

Von der ephemeren zur pervasiven Architektur oder: Die Kraft der Bilder

Gerd de Bruyn

1. Die Architektur gehört nicht zu den genuinen Produkten der Moderne. Diese sind in der Regel mobil, drum wimmelt es in Corbusiers *Vers une Architecture* (1922) nur so von Flugzeugen, Autos und eleganten Schiffen (Abb. 1). Die Avantgarden schämten sich dafür, dass Häuser Immobilien sind, die seit Jahrtausenden die gleiche Struktur aufweisen. Darum wollten sie die Architektur nicht nur erneuern, sondern durch einen radikalen Bruch mit der Tradition für immer in der Moderne verankern. Hierzu wurden die Grenzen zwischen den Zimmern, den Geschossen und sogar die zwischen innen und außen aufgehoben. Die Räume kamen ins Fließen, doch den Verwegensten war das immer noch zu wenig. Sie forderten von der Architektur, auch die Schwerkraft zu überwinden.

Trotz aller Anstrengung, die alten Strukturen durch moderne zu ersetzen, blieben die gebauten Häuser stur auf der Erde stehen. In der Postmoderne wurde daher Entwarnung gegeben. Gebäude durften wieder Immobilien sein. Indessen war das nur die Ruhe vor einem neuen Sturm, der uns nun schon seit Jahren ins Gesicht bläst. Aus diesem Grund stellt sich wieder mal die Frage, ob in der Architektur weiter alles beim Alten bleiben kann oder ob sie endlich selbst ein Rädchen im Getriebe des Fortschritts ist.

Ich glaube, dass Letzteres der Fall ist. Da aber die Veränderungen, die wir derzeit erleben, keine spektakuläre Präsenz besitzen, sondern sich unsichtbar vollziehen, will es kaum einer wahrhaben, dass die in den 1920er-Jahren propagierte, nicht aber vollzogene Einheit von Moderne und Architektur erst heute eine Tatsache zu werden beginnt. Die moderne Informationstechnologie hat die Verbreitungsgeschwindigkeit der Kommunikation und ihrer Produkte derart erhöht, dass sie allgegenwärtig sind: mithin mobil *und* pervasiv. Das macht für das Bauen einen Unterschied.

Die Spekulation, dass wir uns auf der Schwelle zu einem neuen Zeitalter befinden, wird durch das *Ubiquitous Computing* hervorgerufen, durch den

uns verborgen bleibenden massenhaften Einbau miniaturisierter Computer in Maschinen und Alltagsgegenstände aller Art. In der Allgegenwart der Kommunikation gibt sich uns die auf die Spitze getriebene Mobilität unserer Zeit zu erkennen und damit eine Technik, die unsichtbar bleibt. Wir können die Ausbreitungsgeschwindigkeit aktueller Modernisierungsprozesse kaum mehr realisieren. Da geht es uns nicht anders als dem ahnungslosen Hasen, der sich auf einen Wettlauf mit dem cleveren Igel einließ. Der Hase steht für die *sichtbare* Mobilität, der Igel aber, der immer schon dort ist, wohin der atemlose Hase noch unterwegs ist, verkörpert das *unsichtbare* Prinzip der Pervasivität.

2. Ich möchte heute nicht nur erzählen, weshalb die Architektur den Anschluss an die mobile Gesellschaft des 20. Jahrhunderts verpasste, sondern warum ausgerechnet dieser Umstand uns verstehen hilft, dass die Architektur *als digitales Bild* umso leichter Eingang in die Informationsgesellschaft des 21. Jahrhunderts finden wird. Wir begreifen diesen Mechanismus besser, wenn uns klar wird, dass die Skepsis, die der digitalen Architektur entgegen schlägt, auf das Missverständnis zurückgeht, das Neue Bauen sei ein Produkt der Moderne gewesen.

