

Poesie der Indifferenz

Es geht um Vermischung. Dabei sollte man festhalten, dass es um Vermischung von Dingen, Ereignissen, Sphären, Räumen, Entwurfshaltungen und -zielen sowie von Methoden geht, die früher einmal unter dem noch undifferenzierten Begriff der *architectura* zusammengefasst waren. Gerade in den beiden vergangenen Jahrhunderten hat sich diese *architectura* in das Bauingenieurwesen, in die Architektur, in das Design, in die Innenarchitektur, in die Infrastrukturplanung, in den Städtebau, in die Landschaftsplanung und die Landschaftsarchitektur und in die Raumplanung auskristallisiert. Dabei wurden jeweils eigene Definitionen ihrer disziplinären Gegenstände, ihrer Methoden und Ziele entwickelt.



Abb. 1 und 2 Villa Maser von Andrea Palladio, 1558 fertiggestellt.

Architektur

Vermischt haben sich diese so differenzierten und isolierten Bereiche immer schon. Ich möchte hier Andrea Palladios Villen als Beispiel nehmen. Sie sehen hier zwei sicherlich überraschende Bilder der *Villa Maser* (Abb. 1 und 2), wie sie im 17. Jahrhundert von Palladio eingebettet wird in die landschaftliche Situation, wie diese von ihm beim Blick aus dem Gebäude heraus ins Haus geholt und zudem durch Fresken mit scheinbaren Blicken in die Landschaft idyllisiert wird. Wir mögen uns erinnern, dass die Villen gebaut wurden, weil die durch die Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen und die damit verbundene Unmöglichkeit des Handels mit der Levante in Not gebrachten venezianischen Adeligen eine neue Subsistenz suchten, in die *terra ferma* aufs Land zogen und dort Landwirtschaft betrieben, also Gutsherren

1 Möser 1778.

Sou Fujimoto
Primitive Future

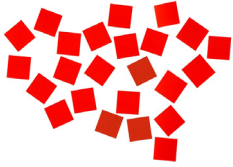


Abb. 3 Ausschnitt des Titelbilds des Buchs *Primitive Future* von Sou Fujimoto, 2008 veröffentlicht, verändert durch Führ.



Abb. 4 Fujimotos Vorstellung einer Architektur, ausgedrückt in Schriftzeichen, bei der noch nicht zwischen Häusern, Städten und Wäldern unterschieden wird.



Abb. 5 Das Bild, das in Abbildung 4 wiedergegeben wird, besteht aus drei japanischen Schriftzeichen.

2 Fujimoto 2008: 108f.

wurden. Palladios Häuser nobilitieren diese Notsituation. Wir kennen sie als Solitäre, vor allem als *Villa Rotunda*, und wir kennen die Analysen der Proportionen ihrer Fassaden und Grundrisse, auf die Palladio selbst hingewiesen hat, den Lesestoff der Bewohner und ihre Schriften, die die Gebäude als Wohnort humanistischer Gutsherren ausweisen. Dabei steht der Humanismus des Gesindes, das zum Arbeiten auf das Land, als Bedienstete in den Keller und zum Wohnen in nicht in dieses Konzept eingebundene Bauten gedrängt wurde, nicht zur Diskussion. Die Bauten wurden als Solitäre ausgegrenzt, sind aber zugleich und vor allem Medien einer ästhetischen Organisation des Raums und der Identität der Landschaft. Sie zeigen eine Vermischung von Innen und Außen, von Architektur und Landschaft, verdecken die Vermischung von Architektur und Landwirtschaft, trennen räumlich die funktionale Vermischung von Wohnen und Arbeiten und lassen die Vermischtheit von Denken und Praxis unter der Decke des Humanismus verschwinden.

