

Tamara Härty **Die Tausend Träume von Stellavista**

*

Tamara Härty **Die Tausend Träume von Stellavista**

Inhalt

1.	Einleitung	9
2.	Die Tausend Träume von Stellavista	11
2.1	Nacherzählung der Geschichte	
2.2	über "Die Tausend Träume von Stellavista"	23
2.3	Grundlagen zu psychotropischen Häusern	27
3.	psychotropische Häuser im Kontext	
3.1	J.G. Ballard	40
3.2	Architektur bei Ballard	48
3.3	Sciencefiction, "new wave", "inner space"	53
3.4	zeitlicher Kontext	56
3.5	Erkenntniserweiterung durch Bewusstseinerweiterung	63
3.6	Crash und die letzte Szene von "Die Tausend Träume von Stellavista"	74
4.	theoretische Untersuchung des psychotropischen Hauses	
4.1	Theorie des psychotropischen Hauses	77
4.2	psychotropische Architektur in Abgrenzung zu anderen Theorien	80
5.	abschließende Gedanken	98

Einleitung

1962 schrieb der britische Sciencefiction Autor James Graham Ballard eine Geschichte, die unter dem Titel "*The Thousand Dreams of Stellavista*" 1971 veröffentlicht wurde. In ihr behandelt er das Phänomen psychotropischer Häuser.

Psychotropische Häuser bei Ballard können von skurriler Erscheinung sein und unterscheiden sich von statischen Häusern sowohl durch ihre Beweglichkeit, ihre Interaktivität, wie auch durch ihr inneres Wesen, das sie im Laufe ihrer Existenz herausbilden. Sie verfügen über die Fähigkeit sich dem Bewohner in höchstem Maß anzupassen, aber auch ihn zu dominieren, dessen Gefühle und Stimmungen aufzunehmen, zu speichern und umgekehrt zu kontrollieren. Mit wachsender Zeitspanne des Gebrauchs baut sich ein emergenter Kreislauf von Rückkopplung, Feedback und Korrelation zwischen dem Bewohner und dem Objekt auf. Architektur wird so zum Speicher von Informationen und gewinnt an eigenständiger Lebendigkeit.

Aus Ballards Text ergeben sich daher vielerlei Fragen. Es geht einerseits darum die Rolle des Autors und dessen Sichtweise zu erforschen, dessen persönlichen Hintergrund und zeitlichen Kontext der Geschichte zu betrachten. Es handelt sich bei den psychotropischen Häusern vielleicht um eine Fiktion von metaphorischer Bedeutung die als Bild zu verstehen ist. Andererseits geht es um eine mögliche architekturtheoretische Positionierung. Es stellt sich dabei die Frage nach dem verborgenem Schema hinter der Idee der psychotropischen Häuser und wie diese genau verstanden und gedacht werden kann. Welche Position nimmt Ballards Fiktion im Diskurs um eine erweiterte Dimension der Architektur ein. Sie erschließt damit einen neuen unsichtbaren und unfassbaren architektonischen Raum.

Die Tausend Träume von Stellavista

Howard Talbot erzählt die Geschichte, wie er und seine Frau Fay nach Vermilion Sands kommen, einer halbverlassenen, relativ unbekanntem Wüstenkolonie, einstiger „Tummelplatz von Filmzaren, steuerflüchtigen reichen Erbtöchterinnen und exzentrischen Kosmopoliten, aus jenen fabelhaften Jahren vor der Rezession.“⁽¹⁾ Vermilion Sands hat seinen Höhepunkt bereits überschritten und ist ein Schatten seiner selbst. Leer stehende nachgeahmte Palazzos, ausgetrocknete zweistöckige Schwimmbäder und vernagelte Türen werden langsam vom roten Sand der Wüstenlandschaft verschlungen. Der ganze Ort ist dekadent, überall falsche Fassade, „herunter gekommen wie ein verlassener Vergnügungspark, aber es lag genug bizarre Extravaganz in der Luft, um einen spüren zu lassen, dass die Großen erst abgereist waren.“⁽²⁾

Auf der Suche nach einem ansprechenden und auch finanziell geeigneten Haus, durchforsten Howard und Fay zusammen mit Stammers, dem jungen Immobilienmakler, Vermilion Sands.

Das erste Haus wird besichtigt und mit folgendem Satz in die Geschichte eingeführt: „Ein Haus, ganz in der Nähe von Stellavista und M, hätte sogar einen alten Surrealisten auf einem Herointrip aus der Fassung gebracht.“⁽³⁾ Ballard lässt hier persönliche Verknüpfungspunkte anklingen, die ihn in seiner Arbeit beschäftigt haben, wie der Diskurs der 60er Jahre um Bewusstseinsweiterung durch Drogen und die Verknüpfung zur surrealistischen Kunst.

Das Haus gleicht einem riesigen Mobile, das an einem Betondavid hängt. Alu-

(1) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 39

(2) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 39

(3) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 39

miniumkugeln, beherbergen die Wohnbereiche und ruhen hinter wuchernden Rhododendern. In Klammern gesetzt taucht erstmalig scheinbar beiläufig auf: „(alle Häuser in Vermilion Sands sind selbstverständlich psychotropisch ⁽⁴⁾)“. ⁽⁵⁾

Im Zuge der Hausbesichtigung folgt die erste Beschreibung und Erklärung der Idee psychotroper Häuser.

Um das ganze Wesen des Hauses spüren zu können muss es eingeschaltet werden. Es erwacht dadurch und reagiert sofort auf die Lebewesen in seinem Umfeld und Inneren. Das gerade besichtigte Haus beginnt zu rotieren, erscheint „unsicher“, „beunruhigt“, „zittert“ und „zuckt plötzlich erschrocken zurück“, der Eingang zieht sich zusammen, verhält sich abwehrend. Das Haus war vor acht Jahren für einen „TV-Mogul“ gebaut worden. Es hat einen langen Stammbaum, der über die unterschiedlichen Bewohner und Nutzungen Auskunft gibt: „zwei Filmsternchen, ein Psychiater, ein Ultraschallkomponist (der verstorbene Dimitrij Schochmann - ein notorischer Verrückter, ich erinnerte mich, dass er einen Haufen Gäste zu seiner Selbstmordparty eingeladen hatte, dass aber niemand erschienen war, um sich das Schauspiel anzusehen; aus Ärger vermurkste er den Versuch) und ein Automobiltilist“ ⁽⁶⁾. Daraus ergibt sich eine Überlagerung verschiedener Identitäten, die unterschiedliche Reaktionen hervorrufen. Das Haus reflektiert traumatische Erlebnisse, negative Gefühle und Feindseligkeiten. Mit diesem erlernten Repertoire vorheriger Besitzer reagiert es auf Besucher und Bewohner, beeinflusst sie wiederum in ihren Wahrnehmungen und Empfindungen.

(4) Der Begriff „psychotropisch“ kommt aus dem Griechischen und bedeutet „auf die Seele wirkend“ (griechisch ψυχή = Seele und τρόπος = Richtung). Als Synonym wird auch „psychoaktiv“ verwendet. Substanzen, die psychische Prozesse beeinflussen, haben eine psychotrope Wirkung und können Sucht hervorrufen. Gemeint sind damit Drogen, Psychopharmaka, Kaffee, Zigaretten und der gleichen.

(5) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 40

(6) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 40

Ballard erklärt weiter das Funktionsmodell. Die technische Leistungsfähigkeit wird in Pferdestärken und Elastizitätsmodul gemessen. Die inneren Werte und Wesenzüge können aber nur im Selbstversuch erfahren werden, da psychotrope Häuser auf verschiedene Charaktere differenziert und individuell reagieren. Die Wände sind aus weißem, flexiblem Plastex, das sich opak, farbig, fleckig, der Situation anpasst, sich verformt, zu Vorsprüngen extrudiert, sich um die Gestalt eines Körpers schmiegt oder presst. Es ist die Rede von schlecht verheilten Verletzungen und Rückkopplungen eines Herzleidens, „explosiver Dekompression“ ⁽⁷⁾.

Plötzlich hebt sich die Decke des Wohnzimmers enorm an, pulsiert und erzeugt dadurch einen starken Sog ins Hausinnere. Als Stammers und Howard es gerade noch schaffen Richtung Eingang zu fliehen sehen sie Fay, die an der Schalttafel am Volumenregler spielt, der normalerweise mittel/voll eingestellt sein sollte. Hier kann die Intensität der PT-Reaktionen gesteuert werden.

Nach dem bedrohlichen Übergriff des Hauses entscheiden sich Howard und Fay es nicht zu kaufen. Die Suche geht weiter.