Der architektonische Konservatismus ist ein Resultat dieses Missverständnisses. Das wird vor allem dann deutlich, wenn der digitalen Architektur Verrat an der sogenannten *modernen Architektur* vorgeworfen wird. Dieser Verrat, wenn überhaupt

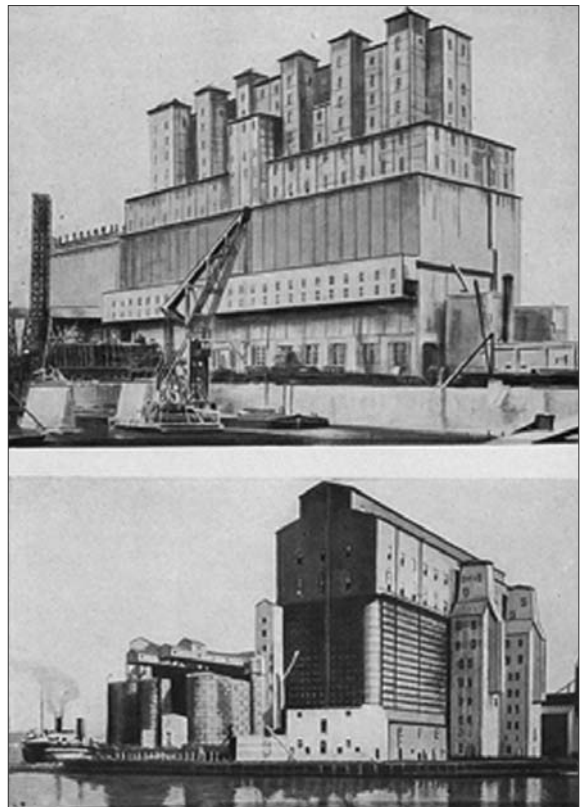


Abb. 1: Dampfer aus „Vers une Architecture“

von einem solchen die Rede sein kann, bezieht sich allenfalls auf *den* Aspekt der „modernen Architektur“, der sich der Moderne am stärksten zu widersetzen suchte: die unermüdlich vorgetragene These, die Architektur sei in allererster Hinsicht eine Raumkunst bzw. raumschöpferische Disziplin. Die gebetsmühlenhafte Wiederholung dieser These hat sich längst zu einem Dogma verhärtet.

Da ich weiß, dass ich gerade Gefahr laufe, mir viele Feinde zu machen, möchte ich betonen: Ich will nicht darauf hinaus, dass im Bauen die räumliche Imagination, das Denken im Raum und die Produktion von Raum keine Rolle mehr spielen, sondern dass Architekten zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegen Erfolg versprechende Versuche, die Architektur zu modernisieren, eine Raumdebatte anzettelten, die noch heute eine starke Leitbildfunktion innehat mit der Folge, dass das Misstrauen der älteren Kollegenschaft gegenüber der digitalen Architektur eher zu- als abnimmt.

Was ist mit diesen „Erfolg versprechenden Versuchen, die Architektur zu modernisieren“, gemeint? Dass die Avantgarde die „Entmaterialisierung“ des Bauens intendierte. Doch Vorsicht! Wenn wir diese Intention stur auf die Mobilitätsforderung der Moderne zurückführen, dann landen wir wieder nur in der Sackgasse der fehlgeschlagenen Modernisierungsversuche des 20. Jahrhunderts. Und zwar abermals verführt von der Schwerelosigkeitsidee der Konstruktivisten, die ihre Fortsetzung fand bei Buckminster Fuller (der die Qualität der Architektur zu einem Gewichtsproblem erklärte) und seinen Erben, den deutschen Leichtbau-Ingenieuren. Sie wissen ja: Die Zeltkonstruktionen Frei Ottos rufen den Eindruck der Entmaterialisierung nur mithilfe massiger Fundamente hervor, die unseren Augen verborgen bleiben. (Es ist beinahe so, als symbolisierten diese Fundamente unsere verleugnete Vergangenheit, die dem „leichtsinnigen“ Neubeginn der Bundesrepublik wie ein unsichtbares Gewicht an den Füßen hing..., Abb. 2).

Zum Glück gibt es noch eine andere Perspektive, aus der sich das vermeintliche Prinzip der Entmaterialisierung interpretieren lässt, wenn wir es nicht länger als Tribut an die Ökonomie und Mobilität, sondern an die moderne Ästhetik verstehen.