Es gäbe weitere Beispiele, wie die durch die Landschaft und als Ort in ihr generierte Urhütte Marc-Antoine Laugiers, in anderer Weise aber auch die Vermischung von architektonischem, soziologischem und kulturwissenschaftlichem Denken in Justus Möasers Analyse des *Osnabrückischen Bauernhauses*¹. In der Architektur war es zum Beispiel Mies van der Rohe, der 1927 in Zusammenarbeit mit Lilly Reich im Glasraum für die Werkbundausstellung in Stuttgart und später dann im *Barcelona-Pavillon* und im *Farnsworth House* ein Konzept für die indifferente Vermischung vormals stets klar ausgegrenzter und differenzierter Innen- und Außenräume gesucht hat. In jüngster Zeit sind es vor allem japanische Architekten, die Vermischung als Konzept thematisieren; zum Beispiel Sou Fujimoto:

In seinem 2008 veröffentlichten Buch *Primitive Future*, das auf dem Titelbild mit roten Quadraten das *Zentrum für psychische Rehabilitation von Kindern* in Hokkaido zeigt (Abb. 3), geht er auf die Grundrisse ein und erläutert sie in Analogie zu einem Baum, allerdings in japanischen Schriftzeichen. Im Buch zeigt Fujimoto das links abgebildete Bild (Abb. 4). Im Text dazu betont er, dass er sich eine Architektur vorstellt, bei der noch nicht zwischen Häusern, Städten und Wäldern unterschieden ist. Wie muss man das verstehen?

Das Bild besteht aus drei *Kanjis* (japanische Schriftzeichen, die als einzelne einen Gegenstand bezeichnen), dem für Baum, für Stadt und für Wohnung. Zwei Baumkanjis bedeuten „Hain“, drei Baumkanjis „tiefer und dichter Wald“ (Abb. 5). Betrachtet man mit diesem Wissen ausgestattet das Bild, so könnte es sich hier um die Darstellung einer Stadt mit Wohnungen und mit Bäumen handeln. Da das *Kanji* für Wald aus drei *Kanjis* für Baum besteht, könnten aber auch Wald, Stadt und Wohnung gemeint sein. Fujimoto schachtelt diese *Kanjis* frei ineinander, sodass sie sich vermischen und ihre Identitäten verschwimmen. Was Wohnung ist, kann auch Stadt, Wald und Baum sein, so wie es seiner Meinung nach einst gewesen sei. Das Ziel seiner Art der Darstellung und auch seiner Architektur ist es, diesen undifferenzierten Zustand wieder herzustellen und eine Wohnung zu entwerfen, die in dieser Indifferenz verbleibt und ununterscheidbar Haus, Stadt und Wald ist.²

Diese Indifferenz ist Fujimoto wichtig. Die drei ausdifferenzierbaren und tatsächlich auch ausdifferenzierten Entitäten sind *nicht* vereint, noch differenzieren sie sich später – wie eine Eizelle es täte, aus der sich dann Arme, Beine und Kopf ausbilden – zu Stadt, Wald und Wohnung aus. Ziel ist nicht, die Indifferenz ausdifferenzieren und architektonisch zu verwirklichen, sondern die Indifferenz, das Dies-oder-Das-Seinkönnen anzustreben. Indifferenz ist dabei nicht als Gegenteil von Differenz verstanden, ist nicht Einheit und Gleichheit, sondern eine Art *arche* der Differenz. Einheit und Gleichheit sind simpel, Indifferenz ist komplex. Und es bleibt zudem indifferent, ob die Indifferenz in der Sache oder im Subjekt, das heißt in seiner Lesart, liegt.

Die Position Fujimotos wird deutlich, wenn man sie etwa mit der von Le Corbusier vergleicht. Le Corbusier gibt beim *Pavillon de L'Esprit Nouveau* einem Baum, beziehungsweise einem kleinen Hain (wenn man das so bezeichnen kann) Platz in seinem Pavillon. Le Corbusier haust den Baum ein, macht ihn zu einem Solitär innerhalb eines ebenfalls ausgegrenzten Solitärs



Abb. 6 *Pavillon de l'Esprit Nouveau* von Le Corbusier, 1924 fertiggestellt (links).

