
Türen. Zur Materialität des Symbolischen

Bernhard Siegert

1. Kulturtechnik

Man hat »verlernt, leise, behutsam und doch fest eine Tür zu schließen«.¹ Im amerikanischen Exil diagnostizierte Theodor W. Adorno den Untergang einer elementaren Kulturtechnik, den er als nichts weniger erlebte als das Vorspiel zum Faschismus. Auto- und Kühlschrankschranktüren muss man zuwerfen, notierte Adorno, andere Türen schnappen von selbst ein. Türen hören auf, kulturelle Medien zu sein, die einen ›Erfahrungskern‹ bewahren, und verwandeln sich in Maschinen, die Bewegungen abverlangen, in denen Adorno allen Ernstes »schon das Gewalt-same, Zuschlagende, stoßweis Unaufhörliche der faschistischen Mißhandlungen« am Werke sah.²

Man mag davon halten, was man will, unzweifelhaft scheint zumindest, dass Adorno, indem er das Verschwinden der Türklinke als Ereignis von epochalem Ausmaß begriff, als ein Kulturphilosoph zu gelten hat, dem sich bereits in den vierziger Jahren die fundamentale Bedeutung von Kulturtechniken aufdrängte. Adorno setzt Geste und Mechanismus, menschliche und nichtmenschliche Akteure in ein Verhältnis, in dem beiden Seiten *agency* zukommt, in dem sogar dem nichtmenschlichen Akteur die Macht zukommt, das Subjekt in seinem Sein zu dezentrieren und zu depotenzieren. Allerdings wäre das Türschließen in Adornos Sinne eine Kulturtechnik, die einen Kulturbegriff impliziert, der Kultur als Singular versteht. Die Verwandlung der Tür in eine Maschine und das Verlernen der Kulturtechnik des Türschließens ist daher ein Indiz für den Untergang von Kultur überhaupt – im Sinne von Hochkultur – und nicht etwa für den Übergang zu einer anderen Kultur. Kultur ist für Adorno etwas, das allein dem mit den Dingen anthropomorph umgehenden Menschen zugehört, genauer gesagt: dem bürgerlichen Menschen. Kulturtechniken wären Gesten, die die Dinge anthropomorphisieren, die sie in die Sphäre des Humanoiden einschließen, solange dies die Dinge verstatten.

¹ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 4, Frankfurt/M. 2003, S. 44.

² Ebd. S. 45.

Dem Begriff der *Kulturtechniken* wie er seit dem Ende der neunziger Jahre in Gebrauch gekommen ist, liegt ein anderer Kulturbegriff zugrunde, ein Begriff, der eine Pluralität von Kulturen impliziert und die einseitig den Menschen privilegiierende Auffassung von Mensch-Ding-Beziehungen aufgibt. Kultur, anders als Adorno es haben wollte, ist ein humanoid-technoider Hybrid, und zwar immer schon, nicht erst seit Erfindung des Türschnappers. Der Begriff der Kulturtechnik umfasst immer ein mehr oder weniger komplexes Akteur-Netzwerk, das technische Objekte und Handlungsketten (u. a. auch Gesten) gleichermaßen einbegreift. Das Menschsein und die damit üblicherweise verbundene Zuschreibung von Handlungsmacht sind in dieser Beziehung nicht immer schon gegeben, sondern werden durch Kulturtechniken allererst konstituiert. Kulturtechniken vergönnen in diesem Sinne auch das Menschsein oder das Nichtmenschsein der Akteure; sie legen aber umgekehrt auch offen, in welchem Maße der menschliche Akteur immer schon auf das technische Objekt hin dezentriert gewesen ist, das heißt, sie verweisen auf eine Welt des Symbolischen, die die Welt der Maschine ist.³ Die Tür ist – oder war – eine solche Maschine.

2. Innen/Außen

Jede Kultur beginnt mit der Einführung von Unterscheidungen. Das setzt nicht nur systemtheoretisch einen Beobachter voraus, der diese Unterscheidung beobachtet, sondern auch Techniken, die diese Unterscheidung prozessieren und dadurch die Einheit des Unterschiedenen erst beobachtbar machen. Schon die anthropologische Differenz ist eine, die nicht ohne die Vermittlung einer Kulturtechnik gedacht werden konnte. Dabei spielen aber nicht nur Werkzeuge und Waffen, die Paläoanthropologen als Exteriorisierung menschlicher Organe und Gesten interpretieren konnten, eine wesentliche Rolle, sondern auch die Erfindung der Tür, deren erste Form vermutlich das Gatter gewesen ist und die man schwerlich als Exteriorisierung irgendeines menschlichen Körperteils interpretieren kann. Die Tür erscheint vielmehr als Medium einer koevolutionären Domestizierung von Tieren *und* Menschen. Die Errichtung eines Pferchs mit einem Gatter, die den Jäger zum Hirten werden lässt, führt nicht nur zur Domestizierung von Tierarten, sondern allererst zur Unterbrechung jener Mensch-Tier-Metamorphosen,

³ Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Olten/Freiburg im Breisgau 1980, S.64. Siehe dazu auch Friedrich Kittler: *Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine*, in: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 58–80.

von denen die paläolithischen Höhlenmalereien Zeugnis ablegen.⁴ Schon Gottfried Semper hat im Pferch »den ursprünglichsten vertikalen Abschluss, den der Mensch erfand«, erkannt.⁵

Türen und Türschwellen sind nicht nur formale Attribute westlicher Architektur im Sinne eines Kanons von Bauwerken. Türen sind Medien der Architektur als einer elementaren Kulturtechnik, weil sie die Leitdifferenz der Architektur, die Differenz von innen und außen,⁶ prozessieren – und diese Unterscheidung zugleich thematisieren und dadurch ein System etablieren, das aus den Operationen des Öffnens und Schließens gemacht ist. Türen betreffen also die Architektur als Ganzes und als kulturelles System, das heißt als etwas, das über das einzelne Bauwerk hinausgeht.

Für die Tür gilt, was Heidegger im Anschluss an Simmel am Beispiel der Brücke hervorgehoben hat: »die Brücke verbindet nicht bloß schon vorhandene Ufer. Im Übergang der Brücke treten die Ufer erst als Ufer hervor. Die Brücke lässt sie eigens gegeneinander über liegen.«⁷ Entsprechend verbindet das Tor nicht einfach innen und außen und die Tür nicht bloß einen Raum mit einem anderen; die Tür lässt vielmehr innen und außen in ein besonderes Verhältnis treten, durch das das Außen erst zu einem je eigenen Außen und das Innen zu einem je eigenen Innen wird. Im Unterschied zur Geschlossenheit der ungegliederten Wand, schrieb Simmel, ist die geschlossene Tür geschlossen und zugleich das Zeichen dieser Geschlossenheit.⁸ Die Tür bringt die Einheit der Differenz von innen und außen zur Geltung, da »sie die Möglichkeit der Schließung gegen die Möglichkeit der Öffnung profiliert und beide Möglichkeiten präsent hält«.⁹

Türen sind Operatoren symbolischer, epistemischer und sozialer Prozesse, die mithilfe der Differenz zwischen innen und außen Rechtssphären, Geheimnissphä-

⁴ Beispielsweise findet sich in der Höhle von Pech-Merle im Südwesten Frankreichs eine Darstellung der schrittweisen Verwandlung eines Bisons in eine Frau. Vgl. André Leroi-Gourhan: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, Freiburg/Basel/Wien 1982, Anhang: Bilddokumentation, Abb. 374–377.

⁵ Vgl. Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, Bd. 1: *Textile Kunst*, Frankfurt/M. 1860, S. 227.

⁶ Vgl. hierzu insbesondere Dirk Baecker: *Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur*, in: Niklas Luhmann/Frederick D. Bunsen/Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 83.

⁷ Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken*, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1990, S. 146.

⁸ Vgl. Georg Simmel: *Brücke und Tür*, in: *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung* Nr. 683, Morgenblatt vom 15. September 1909, Illustrierter Teil Nr. 216, S. 2. (»Grade weil sie [die Tür] auch geöffnet werden kann, gibt ihre Geschlossenheit das Gefühl eines stärkeren Abgeschlossenenseins gegen alles jenseits dieses Raumes, als die bloße ungegliederte Wand. Diese ist stumm, aber die Tür spricht.«)

⁹ Baecker: *Die Dekonstruktion der Schachtel* (wie Anm. 6), S. 91.

ren und Privatsphären generieren, wodurch sie den Raum so artikulieren, dass er zum Träger kultureller Codes wird.

3. Fores

Stadtraum, Tür und Gesetz sind in der Geschichte der Zivilisation von Anfang an miteinander verbunden.¹⁰ Wenn in der römischen Antike eine Stadt gegründet werden sollte, zog der Gründer (Romulus zum Beispiel) mit einem Pflug eine Furche, die die Einfriedung markierte. Diese Umfriedung ist unverletzlich; weder ein Fremder noch ein Bürger hat das Recht, sie zu überschreiten. Damit man die Stadt überhaupt betreten und verlassen konnte, musste daher die Pflugschar an einigen Stellen angehoben und getragen werden. Diese Zwischenräume markierten die Tore (*portae*) der Stadt.¹¹ Das Stadttor, das Portal, hat seinen Namen folglich von dem Pflug, der getragen (*portare*) wurde. Die Torschwelle entsteht aus der Unterbrechung einer Innen und Außen unterscheidenden Linie: Sie ist die Ausnahme von einer Unterscheidung. Das Tor gibt Zugang zu dem Raum jenseits der Schwelle; es rahmt das unbegrenzte Feld, das der *ager Romanus* wird, der Stadtraum Roms: »Mit der Stadt entsteht das Gesetz. Stadt und Gesetz sind koextensiv.«¹² Das Gesetz wie die Stadt erschließt sich durch Türen und Tore.

Im Hinblick auf die Einfriedung und das Gatter könnte man die primordiale Funktion der Tür – im Sinne von lat. *fores* (gr. *θύρα*) – *nomologisch* nennen. Das griechische Wort *nomos*, das gewöhnlich mit ›Gesetz‹ übersetzt wird, bezeichnet Carl Schmitt zufolge ja ursprünglich die erste Messung und Teilung des Weidelands; der Nomos ist demnach an einen konkreten Raum gebunden, er ist, was den Raum abgrenzt von einem Außen, um mithilfe der so gesetzten Differenz eine politische, soziale und religiöse Ordnung zu errichten. Insofern, sagt Carl Schmitt, »kann der Nomos als eine Mauer bezeichnet werden«.¹³ Aber wie Kafkas Parabel *Vor dem Gesetz* klarstellt, ist der Nomos erst konstituiert durch eine Öffnung, durch die man zum Gesetz gelangen kann. Eine Tür ist demnach eine Öffnung im Nomos, ein Ort, an dem die das Gesetz konstituierende Differenz sich negieren muss, um sich zu erschließen.

¹⁰ Vgl. Lewis Mumford: Die Stadt. Geschichte und Ausblick, Bd. 1, München 1979, S. 77. Mumfords Theorie der Stadt geht allerdings nicht von der Anfänglichkeit der Mauer und des Tores aus, sondern von der Anfänglichkeit der Zitadelle.

¹¹ Vgl. Numa Denis Fustel de Coulanges: Der antike Staat. Kult, Recht und Institutionen Griechenlands und Roms, übers. v. Ingrid-Maria Kraefft, München 1988, S. 183 f.

¹² Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt/M. 2000, S. 31.

¹³ Carl Schmitt: Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, Berlin 1988, S. 40.

Der »Mann vom Lande« in Kafkas berühmter Parabel wartet vor einer offenen Tür, der ersten Tür von einer Vielzahl weiterer Türen, die durch eine symbolische Ordnung verschlossen ist, die von dem Türhüter errichtet wird. Bei Kafka scheinen die beiden Zustände der Öffnung und der Schließung, die gewöhnlich nur aufeinander folgen können, sich zu überkreuzen. Ist die Tür geschlossen, während sie offen ist? Das Warten des Mannes vor der Tür erzeugt das Paradox, dass ein Zustand der Öffnung den Effekt einer Unterbrechung bekommt.¹⁴ Die Logik einer Tür, die geschlossen ist, während sie »wie immer« geöffnet ist,¹⁵ ist die Logik des Symbolischen. Die Tür und der Türhüter implementieren das differentielle Gesetz des Signifikanten selbst.

Eine Tür zu durchschreiten heißt, sich dem Gesetz einer symbolischen Ordnung zu unterwerfen, das sich mittels der Unterscheidung von innen und außen errichtet hat, sei es das Gesetz der Polis oder das paternale Gesetz der häuslichen Gemeinschaft. Eine Tür, sagte Lacan, ist nicht etwas völlig Reales, im Gegenteil: »Die Tür gehört ihrer Natur nach zur symbolischen Ordnung [...]. Die Tür ist ein wahres Symbol, das Symbol par excellence, dasjenige, an dem sich immer der Durchgang des Menschen irgendwohin zu erkennen geben wird, durch das Kreuz, das sie andeutet, indem sie den Zugang und die Abgeschlossenheit durchkreuzt.«¹⁶

An die kulturtechnische Prozessierung der Unterscheidung von innen und außen ist schon sehr früh die Unterscheidung zwischen profanen und sakralen Bezirken geknüpft worden, vielleicht die erste aller Artikulationen des Raumes. An diese konnten andere Unterscheidungen anknüpfen, die zwischen dem Politischen (dem Raum der Polis) und dem Außerpolitischen (dem wilden Raum außerhalb der Stadtmauern), zwischen dem Raum des Rechts und dem der Rechtlosigkeit, oder die Unterscheidung zwischen sicheren und gefährlichen Orten.

»Fores [...] in liminibus profanarum aedium ianuae nominantur«, heißt es bei Cicero: »Türen werden die Zugänge (ianuae) an den Schwellen weltlicher Bauten genannt.«¹⁷ Die Tür ist eng mit dem Begriff der Schwelle verbunden, jener Zone, die weder dem Innen noch dem Außen angehört und deshalb ein höchst gefährlicher Ort ist. Die Haustür stellte man sich im antiken Rom als zwei Welten trennend vor: »Die Welt draußen, wo unzählige feindliche Einflüsse und Mächte herrschen, und der Raum innerhalb der Grenzen des Hauses, dessen Einflüsse und

¹⁴ Vgl. Wolfgang Schäffner: Punto, línea, abertura. Elementos para una historia medial de la arquitectura y del diseño. Conferencia inaugural de la Cátedra Walter Gropius, Typoskript 2003/2004.

¹⁵ Franz Kafka: Vor dem Gesetz, in: ders.: Sämtliche Erzählungen, hrsg. v. Paul Raabe, Frankfurt/M. 1992, S. 131 f.

¹⁶ Lacan: Das Seminar Buch II (wie Anm. 3), S. 382.

¹⁷ Cicero: Nat. deor. 2, 67, zit. n. Pauly-Wissowa VI A, Sp. 740.

Mächte freundlich gesonnen sind.«¹⁸ Arnold van Gennepe hat das Durchschreiten von Türen und Toren als direkten Übergangsritus interpretiert. »Die Schwelle überqueren« bedeutet somit, sich an eine neue Welt anzugliedern, und es ist daher ein wichtiger Akt und Bestandteil bei Hochzeits-, Adoptions-, Ordinations- und Bestattungszeremonien.«¹⁹ Viele Sarkophage und Grabaltäre stellen Haustüren oder Stadttore dar. So wie jede Brücke auf jene letzte Brücke verweist, die ins Jenseits führt, so verweist jede Schwelle auf jene letzte Schwelle am Eingang zum Hades, die die Sterblichen am Ende ihres irdischen Aufenthaltes überschreiten müssen, ob nun Höllentor oder Himmelspforte. In einer von Otto Pächt Hubert van Eyck zugeschriebenen Darstellung der Verkündigung steht Maria auf der Schwelle eines Portals, in die eine Schrift eingelassen ist, die Maria als *Regina Coeli* bezeichnet.

Es ist die Szene einer Investitur. Das Amt der Himmelskönigin wird Maria übertragen durch eine Schwelle, die den Übergang vom Inneren des Gebäudes ins Außen übercodiert als Eintritt des natürlichen Körpers in den Zweitkörper und als Übercodierung des Eigennamens durch den Königinnentitel. Die Schwelle spricht, sie verweist auf eine andere Türschwelle, die es zu überschreiten gilt, auf die Schwelle zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen. Die Schwelle macht aus dem Titel einen performativen Sprachakt, dessen Rechtskräftigkeit vom Engel als dem Abgesandten des Großen Anderen beglaubigt wird. Dass die Türschwelle – wie auch das Niemandsland oder das *pomerium* – ursprünglich sakralen Charakter besitzt, wundert daher kaum. Zahllose Vorsichtsmaßnahmen umgeben sie:



Abb. 1: Hubert van Eyck (?): Verkündigung. New York, Metropolitan Museum of Art, Friedsam Collection.

¹⁸ MacCulloch in Hastings Encyclop. of Rel. and Ethics IV, Sp. 846–852.

¹⁹ Arnold van Gennepe: Übergangsriten (Les rites de passage), übers. v. Klaus Schomburg u. Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt M./New York/Paris 1999, S. 29.

das Hufeisen, das Bild des Heiligen Sebastian, die Seele eines Tieres, das auf der Schwelle geopfert wurde, ein besonderes Dach, Weihkessel, die Mezuzah, die Fußmatte, die Leichen getöteter Feinde, die unter der Schwelle begraben werden.²⁰ Auf der Schwelle ist es nicht geheuer. Der Ethnologe Marcel Griaule hat die Tür in einem Artikel für Georges Batailles *Kritisches Wörterbuch* daher sogar als ein »furchtbares Instrument« bezeichnet, »das man nur mit reinem Gewissen und den Riten entsprechend handhaben darf und das man mit allen magischen Garantien umgeben muß«.²¹

Die »nomologische« Funktion der Tür wird auch von der Ethnologie bestätigt. Nach Arnold van Gennep symbolisiert die Tür in »wilden« und »halbzivilisierten« Gemeinschaften grundsätzlich das Verbot des Eintritts.²² Die Tür hat also ursprünglich die Struktur des Gesetzes, das untersagt und zugleich zu seiner Übertretung auffordert, allerdings nur unter der Bedingung der Verwandlung desjenigen, der diesen Akt der Übertretung begeht. Die ominöse Tür in der Geschichte von Blaubart funktioniert exakt auf der Grundlage dieser Logik des Verbots, durch die das Begehren allererst in Gang gesetzt wird.²³ Wenn man folglich an der Türe rüttelt, rüttelt man an der Verbindung des Menschen zum Gesetz – und das heißt zum Signifikanten. Und wenn man die Verbindung des Menschen zum Signifikanten modifiziert, so sagte Lacan, »modifiziert man die Vertäuung seines Seins«.²⁴

Wenn die Tür eine Maschine ist, durch die der Mensch dem Gesetz des Signifikanten unterworfen wird, dann ist der Teil der Tür, durch den das Gesetz sich als Untersagung ausspricht, das Schloss. Es gibt keine Tür ohne Schloss. Und sei es, dass das Schloss als rein sprachliches Verbot realisiert ist. Wie man auf niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts sehen kann, gibt es wohl Türen ohne Klinke, aber nicht ohne Schloss. In Blaubarts Fall oder Falle sind Schlüssel und Verbot chiastisch konstruiert: Indem Blaubart seiner Frau zugleich das Verbot, die Kammer zu öffnen *und* den Schlüssel in die Hand gibt, der genau dies ermöglicht, platziert er sie in der Falle des Begehrens, das immer eine Übertretung des Gesetzes einschließt.²⁵ Das Begehren ist eine Vorrichtung, die man aus Dingen und Worten zusammenbauen kann.

²⁰ Vgl. dazu Kurt Klusemann: Das Bauopfer. Eine ethnographisch-prähistorisch-linguistische Studie, Graz/Hamburg 1919.

²¹ Marcel Griaule: *Seuil*, in: Documents. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés 2, 1930, No. 2, S. 103 (»terrible instrument qu'on ne doit manier qu'à bon escient et selon les rites et qu'il faut entourer de toutes les garanties magiques«).

²² Vgl. van Gennep: Übergangsriten (wie Anm. 19), S. 28.

²³ Vgl. Charles Perrault: La Barbe bleüe. Conte, in: ders.: Histoires ou Contes du temps passé, La Haye 1742, S. 11–21.

²⁴ Jacques Lacan: Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud, in: ders.: Schriften II, hrsg. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg i. Brsg. 1975, S. 53.

²⁵ Vgl. Perrault: La Barbe bleüe (wie Anm. 23), S. 13.

4. La porte de Duchamp

Die Gliederung des häuslichen Raumes verhält sich dem alltäglichen Leben gegenüber keineswegs neutral, sie übt nicht nur Macht auf unser Leben aus, sie artikuliert das Leben auch im Sinne spezifischer historisch kontingenter Codes.²⁶ Wände, Türen, Fenster, Treppen dienen zunächst dazu, den Wohnraum aufzuteilen, um ihn dann wieder punktuell zu verbinden. Zwar kerben kulturtechnische Medien den Raum, so dass er zum Träger kultureller Codes werden kann. Aber das bedeutet nicht, dass die Kerbung des Raumes durch Türen, Schwellen, Fenster, Treppen oder Korridore in jedem Fall den Codes zugrunde liegt. Häuser und ihre Raumanordnung entstehen schneller als Codes sich etablieren können; Häuser können andererseits die sozialen Codes, die ihre Raumanordnung effektuieren, lange überleben und geraten dann in Konflikt mit den neuen Codes. Raum und Code verschieben sich also permanent historisch gegeneinander. Der Code bedarf vorgängiger Raumkerbungen, sind Codes aber erst einmal kulturell stabilisiert, können sie wiederum Raumkerbungen überschreiben oder in ein Spannungsverhältnis zu ihnen eintreten. Ein Beispiel dafür wäre das Durchgangszimmer. Während es bis ca. 1650 auf Grundplänen noch keine klare Trennung zwischen intimen und gemeinschaftlich genutzten Räumen gibt und Architekten sich an Albertis Regel hielten, dass von jedem Raum so viele Türen wie möglich in alle anderen umliegenden Räume gehen sollten, kommt im 19. Jahrhundert die Klage über das »Durchgangszimmer« auf, ein deutliches Indiz dafür, dass sich ein Code auf der Basis der Unterscheidung von privat und öffentlich ausgebildet hat, der nun in Konflikt mit bestehenden Raumkerbungen gerät.²⁷

Im Jahre 1927 veranlassten die besonderen Umstände, die aufgrund des Grundrisses in seiner kleinen Wohnung in der Rue Larrey No. 11 in Paris herrschten, Marcel Duchamp zu einer türtechnischen Erfindung, die einen Konflikt technisch beheben sollte, in den Raumordnung und sozialer Code geraten waren. Zwei aneinanderstoßende Türen trennten das Schlafzimmer vom Badezimmer und das Schlafzimmer vom Arbeitszimmer, mit dem Effekt, dass wer immer vom Badezimmer ins Schlafzimmer ging oder umgekehrt, riskierte, vom Arbeitszimmer aus gesehen zu werden. Aus der Tür, die das Gesetz realisiert, dringt möglicherweise ein göttlicher Glanz. Das glaubt zumindest der Mann vom Lande in Kafkas Parabel. Die Tür im Sinne von lat. *porta* (gr. *pylé*), gibt dagegen zu sehen. Eines Tages im Mai 1927, so erzählt es Lydie Sarazin in ihren Erinnerungen, war sie, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit Duchamp verlobt war, nackt aus dem

²⁶ Vgl. Robin Evans: Menschen, Türen, Korridore, in: Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau 134/135 (1996), S. 85.

²⁷ Vgl. ebd.

Badezimmer getreten und hatte sich mit einem Mal Duchamps Schwager Jean Crotti gegenüber gesehen.²⁸ Duchamp ersetzte die beiden Türen durch eine einzige, durch eine »porte paradoxale«.

»By making sure that the two doorframes were of exactly the same dimensions, as you opened the door to the bedroom you closed the door to the bathroom. No space lost. No light lost. And that is how he hit upon the idea of the double-use door.«²⁹ Ein französisches Sprichwort besagt, dass eine Tür entweder offen oder geschlossen sein muss.³⁰ Auch Jacques Lacan, dem die fundamentale anthropologische und medientheoretische Bedeutung der Tür nicht entgehen konnte, hob an der Tür ihre sprichwörtlich binäre Logik hervor.³¹ »Ich zeigte diese Sache meinen Freunden«, äußerte Duchamp später in einem Gespräch, »und sagte, daß das Sprichwort ›Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée‹ hiermit in flagranti der Unexaktheit überführt werde.«³²

Im Jahr 1933 kommentierten Jean van Heeckeren und Jacques-Henry Lévesque zum ersten Mal »La porte de Duchamp« in der Pariser Revue *Orbes*: »Quand on ouvre cette porte«, hieß es dort, »pour entrer dans la chambre, elle ferme l'entrée de la salle de bain, et quand on ouvre cette porte pour entrer dans la salle de bain, elle ferme l'entrée de l'atelier ... Le ›Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée‹ semble une vérité irréductible. Pourtant

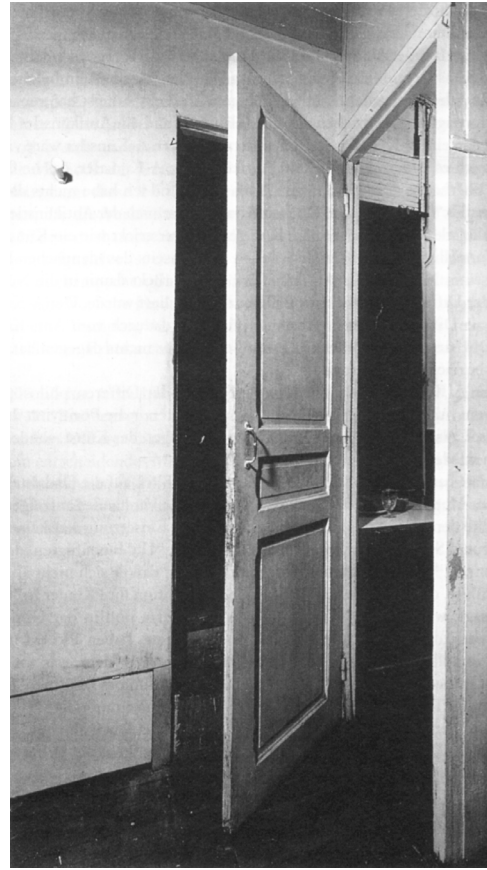


Abb. 2: Marcel Duchamp:
Door: 11 Rue Larrey.

²⁸ Vgl. Lydie Fischer Sarazin-Levassor: *A Marriage in Check. The Heart of the Bride Stripped Bare by her Bachelor, even*, transl. by Paul Edwards, Dijon 2007, S. 68. Vgl. auch: Jennifer Gough-Cooper / Jacques Caumont (Hg.): *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rrose Selavy*, Milano 1993.

²⁹ Fischer Sarazin-Levassor: *A Marriage in Check* (wie Anm. 28), S. 68.

³⁰ Das Sprichwort geht auf eine Komödie von Palaprat und Brueys zurück: *Le Grondeur* (1691). Ein als »Sprichwort« bezeichnetes Theaterstück von Alfred de Musset aus dem Jahre 1845 trägt diesen Titel. Vgl. Alfred de Musset: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, Berlin 1850.

³¹ Vgl. Lacan: *Das Seminar Buch II* (wie Anm. 3), S. 381.

³² Marcel Duchamp: *Interview mit Michel Sanouillet (1954)*, in: ders.: *Marcel Duchamp: Interviews and Statements*. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Stuttgart 1992, S. 50 (mit Dank an Julian Furrer).

Marcel Duchamp a trouvé le moyen de construire une porte qui est en même temps ouverte et fermée.³³ In Bezug auf die sprichwörtlich binäre Schaltungslogik der Tür ist Duchamps *porte*, die gleichzeitig geöffnet und geschlossen werden konnte, zu Recht paradoxal. Wenn der eine Raum geöffnet wurde, wurde der andere automatisch geschlossen. Oder anders gesagt: Duchamps paradoxe Tür war immer zugleich offen und geschlossen. Das brachte ihr zwar sehr bald den Ruf ein, eine »dadaistische Herausforderung«³⁴ zu sein, machte sie jedoch nicht dysfunktional, ganz im Gegenteil. Die Tür in der Rue Larrey prozessierte und stabilisierte Differenzen: die Differenz zwischen privat und öffentlich, zwischen nackt und bekleidet, zwischen Frau und Mann. Sie regelte den Verkehr zwischen der Passage eines Blicks und der Passage eines nackten Körpers und zwar so, dass beide Passagen sich gegenseitig automatisch ausschließen: Die Passage des Körpers vom Bade- ins Schlafzimmer schließt die Passage des Blicks vom Arbeitszimmer ins Schlafzimmer aus – und umgekehrt. Die Anekdote, die Lydie Sarazin erzählte, erhellt, dass die Tür als Kulturtechnik mindestens zwei Aufgaben erfüllt, die sich kumulieren können: Die Tür als digitales Medium bezieht sich auf die Passage von Körpern. Die Tür als analoges Medium bezieht sich auf die Passage eines Blicks oder auf das Zu-Sehen-Geben eines Interieurs.

Zwar hat Duchamp im Interview mit Sanouillet behauptet, es sei ihm in der Wohnung in der Rue Larrey bloß um eine maximale Raumausnutzung gegangen.³⁵ Dennoch folgen auf den kurzen Text in der Revue *Orbes* zwei Skizzen, die möglicherweise von Duchamp selbst stammen und die zu der Vermutung Anlass geben, dass Duchamp möglicherweise doch eine weitergehende Reflexion künstlerisch-medialer Art mit der Tür verbunden hatte.

Die Skizzen, die sich auf der Vorder- und Rückseite eines Blattes befinden, zeigen einen abstrakten Grundriss der Wohnung Duchamps, der aufgrund eben dieser Abstraktheit eher an ein Schaltungsdesign erinnert. Da die Skizzen nur durch zwei Linien die Wände andeuten, welche die drei Räume (*atelier, chambre*

³³ Jean van Heeckeren/Jacques-H. Lévesque: La porte de Duchamp, in: *Orbes* 2e série (1933), S. XIV.

³⁴ Marcel Duchamp: Interview mit Michel Sanouillet (wie Anm. 34), S. 50.

³⁵ Vgl. ebd. In einem Gespräch mit Pierre Cabanne berichtete Duchamp über das weitere Schicksal der Tür. Duchamp kaufte die Tür 1963 seiner Hausbesitzerin für 10.000 alte Francs ab und schickte sie in die USA, wo sie Teil der Mary Sisler Sammlung wurde. Vgl. Pierre Cabanne: Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972, S. 118. Seitdem ist die »porte de Duchamp« also Kunst. 1965 wurde sie in New York im Rahmen der Ausstellung *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rose Sélavy, 1904–1964* gezeigt. Unter dem Titel »Door: 11, rue Larrey« ist sie als Nr. 426 ins Werkverzeichnis Duchamps eingetragen. Vgl. Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Bd. 2, New York 1997, S. 717. Der »Critical Catalogue Raisonné« enthält auch als Nr. 507 die Reproduktion einer Zeichnung der Tür von der Hand Duchamps (vgl. ebd. S. 778).

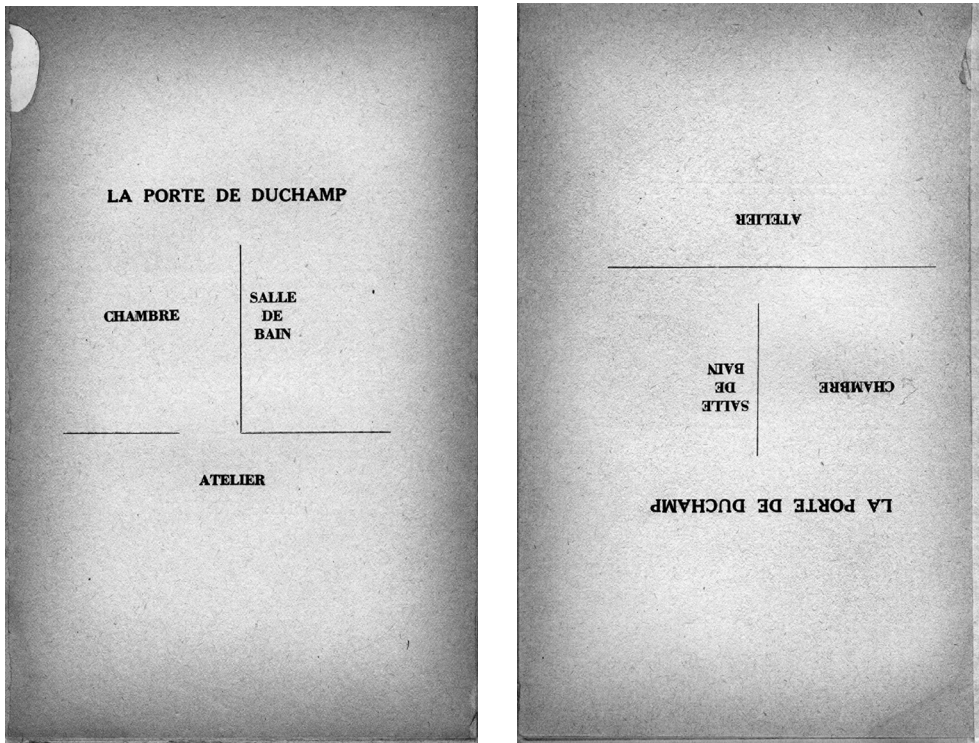


Abb. 3 und 4: La porte de Duchamp.

und *salle de bain*) trennen, und die Öffnung der Tür nur durch eine Unterbrechung der einen Linie angedeutet ist, die Schließung hingegen durch eine durchgezogene Linie, gelingt es dem Betrachter der Skizzen, die Tür überhaupt nur dann zu sehen, wenn er das Blatt der Zeitschrift umwendet. Der Blick auf nur *eine* der beiden Skizzen gibt keine Tür zu erkennen. Der Betrachter ist also gezwungen, mit der Seite in der Zeitschrift eine Klappoperation auszuführen, die eine Analogie zu der Klappoperation darstellt, die man mit einer Tür ausführt, damit er sieht, was die Überschriften über den beiden Seiten zu zeigen behaupten: *La porte de Duchamp*. Es ist das Klappen, welches die Tür allererst konstituiert. Die Operation geht der Sache voraus, sie verhilft der Sache allererst zum Sein. Erst in der Beobachtung der Einheit der Differenz von Vorderseite und Rückseite erscheint die *porte de Duchamp* und verweist damit auf die kulturtechnische Definition der Tür als Einheit der Differenz von innen und außen.

Allerdings stößt der Betrachter, der, durch das Umklappen der Seite, die *porte de Duchamp* zum Erscheinen bringen will, auf eine überraschende Schwierigkeit.

Die Rückseite des Blattes, die die Tür zwischen *chambre* und *salle de bain* geöffnet zeigt, steht auf dem Kopf. Um die Tür zu erkennen, reicht also nicht die übliche Umwendung der Seite um die vertikale Achse des Blattes von rechts nach links, sondern man muss zusätzlich die gesamte Zeitschriftennummer um 180 Grad drehen (es sei denn, man trennt das Blatt heraus, dann genügt eine Klappoperation um die horizontale Achse des Blattes). Geht man davon aus, dass dies in der Absicht von Duchamp lag und kein Fehler beim Ausschließen des Druckbogens unterlaufen ist, könnte man spekulieren, dass Duchamp auf subtile Weise den Leser darauf aufmerksam machen wollte, dass auch der Herstellung einer Zeitschrift oder eines Buches eine mehrfache Klapp- bzw. Faltoption zugrunde liegt, die erst dafür sorgt, dass die auf einem Druckbogen angeordneten Seiten am Ende in der richtigen Reihenfolge in der Zeitschrift erscheinen. So wie die *porte de Duchamp* erst in der Beobachtung der Einheit der Differenz von Vorder- und Rückseite erscheint, so erscheinen auch Vorder- und Rückseite bzw. zwei nebeneinander liegende Seiten in der gleichen Ausrichtung nur aufgrund einer Klappoperation. Erst durch mehrfaches vertikales und horizontales Falten erscheinen Seiten, die auf dem Druckbogen noch »auf dem Kopf« standen, richtig herum. Die Verursachung eines scheinbaren Fehlers beim Ausschließen des Druckbogens der Revue *Orbes* macht bewusst, dass Linearität das Ergebnis von Nichtlinearität ist. Linearität ist das Ergebnis einer multiplen Klappoperation, die eine nichtlineare Anordnung in eine lineare überführt. Analog dazu bringt erst die Klappoperation, die man mit dem Blatt ausführt, die *porte de Duchamp* zum Erscheinen, insofern es das wiederholte Fort-Da-Spiel ist, das man mit Vorder- und Rückseite des Blattes zu spielen genötigt ist, das die Linien der Skizze zwischen ihrem Unterbrochen- und ihrem Ununterbrochensein oszillieren lässt. »Der Mensch«, schrieb Lacan, »widmet seine Zeit buchstäblich der Entfaltung der strukturellen Alternation, in der die An- und Abwesenheit sich gegenseitig aufrufen.«³⁶ Indem der Leser der Revue *Orbes* seine Zeit dieser Alternation von Vorder- und Rückseite widmet, die die *porte de Duchamp* als thaumatropischen Nachbildeffekt erscheinen lässt (der nichtsdestoweniger behindert wird durch die Überkopfanordnung der Rückseite), wird er gemahnt an den Umstand, dass das Symbolische gebunden ist an türförmige Objekte im Realen, seien es Türen im eigentlichen Sinne oder ähnliche Klappobjekte (wie zum Beispiel Buchseiten oder Trigger-Relais).

³⁶ Jacques Lacan: Einführung [zum Seminar über E. A. Poes »Der entwendete Brief«], in: ders.: Schriften I, hrsg. v. Norbert Haas, Frankfurt/M. 1975, S. 46.

5. Nach der Tür

»Türen«, schrieb Robert Musil, »gehören der Vergangenheit an.«³⁷ Musil verweist auf den Chiasmus als die besondere Struktur der Tür, die impliziert, dass eine geschlossene Tür, insofern sie ein Hindernis für einen Blick oder einen Körper darstellt, der die Wand durchdringen will, eine Flut dramatischer Informationen erzeugt:

»Türen gehören der Vergangenheit an, wenngleich bei Bauwettbewerben Hintertüren noch vorkommen sollen. Eine Tür besteht aus einem rechteckigen, in die Mauer eingelassenen Holzrahmen, an dem ein drehbares Brett befestigt ist. Dieses Brett läßt sich gerade noch zur Not verstehen. Denn es soll leicht sein, damit man es gut bewegen kann, und es paßt zu dem Eichen- oder Nußgehölz, das bis vor kurzem in jedem ordentlichen Familienzimmer angepflanzt worden ist. Dennoch hat auch dieses Brett das meiste von seiner Bedeutung eingebüßt. Noch bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts konnte man an ihm horchen, und welche Geheimnisse erfuhr man bisweilen! Der Graf hatte seine Stieftochter enterbt, und der Held, der sie heiraten sollte, hörte gerade noch rechtzeitig, daß man ihn vergiften wolle. Das sollte einer in einem zeitgenössischen Haus versuchen! Ehe er dazu käme, an der Tür zu horchen, hätte er alles schon längst durch die Wände erfahren.«³⁸

Die Tür war nach Musil der Ort eines Dramas. Aber sie ist es nicht mehr. Musils Essay enthält in nuce eine kleine Geschichte der Architektur und der Stadt. So lange Türen ihre Rolle spielten als Operatoren der Differenz zwischen innen und außen schufen sie auch – mithilfe der Differenz zwischen öffentlich und privat – eine Asymmetrie im Wissen. Türen produzieren ein Informationsgefälle. Sie spielen daher eine unverzichtbare Rolle in der Produktion thermodynamischen bzw. informationstheoretischen Wissens. Nicht zufällig ist Maxwells Dämon ein Türschließer.³⁹ Solange Türen ihre informatische Funktion erfüllen, halten sie ein Energie- bzw. Wissensungleichgewicht aufrecht, das ein Anwachsen der Entropie im Gesamtsystem nahezu unvermeidlich macht. Auf diese Weise dienen Türen der Wissenszirkulation und werden dadurch zu Akteuren im Drama. Menschen und Nichtmenschen vermischen sich. Wenn Wände, wie Musil unterstellt, in modernen Wohnmaschinen zu Membranen geworden sind, verliert die Tür die

³⁷ Robert Musil: Türen und Tore, in: ders.: Gesammelte Werke, hrsg. v. Adolf Frisé, Bd. 2: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik, Hamburg 1978, S. 504.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. James Clerk Maxwell: Letter to Peter Guthrie Tait, 11. Dezember 1867, in: The Scientific Letters and Papers of James Clerk Maxwell, hrsg. v. P. M. Harman, Bd. 2, Cambridge, MA 1995, S. 331f.

Funktion, die sie nach Simmel hat: die Geschlossenheit der Wand zu bedeuten aufgrund ihrer virtuellen Öffnung. Die Informationsdifferenz ist ausbalanciert. Maxwells Dämon ist gescheitert, es herrscht Entropie. In einem Zustand vollständiger Entropie kann nichts mehr geschehen, was noch von der klassischen Form der Erzählung dargestellt werden könnte. Musil diagnostizierte das Verschwinden der Tür im Kontext des Verschwindens der traditionellen Rolle, die das Haus zu spielen hatte: »Das Haus hat dem gedient, was man scheinen wollte, und dafür ist immer Geld übrig; heute sind aber andere Dinge da, die diesen Zweck erfüllen: Reisen, Automobile, Sport, Winteraufenthalte, Appartements in Luxushotels. [...] Und wie soll es erst Türen geben, wenn es kein ›Haus‹ gibt?!«⁴⁰

Was soll es bedeuten, dass es kein Haus mehr gibt oder, wie Adorno 1944 sagen wird, dass »das Haus vergangen« ist,⁴¹ wenn nicht dies, dass das Haus aufgehört hat, eine »existentielle Anordnung« oder, mit einem anderen Wort, eine *condition humaine* zu sein? Die Existenz des modernen westlichen Menschen wird nicht mehr entworfen vom Haus, und das heißt mit Heidegger gesprochen, vom Wohnen. Das Bauen gehört nicht mehr ins Wohnen, sondern in die Passage. Die Existenz wird entworfen vom Transit her. Wohnen heißt nur mehr, eine Unterkunft haben. Mit Deleuze gesprochen, leben wir kulturgeschichtlich im Zeitalter der Engländer: »In der Dreiheit Gründen-Bauen-Wohnen sind es die Franzosen, die bauen, und die Deutschen, die gründen, während die Engländer wohnen. Ein Zelt reicht ihnen.«⁴² Das ist allerdings ein Begriff vom Wohnen, der das Wohnen vom Haus dissoziiert und daher kulturpessimistischen Philosophen mit dem Ende der transzendentalen Möglichkeit, überhaupt wohnen zu können, in eins fällt: »Eigentlich kann man überhaupt nicht mehr wohnen.«⁴³ Der soziale Status einer Person liest sich daher auch nicht mehr daran ab, wie er wohnt, sondern daran, wo er absteigt und welche Vehikel er behaust. Der Weltbürger, schrieb Paul Virilio, wird zum utopischen Bürger, der nur noch die Transportmittel und die Transitstätten bewohnt.⁴⁴ Adorno diagnostizierte das Verschwinden des Wohnens schon 1944 anhand der US-amerikanischen Trailer-Parks: »Am ärgsten ergeht es wie überall denen, die nicht zu wählen haben. Sie wohnen wenn nicht in Slums so in Bungalows, die morgen schon Laubenhütten, Trailers, Autos oder Camps, Bleiben unter freiem Himmel sein mögen. Das Haus ist vergangen.«⁴⁵ Der Container ist die architektonische Signatur der Gegenwart.

40 Musil: Türen und Tore (wie Anm. 37), S. 505.

41 Adorno: *Minima Moralia* (wie Anm. 1), S. 42.

42 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, übers. v. Bernd Schwibs u. Joseph Vogl, Frankfurt/M. 1996, S. 122.

43 Adorno: *Minima Moralia* (wie Anm. 1), S. 42.

44 Vgl. Paul Virilio: *Fahren, fahren, fahren ...*, übers. v. Ulrich Raulff, Berlin 1978, S. 32.

45 Adorno: *Minima Moralia* (wie Anm. 1), S. 42.

In den Architekturen des Transits, der »Nicht-Orte«, wie Marc Augé Zonen wie Flughäfen, Bahnhöfe, Autobahngaststätten etc. genannt hat, die der moderne Nomade »bewohnt«⁴⁶ – aber auch in den virtuellen Architekturen des Cyperspace, des Internet – wird die Differenz von innen und außen dekonstruiert und permanent aufgeschoben. Gerade dies kann man besonders gut »von Las Vegas lernen« (Venturi/Brown). An den Casinos, die Venturi und Brown untersucht haben, wird deutlich, wie ihr architektonisches Prinzip darauf beruht, den Zusammenhang von außen und innen aufzulösen. Das Außen, die Fassade, verweist nicht mehr auf ein Innen, insofern die Fassade sich komplett vom Gebäude abgelöst hat und Dutzende von Metern vom Gebäude entfernt an der Straße steht. Umgekehrt scheint das Innen der Spielräume kein Außen zu haben. Die Innenräume sind fensterlos, sie werden 24 Stunden lang elektrisch erhellt, Tag und Nacht hören auf zu existieren. Das künstliche Licht wird nicht verwendet, um den Raum zu definieren, im Gegenteil: Es verunklart die Begrenzungen des Raumes, indem Wände und Decken nicht als reflektierende Flächen für das Licht dienen, sondern dunkel und lichtabsorbierend gestaltet sind. Lichtquellen, Leuchten, Jukeboxes, die Glücksspielautomaten sind allesamt von Wänden und Decken getrennt: »The intricate maze under the low ceiling never connects with outside light or outside space.«⁴⁷

6. Glastür

Wie wichtig oder wie störend ist die Sichtbarmachung der Unterscheidung von innen und außen noch in den urbanen Architekturen? Ein Film, der sich der Transparenz in der Architektur fast zur Gänze widmet, ist Jacques Tatis *PLAYTIME*.⁴⁸ *PLAYTIME* beobachtet, wie Architektur beobachtet.⁴⁹ Aber diese beiden Beobachtungsebenen sind nicht hierarchisch angeordnet. Die Beobachtung der Architektur und die Beobachtung des Films durchdringen vielmehr einander.

Tatis Glastüren sind so durchsichtig, dass sie – zumindest als sichtbare Zeichen einer möglichen Öffnung oder Schließung – verzichtbar werden, so dass vom realen Vorgang des Türöffnens nur noch die symbolische Geste übrig bleibt, wie im Restaurant, wo der Portier, nachdem Hulot die Glastür versehentlich zerstört

⁴⁶ Marc Augé: *Orte und Nichtorte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/M. 21994.

⁴⁷ Robert Venturi/Scott Brown: *Learning from Las Vegas. Revised Edition*, Cambridge, Mass./London 1977, S. 49.

⁴⁸ *PLAYTIME* (F 1967, Jacques Tati).

⁴⁹ Vgl. Hierzu auch: Lorenz Engell: *Hulots Objekte. Dinge als Medien in den Filmen Jacques Tatis*, in: Silke Walther (Hg.): *Carte Blanche. Mediale Formate in der Kunst der Moderne*, Berlin 2007, S. 47–61.

hat, die Geste des Türöffnens mit nichts als dem Türknauf in der Hand vollführt. Ob die Tür noch da ist oder nicht, scheint überhaupt keine Rolle mehr zu spielen. Alles was zählt, ist die reine Geste der Gastfreundschaft, die Einladung einzutreten. Oder aber Glastüren sind so wenig transparent, dass sie als Spiegel wirken. Der im Spiegel wahrgenommene Gegenstand ist meist nur als virtueller Gegenstand vorhanden. So zum Beispiel in den kurzen Momenten, wo wie zufällig die Pariser Postkartenmotive Eiffelturm, Arc de Triomphe und Sacré Coeur in Kippfenstern und Glastüren herbeigespiegelt werden, obwohl sie in der ›realen‹ Umgebung des vollverglasten Bürogebäudes gar nicht sichtbar sind. In wieder anderen Szenen kombiniert Tati die Durchsicht durch die Scheibe mit der Reflexion des Lichts auf der Oberfläche der Scheibe. Die semitransparente Glasscheibe kann etwas spiegeln und das Gespiegelte zugleich an eine Stelle im realen Raum hinter der Scheibe projizieren. Eine Person etwa, die innen ist, kann dadurch in einem Gebäude auf der anderen Seite der Straße, das ebenfalls komplett verglast ist, sichtbar werden. Es wird etwas sichtbar an einer Stelle, an der es sich gar nicht befindet. So in der Szene, in der Hulot den Sachbearbeiter, den er vergeblich zu treffen versucht, in einer die komplette *cadrage* ausfüllenden semitransparenten Glaswand als Spiegelbild in das Haus gegenüber projiziert sieht, hinausstürmt, und das gegenüberliegende Haus betritt, während der reale Sachbearbeiter hinter ihm zum Vorschein kommt.

7. Drehtür und Schiebetür

»Die einzige originelle Tür, die unsere Zeit hervorgebracht hat,« schrieb Musil, »ist die gläserne Drehtür des Hotels und des Warenhauses.«⁵⁰ Die Drehtür wurde 1888 von dem Amerikaner Theophilus Van Kannel erfunden, der sie in seinem Patent als *New Revolving Storm Door* bezeichnete. Mit der Drehtür, die aus drei oder vier Glasflügeln innerhalb eines kreisrunden Windfanggehäuses besteht, wird die Tür zu einem Raum, so dass man sagen kann man befindet sich ›in der Tür‹.

In der Vergangenheit, schreibt Musil zum Schluss seines Essays, hatten Eingangstüren Repräsentationsaufgaben. An die Stelle der symbolischen Ordnung, die sich sichtbar in der Schwelle und der Tür manifestiert und der man beim Überschreiten der Schwelle sich unterwirft, tritt nun die Tür als Technologie der Steuerung von Menschenströmen. Statt Staus oder einen Luftzug zu produzieren, wie das herkömmliche Türblatt (je nachdem, ob es sich nach außen oder innen öffnet), unterwirft sie Menschenströme einer gleichförmigen Portionierung und Geschwindigkeit und trennt zugleich den eintretenden Menschen von dem Milieu

⁵⁰ Musil: Türen und Tore (wie Anm. 37), S. 505

der Außenwelt. »Früher«, propagierte Van Kannel seine Erfindung, »brachte jede Person, die hereintrat, zunächst einen kühlen Windsog und dazu noch Schnee, Regen oder Staub sowie den Straßenlärm mit sich; dann folgte der unschöne Knall, mit dem die Tür schloss.«⁵¹ In der Drehtür manifestiert sich die Auffassung von Architektur als einer thermodynamischen Maschine und der Wechsel von der nomologischen Funktion der Tür zur Kontrollfunktion. Ein Paradox ist auch diese Tür: Man geht nämlich durch eine Tür, die ständig geschlossen ist. »Always Closed« lautete der erste Werbeslogan Van Kannels. Sichtbarstes Zeichen dieses Abschieds der Tür vom Menschen ist das Verschwinden der Türklinke. Das hervorstechende Merkmal der *sliding door* und der Drehtür (zumal wenn sie automatisch funktioniert) besteht ja darin, dass beide Türen keine Klinke mehr haben. Vielleicht kann man die Epoche der bürgerlichen Architektur definieren als die Epoche der Türklinke. Durch die Türklinke wird die Tür ein Werkzeug, das von der Hand eines Benutzers bedient werden will. Die Türklinke macht die Tür anthropomorph. Sie ist für die Tür, was der Henkel für die Vase ist: ein anthropomorphisierendes Interface zwischen Benutzer und Gegenstand. »Die Handhabe«, schrieb Gottfried Semper über den Henkel, »muss bequem sein, sie muss zum Fassen einladen, gleichsam verlocken. Die Hand des Menschen [ist] massgebende Bedingung.«⁵² Wie man auf den Interieurmalereien Samuel van Hoogstraats sehen kann, gab es im 17. Jahrhundert zwar Schlösser in den Türen niederländischer Wohnhäuser, aber keine Türklinken.⁵³ Erst der Etuimensch des 19. Jahrhunderts möchte, dass ihm die Tür die Hand gibt wie ein Nebenmensch. Doch wie es scheint, geht die Idee, dass die Tür ein anthropomorphes Werkzeug ist, das mit der Klinke eine Schnittstelle zum menschlichen Körper besitzt, die passförmig zur Hand gestaltet ist, im 20. Jahrhundert wieder verloren. »Was bedeutet es fürs Subjekt«, fragte Adorno, dass es keine »sachten Türklinken (mehr gibt), sondern drehbare Knaufe?«⁵⁴ Schon mit dem automatischen Türschließer, an dem Bruno Latour die Vermischung von menschlichen und nichtmenschlichen Agenten aufgezeigt hat,⁵⁵ geht die exklusive Zuschreibung von Handlungsmacht in der Architektur

⁵¹ Zit. n. James Buzard: Drehtür. Permanente Umwälzungen, in: Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau 191/192 (2009), S. 40.

⁵² Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik, Bd. 2: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, München 1863, S. 109.

⁵³ Vgl. Viktor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, übers. v. Heinz Jatho, München 1998, S. 67.

⁵⁴ Adorno: Minima Moralia (wie Anm. 1), S. 44.

⁵⁵ Vgl. Jim Johnson (i. e. Bruno Latour): Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen: Die Soziologie eines Türschließers, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S. 237–258.

an den menschlichen Agenten zum Teil verloren. Kein Wunder, dass Adorno Türen, die »die Tendenz haben, von selber einzuschnappen«, ein Graus waren. Am automatischen Türschließer, der das Türschließen mittels Klinke obsolet macht, diagnostizierte er präzise die Subversion des paternalen Gesetzes der Schwelle, da automatisch schließende Türen die Eintretenden zu der Unmanier anhalten, »nicht hinter sich zu blicken, nicht das Hausinnere zu wahren, das sie aufnimmt«. ⁵⁶ Der Türschließer macht das Zögern hinter der Schwelle und die Aufmerksamkeit für die Tür unnötig und untergräbt damit symbolische Gesten des Respekts vor dem Gastgeber, dessen Reich man betreten hat, symbolische Gesten, die im Aparatismus der Tür programmiert waren. Der automatische Türschließer startet ein anderes Programm: ein Nivellierungsprogramm von symbolischen Differenzen, das das Betreten eines Raumes zu einer Okkupationshandlung macht. Die Drehtür und die automatische Gleittür sind keine Werkzeuge mehr. Mit ihnen wird die Tür zur Maschine.

1929 installierte Le Corbusier in seiner *Maison Loucheur* Schiebetüren, die den Wohnraum nachts in mehrere Schlafkammern verwandelten. Die Schiebetür war sozusagen »der Hebel mit dem die *machine à habiter* in Gang gesetzt wurde«. ⁵⁷ Sie verwandelt das Haus endgültig in etwas Gewesenes. Nicht zufällig hat die platzsparende Schiebetür, die in der westlichen Architektur bis ins 19. Jahrhundert allein an Lagerhallen eingesetzt wurde, zunächst in Dampferkajüten und Zugabteilen Verwendung gefunden. Schiebetüren sind die Signatur eines Zeitalters, in dem das Bauen in den Transit bestellt ist und nicht ins Wohnen. Aus dem Jahre 1896 stammt einer der ersten dokumentierten Versuche, eine Schiebetür vollständig zu automatisieren. Spätestens ab 1914 wurden Schiebetüren mit einer Hydraulik oder einem Motor ausgestattet, doch mussten auch diese Schiebetüren noch immer von einer Person bedient werden, die für das gefahrlose Öffnen und Schließen der Tür per Knopfdruck verantwortlich war. Was es für das Subjekt bedeutet, wenn die Tür und das Türöffnungsinstrument durch die Elektrifizierung dissoziiert werden, kann man einmal mehr in Tatis *PLAYTIME* studieren. Monsieur Hulot möchte ein ultramodernes Wohnhaus verlassen, findet sich aber unversehens in einem Glasabteil zwischen der Wohnungstür und der Haustür gefangen, weil er den Türöffner nicht finden kann, der möglichst versteckt an einem Sims an der Seitenwand angebracht ist. In den 1930er Jahren bereits wurde mit der Implementierung von Türöffnersensoren wie dem lichtempfindlichen *electric eye* oder dem drucksensiblen *magic carpet* die vollständige Automatisierung der Tür erreicht. Damit war »die Verantwortung für das Öffnen und Schließen einer Tür« vollständig

⁵⁶ Adorno: *Minima Moralia* (wie Anm. 1), S. 44.

⁵⁷ Achim Pietzcker: Schiebetür, in: *Arch+*. Zeitschrift für Architektur und Städtebau 191/192 (2009), S. 91.

»vom Menschen auf die Maschine übertragen« worden.⁵⁸ Abschied der Öffnungs- und Schließungsoperationen vom Menschen. Nur noch aus Gnade oder Herablassung öffnen sich Schiebetüren vor dem herannahenden humanen »Akteur«, den sie mittels ihrer Sensoren zu einem bloßen Agenten ihres Sich-Öffnens degradiert haben. Ihre wahren Befehle erhalten sie nicht mehr von dem, der durch sie passieren will, sondern von einer unsichtbaren Macht, die über ihre Öffnung oder Schließung herrscht.

8. Entformung

Die Entformung der architektonischen Form, der die Differenz zwischen innen und außen einst eingeschrieben war, ihre stetige Auflösung ins »Medium« (im systemtheoretischen Sinne des Wortes), bedeutet indes mehr als nur einen Abschied vom Menschen. Durch das Aufkommen des »fließenden Raumes« mit Mies van der Rohes *Barcelona Pavillon* von 1929, wo der Bodenbelag des Außenraumes sich schwellenlos ins Innere fortsetzt, mit dem Verschwinden von Schwellen und Türklinken, ist auch das Symbolische und damit die Präsenz des Gesetzes in der Welt auf dem Rückzug. Mit dem Rückzug des Symbolischen aus der Tür wird die Tür zu einer biopolitischen Maschine, die den Menschen nicht mehr als *persona* adressiert, sondern als »nacktes Leben« behandelt, formt und kontrolliert. Eine Drehtür wird niemandem verkünden, heiße sie nun Maria oder anders, sie sei *Regina Coeli*. Für die Realität heißt dies, dass sie immer psychotischer wird.

Die Unterscheidung von innen und außen ist eine Unterscheidung, die, wie die Psychoanalyse von Freud bis Lacan lehrt, am Grunde der Konstitution von Realität ist. Das Existenzurteil, mit dem die Prüfung von Realität operiert, die eine Feststellung vom Typ »Dieses Objekt ist wirklich, dieses Objekt gibt es« generiert, funktioniert in Relation zu dem komplementären negativen Urteil: Dies ist nicht mein Traum oder meine Halluzination.⁵⁹ Wird die symbolische Ordnung (das Gesetz) indes verworfen, wie das in der Psychose der Fall ist, nimmt die sogenannte Realität halluzinatorische Züge an. Das Imaginäre, das dem »Inneren« des Subjekts gewöhnlich zugerechnet wird, wird projiziert ins Außen, es taucht im Realen auf oder vermischt sich mit dem Realen.

»Your reality is already half video hallucination«, sagt der nur noch als Videobild existierende Vater in David Cronenbergs Film *VIDEODROME*,⁶⁰ einem Film,

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar Buch III: Die Psychosen*, übers. v. Michael Turnheim, Weinheim/Berlin 1997, S. 202.

⁶⁰ *VIDEODROME* (USA 1983, David Cronenberg).

in dem wohl nicht ganz zufällig in einer kurzen Szene frei flottierende Türen von Arbeitern quer über eine Straße getragen werden. Auch Hollywoodfilme wie *THE MATRIX* (USA 1999, Larry und Andy Wachowski) oder *DARK CITY* (AUS/USA 1998, Alex Proyas) belehren uns, wie nachhaltig die Möglichkeit gestört ist, zu entscheiden, ob der Wahrnehmung eines Dings eine äußere oder eine innere Realität entspricht. Mit dem Rückzug des Symbolischen aus der Architektur und der Entformung der Differenz von innen und außen tritt an die Stelle des Gesetzes der Kurzschluss zwischen Imaginärem und Realem. Keiner weiß mehr, mit Lacan gesprochen, ob eine Tür sich aufs Imaginäre oder aufs Reale öffnet.⁶¹

Bildnachweis:

Abb. 3 und 4: Orbes, 2e série, 1933 (Sommer), S. XV und XVI. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

⁶¹ Vgl. Lacan: *Das Seminar Buch II* (wie Anm. 3), S. 382.