Howard ist Anwalt, plant im 30km entfernten Red Beach eine Anwaltskanzlei zu eröffnen und erhofft sich in Vermilion Sands prozessfreudige Mandanten zu gewinnen. Fay wird als naiv, unschuldig, bodenständig, vom Land, blond mit Pony, klein, kindlich, „gutbürgerliche Hausfrau“, ohne weitere genaue Auskunft über Ausbildung oder etwaigen Beruf in die Geschichte eingeführt.

Anfangs spricht Howard bereits davon, wieviel Freude Fay und er bei der Haus-suche hatten, „trotz der unechten Fassade bürgerlicher Respektabilität.“ Er erhofft sich einen positiven Beitrag zu der täuschend, maroden Beziehung ihrer Ehe,

(7) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 42

durch das Wohnen in spannungsfreier, harmonischer Architektur. *„In den letzten Jahren war unser Verhältnis immer brüchiger geworden, und ein wirklich gut integriertes Haus mit gesunden Reflexen – sagen wir, denen eines wohlhabenden Bankpräsidenten und seiner ergebenen Gattin – würde viel dazu beitragen, die Risse unserer Ehe zu heilen.“*⁽⁸⁾ Es entsteht ein Geflecht an Abhängigkeiten und Beeinflussungen zwischen Haus und Bewohnern. Architektur beteiligt sich also aktiv, ist Rollenträger im sozialen Gefüge und bildet ein Kollektiv mit den Bewohnern.

Die ganze Welt in Vermilion Sands ist trügerisch, falsch und vorgetäuscht, gibt vor etwas zu sein, dass sie nicht ist, will entlarvt werden, obwohl nichts dahinter zu stecken scheint. Alles ist eben erst vorbei und über den Höhepunkt hinaus, der Erfolg, Glamour, die Party, der Spaß, die Saison, es ist Abend im Wüstenkurort, die Blütezeit ist überschritten und verfällt der Dekadenz. Der äußere Zustand der Gebäude, die gebaute Umgebung, das Materielle und die gesamte Landschaft wird zum Spiegel der maroden Scheinwelt der Gesellschaft.

Nach weiteren Besichtigungen eines umgebauten U-Boot-Bunkers und eines zitternden assyrischen Zikkurat ist schließlich Stellavista 99 an der Reihe. Die Besitzerin, Emma Slack, ist ohne weitere Angaben zu ihrer Person als Einzige im Stammbaum genannt. Die erste Begegnung mit dem Haus stimmt Fay misstrauisch, überzeugt jedoch Howard, der großes Potenzial zu Leidenschaft und mysteriösem Temperament darin verspürt. Als er erfährt, dass das Haus einstmals Gloria Tremayne gehörte, deren richtiger Name Emma Slack war, erinnert er sich sofort an sie. Er kannte sie von einem Prozess her, in dem er ihrer Verteidigung angehörte. Sie war Filmschauspielerin und es ging um Mord an ihrem Mann, dem Architekten Miles Vanden Starr, der dieses Haus für sie gebaut

(8) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 44

hatte. Jeder wusste, dass sie es gewesen war, die ihn ermordete, aber man konnte es nicht nachweisen. Ihre kühle Schönheit und undurchsichtige Fassade begeisterten Howard ohne je einen Blick auf ihre Persönlichkeit werfen zu können. Er verliebte sich schon damals in sie. Nach einem Autounfall verschwand sie in der Trinkerheilanstalt und Nervenklinik, starb 5 Jahre später.

Das Haus ist super günstig, 25.000,- .

Howard verspricht Fay einen neuen Nerzmantel von dem ersparten Geld.

– Sie kaufen es.

Mit dieser relativ kurzen Vorgeschichte kommen die beiden am zentralen Ort der Geschichte – Stellavista 99 – an, der Kulisse, dem Spiegel, oder Auslöser der weiteren knappen Handlung, die Ballard dazu benutzt seinen psychotropischen Entwurf umfangreich auszuführen.

Stellavista 99 erscheint in Form einer riesigen Orchidee, in mitten eines blauen, runden Kieshofes auf einer flachen Betonplattform. Die Einfahrt ist von wuchernden Magnolien gesäumt, wird von den beiden weißen Plastexflügeln des Hauses überragt, die auf der einen Seite Wohnraum, auf der anderen Seite Schlafraum beherbergen. Die Flügel sind durch eine dreigeschossige, zentral gelegene „Birne“ verbunden, in der sich die Küche befindet. Zwischen ihnen spannt sich eine Terrasse mit herzförmigem Glas-Swimmingpool, durch den man auf den blauen Kies sieht und einer Glastreppe hinunter in Einfahrt und Garten. Es ist in gutem Zustand, die feinen Adern und Nähte des Plastex sind glatt und gerade, wie die eines Blattes. Zudem ist das Haus hervorragend ausgestattet, mit Partyraum, Bibliothek, Chauffeurwohnung, großem Garten voller Schönheit und Einfachheit mit „überwiegend flexiblen Polyurethan Dauerstauden“, einer automatisierten zweistöckigen Küche, mit einer Vielzahl an Chromteilen, Knöpfen und Steuerpulten, wie ein Labor.

Ballard macht in den wenigen Skizzen psychotropischer Häuser, die er im Text anreißt deutlich, dass das Aussehen nicht nur variiert, sondern sehr unterschiedlich ausfallen kann. Es ist nicht gebunden an unkonventionelle Bauweise, organische Formen, Bubble-Architecture oder poparchitektonische Gebilde. Es können genauso gut alte U-Bootbunker, Villen oder historisch anmutende Gebäude sein, die die Fähigkeit besitzen psychotropisch wirken zu können.

„Gleich am ersten Tag vernachlässigte ich Fay. Wir kämpfen beide mit den üblichen psychischen Anpassungen, mit denen jedes Ehepaar beim Einzug in ein neues Haus fertig werden muss - das Auskleiden in unserem Schlafzimmer in der ersten Nacht war wie eine Wiederholung der Hochzeitsnacht -, aber ich ging darüber hinaus vollkommen in der merkwürdig erregenden Person Gloria Tremayne auf und suchte nach ihr in jedem Alkoven und jeder Nische.“⁽⁹⁾

Howard hört träumerisch Musik, genießt die melodische Reaktion des Hauses auf Töne, Harmonie und Geschwindigkeit, durch die Anpassung in Farbe, Form und Stimmung. Er wandelt Gloria suchend umher. Fay dagegen macht einige Versuche sie *„herauszuekeln, indem sie die Volumensteuerung vor- und zurückdrehte, maximalen Basislift einstellte – was die maskulinen Reaktionen hervorhob – und minimalen Altolift.“* Später stochert sie mit dem Schraubenzieher in der Gedächtnistrommel.

Auffällig wird an dieser Stelle, die Banalität der technischen Konstruktion, die Ballard für seine Beschreibung gezielt auswählt – Gedächtnistrommel, Schaltknöpfe, Ein- und Ausschalter – . Offensichtlich gibt es die Möglichkeit die Intensität über den *„Volumenregler“* zu steigern und eine Gewichtung männlicher und weiblicher Ausstrahlung vorzunehmen. Die Begriffe *„Altolift“* für weibliche Schwingung und *„Basislift“* für männliche Schwingung fallen nur nebenbei,

(9) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 51

ausschließlich in dem eben angeführten Zitat und werden nicht weiter erklärt. Die technische Ausführung des Apparates Haus scheint für Ballard also von untergeordneter Wichtigkeit.

Stichelnde Dialoge und emotionale Atmosphären der Bewohner werden zum Auslöser der psychotropischen Reaktionen des Hauses.

Howard: *„«Liebling du wirst schon wieder viel zu intuitiv. Entspann dich, versuch nicht, alles durcheinander zu bringen!»*

Fay: *«Durcheinanderbringen – ? Howard, wovon sprichst du? Habe ich kein Recht auf meinen eigenen Mann? Ich habe es satt ihn mit einer mordenden Neurotikerin zu teilen, die schon fünf Jahre tot ist. Es ist absolut gespenstisch.»⁽¹⁰⁾*

Der Raum wird dunkel und bewölkt, wie an einem Unwettertag, man hat für einen Augenblick die Orientierung verloren, die Perspektive verschiebt sich mit den Korridorwänden. Zornige Adern treten hervor, es wird schiefgrau, die Decke zittert, der Luftdruck steigt und die Wut auch. Gloria Tremayne war durch die männliche Präsenz Miles Vanden Starrs verdrängt worden. Die Wände verkrampfen und strahlen *„neurotische Feindseligkeit“* aus. *„... zum erstenmal seit unserem Einzug hatte ich meine normale Perspektive wiedergewonnen. Die Stimmung von Zorn und Groll hielt sich bemerkenswert lange im Wohnzimmer, viel länger als nach so einem kleinen Krach zu erwarten gewesen wäre.“⁽¹¹⁾*

Ballard beschreibt hier das Eingreifen des Hauses in das Wesen von Howard seit dem ersten Betreten. Es findet Manipulation statt, die wie es scheint sehr einseitig gelagert ist. Die Einflussnahme erfolgt vor allem vom bereits vorgeprägten Haus auf den Bewohner und weniger vom neuen Bewohner zurück auf das Haus.