Abb. 7 *Garden Gallery* von Fujimoto, 2011 fertiggestellt (rechts).

(Abb. 6). Bei Fujimoto ist das anders. Das zeigt sich besonders in der *Garden Gallery* in Krefeld und im *Haus NA* in Tokyo: Seine Gebäude markieren Orte, erzeugen Evidenzen, oder Virulenzen in einem vorgegebenen und beibehaltenen räumlichen Kontinuum (Abb. 7 und 8).

Älter sind zwei theoretische Ansätze von Colin Rowe und Fred Koetter, die sie 1978 in dem Buch *Collage City* vorstellen: An Hand des *Nolli-Plans* von Rom erläutern sie ihr Ziel, eine Art surrealistische Ambivalenz zu erreichen, die einmal das Eine ist und nicht sein Gegenteil und zugleich auch das Andere, sein Gegenteil, sein können und damit (so zitieren Rowe und Koetter dann auch aus Lévi-Strauss' *Das Wilde Denken*), „ein prekäres Gleichgewicht, wie Lévi-Strauss formuliert hat, ‚Zwischen Struktur und Ereignis‘, zwischen Notwendigkeit und Zufälligkeit, zwischen Interiorität und Exteriorität – ständig bedroht durch die Kräfte, die in der einen oder anderen Richtung wirken, je nach den Schwankungen der Mode, des Stils und der allgemeinen sozialen Bedeutung.“³ stellt. Als Beispiele geben Rowe und Koetter die Ambivalenz in den Collagen der Surrealisten (Pablo Picasso *Der Stierschädel*, 1942), die Ambivalenz von Planen und Basteln und die Ambivalenz von Bau und Raum, die sie schematisch mit einer der üblichen Kippfiguren von Figur und Grund⁴ und konkret in dem Wechselspiel von Raum und Bau



Abb. 8 *House NA* von Fujimoto, 2011 fertiggestellt.

3 Rowe; Koetter 1984 [1978]: 199.

4 Rowe; Koetter 1984 [1978]: 88.

Abb. 9 und 10 *Unité d'Habitation* in Marseille, zwischen 1947 bis 1967 fertiggestellt (links, oben und unten).

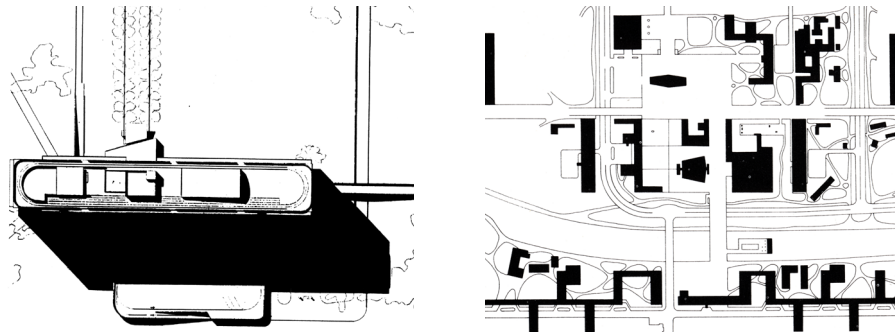


Abb. 11 und 12 Hof der *Uffizien*, etwa 1581 fertiggestellt (rechts, oben und unten).



bei der *Piazza Navona* und der Kirche *Sant' Agnese* in Agone oder im grundsätzlichen Gegensatz des Innenraum des Hofes der *Uffizien* (Abb. 11 und 12) und der Baulichkeit der *Unité d'Habitation* in Marseille darstellen und bebildern (Abb. 9 und 10).

„So wechselt die Lesart von Sant' Agnese ständig zwischen einer Deutung des Baus als Objekt und seiner Umdeutung als Textur; [...] manchmal als ideales Objekt und manchmal Funktion der Platzwand.“⁵

„Die Auseinandersetzung, eine Debatte, bei welcher der Erfolg darin besteht, dass keiner der Beteiligten unterliegt, stellen wir uns als eine Art Voll-Hohl-Dialektik vor, welche das gemeinsame Vorkommen des deutlich Geplanten und des tatsächlich Ungeplanten zulassen würde, [...] des Öffentlichen und des Privaten, des Staates und des einzelnen.“⁶

Eine Verbindung dieser beiden Identitäten sehen Rowe und Koetter in der *poché*, das heißt der Fähigkeit von Strukturen, „als Masse angrenzende Räume zu binden oder von diesen bestimmt zu werden, sowohl als Figur wie auch als Grund zu wirken.“⁷ Dabei ist – konkret gesehen – *poché* die Trennungslinie der Kippfigur (Abb. 13) und – abstrakt gesprochen – der Ort der Genese einer Indifferenz. Zentrales Beispiel für Rowe und Koetter ist die Assemblage Picassos *Der Stierschädel* von 1942 (Abb. 14). Das Werk bildet in Bronze eine Assemblage eines Fahrradsattels und eines Fahrradlenkers ab und konstatiert vier Wirklichkeiten. Dabei kann man zwei Wege der Erklärung beschreiten, den abstrakten Ablauf der Herstellung durch Picasso oder den Zugang eines Betrachters. Picasso wird auf die Idee gekommen sein, dass ein Fahrradsattel an einem Fahrradlenker wie ein Stierkopf aussieht. Er will das in Bronze ausführen, macht also nach mehreren Zwischenschritten zwei Negativton-

5 A.a.O.: 108

6 A.a.O.: 119

7 A.a.O.: 114

modelle, gießt die Bronze, bearbeitet sie nach dem Erkalten des Gusses und setzt die beiden Elemente zu einem Werk zusammen, das die Abbildung von Fahrradsattel und Lenker ist, wegen der Bronze ein Werk mit Kunstanspruch und zugleich die Vision eines Stierkopfes bietet. Der Zugang eines Betrachters ist anders, er (oder sie) sieht in der Annäherung an das Werk den Stierkopf, erkennt fast im gleichen Wahrnehmungsakt den Sattel und den Lenker und wird bei näherer Betrachtung feststellen, dass beide in Bronze gegossen sind.

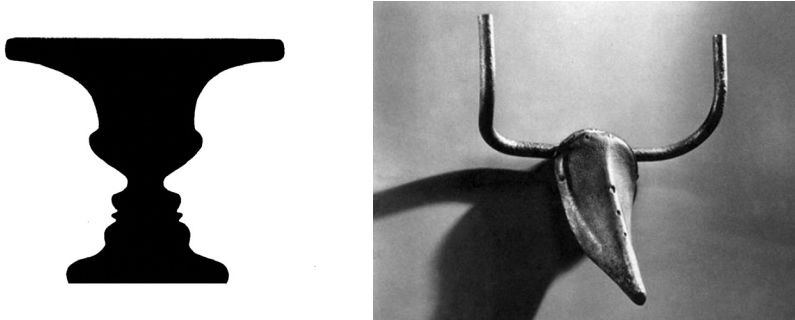


Abb. 13 Kippfigur zwischen Figur und Grund (links).

Abb. 14 Der Stierschädel von Pablo Picasso, 1942 (rechts).

Bei dem Werk geht es um vier Wirklichkeiten: Die erste Wirklichkeit ist die sachliche eines eigenartig geformten und mit Leder umkleideten Elements und eines eigenartig gebogenen Stahlrohrs. Diese beiden für sich stehenden Sachen verweisen zugleich auf ihre Funktionen, die sie im Kontext mit anderen Sachen an einem Fahrrad haben können, also auf eine praktische und alltägliche Wirklichkeit. Diese Sachen gießt Picasso in einem aufwändigen Verfahren in Bronze und zerstört dabei ihre Möglichkeiten, funktionierende Teile eines Fahrrads sein zu können. Zugleich bringt er sie durch das Material und den Prozess in die Wirklichkeit der Kunst (als *téchne*). Durch die spezifische Art der Kontextualisierung von ‚Sattel‘ und ‚Lenker‘ erzeugt er in der Wahrnehmung der Betrachter das Bild des Kopfes eines jungen und außerordentlich schlanken, noch niemals so gesehenen Stierkopfes als vierte Wirklichkeit. Die von Rowe und Koetter in Bezug auf Pläne so bezeichnete *poché* ist das Changieren von Fahrrad, Lenkerding und Sattelding, abgebildete und artifizierete ‚Lenker‘ und ‚Sattel‘ und der Wahrnehmung eines spezifischen Stierkopfs. Sie ist weder das Eine noch das Andere. Weder Nichts noch Möglichkeit, Alles sein zu können; es geht um Fahrrad und Stier und nicht um Auto und Ente. Kunstwerk (*ars*) ist weder das Fahrrad noch Sattel und Lenker und seien sie auch in Bronze, noch Stierkopf, sondern die Indifferenz, alles sein zu können und doch nicht zu sein. In der Indifferenz setzen sich alle sich widersprechende Möglichkeiten frei. In ähnlicher Weise argumentiert Rem Koolhaas in *Delirious New York*⁸. Beide Autoren operieren im Modus des Surrealismus.

8 Koolhaas 1978.

Der alltäglichen urbanen Praxis verbunden ist hingegen Thomas Sieverts Konzept der *Zwischenstadt*. Diese ist aber nicht als die Vorstadt misszuverstehen, die im Übergang von Innenstadt und Stadtrand oder Landschaft liegt, sondern ist vielmehr als eine dezentrierte, arbiträre, struktur- und bedeu-

tungsoffene Narrativität, der jegliche kleinbürgerliche Verdinglichung fehlt. Unabhängig davon, wo Zwischenstadt entsteht.

Wie vor allem die Konzepte von Fujimoto, Rowe und Koetter, Koolhaas und Sieverts zeigen, geht es nicht um ein bisschen Dieses und auch ein bisschen Jenes und dann geschüttelt oder gerührt, sondern um die Auflösungen von Identitäten und die Gewinnung eines neuen, indifferenten Grundes, der in dieser Indifferenz verbleiben soll und muss, sei er nun beabsichtigt oder nicht.

Dinge

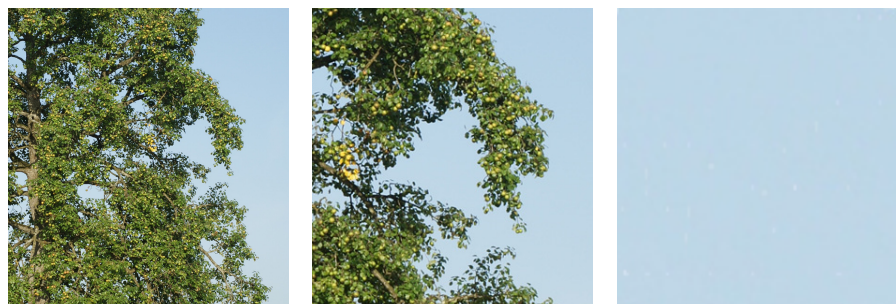
In einer meiner früheren Vorlesungen zum Thema Dinglichkeit habe ich ein Experiment durchgeführt, bei dem es auch um die Sichtbarkeit der Vorbereitung ging. Ich habe vor den Studentinnen und Studenten einige Sachen (eine Sprudelflasche, eine Kaffeetasse [mit Untertasse] und einen Tennisball aus einer Jutetaschen genommen, sie auf eine Seite eines Tisches gelegt, mich auf das andere Ende des Tisches gesetzt und die Jutetasche hinter mich gelegt. Ich habe dann die Studentinnen und Studenten gefragt, wieviel „Dinge hier seien“ – sie möchten eine Weile überlegen. Ich habe die unterschiedlichen Angaben entgegengenommen und dann über diese diskutiert: Mein gezeigtes Tun hat viele Studentinnen und Studenten dazu gebracht, drei Dinge zu zählen, andere sahen vier, weil sie Tasse und Untertasse als zwei Dinge ansahen. Wiederum andere rechneten die Jutetasche dazu. Einzelne zählten zudem Verschluss und Etikett der Sprudelflasche extra und kamen auf sieben Dinge. Niemand erwähnte den Tisch, die Luft auf dem Tisch und mich selbst. Letzteres lehnten sie in der folgenden Diskussion sogar dezidiert ab mitzuzählen, weil Menschen keine Dinge seien.

Heben wir hervor, was sie nicht als Ding akzeptierten, die Luft und mich selbst, nehmen wir, was sie als Ding akzeptierten, die Flasche, den Tennisball, die Tasse – teilweise sogar inklusive der Untertasse. Ein Ding ist etwas, und das muss man jetzt widersprüchlich formulieren, das man in einer bestimmten Situation und Handlung aus der Situation und Handlung abstrahiert und aufgrund von Voreinstellungen klassifizierend als solitäre Sache denkt. Nehmen wir ein anderes Beispiel: einen Baum (Abb. 15). Wenn ich näher herangehe, sehe ich den Baum dann näher? (Abb. 16–18). Und was sehen wir? Löcher! Nichtbaum! Nun könnte ich mich dafür entscheiden, dass das Herangehen fehlgeschlagen ist und es etwas verschieben, damit ich auf Blätter stoße. Verdrängt das aber nur die angemessene Erkenntnis? Tatsächlich handelt es



Abb. 15 Habitus eines Baums.

Abb. 16–18 Näher an den Baum herangegangen.



sich nicht um ein Loch, sondern vielmehr um einen Ort des Stoffwechsels für die Entwicklung der Früchte und ihrer Aussaat, also um den extrinsischen Teil des Lebens des Baums. Es geht nicht um Löcher, also um Nichtsein des Baumes, sondern um einen Teil seines eigentlichen Seins.

Das Gleiche gilt für den Boden (Abb. 19). Dabei akzeptiert man die Symbiose mit der Erde eher, weil Erde in unserem alltäglichen Verständnis Substanz und Materialität hat und zudem der Boden sichtbar ist. Man hat das vor Jahrzehnten vor allem in der Psychologie „Umwelt“ und „Ökologie“ genannt, heute stehen diese Begriffe eher für eine Verdinglichung („wir tun etwas für die Umwelt“) und für eine technische Disziplin. Man hat dabei verdrängt, wofür die Begriffe ursprünglich standen, für die Einbindung der Dinge in ein komplexes Gefüge und Getue, für das Bewusstsein ihres Eingebunden-sein in ein „Ganzes Haus“ (*oikos*).

In die Dinge werden ihre kulturelle Bedeutungen und ihre Historizität eingewoben. Sie geben sie im Gebrauch wieder frei und erlauben einen Zugriff auf zivilisationsgeschichtliche Entwicklungstendenzen. Dinge werden gebraucht, seien es hergestellte oder durch Natur vorgegebene. Gebrauch ist das In-Praxis-Stellen des Zwecks und zugleich dessen Kontextualisierung, das heißt seine Entgrenzung und Ausweitung. Gebrauch heißt Herstellung einer Situation, einer ausgedeuteten, gebrauchbaren und ausgenutzten Konstellation von Dingen. Die oikale Existenz des Baums wird in den obigen Bildern wegen ihrer Nichtsichtbarkeit als Loch wahrgenommen, als „Raum“ bezeichnet und als leerer Raum verstanden.

Räume

In der Architektur war es seit dem Idealismus des 19. Jahrhunderts üblich, von Raum als einer immaterialen Entität zu sprechen, die unabhängig von ihrer Materialität – und damit von der Architektur – existiert und wegen dieser Immaterialität einer ideal gedachten Welt des Geistes angehört. Selten hat diese Position Kritik erhalten, die beste, mir bekannte stammt von Christian Morgenstern⁹:

Der Lattenzaun

Es war einmal ein Lattenzaun,
mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.
Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da –
und nahm den Zwischenraum heraus
und baute draus ein großes Haus.
Der Zaun indessen stand ganz dumm,
mit Latten ohne was herum.
Ein Anblick, gräßlich und gemein.
Drum zog ihn der Senat auch ein.
Der Architekt jedoch entfloh
Nach Afri od- Ameriko.



Abb. 19 Wurzelwerk eines Baums.

⁹ Morgenstern 1975 [1905]: 260 f.



Abb. 20–23 Unterschiedliche Betrachtungsweisen vom Ding „Tasse“.

Um etwas rationaler zu argumentieren, möchte ich noch einmal auf die Tasse in dem oben geschilderten Experiment in der Vorlesung zurückkommen (Abb. 20–23): Man kann darüber diskutieren, ob die Untertasse zur Tasse gehört und man von einem Ding sprechen muss. Das sei dahingestellt. Beide gehen aber im Gebrauch ein Spiel miteinander ein, das sie gegenseitig definiert. Wir haben es hier mit einer Untertasse zu tun, die die Kante, welche die Tasse hält, dezentriert hat (was zwar ein Sonderfall ist, dem üblicherweise aber zentrierten Kante die Notwendigkeit des „geht gar nicht anders“ nimmt und ihn zu einer unter vielen Möglichkeiten macht). Die Dezentrierung fragt den Nutzer sofort nach seiner Entscheidung, wie er denn die Tasse darauf stehen haben möchte. Dabei ergeben sich als Möglichkeiten, den Henkel der Tasse an die schmalste oder an die dieser gegenüberliegenden breiteste Stelle oder irgendwo dazwischen zu drehen und die Seite mit dem größeren Rand mal für den Tassenhenkel, mal für den Kaffeelöffel und mal für ein Stück Zucker und die Kaffeemilch oder einen Keks zu nutzen. Das ist jeweils ein anderes Kaffeetrinken. Eine Kaffeetasse als solche gibt es nicht, sie ist immer Kaffeetasse mit Kaffee (Abb. 22), oder noch treffender gesagt, Kaffee in der Tasse. Der Raum in dem Ding, in den man den Kaffee gießen kann, ist die eigentliche Seinsbestimmung von Tasse. Ohne diesen Raum ist es keine Tasse. Das Volumen des Raums einer Tasse definiert, was eine „Tasse Kaffee“ ist, also, wie heiß das Getränk beim Servieren sein soll und welche Geschwindigkeit es beim Abkühlen haben soll, damit man noch ohne Verbrennen der Zunge seinen Bus erreichen kann. Der Raum ist Teil der Tasse, weil er zu ihrem Zweck gehört und die Kultur des Trinkens einer „Tasse Kaffee“ bestimmt.

Raum ist neben dem Material der Seinsgrund der Dinge, Bedingung der Möglichkeit ihres konkreten Seins, die Sphäre, in der ihre Dinglichkeit funktioniert. Raum als solcher existiert nicht. Es gibt keinen Raum ohne die Dinge und ohne die Menschen, die ihn zur Situation ihres eigenen Seins, ihrer Sozialität, des Seins ihrer Welt, ihrer Möglichkeiten und Verpflichtungen und ihres Tuns oder Lassens entwerfen. So wie Dinge nur in ihrer Räumlichkeit existieren, so existiert Raum nur in seiner Dinglichkeit. Ding ist eine Weise des Raums, der Raum eine Weise des Dings. Die Dinge und nur die Dinge geben einem Raum eine konkrete Identität, der Raum gibt den Dingen ihre spezielle Präsenz und Performanz.

Im Zusammenhang mit der Frage nach Ding und Raum und ihrer Beziehung miteinander geht es bei der Frage nach Vermischung nicht um eine nachträgliche Verbindung oder Vermischung von Ding und Raum, sondern um die existentielle Indifferenz von Ding und Raum überhaupt.

Poesie

Warum spreche ich von einer Poesie dieser Indifferenz? Poesie, die in der Romantik bei zartfühlenden und schwärmerischen Geistern gemütlich geworden war, kommt ursprünglich von *poiesis* und meint die Kraft zur Zeugung von wirkenden Werken und von subjektlichen Menschen in einer heterogenen und komplexen Weltlichkeit. Indifferenz hat diese Kraft.

Zur Person

Eduard Führ erhielt nach dem Abitur eine kaufmännische Ausbildung, studierte dann Kunstgeschichte, Philosophie und Soziologie in Bochum und Bonn. Promotion 1979 bei Max Imdahl in Bochum, Habilitation 1989 in Hannover. Arbeitete als Denkmalpfleger, als Assistent im Fachbereich Architektur der Universität der Künste Berlin bis 1990. Dann bis zur Emeritierung (2010) in unterschiedlichen Professuren an der Hochschule für Bauwesen Cottbus, der Hochschule Stuttgart, der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus, der University of New Orleans und als Berater bei Bau- und Planungsprojekten. Führ gründete 1996 *Wolkenkuckucksheim* | *Cloud-Cuckoo-Land* | *Воздушный замок*; seither ist er auch deren Herausgeber. Er forscht und publiziert zur Theorie der Architektur, zur neueren Architekturgeschichte, zu New Towns, zum Wohnen und zur Heimat.

Quellen

Fujimoto, Sou (2008): Primitive Future. Tokyo.

Koolhaas, Rem (1978): Delirious New York. Ein retroaktives Manifest für Manhattan. Oxford.

Morgenstern, Christian (1975): Der Lattenzaun [1905]. In: Schuhmann, Klaus (Hg.): Christian Morgenstern. Ausgewählte Werke. Leipzig.

Möser, Justus (1778): Patriotische Phantasien. Band 3. 2 Auflage. In: Deutsches Textarchiv (Hg.): http://www.deutschestextarchiv.de/moeser_phantasien03_1778/158 (abgerufen am 4. Oktober 2016).

Rowe, Colin; Fred Koetter (1984): Collage City [1978]. Cambridge, Massachusetts.

Abbildungen

Abb. 1, 2 Eduard Führ

Abb. 3–5 Sou Fujimoto (2008): Primitive Future. Tokyo, verändert von Eduard Führ.

Abb. 6 ArchiTeam (Hg.): <http://www.architravel.com/architravel/building/esprit-nouveau-pavilion/> (abgerufen am 16. September 2016).

Abb. 7, 8 Sou Fujimoto (2008): Primitive Future. Tokyo.

Abb. 9–14 Colin Rowe und Fred Koetter (1984): Collage City [1978]. Cambridge, Massachusetts.

Abb. 15 Joris Egger: In: Wikimedia Foundation (Hg.): https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Gelbm%C3%B6stler_Baum-2.JPG Joris Egger (abgerufen am 17. September 2016).

Abb. 16–19 Joris Egger: In: Wikimedia Foundation (Hg.): https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Gelbm%C3%B6stler_Baum-2.JPG Joris Egger (abgerufen am 17. September 2016), verändert durch Eduard Führ.

Abb. 20–23 Beate Brauner

Zitiervorschlag

Führ, Eduard (2016): Poesie der Indifferenz. 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_fuehr.pdf (Abfragedatum), S. 23–33.