

NOLD EGENTER

# Magritte als Architekturologe'

Zur komplementären Struktur des architektonisch geprägten Raums

«Sie beschäftigen sich mit Neon, ich mit Wahrheit.»

Magritte und künstliche Intelligenz? Sind wir da nicht am falschen Ort? Eines ist sicher, der Surrealismus ist in seinem Zuhause, in der Kunst, bis heute vieldeutig, für manche gar mysteriös und dunkel geblieben. Vielleicht hilft uns gerade das ungewöhnliche Milieu – ganz im Stile Magrittes – die gewohnte Verdunkelungsbrille der Kunsttheoretiker abzuliegen, um mit dem ungetrübten Blick der künstlichen Intelligenz neue Einsichten zu gewinnen.

Seltsamerweise kommt es oft vor, dass Computereffreaks für Magritte schwärmen. Dialog als Herausforderung! Man trifft auf eine eigenartige Verwandtschaft. Jeder hat heute davon gehört, dass der gigantische Traum einer die Welt umspannenden Kommunikations-Vernetzung auf einem super-einfachen Prinzip beruht. Bit nennt es sich, eine Abkürzung für *binary digit*, was «binäre Ziffer» meint. Es ist die kleinste Speichereinheit jeder Datenverarbeitungsanlage. Sie kann nur die Werte 0 oder 1 aufnehmen. Das Bit ist die Grundlage des binären Zahlensystems und der binären Verschlüsselung. Auf dieser elementarsten binären Struktur von Nichts und Eins bauen sich weitere Einheiten, das Byte, das Wort, schliesslich die ganze Vielfalt von Leistungen auf. Spiele mit Bildern, Textverarbeitung, Verwaltungsdateien, Datenkommunikationsnetze usw. gehören dazu und neuerdings auch das CAAD, das mehr und mehr auch kreativ in die Welt der Architektur eindringt.

Wer sich über Magrittes Werk eine Übersicht zu verschaffen versucht, der entdeckt bald, wie sehr darin Architektur, mit konkreten Raumgestaltungen und Mobiliar, eine eminente Rolle spielt. Was Magritte auch immer in seiner schweren, plump technischen, fast hardwaremässigen Art malt – das Unwirklich-Geistige, präzisiert sich über das Wirkliche, dreht sich immer mehr oder weniger um menschliches Wohnen in seinen sachlichen und relativen Ausformungen. Meist ist der Standpunkt des Betrachters irgendwie behaust. Er schaut durch Fenster und Türen nach

ausser, er blickt vom Fenster aufs Meer. Was Magritte komponiert, sind mobile oder immobile Elemente der gebauten Umwelt, deren Beziehungen er «verfremdet». Das berechtigt uns dazu, mit architekturtheoretischen Gesichtspunkten vor seine Bilder zu treten. Wir werden sehen, dass sich so seine Verfremdungen weitgehend verstehen lassen, weil der Komplex «Bauen und Wohnen» die Definitionen seiner Bildelemente bereithält und weil man auch ihre Charakteristiken kennt. Magrittes Kosmos, sein Universum, ist also sicher nicht der physikalische und nicht der abstrakte psychische Raum, es geht ihm um den physischen Raum der Architektur, um den kulturell geprägten, den gebauten Raum. Magritte, ein «Architekturologe»? Ist er eigentlich Architekturtheoretiker, Architekturforscher im weitesten, im humanen oder anthropologischen Sinne? Wir werden am Schluss sehen, dass Magritte auf seine Weise nicht nur unser heutiges Raumverständnis in Frage stellt, es bestehen Anhaltspunkte, dass er uns mit seinen komplementären Elementarteilchen des gebauten Raums eine neue Welt des Architekturverständnisses bietet, die **über** die neuen Mittel der Wissensspeicherung und -anwendung für eine menschlichere Architektur fruchtbar werden könnte.

## Die Türe am Strand

Das Bild «Der Sieg»<sup>3</sup> stellt uns eine Türe vor. Sie steht am Strand, im Sand, nahe der brandenden Grenze zwischen Land und Meer. Warum steht die Türe hier, isoliert unter freiem Himmel, am Rande des menschlichen Lebensraums? Sie gehört ja gar nicht dahin, jedenfalls nicht alleine. Sie öffnet oder verschliesst nichts. Wir gehen um sie herum: Will sie Denkmal spielen?

