Investment-Bank Drexel Burnham Lambert, zur *Mirage*-Eröffnung bereits wegen Finanzbetrugs und Insider-Handel inhaftiert, besorgten Wynn über „Junk Bonds“, hochverzinsliche und hochspekulative High-Yield-Anleihen, die Finanzierung des zum Zeitpunkt seiner Errichtung größten und teuersten Hotels der Welt.

Gleichzeitig zeigten und zeigen sich gleichgerichtet zur Neudefinition des *Strip* die eindrücklichen Zeichen einer Normalisierung von Las Vegas zur vollwertigen Metropole. Die Lebenswelten der beinahe 1,9 Millionen Einwohner von Clark County unterscheiden sich jenseits der Scheinwelt des *Strips* nicht weiter von denen anderer städtischer Ballungsräume in den USA.⁷⁶⁸ Denn jenseits der „Hyperrealität“ des Casino-Korridors präsentiert sich Las Vegas als eine „All-American City“ in kalifornischer Zeichnung. Als ein suburbanisiertes

Erweiterung der *Fremont Street*-Spielhalle zu einem profitablen Resorthotel und investierte die Gewinne 1978 in die Errichtung eines weiteres *Golden Nugget Casino* in Atlantic City. Die Finanzierung sicherte Investment-Banker Michael Milken. Das *Golden Nugget* wurde Atlantic Citys erfolgreichstes Casinoresort, ehe Wynn es 1986, in Zeiten der ersten Atlantic City-Insolvenzen, für 440 Millionen Dollar an die Bally's Entertainment Corporation verkaufte und sich so Kapital für die Errichtung des *Mirage* besorgte.

765 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 46

766 Jay Sarno, der 1968 mit der Eröffnung des gleichnamigen Casinos seine unternehmerischen Aktivitäten unter dem Titel Circus Circus Enterprises vereinte, finanzierte seine Projekte mit Krediten aus dem Pensionsfond der Teamstars-Gewerkschaft, weshalb er verdächtigt wurde, als Strohhalm der Mafia zu fungieren. An den weiteren Entwicklungen der Circus Circus Enterprises war Sarno, der selbst hochgradig spielsüchtig war, nicht mehr selbst beteiligt. Nachdem er bereits 1968 *Caesars Palace* in Folge von Ermittlungen gegen das Casino-Management wegen Verbindungen zur organisierten Kriminalität (gewinnbringend) verkaufte, zwang ihn der wirtschaftliche Einbruch in den frühen 1970ern, das *Circus Circus* neuen Betreibern zu überschreiben. Unter William Bennett expandierte Circus Circus Enterprises dann ab Ende der 1980er und errichtete das *Excalibur*, das *Luxor*, sowie mehrere große Casinos und Resorts in Reno und Laughlin. Mit der Eröffnung ihres neuen Flaggschiffs *Mandalay Bay* 1999 erfolgte die Umbenennung des Konzerns in Mandalay Resort Group. 2005 übernahm MGM-Mirage die Gesellschaft.

767 Frances Anderton, John Chase, *Las Vegas. Ein Führer zur zeitgenössischen Architektur*, Köln: 1999, S. 64

768 Gottdiener bezeichnet mit Normalisierung „the duality of daily life, lived against the backdrop of the Vegas casino gambling mecca, [...] superseded, if not entirely resolved of all its tensions, by the production of mundane socio-spatial activities and locations. [...] [N]ormalization consists of this interlinked process of mundane activities and positive image making contra to the sign 'Las Vegas'.“; Mark Gottdiener, „The Mundane and the Spectacular: Everyday Life in Las Vegas“, in: Karin Jaschke, Silke Ötsch (Hg.), *Stripping Las Vegas: A Contextual Review of Resort Architecture*, Weimar: 2003, S. 44

Funktionsgefüge mit endlos zersiedelten „master-planned communities“ typisch kalifornischer „subdivisions“ mit mexikanisch-mediterran dekorierten Bungalows, breiten Verkehrsschneisen und ingeniös verwickelnden Schnellstraßenknoten (deren komplexestes Geflecht bezeichnenderweise *Spaghetti Bowl* heißt). In Las Vegas' Suburbanisierung leben die Mythen des kalifornischen Lebensstils weiter, die Kalifornien selbst, gezeichnet von Rezession, Smog und Kriminalität, weit weniger bedienen kann als sein Epigone:

„Americans have discovered the New California. [...] For years the Southern California life style was the envy of the nation, and Americans from all over fled into its arms in search of jobs and perfect weather. Lately, however, between the drive-by shootings, the air no one can breathe and the houses few can afford, the region has lost much of its luster. Meanwhile, a five-hour drive up Interstate 15, the original version of the Southern California myth is still going strong.“⁷⁶⁹

Denn, so heißt es bei Mike Davis: „die gegenwärtige Entwicklung von Las Vegas [ist] in gewisser Weise eine Rekapitulation der Geschichte von Orange County unter extremen Vorzeichen.“⁷⁷⁰ Las Vegas zeigt sich als eine Wiederholung der Monstrositäten kalifornischer Stadtentwicklung, so Davis weiter, inklusive der

„sieben Todsünden von Los Angeles und seine[r] *Sunbelt*-Klone [...]. Sie verzichten weiterhin auf einen nachhaltigen Umgang mit Wasser (1), sie haben geschwächte Regionalregierungen, die sich der Planung privater Unternehmen unterordnen (2), sie vernachlässigen den öffentlichen Raum (3), sie treffen keine Vorkehrungen mehr zur Linderung von Naturkatastrophen und zum Erhalt von Naturlandschaften (4), sie weiten die Landnutzung unendlich aus (5), sie haben die Vorherrschaft des Autoverkehrs kritiklos anerkannt (6) und tolerieren extreme soziale Ungleichheiten, insbesondere rassistische Diskriminierungen (7).“⁷⁷¹

769 Trip Gabriel, „From vice to nice: The suburbanization of Las Vegas“, in: *New York Times Magazine*, 1.12.1991

770 Mike Davis, „Las Vegas gegen die Natur“, in: ders. *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999, S. 42; Die Orange County-Projektion ist gleichsam eine stadtästhetische, denn Orange County ist, so schreibt Edward W. Soja, the most California-looking of all the Californias: the most like the movies, the most like the stories, the most like the dream.“ (Edward W. Soja, „Inside Exopolis: Scenes from Orange County“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 94) Soja geht so weit, Orange County, die *Exopolis*, die „city full non-city-ness“, als einzigen, in die Region eingeschriebenen Themenpark zu bezeichnen: „Orange County is a park-themed paradise, the American dream repetitively renewed and infinitely available [...] Orange County presents itself as a foretaste of the future, a genuine recreation of everyday life in a brilliantly recombinant postmodern world, beyond Oz, beyond even [...] Disney.“ (S. 95) Denn die Hyperrealität erreicht in Orange County eine neue Ebene: „out of the localized enclosures and tightly bounded rationality of the old theme parks and into the geographics and biographies of everyday life, into the very fabric and fabrication of exopolis. Today the simulations of Disneyland seem almost folkloric, crusty incunabula of a passing era. The rest of orange county is leaving this absolutely fake cities behind, creating new magical enclosures for the absolutely fantastic reproduction of the totally real.“; S. 101

771 Mike Davis, „Las Vegas gegen die Natur“, in: ders. *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999, S. 42S. 37; Der Organisation der Stadt durch Casinos und Entertainment steht ein weitestgehend konventionell suburbanisierter Siedlungsbrei weit gestreuter „master-planned communities“ entgegen – „spanking new suburbs that seem right out of 50's television shows“ (Trip Gabriel, „From vice to nice: The suburbanization of Las

Las Vegas' Weg zur „All-American City“ ist jedoch kein einseitiger Prozess. Denn: „Las Vegas is becoming a more typical American city, while the rest of the country is changing in ways that make it more like Las Vegas.“⁷⁷² Hal Rothman strapaziert für diese Angleichung die Alliteration „from pariah to paradigm“: „Las Vegas has become the place where the twenty-first century begins, a center of the postindustrial world. It has become the first spectacle of the postmodern world. In this transformation, the old pariah has become a paradigm, the colony of everywhere, the colonizer of its former masters.“⁷⁷³ Nach weitestgehend lukrativen ersten Expansionen der Casino-Ökonomie nach Atlantic City, streuten sich mit der breiten Legalisierung des Glücksspiels seit den 1990ern Casinos quer über die Vereinigten Staaten. Las Vegas' Casino- und Tourismus-Modell stellt ein neues Paradigma. Glücksspiel hat sich als reguläre, legitime Form der Freizeit- und Entertainment-Industrie etabliert – in der Tendenz weltweit.⁷⁷⁴ So gesehen ist Las Vegas einfach ein besonders grelles städtisches Modell neoliberaler Globalisierung: „the culture of consumerism and recreation that has transfigured Las Vegas for nearly thirty years daily gains more ground in our everyday relation to the city. We are all inhabitants of Las Vegas [...], whose pseudo-edifices of fantasy contain the formula for our lives to come.“⁷⁷⁵

Gegenüber der fordistisch organisierten, produktionsbasierten Nachkriegswirtschaft ließ sich Las Vegas' Casino-Ökonomie lediglich als Anomalie begreifen. In der in den 1970ern einsetzenden postfordistischen Deindustrialisierung der US-Ökonomie ist sie mit ihrer Service- und Dienstleistungsindustrie dagegen die neue Norm. Die Zuwanderung in die prosperierende Metropole dominieren dementsprechend Menschen aus

Vegas“, in: *New York Times Magazine*, 1.12.1991). Monotone Replikationsfolgen diktiert und gewollter Homogenität So vergrößerte sich der seit den 1970ern errichtete Suburb *Spring Valley* bereits auf 120.000 Einwohner (in der Nähe der Chemiefabriken in Henderson und der gleichnamigen „Henderson Cloud“). Die seit den 1990ern entwickelte Stadterweiterung *Summerlin* erreicht inzwischen 150.000 Bewohner. Eine Besonderheit dieser von der Del Webb Corporation und Howard Hughes' Summa Corporation erfolgreich vertriebenen Vorortkolonie ist die „age-restricted community“ *Sun City Summerlin*. Die Del Webb Corporation kopierte dabei ihr Erfolgsmodell der teilweise spöttisch als „senile city“ bezeichneten *Sun City* in Phoenix – ein spezifiziertes Rentner-Exil und „the first area in the city of Las Vegas where golf carts were authorized street vehicles“ (Mark Gottdiener, Claudia C. Collins, David R. Dickens, *Las Vegas. The Social Production of an All-American City*, Malden, Massachusetts: 1999, S. 144). *Sun City Summerlin* ist ein sehr eindeutiges Zeichen für Las Vegas' neuere Demographie. Mehr als 20 Prozent der Bevölkerung von Clark County sind Rentner. Rothman spricht bezüglich der inzwischen drei „age-restricted communities“ mit Verweis auf Floridas Rentner-Populationen von einer „St. Petersburgization of Las Vegas“ (Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 150). Insbesondere in ihrer politischen Mobilisierung als einheitlicher Block gegen Steuererhöhungen (für Bildungseinrichtungen) bilden sie eine bedeutende Größe.

772 Mark Gottdiener, Claudia C. Collins, David R. Dickens, *Las Vegas. The Social Production of an All-American City*, Malden, Massachusetts: 1999, S. Xiii; Dies beginnt bei Las Vegas' medialer Inszenierung: „Now this sort of city self-promotion has become the national norm. Las Vegas may be viewed, in this sense, as the vanguard of an emerging postmodern socio-spatial culture, where image, if not verything, certainly occopies, an increasingly promising place.“; S. 256

773 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. xxvi

774 Wobei in globaler Perspektive seit 2007 die Gewinne der Glücksspielindustrie in Macao jene von Las Vegas bereits übersteigen. Gewinne, die allerdings die in Macao erfolgreich operierenden Casino-Konsortien aus Nevada wie Sheldon Adelsons Sands, Wynn und MGM einstreichen.

775 Bruce Bégout, *Zeropolis. The Experience of Las Vegas*, London: 2003, S. 12; Bégout erkennt jedoch keine neue Form ökonomischer Determinierung, sondern lediglich eine Steigerung: „[T]he city of gambling makes *everything bigger*. [...] In Nevada the most tenuous of our everyday experiences is expressed in enlarged and amplified form. But this is just a shift in scale, not in nature.“; S. 12-13

den sterbenden Industriestädten des Rust Belt, der Arbeiterklasse angehörende Mormonen aus dem ländlichen Utah, und kalifornische „Reverse-Okies“. Neben Rentnern bezeichnet man so die jungen Latinos und arbeitslos gewordenen Facharbeiter aus Südkalifornien, die in Folge der schweren Rezession in den frühen 1990ern und der Verkleinerung der Rüstungsindustrie, nun den entgegengesetzten Weg zu den als „Okies“ verspotteten Menschen aus dem verarmten Oklahoma gehen, die in der Großen Depression nach Kalifornien zogen.

Mit Las Vegas' Normalisierung ist freilich ebenso die neoliberale Politik der Glücksspielindustrie gemeint, die mit den von ihr finanzierten „casino candidates“ in der Stadtverwaltung und in Carson City die politischen Entscheidungen trifft.⁷⁷⁶ Die neoliberalen Casino-Lobbyisten halten die Glücksspiel-Besteuerung auf einem unternehmerfreundlichen nationalen Mindestwert und treffen mit „anti-tax“-Rhetoriken Vorkehrungen, dass es die Stadt Las Vegas nicht fertigbringt, am Boom über Steuereinnahmen zu partizipieren.⁷⁷⁷

Dies garantiert in erster Linie die Fragmentierung der Metropolregion in vier eigenständige Körperschaften (Las Vegas, North Las Vegas, Henderson, Boulder City) und eine County-Regierung. Die daraus resultierende Ineffizienz reibt das Las Vegas Valley nicht nur in der Errichtung redundant duplizierter Einrichtungen auf, sondern entkoppelt den *Strip* von der lokalen Besteuerung:

„Die größten städtischen Immobilien [...] gehören alle zu einer unzusammenhängenden artifiziiellen Gemeinde, die sich recht passend Paradise nennt, während sich außerhalb des Paradieses Armut, Obdach- und Arbeitslosigkeit in den beiden getrennten Städten Las Vegas und North Las Vegas zusammenballen. Diesem Entwurf einer neuen politischen Geographie liegt die hinterhältige Absicht

⁷⁷⁶ So hat Nevadas Verfassung einen eigenen Zusatzartikel, der jedwede Einkommenssteuer („personal and corporate income tax“) verbietet. Der Staat generiert 80 Prozent seiner Steuereinkünfte über eine Mehrwertsteuer, das Clark County finanziert sich wesentlich über die Glücksspiel- und Hotelsteuer (In: Heiko Schmid, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009, S. 132). Die Glücksspielindustrie bildet jedoch lediglich in der Beeinflussung der Steuerpolitik eine einheitliche Front. In einzelnen lokalpolitischen Entscheidungen widersprechen sich die Interessen der einzelnen Casino-Magnaten wie Steve Wynn oder Sheldon Adelson, wenn sie in Form von Hinterzimmer-Politik bei County Comissioners, Lobbyismus, Parteienfinanzierung und Medien-Kampagnen Einfluss nehmen. So schwelt insbesondere ein sich durchziehender Interessenskonflikt zwischen den teilweise noch familiär betriebenen *Fremont Street*-Casinos und den Megaresorts am *Strip*. Der allgemeine mediale Tenor, Las Vegas sei eine vom Lobbyismus der Casinos gelenkte „corporate town“, hat seine Berechtigung hinsichtlich des politischen Gewichts einzelner Casino-Magnaten. Er darf allerdings nicht verallgemeinert werden zu der „erroneous assumption that the gambling industry is a monolithic enterprise. Rather, the major corporate casino interests compete fiercely among themselves for their share of Las Vegas' multi-billion-dollar gambling / tourism profits.“ (Mark Gottdiener, Claudia C. Collins, David R. Dickens, *Las Vegas. The Social Production of an All-American City*, Malden, Massachusetts: 1999, S. 220) Zudem ist die Glücksspielindustrie nicht der einzige Wirtschaftszweig mit politischen Einfluss. So verfolgt der Lobbyismus der großen Real Estate Developer teilweise konträre Ziele: „Although developers and casino owners both push for growth, they are often interested in different aspects, leading to potential conflict. Casino owners seek to maximize the tourist trade [...]. Real-estate developers, on the other hand, seek government infrastructure improvements for residences, especially water-delivery, sewage hookups, spending on education, and re-zonings for commercial development.“; S. 233-234

⁷⁷⁷ Der Neoliberalismus der politischen Eliten ist allerdings selbstverleugnerisch: „a hypocritical myth, as nevada in general and Las Vegas in particular have always been highly dependent on federal support, even while eschewing all forms of 'big government'.“; S. 260

zugrunde, das Steueraufkommen immer stärker von den sozial Bedürftigen abzukoppeln.“⁷⁷⁸

In den rassistisch segregierten Stadtteilen Westside und North Las Vegas⁷⁷⁹ zeigen sich die Folgen des weitestgehend fehlenden sozialen Netzes am deutlichsten. Denn mit Rassismus und Sexismus verdient Las Vegas weiterhin sein Geld.⁷⁸⁰ So wie der Unterschicht angehörende Schwarze und die stark wachsende Latino-Minderheit auf Niedriglohn-Jobs im Baugewerbe, der Spiel- und Sicherheitsindustrie (sowie ethnische Beschäftigungsnischen in der Schattenökonomie) festgelegt sind, definieren sich weibliche Arbeitsfelder in der Entertainment- und Service-Industrie meist weiterhin in sexistischen Rollendefinitionen von Showgirls, Prostituierten, Zimmermädchen, Kellnerinnen. Denn: „Whether you're making beds for 'em or in the bed with 'em. This town has been built on the backs of women.“⁷⁸¹

So sehr Las Vegas jedoch für die sozialen Einseitigkeiten und das moralische Elend des Neoliberalismus steht, für Spekulation, Konsumismus und Kontrolle, für soziale Segregation und eine „sexualization of women as part of the visual order“⁷⁸² – es gibt eine erfolgreiche Gegenwehr, ein mächtiges Korrektiv ihrer neoliberalen Konstitution. Denn gleichzeitig ist Las Vegas eine erfolgreiche „letzte große Gewerkschaftsbastion in den USA“⁷⁸³. Die mächtige Culinary Union, die lokale Gewerkschaft der Casino- und Hotelangestellten, garantiert,

778 Mike Davis, „Las Vegas gegen die Natur“, in: ders. *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999, S. 39; So kommt es, dass trotz des ökonomischen Hyperwachstums die Sozialausgaben sinken, und in Las Vegas trotz der erfolgreichen Gewerkschaftskämpfe mehr Einwohner ohne Krankenversicherung dastehen als in irgend einer anderen nordamerikanischen Großstadt. Insbesondere seit der Finanzkrise steigt die Armut, während wohlfahrtsstaatliche Programme wie Medicaid reduziert werden. 1995 erreichte die Zahl der Menschen, die staatliche Essensmarken beziehen, das erste mal 100.000. (Robert E. Parker, „The Social Cost of Rapid Urbanization in Southern Nevada“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 140; Die Zahl der Obdachlosen stieg von 2.000 im Jahr 1990 auf 18.000 in 1999, obwohl ein Fünftel von ihnen in regulärer Beschäftigung steht.; S. 141

779 Von Hunter S. Thompson ist zwar keine Empathie zu haben, seine Beschreibung von North Las Vegas als „grimmiges Junkie-Getto“ sagt dennoch alles: „Das ist Nevadas Antwort auf East St. Louis – Slum und Friedhof gleichzeitig [...]. North Vegas – da gehen die Nutten hin, wenn sie vierzig geworden sind und die Leute vom Syndikat am Strip ihnen bedeuten, daß sie nicht mehr fürs Geschäft mit reichen Freiern taugen“; Hunter S. Thompson, *Angst und Schrecken in Las Vegas*, München: 2005, S. 193

780 Die rassistische Politik Nevadas und polizeiliche Willkür der Las Vegas Metropole haben der Stadt den Beinamen „Mississippi West“ eingebracht. Bis in die 1970er durften Schwarze Betten machen, das Geschirr spülen oder den Entertainer geben, aber sie durften nicht als Croupier oder Barkeeper arbeiten, in weißen Vierteln wohnen oder in einem Hotel übernachten – selbst wenn sie darin auftraten. Das *Sahara Hotel* ließ eigens den Swimmingpool neu ein, nachdem Josephine Baker darin schwamm (In: Amie Williams, „Looking into a Dry Lake: Uncovering the Women's View of Las Vegas“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 299-300). Erst 1971 wurde – in Folge eines gewalttätigen Aufstands der schwarzen Minderheit 1967, bei der die Nationalgarde das sozial verelendete Schwarzenviertel Westside militärisch abriegelte – die Rassentrennung beseitigt und eine Vereinbarung zur Gleichbehandlung afroamerikanischer Stellenbewerber erreicht. In Westside stellt sich den Unterprivilegierten dennoch meist lediglich die „aussichtslose Wahl zwischen schlecht bezahlten Dreckjobs und der informellen Untergrundökonomie.“; Mike Davis, „Rassistischer Hexenkessel Las Vegas“, in: ders. *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999, S. 73

781 Amie Williams, „Looking into a Dry Lake: Uncovering the Women's View of Las Vegas“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 293

782 Scott A. Lukas „Theming as a Sensory Phenomenon: Discovering the Senses on the Las Vegas Strip“, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 79

783 Mike Davis, „Klassenkampf beim Zauberer von Oz“, in: ders. *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999, S. 55

dass die gegenwärtig 60.000 gewerkschaftlich organisierten Dienstleistungsbeschäftigten der Megaresorts im expandierenden Niedriglohn-Sektor der postindustriellen Service-Ökonomie amerikaweit beispiellose Mittelschicht-Einkommen verdienen und betriebliche Versorgungsleistungen beziehen: „Nowhere else in the United States can an unskilled worker earn middle-class wages and have them mean so much [...] with the consistency it does in Las Vegas.“⁷⁸⁴

Gegen das neoliberale Profitabilitätsdenken der „corporate casinos“, das seit den 1970ern wiederholt Streiks provozierte, erstritt die Culinary Union stets erfolgreich Kollektivverträge mit Lohnerhöhungen, verbesserten Arbeitnehmerrechten und neuen gewerkschaftlichen Freiheiten.⁷⁸⁵ Denn die stadtweiten Streiks von 1976 und 1984, die Großdemonstration bei der Eröffnung des *MGM Grand* 1994 und die bis 1997 sechs Jahre lang sich widersetzenen Streikposten vor dem *Frontier Casino*, dem längsten Streik der amerikanischen Geschichte, erzeugten ein nationales Medieninteresse, das der gewerkschaftsfeindlichen Fraktion der Glücksspielindustrie jeweils eine eindeutige Lektion erteilten. Sie zeigten der Tourismusdestination die Verletzlichkeit ihrer Bildpolitik, die sich mit der medialen Berichterstattung über Streikposten am *Strip* spreizt.⁷⁸⁶

784 Mike Davis, Hal Rothman, „Introduction. The Many Faces of Las Vegas“, in: dies. (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 6

785 In der Mafia-Ära zeigte sich noch eine weitestgehende Mesalliance zwischen Gewerkschaft und Casino-Eignern, ein Gemenge aus Filz und Begünstigung. Die Mafia arrangierte sich mit der vom korrupten Al Bramlett geleiteten Culinary Union, denn diese diente nebenher als Rekrutierungsagentur für Arbeitskräfte in den Casinos. Gleichzeitig konnten in den „good old mob days“ „Gewerkschaftsführer dank der Mafia einen aufwendigen Lebensstil pflegen. Bramlett liebte besonders schnelle Autos, italienische Anzüge und schöne Frauen.“ (Mike Davis, „Klassenkampf beim Zauberer von Oz“, in: ders. *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999, S. 56). Al Bramlett bereicherte sich über ihm gehörende Reinigungsfirmen und Möbelerichter an den Mafia-Geschäften. Doch 1977 wurde Bramlett auf dem *McCarran-Flughafen* entführt, in die Wüste verschleppt und erschossen, nachdem er sich der Einverleibung der Sozial- und Gesundheitskassen der Gewerkschaft durch Chicagoer Gangsterkartelle um Tony Spilotro widersetzt hatte. Als die Mafia schließlich in den 1980ern auch in der Culinary Union ihren Einfluss einbüßte, öffnete sich die Gewerkschaft zu einer progressiven Gleichstellungspolitik, und widersetzte sich erfolgreich gegen sexistische und rassistische Einstellungs- und Beschäftigungspraktiken. Denn in den beinahe klassisch fordistischen Einheiten der Megaresorts mit je 6.000 bis 8.000 Arbeitskräften sind Geschlecht und Ethnie nach wie vor Indikatoren erwerbsmäßiger Benachteiligung. Die Culinary Union vertritt inzwischen so insbesondere die Interessen der „nicht-sichtbaren“ Arbeitskräfte (Reinigungspersonal, Küchenangestellte), meist Schwarze und Latinos, die obendrein kein Trinkgeld bekommen.

786 Nach dem für die Casino-Betreiber unheilvollen Streik von 1976, setzte die Nevada Resort Association der Hotel- und Casino-Besitzer zwar bei den Tarifverhandlungen von 1984 mit Ausnahme der Circus Circus Enterprises erneut auf Konfrontation. Doch die ökonomischen Konsequenzen des langwierigen, 67 Tage andauernden neuerlichen Streiks ließen die „corporate casinos“ die gefährliche Dynamik der Eskalation verinnerlichen. So zeigte bezeichnenderweise Steve Wynn von Golden Nugget, Inc. 1989 den Weg der „corporate casinos“ vor und einigte sich wie in weiterer Folge *Circus Circus*, *Caesars Palace* und die Hilton Kette mit der Culinary Union auf weitreichende Verbesserungen für die Arbeitnehmer. Gleichzeitig profitierte die Gewerkschaft in Zeiten interner Schwierigkeiten von den Megaresorts, da diese nicht allein die vielen tausend neuen Beschäftigten rekrutieren konnten: „For the beleaguered union, the lack of labor was a gift. Instantly, the union again became a human resources department, recruiting workers and delivering them to the cooperative owners like Bennett and Wynn. (Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 79) Lediglich das *Venetian* des deklarierten Gewerkschaftshassers Sheldon Adelson verweigert sich als einziges Megaresort tariflichen Verhandlungen. In gleicher Weise, wie sich Kirk Kerkorians *MGM Grand* 1993 der Culinary Union widersetzte – in der Überbietung der Gewerkschaftskonditionen: „MGM Grand became the first mega-resort since 1984 to risk its public image and public investment on an anti-union crusade. [...] The key to that program was MGM Grand's union-scale wage and benefit package. The company advertised the best wages and benefits in Las Vegas [...] [.] In order to be nonunion, MGM Grand had to beat the union standard.“ (Courtney Alexander, „Rise to Power. The Recent History of the Culinary Union in Las Vegas“, in: Mike Davis, Hal

In gleicher Weise stehen Las Vegas' ökologische Schwierigkeiten nicht bloß in einem lokalen Fokus, denn sie beeinträchtigen die Tourismusmetropole in ihrer (medialen) Bildlichkeit. Die einschneidenden ökologischen Probleme, die Las Vegas in Folge von Ressourcenverschwendung und der irreversiblen Verseuchung weiter Teile Nevadas durch den Militärisch-Industriellen Komplex einkreisen, lassen sich heute ebenso wenig wie ihre sozialen Verwerfungen noch einmal in einem kuriosen Coup zum eigenen Vorteil wenden. So wie einst, als Las Vegas zwölf Jahre lang (bis 1963) das Gespenst der nuklearen Vernichtung als Touristenattraktion feierte und man zu den lediglich 100 Kilometer entfernten Atomtests, von der Explosionsenergie der Detonationswelle durchgerüttelt, in einer Mischung aus Geschäftstüchtigkeit und patriotischem Ehrgefühl, einen Beitrag zur Landesverteidigung zu leisten, Cocktails servierte.

Der radioaktive Fallout der Atomtests ist jedoch bei weitem nicht die einzige tödliche Kontamination in dem „apokalyptische[n] Königreich, das vom Verteidigungsministerium in den westlichen Wüsten der USA errichtet worden ist.“⁷⁸⁷ Das Great Basin, das vergleichsweise gering besiedelte „Bermuda-Dreieck“ zwischen Salt Lake City, Reno und Las Vegas, ist von der Rüstungsindustrie sowohl als Versuchsgelände zur Erprobung von atomaren, biologischen und chemischen Massenvernichtungswaffen, wie als nationale Müllhalde in Form atomarer Zwischenlager und von Giftmüllanlagen für Industriechemikalien verheizt worden.⁷⁸⁸

Die ökologische Zerstörung des Great Basin ist jedoch gleichermaßen Ergebnis des verschwenderischen Lebensstils, der Las Vegas kennzeichnet. Die aride Metropole, die im Gegensatz zur Millionenstadt Phoenix, Arizona, über keinen Fluss als Trinkwasserressource verfügt, setzt sich mit energieintensiver Air Condition und einer beispiellosen Subventionierung der Wasser- und Energiepreise gegen die heiße Wüstenluft zur Wehr. Ihr Wasser bezieht Las Vegas über eine Pipeline-Versorgung aus dem Lake Mead, dem Stausee der *Hoover*

Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 167) Großdemonstrationen ließen MGM 1995 schließlich einlenken. Die etablierten und traditionell gewerkschaftsfeindlich eingestellten Familiendynastien der Downtown-Casinos, die in den 1980ern mit ihrem einsetzenden Niedergang konfrontiert wurden, zeigten weniger Weitblick und wollten die Zeit zurückdrehen. Die Familiendynastien zerrieben sich im Kleinkrieg mit der Culinary Union. Insbesondere der Elardis-Clan, der nach sechs Jahren Bestreikung des *Frontier* 1997 niedergedrungen wurde.

787 Mike Davis, „Tödlicher Westen. Ökozid in Marlboro County“, in: ders. *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999, S. 85; In der lediglich 100 km von Las Vegas entfernten Atombombentestanlage in den Yucca Mountains trieben bis 1963 insgesamt 120 jeweils bei Sonnenaufgang gezündete Bodenexplosionen Atompilze in den Himmel. Die unterirdischen Tests wurden erst 1993 eingestellt.

788 Die Verstrahlung betrifft die Testgebiete (Nevada, Columbia Snake River Plateau, Wyoming Basin, Colorado Plateau) und den *Hanford-Komplex*, die Wiederaufbereitungsanlage zur Plutoniumanreicherung im Bundesstaat Washington. Gleichermaßen irreversibel verseucht sind die Testgelände in Tooe County, Utah, wo das biologische und chemische Waffenarsenal der USA lagert. Westlich von Salt Lake City experimentierte die Armee mit Nervengas, Q-Fieber, Napalm, Milzbrandregern und der Anthraxbombe. Hätte nicht der hoch verseuchte Industrie-Korridor entlang des Mississippi River bei Baton Rouge schon den Namen „Cancer Alley“ für sich reserviert, würde die Bezeichnung die Mormonenstädtchen des Tooe County, die seit Jahrzehnten tödlichen Emissionen ausgeliefert sind, gut beschreiben. Im Las Vegas Valley selbst ist die Schwerindustrie zur Magnesium- und Titanium-Herstellung in Henderson das größte Problem. Das Titanium-Werk Timet verseuchte das Grundwasser und erzeugte mit in offenen Tanks gelagerten Flüssigchemikalien die berühmte „Henderson Cloud“, einen giftigen weißen Smog. Mit einem Industrieunfall machte obendrein die Pepcon Chemiefabrik, ein Produzent von Raketentreibstoff, 1988 auf sich aufmerksam. Die beiden Explosionen mit einer kilometerhohen Feuerscheibe, die die Fabrik komplett zerstörten, entsprachen einem Erdbeben mit 3,5 auf der Richterskala. Pepcon erzeugt seine Chemikalien seither unter neuem Namen in Utah.

Dam. Doch obwohl Las Vegas' Bevölkerungsentwicklung von monatlich 6.000 neuen Bewohnern die begrenzten Reserven des Colorado River entgegenstehen. Das eigentliche Problem sind Nevadas begrenzte Beziehungsrechte für den Trinkwasserspeicher, der den größten Teil seiner Kapazitäten nach Südkalifornien abzweigt.⁷⁸⁹

Obendrein ist die Wasserqualität des Lake Mead durch Verunreinigungen mit landwirtschaftlichen Pestiziden und Düngemitteln, industriellen Chemikalien und bakterienverseuchten Klärwässern belastet, da der Speicher in einer Art geschlossener Kreis über einen Abwasserzulauf „gleichzeitig als Trinkwasserreservoir und Abwasserbecken für Las Vegas dient.“⁷⁹⁰ Nicht weniger trügerisch ist die Rolle der *Hoover-Talsperre* als Energieproduzent. Denn diese dient ebenso in erster Linie zur Elektrizitätsversorgung Kaliforniens:

„Die meisten Touristen in Las Vegas werden in dem Glauben gelassen, daß die [...] Fremont Street Experience den Strom direkt aus den Turbinen des nahegelegenen Hoover-Staudamms bezieht. Weit gefehlt. Tatsächlich wird der Großteil der Energie vom Staudamm direkt nach Südkalifornien exportiert. Der Strom für den Strip [...] wird vor allem aus Kohle und der umweltverschmutzenden Verbrennungsanlage in der Moapa Indian Reservation am Colorado River gewonnen.“⁷⁹¹

Der durch Subventionierung künstlich niedrig gehaltene Wasserpreis beschleunigt die Überausbeutung der Ressourcen und die ökologische Zerstörung in gleicher Weise wie der exzessive Einsatz von Air Condition

789 Ein Vertragswerk der sieben Anrainerstaaten, der Colorado River Compact von 1922 („Law of the River“), regelt die Wassernutzung des Colorado River aufgrund der damaligen demografischen Gegebenheiten zu Ungunsten Nevadas, das nur 2 Prozent bezieht, während beinahe 30 Prozent nach Kalifornien abgeleitet werden. Die Southern Nevada Water Authority spielte in 1990ern die Möglichkeiten durch, alternative Wasserquellen einzuspeisen, entschloss sich jedoch, mit einer neuen Pipeline für den Lake Mead die Kapazitäten zu erhöhen. Seit 2000 ist der „bathtub ring“ weißlicher Sedimente, die höhere Wasserpegel anzeigen, denn auch besonders deutlich zu sehen. 2011 erreichte der Pegel ein Rekord-Tief. Imperialistische Strategien der Wassergewinnung, besonders die Idee, den Virgin River, einen Nebenfluss des Colorado aus dem Zion National Park im südlichen Utah, der in den Lake Mead einfließt, anzuzapfen, sorgten jedoch bereits in den 90ern für Protest der Farmer der umliegenden Counties. Die Aktivisten erinnerten mit ihrer Kampagne „*Remember the Owens Valley*“ an die Annexion der Wasserscheide der Sierra Nevada durch das Los Angeles Aquädukt, das die Landwirtschaft im Owens Valley ruinierte. Las Vegas' exzessive Wasserverschwendung mit künstlichen Wasserfällen, Piratenlagunen und Golfplätzen ist jedoch eigentlich nicht die entscheidende Größe. Trotz des amerikaweit höchsten Pro-Kopf-Werts konsumiert Las Vegas lediglich 20 Prozent von Nevadas Wasser: „The rest, as in every other western state, goes to agriculture and ranching, anachronistic activities that in Nevada survive only when subsidized by the federal government.“ (Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 210) 80 Prozent, so Rothman weiter, verschwendet eine ökonomisch nachrangige, subventionierte Landwirtschaft, die im ariden Wüstenklima ohnehin keine Nachhaltigkeit hat. „Nevada would dearly miss the MGM if it couldn't get enough water, but if all of Nevada's agriculture and ranching dried up and blew away, urban Nevada might not notice for years.“; ebenda

790 Mike Davis, „Las Vegas gegen die Natur“, in: ders. *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999, S. 34

791 S. 35; „Despite the short distance between Las Vegas and Hoover Dam, steam plants burning coal mined in Utah or Arizona, natural gas from the Southwest, or power bought on the open energy market are the city's primary sources of electricity. [...] Las Vegas is both a colony and a colonizer. The city reaches into bordering states to import electrical energy or fuel to generate electricity. Simultaneously, however, electricity generated in Nevada is exported to California.“; Jay Brigham, „Lighting Las Vegas. Electricity and the City of Glitz“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 101

und der bescheiden entwickelte öffentliche Nahverkehr von Las Vegas. „Brown haze“ nennen die Einwohner den speziellen Smog, der durch eine Vermengung von Abgasen und Wüstensand entsteht.

„Las Vegas is neon letters that have become a city. Electronic noise [...] as if somebody had forgotten to turn off a gigantic television without reception.“⁷⁹²

Jetzt, in der Depression der globalen Wirtschaftskrise, von der Nevadas Tourismusindustrie und besonders der Immobiliensektor schwer getroffen wurden, hat Las Vegas freilich größere Sorgen. Jetzt geht es nicht mehr um die Ökologie, sondern ums Geld. Großprojekte mussten eilig gestoppt, runter-dimensioniert, verschoben oder verworfen werden. Denn die einst rezessions sichere Geldmaschine Las Vegas ist nicht immun gegen die 2007 losgetretene Finanzkrise. Der Immobilienmarkt, der zwei Jahrzehnte die Bulldozer in die Wüste getrieben hat, ist implodiert. Las Vegas ist Amerikas Hauptstadt der Zwangsversteigerungen.⁷⁹³ Die Arbeitslosigkeit in Südnevada erreicht 15 Prozent (50 Prozent über der US-Statistik⁷⁹⁴), da die Tourismus-Ökonomie mit Massenentlassungen auf die einbrechenden Umsätze reagierte. Die Hotels und Spieltische sind keineswegs leer, jedoch nur, weil die Preise gedrückt werden. Touristen werden mit Schleuderpreisen geködert und spielen und konsumieren zudem weit weniger.⁷⁹⁵

Die Weltwirtschaftskrise treibt Las Vegas in ein neues Zeitloch der Stagnation, die Stadtkulisse wird in ihrem gegenwärtigen Erscheinungsbild gefrieren. Allein die bestehenden Kapazitäten von 150.000 Betten scheinen dies zu verordnen. Acht der zehn größten Hotels der Welt, fünfzehn der ersten zwanzig reihen sich beidseitig des *Strip*.⁷⁹⁶ Trotz der noch hohen Hotel-Belegungsquoten hat die Tourismusmetropole einen Sättigungsgrad erreicht. Im Hospitality-, jedoch ebenso im Retail- und Entertainment-Sektor.

Mit teils kuriosen funktionellen und stilistischen Verdichtungen und Hybridisierungen: „Architecturally, the Las Vegas Strip has become a Möbius Strip where casinos merge into malls into amusement parks into sports venues into residential subdivisions into casinos again.“⁷⁹⁷ Die wechsellagernden, konzentrierten Sequenzen der Funktionen und „Themings“ in und mehr noch zwischen den eng gestellten Megaresorts erzeugen jedoch

792 Oliver Herwig, *Dream Worlds. Architecture and Entertainment*, München: 2006, S. 116

793 „Statt ihre Kreditraten zu bezahlen, schicken so viele Eigenheimbesitzer einfach nur ihre Hausschlüssel an die Bank, dass es dafür schon einen eigenen Begriff gibt: 'Jingle Mail' – Klimperpost. Dann verschwinden sie auf Nimmerwiedersehen“; Freddy Langer, „Die Erfindung der Wirklichkeit“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.12.2009

794 In: Matthias Ruch, „Las Vegas geht vor die Hunde“, in: *Financial Times Deutschland*, 29.11.2010

795 Die Geschäftsreisenden und Businesskunden des Messe- und Kongress-Tourismus brechen weg. Selbst die „High Roller“, die superreichen Millionen-Zocker, bleiben fort. Es heißt zwar, die „High Roller“, „die in Las Vegas hofiert werden wie der Adel im Absolutismus, kommen immer, egal wie hoch die Arbeitslosenzahlen oder der Benzinpreis gerade stehen.“ (Jörg Häntzschel, „In Las Vegas geht die Sonne unter“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15.5.2008) Doch im Werben um die ganz großen Einsätze zeigt sich die Konkurrenz, diese landen vermehrt auf den Spieltischen Macaos und Singapurs.

796 Das *Venetian* (Eröffnung 1999; 7.128 Zimmer) mit seinem Erweiterungsbau *The Palazzo* (2007) und das *MGM Grand* (1993; 6.852) liegen in Front.

797 Mike Davis, Hal Rothman, „Introduction. The Many Faces of Las Vegas“, in: dies. (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 4

gleichzeitig eine neue Form von städtischer, funktionsgemischter Öffentlichkeit. Las Vegas gleicht sich ebenso mehr und mehr einem Themenpark an wie einer konventionellen Stadt, insofern die Touristen intensives Casinohopping betreiben – zwischen „[t]hese little city states, interrelated little kingdoms, entirely self contained and at war for customers, run by their own logic.“⁷⁹⁸ Dieses Casinohopping begreifen die Betreibergesellschaften jedoch nicht mehr als Bedrohung, sondern als Möglichkeit, Touristen konkurrierender Resorts zu ködern. Sie treten offensiv in einen Wettbewerb um die promenierenden Touristenströme. Mit Monorails⁷⁹⁹ und Fußgängerbrücken.

So vordergründig treffend der Vergleich mit kleinen isolierten Inselreichen jedoch ist, und so sehr jedes neue Großprojekt eine eigene „Stadt in der Stadt“ sein möchte – die einzelnen Megaresorts erzeugen keineswegs eine in sich vereinzelt „Ansammlung architektonischer Stadtstaaten, die sich potentiell bekriegen.“⁸⁰⁰ Denn die dichte Sequenz der Megaresorts am *Strip* unterscheidet sich entscheidend von der Metropolen-Logik der Moderne, die Rem Koolhaas als „Manhattanismus“ beschrieb. Wo die städtische Matrix des Manhattan-Rasters ein solipsistisches „*System aus 2.028 Einsamkeiten*“⁸⁰¹ bildet, zeigt sich am *Strip* ein mehrschichtig verzweigtes Casinohopping-Geflecht ineinandergreifender Entitäten.

Insbesondere in einer Eigenschaft divergieren die beiden Szenerien: Las Vegas' Megaresorts sind keine von Koolhaas so bezeichneten *Automonumente*, kein „Solipsismus, der nur die Tatsache seiner disproportionalen Existenz, die Schamlosigkeit seines eigenen Schöpfungsprozesses zelebriert“⁸⁰². Las Vegas' Megaresorts neigen ebenso sichtlich zum Monumentalismus, zur großen Geste. Doch sie sind keine *Automonumente*, insofern, als sie sich nicht allein als Manifestation einer kritischen Masse zeigen und so „einen radikalen, moralisch traumatischen Bruch mit den Konventionen des Symbolismus“⁸⁰³ bedeuten. Im Gegenteil. Sie sind reiner Symbolismus.⁸⁰⁴

Wenngleich sich Las Vegas' hochfrequentierte Gehsteigzonen freilich wesentlich von konventionellen städtischen Öffentlichkeitsbereichen unterscheiden. Denn größtenteils stehen sie in der Kontrolle der Casinos selbst – mit allen damit einhergehenden Restriktionen. Las Vegas folgt den Disney-Freizeitparks nicht bloß

798 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. xii

799 Drei kleine, unzusammenhängende Monorail-Sequenzen verbinden einzelne Casinos gleicher Betreiberkonzerne auf den Strecken *Mandalay Bay – Luxor – Excalibur*, *Monte Carlo – City Center – Bellagio* und *Mirage – Treasure Island* jeweils westlich des *Strips*. 2004 eröffnete schließlich nach technisch bedingten Verzögerungen die östlich parallel zum *Strip* geführte, sechs Kilometer lange erste Phase der Las Vegas Monorail vom *MGM Grand* bis zum *Sahara*. Sie stellt eine Erweiterung der seit 1995 bestehenden Strecke *MGM – Bally's* dar. Phase Zwei sollte die *Fremont Street* einbinden, Phase Drei den Flughafen. Ihre Entwicklung ist jedoch zweifelhaft, denn 2010 musste die Las Vegas Monorail Company in Insolvenz gehen (bei weiterführendem Betrieb).

800 Rem Koolhaas, *Delirious New York. Eine retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen: 1999, S. 85

801 S. 124

802 S. 96

803 ebenda

804 Lediglich in einer Hinsicht stimmen New York und neue Las Vegas überein: beide sind „von den Regeln des Kostümballs beherrscht“ (S. 133) Und hier wie dort zeigt dieser Wettbewerb erfreuliche Konsequenzen. Denn: „Wie der Schönheitswettbewerb ist der Kostümball der seltene Fall einer Veranstaltung, bei der der kollektive Erfolg in direkter Relation zur Unerbittlichkeit der individuellen Konkurrenz steht.“; ebenda

stilistisch, sondern ebenso in den Zurichtungen sozialer Kontrolle.⁸⁰⁵ Bruce Bégout schreibt: „the paranoid urbanity of Las Vegas is in the end rife with the idea that fantasy, in its highest sense of desire as an ideal, can only be realized at the cost of its perfect appeasement to a harsh order which alone makes it possible. [...] Las Vegas, with its consummate talent for fake pleasures, links passion with regulation, opulence with normalization.“⁸⁰⁶

Ebenso wie in der *Main Street U.S.A.* greifen die beiden schein-restituierenden Ellipsen konventioneller Öffentlichkeit, die Disney Imagineering so gekonnt herzustellen beherrscht, gleichermaßen. Stilistisch erzeugt Las Vegas' „hyperkitsch“, wie ihn Clara Irazábal nennt, Möglichkeiten erleichterter emotionaler Beteiligung. Denn: „people's fascination with the urban iconography of hyperkitsch stems in part from their alienation from their real cities. [...] [T]he simulated urban landscapes of the Las Vegas strip are platforms where visitors can suspend the alienation and estrangement of the contemporary city. In the city as fantasy, the pathologies of conflictual urban identities and impoverished citizenship are swept aside, albeit temporarily.“⁸⁰⁷ Zugleich liefern die schein-restituierten Öffentlichkeiten der sozial genormten und kontrollierten Gehsteigzonen, Malls und Casinos mit ihren reglementierten Bewegungsprofilen ein Sicherheitsempfinden, dass amerikanische

805 Die Casinos betreiben eine Privatisierung der Gehsteige – mit dem Ziel, bettelnde Obdachlose und protestierende Gewerkschaftler mit einem Betretungsverbot belegen zu können: „we can see the interdevelopment of thematic archtainment and the privatisation and commodification of the public space of the sidewalk. This interdevelopment itself takes place within the general pursuit of fully immersive, experiential environment“; Jon Goodbun, „Public Private Pedestrianism in Las Vegas. Towards A Critical Experientialism of the Inhabitable Image“, in: Karin Jaschke, Silke Ötsch (Hg.), *Stripping Las Vegas: A Contextual Review of Resort Architecture*, Weimar: 2003, S. 155

806 Bruce Bégout, *Zeropolis. The Experience of Las Vegas*, London: 2003, S. 40

807 Clara Irazábal, „Kitsch is Dead, Long Live Kitsch: The Production of Hyperkitsch in Las Vegas“, in: *Journal of Architectural and Planning Research*, 3/2007; Eine Rezeptionsform, deren Wirkung weiterreicht, wie Irazábal schreibt: „for many people that visit Las Vegas's Strip hotels, the hyperreal environments that they become familiar with constitute the lens through which they reinterpret the originals“ (ebenda). Diese Feststellung leitet in Irazábals Essay jedoch keineswegs in eine anti-essentialistische Theorieposition über, die die Kontingenz des „hyperkitsch“ politisch einsetzen würde. Ihre weitergehenden Bemerkungen, inwiefern „hyperkitsch as pedagogical, as liberating, and as redemptive“ zu begreifen ist, sind dementsprechend theoretisch eher bescheiden. Die Lektion, die sie in Las Vegas' „hyperkitsch“ sieht, liege zweifelsfrei in einem Kontingenzerlebnis, dass sie gerne auf die Rezeption gewöhnlicher Städte zurückübersetzt sehen würde: „If hyperkitsch may function as a stepping stone on the path toward an ever more elusive goal of 'authentic' aesthetic experience, then viewers may become receptive to the experiences of coming upon the real cities after seeing architectural and urban design icons of New York, Paris, or Venice in Las Vegas.“ (ebenda) Doch sieht Irazábal mit der Kommodifizierung der Postmoderne die politischen Potentiale von „hyperkitsch“ als „an exercise of plurality, antagonistic to hegemonies of power and art production“ erledigt: „This progressive potential, however, has now been largely co-opted by the new hegemonic economic and cultural systems [...], which have found in kitsch and hyperreality production [...] a superb language“ (ebenda). Hier verwechselt sie freilich die Wirkung einer konkreten Instrumentalisierung mit der genuinen Politizität einer anti-essentialistischen Epistemologie, die sich keineswegs in ihrer relationalen Position („antagonistic to hegemonies of power“ – was immer das heißen mag) erschöpft. Ebenso wie beispielsweise essentialistische Rhetoriken politisch progressiv eingesetzt werden können (etwa in universalistisch argumentierenden Menschenrechts- oder Solidaritäts-Diskursen), lassen sich auch mit „hyperkitsch“-Kontingenzerlebnissen gegenteilige, unvorteilhafte Effekte erzeugen. Wie in Las Vegas, daran besteht kein Zweifel, unentwegt. Las Vegas kreiert sich so seine eigenen indifferenten, eskapistischen Konsumenten („by glorifying consumerism and hedonism, Las Vegas *hyperkitsch* may help subjugate and arrest the development of human subjectivity“; ebenda). Doch Irazábal begreift dieses konsumistische Verwertungsszenario fälschlicherweise als invariant. Dementsprechend kommt ihre politische Folgerung einer essentialistischen Verteidigung des vermeintlich Authentischen gleich. Statt die in jeder noch so sedimentierten Bildpolitik eingezeichneten Möglichkeiten einer anti-essentialistischen Resignifikation zu mobilisieren, beschwört sie einfach ein Anti-Las Vegas, eine Ethik „authentischer“ Eigentlichkeit.

Inner Cities in der Regeln nicht bieten. So gesehen: „this more recent trend for Strip casinos is quite ironic. With advancing suburbanization, as central city districts themselves die, they are recycled as images and themes for Las Vegas casinos and large shopping malls“⁸⁰⁸.

Ein wesentlicher Unterschied der Themenarchitekturen der Megaresorts zur flimmernden, zweidimensionalen Neonästhetik der klassischen Ära liegt dementsprechend in der perceptiven Orientierung. Die elektronischen Lichterspiele und Werbezeichen-Silhouetten der einstigen Neon-Glitzermeile wollten optisch in die verzerrte Perspektive motorisierter Verkehrsteilnehmer eingreifen.⁸⁰⁹ Die feiner gezeichneten Themenresorts drehen diese Entwicklung wieder zurück: „Filmreife Attraktionen bremsen die Flaneure ab, die zwischen den Casinos lustwandeln und eine völlig unamerikanische Erfahrung machen. Sie gehen zu Fuß.“⁸¹⁰

Folglich sind die die Neon-Zeichen, ebenso wie die parabolischen Linien und fliegenden Dächer des frühen „Googie Style“, im *Post-Polyester Strip* bloß noch eine sentimentale Nebenerscheinung – „there has been a move from a phase of signs to one of narration. Indeed, the new resort hotel-casinos seem to offer what we can call [...] a three-dimensional narrative, a sort of beautiful fairy tale“⁸¹¹. Die meisten Neon-Meisterwerke der Young Electric Sign Company (YesCo) und der Heath and Company lagern inzwischen am *Boneyard*, dem Friedhof der Leuchtschilder, ein. Denn viele der alten Casino-Klassiker wurden gesprengt.⁸¹²

Und der *Glitter Gulch* der kleinen traditionsreichen Casinos in der *Fremont Street* im Stadtzentrum zeigt sich immer weniger konkurrenzfähig. Trotz der 1995 von Jon Jerde entworfenen *Fremont Street Experience*. Einer spektakulären graphischen Lichtshow aus 12,5 Millionen LED-Lampen an der Unterseite eines 450 Meter langen gitterartigen Gewölbebogen, der seither die *Fremont Street* und seine pulsierenden Lichtskulpturen wie den fotogenen Neon-Cowboy *Vegas Vic* überspannt. Die Lichter-Fresken sind nicht unbeeindruckend, sie zeigten und zeigen sich jedoch als ungeeignet, die Touristen zurückzuholen, die an die Piratenschlacht, den feuerspuckenden Vulkan und die Wasserfontänen am *Strip* verloren wurden. Und untermals, wenn die Konstruktions-Skelette der *Fremont Street Experience* nicht unter Strom gesetzt sind, erscheint sie regelrecht trostlos: „Jerde's planning made the Experience a B-grade attraction in a town where an A-minus routinely fails.“⁸¹³ Die alten Casinos der einst mächtigen Familienclans der klassischen Ära, die nun längst von den Megaresorts der Großkonzerne aus dem Geschäft verdrängt wurden, locken nur noch Einheimische,

808 Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 116

809 Die Venturis zeigten in ihrer Studie, „wie wertvoll die Verwendung des Symbolischen, die Zuflucht zu dosierten Irritationen für eine Architektur ist, die mit großen leeren Räumen und hohen Geschwindigkeiten zu Rande kommen muß“; Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979, S. 86

810 Oliver Herwig, „Unter Strom. Die Neon-Ekstase Las Vegas wird hundert Jahre alt“, in: *Frankfurter Rundschau*, 30.4.2005

811 Giovanna Franci, *Dreaming Of Italy. Las Vegas And The Virtual Grand Tour*, Reno: 2005, S. 30

812 Das *Dunes Hotel* (1993, die größte nicht-nukleare Explosion in der Geschichte Nevadas), das *Sands*, das *Landmark* und das *Hacienda* (alle 1996), das *Aladdin* (1998), das *Desert Inn* (2004), das *Stardust* (2006). Die letzten Betonburgen mit grellem Neonzierat sind das *Circus Circus*, das *Riviera*, das *Flamingo*, das *Imperial Palace*, und das *Harrah's*.

813 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 110

Nostalgiker und Kleinstbeträge-Spieler.⁸¹⁴ Die *Fremont Street* selbst Bettler, Obdachlose, Prostituierte und Drogendealer.⁸¹⁵

Las Vegas' Eventisierung beherrschen weiterhin die epocheleitenden Architainment-Kreationen des ehemaligen Wynn-Imperiums. Das *Mirage*, das *Treasure Island* und das *Bellagio*. Wobei Wynns *Mirage*-Revolution jedoch in erster Linie eine neue finanzielle Größenordnung einleitete. Weniger eine wesentliche typologische Erneuerung. Neu ist eigentlich nur, dass der straßenseitige Casino-Vorbereich als (schein-) öffentliche Zone entdeckt, und dementsprechend eventisiert und themenarchitektonisch attraktiviert wurde. Die funktionelle Gliederung entspricht jedoch weitestgehend den Konventionen der Resort-Typologie mit einer horizontalen Sequenzierung mit Casino, Lobby, Mall-Bereich und Showbühnen sowie einem vertikalen, mehrflügeligen Hotel-Tower, der in der Regel das „Theming“ reduzierter verwendet. So orientiert sich der 31-etagige Hotel-Tower des *Mirage* sehr eindeutig am weißen Modernismus der Morris Lapidus' Miami Beach-Resorts. Der y-förmige Tower, den goldene horizontale Fensterbänder durchziehen, ist jedoch szenisch effektiv in eine orgiastische Südsee-Motivik eingegliedert. In eine tropische Vegetation mit Wasserfällen, Grotten und einem geologischen Mysterium: einen Vulkan, der in den Abendstunden stündlich rumpelt und Feuer spuckt. „Hunderte von Bermudahosen“⁸¹⁶ drängeln sich abends entlang der Wasserkaskaden und Stufenbecken. So wie bereits 200 Jahre früher Menschen den künstlichen *Vesuv von Wörlitz* bestaunten, den Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau im Eindruck seiner Neapel-Reise in Form einer mit Findlingen verkleideten künstlichen Insel im *Wörlitzer Park* bei Dessau errichten ließ.⁸¹⁷

In gleicher Weise wie bei dem unter Feuerwerkskörpern lodernden *Vesuv von Wörlitz* erzeugt das tropische „Theming“ des *Mirage* ein besonderes Moment mit seiner Performativität. Jedoch nicht nur mit den effektiv choreographierten Feuersbrünsten des Vulkanausbruchs, die merkliche Hitzeeruptionen und Kerosingeruch ins Publikum treiben. Sondern ebenso mit der Inszenierung exotischer Wildtiere. Wynn, ein vermeintlicher Delphin-Freund, hat sich einige bemitleidenswerte Meeressäuger für eine Delphin-Show eingefangen.

814 Die Las Vegas-Legende wollen die neuen Betreibergesellschaften jedoch weiterschreiben. So heißt das ehemalige *Horseshoe*, wo dessen Besitzer, der Mafia-Assoziierte und Kapitalverbrecher Benny Binion, verkleidet in Montur eines texanischen Cowboys, als erster Casino-Betreiber die Limits für Einsätze kippte, den Spielern Freigetränke servierte und die World Series of Poker organisierte, nach dem Eigentümerwechsel heute *Binion's Gambling Hall & Hotel*. Jetzt, wo die Binions Geschichte sind.

815 „Das gutgemeinte Einkaufszentrum Neonopolis gegenüber den alten Kasinos sieht aus wie die Geisterstadt in einem Endzeit-Thriller. Die Rolltreppen laufen zwar, aber die Geschäfte sind geschlossen, die meisten leer hinter den staubblinden Scheiben.“; Freddy Langer, „Die Erfindung der Wirklichkeit“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.12.2009

816 Ursula von Arx, „Jenseits. In Las Vegas muss man alles vergessen, denn Las Vegas ist total“, in: *NZZ Folio*, 8/2000

817 Das Spektakel des Vulkanismus beflügelte die Fantasien von Forschern und Romantikern, die wie Fürst Leopold III. Friedrich Franz bei seiner „Grand Tour“ den Vesuv erklimmen, ebenso wie religiöse Projektionen („Hölleneruption“). Künstliche Vulkanausbrüche, die mit Feuerwerkskörpern und bengalischen Fackeln hergestellt wurden, waren im 18. Jahrhundert Jahrmarkt-Attraktionen und Bestandteil englischer Lustgärten. Barockarchitekt Paolo Posi brannte 1750 in Rom zu den Feierlichkeiten der „China“ (einem jährlichen Tribut des Königs von Neapel an den Vatikanstaat für seine feudalen Rechte) einen künstlichen Vesuv mit Feuerwerken ab. 1730 wurde in Paris an der Seine eine Kulisse der Pyrenäen mit zwei künstlichen Vulkanen errichtet, um die Geburt des Dauphin zu feiern (In: Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 116). Auch der *Luna Park* auf Coney Island hatte später einen „Mount Vesuvius“ als feuerspuckende Attraktion.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Joel Bergman (Atlantia Design) mit Marnell Corrao Associates, *The Mirage*, 1987-1989; Joel Bergman mit Atlantia Design und Jon Jerde, *Treasure Island Hotel & Casino*, 1992-1993



Er zeigt Haie und Manta in einem Riesenaquarium. Und hinter dicken Glasscheiben vegetieren Siegfried & Roy's dressierte weiße Königstiger auf hellen Kunststeinen vor sich hin. Das exotische Freigehege ist neben protzigen Bronze-Skulpturen der beiden deutschen Illusionisten und Tiger-Dompteure ein letzter Verweis auf *Siegfried & Roy at The Mirage*, einst Las Vegas' meistbesuchte Show.⁸¹⁸ Die speziell gezüchteten weißen Albino-Tiger sind dabei ebenso eine Artifizialität wie der feuerspuckende Vulkan und die Plastik-Dschungel-Pflanzen der Tropen-Habitats: „The white tigers that appear and disappear nightly in the Mirage showroom are not even a naturally occurring species, but a genetically manufactured breed. Siegfried and Roy's claim of salvation and preservation is thus not just saving a species, they have actually created one.“⁸¹⁹

Die performative Dimension, die Eventisierung seines „Theming“, trieb Steve Wynn mit seinem zweiten Megaresort, dem 1993 eröffneten *Treasure Island*, noch weiter. Hier wendete Wynn seine Faszination für tropische Exotik mehr in Richtung Family Entertainment. Das *Treasure Island* ist preiswerter positioniert und sein karibisches Setting noch plakativer – mit allabendlichen Piratenschlachten in der lagunenartigen Wasserfläche *Buccaneer Bay* vor dem Resort. Alle 90 Minuten kämpfte die britische Fregatte HMS Britannia gegen das Piratenschiff Hispaniola, ehe sie im Getöse pyrotechnischer Spezialeffekte sank und sich die Stuntmen ins türkise Wasser stürzten.⁸²⁰ 2003 wurde die familienfreundliche Piratenflaggen-Thematik – unter den neuen Eigentümern MGM – jedoch deutlich reduziert. *Treasure Island* lenkt seither eher in Richtung Hipness und Nightlife und nennt nur noch seine Initialen *TI*. Das sensationelle *Treasure Island*-Straßenschild, ein lachender Totenkopf mit Kopftuch und zwei sich kreuzenden Piratensäbel, wurde demontiert – Endstation *Boneyard*.⁸²¹ Die „Battle of Buccaneer Bay“-Show musste „The Sirens of Ti“ weichen. Einer Show von beleidigender Blödeheit, die *Buccaneer Bays* Piratenspektakel mit pseudo-lasziv inszenierten Tanzeinlagen wenig bekleideter „Sirenen“ verbindet.

Die lose auf einen britischen Kolonialstil verweisende Ornamentierung mit weißen Fenstergesimsen und Blendläden blieb bei dem 36-geschoßigen, einst blassorange, heute rotbraunen Hotel-Tower jedoch bestehen. Ebenso (in weiten Teilen) die Comic-Kulisse der *Buccaneer Bay*. Wobei insbesondere der enorme „skull rock“, der Totenkopf, der in die künstliche, palmenumwucherte Felsenklippe hinter der Lagune eingearbeitet ist, einen besonders ikonischen Bildeindruck entwickelt. Der „skull rock“ ist die eindeutigste Disney-Reminiszenz oder -Imitation. Bildete doch das beinahe identische „skull rock“-Piratenversteck aus

818 Ehe 2003 ein Tiger-Angriff die Karriere der beiden von Wynn mit einem Vertrag auf Lebenszeit gewürdigten Variété-Künstler beendete, waren sie und ihre dressierten Wildkatzen die Publikumsmagneten des *Mirage*.

819 Mark Gottdiener, Claudia C. Collins, David R. Dickens, *Las Vegas. The Social Production of an All-American City*, Malden, Massachusetts: 1999, S. 199-200

820 Die herbeigelockten Menschenmengen sind hier weit expliziter in das thematische Setting eingegliedert: „the sidewalk is itself articulated as a thematic element for the first time. The sidewalk turns into a wooden footbridge which branches and leads into the resort, whilst acting as a viewing platform for the regular theatrical production that takes place 'for free' across the front of the building.“; Jon Goodburn, „Public Private Pedestrianism in Las Vegas. Towards A Critical Experientialism of the Inhabitable Image“, in: Karin Jaschke, Silke Ötsch (Hg.), *Stripping Las Vegas: A Contextual Review of Resort Architecture*, Weimar: 2003, S. 158

821 Der simple *TI*-Schriftzug, der den Totenkopf ersetzte, besteht lediglich aus zwei LCD-Videoscreens in Form der beiden Buchstaben. Es wirkt wie das Logo eines Fernsehsenders.

dem Disney-Zeichentrickfilm *Peter Pan* ein besonderes, im Kollektivbewusstsein verfestigtes Ereignis in *Disneyland* – ehe es selbst 1983 wiederum eliminiert wurde.⁸²²

Für Wynn bedeutete das disneyeske *Treasure Island*-Family Entertainment allerdings keine weiterverfolgte Folie. Denn 1998 drehte er sein Modell eingängiger Exklusivität noch einmal entgegengesetzt ins Premium-Segment. Er eröffnete das *Bellagio*, ein weit dezenteres, mediterran konzipiertes Nobelresort vor einem 3,2 Hektar großen künstlichen See.⁸²³ Mit tanzenden, elektronisch gesteuerten Wasserfontänen, den *Fountains of Bellagio*, mit 140 Meter hoch spritzenden Düsen.