Abb. 2: Zeltkonstruktion von Frei Otto

Sie macht uns darauf aufmerksam, dass es im Neuen Bauen nie nur um das Leichtmachen des Schweren, sondern viel mehr um das Schwermachen des Leichten ging. Nicht also um eine Entmaterialisierung der Baustoffe, sondern um eine Materialisierung von Licht und Schatten, primären Formen und Farben.

Schon die französischen Revolutionsarchitekten wussten, was Le Corbusier 130 Jahre später zum Basiswissen der Architektur erklärte: „Unsere Augen sind geschaffen, die Formen unter dem Licht zu sehen.“ Deshalb möchte ich statt von Entmaterialisierung lieber von *Ephemerisierung* sprechen. Das Ephemere beschreibt eine ästhetische Wirkung, die aus dem Wunsch resultiert, die Architektur, die wie keine andere Kunst für Dauerhaftigkeit steht, der modernen Zeiterfahrung zu unterwerfen, damit auch sie den Charakter des Flüchtigen und Vergänglichen annimmt.

Die ephemere Architektur hat einen mächtigen Verbündeten – die Fotografie. Sie hält das Vergängliche fest und gibt dem Flüchtigen Bedeutung. Dauerhafte Bauwerke bieten effektvolle Kulissen für das pralle Leben, das sich auf opulenten Ölgemälden tummelt; hingegen tendiert die Fotografie dazu, Gebäude aus dem *Kontext des Lebendigen* herauszulösen, indem sie Menschen, Tiere und belaubte Bäume aus ihren Szenerien verbannt. Ihr Ehrgeiz besteht darin, das ephemere Haus und nicht das für die Ewigkeit gedachte Bauwerk zu ikonisieren. Zu diesem Zweck sprengte sie die Häuser der Zwanziger-Jahre-Avantgarde sogar noch aus dem *Kontext des Unlebendigen*: aus der indiskreten Nachbarschaft mit anderen Bauten.

Um ein Beispiel zu geben, komme ich kurz auf die Häuser der Weißenhofsiedlung zu sprechen. Wir feiern sie als Ikonen der „modernen Architektur“, obschon sie trotz der fortschrittlichen Intentionen ihrer Architekten keineswegs die schon damals erreichbare Modernisierung des Bauprozesses repräsentieren. Der Rationalisierungsgrad, den der „unmoderne“ Paul Schmitthenner auf der benachbarten Baustelle des Kochenhofs demonstrieren wollte, war eindeutig höher. Gleichwohl hinkte auch seine Bauweise weit hinter der industriellen Modernisierungsdynamik seiner Zeit hinterher (Abb. 3).

Dass auf dem Weißenhof dennoch die Tür zur Moderne einen Spalt breit geöffnet wurde, hat damit zu tun, dass die Gesamtplanung aus der Zuständigkeit Hugo Häring, der eine organische Siedlung bauen wollte, in die Hände Mies van der Rohes wanderte, dem eine Ansammlung spektakulärer Objekte vorschwebte. Entsprechend vergrößerte er den Abstand der Häuser, damit sie besser zur Geltung kommen konnten. Dieses Vorgehen entsprach der Ambition der Fotografen, die Vergänglichkeit des Neuen Bauens in unvergänglichen Bildern festzuhalten. Bilder sind unvergänglich, wenn sie das Flüchtige als Singularität inszenieren.

3. Die Würdigung des Ephemeren ist nicht an den Nutzer adressiert, den so etwas in der Regel nicht interessiert, sondern an den kunstsinnigen Betrachter. Er war von Anfang an beides: ein Fan der realen *und* der fotografierten Architektur. Der Betrachter löste den Anspruch der Mobilisierung, den die Moderne an die Architektur stellte, ein, indem er sich selbst in Bewegung setzte. So war er dazu fähig, das entvölkerte Architekturbild mit den Erfahrungen zu füllen, die sich bei seinen Erkundungsgängen eingestellt hatten. Doch so mächtig diese Erfahrungen auch sein mochten und weiterhin sind – das Verhältnis von modernem Betrachter und ephemeren Gebäude wird von Distanz geprägt.