(10) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 52

(11) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 53

„Nur allzubald begann ich den Charakter von Vanden Starr anzunehmen und meine verstärkte Verärgerung über Fay brachte das Haus nur zu einer noch stärkeren Feindseligkeit.“⁽¹²⁾ Sensozellen versuchen den Ärger und Wut aus Howard herauszuziehen und in die Atmosphäre zu vergießen. Plötzlich schreit Fay im Wohnzimmer. Eine große Blase Plastex ist aus der Decke herausgetreten, drückt Fay ins Sofa und ihr so die Luft ab. Howard hebt das graue Zeug zur Seite und Fay beginnt zu weinen.

Einige Tage später, nach dieser Mordattacke des Hauses, kann Howard dem Küchen-Memophon die Nachricht entnehmen, dass Fay zu ihrer Schwester gezogen ist und die Nase voll hat. Erleichtert glaubt er daran, dass sich Vanden Starr wieder zurückzieht und die Stimmung anfänglicher Romantik und Idylle wieder einkehrt, die geliebte Gloria wieder in den Vordergrund rückt und mehr sichtbar wird.

In Ballards Gesamtwerk gibt es keine intakten Beziehungen. Meistens sind es Männer mittleren Alters, die der Mittelklasse angehören mit gehobenem Beruf, wie Anwalt, Architekt oder Arzt. Aus seiner beobachtenden Position heraus schreibt Ballard fast immer in der dritten Person.

Einige Tage nach Fays Abreise wird klar, dass das Haus eine eigene Existenz angenommen hat, die sich unabhängig von Howards Verhalten entläd. Zwei Monate später reicht Fay die Scheidungspapiere ein und obwohl Howard versucht schlichtend einzugreifen ist nichts daran zu ändern. Er wird immer ärgerlicher darüber, dass sie am Telefon viel besser, entspannter und glücklicher klingt. Erst recht als er erfährt, dass sie wieder heiraten möchte.

Zum ersten Mal ist davon die Rede, dass Howard wütend einen Ausflug in die Bars von Red Beach macht und so Stellavista 99 verlässt. Er kehrt betrunken zurück, überfährt die Magnolien, rammt das Auto, verklemmt den Schlüssel, beschädigt beide automatischen Türen, legt Wagners Götterdämmerung auf, geht in Fays Schlafzimmer, tritt einen Schrank ein, wirft die Matratze umher, „ließ durch eine Salve von ausgesuchten saftigen Aussprüchen die Wände buchstäblich blau anlaufen.“ Er verschüttet den Flascheninhalt in Fays Bett und wandert in sein Zimmer, in dem er mit Zigarrenstummel einschläft und erst aufwacht als dubiose Stille herrscht.

„Irgend etwas hatte die normale Perspektive des Raumes verändert. Während ich versuchte, meine Augen auf die graue Wellenbewegung in der Decke einzustellen, war mir, als hörte ich draußen Schritte. Tatsächlich begannen sich die Korridorwände leicht zurückzuziehen, der Eingang, normalerweise ein fünfzehn Zentimeter breiter Schlitz, hob sich, um jemanden einzulassen. Nichts kam hindurch, dennoch weitete sich der Raum, um eine zusätzliche Anwesenheit unterzubringen, die Decke wölbte sich nach oben. Erstaunt versuchte ich meinen Kopf stillzuhalten und beobachtete, wie die unbesetzte Druckzone sich schnell durch den Raum auf das Bett zubewegte. Ihre Bewegung war von einem Dom in der Decke begleitet. Die Druckzone hielt am Fußende des Bettes an und zögerte einige Sekunden. Aber statt sich zu stabilisieren, begannen die Wände unglaublich schnell zu vibrieren, auf sonderbare Weise zu zittern und ein Gefühl von großer Dringlichkeit und Unentschlossenheit auszustrahlen. Dann wurde der Raum plötzlich still. Eine Sekunde später, als ich mich auf einen Ellbogen gestützt aufrichtete, zog sich der Raum in einem gewaltigen Krampf zusammen, verbog die Wände und hob das Bett in die Höhe. Das ganze Haus begann zu schaukeln und sich zu drehen. Das Schlafzimmer zog sich, von diesem Anfall erfaßt, zusammen und weitete sich wieder wie die Kammern eines sterbenden Herzens; die Decke hob

(12) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 53

und senkte sich, der Fußboden schwankte.“⁽¹³⁾

Howard findet sich in einer drei Meter grossen Kugel gefangen, die Luftzufuhr wird abgeschnitten, beide Identitäten – Haus und Bewohner – ringen mit ihren Willen gegeneinander, es wird dunkel, riesige Adern pulsieren, bis das „Kokon“ schließlich zerreißt, genau wie das gesamte Haus. Es zerbricht, wie eine zertretene Blume in Mitten des schwarzen Wassers des ausgelaufenen Swimmingpools. Im Garten steht Stammers. Die Polizei war gerade gegangen, man könne ja kein Haus verhaften.

Stammers: *„Das Haus muss wahnsinnig gewesen sein ... es braucht einen Psychiater.“*
Howard: *„Da haben sie recht. Und genau das war meine Rolle - die ursprüngliche traumatische Situation wieder zu rekonstruieren, um die Spannungen im Material freizusetzen.“*

Howard behält Humor und will zur Verwunderung Aller weiter dort wohnen, lässt das Gebäude vorerst ausgeschaltet. Er bringt es aber wegen seiner Verbundenheit zu Stellavista 99 nicht fertig die Gedächtnistrommel zurückzusetzen. *„Eines Tages in naher Zukunft muss ich das Haus noch einmal anschalten, soviel weiß ich; mag es ausgehen, wie es will.“*⁽¹⁴⁾

Mit diesem Satz beendet Ballard die Geschichte. Gedanklich vor dem Hintergrund des letzten Bildes, das in den Köpfen der Leser anhält. Ein zerbrochenes riesiges weißes Ding, das er psychotropisches Haus nennt. Was aber eher einem Lebewesen gleicht, oder doch einer Maschine? Das bleibt zu prüfen. – Es liegt wie eine Skulptur in seinem völlig zerstörten Garten, seinem selbst aus sich er-

⁽¹³⁾ „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 59

⁽¹⁴⁾ „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 63

gossenem Wasser. Die frische Eruption, das Aufbäumen in Selbstzerstörung, die Verletzungen sind noch zu spüren und auch deutlich erkennbar. Das Szenario aber ist jetzt vollkommen ruhig, wie ein Foto – ein Stilleben des Zustandes nach einer Katastrophe. Ballard verwendet Bilder und Elemente die ihn in seinen Erzählungen häufig begleiten, der leere Swimmingpool, das versiegende Wasser, der Unfall als letzter Crash vor der Stille.

Die einzige vergleichbare Stelle, in der ähnlich stillstehend bildhaft beschrieben wird, ist die erste Darstellung des Hauses, als Howard und Fay es besichtigen. Ballard zeichnet das äußere Erscheinungsbild des Gebäudes genau nach. Mit den Zuordnungen der Raumfunktionen wird es fast zum Architekturentwurf. Die Positionen -Haus vorher- und -Haus nachher- werden damit visuell genau fixiert und treten so aus dem Textfluss der restlichen Geschichte heraus. Die tatsächliche Handlung erscheint dagegen auffällig knapp. Wenn man davon ausgeht, man wüsste was ein psychotropisches Haus ist und bräuchte das nicht mehr erklären, könnte man es auch so sagen: Ehepaar sucht Haus, schaut mehrere an, findet eines, zieht ein, man trennt sich unter dem Einfluss des Hauses, das Haus attackiert daraufhin den weiterhin dort lebenden Mann und wird ausgeschaltet. Ballard verwendet große Textanteile vor allem auf die Beschreibung des Entwurfes „*psychotropisches Haus*“, der ein rein psychologischer zu sein scheint. Er erzählt wie es funktioniert und auf welchen Ebenen es agiert. Der technischen Ingenieursleistung, – die in einem solchen Gebilde imens sein könnte, gemessen an anderen Science Fiction Ideen, denn es handelt sich um eine denkbare Vision, nicht um tatsächlich Machbarkeit –, widmet Ballard nur begrenzte Aufmerksamkeit. Gedächtnistrommel, Stammbaum, Sensozellen, Plastex sind mit ihrem schlichten und weniger ausschweifend beschriebenen Auftritt eher das unbedingt nötigste Werkzeug um die Idee zu vermitteln. Gerade durch die Banalität der technischen Konstruktion wird die psychologische Dimension der Thematik deutlich.