Trotz der konkreten namensgebenden geographischen Referenz auf den kleinen lombardischen Badeort in malerischer Lage am Comer See, zeigt sich das *Bellagio* nicht als spezifische Reproduktion – „reference to the original is more by suggestion than in substance. [...] [T]he intention [...] was not to make the sumptuous resort a true 'copy' or even a 'replica', but rather to suggest a sort of subliminal effect: the magnificence of the Bellagio must recall the refined nature of the ancient villas on Lake Como“⁸²⁴. Denn anders als der gegenüberliegende Referent Paris eignet sich das Bellagio in der Lombardei eher wenig, eine eindeutige kollektive Repräsentation zu mobilisieren.⁸²⁵

Dementsprechend wollten Jon Jerde und DeRuyter O. Butler (Atlandia Design) eine vagere romantische Assoziationskraft italienischer Kultiviertheit herstellen. Sie setzten nostalgische Verweise auf die mondäne Schönheit und das aristokratische Flair der norditalienischen Alpenseen. Die Positionierung des *Bellagio* erzeugt das „Gefühl einer bestimmten Unbestimmtheit, das der Name evoziert. Sie lebt nicht von dem ikonischen Rekurs auf einen Referenzort, sondern von der landschaftlichen Gestaltung“⁸²⁶.

Die Sonderstellung seiner Exquisitheit spielt das *Bellagio* im Vergleich zum *Mirage* über die Seriosität und materielle Echtheit der Inszenierung. Der Marmor entlang der Nobelboutiquen und Gourmet-Tempel ist echt. Die Oleander, Zypressen und Orchideen der mediterranen Gartengestaltung ebenso wie die Pflanzen im Gewächshaus *Bellagio Gardens* sind echt. Das Sonnenlicht, das über gläserne Atrien mit historisierenden

822 Die beiden „skull rocks“ unterscheiden sich insofern, als der Totenkopf der *Disneyland*-Version auf einem Felsen aufliegt und ein Wasserfall aus seinem Maul fließt. Der kopierte „skull rock“ des *Treasure Island* ist hingegen in die Klippe eingemeißelt – ohne Wasserfall.

823 Im Jahr 2000 verlor Wynn jedoch die Kontrolle über sein börsennotiertes Imperium (an dem er wegen seiner vielen Großinvestitionen zuletzt ohnehin nur mehr fünfzehn Prozent besessen hatte) an Kerk Kerkorians MGM. Die feindliche Übernahme durch MGM geschah zu einem Zeitpunkt der Schwäche bei Wynn, als die *Mirage*-Aktien wegen des kostspieligen Casino-Megaresort-Projekts *Beau Rivage* im Ferienort Biloxi, Mississippi, am Golf von Mexiko in den Keller gingen. Wynn hatte jedoch bereits vor der feindlichen Übernahme durch MGM das alte *Desert Inn* erworben und nutzte nach dessen Sprengung das wertvolle *Strip*-Grundstück für sein Comeback als Casinobetreiber. (In: Heiko Schmid, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009, S. 119-120) 2005 kehrte er mit einem japanischen Co-Investor pompös zurück und besetzte mit dem neuen Nobelresort-Koloss *Wynn* und dem Schwesterhotel *Encore* 2008 noch einmal ein neues Level der Exklusivität. Gleichzeitig bedeuten sie jedoch Wynns Eintritt in die Post-„Theming“-Zeit.

824 Giovanna Franci, *Dreaming Of Italy. Las Vegas And The Virtual Grand Tour*, Reno: 2005, S. 102-103

825 Die Referenzschleife zieht sich jedoch zurück an den Comer See. Bellagio, der lombardische Ort, verzeichnet seit der Eröffnung des gleichnamigen Las Vegas-Resorts eine überproportionale Frequenz an amerikanischen Touristen.

826 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 172

Gusseisenkonstruktionen hereinströmt, ist echt – eine Seltenheit in Las Vegas. Und erst recht echt sind die Kunstwerke im *Picasso Restaurant* und in der *Bellagio Gallery*, Wynns ehemaliger Privatsammlung. Die Logik des Resorts heißt: „Mit Stil Stil simulieren, mit Echtem Echtes simulieren.“⁸²⁷ Doch das bestrebte Prestige des *Bellagio* bleibt nicht störungsfrei. Die Gediegenheit des Interieurs verleitet seine Touristen keineswegs zu einem feineren Benehmen oder einer gehobeneren Kleiderordnung. Unter der Decke der Lobby, für die der Künstler Dale Chihuly ein vielfarbiges Glas-Chandelier (*Fiori di Como*), eine Blumenskulptur aus Muranoglas in 2.000 Teilen, fertigte, „stromert [weiterhin] das typische Achterbahnpublikum in Shorts und T-Shirt, ein Light-Beer in der rechten, einen Plastikbecher mit Jetons in der linken Hand.“⁸²⁸ Der Effekt kippt dabei in die entgegengesetzte Richtung. Nicht die Menschen in ärmellosen Schweißshirts wirken deplatziert, sondern die befeißigte Exquisitheit des *Bellagio* selbst. Diese wird sich überdies nicht immer selbst gerecht. Wen begeistert denn Wynns fein sortierte Gemäldesammlung großer Meister, wenn die Konkurrenz gegenüber einen *Eiffelturm* und einen *Arc de Triomphe* bietet? Obendrein, wen interessiert schon die Echtheit von Wynns' 300 Millionen Dollar schweren Pretiosen, an einem Ort, wo „everything is advertised as Magical, Enchanted, Fantastic, Fabulous or Incredible. One does not expect to encounter Reality as such, where things are what they are and not something else they merely look like.“⁸²⁹ Die Perspektive verschiebt sich. Denn hier regiert eine gegenteilige Konfession: „hyperkitsch“. Demütig vor dem Unbegreiflichen, der „hyperkitschification“, erscheint dann die Comer See-Szenerie selbst nicht nur im Effekt bescheiden, sondern eigentlich grotesk. Als künstlicher See in der Wüste ist das swimmingpoolblaue Bassin gewaltig – vor dem „resort, a picturesque jumble of porticoed structures under terra-cotta roofs backed up against a soaring pile of hotel rooms, [that] stares like Narcissus at its own reflection in an eight-acre lagoon.“⁸³⁰ Als Eloge auf den Comer See ist die Wasserfläche allerdings lächerlich. Trotz eines vor Anker liegendem echten mahagonibepankten River-Motorboots. Der *Eiffelturm* gegenüber ist immerhin Maßstab 1:2, der Möchtegern-Comer See berechnete 1:4.562,5. Ebenso wenig vermittelt das Ensemble kleiner mediterraner Villen-Imitationen, die vor dem 36-geschossigen, dezent pseudo-klassizistischen Tower an der Wasserfläche positioniert sind, die Schönheit der historischen Patrizier-Paläste am Kap von Bellagio. Geschweige denn, dass sie an jene nur im geringsten heranreichen würden. Nicht zuletzt, weil sie das echte Bellagio typologisch nicht treffen. Sie wirken viel mehr wie verirrte Orange County-„McMansions“ im Tex-Mex-Stil.⁸³¹ Die Preise an den Terrassenrestaurants des Megaresorts mögen noch so exklusiv sein, ihre Architekturen sind es nicht.

827 Ursula von Arx, „Jenseits. In Las Vegas muss man alles vergessen, denn Las Vegas ist total“, in: *NZZ Folio*, 8/2000

828 Wolf Alexander Hanisch, „Endlich wieder Sex“, in: *Die Zeit*, 47/2004

829 Arthur C. Danto, „Degas in Vegas“, in: *The Nation*, 9/1999

830 Toby Kamps, „High Art in Sin City. Art at the Bellagio in Las Vegas“, in: *New Art Examiner*, 7/1999

831 Heikel sind besonders die vielen pittoresken Kuppeln. Sie entsprechen mithin der Kapelle und dem kleinen orientalisierenden Gartenpavillon in den Parkanlagen der *Villa Melzi d'Eril*. Vom strengen Neoklassizismus der Villa selbst sind sie jedoch weit entfernt. Ebenso von den weiteren architektonischen Meisterwerken des Comer Sees, der *Villa Serbelloni*, der *Villa Carlotta* in Tremezzo oder dem Renaissance-Palast *Grand Hotel Villa d'Este* in Cernobbio.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Jon Jerde mit DeRuyter O. Butler (Atlandia Design), *Bellagio Hotel & Casino*, 1995-1998

*„Las Vegas gives the middle-class visitor a luxury experience at a middle-class price. [...] So what if the features aren't real? Everyone knows they aren't.“*⁸³²

Steve Wynns Bildinszenierungen von exotischer Exklusivität konterte die noch weit populistischere und mehr auf die untere Mittelschicht fixierte Circus Circus Gruppe unter William Bennett mit der *Excalibur*-Ritterburg und der *Luxor*-Pyramide. Beide stehen sehr eindeutig in einer Entwicklungslinie zum gleichnamigen, von Jay Sarno 1968 in der Form eines Zirkuszeltens errichteten Casino. Das *Circus Circus* orientierte sich als erstes Resort an Familien und kreierte die seither geltende „proper Vegas meaning of family fun: people who won't take vacations without their children now have places to stick the kids while Mom and Dad pursue the essentially unwholesome act of squandering the family savings on cards and dice.“⁸³³ Hinter dem Reklame-Logo von „Lucky, the Clown“, einer überdimensionalen Neonfigur von YesCo, setzte *Circus Circus* seit jeher erfolgreich seine sehr „plebejische“ Formel ein⁸³⁴ und offerierte zu Niedrigpreisen Zirkusvorführungen, konventionelle Kirmes-Buden und ein Billig-Buffet, das weltweit mehr Speisen als irgend ein anderes Restaurant servierte.⁸³⁵

Heute bedient *Circus Circus* als eines der letzten Überbleibsel der Polyester-Epoche lediglich die Nische einer Billigpreis-Klientel, was dem inzwischen heruntergekommen wirkenden Resort mit seinen ausgebleichten Fassadenfarben entspricht. Doch zuvor belegte es höchst profitabel jenes Segment, das nun Megaresorts wie das *Excalibur*, das *Luxor* und das *MGM Grand* beherrschen. Jene entscheidenden Großprojekte der Neukonzipierung Las Vegas' vom anrühigen Spielerparadies zu einem familienfreundlichen Freizeitpark, mit denen Veldon Simpson zu Beginn der 1990er seinen kommerziellen Zenit als zweite Größe der Las Vegas-Themenarchitekten erreichte.⁸³⁶

832 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 34

833 Kurt Andersen, „Las Vegas, USA“, in: *Time*, 2/1994

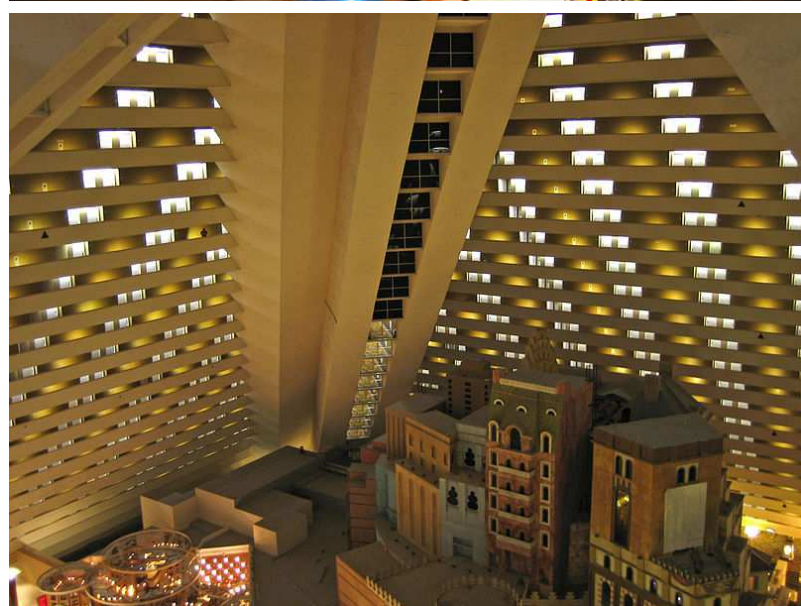
834 Stets zitiert wird Hunter S. Thompsons nebulöse Bemerkung, *Circus Circus* sei ein „Hauptnerv“ des amerikanischen Traums und zugleich das, „was alle mit Durchblick Samstag nachts täten, wenn die Nazis den Krieg gewonnen hätten. Dies ist das sechste Reich.“; Hunter S. Thompson, *Angst und Schrecken in Las Vegas*, München: 2005, S. 61

835 In: Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 42; Obwohl Jay Sarno in den ersten Jahren das mehrfache Las Vegas-Sakrileg beging, Eintritt zu kassieren, auf Hotelbetten zu verzichten und obendrein die Spieler mit Zirkus-Trapeznummern über ihren Köpfen ablenkte, ehe eine Zwischendecke als räumliche Separierung eingezogen wurde. Bennett entdeckte eine neue Klientel und eröffnete als einziges Resort einen Campingplatz: „To him, there was no shame in running a casino whose parking lot was filled with recreational vehicles carrying two-bit gamblers“; Richard W. Stevenson, „Cloning Casinos With Appeal for the Masses“, in: *The New York Times*, 8.12.1991

836 Als Casino-Architekt hatte sich Simpson zu diesem Zeitpunkt bereits profiliert – insbesondere mit Projekten für die Circus Circus-Gruppe in Laughlin im Süden Nevadas, dem drittgrößtem Glücksspielzentrum des Landes (nach Reno), das in den 1980ern seinen Boom erlebte. Mit dem *Colorado Belle Casino*, einer themenarchitektonischen Version eines Mississippi-Raddampfers aus dem 19. Jahrhundert am Ufer des vorbeifließenden Colorado River, entwickelte er ein ikonisches Emblem der neuen Casino-Ökonomie in „Las Vegas' eigene[r] dämonische[r] Saat“ (Mike Davis, „Las Vegas gegen die Natur“, in: ders. *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999, S. 36). Das *Colorado Belle Casino* löste die inzwischen stillgelegte *Mohave Power Station* als Wahrzeichen der Stadt ab. Ein für seine Schadstoffentwicklung berühmtes Kohlekraftwerk, das 1985 wegen einer durch Profitinteressen der Werksleitung verschuldeten Explosion, die mehreren Arbeitern das Leben kostete, in die nationalen Schlagzeilen kam.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Veldon Simpson mit Yates-Silverman, *Luxor Hotel Casino*, 1990-1993



Simpson bediente sich beider wegweisender Erneuerungskonzepte – die in der Folgezeit paradigmatisch für die globale Investoren-Architektur der Megacasinos und -resorts werden sollten. Er steckte das *Luxor* und das *Excalibur* in hochsemantisierte themenarchitektonische Verkleidungen, folgte dem Disney Imagineering-Erfolgsmodell, mit dem Orlando zur meistfrequentierten Touristen-Destination der Welt emporschoss. Gleichzeitig prolongierte Simpson jedoch ebenso den populistisch-exklusiven Eloxal-Modernismus der neuen Zeitrechnung. Simpsons eigentliche Meisterwerke, die *Luxor*-Pyramide und das *MGM Grand* vereinen beide Verheißungen. In Teilbereichen zeigen sie sich als detailliert dekorierte Themenhotels. Ihre „Theming“-Komponenten sind jedoch in einen isotropen Eloxal-Modernismus eingebettet. Die futuristische Ästhetik seiner schwarz funkelnden Glashaut ist die eigentliche Attraktion des *Luxor*.⁸³⁷ Weniger das vorgestellte Replikat der *Großen Sphinx von Gizeh*, Maßstab 1:2. Ebenso erzeugt die gewaltige Lobby der 1993 eröffneten 110 Meter hohen *Luxor*-Pyramide ihre Reize durch die sich geschoßweise verengenden Brüstungsreihen, die weitestgehend John Portmans epochalem Atrium des *Hyatt Regency Hotels* in San Francisco nacheifern. Portmans spätmodernistischen Klassiker zu imitieren, bei dem die Schichtung der horizontalen Streifen der Brüstungen durch eine sukzessive etagenweise Verschiebung nach Innen über die Lobby hereinbricht, ist die Leistung der *Luxor*-Lobby. Weniger die reißerischen altägyptischen Dekorationen, die der neuen Eigentümer- und Betreibergesellschaft, der MGM Resorts International, ohnehin bereits peinlich geworden sind und mit Renovierungsarbeiten schleichend demontiert werden.⁸³⁸

Dies hat zum Teil mit der inkonsistenten, infantilen Detaillierung des Ägypten-Dekors zu tun. Zum Teil jedoch ebenso mit der monumentalistischen Brachialität des Atriums selbst. Denn von der Wirkung einer „gläsernen“ Pyramide ist das *Luxor* im Inneren weit entfernt. Vielmehr erscheint die Lobby trotz ihrer Dimensionierung wie ein gewaltiger dunkler Beton-Sarkophag. Ganz im Gegensatz zum elegant reduktionistischen Sichtbeton in Portmans lichtdurchflutetem *Hyatt Regency Hotel*. Die schwere Monumentalität der klobigen Brüstungen und Aufzugschächte (schräg verlaufender und deswegen schwerfälliger *Inclinators*) lässt die eingestellten Themen-Spielereien in den beiden Casino- und Entertainment-Ebenen mit den blinkenden Slot Machines und Fast Food-Filialen rein wegen ihrer Materialität noch willkürlicher und sekundärer erscheinen, als sie es ohnehin schon sind. So wirkt das „potentiell atemberaubende, pyramidenförmige Atrium [...] eher wie eine gigantische Gipsplatten-Werbung“⁸³⁹.

837 Diese Monumentalität erzeugt in gleicher Weise die ebenso mit reflektierendem schwarzen Glas eingedeckte *Great American Pyramid (Pyramid Arena)* in Memphis, Tennessee. In Memphis erinnerte man sich der gleichnamigen Stadt des Alten Ägyptens und ließ sich von Rosser Fabrap unter dem Namen *Great American Pyramid* eine Sportarena errichten, die das *Luxor* in der Proportion (98 Meter Höhe) und Materialität vorwegnahm.

838 Die beiden sprechenden audio-animatronischen Kamele im Polyesterfell, Elias und Jody, wurden gekündigt und der Nil-Kanal, der entlang von Plastikpalmen rund um die Casino-Flächen verlief und auf kleinen Barken befahren werden konnte, wurde bereits 1998 verworfen. Als Fortbewegungsmittel für die Hotelgäste erwies er sich als unpraktikabel, als *Nile River Adventure* als unprofitabel. Auch die Tutanchamun-Grabkammer existiert nicht mehr. Denn, so meint der neue Manager, „We're not a British museum with ancient artifacts [...]. This was a brilliantly conceived building from the outside. The pyramid always created a sense of wow and wonder, but the inside never delivered on that promise.“; Howard Stutz, „Farewell to Egypt“, in: *The Las Vegas Review-Journal*, 12.7.2007

839 Frances Anderton, John Chase, *Las Vegas. Ein Führer zur zeitgenössischen Architektur*, Köln: 1999, S. 24

Die materielle Brachialität des Atriums deplausibilisiert die an sich bereits sehr beliebige disneyeske Kulisse – „the ancient Egypt, the Spielbergized version“⁸⁴⁰ – noch weiter. Obwohl diese die Grenzen postmoderner Gleichzeitigkeit ohnehin schon sprengt, wenn man die Eingangsszene, eine Replik des *Großen Tempels von Ramses II.*, durchschreitet. Denn die in sich kohärent farbenprächtigen ägyptischen Dekorationen – Statuen von König Ramses, Obelisken, Hieroglyphen, Lotos- und Hathorsäulen⁸⁴¹ – sind um leicht anägyptisierte Varianten florentinischer Renaissance-Architektur und einer mesoamerikanischen Stufenpyramide bereichert worden.⁸⁴² Im Rückbereich des florentinischen Ensembles (mit der obligatorischen Wedding Chapel) findet sich obendrein unmotiviert eingesetzte Rudimentär-Versionen des *Chrysler Building* und des *Empire State Building*. Als Teil einer wenig überzeugenden, funktionslosen New Yorker Skyline-Kulisse. Verstehe, wer will.

„[T]he outer edge of consumers' consciousness lies the titillating appeal of illicit grave robbing - exhuming icons from the mythical detritus of a culture that is easily recognized, mined, and profitably commodified. The myriad hieroglyphs that festoon the Luxor pyramid signify more than mere iterations of the Oriental (Egyptian) Other; instead, they reify the corporate desire to remain unreadable, inaccessible, anonymous, and infinitely resellable.“⁸⁴³

Jenseits dieser zeitweise unerfreulichen Groteskerien bleibt jedoch jener esoterische Futurismus der gewaltigen, in der Sonne flackernden Pyramide. Es bleibt das Spektakel des bei Nacht senkrecht in den Himmel gerichteten Lichtstrahls an der Spitze der Pyramide – des mächtigsten Scheinwerferstrahls der Welt, den 39 Xenon-Lampen bis zu zehn Kilometer weit in die Dunkelheit treiben.⁸⁴⁴ Und die szenisch perfekt positionierte Sphinx – „genau so angeordnet, wie man sie als Tourist in Ägypten gern fotografieren würde“⁸⁴⁵.

840 Richard Wolkomir, „Las Vegas meets La-La Land“, in: *Smithsonian*, 7/1995; Bemerkenswert ist, dass das Planungsteam dafür gar einen Ägyptologen beschäftigte: „One job for the Egyptologist before the hotel opened in late 1993 was making sure none of the hieroglyphics encrusting the sandstone-tan interior said anything offensive. Imagine a baccarat player conversant in pharaonic Egyptian. He spots an inadvertently naughty obelisk inscription ...“; ebenda

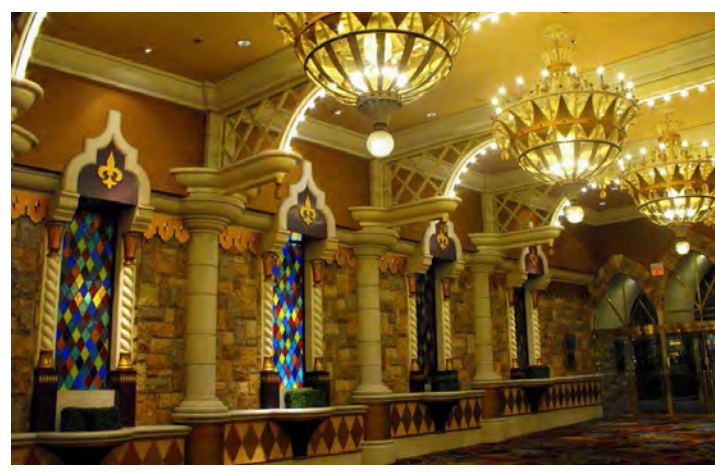
841 Die Eliminierung einzelner ägyptischen „Theming“-Attrappen erschwert den Irrwitz noch. Denn diese werden durch Glamour-Lounges in LED-Beleuchtung, das konventionelle Shop-Design der Fastfood-Ketten und schwarze Glasboxen ersetzt, die sich ebenso mit dem Ägypten-Dekor spreizen.

842 Die Ägypten-Referenzen beziehen die Hotelzimmer ebenso mit ein. Die Schränke und Betten sind mit Hieroglyphen und Hohlkehlen-Leisten verziert, die Teppichböden zeigen dekorative Ägypten-Motive.

843 Jeffrey Cass, Dion Dennis, „Ground Zero: Las Vegas' Luxor. An Imagined Archaeology of American Post-Civilization“, in: *Ctheory*, 11.6.1996, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=165>; Cass und Dennis gehen mit ihrer Folgerung jedoch zu weit, Circus Circus Enterprises „actively produce very profitable consumer lemmings, tourists with so little historical knowledge of their own culture that they quickly dive into the soupy Nile of the Egyptian Other, seizing upon the glitzy, simulated fragments that have been exhumed, recombined, displayed, and marketed because they are easily digestible, portable, and chic.“ Nicht fehlendes historischen Wissen, Unrichtigkeiten zu erkennen, zeichnet wohl die meisten Touristen aus, sondern ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Schwindel.

844 Der Lichtstrahl der Pyramide mit 315.000 Watt ist bei Klarsicht im ganzen Las Vegas Valley zu sehen. Ein ungewollter Begleiteffekt sind Mottenschwärme, die er anzieht. Der Energieverbrauch der Xenon-Lampen verursacht jährliche Kosten von einer Million Dollar; In: Jessica Seigel, „A Bit Of Egypt Rises From Desert To Dazzle Las Vegas“, in: *Chicago Tribune*, 17.10.1993

845 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 153-154



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Veldon Simpson mit Stephen P. Generaux (Abacus Architects) und Marnell Corrao Associates, *Excalibur Hotel & Casino*, 1988-1990; Veldon Simpson mit Martin Stern Jr., *MGM Grand Resort & Casino*, 1991-1993

Die schiere Monumentalität ist ebenso der Trumpf des smaragdgrün schimmernden *MGM Grand* ... „a casino as big as Luxembourg“⁸⁴⁶. Es ist eine Monstrosität: „Es ist gigantisch – und gigantisch schlecht.“⁸⁴⁷ So schlecht, dass seit seiner Fertigstellung 1993 bereits die dritte Renovierung nötig zu sein scheint. Sein ursprüngliches „Theming“, Dioramas und Gastronomie nach dem *Wizard of Oz*, wurde bereits nach nur 4 Jahren wieder entfernt und durch ein Art Deco-Flickwerk und einen *Studio 54* Club kompensiert.⁸⁴⁸ Der Themenparks *Grand Canyon Rapids* und *MGM Backlot River Tour* entledigte man sich wegen finanziellen Misserfolgs ebenso. Leider wurde auch die herrliche ikonische Eingangsfront, ein 18 Meter hoher golden gefärbter, prismatisch skulpturierter Fiberglas-Art-Deco-Löwenkopf mit leuchtenden grünen Augen durch eine weit weniger imposante, auf einen Sockel gesetzte Löwen-Bronze-Skulptur ersetzt. Diese soll abergläubische asiatische Touristen weniger verängstigen. Insofern ist das *MGM Grand* in seinen beschleunigten Reinkarnationen ein Inbegriff des spekulativen Ethos des *Strip*. Denn letztlich ist Las Vegas, wie es Ursula von Arx formuliert, „so seelenlos wie ein Warenhaus [...]. Es fühlt sich frei von Schuld gegenüber Geschichte, es baut schnell und reißt ebenso schnell wieder ab, entlang der Rendite.“⁸⁴⁹

Die eigentliche Themen-Besonderheit des *MGM Grand* ist entgegen der Las Vegas-Konvention, noch die nobelste Adresse in Flip-Flops betreten zu können, jedoch hermetisch abgeriegelt. Das Millionärs-Refugium *The Mansion at MGM Grand*. „Tucked away behind that glowing, green behemoth is perhaps Vegas' best-kept secret“⁸⁵⁰ – eine hochexklusive und -preisige toskanische Palazzo-Fantasie der „Theming“-Großmeister WATG. WATG zeigten bereits im Vorort Henderson toskanische Romantizismen, als sie eine artifizielle *Ponte Vecchio* über den artifiziell aufgestauten Lake Las Vegas platzierten. Die historische Segmentbogenbrücke von Florenz dient dort dem *Ravella at Lake Las Vegas* (ehemals *Ritz Carlton*) als Hotel.

Diese simulationsästhetischen Arbeiten WATGs gehören allerdings bereits zu der zweiten, präziseren und gleichzeitig ironiefreieren Phase themenarchitektonischer Gestaltungsansprüche in der zweiten Hälfte der 1990er. Die Phase der Authentizitätseifrigen, um Hyperähnlichkeit bemühten Stadtvergegenwärtigungen von Paris und Venedig. Der Aggressionsneigung der architektonischen Intelligenzija ist dieses spätere Stadium qualitativ raffinierterer Simulationen ebenso ausgesetzt, doch kennzeichnet es weit weniger die Disney-Linse,

846 Richard Wolkomir, „Las Vegas meets La-La Land“, in: *Smithsonian*, 7/1995

847 Frances Anderton, John Chase, *Las Vegas. Ein Führer zur zeitgenössischen Architektur*, Köln: 1999, S. 34

848 Die neue, in weißen Marmor verkleidete protzige Art Deco-Lobby ist nicht einmal so schlecht – goldene Ornamentik und in der Mitte sitzt ein weiterer goldener Löwe. Zeitweise in einem Boxring, ein Verweis auf die im *MGM Grand* veranstalteten Weltmeisterschaftskämpfe. Eine verbleibende themenarchitektonische Attraktion des *MGM Grand* ist das *Rainforest Café*. Das mit Plastik-Dschungelpflanzen dekorierte Franchise bietet einen audio-animatronischen Alligator, der seine Beißer zeigt und eine von einem Ast herunterhängende bewegliche gelbe Riesenmamba.

849 Ursula von Arx, „Jenseits. In Las Vegas muss man alles vergessen, denn Las Vegas ist total“, in: *NZZ Folio*, 8/2000; Oder wie Aaron Betsky schreibt: „MGM Grand is green not just because that's the color of the Emerald City, but also because that's the color of money.“ (Aaron Betsky, „Future World: With Vegas as a Model – Really! – Our Cities Might Not Be So Grim After All“, in: *Los Angeles Times*, 12.12.1993) Eine Besonderheit des *MGM Grand* ist jedoch, dass für seine Errichtung das sich bereits an der Ecke *Strip-Tropicana Avenue* befindliche *Marina Hotel* nicht gesprengt, sondern in den neuen Hotelkomplex eingegliedert wurde. Der Westflügel, durch eine Abtreppe deutlich niedriger, ist der smaragdgrün verkleidete Tower des Vorgängers *Marina*.

850 Jess Podell, „La Dolce Vegas“, in: *Forbes.com*; 27.3.2003, http://www.forbes.com/2003/03/27/cx_jp_0327dow.html

die Veldon Simpson verwendet. Simpson zeigte diese Disney-Linse besonders extrem beim *Excalibur*. Seine themenarchitektonische Bearbeitung der König Arthus-Sage vereindeutigt seine sonst eigentlich lebendige postmodernistische Rede – seinen Populismus zwischen Leichtfüßigkeit und Leichtfertigkeit, zwischen Ironie und Frivolität – am deutlichsten und überschreitet gleichzeitig die Ekelgrenze am weitesten.⁸⁵¹

1988 eröffnete das *Excalibur*, für 3 Jahre das größte, wahrscheinlich aber für alle Zeiten das hässlichste Hotel der Welt. Veldon Simpson hatte seine Eindrücke von der südfranzösischen Festungsstadt *Carcassonne* aus dem 13. Jahrhundert eingearbeitet – doch so, wie sie ihr disneyfiziertes Mittelschicht-Kernpublikum sieht.⁸⁵²

Als fantastische weiße Plastik-Version, die Dächer der eng gestellten Türme in knalligen Primärfarben lackiert: „like a comic-book version of Sleeping Beauty's castle at Disneyland, its red, blue and gold turrets gleaming with the brightness of new toys.“⁸⁵³

Die provozierend gezeigte Naivität dieser „Konfrontation mit einem bunt angestrichenen Dryvit-Kosmos“⁸⁵⁴ ist allerdings weniger eine törichte geschichtliche Vergessensleistung, denn eine populistische Devotion.

Family Entertainment dekoriert mit künstlichen Bossenwerk, Zinnen, Erkertürmchen, schweren Lustern und Flaggen. Und Ritterspielen: dem „Tournament of Kings“.

*„It was essentially a souvenir of the kind that you dropped in your beachbag; but now ballooned out into a monument the size of a casino/hotel.“*⁸⁵⁵

Die zweite Phase themenarchitektonischer Realisierungen in den späten 1990ern treibt die verschiedenen Eigengesetzlichkeiten thematischer Illusionsarchitektur weiter – qualitativ und quantitativ. Die zwar teilweise maßstäblich verkleinerten, aber simulationsästhetisch authentischen Attraktionen des *Paris Las Vegas* und des *Venetian* erschaffen realistische Stadtsimulationen, eine „Gegenwelt, in der die Erfahrung entfernter Räume und imaginärer Welten nicht mehr subjektiv vorgestellt und phantasiert werden muß, sondern analog produziert wird“⁸⁵⁶.

851 Das *Excalibur* steht beispielhaft für Bruce Bégouts „Zeropolis“-Verdikt, „Las Vegas makes fun of everything. It makes every reality an object of mockery. Without any concern for history, it pulps all human events into an electrochemical swirl of parody which leaves absolutely nothing in one piece.“ (Bruce Bégout, *Zeropolis. The Experience of Las Vegas*, London: 2003, S. 13) Diese „Verhöhnung“ empfindet Bégout in erster Linie als Seichtheit: „It turns others into perfect strangers, since all the culture and civilization that signals their presence is thoroughly ridiculed here. For the first time excess turns into lack, and the capital of exaggeration lets incidences of total deficiency show through: cultural, social and aesthetic poverty.“; ebenda

852 Es ist der Disney-Ideologie folgend keine Geschichtslektion, sondern Komfort-Entertainment. In der Pointe eines Journalisten: „When the hordes attacked King Arthur's stronghold in Caerleon-upon-Usk in the sixth century, it's a good bet they were not provided with sufficient space to park their catapults and battering rams. Excalibur's visitors will have 7,000 parking spaces.“; Ed Koch, „Strip jousting begins“, in: *Las Vegas Sun*, 19.6.1990

853 Blair Kamin, „Lessons from Las Vegas. Beneath The Gaudy Glamor Is A City That Works“, in: *Chicago Tribune*, 15.5.1994

854 Frances Anderton, John Chase, *Las Vegas. Ein Führer zur zeitgenössischen Architektur*, Köln: 1999, S. 26

855 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 346-347

856 Michael Müller, Franz Dröge, *Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum*, Basel: 2005, S. 149

Und die themenarchitektonische Statuarik des *Caesars Palace* verfährt bei seinen üppigen Ausstattungen ebenso spektakulär, allerdings weit assoziativer. Der zwar in einzelnen architektonischen Details realistische, aber sehr elastische Klassizismus des *Caesars Palace* befreit sich von den Authentizitätszwängen präziser Repräsentationen der Antike und speist das römische *Forum Romanum*, Technicolor-Sandalen-Epen und die eigene traditionsreiche Vergangenheit als Las Vegas-Klassiker gleichermaßen referentiell ein, um Reichtum und Dekadenz der Cäsaren narrativ auszugestalten. Der *Caesars Palace* verselbstständigt die Ekstase der Las Vegas-Stadtsimulationen, ihre „own bizarre alchemy, [...] [the] chameleonlike ability to imitate so well that the copy it creates is more enticing than the original“⁸⁵⁷, zu einer selbstbezüglichen Schleife.

Das 1997 fertiggestellte *New York-New York* folgt ebenso dieser ideologischen Identifikationsbeziehung, der imperativen „Theming“-Konvention, die Replikation sei eine verbesserte Verwirklichung des Symbolisierten. Dem stilistischen Einstellungswechsel zu peniblen Rekonstruktionen ist das *New York-New York* jedoch im konzeptionellen Vergleich noch nicht so recht zuzuordnen.

Denn es zeichnet eine disneyeske wie postmodernistisch ironische Comic-Version seines Referenten. Es ist die gleiche Komödie wie die überdimensionale Coca-Cola-Flasche⁸⁵⁸ der *Showcase Mall* am Straßenrand gegenüber: „Das Bild, mit dem New York hier aufgerufen wird, ist weniger das Bild einer Postkarte als das einer Souvenirkugel.“⁸⁵⁹ Die Architekten Neil Gaskin (Gaskin & Bezanski) und Stephen P. Generaux (Abacus Architects) bezweckten mit dieser Form einer erweiterten Reproduktion in kitschiger Comic-Überzeichnung einen eigenen Witz des Vergleichs zu erzeugen. Gleichzeitig dient das komödiantische Gedeck jedoch der Verniedlichung. Dies erschien opportun, um dem Referenten, das echte New York von seiner potentiellen Bedrohlichkeit zu befreien. Denn für die amerikanische Mittelschicht ist New York mit Negativassoziationen besetzt: „New York's image had suffered so much that a hotel that offered you the experience of a city where the public believed people are rude, the streets are noisy and dirty, everything is expensive [...] seemed risky.“⁸⁶⁰

857 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. xii

858 Das Merchandising der *World of Coca Cola* allerdings selbst ist auch noch steigerbar. Mit der *M&M World* nebenan, einer „four-story cathedral of candy and consumerism“ (David Hochman, „Temples of Blessed Excess“, in: *The New York Times*, 13.6.1999) mit M&Ms in 21 Farben – das sind 15 mehr als in regulären Packungen – und M&M-Memorabilia für eine komplette Wohnungseinrichtung beziehungsweise einen vollen Kleiderschrank.

859 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 152; Die echten Souvenirkugeln, die in den Merchandising-Geschäften der Megaresorts zu erwerben sind, sind ebenso wie die restlichen Devotionalien eine Kuriosität für sich: „The souvenir industry peddles second-order simulacra, replicas of Las Vegas copies of landmarks from other cities and countries“ (Mark Gottdiener, Claudia C. Collins, David R. Dickens, Las Vegas. The Social Production of an All-American City, Malden, Massachusetts: 1999, S. 192). Eine echte Kitsch-Souvenirkugel der New Yorker Skyline wurde schließlich noch ein entscheidendes Beweismaterial in einem kuriosen Rechtsstreit (In: Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 345-347). Architekt Domingo Cambeiro, unter anderem Planer der gegenüberliegenden *Showcase Mall*, verklagte vergeblich die Tri-M Holding, einen der Developer des *New York-New York*, sie hätte seinen nie realisierten Entwurf einer Themenmall mit Replikaten der New Yorker Skyline (*New York City Center*) gestohlen: „A judge had to decide who indeed owned the false memory of New York as a condensed city.“ (S. 346) Letztlich konnte Tri-M erfolgreich auf eine Kitsch-Souvenirkugel als eigene Inspirationsquelle verweisen.

860 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 34; Wie sehr der Referent New York dennoch emotional gekoppelt ist, verdeutlichten die Terroranschläge auf das *World Trade Center*,

Die Verniedlichung beginnt mit den New Yorker Wolkenkratzern, die im Maßstab 1:3 zu einer possierlichen GroÙeinheit verpresst sind. Die urbanistische „Hyper-Dichte“ des „Manhattanismus“ wird so zum Zerrbild. Denn der Wolkenkratzer, so theoretisierte Koolhaas, sei stets eine „autonome[] Enklave für das *Faszinosum des Künstlichen* [...] [und dies] impliziert gleichzeitig eine grundlegende Isoliertheit: Die Stadt hört auf, ein mehr oder weniger homogenes Gebilde zu sein, ein Mosaik einander ergänzender urbaner Fragmente. Jeder Block ist nun *allein*, wie eine Insel, ganz und gar für sich. Manhattan wird zu einem trockenen Archipel von Blocks.⁸⁶¹ – Diese von Koolhaas gezeichnete Rolle des Wolkenkratzers als „metropolitane Destabilisator“ wird beim *New York-New York* ins Gegenteil verkehrt: weil sich die Wolkenkratzer wortwörtlich zu einer (stilistisch homogenisierten) Einheit vereinigen. Mit einem *Empire State Building* und einem *Chrysler Building* als nicht nur höchste, sondern auch am eindeutigsten konturierte Einzelelemente, die den Stoß wie eine Spange einfassen.⁸⁶²

Gegenüber dem *Empire State Building*, dessen charakteristische Art Deco-Fassade bis auf den deutlich gestauchten Sendemast zufriedenstellend proportioniert ist, ist der Nachbau des *Chrysler Building* allerdings ein Reinform. Denn die von William Van Alen als „Vertex“ bezeichnete wahrzeichenhafte Art Deco-Metallspitze ist leidlich gelungen. Die Stahlbögen-Krone ist nicht bloß „significantly less shiny than the real thing, on account of its being topped with fibreglass rather than steel“⁸⁶³, sondern schlechterdings zu klein. Die (mit den geflügelten Chrysler-Kühlerfiguren dekorierten) Fassadenvorsprünge sind hingegen zu groß.

Regelrecht undeutlich sind jedoch die restlichen zehn Tower-Rudimente. Die einen – wie das *Lewer House*, das *Seagram Building*, eines der *Century Buildings* – sind nur mit einigen Entgegenkommen zu bestimmen, die übrigen – es sollen das *New Yorker Hotel*, das *CBS Building*, *Liberty Plaza*, *55 Water Street* sein – völlig unkenntlich. Und die Turmgruppe des neoklassizistischen *Municipal Building* ist zwar zu identifizieren, doch eher leidenschaftslos rekonstruiert. Ebenso das Chippendale-Zitat des postmodernistischen *AT&T Building*, denn der gesprengte Giebel ist hier geschlossen. Doch komischerweise ist die *AT&T*-Scheinfassade ohnehin lediglich der dem *Strip* weggedrehten Rückseite beigeheftet.⁸⁶⁴

Wenig zwingender sind die vorgeordneten New York-Sehenswürdigkeiten unter der geschwungenen Coney Island-Achterbahn („Manhattan Express“), deren Loopings sich in Schönschrift über das Resort schnörkeln.

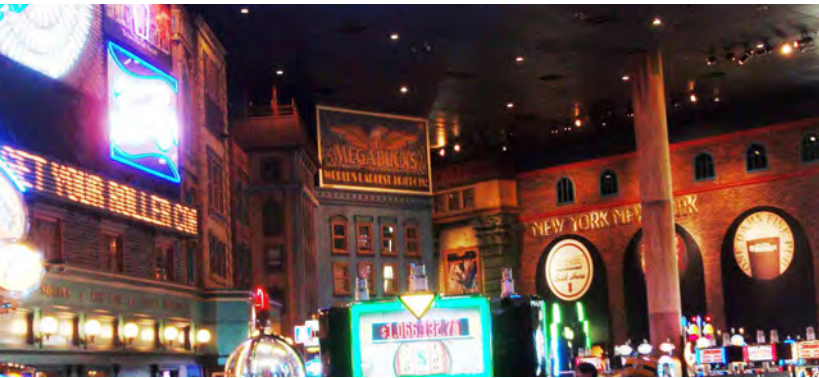
dass in Las Vegas selbst nicht reproduziert wurde: „After the atrocities of September 11, 2001, people treated New York, New York as if it were the real place. It became a shrine; people brought flowers, pictures, remonstrations of patriotism and of personal sentiment [...] placed at the base of the faux Statue of Liberty. [...] Strange as it seems, the faux pleasure of New York, New York became a powerful expression of the real pain“; S. 45

861 Rem Koolhaas, *Delirious New York. Eine retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen: 1999, S. 93

862 Das Vorbild dieser postmodernistischen Komposition liegt jedoch nicht in New York, sondern in Connecticut, wo Richard Meier bei seinem *Bridgeport Center* einzelne heterogene Hochhaus-Segmente in dieser Weise zu einem beziehungslosen Gemenge montierte.

863 Rebecca Mead, „A Desert Tribute“, in: *The New Yorker*, 23.9.2002

864 Sei es als abfällige Geste gegenüber Philip Johnson oder weil der ironische Eklektizismus des *AT&T Building* – „das Hochhaus als vergrößerte Standuhr, als gigantische Lanvin-Parfümflasche, als Renaissancekapelle, als neofaschistische Säulenreihe [...] oder als Rolls-Royce-Kühlergrill“ (Charles Jencks, *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981, S. 19) – die Wolkenkratzer-Montage des *New York-New York* eigentlich verdoppelt.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Neil Gaskin (Gaskin & Bezanski), Stephen P. Generaux (Abacus Architects), Yates-Silverman, *New York-New York Hotel & Casino*, 1995-1997

Lediglich die *Freiheitsstatue* an der Ecksituation ist nicht in einem Disney-Zeichentrick-Stil verniedlicht. Wenngleich die halb so große Fiberglas-Version der Freiheitsgöttin *Libertas* ebenso skurril inszeniert ist: ihr Sockel steht in einem grünlichen Bassin mit zwei (einsatzbereiten) New Yorker Löschbooten. Das Beaux-Arts-Denkmal *Soldiers' and Sailors' Monument* ist indessen komplett verfremdet: der zylindrische Peripteral-Tempel ist fett geworden und zugleich gequetscht. Seine reichen Reliefs und Steinskulpturen wurden ebenso wegpoliert wie seine korinthischen Säulen. *Ellis Island* und der *Grand Central Station* ergeht es nicht viel besser. Der historistische Monumentalismus der *Ellis Island Immigration Station* verkommt schon wegen seiner Verkleinerung zur Posse, den Rest besorgt die eher lieblose Reproduktion der Ecktürme (mit den Bronzekuppeln und dekorativen Ortsteinen) und roten Backsteinverbände, die lediglich farblich getroffen sind. Noch bescheidener ist die Comic-Front der *Grand Central Station*: die cathedralengleiche Haupthalle ist nicht nur brachial skaliert, sondern auch architektonisch stark verunstaltet. Lediglich eine Nachbildung von Jules Coumans Skulpturengruppe „Glory of Commerce“ dient als Erkennungszeichen.

So schlecht der disneyeske Imitationsstil jedoch in seiner Reproduktionsleistung funktioniert, so lebendig ist er in seinen Show-Effekten. Besonders bei der abwechslungsreichen Straßenfassade entlang des *Strip*, wo sich hinter einer Pseudo-*Brooklyn Bridge*, die als zweiter Gehsteig fungiert, eine Art disneygleiche „*Main Street N.Y.*“ aufreißt. Die Fassadenattrappe reicht von John P. Gaynors gusseisernem Renaissance-Revival-Venedig des *Haughwout Store* bis zu Marcel Breuers *Whitney Museum of Modern Art* mit seiner treppenförmigen granitverkleideten Kubatur und der herausgeklappten Fensterscharte. Dazwischen gibt es Art Deco, Beaux-Arts-Architektur, Cast-Iron-Historismus und New Yorker Feuerleitern.

Das Interieur des *New York-New York* ist ebenso grell und ebenso überzeichnet. Nirgends trifft Norman M. Kleins Bemerkung „To be immersed in the lights and props of a Las Vegas casino feels more like production and less like the movie premiere“⁸⁶⁵ besser zu als für die pittoresken Greenwich Village-Kulissen der Lokal-Meile. Denn nirgends wirken die Kulissen ephemerer, provisorischer, wie ein Filmset. So verzichtet das *New York-New York* bezeichnenderweise auf einen simulativen Trompe-l'oeil-Himmel und hängt die Scheinwerfer von der ungeschmückten Deckenverkleidung einfach ab wie in einem Filmstudio.

Der Eindruck schreiender Unechtheit und Kontingenz entsteht beim eingestellten Deko-Dorf Greenwich Village, das den gepriesenen einstigen Bohemian-Neighborhood freilich von seiner gentrifizierten Seite zeigt, schon wegen der Zierlichkeit der Miniaturen. Die perspektivischen Manipulationen, die Disney Imagineering bei ihren Obergeschoßen vornimmt, sind hier deutlich überzogen. Kleine Fensterchen und noch kleinere Feuerleitern kennzeichnen die kleinteiligen und vielfältigen Dekorationen.

Das *New York-New York* zeigt Simulationen, die sich selbst als solche begreifen – und damit die wesentliche Einsicht treffen, dass ihre Referenten ebenso bereits Simulationen ihrer selbst geworden sind. Wie in den gentrifizierten Szenevierteln oder beim *Times Square*, der hier ebenso mit typischen Neonschildern und einer

865 Norman M. Klein, „Scripting Las Vegas: Noir Naifs, Junking Up, and the New Strip“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 25

kleinen Variante des berühmten Zeitballs „Times Square Ball“ der Silvesterfeierlichkeiten gewürdigt wird.

*„Caution: The cobblestone floor you are about to enter is a re-creation of an authentic Paris street. Its an uneven surface. Therefore, please watch your step.“*⁸⁶⁶

Ein scharfer Gegensatz zu den Disney-Niedlichkeiten des *New York-New York* ist Joel Bergmans *Paris Las Vegas*, dass die Simulation hochreputierter historischer Baudenkmäler der Seine-Metropole hyperrealistisch anlegt. Partikelhafte und skalierte, aber authentisch gestaltete Nachbauten des *Louvre*, des *Musee d'Orsay* und der *Opéra*, sowie ein *Arc de Triomphe* und ein *Eiffelturm* im Maßstab 1:2 amalgamieren zu einem Tableau beeindruckender „ooh-la-la facades“⁸⁶⁷ französischer Schöngestigkeit. Joel Bergman, als Architekt ein „Vegas fantasist devoted to realism at the molecular level“⁸⁶⁸, fantasiert sich aus einer fragmentarischen Wahrzeichen-Ansammlung ein Paris zusammen, dass die städtebauliche Umgestaltung der französischen Hauptstadt durch Präfekt Baron Haussmann als simulationsästhetisch übersättigte, plakative Assemblage in ihr Gegenteil verkehrt.

Das *Paris Las Vegas* ist neben dem *Venetian* und dem *Caesars Palace* eines der themenarchitektonischen Meisterwerke jener späteren, realistischeren Phase umfassender Stadtsimulationen in Las Vegas. Mit ihnen stellt es eine Art massentouristische „Grand Tour“-Simulation durch die Kunststädte der alten Welt her, wie Giovanna Franci schreibt. Franci hebt freilich hervor, dass sich der Ethos jener kontinentaleuropäischen Bildungsreisen, zu denen seit dem 16. Jahrhundert junge englische Adelige und später reiche Amerikaner loszogen, bei der Las Vegas-„Grand Tour“ ums Ganze wendet. Jene dienten einem kulturellen Initiationsritus der Selbstverfeinerung und -kultivierung der Reisenden im Eindruck der großen kulturellen Leistungen der Antike und der Renaissance. Die „Grand Tour“ „was supposed to accompany the traveler into adulthood, now seems to lead back to a sort of perennial childhood, to a Wonderland or Never-Never Land where [...] life is lived [...] a dimension to entertainment and fun.“⁸⁶⁹

Denn natürlich kann man gegen den themenarchitektonischen Perfektionismus des *Paris Las Vegas* wie Bruce Bégout argumentieren, dass er dennoch die kulturelle Tradition der Grande Nation beleidige. Denn in „Las

866 Warnschild im *Paris Las Vegas*, In: Scott A. Lukas „Theming as a Sensory Phenomenon: Discovering the Senses on the Las Vegas Strip“, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 87

867 Ellen Lampert-Gréaux, „A tale of two cities“, in: *Entertainment Design*, 2/2000

868 Richard Wolkomir, „Las Vegas meets La-La Land“, in: *Smithsonian*, 7/1995

869 Giovanna Franci, *Dreaming Of Italy. Las Vegas And The Virtual Grand Tour*, Reno: 2005, S. 55; Franci wendet dabei eine provozierende Bemerkung der Venturis in ihr Gegenteil, die Kommunikation der *Strip*-Werbezeichen sei für gegenwärtige Architekten ähnlich lehrreich wie einst die antiken Stätten der „Grand Tour“. Die Polemik der Venturis wechselt jedoch lediglich die Objekte der Rezeption, nicht jedoch den Ethos der „Grand Tour“ selbst. Franci verkehrt die Polemik der Venturis. Ihrer Analogie geht es nicht um die symbolischen Qualitäten der bildhaften Las Vegas-Architektur. Sondern lediglich darum, dass sich Las Vegas mit seinen Simulationen der traditionellen „Grand Tour“-Destinationen Paris, Comer See, Venedig und *Forum Romanum* dieser angleiche, weil sich am *Strip* die einstigen Reiseziele der Kontinentaltour vereinen. Wobei sich die Reisen selbst jedoch völlig unterscheiden.

Vegas everything takes place as if the absence of any sense of belonging to the environment entailed a hypertrophied sensitivity to details. There is no possibility of visual escape into perceptual horizons of indeterminateness [...], but, instead, only the pregnancy of enlarged, exaggerated and highlighted forms. [...] Everything is there, everything is flat.“⁸⁷⁰ Die Anklage kultureller Schalheit verpasst allerdings klar den Kern dessen, was das simulationsästhetische Unterhaltungsgeschäft ausmacht. Das hinter den falschen Fassaden des *Louvre* keine unerreichten Kunstschatze der abendländischen Kultur warten, sondern die blinkenden Vulgaritäten eines Las Vegas-Casinos, werden Geschmacksaristokraten als massenkulturelle Lästerung werten. – Nur, Las Vegas-Besucher kümmert das null. In den Worten Hal Rothmans: „So what if you spoke your high school French to one of the attendants and after 'Bonjour', the answer was; 'Uh, my name is Eric and I'm from Orange County'? Fake accents and faux architecture notwithstanding, Paris offered audiences France as the American middle-class would like it“⁸⁷¹.

Aber selbst Geschmacksaristokraten, denen die schiere Existenz des *Paris Las Vegas* eine kulturelle Untat darstellt, werden dessen simulationsästhetische Akkuratessse eingestehen. Die maßstäblich skalierten Attrappen der weltbekannten Pariser Baudenkmäler sind spektakulär arrangiert. Als eine „condensed city“, wie sie Norman M. Klein nennt, sei das falsche Paris „a cheerful funeral, [...] out of scale, foreshortened to add grandeur. The Eiffel Tower is so close to the street, it seems to bump you off the curb“⁸⁷². Der im Maßstab 1:2 angefertigte *Eiffelturm*, der szenisch perfekt um ein Viertel verdreht ist, überragt die Straßenfassade, die durch die Bogenkonstruktion des Eisenfachwerks durchgesteckt ist. Dramatisiert wird das Arrangement durch den vorderen Stützpfeiler, der in großer Geste über die neobarocken Arkaden des *Musee d'Orsay* in den Vorplatz greift. Die restlichen drei Pfeilerfüße brechen – nicht weniger eindrucksvoll – im Casinobereich durch das künstliche Himmelblau.

Das Eisenfachwerk des immer noch 164 Meter hohen *Eiffelturms* erscheint korrekt rekonstruiert. Ebenso seine charakteristische nächtliche Beleuchtung in gleißendem Weiß. Wenngleich die wegen der verwendeten Schweißtechniken konstruktiv eigentlich obsoleten Eisennieten und Querverstrebungen hier rein dekorativ eingesetzt sind. Lediglich die erste Etage über den Pfeilerbögen ist deutlich überdimensioniert und weicht wegen eines umlaufenden Glasbands, hinter dem sich ein Restaurant befindet, in seinem Erscheinungsbild vom Original ab. Eingerahmt wird der *Eiffelturm* von einem 34-geschossigen, kreuzförmigen Hotel-Tower, der in Disney-Konfektion mit hellblauen Pariser Mansarddächern und barock ornamentierten Gauben dekoriert ist. Der Hotel-Tower ist positionell ebenso gedreht, so dass vom Gesichtskreis der Promenierenden am *Strip* zwei seiner Fassadenseiten den *Eiffelturm* perspektivisch einfassen.

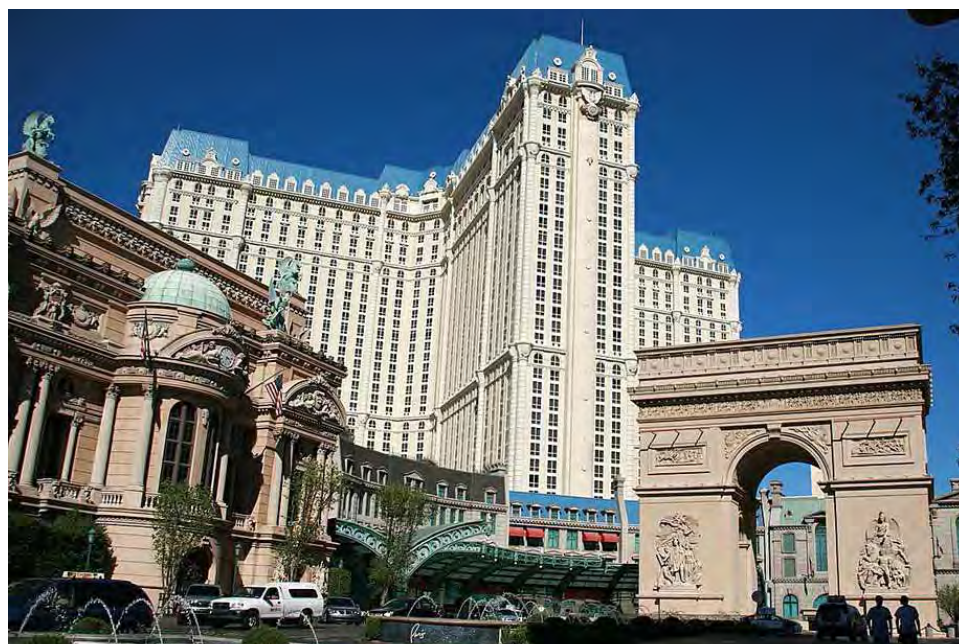
870 Bruce Bégout, *Zeropolis. The Experience of Las Vegas*, London: 2003, S. 20

871 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 37; In einem Land, in dem der Präsidentschaftskandidat John Kerry beim Wahlkampf 2004 allein dafür angefeindet wurde, dass er französisch spreche und bei Karikaturen mit französischem Bärtchen, Barett und Baguette unterm Arm gezeichnet wurde, um seine „unamerikanische“ Intellektualität und Hochgestochenheit zu geißeln, ist es wohl von Vorteil, dass das *Paris Las Vegas* nicht von echten Franzosen bevölkert ist.

872 Norman M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004, S. 344



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Joel Bergman, MBH Architects, Yates-Silverman, *Paris Las Vegas Hotel and Casino*, 1997-1999



Die Casino-Hauptfassade ist eine ereignisreiche Sequenz hyperrealistischer Versatzstücke klassischer Pariser Wahrzeichen. Das auf 60 Prozent verkleinerte *Louvre*-Segment zeigt einen der akzentuierten Eckkrisaliten des *Richelieuflügels* oder des *Denonflügels* und eine kurze Passage der Säulengalerie mit ihrem klassizistischen Skulpturenschmuck. Diese geht in die üppig ausgeschmückte Arkadenreihe des *Musee d'Orsay* über.

Es folgt die skalierte *Opéra Garnier* in ihrer neobarocken Pracht. Das Replikat des Opernhauses erweckt eine ferne Casino-Referenz. Hatte doch der Beaux-Arts-Architekt Charles Garnier ebenso die *Opéra de Monaco* in Monte Carlo entworfen – wenn schon nicht die eigentliche Spielbank, so doch immerhin den grandiosen eklektizistischen Erweiterungsbau des Casinos.

Leider wurde zwar an der Frontfassade der falschen *Opéra Garnier* die Rundbogenarkade des Unterbaus nachträglich verschandelt, weil für einen Sugar Factory-Süßwarenladen expandiert wurde. Die neobarocke Palastarchitektur und der dekorative Reichtum der Attika sind jedoch ebenso detailliert nachgebaut wie die ornamentierte Flachkuppel und das Dach des Bühnenhauses mit seinen Flachreliefs. Die Las Vegas-Variation erscheint allerdings etwas dezenter, denn die pathetischen Skulpturengruppen der Attika sind in einer falschen türkisen Patina gehalten und nicht goldverziert.

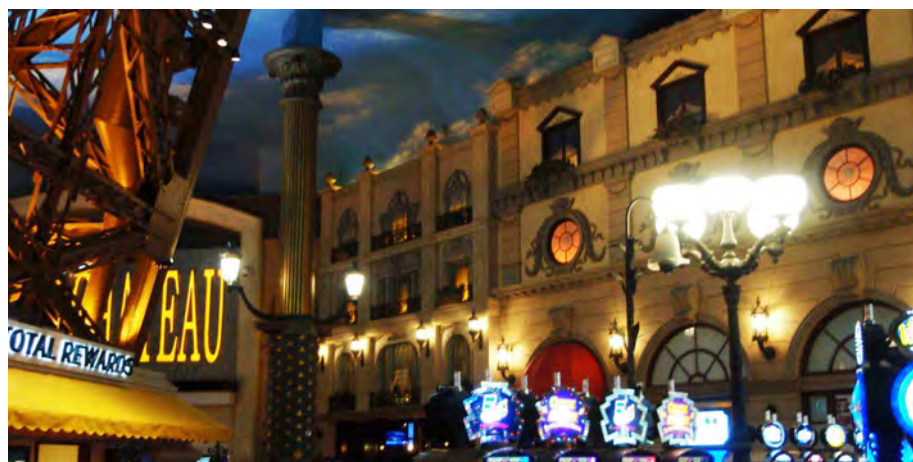
Eine weitere themenarchitektonische Attraktion ist das traditionelle Casino-Werbezeichen in Gestalt einer Montgolfière, des ersten Heißluftballons der Gebrüder Montgolfier. Es ist allerdings eine Las Vegas-Version. In den übergroßen Ballonkorb sind Videomonitore eingelassen und nachts durchziehen gelbe und blaue Neonbänder die Montgolfière. Der Eingang an der *Opéra Garnier* selbst ist mit einer weiteren plastischen Paris-Assoziation angereichert: mit muschelförmigen Vordächern, die übereindeutig den Stil der floralen gusseisernen Portale der *Pariser Metro* imitieren, Hector Guimards Jugendstil-Meisterwerke.⁸⁷³ Hinter der neonflackernden Montgolfière versetzt steht schließlich der *Arc de Triomphe* im Maßstab 2:3. Er ist gegenüber dem *Strip* leicht versteckt, seine szenische Eingliederung entspricht jedoch in komischer Weise dem Original. Wie am *Place Charles de Gaulle* in Paris führt ein Kreisverkehr um den Triumphbogen herum – wenn auch nur jener der Wagenzufahrt.

Weniger bestechend ist hingegen das Innenleben des *Paris Las Vegas*. Denn hier bricht die Optik plötzlich. Der Detailrealismus der authentischen Außenfassaden weicht einer disneyfizierten „Theming“-Bonbonniere. Unter dem künstlichen Himmelblau der Deckenbemalung kostümieren die Interior-Designer Yates-Silverman das Casino und die kleine Geschäftsstraße *Le Boulevard* als ein reich dekoriertes, jedoch zu sehr der Disney Imagineering-Bildlichkeit entsprechendes Plastik-Montmartre aus falschem Kopfsteinpflaster, gusseisernen Kandelabern und Fassadenattrappen mit Mansarddächern und französischen Fenstern. Die Stützpfeiler des *Eiffelturms*, die durch den Pariser Nachthimmel krachen, und eine *Pont Alexandre III*, die sich über den Casinobereich zu den Aufzügen des *Eiffelturms* spannt, erzeugen jedoch gekonnte Effekte. Und dann, am *Eiffelturm* hat man einen wunderbaren Ausblick: weniger auf Paris, dafür aber auf den falschen Comer See.

⁸⁷³ Guimards Metro-Einlässe werden im Inneren weiter zitiert. Zwischen den grell leuchtenden Slot Machines winden sich die Gusseisen-Konstruktionen der Station *Porte Dauphine*.



1, 2, 3, 4,
5, 6, 7, 8, 9:
Joel Bergman,
MBH Architects,
Yates-Silverman,
*Paris Las Vegas Hotel
and Casino,*
1997-1999



„[T]hese signs do not stage authenticity, but rather authentic fakery. Tourists come to Las Vegas to see the fake. [...] To experience the fake is to experience authentic Las Vegas“⁸⁷⁴

Das 1998 fertiggestellte *Venetian* zeigt die endgültige Perfektionierung vermeintlich objektiver Reproduktion. Denn sein „offensives Echtheitsversprechen“⁸⁷⁵ begrenzt sich nicht auf die Bildlichkeit des Reproduzierten oder die eingehaltene 1:1-Maßstäblichkeit, sondern legitimiert sich über die Authentizität seiner eingesetzten Materialien. Sie sind Repräsentationen in Hyperähnlichkeit.

Konzeptionell unterscheidet sich das *Venetian* nicht von der von Disney Imagineering vorgezeichneten „Theming“-Ideologie, illusionskompetenten Rezipienten imaginative Hyperrealitäten vorzusetzen, die sich als optimierte Steigerungsformen des Referenz-Ortes begreifen. Wie Michael Sorkin schreibt: „The simulation's referent is ever elsewhere; [...] The whole system is validated, though, by the fact that [...] [o]ne has preferred the simulation to the reality. For millions of visitors, Disneyland is just like the world, only better.“⁸⁷⁶

Gleichsam inszeniert sich das *Venetian* als ein bildlich komprimiertes, besseres Venedig. Eine Komfortzone ohne Schlechtwetter, Tauben, Hochwasser und Sprachbarrieren. In Form einer „Bildbereinigung“ produziert es eine „Realität perfektionierter Oberflächen und filtert dabei die störenden Ortseindrücke so weit es geht aus.“⁸⁷⁷ So bieten beispielsweise die Kopien bedeutender venezianischer Deckenfresken eindeutige Vorzüge: sie sind hell beleuchtet, in satteren Farben gehalten und schon wegen der niedrigeren Deckenhöhe besser zu sehen als in dunklen venezianischen Palästen.