Ich schlage vor, die „moderne Architektur“ insgesamt als ein Distanzierungsprojekt zu lesen, obschon alle Welt darin übereinstimmt, dass in der Moderne die enge funktionale Beziehung, in der Nutzer und Bauwerk seit jeher stehen, intensiviert werden sollte. In Wahrheit ging es aber nicht um die Herstellung einer größeren Nähe zwischen Mensch und Bauwerk. Viel eher sollte ihre funktionale Interaktion effizienter gestaltet werden.

Ein Beispiel: Die Rationalisierung der Hausarbeit durch die Frankfurter Küche sollte ja gerade nicht dazu führen, dass die Frauen (und vielleicht auch schon die Männer) länger in der Küche sind, sondern dass die Aufenthaltszeiten dort immer kürzer werden. Einerseits könnte man sagen, dass mit separater Küche und separatem Badezimmer der Luxus in die „Wohnung für das Existenzminimum“ einzog, andererseits bestätigen diese Räume die neue Regel, dass überall dort, wo es zur funktionalen Interaktion zwischen Mensch und Architektur kommt, das Gebot der Effizienz und Ökonomie vorherrscht (Abb. 4).

Die radikale Entmischung der Wohnfunktionen führte dazu, dass Kochen, Waschen und Körperpflege auf zwei, drei winzige Räume konzentriert wurden, denen eine wachsende Anzahl Quadratmeter gegenüberstanden, die funktional unspezi-



Abb. 3: Schönes Haus von Paul Schmitthenner

fisch bzw. multifunktional blieben, da nicht selten Wohn- und Schlafzimmer miteinander kombiniert wurden. Die Konzentration der funktionalen Interaktionen auf wenige Räume und ebenso die kompromisslose Entrümpelung der alten Wohnung, ihre „Befreiung“ von jeglichem Zierrat sowie allen Ecken und Kanten, die in der Vergangenheit dazu dienten, dass sich Haus und Nutzer ineinander verhaken konnten – all das führte dazu, dass von nun an Mensch und Architektur „getrennte Wege“ gingen...

Paradoxerweise hat so gerade das funktionalistische Bauen zur Ästhetisierung der Architektur beigetragen. Es hat ihren Nutzwert auf wenige Funktionsräume reduziert, deren Zahl mit der Zeit noch abzunehmen scheint. Das hat zur Folge, dass wir die Architektur immer weniger im handfesten Sinn gebrauchen. Zugleich wächst in dem Maß, in dem die funktionale Bindung zwischen Mensch und Haus schrumpft, unser ästhetisches Interesse an der Architektur. Der Beobachter in uns gewinnt die Oberhand über den Nutzer. Wir finden zunehmend Geschmack an der rein visuellen Präsenz der Architektur, während die Erfahrung konkreter Räume allmählich an Faszination verliert. Das nenne ich modern.

4. Natürlich provozierte die zunehmende Dominanz des Bildes über den Raum raschen Widerspruch. So bei Bruno Taut, der Corbusier an den Pranger stellte. In *Krisis der Architektur* (1929) beschimpft er



Abb. 4: Frankfurter Küche (Schütte-Lihotzky)

den Wahlfranzosen als „Salonästheten“, der keine Häuser baue, sondern Bilder. Und hielt ihm entgegen: „die beste Architektur lässt sich nicht fotografieren. *Sie ist und bleibt Raumbildung*, und von einem Raum kann man höchstens Einzelheiten zeigen. Das, was seinen eigentlichen Wert ausmacht, entzieht sich *jeder* bildlichen Wiedergabe.“ Also nicht nur der fotografischen! Damit gab sich Taut als treuer Parteigänger von Adolf Loos zu erkennen.

Loos scheint zu seiner Zeit der einzige gewesen zu sein, der den Zusammenhang begriff zwischen der ästhetischen Aufwertung der Architektur zu einer *Bildkunst*, die bereits das 18. Jahrhundert (der Klassizismus) besorgt hatte, und ihrer ästhetischen Deklassierung zu einer *Raumkunst*, die das 19. Jahrhundert intendierte. Loos zog aus dieser Polarität die falsche Konsequenz, die Architektur habe in Zukunft zweierlei zu leisten: 1. müsse sie durch einen „großen Baukünstler“ vom Schläge Schinkels wieder zur Antike zurückgeführt werden, damit sie Kunst im traditionellen Sinne bleiben könne; 2. solle sich die Architektur zu einer raumbildenden Disziplin fortentwickeln, die modern genannt zu werden verdient, weil sie sich gerade nicht als Kunst versteht. Mit anderen Worten: Die Architektur soll sowohl eine *unmoderne Kunst* bleiben als auch eine *moderne Nichtkunst* werden. Als unmoderne Kunst ergreift sie *Partei für das Bild* und ist für die Gestaltung der öffentlichen Schauseite des Hauses, die Fassade, zuständig. Als moderne Nichtkunst ergreift sie *Partei für den Raum* und ist für die Gestaltung der Privatsphäre des Hauses zuständig.

Kunst ist Raumarchitektur deshalb nicht, weil ihr ästhetisches Autonomisierungspotenzial geringer entwickelt ist als das der Malerei und der Musik. Loos dachte, wenn Architektur ihre raumschöpferische Kompetenz, die sie allen anderen Künsten voraussetzt, stärker ausbildet, dann wächst nicht ihr Kunstcharakter, sondern ihre Anpassungsbereitschaft an den Alltag. Sie wird umso praktischer, desto raumkreativer sie sich gibt. Als Raum rückt sie uns nahe, als Fläche gewinnt sie Abstand. Der

distanzierenden Wirkung, die von einer Fassade ausgeht, steht das Nähegefühl gegenüber, das Räume im Innern eines Hauses erzeugen. Der Ausbau dieser räumlichen Nähe zum Menschen erschien Loos als der wichtigste Trumpf, den die Architektur besitzt, um in der Moderne anzukommen.

6. Entsprechend hätte er behauptet, das puristische Äußere seiner Häuser erscheine nur modern, sei es aber nicht, drum lasse es sich ja auch verlustfrei fotografieren. Das, was den Namen Architektur zu Recht trage, spiele sich allein im Innern der Häuser ab, dem Nährboden moderner Subjektivität. Loos vertrat die Auffassung, nur in der Privatheit könne sich ein Höchstmaß individueller Freiheit entfalten. Hingegen stecke der öffentliche Raum voller Tücken. Tückisch ist daran, dass wir in ihm beobachtet und überwacht werden. Schon deshalb sollten Menschen *und Häuser* auf die öffentliche Präsentation ihrer Eigenarten verzichten und sich einer vornehmen Neutralität befleißigen (Abb. 5, 6).

Wahrhaft moderne Architektur produziert private Räume, die nicht der Freiheit der Kunst, sondern der Autonomie des modernen Subjekts dienen, und sie produziert Fassaden, die sich dem Ornament verweigern, um in der modernen Öffentlichkeit ein bescheidenes Bild abzugeben. Umso mehr sich das moderne Subjekt individualisiert und in seiner Privatsphäre aus der Rolle fällt, die es im öffentlichen Leben ausfüllt, umso mehr es also zu Hause seine Form verliert und sein Interieur entsprechend bequemer gestaltet, desto formvollendeter sollte es sich außerhalb seiner vier Wände geben.

Architekten sind laut Loos modern, wenn sie den Fortschritt der Kultur am wachsenden Selbstbestimmungsrecht des Menschen messen, das sich natürlich in einem weit langsameren Tempo vollzieht als die Autonomisierung der Kunst. Als Kunst würde die Architektur den Menschen untreu. Als Raum befriedigt sie unsere Wünsche nach Intimität. Für Loos standen die Freiheitsspielräume des modernen Subjekts und die Bedürfnisse der modernen



Abb. 5, 6: Opulentes Interieur und schlichte Fassade von Loos

Öffentlichkeit im Widerspruch zueinander. Sein Votum für eine Raumarchitektur, die sich der Fotografie verweigert, stellte sich schützend vor die Privatsphäre seiner Wiener Bauherren.