Eine Analyse des Textes „*Die Tausend Träume von Stellavista*“ hat ergeben, dass der Flächenanteil der Textstrukturen, die architektonisch und psychotropisch dominiert sind, 86% des gesamten Textes beträgt. Wenn man den Text markiert, der dazu beiträgt das psychotropische Architekturmodell zu beschreiben und nicht der unmittelbaren Handlung dient, kommt man auf diese Zahl. Das heißt ein Großteil des Textes wird eingesetzt um das Modell „*psychotropisches Haus*“ zu erklären. Da es anhand des Beispiels der Geschichte erklärt wird, sind Teile an Handlung und anderen handlungsnotwendigen Phrasen weiterhin enthalten.

Das heißt die Idee des psychotropischen Hauses spielt offensichtlich eine vorrangige Rolle, die der technischen Machbarkeit und auch der Handlung vorgezogen wird. Um diese Idee weiterhin zu verstehen ist es aufschlussreich den Hintergrund und den Rahmen der Geschichte genauer zu betrachten.

über „*Die Tausend Träume von Stellavista*“

Die Kurzgeschichte „*The Thousand Dreams of Stellavista*“ wurde 1962 von James Graham Ballard verfasst und zusammen mit anderen Kurzgeschichten, als Teil einer Sammlung veröffentlicht. Die Erstausgabe präsentierte Jonathan Cape in der Originalsprache Englisch erst 1971 – neun Jahre später – als Storysammlung mit dem Titel „*Vermilion Sands*“. Neben der Biografie von Ballard war darin auch ein Vorwort enthalten, dass er extra dafür verfasst hatte.

1972 erschien es erstmals in deutscher Fassung im Marion von Schröder Verlag. Der 1935 von Marion Janet von Schröder in Hamburg gegründete Verlag bezeichnet sich selbst als „*Verlag für die Frau*“⁽¹⁵⁾ und veröffentlichte seit Ende der 1960er Jahre eine Reihe an Romanen mit dem Titel „*Science Fiction & Fantastica, erstmals in deutscher Sprache*“⁽¹⁶⁾ über deren Erscheinen selbst der „*Spiegel*“ (damals wohl eher für den Mann, heute immer noch jeder dritte Leser eine Frau⁽¹⁷⁾) einen Artikel brachte.

Die erste und bis jetzt einzige Übersetzung von Alfred Scholz läuft dabei mit dem englischen Originaltext bis auf winzige Feinheiten weitestgehend sehr parallel. Der Text im Inneren hatte ein speziell gestaltetes Layout. Die Biographie und die Einleitung wurden weggelassen. Das seltsam anmutende Titelfoto zeigt eine rote Plastikblume, deren Spezies nicht genauer definiert werden kann, mit verschiedenen Glasaugen ausgestattet, vor schwarzen Hintergrund.

Auf das Vorwort (Preface) der ersten Englischen Erscheinungen wurde später im Englischen und im Deutschen verzichtet. Es beinhaltete aufschlussreiche Ge-

(15) <http://www.ullsteinbuchverlage.de/mvs/verlag.php>

(16) Quelle: *Der Spiegel*, Kultur, 30.06.1969

(17) [http://www.spiegelgruppe-nachdrucke.de/internet/media.nsf/961D161B3323502DC12575BB004DD2A0/\\$file/Top-Zielgruppen.pdf](http://www.spiegelgruppe-nachdrucke.de/internet/media.nsf/961D161B3323502DC12575BB004DD2A0/$file/Top-Zielgruppen.pdf)

danken zu den Vermilion-Sands-Kurzgeschichten. Ballard beschreibt darin in sehr persönlicher Art und Weise, das Phänomen, dass Science Fiction, egal wie weit in Zeit und Raum entfernt es auch gedacht wurde, trotzdem eng mit der Gegenwart und den aktuellen Themen verknüpft ist. Denn der Ursprung und die Basis des Science Fiction ist immer die Gegenwart. Was das aktuelle Zeitalter nicht hervorbringt, was nicht thematisiert wird, kann auch nicht gedacht werden. Die wahnsinnigsten Auswüchse der Phantasie, können nur auf dem basieren, was bereits bekannt ist und Stand des Wissens und der Technik. Vermilion Sands liegt vielleicht „*somewhere between Arizona and Ipanema Beach*“, oder „*from Gibraltar to Glyfada Beach ... , and where each summer Europe lies on its back in the sun*“⁽¹⁸⁾, aber eigentlich könnte es überall sein und es erscheint ständig an neuen Orten in der Welt, in seinen Gedanken und im Laufe der Zeit. „...*but in recent years I have been delighted to see it popping up elsewhere - above all.*“⁽¹⁹⁾

Mit „Prima Belladonna“ von 1956 ist in dem Buch die erste von Ballard veröffentlichte Science Fiction Short Storys enthalten, in der er „Vermilion Sands“ als Kulisse für seine eigenen „*the day after tomorrow*“⁽²⁰⁾- Gedanken erfindet. „Die Tausend Träume von Stellavista“ beinhalten Ballards Visionen einer Zukunft, die er damit verbindlich festhalten wollte um die Öffentlichkeit daran teilhaben zu lassen und sie später wieder prüfen zu können.

Während die ländlichen Strukturen in „Vermilion Sands“ immer mehr veröden und verwüsten, entwickelt er „Vermilion Sands“ als „*desert resort*“ und beschreibt es als „Suburb“ (Vorort). „Vermilion Sands“ ist „Suburb“ seines eigenen Geistes, weil es ihm immer wieder als Projektionsfläche seiner Zukunftsvisionen dient.

(18) „Vermilion Sands“, 1975 Panther Books Ltd, S. 7

(19) „Vermilion Sands“, 1975 Panther Books Ltd, S. 7

(20) „Vermilion Sands“, 1975 Panther Books Ltd, S. 7

Und natürlich, weil er „Vermilion Sands“ auch städtebaulich betrachtet, als einen „Suburb“/Vorort beschreibt.

Die Menschen in Ballards Zukunft arbeiten nur noch einen Tag im Jahr und vertreiben sich mit verschiedenen Spielereien die Zeit. Was sich bis jetzt und auch in naher Zukunft nicht zu bewahrheiten scheint. Das trügerische Paradies „Vermilion Sands“ zieht viele Künstler, Dichter und Architekten an, die von den reichen Bewohnern gefördert werden, musikalische Statuen formen, gefühlsempfindliche Kleider züchten und in psychotropischen Häusern leben. Die Beziehungen zwischen den Menschen werden immer dürftiger. Die eigenen biologischen Wurzeln als natürliches Wesen werden vergessen, es gibt keine funktionierende Partnerschaft und Beziehung, keine Kinder, man lebt in Isolation, ist in der eigenen Psyche gefangen, während aussen herum die Wüste alles auf frisst. Vor lauter Selbstbeschränktheit bemerkt das Individuum diese Situation und deren ständigen Fortschritt nicht einmal.

Ab 1982 wird die Lizenz von „Die Tausend Träume von Stellavista“ an Suhrkamp weitergegeben. Eine speziell gestaltete und ausgeführte Umschlagzeichnung, sowie eine Kurzbiografie zu Ballard sind Teil davon, aber weiterhin ohne ein Wort des Autors. Heute ist das lila Buch nur noch antiquarisch erhältlich, aber nicht besonders selten.

Im Interview mit „The Independent“⁽²¹⁾ spricht Ballard mit zeitlicher Distanz 1992 noch einmal über „Vermilion Sands“. Er selbst, im Vorort des grauen London der 1950er Jahre lebend, hätte damals keine andere Wahl gehabt, als die Stories in die Zukunft an einen anderen Ort zu verlagern. „Suburb“ als Ort bizar-

(21) „The Independent“, SECOND THOUGHTS / Sculptors who carve the clouds: J G Ballard on the vision of the future that prompted Vermilion Sands, 24.02.1992

rer Visionen sei aber bis heute für ihn geblieben, denn seine eigenen Fiktionen sind in gewisser Weise Reaktionen auf das Leben im Vorort Shepperton nahe London. Auch wolle er keine düstere Zukunft zeichnen, sondern ihm lag es vielmehr daran Zukunftsideen, die er sich ernsthaft vorstellen konnte festzuhalten. So entstanden 9 „*Vermilion Sands*“ Stories zwischen 1956 und 1970.