Wie erfolgreich Sheldon Adelsons *Venetian* dieses Massenbedürfnis nach optimierten Steigerungsformen historischer Zeitstile bedient, zeigt sich daran, dass es selbst bereits Referent von Zweitversionen geworden ist. So imitieren die venezianischen Kanäle der *Villagio Mall* in Doha, Katar, weniger die adriatische Lagunenstadt als die Shoppingmeile *Grand Canal Shoppes* im Inneren des *Venetian*. Und mehr noch dient das *Venetian Macao*, ein stilistisch identisches, jedoch doppelt so großes Megaresort und -casino, das

874 Stephanie Malia Hom, „Italy without Borders: Simulacra, Tourism, Suburbia, and the New Grand Tour“, in: *Italian Studies*, 3/2010

875 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 198; Entscheidend ist jedoch die Wechselseitigkeit von immersiver Illusionswirkung und dem Kontingenzerlebnis offen gezeigter Inszenierung: „in ihrem Rekurs auf das Authentische, Echte, Wahrhaftige spielen solche Räume mit der Wahrnehmung des Betrachters und inszenieren ihr raumbildnerisches Können in einem Oszillieren zwischen Illusionsbildung und deren Zur-Schau-stellen.“; S. 199

876 Michael Sorkin, „See You in Disneyland“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 216

877 Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007, S. 229; Zugleich rekurriert die venezianische Themenarchitektur, wie Laura Bieger schreibt, „in der Vorstellung ihres Besuchers eben so sehr auf die medial produzierte Bildrealität von Venedig als auf die materielle und geographische Realität der Stadt. Der Bedeutungsraum 'Venedig', der hier in der architektonischen Übersetzung der Stadt nach Las Vegas in Erscheinung tritt, ist nicht reduzierbar auf deren materielle Wirklichkeit in Norditalien [...], vielmehr umfasst er den Ort in Italien und den ganzen Kosmos von Bildern und Vorstellungen, die *durch* ihn zirkulieren.“; S. 146

Sheldon Adelson 2007 in der chinesischen Glücksspielmetropole Macao eröffnete, als Beweis für Baudrillards „Simulakren“-Lamentation, „daß wir uns bereits in einer exponentiellen, grenzenlosen Form befinden, in der sich alles auf ewig im Leerlauf entwickelt“⁸⁷⁸. Für das Verschwinden der Objekte in leeren Repräsentation (ihrer selbst).

Während die katarische *Villagio Mall* die themenarchitektonischen Qualitäten des *Venetian* allerdings nicht halten kann, lässt sich sein Schwesterresort in der einstigen portugiesische Kolonie im Vergleich sehr eindeutig als eine Evolutionsfolge des *Venetian*-Settings rubrizieren. Es ist noch größer, spektakulärer, profitabler. Das *Venetian Macao* ist dabei aber weit mehr als eine rein simulationsästhetische Simulakren-Multiplikation. Es ist zugleich ein Zeichen der Zeit: dafür, dass Nevadas Glücksspielindustrie, der im Las Vegas der Finanzkrise der Boden zu heiß geworden ist, nun in Asien investiert. Mit dem zweiten venezianischen Resort-Monstrum konsolidierte Adelsons Sands Corporation ihr von der Rezession gezeichnetes Casino-Dogana, ihre eigene „Serenissima“.⁸⁷⁹ Wobei ihr Doge Adelson, dem die Idee für das *Venetian* 1991 bei seiner Hochzeitsreise in Venedig kam, allerdings nicht aus einer reichen tribunizischen Adelsfamilie stammt, sondern der Sohn eines Taxifahrers ist.

Seine themenarchitektonische Las Vegas-„Serenissima“ montiert an der Front des *Strip* eine komprimierte Reihung großer venezianischer Meisterwerke. Sie beginnt mit dem *Torre dell' Orologio* – einem von gleich zwei Reproduktionen des Renaissance-Baus an der *Piazza San Marco*, an dem der Hochzeitsreisende wohl einen besonderen Gefallen gefunden haben dürfte. Es folgt der *Palazzo Ca' d'Oro* und das die Szenerie dominierende Replikat des *Dogenpalastes*. Über die *Seufzerbrücke* geht es weiter zum *Palazzo Contarini-Fasan*. Szenisch zum *Strip* positionieren sich die *Rialtobrücke* und der *Campanile di San Marco*, ehe die *Biblioteca Marciana* das Ensemble beschließt.

Es ist eine beeindruckende Szene. Wenngleich eine sehr unvollständige. Denn Venedigs bedeutende Sakralarchitekturen fehlen. Weder die *Basilica di San Marco* noch die *Basilica Santa Maria della Salute* werden gezeigt. Die „Bildbereinigung“, die „störende Ortseindrücke“ wegselektiert, beinhaltet offensichtlich die opportunistische Verzichtregel, keine religiöse Befindlichkeiten zu streifen.⁸⁸⁰ Vor der „Serenissima“-Simulation ineinander verklebter Venedig-Sehenswürdigkeiten ist ein gechlorter, swimmingpooltürkiser *Canal Grande* eingelassen, auf dem verkleidete Gondolieri Touristen in venezianischen Gondeln über das Wasserbassin rangieren. Die schwarzen Gondeln erscheinen stilecht mit Bugbeschlag und Ornamentierung – sie wurden allerdings für die amerikanischen Verhältnisse adaptiert.

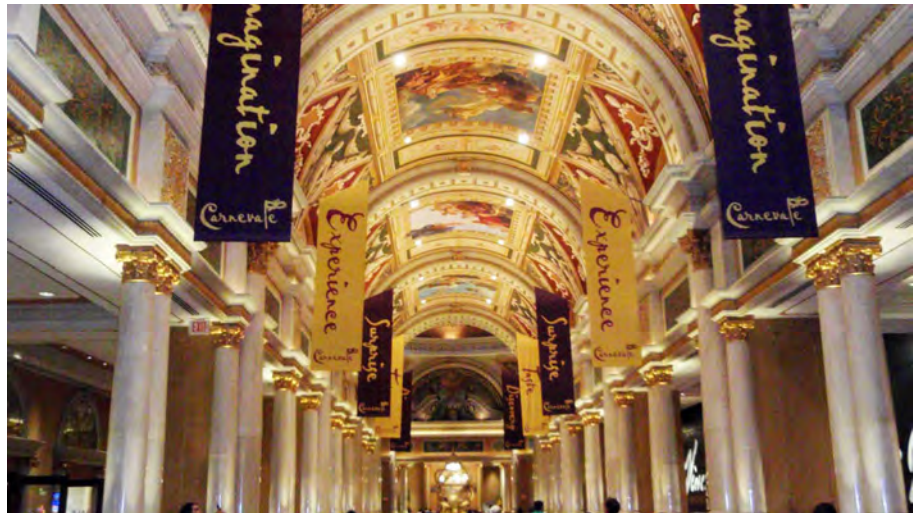
878 Jean Baudrillard, *Paßwörter*, Berlin: 2002, S. 51

879 Adelson, bis zur Weltwirtschaftskrise einer der reichsten Menschen der Welt, verlor zwischenzeitlich 25 Milliarden Dollar in Folge von Aktieneinbrüchen seiner Sands Corporation. Adelson gilt deswegen als der größte Krisen-Verlierer unter den Superreichen der Forbes-Liste. Inzwischen expandierte Sands jedoch erfolgreich im asiatischen Markt. Das *Venetian Macao* und das *Marina Bay Sands* in Singapur erwirtschaften seither die wesentlichen Konzerngewinne.

880 Dieser Regel folgen ebenso das *Paris Las Vegas* und das *New York-New York*. Weder weist das eine Resort eine Kopie der *Kathedrale Notre-Dame* vor, noch findet sich in Zweitem eine *St. Patrick's Cathedral*.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Hugh Stubbins, Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG), Bob Hlusak (Treadway Industries), *Venetian Resort Hotel Casino*, 1997-1998



Soll heißen: zur Beförderung beliebter Touristen wurde der Bootskörper verbreitert.⁸⁸¹ Im glasklaren Türkis des falschen *Canal Grande* scheinen die Gondeln dennoch regelrecht zu schweben und zeichnen einen Schatten an den Beckenrund.

Die *Rialto*brücke spannt sich allerdings nicht über den Kanal, sondern – szenisch weniger eindrucksvoll – über die Wagenzufahrt des *Venetian*. Sie gleicht der steinernen Einbogenbrücke aus dem 16. Jahrhundert jedoch ohnehin nur in der seitlichen Perspektive. Denn ihr fehlen die zwei Ladenreihen, die in die Bögen eingestellt sind, die zu den überhöhten Segmentgiebeln des Scheitelpunkts hinführen. So ist die *Venetian*-Version weit weniger breit und die Bogenfolge offen – weil die in die Bögen eingelassenen hölzernen Frontverschlüsse der Läden ebenso fehlen. Man würde sonst schließlich dem Rollsteig, der anstelle der Ladenstraße über die Brücke führt, die Sicht nehmen. Der Rollsteig geht in den *Campanile di San Marco* über, den freistehenden Glockenturm des Doms. Es ist die originalgetreue Rekonstruktion einer originalgetreuen Rekonstruktion – schließlich ist der *Campanile* am *Markusplatz* selbst ein 1912 fertiggestelltes Replikat des 1902 eingestürzten historischen Glockenturms. Die Las Vegas-Variante unterscheidet sich so wenig vom venezianischen Replikat, wie dieses vom Original. Lediglich die nächtliche Beleuchtung der Klangarkaden ist neu.

Die Renaissancefassaden der falschen Adelspaläste zeigen sich ebenso präzise vergegenwärtigt. Der *Torre dell' Orologio*, der *Palazzo Ca' d'Oro*⁸⁸² und der kleine *Palazzo Contarini-Fasan* (*Casa di Desdemona*). Davor stehen Replikate der beiden Granitsäulen der *Piazzetta*, zwischen denen in der Löwenrepublik einst die Hinrichtungen vollstreckt wurden. Mit den Bronzefiguren von Venedigs Stadtheiligen, den Markuslöwen und Theodorus, auf den Kapitellen.

Weniger deutlich ist hingegen die Imitation des *Dogenpalastes*. Denn dieser wird nicht perspektivisch, mit seinen exponierten Süd- und Westseiten konkretisiert. Sondern als eine komprimierte Frontale, die diskret beide Seiten und ihre jeweiligen Vorzüge verschneidet. So suggeriert die szenische Eingliederung die Situation der zur Lagune hin orientierten Südseite. Der Materialwechsel zur Ostfassade (am Kanal *Rio di Palazzo*), die *Seufzerbrücke* und die vorgelagerte Wasserfläche entsprechen mehr oder weniger dem Motiv, das Venedigreisende an der Lagune gewinnen. Die Frontreproduktion selbst – mit den Arkadenreihen, den Vierpass-Maßwerken, dem rosa-weißen Rautendekor des Obergeschosses und den orientalisierenden Zinnenkronen – folgt jedoch eindeutig der zur Platzseite, der *Piazzetta*, orientierten Westfassade.⁸⁸³

881 In: Christian Cohrs, „Venedig bleibt frei von Plastikgondeln“, in: *Financial Times Deutschland*, 8.4.2010

882 Die beiden sechsbogigen Maßwerkloggien mit den scharfkantigen Vierpass-Steinprofilen sind in der *Venetian*-Version Teil eines Arkadengangs – weswegen die bunt gefärbten Butzenscheiben in den Maßwerkfenster fehlen. Und dem Wassergeschoß („*Pianterreno*“) wurde eine Café-Terrasse vorgestellt.

883 Denn die Westseite zeigt eine einheitliche horizontale Gliederung der großen spitzbogigen Fenster in dem mit rautenförmigen Marmor-Inkrustationen verzierten Oberteil des *Dogenpalastes*. Zudem entspricht die Ornamentierung des Mittelbalkons, mit dem Löwenemblem zwischen den Pilastern, der Westseite. Wohingegen die beiden letzten Fenster der Südfassade tiefer liegen und mit einer speziellen Maßwerkdekoration ornamentiert sind. Obendrein arbeitet die *Venetian*-Front des *Dogenpalastes* ein weiteres Unterscheidungsmerkmal der Westseite, zwei höher positionierte kleine Giebelfenster über der vierten Fensteröffnung, ebenso heraus. Es fehlen lediglich jene zwei rötlich gefärbten Säulen der Westfassade, zwischen denen die Dogen Todesurteile verkündeten.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Hugh Stubbins, Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG), Bob Hlusak (Treadway Industries), *Venetian Resort Hotel Casino und Canal Shoppes*, 1997-1998

Es ist jedoch nicht so, dass der *Dogenpalast* diese Unstimmigkeiten verschleiert, denn für die illusionistische Inszenierung selbst bedeuten sie schlicht keine Einbuße. Ebenso wenig, wie die weit befremdlicheren, bereits im Fernbild ersichtlichen Defekte der replizierten *Biblioteca Marciana*, die das Ensemble komplettiert.⁸⁸⁴ Denn ihr Vorbild an der *Piazzetta* ist erstens ohnehin weniger prominent. Und zweitens veredeln die spezifischen Differenzen die Kulisse noch. So spielt es keine Rolle, dass die *Venetian*-Variante der *Marciana* größer und höher ist. Mit einem zweiten Obergeschoß. Und in ihre Front zwei nicht vorbildgerechte, jedoch in ihrer Bildwirkung hoch-venezianische „Codussi-Fenster“ hineinsynthetisiert wurden; jener Typus Zwillingsfenster, den Mauro Codussi beim *Palazzo Vendramin-Calergi* als Verschmelzung byzantinischer Bogenformen und florentinischer Kolonnadengliederung entwickelte.

Diesem Prinzip folgt das Innere des *Venetian* noch weit intensiver. Die architektonischen Hyperähnlichkeiten und Materialauthentizitäten sind lediglich eine Seite der illusionistischen Immersionswirkung. Die zweite Seite liegt in der schieren Pompösität des Gezeigten. Im immersiven Bilderreigen der schwelgerischen bis penetranten Dekoration – etwa bei der inflationären Verwendung des venezianischen Würdezeichens, des Markuslöwen, „der einem hier bis zu den Handtuchhaltern in den Toiletten verfolgt“⁸⁸⁵. Oder bei den teilweise befremdlichen „Theming“-Komparsen in Form von singenden Gondolieri, Pantomimen in Karnevalsmasken und als Carabinieri verkleidetem Sicherheitsdienst.

Dieses Wechselspiel zwischen der peniblen Herstellung authentischer venezianischer Einzelbilder und greller eklektizistischer Übertreibung ist die spezielle Leistung der Architekten des *Venetian*, von Hugh Stubbins, eigentlich ein renommierter Modernist, und WATG. Besser formuliert: „Natürlich haben die Architekten [...] das echte Venedig nicht verstanden. Dafür aber haben sie umso genauer begriffen, worum es in Las Vegas geht.“⁸⁸⁶ Die Lobby dominiert eine massive goldene Armillarsphäre mit Barockornamentik. Diese steht im

884 Die *Marciana* beherbergt im *Venetian* allerdings keine wertvollen Handschriften, sondern ein Wachsfigurenkabinett.

885 Reto U. Schneider, „Die Gondolieri der Wüste“, in: *NZZ Folio*, 8/2000

886 Adriano Sack, „Die simulierte Stadt“, in: *Die Welt*, 22.4.2012; Ein feuilletonistisches und architekturpublizistisches Interesse konnte jedoch erst ein besonderer Mediencoup, die 2001 erfolgte Eröffnung eines *Guggenheim Museums* im *Venetian*, einstreifen. Quasi als Entsprechung zur kleinen Venedig-Dependance wurden in die venezianische Simulation „von dem originalen Architekten Rem Koolhaas zwei Ausstellungsarchitekturen hineingeschachtelt“ (Petra Kipphoff, „Das Original schlägt zurück“, in: *Die Zeit*, 42/2001). Dass es gleich zwei Museums-Filialen geworden sind, scheint ironischerweise konsequent der „Theming“-Ideologie reproduktiver Optimierung zu folgen: wenn das echte Venedig ein *Guggenheim* besitzt, sollen im *Venetian* gleich zwei stehen – wie bei den *Torri dell'Orologio*. Die *Jewel Box*, eine technoide Cor-ten-Stahl-Box, dekonstruktivistisch in die venezianische Barock-Hyperrealität der Lobby eingeschnitten, bildete das *Las Vegas Guggenheim Hermitage* – eine Kooperation der Guggenheim Stiftung mit der Eremitage in St. Petersburg. Für das eigentliche *Guggenheim Las Vegas* konzipierte Koolhaas gleichermaßen einen programmatischen Fremdkörper des Echten, eine minimalistisch-sterile Fabriksituation, die *Big Box*, die sich gegen die simulierte Venedig-Kulisse sperrt. Und wengleich sich die beiden *Guggenheim*-Zweigstellen als kurzlebige Episoden erwiesen und die *Big Box* bereits 2002, die *Jewel Box* 2008 schlossen. Koolhaas' konzeptionelle Eingriffe – „carved out of the marzipan confection known as the Venetian Hotel“ (Mark Irving, „Another lesson from Las Vegas“, in: *Domus*, 12/2001) – begeisterten immerhin die Architekturkritik: „Es geht um die Rollenverteilung von echt und falsch, das Spiel mit der Authentizität am Ort der Simulation. Wenn am Abend vor dem Hotel Treasure Island eine Seeschlacht stattfindet, [...] dann ist das reales Theater. Wenn ein Picasso an einer Wand im Industrielook hängt, die in einer riesigen dreidimensionalen Kulisse steht, dann gerät er in den Strudel der mehrfachen Simulation. Und wird in seiner Rolle als Original zur Denunziation am historischen Ort des Simulacrum.“; Petra Kipphoff, „Das Original schlägt zurück“, in: *Die Zeit*, 42/2001

Zentrum einer Überkuppelung, die Giovanni Battista Tiepolos Deckenfresken (1725) aus dem *Palazzo Sandi* zeigt. Hinter der mit Kristalllustern behängten Rezeption breitet sich ein groß dimensioniertes Replikat einer historischen Venedig-Karte aus. Von der Lobby zweigt eine monumentalistische Galerie ab. Das Gewölbe ist ebenso mit Barockfresken ornamentiert. Der echte, importierte Marmor-Boden imitiert die mehrfarbigen Einlegearbeiten der Basilika *Santa Maria della Salute*, die einen perspektivischen Effekt illusioniert. Die Eingangssequenz der *Grand Canal Shoppes* geht über Rolltreppen hoch, denn die venezianischen Kanäle liegen im Obergeschoß. Der irritierende Moment, eine Rolltreppe zu benötigen, um die Kanäle zu erreichen, ist jedoch weniger als Defizit der szenischen Inszenierung zu deuten, denn als Geste zu verstehen, die eigene illusionsbildende Effizienz zu verdeutlichen. Die Irritation zerstreuen jedoch ohnedies die opulenten, in barocke Goldverzierung eingesetzten Deckenmalereien mit einer leicht gestutzten Version von Paolo Veroneses „Apotheosis von Venedig“ (1583) aus dem *Dogenpalast*.

Die *Grand Canal Shoppes* entwickeln unter Kunstlicht und aufgemalten blauen Wolkenhimmel eine dichte szenische Ereignisfolge venezianischer Palazzi entlang eines türkisen Lagunenkanals, der mit venezianischen Gondeln befahren wird. Die Bewegungslenkung, die Route, ist festgelegt. Die Venedig-Szenerie wird jedoch durch einige perspektivische Wenden, durch Brücken über den Kanal, Arkaden und Säulengänge in mehrere, in sich pittoreske Teilstrecken sequenziert.⁸⁸⁷ Das Zentrum bildet eine *Piazza San Marco*. Eine Szene, die das historische Vorbild lediglich streift – und dennoch den emotionalen Kern des Venedig-„Theming“ trifft. Denn die Szene ist voller idyllischer Dinge, die man zwar an der venezianischen *Piazza San Marco* nicht finden wird, doch zugleich hoch-venezianisch sind: ein Kanal, Gondeln, Brücken mit dekorativen Gusseisenbrüstungen und historische Kandelaber als Straßenlaternen. Im Gegenzug fehlen mit der *Basilica di San Marco* und dem *Campanile* – der freilich gegen die bemalte Decke stoßen würde – die beiden dominierenden Einzelemente der Piazza. So verbleibt lediglich ein weiterer, zweiter *Torre dell' Orologio* mit seiner astronomischen Uhr als Sehenswürdigkeit. Sowie die *Prokuratien*. Wobei die eigentlich jeweils über 100 Meter langen Pfeiler- und Säulenarkaden der *Prokuratien* hier wie obduzierte Kleinstsegmente erscheinen.

„Las Vegas is sort of like how God would do it if he had money“⁸⁸⁸

Las Vegas erreicht mit dem *Caesars Palace* seine definitive themenarchitektonische Einlösung – und gleichzeitig eine Form von eigener Erlösung: die Stadt der Simulationen befreit sich von seinem scheinbaren

887 Die meisten Rezensenten sehen allerdings weniger die szenischen Simulationsqualitäten des *Venetian*, als die Kommodifizierung der venezianischen Zeichen und die Kontrolle durch Überwachungstechnologie. Beispielhaft bei Stephanie Malia Hom: „This simulacrum of Venice tells us [...] how to move, experience, and most importantly, how to consume this Italy-as-commodity. In another sense, this Italy stands in for a new form of prison, where discipline and punishment are now masked by the consumption of *la dolce vita*.“; Stephanie Malia Hom, „Italy without Borders: Simulacra, Tourism, Suburbia, and the New Grand Tour“, in: *Italian Studies*, 3/2010

888 Steve Wynn

Makel unvermeidlicher substituierender Uneigentlichkeit, just durch eine perfektionierte Steigerung seines sekundaristischen Wesens. Denn Las Vegas' „kontextfreies Experimentieren mit Freizeitwelten“⁸⁸⁹ sedimentiert sich in den affektiven Qualitäten des *Caesars Palace* zu einer fabrizierten Authentizität als „Simulakrum“, dass als unvergleichbares Heiligtum der Camp-Ästhetik seine Referenten übertrumpft.⁸⁹⁰ Denn wenngleich von der Erstfassung des Casino-Klassikers, den Jay Sarno 1966 eröffnete, heute wenig bis nichts mehr übrig ist, hat sich das *Caesars Palace* in die amerikanische Massenkultur hineinmythologisiert und seine eigene schmalzige, campyeske Glamourösität als sein symbolisches Kapital erkannt. Denn: „Sarno's palace was vulgar and crude, but his achievement is one that even the most accomplished architects can only envy: he defined a city's style.“⁸⁹¹

Zu den authentischen Realismen des *Paris Las Vegas* und *Venetian* verhält sich der elastische Klassizismus des *Caesars Palace* allerdings ambivalent. Seine simulationsästhetische Architektur entflammt bei seinen Einverleibungen der Baukunst der Antike und ihrer Bearbeitungen durch den Klassizismus und den Barock einerseits ultimative Las Vegas-Superlative, unerreichte qualitative und quantitative (Camp-)Prächtigkeiten wie die wegweisende Themenmall *Forum Shops*. Andererseits erscheint sein unverfänglicher, assoziativer Eklektizismus zugleich als themenarchitektonisch weniger elaboriert als die korrekten Rekonstruktionen der Paris- und Venedig-Stadtsimulationen. – Weil weniger hyperrealistisch, denn hyperreal.

Die architektursemantische Verselbstständigung der antiken und barocken Fantasielandschaften allerdings lediglich als Baudrillard's hyperreale „Referenzlosigkeit der Zeichen“ zu begreifen, verkennt eben den Trumpf des *Caesars Palace*: sein eigener Mythos als Las Vegas-Casino-Klassiker. Bereits am Anfang der Legende gelang es den eingängigen wie leichtfertigen Antiken-Simulakren, die als Behübschung eines eigentlich modernistischen Resortkomplexes⁸⁹² eingesetzt wurden, mehr zu sein als ein Surrogat. Besonders das legendäre Casino-Signet – eine von Zenturionen aus Pappmaschee bewachte freistehende, pseudo-ionische Tempelfront mit einem übergroßen Architrav, an dem der *Caesars Palace*-Schriftzug im markanten Dalek-Zeichensatz montiert wurde – wurde zur Ikone seiner Zeit.

889 David Bosshart, „Shoppen und zappen im Trendlabor. Was man von Las Vegas lernen kann“, in: *NZZ Folio*, 8/2000

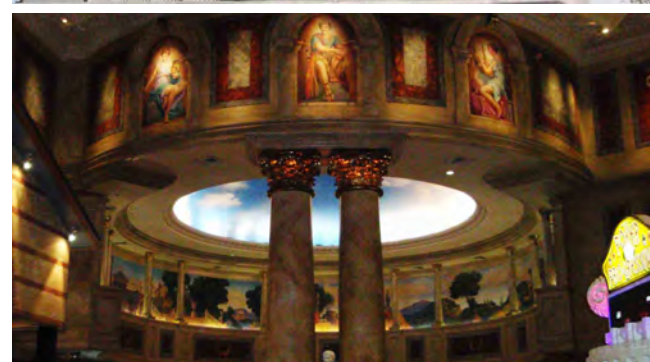
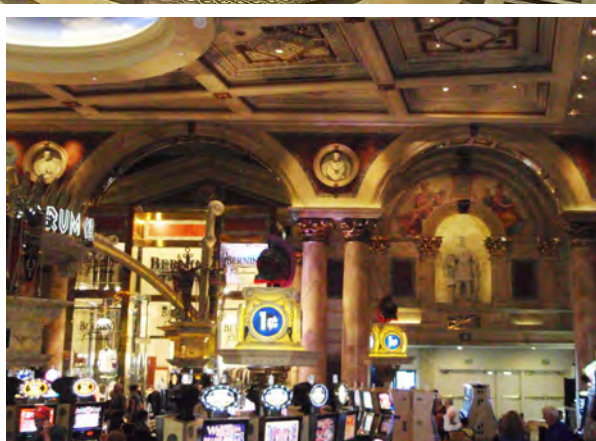
890 Anti-essentialistisch gesprochen, ist hiermit lediglich gemeint, dass sich das *Caesars Palace* als „Simulakrum“ erfolgreich von seinem Referenten emanzipiert hat. „Authentizität“ wird in anti-essentialistischen Theorien jedoch ohnehin bloß als eine rhetorische Figur begriffen, die nicht viel mehr als „Plausibilität“ bedeutet. Die „Authentizität“ eines Objekts ist ohnehin nicht entscheidend, sondern die der Rezeptionsleistung. Scott A. Lukas' beschreibt diese als „consumer authenticity as it creates 'authentic' states of being that are left as naturalized or imponderable states in the consumer. Because the consumer market has been saturated with themed spaces, the senses are deployed to establish a distinctive character with the consumer.“; Scott A. Lukas, „The Themed Space: Locating Culture, Nation, and Self“, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007, S. 7

891 Paul Goldberger, „What happens in Vegas. Can you bring architectural virtue to Sin City?“, in: *The New Yorker*, 8.10.2010

892 Architekt Melvin Grossman verwendete zeitgemäße Architekturversatzstücke. An Edward Durell Stone erinnernde dekorative Rasterstrukturen legten sich als feinporiges, in der Nacht türkis illuminiertes Netz über die Fassade. Und die Kolonnade der Parkplatzes mochte kompositorisch an den *Petersplatz* in Rom anlehnen, formal erinnerten die skulpturierten Pfeilerarkaden aber an den „Semi-Historizismus“ des *Lincoln Center*, „in ihren Einzelheiten und Proportionen aber eher an [Minuro] Yamasaki.“; Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979, S. 65



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9:
Melvin Grossman
und Jo Harris;
Erweiterungen durch
Marnell Corrao As-
sociates, Dougall
Design Associates
Joel Bergman, Yates-
Silverman, *Caesars
Palace*, 1965-1966;
1970-1973; 2000-
2004



Jay Sarno importierte echten Carrara-Marmor aus Italien, doch sein „Theming“-Objektiv bildete Hollywoods Technicolor, oder besser: das der römischen Cinecittá-Filmstudios. So steckte er seine Kellnerinnen in enge, beinfreie Tunikas und stellte den massenkulturellen Appeal seiner Cäsaren-Dekadenzfantasie über Verweise auf zeitgenössische Gladiatoren- und Sandalenfilme wie *Quo Vadis?* (1951), *Ben Hur* (1959) und *Cleopatra* (1963) her. „Back then, the big draw was the Bacchanal, a dining room based loosely on a Roman orgy. Belly dancers entertained before dinner, and women in barely there outfits roamed the floor feeding grapes to the regal crowd.“⁸⁹³

Seither verselbstständigten sich jedoch Sarnos Sandalen-Epen-Gelüste bei den unzähligen Renovierungen und Erweiterungen des *Caesars Palace* zu einem sich selbst feiernden themenarchitektonischen Klassizismus, der seine eigene Glamourösität als ewiger Las Vegas-Mythos preist. Wobei die einheitliche klassizistische Fassadenarchitektur selbst eigentlich eine eher neuere Erscheinung ist. Erst 2000 verkleidete Joel Bergman die älteren Trakte in jenem klassizistischen Dekor, das er schon dem 1998 fertiggestellten *Palace Tower*, der ersten von drei neuen kolossalen Hotel-Tower-Scheiben, gegeben hatte.⁸⁹⁴ Mit den Kapazitätserweiterungen des *Octavius Tower* und *Augustus Tower*, die ebenso von Joel Bergman als monströse „Insulae“ mit grellroter Ziegeldachattrappe entworfen wurden, und der 1992 erfolgten Eröffnung des konzeptionell revolutionären Shopping Centers *Forum Shops*, konnte das bereits leicht angejahrte *Caesars Palace* erfolgreich auf den „Theming“-Boom reagieren und seine Prestigestellung am *Strip* festigen.⁸⁹⁵

Denn obgleich der *Caesars Palace*-Mythos kräftiger scheint als der anderer alter Casino-Klassiker – nur als themenarchitektonisches „state of the art“-Spektakel konnte er gegenüber den neuen superlativischen Themen-Megaresorts weiter bestehen. Nur als massiv expandierendes „state of the art“-Spektakel konnte er an der eigenen Legende weiter partizipieren und diese in einen Vorteil wenden. Denn Sentimentalität allein zählt (und zahlt) in Las Vegas wenig. Ihre schillernde Geschichte konnte weder das *Stardust* noch das *Sahara* oder einen der anderen legendären Casino-Klassiker retten.

So gesehen unterscheidet sich das historische Ende des (west)römischen Reichs von dem fortreichenden *Caesars Palace*-Imperium schlechthin, als die Spätantike (unter anderem auch) an ihrer Dekadenz zu Grunde ging, während sich das *Caesars Palace* im Gegenteil nur konsolidieren konnte, weil es erfolgreich neue

893 Matt Villano, „Caesars celebrates 40 years on Strip“, in: *San Francisco Chronicle*, 30.6.2006

894 Einhergehend mit der neuen klassizistischen Fassadengestaltung wurde auch das futuristische *Omni-Max Theater*, ein Proto-IMAX-Rundkino in einer geodätischen Schalenkonstruktion von Marnell Corrao Associates, entfernt und durch eine Konzerthalle im Dekor des römischen *Kolosseums* ersetzt. Davor war der schwarze, in der Nacht neonbeleuchtete „Kuppelbau, der wie eine Kolonie von Polyesterol-Insektenlarven aussieht“ (Frances Anderton, John Chase, *Las Vegas. Ein Führer zur zeitgenössischen Architektur*, Köln: 1999, S. 48), jedoch für zwei Jahrzehnte die architektonische Hauptattraktion.

895 Als wegweisend erwies sich besonders die Positionierung der *Forum Shops* als Las Vegas' erste Luxusmall. Sie leitete in Folge einen Boom von „Esplanadas“ und „Boulevards“ mit Nobelboutiquen und Gourmetrestaurants ein. Wobei die *Forum Shops* selbst das erfolgreichste Shopping Center des *Strips* blieben. Sie sind die amerikaweit ergiebigste Hochfrequenz-Immobilie im Retail-Sektor: „the Forum Shops leads the nation in generating revenue, and has for most of its existence. The typical U.S. mall nets close to \$400 a square foot. Tenants in the Forum Shops generate three to four times that.“; Delen Goldberg, „20 years after Forum Shops changed the game, high-end malls still thriving in Vegas“, in: *Las Vegas Sun*, 21.5.2012

Qualitäten freudenreicher themenarchitektonischer Dekadenz, urlauberischer Ausschweifung und die neuen konsumistischen Orgien der *Forum Shops* entwickelte.

Das *Caesars Palace* zelebriert sich als majestätischer Luxus-Wachtraum, der artistisch alles an exzessiven Assoziationen einfängt, was das Rom der antiken Kaiserforen, das des barocken Vatikans und sein eigener Las Vegas-Mythos hergeben.⁸⁹⁶ Das Areal gebärdet sich als Art zweites *Forum Romanum*: mit unzähligen kleinen Tempelbauten, Säulenreihen und einem – jedoch eher unambitioniert gestalteten – *Colosseum*, das als Veranstaltungshalle für alternde Superstars in der speziellen Karrierephase fungiert. Die neu errichteten opulenten Pool-Anlagen sind mit klassizistischen Tempietti und Statuen ausgestattet und durch das Wasser schimmern antike Mosaikmuster. Sie referenzieren gleichzeitig auf die römischen Thermenbäder wie den *Neptune Pool* des *Hearst Castle*. Und auch die Statuen und Büsten auf dem Areal unterteilen sich in Replikat unterschiedlichster Epochen. Einerseits in eine edle Sammlung berühmter Funde des Altertums wie die Statue von Kaiser Augustus („Augusto di Prima Porta“) am Haupteingang, eine „Nike von Samothrake“ als Teil der Brunnenanlage, eine „Venus de' Medici“ und ein „Apollo von Belvedere“. Andererseits Skulpturen des Barock, die das Erbe der Antike assoziieren, wie Michelangelos „David“, Giovanni Bolognas „Raub der Sabinerinnen“ und ein Nachbau des *Trevibrunnens*.

Die pompöse Lobby zeigt sich als ein Pastellfarben-Orgie in beige, ocker und hellblau. Um einen Brunnen mit Skulpturen der drei Chariten⁸⁹⁷ entfesselt sich ein überschwängliches Dekor mit plastischen Deckenfresken, antik ornamentierten Marmorboden-Intarsien (Mäander), gesprenkelten Las Vegas-Teppichböden und mosaikartigen Gemälden mit römischen Motiven. Auch der Casinobereich ist ein Bacchanal antiker Staffagen mit allzu gemaserten Stuckmarmor, tausenden Schmucksäulen mit vergoldeten Kapitellen, massenhaft Statuen und Büsten und lieblich-kitschigen Wandmalereien.⁸⁹⁸

Über die Casinofläche und die Ladenzeile *Appian Way Shops* mit einer Reproduktion von Michelangelos „David“ erreicht man die Themenmall *Forum Shops*. – Das römische *Trajansforum* hatte ja auch bereits überdachte Ladenstraßen. Das Shopping Center besetzt jenes Parkplatzareal, das Las Vegas einst in einen besonders grotesken Vergleich mit Monte Carlo stellte. Denn 1981 und 1982 trug die Formel 1-Serie – in einer Art Antithese zum mondänen Monte Carlo Grand Prix – Weltmeisterschaftsläufe auf der Parkplatzanlage des *Caesars Palace* aus.⁸⁹⁹

896 Das *Caesars Palace* beherrscht meisterhaft die Fähigkeit zur themenarchitektonischen *Polysemie*, von der Gottdiener schreibt: „Las Vegas casinos repeat tried-and-true themes from American popular culture, even as they rummage through the dustbin of Hollywood fantasies for new ideas. Because of this wide coverage of average consumer tastes, themed milieus [...] are designed intentionally to allow polysemy.“; Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 147

897 Die Grazien haben sich allerdings entgegen der kunstgeschichtlichen Tradition etwas übergeworfen.

898 Der Marmor ist nicht echt, aber das sei er auch im antiken Rom nicht zwangsläufig immer gewesen, verteidigt sich Architekt Terry Dougall. Denn bereits in der Antike wurde selbst bei großen Prestigebauten teilweise ein günstigeres und leichter zu bearbeitendes Marmor-Imitat eingesetzt; In: Heiko Schmid, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009, S. 172

899 Mehrmals avancierten Sportveranstaltungen des *Caesars Palace* zu Medienereignissen. So bei dem gescheiterten Sprung des legendären Motorrad-Stuntman Evel Knievel über die Brunnenanlage des *Caesars Palace* 1969, bei der

Die bahnbrechende simulationsästhetische Attraktion der Einkaufspassage ist das Trompe-l'oeil-Himmelblau der Decke, das sich bald als themenarchitektonischer Standard etablierte. Das Spezielle an dem knallig blauen künstlichen Äther der *Forum Shops* ist allerdings, dass durch abgestufte Verdunkelungen Tag und Nacht in stündlichen Zyklen simuliert werden.

Eindrucksvoll zeigt sich der Effekt bereits bei der Eingangsszene: einer ausladenden themenarchitektonischen Barock-Piazza mit falschen Kopfsteinpflaster. Die Piazza ist Las Vegas' endgültiger Weiheort aufgeblähter Camp-Artifizialität. Jetzt, nachdem das *Liberace Museum*, das „sanctum sanctorum – für die goldeloxierte Blechseele des Vegas der Nachkriegsjahre“⁹⁰⁰ 2010 geschlossen wurde. Im Zentrum der Platzlandschaft steht gleich die große Sehenswürdigkeit der *Forum Shops*: ein fantastischer Neptunbrunnen, der „Fountain of the Gods“. Die mit einem Säulenkranz aus gefälschtem Carrara-Marmor umrankte Brunnenanlage zeigt eine pathetische Skulpturengruppe aus Gottheiten und Fabelwesen der Antike. Neptun und sein geflügeltes Pferd Pegasus erscheinen gleich zweimal – allerdings in barocken Gebärden plastiziert. Der „Fountain of the Gods“ ist eine Verschneidung der barocken Prachtbrunnen der *Piazza Navona* in Rom: des „Neptunbrunnen“ und des „Vierströmebrunnen“.⁹⁰¹ So realistisch die Barockplastiken Berninis allerdings auch nachgestellt sind, die Neptun-Assoziation geht gleichermaßen zu einer Las Vegas-Camp-Devotionalie, zu Liberaces „King Neptune“-Kostüm: ein klunker- und perlenverzierter rosa Fummel mit einem übergroßen muschelförmigen Stehkragen.⁹⁰²

Die zweite themenarchitektonische Attraktion der Piazza ist ein ebenso herrliches Camp-Ästhetikum. Eine Tempelfassade, die den Shop eines hochpreisigen Herrenschneiders beherbergt. Leider sind dessen dezente Roben jedoch weit weniger Las Vegas-mäßig als seine Architektur prächtiger Camp-Übergeschnaptheiten. Zu den vergoldeten korinthischen Kapitellen und Figurinen und dem Tympanon der Tempelgebälks, dessen Schmuckfläche das Blau des künstlichen Himmels aufgreift und graphische Neptun-Darstellungen zeigt, würden Liberaces Camp-Maskeraden weit besser in die Schauauslage passen: samtene Dracula-Umhänge mit Straußenfedern und Kunstperlen.

Ein andersartig derangierendes Faszinosum veranstaltet dafür der Flagshipstore der Bekleidungskette H&M.

Der Reiz liegt in der Brachialität, mit der sich über eine dreigeschossige Bogenöffnung dessen aggressives,

Knievel zwar spektakulär stürzte, sich 40 Knochen brach und anschließend einen Monat im Koma lag, doch damit seine Karriere als „daredevil“ entscheidend lancierte. Nachdem Gary Wells seinen Sprungversuch 1980 ebenfalls beinahe mit dem Leben (und einer noch längeren Krankenakte) bezahlte, gelang Evel Knievels Sohn Robbie 1989 letztlich der Stunt. Von den zahlreichen Boxkämpfen in der Freiluftarena des *Caesars Palace* errangen zwei weltweite Schlagzeilen. Zum einen der Weltmeisterschaftskampf 1982, bei dem Ray Mancini seinem Konkurrenten Kim Duk-koo so schwere Schädelverletzungen verpasste, dass dieser wenige Tage später verstarb. Zum anderen der „Fan Man“-Zwischenfall 1993, als „Fan Man“ James Miller mit einem motorisierten Paragleiter während eines Titelkampfes von Evander Holyfield in den Ring krachte und sich mit seinem Schirm in der Beleuchtungsanlage verfang.

900 Frances Anderton, John Chase, *Las Vegas. Ein Führer zur zeitgenössischen Architektur*, Köln: 1999, S. 136

901 Für Konfusion sorgt die italienische Trattoria *Bertolini's* an der Piazza und die Alternativbezeichnung des Brunnens als „Fountains by Bertolini's“. Barockbildhauer Gian Lorenzo Bernini, Erbauer des „Vierströmebrunnen“ an der *Piazza Navona*, wird so schnell zu einem „Bertolini“.

902 Giovanna Franci stellt diese Verbindung zu dem von Michael Travis entworfenen Kostüm her. In: Giovanna Franci, *Dreaming Of Italy. Las Vegas And The Virtual Grand Tour*, Reno: 2005, S. 90

LED-beleuchtetes Shopdesign – eine Pseudo-Kopie von Toyo Itos *Mikimoto Ginza 2 Tower* in Tokio – mit der themenarchitektonisch präzise gestalteten klassizistischen Fassadenattrappe spreizt. Der grelle Wettstreit des heterogenen Shop-Konzepts akzentuiert die artifizielle Kulissenhaftigkeit der schein-antiken Themenmall. Unerwarteterweise allerdings ohne dadurch die simulationsästhetische Darbietung atmosphärisch zu sabotieren. Der Effekt ist eher ein gegenteiliger: die Immersionsintensität kippt in eine noch gesteigere Kontingenzintensität, in noch mehr Spektakel.⁹⁰³

Und das Spektakel ist die alleinige ästhetische Währung, die im *Caesars Palace* zählt. Allein über seinen karnevalesken, ungezügeln Überfluss an Prunk und Attraktionen attraktivieren sich seine Fantasien. Über seine exaltierte Camp-Artifizialität, seine themenarchitektonische Balance aus Grandezza und Lächerlichkeit. Das, was Bruce Bégouts „Zeropolis“-Schelte zwar präzise, aber ums Ganze falsch auffasst, wenn er schreibt:

„Las Vegas goes in for out and out excess [...]. Here, the grandiose turns into the grotesque, and the exaggeration of proportions only gives way to an extreme desire to laugh. [...] This is the sense of the grotesque: the grandiose devoid of interest. Even though the architecture of Las Vegas is imposing, [...] we cannot see it has anything to do with experiencing respect or awe before its monumentality.“⁹⁰⁴

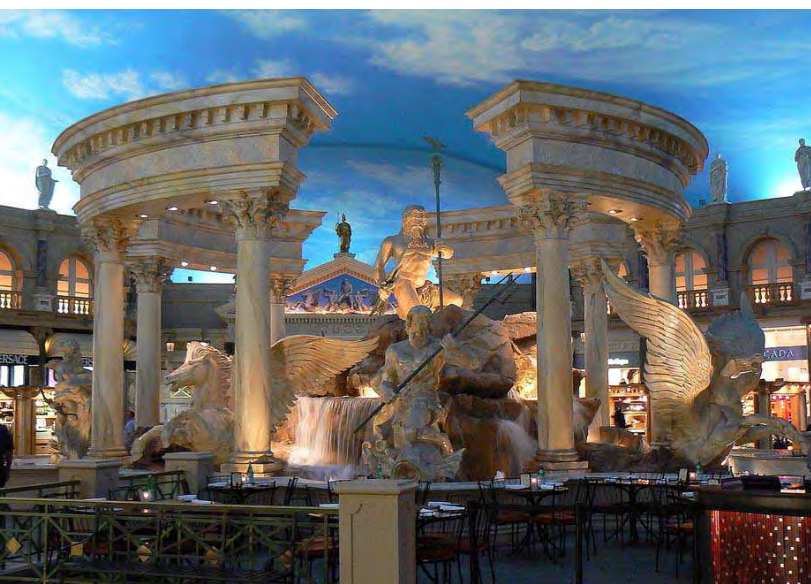
Ein Authentizitäts- und Akkuratheitsverständnis sind dem Rauschzustand des *Caesars Palace* unbekannt. Das Spektakuläre ist alles. Die orange flackernde Cheesecake Factory-Leuchtschrift im prächtigen Kuppelbau rund um das „Fall of Atlantis“-Architainment ist kein simulationsästhetisch abträglicher Schwachpunkt, der mit den *Parthenon*-Kassettendecken, den korinthischen Säulen und grässlich-grandiosen Deckenmalereien antiker Szenen unpassend zusammenkracht. Sondern einfach (gerade in seiner Unverträglichkeit) ein weiteres herrliches Dekorelement. Denn hier ist Las Vegas, „where reality doesn't seem to matter much, at least when it comes to shopping.“⁹⁰⁵ Dass der Cheesecake Factory-Neon erlischt, wenn sich für das audio-animatronische Atlantis-Architainment die Kuppel verdunkelt, ist so gesehen eigentlich ein unnützes Zugeständnis. Auch, weil Käsekuchen mit dem Untergang von Atlantis nicht weniger tun hat, als die Atlantis-Überlieferung der griechischen Mythologie mit dem römischen Reich der *Forum Shops*.

Der sich zu dramatischen Fanfarenklängen alter Sandalen-Streifen stündlich abspulende Untergang von Atlantis selbst, ist eine einzige Albernheit. Im zentral platzierten Brunnen über einem Salzwasseraquarium erheben sich zunächst mit abgehackten Gebärden audio-animatronische Figuren von König Atlas, Gadrius und Alia aus den Fluten zu theatralischen Ausführungen. Dann züngeln zu Donnerrollen und dem Flügelschlag eines Flugsauriers Flammen und Fontänen über das Wasser und Atlantis geht unter.

903 Sofern ist es zu verschmerzen, dass mit dem Einzug des H&M-Flagshipstores – es ist der größte der Welt – das neun Meter hohe Trojanische Pferd des Spielzeughändlers FAO Schwarz verschwand, dass sich davor in den Bogen stellte.

904 Bruce Bégout, *Zeropolis. The Experience of Las Vegas*, London: 2003, S. 76-77

905 David Hochman, „Temples of Blessed Excess“, in: *The New York Times*, 13.6.1999



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Marnell Corrao Associates mit Dougall Design Associates, *Forum Shops at Caesars*, 1990-1992; Gray I.C.E. Builders, *H&M Shop*, 2010

– Den „Lokalisierungshypothesen“ zum Atlantis-Mythos, ein ewiger Keimherd für Obskurantismus, ist mit der Wüste Nevadas nun einer weiterer Kandidat eingetragen.

Die 2004 fertiggestellte Erweiterungsphase der *Forum Shops* scheint sich demgegenüber verhältnismäßig ernst zu nehmen. Sie entspricht als durchaus ambitionierte Übung in vatikanischem Barock mehr Las Vegas' hyperrealistischen Stadtsimulationen der späten 1990ern. Sie dreht quasi Norman M. Kleins Alliteration zur Genealogie architektonischer Special Effects in die Gegenrichtung: mehr Vatikan als Vegas. Die festliche Pathetik des Barock anstelle des „Electronic Baroque“ audio-animatronischer Architainment-Gags.

Hier sind die *Forum Shops* dreigeschossig. Emporen formieren sich zur einer Form von Kreuzbasilika. Statt Scheinwerfer gibt es eine mächtige Glaskuppel in der Vierung und basilikale Fenstergaden. Das Längshaus ist mit einem kathedralengleichen Kreuzrippengewölbe versehen, dass mit farbenkräftigen Deckenfresken verziert ist. Die Eckpfeiler der Vierung werden von riesigen Skulpturen teilentblößter weiblicher Göttinnen gestemmt. Geschwungene Rolltreppen im mit einer Kassettendecke überwölbten Querhaus formen eine monumentale Helix. Im Erdgeschoss besetzt ein großes Wasserbecken, dessen Fließen eine römische Ornamentierung zeigen, das Atrium.

Die Außenfassaden der *Forum Shops* haben ebenso wenig mit antiker Baukunst zu tun, auch sie zeigen barocke und klassizistische Variationen der Antike. So eine verschwommene und eigensinnige Grobversion des *Monumento Vittorio Emanuele II (Vittoriano)* in Rom.⁹⁰⁶

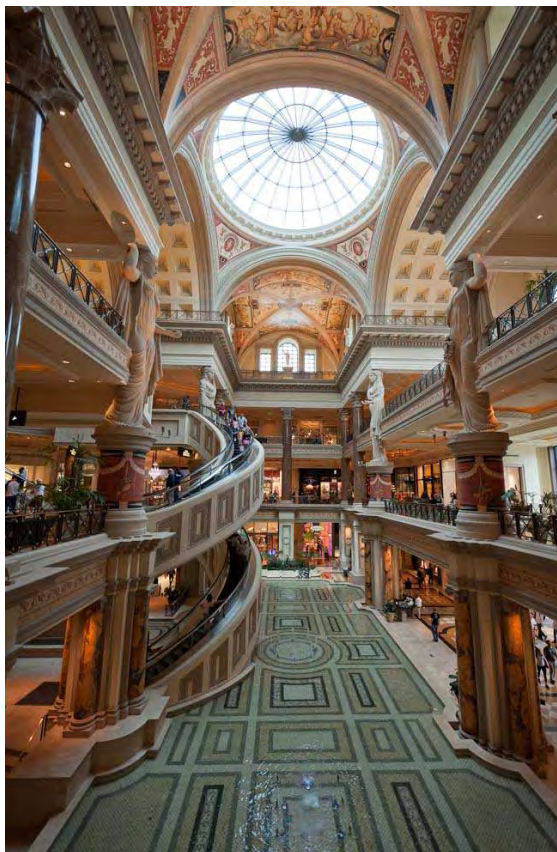
Präziser ist der Nachbau des *Trevibrunnens*. Obwohl die rückwärtige Palastfassade des *Palazzo Poli* ebenso mehr oder weniger unkenntlich ist. Nicola Salvis spätbarocke Brunnenanlage selbst ist stark verkleinert, speziell die Felslandschaft, auf der maritime Fabelwesen aus falschen Travertin und Carrara-Marmor mit dem Wasser kämpfen. Der Triumphbogen, in dessen zentral platzierte Halbkuppel der Meeresherr Oceanus eingestellt ist, erscheint bis zum Architraven einigermaßen akkurat: die beiden Statuen der Salubritas und Abundantia, die Flachreliefs, Schmucksäulen und das rautenförmige Kuppelfresko entsprechen dem römischen Original und wurden zudem um etwas Las Vegas-Blattgold angereichert. Lediglich Oceanus hat seine Pose gewechselt. Jenseits des Architraven ist die Übereinstimmung jedoch vorbei. Eine Glasfassade wurde eingesetzt, die vier Skulpturen ausgetauscht.

Und leider fehlt auch das die Brunnenanlage abschließende Wappen von Papst Clemens XII., in dessen Pontifikat die Errichtung des *Trevibrunnens* fiel, gänzlich. Es hätte eine kleine Reminiszenz werden können. Finanzierte Clemens XII. seine päpstlichen Bautätigkeiten doch mit Glücksspiel, in dem er eine zuvor wegen moralischer Verwerflichkeit verbotene öffentliche Lotterie wiedereinführte.

⁹⁰⁶ Giuseppe Sacconis pathetisches Nationaldenkmal des Risorgimento für König Vittore Emanuele II. liegt zwar an der *Piazza Venezia* neben den Kaiserforen, ein Teil von ihnen ist es trotz der eigenen symbolischen Zuordnung freilich nicht, sondern Attraktion der Weltausstellung von 1911.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Joel Bergman mit Yates-Silverman, *Forum Shops at Caesars*, Erweiterung 2003-2004; Theater *Colosseum*, 2002-2003



„Las Vegas has always faced a dilemma. When you cater to other people's sins, you have to control not them, but yourself.“⁹⁰⁷

Las Vegas' Themenarchitektur-Ära endete in allgemeiner Sättigung.⁹⁰⁸ Die Aufmerksamkeitsspanne ihrer Faszinationsökonomie reizte aus.⁹⁰⁹ – Wie das *Aladdin* zeigte. Das *Aladdin*, einer der legendären, einst von der Mafia infiltrierten Casino-Klassiker der Stadt, wurde 1998 gesprengt. Das nicht länger zeitgemäße Neon-Relikt sollte einem neuen großen Themen-Megaresort weichen. Einem, das jedoch den Namen und das Arabien-„Theming“ des alten *Aladdin* beibehält und im themenarchitektonischen Gewand seiner Zeit neu einkleidet.

Das alte *Aladdin* hatte seine arabischen Architekturcharakteristika noch zu einer plakativen Neon-Szenerie abstrahiert. Es umrankte die Front und den goldeloxierten Hotel-Tower mit arabischen Zackenbogen, überzog das mit reflektierenden goldenem Aluminium verkleidete Flugdach der Wageneinfahrt mit weißen Neonspots und über der Werbetafel wurde eine mächtige Wunderlampe platziert, die mit flackernden Neonpunkten besetzt war. Es entsprach weniger dem Flair einer traditionellen arabischen Palastanlage als dem Glamour des zeitgenössischen Öl-Jetsets. Mehr Farah Diba als Scheherazade.

Demgegenüber arrangierte das von Nadel Architects entworfene neue Themen-Megaresort mit Arabesken und Krenelierungen verfeinerte arabische Festungsanlagen, Minarette und Kuppelbauten, die eindrucksvoll über einem künstlichen Felsen thronen. Das neue *Aladdin* kreierte eine fantastische themenarchitektonische Arabien-Fantasie, die selbst all das übersteigt, was Dubai an falschen „Heritage“-Hyperrealitäten einkocht. Und doch scheiterte das *Aladdin*. Von den von technischen Verzögerungen und Gewerkschaftsprotesten beeinträchtigten Eröffnungsfeierlichkeiten an zeigte es sich als ein böser Flop. Die spektakuläre arabische Themenmall im Erdgeschoß des *Aladdin*, die *Desert Passage*, wurde bald als „Deserted Passage“ belächelt. 2003 ging das seit Beginn unter finanziellen Schwierigkeiten leidende Megaresort schließlich in die Pleite:

„As the Mirage Phase ended, [...] [i]ts dinosaur baby, the new Aladdin, struggled, discovering that last-born is a dangerous position. The Aladdin muffed the Las Vegas formula: instead of offering a

907 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 91

908 „Las Vegas has been running out of themes. The trouble is that its effects rely entirely on dazzlement, an over-the-top gigantism that gets old fast. By this point, you could do a hotel that reproduced Angkor Wat or the Aztec city of Tenochtitlan and no one would raise an eyebrow.“; Paul Goldberger, „What happens in Vegas. Can you bring architectural virtue to Sin City?“, in: *The New Yorker*, 8.10.2010

909 Der Geograph Heiko Schmid beschreibt Las Vegas und Dubai als Faszinationsökonomien. Die Faszination, die beide Stadtästhetiken herstellen, begreift er als wechselseitige Beeinflussung von Stimuli und Begehren: „fascination works in two respects: one the one hand it is an externally structured compulsion (enchantment), and at the same time it takes the form of an internal desire on part of the consumer, which is directed at the exotic and the unique, and also at the thrill of gratification and seduction. [...] [F]ascination cannot be elicited by means of external enchantment alone, but always requires an inner willingness to 'let oneself be seduced'.“; Heiko Schmid, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009, S. 25

luxury experience at a middle-class price, it offered a middle-class experience for a luxury price. The results were predictable. [...] The Aladdin imitated the imitation that the new Las Vegas did so well, becoming merely a slightly different choice on the same menu."⁹¹⁰

Neue Eigentümer entschieden sich für ein „Retheming“. Denn obendrein zeigte sich der 11. September 2001 als unvorteilhaft für das ohnehin wenig populäre Setting. Es erinnerte nun zu sehr an die Feinde, gegen die man in den Krieg zog. So wurde aus dem *Aladdin 2007* das *Planet Hollywood*. Was zuvor den Eindruck einer Comic-Version von Saddam Husseins Präsidentenpalast oder Osama bin Ladens Geheimversteck erweckte, lockte nun mit der amerikanischsten aller Verheißungen: Hollywood. Der islamischen Bedrohung ist entgegengetreten – „the property is rechristened“⁹¹¹.

Wobei die Komplettrenovierung eigentlich weniger einem „Retheming“ denn einer Eliminierung thematischer Referenzen gleichkam. Die szenisch hochwertige, jedoch eben politisch heikle Moschee mit Felsen-Festung wurde geschliffen und durch eine aggressiv LED-hinterleuchtete Noppen-Fassade ersetzt, die an Future Systems' *Selfridges* in Birmingham erinnert. Das Casino des *Planet Hollywood* flackert seither in LED-Lounge-Dekor und setzt sich für ein neu fokussiertes Nightlife-Klientel mit Springbreak-artigen Poolparties mit DJ-Sets und Tequila in Szene. „Sin City“ in der Jetztzeit – ein „Flirt mit einer Kehrtwende zur sündigen Triade aus Sex, Alkohol und Glücksspiel“⁹¹².

Lediglich die Themenmall *Desert Passage* behielt ihr eindrucksvolles marokkanisches „Theming“ bei, nun allerdings unter dem Namen *Miracle Mile Shops*. Die von den Las Vegas-Veteranen der Dougall Design Associates gestaltete Einkaufspassage ist eine Art themenarchitektonische Seidenstraße, deren einzelne Sequenzen unter anderem als „Sultan's Palace“, „Hall of 1000 Lamps“, „Morocco Gate“ und „Merchants Harbor“ angepriesen werden. Und als Steigerung der wandelnden Tageszeiten an Trompe-l'œil-Decke der *Forum Shops* verdunkelt sich der Himmel periodisch zu einer Gewittersimulation mit zuckenden Blitzen, Regen, der in eine Wasserfläche prasselt, und Donnerrollen aus dem Lautsprechern.

Die zweite Seite des Las Vegas der Post-„Theming“-Wende repräsentiert das *City Center*, das ökonomisch entglittene Milliarden-Projekt, das MGM zusammen mit der Investmentgesellschaft Dubai World zur Unzeit der hereinbrechenden Weltwirtschaftskrise entwickelte, ehe die emiratischen Investoren selbst in die Pleite rutschten. Mit dem *City Center*-Ensemble, für das die Star-Architekten Daniel Libeskind, Helmut Jahn, Rafael Vinoly, Cesar Pelli und Norman Foster die Pläne zeichneten, wollte sich Las Vegas in eine neue Ebene der Seriosität und Qualität katapultieren.

910 Hal Rothman, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002, S. 29

911 Howard Stutz, „Bye, bye Aladdin; hooray for Hollywood“, in: *Las Vegas Review-Journal*, 15.4.2007; Eigentlich ist es bereits das zweite „Retheming“ an diesem Schauplatz. Denn das alte *Aladdin* war bereits ein „Retheming“ eines zunächst 1963 als *Tally-Ho* eröffneten Motels in einem Tudor-Revival-Stil mit Fachwerkfassaden.

912 Wolf Alexander Hanisch, „Endlich wieder Sex“, in: *Die Zeit*, 47/2004



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: Nadel Architects mit Klai Juba Architects, Rockwell Group und Dougall Design Associates, *Aladdin Hotel and Casino*, 1998-2000, seit 2007 *Planet Hollywood*

Die prestigeträchtigen Marken-Namen und -Ästhetiken sollten einen stadtplanerischen Wandel herbeiführen, mit puristischen Abstraktionen ein neues Erwachsensein der Stadt repräsentieren, „soll[t]en Gediegenheit und Ernst verbreiten, wo noch vor kurzem für mexikanische Prostituierte, Billigsteaks und Drive-Through-Hochzeiten Reklame gemacht wurde.“⁹¹³

Was der stadtästhetisch durch die renommierte Gegenwartsarchitektur akkreditierte *City Center*-Luxus allerdings tatsächlich zeigt, ist weniger ein zeitgemäßer majestätischer Glas- und Stahl-Urbanismus. Sondern ist jener Geist der Spekulation, jene Hybris, die Las Vegas seine, und der Welt ihre Krise eingebrockt hat. Las Vegas' architektonische Weihezeremonie in modernistischer Extravaganz ist ein exzessives Zeugnis der Spekulation. An seiner Großkotzigkeit droht das *City Center* jetzt zu ersticken: „Gewinnaussichten? Fehlanzeige. Nicht mal für die Schuldentilgung reicht es. [...] 8,5 Milliarden Dollar haben MGM und Dubai World in das City Center gesteckt. Nur noch ein Bruchteil dessen ist der Komplex heute wert.“⁹¹⁴ Auf den 2400 Luxuswohnungen, die als Apartment-Tower eine von Daniel Libeskind mit seinen charakteristischen dekonstruktivistischen Verschneidungen und Splintern versehene Mall flankieren, ist MGM vorerst sitzen geblieben. Die Preise wurden nach unten korrigiert, ebenso die Höhe von Norman Fosters Tower (– von offizieller Seite wegen statischer Fehlberechnungen). Und dahinter stehen die luxuriösen Skyscraper des 2010 eröffneten *Cosmopolitan*. Bei dem von Arquitectonica entworfenen eleganten modernistischen Towers mit dezenten Halogenstreifen bleibt der gleiche Beiklang. Denn hier versenkte bezeichnenderweise die Deutsche Bank Milliarden und leistet sich allein durch die Tatsache, Eigentümer eines Casinos zu sein, eine unseriöse Peinlichkeit im Portfolio.⁹¹⁵

So zeigt die neueste Post-„Theming“-Wende kein neues Las Vegas, sondern bloß ihre seit jeher geltende Konstituiertheit. Ihren Opportunismus, ihren Spekulationseifer. Denn: „No city in American history has ever changed its clothes as frequently or as rapidly as Las Vegas. [...] Reinvention has been the essence of the place, but what can you expect from a town with no compelling natural reason to be where it is? Malleability ist the watchword of Las Vegas“⁹¹⁶.

Die Glamourösität und der Luxus, aber auch die Nüchternheit, für den nun die „Signature Buildings“ des

913 Jörg Häntzschel, „In Las Vegas geht die Sonne unter“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15.5.2008; „[I]nto the realm of competitive city building, where it is trying to be a hybrid between New York and Dubai, but better. It will be as dense as Manhattan and as showy and desert-y as Dubai“; Aaron Betsky, „Prepare for Hyper Drive“, in: *Architect*, <http://www.architectmagazine.com/blogs/postdetails.aspx?BlogId=beyondbuildingsblog&PostId=90228>

914 Moritz Koch, „Kasino-Kapitalismus“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16.12.2010

915 Das *Cosmopolitan* geriet zur großen Verlegenheit und ebenso großen Milliarden-Abschreibung der Deutschen Bank. Zunächst engagierte sich das Bankinstitut nur als Kreditgeber des Developers Ian Bruce Eichner. Als dieser in Folge der Finanzkrise in die Pleite ging, wurde die Deutsche Bank nach einer Zwangsversteigerung alleiniger Eigentümer. Der Kapitaltransfer aus Frankfurt erwies sich als ein waghalsiges Investment und mehr noch als PR-Desaster: „Mit aller Macht kämpft die Finanzbranche gegen ihren schlechten Ruf. Verzweifelt versuchen die Banken dem Eindruck entgegenzuwirken, sie seien Spielstätten für Milliarden-Zocker. Und was macht Deutschlands größtes Kreditinstitut? Es meißelt den Kasino-Kapitalismus in Stein. [...] Man sagt ja ohnehin, dass sich die Handelssäle der Finanzkonzerne in Wettbüros verwandelt haben. [...] Zyniker haben am Cosmopolitan ihre helle Freude.“; ebenda

916 Mike Davis, Hal Rothman, „Introduction. The Many Faces of Las Vegas“, in: dies. (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002, S. 1

gegenwärtigen Star-Architektenmarktes erhalten, sind ästhetische Aktualisierungen dieser marktgeleiteten Geschmeidigkeit. Eine Geschmeidigkeit, die mit den Markennamen der gegenwärtigen *iconic landmark*-Architektur dann allerdings das architektonische Medium und seine Bedingtheiten ums Ganze anders justiert. Denn der spekulative Gigantismus des *City Center* ist das eine, das andere ist die nüchterne Ästhetik des neuesten Las Vegas, die sich in ihrer Semantik und ihrem Materialbezug nicht einfach als weitere Episode architektonischer Las Vegas-Unmäßigkeit verstehen lässt.⁹¹⁷

Tatsächlich verhalten sich der unterkühlte, an einen Financial District erinnernde, ästhetische Reduktionismus des *City Center* und auch Libeskind's präzise dekonstruktivistische Geometrien antithetisch zu den „Electronic Barock“-Eskapaden seiner themenarchitektonischen Nachbarschaft. Erst als Las Vegas-Antithese entfaltet das *City Center* seine Wirkung. Eine Wirkung, die auch auf ein irritierendes Kontingenzerlebnis abzielt, indem sie inmitten des heterotopischen „Theming“-Exzesses auf Realität und Materialechtheit insistiert.⁹¹⁸ Indem sie Las Vegas' architektonische Faszinationsökonomie dialektisch weiterdreht: das Spektakel liegt nun nicht länger in themenarchitektonischen Übertreibungsästhetiken, die das „Realitätsprinzip“, das außerhalb des *Strips* gilt, mit Simulationen brüskieren – und damit bestätigen. Nun ist es ein Spektakel der Echtheit, dass sich gegen Las Vegas' Hyperrealität sträubt.⁹¹⁹ Und es liegt an anti-essentialistischen Neubeschreibungen, diese Ehrenbezeugung des Echten zu vereiteln, wenn sie ebenso wie die offensiven Kontingenzofferten des „Electronic Barock“ als Konstitutor des „Realitätsprinzips“ wirkt.