7. Die Furcht, dass sich neue Medien in den Dienst des Überwachungsehrgeizes moderner Staaten stellen, ist seitdem noch gewachsen. Das Raumdogma kann daher als Folge einer berechtigten Angst verstanden werden. Andererseits ist auch Folgendes zu bedenken: Als Loos die Einheit von Raum und Privatheit zum Bündnis aufrief gegen den Schulterchluss von Bild und Öffentlichkeit, wurde die Architektur in ein enormes Dilemma gestürzt. Als modern diskutiert werden kann ja nur, was einen hohen Aufmerksamkeitswert besitzt und entsprechend öffentlich verhandelt wird. Fotografen meiden Architekten, deren amorphe Räume mit der anarchischen Individualität ihrer Bewohner paktieren. Zum Bild wird allein, was an den Menschen und ihren Häusern „ästhetisch“ ist im Sinne einer Purifizierung, die den Dingen und Lebewesen das *principium individuationis* austreibt, damit sie formstrenge und ephemere werden.

Das Bild, ob als analoge Zeichnung, als Fotografie oder als digitale Computergrafik, ist das genuine Medium, durch das die Moderne Eingang sucht in die Architektur. Der Raum wird nicht etwa durchs Bild abgelöst, sondern bestimmte Auffassungen und Produktionsweisen des Räumlichen durch andere ersetzt, die auf Bildern geboren wurden. Inzwischen jedoch scheint es so, als wollten die Räume die Bilder nicht mehr verlassen. Während man bei den französischen Revolutionsarchitekten noch der Meinung sein konnte, sie imaginierten Bauten, die gewiss einst mit Stein und Beton realisiert würden, präsentieren uns digitale Bilder eine Architektur, die schon existiert, und zwar in *ubiquitärer* und in *pervasiver* Form:

In *ubiquitärer* Form tritt uns die Architektur als die fix und fertig gebaute Welt vor Augen, die uns in Gestalt unserer Städte und verstädterten Regionen auf Schritt und Tritt verfolgt. Diese Allgegenwart des Gebauten lässt sich kaum mehr ergänzen, nur noch reparieren und modernisieren.

In *pervasiver* Form verschwindet die Architektur vor unseren Augen als Teil einer unsichtbaren Welt, die sich in Alltagsgegenständen, technischem Gerät und Gadgets aller Art verborgen hält. Diese alles durchdringende Realität der Netzwerk-Architekturen erweitert und erneuert sich ständig. Digitale Kommunikationsnetze sind daher die Areale, in denen die Neubaugebiete der Zukunft ausgewiesen werden. Es scheint daher, als korrespondiere den schrumpfenden Städten des *First Life* die rasant wachsende Realität des *Second Life*.

Loos ging noch davon aus, dass die gebaute Architektur das einzige Medium ist, in dem sich die Produktion von Räumen vollzieht. Wir dagegen

sind auf der Suche nach neuen Handlungsfeldern längst in der virtuellen Welt fündig geworden. Inzwischen spricht einiges dafür, dass die digitalen Architekten des 21. Jahrhunderts eine Welt entworfen werden, in der die Ephemerisierung der Architektur und die Entdeckung neuer Räume in eins fallen (Abb. 7).

Da nun aber die jungen Generationen bei der Aneignung digitaler Räume sich oft genug auf sich selbst verlassen müssen und weil dabei nicht immer etwas Überzeugendes herauskommen kann, wächst die Skepsis der Professoren. So haben wir es also mit zwei fundamentalen Umbrüchen zu tun: einerseits mit einem radikalen Wandel der Konzeption von Räumen, die ihre Identität nicht mehr aus dem Gegensatz zur Fotografie beziehen, sondern Bilder sind und Bilder bleiben. Und zum anderen mit der Tatsache, dass sich dieser Wandel zu einem beträchtlichen Teil außerhalb der Lehre vollzieht. Ein neuer Generationenkonflikt steht uns ins Haus, der nicht von unterschiedlichen politischen Auffassungen getragen, sondern durch veränderte Bedingungen in der technischen Sozialisation hervorgerufen wird. Wir Älteren sollten daher bedenken, dass die neuen Räume, die auf den Bildschirmen gebaut werden, ein Abbild dieser veränderten Bedingungen und der ihnen entspringenden neuen Arbeits- und Lebensformen sind.