„*Prima Belladonna*“, 1956

„*Venus Smiles*“, 1957

„*Studio 5, The Stars*“, 1961

„*The Thousand Dreams of Stellavista*“, 1962

„*The Screen Game*“, 1962

„*The Singing Statues*“, 1962

„*Cry Hope, Cry Fury!*“, 1966

„*The Cloud-Sculptors of Coral D*“, 1967

„*Say Goodbye to the Wind*“, 1970

„*The Thousand Dreams of Stellavista*“, die Geschichte der psychotropischen Häuser, war in der Englischen Ersterscheinung und in Englischen Auflagen bis heute an letzter Stelle im Inhaltsverzeichnis platziert und damit als Abschluss für den Leser gedacht. In den deutschen Ausgaben nimmt sie von Anfang an die dritte Stelle ein, wobei hier das ganze Buch danach benannt wurde: „*Die Tausend Träume von Stellavista*“. Warum das der Fall ist, bleibt leider ungeklärt.

Im Nachhinein findet es Ballard wunderbar, dass es ihm damals möglich war mit einzelnen Kurzgeschichten zu starten und er dadurch so viele verschiedene Ideen ausprobieren konnte, was heute durch den Produktionsdruck der Verleger

in Richtung Roman gar nicht mehr möglich sei. ⁽²²⁾

(22) „*The Independent*“, SECOND THOUGHTS / *Sculptors who carve the clouds: J G Ballard on the vision of the future that prompted Vermilion Sands*, 24.02.1992

Grundlagen zu psychotropischen Häusern

Ballard liefert mit seinem Text *"Die Tausend Träume von Stellavista"* das Material, auf dessen Basis man die psychotropischen Häuser ganz konkret analytisch untersuchen kann. Während man sie genauso auch vor seinen biografischen Hintergrund und dem zeitlichen Kontext betrachten könnte, was später noch folgen wird.

Psychotropische Häuser sind ein offenes System, das in Energie und Informationsaustausch mit der Umwelt steht. Sie sind dauernden Reizen und Zwängen der Umwelt ausgesetzt, denen sie sich nicht entziehen können. Gleichzeitig wirken sie fortwährend auf ihre Umgebung zurück.

Psychotropische Häuser können verschiedenste Signale auf visueller und akustischer Ebene empfangen, so auch Sprache verstehen und Bilder deuten. Von olfaktorischen Reizen ist im Text nicht die Rede, wobei sie auch nicht ausgeschlossen werden können.

„Das Haus kann sie nicht hören, es ist ausgeschaltet.“ ⁽²³⁾

Im Haus sind verschiedene „*Senso-zellen*“ integriert, die im Idealfall größtmögliche Sensibilität aufweisen. Darüber hinaus durchdringen psychotropische Häuser ihr Umfeld derartig, dass sie die Gedanken und Stimmungen anderer Lebewesen in ihrer Umgebung erfassen und aufnehmen. Die so empfangenen Reize und Signale werden unmittelbar verstanden, es steht dadurch außer Frage, ob das Haus die richtige Sprache spricht, die Stimmung oder Gemütslage der Person richtig interpretiert wird. Demzufolge sind sie dem Menschen in diesem Punkt voraus. Sie beanspruchen eine Allwissenheit über die Gefühlswelten und Charaktereigenschaften der Bewohner, nehmen Angst, Trauer, Wut oder Freude

wahr. Es sind damit jegliche Mißverständnisse auf kommunikativer Ebene ausgeschlossen. Ihre nach außen gerichtete Wahrnehmung durchdringt alle Ebenen des Umfeldes.

Psychotropische Häuser beanspruchen territoriale Kontrolle und erzielen damit eine räumliche Wirksamkeit. Frei von jeglicher Gesetzmäßigkeit, Eingrenzung durch Rechte, Regeln und Pflichten sondern ausschließlich auf Basis der Überwachung und durchdringender Kontrolle. Das psychotropische Haus wird auf einer zusätzliche Ebene räumlich wirksam und arbeitet so mit einer neuen Dimension der Kontrolle, die neben der äußeren Überwachung, der Handlungen und Aktionen der Akteure, auch die Ebene der psychischen Kontrolle beinhaltet. Der sensorische Apparat des Hauses weißt eine derart gesteigerte Wahrnehmung auf, dass dem Haus nichts entgehen kann. Die Art der Einspeisung der Informationen auf den Datenträger Haus verläuft also demnach verhältnismäßig ungefiltert.

Psychotropische Häuser sind Speichermedien. Sie besitzen ein autobiografisches Gedächtnis, das heißt sie speichern Episoden und Ereignisse, die für sie von großer Wichtigkeit waren und sind. Die Auswahl ist an ihre Lebensdauer geknüpft und erfolgt unter subjektiven Kriterien, die aus vorangegangenen Urteilen gebildet werden. Die Erinnerungen können vergangene Ereignisse sein, Charakterzüge vorheriger Besitzer, eindringliche Gefühlszustände, die über längere Zeiträume geherrscht haben, traumatische Erlebnisse, Feindseligkeiten der Bewohner, aber auch Idylle oder Romantik.

„Irgend ein Verrückter, Dimitrij Schochmann vielleicht, hatte sich in seinem überquellenden Selbsthass eine schreckliche Verletzung zugefügt, und das Haus rekapitulierte seine früheren Reaktionen. Ich wollte Stammers gerade fragen ob die Selbst-

(23) *„Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 61*

mordparty hier veranstaltet worden war, ...“⁽²⁴⁾

Deshalb haben die PT-Häuser einen Stammbaum, der nachweist wem sie gehörten und wer darin lebte, eine Art Lebenslauf. So lässt sich mit eigener Recherche herausfinden wie seriös das Objekt ist, denn die Bewohner waren häufig Prominente oder Personen, die in irgend einer Form in der Öffentlichkeit standen. Die gesamten Informationen werden in der „Gedächtnistrommel“ („*memory drum*“) verwaltet und gespeichert, die in der Steuerkonsole verschlossen ist.

Besonders prägend sind dabei, die als erstes gesammelten Eindrücke, zum Beispiel die Persönlichkeit des ersten Bewohners. Hier funktioniert das Prinzip der frühen und besonders intensiven Prägung, genau wie beim Lebewesen. Zu einem frühen Zeitpunkt der Geschichte, als Howard noch nicht wusste, dass auch Miles Vanden Starr in das Haus eingeschrieben war, fühlt er überall Gloria Tremayne. *„Beseligender Gedanke, überall im Haus würde sie gegenwärtig sein, tausend Echos von ihr in jede Matrix, jede Senso-Zelle destilliert, jeder Gefühlsaugenblick eingebaut in ein Ebenbild von ihr, intimer als es irgendwer mit Ausnahme ihres verstorbenen Mannes je kennen würde. Die Gloria Tremayne, in die ich mich verliebt hatte, existiert nicht mehr, aber dieses Haus war der Schrein, der die genauen Signaturen ihrer Seele in sich barg.“⁽²⁵⁾*

Empfangene Signale werden mit den gespeicherten Erinnerung verknüpft. Das Haus arbeitet also mit den beiden inneren Einflussgrößen -gespeicherte Erfahrungen- und -neue Ereignisse-. Aus der Rückkopplung dieser beiden Felder entsteht eine für das Haus logische Reaktion, die allerdings dem Bewohner nicht immer, eigentlich fast nie gerecht wird und sich aus dessen Perspektive auch nicht logisch erklären lässt. Die von außen einwirkenden Reize, werden mit

(24) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 42

(25) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 50

gespeicherten Informationen der individuellen Erfahrung subjektiv bewertet. Daraus werden Rückschlüsse für das Haus-eigene Verhalten gezogen. Als Ausdruck dieser Rückkopplung setzt damit eine Art Feedback-Verhalten in Kraft, das Ballard „*Spiegelung*“, „*PT-Reaktion*“, „*Reflektionen*“ oder „*Echo*“ nennt. Der Reaktionsablauf des Hauses ist dadurch rein subjektiv aus dessen Perspektive vollzogen. Das Potential eines Hauses psychotropische Reaktionen hervorzu- bringen wird mit dem „*Resonanzfaktor*“ ausgewiesen. Der Volumenregler in der Steuerkonsole ermöglicht es die PT-Reaktionen aus- oder zurückzudrehen und so die Intensität zu steuern.