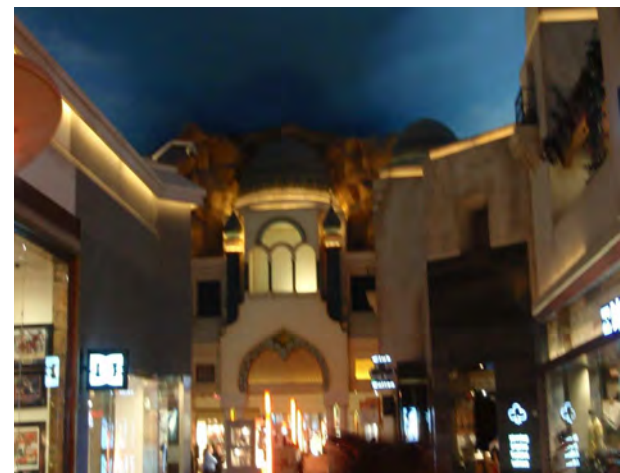
917 Paul Goldberger liegt richtig, wenn er schreibt: „After all, cutting-edge contemporary architecture [...] has reached the point where it is familiar enough, and likable enough, to be just another style available for imitation, like the Pyramids or Renaissance Venice. City Center is the Las Vegas you already know, but in modernist drag.“ (Paul Goldberger, „What happens in Vegas. Can you bring architectural virtue to Sin City?“, in: *The New Yorker*, 8.10.2010) Ebenso richtig liegt seine Kritik: „As urban planning, it doesn't go much farther than Caesars Palace. [...] Even though there is more density to CityCenter [...] and more sophistication to its architecture, it doesn't feel urban. [...] [I]t still isn't much of a center, or much of a city.“ (ebenda) Die Wirkung des *City Center* unterscheidet sich dennoch. Denise Scott Brown bezeichnet das *City Center* treffend als „strangely Victorian“: „In the Boneyard the great odes to neon of the Old Las Vegas lie cut up, testament to those who built them and those who destroyed them. Tragedy is in the air; on the ground, high monumentality. Opera could be performed here. But can a NeoMo opera be written for the Newest Las Vegas? Can urban composers use this abstract language to portray and preserve the city's grand wackiness, its sense of naughty danger?“; Denise Scott Brown, „Latter-Day Las Vegas“, in: *Architectural Record*, 8/2010

918 Ein zweites Kontingenzmoment entsteht allerdings gegenläufig zur Seriositätsdemonstration: in der antithetischen Nutzung dieser Financial District-Ästhetiken. Denn der Witz ist, dass das *City Center* eben kein mit Krawattenträgern bevölkertes Bankenviertel ist, sondern das typische Las Vegas-Publikum in ihren Bermudashorts durch die Prada- und Gucci-Boutiquen der Luxusmall flaniert.

919 Noch offen ist, ob die Menschen überhaupt „Realität“ in Las Vegas haben möchten: „Yet it's not at all certain that people from Houston will want to spend time in a complex that, when all is said and done, resembles downtown Houston.“; Fred A. Bernstein, „City on the Strip, in: *Architect*, 3/2010



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
8: Nadel Architects mit Klai Juba Architects, Rockwell Group und Dougall Design Associates, *Desert Passage*, 1998-2000



3.2 Exkursion 2: Dubai

„Dubai is an advertisement for a city, as much as a city itself“⁹²⁰

„Wir sind kein reiches Land – [...] noch nicht. [...] Aber wenn Allah will, [...] werden wir bald der wichtigste und modernste Staat im Arabischen Golf sein, ja in der ganzen arabischen Welt. [...] In zwei Jahren werden wir dem Kreis der ölproduzierenden Länder angehören, aber Dubai soll nicht vom Öl abhängig werden. Verglichen mit den Ölreserven unseres Nachbarn Abu Dhabi sind die unseren unbedeutend. Wir müssen ständig nach Möglichkeiten Ausschau halten, um in Handel und Industrie an der Spitze der arabischen Welt zu bleiben“⁹²¹.

Diese Sätze lässt der amerikanische Bestsellerautor Robin Moore in seinem 1976 erschienenen Spionage- und Abenteuerroman *Dubai* den keineswegs fiktiven Sheikh Raschid bin Said Al Maktoum sprechen. Den Vater des jetzigen Herrschers Mohammed bin Rashid al Al Maktoum, der das Scheichtum in der Zeit der „Oil Urbanization“ regierte und erste Krankenhäuser, Autobahnen und den Flughafen errichten ließ, Hafenanlagen befestigte, die Elektrifizierung besorgte.

Robin Moores auf die Exotik der Arabischen Welt abzielender, trivialliterarischer Reißer um Spione, Sheikhs, Schmuggler und Diplomantentöchter spielt noch in der Zeit vor dem Öl. Doch Ende der 1960er, vor der sich bereits abzeichnenden Unabhängigkeit und der Gründung der Vereinigten Arabischen Emirate, erlebt der Held des Plots, ein demissionierter amerikanischer Geheimdienstoffizier, bereits die ersten Vorzeichen des Booms. Die „üblichen Verdächtigen“ aus dem Westen fallen in Dubai ein: dubiose Geschäftsmänner, Söldner und Spione, die schweißnass, bei reichlich Alkohol und ersten Escort-Blondinen, mit finsternen Arabern konspirieren.⁹²²

Es ist Keller Easterling, die auf Robin Moores von jedweden literarischen Ehrgeiz befreite, seichte „Mischung [...] aus Kalter-Krieg-Heroismus und Softporno“⁹²³ verweist, um die politische und ökonomische Konstitution des Scheichtums zu beschreiben. Die „Illegalität auf internationaler Ebene“, die Piraterien, in die Dubai dafür sorgen, „das kleine[] Land in das meistgesuchte Transitlager am Arabischen Golf zu verwandeln. [...] Früher hatte diese Gegend 'Piratenküste' geheißen, jetzt nannte man sie die Schmuggelküste. Natürlich wurde nichts

920 Ian Parker, „The Mirage“, in: *The New Yorker*, 17.10.2005

921 Robin Moore, *Dubai*; München: 1976, S. 39-40

922 Der raubeinige Held des Romans, Fizz Lodd, ein Nachrichtendienstler, der wegen pro-palästinensischer Ansichten seine militärische Karriere quittieren musste, ist Teil davon. Er beteiligt sich am Goldschmuggel, feilscht um Öl-Konzessionen und leidet unter der flirrenden Hitze – denn die Air Condition kommt erst mit dem neuen Geld.

923 Keller Easterling, „Stadtstaatskunst“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 20

nach Dubai eingeschmuggelt – es gab keinen Zoll [...] ; 'Wiederausfuhr' war jetzt der salonfähige Ausdruck für etwas mit dem hier große Vermögen gescheffelt wurden"⁹²⁴, schreibt Robin Moore.

Freihäfen locken Piraten, Freihandelszonen die Piraterie der Gegenwart. Und so scheint die prosperierende Metropole Dubai in ihrer Selbsterfindung als *emerging global city* weniger trotz als vielmehr wegen ihres gewaltigen ökonomischen und urbanistischen Expansionismus das geblieben zu sein, was sie einst war. Ein Piratennest.⁹²⁵

Die ökonomische und politische Chemie des Scheichtums, die flexibilisierten, rechtsfreien Bereiche der Freihandelszonen und der Real Estate-Spekulation, und ihr enges Weltbild grenzenloser Geldvermehrung locken und evozieren die neuen Piraten in ihren verschiedenen Verkleidungen. Die Piraterie des 21. Jahrhunderts versteckt sich dabei nicht mehr im Dubai Creek, dem Meeresarm, an dem sich das kleine Emirat einst bildete und der heute Dubais Altstadt durchschneidet. Die neuen Piratenhäfen heißen *Port Jebel Ali* oder *Palm Jumeirah*. Der eine ist einer der größten Container-Häfen der Welt. Über ihn steuert Dubai sein weltweites Logistikgeflecht, über ihn lässt das Scheichtum die Globalisierung rotieren. Das andere ist die größte künstliche Inselaufschüttung der Menschheitsgeschichte. Die Palmeninsel ist Dubais definitives Symbol als globale Drehscheibe für Tourismus und Spekulation.

Dubai erscheint in der Metaphorik Keller Easterlings als einziger Piratenstaat, wo „[c]omplex organizations of piracy inhabit and manipulate shared transnational networks, slipping between legal jurisdictions, leveraging advantages in the differential values of labor and currency, brandishing national identity one moment and laundering it the next“⁹²⁶. Denn so Easterling weiter: „There is a bit of pirate in global operators of all sorts, on both sides of the law, and in service of Empire or Counter-Empire. Pirates are shadow figures [...]. The pirate maintains a variable proximity to the state as both its secret agent and the criminal agent that disassembles it – as criminal and enforcer.“⁹²⁷

Manche der Piraten kommen lediglich nach Dubai, um ihr Geld zu verschwenden: im Super-Luxushotel *Burj al Arab* oder den exquisiten Malls. Die meisten jedoch kommen, um ihr Geld zu vermehren oder aber um es zu waschen. Für erstere konstruierte das Scheichtum einen Globalisierungskorridor aus 18 spezialisierten

924 Robin Moore, *Dubai*, München: 1976, S. 30

925 Für Kerle wie dem fiktiven Fizz Lodd, der Protoversion eines Piraten der Global Economy („Zieren sie sich doch nicht, Fizz [...]. Sie sind einer von uns, Sie sind genauso ein Pirat wie wir alle.“; S. 311); Oder wie Erik Prince, der Gründer der internationalen Söldnereinheit Blackwater und CIA-Konsulent, eine nicht weniger bedenkliche Figur, die in mehrerer Hinsicht Fizz zu gleichen scheint. Prince residiert im benachbarten Abu Dhabi als Geschäftsmann und Militärberater. Der ehemalige Navy Seal und Milliardenerbe ist der Begründer und langjährige Leiter der größten Privatarmee der Welt, Blackwater (Academi), die den US-Streitkräften im Irak- und Afghanistan-Krieg und dem US-Geheimdienst in der Terrorismusbekämpfung Söldnerdienste leistet(e).

926 Keller Easterling, *Enduring Innocence. Global Architecture and Its Political Masquerades*, Cambridge, Massachusetts, und London: 2007, S. 195

927 S. 185; „The pirate is not principled in the sense that he protects himself behind a fixed set of values or a habituating doctrine. Rather, he operates axiomatically, squarely in the realm of those ethical struggle that accompany colliding worlds. [...] The pirate who is too smart to be right respins the abundant psychological weaknesses, comedies, loopholes, and errors in the market, for partial, perhaps huge, but never totalizing effects. Ideally, the transactions yield more information than they cover up, even if they involve deception or aggression.“; S. 195

Sonderwirtschaftszonen mit Zoll- und Steuerfreiheit. Eine Wirtschaftspolitik marktradikaler Flexibilisierung, die ideale Investitionsbedingungen für internationales Kapital bereitstellt. Für weitere ermöglicht Dubais offener Goldmarkt und deregulierter Immobiliensektor Möglichkeiten zur Einschleusung ihrer unregistrierten Vermögenswerte in den ökonomischen Kreislauf. In der Meinung amerikanischer Anti-Terror-Behörden fungiert Dubai als eine große „Waschmaschine“ – für die afghanische Opiumproduktion, für somalische Seeräuber (neue Piraten im eigentlichen Sinn) und für Al Quaida.⁹²⁸ Diese Verflechtungen scheinen es auch zu sein, die Dubai trotz seiner „Verwestlichung“ davor bewahren, als Anschlagziel radikaler Dschihadisten ausgewählt zu werden.

Aber wenn Dubais „Verwestlichung“ weiter so voranschreitet, könnte ohnehin ein anderes Szenario eintreten. Dass nicht Dschihadisten in der Stadt einfallen, sondern die Dune-Buggy-Streitmacht eines arabischen Charles Manson, der sich ein paar degenerierte emiratische „Mall Rats“ einsammelt, um in *The World*, der projektierten Insel-Enklave der Superreichen, einige Celebrities zu massakrieren ...

Jedoch sind die künstlichen Offshore-Refugien von *The World*, die in der Luftaufnahme die Konturen der Kontinente ergeben, ohnehin gescheitert. Nicht nur ökonomisch, weil in Folge der weltweiten Finanzkrise Investoren fernbleiben. Sondern weil die brachliegenden Weltkarteninseln im Meer zu versinken drohen – wortwörtlich. Celebrities residieren hier keine.

Der Milliarden-Flop der verwaisten Sandbarren von *The World* ist freilich nur ein besonders grelles Beispiel dafür, dass die weltweite Finanzkrise die tremolierende Boom-Metropole eingeholt hat. Die Zeit der zelebrierten Neuheitserlebnisse und zukunftsheischenden Prestigeprojekte ist vorbei. Weitere, vorbereitete Großprojekte sind ebenso eingestellt – „on hold“. Denn 2008-2009 platze Dubais Spekulationsblase, die mit enormen Preisbewegungen das emiratische „Creditopolis“ versorgt hatte. Seither steckt dem Scheitern der Makel des „Dubai Default“ in den Kleidern. Einer faktischen Zahlungsunfähigkeit Dubais, die erst das reiche Nachbar-emirat Abu Dhabi mit seinen Geldreserven bereinigte.

Kurioserweise war diese Seifenblase des „Boosterismus“, die Dubais megalomanischen Expansionismus antrieb, erst so recht von Al Quaida ermöglicht worden. In der Rolle der 9/11-Flugzeugentführer, von denen zwei Emirati waren. Denn erst die weltpolitischen Folgen des 11. Septembers leiteten den beispiellosen Boom der Golf-Region ein, weil mit der amerikanischen Militärintervention im Irak und den antiislamischen Rhetoriken in den USA eine breite Repatriierung arabischer Vermögen einsetzte. Geld, das nun als spekulatives Kapital in

⁹²⁸ Im politisch destabilisierten Afghanistan ersetzt Gold weitestgehend die Funktion einer Währung im Opiumhandel.

Die Einkünfte aus der Opiumproduktion werden dann über das traditionelle, intransparente „Hawala-Banksystem“, bei dem vertraulicher Überweisungen zwischen einzelnen Händlern getätigt werden, nach Dubai transferiert. Dort werden die Werte über die offene Goldbörse reingewaschen. Gleichzeitig existiert ein weniger verschleierter, aber nicht weniger schleierhafter Exodus afghanischer Vermögen nach Dubai, der über ein einfaches, deklariertes Kurierwesen via Linienflug erfolgt. Die *Washington Post* errechnete für 2009, dass „the amount of cash that left Afghanistan in 2009 would have far exceeded the country's annual tax and other domestic revenue of about \$875 million.“; Andrew Higgins, „Officials puzzle over millions of dollars leaving Afghanistan by plane for Dubai“, in: *Washington Post*, 25.2.2010

Dubais rasant wachsender Stadttapete veranlagt wurde: „The emirate's financial success is built, paradoxically, upon capital flight not capital investment“⁹²⁹. Bezeichnenderweise ist es jetzt Kapitalflucht in die Gegenrichtung, die Dubais eigene Metropolenwerdung entschleunigt hat. Das Geld hat teilweise ebenso fluchtartig das Land wieder verlassen wie all die westlichen „expatriates“ in der Panik ihres krisenbedingten Arbeitsplatzverlusts. Die zu Tausenden am Flughafen zurückgelassenen Luxusautos türmender „expats“, bei denen teilweise noch die Zündschlüssel steckten oder Entschuldigungsschreiben beigelegt waren, wurden zu einem medialen Ereignis für sich.⁹³⁰

Die westlichen Medien haben den Massenexodus mit der gleichen Häme ausgeschlachtet wie den „Dubai Default“ als ganzen. Denn Dubai scheint – als Stadt und Medienexistenz, und Dubai ist stets beides – nicht nur zum geborenen Feind fanatischer Moslems prädestiniert. Sondern ebenso zum geborenen Feind westlicher Intellektualität. Denn das Emirat steht für Gier und Pomp, neues Geld und Künstlichkeit: „Dubai is fast becoming the tombstone for capitalist hubris and exuberance, its hollow skyscrapers a poetic shrine to decadence and impunity“⁹³¹.

Dubai allerdings seine Künstlichkeit vorzuwerfen, ist keine Staatsbeleidigung. Denn Dubais Künstlichkeit ist kein Makel, der kaschiert wird, sondern deklaratives Gestaltungsprinzip. Die augenfällige Künstlichkeit seiner superlativischen Attraktionen hat eine einfache ideologische, mythopolitische Funktion. Sie ist eine Maximalperspektive des emiratischen „Boosterism“. Ein entscheidendes Werbe-Moment der medialen (Auto-)Suggestion und Herrschaftsaureatik des Scheichtums, grenzenlose Möglichkeiten und Machbarkeiten zu propagieren. Insbesondere seine Geschwindigkeit ist ein solches Zeichen. Denn „[n]iemand kommt hier an. Diese Stadt ist totale Mobilmachung, ist nicht ein Wettlauf mit der Zeit, sie ist ein Einspruch wider die Zeit.“⁹³²

Dubais deklarative Künstlichkeit, seine Geschwindigkeit, seine offensiv gezeigte Neuheit und sein opulenter Eklektizismus westlicher Erzeugnisse und Lebensweisen, ist keineswegs die Unfähigkeit eines Metropolen-Emporkömmlings, sich in die besseren Kreise der arrivierten Weltstädte einzureihen, sondern eine explizite mediale und politische Ideologiebildung. Dubai ist „selbstbewusst, ehrgeizig und durchdrungen von jener bedenkenlosen materiellen Euphorie, die beinahe allen Neureichen eigen ist“⁹³³.

929 Faisal Devji, „Dubai cosmopolis“, in: *Open Democracy*, 19.4.2007; http://www.opendemocracy.net/globalization-vision_reflections/dubai_cosmopolis_4543.jsp

930 „The emblematic myth was that of the return of planeloads of pink-skinned and humbled expatriates to their home country's sunless suburbs after dumping their unpaid-for 4X4s in long-term parking at Dubai International Airport.“ (Robin Bloch, „Dubai's Long Goodbye“, in: *International Journal of Urban and Regional Research*, 4./2010); Denn wer in den Vereinigten Arabischen Emiraten seinen Arbeitsvertrag verliert, hat 30 Tage Zeit, einen neuen Arbeitsplatz zu finden, oder muss das Land verlassen. Wer seine Rechnungen nicht mehr begleichen kann, begeht im Rechtssystem der VAE eine Straftat. Finanzielles Scheitern ist ein Straftatbestand, für die Gefängnishaft droht. Mit der Finanzkrise setzte ein Massenexodus in der Größe eines Fünftels der Einwohnerzahl Dubais ein. Gleichzeitig führte das Emirat gegen den Massenexodus eine Art Anwesenheitspflicht für seine Untertanen ein. Für den Erhalt einer „Residence Visa“ ist seither ein nachweislicher Aufenthalt von 186 Tagen pro Jahr gesetzlich festgeschrieben.

931 Nesrine Malik, „After bling is banished from Dubai“, in: *The Guardian*, 2.12.2009

932 Michael Schindhelm, *Dubai Speed*, München: 2009, S. 66

933 Michael Bahnerth, „Der Wille zum Wahn. Dubai hat eine Vision“, in: *Die Zeit*, 09/2002



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Stadt-Superlative an der *Sheikh Zayed Road*, in *Downtown Dubai* und *Dubai Marina*

Dubais deklarative Künstlichkeit ist seinskonstitutiv für seine Prosperität. Weil in ihr die Verheißung grenzenloser Möglichkeiten (für spekulatives Kapital und konsumfreudige Touristen) hell leuchtet. Sie ist der Eigenbeleg für die uneingeschränkte Mächtigkeit und Entscheidungsfähigkeit und Entschlossenheit zur Realisierung jedweder Fantasie. Die deklarative Künstlichkeit ist „Synonym für Dubai geworden, für die besondere Nichts-ist-unmöglich-Dynamik dieses Scheichtums, für [...] das von Ömilliarden getriebene rastlose Höher-Schneller-Weiter der Boom-Stadt“⁹³⁴.

Entschlossen verfolgt das Scheichtum sein Weltrekord-Konzept. Es errichtete den höchsten Wolkenkratzer – den 830 Meter hohen *Burj Khalifa*. Sprengte seinen eigenen Bestwert der weltgrößten Megamall – als die *Dubai Mall* die *Mall of the Emirates* deplatzierte. Stellte mit seinen ikonischen Archipelen in Form von Palmeninseln den Rekord der weltgrößten Landgewinnungsarbeiten gleich zweimal auf – als auf die *Palm Jumeirah* die noch größere *Palm Jebel Ali* folgte. Denn Dubai feiert seine eigene Neuheit, wie George Katodrytis schreibt, als

„prototype of the new post-global city, which creates appetites rather than solves problems. It is represented as consumable, replaceable, disposable and short-lived. Dubai is addicted to the promise of the new: It gives rise to an ephemeral quality, a culture of the 'instantaneous'. Relying on strong media campaigns, new satellite cities and mega-projects are planned and announced almost weekly. This approach to building is focused exclusively on marketing and selling.“⁹³⁵

Selbst der zweifelhafte Weltrekord des größten Energieverschwenders, den die Vereinigten Arabischen Emirate bekleiden, reiht sich in diese Ideologie deklarativer Künstlichkeit ein. Denn dass man den Golfstaaten den weltgrößten „ökologischen Fußabdruck“ berechnet – bezeichnenderweise werden die VAE von Katar und Bahrain am Podium sekundiert – zeigt in erster Linie ihre Leistungsfähigkeit, die eigentlich lebensfeindlichen Klimabedingungen zu bewältigen. Der exzessive Einsatz von Air Condition, Erdöl und energieintensiven Meerwasserentsalzungsanlagen zeigt Dubais Befähigung, erfolgreich einer Region zu trotzen, die nur zwei Jahreszeiten kennt – eine heiße und eine sehr heiße. Sofern ist *Ski Dubai*, die 400 Meter lange Indoor-Skipiste in der *Mall of the Emirates*, der Ort, an dem Dubai zu sich selbst kommt. Die beschneite Skihalle im Wüstenstaat ist Dubais ultimative Fantasie deklarativer Künstlichkeit. Skifahren in einer riesigen Kühltruhe bei Höchsttemperaturen von 50 Grad Celsius.

Dass Dubais Künstlichkeit deklarativ ist, heißt allerdings nicht, dass das architektonische Erscheinungsbild der Stadt für eine anti-essentialistische Neubeschreibung der erzeugten Kontingenzerlebnisse unempfänglich wäre. Denn die Hyperrealität von Dubais ästhetischen Verheißungen ist zweiseitig.

Einerseits lassen die protzenden Neuheits- und Reichtumsinszenierungen des Emirats die ästhetischen

934 Helge Sobik, *Tausendundeine Nacht im Übermorgenland. Luftschlösser in Dubai*, Wien: 2006, S. 11

935 George Katodrytis, „Metropolitan Dubai and the Rise of Architectural Fantasy“, in: *Bidoun Magazine*, 4/2005

Einstellungen eines westlichen (Rest-)Essentialismus tatsächlich ins Leere laufen. Das diffizile Spiel des Westen, das um die Legitimität architektonischer Repräsentationen kreist, weicht der reinen Faktizität der Steigerung der architektonischen Kategorien *tallest* und *largest* und *luxury* – wie A. A. Gill höhnisch kommentiert:

„In just one life span, Dubai has gone from sitting on a rug to swiveling on a fake Eames chair 100 stories up. And not a single local has had to lift a finger to make it happen. That’s not quite fair—of course they’ve lifted a finger; to call the waiter, berate the busboy. The money seeped out of the ground and they spent it. Pretty much all of it. You look at this place and you realize not a single thing is indigenous, not one of this culture’s goods and chattels originated here. [...] This was a civilization that was bought wholesale.“⁹³⁶

Andererseits bleibt der offensichtliche Denk- und Sehnsuchtshorizont der selbstherrlichen architektonischen Repräsentationen von Reichtum, Tradition, Macht und Machbarkeit eigentümlich steif. Denn Dubai ist kein Las Vegas – die architektonische Semantiken des Scheichtums sind nicht in gleicher Weise manipulativ und manipulierend, ebenso wenig seine Vulgaritäten. Dubais Kraftgebärden der *iconic landmark*-Superlative, Megamalls und themenarchitektonischen Reproduktionswelten kennzeichnet in einer kuriosen Weise eine weitestgehende Ironie- und Zynismus-Freiheit, eine regelrechte Feierlichkeit ihrer Fiktionen. Die Fiktionen scheinen ehrlich gemeint. Obwohl zu einem wesentlichen Teil westliche Professionisten die emiratischen Größenvorstellungen routiniert bedienen – Dubais Orchester der Monumentalität wirkt wie hinter der Zeitrechnung der Postmoderne und Jon Jerde stehengeblieben. Der geistreiche Populismus der Postmoderne und Las Vegas' Manipulationszynismus brennen am Golf allenfalls auf kleiner Flamme.

Diese Zweischneidigkeit ist es, die Dubais Stadtfantasien zu einem Mekka grässlich-graziöser Camp-Ästhetik machen. Die abgründige Wahrheit von Mike Davis' berühmten Dubai-Statement, die Stadt „looks like a nightmare of the past: Walt Disney meets Albert Speer on the shores of Araby“⁹³⁷. Ein artifizieller Simulakren-Zauber verknüpft mit einer im Verhältnis zu Las Vegas oder Jon Jerde geradezu antiquierten Art der Macht-Repräsentation. Eine Macht-Repräsentation, die zwar ihre deklarative Künstlichkeit feiert, aber gleichzeitig fest an ihre eigenen architektonischen Semantiken glaubt.⁹³⁸ – Und die, weil sie daran glaubt, auf ihre eitel funkelnde Klunker-Architektur beharrlich mehr Glanz und Luxus aufträgt, als der Sache gut tut. Ihre Ambition auf Glamour und Prestige hyperventiliert. Das ist ist Dubais verrante Prätentiosität „reinen Camps“. Die von

936 A. A. Gill, „Dubai on Empty“, in: *Vanity Fair*, 4/2011

937 Mike Davis, „Sinister Paradise“, <http://www.tomdispatch.com/post/5807/>

938 „Every aspect of visual representation in Dubai has a claim on luxury, richness and abundance; the emirate's brand identity is a strange medley of Wall Street and Disneyland, of American and Arabian symbolism.“; Huda Smitschuijzen AbiFares, „Dubai Inc.: The Dubai Brand as Cultural Identity“, in: *Bidoun Magazine*, 4/2005

Susan Sontag so bezeichnete „Mischung von Übertreibung, Phantastik, Leidenschaftlichkeit und Naivität“⁹³⁹. Die theatralischen Manierismen einer sich in ihren opulenten Dekorationen und pompösen Gesten gefallenden „Kunst, die sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann.“⁹⁴⁰

„The business of Dubai is business“⁹⁴¹

Dubais superlativische Stadtentwicklung zu einer *emerging global city* ist das Ergebnis seines hemmungslosen Neoliberalismus. Sie ist eine „Stahl und Glas gewordene Metapher für das Zeitalter des Neoliberalismus. Dubai verkörpert alles, [...] die unbegrenzten Renditen, das Primat des Kapitals, die radikale Kluft zwischen Arm und Reich, die Ignoranz gegenüber ökologischem Denken, [...] Künstlichkeit statt Authentizität, eine Gesellschaftsform ohne Mitsprache des Bürgers. Dubai, die Stadt von morgen, ist eine Idee von gestern.“⁹⁴²

Die rigorose neoliberale Deregulierungsideologie hat in Dubai Tradition. Seine früheste Blüte hatte das kleine Emirat nämlich als Freihafen. Dubais geographische Lage an der Straße von Hormus und sein natürlicher Hafen an der Mündung des Dubai Creek ließen das Städtchen – als alliierter „trucial state“ unter Hegemonie des britischen Empire – bereits im 19. Jahrhundert zu einem kleinen regionalen Handelszentrum werden. Als Persien dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine Händler mit einer neuen protektionistischen Zollpolitik konfrontierte, nützte Dubai seine Chance und deklarierte sich als Freihafen. Die Ansiedlung persischer und auch indischer Händler und eine florierende Perlenzucht führten zu einem Aufschwung, der bis in die 1930er anhielt. Dann ließen japanische Zuchtperlen den Weltmarkt einbrechen und der niedergehenden Wirtschaft wurde obendrein durch innenpolitische Spannungen und eine britische Seeblockade des Iran im 2. Weltkrieg zugesetzt. Lediglich Gold-Schmuggel nach Indien konnte die Hafenstadt mit damals 10.000 Einwohnern einstweilig stabilisieren, bis Ende der 1960er die Ölforderung und mit ihr eine eilige „Oil Urbanization“ einsetzte.⁹⁴³

Das mit der Gründung der Vereinigten Arabischen Emirate 1971 auch geopolitisch gefestigte Scheichtum verwendete sein Ölvermögen von Beginn weg für breit gestreute wirtschaftliche Diversifizierungsprozesse, die das Emirat gleichzeitig als internationales Industrie-, Finanz-, Logistik- und Tourismuszentrum etablierten. Der Erfolg dieser Diversifikationsstrategie, strukturell verschiedenartige Wirtschaftssektoren in spezialisierten Freihandelszonen zu prolongieren, resultierte dabei mitentscheidend aus großen Infrastrukturinvestitionen.

939 Susan Sontag, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982, S. 331

940 ebenda

941 Theodore H. Kattouf, 1999-2001 Botschafter der USA in Abu Dhabi.

942 Guido Mingels, „Goodbye, Dubai“, in: *Die Zeit*, 30.6.2009

943 In: Heiko Schmid, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009, S. 79-80; 1967 hatte Dubai 60.000 Einwohner, 1974 bereits 120.000, 1980 dann 280.000; S. 82

Insbesondere mit der Errichtung der Hafenanlagen *Port Rashid* (mit Trockendocks) und *Port Jebel Ali*, dem größten künstlich angelegten Tiefseehafen der Welt.⁹⁴⁴ Sowie mit Investitionen in den Luftverkehr.⁹⁴⁵

Die Einleitung wirtschaftlicher Diversifikation selbst ist eine ökonomische Notwendigkeit gewesen. Denn Dubais Ölreichtum ist im Gegensatz zu den Rohstoffressourcen des Nachbaremirats Abu Dhabis enden wollend.⁹⁴⁶ Seine Staatseinnahmen aus dem Rohölexport steckte das Scheichtum deswegen konsequent in Infrastruktur und in die Freihandelszonen, in denen internationale Konzerne keine Körperschafts- und Einkommenssteuern zahlen und selbst die bescheidenen Arbeitnehmerrechte der Vereinigten Arabischen Emirate nicht gelten. Diese Bereitstellung von Freihandelszonen war es, die erst ein freies Transferieren von Kapital und ausländische Investitionen ermöglichte.⁹⁴⁷

Mike Davis' Verdikt, Dubai präsentiere sich als „Milton Friedman's Beach Club“⁹⁴⁸, verkennt jedoch die zweite Seite des emiratischen Erfolgsmodells. Davis beschreibt Dubai als „a society that might have been designed by the economics department of the University of Chicago. Dubai, indeed, has achieved what American reactionaries only dream of – an oasis of free enterprise without income taxes, trade unions, or opposition parties“⁹⁴⁹. Doch die Regierungstechnik des autokratischen Regimes erschöpft sich keineswegs in reiner

944 Die Industrieansiedlungen in der *Jebel Ali Free Zone*, dem größten Industriestandort der VAE, sind eine Konsequenz der Errichtung von *Port Jebel Ali*. Die Aktiengesellschaft DP World, vormals Dubai Port Authority, ist inzwischen zu einem weltweit operierenden Hafenbetreiber avanciert.

945 Einerseits durch die 1985 gegründete emiratseigene Fluggesellschaft Emirates Airlines, andererseits durch die wiederholte Erweiterung des *Dubai International Airport*. Der im Bau befindlichen *Dubai World Central International Airport* wird bei seiner Fertigstellung kapazitätsbezogen der größte Flughafen der Welt sein.

946 Abu Dhabi verfügt über 10 Prozent der weltweiten und 90 Prozent der emiratischen Erdölreserven, während sich Dubais Erdöl- und Erdgasreichtum bei bereits gedrosselten Produktionsmengen in den nächsten 20 Jahre erschöpft. Denn lediglich 4,1% der Öl- und 1,9% der Erdgasreserven der VAE liegen in Dubai. (In: Heiko Schmid, „Dubai: der schnelle Aufstieg zur Wirtschaftsmetropole“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 61). Von Abu Dhabis Erdöleinnahmen profitieren jedoch die gesamten VAE: „For Dubai, the federation meant political stability above all, as well as greater influence, with Sheikh Rashid as vice president and his son, Sheikh Maktoum, as prime minister. [...] [I]t also benefitted indirectly from the enormous oil wealth of Abu Dhabi, which contributed part of its oil revenues to the common budget – thus making them available for infrastructure projects in other emirates as well.“; Heiko Schmid, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009, S. 84

947 Die wirtschaftliche Entwicklung Dubais zum Handels- und Tourismus-Drehkreuz der Golfregion lässt sich jedoch keineswegs hinreichend als Dynamik „endogener“ Prozesse in Folge der 1966 einsetzenden Ölförderung beschreiben. Denn die weitsichtige „endogene“ wirtschaftspolitische Entscheidung des Emirats, seine geografische Lage für eine diversifizierte Industrialisierung einzusetzen, wurde von Beginn weg von „exogenen“ geopolitischen Ereignissen prolongiert. Denn das Emirat profitierte entscheidend von den einzelnen Krisen der arabischen Welt. So ermöglichte erst der libanesische Bürgerkrieg ab 1975 Dubais Etablierung als zweites arabisches Finanzzentrum neben Bahrain. Traditionelle Bankhäuser des Libanons und ihre Investoren verließen Beirut und wickelten nun über den „Freihafen“ Dubai den arabischen Devisenverkehr ab. Ebenso wurde die Kapitalflucht nach der islamischen Revolution im Iran 1979 in die Vereinigten Arabischen Emirate eingeleitet, da sich Teile der schah-treuen iranischen Oberschicht und ihre Vermögen nach Dubai absetzten. Der erste Golfkrieg zwischen dem Irak und dem Iran wiederum festigte Dubais Stellung als strategischer Seehafen in der Straße von Hormus. Entscheidend beschleunigt wurde Dubais Boom jedoch erst durch die breite Repatriierung der weltweiten wirtschaftlichen Beteiligungen der ölreichen arabischen Staaten in Folge des 11. Septembers.; In: Heiko Schmid, „Dubai: der schnelle Aufstieg zur Wirtschaftsmetropole“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 65

948 Mike Davis, „Sand, Fear, and Money in Dubai“, in: Mike Davis, Daniel Bertrand Monk (Hg.), *Evil Paradises. Dreamworlds of Neoliberalism*, New York: 2007, S. 51

949 S. 60

Marktorthodoxie. In unternehmensfreundlichen ordnungspolitischen Festlegungen und der Beseitigung von Handelsbarrieren. Im Gegenteil. Die Herrscherfamilie Al Maktoum selbst dominiert mit ihrer absoluten Entscheidungsbefugnis weite Teile der emiratischen Ökonomie – inklusive einer ordentlichen Dosis Personenkult um Sheikh Mohammed bin Rashid al Al Maktoum, der sich selbst als CEO von „Dubai Inc.“ bezeichnet.⁹⁵⁰

Die Königsfamilie und ihre Honoratioren beherrschen über Beteiligungen, Holdings und Konsortien die wirtschaftliche Entwicklung. Staatliche und halbstaatliche Konzerne kontrollieren in einem wechselvollen Verhältnis von Konkurrenz und Kooperation einen gedrosselten Wettbewerb, „where development rights where brokered through a favor economy with the Sheikh rather than through municipal processes.“⁹⁵¹ Die Entscheidungswege sind konzentriert. Sie beginnen und enden im 43. Stock des *Emirates Office Tower*. Hier befindet sich Sheikh Mohammeds Büro und hier trifft sich das wie ein Konzernvorstand organisierte Dubai Executive Council, die Regierung, in der bezeichnenderweise die Generaldirektoren der Developer Dubai World, Emaar Properties und Nakheel Properties sowie der Fluggesellschaft Emirates sitzen.

Sheikh Mohammed regiert sein neoliberales Reich der Extreme wie der CEO eines transnationalen Konzerns. Die Einwohner sieht er dementsprechend als Teilhaber und Beschäftigte von „Dubai Inc.“⁹⁵²: erstere sind die Einheimischen, die „locals“, die in der weltweit einmaligen Sozialstruktur der Vereinigten Arabischen Emirate lediglich eine kleine Minderheit von zehn Prozent im eigenen Land stellen. Denn Dubais explosionsartige Bevölkerungsentwicklung zur Millionenstadt ist rein eine Folge von Migrationsbewegungen, einer selektiven und befristeten Rekrutierung von Arbeitskräften.⁹⁵³

Die „locals“ gehören beinahe geschlossen zur reichen Oberschicht. In tribalen Hierarchien ordnet sich ihre soziale Stellung nach Verwandtschaftsgraden in der Stammesaristokratie. Über Beteiligungsnetzwerke bei

950 Sheikh Mohammed bestieg den Thron 2006 mit dem Tod seines älteren Bruders Maktoum bin Raschid Al Maktoum, der seit 1990 regierte. Die Initiative bei den vielen Wirtschafts-, Infrastruktur- und Prestigeprojekten hatte Sheikh Mohammed jedoch bereits in den 1990ern übernommen: „[A]s the emir of Dubai and vice president of the United Arab Emirates, Sheikh Maktoum was heavily occupied with national government affairs in Abu Dhabi, so that it was mainly crown prince Sheikh Mohammed who attended to Dubai's economic fortunes.“; Heiko Schmid, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009, S. 86

951 Stephen Ramos, „Diversification, Clustering, and Risk in Dubai“, in: Todd Reisz (Hg.), *Al Manakh 2. Gulf Continued*, Amsterdam: 2010, S. 53; Die ökonomischen und politischen Entscheidungen bedingen sich in dieser Verflechtung wechselseitig: „economic policy often involves not only creating the proper framework in terms of taxes, legislation, and infrastructure, but it also involves the rulers themselves filling that framework with investments und commercial undertakings. And vice versa, the Maktoum family's business activities should not be seen as strictly profit-orientated enterprises, but [...] simultaneously [as] an expression of the state's economic policy.“; Heiko Schmid, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009, S. 125

952 „Dubai Inc.“ selbst wiederum ist in weiten Teilen privatisiert: die Energie- und Wasserversorgung ebenso wie die Hafenverwaltungen und die Freihandelszonen (Dubai Holding). Die restlichen Regierungsinstitutionen und -agenturen sind ebenso wirtschaftlichen Effizienzkriterien untergeordnet: „Virtually without exception, they are run like private service providers and are often required to raise their own revenues to finance part of their budget.“; S. 126

953 Mit der Finanzkrise setzte ein Exodus an Gastarbeitern ein. Doch bis dahin stieg die Einwohnerzahl Dubais im letzten Jahrzehnt jährlich um 7 Prozent. Im Jahr 2001 erreichte das einstmalige Fischerdorf die Millionengrenze. 2008 waren es bereits 1,4 Millionen; In: Bettina Müller, *Glitzermetropole Dubai. Diversifikation und Imagegestaltung einer auf Erdöleinnahmen aufgebauten Wirtschaft*, Marburg: 2010, S. 34

allen wirtschaftlichen Investitionen profitieren sie entsprechend ihrer gesellschaftlichen Position.⁹⁵⁴ Sie besetzen hochdotierte Repräsentationsposten, Stellen in der Staatsverwaltung oder lediglich die Food Courts der Malls, weil sie der Erdöl-Rentierstaat und ihre Familienclans ohnehin alimentieren.⁹⁵⁵

Die gewaltige Mehrheit der Wohnbevölkerung sind „expatriates“, die Dubais Globalisierungsversprechen folgen. Menschen mit begrenztem Aufenthaltsstatus, ohne Perspektive, eine emiratische Staatsbürgerschaft und die damit einhergehenden Privilegien zu erwerben. Dubai ist eine der ethnisch vielfältigsten Städte der Welt – soziologisch gesehen jedoch eigentlich keine arabische, sondern eine indische Stadt.⁹⁵⁶ Mehr als 50 Prozent der Einwohner sind Migranten des indischen Subkontinents.

Die „expats“ sind in ihrer sozialen Stellung weitestgehend ethnisch, nach ihren Herkunftsländern gegliedert. Ihre Einkommensunterschiede orientieren sich nach dem Wohlstandsgefälle der Weltökonomie. Sowohl die (zum größten Teil westliche) „mobile Funktionsintelligenz“, die operative Stellen besetzt, als auch die gering qualifizierten Arbeitskräfte aus den Entwicklungsländern motivieren Verdienstmöglichkeiten relativ zu ihren Heimatländern. Nennenswerte Arbeits- und Personenrechte bleiben allen „expatriates“ verwehrt – allein die Drastik der Rechtlosigkeit variiert je nach der gesellschaftlichen Stellung im enormen Klassenantagonismus der Stadt.

So fällt es den Profiteuren der reichen „mobilen Funktionsintelligenz“ noch leicht, in ihren exklusiven Orange County-Enklaven vor westlichen Medien über ihre Rechtlosigkeit zu stöhnen: „we've all made a pact with the devil to be here. You get the tax-free salary, but in return you have to give up all your rights. There's no accountability, no transparency, no rule of law. There's no legislative body. Very few employment rights. It looks like a modern country, but it takes more than a few skyscrapers to create one of those.“⁹⁵⁷ Denn die

954 Die Vorteile schneller Entscheidungsfindungen in der kleinen Machthierarchie des Hofstaats haben allerdings einen Preis. Das System zeigt sich anfällig für die Inkompetenz, Irrationalität oder Korruptierbarkeit Einzelner.

955 Wenn Einheimische der Oberschicht Positionen in den Niederlassungen internationaler Unternehmen bekleiden, ist dies in der Regel Folge von Kompensationsgepflogenheiten, denn „everybody dreads the call from some royal Arab telling them to expect a nephew who will be coming to work. The boy will demand an office, a secretary, a car, wages, deference, and an empty schedule. It's a sort of protection shakedown that you pay to do business here.“; A. A. Gill, „Dubai on Empty“, in: *Vanity Fair*, 4/2011

956 Die arabische Kultur und Amtssprache hat dementsprechend eine untergeordnete, beinahe folkloristische Rolle: „The Arab culture that is meant to give national form to a place like Dubai exists mostly in the form of advertising and commodities. It is to be found in the guise of leisure and entertainment, from *shisha* bars to desert safaris, whose designers, builders and consumers are generally foreigners. Similar is the use of Arabic in public life. From announcements on Emirates Airlines to street signs, Arabic serves as an exotic backdrop to [...] the true languages of Dubai. Though it is possible to make one's way in the city using Hindi alone, there is only one common language here, English, which even local Arabs must use in their daily interactions“. (Faisal Devji, „Dubai cosmopolis“, in: *Open Democracy*, 19.4.2007; http://www.opendemocracy.net/globalization-vision_reflections/dubai_cosmopolis_4543.jsp) Eine wesentliche Restriktion hat das multiethnische Dubai jedoch: Israelis wird die Einreise verweigert, ebenso Personen mit einem israelischen Visumsstempel im Reisepass. Eine erste mediale Thematisierung erfuhr diese Praxis bei der 1986 im *Dubai World Trade Center* ausgetragenen Schacholympiade, bei der die israelische Mannschaft nicht teilnehmen durfte. Als 2009 der israelischen Tennisspielerin Shahar Pe'er ein Start am WTA-Turnier von Dubai von der Turnierleitung verweigert wurde, führte das zum Eklat. In den Medien kursierte der Name „Dubai Apartheid Open“, der Turniersponsor zog sich ebenso zurück wie westliche Fernsehsender und einige sich solidarisch erklärende Spieler; In: Alex Feuerherdt, Elke Wittich, „Antisemitischer Doppelfehler“, in: *Jungle World*, 09/2009

957 Carole Cadwalladr, „We've made a pact with the devil to be here. But if you're a silly girl who gets into trouble, forget it“, in: *The Observer*, 5.10.2008

„mobile Funktionsintelligenz“ selbst bereichert sich (meist nicht nur indirekt) am Leid der Arbeitsmigranten aus den Entwicklungsländern. Deren Rekrutierung erfolgt über die perfide Logik einer instrumentalisierten Rimessen-Ökonomie. Mit finanziellen Rücküberweisungen (Rimessen) versorgen die Arbeitsmigranten, denen der an eine Einkommensbarriere gekoppelte Familiennachzug verwehrt bleibt, ihre in den Herkunftsländern verbliebenen Familien, die „zweieinhalb Flugstunden und ein paar Monatslöhne weit weg“⁹⁵⁸ sind. Ihre prekären Arbeits- und Lebensbedingungen erfüllen nicht selten den Tatbestand der Sklaverei.⁹⁵⁹ Arbeitgeber ziehen in der Regel die Reisepässe der Arbeitsmigranten ein und quartieren sie in Barackensiedlungen abseits der Metropole ein.⁹⁶⁰

Gleichzeitig brachte Dubais kapitalistische Entfesselung aber auch neue gesellschaftliche Freiheiten am Golf. Wenngleich die Schari'a nach wie vor Teil der Rechtsprechung ist, es in Familienrechtsangelegenheiten noch Stockschläge setzt. Diese neuen Freiheiten einer „Verwestlichung“ sind selbst ein wesentliches Moment von Dubais auf die arabische Welt fokussiertem touristischen Entwicklungsmodell. Denn die relative Liberalität des Emirats ist nicht allein ein Entgegenkommen gegenüber den *mini skirts and mini morals*-Lebensstilen westlicher „expatriates“ und Touristen. Sondern eine entscheidende Reisemotivation für Menschen aus der muslimischen Welt. Die „VAE haben [dabei] längst erkannt, daß Beweglichkeit in geschäftlichen Dingen der Bewahrung konservativer Positionen dienlicher ist als es Verbote oder religiöser Eifer sind.“⁹⁶¹

Damit ist nicht allein gemeint, dass sich hier arabische Männer endlich so schlecht benehmen können wie im

958 Helge Sobik, *Tausendundeine Nacht im Übermorgenland. Luftschlösser in Dubai*, Wien: 2006, S. 27

959 Den Migranten die Reisepässe einzuziehen ist eine Praxis, die Arbeitssklaven in Dubai festzusetzen. Die zweite liegt darin, dass die Rekrutierungsagenturen weite Teile der Gehälter einbehalten. Das betrifft die Bau- und Fabrikarbeiter wie Haushaltsbedienstete, die ebenso der Willkür ihrer Arbeitgeber ausgesetzt sind. „Wie prekär deren Arbeits- und Lebensbedingungen sind, zeigt sich auch an der Suizidrate. Nach Angaben des indischen Konsulats in Dubai nahmen sich 2008 allein in Dubai 149 indische Arbeiter das Leben.“ (Thomas Schmidinger, „Schluss mit Luxus“, in: *Jungle World*, 11/2009). Noch dramatischer wird die Statistik, wenn man die Zahl tödlicher Arbeitsunfälle und der Todesfälle in Folge der Hitzeeinwirkung miteinrechnet: „Indian consulate registered 971 deaths of their nationals in 2005 alone. After this figure was leaked, the consulates were told to stop counting“ (Johann Hari, „The dark side of Dubai“, in: *The Independent*, 7.4.2009). Das Arbeitsrecht der VAE ist unzureichend und wird ebenso unzureichend exekutiert. Es bleibt jedoch festzustellen, dass nicht allein emiratische Arbeitgeber daraus Kapital schlagen: „But if labour practices in the UAE are still bad [...], this has little to do with any local tradition of exploitation. Indeed most of the companies involved in violations are based in countries with strong workers' rights, and the managers in charge of labourers in Dubai are rarely locals. Even when it is a UAE company in charge of one of the gigantic [...] building projects in the emirate, the actual work is sub-contracted to European or South Korean businesses“. (Faisal Devji, „Dubai cosmopolis“, in: *Open Democracy*, 19.4.2007; http://www.opendemocracy.net/globalization-vision_reflections/dubai_cosmopolis_4543.jsp) Mit den Massenentlassungen des Jahres 2009 erfolgte eine geordnete Deportation von mehr als 500.000 Niedriglohn-Arbeitsmigranten aus den VAE, da die Rechtsprechung eine Abschiebung spätestens 30 Tage nach Verlust des Arbeitsplatzes vorsieht.

960 Robin Moore beschreibt in seinem Roman *Dubai* ebenfalls diese bereits in den 1960ern gängige Praxis: „Die illegalen Einwanderer wurden vom Boot herunter und aufs Dock getrieben [...]. Lastwagen standen bereit, um sie nach Dubai oder Abu Dhabi zu transportieren, wo sie in regelrechten Sklavenquartieren untergebracht wurden. In zwei Tagen würden sie bereits an der Arbeit sein, beim Straßenbau oder an sonst einer Baustelle in den Arabischen Emiraten.“ Moore lässt den reichen Schmuggler sagen: „[W]ir werden von den Baufirmen bezahlt, die ihnen die Überfahrt vom Gehalt abziehen. Dabei schaut für jeden etwas heraus. Diese Leute können Geld nach Hause schicken, und in den Emiraten haben wir einen Bauboom.“; Robin Moore, *Dubai*, München: 1976, S. 209

961 Keller Easterling, „Stadtstaatskunst“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 28

Westen – weil Dubai der freizügigste Ort auf der arabischen Halbinsel im Alkoholausschank ist und sich in Lobbies der großen Hotels eine von staatlicher Seite opportunistisch tolerierte Prostitution etabliert hat, die den Business- und Kongresstourismus bedient.⁹⁶² Nein, der religiöse Konservatismus und die patriarchale Geschlechterordnung werden in Dubai unter dem Einfluss westlicher Verlockungen wie Strandclubs und Malls einem konstanten Modernisierungsdruck ausgesetzt, der für einheimische Frauen gesellschaftliche Lockerungserfolge mit sich bringt.⁹⁶³

Dennoch, die Vereinigten Arabischen Emirate bleiben eine absolutistische Familiendynastie mit sehr gering entwickelten demokratischen Freiheitsrechten und geduldeter Zwangsarbeit. Sheikh Mohammed regiert ein düsteres Reich der Spekulation, Sklaverei und Energieverschwendung, dem jegliche Nachhaltigkeit fehlt – ökonomisch, ethisch, ökologisch.⁹⁶⁴

962 Die Meldung von 2003, dass sich die VAE genötigt sehen, ihre lockeren Visa-Bedingungen neu zu regulieren, um die unkontrollierte Einreise osteuropäischer Prostituiertes zu stoppen, ist denn auch weit mehr als eine reine Bloßstellung des eigenen Opportunismus. Im gleichen Maße, wie die Maßnahme, eine Visa-Pflicht für allein reisende Russinnen (und Frauen aus anderen sowjetischen Nachfolgestaaten) unter 30 einzuführen, Forderungen religiös Konservativer entgegenkommt, erreichte diese politische Entscheidung auch eine medial weitreichende Annoncierung von Dubais heimlichen Sextourismus. („Die pragmatische Emirate-Regierung wollte einerseits auf den neuen Geldadel nicht verzichten, andererseits aber die Prostitution eindämmen: Über Nacht verhängten die Offiziellen einen Visazwang für Gäste aus dem Putin-Reich – aber nur für allein reisende Russinnen unter 30 Jahren.“; In: Erich Follath, „Das Gold der neuen Pharaonen“, in: *Der Spiegel*, 21/2002) Ein offizielles Zugeständnis staatlicher Stellen, Prostitution und illegale Bordelle zu tolerieren, ist jedoch nicht nur wegen der propagandistischen Verteidigung gesellschaftlicher Werte undenkbar. Sondern auch, weil es für die Tabuisierung einer weiteren für Dubai heiklen Thematik schädlich wäre: die des Menschenhandels. Dieser betrifft nämlich keineswegs nur (männliche und weibliche) Arbeitssklaven, sondern ebenso erzwungene Prostitution. Generell, die Beweglichkeit und der Opportunismus von Dubais staatlichen Stellen, mit den offiziellen Regeln der eigenen Religion im Geheimen zu brechen, ist groß. Einzelne Medienberichte über rigorose Verurteilungen westliche Urlauber, die gegen islamische Verhaltensregeln verstoßen haben, sind wohl eher kleine Nebelbomben, die Dubais „unislamische“ Selbstverständlichkeiten oder Unvermeidlichkeiten verschleiern sollen. – So stellen öffentliche Berührungen offiziell eine kriminelle Handlung dar, gleichzeitig werden jedoch an unverheiratete Paare Doppelzimmer vermietet. So gesehen ist es legitim, von Dubai als einem Ort zu sprechen, „der nach allen Gesetzen des Islam streng verboten sein müsste, es ist der Alptraum des Osama Bin Laden. In den Malls kramen von Kopf bis Fuß verhüllte Mädchen auf Wühltischen in italienischer Unterwäsche, in den Supermärkten finden sich Schweinemetzgereien, abgetrennt wie in Europas Videotheken die Porno-Ecken. Das heilige Mekka ist nahe, aber überall sind Schnaps und Huren zu haben“. (Ullrich Fichtner, „Osamas Alptraum“, in: *Der Spiegel*, 37/2006) Über den Grund, weshalb Dubais religiöse Verfehlungen die Stadt nicht als terroristisches Ziel radikaler Islamisten wie Al Quaida prädestiniert, spekulieren westlichen Medien und Geheimdienste in die gleiche Richtung: Wie es scheint, sei selbst Al Quaida auf Dubai als „Waschmaschine“ strategisch angewiesen. – Vielleicht sind es jedoch auch einfach die Bautätigkeiten der Saudi Bin Laden Group, der das abtrünnige Familienmitglied nicht in die Quere kommen wollte. Denn die Saudi Bin Laden Group ist ein wesentlicher *player* in der Golfregion. Wobei es „einträglicher fürs Geschäft des saudischen Familienunternehmens geworden [ist], auf stolze Imagewerbung zu verzichten“; Helge Sobik, *Tausendundeine Nacht im Übermorgenland. Luftschlösser in Dubai*, Wien: 2006, S. 35

963 Die Vergleichsperspektive für Dubais gesellschaftliche Freizügigkeit ist freilich eine rein islamische. Wo westliche Touristen über eine vermeintlich restriktive, jedoch lediglich formell eingeforderte Kleiderordnung stöhnen, öffnet sich für Touristen aus Saudi-Arabien oder dem Iran eine neue Unbeschwertheit, die die iranische Ferieninsel Kish mit ihren geschlechtergetrennten Stränden nicht bietet. Rem Koolhaas' verteidigende Rede der Golfregion betont explizit die arabische Sichtweise: „Where a Western perspective could only register unguided frivolity, Dubai from an Iranian perspective would represent freedom; from an Indian, opportunity; to an Arab, the hope that Arab modernity can work.“ (Rem Koolhaas, „Stresstest“, in: Todd Reisz (Hg.), *Al Manakh 2. Gulf Continued*, Amsterdam: 2010, S. 4). – Die indische Sichtweise, die Koolhaas hier beschreibt, ist jedoch die der Ober- und Mittelschicht. Die aus Indien migrierten Sklavenarbeiter teilen sie wohl nur vor ihrer Anwerbung.

964 Zwar werden ausländische Medien unzensuriert eingeführt, Meinungs- und Pressefreiheit existiert jedoch nur in entsprechenden, die Medienindustrie betreffenden *Free Enterprise Zones*. Unzureichend bleibt der Verweis auf die

„Suddenly it looks less like Manhattan in the sun than Iceland in the desert“⁹⁶⁵

Nun sind Dubais Champagnertage vorbei. Westliche Medien überschütten das gescheiterte „Creditopolis“ mit Sarkasmus, amüsieren sich über die brachliegenden Inselaufschüttungen, die zurück ins Wasser fallen. Der „Dubai Default“ hat den Glanz der Stadt ramponiert – „it turns out that even with loose credit, exploited labor, central control, caviar dreams, and the most venal intentions, you still cannot defy the financial laws of gravity.“⁹⁶⁶

Seit 2009 sind Dubais Boom-Zeiten zu Ende, die Immobilienpreise im freien Fall. Einzelne Vorzeigeobjekte werden noch fertiggestellt. Doch seit die weltweite Finanzkrise über das Emirat hereingebrochen ist, hat es sein Prestige als feinste arabische Adresse für Real Estate-Spekulanten eingebüßt. Die Turbulenzen an den Kapitalmärkten ließen Dubais Finanzierungsquellen versiegen und brachten die Immobilienblase zum Platzen. Denn „Dubai’s crisis is rooted in a financial rumpus and the PR strategy that fuelled it: the prosperous pursuit of inordinate amounts of capital from the world’s most respectable banks with nothing more than an orchestra of words and images.“⁹⁶⁷

Die staatlich finanzierte Investmentgesellschaft Dubai World konnte im Herbst 2009 Kredite nicht mehr bedienen und musste ihre Gläubiger um Zahlungsaufschub anfragen. Insbesondere weil der unter dem Dach von Dubai World agierende Immobilienentwickler Nakheel Properties, der mit den Palmeninseln sein eigenes Firmenlogo ins Meer schüttete, Schuldverschreibungen nicht mehr begleichen konnte. Die Gefahr einer Zahlungsunfähigkeit und Staatspleite des Emirats verunsicherte die internationalen Finanzmärkte. Das Scheinwerferlicht, das Dubai so gekonnt auf sich zu lenken verstand, zeigte nun seine Demütigung durch das kapitalkräftige Nachbar-Emirat Abu Dhabi, das mit einer Finanzspritze einspringen musste. Der reiche Ölexporteur zeichnete Staatsanleihen – die Machtverhältnisse der Vereinigten Arabischen Emirate tarierten sich dadurch zu Ungunsten Dubais neu.⁹⁶⁸

Der „Dubai Default“ zeigte, dass sich das ehrgeizige Scheichtum mit seinen gewagten und waghalsigen

informellen demokratischen Gepflogenheiten der ehemaligen Beduinengesellschaft. Denn das traditionelle Konsenssystem, das beispielsweise die Möglichkeit beinhaltet, bei seinem Herrscher vorzusprechen, gilt nur für Staatsangehörige. Also jene ohnehin sozial privilegierten zehn Prozent in Dubais multiethnischer Gesellschaft.

965 Johann Hari, „The dark side of Dubai“, in: *The Independent*, 7.4.2009

966 Philip Nobel, „Sandcastles in the Sky. Architects mourn Dubai“, in: *The New York Magazine*, 4.12.2009; Und so radikal wie ihre wirtschaftliche Entwicklung, wirkt nun die Krise: „Die Moritat des Kapitalismus mag in diesen Tagen überall auf der Welt spielen, aber wahrscheinlich nirgendwo so ehrlich und radikal wie hier. Bis eben hat die Stadt geschluckt, was sie kriegen konnte. Nun spuckt sie aus: Menschen, Material.“; Michael Schindhelm, *Dubai Speed*, München: 2009, S. 242

967 Todd Reisz, „Making Dubai: A Process in Crisis“, in: *Architectural Design*, 5/2010

968 Die Demütigung Dubais enthielt mit der Umbenennung des *Burj Khalifa* eine besondere erniedrigende Geste. Denn der *Burj Khalifa* sollte eigentlich *Burj Dubai* heißen und wurde bis zu seiner Einweihung auch so bezeichnet. Seit den Eröffnungsfeierlichkeiten trägt er jedoch den Namen des Präsidenten der Vereinigten Arabischen Emirate, dem Herrscher von Abu Dhabi. So gesehen symbolisiert der *Burj Dubai* nicht bloß die Herrlichkeit des Scheichtums als das definitive „monument to small-nation penis envy“, wie A. A. Gill schreibt. Sondern zugleich ist der „pylon erected with the Viagra of credit [...] now a big, naked exclamation of Dubai’s fiscal embarrassment.“; A. A. Gill, „Dubai on Empty“, in: *Vanity Fair*, 4/2011

Prestigeprojekten eindeutig überhoben hatte. Dubai fabrizierte bei zu wenig Eigenkapital mit seinen sich verselbstständigten „Boosterism“ Überkapazitäten im Ausmaß ganzer Geisterstädte. Denn Dubai lebte seine Medieneinträge – wie Keller Easterling meint. Dubai sei Architektur „created for media cycles [...] at the pace of journalism. Sometimes they are even too fast for newspaper and magazine coverage [...]. Development is not [only] as fast as journalism. It is also as fast as a monetary trading, so that nationals can flip properties from one Palm formation to the next before they are even built, creating a gigantic roulette wheel of artificial islands.“⁹⁶⁹

Es ist jedoch keineswegs nur Dubais eigene Marktlage, seine Überkapazitäten und das zu geringe Eigenkapital (respektive die jetzt hohe Risikoexposition), dass jedwede Gelegenheit verunmöglicht, an die enormen Wertsteigerungen der Boom-Zeit anzuschließen und eine neue expansive Phase einzuleiten. Sondern ebenso das eigene ökonomische Erfolgsmodell, dass Dubai längst ein Opfer seiner medialen Eigendynamik hat werden lassen. Die Investoren arabischer Länder, die fasziniert von Dubais Glanz und Wachstum, mit ihren Ölgeldern die Entwicklung der Stadt erst ermöglichten, kopieren nun selbst das vermeintliche Erfolgskonzept. Abu Dhabi, Kuwait City und Doha, Baku und Astana, das saudische Jeddah oder die iranische Ferieninsel Kish sind Beispiele, die staatlichen Einnahmen des Rohölexportes fortan in die eigene Entwicklung und deren touristische Verwertung zu stecken. Die Spekulanten ziehen weiter.⁹⁷⁰ Alles was Dubai bleibt, ist sich mit dem Erreichten einzuordnen – „not only [to] become more conservative in economy, but also more demure in demeanour, like a broken woman who dared to dream.“⁹⁷¹

*„While the other Manhattan went vertical because of space limitations, Dubai reaches for the sky just to show off, gazing at its own seaside spectacle like an urban Narcissus.“*⁹⁷²

Dubai ist nicht allein eine Fratze des Kapitalismus, sie ist eine Fratze der kapitalistischen Stadt. Dubai will Las Vegas und Miami Beach, Singapur und Bangalore zugleich sein. Dubai ist ein fantastisch brachialer Wahnsinn aufgesaugter und pfauenartig aufgeblasener „Exportarchitekturen, die zugleich die Probleme der Moderne mitexportierten“⁹⁷³.

Denn die Fehlleistungen der Moderne zeigen sich in der Golf-Metropole ebenso monströs wie ihre Insignien. Die Prinzipien der Funktionstrennung und der autogerechten Stadt, die Dubai in den Verkehrsinfarkt treiben.

969 Keller Easterling, „Urban Slot Machine: A conversation with Keller Easterling“ (Interview mit Mason White), in: *archinect.com*; <http://archinect.com/features/article/41816>

970 Des weiteren zeigt der arabische Frühling auch in den Vereinigten Arabischen Emiraten seine Folgen. Die 2011 einsetzende Protestwelle im Königreich Bahrain veranlasste Abu Dhabi zu einem leisen Politikwechsel. Ölgelder werden von großen Prestigeprojekten in Einrichtungen umgeleitet, die eine etwaige Volkserhebung vermeiden sollen: in den Wohlfahrtsstaat und in die innere Sicherheit.