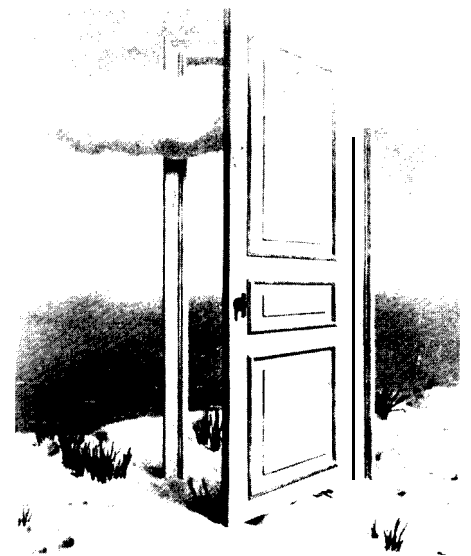
Die Antwort ist einfach. «In meinem Geist ist das 'Unsichtbare' das Entfernen der gewöhnlichen Bedeutung der in einem Bild sichtbaren Dinge. Dadurch beginnt uns unser Geheimnis vollständig zu beherrschen.»<sup>4</sup> Magritte reisst die Tür aus dem gewohnten Zusammenhang des Hauses, weg von seinen Mauern und Wänden, um an ihr Eigenschaften deutlich zu machen, die uns im

gewohnten Zusammenhang gar nicht mehr auffallen. Zu sehr haben wir uns an ihr Vorhandensein, an ihre selbstverständliche Funktion gewöhnt. In der «verfremdeten» Situation am Meeresstrand beginnt Magrittes Tür ganz neu zu sprechen.

Die Tür ist leicht geöffnet, würden wir sagen. Oder halb geschlossen? Der Zustand ist ambivalent. Wir können ihn nicht klar ausdrücken. Die Tür ist zum Teil geöffnet, zum Teil geschlossen. Auch auf andere Weise ergeben sich Schwierigkeiten. Die Stellung, im Bild notwendigerweise festgefroren, impliziert Bewegung. Die Tür ist im Zustand des Schliessens oder Öffnens. Der Flügel «fliegt» auf, «fällt» zu. Flügel? Gehört das nicht ins Tierreich? Was hat der Flügel hier zu «schwingen», welcher Geist lässt ihn in seinen «Angeln» sich mit Kraft bewegen oder schlagen? Die Wörter deuten Uraltes an. Doch: Wer

Die gewohnte Türe, zwischen Erde und Meer. In ihrer Form mit Himmel und Erde vermengt, was will sie hier? Aus ihrem angestammten Milieu gerissen, erzählt sie uns, was einst eine Türe war.

La porte familière, logée entre la terre et la mer, mêlée de par sa forme au ciel et à la terre, que ehère-t-eile là? Arrachée à son milieu héréditaire, elle nous raconte ce que fut, jadis, une porte.





Das Loch erschreckt. Gewalt. Unkultur! Ist die Tür also mehr als ein «Loch in der Wand»?  
*Le trou fait peur. Violence. inculture! La porte serait-elle plus qu'un «trou dans le mur»?*

hat diese Vorstellungen geformt? Geht es uns vielleicht wie jener Frau in Patricia Highsmiths Erzählung «Der Schrecken des Korbflechtens», die ob der Entdeckung, dass sie einen kaputten Korb selbst reparieren kann, beinahe verrückt wird. Sie hat es nie gelernt! «Wohnen uralte Ordnungen in meinem Gehirn? Fähigkeiten, die vor Tausenden von Jahren entwickelt wurden?» So etwa fragt sie sich, gerät in Panik und verbrennt schliesslich den Korb, als wäre er ein bedrohliches Ungeheuer. Es war kein Wahn, es war bedrohlich: sie war daran, ihre Identität zu verlieren.

Wir wollen hier nicht so weit gehen, sondern nur bemerken, dass uns das Wort Flügel auf etwas aufmerksam macht: Der Rahmen ist fest, stabil, er steht, gehört zum Wesen «Gebäude». Die Tür dagegen ist bewegt wie der am Körper in Gelenken schwingende Flügel des Vogels. Die ambivalente Funktion des Öffnens und Schliessens der Tür kommt durch diese Fähigkeit zur Bewegung zustande. Der Rahmen dagegen gibt Stand, hält die Bewegung im Raum. Die Tür und der Rahmen, beide bedingen sich wie Schwarz und Weiss, wie weiblich und männlich.