PT-Häuser sind aus „*Bioplaste*“ oder „*Plastex*“, flexibel, beweglich, von Adern durchzogen. Es kann Farbe, Form und Lichtdurchlässigkeit gesteuert werden, Bläschen bilden oder sich selbst extrudieren, drücken, pressen, Sitzbänke bilden, Türen verschließen, den Härtegrad von weich-flüssig bis fest verändern oder unterschiedliche Temperatur annehmen. Das Elastizitätsmodul des Plastex ist von großer Wichtigkeit, damit das Haus sich möglichst uneingeschränkt verformen kann, ohne dabei Schaden zu nehmen. Das Plastex besteht aus Vinylketten, was einmalig im Text erwähnt wird: *„Natürlich bekommen Sie hier nur individuelle Wünsche gebaute Einheiten. Die Vinylketten sind Molekül für Molekül handgearbeitet.“⁽²⁶⁾* In der Fertigung entstehen feine Nähte, die sich am besten perfekt an den Kanten und in Teilungen entlangziehen. Wenn das Plastex länger nicht bewegt wird, oder das Haus ausgeschaltet bleibt, kann es über die Zeit brüchig werden und reißen. Das Haus besitzt aber die Kräfte sich in eingeschaltetem Zustand selbst wieder zu heilen. *„Als die Decke auf mich ansprach, ... , bemerkte ich, dass sie merkwürdige, fleckige Knoten bildete, die zeigten, wo der Raum überdehnt und fehlerhaft verheilt war.“⁽²⁷⁾*

(26) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 42

(27) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 41

Ballards Modell psychotropischer Häuser zeichnet sich vor allem durch die hohe Komplexität auf emotionaler Ebene aus und durch das spontane Auftauchen emergenter Eigenschaften des Reaktionskreislaufes, die kaum exakte Aussagen über die Vorhersagbarkeit der Reaktionen und des Verhaltens von PT-Häusern zulassen. Es ist zwar möglich Gesetzmäßigkeiten für einzelne Elemente zu ermitteln, daraus lassen sich aber nicht immer Gesetzmäßigkeiten für das Gesamtsystem ableiten. Fester Bestandteil des Funktionsmodells ist die Emergenz, oder wie Aristoteles es benannte: *„Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile.“*

Als informationsverarbeitendes System unterliegt die Verhaltensbildung des psychotropischen Hauses den wahrgenommenen Informationen und der gespeicherten Erinnerung. Demzufolge verändern sich die Verhaltensmuster mit der Zeit unter dem Prinzip Lernen durch Erfahrung, nicht Lernen durch Selbstreflektion, was ein höheres Bewusstseinslevel voraussetzt. Nur das hier kein Lernen mit positiver Erkenntnis gemeint ist, sondern eine Negativprägung im traumatischen Sinne. Der neue Protagonist wird durch sein Leben im Gebäude selbst zu einem Teil der Erinnerung und damit zu einem Teil der Persönlichkeit des Hauses. Doch da das Haus vom ersten Moment an Einfluss auf den Bewohner ausübt, folgt dieser auch umgekehrt nicht mehr seinem gewohnten Verhaltensmuster, sondern entwickelt Gefühle und Charakterzüge, die nicht seine Art sind. Die Manipulation des Bewohners durch das Gebäude beginnt unmittelbar beim ersten Kontakt.

„Gleich am ersten Tag vernachlässigte ich Fay.“⁽²⁸⁾

„ ... zum erstenmal seit unserem Einzug hatte ich meine normale Perspektive wiedergewonnen.“⁽²⁹⁾

(28) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 51

(29) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 53

Die Kette von unvorhergesehenen Reaktionen auf beiden Seiten – Haus und Bewohner – als ständiger auswegloser Kreislauf in Nichtlinearität und gegenseitigen Wechselwirkungen setzt sich so weiter fort. Das heißt erst der Gebrauch lässt Psychotropie überhaupt entstehen.

Am Anfang hat man stark den Eindruck, das Haus wäre eine Maschine, die programmiert wurde, die Persönlichkeiten der früheren Bewohner zu simulieren. Sozusagen ein begehbarer Simulationsapparat, der auf die Automatisierung künstlicher Intelligenz spezialisiert wurde und damit ein Phantom ohne Authentizität. Doch mit fortschreitender Handlung nimmt es eine eigene Identität an. Man glaubt es mit einem Wesen zu tun zu haben, das eigene Entscheidungen fällt und eine sensible Gefühlswelt aufgebaut hat.

„Einige Tage nachdem Fay abgereist war, ging mir auf, dass das Haus eine separate Existenz angenommen hatte und die gespeicherten Erinnerungen sich unabhängig von meinem Verhalten entluden.“⁽³⁰⁾

Das Haus nimmt Züge eines Individuums⁽³¹⁾ an, das aus autobiografischer Erinnerungsstruktur heraus handelt. Es trifft subjektive Entscheidungen, die keiner objektiven Logik folgen, verhält sich somit als Subjekt. Die Autonomie der Haus-Persönlichkeit steigert sich im Laufe der Erzählung. Am Ende verfolgt das psychotropische Haus keinen Fremdzweck mehr, der wäre den Bewohner zu belustigen und zu unterhalten, dessen Neurosen abzubilden, ein Spiegel der tiefsten Gefühle zu sein; sondern der Zweck des komplexen Systems ist es selbst geworden. Es macht sich zum Mittelpunkt und ist damit in sich gefangen, verfällt den Abgründen seiner herausgebildeten Psyche. Es beschäftigt sich damit, sich

(30) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 57

(31) Individuum (lat.: das Ungeteilte) Im Allgemeinen ist ein Individuum ein Etwas, das denken kann, und spezieller: Ein Ding mit einem Bewusstsein.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Individuum>

seinen Erinnerungen, Traumata und Gedanken ständig hinzugeben und sich auf diesem Weg selbst zu verwirklichen, im negativen Sinne. Selbst-Determinierung, Architektur als selbst-kopierender Datenträger. „*Das Haus muss wahn-sinnig gewesen sein. Wenn sie mich fragen, es braucht einen Psychiater, der es in Ordnung bringt.*“⁽³²⁾ Der Fokus ist nicht mehr auf die Neurosen des Bewohners gerichtet, sondern es dreht sich um die der Architektur, die eine eigene Identität und Psyche herausgebildet hat, die in einer gewissen Form krank ist. Das heißt es geht um die Neurosen des Hauses.

Das Haus kann also nur aus einer Art Affekt heraus handeln. Der Affekt kennzeichnet sich dadurch, dass er unreflektiert passiert und genau dadurch besonders ungefilterte Auskunft über die inneren Aktivitäten eines Individuums geben kann. Da es aber keiner Erkenntnistheorie folgt, nicht selbstreflektierend über sich nachdenken kann, ist eigentlich kein Psychiater in dem Sinne von Nutzen, sondern eine Art positive Überschreibung der Traumata als Heilungsansatz durch Handlung und Tat. Was aber durch die Manipulationskraft wiederum unmöglich ist.

Man kann auch nicht davon ausgehen, dass das Haus sich ernsthaft Gedanken machen kann, über seine Situation reflektiert oder Gefühle als Folge dieser Eigenschaft kriert. Es hat wahrscheinlich deshalb kein ausgeprägtes Selbstbewusstsein und kann demzufolge nicht therapiert werden. Auch wenn Ballard diesen Gedanken wahrscheinlich als Scherz seinem Protagonisten in dem Mund legt. Es kann aber durch Erfahrung verändert werden, deshalb muss es ähnlich wie Howard das am Ende von sich behauptet, eine Art Märtyrer geben, der unter Einsatz seines ganzen Wesens, Geist und Körper eine Umprogrammierung versucht, indem er Ereignisse gezielt herbeiführt um Schlüsselerlebnisse zu wie-

(32) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 61

derholen und aufzulösen.

Eine fehlerhafte Aufladung der Gedächtnisstrommel ist dadurch ein irreversibler Schaden der architektonischen Psyche und damit der Architektur. Muss man demnach die Häuser und damit auch die Bewohner sich selbst überlassen, sie ausschalten oder leer stehen lassen?

Ballards Entwurf ist ein Ding, zwischen Lebewesen und Maschine. Die gesteigerte Wahrnehmung, die ausgesendeten Reaktionen, die Interaktivität mit der eigenen Umwelt als offenes System, daraus entstehende Kommunikationsfähigkeit, die psychoaktive Wirkung auf den Bewohner, die Dynamik der darin verborgenen Emergenz, die gesteigerte Persönlichkeit als Individuum und auch die Selbstheilungskräfte, sind Anlass die Vergleichbarkeit mit der Definition eines Lebewesens in der Biologie zu prüfen. Wachstum, Bewegung, Stoffwechsel, Reizbarkeit, Aufbau aus Zellen und Fortpflanzung sind die Merkmale lebendigen Lebens.

Wachstum? Ja und nein, das englische Wort building kann helfen den Gedankensprung zu schaffen, die Regenerationsfähigkeit von Wunden kann ein Hinweis darauf sein, aber die Antwort ist eher unklar. Bewegen kann es sich eindeutig, zwar nicht von der Stelle und außerhalb seiner Fundamente, aber es ist sehr flexibel. Die Aufnahme von Nahrung liegt nicht vor, aber die Aufnahme von Antriebsenergie, die von Ballard nicht genau geklärt wird. Die daraus folgende Abgabe von CO² oder anderen Stoffen in die Atmosphäre ist die zwingende Folge. Wobei man hier nicht von einem Stoffwechsel sprechen kann. Das psychotropische Haus steht im ständigen Austausch mit der Umwelt, kann Reize aufnehmen, ist interaktiv, verhält sich als offenes System. Es hat keine eigenständige Fortpflanzung, es muss definitiv gebaut werden und braucht den Architekten als Schöpfer. Den mikroskopischen Aufbau aus Vinylketten, die aus Molekülen bestehen hat Ballard explizit geklärt.