971 Nesrine Malik, „After bling is banished from Dubai“, in: *The Guardian*, 2.12.2009

972 Lance Hosey, „Peak Oil. Can green design and thoughtful urbanism save Dubai?“, in: *Architect*, 12/2008

973 Wolfgang Pehnt, *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert*, Berlin: 1983, S. 26

Dubai kannibalisiert in einer hochsemiotisierten Weise die Fantasmen amerikanischer Städte. *Supertall Skyscrapers*, Mammut-Atriummalls, Megaresorts und *gated community*-Fortifizierungen werden als einzelne und vereinzelte Spekulations- und Prestigeobjekte in ihrer „Dialektik von Cocooning und Konkurrenz“⁹⁷⁴ durchdekliniert – eingezeichnet in endlose Weiten von Vorortkolonien und Satellitenstädten. Michael Sorkins Beschreibungen der Gegenwart amerikanischer Städte lassen sich eins zu eins auf Dubais radikalisierten Attraktions-Urbanismus übertragen: „This ageographical city is [...] visible in clumps of skyscrapers rising from well-wired fields next to the Interstate. In huge shopping malls, anchored by their national-chain department stores, and surrounded by swarms of cars; in hermetically sealed atrium hotels cloned from coast to coast; [...] in the disaggregated sprawl of endless new suburbs without cities;“⁹⁷⁵ Und obendrein hat die strukturelle Überakkumulation Dubai nicht nur unzählige Bauruinen und brachliegende Inselaufschüttungen beschert, sondern ebenso um eine weitere amerikanische Assoziation bereichert. Ein Vergleich allerdings, der weit weniger schmeichelt als der eines arabischen Miami oder Manhattan: den eines zweiten Detroit.⁹⁷⁶ Tatsächlich sind seit dem Massenexodus 2009 die Leerstandsquoten der rezessionsgeplagten Stadt beträchtlich. Der rapide Preisanstieg bis zum Peak 2008 und der Einsicht, in eine Immobilienblase spekulativ-fiktiver Kapitalkreisläufe fehlzuinvestieren, hat eine gewaltige Real Estate-Übersättigung entstehen lassen – meist reine Objekte der Spekulation, nicht der Kapitalanlage. Seit die Nachfrage eingebrochen ist, sind es auch die Amplituden des Preisindexes.⁹⁷⁷ Eine Geisterstadt wird Dubai allerdings nicht werden. Weder die Wüste, noch anarchische Banden werden sich die Metropole in dystopischen Szenerien einverleiben.⁹⁷⁸

974 Werner Sewing, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003, S. 58

975 Michael Sorkin, „Introduction“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. xi

976 Ein unter einem Pseudonym schreibender „expat“ wird in seinem Vergleich angesichts der Investitionsruinen noch drastischer: „the more the city aspires to be the premier megalopolis of the 21st century, the more it resembles 1945 Dresden“. (William Morehouse, „Globalization on Steroids“, in: *The American Scholar*, 1/2009). Wie irritierend diese Zuspitzung ist, weiß der „expat“ freilich. Denn: „Dubai is just a short airplane hop from the crises in Sudan, Iraq, and Palestine, but in an odd irony, this global city remains blissfully alienated from the pressing global issues that surround it. Car bombings in Baghdad and street battles in Gaza seem to exist in some parallel universe far from Dubai's beach clubs“; ebenda

977 Das autokratische Regime Dubais ist darauf bedacht, Zahlen über den Bevölkerungsverlust und die Leerstandsquote geheim zu halten. Westliche Analysten meinen, 60 Prozent der Gewerbeimmobilien und Wohneinheiten seien betroffen. Selbst der prestigeträchtige *Burj Khalifa* kann seine 900 Einheiten nicht verwerten. Dass Dubai obendrein als Zweitwohnsitzparadies für arabische Länder gilt, ist ebenso nicht förderlich, wenn es darum geht, die Bewohntheit einzelner Developments zu suggerieren.

978 Der englische Journalist Simon Jenkins skizziert im *Guardian* mit einiger Antipathie eine Geisterstadt-Dystopie für diese „ultimate Corbusian city, rigid in format and old-fashioned in conception“, der auch Abu Dhabis Finanzspritzen nicht werden helfen können: „Nothing can bail out a tower if there is nobody to live in it. [...] The same goes for thousands of villas and apartment blocks along the Gulf shore and on the artificial islands in the world's most boring sea. They will stand empty in the heat. [...] If their emptiness reaches a tipping point where there are no neighbours, no shops, no services and no social life, they will decay, like downtown Detroit.“ Jenkins sieht bereits Wüstensand und Anarchismus in die Stadt treiben: „the towers of Dubai will become casualties not of human greed but of architectural folly. Their lifts and services, expensive to maintain, will collapse. Their colossal facades will shed glass. Sand will drift round their trunkless legs. Animals will inhabit their basements. Thousands of residential properties, if occupied at all, will be squatted by a migratory poor [...]. Gangs will seize the gated estates and random anarchy will rule the soulless boulevards.“, Simon Jenkins, „As they did Ozymandias, the dunes will reclaim the soaring folly of Dubai“, in: *The Guardian*, 20.3.2009

Jedoch werden einzelne fehlentwickelte Developments (in Randlagen) scheitern und sich in gespenstische Stadtbrachen verwandeln. Einzelne verlassene Geister-Suburbs, „Dead Malls“ und verfallende Skyscraper werden Dubai aber nicht zwangsläufig in seiner strukturellen urbanistischen Verfasstheit beeinträchtigen. Gleich dies doch ohnehin einer Selbstisolierung einzelner „Exklusionsinseln“. Einer Stadt als „ein Ort privatistischer Selbstbezüglichkeit“⁹⁷⁹.

Rem Koolhaas, der sich als (zynischer) architekturtheoretischer Begleiter der Golfregion in Szene setzt⁹⁸⁰, ist ebensolcher Meinung: „It seemed as if the idea of the city and the metropolis itself had turned into a caricature almost, where it's not a coherent entity but maybe a patchwork of theme parks“⁹⁸¹. Die Retail-Objekte der spekulativ operierenden Investoren bleiben isolierte Stelen und eintransplantierte Enklaven. Die Produktion von Ideen und Bildern, die Dubai so unbescheiden betreibt, vernachlässigt die holistische Komplexität von Stadt und gesellschaftlichem Leben als solche. Denn, wie George Katodyrtis schreibt, sind

„[n]ew building developments in Dubai, especially high-rises, [...] linked to the global network of trends, forces, finance and trading rather than being related to their locality and community. As such they are alienated from their geographic and physical location. Therefore a dose of self-stylization is necessary, like a surreal machine that reproduces its own identity. Buildings are self-referential and they are held together by virtue of proximity. [...] This is about newness, clean, fresh, with a little residue of anomaly and deterioration. Buying architecture is like buying a product.“⁹⁸²

Dubais Architekturen sind spekulative Renditebringer. Zweckbezogene „spatial products“, wie sie bei Keller

979 Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 12

980 Rem Koolhaas' bezeichnet seine Position als „critical participation“ – obwohl sein eigener architektonischer Beitrag für Dubai, der Masterplan für die gewaltige Planstadt *Waterfront City*, ein Opfer der Finanzkrise geworden zu sein scheint. Die *Waterfront City* hätte – in notorisch monströser Dubai-Megalomanie – die Einwohnerzahl der Stadt verdoppeln sollen. Koolhaas hätte sein eigenes kleines Manhattan für 1,5 Millionen Menschen entwerfen können, samt eines gewaltigen *Stars Wars*-Todessterns als *iconic landmark* dieser neuen Fantasiestadt. In seinen theoretischen Bemerkungen zu Dubai ist Koolhaas wankelmütig. Seine urbanistische Argumentation ist die seiner Profession, doch gleichzeitig scheint er Gefallen daran zu finden, dass die westlichen Elitearchitekten in Dubai weitestgehend exkludiert bleiben und anonyme Baukonsortien – er nennt sie „Virtually Unknowns“ – immer noch protzigere Formereignisse in eine eigenschaftslose „generic city“ setzen. Der eklektizistische Verschleiß ästhetischer Formen am Golf sei nämlich „the apotheosis and the ultimate democratization of the icon“ (Rem Koolhaas, „Frontline“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 195), weil die Planungsabteilungen der „Virtually Unknowns“ den Avantgardismus der westlichen Star-Architekten zu einer effizienten Spezialeffekte-Produktion algorithmisiert haben: „In a time frame of three weeks, a Virtually Unknown can generate the thrill that the brand-name architect couldn't even do in twelve months.“ (S. 198) Koolhaas begeistert sich ganz allgemein für das Tempo und Quantität der gewaltigen Prestigeprojekte: „In fact the genius of Dubai was to suspend reality for one euphoric decade. The result, in form of the Palm, the Burj Khalifa, Business Bay, Dubai Marina, are significant prototypes that even if they read today as symptoms of excess will soon become recognizable as defining achievements“; Rem Koolhaas, „Stresstest“, in: Todd Reisz (Hg.), *Al Manakh 2. Gulf Continued*, Amsterdam: 2010, S. 5

981 Rem Koolhaas, „Dubai: from judgment to analysis“, Lecture bei der *Sharjah Biennial*, am 17.5.2009: http://www.oma.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=149&Itemid=25

982 George Katodyrtis, „The Dubai Experiment“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 38

Easterling heißen. Easterling verwendet diese Bezeichnung für all jene „familiar commercial formulas that index the world by marketing or scheduling protocols, that presumably avoiding the political inconveniences of location. They are generally considered to be the Teflon formats of neoliberal enterprises.“⁹⁸³ Seien es die Malls, Resorts, Villenquartiere, Golfplatz-Anlagen, die Firmenniederlassungen der Freihandelszonen oder *Port Jebel Ali*. Die Freihandelszone *Jebel Ali* mit seinen automatisierten Logistikparks ist ein paradigmatisches Beispiel für Easterlings Terminologie: denn die globalisierte „logistics city has done everything it can to remain undetected by and independent of any political jurisdiction. It is not sited in its locality but rather, positioned within a global network of similar enclaves serviced by autonomous infrastructure. [...] Although they are spaces of exemption, the world's major inland and oceangoing ports are spaces of piracy, refugees, tax sheltering, and labor exploitation.“⁹⁸⁴ Lediglich die Residenzen der einheimischen Oberschicht und ihre „Private Greens“ (persönliche Golfplätze für Superreiche mit Sozialphobie) nehmen sich aus der Globalisierungslogik der „spatial products“ noch aus.

Aber nicht allein die unsensiblen Megalomanien und Prestigeprojekte der Spekulanten und Rekord-Eiferer radikalieren die defizitäre urbane Parzellierung Dubais. Sondern ebenso die unregelmäßige Stadterweiterung seit der „Oil Urbanization“.⁹⁸⁵ Die Suburbanisierung, die sich als endloser, jedoch wenig entwickelter Teppich über einen breiten Küstenstreifen zwischen Creek und *Port Jebel Ali* legt. Zerteilt nur durch die gewaltigen Trassen der Schnellstraßen und ihrer Zubringer. „Was in Dubai aus größerer Entfernung Stadt zu sein scheint, entpuppt sich an Ort und Stelle als bloßer *Schein von Stadt*. Wüstenimplantate, semiurbane Fragmente, [...] Funktionszonen.“⁹⁸⁶ Dazwischen sind einzelne nicht verbaute Parzellen, Brachflächen. Selbst entlang der sechsspurigen Verkehrsachse *Sheikh Zayed Road*.

Eine der Hauptattraktionen Dubais, die Aussichtsplattform des *Burj Khalifa*, entblößt diesen *Schein von Stadt* eindrücklich. Der Fernblick aus 452 Metern (– die Aussichtsterrasse heißt zwar „At The Top“, liegt jedoch nicht auf 830 Metern) zeigt ein fragmentarisches, ageographisches Geflecht, dass im diesigen Weiß der arabischen Sonne zerfließt. Sandige Brachflächen dominieren die Szenerie – nicht nur im Hinterland, wo Logistikzentren und Schlafstädte in die Wüste vortreiben. Sondern ebenso in der städtischen Flächenexpansion des Suburbs des Jumeirah Districts, der selbst noch weitläufige unverbauten Parzellen aufweist.⁹⁸⁷

983 Keller Easterling, *Enduring Innocence. Global Architecture and Its Political Masquerades*, Cambridge, Massachusetts, und London: 2007, S. 1; „Different from the deliberately authored building envelope, spatial products substitute spin, logistics, and management styles for considerations of location, geometry, or enclosure. The architect and salesman of such things as golf resorts or container ports is a new orgman. He designs the software for new games of spatial production“; S. 2

984 S. 101

985 „Detailed planning (master and site planning and building permitting) was effectively privatized and taken in-house by the large real estate companies. This suited the fast-tracked style of urban development in operation, but worked against the provision of overall city-level strategic oversight and guidance.“; Robin Bloch, „Dubai's Long Goodbye“, in: *International Journal of Urban and Regional Research*, 4/2010

986 Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 10

987 In der Vogelperspektive weicht die „dürftig aufgemotzte Simulation einer Stadt“ einer „Abwesenheit von Leben“, schreibt Michael Schindhelm: „Die einzige, gleichwohl provisorische Ordnung in diesem Aggregat aus Beton, Asphalt, Glas und Stahl sind die Vertikalen der Türme und die Horizontalen der Straßen. Die Türme versuchen zwar, eine

Auch die unterdefinierte Skyscraper-Kolonie der *Sheikh Zayed Road* mit ihrem merkwürdigen Artenreichtum an architektonischen Bastarden mit eloxierten Curtain Wall-Fassaden ist nicht mehr als ein eigentümliches, exzentrisches Nebeneinander herrlich pompöser Camp-Meisterwerke und -Monstrositäten. Die grellen, überhohen Monumente – von denen besonders jene, die der eifrige Entwerfer-Großkonzern Khatib & Alami beisteuerte (*The Tower*, *Rose Tower* und *Dusit Dubai Hotel*) von spezieller Camp-Exquisitheit sind – erzeugen nicht nur in der enthemmten Heterogenität der surrealen Stil-Atavismen keine Einheit.⁹⁸⁸ Sondern in der unkontrollierten Reihung und Positionierung der Tower, die in keinster Weise einen städtischen Bereich, öffentliches Leben erzeugen können.⁹⁸⁹

Lediglich die Ferne suggeriert den *Schein von Stadt*, den es nicht gibt: Im Westen die gegen die Sonne konturierten Prestige-Developments – der *Burj al Arab*, *Madinat Jumeirah*, die am Wasser tanzende Palmeninsel *Palm Jumeirah* und die Wolkenkratzer von *Dubai Marina*. Im Osten die Hochhäuser am Creek.

„The city tends to be everywhere and nowhere at the same time, because it has no urban center or core. Dubai thrives on newness and bigness, in an act of ongoing self-stylization and fantasy. [...] Little more than a grand-scale shopping mall, the city is comprised of 'mind-zone' spaces, and of airport-like lobbies. In this theme park orientated cityscape, there is no differentiation between old and new. Everything is recent. Yet everything seems to point to the twin towers of consumerism and tourism.“⁹⁹⁰

Der *Schein von Stadt* ist das ständige Dubai-Erlebnis: da die futuristische Metrostation, dort die neue Mall – und dazwischen muss man 30 Meter Geröllfläche oder eine gefährliche Straßenabzweigung queren.

Doch zweifelsohne lernen die Beteiligten bei der Produktion ihrer „spatial products“ aus den Eskapaden und

Begrenzung herzustellen, einen Innenraum, ein Jetzt von Stadt, aber es gelingt nicht. Hinter ihren kurzen Schatten verläuft sich alles in der die Parallelen des Aggregats verschluckenden Ewigkeit aus Sand und Meer.“; Michael Schindhelm, *Dubai Speed*, München: 2009, S. 207

988 Für Verfechter der reinen Lehre der Moderne gleicht die selbstherrliche Skyscraper-Parade der *Sheikh Zayed Road* freilich einem „hallucinatory pastiche of the big, the bad, and the ugly“. (Mike Davis, „Sand, Fear, and Money in Dubai“, in: Mike Davis, Daniel Bertrand Monk (Hg.), *Evil Paradises. Dreamworlds of Neoliberalism*, New York: 2007, S. 51) Für entschiedene Modernisten stellt sich im Schockerlebnis wohl lediglich ein sentimentaler Moment ein. Bei dem von John R. Harris entworfenen *Dubai World Trade Center*, dem einstigen Stolz der „Oil Urbanization“, der den Reigen von der Stadtseite her eröffnet. Zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung 1979 war der 150 Meter hohe Tower das höchste Gebäude des Nahen Ostens und galt als Megalomanie, für die es keine Verwendung gäbe. Heute wirkt Harris' dezent weißer Turm mit seiner ornamentalen und die Fenster verschattenden Konsolenfassade aus Betonfertigteilen wie ein deplatziertes, anachronistisches Relikt, das wehmütigen Modernisten zeigt, was mit all dem Geld, das Dubai um sich wirft, möglich gewesen wäre.

989 Der Grünstreifen zwischen Schnellstraße, Metro-Viadukt, den Parkbuchten und Nebenspuren ist reine Kosmetik. Fußläufig ist die Strecke nur zu erschließen, wenn man bereit ist, einige gefährliche Schnellstraßenzubringer risikoreich zu überqueren (von der Hitze, dem Verkehrslärm und Abgasen zu schweigen). Auch die Verwertung der Erdgeschoß-Sockel trägt dazu bei, einen unleidlichen „Nicht-Ort“ zu formieren. Neben abweisenden Hotellobbys sind Bankfilialen und Fastfood-Ketten eingemietet, die mehr oder weniger einen Drive-In-Betrieb bedienen.

990 George Katodrytis, „Metropolitan Dubai and the Rise of Architectural Fantasy“, in: *Bidoun Magazine*, 4/2005

Realisierungsdefiziten. – Sie lernen von Jon Jerde.⁹⁹¹ Der große Projektentwickler Emaar Properties konzipierte für Dubais neuere Stadtentwicklungsgebiete, den zweiten und dritten Skyscraper-Cluster *Downtown Dubai* und *Dubai Marina* städtebauliche Masterpläne, die sich um öffentliche Freibereiche konzentrieren. In *Downtown Dubai* am Fuß des *Burj Khalifa* ist es eine Promenade um eine gewaltige, swimmingpoolblaue künstliche Wasserfläche (mit einem allabendlichen Wasserfontänen-Spektakel, mehr oder weniger einer Kopie der *Fountains of Bellagio*), die nach Jon-Jerde-Methode mit Terrassen-Cafés und -Restaurants der *Dubai Mall* besetzt ist.⁹⁹² Und in der *Dubai Marina* ermöglichen die beidseitigen Fußgänger-Promenaden am Yachthafen, die ebenfalls mit Cafés und Shops staffiert werden (sollen), einen öffentlichen Bereich. Bei der *Dubai Marina* besteht der städtebauliche Lernprozess aber auch einfach darin, ein bereits erfolgreich realisiertes Stadtentwicklungsmodell weitestgehend zu replizieren: Vancouvers Großprojekt *Concord Pacific Place*, ein Ensemble von Apartment-Türmen um einen Yachthafen am False Creek. *Dubai Marina* ist „almost a perfect clone of downtown Vancouver – right down to the handrails on the seawall, the skinny condo towers on townhouse bases, all around a 100-per-cent artificial, full-scale version of False Creek filled with seawater from the Persian Gulf.“⁹⁹³ Ein Plagiat ist *Dubai Marina* allerdings keines, sondern ein Selbst-Plagiat, denn Emaar Properties warb die kanadischen Planer des *Concord Pacific Place* ab.⁹⁹⁴ Freilich sind jedoch auch diese Freibereiche selbst als Konsumtionsformen konzipiert, „spatial products“ einer konsumorientierten Urbanitätskonfiguration. Eine Jon Jerde-Welt. Denn: „The architecture of this city is almost purely semiotic, playing the game of grafted signification, theme-park-building. Whether it represents generic historicity or generic modernity, such design is based in the same calculus as advertising, the idea of pure imageability, oblivious to the real needs and traditions of those who inhabit it.“⁹⁹⁵

991 Das *Festival Waterfront Center* in der *Dubai Festival City*, einem Groß-Development im hinteren Bereichs des Creeks, ist Jon Jerdes eigener Beitrag. Jerde entwickelte eine Mall mit Boulevard entlang eines künstlichen Kanals.

992 Immerhin scheint es wenigstens lediglich dem engstirnigen neoliberalen Wirtschaften der Entwicklungsgesellschaften geschuldet, dass *Downtown Dubai* nur dem Namen nach eine Metrostation beigeordnet wurde. Und nicht jene segregationistische und rassistische Perfidie, mit der die *Walden Galleria Mall* in Buffalo, New York, sicherstellte, dass sozial schwache Schichten aus der Innenstadt dem Shopping Center fernbleiben: „the plan for the immense suburban shopping complex intentionally avoided accommodating city busses, thereby making it difficult for residents of the inner city not only to shop there but also [...] to work there. [...] Without proper public transportation, they are unapproachable by the less affluent who do not have cars.“ (Mark Gottdiener, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001, S. 153) Der Tod einer 17-jährigen Schwarzen aus der Innenstadt, die zum Erreichen ihres Arbeitsplatzes mit einem öffentlichen Bus eine siebenspurige Verkehrsschneise queren musste und dabei überfahren wurde, weil die Mallbetreiber eine direkte Anbindung verweigerten, entlarvte die rassistische Strategie bei einer erfolgreichen Schadenersatzklage der Hinterbliebenen.; In: Evelyn Nieves, „In the Wake of a Teen-Ager's Death, a Cloud of Racism, Then a Lawsuit“, in: *The New York Times*, 19.12.1996

993 Trevor Boddy, „False Creek, Dubai“, in: *BC Business*, 1.9.2006

994 „[T]he true legacy of Vancouver is not the replication of a city itself, but the transfer of its consultants abroad.“; In: Timothy Moore, „Two or False. Vancouver Replicants“, in: Todd Reisz (Hg.), *Al Manakh 2. Gulf Continued*, Amsterdam: 2010, S. 172

995 Michael Sorkin, „Introduction“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. xiv-xv



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Stadt-Szenerien von *Downtown Dubai* und *Dubai Marina*



Ein einbegriffener Teil der Jon-Jerde-Welt ist die Fortifizierung der Mall- und Resort-Enklaven vor denen, die ökonomisch nicht teilhaben können und sollen. In der ethnischen Segregation des Scheichtums heißt dies: „Die Fremden aus Pakistan, Kenia und Somalia führen [bei geringen Einkommen] Aufsicht in Einkaufszentren [...], stehen Wache an den Schranken der Hotelzufahrten. [...] Sie wachen über die Hautfarbe und schließen die eigene aus.“⁹⁹⁶

„An adult Disneyland, where Sheikh Mohammed is the mouse“⁹⁹⁷

Die Trilogie der Palmeninseln ist Dubais schlagzeilenträchtigste Manifestation für seine Ideologie deklarativer Künstlichkeit. Die superlativischen Inselaufschüttungen in Form von Dattelpalmen hatten allein über das Marketing ihrer Planung einen wesentlichen Anteil daran, Dubais Image als Tourismusdestination und Investitionsstandort voranzutreiben. Hinter den aufgeschütteten Landzungen steht allerdings nicht allein die ewige Prätentiosität seiner Mächtigen. Sondern ebenso das rationale Kalkül, die lediglich 75 Kilometer lange natürliche Küste des Emirats massiv zu verlängern. Die exaltierte Palmenform, die immerhin aus einem Einfall Sheikh Mohammeds selbst hervorgegangen sein soll, ist sofern eine pragmatische Herangehensweise, neue Küstenlinien bereitzustellen.

Die Palmeninseln wurden freilich massiv von der Finanzkrise eingeholt. Fertiggestellt und weitestgehend verwertet ist nur die kleinste, die *Palm Jumeirah*. Bei der *Palm Jebel Ali* sind die Landgewinnungsarbeiten zwar vollendet, doch Investoren bleiben wegen der weltwirtschaftlichen Unsicherheit ebenso aus wie bei den künstlichen Weltkarteninseln *The World*. Die 300 brachliegenden Kleinstinseln von *The World* drohen jedoch nicht nur ökonomisch zu scheitern, sondern ein Opfer der Gezeiten zu werden. Die Brandung und ein erhöhter Meeresspiegel setzen dem fragilen Archipel zu.⁹⁹⁸ Die dritte Palmeninsel, *Palm Deira*, wird wohl ebenso wenig realisiert werden wie die gigantische Planstadt *Waterfront City*, deren Weiterverfolgung mehr oder weniger eingestellt wurde („on hold“).

Die Beinahe-Fertigstellung der *Palm Jumeirah* lässt sich allerdings nicht einfach mit dem Erfolg des Prestigeprojekts gleichsetzen. Weder ökonomisch, noch architektonisch. Erfolge verzeichneten lediglich einzelne Spekulanten im Zweitmarkt der Makler und Developer, ehe der hochgeheizte Spekulationsboom heißlief und die Objektpreise der *Palm Jumeirah* kollabierten. Die verhängnisvolle Marktentwicklung setzte besonders ihrer Entwicklerfirma Nakheel zu. Durch den Preiseinbruch zeigte sich endgültig, dass die 1250 auf

996 Helge Sobik, *Tausendundeine Nacht im Übermorgenland. Luftschlösser in Dubai*; Wien: 2006, S. 29

997 Johann Hari, „The dark side of Dubai“, in: *The Independent*, 7.4.2009

998 Der Wellenbrecherring bröckelt und die Kanäle zwischen den Inseln versanden. *The World* liegt aber ohnehin brach. Denn der durch die Finanzkrise angeschlagene Entwickler Nakheel sah sich gezwungen, die Bauarbeiten einzustellen und die Eigentümern der einzelnen Inseln, darunter einige Prominenz, scheint es wegen des Einbruchs von Dubais Immobilienpreisen nicht gelegen, diese zu verwerten. ; In: Alexander Smolczyk, „Versinkendes Prestigeprojekt. Dubai fürchtet den 'Welt'-Untergang“, in: *Spiegel Online*, 25.1.2011; <http://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/0,1518,741447,00.html>

den „Palmenwedeln“ repetitiv gereihten *Signature Villas* als reine Spekulationsobjekte herhielten. Nun stehen nicht wenige der eng gesetzten *Signature Villas* leer und ihre Eigentümer sind obendrein mit ökologischen Problemen konfrontiert. Denn die unzureichende Wasserzirkulation in den Lagunenarmen der Palme beeinträchtigt die Wasserqualität. Die Meerestemperatur erhöht sich in den heißen Sommermonaten unvorteilhaft, Algenbildung setzt ein.

Ein einschneidender Misserfolg ist auch die auf Viadukten geführte Monorail, die das Festland mit dem Hotel *Atlantis The Palm* am Scheitelpunkt des Wellenbrecherrings („The Crescent“) verbindet. Der Einschienenzug verfügt über keinen Anschluss an die reguläre Dubai Metro und ist nur via Taxifahrt zu erreichen. Und obendrein ist die Monorail nicht in das Tarifsystem der Dubai Metro eingebunden.⁹⁹⁹ Wenn die Monorail von der Gateway Station am Festland abfährt, bleibt einem das Meer selbst erst einmal verborgen. Denn den „Stamm“ der Palme („The Trunk“) besetzen eng gestellte Apartment-Batterien mit mehr als 15 Geschoßen. Entweder als Miami-Arquitectonica-Version oder im schein-arabischen Heritage-Stilkleid. So trostlos wie ein Kritiker schreibt, der meint „these look as though they were designed by architectural refugees from East Germany who added a few Islamic touches“¹⁰⁰⁰ sind sie nicht. Jedoch ebenso wenig glamourös. Sie verstellen nicht nur der Monorail die Sicht, sondern bereits die innen liegenden Blockreihen sind stark benachteiligt. Sie partizipieren wenig an ihrem Inseldasein.¹⁰⁰¹

Erst nachdem die beiden Stationen auf der Palme – die beide nach Developments heißen, die (noch) nicht realisiert sind: *Trump Tower* und *Palm Mall* – passiert worden sind, eröffnet sich die Perspektive durch das getönte Glas der Monorail. Auf beiden Seiten des Viadukts fächern sich die „Palmenwedel“ („The Fronds“) auf. 1250 *Signature Villas* aus einem Katalogsortiment von Mustergrundrissen und Stilapplikationen reihen sich eng gesteckt zu einem pervers sequentiellen „Mc-Mansion“-Suburbia. Die Strandhäuser in den Varianten „Arabic“, „Ranch“, „Spanish“, „New Mexican“, „Floridian“ und einigen weiteren Klischeestilen formieren endlose Ketten immergleicher Serien entlang der Sandstreifen. Die ewig identischen grünen Rasenteppiche, Dekorpalmen und türkisblauen Swimmingpools vor den einzelnen Einheiten erhöhen die Artifizialität der *Signature Villas*-Sequenzen in ihrer grotesken Sterilität noch. Ebenso die sichtliche Nichtbewohntheit der vielen Immobilien, auf denen Spekulanten und Celebrities mit falsch kalkulierenden Finanzberatern sitzen geblieben sind. Die Schlagbäume an den Zubringerstraßen, die jede der 16 Palmenwedel als eine *gated community* ausbilden, werden wohl nicht oft bewegt.

999 Die Monorail gehört nicht zur Dubai Metro, sondern wurde von einem privaten Konsortium errichtet. Zudem ist sie gegenüber den niedrigpreisigen Kilometertarifen der Taxiunternehmen nicht konkurrenzfähig.

1000 Blair Kamin, „In Dubai, you can't get there from here; architectural feats undercut by shoddy urban planning“, in: *Chicago Tribune*, 8.1.2010

1001 Und erst recht stellt sich keine Wahrnehmung der städtebaulichen Palme selbst ein. Die Großform ist eigentlich nur durch das Flugzeugfenster im Landeanflug auf Dubai klar zu sehen: „[T]he dimension of the symbolism more or less constitute a surface aestheticization that is ultimately only directed at the media presence, and not so much at personal experience and perception.“; Heiko Schmid, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009, S. 160



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Nakheel Properties, *Palm Jumeirah*, 2001-2010; Wimberly, Allison, Tong and Goo (WATG) mit Jeffrey Beers, Tihany Design und Wilson and Associates, *Hotel Atlantis The Palm*, The Palm Jumeirah, 2004-2008

Der artifizielle „McMansion“-Suburb der *Signature Villas* scheint eine perfekte Form architektonischer Bedeutungszuweisung für jenen westlichen Konsumismus sein, den sich die Dubai'in enthusiastisch in Form demonstrativer Amerikanisierungstendenzen aneignen. Als eine Art kleines Orange County auf Palmblättern fixiert er dieses Amerikanisierungsbegehren in ein präzises Bild.

Das apricotfarbene Megaresort *Atlantis The Palm*, das in der Front des Wellenbrechers thront und von der Monorail mit einer Schleifenfahrt zur Endstation inszeniert wird, treibt dieses Amerikanisierungsversprechen weiter. Repräsentieren die schein-kalifornischen *Signature Villas* Malibu Beach oder Orange County als kollektive Begehrensform der neuen Globalisierungseliten, steht *Atlantis The Palm* für den Topos des exklusiven Themenhotels. Denn die architektonische Amerikanisierung, die Dubai betreibt, repliziert nicht einfach Amerika als Themenarchitektur, sondern Amerikas Themenarchitektur. Jenes *Unreal America* der Freizeitparks, Atriummalls und „McMansion“-Enklaven, über das Ada Louise Huxtable verzweifelt.

„[T]he American state of mind, in which illusion is preferred over reality to the point where the replica is accepted as genuine and the simulacrum replaces the source. Surrogate experience and surrogate environments have become the American way of life. Distinctions are no longer made, or deemed necessary, between the real world and the false: the edge usually goes to the latter, as an improved version with defects corrected“¹⁰⁰².

Atlantis The Palm ist die eigentliche Monstrosität des künstlichen Archipels. Ein unbescheidenes Heiligtum des Camp-Geschmacks, das aussieht, wie ein Prachtbau des stalinistischen Klassizismus, gebacken aus Biskuitteig und rosa Punschlasur. Der Developer dieses wahrscheinlich hässlichsten Stücks Architektur der Stadt ist der südafrikanische Hotel-Tycoon Sol Kerzner, der Developer hinter Sun City, dem Las Vegas des Apartheid-Regimes. Das *Atlantis The Palm* selbst hat bereits einen namens- und beinahe baugleichen Vorläufer auf den Paradise Islands, Bahamas. Es ist so gesehen eine Themen-Kopie-Themen-Kopie in der Simulakren-Hochrechnung der Baudrillardisten. Lediglich die Brücke zwischen den Gebäudeteilen in Form eines maurischen Bogens und die schein-arabische Heritage-Ornamentierung unterscheiden es von seinem karibischen Kollegen.

Auch für die Bahamas hatte Kerzner die weltweit tätigen „Theming“-Spezialisten WATG engagiert. Jene Garanten dafür, das noch das kleinste architektonische Detail unter Showbereich einzusortieren ist. WATG kommissionieren mit der Stilsicherheit routinierter Las Vegas-Konfektionäre im Innenleben des *Atlantis The Palm* alles, was Disney-Zeichentrick an kulturindustriellen Meeresbewohnern hervorgebracht hat. Die illusionistisch verspielte Hotellobby ist eine einzige kitschige Aquarienwelt. In die Böden eingelassene Intarsien schlängeln sich wie Wasserpflanzen. Lampionartige Deckenleuchten erinnern an Kugelfische. Und

1002 Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 2

die sich um den zentral eingestellten blauen Muschelbrunnen sich platzierenden weißen Dekorsäulen sind kleine Art-Nouveau-Meisterwerke maritimer Metaphorik. Die Basis ist als bauchiger Fisch ausgebildet, der Schaft mit einer Schuppenhaut belegt und das Kapitell streckt sich palmenartig zur Decke. Flankiert wird die Szenerie mit bunten Wandgemälden. Naive Malerei in grellen Farben mit Poseidon, Meerjungfrauen und Seepferdchen. Aus dem Muschelbrunnen selbst entwickelt sich eine mehrere Meter hohe, sich aus dem Bläulichen ins Gelbe und Orange sich schraubende Skulptur aus züngelnden mundgeblasenen Glasteilen. Die buntgläsernen, ineinander verschlungenen Ringel des Künstlers Dale Chihuly erinnern an ein pflanzenartiges Gewächs – aus wuchernden Algen. Eine Assoziation, die unfreiwillig bei den Wasserverunreinigungen in den toten Enden der Palmblätter landet.

Wassertrübungen und Algen scheinen für Besucher der Palmeninsel aber ohnehin unwesentlich zu sein. Denn die Attraktion des *Atlantis The Palm* ist nicht der feine Sandstrand auf der Innenseite des Wellenbrechers, der den Blick auf die ferne Skyline der *Dubai Marina* freigibt, sondern der Themen-Waterpark *Aquaventure*. Der (quasi)natürliche Strand auf der künstlichen Palmeninsel bleibt mehr oder weniger zweite Wahl. Die Besucher bevorzugen für ihr Eintrittsgeld artifizielle Süßwasser-Lagunen in Spritzbeton-Felsformationen, die sich um eine mesoamerikanische Stufenpyramide mit Wasserrutschen verteilen.

Die Simulationsschleifen dessen, was es ebenso in Echt gäbe, nur eben weniger eindrucksvoll. Denn der Waterpark peitscht in seinen „Riverrides“ eine Brandung hoch, gegen die der domestizierte indische Ozean in der Innenseite der Palmeninsel nicht konkurrieren kann. Der *Aquaventure*-Waterpark ist eine artifizielle, in sich gekehrte „Exklusionsinsel“ auf der Insel. Nicht einmal seine eigene fantastische Lage inszeniert sie. Den palmenumwucherten Lagunen und „Riverrides“ – wo man sich auf Reifen durch lange Kanäle strudeln lassen kann – ist selbst die Skyline-Kulisse von *Dubai Marina* gleichgültig.

„Dubai is the global city's global city. It is trying to be in the world before it is in the Gulf“¹⁰⁰³

Dubais superlativische Megamalls perfektionieren die Cocoon-Logik der Selbstisolierung eingekapselter „Exklusionsinseln“. Sie sind ein definitiver „fantasy urbanism devoid of the city's negative aspects: weather, traffic, and poor people.“¹⁰⁰⁴ Sie vereinen Dubais amerikanische Stadtästhetiken mit der diesbezüglichen lebensstilistischen Entsprechung. Die Megamalls zelebrieren Dubais „Verwestlichung“. Seinen entfesselten westlichen Konsumismus, der nur dürftig unter einem arabischen Schleier verhüllt wird. Denn „Dubai thrives on consumerism. This is a city that owes its early survival and its current momentum on trading. Everything

1003 Keller Easterling, „On Pirates, Statisticians and Cruise Ship Directors. A conversation with Keller Easterling“ (Interview mit Nader Vossoughian), in: *Bidoun Magazine*, 7/2006

1004 Margaret Crawford, „The World in a Shopping Mall“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 22

points to consumption. This turns any city into a theme park seeking to sell the arabesque, tropical, oriental and international, all in one. [...] Dubai is a constructed leisure land. It is more like a diagram, a system of staged scenery and mechanisms of good time.¹⁰⁰⁵

Dubai feiert sich als superlativisches Einkaufsparadies, dass shoppingbegeisterte Touristen mit Steuerfreiheit und Megamalls lockt. Zugleich stellen die Shopping Center neben den großen Hotel-Lobbies die Orte des gesellschaftlichen Lebens.¹⁰⁰⁶ Dieses gesellschaftliche Leben ist dementsprechend so defizitär wie ihre Öffentlichkeitsformen, die in ihrer Instrumentierung von Wirklichkeit eine ständige Gewaltsamkeit disziplinierender Eingriffe und Exklusionen vornehmen. Themenarchitekturen sind dabei eine wesentliche Funktionsstelle der Shopping Center als sozial und ökonomisch eindeutig definiertes Konsumtionsmodell. Denn in der Synthese der beiden amerikanischen Urbanitätserlebnisse Mall und Freizeitpark kulminiert die Selbstbewegung beider im sozialen Feld, wie Margaret Crawford schreibt: „the two forms converge – malls routinely entertain, while theme parks function as disguised marketplaces. Both offer controlled and carefully packaged public spaces and pedestrian experiences to auto-dependent suburban families already primed for passive consumption by television – the other major cultural product of the [American] fifties.“¹⁰⁰⁷

1005 George Katodrytis, „The Dubai Experiment“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 40

1006 Das weltweit promotete, einmonatige „Dubai Shopping Festival“ mit seinen Preisrabatten bildet die touristische Hochsaison und gleichzeitig das höchste religiöse Fest des Scheichtums. Auch die kulturellen Aktivitäten finden in den Malls statt, wie der Journalist Youssef Ibrahim lakonisch schreibt: „For years now, Gulf Arabs have confused modernity with tall buildings, sophistication with the ability to trade on the New York Stock Exchange, and true education with the construction of gleaming, albeit vacuous, campuses. True, in the past four decades [...] oil-rich Arabs have grown accustomed to buying anything. [...] But whenever they have encountered [...] questions of taste and the arts – their mercantile approach has crumbled [...] in a country in which the height of sophistication consists of chatting on cell phones in movie theaters at shopping malls.“ (Youssef Ibrahim, „Can Culture Be Bought In the Gulf ?“, in: *The New York Sun*, 5.2.2007) Der in seiner Funktion als Kulturdirektor der *Dubai Culture and Arts Authority* bei der Entwicklung kultureller Einrichtungen gescheiterte deutsche Theater-Intendant Michael Schindhelm bestätigt in *Dubai Speed*, das seine Eindrücke verarbeitet, diese weitestgehende Gleichgültigkeit der Einheimischen gegenüber Kultur und Tradition. Die Emiratis haben „für ihre eigene Tradition lange nur Verachtung übrig gehabt. Die Inder hätten sie in Anzüge gesteckt, und der Dischdasch sei nur deshalb wieder in Mode gekommen, um den Indern und der ganzen Welt zu zeigen, wer jetzt Herr im Land ist.“ (Michael Schindhelm, *Dubai Speed*, München: 2009, S. 113) Schindhelms eigene Tätigkeiten scheiterten jedoch nicht allein an emiratischen Bildungsdefiziten. Diese werden zwar mit der komischen Episode verdeutlicht, dass ein Entscheidungsträger Schindhelm mit der Vorstellung konfrontiert, das geplante Opernhaus Dubais müsse *König der Löwen* als Musical in die Stadt bringen, um „the most comprehensive cultural destination in the world“ zu werden. (S. 50) Das eigentliche Missverständnis liegt, so Schindhelm, jedoch in einem rein instrumentellen Verstehen kultureller Einrichtungen. Es gehe nur um Geld und Prestige. Strategieberater empfehlen den lokalen Developern der Stadtentwicklungsgebiete Galerien, Museen, Theater. Doch diese werden kommerziell als Wertsteigerungen definiert. Kulturelle Einrichtungen müssen dabei jedoch auch in sich profitabel sein. Und sei es nur, weil sie es im Westen nicht sind. „Wirklich wichtig ist, daß sie [die Kultur] Geld bringt. [...] Das gilt erst recht, wenn der Beweis angetreten werden soll, dass diese Sache, bei uns unprofitabel, hier profitabel gemacht werden kann. Das ist ihr Stolz. Wer ihn nicht teilt, hat keine Chance.“ (S. 229) Wer sich dem emiratischen Prestigedenken verschließt, hat verloren. Denn „Dubai [ist] [...] es gewohnt, die Spielregeln neu zu erfinden.“ (S. 174). Für den Einwand, dass die selbstredend „in einer *neuen Größenordnung*“ vorgesehenen Theater und Opern in ihren Kapazitäten schlichtweg nicht mehr bespielbar sind, ist in diesem Denken kein Platz.

1007 Margaret Crawford, „The World in a Shopping Mall“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992, S. 16; Crawford begreift Themenpark-Attraktionen in Shopping Center als Mechanismen einer „indirect commodification“: „a process, by which nonsalable objects, activities, and images are purposely placed in the commodified world of the mall.“; S. 14



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: DP Architects, *Dubai Mall*, 2003-2008; F+A Architects, *Mall of the Emirates*, 2002-2005



Dubais Megamalls sind jeweils Steigerungsformen eigener und weltweiter Rekorde. Gegenwärtig beherrscht die 2008 fertiggestellte *Dubai Mall* das Ranking.¹⁰⁰⁸ Die am Fuß des *Burj Khalifa* platzierte *Dubai Mall* (350.000 Quadratmeter Verkaufsfläche) und die 2005 eröffnete *Mall of the Emirates* mit der Indoor-Skihalle *Ski Dubai* (220.000 Quadratmeter Verkaufsfläche plus 22.000 Quadratmeter Skipiste) sind die Premium-Adressen des Scheichtums.¹⁰⁰⁹

Beide Malls arbeiten allerdings nur partiell mit Themenarchitektur, um Sinneseindrücke zu selegieren. Sie arrangieren einzelne Themenattraktionen in weitestgehend konventionell reduzierte visuelle Routinen. In der *Dubai Mall* ist es ein „Theming“ traditioneller arabischer Architekturelemente, die den „Gold Souk“ szenisch hervorheben: eine detaillierte arabische Kuppelhalle und eine eindrucksvolle Nachthimmel-Simulation über einem eingestellten Heritage-Kolonnaden-Kreis. In der *Mall of Arabia* ist der Indoor-Snowpark *Ski Dubai* themenarchitektonisch als (lawinensicheres) Alpenerlebnis verkleidet. Bezeichnenderweise jedoch nur der einsehbare Bereich der Talstation – wo sich Mallbesucher an die Glasscheiben drücken und das *Kempinski Hotel*, das Teil der *Mall of the Emirates* ist, 15 rustikale „Ski-Chalets“ im Alpinstil anbietet. Die raumhohen Fenster der „Ski-Chalets“ öffnen sich nicht zum indischen Ozean, sondern in die künstlich belichtete Skihalle und zeigen künstliche Felsformationen, schein-authentische Skihütten und ein aufgepinseltes Alpenpanorama.¹⁰¹⁰

Reine Themenmalls sind die *Mercato Mall* in der Verkleidung toskanischer und venezianischer Renaissance-Architektur, die sehr Las Vegas-mäßige, schein-glamouröse *Wafi Mall* mit altägyptischer Staffierung und die *Ibn Battuta Mall*, in der die Entdeckungsreisen des berberischen Gelehrten Ibn Battuta in geographischen Themensektionen inszeniert sind. Die sechs Themenbereiche rekonstruieren vermeintliche Eindrücke Chinas, Indiens, Persiens, Ägyptens, Tunesiens und Andalusiens, so wie sie der Entdecker im 14. Jahrhundert bereiste. Die 2005 fertiggestellte *Ibn Battuta Mall* ist die größte Themenmall der Welt und zugleich das drittgrößte Shopping Center des Emirats (250.000 Quadratmeter). Vergleicht man sie mit der 2002 eröffneten *Mercato Mall*, der ältesten Themenmall Dubais, erscheint diese mit ihrer vergleichsweise kleinen Verkaufsfläche

1008 Die Bezeichnung der *Dubai Mall* als weltgrößtes Einkaufszentrum bezieht sich nicht auf die Verkaufsfläche (gross leasable area), sondern auf die Gesamtfläche (1.124.000 Quadratmeter). Nach der Verkaufsfläche ist sie im weltweiten Vergleich bereits aus den Top 10 gefallen. Die *New South China Mall* in Dongguan führt diese Rangliste an (600.000 Quadratmeter) und liegt in der Gesamtfläche auf Rang 2 (890.000 Quadratmeter). Sie ist allerdings eine „Dead Mall“ mit einem kompletten Leerstand seit ihrer Eröffnung 2005. Die Jahrzehnte führende *West Edmonton Mall* erreicht bei einer Verkaufsfläche von 350.000 eine Gesamtfläche von 570.000 Quadratmetern.

1009 Und sie werden es bleiben. Denn die Fertigstellung der *Mall of Arabia*, des neuesten weltgrößten Shopping Centers, scheint wegen der Finanzkrise und der allgemeinen Marktsättigung zweifelhaft. Derzeit sind die Bauarbeiten eingestellt, es heißt „on hold“.

1010 „Im dreistöckigen Luxus-Ski-Chalet mit seinen drei Schlafzimmern gibt es noch natürliche Lichtquellen, in den normalen Chalets dringt an 24 von 24 Stunden dagegen nur das Neonlicht der Skihalle durchs Fenster. Nachts rieselt dort drinnen Schnee von der Decke, tagsüber Musik.“ (Helge Bendl, „In Dubai fallen bis zu 25 Tonnen Schnee pro Nacht“, in: *Die Welt*, 18.2.2011) *Ski Dubai* ist jedoch nicht nur für Menschen der arabischen Halbinsel ein exotisches Urlaubsziel, sondern ebenso für westliche Journalisten, die für ein launiges Reisefeuilleton auf ein verlängertes Wochenende in den Ski-Urlaub nach Dubai geschickt werden. Wenn sie auf den Energiebedarf von *Ski Dubai* zu sprechen kommen, verweisen sie in der Regel beiläufig auf ein Kuriosum: auf Heizpilze, die auf der Terrasse der Skihütte dafür sorgen, dass einkehrenden Wintersportlern nicht kalt wird.

(23.000 m²) lediglich wie eine Expositur. Wie ein weiteres, anzureihendes Themen-Setting, dass jedoch in keiner Konkurrenz zur schieren Unermesslichkeit der materiellen Herstellungsleistung der *Ibn Battuta Mall* steht, die obendrein mit einer scheinheiligen Episierung via „Edutainment“-Beilegungen eine Verstetigung der Effekte erzeugt.

Die Besonderheit der *Mercato Mall* liegt letztlich im Fehlen jeglicher Besonderheit. Die unter Beteiligung des italienischen Kunstgeschichtlers Daniele Morelli hergestellten Renaissance-Eindrücke unterscheiden sich in nichts von den florentinischen und venezianischen „Theming“-Korruptionismen, die anderswo Outlet Center oder Golf-Resorts verschönern. Die Konventionen der regentschaftlichen Disney Imagineering-Leitideologie werden bei der *Mercato Mall* so penibel wie einförmig eingelöst. Dabei ist es keineswegs Gleichgültigkeit, mit der der Developer Al Zarooni Group historische Verweise platzierte. Sondern reizloser Konformismus der materiellen Realisierung in grellen Pastellfarben und porösen Blendwerk.

Die *Mercato Mall* zeigt sich als mediterranes Stadtensemble – in der Verkleidung aggressiv farbiger Renaissance-Palazzi und zweier exponierter (jedoch nicht freistehender) Campanili an den Eckpositionen der Frontseite zur *Jumeirah Road*. Wobei der Erste sehr eindeutig ersichtlich eine Grobversion des *Campanile di Giotto* des *Florentiner Doms* ist. Im Atrium der Mall reihen sich ebenso reich ornamentierte und gleißend rosa und hellblau gefärbte Fassadenkulissen entlang des tonnenförmigen Glasdachs. Das Atrium scheint sich jedoch weniger als lose Reminiszenz an die Mailänder *Galleria Vittorio Emanuele II* zu verstehen, denn als kleines Franchise des *Europa Boulevard*, der gleicher als gleichen Themensektion der *West Edmonton Mall*. Denn letztlich möchte die *Mercato Mall* weit eher eine florentinische Version der disneyfizierten *Europa Boulevard*-Themenwelt sein als eine toskanische Renaissance-Stadt.

So gesehen scheint das semiotische Verweismodell weit weniger seinen themenarchitektonischen Referenten einlösen zu wollen, denn mit seinen Zeichen die Konventionen themenarchitektonischer Referenzierung zu zeigen. Die *Mercato Mall* bestrebt, eine Themenmall zu sein – eine Themenmall wie das *Europa Boulevard*. Sie will ein Spektakel sein, wie es bei Debord heißt, eine „Spezialisierung der Bilder der Welt [...] vollendet in der autonom gewordenen Welt des Bildes [...], in der sich das Verlogene selbst belogen hat. Das Spektakel überhaupt ist, als konkrete Verkehrung des Lebens, die eigenständige Bewegung des Unlebendigen.“¹⁰¹¹

Die nicht-exklusive Stellung der *Mercato Mall* ist folglich ein Effekt einer expliziten Konformität zu den Genreregeln und -techniken des kommerziellen „themed place-making“ (Edmonton), nicht zu einem geschichtlichen Referenten (Florenz). Konformismus heißt, einen Eklektizismus derber Vereinfachungen, geschichtlicher Ungereimtheiten und stilistischer Erfindungen zu feiern – jedoch in den konventionellen themenarchitektonischen Kompensationsmustern eines *Europa Boulevard*s. Eben deswegen, weil es die „Theming“-Konventionen sind.

1011 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: 1996, S. 13



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Al Zarooni Group und Daniele Morelli,
Mercato Mall, Dubai, 1999-2002



„Dubai will shock anyone who isn't from Las Vegas“¹⁰¹²

Die Themenarchitektur der *Ibn Battuta Mall* hingegen möchte nicht nur größer sein als die der Konkurrenten, sondern auch *mehr*. Selbst in den Verlogenheiten der „Themings“, die nicht weniger als sechs Settings einzelner exotischer Reiseziele umgreifen, die der gleichnamige berberische Gelehrte und Entdecker im 14. Jahrhundert bereiste.¹⁰¹³ China, Indien, Persien, Ägypten, Tunesien und Andalusien serviert die *Ibn Battuta Mall* als ein eindrucksvolles visuelles Fest, dass sich allein über die Opulenz und den inhaltlichen Reichtum seiner themenarchitektonischen Simulationen über jeden Zweifel über die Korrektheit der Rekonstruktionen erhebt. „[A]s a perfect, perhaps too literal, instance of [...] [a] greenhouse production, for which not only climate but also geography and history have been manufactured.“¹⁰¹⁴

Der Vorwurf selbst, die „Theming“-Konsultanten MTE Studios würden die Eindrücke des weitgereisten Ibn Battuta nicht korrekt wiedergeben, die Themenszenen seien „underwritten by anachronistic and manipulated histories, altering and displacing Ibn Battutas original narrative“¹⁰¹⁵, ist letztlich jedoch so unerheblich wie seicht. Denn selbstredend stellen sich MTE Studios auf die Seite der Effekte. – So sind in der Mehrheit die konkreten Themendesigns dem ehrwürdigen Forschungsreisenden wohl ebenso fremd wie die Air Condition, der *Woolworths* oder das IMAX-Megaplex. Doch MTE Studios kreieren eben Effekte, deren Verlockungen einzugestehen sind: „A purist would niggle about materials and anachronisms, but only a hopeless pedant could fail to be impressed – and not just by the scale, but by the sheer *fun* of it all. [...] [This is] nothing if not orientalism at its most exuberant.“¹⁰¹⁶

Die Besonderheit der *Ibn Battuta Mall* liegt jedoch keineswegs in der Fiktionalität ihrer Bilder. Sondern in der offensiven „Edutainment“-Didaktik, die eigene geschichtliche Unrichtigkeiten in eine Form von Episierung

1012 Seth Sherwood, „The Oz of the Middle East“, in: *The New York Times*, 8.5.2005

1013 Abu Abdullah Muhammad Ibn Battuta aus dem marokkanischen Tanger hatte zwischen 1325 und 1353 weite Teile der islamischen Welt und Ostasiens durchstreift. Er bereiste Ägypten, Damaskus, Jerusalem, Mekka und die arabische Halbinsel. Er passierte das Horn von Afrika und erreichte Mogadischu und Sansibar. Über Konstantinopel stieß er zur Wolga und zum Kaspischen Meer vor. Er durchquerte Afghanistan und erreichte Indien, von wo er über die Malediven und Ceylon schließlich weiter bis nach China segelte. Eine zweite Reise ab 1349 führte Ibn Battuta weiter noch nach Andalusien, in die Sahara, nach Timbuktu und an den Niger.

1014 Gökce Günel, „A Flying Man, a Scuttled Ship, and a Timekeeping Device: Reflections on Ibn Battuta Mall“, in: *Public Culture*, 3/2011

1015 Chae Ho Lee, „Ibn Battuta: Edutaining the World?“, in: *Visible Language*, 1/2010; Lee resigniert angesichts seiner Fehlerprotokollierung mit der Einsicht, dass die „educational goals [...] have been compromised by political and commercial imperatives. The creation of a themed retail environment whose goal is to educate and entertain are added to the mall as an element of prestige for mall patrons, expressing opulence and luxury as a method to engage viewers in the themed courts. The themed retail environments, however, have led towards consumptive rather than learning behaviors.“; ebenda

1016 Tim Mackintosh-Smith, „Edutaining Dubai“, in: *Saudi Aramco World*, 2/2008; Der Arabistiker Tim Mackintosh-Smith beforcht selbst Ibn Battutas Reisen. Den geschichtlichen Unrichtigkeiten begegnet der Experte jedoch unbefangen: „Wasn't this all just 'instant heritage', 'history lite', ready-made, packaged and imported? On the other hand, given that virtually everything else was imported, from the English mall manager to the cream in the zucchini soup, why not import the history too?“, ebenda

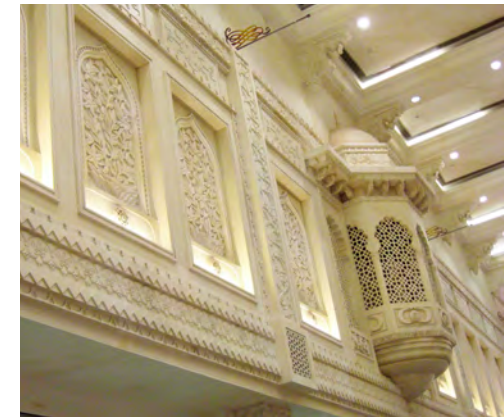
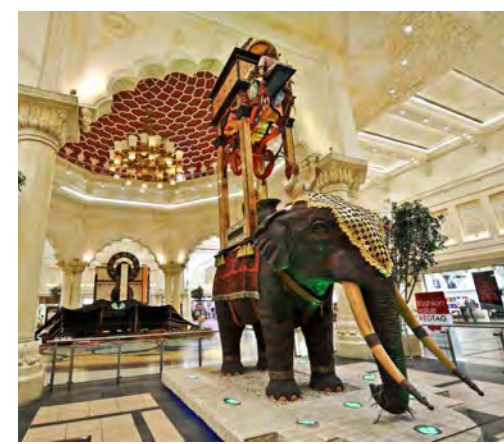
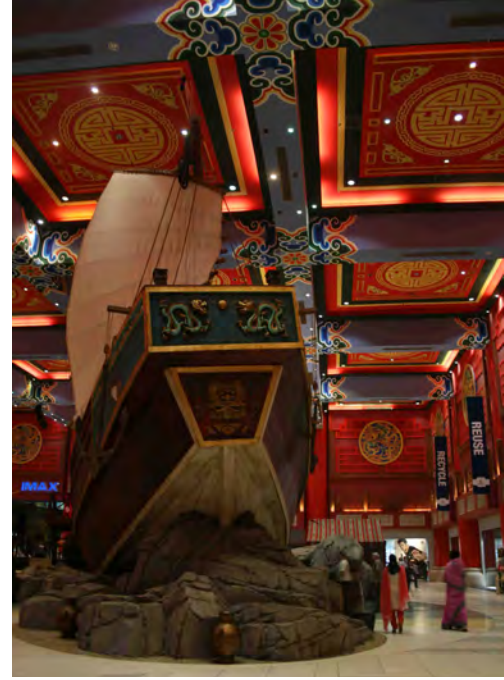
einspannt, zugleich jedoch noch über explizite Verweise als Fehler kennzeichnet. Die Kuriosität der *Ibn Battuta Mall* ist nicht, dass sie leichtfertig Orte und Zeiten vermengt, um die Themen-Fiktionen in ihrer bildlichen Eindringlichkeit zu steigern. Sondern die scheinbar wohlmeinende „Edutainment“-Politik, die eigene Fehler offen bloßstellt und doch zertifiziert. Beigestellte Vitrinen mit besonderen Exponaten, Modelle, historische Figuren und Erfindungen sowie Begleittexte bescheinigen den „Themings“ eine vermeintliche Echtheit. Jedenfalls eine Echtheit der Reproduktion, selbst wenn das Reproduzierte sich geschichtlich nicht mit Ibn Battutas Expeditionen deckt (– wie man sich freimütig eingesteht).

Die besondere Komik dieser wortreich trügerischen „Edutainment“-Zertifikate liegt jedoch in ihrer eigenen Bedeutungslosigkeit. Denn die in ihrer Reichhaltigkeit und Detailpräzision so beeindruckenden Szenografien der *Ibn Battuta Mall* sind auf sie eigentlich in keinsten Weise angewiesen. Es würde keine Rolle spielen, wenn die sechs „Courts“ der eingeschößigen Megamall nicht in einer geographisch korrekten Positionierung gereiht wären. Denn nichts desto trotz ist die *Ibn Battuta Mall* ein Shopping Center. Eines, in dem zwar weit mehr fotografiert wird. Doch liegt dies einfach an den effektvollen optischen Reizen der Dekorationen, nicht an deren stilgeschichtlicher Fehlerlosigkeit.

So ist es bezeichnend, dass eines der beliebtesten Fotomotive die Starbucks-Filiale ist, die in die prächtig gekachelte Kuppel des „Persia Court“ eingestellt ist. Die Kuppel selbst ist in ihrer reichen Ornamentik sehr eindrucksvoll (– mit oder ohne der Kenntnis, dass es sich um eine Rekonstruktion der *Sheikh Lotf Allah Moschee* in Isfahan handelt). Doch erst die semantische Konfrontation der schein-traditionellen Architektur einer persischen Moschee mit dem Starbucks-Emblem, dem ikonischen Zeichen kultureller Amerikanisierung, macht die Szenerie unvergleichlich.

Noch bezeichnender ist es, dass die meistfotografierte Themen-Sektion der exotische „China Court“ ist. Die größte und pompöseste Sektion. Der „China Court“ ist der eigentliche Beweis dafür, dass die Mallbetreiber und MTE Studios im Zweifel letztendlich dem Effekt den Vorzug geben. Und sogleich der eigentliche Beweis für die Bedeutungslosigkeit ihres eigenen didaktischen Beiwerks. Denn der „China Court“ lässt sich schwer eingliedern in das explizite Ziel, das die beinahe musealen „Edutainment“-Lektionen verfolgen. In die Intention, die einzelnen geographischen Themenwelten als besondere geschichtliche Zivilisationsleistungen der islamischen Welt zu preisen.

Die Kontingenzerlebnisse, die die *Ibn Battuta Mall* noch in ihrer „Edutainment“-Manipulation erzeugt, werden jedoch noch durch eine zweite Ebene der Irritation gesteigert. Denn es ist keineswegs so, dass allein die Historien-Eventisierung der MTE Studios zeitlich und örtlich unstimmmige geschichtliche Stile fokussiert. Sondern bereits einzelne Episoden von Ibn Battutas Reiseerlebnissen selbst sind nicht weniger selektiv und fiktional als die „Themings“ der *Ibn Battuta Mall*. Historiker ziehen Teile der Reiseniederschrift, die Ibn Battuta nach seiner Heimkehr dem Dichter Mohammed Ibn Dschuzaj diktierte, in Zweifel.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: „China Court“ und „India Court“: Callison Architects, DEWAN Architects, MTE Studios und Nakheel Properties, *Ibn Battuta Mall*, 2002-2005

Einige Beschreibungen der erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckten *Rihla* („Reisetext“) sind Erfindungen, andere Beschreibungen Plagiate älterer Reiseberichte. So ist es eine delikate Feststellung, wenn man dem „China Court“ bescheinigt, er würde Ibn Battutas Reiseeindrücken¹⁰¹⁷ wenig gerecht werden. Denn die *Rihla* selbst wird ihnen in der Meinung der Historiker wenig gerecht. Beim „China Court“ ist der Schwindel nur offensichtlicher, weil sich seine Dekorationen auf die stilistisch weitaus ausgereifteren (und populärerem) Formgebungen der Ming-Dynastie beziehen.

Die Ming-Kulissen sind in ihrer Kennzeichnung sehr eindringlich – und sehr rot. Die dominierende Farbe des „China Court“, die traditionell Glück und Reichtum symbolisiert, zieht sich zudringlich durch das Exterior- und Interior-Design der Themensektion. Die Fassaden des voluminösen Eingangssegments orientieren sich dabei an Pekings *Verbotener Stadt* und dem Konfuziustempel *Palast der Himmelsverehrung (Chaotian Palace)* in Nanjing. Der Einlass zeigt sich als *Shenwu Tor* der kaiserlichen Residenz. Säulenreihen mit dekorierten Gebälk und traditionelle Dächer mit geschwungenen Giebel, die mit glasierten Dachziegeln in der kaiserlichen Farbe gelb gedeckt sind, verkleiden in strenger Symmetrie den Gebäudetrakt, der als *iconic landmark* für die Verkehrskolonnen an der Sheikh Zayed Road fungiert.¹⁰¹⁸

Mit dem Eintritt in sein Inneres greifen farbgewaltige Deckenkonstruktion mit florale Mustern, Drachen und Phönixen nach einem. Detailliert verzierte Sparren verweisen auf die üppigen Deckenkonstruktionen des *Wuxianguan-Tempel (Tempel der fünf Unsterblichen)* in Guangzhou und des *Himmelstempels* in Peking. Doch die didaktische „Edutainment“-Intention, kulturelle Leistungen der islamischen Welt hervorstreichend, wird selbst im „China Court“ abgearbeitet. Denn die mächtige, 24 Meter lange chinesische Dschunke, die als spezielle Attraktion in der Haupthalle des „China Court“ platziert ist, zeigt nicht nur den Schiffstyp, mit dem Ibn Battuta nach China segelte. Sondern sie soll gleichzeitig eine Reminiszenz an die Expeditionen des Zheng He sein. Zheng He, der bedeutendste Seefahrer der chinesischen Geschichte, gehörte bezeichnenderweise der moslemischen Hui-Ethnie an.¹⁰¹⁹

Gegenüber der Inszenierung des (noch weit größeren) Nachbaus von Columbus' *Santa Maria* in der *West Edmonton Mall* ist das Szenario um die reizvoll ornamentierte, dreimastige Dschunke jedoch regelrecht bescheiden. Denn das chinesische Segelschiff ist sie nur zum Teil, und obendrein in eine mehr als dürftige

1017 Ibn Battuta reiste im Dienste des Sultanats von Delhi auf dem Seeweg nach China, um dort die Funktion eines Botschafters zu bekleiden. Im China der Yuan-Dynastie, als das mongolische Kaiserhaus über das Reich regierte, florierte der Handel mit arabischen und persischen Kaufleuten über die Seidenstraße(n). Entgegen seiner eigenen Schilderungen drang Ibn Battuta zwar nicht in die Hauptstadt Peking vor, jedoch erreichte er die bedeutenden Metropolen Quanzhou, wo bereits eine Kolonie arabischer Händler lebte, und die weiter nördlich gelegene, damalige Millionenstadt Hangzhou (nahe Shanghai).

1018 Die Endsektion des „China Court“ ist wegen ihrer Position ein gewöhnlicher Einstieg ins Ibn Battuta-Expeditions- und Shopperlebnis. Die Etappeneinteilung der einzelnen Themengeographien ist jedoch freigestellt. Den einzelnen Courts sind separate Eingänge und Parkflächen zugeordnet. Taxis werden per Anweisung eines Ländernamens dirigiert. Die Metrostation entlässt ihre Fahrgäste gegenüber dem zentralen „Persia Court“.

1019 Die Expeditionen des Zheng He hatten die chinesische Flotte 50 Jahre nach Ibn Battuta bis an den persischen Golf und an die Ostküste Afrikas geführt, von woher sie Reichtümer, arabische und afrikanische Diplomaten sowie Giraffen mitbrachten. Die Dschunke der Ibn Battuta Mall entspricht jedoch nicht den weit größeren „Schatzschiffen“ des Zheng He, die bis zu 80 Meter lang waren.

Wasserfläche eingestellt. Ihr Deck kann nicht betreten werden, lediglich der über eine simulierte Havarie mit einer artifiziellen Felsformation an zwei Stellen geborstene Schiffsrumpf. Im Vergleich dazu ist die *Santa Maria* der *West Edmonton Mall* in eine künstliche Lagune eingelassen und wird von einer kleinen Flotte gelb lackierter Mini-U-Boote sekundiert.

Jedoch steht die Dschunke zweifelsohne vor einer opulenteren Kulisse. Öffnet sich über der kanadischen *Santa Maria* lediglich ein weites gläsernes Atrium, thront über der chinesischen Dschunke eine opulente Kassettendecke. Mächtige blaue Sparren, die an den Knoten in kräftigen Farben floral ornamentiert sind, kreuzen sich über dem leuchtenden Rot der verzierten Konsolenelemente. Die repetitive Dichte knalliger Ornamentik erhebt den „China Court“ zur aggressivsten „Theming“-Perversion, zum reizintensivsten Bildeindruck der *Ibn Battuta Mall*.

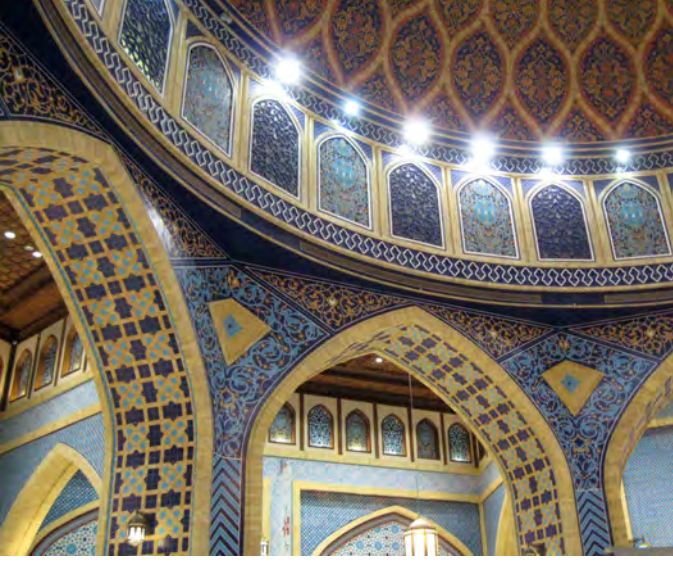
Auf die Farbenbrachialität des „China Court“ folgt der weiß gehaltene „India Court“, der in gleicher Weise Ibn Battutas Reiseeindrücke im Sultanat von Delhi gegenüber einer anschließenden Epoche übervorteilt. Der weißen Marmor imitierende „India Court“ soll Entwicklungen des Subkontinents hervorheben, die seit der Islamisierung Indiens im 12. Jahrhundert einsetzten und mit der islamischen Kultur Spitzbogen, Gewölbe, Trompe und Kuppelbau einführten. Doch MTE Studios entschieden sich dafür, dem hinduisierten Mischstil der Mogul-Zeit und *Taj Mahal* den Vorzug zu geben, da das Mogulreich die Leistungen indo-islamischer Baukunst weit plakativer zeigt.

So steht die audio-animatronische „Edutainment“-Attraktion des „India Court“, eine Nachbildung einer Elefantenuhr des muslimischen Ingenieurs al-Dschazari aus dem 12. Jahrhundert¹⁰²⁰, in einer historischen Szenerie des 17. Jahrhunderts. Diese ist jedoch eindrucksvoll. Für die monochrom weiße Haupthalle wurden einzelne Glanzleistungen der Palastanlagen von Agra (*Rotes Fort von Agra*) und Delhi (*Rotes Fort von Delhi*) vermengt. Die Rückwände rastern flache Reliefs und Einlegearbeiten, die mit floralen oder geometrischen Ornamentierungen besetzt sind. Sie sollen auf die *Perlenmoschee (Moti Masjid)* von Agra verweisen.

Jharokhas, typische Fenstererker mit Nachbildungen steinerner Jali-Gitterfenster dekorieren die Haupthalle des „India Court“ noch weiter. (Wobei die Dekorateure von MTE Studios leider die Gelegenheit verstreichen haben lassen, eine Fastfood-Werbefigur hinter eines der Jharokha-Steingitterfenster zu setzen.)

Kontrastiert wird das Weiß nur durch eine von fein verzierten Doppelstützen und Zackenbogen getragene, zentral positionierte Kuppel in satten rot. Die Doppelstützen und Arkaden verweisen auf den *Diwan-i Am* des *Roten Fort* von Agra, die rote Kuppel mit dem weißen Flächenornament auf das in roten Stein geschnitzte Gewölbe der *Taj Mahal Moschee*. Der exquisite goldene Luster, der in die Kuppel eingehängt ist, lässt sich schwer zuordnen (am ehesten noch dem britischen Kolonialreich) – ohne jedoch ein Fremdkörper zu sein.

1020 Die Elefantenuhr des al-Dschazari ist eine aus einer lebensgroßen Attrappe eines Elefanten mit Säufte bestehende mechanische Konstruktion, die mit einem wasserbetriebenen Hebelmechanismus Zeitintervalle anzeigen konnte. Bei der audio-animatronischen Neuversion der *Ibn Battuta Mall* ist es beinahe bedauerlich, dass man sich nicht noch – des Effekts wegen – für einen afrikanischen Elefanten mit den größeren Ohren entschieden hat.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: „Persia Court“ und „Egypt Court“: Callison Architects, DEWAN Architects, MTE Studios und Nakheel Properties, *Ibn Battuta Mall*, 2002-2005

Jedenfalls kein solcher Fremdkörper wie die *Choco Melt*-Bar unter der Kuppel, in der Smarties, Frozen Joghurt und Schokoladensauce ähnlich delikatsch vermischt werden wie die Stilprinzipien des indischen Mogulreiches im themenarchitektonischen Schokocoup der *Ibn Battuta Mall*.

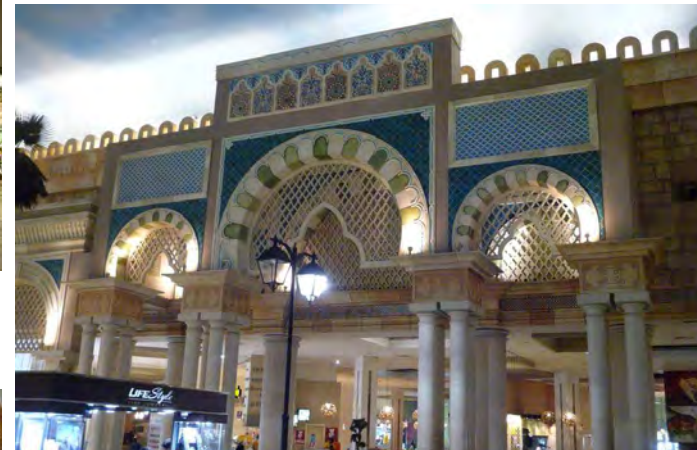
Das Starbucks-Café unter dem prächtigen Kuppelbau des benachbarten „Persia Court“ ist ein vergleichbarer Verfremdungseffekt. Der amerikanische Latte Machiatto-Hersteller unter der Rekonstruktion der Kuppel der *Sheikh Lotf Allah Moschee* in Isfahan ist eine weitere blasphemische Attraktion – bereits die Sirene am grünen Firmenlogo der Starbucks-Kette ist mit der islamischen Bilderfeindlichkeit im religiösen Bereich unvereinbar. Der „Persia Court“ selbst ist in seiner Flächengestaltung reich dekoriert mit charakteristischer Ornamentik islamischer Palast- und Sakralbauten.¹⁰²¹ Gelbe, türkise und dunkelblau glasierte Fliesen, die mit abstrakten Arabesken verziert sind, umkleiden die in sich mit Nischen und Spitzbögen gegliederten Säulen und Wandflächen. Besonders der detailreich mit feinen Mosaikarbeiten aus Zierkacheln belegte Kuppelbau der *Sheikh Lotf Allah Moschee* (aus dem frühen 17. Jahrhundert) ist ein Ereignis. Die glasierten Kuppelfliesen und die trapezförmigen Gitterfenster in der Trommel, über die Licht einfällt, sind der *Sheikh Lotf Allah Moschee* sehr deutlich entlehnt. Abweichungen zum Gebetssaal liegen nur im Detail, weil Kachelverzierungen anders gezeichnet sind, keine religiösen persischen Kalligraphien eingesetzt wurden und ein mächtiger Messing-Kronleuchter und Spots den „Persia Court“ illuminieren.

Der anschließende „Egypt Court“ unterteilt sich in zwei Bereiche, um einerseits das Flair der islamischen Architektur des Mamluken-Reichs zu zeigen, das Ibn Battuta bereiste, gleichzeitig jedoch die Themenkulisse um das alte Ägypten der Pharaonen zu bereichern. So zeigt das Exterior-Design einen monumentalistischen Pylonen-Eingang altägyptischer Sakralarchitektur aus massiven Sandstein, in den Hieroglyphen mit Bildnissen ägyptischer Pharaonen und Gottheiten als (technisch hochwertige) Reliefs eingearbeitet sind. Die zwei Pylon-Turmbauten mit Hohlkehlen-Gesimse bilden das Eingangsportal, das in eine pharaonische Tempel-Kulisse führt. Das eher reizlose Dekor besteht aus gemalten Hieroglyphen und verzierten Lotossäulen.

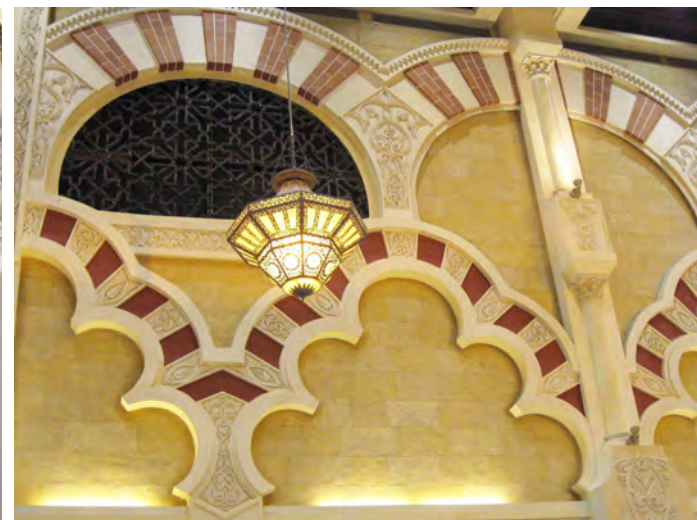
Beeindruckend ist jedoch jenes Teilsegment des „Egypt Court“, das einen Basar im Kairo der Mamlukenzeit zeigen soll. Unter einer schweren dunklen Holzdecke, die der *Ibn Tulun Moschee* in Kairo nachempfunden wurde, reihen sich mächtige Spitzbögen, in die herbe hölzerne Flechtgitter eingelegt sind, und traditionelle „Mashrabiya“, Holzerker mit eingelegten Flechtwerk.

Daran schließt Tunesien an, in das die Fressmeile, der Food Court, der *Ibn Battuta Mall* untergebracht ist. Die Besonderheit des „Tunesia Court“ liegt darin, dass sie als einzige Sektion nicht das Innenleben eines Palastes oder einer Moschee imitiert, sondern Straßenzüge einer nordafrikanischen Küstenstadt unter freiem Himmel – soll heißen: unter den in Las Vegas gebräuchlichen aufgepinselten Wolken.

¹⁰²¹ Ibn Battuta bereiste Nadschaf, Basra, Isfahan, Bagdad, Täbris. Persiens Städte litten jedoch an den zerstörerischen Folgen der mongolischen Invasion im 13. Jahrhundert. So war Bagdad, einst die Hauptstadt des Abbasiden-Reich, weitestgehend zerstört worden.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: „Tunisia Court“ und „Andalusia Court“: Callison Architects, DEWAN Architects, MTE Studios und Nakheel Properties, *Ibn Battuta Mall*, 2002-2005



Die mangelnde Qualität der mattblauen Himmelssimulation verleidet die Stadtkulisse des „Tunesia Court“ jedoch ebenso wie die wenig eingängige Szenerie verhältnismäßig unscheinbarer Architekturelemente.¹⁰²² Letztlich ist der „Tunesia Court“ der einzige themenarchitektonische Reifall unter den *Ibn Battuta Mall*-Szenografien. Besonders im Vergleich mit der konzeptionell gleichen, jedoch weit opulenteren *Desert Passage* in Las Vegas. Doch nicht nur gegenüber den eindrucksvollen Festungsanlagen, Kuppelbauten und Minaretten der *Desert Passage*, die nicht zuletzt durch eine weniger beengende Deckenhöhe szenisch besser zur Geltung kommen, bleibt der „Tunesia Court“ einfach zu unauffällig. Sondern ebenso gegenüber den Materialschlachten der restlichen Themenwelten. Selbst gegenüber dem sehr kleinen „Andalusia Court“. Denn der „Andalusia Court“ inszeniert in einem überreichlichen Deko-Best-of Meisterleistungen maurischer Architektur im südspanischen Al-Andalus. Die dekorativen Elemente der Eingangssektion zitieren die *Alhambra* in Granada. Die charakteristisch schlanken Säulenschäfte und die sich über ihnen verzweigende komplex ornamentierten Flechtornamente erinnern an die aus weißem Marmor gemeißelten Arkaden des *Patio de los Leones*. Dunkle, geschnitzte Holzdecken mit golden bemalten Reliefs verweisen auf den *Palacio Mexuar*.

Die Haupthalle des „Andalusia Court“ schmücken dekorative maurische Hufeisen-Bögen mit abwechselnden Folgen von roten Ziegeln und weißen Stein, in die zudem vereinzelt islamische Flechtmuster eingelegt sind. Der Betsaal der Großen Moschee von Cordoba, die *Mezquita-Catedral*, ist die eindeutige Referenz. Die zentral in diese Cordoba-Sequenz platzierte Attraktion der Haupthalle ist jedoch wiederum eine Variation des „Löwenbrunnen“ („Fuente de los Leones“) der *Alhambra*. Die Abweichungen sind allerdings beträchtlich – und ärgerlich, allein dem Versuch geschuldet, das Meisterwerk des 11. Jahrhunderts zu übertrumpfen. So ist zwar die Zahl der wasserspeienden Löwen, die die fein ornamentierte Brunnenschale aus Alabaster stemmen, geringer, doch in der Variante des „Andalusia Court“ sind sie naturalistisch skulpturiert und bereits in ein erhöhtes Brunnenbasis eingestellt. Mit einer weiteren Brunnenschale kann der *Vorhof der Löwen (Patio de los Leones)* ebenso wenig dienen.

*„Architecturally, the country has been the equivalent of a teenager experimenting with make-up.“*¹⁰²³

Ein gesteigertes Kontingenzerlebnis erzeugt die themenarchitektonische Inszenierungsmethode des Mall- und Hotelkomplex *Wafi City*. Denn die aus Dubai stammenden Architekten Arif & Bintoak arrangieren ihr

1022 Denn die kleinen Gassensituationen, die von rustikalen, weiß getünchten Häuserreihen gebildet werden, bleiben in ihrer Dekoration mit schmiedeeisernen Gittern, Burgzinnen, kleinen Minaretten und traditionellen tunesischen Buntglasfenstern vergleichsweise ereignislos. Ebenso das falsche Mauerwerk, dass die Grenzbefestigungen einer „Ribat“ imitiert.

1023 Steve Rose, „Sand and Freedom. Dubai is trying to build itself a Future as a great Global City“, in: *The Guardian*, 28.11.2005

Thema, das Alte Ägypten, nicht über präzise detaillierte Replikationen – wie der vermeintlich pflichteifrige „Egypt Court“ der *Ibn Battuta Mall*. Sondern über die gesteigerte Artifizialität kapriziöser Bastardisierungen pharaonischer Baukunst.

Wo die *Ibn Battuta Mall* mit viel Einsatz eine trügerische Kohärenz ihrer thematischen Erlebnisökonomien hervorstreicht, erscheint die *Wafi City* in ihrer ästhetischen Einstellung wie ein übersemantisierter Tropic-Cocktail eines exzentrischen Postmodernisten, der sich für Morris Lapidus und das *Luxor Casino* in Las Vegas weit mehr begeistert als für staubige Ausgrabungen im Tal der Könige. Die vielgestaltigen Ägypten-Staffagen der *Wafi City* sind weit eher synkretistisch angereicherte Neuerfindungen, denn fehlerfreie Rekonstruktionen. Sie versorgen ihr Publikum mit eingängigem Material, doch die bedeutungsgebenden Einzelemente zergliedern sich in verschiedene Ontologien.

Arif & Bintoak übersteigern ihre altägyptischen Dekorationen in herrlich schreiende Absurditäten des Camp-Geschmacks. Ganz das *Luxor Casino* in Las Vegas. Sie kreieren – unfreiwillig – eine eigentümliche Esoterik unkontrollierter Symboliken, wenn sie pharaonische Szenerien in zeitgenössische Materialien übersetzen oder mit zeitgenössischen Materialien kontrastieren. Denn die themenarchitektonischen Arrangements der *Wafi City* erleiden in ihrer befremdlichen Übersteigerung eine realitätsmächtige Verwandlung. Die esoterischen Pyramidendächer aus schein-sakralen Buntglas-Mosaiken und die massiven altägyptischen Lotossäulen mit goldenen Hieroglyphen-Dekor tanzen die *Wafi City* in ein Delirium der Formen und Symboliken. Als Themenmall für Nobelboutiquen ist die *Wafi City* quasi verschenkt, geeigneter wäre sie als geheimes Welthauptquartier eines Freimaurerordens oder einer New Age-Sekte. Oder als Weltraumhafen einer billigen Sci-Fi-Serie.

Der herrlich übersteigerte Synkretismus durchzieht die themenarchitektonische Detaillierung ebenso wie den Komplex selbst. Diese Uneinheitlichkeit des Ensembles ist zum Teil Ergebnis verschiedener Erweiterungen, die seit der 2001 erfolgten Eröffnung der *Wafi Mall*, dem Zentrum der Anlage, errichtet wurden. Doch die Betreiber, die Wafi Group, begegneten der Vorstellung von einer Homogenität des Ensembles generell mit demonstrativer Gleichgültigkeit.

So komplettierten sie die *Wafi Mall* mit ihrem plakativen Ägypten-Thema um den Souk *Khan Murjan*, einer eigenständigen Einheit in traditionellem arabischen Heritage-Ambiente. Sowie um das *Raffles Hotel*, ein 19-stöckiges Nobelresort, das als *iconic landmark* der *Wafi City* fungiert. Das 2007 fertiggestellte *Raffles Hotel* greift zwar die Ägypten-Thematik in Gestalt seiner pyramidenartigen Großform abstrahierend auf. Bis auf die mit Hieroglyphen verzierten Eingangsportale und einige ägyptische Hathorsäulen in der Kitsch-Chic-Lobby bleibt die Ägypten-Metaphorik jedoch eine vage Assoziation. Denn Arif & Bintoak und der australische Architekt Bryn Lummus entwarfen das Resort im Stil eines weltläufigen Architectonica-Miami-Modernismus. Mit einer mehrgeschossigen Spitze in grünlich eloxiertem Glas, die wie der Lichtkegel an der Spitze des *Luxor Casino* in der Nacht grell leuchtet und die *Wafi City* eine weitere esoterische Note verleiht.

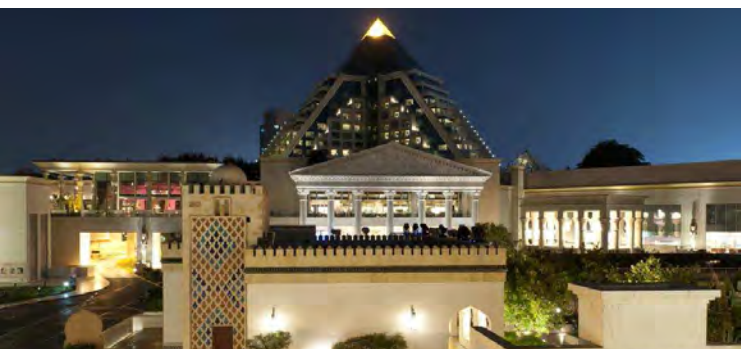
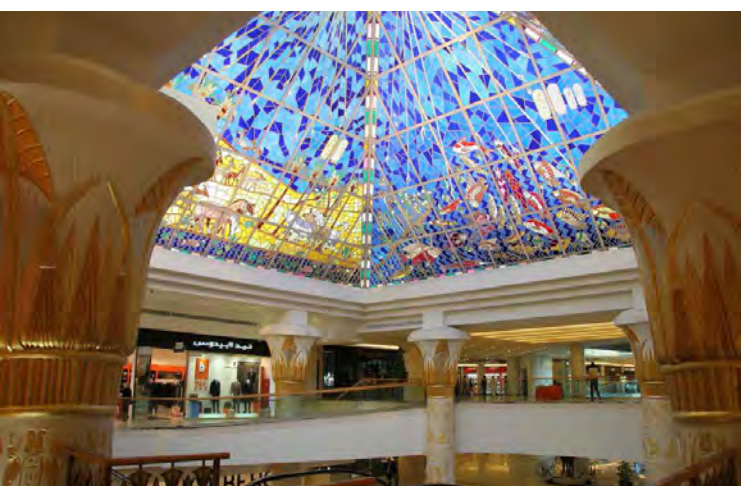
Am eindrücklichsten wird der brachiale Synkretismus der *Wafi City*, die groteske Kollision der Themen, Zeichen und Verweise, in ihrem zentralen Innenhof. Vor der Eingangsszenerie der *Wafi Mall*. Dem reichlich dekorierten Haupteingang in Form einer altägyptischen Tempelfront mit Obelisken und Kolossalstatuen des Königs Ramses. Bereits diese monumentalistische Pylonen-Typologie ägyptischer Sakralbauten, die noch von einer Pyramide gekrönt wird, ist selbst eine befremdliche Operette vermengter Assoziationen. Doch erst in der Reibung mit dem Souk *Khan Murjan* und den vorgelagerten Bauteilen des *Raffles Hotel* entsteht die Themen-Groteskerie der *Wafi City* in ihrer vollen Exzentrik. Denn lediglich auf der Seite der Parkdecks der *Wafi Mall* wird die Ägypten-Motivik fortgesetzt – mit einer mächtigen Reihe freistehender pastellfarbener Lotossäulen, die opulent mit Hieroglyphen graviert sind.

Gegenüber thront dagegen eine mächtige, weiße hellenistische Tempelfront, deren Anwesenheit gänzlich schleierhaft bleibt. Der antike Peripteraltempel (ein Nebeneingang der *Wafi Mall*) ist fein detailliert, Architrav und Gebälk sind mit Reliefs verziert, die korinthischen Säulen mit stilisierten Kapitellen versehen. Doch das Hellenismus-„Theming“ bleibt eine fragwürdige Fehlbesetzung. Ein Fremdkörper, den obendrein noch ein eingehängter Restaurant-Balkon mit Glasbrüstung verunstaltet. Diese kleine griechische Themen-Episode begleiten auf beiden Seiten wieder leicht ägyptisierte Hathorsäulen, eloxiertes Glas und das wuchtige *Raffles Hotel*, dass die eigenartige Szenerie überragt (und bei Einbruch der Nacht mit seiner leuchteten Spitze dämonisch bescheint). Zentral eingestellt in den Innenhof ist schließlich noch ein weiteres inhomogenes Einsprengsel: die mit traditionellen arabischen Architekturelementen arrangierte Eingangsszenerie des eingegrabenen Souks *Khan Murjan*.

Die themenarchitektonische Glanzleistung bleibt jedoch der sonderliche Haupteingang zur *Wafi Mall* selbst. Zwei keilförmige Pylone flankieren den achsial gestellten Torüberbau. Sie sind zwar in der Proportion unverhältnismäßig, das simulierte Steinquadermauerwerk zu kleinformatig und obendrein mit einigen Glasflächen geschlitzt.¹⁰²⁴ Der *Wafi Mall* sind die Pylone und Obelisken allerdings noch nicht genug Ägypten. Deswegen paradieren an den großen Felsentempel von *Abu Simbel* verweisende Sitzbilder von König Ramses den Eingang. Sowie gleich acht Statuen von Anubis, der Gottheit in Hundegestalt.

Und hinter der Tempelfront ragt eine achsial platzierte sandsteinerner Pyramide mit einem mächtigen gläsernen Bullauge hervor. Dieses „Sonnenauge“ der ägyptischen Mythologie ist das befremdlichste und komischste Detail der Eingangssequenz. Denn die Assoziation des „Sonnenauges“, deren feine Profile eine Schlitzpupille zeichnen, ist mehr als deutlich – nicht nur für Hobby-Verschwörungstheoretiker im Dubai-Pauschalurlaub. Es ist das „Allsehende Auge“. Das ominöse Geheimzeichen der Freimaurer und zugleich Dienstsiegel der USA, das auf der Ein-Dollar-Note abgebildet ist.

1024 Doch die Pylone sind reich mit Hieroglyphen verziert und mit der obligaten Hohlkehle abgeschlossen. Ebenso das Eingangsportal selbst, dass in seiner Verkleidung mit rötlichen Assuangranit farblich kontrastiert. Diese eigentlich authentische Materialwahl, die auch bei den beiden seitlich vorgestellten Obelisken (die allerdings keine Monolithen sind) eingesetzt ist, erschwerte jedoch offensichtlich die Hieroglyphen-Ornamentierung, weswegen der Granit nur bedruckt wurde.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8:
Arif & Bintoak, *Wafi
City* (mit *Wafi Mall*),
2001-2008; Bryn
Lummus mit Arif &
Bintoak, *Raffles
Hotel*, 2004-2007



Im Inneren der *Wafi Mall* breiten sich die eigenwillig esoterischen Symboliken weiter aus. Insbesondere in drei großen Atrien der Mall. Drei herrlichen Meisterwerken des Camp-Geschmacks – die trotz ihrer eigentlich ägyptischen Themenarchitektur weit eher als letzte Weiheorte für Liberace taugen, denn als pharaonische Grabstätten. Ein aufgebahrter, einbalsamierter Liberace in Chinchilla-Pelz und Gold-Klunkern würde in dieses Ambiente ebenso passen wie die Messe einer New Age-Sekte.

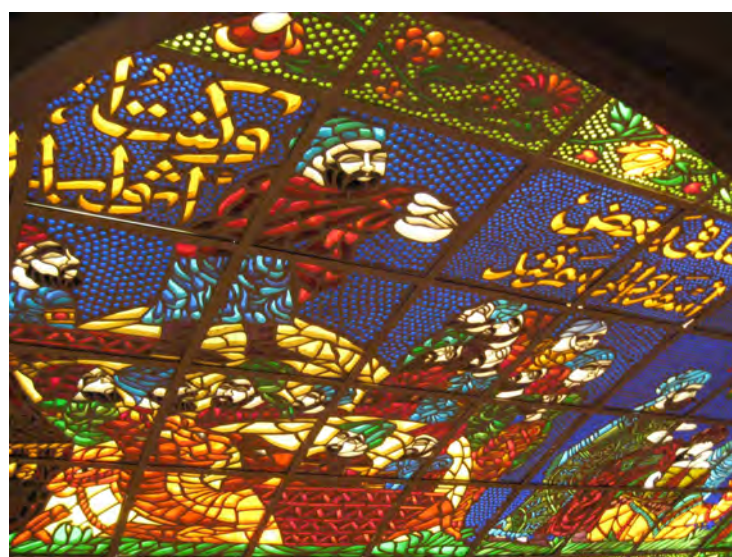
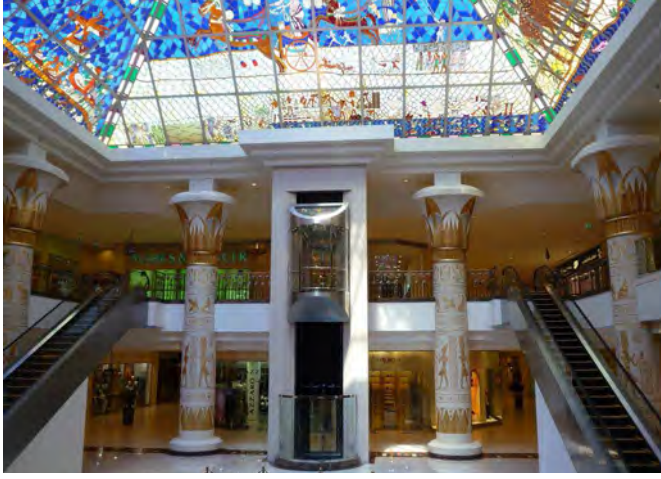
Zwei dieser Atrien überfassen aggressiv kitschige Pyramidendächer, die aus Buntglas naive figürliche Darstellungen ausbreiten. In den grellen Mosaiken erkennt man Fische, Giraffen, Kormorane, antike Streitwagen, Hieroglyphen und historische Nilschiffe. Das alles ist aufdringlich ägyptisch – besonders weil die Atrien durch erstaunliche altägyptische Säulen-Replikate komplettiert werden, die opulente Kapitelle in Form von Lotosblüten tragen, und obendrein mit goldenen Hieroglyphen-Dekor versehen sind. Und doch sind diese Glaskuppeln freilich ebenso nicht-ägyptisch wie die schwarze Glasfassade des *Luxor Casinos*. Sie sind ein einziger Scherz. Die Glaspysamiden gleichen eher gigantischen Tiffany-Lampen und sind für ästhetische Puristen nur auf nüchternen Magen zu vertragen. Aber in einer Welt, die Camp-Ästhetizisten wie Morris Lapidus oder Bruce Goff endlich als gleichwertige architektonische Jahrhundert-Genies feiern würde, wären die Atrien der *Wafi Mall* große Meisterleistungen. Ebenso die dritte Glaskuppel, eine Trash-Version von Norman Fosters Berliner *Reichstag*. Auch hier stand wohl Luis Comfort Tiffany Pate. Ein freistehender Steg mit Glasbrüstung spiralisiert sich um einen Doppelkegel, der mit Plexiglas-Elementen behangen ist. Die Farbwahl der darüberliegenden Kuppel ist grell. Aggressive Türkis-, Gelb- und Blautöne verunzieren die keineswegs unavancierte Architektur.

In der eigenständigen „Theming“-Einheit des Souk *Khan Murjan* kommt einem schreiender Tiffany-Kitsch gleich noch einmal in die Quere. Bei einer 64 Meter langen hinterleuchteten Decke aus Buntglas-Mosaiken, deren endloses Bildmotiv reisende arabische Händler und Seefahrer in pittoresker Zeichnung zeigt. Diese frivole Kitsch-Kreation bleibt jedoch die einzige Kontinuität zu den grellen ästhetischen Fantasmen der *Wafi Mall*. Denn der *Khan Murjan*, der sich als authentischer Souk des 14. Jahrhunderts bezeichnet, ist eine Form von Heritage-Cocoon zweiter Ordnung. Der Souk, der sich in einen syrischen, ägyptischen, marokkanischen und türkischen Abschnitt unterteilt, zeigt sich als vermeintliche Exklave der Echtheit, die sich gegen die Nicht-Authentizität der *Wafi Mall*-Simulakren spreizt.

Die „Echtheit“, mit der sich der *Khan Murjan* profiliert, liegt nicht nur in seiner architektonischen Semantik. Der Heritage-Stil, für den Traditionen der gesamten arabischen Welt einverleibt werden. Sondern in der Authentizität des Materials und seiner Verarbeitung. Die „Echtheit“ liegt in seiner exklusiven Materialität. Im materiellen Einsatz und in der handwerklichen Qualität. Mit schweren Stein, gemeißelten Reliefs, detaillierten holzgeschnitzten Arabesken und traditionellem Flechtwerk hebt sich der *Khan Murjan* in seiner materiellen Konstitution als authentische Verwendung traditioneller arabischer Architektur hervor.¹⁰²⁵

1025 Besonders im großen Innenhof des *Restaurant Khan Murjan* arrangieren sich traditionelle „Mashrabiya“-Holzerker und Spitzbögen, die mit glasierten Kacheln mit Blumenranken verziert sind, zu einer Exklusiv-Version des Heritage.

1, 2, 3, 4,
5, 6, 7, 8:
Arif &
Bintoak,
Wafi Mall,
Souk Khan
Murjan



„[M]arketing material fails to mention the fact that the windtower house was originated elsewhere and was introduced [...] less than 100 years ago.“¹⁰²⁶

Der weit verbreitete Heritage-Stil dissimuliert die themenarchitektonische Hyperrealität Dubais allerdings bisweilen in eine selbstbezügliche Referenzschleife. Insbesondere bei der schein-arabischen Lagunenstadt *Madinat Jumeirah*. Denn das „Theming“ des prächtig arrangierten Hotel-, Freizeit- und Geschäftszentrums heißt explizit „Dubai's heritage“ – ein Erbe, das es freilich nicht gibt.

Aber allein durch seine exponierte Position, in direkter Strandlage vor der ewigen *iconic landmark* der Golfregion, dem *Burj al Arab*, wird die vermeintlich Traditionalität von *Madinat Jumeirah* legitimiert. Vor dem geblähten Segel des *Burj al Arab*, dem großen emiratischen Manifest einer zukunftsweisenden Spektakel-Architektur, erscheint der festungsartige Komplex ineinander verschachtelter Hotels mit seinen ikonischen persischen Windtürmen und der traditionellen sandfarbenen Putzschicht, eingebettet in eine üppige Palmenlandschaft, wie die logische Vorgeschichte. Als das reiche Erbe der Stadt. „Badgirs“, die traditionellen persischen Windtürme, sollen dieses symbolisieren.

Das quasi-mystische Eigenleben dieser Bildmächtigkeit von *Madinat Jumeirah* als „Dubai's heritage“ ist aber auch einfach das Resultat einer raffinierten manipulativen Inszenierung exotischer Orientalismen. Das Resultat einer differenzierten architektonischen Zeichnung, in der die simulatorische Hyperrealität der Stadt in eine weitere Steigerung explodiert. Denn die angebliche Tradition ist ein einfallsreicher Eklektizismus – der in Dubai kursierende Heritage-Stil eine ideologische Produktion, die gleichermaßen für den exotistisch empfänglichen Massentourismus wie das Nationalbewusstsein der Dubai'in aufbereitet ist.

Denn einen spezifischen historischen Stil haben die Emirate nicht. Dubais Altstadtviertel an beiden Seiten des Creeks ist zwar keineswegs ohne Charme, aber definitiv ohne ein großes architektonisches Erbe. Sein Reiz liegt weit weniger in den paar erhaltenen historischen Monumenten, wie dem restaurierten *Al-Fahidi-Fort*, dem heutigen *Dubai Museum*, als in den baulichen Manifestationen der ersten Urbanisierungsleistungen des einstigen britischen „trucial state“. Den ersten vernakulären bröseligen Stahlbetonbauten der 1960er und 1970er, die gegenüber der restlichen Stadt wie archaische Relikte einer fernen Vergangenheit wirken und dem ebenso fernen, elegant weißen Modernismus der „Oil Urbanization“ der John R. Harris-Ära.¹⁰²⁷

Die „Badgirs“, die persischen Windtürme mit den aus den Wänden hervorstehenden Rundhölzern, die stellvertretend für die primitive Lehmbauweise für „Dubai's heritage“ stehen sollen, erreichten zwar mit der Ansiedlung iranischer Händler zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Creek. Doch zweifelsohne sind sie keine baugeschichtliche Leistung seiner Fischer, Perlenhändler und Piraten. Erst recht waren die Einheimischen nicht im Stande, ihre Lehmbauten in einer Weise wie *Madinat Jumeirah* zu einer majestätischen, bis zu 30

1026 Kevin Mitchell, „In What Style Should Dubai Build?“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009, S. 133

1027 Der britische Architekt John R. Harris war Dubais erster Stadtplaner und mit seinen Entwürfen, dem *Dubai World Trade Center* und dem *New Dubai Hospital* ein entscheidender Akteur in der Zeit weiß-modernen „Oil Urbanization“.

Meter hohen Festung zu modellieren, die sich als beeindruckende Silhouette noch von dem drei Kilometer entfernten Viadukt der Dubai Metro am Horizont abzeichnet.

Dennoch steht Dubais Altstadt am Creek in einer sehr eindeutigen Korrelation zu der Simulationswelt von *Madinat Jumeirah*. Denn deren pittoreske Inszenierung ist nichts anderes als eine touristengerechte Süßwasser-Variante des 20 Kilometer weit weg gelegenen Altstadtviertels – ohne Straßenlärm, Staub, lästige Händler, schmutzige Gehsteige. Und ohne der Sorge, man könnte in den engen Souks bestohlen werden oder sich bei einer orientalischen Speise den Magen verderben.

Man kann sich nun fragen, „was der Westen seinen Leuten eigentlich antut, dass sie sich in dieser Truman-Show so wohlfühlen“¹⁰²⁸. Aber die Vorteile von *Madinat Jumeirah* sind sehr begreiflich: mit seinen perfekt inszenierten Luxushotels, Restaurants und Shops reformuliert und steigert der Komplex folkloristisch die szenischen Qualitäten von Dubais Zentrum.¹⁰²⁹ Ohne seine Besucher allerdings den hässlichen Begleiteffekten städtischen Lebens auszusetzen: „In this city of simulations, a city of 'spectacles' [...], manipulated urban spaces with their pictorial, phantasmagorical settings stands in sharp contrast to the realities that exist elsewhere in the metropolis. In fact, this pictorialization of space aims in part to hide or to 'filter out' these other realities so that the urban experience is 'delivered' to the consumer, sanitized, safe, entertaining, and, perhaps, tranquilizing.“¹⁰³⁰

Die Windtürme, die man am Creek eigentlich ebenso in erster Linie in der Rekonstruktion findet, im nachgebauten *Heritage Village* und bei einigen Metrostationen¹⁰³¹, bilden hier eine eindrucksvolle, von Palmenhainen umgebene, höhengestaffelte Komposition. Der Goldsouk im *Madinat Jumeirah*, der gleich seinen Vorbildern in verwinkelten Gassen und Innenhöfen angelegt ist, erweitert sein Sortiment auf westliche Shoppingbedürfnisse. Bei reguliertem Raumklima – kein heißer Wind drückt durch die Gassen. Und die am Creek typischen Abras, die hölzernen Wassertaxis, manövrieren sich durch die verwinkelt angelegten Wasserstraßen rund um die pompösen schein-arabischen Palastarchitekturen und Zitadellen der exklusiven Hotels *Al Qasr* und *Mina a'Salam*.

1028 Michael Schindhelm, *Dubai Speed*, München: 2009, S. 221

1029 Ijoma Mangold schreibt süffisant, *Madinat Jumeirahs* künstliches Idyll würde wohl „der deutsche Normal-Ästhetiker am ersten Tag mit 'Puh, ist das alles artifiziell' kommentier[en], am zweiten mit: 'Irgendwie ganz schön lustig' und am dritten Tag, während der Mond in der lauen Wüstennacht durch die Palmen sein milchiges Licht ergießt, mit: 'Eigentlich richtig schöne, seelenvolle Architektur. Doch, ich bekenne mich dazu: Ich mag das.'“; Ijoma Mangold, „Sie fliegen First Class“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.5.2010

1030 Fatih A. Rifki, Amer A. Moustafa, „Madinat Jumeirah and the Urban Experience in the Private City“, in: Ole Bouman, Mitra Khoumbrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007, S. 28. Rifki und Moustafa verkennen jedoch die Illusionskompetenz der Konsumenten, wenn sie schreiben: „While places like Madinat Jumeirah may present exotic, pleasurable, and entertaining urban destinations, they remain ideologically charged. On the one hand, they dissimulate the social relations of their production. And, on the other hand, they divert the attention from social reality“ (S. 27) Denn einerseits betont die reine Anwesenheit und Arbeitsleistung der indischen und afrikanischen Servicekräfte die prekären Produktionsverhältnisse. Andererseits entwickelt sich die Attraktivität von *Madinat Jumeirah* explizit in Korrelation zu Dubais Altstadt am Creek.

1031 Die Dubai Metro setzt die folkloristische Inszenierung der Windtürme bei ihren altstadtnahen Stationen ein. Während die Stationen der „Red Line“ entlang der *Sheikh Zayed Road* einen gläsernen Hyper-Futurismus skulpturaler Schalenformen zelebrieren, sind die zentrumsnahen Stationen der „Green Line“ im ikonischen Heritage-Stil gehalten.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8: Creative Kingdom, KCA International Designers, *Madinat Jumeirah*, Dubai, 2000-2004



In seinem szenografischen Reichtum und seinen Konsumtionsmöglichkeiten ist *Madinat Jumeirah* einfach eine *bessere* Version des Creek. Eine jener erfolgreichen Themenrekonstruktionen, die Ada Louise Huxtable als „doctored reality“¹⁰³² synthetischer Orte und synthetischer Erlebnisse bezeichnet. Orte, wo „the improved re-creation is valued over the flawed original or shabby survival; it is considered more iconic, representative, ideal, and congenial. For most, it has become the reality.“¹⁰³³ Auch wenn die behäbig vor sich her trottsenden Touristen nicht die städtischen Lebendigkeit von Dubais Altstadt generieren und die Fahrt mit einem Abra das Fünzigfache kostet.¹⁰³⁴

Die palastartigen Nobelresorts *Al Qasr* und *Mina a'Salam* deklassieren den von John Harris entworfenen *Ruler's Divan*, den am Creek gelegenen Palast der Herrscherfamilie, sehr eindeutig. Den Repräsentationsbau aus den 1980ern, der als erstes modernes Stahlbetongebäude Dubais, Badgirs und Arabesken dekorativ einsetzte. Denn die Badgirs, die Krenelierungen mit Zinnenkränzen, die ornamentierten Zierfelder und Blendnischen sowie die aus dunklem Holz gefertigten „Mashrabiya“, die Balkone ausbilden, erreichen bei den Hotelkomplexen *Al Qasr* und *Mina a'Salam* eine beeindruckendere Imposanz. Und den traditionellen Gewürzsouk am Creek, dessen Gassen szenisch mit einem dunkel lackierten Holzgebälk aus einzelnen Spitzbögen überwölbt sind, greift der Goldsouk in *Madinat Jumeirah* nicht nur sehr explizit auf, sondern er überbietet ihn. Mit einer hölzernen Deckenkonstruktion, die der des Stadtzentrums weitestgehend gleicht, jedoch ungleich pompöser gefertigt wurde. Ohne Wellblech-Deckung. Dafür mit Schnitzereien und dekorativen Querbalken und Streben.

Dabei spielt es keine Rolle, welche Attraktion der Tourist zu erst anvisiert, den historischen, beinahe als „gewachsen“ zu bezeichnenden Stadtkern am Creek oder seine klimatisierte Simulation in *Madinat Jumeirah* mit seiner idyllisierten Oasenvegetation. Die Simulation lässt die Altstadt als Starbucks-freies, heißes und schmutziges Nest erscheinen.¹⁰³⁵ Denn *Madinat Jumeirah* und die anderen Heritage-Architekturen Dubais „do not refer to a signified 'original', but precede the reality through arbitrary and eclectic combinations of signs. At the same time, these designs offer a new hyper-real experience of the Orient that is clean, calculable, reliable and streamlined. The hyper-real Orient is completely commodified and easy to consume for tourism purposes.“¹⁰³⁶

1032 Ada Louise Huxtable, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997, S. 41

1033 S. 27

1034 Die Fahrt mit einem Wassertaxi kostet am Creek 1 Dirham, das sind 20 Cent, wenn man von einer Seite auf die andere Seite übersetzen will. In *Madinat Jumeirah* kostet die Fahrt durch die Wasserstraßen seiner Luxusresorts 50 Dirham, 10 Euro. Sie ist jedoch die einzige Möglichkeit, die einzelnen Arme der Lagunenstadt zu besichtigen, ohne in einem der exklusiven Hotels abzusteigen.

1035 Und der Tourist ist die entscheidende Instanz. Keller Easterling macht den konsumierenden Touristen überhaupt zum idealtypischen Dubai-Menschen. Plakativ heißt es: „A country of nomadic and maritime habits is creating a place for a new and always temporary population of tourists. Better than citizens or illegal workers, tourists can be screened and curated. Once inside, they do nothing but pass out their money – a year's worth of taxes in a relatively short period.“; Keller Easterling, „With Satellites: Dubai + India“, in: *Architectural Design*, 6/2005

1036 Christian Steiner, „From Heritage to hyper-reality? Tourism destination development in the Middle East between Petra and the Palm“, in: *Journal of Tourism and Cultural Change*, 4/2010



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Creative Kingdom, KCA International Designers, Hotel *Mina a'Salam*, Hotel *Al Quasr*, *Madinat Jumeirah*, 2000-2004



„Dubai suffers from gigantism – a national inferiority complex that has to make everything bigger and biggest. This includes their financial crisis.“¹⁰³⁷

Nun haben allerdings auch Dubais simulative Hyper-Stadtlandschaften einen nicht unwesentlichen Teil ihrer Attraktivität eingebüßt. Denn der wirtschaftliche Einbruch der Finanzkrise hat dem megalomanischen emiratischen Modernisierungsehrgeiz und „Dubais merkantile[n] Appetit“¹⁰³⁸ nicht nur den ökonomischen Stecker gezogen, sondern ebenso sein aufgekratztes Stadtmarketing delegitimiert – die Stadterzählung, die den hypertrophen Städtebau der grandiosen Superlative wie eine selbstreferentielle Schleife gleichzeitig boostete und promotete. In dieser erschien Dubai weniger als ein Ort, denn als ein Ereignis. Als „[e]ine sich aus dem Erdboden stülpende Stadt, wie eine monströse Knospe, der man beim Aufblühen zuschauen kann, halb fasziniert, halb voller Furcht, dass sie Menschenfleisch frisst.“¹⁰³⁹

Seither ist nicht nur Dubais urbane Dynamik stranguliert, sondern auch die auratische Glamourösität des ständigen Gigantismus, den Dubais Stadtmarketing so erfolgreich als eine weltweite Faszinationsökonomie entfachte. Diese Faszinationsökonomie war es, die Dubais Urbanismus und sein feudal-kapitalistisches System als Ganzes erst antrieb und den spekulativen Handel mit den bloßen Eigentumstiteln und fiktiven Wertsteigerungen von Immobilienverbriefungen hochkochte. Denn hinter Dubais Stadtmarketing, „[h]inter dem berausenden Bilderschwarm, der geschickt den Orient-Mythos durch Farben und Formen bediente, verschwand die reale Stadt, die sicher neu und überaus künstlich, aber doch weit komplexer war, als die Bilder suggerierten. Dieses überaus erfolgreiche Marketing ist [jetzt] mehr noch als die Stadt selbst in einer Krise: Es gibt keine Rezepte, Dubai jenseits der betörenden Bilder zu vermarkten.“¹⁰⁴⁰

– Dass Dubais Rest- und Brachflächen mit dem Ende der emiratischen Renditeherrlichkeit solche bleiben werden, ist folglich das eine. Das andere ist der sich selbst regulierende Markt der Faszination, der erst die Touristen und Investoren lockt, und der nun beschädigt ist.¹⁰⁴¹ Denn das PR-mäßig angeheizte Schauspiel stand unter der Anfangsprämisse zugestandener Superlativität – ein Ansehen, dass das autokratische System der Familiendynastie Al Maktoum nun nicht mehr länger genießt.

1037 A. A. Gill, „Dubai on Empty“, in: *Vanity Fair*, 4/2011

1038 Marc Angéilil, „Dubai Incorporated“, in: *Archithese*, 2/2006

1039 Anja Jardine, „Cinderella trifft Ali Baba“, in: *NZZ Folio*, 7/2008

1040 Harald Bodenschatz, „Dubai. Krise eines Weltwunders“, in: *Bauwelt*, 23/2009

1041 Heiko Schmid's Theorie urbaner Faszinationsökonomien präzisiert leider nicht, inwieweit „Faszination“ nur als Phänomen einer imagegeleiteten Stadtentwicklung von ständigen Neuerungen abhängig ist oder allgemein in seiner stadtästhetischen Wirkung. Da er sich auf die spezifische „Faszination“ von Las Vegas und Dubai bezieht, zwei Städte, die sich beide extrem über ihre Neuheit definieren, scheint er Neuheitswerte in der Tendenz überzubewerten: „The constant repetition of stimuli, however, can quickly lead to a diminished intensity of the experiences and a decline in the attentiveness of the consumer. Without change and variation, a habituation effect soon sets in.“ (Heiko Schmid, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009, S. 7). Dass jedoch Stadtästhetiken per se von Gewöhnungseffekten geschluckt werden, lässt sich wohl schwer verallgemeinern. Es lässt sich allenfalls mutmaßen, dass die touristische und mediale „Faszination“ von Las Vegas und Dubai qualitativ weniger dauerhaft ist, als beispielsweise jene von Städten wie Paris oder Rom.

Was heißt nun freilich aber nicht heißt, dass Dubai als Stadt und seine einzelnen *iconic landmarks*, Themen-Konsumwelten und festivalisierten Urbanitäten allesamt entwertet wären. Das nicht – der *Burj Khalifa* und die *Palm Jumeirah*, der *Burj al Arab*, *Madinat Jumeirah* und *Dubai Marina* bleiben die fantastischen künstlichen Stadtfantasien, die sie sind. Dubais Megalomanien geben weiterhin, wie Michael Sorkin schreibt, „profligate lessons in uneven rates of modernization and change and serve as a museum of [...] weird cultural forms [...] [As] the locus classicus of this over-the-top style, [...] both jaw-dropping and depressing.“¹⁰⁴² Und die eingeleitete Diversifizierung der wirtschaftlichen Basis des Staates, wie die für den internationalen Markt geschaffene Handelsinfrastruktur samt der futuristischen Skyline und Metro sind weiterhin ebenso beispiellos in diesem Erdteil wie die gesellschaftlichen Freiheiten und Annehmlichkeiten eines für arabische Verhältnisse liberalen westlichen Lebensstils.

Aber die superlativische Stadterzählung Dubais und ihre architektonischen Stimulantien sind durch die peinliche Liquiditätsknappheit des „Dubai Default“ diskreditiert. Und die schwülstige Repräsentationssucht des Scheichtums erscheint nun endgültig als unfreiwilliger „reiner Camp“. Als unbeabsichtigte Travestie – in den *geglückten* wie in den *verunglückten* architektonischen Selbstdarstellungen emiratischer Einzigartigkeit. Bei den *geglückten* Imagegestaltungen, weil Dubais manieristischer architektonischer Prunk eine pathetische Aufführung zeigt, die „sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann“, weil sie einfach „zu viel“ ist. Weil sich die staatlich subventionierten Vehikel der emiratischen Machtambition, die singulär superlativischen Architekturikonen, einfach zu prahlerisch mit Blattgold, Luxus und eloxierten Curtain Walls auftakeln. Sich Dubai zu arrogant und zu schwülstig als arabisches Miami Beach oder Singapur kapriziert. Die *verunglückten* Imagegestaltungen lassen sich dagegen in ihrer Banalität und Unfähigkeit als „reiner Camp“ neubeschreiben. Die urbanistische Gestalt der Stadt, weil sich die Grandiosität der Stadtplanungsvisionen nur im städtebaulichen Maßstab erfüllt. Und der architektonisch gestaltete Raum, weil er arabische und westliche Repräsentationsemantiken zur einer plumpen themenarchitektonischen Travestie karikiert.

Dubais stadtästhetisch mal *geglückten* und mal *verunglückten*, aber auf alle Fälle megalomanischen Camp-Travestien haben sich nun allerdings als Faszinationsökonomien bereits beide gleichermaßen zu einem Architekturparadigma verselbstständigt. Sie bilden die epischen Energien einer protzig emporkömmlerischen Globalisierungs-Ikonographie. In den ölreichen und prestigegierigen Golfmetropolen wie Abu Dhabi und Doha. Und nicht weniger in den kaukasischen und zentralasiatischen Weltstadt-Prätendenten Baku und Astana, die sich beide jeweils mit dem Beinamen eines „zweiten Dubai“ schmücken und ebenso ihr durch Erdölvermögen gestütztes Aspirantentum – durch die harte Hand einer autokratischen Präsidentenmacht geführt – architektonisch entfalten.

1042 Michael Sorkin, „Connect the Dots: Dubai, Labor, Urbanism, Sustainability, and the Education of Architects, in: *Architectural Record*, 8/2009

Ende: Beyond the Infinite

„Es lebe das sekundäre Leben. Es gibt auch kein anderes.“¹⁰⁴³
Diedrich Diederichsen

Durch Kapitalinteressen gefütterte Themenarchitekturen metastasieren seit den 1990ern als ein weltweit verbreiteter Zeitgeschmack über den Planeten und dabei repräsentieren die simulativen Stadtästhetiken der beiden *Evil Paradises*-Kapitalen Las Vegas und Dubai zwei der gegenwärtig durchschlagskräftigsten themenarchitektonischen Gestaltungssatzungen.

Die Antwort auf die Frage, wie sich die Zukunft thematischer Simulationsästhetiken manifestieren wird, und diese in die Architekturgeschichte eingreifen, verlangt allerdings keine Entscheidung zwischen der Las Vegas- und der Dubai-Variante. Dass sich wahrscheinlich Dubais Ansatz, radikal artifizielle Themenarchitekturen in überaus antiquierte triumphalistische Machtrepräsentationen einzuspannen, als der marktfähigere erweisen wird, ist einfach dem architektonischen Bedarfsdruck in den Staaten Arabiens oder Zentralasiens geschuldet, deren autoritäre Staatsführungen und repräsentationsbedachte Besitzklassen eher der Dubai-Variante zusagen. Denn:

„As self-referential systems of signs, hyper-realities do not point to a corresponding reality, but to the elites who created and own them. In this respect, hyper-realities are the ideal means of political legitimisation. [...] From this angle, [...] one can conclude that the more hyper-real [...] spaces become, the more they contribute to the stabilisation of given structures of power and rule.“¹⁰⁴⁴

Was allerdings keineswegs heißt, dass sich in Zukunft thematische Simulationsästhetiken in diesen Ländern allein als traditionsgebundene Architekturen ausbilden, um ähnlich wie der gesellschaftlich habitualisierte Neotraditionalismus im Westen, Stattsicherheit über das symbolische Kapitel einer simulierten Traditionsbescheinigung zu fundamentieren. Im Gegenteil. Die Importdialektiken der Globalisierung treiben einen grellen Protz-Eklektizismus westlicher Form- und Zeichenrelikte in den Exzess, der sich seine Herrschaftsinsignien groteskerweise über naive Resemantisierungen von Beverly Hills-„McMansions“ und Disney-Folklorismus besorgt.

Exzentrische Grenzwerte dieser mehrphasigen Importdialektiken „unfreiwilliger Campness“ im sich

1043 Diedrich Diederichsen, *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*, Köln: 2005, S. 15

1044 Christian Steiner, „From Heritage to hyper-reality? Tourism destination development in the Middle East between Petra and the Palm“, in: *Journal of Tourism and Cultural Change*, 4/2010

kapillarierenden Globalisierungskontinuum sind beispielsweise die vernakulären „poppy palaces“ afghanischer Drogenbarone in Kabul oder Herat, deren islamisch-kalifornische „McMansion“-Hemmungslosigkeit architekturpublizistisch als „Narcotecture“ verlacht wird. Oder die romantisch-eklektizistischen Kitsch-Villen im südrumänischen Städtchen Buzescu, wo Clan-Chefs der Roma-Minderheit ihren neuen Reichtum in einer derben, unfreiwilligen Camp-Travestie byzantinischer, tudorgotischer und disneyesker Dekorelemente zeigen.

Diese peripheren Einverleibungskarrieren der „Theming“-Illusionsindustrie exemplifizieren in obszöner Deutlichkeit, wie vielgestaltig sich Disney Imagineering als weltweites paradigmatisches themenarchitektonisches Axiomensystem statuiert und verselbstständigt hat. Auf der einen Seite in Gestalt kapitalintensiver „state of the art“-Spektakel – im expandierenden Disney-Imperium¹⁰⁴⁵ und in den Themencasinos, -resorts und -malls in Las Vegas, Dubai oder Macao, bei denen die anderen „Theming“-Marktführer wie Jon Jerde, WATG, Dougall Design Associates und Joel Bergman das Disney Imagineering-Paradigma bildmächtig paraphrasieren.¹⁰⁴⁶ Auf der anderen Seite vervielfältigt sich diese „Disneyfication“ gleichzeitig in Gestalt eines scheiternden Themenarchitektur-Trash. Als Simulationsästhetiken im Irrealis. Als unanimierte „Simulakren“-Zitatizitate im Renditekorridor gleichgültiger oder unfähiger Planungsdienstleister und Baukonsortien.

Das in dieser Arbeit angestrebte Unterfangen einer Reartikulation dieser themenarchitektonischen Artifizialitäten ist dann daran geknüpft, mit den resignifizierenden Praktiken tatsächlich eine anti-essentialistische Entdramatisierung des Authentizismus der Architekturtheorie anzustiften. Denn sonst wird, wie Judith Butler schreibt, „der metaphysische Platz des [resignifizierenden] Subjekts beibehalten, selbst wenn der Kandidat, der diesen Platz besetzt, zu rotieren scheint.“¹⁰⁴⁷ Eben weil die Neubeschreibung eine verfestigte essentialistische Ordnung noch konsolidiert, indem sie sich als nicht-intelligible Bezeichnungspraxis außerhalb einer zugestandenen „Interpretationsvariabilität“ disqualifiziert.

Ein grundsätzlicher architekturästhetischer Einwand gegen diese Arbeit kann nun lauten, dass es ihren Gegenstandsbereich ja gar nicht bräuchte, um eine anti-essentialistische Bezeichnungspraxis in der Architekturtheorie anzubieten – gegen die essentialistische Vorstellung von der „Existenz von

1045 Disney hegemonialisiert seine Stellung mit dem 2001 eröffneten *Tokyo DisneySea*, einem zweiten Themenpark am japanischen Standort. Mit dem 2005 eingeweihten *Disneyland Hong Kong* und dem sich in Bau befindlichen *Disneyland Shanghai*, das 2015 fertiggestellt wird.

1046 Als auch bei Außenseitern wie Valerio Mazzoli, der als Illustrator bei der Disney-Planungsabteilung arbeitete und nun als selbstständiger Imaginieur themenarchitektonischer Outlet Center routiniert mit Disneys „Theming“-Eidesformel operiert. Mit disneyfizierten Versionen eines aggressiven Miami Beach-Art Deco und Vieux Carré-New Orleans-Stils beim *Fashion District Valmontone* nahe Rom; und einem pastellfarbenen, apulisch-marokkanischem Hafenstadt-Bastard beim *Fashion District Molfetta* nahe Bari.

1047 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 31

etwas Nichtrelationalem [...], von etwas, das weder den Wechselfällen der Zeit und der Geschichte ausgesetzt ist noch von sich ändernden menschlichen Interessen und Bedürfnissen berührt wird.“¹⁰⁴⁸

Denn die architektursemantische Resignifizierbarkeit ist selbstverständlich keine ausschließliche Eigenschaft thematischer Simulationsästhetiken und auch eine Beschäftigung mit den ästhetischen Qualitäten des Artifiziiellen ist nicht zwangsläufig an diese gebunden. Warum sich den hässlichen, trivialen und manipulativen Themenarchitekturen annähern und diese reaffirmieren (im Camp-Ästhetizismus), wenn sich *alle* Architekturen rezeptionsseitig resignifizieren lassen und eine anti-essentialistische Neubeschreibung der Moderne ebenso befreiende Kontingenzeindrücke herstellen könnte?

Diese Frage ist zulässig, sie ist aber kein Argument gegen den Versuch, das simulationsästhetische Architainment gegen die unkritische Passivität des Massenpublikums in einer anti-essentialistischen Beschreibungspraxis architekturtheoretisch zu erschließen und in komischen Kontingenzeffekten zu zeigen, dass, wie Richard Rorty schreibt, „keine diskursive ‚Regularität ‚invariant‘ ist, weil die Bedingungen der Möglichkeit des sozialen Handelns durch die ‚semantischen Welterschließungen‘ ständig erweitert werden.“¹⁰⁴⁹ Denn natürlich will diese Arbeit, dass *alle* Architekturbetrachtung anti-essentialistisch neubeschreibt.

Aber sie will in diesen resignifizierenden Tätigkeiten den thematischen Simulationsästhetiken auch eine Art theoriefähiger Satisfaktion widerfahren lassen. Architekturästhetisch – nicht in ihren realen manipulativen Funktionssystemen, als gestalterische Variablen der Gewinnmaximierung in einer sich verallgemeinernden Warenwelt. Und diese Satisfaktion ist nicht rein intellektualistisch, sie liegt nicht allein in der instrumentalistischen Sicht einer Resignifizierung, die eine architekturästhetische Erfahrung instrumentell zu einem ihr äußerlich herangetragenem Ziel begreift, nämlich dazu, den Authentizismus der Architekturpublizistik und -kritik zu dehierarchisieren.

Da sich eine Neubeschreibung, die Themenarchitektur als zitathafte „Travestie“ betrachtet und ihre aggregierten sekundaristischen Zeichen in ihrer Iterabilität labilisiert, schließlich auch ästhetisch an ihnen unterhalten kann. Thematische Simulationsästhetiken sind dann tatsächlich architektonisches *Entertainment* – nur unterhalten sie nun in einer subvertierenden, karthatischen Weise, die ihre Macher nicht beabsichtigten und die sich diesen nicht andient. In einer Architekturbetrachtung, die man zwar durchaus als ästhetizistisch abtun kann, nicht aber als affirmativ oder eskapistisch.