Aber nicht nur die komplementären Kategorien «Ruhe» und «Bewegung» erweisen die Tür als zweigeteilte Einheit. Der Türflügel selbst ist wiederum in Füllung und Rahmen geteilt. Nur aus konstruktiven Gründen? Kaum! Die doppelte Verstrebung des Tür-Rahmens in der

Mitte teilt der Türe drei Füllungsfelder zu, eine horizontal gestreckte trennt und verbindet eine obere und eine untere. Die obere, ein stehendes Rechteck, weist nach oben. Die untere, nahezu quadratisch, wirkt in sich geschlossen und damit statisch. Technisch gesehen sind die Füllungen gleich, bloss formal in Proportionen differenziert. Eine ganz alltägliche Türe? Das auf Anhieb Befremdende an der Tür ist ihre Bemalung: oben blaugrau wie der Himmel, unten gelblich wie der Sand. Kein normaler Flachmaler! Es könnte der originelle Einfall eines Entwerfers gewesen sein. Magritte will aber gerade das nicht: da ist die ominöse Wolke, die sich von ferne in den nahen Türspalt drängt. Die Wolke spricht: das Blau ist nicht bloss blau wie der Himmel, es *ist* Himmel. Die Verquickung von Fern und Nah besagt: der obere Teil ist Teil des Himmels, der untere Teil ist Teil der Erde. Das will nicht nur im gängigen Sinne symbolisch gelten, etwa als Abbild von Himmel und Erde, die Bildsprache ment mehr: die Türe ist zugleich Himmel und Erde. Sie ist als zweigeteilte kosmische Einheit aufgefasst.<sup>5</sup>

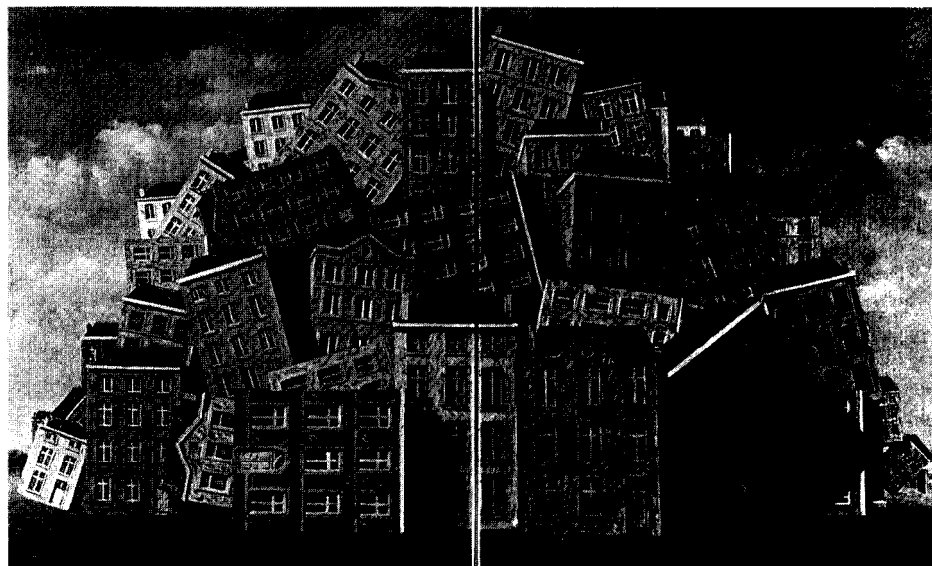
Erfasst man diesen Sachverhalt wie oben skizziert im philosophischen Sinne als Ausdruck eines nicht-analytischen Denkens, das die Welt metaphorisch in komplementären Analogien ordnet, so bahnt sich ein neuer Zugang an. Die Türe wird durch ihre absurde Stellung am Sandstrand dezidiert entfunktionalisiert und in ganz andere Zusammenhänge gestellt. Sie steht in einem älteren System, das die Phänomene genetisch (einst und jetzt) und harmonisch als Einheit von Gegensätzen (*coincidentia oppositorum*) ordnet und so zu Alleinheitsvorstellungen führt: die Tür ist in ihrem harmonischen Verhältnis zu Himmel und Erde wesensgleich.

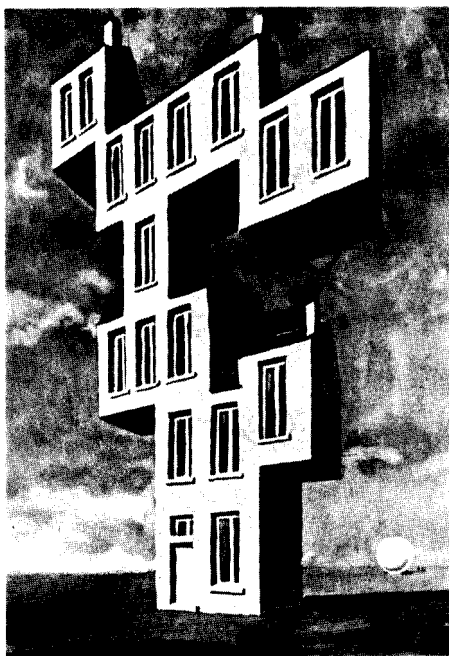
Die Feststellung dieser vertikal-komplementären Ordnung wirkt nun zurück auf das ganze Beziehungsgefüge. Wir entdecken, dass Magritte seine Tür nicht zufällig auf die Grenze zwischen Land und Meer stellt. Einmal erschliesst sich so eine weitere Ordnung: die Erde, das Medium des aufrechtgehenden Menschen ist begrenzt. Seine Domäne endet vor einem Bereich, auf dem es kein gewohntes Fortschreiten gibt. Das Meer, das Wasser, trägt ihn nicht, es ist anderen Existenzweisen vorbehalten, es ist dem Menschen fremd. Die Türe bei Magritte trennt also nicht zwei praktisch identische Räume, wie etwa in unserem Verständnis eine Türe ein Büro vom andern trennt. Sie steht auf der Grenze zweier grundverschiedener Medien.