Die Existenz des psychotropischen Hauses mit der eines Lebewesens zu vergleichen bleibt demnach nicht sicher nachweisbar.

Ballard, der das Haus in Form einer Orchidee beschreibt und später als zerquetschte Blume benennt, verwendet einen Wortschatz und Begriffe aus dem Fachgebiet der Pflanzen. An einer Stelle, die jedoch in der englischen Übersetzung etwas anders lautet, meint Howard, „dass Fay eben nur eine gutbürgerliche Hausfrau war, der es nicht behagte, unter der exotischen Flora von Vermilion Sands leben zu sollen.“⁽³³⁾ Auch andere Wortwahl und Beschreibungen deuten auf ein fühlendes Wesen hin: „Die Hauptkugel steuerte unsicher auf mich zu. ... , aber das Haus schien irgendwie beunruhigt zu sein. ... es zuckte erschrocken zurück. ... zitterte.“⁽³⁴⁾ „... sofort beruhigten sich die Wände und Decken. ... Das Haus hatte nicht nur Angst vor uns, es war offenbar auch schwerkrank.“⁽³⁵⁾ Spätestens an der Stelle, als Ballard beschreibt, „dass man sich darin vorkam, als bewohnte man das Gehirn eines anderen.“⁽³⁶⁾

Trotz des komplexen psychologischen Modellentwurfes, den Ballard hinter dem psychotropischen Haus verbirgt, bleibt die entzaubernde Vorstellung eines Ein- und Ausschalters. Die Technik und Ingenieursleistung steht, wie bereits diskutiert, nicht im Mittelpunkt Ballards Interesses, auch folgt sie nicht seinem ausgeklügelten System an Metaphern und Allegorien, aber sie ist an einer so machtvollen, strategisch entscheidenden Stelle platziert. Dieser kleine Schalter, der auf einen Knopfdruck allen Visionen des psychotropischen Hauses ein Ende bereiten kann.

(33) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 47

(34) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 40

(35) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 42

(36) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 44

Während sich die Menschen mit Herzschrittmachern, Prothesen und Implantaten selbst immer mehr zum Hybrid zwischen Maschine, Technik und Lebewesen entwickeln – ca. 10% aller Amerikaner wären demnach Cyborgs⁽³⁷⁾, Mischwesen aus Technik und Organismus – beinhaltet Ballards Architekturentwurf die Idee, einer zum individuellen Lebewesen gewordenen Psychomaschine, die am Ende selbst unter den gleichen psychischen Problemen leidet wie der Mensch der aktuellen Gesellschaft. Damit erhebt er das Haus über die Vorstellung eines mit künstlicher Intelligenz versehenen automatisierten Apparates.

Das psychotropische Haus ist nicht einfach eine leere Hülle, künstliche Person oder Stellvertreter des ersten Bewohners, sondern es ist im Laufe seiner Lebensdauer zu einem eigenen Wesen mutiert. „Die Tausend Träume von Stellavista“ lassen die Sehnsucht nach einer beseelten Dingwelt durchscheinen, die weder aus künstlicher Intelligenz noch aus Avataren⁽³⁸⁾ besteht. Es handelt sich um eine andere Vorstellung als bei „Avatar - Aufbruch nach Pandora“⁽³⁹⁾. Der Begriff Avatar in seiner ursprünglichen Verwendung beinhaltet ebenfalls den Aspekt der Beseelung eines unbeseelten Körpers oder einer leblosen Hülle durch eine Gottheit. Psychotropie unterscheidet sich aber von dieser Art der Beseelung von Körpern, weil davon ausgegangen wird, dass das zu belebende Objekt gar nicht leblos ist. Es steckt kein tatsächlicher Teil der Persönlichkeit des Besitzers in der Identität des Hauses. Die Persönlichkeit des Besitzers bleibt vollständig als Teil seines Wesens erhalten, allerdings manipuliert. Auch kann der Besitzer das

(37) <http://de.wikipedia.org/wiki/Cyborg>

(38) Avatara (Sanskrit, wörtl.: „Abstieg“, von ava- „hinab“ und „überqueren“) bezeichnet im Hinduismus Gott oder einen göttlichen Aspekt, der die Gestalt eines Menschen oder Tieres annimmt. Das Wort leitet sich aus dem Sanskrit ab. Dort bedeutet Avatāra „Abstieg“, was sich auf das Herabsteigen einer Gottheit in indische Sphären bezieht. Der Begriff wird im Hinduismus hauptsächlich für Inkarnationen Vishnus verwendet.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Avatara>

Ein Avatar ist eine künstliche Person oder ein grafischer Stellvertreter einer echten Person in der virtuellen Welt, beispielsweise in einem Computerspiel.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Avatar_\(Internet\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Avatar_(Internet))

(39) „Avatar – Aufbruch nach Pandora“ ist ein Science-Fiction-Film des Regisseurs James Cameron, der weltweit am 17. und 18. Dezember 2009 startete.

Haus nicht steuern und es zu seinem Werkzeug machen. Das psychotropische Haus ist mehr als nur Körper, sondern auch Psyche.

Ballard unterscheidet im Text zwischen psychotropischen Häusern und statischen Häusern. Die Grenze zwischen den Haustypen ist am Anfang klar, ein statisches Haus ist wie der Begriff sagt, fest in eine Position gebaut, es ist unbeweglich und aus herkömmlichem Material. Beim psychotropischen Haus gibt es verschiedene Entwicklungsstufen, die sich mit dem Stand der Materialforschung bei Bioplasma und Sinneszellen immer weiter entwickelt haben. Am Anfang waren die Zellen weniger sensibel, zwischendurch waren sie zu sensibel. *„Es vergingen einige Jahre, bevor man einen Kompromiss zwischen dem hundertprozentig reagierenden Gebäuden und den starren, nichtreagierenden Häusern der Vergangenheit fand.“*⁽⁴⁰⁾

Am Ende der Geschichte wird die Grenze zwischen den beiden Haustypen fließend: Das Haus hatte *„gewisse unleugbare Erinnerungen für mich, auf die ich nicht verzichten wollte. Gloria Tremayne war noch da und ich war sicher, dass Vanden Starr endlich weg war. Die Küche und die Versorgungseinrichtungen funktionierten noch, und abgesehen von den gespenstischen, verdrehten Formen waren die meisten Räume bewohnbar. Außerdem gibt es nichts ruhigeres als ein statisches Haus.“*

Natürlich kann man Stellavista 99 in seiner gegenwärtigen Form kaum als ein typisches statisches Wohnhaus bezeichnen. Doch die deformierten Räume und verbogenen Korridore haben genauso viel Persönlichkeit wie irgendein psychotropisches Haus.“⁽⁴¹⁾

Am Anfang, bei der ersten Begehung von Stellavista 99, als das Haus noch nicht

⁽⁴⁰⁾ „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 44

⁽⁴¹⁾ „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 62

mit der Vergangenheit Howards und Fays aufgeladen war, hatte Howard im ausgeschalteten Zustand genau den gegenteiligen Eindruck. *„... ich hatte den Verdacht, es könnte sich um ein statisches Haus handeln.“*⁽⁴²⁾

Die Perspektive des Bewohners verändert sich mit zunehmendem Gebrauch und Aneignung der Architektur. Die Produktion von gemeinsamer Vergangenheit verbindet ihn mit dem Gebäude. Man kann davon ausgehen, dass diese Theorie der Parteinahme und Teilhabe, des Gebrauchs für Ballard parallel zum Modell des psychotropischen Hauses existiert und das sogar noch verstärken kann.

Ballards psychotropisches Haus trägt als eigenständiges Wesen die Psychotropie in sich selbst. Es gibt aber demnach auch andere Phänomene, die davon ausgehen, dass auch der Mensch Träger sein kann, indem er Vorstellungen in die Architektur hineinprojiziert, sich mit ihr über die Zeit auf seltsame Weise verbindet. Sie vermenschlicht, anthropomorphisiert oder besser sie zu einem eigenen Wesen macht.

Möglicherweise sieht Ballard diese beiden Phänomene als parallel existent an. Architekturen, die aus ihrer eigenen Existenz heraus psychotropisch auf den Bewohner wirken, die einer eigenen Dynamik und Wesenhaftigkeit folgen, was er in *„Die Tausend Träume von Stellavista“* aufzeigt. Sozusagen, in der Architektur manifestierte Psychotropie, die räumlich wirksam wird. Speicher und Sender ist dabei die Architektur. Und gleichzeitig das Phänomen des Parteilergreifens des Bewohner, der Aneignung und Produktion von gemeinsam verbindender Vergangenheit, – wie auch immer man das nennen mag – wobei hier der Sender der Mensch ist und die Architektur die Projektionsfläche.

⁽⁴²⁾ „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 45

J.G. Ballard

Ballards Werk gilt allgemein als stark autobiografisch geprägt, als riesige Aufarbeitung des eigenen Lebensweges, seiner Selbsterfahrungen und seiner Bilder. Er nutzt seine Biografie als Ressource für seine Geschichten. Im Umkehrschluss kann man auf diesem Weg nach einer weiteren Verständnisebene der psychotropischen Häuser suchen. Vielleicht können die psychotropischen Häuser auch auf metaphorischer Ebene verstanden werden.

James Graham Ballard wurde am 15.11.1930 in Shanghai als Sohn britischer Eltern geboren. Eine Textilfirma aus Manchester übertrug dem Vater die Leitung der Niederlassung in Shanghai, was der Anlass war nach China überzusiedeln. Ballards Familie wohnte in einem grossen Anwesen außerhalb der Stadt, betreut von neun Dienstboten, die den jungen Ballard in eine englische Schule und zum Reiten fuhren. Die Wirtschaft boomte. Als 1937 japanische Truppen ins Land eindringen war man gezwungen ins Stadttinnere zu ziehen. Nachdem der japanische Überfall auf Pearl Harbour die Lage verschärft hatte, werden 1943 alierte Zivilisten interniert und Ballards Familie wird für zwei Jahre im Kriegsgefangenenlager Lunghua festgehalten.

„Viele Bilder und Szenerien, die später zu charakteristischen Elementen seiner Ikonographie wurden, lassen sich unmittelbar auf Ballards Kindheitserinnerungen zurückführen.“⁽⁴³⁾ So zum Beispiel der ausgetrocknete Swimmingpool des Nachbarn, den er in alten Aufzeichnungen aus Shanghai seinerzeit schon so beobachtete: „Neglected by its owner, the swimming pool had begun to drain. Looking down at its sinking surface, I felt that more than water was ebbing away.“⁽⁴⁴⁾

(43) Michael K. Iwoleit, „Mythen der nahen Zukunft“, in „Das Science Fiction Jahr 2004“, Heyne 2004, S.271

(44) Ballard: „The End of my War“, in: Ballard: „A User's Guide to the Millenium, Harper Collins, London 1996, S. 251

In „Die Tausend Träume von Stellavista“ taucht der Swimmingpool ebenfalls gleich am Anfang im ersten Absatz auf: „zweistöckige Swimming-pools lange ausgetrocknet, ...“⁽⁴⁵⁾ Und einmal später als Ballard sein metaphorisches Verständnis von Wasser als Speicher für Zeit und Erinnerung verdeutlicht: „Das Wasser war bewegungslos, ein transparenter Block kondensierte Zeit.“⁽⁴⁶⁾ Eine Ahnung von Ballards Symbolik zu haben, macht es um so interessanter, am Ende zu verfolgen wie der Swimmingpool plötzlich platzt und ausläuft.

Viele Themen seiner Jugend und Kindheit greift Ballard in seinen späteren Texten auf, nicht als eine Form der Aufarbeitung von Traumata, sondern er nutzt die Geschichten als Werkzeug. Der benachbarte Militärflughafen, das Spielen in alten Wracks, die verwüstete Kulisse Shanghais und die Entwurzelung in der Kindheit, der soziale Bruch, das alles sind Mitgründe für das Misstrauen Ballards gegenüber Zeit, Raum und Realität. Es geht um die Enttarnung dessen was unsichtbar hinter allen physischen Fassaden steht; in seinem eigenen Leben, der Welt, wie auch in seinen Texten.

Nach Kriegsende wächst Ballard bei seinen Großeltern in England auf, während seine Mutter zu ihrem Mann nach China zurückkehrt. 1949 beginnt er am King's College in Cambridge Medizin zu studieren, was er bald abbrach als es galt seine Hauptinteressen Physiologie, Anatomie und Psychologie der praktischen Medizin weichen zu lassen. In einem Interview mit James Goddard und David Pringle (1975) beschreibt er sein Verhältnis zur Medizin, das stark von einer metaphorischen Verknüpfungsmöglichkeit anatomischer Strukturen getrieben war. Der Vorstellung eines Systems von Metaphern und Assoziationen, dass sich hinter Anatomie, Pathologie und Physiologie verbirgt. Je kleiner der

(45) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 39

(46) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 48

Betrachtungsmaßstab des menschlichen Körpers wurde und man sich in Details des inneren menschlichen Mikrokosmos verlor, desto weniger war es möglich die psychologische und metaphorische Ebene, die Ballard daran verfolgte herzustellen und weiterzutreiben. Sein Interesse war außerdem mehr ein wissenschaftliches, denn ein tatsächlich praktizierendes als Arzt. 1951 veröffentlichte er erste kurze Erzählungen. Er konnte nur Schreiben ohne zu Studieren oder Studieren ohne zu Schreiben, beides schloss sich aus und als Folge dessen brach er das Studium nach zwei Jahren ab. Möglicherweise ist auch das psychotropische Haus ein Teil des Systems an Metaphern und kann so eine neue Dimension auf Deutungsebene eröffnen.

Dem Traum vom Fliegen verfallen, schafft es Ballard, obwohl er ausgemustert war, trotzdem eine Pilotenausbildung der Royal Air Force in Kanada zu absolvieren. In Kanada kauft er erste Sciencefiction Zeitschriften, die das einzig Lesbare am Zeitungsstand waren um die Langeweile zu bewältigen. Davor habe er nie von Sciencefiction gehört. Nach kurzer Zeit bricht er auch diese Ausbildung ab und kehrt schließlich neu inspiriert nach London zurück.

Als Redakteur einer wissenschaftlichen Zeitschrift lernt er 1955 seine Frau Mary kennen. Mit ihr zieht er in der Londoner Vorstadt Shepperton in ein Doppelhaus, in dem er sein Leben lang zuhause sein wird. Daher auch *"suburb"* als Ausgangspunkt narrativer Überlegungen. Sie haben 3 Kinder. Er beschreibt seine Ehe als erste tatsächliche Sicherheit auf dieser Erde. In einem gemeinsamen 14-tägigen Familienurlaub verfasst Ballard seinen ersten Roman mit der selbstgemachten Aufgabenstellung sechstausend Wörter täglich an der Schreibmaschine zu bewältigen. Außerhalb des Urlaubs, während der Arbeit und dem Umfeld mit Familie und Kindern hatte er abends keine Kraft mehr dafür gefunden. *„The Drowned World“* bringt der Familie 300 £. Mary war es, die ihn später dazu ermutigte sich auf das Schreiben zu verlassen und zusätzliche Jobs abzusagen.

1964 stirbt seine Frau, während einem Familienurlaub in Spanien an Lungenentzündung. Urlaub ist bei Ballard ein Ausflug an einen heterotopen Ort, der bei der Rückkehr immer gewaltigen Einfluss auf den Alltag genommen hat, ob durch das Schreiben von Romanen oder durch den Tod seiner Frau. Ballard war nach Marys Tod als allein erziehender Vater eine Seltenheit, bewältigte aber den Alltag unter Mithilfe ihrer Mutter und Schwester ganz gut und meinte am Ende sogar, man könnte die Hausarbeit in fünf Minuten erledigen, vorausgesetzt man würden keinen Fetisch daraus machen. ⁽⁴⁷⁾

Er schrieb von zuhause aus als die Kinder die Schule besuchten, an einem kleinen Schreibtisch umringt von wirr gestapelten Büchern in einem hellen freundlichen Raum mit Fenster zum Garten und Blick zur Wand. Später vor dem Hintergrund und mit allen Problemen eines Alltages, den drei Teenager so zu bieten haben. Er besaß nie einen Computer und arbeitete an der Schreibmaschine. Neben seinem kleinem Schreibtisch, der höchstens 130x70cm groß war und aus dunklem Holz lehnt ein querformatiges Bild des belgischen Surrealisten Paul Delvaux. Es ist eine Kopie des zerstörten Werkes *„The Violation“* und ungefähr 150cm hoch. Besonders gerne lässt er sich vor diesem Bild fotografieren, das Frauen in einer surrealistischen Landschaft zeigt, wovon zwei oberkörperfrei im Vordergrund positioniert sind, eine davon nackt im Hintergrund quer auf dem Boden liegt.

„My room is dominated by the huge painting, which is a copy of The Violation by the Belgian surrealist Paul Delvaux. ... I never stop looking at this painting and its mysterious and beautiful women. Sometimes I think I have gone to live inside it and each morning I emerge refreshed. It's a male dream. ...

(47) Informationen zur Biographie aus: J.G. