

Parnass und Paradies, oder Anthropozän und die Umkehrung einer Bewusstseinskonstellation

Wann beginnt das neue Zeitalter? Seit einiger Zeit ist die Rede vom „Anthropozän“, vom Menschenzeitalter. Damit ist jenes Zeitalter bezeichnet, in dem der Mensch in alles eingreift, überall seine Spuren hinterlässt. Der Erfinder des Begriffs, Paul Josef Crutzen, favorisiert für den Beginn des Anthropozäns den Zeitpunkt der Erfindung der Dampfmaschine, andere sehen den Anfang in der Entwicklung der Atombombe, also jener Technologie, die das Potenzial zur Vernichtung gerade dessen besitzt, was dem neuen Zeitalter seinen Namen gab: des Menschen.

Anthropozän, das bedeutet aber in erster Linie, dass alles Landschaft ist, dass alles entworfen, dass alles *designed* ist. Nichts ist mehr Natur im eigentlichen Sinne. Es gibt keine heiligen Orte mehr. Für den Anfang des Anthropozäns kann daher ein alternativer Ansatz gewählt werden: die Entdeckung der Natur als Landschaft. Im Übergang zur Neuzeit vollzieht sich dies in der Lösung des Menschen aus dem göttlichen Ganzen der Natur und damit in der spezifischen Bewusstseinskonstellation der Entdeckung des *Selbst*. Landschaft und *Selbst* sind dialektisch aufeinander bezogen, sie sind jeweils Voraussetzung wie Resultat.

Die Entdeckung der Landschaft

Landschaft ist nicht einfach, was da draußen ist, gemeint ist nicht einfach Domestizierung oder Kulturalisierung der Natur in Parkanlagen, in denen man in ästhetischer Einstellung, das heißt handlungsentlastet – das haben Landschaftsgärten mit Museen gemeinsam – umherspazieren kann. Landschaft entsteht als eine spezifische Bewusstseinskonstellation. Wenn man an der Erzählung der Entdeckung der Landschaft festhalten möchte, also an Franciscos Petrarcas Besteigung des *Mont Ventoux* am 26. April 1336 – es spricht erst einmal nichts dagegen – so lässt sich feststellen, dass sich dort schon alle Motive zeigen, die der Landschaft eigen sind, auch wenn zum Teil noch mit umgekehrten Vorzeichen. Für Petrarca war die Besteigung des *Mont*

1 Ritter 1993 [1963]: 7.

2 A. a. O.: 10.

3 Nietzsche: Aph. 111.

4 Petrarca 2014 [1336]: 21.

5 Ebd.

6 Das ist einer ähnlichen Stelle bei Augustinus nachgebildet, der – in den Briefen Paulus blättern – zufällig auf eine Stelle stieß, die zum Schlüsselerlebnis seiner Bekehrung wurde.

7 Petrarca 2014 [1336]: 23.

8 A. a. O.: 24.



Abb. 1 Grabsteine an einer Kirchenmauer

Ventoux noch ein „undeutbares Unternehmen“¹. Er beschrieb sie als „Pilgerfahrt“, da die Besteigung ursprünglich die Erkenntnis der göttlichen Allmacht und des göttlichen Ganzen zum Ziel hatte, in die aber ein Gedanke einbrach, der die Grundfesten des mittelalterlichen Weltbilds erschütterte.

Nach Joachim Ritter hat sich der Mensch bis an die Schwelle der Neuzeit in der Betrachtung der Natur dem alles „umgreifenden ‚Ganzen‘ und ‚Göttlichen‘“² zugewandt. Wie Nietzsche schrieb, musste dem Menschen „die Natur – die unbegriffene, schreckliche, geheimnisvolle Natur – als das Reich der Freiheit, der Willkür, der höheren Macht [erschieden sein], ja gleichsam als eine übermenschliche Stufe des Daseins, als Gott“³. Mit dem Aufstieg auf den *Mont Ventoux* machte Petrarca die Erfahrung, aus der Natur herauszutreten, was aber mit der Höhe und dem Überblick nur einerseits etwas zu tun hatte. Angesichts der in die Ferne rückenden Natur begann Petrarca plötzlich, anstelle über die göttliche Allmacht und Alleinheit über sich selbst und sein vergangenes wie zukünftiges Leben zu reflektieren. Das hatte er nicht erwartet. Auf dem Gipfel des *Mont Ventoux* rückte, anstelle Gottes, das eigene Selbst ins Zentrum seines Nachdenkens. „So durchging ich in Gedanken das vollendete Jahrzehnt.“⁴ Petrarca dachte über sein Leben nach. Zehn Jahren zuvor war er ins nahe Avignon zurückgekehrt und dort zum Priester geweiht worden. Jetzt sprach er vom „Kampf des neuen Willens gegen den alten“⁵.

Das löste ein unbändiges Bedürfnis aus, sich zu versichern, Halt zu suchen bei dem spätrömischen Kirchenlehrer Augustinus, dessen Buch *Confessiones* er immer bei sich trug, auch jetzt. Er schlug das Buch an einer beliebigen Stelle auf⁶ und erschrak. Er las dort, dass die „Höhen der Berge“ und die „gewaltigen Fluten des Meeres“ die Menschen auf falsche Wege führten. Die Bewunderung des Irdischen war ein Affront gegen Gott. Die Betrachtung der äußeren Dinge führte zum „Vergessen des Selbst“. Petrarca brach das Experiment ab. „Ich war betäubt, ich gestehe es, und [...] schloss das Buch, zornig auf mich selber, dass ich jetzt noch Irdisches bewunderte.“⁷ Er hatte genug von dem Berg gesehen, ging in sich und verließ sich nunmehr alleine auf die Kontemplation Gottes und auf die „inneren Augen“⁸, die doch viel mehr sehen und erkennen könnten als selbst der Blick aus großer Höhe. Er wandte den Blick ab und entschuldigte sich, er habe Gottes Strafe verdient. Petrarca besaß noch kein Maß für das Neue. Kurz nur zeigte sich die Landschaft und kurz nur blitzte das moderne Bewusstsein auf.

Die Entdeckung des Selbst

Petrarcas Besteigung des *Mont Ventoux* war der Beginn eines neuen Bewusstseins, der Beginn eines Prozesses der Entdeckung der Landschaft und des Selbst. Landschaft entsteht, wo der Mensch aus der göttlichen Einheit austritt, sie ist Resultierende eines Erkenntnisprozesses, in dem Landschaft und Selbst reziprok aufeinander bezogen sind. Die Entdeckung der Landschaft vollzog sich demnach im Übergang von einer symbolisch-religiösen und damit semiotischen Konstellation – alles göttliche Zeichen und Wunder – zu einer bewusstseins- und erkenntnistheoretischen Konstellation.

Das mündete – im beginnenden Zeitalter des Humanismus – in einer neuen Einstellung den Dingen gegenüber. Man musste sich auf sie einlassen, man wollte genau hinschauen. Es ist also keine ausschließlich religiöse, sondern eine ästhetische Einstellung und die ersten Medien dafür sind Dichtung und Malerei. Beides sind künstlerische Verfahren, bei denen die Dinge aus der Natur herausgelöst und im Medium der Kunst neu kombiniert und zusammengefügt werden. Durch die Kunst wird die Natur zum Gegenstand des experimentierenden Geistes. Sie wird Gegenstand von Theorie, „Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes“⁹, so Ritter.

Diese neue Bewusstseinskonstellation zeigt sich exemplarisch in Leonardo da Vincis Bild *La Gioconda* (1503–1506), das auch *Mona Lisa* genannt wird. Zu sehen ist eine Frauenfigur vor dem Hintergrund einer eigenartig entrückten Landschaft. Nach Jan Hendrik van den Berg ist dies die „erste Landschaft, die als Landschaft um der Landschaft willen gemacht wurde, pure Landschaft, nicht nur Dekor menschlicher Schicksale. Natur, Natur auf eine Art, wie das Mittelalter keine Natur kannte: ein in sich geschlossenes, sich selbst versorgendes, ‚autarkisches‘ Exterieur.“¹⁰ Und dann ist da das Lächeln, das uns gleichermaßen etwas anvertraut wie auch verheimlicht. Die Zeitgenossen hätten im Lächeln Mona Lisas eine neue Lebensweise betrachten können, so van den Berg, ein neues Bewusstsein, das es bis dahin nicht gab, „sie sahen das Gesicht späterer Geschlechter“¹¹.

Da Vincis Bild trennt ein verschlossenes Inneres von einem nicht weniger distanzierten Äußeren. Das moderne Selbst verdankt sich einem Prozess der Entfremdung, der gleichermaßen ein Prozess der Objektivierung ist. Beide – Landschaft und Selbst – wurden fremd und rätselhaft und wurden gerade dadurch sichtbar. Dennoch, Mona Lisas Lächeln spiegelt das Weltverständnis Da Vincis wieder. Es ist Ausdruck dessen humanistischer Vision des aufgeklärten, emanzipierten Menschen und repräsentiert keineswegs seine Zeit. Diese wird von einem anderen, neuen Phänomen beherrscht: der Melancholie, diesem Gefühl der Entfremdung, das sich einstellt, wo die bestehende – hier mittelalterliche – Ordnung in Auflösung begriffen, eine neue – hier humanistische – aber noch nicht erkennbar ist.

Auflösung der Ordnung

Dies zeigt sich aufs Schönste in Giorgiones rätselhaftem Bild *Das Gewitter* (1508) (Abb. 2), das zeitgleich mit *La Gioconda* entstanden ist. Da ist rechts im Bild eine Mutter mit Kind und seltsam abwesendem Blick. Sie „starrt ins Nichts und ist deshalb so melancholisch, weil die Welt, die sich ihr darbietet, in Stücke zerfallen ist,“ so László F. Földényi.¹² Selbst der modisch gekleidete Jüngling am linken Rand, getrennt durch einen Wasserlauf, mag ihren Blick nicht zu fesseln. Die stillende Mutter, das ist Maria und zugleich auch nicht, denn bis auf das Kind fehlt ihr alles, wodurch sie als Maria identifiziert werden könnte. Auch wird Maria nie nackt dargestellt, sodass es sich doch eher um eine griechische Quellnymphe, eine Najade, handelt. Wobei umgekehrt eine Quellnymphe, vielleicht Thetis mit Achilles, nie als stillende Mutter dar-

9 Ritter 1993 [1963]: 13.

10 van den Berg 1960: 233.

11 A. a. O. 1960: 233.

12 Földényi 2016.



Abb. 2 Giorgione, *Das Gewitter*, 1508

gestellt wird. Zweifel kommen dann auf, ob es sich nicht doch um Maria handelt. Wir haben es mit einem ambivalenten Zeichen zu tun zwischen christlicher oder griechisch-hellenistischer Mythologie.

Aber auch der junge Mann am linken Bildrand. Für einen kurzen Moment suggeriert die Nähe zur Pseudo-Maria, dass es sich hier um Johannes den Täufer, Jochanaan, handelt. Der Hirtenstab deutet darauf hin. Aber er endet nicht im Zeichen des Kreuzes, wie bei Johannes üblich, sondern in einer Astgabel. Dazu scheint er seine linke Hand hinter sich zu verstecken, er verweigert sich geradezu, wo doch die freie Hand Johannes des Täufers in den Himmel deuten sollte. Auch hier uneindeutige Zeichen, degenerierte Signifikanten.



Abb. 3 Dürer, *Melencolia I*, 1514.

Und dann gibt es noch ein drittes Element: das Fragment einer Säule oder zweier Säulen auf einem Sockel. Es wird als Ruine präsentiert, aber es ist keine Ruine im eigentlichen Sinne, es ist nicht einmal eine Säule. Es fehlen auch hier die Attribute, wie die Ornamente, die sie identifizieren ließen als zu einem bestimmten Stil, einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Kultur gehörend. Nichts deutet auf den ehemaligen Kontext hin. Es ist eher ein Rohr als eine Säule und damit ein Etwas, das nicht ins Bild eingepasst werden kann. Es ist bezugslos, wie die stillende Mutter und der Hirte. Földényi schreibt, „dass das Fehlen Gottes, sollte er sich einmal aus der Schöpfung zurückziehen, am eindringlichsten durch eine solche Bauruine gekennzeichnet wäre.“ Diese Ruine ist die verlorengegangene Transzendenz, ein „Denkmal des fehlenden Gottes“. Sie erinnert an ein anderes rätselhaftes Objekt, jenen Polyeder in Dürers Stich *Melencolia I* (1514) (Abb. 3), bei dem man nicht einmal erraten kann, wie viele Seiten er hat. Er widersetzt sich allen Auslegungsversuchen. Er ist bezugslos, ein Simulacrum. Je länger man das Gemälde betrachtet, umso fremder wird es. Man schaut gleichzeitig in zwei, wenn nicht sogar mehr Welten: die von Menschen entleerte Landschaft im Hintergrund und die Szenerie im Vordergrund. Beide sind durch eine Art Bühnenportal getrennt, das aus einer Verbindung von Natur- und Architekturobjekten besteht. Auf der Bühne hinten – und damit nur scheinbar real – die Flusslandschaft, im Proszenium – und damit im Raum des Betrachters – die Szene mit den nicht minder entrückten Figuren. Das verbindende Element ist das Wasser, wobei der Fluss auf der Schwelle zum Proszenium quasi unterirdisch als Bach noch einmal neu entspringt. Die Quellnymphe könnte ein Hinweis sein. Mit ihr können wir den Bach als mythischen Fluss Styx oder Acheron, der aus der Unterwelt kommt, interpretieren. Der Sage nach ist unverwundbar, wer im Acheron badet, wie Achilles, bis auf die Verse, an der ihn seine Mutter Thetis festhielt. Andererseits zeigt sich der Bach mit Johannes dem Täufer als Jordan. Getrennte Welten werden hier zusammengeführt, ohne dass sie sich schon berührten. Eine Welt im Umbruch, die melancholisch sich selbst überlassen ist: griechisch-hellenistischer und spätrömisch-christlicher Mythos, Acheron und Jordan, Achilles und Maria, Thetis und Johannes, das unsterblich machende Bad im Acheron und die nicht weniger ewiges Leben verleihende christliche Taufe im Jordan – Parnass und Paradies.

Umkehrung einer Bewusstseinskonstellation

Während die humanistische Entdeckung der Natur als Landschaft und des Selbst wesentlich im Medium von Literatur und Malerei stattfand, vollzog sich im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts ein medialer Wandel. Im Zeitalter der Aufklärung ging es nicht mehr allein um die Betrachtung und Repräsentation der Welt in den Künsten, sondern, in der Tradition des Humanismus stehend, um eine „aktive Auseinandersetzung mit der Realität, mit dem Ziel [...] zur Gestaltung und Veränderung der Welt.“¹³ Unter dem Begriff der vermischten Empfindungen fand einerseits eine Dynamisierung der sinnlichen Vorstellungstätigkeit statt, andererseits wurde den Sinnen eine eigene Erkenntnisfähigkeit zugesprochen. Es löste sich die Fixierung auf die Einzelkünste und eine andere Kunst nahm ihre Anfänge: die Landschaftsarchitektur. Sie ist das Medium der vermischten Empfindungen, das heißt der synästhetischen Erfahrung *par excellence*. In der Verknüpfung von leiblich-sinnlicher Erfahrung und subjektiver Vernunfttätigkeit ist sie Träger einer neuen Bewusstseinskonstellation.

13 Keßler 1997.

Das zeigt sich bei Goethe in seinem Roman *Wahlverwandtschaften*. Er beginnt mit der rätselhaften Episode, wo Charlotte nach und nach die Grabsteine im alten Kirchhof versetzen und diese an den Außenwänden der Kirche anbringen lässt. Indem sie die Zeichen der göttlichen Präsenz, die den Ort besetzt hielten, hatte beiseite räumen lassen, machte Charlotte Platz für das neue Zeitalter. Sie hatte so „zu ordnen gewußt, daß es ein angenehmer Raum erschien, auf dem das *Auge* und die *Einbildungskraft* gerne verweilen.“¹⁴ Jetzt gab es keine Hindernisse mehr zur Transformation von Natur in Landschaft und zur Entwicklung des modernen Bewusstseins. Mit der Ahnung, dass jede neue Ordnung immer auch die Möglichkeit von neuer Unordnung enthält, drückte Eduard – romantisch-melancholisch – seiner Frau Charlotte die Hand, „im Auge stand ihm eine Träne.“¹⁵ Eduards Träne und Mona Lisas Lächeln. Beide Male zeigt sich ein Inneres – ein romantisches und ein humanistisches. Beide Male ist aber das Innere gut sichtbar und doch verschlossen. Es kommt das Innere zur Sichtbarkeit, aber nicht zur Erkennbarkeit.

14 von Goethe 1981 [1809]: 254.

15 Ebd.

Mit der Entstehung der Landschaft als real gestaltete – im Sinne der Landschaftsgärten und -parks, später der Stadtlandschaften und Industrieparks – fand dann eine perspektivische Umkehrung statt. Die in Landschaft verwandelte Natur wird nun zur Projektionsfläche der menschlichen Innerlichkeit. Es kommt zur Verwischung des Äußeren und Inneren. Tischbeins Gemälde *Goethe in der Campagna* steht exemplarisch dafür. Wie Giorgiones Frauenfigur blickt auch Goethe in die Ferne, aber nicht mehr melancholisch und starr, sondern als Erkennender, Wissender. Infolge wandelt sich auch die Landschaft. Sie ist nicht mehr fremd, distanziert und autark wie bei *Mona Lisa*, sondern Spiegel der menschlichen Seele. Goethes Innere wird in und durch die Landschaft erzählt, es ist kein Verborgenes mehr. Sie ist auch nicht mehr nur im Hintergrund, es gibt keine Trennung in Bühne und Proscenium. Goethe sitzt in und nicht vor der Landschaft, sie reicht unter ihm hindurch bis an den unteren Bildrand.

Landschaft wird mit der Aufklärung zur Projektionsfläche des Innen auf ein Außen, womit sie gerade ihren Ursprung verdeckt, der auch der Ursprung der modernen Bewusstseinskonstellation ist. „Wir jetzigen Menschen empfinden“, so Nietzsche, „gerade völlig umgekehrt: [...] wir Alle erkennen mit Goethe in der Natur das grosse Mittel der Beschwichtigung für die moderne Seele, wir hören den Pendelschlag der grössten Uhr mit einer Sehnsucht nach Ruhe, nach Heimisch- und Stillewerden.“¹⁶ So hätten wir uns schon immer, so Nietzsches Kritik an der falschen Vermenschlichung der Natur, „in die Natur“ hineingedichtet, erst hätten wir unsere „böse und launenhafte Gesinnung“ in sie hineingedichtet und damit die „böse Natur“ erfunden, später dann mit Rousseau hätten wir diese wieder herausgedichtet und die „gute Natur“¹⁷ erfunden. Aber Nietzsche erkannte eines nicht: Es ist nicht die Natur, sondern die Natur als Landschaft, in die sich der moderne Mensch hinein projiziert, insofern er sie selbst nach seinem Maße macht.

16 Nietzsche: Aph. 111.

17 Nietzsche: Aph. 17.

Abraumhalden und Anthropozän

In *Der Wanderer und sein Schatten* berichtet Nietzsche dann von der Hochgebirgslandschaft des Oberengadins. Sie zeichne sich dadurch aus, dass sich in ihr Italien und Finnland begegnen. „So etwas sehen wir nie, wie es an sich ist, sondern legen immer eine zarte Seelenmembrane darüber – diese sehen wir dann. Vererbte Empfindungen, eigne Stimmungen werden bei diesen Naturdingen wach.“ Wir kennen die Dinge nicht an und für sich, sondern nur ihre Abbilder auf dem Spiegel unserer Seelen. Aber diese verändern sich. So berichtete Theodor W. Adorno von derselben Oberengadiner Landschaft, dass die Moränen der Hochgebirgswelt „Industriehalden, Schutthaufen des Bergbaus“ ähnelten.¹⁸ Es stünde „beides, die Narben der Zivilisation und das Unberührte jenseits der Baumgrenze, [...] konträr zur Vorstellung von Natur als einem tröstlich, wärmend den Menschen Zubestimmten“. In der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts begegnen sich also nicht mehr Italien und Finnland, sondern Italien und die Oberlausitz. Mit Blick auf die Eingriffe in die Natur durch die moderne Gesellschaft, merkte Adorno dann an, dass „wo die Herrschaft über Natur jene beseelte und trugvolle imago zerstört, scheint sie der transzendenten Trauer des Raumes sich zu nähern.“ Wir sprechen heute vom Anthropozän als Vollendung des biblischen Auftrages, dass der Mensch sich die Welt untertan machen solle. Mit Adorno diagnostizieren wir aber auch eine neue Verunsicherung. Die Dinge treten wieder auseinander, die bürgerliche Illusion einer Einheit von Mensch und Landschaft zeigt Risse. Es zieht, wie in Giorgiones Gewitter, eine neue Melancholie am Horizont auf.

18 Adorno 1997 [1966]: 327.

Zur Person

Jörg H. Gleiter ist Professor für Architekturtheorie und geschäftsführender Direktor des *Instituts für Architektur* der Technischen Universität Berlin. Studium in Tübingen, Berlin, Venedig und New York. 2002 Promotion an der Bauhaus-Universität Weimar (Thema: Rückkehr des Verdrängten. Zur Kritischen Theorie des Ornaments), 2007 Habilitation an der Bauhaus-Universität Weimar (Thema: Nietzsche und die Physiologie der Architektur [venia legendi in Architekturphilosophie]). Er ist Herausgeber der Reihe *ArchitekturDenken* (Transcript Verlag) und Mitherausgeber von *Wolkenkuckucksheim* | *Cloud-Cuckoo-Land* | *Воздушный замо*. Publikationen: *Der philosophische Flaneur. Nietzsche und die Architektur* (Würzburg 2009); *Architektur und Philosophie. Grundlagen, Standpunkte, Perspektiven* (Bielefeld 2014, herausgegeben mit Ludger Schwarte); *Rückkehr des Verdrängten. Zur Kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne* (Weimar 2002).

Quellen

Adorno, Theodor W. (1997): Aus Sils Maria [1966]. In: Ders.: Adorno. Gesammelte Schriften, Band 10.1, herausgegeben von Rolf Tiedemann. Darmstadt und Frankfurt am Main, S. 326–329.

Földényi, László F. (2016): Jenseits aller Ordnung. In: Neue Zürcher Zeitung. 236 Jg., 9. Januar 2016, S. 23 f.

Keßler, Eckhard (1997): Die Kultur der Renaissance und die Philosophie des Humanismus. Vortrag vom 4. Dezember 1997. In: Ludwig-Maximilians-Universität München, Seminar für Geistesgeschichte und Philosophie der Renaissance (Hg.): www.phil-humren.uni-muenchen.de/EinfRenWise97.htm (abgerufen am 17. Januar 2016).

Nietzsche, Friedrich (1999): Menschliches, Allzumenschliches I, Das religiöse Leben, Aph. 11. In: Ders.: Kritische Studienausgabe, Band 2, herausgegeben von Giorgio Colli; Mazzino Montinari. München.

Nietzsche, Friedrich (1999): Morgenröthe, 1. Buch, Aph. 17. In: Ders.: Kritische Studienausgabe, Band 3, herausgegeben von Giorgio Colli; Mazzino Montinari. München.

Petrarca, Francesco (2014): Die Besteigung des Mont Ventoux [1336]. Stuttgart.

Ritter, Joachim (1993): Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster.

van den Berg, Jan Hendrik (1960): Metabletica. Göttingen.

von Goethe, Johann Wolfgang (1981): Die Wahlverwandtschaften [1809]. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe, Band 6, Romane und Novellen II. München, S. 242–490.

Abbildungen

Abb. 1 Erik Schramm (Hg.): <http://www.etzleben.de/media/images/etzleben-2009-88-large.jpg> (abgerufen am 17. Januar 2016).

Abb. 2 Wikimedia Foundation (Hg.): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione_019.jpg (abgerufen am 17. Januar 2016).

Abb. 3 Wikimedia Foundation (Hg.): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg (abgerufen am 17. Januar 2016).

Zitiervorschlag

Gleiter, Jörg (2016): Parnass und Paradies, oder Anthropozän und die Umkehrung einer Bewusstseinskonstellation. In: Feldhusen, Sebastian; Poerschke, Ute; Weidinger, Jürgen (Hg.): Vermischungen in Architektur und Landschaftsarchitektur. Wolkenkuckucksheim, International Zeitschrift zur Theorie der Architektur. Jg. 21, Nr. 35, www.cloud-cuckoo.net/fileadmin/hefte_de/heft_35/artikel_gleiter.pdf (Abfragedatum), S. 71–80.