Tragen wir mit diesem Bild die Türe zurück ins Haus, so lässt sich nun ihre Bedeutung anders sehen. Die Haustür zur Strasse zum Beispiel ist nicht bloss ambivalentes Loch in der Wand, sie verbindet und trennt Meer und Sand, Himmel und Erde. Erde im Sinne der Verlässlichen, dem Menschen Zugänglichen. Himmel im Sinne der Zuordnung eines unbekannt Unbegrenzten. Ist nicht unsere Wohnung meist der einzige Ort auf Erden, an dem wir jedes Ding bis ins Kleinste kennen? Herrscht dort nicht eine durch andere unantastbare Ordnung, die wir – zumindest in der Ausstattung – bis ins einzelne selbst be-

*Häuser wie auf einem «Häuserfriedhof». Das Haus lässt so nicht mit sich umgehn, jeder Teil zerfällt zur Ruine. Dennoch bauen wir so. Der Fall zeigt: wir haben falsche Häuser im Kopf.*

*Des maisons qui rappellent un «cimetière de maisons». La maison refuse de se laisser malmener de la sorte, chaque partie tombe en ruine. Pourtant, c'est ainsi que nous bâtissons. Autrement dit: nous avons les mauvaises maisons en tête.*





Die architektonische «Spekulation» hat sich vom Boden weg zu einem absurden Turm verstiegen.  
La «spéculation» architecturale a quitté la terre, s'est égarée dans les hauteurs d'une tour absurde.

stimmt oder geschaffen haben? Hat nicht andersherum die Strasse im weitesten Sinn etwas von Meer und Himmel?

Dass die Tür mehr ist als ein Loch in der Wand, sagt uns Magritte auch in einem anderen Bild. Der unförmige Durchbruch, der ins Dunkel des anliegenden Raumes gähnt, erschreckt uns.<sup>7</sup> Das amorph-schwarze Loch spricht von Gewalt, von Unkultur, von Antikultur: wir spüren das aufgebrochene Heiligtum, den gestohlenen Schatz. Die Türe schützt, trennt nicht mehr. Mit dem Loch verliert sich auch die Ambivalenz: der Durchbruch lässt sich nicht mehr bloss mit einem schwingenden Handgriff schliessen.

Es geht bei Magritte offensichtlich nicht bloss um diffuse Überwirklichkeiten. Er ist nicht bloss wahlloser Erfinder von Träumen oder Verfremdungen, er rekonstruiert vielmehr sehr genau und intensiv reflektiert mit heutigen Dingen verlorene Strukturen des Einst, Verhältnisse, die uns nicht mehr bewusst sind. Magritte ist so gesehen nicht Surrealist, man müsste ihn vielmehr «Sousrealist» nennen. Er zeigt «Unterwirkliches»), kulturell Verschüttetes, die geschichtliche Wirklichkeit der Türe «von unten». Es geht ihm um Bedingungen, die zwar im Umgang mit jeder Türe – wenn auch nur in einem Wundern: warum ist das eigentlich so? – unbewusst erfahren werden, die aber nicht mehr formuliert werden können. Insgesamt ein kulturgeschicht-

lich bedingtes Substrat der räumlichen Realität, das mit der konkreten Disposition des Bauens und Wohnens eng verbunden ist.

### Magritte als architekturtheoretischer Experimentator

Das ganze Schaffen Magrittes ist auf diese Weise angelegt. Er experimentiert mit einem oder vielen ganzen Häusern, stellt räumliche, zeitliche und kausale Fragen in und um Gebäude, macht Versuche mit Hausteilen, mit dem Davor und Dahinter von Mauern, mit Möbeln, mit Monumenten.

Häuser: «Die Brust»<sup>7</sup> zeigt zahlreiche 3- bis 4-stöckige Häuser in beliebiger Schräglage, aufgehäuft wie auf einem Autofriedhof. Magritte stellt damit das «Schachteldenken» der modernen Architektur in Frage. Das Bild wirkt deshalb befremdlich, weil sich herkömmlicherweise Häuser nicht so einfach «häufen» lassen – sie sind nicht unter beliebigen Bedingungen stabile Einheiten wie ein Bauklotz, eine Schachtel, ein Auto. Häuser dieser Art sind zusammengesetzt, komponiert aus unabhängigen Elementen. Sie zerfallen entsprechend. Jeder kennt die Schutthaufen, die bei Abbrüchen, nach einem Erdbeben, nach Bombardierungen usw. entstehen. Mauern, Fenster, Türen, Dächer; sie stürzen je nach ihren eigenen Gesetzen. Indem Magritte einen intakten «Häuserfriedhof» malt, karikiert er zugleich das Bild vom Haus als maschinenartigem Ganzen. Es ist nicht Wohnzeug, eine geplante funktionelle Einheit. Es folgt anderen Gesetzen, denen einer gewachsenen, auf den Menschen bezogenen tektonischen Kulturlandschaft. Türen, Fenster, Zimmer usw. haben je ihr Eigenleben, ihre eigene Struktur, ihre eigene Geschichte. Bezeichnend: Der Mensch ist in Magrittes schief geschachtelter Siedlung – weitsichtig – nicht mehr da. Ganz ähnlich kritisiert Magritte dieses bloss technische Denken auch in seiner Gouache «Geistiger Blick».<sup>8</sup> Die architektonische «Spekulation» hat sich vom Boden des Menschen weg zum Himmel hin zu einem absurden Turm verstiegen.

Innenraum: Zahlreich sind die Zimmer, mit denen Magritte experimentiert. Sie werden mit gigantischen Rosen<sup>9</sup>, mit grasgrünen Riesenäpfeln<sup>10</sup> oder mit einem Felsbrocken<sup>11</sup> «verstopft». Die Lehre: Raum ist nicht leer, abstrakt, wie ihn der Physiker sieht. Er braucht den Menschen als Wohnenden, und damit erkaufte er sich den Hunger nach Schönheit, nach Poesie, nach sinnvoller Gliederung. Der Raum trägt Spannung zur Natur in sich. Wir denken an die unzähli-

gen Girlanden mit Blumen und Blättern, Früchten, in Stein, Gips und Keramik, die – haltbar gemacht – den Raum der Architekturgeschichte schmücken. Magritte verdichtet hier kritisch die ganze Geschichte des Ornaments zu ungeheurer Ballung.

Ähnlich in seinem «Souvenir de voyage III»<sup>12</sup>. Eine Lebensstation, deutlich einem älteren Photo und Erinnerungsbild nachkomponiert, wird im Interieur zur Ewigkeit versteinert. Die Ruine im Hintergrund ist Zentrum, gibt das Thema an. Baum, Berghänge und Bildrahmen teilen das Grau und die Textur des Steins. Von dort strahlt es ins Zimmer, wirkt auf Mann, Löwen, Tisch und Früchte. Alles Ruine, Kraft und Leben sind zum Unbewegten, Dauerhaften gefroren. Tod. Grab. Gruft. Auch der Tisch, das «Still» des Stillebenhaften dominiert. Dennoch ist im seltsamen Realismus der Formen Leben, daraus die mysteriöse Spannung. Auch die Kerze strahlt Licht aus, obwohl sogar die Flamme versteinert ist. Kurz, der in Anlehnung an frühe Photographien ironisch verewigte «Schnappschuss» eines Innenraums zeigt mit aller Deutlichkeit, dass Raum nicht «leer» ist. Hier extrem sichtbar gemacht: Materialien wirken per Analogien auf uns.

Im Gegensatz dazu das «Himmelszimmer»<sup>13</sup>. Ein Zimmer ohne Wände? Luftige Wolken ringsum. Im Himmel wohnen, das wollen sie ja alle. Jenseits im Diesseits. Hanglage mit Aussicht wie der liebe Gott. Himmelsstreben der Architektur, Wolkenkratzer, «aufgeklärte») Religion? Doch die abgesunkene Metaphysik gerät in Konflikt mit der alltäglichen Wirklichkeit. Die Gipsdecke des Zimmers ist da, beschirmt, flösst Ort ein, nimmt dem Traum die Verlorenheit. Das Bett, ganz alltäglich von vorne, hinten am Absturz gehindert von der beruhigenden Fussleiste. Auch in den Wänden gibt's Stütze: die gewohnten Ecken sind

Das Tote, Starre, Unveränderliche, der schwere Brocken Fels beängstigt im Zimmer.  
Mort, raide, immuable, le lourd bloc de roche fait peur dans la chambre.





Der versteinerte «Schnappschuss». Material funktioniert nicht bloss praktisch: es spricht mit dem Menschen.  
*L'instantané «pétrifié». Le matériau n'a pas qu'une jonction pratique: il parle à l'homme.*

da. Der Raum ist nicht unbegrenzt, wie es dem Himmel zukommt. Allfälliger Taumel kann sich an der ambivalenten Ideologie der Tapete halten. Auch der Kleiderkasten und der angelehnte Kamm, das alltäglich Gewohnte der Dinge, vermögen uns zu beruhigen, ebenso Fenster und Vorhang. Doch nur zuerst. Schnell schleichen sich Zweifel ein: Das Fenster ist ja nur gespiegelt! Ähnlich verunsichern uns auch Grösse und ungewohnte Lage der übrigen Elemente. Ist der Gegenstand im Vordergrund einladendes Kissen mit Bezug zum Glas, oder Rasierseife, die enge Freundin des Pinsels auf dem Kasten? Die Zweideutigkeiten und die verfremdeten Lokationen begünstigen das Unsichere: schweben wir in einem magisch zusammengehaltenen fliegenden Zimmer bodenlos und ohne Ort hoch oben zwischen den Wolken? Kurz: das Bild spricht von Konflikt zwischen dem himmelsstürmenden Traum der Architektur und der menschlich-alltäglichen Ordentlichkeit. Der gleiche Raum beruhigt und ängstigt uns.

**Hausteile:** In seinem »Les rencontres naturelles«<sup>14</sup> stellt Magritte ein Fenster schräg in die Wand. Im Vordergrund zwei gedrechselte «Technokraten» mit verfeinerten «Bessemersbirnenköpfen», in purpurner Tunika, eine Art Hausbesichtigung von zweien, die etwas zu sagen haben. Der Vordere hält ostentativ ein grünes Blatt in der groben Hand. Leben, Bewegung, Veränderung, Entwicklung, Fortschritt? Das Blatt zeigt auf eine schräge Erfindung. Der ganze obere

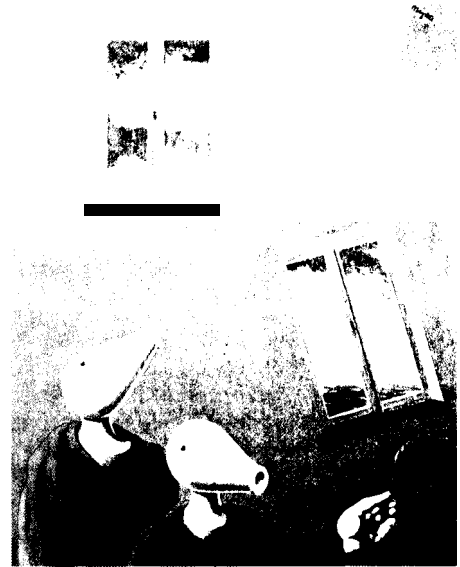
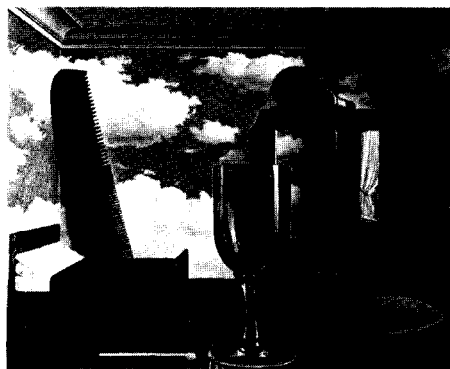
Teil des Bildes wird von zwei Fenstern bestimmt. Der obere Fensterausschnitt links wirkt normal, zeigt Wolken. Der tiefere rechts ebenso normal im Bild des Aussen, bewölkter Horizont des Meeres. Das Fenster aber ist völlig willkürlich schräggestellt. Konflikt somit auch hier! Die grosse Wasserwaage straft das schräge Fenster Lügen. Natürliche Ordnung, tektonische Ordnung – das «brave Fenster» – und willkürliche Freiheit des Menschen.

Wunderschön, wie einfach Magritte auch die Treppe ad absurdum führt: sie prallt oben blind in die Wand.<sup>15</sup> Keine Öffnung, die weiterführte, kein Podest, das das Oben zum Unten verdeutlichte. Wer hier hochstapft, muss unverrichteter Dinge wieder zurück. Der Vorgang in beiden Teilen, rauf und runter, wird entwertet, wird un-sinnig. Der paradoxe Verbindungscharakter der Treppe zeigt sich. Sie verbindet nicht nur verschiedene Raumteile oder Räume, sie impliziert einen Medienwechsel von unten nach oben und umgekehrt mit allen Konsequenzen von Sicht und Körpergefühl. Der wie ein Denkmal aufgestellte mahnende Finger weist auf das im unmöblierten Raum schwebende ewige Prinzip: die von Magritte immer wieder beschworene nach oben und unten zweieine Kugel.

### Der Unsinn des homogenen Raums

Zum Schluss ein weiteres Bild: die Golconde<sup>16</sup>. Magritte führt darin die moderne mathematische Vorstellung des homogenen Raums ad absurdum. Als hätte man einen Schwarm Ballone losgelassen, «stehen» viele von Magrittes typischen Melonen-Männern vertikal verteilt im Raum. Drei verschiedene Raster bestimmen Verteilung und Grösse, täuschen räumliche Tiefe vor. Die schweren

*Der ewige Traum, das Himmelszimmer. Doch brauchen wir Codes, die uns gegen die panische Angst vor freiem Fall versichern. Le rêve éternel, la chambre au ciel. Cependant, nous avons besoin de nous assurer contre la peur panique de la chute libre.*



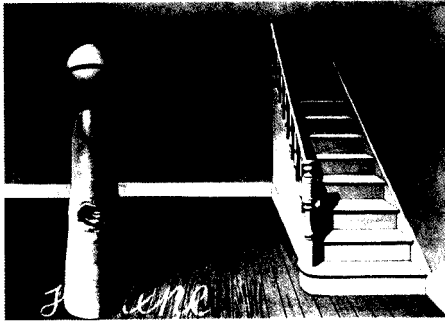
Die Willkür des schrägen Fensters: die «ewige Wasserwaage» im Ausschnitt macht uns das unbewusste und mindestens so «ewige» Gesetz der Tektonik bewusst.

*L'arbitraire de la fenêtre oblique: d'éternel niveau d'eau dans l'ouverture nous fait prendre conscience des lois inconscientes, mais combien «éternelles» de la tectonique.*

Fassaden gleich hinter den Figuren im Vordergrund verstärken den Gegensatz zum podestlosen «Stehen» der schwarzen Attrappen. Und doch: sie tun so, als wäre ihr Rumstehen -jeder an seinem Ort – das Natürlichste von der Welt. Bemerkenswert ist, dass Magritte den Gestalten dort, wo sie in der Nähe der Fassaden stehen, Schatten gibt: der Kontrast zwischen Schein und Wirklichkeit wird erhöht. Man beachte auch den in diesem Bild völlig homogenen Himmel. Gemeint ist *der Raum*.

Der Mensch kann nicht, wie ein atomares Partikel, an jeder beliebigen Raumstelle veranschlagt werden. Er stellt präzise Bedingungen. Er folgt in deren Beantwortung herkömmlich einem durch die Tradition seiner Bauten spezifisch strukturierten Raum. Er baut sich seine Mauern, Zäune, Wege, öffnet sich Tore, Fenster, vom Aussen zum Innen, vom Innen zum Aussen, ordnet Licht und Dunkel, Offenheit und Verschluss.

Diese Ordnungen sind nicht von uns gemacht, sie haben Ahnen, «Ur»-tausende alt: aus ihnen spricht ein Geist. Den sollte der kennen, der für den Menschen baut. Magritte forscht danach. Er zeigt, dass der architektonische Raum nicht leer und undifferenziert ist, sondern auf Menschen bezogene Bedingungen stellt, dass Bauten, Bauteile und Möbel ein Netzwerk von Beziehungen aufspannen, das eindringlich mit uns spricht, auch wenn keine Worte fallen.



*Treppe ad absurdum geführt. Sie sagt: «ich bin mehr als die Summe von Tritten.»  
Escalier réduit à l'absurde. Il dit: «Je suis plus que la somme des marches.»*

Die Sprache der Architektur? Vielleicht darf man Magritte so wirklich als Architekturologen, als Architekturforscher, verstehen. Es ist wohl kein Zufall, dass er im sich jagenden Getümmel der raumauflösenden Ismen hartnäckig der perspektivischen Raumdarstellung verpflichtet blieb. Er brauchte die tektonisch konstruierte, starr an den Blickpunkt des Betrachters gebundene Sehweise, um Aussagen über die Struktur des gebauten Raums zu machen. Dem passt sich auch seine einfache Trompe-l'œil-Malweise an: nur als räumlich-realistische ist sie aussagefähig.

So gesehen kann man in Magritte durchaus den Architekten sehen. Nicht einen, allerdings, der seine Ideen übers Reissbrett konkret in den Raum bannt. Er mischt sie flüssig in Farben auf seine Wände aus Leinen. So schafft er sich Freiheit: er «baut», was er will. Früh schon hat er offenbar klar erkannt, dass es dem Menschen nicht an körperlicher Bequemlichkeit fehlt, sondern vielmehr am Geist der modern gebauten Welt. Daraus wohl auch sein Erfolg: er zeigt uns, was uns mangelt. Vielleicht ist in

*Ein Bild, mit dem Magritte das homogene Raumkonzept der modernen Architektur vehement angreift: der Mensch ist kein Partikel im freien Raum!*

*Un tableau par lequel Magritte s'en prend violemment au concept spatial homogène de l'architecture moderne: l'homme n'est pas une particule dans l'espace vide!*



Magritte gar ein wichtiger Seher mit weitem Vorausblick am Werk.

Wir haben Magritte eingangs mit der EDV-Welt verglichen. Mit einem einfachen, aber ungeheuerlich wandelbaren binären Prinzip und einer neuen, darauf gründenden «Sprache» erobert sich diese Zurzeit die Welt, gibt ihr ungeahnte neue Möglichkeiten. Ganz ähnlich lässt sich Margrittes experimentelle Welt der bildnerischen Architekturforschung sehen. Auf einem elementaren, aber sehr komplexen, weil multikategorialen Prinzip der komplementären Einheit entwickelt er eine neue Bildsprache, die wir zu lesen versuchten, die uns Architektur und Raum auf eine neue Art erschliesst. Magritte unterscheidet sich allerdings von jener weithin technisch-virtuellen Leistung der elektronischen Datenwelt, indem er auf den Menschen abstellt. Eine ungemein tief-schichtig im Menschen verankerte Palette von qualitativen, quantitativen, zeitlichen und räumlichen Kategorien wird sichtbar, über die der Mensch dauernd mit dem Kulturraum der Architektur kommuniziert.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Den Begriff entnehme ich dem neuen Vorlesungsverzeichnis einer französischen Architekturschule: *Activités d'enseignements 1988/89*; Ecole d'architecture de Paris-La Villette: P. Boudon: *Architecturologie - Théories et doctrines architecturales*; S.148/149. Siehe hierzu auch die Reihe *Penser l'espace* der gleichen Schule.

<sup>2</sup> Bemerkung Magrittes über Pop-Art, berichtet von Maurice Rapin (*Aporisms 1970*, S.20) n. Torczyner, London 1979, S. 48.

<sup>3</sup> 1939, Passeron, Köln 1985, S. 23. Für alle zitierten Bilder gilt: Die Bildtitel besagen nichts über den Bildinhalt. Das steht nicht nur konsequent zu Magrittes Sprachskepsis, Georgette Magritte erklärt auch in einem Interview, wie die Titel oft in spielerischem Erfinden mit Freunden absichtlich zufällig zustande kamen: «Der Titel ist keine Erklärung des Bildes.» (Passeron 1985, S. 13).

<sup>4</sup> Brief Magrittes an Maurice Rapin, 3. 1. März 1958; n. Torczyner 1979, S. 46.

<sup>5</sup> Es geht hier um eine architekturtheoretische Deutung, somit nicht darum, diese Struktur religionsgeschichtlich (s. z.B. Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane*) einzuordnen. Dadurch liesse sich (z.B. mit Verweis auf chinesisches Denken) zeigen, dass Himmel und Erde und zweigeteilte Tür im gleichen kognitiven System die hohe Affinität der Analogie genießen, somit viel näher sind als in unserem westlich urteilenden System.

<sup>6</sup> *La réponse imprévue*, 1933, Mus. Royaux, Brussels. *Rétrospective R. Magritte*, Tokyo 1971, S. 20; Torczyner 1979, S. 34.

<sup>7</sup> 1960, Passeron 1985, S.72/73.

<sup>8</sup> 53 x 35, Ohne Datum, Passeron 1985, S. 71.

<sup>9</sup> *Le tombeau des lutteurs*, 1960; Torczyner 1979, s. 76.

<sup>10</sup> *La chambre d'écoute*, Öl auf Leinwand, 1953; Torczyner, S. 77.

<sup>11</sup> *L'anniversaire*, 1959, Öl auf Leinwand; Toronto, Canada. Torczyner 1979, S. 78.

<sup>12</sup> 1955. Hermitage, Lausanne 1987, S. 16 (110 bis)

<sup>13</sup> *Les valeurs personnelles*, 1952, Privat-Kollektion, New York; Torczyner 1979, S. 16/17.

<sup>14</sup> 1945, Coll. Scutenaire, Brüssel; Torczyner 1979, S. 98.

<sup>15</sup> *L'usage de la parole*, 1932, Coll. Scutenaire, Brussels; Torczyner 1979, S. 54 (Nr. 60).

<sup>16</sup> Golconde, 1953, priv. US; Torczyner 1979, S.69 (Nr.78) und Passeron 1970, S.8/9 (Ausschnitt).

*Nold Egenter*, Arch. ETH und Ethnologe, arbeitet am Aufbau einer wissenschaftlichen Architekturantropologie. Zeitweise Lehrbeauftragter am Ethnologischen Seminar Zürich. Zahlreiche Publikationen, z.B. *A+U 2/87*.