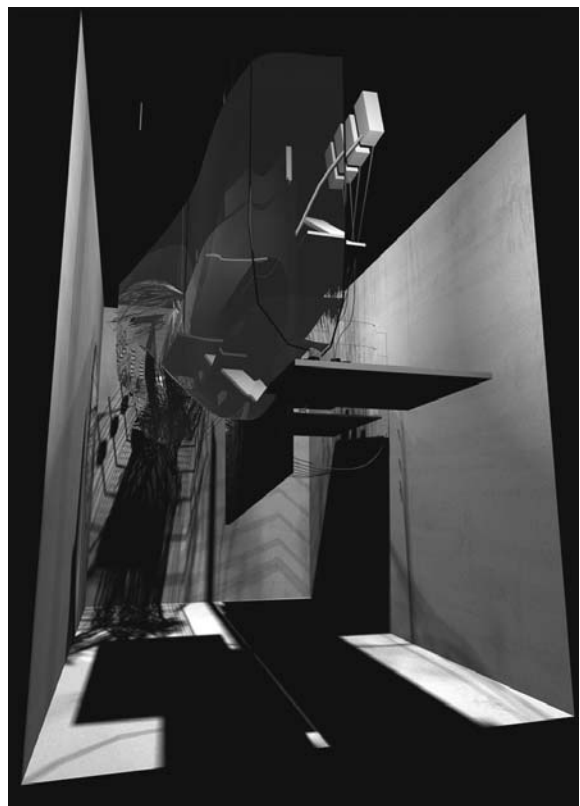


Abb. 7: Ausschnitt aus Andreas Martinis Diplomarbeit

8. Um zum Schluss zu kommen, fasse ich meine Thesen zusammen:

1. Der Mobilitätsdruck und die verschleppte Industrialisierung führten dazu, dass die „modernen Architekten“ die Moderne im *Medium des Bauens* verpassten.

2. Durch die sinnlich-symbolische Aneignung des gesellschaftlichen und technischen Fortschritts berührte die Avantgarde-Architektur die Moderne im *Medium des Bildes*.

3. Das Neue Bauen erschien modern, weil die Fotografie seinen ephemeren Charakter betonte bzw. den Versuch belohnte, das Leichte schwer (= wichtig) zu machen.

4. Das Raumdogma reagiert seit jeher auf Ängste, die durch das Aufkommen neuer Medien erzeugt werden und bezweckt die Aufwertung traditioneller Arbeitsweisen.

5. Loos bekannte sich zum Raum, um die Individuation des modernen Subjekts vor den neugierigen Augen einer übergriffigen Öffentlichkeit zu schützen.

6. Heutzutage verbindet sich mit dem Raumdogma vor allem die irrige Vorstellung, die dreidimensionale Präsenz der Architektur sei sinnlicher als ihre zweidimensionale.

7. Richtig ist dagegen, dass uns gezeichnete, fotografierte und digitale Architekturen Vorstel-

lungswelten erschließen, die ebenso konkret sind wie die gebaute Realität

8. Mit der ephemeren kündigte sich eine pervasive Architektur an, die die Grenzen zwischen realer und virtueller, privater und öffentlicher Welt zu Fall bringt.

Das Bild ist unser letzter Kontakt zu einer Realität, die gerade im Begriff ist, unsere Erfahrungswelt zu verlassen. Digitale Bilder dokumentieren diesen Prozess, stehen aber auch in seiner Verantwortung. Es wäre falsch zu denken, die digitale Bildarchitektur würde nur die imaginäre Welt unserer Fantasien, Ideen und Visionen spiegeln. Sie repräsentiert zunehmend eine materielle Realität, die wir aus den Augen verlieren, weil wir sie nicht mehr sehen. Irgendwann werden nur mehr Bilder Auskunft über eine Technikentwicklung geben können, die sich der Dialektik des Nirgendwo- und Überallseins verdankt. In dem Moment, in dem die miniaturisierte Computertechnik unsichtbar geworden ist, wird sie die realste Technik sein, die wir je hatten, weil sie uns völlig durchdringt und beherrscht. Die digitale Architektur gibt dieser Entwicklung nach und entwirft für sie die Räume, in denen wir miteinander kommunizieren und interagieren. Schon jetzt.