1048 Richard Rorty, *Hoffnung statt Erkenntnis. Eine Einführung in die pragmatische Philosophie*, Wien: 1994, S. 81

1049 Richard Rorty, „Habermas, Derrida und die Aufgaben der Philosophie“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000, S. 40

Literaturverzeichnis

Literatur

- ADAM, Hubertus, „Zwischen Banalität und Extravaganz. Postmoderne Architektur – Und ihre (Nach-)Wirkungen“, in: Ingeborg Flagge, Romana Schneider (Hg.), *Die Revision der Postmoderne. Post-Modernism Revisited*, Hamburg: 2004
- ALEXANDER, Courtney, „Rise to Power. The Recent History of the Culinary Union in Las Vegas“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002
- ALLEN, Gerald, *Charles Moore. Ein Architekt baut für den „einprägsamen Ort“*, Stuttgart: 1981
- ANDERTON, Frances, CHASE, John, *Las Vegas. Ein Führer zur zeitgenössischen Architektur*, Köln: 1999
- BALDAUF, Anette, *Entertainment Cities. Stadtentwicklung und Unterhaltungskultur*, Wien: 2008
- BAUDRILLARD, Jean, *Agonie des Realen*, Berlin: 1978
- BAUDRILLARD, Jean, *Amerika*, Berlin: 2004
- BAUDRILLARD, Jean, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: 1978
- BAUDRILLARD, Jean, *Paßwörter*, Berlin: 2002
- BÈGOUT, Bruce, *Zeropolis. The Experience of Las Vegas*, London: 2003
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: 1963
- BETSKY, Aaron, *Queer Space. Architecture and Same Sex Desire*, New York: 1997
- BIEGER, Laura, *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: 2007
- BLAKE, Casey Nelson, „Afterword: What's Pragmatism got to do with it?“, in: Joan Ockman (Hg.), *The Pragmatist Imagination. Thinking about 'Things in the Making'*, New York: 2000
- BLAKE, Peter, *Form follows Fiasco. Why Modern Architecture hasn't worked*, Boston, Toronto: 1974
- BLASK, Falko, *Jean Baudrillard zur Einführung*, Hamburg: 1995
- BLOOMER, Kent C., MOORE, Charles W., *Architektur für den „einprägsamen Ort“*, Stuttgart: 1980
- BLUM, Elisabeth, NEITZKE, Peter (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009
- BOOTH, Mark, *Camp*, London: 1983
- BOYER, M. Christine, „Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992
- BREUER, Gerda, „Déjà vu – 'Künstliche Paradiese und postmoderne Themenarchitektur““, in: Gerd Hennings, Sebastian Müller (Hg.), *Kunstwelten. Künstliche Erlebniswelten und Planung*, Dortmund: 1998
- BRIGHAM, Jay, „Lighting Las Vegas. Electricity and the City of Glitz“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002
- BUBLITZ, Hannelore, *Judith Butler zur Einführung*, Hamburg: 2002
- BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: 1974
- BUTLER, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991
- BUTLER, Judith, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997

- BUTT, Gavin, *Between You and Me: Queer Disclosures in the New York Art World 1948-1963*, Durham, North Carolina: 2005
- CLETO, Fabio, „Introduction: Queering the Camp“, in: ders. (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999
- CORE, Philip, *Camp: The Lie that tells the Truth*, London: 1984
- CRAWFORD, Margaret, „The World in a Shopping Mall“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992
- DAVIS, Mike, „Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992
- DAVIS, Mike, ROTHMAN, Hal K., „Introduction. The Many Faces of Las Vegas“, in: dies. (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002
- DAVIS, Mike, „Klassenkampf beim Zauberer von Oz“, in: ders., *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999
- DAVIS, Mike, „Las Vegas gegen die Natur“, in: ders., *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999
- DAVIS, Mike, „Rassistischer Hexenkessel Las Vegas“, in: ders., *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999
- DAVIS, Mike, „Sand, Fear, and Money in Dubai“, in: Mike Davis, Daniel Bertrand Monk (Hg.), *Evil Paradises. Dreamworlds of Neoliberalism*, New York: 2007
- DAVIS, Mike, „Tödlicher Westen. Ökozid in Marlboro County“, in: ders. *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*, Berlin: 1999
- DEBORD, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: 1996
- de BRUYN, Gerd, *Fisch und Frosch oder Die Selbstkritik der Moderne*, Basel: 2001
- DEMMERLING, Christoph, „Philosophie als literarische Kultur? Bemerkungen zum Verhältnis von Philosophie, Philosophiekritik und Literatur im Anschluss an Richard Rorty“, in: Thomas Schäfer, Udo Tietz, Rüdiger Zill (Hg.), *Hinter den Spiegeln. Beiträge zur Philosophie Richard Rortys*, Frankfurt am Main: 2001
- DIEDERICHSEN, Diedrich, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln: 1999
- DIEDERICHSEN, Diedrich, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: 2008
- DIEDERICHSEN, Diedrich, *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*, Köln: 2005
- DUDEN, Barbara, „Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung“, in: *Feministische Studien II*, Weinheim: 1993
- DUNLOP, Beth, *Building a Dream. The Art of Disney Architecture*, New York: 1996
- DYER, Richard, „It's being so Camp as keeps us going“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999
- EASTERLING, Keller, *Enduring Innocence. Global Architecture and Its Political Masquerades*, Cambridge, Massachusetts, und London: 2007
- EASTERLING, Keller, „Stadtstaatskunst“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009
- EBERT, Ralf, „Vergnügungsparks. 'Das ist ja besser als eine Weltreise!'“, in: Gerd Hennings, Sebastian Müller (Hg.), *Kunstwelten. Künstliche Erlebniswelten und Planung*, Dortmund: 1998
- ECO, Umberto, „Reise ins Reich der Hyperrealität“, in: ders., *Über Gott und die Welt*, München: 1985
- ELSER, Oliver, „Postmoderne“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: 2002

- FERLENGA, Alberto (Hg.), *Aldo Rossi. Das Gesamtwerk*, Köln, 2001
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: 2004
- FJELLMAN, Stephen M., *Vinyl Leaves. Walt Disney World and America*, Boulder, Colorado: 1992
- FRANCI, Giovanna, *Dreaming Of Italy. Las Vegas And The Virtual Grand Tour*, Reno: 2005
- GOODBUN, Jon, „Public Private Pedestrianism in Las Vegas. Towards A Critical Experientialism of the Inhabitable Image“, in: Karin Jaschke, Silke Ötsch (Hg.), *Stripping Las Vegas: A Contextual Review of Resort Architecture*, Weimar: 2003
- GOTTDIENER, Mark, COLLINS, Claudia C., DICKENS, David R., *Las Vegas. The Social Production of an All-American City*, Oxford: 1999
- GOTTDIENER, Mark, „The Mundane and the Spectacular: Everyday Life in Las Vegas“, in: Karin Jaschke, Silke Ötsch (Hg.), *Stripping Las Vegas: A Contextual Review of Resort Architecture*, Weimar: 2003
- GOTTDIENER, Mark, *The Theming of America. American Dreams, Media Fantasies and the themed Environments*, Boulder, Colorado: 2001
- GUFFEY, Elisabeth E., *Retro. The Culture of Revival*, London: 2006
- HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: 1985
- HABERMAS, Jürgen, „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, in: ders., *Zeitdiagnosen. 12 Essays*, Frankfurt am Main: 2003
- HADEN-GUEST, Anthony, *Down the Programmed Rabbit Hole. Travels through Muzak, Hilton, Coca-Cola, Texaco, Walt Disney, and other World Empires*, London: 1972
- HANNIGAN, John, *The Fantasy City. Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, New York: 1998
- HATHERLEY, Owen, *Militant Modernism*, Winchester: 2008
- HATZFELD, Ulrich, „Malls und Mega-Malls. Globale Investitionsstrategien und lokale Verträglichkeit“, in: Gerd Hennings, Sebastian Müller (Hg.), *Kunstwelten. Künstliche Erlebniswelten und Planung*, Dortmund: 1998
- HECKEN, Thomas, *Pop. Geschichte eines Konzeptes 1955-2009*, Bielefeld: 2009
- HERWIG, Oliver, *Dream Worlds. Architecture and Entertainment*, München: 2006
- HORSTER, Detlef, *Richard Rorty zur Einführung*, Hamburg: 1991
- HUXTABLE, Ada Louise, *The Unreal America. Architecture and Illusion*, New York: 1997
- JASCHKE, Karin, „Casinos Inside Out“, in: Karin Jaschke, Silke Ötsch (Hg.), *Stripping Las Vegas: A Contextual Review of Resort Architecture*, Weimar: 2003
- JENCKS, Charles, „Die Meta-Erzählung der Postmoderne“, in: Ingeborg Flagge, Romana Schneider (Hg.), *Die Revision der Postmoderne. Post-Modernism Revisited*, Hamburg: 2004
- JENCKS, Charles, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: 1980
- JENCKS, Charles, *Spätmoderne Architektur*, Stuttgart: 1981
- JOHNSON, Eugene J., „Darstellende Architektur: Das Werk von Charles Moore“, in: Eugene J. Johnson (Hg.), *Charles Moore. Bauten und Projekte 1949-1986*, Stuttgart: 1987
- KATODRYTIS, George, „The Dubai Experiment“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007
- KEIM, Kevin, *An Architectural Life. Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, Boston, New York, Toronto, London: 1996
- KEIM, Kevin, „Introduction“, in: ders. (Hg.), *You Have to Pay for the Public Life. Selected Essays of Charles W. Moore*, Cambridge, Massachusetts, und London: 2001
- KLEIN, Norman M., „Scripting Las Vegas: Noir Naifs, Junking Up, and the New Strip“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002
- KLEIN, Norman M., *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, New York: 2004

- KLEINHANS, Chuck, „Taking out the Trash. Camp and the politics of parody“, in: Moe Meyer (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: 1994
- KLINGMANN, Anna, *Brandscapes. Architecture in the Experience Economy*, Cambridge, Massachusetts: 2007
- KLOTZ, Heinrich, *Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst*, Luzern: 1977
- KLOTZ, Heinrich, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig, Wiesbaden: 1984
- KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York. Eine retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen: 1999
- KOOLHAAS, Rem, „Frontline“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007
- KOOLHAAS, Rem, „Stresstest“, in: Todd Reisz (Hg.), *Al Manakh 2. Gulf Continued*, Amsterdam: 2010
- LEACH, Neil, *China*, Hong Kong: 2004
- LONSWAY, Brian, „The Experience of a Lifestyle“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007
- LUKAS, Scott A., „A Politics of Reverence and Irreverence: Social Discourse on Theming Controversies, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007
- LUKAS, Scott A., „How the Theme Parks Gets Its power: Lived Theming, Social Control, and the Themed Worker Self“, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007
- LUKAS, Scott A., *Theme Park*, London: 2008
- LUKAS, Scott A., „Theming as a Sensory Phenomenon: Discovering the Senses on the Las Vegas Strip“, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007
- LUKAS, Scott A., „The Themed Space: Locating Culture, Nation, and Self“, in: ders. (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007
- LYOTARD, Jean-Francois, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin: 1985
- MAHALL, Mona, SERBEST, Asli, *How Architecture learned to speculate*, Stuttgart: 2009
- MARIN, Louis, „Disneyland: A Degenerate Utopia“, in: *Glyph – Johns Hopkins Textual Studies*, Baltimore: 1977
- MATZIG, Gerhard, *Vorsicht, Baustelle! Vom Zauber der Kulissen und von der Verantwortung der Architekten*, Basel: 2011
- MENENDEZ, Francisco, „Las Vegas of the Mind: Shooting Movies in and about Nevada“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002
- MEYER, Moe, „Introduction. Reclaiming the discourse of Camp“, in: ders. (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: 1994
- MEYER, Moe, „Under the Sign of Wilde. An archaeology of posing“, in: ders. (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: 1994
- MITCHELL, Kevin, „In What Style Should Dubai Build?“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009
- MOORE, Charles, „You Have to Pay for the Public Life“, in: Kevin Keim (Hg.), *You Have to Pay for the Public Life. Selected Essays of Charles W. Moore*, Cambridge, Massachusetts, London: 2001
- MOORE, Robin, *Dubai*, München: 1976
- MOORE, Timothy, „Two or False. Vancouver Replicants“, in: Todd Reisz (Hg.), *Al Manakh 2. Gulf Continued*, Amsterdam: 2010

- MOOSHAMMER, Helge, *Cruising. Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures*, Wien: 2005
- MORRILL, Cynthia, „Revamping the Gay Sensibility. Queer Camp and *dyke noir*“, in: Moe Meyer (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: 1994
- MÖRTENBÖCK, Peter, MOOSHAMMER, Helge (Hg.), *Visuelle Kultur. Körper. Räume. Medien*, Wien, Köln, Weimar: 2003
- MÜLLER, Bettina, *Glitzermetropole Dubai. Diversifikation und Imagegestaltung einer auf Erdöleinnahmen aufgebauten Wirtschaft*, Marburg: 2010
- MÜLLER, Michael, DRÖGE, Franz, *Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum*, Basel: 2005
- OCKMAN, Joan, „Pragmatism / Architecture: The Idea of the Workshop Project“, in: dies. (Hg.), *The Pragmatist Imagination. Thinking about 'Things in the Making'*, New York: 2000
- PARKER, Robert E., „The Social Cost of Rapid Urbanization in Southern Nevada“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002
- PEHNT, Wolfgang, *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert*, Berlin: 1983
- PHELAN, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York: 1993
- PORTOGHESI, Paolo, *Ausklang der modernen Architektur*, Zürich: 1982
- RAJCHMAN, John, „General Introduction“, in: Joan Ockman (Hg.), *The Pragmatist Imagination. Thinking about 'Things in the Making'*, New York: 2000
- RAMOS, Stephen, „Diversification, Clustering, and Risk in Dubai“, in: Todd Reisz (Hg.), *Al Manakh 2. Gulf Continued*, Amsterdam: 2010
- RAMROTH, William G., Jr., *Pragmatism and Modern Architecture*, Jefferson, North Carolina: 2006
- REESE-SCHÄFER, Walter, *Liotard zur Einführung*, Hamburg: 1988
- REESE-SCHÄFER, Walter, *Richard Rorty*, Frankfurt am Main: 1991
- RIFKI, Fatih A., MOUSTAFA, Amer A., „Madinat Jumeirah and the Urban Experience in the Private City“, in: Ole Bouman, Mitra Khoubrou, Rem Koolhaas (Hg.), *Al Manakh. Dubai Guide Moutamarat. Gulf Survey AMO. Global Agenda Archis*, Amsterdam: 2007
- RORTY, Richard, „Analytische Philosophie und verändernde Philosophie“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000
- RORTY, Richard, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: 1981
- RORTY, Richard, „Der Vorrang der Demokratie vor der Philosophie“, in: ders., *Solidarität oder Objektivität?*, Stuttgart: 1988
- RORTY, Richard, *Eine Kultur ohne Zentrum*, Stuttgart: 1993
- RORTY, Richard, „Gerechtigkeit als erweiterte Loyalität“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000
- RORTY, Richard, „Habermas, Derrida und die Aufgaben der Philosophie“, in: ders., *Philosophie & die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000
- RORTY, Richard, *Hoffnung statt Erkenntnis. Eine Einführung in die pragmatische Philosophie*, Wien: 1994
- RORTY, Richard, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt am Main: 1989
- RORTY, Richard, „Solidarität oder Objektivität?“, in: ders., *Solidarität oder Objektivität?*, Stuttgart: 1988
- RORTY, Richard, „Wilde Orchideen und Trotzki“, in: ders., *Philosophie und die Zukunft*, Frankfurt am Main: 2000
- ROSS, Andrew, „Uses of Camp“, in: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: 1999
- ROSSI, Aldo, *Die Architektur der Stadt*, Düsseldorf: 1973

- ROTHMAN, Hal, „Colony, Capital, and *Casino*. Money in the Real Las Vegas“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002
- ROTHMAN, Hal, *Neon Metropolis. How Las Vegas Started the Twenty-First Century*, New York: 2002
- SALLY, Lynn, „Luna Park's Fantasy World and Dreamland's White City: Fire Spectacles at Coney Island as Elemental Performativity“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007
- SCHÄFER, Thomas, „Politisches Engagement ohne philosophische Begründung? Rortys politisches Denken zwischen Ethnozentrismus, Relativismus, Habermas und Foucault“, in: Thomas Schäfer, Udo Tietz, Rüdiger Zill (Hg.), *Hinter den Spiegeln. Beiträge zur Philosophie Richard Rortys*, Frankfurt am Main: 2001
- SCHINDHELM, Michael, *Dubai Speed*, München: 2009
- SCHMID, Heiko, „Dubai: der schnelle Aufstieg zur Wirtschaftsmetropole“, in: Elisabeth Blum, Peter Neitzke (Hg.), *Dubai. Stadt aus dem Nichts*, Basel: 2009
- SCHMID, Heiko, *Economy of Fascination. Dubai and Las Vegas as Themed Urban Landscapes*, Stuttgart: 2009
- SCHUMACHER, Eckhard, „Performativität und Performance“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: 2002
- SEWING, Werner, *Bildregie, Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Basel: 2003
- SHUSTERMAN, Richard, *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: 1994
- SOBIK, Helge, *Tausendundeine Nacht im Übermorgenland. Luftschlösser in Dubai*, Wien: 2006
- SOJA, Edward W., „Inside Exopolis: Scenes from Orange County“, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992
- SONTAG, Susan, „Anmerkungen zu 'Camp'“, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: 1982
- SORKIN, Michael, „Introduction“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992
- SORKIN, Michael, „See You in Disneyland“, in: ders. (Hg.), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, New York: 1992
- TAFURI, Manfredo, *Kapitalismus und Architektur. Von Corbusiers 'Utopia' zur Trabantenstadt*, Hamburg: 1977
- THOMPSON, Hunter S., *Angst und Schrecken in Las Vegas*, München: 2005
- van EEDEN, Jeanne, „Theming Mythical Africa at the Lost City“, in: Scott A. Lukas (Hg.), *The Themed Space. Locating Culture, Nation, and Self*, Lanham, Maryland: 2007
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Gütersloh: 1979
- VILLA, Paula-Irene, *Judith Butler*, Frankfurt am Main: 2003
- WELLMER, Albrecht, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main: 1985
- WELSCH, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: 1987
- WELSCH, Wolfgang, „Was war die Postmoderne – Und was könnte aus ihr werden?“, in: Ingeborg Flagge, Romana Schneider (Hg.), *Die Revision der Postmoderne. Post-Modernism Revisited*, Hamburg: 2004
- WILLIAMS, Amie, „Looking into a Dry Lake: Uncovering the Women's View of Las Vegas“, in: Mike Davis, Hal Rothman (Hg.), *The Grit beneath the Glitter. Tales from the Real Las Vegas*, Berkeley und Los Angeles: 2002
- WOLFE, Tom, „Las Vegas (Was?) Las Vegas (Versteh nichts! Zu laut!) Las Vegas!!!“, in: ders., *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Hamburg: 1968

- WOLFE, Tom, *Mit dem Bauhaus leben*, Hamburg: 2007
- WRIGHT, Alex, *The Imagineering Field Guide to Disneyland. An Imagineer's-Eye Tour*, New York: 2008
- ZILL, Rüdiger, „Nicht Sätze, sondern Bilder. Versuch einen Neopragmatisten beim Wort zu nehmen“, in: Thomas Schäfer, Udo Tietz, Rüdiger Zill (Hg.), *Hinter den Spiegeln. Beiträge zur Philosophie Richard Rortys*, Frankfurt am Main: 2001

Zeitungs- und Magazinartikel

- ADOMAITIS, Mary Beth, „Disneyland Statistics“, in: themeparks.lovetoknow.com; http://themeparks.lovetoknow.com/Disneyland_Statistics
- ANDERSEN, Kurt, „Las Vegas, USA“, in: *Time*, 2/1994
- ANDERTON, Frances, „The Global Village Goes Pop Baroque“, in: *The New York Times*, 8.10.1998
- ANGÉLIL, Marc, „Dubai Incorporated“, in: *Archithese*, 2/2006
- ARKSEY, Laura, „Leavenworth“, in: www.historylink.org, 5.7.2010; http://www.historylink.org/index.cfm?DisplayPage=output.cfm&file_id=9475
- ARX, Ursula von, „Jenseits. In Las Vegas muss man alles vergessen, denn Las Vegas ist total“, in: *NZZ Folio*, 8/2000
- BAHNERTH, Michael, „Der Wille zum Wahn. Dubai hat eine Vision“, in: *Die Zeit*, 09/2002
- BECK, Gregory, „Signs of Life. A New Lesson from Las Vegas“, in: *Architectural Record*, 6/2003
- BECKETT, Andy, „Take a walk on the safe side“, in: *The Independent*, 27.2.1994
- BENDL, Helge, „In Dubai fallen bis zu 25 Tonnen Schnee pro Nacht“, in: *Die Welt*, 18.2.2011
- BERNSTEIN, Fred A., „City on the Strip“, in: *Architect*, 3/2010
- BETSKY, Aaron, „Future World: With Vegas as a Model – Really! – Our Cities Might Not Be So Grim After All“, in: *Los Angeles Times*, 12.12.1993
- BETSKY, Aaron, „Prepare for Hyper Drive“, in: *Architect*; <http://www.architectmagazine.com/blogs/postdetails.aspx?BlogId=beyondbuildingsblog&PostId=90228>
- BLOCH, Robin, „Dubai's Long Goodbye“, in: *International Journal of Urban and Regional Research*, 4/2010
- BODDY, Trevor, „False Creek, Dubai“, in: *BC Business*, 1.9.2006
- BODENSCHATZ, Harald, „Dubai. Krise eines Weltwunders“, in: *Bauwelt*, 23/2009
- BOJAR, Nicole, KAMPL, Michaela, „Grenzfall Excalibur City“, in: *Der Standard*, 2.3.2009
- BOSSHART, David, „Shoppen und zappen im Trendlabor. Was man von Las Vegas lernen kann“, in: *NZZ Folio*, 8/2000
- BOXER, Sarah, „The New Face Of Architecture“, in: *The New York Times*, 25.11.2000
- BUTLER, Judith, „Seminar an der Hamburger Universität, Fachbereich Soziale Forschung, 1993“, in: *Neid*, 4/1993
- CADWALLADR, Carole, „We've made a pact with the devil to be here. But if you're a silly girl who gets into trouble, forget it“, in: *The Observer*, 5.10.2008
- CASS, Jeffrey, DENNIS, Dion, „Ground Zero: Las Vegas' Luxor. An Imagined Archaeology of American Post-Civilization“, in: *Ctheory*, 11.6.1996, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=165>
- COHRS, Christian, „Venedig bleibt frei von Plastikgondeln“, in: *Financial Times Deutschland*, 8.4.2010
- COOK, Gareth G., „The dark side of camp – Why irony and detachment sometimes add up to nastiness and snobbery“, in: *Washington Monthly*, 09/1995
- CZAJA, Wojciech, „Das Leben in der Kulisse“, in: *Der Standard*, 4.11.2006

- DANTO, Arthur C., „Degas in Vegas“, in: *The Nation*, 09/1999
- DAVIS, Mike, „Sinister Paradise“, <http://www.tomdispatch.com/post/5807/>
- DEVJI, Faisal, „Dubai cosmopolis“, in: *Open Democracy*, 19.4.2007; <http://www.opendemocracy.net/globalization-vision-reflections/dubai-cosmopolis-4543.jsp>
- DOLAK, Gregor, „Goethe sei dank. Kulturhauptstadt Weimar 1999“, in: *Focus*, 43/199
- EASTERLING, Keller, „On Pirates, Statisticians and Cruise Ship Directors. A conversation with Keller Easterling“ (Interview mit Nader Vossoughian), in: *Bidoun Magazine*, 7/2006
- EASTERLING, Keller, „Urban Slot Machine: A conversation with Keller Easterling“ (Interview mit Mason White), in: *archinect.com*; <http://archinect.com/features/article/41816>
- EASTERLING, Keller, „With Satellites: Dubai + India“, in: *Architectural Design*, 6/2005
- ETSCHKEIT, Georg, „Das Luftschloss von Wertheim“, in: *Die Zeit*, 4/2004
- FEUERHERDT, Alex, WITTICH, Elke, „Antisemitischer Doppelfehler“, in: *Jungle World*, 09/2009
- FICHTNER, Ullrich, „Osamas Alptraum“, in: *Der Spiegel*, 37/2006
- FISCHER, Jonathan, „Atlantic City. Romantik des Ruins“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.5.2008
- FOLLATH, Erich, „Das Gold der neuen Pharaonen“, in: *Der Spiegel*, 18.5.2002
- GABRIEL, Trip, „From vice to nice: The suburbanization of Las Vegas“, in: *New York Times Magazine*, 1.12.1991
- GERHARD, Ulrike, SCHMID, Heiko, „Die Stadt als Themenpark. Stadtentwicklung zwischen alltagsweltlicher Inszenierung und ökonomischer Inwertsetzung“, in: *Berichte zur deutschen Landeskunde*, 4/2009
- GIACONIA, Paola, „Universal City Walk. Displacement of Heterotopia“, in: *Arch'it.com*, 29.11.2002; <http://architettura.it/files/20040128/index.htm>
- GIBSON, William, „Disneyland with death penalty“, in: *Wired*, 5/1993
- GILL, A. A., „Dubai on Empty“, in: *Vanity Fair*, 4/2011
- GLEITER, Jörg H., „Das doppelte Lottchen. Zur Kopie von Goethes Gartenhaus“, in: *Bauwelt*, 12/1999
- GOLDBERG, Delen, „20 years after Forum Shops changed the game, high-end malls still thriving in Vegas“, in: *Las Vegas Sun*, 21.5.2012
- GOLDBERGER, Paul, „What happens in Vegas. Can you bring architectural virtue to Sin City?“, in: *The New Yorker*, 8.10.2010
- GÜNEL, Gökce, „A Flying Man, a Scuttled Ship, and a Timekeeping Device: Reflections on Ibn Battuta Mall“, in: *Public Culture*, 3/2011
- HAMMELEHLE, Sebastian, „Astana, Mon Amour“, in: *TEMPO Jubiläumsausgabe*, 8.12.2006
- HANISCH, Wolf Alexander, „Endlich wieder Sex“, in: *Die Zeit*, 47/2004
- HÄNTZSCHEL, Jörg, „In Las Vegas geht die Sonne unter“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15.5.2008
- HARI, Johann, „The dark side of Dubai“, in: *The Independent*, 7.4.2009
- HASENPFLUG, Dieter, „Europäische Stadtfiktionen in China. Über urbane Travestien, Parodien und mimetische Transpositionen“, in: *www.espacestemp.net*; <http://www.espacestemp.net/document6543.html>
- HATHERLEY, Owen, „Leaving Las Vegas“, in: *nastybrutalistandshort.blogspot.com*, 8.3.2007; <http://nastybrutalistandshort.blogspot.com/2007/03/leaving-las-vegas.html>
- HAYS, K. Michael, „Wider den Pragmatismus“, in: *Arch+*, 156, 2001
- HELLDÖRFER, Clemens, „Auch in Michigan spricht man Fränkisch. Die ungewöhnliche Geschichte der Gemeinde Frankenmuth“, in: *Nürnberger Zeitung*, 15.2.2008
- HENNIG, Christoph, „Warum Vergnügungsparks so viel Mißvergnügen provozieren“, in: *Die Zeit*, 10/1997
- HERWIG, Oliver, „Unter Strom. Die Neon-Ekstase Las Vegas wird hundert Jahre alt“, in: *Frankfurter Rundschau*, 30.4.2005
- HIGGINS, Andrew, „Officials puzzle over millions of dollars leaving Afghanistan by plane for Dubai“, in: *Washington Post*, 25.2.2010

- HOCHMAN, David, „Temples of Blessed Excess“, in: *The New York Times*, 13.6.1999
- HOM, Stephanie Malia, „Italy without Borders: Simulacra, Tourism, Suburbia, and the New Grand Tour“, in: *Italian Studies*, 3/2010
- HORMANN, Matt, „Ghosts of Malls Past. The Plaza Pasadena“, in: *hometown-pasadena.com*, 30.10.2009, <http://hometown-pasadena.com/history/ghosts-of-malls-past-the-plaza-pasadena/6263>
- HOSEY, Lance, „Peak Oil. Can green design and thoughtful urbanism save Dubai?“, in: *Architect*, 12/2008
- IBRAHIM, Youssef, „Can Culture Be Bought In the Gulf ?“, in: *The New York Sun*, 5.2.2007
- IRAZÁBAL, Clara, „Kitsch Is Dead, Long Live Kitsch. The Production of Hyperkitsch in Las Vegas“, in: *Journal of Architectural and Planning Research*, 3/2007
- IRVING, Mark, „Another lesson from Las Vegas“, in: *Domus*, 12/2001
- JACOB, Sam, „Beyond the Flatline“, in: *Architectural Design*, 5/2011
- JACOB, Sam, „Topsy Turvy VSBA: Inverted Heros of an Upside Down Avant Guard“, in: *www.strangeharvest.com*, 24.5.2006; http://www.strangeharvest.com/mt/archive/the-harvest/topsy_turvy_vsb.php
- JÄGER, Falk, „Aldo Rossi trieb es zu bunt“, in: *Der Tagesspiegel*, 22.10.1998
- JARDINE, Anja, „Cinderella trifft Ali Baba“, in: *NZZ Folio*, 7/2008
- JENCKS, Charles, „What is Radical Post-Modernism“, in: *Architectural Design*, 5/2011
- JENKINS, Simon, „As they did Ozymandias, the dunes will reclaim the soaring folly of Dubai“, in: *The Guardian*, 20.3.2009
- KAMIN, Blair, „In Dubai, you can't get there from here; architectural feats undercut by shoddy urban planning“, in: *Chicago Tribune*, 8.1.2010
- KAMIN, Blair, „Lessons from Las Vegas. Beneath The Gaudy Glamor Is A City That Works“, in: *Chicago Tribune*, 15.5.1994
- KAMPS, Toby, „High Art in Sin City. Art at the Bellagio in Las Vegas“, in: *New Art Examiner*, 7/1999
- KATODRYTIS, George, „Metropolitan Dubai and the Rise of Architectural Fantasy“, in: *Bidoun Magazine*, 4/2005
- KIPPHOFF, Petra, „Das Original schlägt zurück“, in: *Die Zeit*, 42/2001
- KOCH, Ed, „Strip jousting begins“, in: *Las Vegas Sun*, 19.6.1990
- KOCH, Moritz, „Kasino-Kapitalismus“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16.12.2010
- KOOLHAAS, Rem, „Dubai: from judgment to analysis“, Lecture bei der Sharjah Biennial 2009, http://www.oma.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=149&Itemid=25
- KRAPPMANN, Tamara, „Ein Stück Odenwald in Südamerika“, in: *echo-online.de*, 1.12.2010; <http://www.echo-online.de/region/odenwaldkreis/michelstadt/Ein-Stueck-Odenwald-in-Suedamerika;art1274,1412551>
- KRÜGER, Kai, „Vom Bett direkt ins Meer“, in: *Die Zeit*, 10/1973
- KUNZRU, Hari, „Postmodernism: from the cutting edge to the museum“, in: *The Guardian*, 15.9.2011
- LACAYO, Richard, „The Architecture of Autocracy“, in: *Foreign Policy*, 10.4.2008
- LAMPERT-GRÉAUX, Ellen, „A tale of two cities“, in: *Entertainment Design*, 2/2000
- LANGER, Freddy, „Die Erfindung der Wirklichkeit“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.12.2009
- LATHAM, Aaron, „Walking The Walk In L.A.“, in: *The New York Times*, 11.9.1994
- LEE, Chae Ho, „Ibn Battuta: Edutaining the World?“, in: *Visible Language*, 1/2010
- LEFKOWITZ, David, „Shopping and the Meaning of Life. Learning from the Mall of America. The Design of Consumer Culture, Public Life, and the Metropolis at the End of the Century“, in: *New Art Examiner*, 4/1998

- LINDE-LAURSEN, „Solvang. A Historical Anthropological Illumination of an Ethnicized Space“, in: *Positionen*, 2/1998
- LOPPOW, Bernd, „Produktives Disneyland. Im brasilianischen Blumenau steigt das zweitgrößte Bierfest der Welt“, in: *Die Zeit*, 43/1989
- LUXNER, Larry, „Opa-Locka Rising“, in: *Saudi Aramco World*, 5/1989
- MACKINTOSH-SMITH, Tim, „Edutaining Dubai“, in: *Saudi Aramco World*, 2/2008
- MALIK, Nesrine, „After bling is banished from Dubai“, in: *The Guardian*, 2.12.2009
- MANGOLD, Ijoma, „Sie fliegen First Class“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.5.2010
- MARCUSE, Ludwig, „Chruschtschows Auftritt in Hollywood“, in: *Die Zeit*, 40/1959
- MARLING, Karal Ann, „Fantasy Lands“, in: *Chicago Tribune*, 11.5.1997
- MARTIN, Anja, „Russische Riviera“, in: *Financial Times Deutschland*, 25.3.2004
- MEAD, Rebecca, „A Desert Tribute“, in: *The New Yorker*, 23.9.2002
- MERKEL, Jayne, „Not so radical. An American Perspective“, in: *Architectural Design*, 5/2011
- METKEN, Günter, „Feste des Fortschritts. Ein Zeitalter des Selbstbewußtseins ging zu Ende“, in: *Die Zeit*, 32/1983
- MOLL, Sebastian, „Coney Island. Die ausgesperrte Wirklichkeit“, in: *Frankfurter Rundschau*, 16.4.2009
- MOLL, Sebastian, „Die Haut der Klapperschlange“, in: *Frankfurter Rundschau*, 22.2.2006
- MOORE, Rowan, „PoMo power: the return of postmodernism“, in: *The Observer*, 4.9.2011
- MOREHOUSE, William, „Globalization on Steroids“, in: *The American Scholar*, 1/2009
- MORRISON, Jane Ann, „In Depth: MGM Grand Hotel Fire: 25 Years Later. Disaster didn't have to be“, in: *Las Vegas Review Journal*, 20.11.2005
- MUSCHAMP, Herbert, „Can New Urbanism Find Room for the Old?“, in: *The New York Times*, 2.6.1996
- MUSCHAMP, Herbert, „Who Should Define A City?“, in: *The New York Times*, 15.8.1993
- NEFFE, Jürgen, „Metamorphose der Metropole“, in: *Der Spiegel*, 6.9.1999
- NEUMANN, Nicolaus, „Brüder im Geist von gestern“, in: *Art*, 5/2003
- NIEVES, Evelyn, „In the Wake of a Teen-Ager's Death, a Cloud of Racism, Then a Lawsuit“, in: *The New York Times*, 19.12.1996
- NINK, Stefan, „Licht und Schatten in Las Vegas. In der Rauschzone“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5.4.2005
- NOBEL, Philip, „Sandcastles in the Sky. Architects mourn Dubai“, in: *The New York Magazine*, 4.12.2009
- NUSSBAUM, Martha, „The Professor of Parody. The hip defeatism of Judith Butler“, in: *The New Republic*, 22.2.1999
- OUROUSOFF, Nicolai, „Fantasies of a City High on a Hill“, in: *Los Angeles Times*, 9.4.2000
- OUROUSOFF, Nicolai, „Grand Illusion“, in: *Los Angeles Times*, 9.11.2001
- OUROUSOFF, Nicolai, „No Sale in a Faux Town“, in: *Los Angeles Times*, 27.1.2002
- PARKER, Ian, „The Mirage“, in: *The New Yorker*, 17.10.2005
- PAUER, Nina, „Wenn Ironie zum Zwang wird. Die Flucht ins Extrapeinliche und in den schlechten Geschmack verrät eine große Unsicherheit“, in: *Die Zeit*, 43/2011
- PEARMAN, Hugh, „Your taste or mine?“, in: *The Sunday Times*, 15.1.2006
- PILZ, Michael, „Von Erpeln und Menschen“, in: *Die Welt*, 16.7.2005
- PODELL, Jess, „La Dolce Vegas“, in: *Forbes.com*, 27.3.2003, http://www.forbes.com/2003/03/27/cx_jp_0327dow.html
- POLLAN, Michael, „Town-Building Is No Mickey Mouse Operation“, in: *The New York Times*, 14.12.1997
- PRUCKNER, Othmar, „Mit Hitler unter einem Dach“, in: *Trend*, 11/2003
- PUSCHÖGL, Monika, „Jeder Meter eine Versuchung“, in: *Die Zeit*, 18.4.1986
- RAJCHMAN, John, „Pragmatismus und Architektur. Eine Einführung“, in: *Arch+*, 156, 2001

- RAUTERBERG, Hanno, „Raus aus den alten Rastern!“, in: *Die Zeit*, 26/2001
- REED, Christopher, „Immanent Domain: Queer Space in the Built Environment“, in: *Art Journal*, 4/1996
- REISZ, Todd, „Making Dubai: A Process in Crisis“, in: *Architectural Design*, 5/2010
- RORTY, Richard, „Vom Nutzen der Philosophie für den Künstler“, in: *Arch+*, 156, 2001
- ROSE, Steve, „Sand and Freedom. Dubai is trying to build itself a Future as a great Global City“, in: *The Guardian*, 28.11.2005
- RUCH, Matthias, „Las Vegas geht vor die Hunde“, in: *Financial Times Deutschland*, 29.11.2010
- SABATINO, Michelangelo, „The Poetics of the Ordinary: The American Places of Charles W. Moore“, in: *Places. Forum of Design for the Public Realm*, 2/2007
- SACK, Adriano, „Die simulierte Stadt“, in: *Die Welt*, 22.4.2012
- SACK, Manfred, „Das Neue ist das Alte. Zum Tode des italienischen Architekten Aldo Rossi“, in: *Die Zeit*, 38/1997
- SCHMELTZER, John, „Monster Mall“, in: *Chicago Tribune*, 3.8.1992
- SCHMIDINGER, Thomas, „Schluss mit Luxus“, in: *Jungle World*, 11/2009
- SCHMITTER, Elke, „Krücke, Phallus und Diskurs. Der Feminismus ist keine Reparaturanstalt“, in: *Die Zeit*, 25/1995
- SCHNEIDER, Reto U., „Die Gondolieri der Wüste“, in: *NZZ Folio*, 8/2000
- SCHWEIGHÖFER, Kerstin, „Keine Experimente mehr!“, in: *Art*, 5/2004
- SCOTT BROWN, Denise, „Latter-Day Las Vegas“, in: *Architectural Record*, 8/2010
- SEIGEL, Jessica, „A Bit Of Egypt Rises From Desert To Dazzle Las Vegas“, in: *Chicago Tribune*, 17.10.1993
- SHERWOOD, Seth, „The Oz of the Middle East“, in: *The New York Times*, 8.5.2005
- SMITSHUIJZEN ABIFARES, Huda, „Dubai Inc.: The Dubai Brand as Cultural Identity“, in: *Bidoun Magazine*, 4/2005
- SMOLTCZYK, Alexander, „Versinkendes Prestigeprojekt. Dubai fürchtet den 'Welt'-Untergang“, in: *Spiegel Online*, 25.1.2011; <http://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/0,1518,741447,00.html>
- SORKIN, Michael, „Connect the Dots: Dubai, Labor, Urbanism, Sustainability, and the Education of Architects“, in: *Architectural Record*, 8/2009
- STEINER, Christian, „From Heritage to hyper-reality? Tourism destination development in the Middle East between Petra and the Palm“, in: *Journal of Tourism and Cultural Change*, 4/2010
- STEVENSON, Richard W., „Cloning Casinos With Appeal for the Masses“, in: *The New York Times*, 8.12.1991
- STUTZ, Howard, „Bye, bye Aladdin; hooray for Hollywood“, in: *Las Vegas Review-Journal*, 15.4.2007
- STUTZ, Howard, „Farewell to Egypt“, in: *The Las Vegas Review-Journal*, 12.7.2007
- SZACKA, Léa-Catherine, „Historicism versus Communication. The basic Debate of the 1980s Biennale“, in: *Architectural Design*, 5/2011
- VILLANO, Matt, „Caesars celebrates 40 years on Strip“, in: *San Francisco Chronicle*, 30.6.2006
- WHITESON, Leon, „'This Is Our Time'. And Architect Jon Jerde Is Trying to Write 'a Different Urban Script' for L.A.“, in: *Los Angeles Times*, 20.1.1988
- WOLKOMIR, Richard, „Las Vegas meets La-La Land“, in: *Smithsonian*, 7/1995
- ZEKRI, Sonja, „Russen im Urlaub. Die sind einfach so“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.5.2010

Abbildungsverzeichnis

0 VENETIAN MACAO

Abb. 1: © Las Vegas Sands; <http://www.flickr.com/photos/lasvegassands/5596539410/>

Abb. 2: © kml0 217; <http://www.panoramio.com/photo/11871189>

Abb. 3: © Kiwi Collection Inc.; <http://cdn.media.kiwicollection.com/media/property/PR005597/11/005597-12-exterior-day.jpg>

Abb. 4: © Wibowo Rusli; <http://www.flickr.com/photos/psychovivaldi/6777255526/>

Abb. 5: © Wibowo Rusli; <http://www.flickr.com/photos/psychovivaldi/6777255906/>

Abb. 6: © greenhilt; <http://www.flickr.com/photos/41896995@N05/6154429021>

Abb. 7: © dawvon; <http://www.flickr.com/photos/dawvon/2083919671/>

Abb. 8: © lmyjessy.blogspot.co.at; <http://lmyjessy.blogspot.co.at/2010/05/gondola-ride.html>

0 VILLAGIO MALL / SAN MARCOS OUTLET

Abb. 1: © Globespotter; <http://www.flickr.com/photos/23349615@N05/4454197927/>

Abb. 2: © Globespotter; <http://www.flickr.com/photos/23349615@N05/4454197717/>

Abb. 3: © DIMKAR1111; <http://www.panoramio.com/photo/70904146>

Abb. 4: © Globespotter; <http://www.flickr.com/photos/23349615@N05/4454977160/>

Abb. 5: © KevinFromTexas; <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=390785>

Abb. 6: © atooms; <http://www.atooms.com/search/images?search=prime+outlets&type=Images&fl=0#prettyPhoto/32/>

Abb. 7: © Broken Piggy Bank; <http://www.flickr.com/photos/jremigio/122390600/>

Abb. 8: © Eugene Gamble; <http://www.flickr.com/photos/genospics/4622371895/>

0 VENEZIA PALACE / QANAT QUARTIER

Abb. 1: © Paralela 45; <http://www.paralela45.ro/charter/antalya-din-timisoara-plecare-luni/venezia-palace-de-luxe-2>

Abb. 2: © lcc-altavia.com ; http://www.lcc-altavia.com/en/tour_10.php

Abb. 3: © Dietmar Guth; <http://home.fotocommunity.de/dietmar/index.php?id=508424&d=11367901>

Abb. 4: © santour.ru; http://www.santour.ru/Turkey/hotel_venezia_palace.php

Abb. 5: © Joannou & Paraskevaides (Overseas) Limited; <http://www.jandp-group.com/project.asp?pid=967&id=2>

Abb. 6: © Mirage International Property Consultants; <http://www.mirageproperty.com/2013/03/13/qanat-quartier-6b-bldg-25/>

Abb. 7: © Asteco Property; <http://www.asteco.com/ps-en/doha/lease/apartment/p3390-modern-new-1-bedroom-apartment-in-exclusive-qanat.html>

Abb. 7: © Asteco Property; <http://www.asteco.com/ps-en/doha/lease/apartment/p3223-the-pearl-qatar-island-qanat-quartier-7.html>

Abb. 7: © Asteco Property; <http://www.asteco.com/ps-en/doha/qanat-quartier-7-west-bay.html>

0 THEMENPARK-RUINEN

Abb. 1: © Catherine Hyland; <http://www.businessinsider.com/china-fake-disney-wonderland-photos-2011-12?op=1>

Abb. 2: © Catherine Hyland; <http://www.businessinsider.com/china-fake-disney-wonderland-photos-2011-12?op=1>

Abb. 3: © Catherine Hyland; <http://www.businessinsider.com/china-fake-disney-wonderland-photos-2011-12?op=1>

Abb. 4: © Catherine Hyland; <http://www.businessinsider.com/china-fake-disney-wonderland-photos-2011-12?op=1>

Abb. 5: © Barreau Eddie; <http://www.flickr.com/photos/52672257@N03/5206310701/>

Abb. 6: © Disneyland Obsession; <http://disneylandobsession.com/wp-content/uploads/2010/07/Nara-Dreamland.jpg>

Abb. 7: © Michael John Christ; <http://www.michaeljohngrist.com/ruins-gallery-2/>

0 HOLLAND VILLAGE / HUIS TEN BOSCH

Abb. 1: © Dave Odgers; <http://www.flickr.com/photos/95033437@N00/3239736510/>

Abb. 2: © Dave Odgers; <http://www.flickr.com/photos/95033437@N00/3239729490/>

Abb. 3: © Dave Odgers; <http://www.flickr.com/photos/95033437@N00/3238868653/>

Abb. 4: © Dave Odgers; <http://www.flickr.com/photos/95033437@N00/3238902253/>

Abb. 5: © livedoor.blogimg.jp; <http://livedoor.blogimg.jp/poterobo/imgs/4/0/400e71f6.jpg>

Abb. 6: © Haniel Francesca; <http://www.flickr.com/photos/francesca911/2147167547/>

Abb. 7: © Haniel Francesca; <http://www.flickr.com/photos/francesca911/2147936432/>

Abb. 8: © みっちゃん; <http://www.panoramio.com/photo/6928990>

Abb. 9: © All Japan Tours Ltd.; <http://www.alljapantours.com/go-city.php?dest=Kyushu&city=Sasebo>

1.1.5 TRUMP TAJ MAHAL CASINO

- Abb. 1: © Sergey Noskov; <http://www.panoramio.com/photo/14373667>
Abb. 2: © Jrballe; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taj_Mahal_Atlantic_City_New_Jersey.jpg
Abb. 3: © StangGT; http://farm4.staticflickr.com/3137/2691662830_583f5b6e07_b.jpg
Abb. 4: © FlipFlopsR4Me; http://www.tripadvisor.it/LocationPhotos-g29750-d269158-w3-Trump_Taj_Mahal_Casino-Atlantic_City_New_Jersey.html#38134780
Abb. 5: © tcpix; <http://www.flickr.com/photos/24304517@N02/6027702310/>
Abb. 6: © visite-usa.fr; <http://www.visite-usa.fr/villes/atlanticcity.htm>
Abb. 7: © Maciek Świdorski; <http://www.panoramio.com/photo/60943597>

1.1.5 FIDENZA VILLAGE OUTLET

- Abb. 1: © keehuachee; <http://www.flickr.com/photos/60897922@N05/7156436045/>
Abb. 2: © Crisalide Press srl; <http://www.crisalidepress.it/wp-content/uploads/2011/01/Fidenza-Village-Front.jpg>
Abb. 3: © Lotour.com; <http://leisure.lotour.com/t/20090910/n382172.shtml>
Abb. 4: © Value Retail; <http://www.turismo.it/vacanze/shopping/shopping-outlet-fidenza-village-aperto-anche-la-notte/>
Abb. 5: © Kiki Follettosa; <http://www.flickr.com/photos/kiki-follettosa/3011681426/>
Abb. 6: © My Hotels in Rome; <http://www.myhotelsinrome.com/wp-content/uploads/2011/04/Chic-Designer-Shopping-%E2%80%99s-Fidenza-Village-Rome-2.jpg>
Abb. 7: © Nave Corsara; <http://www.navecorsara.it/wp/2010/12/23/disavventura-alloutlet-fidenza-village/>
Abb. 8: © Cremblog.it; <http://www.creblog.it/?tag=matthew-williamson-at-fidenza-village>
Abb. 9: © VenusInTheWorld by Rosaria Venere Sgro; http://1.bp.blogspot.com/_Ok_BY_qi4JU/S_QPig7035I/AAAAAAAAADY/ard_C_BMIrI/s1600/IMG_0125.JPG

1.1.5 MADONNA INN

- Abb. 1: © Christian Rabl
Abb. 2: © Christian Rabl
Abb. 3: © Christian Rabl
Abb. 4: © Martina Sonnweber
Abb. 5: © Madonna Inn Spa & Resort; <http://www.madonnainn.com/rooms/121.php>
Abb. 6: © increaserroom.com; <http://terrierdesign.wordpress.com/category/wyzwanie/>
Abb. 7: © Madonna Inn Spa & Resort; <http://www.madonnainn.com/rooms/141.php>
Abb. 8: © Madonna Inn Spa & Resort; <http://www.madonnainn.com/rooms/137.php>
Abb. 9: © Madonna Inn Spa & Resort; <http://www.madonnainn.com/rooms/183.php>
Abb. 10: © Madonna Inn Spa & Resort; <http://www.madonnainn.com/rooms/151.php>
Abb. 11: © faistoilabelle.wordpress.com; <http://faistoilabelle.wordpress.com/2011/05/07/ihotel-le-plus-kitsh-du-monde/>
Abb. 12: © Madonna Inn Spa & Resort; <http://www.madonnainn.com/rooms/160.php>
Abb. 13: © Madonna Inn Spa & Resort; <http://www.madonnainn.com/rooms/134.php>

1.2.4 CA' D'ZAN MANSION

- Abb. 1: © Circus Girl Magazine; <http://circusgirlmagazine.com/page/3>
Abb. 2: © i moi myself; <http://www.flickr.com/photos/swativerma/2186000505/>
Abb. 3: © Andrew Prokos; <http://andrewprokos.com/photos/architecture/exteriors/ringling-cadzan-mansion-view/>
Abb. 4: © Striderv; <http://www.flickr.com/photos/striderv/4645085326/>
Abb. 5: © Alan Forbes; <http://www.flickr.com/photos/hillfire/6818990131/>
Abb. 6: © billmac_sco; <http://www.flickr.com/photos/wji-pictures/5772128212/>
Abb. 7: © André Bonacin; <http://www.panoramio.com/photo/30855894>

1.2.5 HEARST CASTLE

- Abb. 1: © Carlos Augusto Alves da Silva; <http://www.4shared.com/photo/RMwHeVgH/HearstCastle-712894.html>
Abb. 2: © Christian Rabl
Abb. 3: © Christian Rabl
Abb. 4: © Christian Rabl
Abb. 5: © beautifulabodes.blogspot.co.at; <http://beautifulabodes.blogspot.co.at/2011/02/in-castle-hearst-castle.html>
Abb. 6: © Christian Rabl
Abb. 7: © Stock Connection and World of Stock; <http://www.worldofstock.com/stock-photos/interior-of-guest-bedroom-at-hearst-castle/AIN1806>
Abb. 8: © mydeco.com; <http://mydeco.com/people/lavilavinia/blog/>

1.2.5 FASHION DISTRICT VALMONTONE OUTLET

Abb. 1: © Valmontone Outlet; http://www.facebook.com/photo.php?fbid=285040064907437&set=a.285040021574108.67486.285037341574376&type=3&src=http%3A%2F%2Fphotos-a.ak.fbcdn.net%2Fphotos-ak-prn1%2F558855_285040064907437_13116723_n.jpg&size=960%2C600

Abb. 2: © CinqueGiorni; <http://www.cinquegiorni.it/news/?id=8515>

Abb. 3: © Simone Ramella; <http://www.flickr.com/photos/ramella/389687932/>

Abb. 4: © Regione Lazio; <http://www.ilmiolazio.it/en-US/shopping/Pages/outlet.aspx>

Abb. 5: © Events in Rome; <http://eventsinrome.files.wordpress.com/2011/08/valmontone1.jpg>

Abb. 6: © Valmontone Outlet; http://www.facebook.com/photo.php?fbid=285040118240765&set=a.285040021574108.67486.285037341574376&type=3&src=http%3A%2F%2Fphotos-e.ak.fbcdn.net%2Fphotos-ak-ash3%2F536096_285040118240765_1889531837_n.jpg&size=960%2C600

Abb. 7: © Aurelia 70; <http://www.flickr.com/photos/ramella/389687932/>

Abb. 8: © Roma Ora; <http://www.romaora.com/valmontone-outlet-con-saldi-invernali-che-ribassano-anche-sui-giacconi/>

Abb. 9: © AGHD SRL PI & CF; <http://www.aghd.it/content/domenica-15-aprile-benvenuto-lerbolario-fashion-district-valmontone-outlet>

1.2.5 FASHION DISTRICT MOLFETTA OUTLET

Abb. 1: © Molfetta Outlet; http://www.facebook.com/photo.php?fbid=204611149651576&set=a.204610749651616.43461.204593732986651&type=3&src=http%3A%2F%2Fphotos-e.ak.fbcdn.net%2Fphotos-ak-ash3%2F548070_204611149651576_1296387310_n.jpg&size=960%2C640

Abb. 2: © SpacciAziendali.it; http://www.spacciaz aziendali.it/img/outlets/8_33-1.jpg

Abb. 3: © Valerio Mazzoli Studios LLC; <http://www.valeriomazzolistudios.com/wp-content/uploads/2013/02/MolfettaPanoMtest.jpg>

Abb. 4: © Editore Activa Srl.; http://www.ilfatto.net/index.php?option=com_content&view=article&catid=42:Appuntamenti&id=10082:molfetta-20-aprile-al-fashion-district-si-discute-de-la-biodiversita-nei-150-anni-dellunita-ditalia&Itemid=63

Abb. 5: © Salvatore Ambrosi; <http://www.panoramio.com/photo/9565399>

Abb. 6: © Molfetta Outlet; http://www.facebook.com/photo.php?fbid=290402017739155&set=a.283670198412337.64122.204593732986651&type=3&src=http%3A%2F%2Fphotos-c.ak.fbcdn.net%2Fphotos-ak-ash3%2F528509_290402017739155_1487085439_n.jpg&size=800%2C534

Abb. 7: © Salva Ranieri; <http://foto.libero.it/salva.ranieri1956/foto/tuttelefoto/IM002689>

Abb. 8: © Molfetta Outlet; http://www.facebook.com/photo.php?fbid=204611186318239&set=a.204610749651616.43461.204593732986651&type=3&src=http%3A%2F%2Fphotos-c.ak.fbcdn.net%2Fphotos-ak-ash4%2F374129_204611186318239_148474332_n.jpg&size=640%2C960

Abb. 9: © Molfetta Outlet; http://www.facebook.com/photo.php?fbid=290402001072490&set=a.283670198412337.64122.204593732986651&type=3&src=http%3A%2F%2Fphotos-e.ak.fbcdn.net%2Fphotos-ak-snc6%2F223287_290402001072490_58202976_n.jpg&size=641%2C960

1.2.5 SUOI TIEN PARK / ICE LAND WATER PARK

Abb. 1: © Phan; <http://www.twip.org/photo/2010/photo-suoi-tien-park-ho-chi-minh-city-22147.jpg>

Abb. 2: © _super1d_Zero_; <http://www.battlefieldheroes.com/en/forum/showthread.php?tid=247674>

Abb. 3: © Munna Kumar; <http://m24ind.blogspot.co.at/>

Abb. 4: © Life Media Kft.; <http://lifemagazin.hu/kiemelt/mesebelielmenyparkok-a-vilag-korul>

Abb. 5: © clauseando.com; http://lh6.ggpht.com/-yGDRrwsRSAG/UBc_rpQkfkI/AAAAAAAAAPOc/6vTcG4ZAIUw/s1600-h/Parques%252520aqu%2525C3%2525A1ticos05a.jpg

Abb. 6: © OLX, Inc.; <http://dubaicity.olx.ae/offer-aquapark-dolphinarium-tickets-iid-457847105>

Abb. 7: © GK Multimedia Designs; <http://ingbieku.blogspot.co.at/2011/11/iceland-waterpark-ras-al-kaimah-uae.html>

Abb. 8: © Stefan Zwanzger / The Themepark Guy; <http://www.themeparkguy.com/park/ice-land-water-park/photos>

Abb. 9: © GK Multimedia Designs; <http://ingbieku.blogspot.co.at/2011/11/iceland-waterpark-ras-al-kaimah-uae.html>

2 MONTECASINO RESORT

Abb. 1: © Bentel Associates International; <http://bentel.net/projects/timeline/2000/item/21-the-palazzo-hotel.html>

Abb. 2: © Miles S.; <http://www.flickr.com/photos/monoplex/5520666058/>

Abb. 3: © Andrew Murray; <http://www.worldcasinodirectory.com/casinoimages/2563-mcjaojgura.jpg>

Abb. 4: © Hoberman Collection / Corbis; <http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/42-23362587/montecasino-in-johannesburg>

Abb. 5: © Kim D. S.; <http://www.flickr.com/photos/kschnacki/3184852934/>

Abb. 6: © Angelo Argirow; <http://www.panoramio.com/photo/18806807>
Abb. 7: © Mica Chemello; <http://www.panoramio.com/photo/26323330>
Abb. 8: © Mallguide.co.za; <http://www.mallguide.co.za/mall.htm?mallID=143>
Abb. 9: © Fizyka.umk.pl; <http://www.fizyka.umk.pl/~ Duch/zdjecia/03SA/monte/Monte-03.JPG>
Abb. 10: © Mica Chemello; <http://www.panoramio.com/photo/26323353>

2.1 HOTEL COLOSSEO / RAVELLA AT LAKE LAS VEGAS

Abb. 1: © sunkisstravel.com; <http://www.sunkisstravel.com/parki/colo12.jpg>
Abb. 2: © Europa-Park GmbH & Co Mack KG; http://presse.europapark.com/uploads/pics/18811-EP09_RESORT_Colosseo_Aussenansicht_26.jpg
Abb. 3: © Europa-Park GmbH & Co Mack KG; <http://presse.europapark.com/uploads/pics/6166-1101471491.jpg>
Abb. 4: © LakeLasVegas.org; <http://www.lakelasvegas.org/ravella-lake-las-vegas/>
Abb. 5: © PacificCoastNews.com; <http://www.zimbio.com/pictures/twWXxUcXsle/Ritz+Carlton+announced+will+close+Lake+Las+5UUWEeKRPb9>
Abb. 6: © Sip With Socialites; <http://sipwithsocialites.com/wp-content/uploads/2011/10/promotions.jpeg>

2.1.1 SANTANA ROW / JAKRIBORG

Abb. 1: © Bar Architects; <http://www.bararch.com/project/home/santana-row>
Abb. 2: © Bruce Hale Design; <http://www.brucehaledesign.com/work/es/SantanaRow>
Abb. 3: © Mark McLaughlin; <http://www.flickr.com/photos/clocky/2851132827/>
Abb. 4: © Eagle Fustar Tennis Academy; <http://eaglefustar.com/ef/wp-content/uploads/2011/09/santana-row-collage2.jpg>
Abb. 5: © bernardinai.lt; <http://www.bernardinai.lt/file/63bb73597df50ae66482dbb9551c5780e4eccbb6.jpg>
Abb. 6: © Lite Fran Ovan; http://2.bp.blogspot.com/_d7FmDMgjGsQ/TGcHE5UxNbI/AAAAAAAAAHk/JsYPbf9gA7c/s1600/Jakriborg.jpg
Abb. 7: © Straipsnių Direktorija; <http://www.straipsniudirektorija.lt/49950/jakriborg/>
Abb. 8: © kulturinatur.blogspot.co.at; <http://kulturinatur.blogspot.co.at/2012/02/jakriborg-i-skane.html>

2.1.1 PORT GRIMAUD

Abb. 1: © Status; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Port-Grimaud_-_Vue_a%C3%A9rienne_%282%29.jpg
Abb. 2: © Juttie; <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/18122821>
Abb. 3: © Rafal Zelazko; <http://www.flickr.com/photos/rzelazko/6754133575/>
Abb. 4: © Gabriel Schouten de Jel; <http://www.flickr.com/photos/gsdj/4987875724/>
Abb. 5: © Gilles Belanger; <http://www.flickr.com/photos/ulysses2001/6284977960/>

2.1.2 BLUMENAU

Abb. 1: © Winfried W. Dorneich; <http://www.pbase.com/winfried/image/15976408>
Abb. 2: © Cultura Mix; <http://turismo.culturamix.com/blog/wp-content/gallery/fotos-de-blumenau/fotos-de-blumenau-10.jpg>
Abb. 3: © m8.i.pbase.com; <http://m8.i.pbase.com/u27/winfried/small/15976408.SdbrasilienIMG0067.jpg>
Abb. 4: © Helcio Hermes Hoffma...; <http://www.panoramio.com/photo/9185156>
Abb. 5: © Roni Vahldiek; <http://www.flickr.com/photos/vahldiek/1805336539/>
Abb. 6: © Guia Europeu; http://www.guiaeuropeu.com.br/noticias/18843-villa_germania_inaugura_gourmet_store_no_parque_da_oktoberfe.html
Abb. 7: © Ralf Schumann; <http://www.flickr.com/photos/ralfxuman/2194373459/in/photostream>
Abb. 8: © Roni Vahldiek; <http://www.flickr.com/photos/vahldiek/1806185626/>
Abb. 9: © meninadolaco.com.br; <http://www.meninadolaco.com.br/home/wp-content/uploads/2011/09/6827958.jpg>

2.1.2 SOLVANG

Abb. 1: © Gervins Central Coast; <http://cervinscentralcoast.blogspot.co.at/2011/09/strolling-solvang.html>
Abb. 2: © Bygningkultur.dk; <http://www.bygningkultur.dk/Menu/Aktuelt/Nyheder/Solvang-fylder-100-ar>
Abb. 3: © Christian Rabl
Abb. 4: © Martina Sonnweber
Abb. 5: © Christian Rabl
Abb. 6: © Christian Rabl
Abb. 7: © Christian Rabl
Abb. 8: © Christian Rabl

2.1.3 FOLLIES / ORIENTALISIERENDE ARCHITEKTUR

- Abb. 1: © neufahrland-online.de; <http://www.neufahrland-online.de/7.08.0501.jpg>
Abb. 2: © macnumpty; <http://www.panoramio.com/photo/11548385>
Abb. 3: © Claire en France; <http://www.claireenfrance.fr/Jardins,-parcs-et-zoos--691.htm?page=898>
Abb. 4: © Christian Rabl
Abb. 5: © Kolossos; <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden-Jenidze-gp.jpg>
Abb. 6: © Mirko Seidel; <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/28799335>

2.1.3 ORIENTALISIERENDE ARCHITEKTUR

- Abb. 1: © Sulfur; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tripoli_Shrine_Temple.jpg
Abb. 2: © Keith Dotson; <http://www.flickr.com/photos/59591398@N00/2815244163/>
Abb. 3: © Burg; <http://www.urbanplanet.org/forums/index.php/topic/7411-miamisouth-florida-photo-of-the-day/page-3>
Abb. 4: © Greater Miami Convention & Visitors Bureau; <http://www.miamianbeaches.com/areas/opa-locka>
Abb. 5: © Philip Pessar; <http://www.flickr.com/photos/southbeachcars/8437465087/>
Abb. 6: © Groundspeak, Inc.; <http://www.waymarking.com/gallery/image.aspx?f=1&guid=87606c83-bc16-47bb-86e2-f5d403b9e9e1&gid=3>

2.1.3 MASONIC TEMPLE PHILADELPHIA

- Abb. 1: © Galen R. Fryinger; http://www.galenfryinger.com/philadelphia_masonic_temple.htm
Abb. 2: © vechzl; <http://s232.beta.photobucket.com/user/vechzl/media/93664041.jpg.html>
Abb. 3: © catt69.obolog.com; http://catt69.obolog.com/fotos-articulo_xlvii-masones-son-dios-real-1-parte-395811
Abb. 4: © vechzl; <http://s232.beta.photobucket.com/user/vechzl/media/aad03034.jpg.html>
Abb. 5: © vechzl; <http://s232.beta.photobucket.com/user/vechzl/media/36d284ff.jpg.html>
Abb. 6: © vechzl; <http://s232.beta.photobucket.com/user/vechzl/media/1af3044c.jpg.html>

2.1.3 EXPOSITION UNIVERSELLE PARIS

- Abb. 1: © Brooklyn Museum; <http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/image/2235/image>
Abb. 2: © Yucca Tree Records; http://bern-1914.org/alt_1914/paris1900_11.html
Abb. 3: © Boston College; http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/arch/1900fair/paris17.jpg
Abb. 4: © Brown University; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Rue_des_nations_vue_prise_de_la_rive_droite_Exposition_Universelle_1900.jpg
Abb. 5: © Christophe Orange; <http://www.flickr.com/photos/punkmemory/8013703873/>
Abb. 6: © Vendée Conseil Général; <http://archives.vendee.fr/Decouvrir/Expositions-virtuelles/L-Exposition-universelle-de-1900-photographie-par-Andre-Bujeaud-un-Vendeen/Les-quais-de-Seine>
Abb. 7: © Brown University; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/13/Palais_des_nations_%C3%A9trang%C3%A8res%2C_la_Bosnie-Herz%C3%A9govine_et_la_Hongrie.jpg
Abb. 8: © Yucca Tree Records; http://bern-1914.org/alt_1914/paris1900_12.html

2.1.3 WORLD COLUMBIA EXPOSITION

- Abb. 1: © Project Gutenberg Wiki; <http://www.gutenberg.org/files/22847/22847-h/images/015.jpg>
Abb. 2: © Project Gutenberg Wiki; <http://www.gutenberg.org/files/22847/22847-h/images/098.jpg>
Abb. 3: © Project Gutenberg Wiki; <http://www.gutenberg.org/files/22847/22847-h/images/019.jpg>
Abb. 4: © Project Gutenberg Wiki; <http://www.gutenberg.org/files/22847/22847-h/images/099.jpg>
Abb. 5: © Project Gutenberg Wiki; <http://www.gutenberg.org/files/22847/22847-h/images/100.jpg>
Abb. 6: © Project Gutenberg Wiki; <http://www.gutenberg.org/files/22847/22847-h/images/108.jpg>
Abb. 7: © Project Gutenberg Wiki; <http://www.gutenberg.org/files/22847/22847-h/images/109.jpg>

2.1.4 CONEY ISLAND

- Abb. 1: © NYP Holdings, Inc.; http://www.nypost.com/f/mobile/news/opinion/opedcolumnists/old_york_city_5Jcok7BMTURqGWsFg2qkyL
Abb. 2: © brooklynbeforenow.blogspot.co.at; <http://brooklynbeforenow.blogspot.co.at/2011/09/coneys-elephant-hotel-goes-down-in.html>
Abb. 3: © Public Domain Clip Art; http://2.bp.blogspot.com/_TZ4zYEBSw1I/SuTWLdQuyoI/AAAAAAAAAK9I/agFIzVY-4pU/s1600-h/coney_Island_night_2.jpg
Abb. 4: © Detroit Publishing Co.; <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nyc10795u.jpg>
Abb. 5: © mike_whittles; <http://www.flickr.com/photos/dianaw/3885993608/>

Abb. 6: © uncleeddiestheorycorner; <http://uncleeddiestheorycorner.blogspot.co.at/2013/02/ralph-bakshi-does-coney-island.html>

Abb. 7: © Nicole Stanley; <http://callheralaskablog.blogspot.co.at/2012/08/thursdays-links-have-far-to-go.html>

2.1.5 DISNEYLAND 1

Abb. 1: © Disney Dan; <http://www.flickr.com/photos/theverynk/6111936358/>

Abb. 2: © Adam La Rusic; <http://mindfingers.blogspot.co.at/2012/01/from-disneyland-to-kabul-in-one-week.html>

Abb. 3: © Christian Rabl

Abb. 4: © rocket9.net; <http://disney.rocket9.net/page2.htm>

Abb. 5: © Christian Rabl

Abb. 6: © Christian Rabl

Abb. 7: © Loren Javier; <http://www.flickr.com/photos/lorenjavier/3439425685/>

Abb. 8: © Christian Rabl

2.1.5 DISNEYLAND 2

Abb. 1: © David Eppen; <http://smg.beta.photobucket.com/user/bananaphone5000/media/GORILLA3/4-62OverTomorrowland.jpg.html>

Abb. 2: © Disney; <http://disneyparks.disney.go.com/blog/2012/11/vintage-walt-disney-world-taking-a-spin-through-tomorrowland/>

Abb. 3: © 2cham.net; <http://livedoor.4.blogimg.jp/himasoku123/imgs/2/4/249b0c0f-s.jpg>

Abb. 4: © trippyfood.com; <http://www.trippyfood.com/category/trips/>

Abb. 5: © Tom Bricker; <http://www.flickr.com/photos/tombricker/6925867850/>

Abb. 6: © Christian Rabl

Abb. 7: © Disney; <http://www.latimes.com/travel/la-tr-dl-finding-nemo-sub-p,0,4226729.photo>

2.1.6 ANTALYA: KREMLIN PALACE / ORANGE COUNTY

Abb. 1: © IdealTour.ro; http://www.idealtravel.ro/oferte/vezi/extern/hotel-wow-kremlin-palace-5*--oferta-early-booking/353

Abb. 2: © Bildagentur Huber; <http://www.welt.de/reise/article1884948/Kultur-zum-Anfassen-beeindruckende-Landschaften.html>

Abb. 3: © intise.ru; <http://www.intise.ru/1759.html>

Abb. 4: © Holiday Managers Limited; <http://www.bestchoiceholidays.co.uk/travel/destinations/lara/wow-kremlin-palace-2>

Abb. 5: © Vadim Kobzev; <http://www.panoramio.com/photo/31441232>

Abb. 6: © Gültekin Architecture; <http://www.gultekinmimarlik.com/projects/OrangeCountyHotel.html>

Abb. 7: © HolidayCheck AG; http://www.holidaycheck.com/fullscreen-Hotel+Orange+County+Resort+Orange+County+Resort-ch_ub-id_1121451352.html

Abb. 8: © Better Travel; http://bettertravel.nl/Reizen/Turkije/Turkse_Riviera/Kemer/

2.1.6 PALACE OF THE LOST CITY

Abb. 1: © Wimberly Allison Tong & Goo; <http://www.watg.com/index.cfm/page/the-palace-of-the-lost-city-architects/>

Abb. 2: © WikiArquitectura; http://es.wikiarquitectura.com/images/a/aa/Sun_City_15.jpg

Abb. 3: © Wimberly Allison Tong & Goo; <http://www.watg.com/index.cfm/page/the-palace-of-the-lost-city-architects/>

Abb. 4: © Wimberly Allison Tong & Goo; <http://www.watg.com/index.cfm/page/the-palace-of-the-lost-city-architects/>

Abb. 5: © arvenru.files.wordpress.com; <http://arvenru.files.wordpress.com/2010/08/palace.jpg>

Abb. 6: © fiorella.livejournal.com; <http://fiorella.livejournal.com/67470.html>

Abb. 7: © TimeOutBookings; <http://timeoutbookings.co.za/hotels-resorts/north-west-province/the-palace-of-the-lost-city-at-sun-city/>

Abb. 8: © ibooked.com.br; <http://ibooked.com.br/hotel/the-palace-of-the-lost-city-at-sun-city-42585>

Abb. 9: © south-african-hotels.com; <http://www.south-african-hotels.com/blog/tag/the-palace-of-the-lost-city-hotel>

2.1.7 WEST EDMONTON MALL

Abb. 1: © West Edmonton Mall Property Inc.; <http://www.wem.ca/#/play/theme-parks-attractions/santa-maria>

Abb. 2: © Eric Chu; <http://www.flickr.com/photos/ericzchu/3777380829/>

Abb. 3: © Jordon Cooper; <http://www.flickr.com/photos/jordoncooper/5621673647/>

Abb. 4: © Jordon Cooper; <http://www.flickr.com/photos/jordoncooper/5621769913/>

Abb. 5: © West Edmonton Mall Property Inc.; <http://fantasylandhotel.com/rooms/arabian-luxury-theme>

Abb. 6: © ibooked.nl; <http://ibooked.nl/hotel/fantasyland-hotel-edmonton-68632>

Abb. 7: © ibooked.nl; <http://ibooked.nl/hotel/fantasyland-hotel-edmonton-68632>
Abb. 8: © West Edmonton Mall Property Inc.; <http://fantasylandhotel.com/images/flh-truck-luxury-theme.jpg>
Abb. 9: © opentravel.com; <http://opentravel.com/Fantasyland-Hotel-Edmonton-Alberta>
Abb. 10: © opentravel.com; <http://opentravel.com/Fantasyland-Hotel-Edmonton-Alberta>

2.1.7 UNIVERSAL CITY WALK

Abb. 1: © Bowtie DSF; <http://www.flickr.com/photos/79258069@N04/7812296642/>
Abb. 2: © Proteus9k; <http://www.flickr.com/photos/proteus9k/2826606561/>
Abb. 3: © Christian Rabl
Abb. 4: © Christian Rabl
Abb. 5: © Christian Rabl
Abb. 6: © Christian Rabl
Abb. 7: © The Jerde Partnership; http://www.jerde.com/cms/media/experimental/02_citywalk_full_bldg%20night.jpg
Abb. 8: © American Riggers; <http://ariggers.com/project-list/>

2.1.8 HOLLYWOOD & HIGHLAND / SUNCOAST CASINO

Abb. 1: © Metro - Los Angeles County Metropolitan Transportation Authority ; http://www.metro.net/interactives/joint_development/loc1.swf
Abb. 2: © Craig Hughes; http://craigahughes.files.wordpress.com/2011/08/hlwd-hlnd_7506.jpg
Abb. 3: © Christian Rabl
Abb. 4: © Oyster.com; <http://www.oyster.com/los-angeles/hotels/loews-hollywood-hotel/photos/the-hotel-renaissance-hollywood-hotel-v666248/>
Abb. 5: © Rumii; <http://www.travelermania.com/africa/suncoast-hotel-and-entertainment-world-durban/>
Abb. 6: © Toxic Bunny; <http://www.flickr.com/photos/toxicbunny/3379922182/>
Abb. 7: © Римма; <http://nifahacasino.blogspot.co.at/2012/11/online-blackjack-gambling-suncoast.html>
Abb. 8: © Tom Leiby; http://www.flickr.com/photos/tom_leiby/7184331159/

2.1.8 PARNDORF OUTLET / WERTHEIM VILLAGE

Abb. 1: © Christian Rabl
Abb. 2: © Neusiedler See Tourismus; <http://www.neusiedlersee.com/de/themen/wellness/shopping/DOC/>
Abb. 3: © Christian Rabl
Abb. 4: © Christian Rabl
Abb. 5: © Armin G.; <http://www.panoramio.com/photo/38348233>
Abb. 6: © Головлев Александр; <http://www.panoramio.com/photo/60668486>
Abb. 7: © Rainer Wohlfahrt; <http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/outlet-center-in-deutschland-der-markt-waechst-faz-11644849-b1.html>
Abb. 8: © travelindow AG; http://www.travelfeedback.com/Tipps/Deutschland/Wertheim/Einkaufen/Wertheim_Village_Outlet/Bilder.html
Abb. 9: © Armin G.; <http://www.panoramio.com/photo/38348258>

2.1.8 EXCALIBUR CITY 1

Abb. 1: © excaliburcity.cz; <http://eshop.excaliburcity.com/en/clanek/88>
Abb. 2: © Vlastimil; <http://www.vyletnik.cz/fotogalerie/jizni-morava/podyji/10664/>
Abb. 3: © Martina Sonnweber
Abb. 4: © Vlastimil; <http://www.vyletnik.cz/fotogalerie/jizni-morava/podyji/10663/>
Abb. 5: © Martina Sonnweber
Abb. 6: © AustrianAviationArt; <http://static.panoramio.com/photos/original/24658949.jpg>
Abb. 7: © Christian Rabl

2.1.8 EXCALIBUR CITY 2

Abb. 1: © Excalibur City; <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=235679056482842&set=a.235678789816202.68040.184006398316775&type=3&theater>
Abb. 2: © Ronnie Seunig; <http://www.seunig.cz/foto/burg-innen-jpg/>
Abb. 3: © Martina Sonnweber
Abb. 4: © Romina Marken; <http://static.panoramio.com/photos/original/24255311.jpg>
Abb. 5: © Christian Rabl
Abb. 6: © Novomatic; <http://www.casinoadmiral.cz/fotogalerie/casino/colosseum>
Abb. 7: © Sebastian Wallroth; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eingang_Excalibur_City1.jpg

Abb. 8: © Walter Penz; <http://static.panoramio.com/photos/original/26682217.jpg>

Abb. 9: © Paradise Casino Admiral, a.s.; http://www.novomatic.com/de/colosseum/casino_colosseum/fotogalerie_1

2.2 NUNEZ-YANOWSKY/ JERDE

Abb. 1: © MNY Manuel Nuñez-Yanowsky; <http://www.sadesarl.com/mny/mny.htm>

Abb. 2: © MNY Manuel Nuñez-Yanowsky; <http://www.sadesarl.com/mny/mny.htm>

Abb. 3: © MNY Manuel Nuñez-Yanowsky; <http://www.sadesarl.com/mny/mny.htm>

Abb. 4: © MNY Manuel Nuñez-Yanowsky; <http://www.sadesarl.com/mny/mny.htm>

Abb. 5: © Phil Konstantin; <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:HortonPlazaByPhilKonstantin.jpg>

Abb. 6: © heliphoto.net; <http://www.heliphoto.net/gallery.php?style=oblique>

Abb. 7: © weltweitreisen; <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/26206521>

Abb. 8: © Mallsguide.com; http://www.mallsguide.com/ShoppingCenter.aspx?sc_id=1239

Abb. 9: © The Jerde Partnership; http://www.jerde.com/cms/media/experimental/horton_full_flagsclock.jpg

2.2.1 POSTMODERNE HÄSSLICHKEIT

Abb. 1: © Aires dos Santos; <http://www.trekearth.com/gallery/Europe/Portugal/South/Lisboa/Lisbon/photo1044755.htm>

Abb. 2: © John Outram; <http://www.johnoutram.com/iodmenu.html>

Abb. 3: © Allie Caulfield; http://www.flickr.com/photos/wm_archiv/2669504940/

Abb. 4: © moveandstay.com Apartments and Offices; http://www.moveandstay.com/picture_apartments_main/houston_bank_of_america_center_39661.jpeg

Abb. 5: © RMIT University; http://architecture.rmit.edu.au/About/Building_8.php

Abb. 6: © RMIT University; http://architecture.rmit.edu.au/About/Building_8.php

2.2.2 POSTMODERNE SCHERZE

Abb. 1: © Irina Hynes; <http://www.flickr.com/photos/ihynz/5504504447/>

Abb. 2: © H. J. High Construction; <http://www.hjhigh.com/portfolio/corporate-buildings/walt-disney-world-casting-center/>

Abb. 3: © Eurosouvenirland.com; <http://www.eurosouvenirland.com/gallery/165/>

Abb. 4: © Gareth Simpson; <http://www.flickr.com/photos/xurple/395873963/>

Abb. 5: © wakiiii; <http://www.flickr.com/photos/76223770@N00/5075751588/in/pool-1444993@N21>

Abb. 6: © turezza; <http://www.flickr.com/photos/26151034@N00/457255622/>

2.2.3 KONTEMPORÄRE POSTMODERNE

Abb. 1: © Shalva Kashmadze; <http://www.flickr.com/photos/skashm/4935925224/>

Abb. 2: © fabsphotography; <http://www.flickr.com/photos/53818536@N02/4982391330/>

Abb. 3: © triniprincess20; <http://www.flickr.com/photos/29243470@N05/3625433614/>

Abb. 4: © Vladimir Paperny; <http://www.paperny.com/gwathmey.html>

Abb. 5: © Skopje Hotels; <http://www.skopjehotels.info/wp-content/uploads/2010/11/Skopje-mother-theresa-monument-02.jpg>

Abb. 6: © anothercanuck; <http://hongkong.geoexpat.com/forum/82/thread249570-3.html>

2.2.4 ALDO ROSSI

Abb. 1: © Bruce Coleman; <http://www.flickr.com/photos/32215181@N08/3932404235/sizes/l/in/set-72157622407359074/>

Abb. 2: © Walter E. Keller; <http://zeitungsviertel.de/media/view/6>

Abb. 3: © Tom Perez; <http://tom-historiadelarte.blogspot.com/2010/05/la-parte-por-el-todo-aldo-rossi.html>

Abb. 4: © leo.gorod.tomsk.ru; <http://www.leo.gorod.tomsk.ru/index-1301551789.php>

Abb. 5: © Centro Torri; <https://www.facebook.com/CentroTorri?filter=2>

Abb. 6: © Enrico Mercatali; http://taccuinodicasabella.blogspot.co.at/2010_06_01_archive.html

Abb. 7: © Enrico Mercatali; http://taccuinodicasabella.blogspot.co.at/2010_06_01_archive.html

2.2.4 CHARLES MOORE

Abb. 1: © Jane Lidz; Kevin Keim, *An Architectural Life. Memoirs & Memories of Charles W. Moore*, Boston, New York, Toronto, London: 1996, S. 249

Abb. 2: © Bill Cotter / WorldsFairPhotos.com ; <http://2012expo.files.wordpress.com/2011/12/7.jpg>

Abb. 3: © the cajun; <http://ontransmigration.blogspot.co.at/2012/01/1984-new-orleans-world-exposition.html>

Abb. 4: © Studyblue Inc.; http://classconnection.s3.amazonaws.com/856/flashcards/749856/png/piazza_d%27italia1322589951126.png

Abb. 5: © mogagraham3; <http://www.flickr.com/photos/mogaphoto/2694380816/>

2.2.5 SJOERD SOETERS

Abb. 1: © Ben ter Mull; http://www.flickr.com/photos/de_ijssel/419179748/

Abb. 2: © Soeters Van Eldonk Architecten; <http://www.soetersvaneldonk.nl/en/architectuur/wonen/kasteel.html#afb8>

Abb. 3: © Soeters Van Eldonk Architecten; <http://www.soetersvaneldonk.nl/en/architectuur/wonen/kasteel.html#afb2>

Abb. 4: © Arjan ten Pierick; <http://kijkzaans.nl/inverdan-zaandam>

Abb. 5: © Tom de Kist; http://www.flickr.com/photos/de_kist/4591728028/

Abb. 6: © Soeters Van Eldonk Architecten; <http://www.soetersvaneldonk.nl/nl/architectuur/werken/zaandam.html#afb2>

Abb. 7: © ANP / Koen van Weel; <http://www.nrc.nl/2012/2012/12/30/architectuur-in-2012-einde-sociale-woningbouw-hergebruik-en-postmodernisme/>

3.1 LAS VEGAS STRIP

Abb. 1: © 4ktime-lapse.com; http://www.4ktime-lapse.com/content/Hdtime lapse.net_City/Hdtime lapse.net_City_2098_pwl.jpg

Abb. 2: © Ron Nibrugge; <http://www.wildnatureimages.com/Nevada/Las-Vegas/Panoramic-Photos-Las-Vegas.htm>

Abb. 3: © StructureHub LLC; <http://structurehub.com/blog/2009/11/the-most-corrupt-real-estate-projects-in-american-history/>

Abb. 4: © Don Howe; <http://donhowe.blogspot.co.at/2011/02/las-vegas.html>

Abb. 5: © Amanda; http://farm8.staticflickr.com/7158/6487090187_0e6665980b_o.jpg

Abb. 6: © Christian Rabl

3.1 MIRAGE / TREASURE ISLAND

Abb. 1: © ANDR3W A; <http://www.flickr.com/photos/andrewa11/5983505389/>

Abb. 2: © Christian Rabl

Abb. 3: © helloworld.com; http://www.hellovegas.com/attractions/the_mirage_volcano_blasts_off_on_the_las_vegas_strip/198561/

Abb. 4: © assopoker.com; <http://www.assopoker.com/poker-gossip/las-vegas-story-il-treasure-island-12931>

Abb. 5: © changvoll; <http://www.flickr.com/photos/changvoll/200003167/in/photostream>

Abb. 6: © xahlee.org; http://xahlee.org/Periodic_dosage_dir/las_vegas/pixra/pr033_las_vegas_usa.jpg

Abb. 7: © visitingDC.com; <http://www.visitingdc.com/las-vegas/sirens-of-treasure-island.asp>

Abb. 8: © Ricky Lacy; <http://www.flickr.com/photos/rlacy/3594111997/>

Abb. 9: © Christian Rabl

3.1 BELLAGIO

Abb. 1: © Darwin Cruz; <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bellagio.jpg>

Abb. 2: © Oyster.com; <http://de.oyster.com/las-vegas/hotels/bellagio/photos/street-bellagio-v209815/>

Abb. 3: © Anil Polat; http://photos.foxnomad.com/NorthAmerica/Nevada/Las-Vegas/i-2Xh8w6W/0/O/P1020424_5_6.jpg

Abb. 4: © Michael Schroeter; <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/19483816>

Abb. 5: © kdreier2.wordpress.com; <http://kdreier2.wordpress.com/2010/10/02/tag-15-%E2%80%93-mittwoch-29-09-2010-%E2%80%93-las-vegas/#jp-carousel-372>

Abb. 6: © chensiyuan; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bellagio_fountain_show_2010_las_vegas.JPG

Abb. 7: © Michael Huey; <http://www.flickr.com/photos/masteryofmaps/4383138617/>

3.1 LUXOR

Abb. 1: © IDEE_PER_VIAGGIARE; http://www.flickr.com/photos/idee_per_viaggiare/5884894202/

Abb. 2: © Christian Rabl

Abb. 3: © Xavier; <http://1eres22011.edublogs.org/files/2011/12/luxor-2dcn84o.jpg>

Abb. 4: © Christian Rabl

Abb. 5: © Jeffrey Johnson; <http://www.flickr.com/photos/jerseyjj/1450488312/>

Abb. 6: © Sue Stone; <http://members.virtualtourist.com/m/p/m/1d6135/>

Abb. 7: © Christian Rabl

Abb. 8: © Dima None; <http://picasaweb.google.com/lh/photo/XPHLaf4mxa5s400sue94uw>

3.1 EXCALIBUR / MGM GRAND

- Abb. 1: © LasVegasStrip.net; <http://www.lasvegasstrip.net/hotels/excalibur>
Abb. 2: © Seven Star Hotels; http://sevenstar-hotels.blogspot.co.at/2010_04_01_archive.html
Abb. 3: © J. Labrado; <http://www.flickr.com/photos/18857561@N06/3031794021/>
Abb. 4: © Danny Amaya; <http://www.flickr.com/photos/ledea/6929025870/>
Abb. 5: © Seeta Chaganti; <http://cmems.stanford.edu/blog/gambling-away-middle-ages-0>
Abb. 6: © Casino Life & Business Magazine; <http://www.casino-magazine.ro/en/in-the-center-of-las-vegas-mirage-mgm-casino.html>
Abb. 7: © Oyster.com; <http://www.oyster.com/las-vegas/hotels/excalibur-hotel-and-casino/photos/lobby-excalibur-hotel-and-casino-v225962/>

3.1 NEW YORK-NEW YORK

- Abb. 1: © Flicka; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Vegas_NY_NY_Hotel.jpg
Abb. 2: © onlyhdwallpapers.com; http://onlyhdwallpapers.com/wallpaper/las_vegas_buildings_new_york_city_desktop_1280x1024_hd-wallpaper-1037128.jpg
Abb. 3: © Christian Rabl
Abb. 4: © kinchloe; <http://www.flickr.com/photos/kinchloe/3230038255/>
Abb. 5: © Kejhu; <http://www.flickr.com/photos/kejhu/3781124409/>
Abb. 6: © hockberg99; <http://www.flickr.com/photos/hockberg99/2373403325/>
Abb. 7: © Christian Rabl
Abb. 8: © Christian Rabl
Abb. 9: © Christian Rabl

3.1 PARIS LAS VEGAS 1

- Abb. 1: © Jürgen Matern; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_hotel_Paris_Las_Vegas_as_seen_from_the_hotel_The_Bellagio.jpg
Abb. 2: © Martina Sonnweber
Abb. 3: © Michael Fletcher; <http://www.flickr.com/photos/disneymike/83712607/>
Abb. 4: © priceline.com Incorporated; <http://www.priceline.com/paris-las-vegas-nevada-NV-485459-hd.hotel-reviews-hotel-guides>
Abb. 5: © Christian Rabl
Abb. 6: © Pim78; <http://www.flickr.com/photos/pim78/2570025094/>
Abb. 7: © goffochoco; <http://www.flickr.com/photos/goffochoco/1478475840/>

3.1 PARIS LAS VEGAS 2

- Abb. 1: © America's Wallpapers; <http://www.americapictures.net/las-vegas-united-states-wallpaper.html>
Abb. 2: © Las Vegas News Bureau; <http://www.carefreetrip.com/gallery/united-states-of-america/nevada/las-vegas/the-las-vegas-strip/las-vegas-strip-from-paris-hotel-north/>
Abb. 3: © Charlyn Keating Chisholm; <http://hotels.about.com/od/lasvegas/ig/Paris-Las-Vegas/Casino-Entrance.htm>
Abb. 4: © thehopefultraveler; <http://thehopefultraveler.blogspot.co.at/2012/04/paris-las-vegas-hotel-exterior.html>
Abb. 5: © Jack Salen; <http://www.flickr.com/photos/blueheronco/4531375245/>
Abb. 6: © Worldisround; <http://www.worldisround.com/articles/333468/photo2.html>
Abb. 7: © Anne Reves; <http://anadesigns.blogspot.co.at/2012/03/little-paris-in-vegas.html>
Abb. 8: © Christian Rabl
Abb. 9: © Christian Rabl

3.1 VENETIAN 1

- Abb. 1: © Sands Corporation; http://ifwtwa.org/wp-content/uploads/2011/09/The_Venetian_Exterior_2.jpg
Abb. 2: © boop_q; http://www.flickr.com/photos/boop_q/5780300696/
Abb. 3: © Trips Geek; <http://www.tripsgeek.com/trip-ideas/united-states/enchanting-las-vegas-nevada-usa/attachment/the-venetian-city-replica-in-las-vegas-nevada/>
Abb. 4: © Burke Enterprises; <http://www.vegasinpictures.com/images/venetian2.jpg>
Abb. 5: © Observations of an Unimportant Man; <http://www.unimportant-man.co.uk/usa/las-vegas-14.php>
Abb. 6: © Oyster.com; <http://de.oyster.com/las-vegas/hotels/venetian-resort-hotel-casino/photos/lobby-venetian-resort-hotel-casino-v256813/>
Abb. 7: © Marvin Soriano; <http://www.flickr.com/photos/tagakodak/3048498425/>
Abb. 8: © Christian Rabl

3.1 VENETIAN 2

Abb. 1: © Oyster.com; <http://de.oyster.com/las-vegas/hotels/venetian-resort-hotel-casino/photos/shops-venetian-resort-hotel-casino-v202444/>

Abb. 2: © Christian Rabl

Abb. 3: © stephenk1977; <http://www.flickr.com/photos/stephenk1977/6157416697/>

Abb. 4: © venicedailyphoto.blogspot.com; <http://entertainmentdesigner.com/gallery/hotel-design/the-grand-canal/>

Abb. 5: © Christian Rabl

Abb. 6: © Wes Cutshall; <http://www.flickr.com/photos/wcutshall/709371216/>

Abb. 7: © Christian Rabl

Abb. 8: © Christian Rabl

3.1 CAESARS PALACE 1

Abb. 1: © Will Lyster; <http://www.panoramio.com/photo/3526198>

Abb. 2: © Questex Media Group, LLC; <http://www.travelagentcentral.com/accommodation/swimming-caesars>

Abb. 3: © VegasTripping.com 15-North Inc.; http://www.vegastripping.com/features/feature.php?feature_id=237&page=3

Abb. 4: © ChinaLeft; <http://www.flickr.com/photos/chinaleft/3140586484/>

Abb. 5: © David Schwartz; https://picasaweb.google.com/lh/photo/SmPLtNuiHsgAybM_qOMXRNMtjNZETYmyPJy0liipFm0?feat=embedwebsite

Abb. 6: © Christian Rabl

Abb. 7: © Christian Rabl

Abb. 8: © Christian Rabl

Abb. 9: © Christian Rabl

3.1 CAESARS PALACE 2

Abb. 1: © Lee W. Nelson; http://www.inetours.com/Las_Vegas/Photos/Forum-Shops.html

Abb. 2: © Christian Rabl

Abb. 3: © kinchloe; <http://www.flickr.com/photos/kinchloe/3230065451/>

Abb. 4: © Christian Rabl

Abb. 5: © Christian Rabl

Abb. 6: © Eleets121 / ryanmsteele.com; <http://www.flickr.com/photos/eleets121/3624818382/>

Abb. 7: © Christian Rabl

Abb. 8: © Christian Rabl

Abb. 9: © Traveljournals.net; <http://www.traveljournals.net/pictures/173631.html>

3.1 CAESARS PALACE 3

Abb. 1: © kahunablog.de; <http://www.kahunablog.de/weltkarte/las-vegas-35007/>

Abb. 2: © pipsusatrip.blogspot.co.at; <http://pipsusatrip.blogspot.co.at/2012/09/lv-part-3-thurs-6-sept-fri-7-sept.html>

Abb. 3: © Benny Eng; <http://www.flickr.com/photos/mrbeng/3078830474/>

Abb. 4: © Benny Eng; <http://www.flickr.com/photos/mrbeng/3077998021/>

Abb. 5: © photos.nondot.org; <http://photos.nondot.org/2003-03-23-LasVegas/2003-03-26%20-%20Caesar%27s%20Palace,%20Statues,%20Fish!/normal/05%20-%20Michelangelo%27s%20David.jpg>

Abb. 6: © larrylobster; <http://www.flickr.com/photos/14931645@N04/5017867907/>

Abb. 7: © Serge Melki; <http://www.flickr.com/photos/sergemelki/3825476964/>

Abb. 8: © redswept / Parick S; <http://www.flickr.com/photos/undercrimson/5597920553/>

Abb. 9: © Christian Rabl

3.1 ALADDIN 1

Abb. 1: © Thomas Grim; <http://www.flickr.com/photos/21684795@N05/2268319274/>

Abb. 2: © Kris Ziel; <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Planet-Hollywood-LV.JPG>

Abb. 3: © Robert Davidson; <http://www.flickr.com/photos/boabster/384629123/>

Abb. 4: © Tiger_Jack; <http://www.flickr.com/photos/9631696@N05/2373564365/>

Abb. 5: © Michelle Kelley; http://www.flickr.com/photos/mk_xena/1144447138/

Abb. 6: © bronzestatuestudios.com; <http://bronzestatuestudios.com/Aladdin%20Casino%20Elephants%20Statue%20Monument.htm>

Abb. 7: © LoScherma.it; <http://www.loscherma.it/articoli/view/31043>

Abb. 8: © Mike Gonzalez; <http://www.flickr.com/photos/mike68/372712646/>

Abb. 9: © Mike Gonzalez; <http://www.flickr.com/photos/mike68/372712198/>

3.1 ALADDIN 2

- Abb. 1: © twiga_swala; http://www.flickr.com/photos/twiga_swala/3483740647/
Abb. 2: © twiga_swala; http://www.flickr.com/photos/twiga_swala/3483719989/
Abb. 3: © William Prost; <http://www.flickr.com/photos/walakazoo/873951446/>
Abb. 4: © Bettina Schneider; <http://home.fotocommunity.de/bettinaschneider/index.php?id=801031&d=8088553>
Abb. 5: © Larry N. Bolch; <http://www.larry-bolch.com/las-vegas/Desert-Passage-2.htm>
Abb. 6: © Christian Rabl
Abb. 7: © Whiting-Turner; http://www.whiting-turner.com/about_us/images/2000.jpg
Abb. 8: © Christian Rabl

3.2 DUBAI

- Abb. 1: © Brian J. McMorrow; <http://www.pbase.com/bcmorrow/image/116807897>
Abb. 2: © Sergey Dolya / Live Journal; <http://www.nettekeyif.net/resim-mimari-yapilar-19-burj-al-khalifa-11829.htm>
Abb. 3: © davlee; <http://www.pentaxforums.com/gallery/photo-sheikh-zayed-road-dubai-30920/>
Abb. 4: © aliyev; <http://www.flickr.com/photos/aliyev/5767148509/>
Abb. 5: © Brian J. McMorrow; <http://www.pbase.com/bcmorrow/image/130512247>
Abb. 6: © FlashyDubai.com; <http://www.flashydubai.com/images/dubai-aerial-view.jpg>
Abb. 7: © superwallpapers.com; <http://dubai-tourismus.com/images/wallpaper/dubai-wallpaper-04.jpg>

3.2 DUBAI MARINA / DOWNTOWN

- Abb. 1: © Gunnar.shoot; <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/25531422>
Abb. 2: © padano; <http://www.panoramio.com/photo/68618594>
Abb. 3: © Dietmar Guth; <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/26729020>
Abb. 4: © Sufana Kamal; <http://www.flickr.com/photos/tootey/4742366514/>
Abb. 5: © Hesham Zebida; <http://mylifethinking.com/life/wp-content/gallery/dubai/Dubai%20Marina%20apartment%20apartments%20villa%20villas%20real%20estate%20%282%29.jpg>
Abb. 6: © Martina Sonnweber
Abb. 7: © Christian Rabl

3.2 PALM JUMEIRAH

- Abb. 1: © Benjamin Gartner; <http://www.fotocommunity.com/pc/pc/mypics/434903/display/26562749>
Abb. 2: © Easytobook.com; <http://blog.easytobook.com/tips/top-dubai-attractions/>
Abb. 3: © Mark Merton; <http://www.flickr.com/photos/mmerton/2383994145/>
Abb. 4: © wallsave.com; <http://www.wallsave.com/wallpaper/1920x1200/atlantis-palm-dubai-sea-319281.html>
Abb. 5: © josiasch; <http://www.panoramio.com/photo/31662027>
Abb. 6: © SkyscraperCity; <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=723220&page=15>
Abb. 7: © SkyscraperCity; <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=723220&page=16>

3.2 DUBAI MALL / MALL OF THE EMIRATES

- Abb. 1: © amazingdesktopwallpapers.blogspot.ca; <http://amazingdesktopwallpapers.blogspot.ca/2011/07/dubai-mall-wallpapers.html>
Abb. 2: © PGBrown1987; <http://www.flickr.com/photos/61367045@N06/5664993923/>
Abb. 3: © koolbeenz-blog.blogspot.co.at; <http://koolbeenz-blog.blogspot.co.at/2012/09/dubai-mall-worlds-largest-mall.html>
Abb. 4: © DP Architect PDE LTD; <http://www.dpa.com.sg/projects/the-dubai-mall/>
Abb. 5: © TUI Austria Holding GmbH; http://www.tui.at/hotels/vereinigte_arabische_emirate/dubai/dubai/hotel/kempinski-mall-of-the-emirates_73988
Abb. 6: © travelhouseuk.co.uk; <http://news.travelhouseuk.co.uk/airfare-deals/visit-ski-dubai-snow-in-the-desert.htm>
Abb. 7: © dpa-PA; <http://www.welt.de/reise/nah/article12584035/Dubai-hat-den-groessten-Indoor-Snowpark-der-Welt.html>

3.2 MERCATO MALL

- Abb. 1: © TransEmirates Contracting; <http://www.tec-uae.com/tec-web/P2-mercato-front.htm>
Abb. 2: © Alfred Molon; <http://www.molon.de/galleries/UAE/Dubai/Malls/img.php?pic=2>
Abb. 3: © Mihail Botez; <http://picasaweb.google.com/lh/photo/r4YrqtvWNdaayFhy6a86Ag>
Abb. 4: © kjniemi; <http://www.flickr.com/photos/kjniemi/34911536/>
Abb. 5: © Jelsoft Enterprises Ltd; <http://www.syriapath.com/forum/showthread.php?t=32608>

Abb. 6: © swissrock; <http://www.flickr.com/photos/swissrunner/5292786078/>

Abb. 7: © Christian Rabl

3.2 IBN BATTUTA MALL 1

Abb. 1: © HolidayCheck AG; http://www.holidaycheck.at/reisetipp-Urlaubsbilder+Ibn+Battuta+Mall-ch_ub-zid_3817.html?action=detail&mediaId=1155903957

Abb. 2: © Franziska Keller; http://franziskakeller.files.wordpress.com/2009/03/chinese_junk2.jpg

Abb. 3: © O. Fey; <http://home.fotocommunity.de/dubai/index.php?d=19935889>

Abb. 4: © eantonio82; <http://www.flickr.com/photos/8745081@N04/5639673704/>

Abb. 5: © swissrock; <http://www.flickr.com/photos/swissrunner/4948818164/>

Abb. 6: © fotobibi; <http://home.fotocommunity.de/fotobibi/index.php?id=924147&d=10855492>

Abb. 7: © Martina Sonnweber

3.2 IBN BATTUTA MALL 2

Abb. 1: © Christian Rabl

Abb. 2: © O. Fey; <http://home.fotocommunity.de/dubai/index.php?id=1486222&d=19958353>

Abb. 3: © sfvincent.fr; http://sfvincent.fr/voyages/Emirats_Arabes_Unis/Dubai/Shopping_Malls/persia_court2.jpg.load.php

Abb. 4: © Turner Construction Company; <http://www.turnerconstruction.com/experience/project/1C57/ibn-battuta-mall>

Abb. 5: © Amit Kulkarni; <http://amitkulkarni.info/pics/dubai-pictures/dubai/P1010270.shtml>

Abb. 6: © snapsandblabs.com; http://snapsandblabs.com/blog/wp-content/uploads/2012/01/Batuta_mall_snapsblabs-10.jpg

Abb. 7: © HolidayCheck AG; http://www.holidaycheck.at/reisetipp-Urlaubsbilder+Ibn+Battuta+Mall-ch_ub-zid_3817.html?action=detail&mediaId=1155786855

3.2 IBN BATTUTA MALL 3

Abb. 1: © Turner Construction Company; <http://www.turnerconstruction.com/experience/project/1C57/ibn-battuta-mall>

Abb. 2: © HolidayCheck AG; http://www.holidaycheck.at/vollbild-Ibn+Battuta+Mall+Ibn+Battuta+Mall+Dubai-ch_ub-id_1155817869.html

Abb. 3: © snapsandblabs.com; http://snapsandblabs.com/blog/wp-content/uploads/2012/01/Batuta_mall_snapsblabs-5.jpg

Abb. 4: © eantonio82; <http://www.flickr.com/photos/8745081@N04/5636345967/>

Abb. 5: © Judith Wheat; <http://4.bp.blogspot.com/-uR11KJX6pmY/Tx1hwARvmQI/AAAAAAAABtg/lZrIoTycV-I/s1600/DSCN7936.JPG>

Abb. 6: © Ian Lloyd; <http://www.flickr.com/photos/ianlloyd/2223858020/>

Abb. 7: © snapsandblabs.com; http://snapsandblabs.com/blog/wp-content/uploads/2012/01/Batuta_mall_snapsblabs-1.jpg

Abb. 8: © Martina Sonnweber

3.2 WAFI MALL 1

Abb. 1: © Christian Rabl

Abb. 2: © Imre Solt / Dubai Construction Update; <http://www.skyscrapercity.com/archive/index.php/t-610282.html>

Abb. 3: © HolidayCheck AG; http://www.holidaycheck.de/vollbild-Wafi+Mall+Wafi+Mall-ch_ub-id_1159203641.html

Abb. 4: © Martina Sonnweber

Abb. 5: © Ian Lloyd; <http://www.flickr.com/photos/ianlloyd/2223604198/>

Abb. 6: © WAFI; http://www.wafi.com/uploadedImages/Wafi/Menus/Footer/ext_site1%20compressed.jpg

Abb. 7: © Dietmar Guth; <http://home.fotocommunity.de/dietmar/index.php?id=508424&d=26724989>

Abb. 8: © Ole Bendik Kvisberg; <http://www.flickr.com/photos/olekvi/5604213482/>

3.2 WAFI MALL 2

Abb. 1: © eantonio82; <http://www.flickr.com/photos/8745081@N04/5120823669/>

Abb. 2: © eantonio82; <http://www.flickr.com/photos/8745081@N04/5121595358/in/set-72157625254726674>

Abb. 3: © swissrock; <http://www.flickr.com/photos/swissrunner/5276609429/>

Abb. 4: © GeminiA; <http://boards.cruise critic.com/showthread.php?t=785579>

Abb. 5: © Beatrice Lombardo; http://www.flickr.com/photos/bea_tata/6654200523/

Abb. 6: © JOuTrip.com; <http://www.joutrip.com/khan-murjan-souk-at-wafi-mall-p194>

Abb. 7: © WAFI; <http://www.wafi.com/page.aspx?TID=&id=2563>

Abb. 8: © Martina Sonnweber

3.2 MADINAT JUMEIRAH 1

- Abb. 1: © Ashok Tours LLC; http://ashtours.com/images/dubai_jumeirah_beachfront.jpg
Abb. 2: © constructionweekonline.com; <http://www.constructionweekonline.com/article-8228-time-for-dialogue-on-the-future-of-dubai/#.UTz1ZVeRdaY>
Abb. 3: © Josef Zisterer; <http://www.panoramio.com/photo/2204337>
Abb. 4: © Eduardo Zielinski; <http://www.panoramio.com/photo/56506347>
Abb. 5: © dubai-architecture.info; <http://www.dubai-architecture.info/DUB-036.htm>
Abb. 6: © Sir Hallo; <http://www.panoramio.com/photo/2868266?tag=Dubai>
Abb. 7: © Nathan Midgley; http://www.travelweekly.co.uk/travelhub/media/hot_hotels_10_best_luxury_hotels/9-dar-al-masyaf-hotel-at-the-madinat-jumeirah-5382.aspx
Abb. 8: © SRS; http://reiendaa.blogspot.co.at/2010_09_01_archive.html

3.2 MADINAT JUMEIRAH 2

- Abb. 1: © Christian Mathias; <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/19156802>
Abb. 2: © Poco a poco; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madinat_Jumeirah-Dubai3305.JPG
Abb. 3: © Christian Rabl
Abb. 4: © santour.ru; http://www.santour.ru/Oae/hotel_al_qasr.php
Abb. 5: © Martina Sonnweber
Abb. 6: © syedyshev.com; <http://syedyshev.com/pages/media/hotels.php>
Abb. 7: © Abercrombie & Kent; <http://www.abercrombiekent.com.au/uae/dubai/madinat-jumeirah-al-qasr.cfm>

Namensregister

- Abacus Architects 295, 298, 300
 Acosta, Oscar Zeta 265
 Adam, Hubertus 237
 Adelson, Sheldon 15-16, 29, 259, 273, 275-276, 278, 307-308
 Adomaitis, Mary Beth 167
 Aedes 14
 Alcoa 166
 Alexander, Courtney 278
 Allen, Gerald 245
 Allison, Gerald L. 182-183
 Al Maktoum, Sheikh Maktoum 337-338
 Al Maktoum, Sheikh Mohammed 29, 44, 329, 338, 341, 350, 379
 Al Maktoum, Sheikh Raschid 329
 Al Zarooni Group 358-359
 Andersen, Kurt 262, 272, 291
 Andersson, Arthur 252-253
 Anderton, Frances 193, 273, 293, 296-297, 316, 318
 Angéllil, Marc 44, 379
 al-Dschazari 364
 Al Quaida 331, 341
 Archizoom 27
 Argent Cooperation 270
 Arif & Bintoak 368-373
 Arksey, Laura 144
 Arquitectonica 20, 222, 326, 351, 369
 Arx, Ursula von 285, 289, 296
 Atlandia Design 272, 286, 288, 290
 Atwood, Charles Bowler 156
 August Perez Associates 253
 Augustus (Kaiser) 317
 Axelsson, Marcus 135
- Bahnerth, Michael 332
 Baker, Josephine 277
 Baldauf, Anette 72, 124, 133, 186, 192, 197-199
 Bally's Entertainment Corporation 273
 Bankhead, Tallulah 112
 BAR Architects 135, 137
 Barbier, Nicolas François 145
 Batarra, Atos 28
 Baudrillard, Jean 5, 11-12, 15-16, 68, 95, 128, 134, 204-205, 209, 262, 264, 308, 314, 353
 Beck, Gregory 261
 Becket, Welton 166, 178
 Beckett, Andy 197, 199
 Beckford, William 101
 Beech, Ed 141
 Beers, Jeffrey 352
 Bégout, Bruce 127, 262, 264, 266, 275, 283, 297, 302-303, 319
- Belitsa, Marina 238
 Bellow, Saul 182
 Bendl, Helge 357
 Bennett, William 273, 278, 291
 Benjamin, Walter 121-123
 Bentel Associates International 125
 Berger, Helmut 114
 Bergman, Joel 20, 23, 43, 180-181, 205, 272, 286, 302-306, 315-316, 322, 382
 Berggren, Jan 135
 Berggren, Krister 135
 Bernini, Gian Lorenzo 193, 318
 Bernstein, Fred A. 327
 Betsky, Aaron 31-32, 81, 100-102, 115, 296, 326
 Bidgood, James 114
 Bieger, Laura 17-18, 127, 155, 157, 261, 265, 288, 294, 298, 307
 Bin, Yang 257
 Binion, Benny 285
 Bin Laden, Osama 324, 341
 Black Panther Party 171
 Blackwater (Academi) 330
 Blaine Kern Artists, Inc. 252
 Blake, Casey Nelson 64
 Blake, Peter 165, 218-219, 227-229, 240, 242
 Blask, Falko 134, 204-205
 Blau Weiss Linz 209
 Bloch, Robin 332, 346
 Bloomer, Kent C. 247-248, 253
 Blum, Elisabeth 345-346
 Boddy, Trevor 348
 Bodenschatz, Harald 347
 Bofill, Ricardo 219, 235
 Bojar, Nicole 207
 Bokov, Andrey 238
 Bologna, Giovanni 317
 Booth, Mark 7, 104, 111
 Borromini, Francesco 193
 Bosl, Heinz 104, 114
 Bosshart, David 314
 Boxer, Sarah 64
 Boyd Gaming 272
 Boyer, M. Christine 168, 171, 189
 Boyton, Paul 161
 Božinovski, Vangel 238
 Bramlett, Al 278
 Braun, Wernher von 175
 Brendel, Johann Gottlieb 145-147
 Breuer, Gerda 123, 127, 131, 144
 Breuer, Marcel 301
 Brigham, Jay 280
 Brummell, Beau 114, 117
 Bublitz, Hannelore 79
 Burgee, John 225
- Bürger, Peter 77, 123, 231, 236
 Burnham, Daniel Hudson 156
 Butler, DeRuyter O. 288-290
 Butler, Judith 20, 31, 32, 36-38, 79-93, 95-97, 101-102, 104, 382-383
 Butt, Gavin 102, 104, 107, 111, 119
- Cadwalladr, Carole 339
 Caesars Entertainment 272
 Callison Architects 28, 362, 365, 367
 Cambeiro, Domingo 298
 Cass, Jeffrey 294
 Ceppi, Salvadori und Critodi 154
 Chase, John 193, 273, 293, 296-297, 316, 318
 Chihuly, Dale 289, 354
 Christov-Bakargiev, Carolyn 15
 Chruschtschow, Nikita 167
 Cinecittá 220, 316
 CityCorp 272
 Circus Circus Enterprises 273, 278, 294
 Clas, Shepard & Clas 148
 Clemens XII., Papst 321
 Cleto, Fabio 111, 114
 Coca-Cola-Company 187, 298
 Cocteau, Jean 112
 Codussi, Mauro 312
 Cohrs, Christian 310
 Collins, Claudia C. 262, 271-272, 275-276, 287, 298
 Columbus, Christopher 190, 363
 Cook, Gareth G. 106-107
 Coppola, Francis Ford 271
 Core, Philip 102-103, 109, 112
 Corrigan, Peter 225
 Coutan, Jules 301
 Crace, Frederick 150
 Crawford, Margaret 354-355
 Creative Kingdom 200, 374-378
 Culinary Union 271, 277-279
 Curtiss, Glenn 152
 Czaja, Wojciech 206
- Dalitz, Moe 271
 Danto, Arthur C. 289
 Davis, Mike 19, 197, 262-263, 268, 274, 277-281, 291, 326, 335, 337, 347
 DeBartolo, Edward J., Sr. 189
 de Bruyn, Gerd 62, 223-224
 Debord, Guy 11, 26, 358
 de Gaulle, Charles 112
 Deleuze, Gilles 61

Del Webb Corporation 275
 Demmerling, Christoph 38, 66
 De Niro, Robert 270
 Dennis, Dion 294
 Derrida, Jacques 45, 47, 57, 59, 61-63
 Deutsche Bank 326
 Dewey, John 45, 51, 62
 Devji, Faisal 332, 339-340
 DEWAN Architects 362, 365, 367
 Diba, Farah 323
 Dickens, David R. 262, 271-272, 275-276, 287, 298
 Diederichsen, Diedrich 23, 69-71, 210, 381
 Disney, Walt 165-167, 170-172, 174-177, 335
 Disney Company 25, 34, 130, 177, 182, 190, 219, 240, 245, 252, 335, 382
 Disney Imagineering 11-13, 19-20, 34-35, 41-43, 95, 131, 133, 137, 162, 165-177, 180-181, 183, 192-193, 218, 222, 240-241, 248-250, 252, 274, 283, 287, 293, 296-297, 299-303, 305, 307, 358, 382
 Dolak, Gregor 121
 Dollmann, Georg von 149, 175
 Dougall Design Associates 125, 200, 315-322, 323-325, 328, 382
 DP Architects 356-357
 DP World (Dubai Port Authority) 337
 Dröge, Franz 17-18, 255, 297
 Dubai Holding 338
 Dubai World 324, 326, 338, 342
 Duden, Barbara 85
 Dumont, Francis Xavier 67
 Dunlop, Beth 12, 35, 166, 171, 174, 176
 Dyer, Richard 111

 Easterling, Keller 10, 44, 74, 329-330, 340, 343, 346, 354, 377
 Eastwood, Clint 251
 Ebert, Ralf 187
 Eco, Umberto 12-13, 77, 99, 118, 168, 170, 174-175, 251
 Edgar Rice Burroughs Inc. 185
 Edison, Thomas 162
 Edmond, Maggie 225
 Ehrenkrantz Eckstut & Kuhn 199-201
 Eichner, Ian Bruce 326
 Eisenman, Peter 62-63, 193, 223
 Elser, Oliver 234
 Emaar Properties 338, 348
 Emirates Airlines 337-339
 Ergin, Selda 159, 257
 Erskine, Ralph 231
 Etscheit, Georg 204
 van Eyck, Aldo 224
 F+A Architects 356
 Falco 207
 FAO Schwarz 319
 Fashion Architecture Taste 223, 256
 Ferlenga, Alberto 244
 Ferris, George 157
 Feuerherdt, Alex 339
 Fichtner, Ullrich 341
 Fischbacher, Siegfried 260, 287
 Fischer, Jonathan 272
 Fischer-Lichte, Erika 93-94, 128
 Fjellman, Stephen M. 19, 41, 165-166, 168, 170-172, 178, 180
 Fliege, Jürgen 69
 Follath, Erich 341
 Foster, Norman 324, 326, 372
 Foucault, Michel 86
 Franci, Giovanna 284, 288, 302, 318
 Friedman, Milton 337
 Fuksas, Massimiliano 209
 Future Systems 324
 Gabriel, Trip 274
 Garland, Judy 96
 Garnier, Charles 305
 Gaskin, Neil 297-302
 Gaudi, Antoni 112
 Gaynor, John P. 301
 Generaux, Stephen P. 295, 297-302
 Gerhard, Ulrike 22, 124, 186
 Getty, J. Paul 251
 Ghermezian, Nader 190
 Giaconia, Paola 193
 Gibson, William 116-117
 Gill, A. A. 335, 339, 342, 379
 Gilliam, Terry 265
 Gleiter, Jörg H. 122
 Glick, Allen 270
 Goethe, Johann Wolfgang von 121
 Goff, Bruce 24, 76, 101, 115, 372
 Goff, Harper 171
 Golden Nugget, Inc. 273, 278
 Goldberg, Delen 316
 Goldberger, Paul 314, 323, 327
 Goodbun, Jon 283, 287
 Gottdiener, Mark 13, 30, 40, 72, 126, 177, 194, 261-262, 271-273, 275-276, 284, 287, 298, 317, 348
 Grauman, Sid 152-153, 199, 201-202
 Graves, Michael 34, 222, 228, 235, 255
 Gray I.C.E. Builders 318-320
 Griffith, David Wark 200-201
 Grossman, Melvin 314-316
 Guchet, Henri 216
 Guffey, Elisabeth E. 176
 Guimard, Hector 112, 305
 Gültekin, Aytekin 159, 257
 Günal, Mehmet Nazif (MNG) 180
 Günel, Gökce 360
 Habermas, Jürgen 9-10, 50, 52, 56, 58-59, 236-237
 Haden-Guest, Anthony 12, 170, 174, 178, 185
 Hadid, Zaha 27
 Hahn, Ernest W. 189, 193, 201
 Hammelehle, Sebastian 117
 Hammitzsch, Martin 145, 152
 Hanisch, Wolf Alexander 289, 324
 Hannigan, John 13, 41, 133, 185-189, 202
 Häntzschel, Jörg 281, 326
 Hari, Johann 340, 342, 350
 Häring, Hugo 223
 Harris, Jo 315
 Harris, John R. 347, 374, 377
 Hasenpflug, Dieter 257
 Hatherley, Owen 227, 264
 Hatzfeld, Ulrich 190
 Haussmann, Georges-Eugène 302
 Hays, K. Michael 63-64
 Hearst, William Randolph 105, 118
 Heath and Company 284
 Hecken, Thomas 106
 Heidegger, Martin 47, 51, 57, 59
 Helldörfer, Clemens 142
 Hench, John 133, 175
 Hennig, Christoph 178, 180
 Hennings, Gerd 124
 Herwig, Oliver 10, 123, 181, 281, 284
 Higgins, Andrew 331
 Hilton 185, 278, 265, 270, 272
 Hlusak, Bob (Treadway) 307-313
 H&M (Hennes&Mauritz) 318-320
 Ho Chi Minh 170
 Hochman, David 298, 319
 Hodgson, Leslie S. 148
 Hoffacker, Carl 157-158
 Hofman, Fred 39
 Holiday Inn 270
 Holyfield, Evander 318
 Hom, Stephanie Malia 307, 313
 Hormann, Matt 201
 Horn, Roy 260, 287
 Horster, Detlef 36-37, 45, 55
 Hosey, Lance 343
 Hughes, Howard 270, 275
 Hussein, Saddam 324
 Huxtable, Ada Louise 9, 97, 121, 168, 177, 181, 188, 195, 197, 353, 377

- Ibn Battuta, Abu Abdullah Muhammad 357, 360-361, 363-364, 366
- Ibn Dschuzaj, Mohammed 361
- Ibrahim, Youssef 355
- Ingersoll, Frederick 163
- Irazábal, Clara 283
- Irving, Mark 312
- Ito, Toyo 319
- Izenour, Steven 126, 239-240, 266, 284, 314
- Jacob, Sam 256, 259
- Jacobson, Eric 176
- Jäger, Falk 244
- Jahn, Helmut 228, 324
- James, William 63
- Japanese Dream Sightseeing Company 33
- Jardine, Anja 379
- Jaschke, Karin 260
- Jefferson, Thomas 97
- Jencks, Charles 220-223, 229, 231, 233-237, 250, 256, 299
- Jenkins, Simon 344
- Jerde, Jon 9, 20, 32, 34, 43-44, 74, 130, 192-199, 201-202, 204-205, 216, 222, 255, 248, 284, 288-290, 335, 348, 350, 382
- Johnson, Eugene J. 247, 254
- Johnson, Philip 219, 225, 228, 235, 299
- Kahn, Louis I. 201, 223
- Kamin, Blair 43, 263, 297, 351
- Kampl, Michaela 207
- Kamps, Toby 289
- Kartnig, Hannes 207
- Katodrytis, George 334, 345, 347, 351
- Kattouf, Theodore H. 336
- Keim, Kevin 250-252
- Keller, Jan 132
- Kennedy, Raymond M. 201-202
- Kerkorian, Kirk 272-273, 278, 288
- Kerry, John 303
- Kerzner, Sol 29, 182-184, 353
- Khatib & Alami 24, 222, 347
- Kim Duk-koo 318
- Kinsey, Alfred Charles 107
- Kipphoff, Petra 312
- Kirby, Pettit and Green 162-164
- Klai Juba Architects 323-325, 328
- Klein, Norman M. 18-19, 128-130, 133, 157, 159, 167, 171, 176, 193, 265-266, 285, 297-298, 301, 303, 321
- Kleinhans, Chuck 24
- Klingmann, Anna 133, 187, 192, 194, 199
- Klotz, Heinrich 22, 29-30, 34, 115-116, 124, 206, 215, 217, 219, 221, 226-227, 231, 234, 235, 237, 242, -244
- Kniesel, Evel 317-318
- Kniesel, Robbie 317-318
- Kober, Charles 201
- Koch, Ed 297
- Koch, Moritz 326
- Kollhoff, Hans 136
- Koolhaas, Rem 160-163, 165, 282, 299, 312, 341, 345
- Kracht, Christian 6, 117
- Krappmann, Tamara 141
- Krier, Léon 217, 244
- Krier, Rob 217, 244, 256-257
- Kroh & Partner 203
- Kroll, Lucien 231
- Krüger, Kai 137
- Kuhn, Thomas S. 49-50
- Kujau, Konrad 122
- Kuma, Kengo 230
- Kunzru, Hari 42
- Kuzmin, Alexander 238
- Lacan, Jaques 81, 86, 88, 91-93
- Lacayo, Richard 118-119
- LaChapelle, David 114
- Lafferty, James V. 159, 164
- Lampert-Gréaux, Ellen 302
- Langer, Freddy 281, 285
- Lansky, Meyer 168
- Lapidus, Morris 24, 114, 180, 220, 239, 250, 285, 369, 372
- Latham, Aaron 195, 198
- Lau, Dennis 222
- Leach, Neil 9
- Le Corbusier 240
- Lefkowitz, David 166
- Lee, C.Y. 222
- Lee, Chae Ho 360
- Leiper, William 98
- Leo A Daly 67
- Leopold III. Friedrich Franz 285
- Liberace 44, 72, 101, 109, 114, 117, 318, 372
- Libeskind, Daniel 324, 326-327
- Lincoln, Abraham 174
- Linde-Laursen, Anders 142
- Lonsway, Brian 137, 195
- Loppow, Bernd 139-141
- Los Angeles Dodgers 198
- Ludwig II., von Bayern 101, 114, 117, 149, 210, 228
- Ludwig XIV. 114
- Lukas, Scott A. 11, 15, 126, 128, 159, 161-163, 167, 171, 261, 266, 277, 302, 314
- Lummus, Bryn 369-371
- Luxner, Larry 152
- Lyotard, Jean-Francois 221-222, 229, 231-233
- Machado and Silveti Associates 251
- Mackenzie, Billy 114
- Mackintosh-Smith, Tim 360
- Madonna, Alex 76-78
- Madonna, Phyllis 76-78
- Mahall, Mona 75-76, 226
- Malik, Nesrine 332, 343
- Mancini, Ray 318
- Manger, Robin 135
- Mangold, Ijoma 375
- Manson, Charles 179, 331
- Marcuse, Ludwig 167
- Marin, Louis 172
- Marling, Karal Ann 42, 177
- Marnell Corrao Associates 316, 286, 295, 315, 320
- Martin, Anja 180
- Mayne, Thom 195, 198
- Mayreder, Karl 145, 152
- Matzig, Gerhard 27, 223
- Mazzoli, Valerio 110, 113-114, 382
- MBH Architects 304, 306
- McArthur Glen 204
- McBride, Jim 251
- McClenahan, Myrl A. 148
- MDS Architects 200
- Mead, Rebecca 299
- Meier, Richard 299
- Mendini, Alessandro 27
- Menendez, Francisco 271
- Merkel, Jayne 255
- Metken, Günter 153
- Meyer, Moe 96, 108-109
- MGM Resorts International 272-273, 275, 278-282, 287, 288, 293, 295-296, 324, 326
- Michelangelo 317
- Milken, Michael 273
- Miller, James „Fan Man“ 318
- Milius, John 211
- Mitchell, Kevin 374
- Moll, Sebastian 44, 160
- Montgolfier, Jacques Étienne 305
- Montgolfier, Joseph Michel 305
- Moore, Charles 23-24, 115, 198, 217-220, 235, 240, 242, 243, 245-246, 247-54
- Moore, Robin 329-330, 340
- Moore, Rowan 254
- Moore, Timothy 348
- Mooshammer, Helge 70, 90, 93
- Morehouse, William 344
- Morelli, Daniele 358-359
- Morgan, Julia 105, 118
- Morrill, Cynthia 23

Morrison, Jane Ann 272
Mörtenböck, Peter 70
Moustafa, Amer A. 375
Moses, Robert 165, 229
Moss, Eric Owen 74, 195, 198
Mouse, Mickey 19, 34, 41, 44, 124, 167, 170, 172, 174, 185, 249
MTE Studios 360-368
Muller, Bernhardt 148, 152
Müller, Bettina 338
Müller, Michael 17-18, 255, 297
Müller, Sebastian 124
Murray, John 145-146
Muschamp, Herbert 136, 197-199
Muzak Inc. 185

Nadel Architects 322-325, 328
Nakheel Properties 338, 342, 350, 352, 362, 365, 367
Napoleon I. 108
Nash, John 117, 150
Neffe, Jürgen 245
Neitzke, Peter 345-346
Neuerburg, Norman 251
Neumann, Nicolaus 244
New York Dolls 109
Ng Chun Man 222
Nielsen, Brigitte 207
Nietzsche, Friedrich 47, 57-59
Nieves, Evelyn 348
Nihon Sekkei 39
Nink, Stefan 260
Nobel, Philip 342
Notenboom, Teun 39, 257
Nunez-Yanowsky, Manuel 216
Nussbaum, Martha 85-86

Ockman, Joan 61-64
Olmstedt, Frederick Law 156
Ouroussoff, Nicolai 192-193, 197, 201
Outram, John 225

Parker, Ian 329
Parker, Robert E. 277
Pauer, Nina 210
Pearman, Hugh 223
Pehnt, Wolfgang 29, 42, 343
Pe'er, Shahar 339
Pelli, Cesar 228, 324
Pepcon 279
Perrault, Charles 175
Pesci, Joe 270
Petersen, Earl 242-244
Phelan, Peggy 81, 84, 87-93, 102
Pileggi, Nicholas 270
Pilz, Michael 71
Podell, Jess 296

Pollan, Michael 166
Portman, John 293
Portoghesi, Paolo 35, 215, 218, 220-221, 223-224, 226, 236, 241
Poschardt, Ulf 6
Posi, Paolo 285
Presley, Elvis 265
Pressler, Emil 157-158
Price, Ted 144
Prince, Erik 330
Pruckner, Othmar 206
Puschögl, Monika 265

Rabobank 142
Racine de Monville, François 145-146
Radke, Johannes 154
Rajchman, John 61-64
Ramada 270
Ramos, Stephen 338
Ramroth, William G., Jr. 61-65, 156
Ramses II. 294, 370
Rapp, Cornelius W. 152
Rapp, George Leslie 152
Rashid, Karim 114
Rauterberg, Hanno 136
Reed, Christopher 100
Reese-Schäfer, Walter 53, 222
Reich, Svenja 132
Reignwood Group 33
Reisz, Todd 341, 342
Reynolds, William H. 162-163
Rietveld, Gerrit 226
Rifki, Fatih A. 375
Rivers, Larry 107-108
Robida, Albert 154-155
Rockwell Group 325, 328
Rockwell, Norman 172
Rogers, Bob 144
Roos, Bert 39, 257
Root, John Wellborn 156
Rorty, Richard 20, 36-38, 45-63, 65-66, 68, 70, 77, 86, 149, 266, 382-383
Rose, Steve 368
Rosenthal, Frank „Lefty“ 270
Ross, Andrew 106
Rosser Fabrap 293
Rossi, Aldo 217, 227, 231, 239, 241-246
Rothman, Hal K. 43, 259, 262-263, 268-271, 273, 275, 278, 280-282, 284, 291, 298, 303, 323-324, 326
Rouse, James 188-189
Royal Caribbean Cruises 180
RTKL Associates 14
Ruch, Matthias 281
Ryman, Herb 175

Sabatino, Michelangelo 254
Sacconi, Giuseppe 321
Sack, Adriano 312
Sack, Manfred 217
Sally, Lynn 159, 161, 163
Salvi, Nicola 321
Sands Corporation 275, 308
Sarno, Jay 269, 273, 291, 314, 316
Saudi Bin Laden Group 341
Schäfer, Thomas 48
Scharoun, Hans 223
Schindhelm, Michael 332, 342, 346-347, 355, 375
Schmeltzer, John 190
Schmid, Heiko 22, 124, 186, 276, 288, 317, 323, 336-338, 351, 379
Schmidinger, Thomas 340
Schmitter, Elke 86
Schmitthenner, Paul 122
Schneider, Reto U. 17, 312
Schumacher, Eckhard 93
Schwartz, David 260
Schweighöfer, Kerstin 256
Scott Brown, Denise 115, 126, 239-240, 266, 284, 302, 314, 327
Sellars, James 153
Seigel, Jessica 294
Serbest, Asli 75-76, 226
Seunig, Ronnie 204-214
Sewing, Werner 34, 62, 64, 116, 134, 136, 174, 236-237, 245, 256, 344
Sherwood, Seth 360
Shusterman, Richard 8, 72, 74
Siegel, Benjamin „Bugsy“ 268-269
Simpson, Veldon 291-297
Smitshuijzen AbiFares, Huda 335
Smoltczyk, Alexander 350
Sobik, Helge 334, 340-341, 350
Soeters, Sjoerd 223, 256-258
Soja, Edward W. 274
Sökmen, Hasan 28, 179-181, 222
Solomon R. Guggenheim Foundation 312
Sontag, Susan 6, 82, 103-104, 106-107, 112, 336
Sony Corporation 187, 189
Sorensen, Ferdinand 142-143
Sorkin, Michael 30-31, 41, 166, 168, 170, 174, 307, 344, 348, 380
Speer, Albert 180, 335
Spielberg, Steven 183, 294
Spilotro, Tony 270-271, 278
Spoerry, François 137-138
Starck, Philippe 114, 260
Steiner, Christian 44, 377, 381
Stern Jr., Martin 295
Stern, Robert A. M. 34, 230, 255
Sterner, Frederick 98

Stevenson, Richard W. 291
 Stone, Edward Durell 314
 Stubbins, Hugh 307-313
 Stutz, Howard 260, 293, 324
 Sullivan, Louis 156
 Summa Corporation 275
 Sunderland, Maurice 190-191
 Sussman-Prezja 193
 Szacka, Léa-Catherine 220

Tafuri, Manfredo 20, 136, 147
 Taubman, A. Alfred 189
 Taut, Bruno 223
 Taveira, Tomás 225
 Tavoularis, Dean 271
 Teamsters 269-270
 Terry, Quinlan 136
 Thaler, Andreas 141
 The Associates 114
 Thompson, Benjamin C. 188-189
 Thompson, Frederic 161-162, 164
 Thompson, Hunter S. 265, 271, 277, 291
 Tiepolo, Giovanni Battista 313
 Tiffany, Luis Comfort 112, 372
 Tigerman, Stanley 230
 Tihany Design 352
 Tilyou, George 161, 163
 Tolstoi, Leo 182
 Trans World Airlines 176
 Travis, Michael 318
 Tri-M Holding 298
 Trump, Donald 130, 272
 Tuggle, Richard 251
 Turnball, William, Jr. 252-253

20th Century Fox 167
 Ulbricht, Heinz 144
 Universal 187, 189, 194-199
 Ungers, Oswald Mathias 217
 Urban Innovation Group 253

Value Retail 204
 Van Alen, William 299
 van Eeden, Jeanne 182-183
 van Winden, Wilfried 257
 Vercruyssen de Solart, Astère 154
 Vlasák, Jaroslav 204
 Velikanov, Alexander 238
 Venturi, Robert 34, 115, 126, 214, 217-221, 235, 239-245, 256, 266, 284, 302, 314
 Verdi, Giuseppe 72-73
 Verne, Jules 176
 Veronese, Paolo 313
 Villa, Paula-Irene 80, 84
 Villano, Matt 316
 Vinoly, Rafael 324
 Vittore Emanuele II. 321

Wafi Group 369
 Wallace, Frank 117
 Wanz, Otto 207
 Warner Brothers
 Wayne, John 121
 Wellmer, Albrecht 229, 232-233
 Wells, Gary 318
 Welsch, Wolfgang 222, 224, 229, 231, 234
 Whiteson, Leon 193

Wiedenfeld, Hugo Ritter von 145, 152
 Wieland, Dieter 141
 Wilde, Oscar 112
 Williams, Amie 277
 Wilson & Associates 14
 Wimberly, Allison, Tong and Goo 20, 23, 43, 74, 132, 181-184, 205, 296, 304, 307-313, 352-353, 382
 Windrim, James H. 150-151
 Wittgenstein, Ludwig 45, 51
 Wittich, Elke 339
 Wolfe, Tom 226, 239, 260, 269
 Wolkomir, Richard 72, 294, 296, 302
 Wright, Alex 166, 171, 175-176
 Wright, Frank Lloyd 240
 Wynn, Steve 23-24, 29, 180, 193, 265, 259-260, 270, 272-273, 275-276, 278, 285, 287-291, 313

Yamasaki, Minuro 314
 Yates-Silverman 292, 300, 304-305, 315, 322
 Young Electric Sign Company (YesCo) 284, 291
 Yudell, Robert J. 248

Zagari, Franc 238
 Zheng He 363
 Zekri, Sonja 180
 Zelkan-Balint und Jambor 154
 Zesashvili, Vakhtang 238
 Zill, Rüdiger 49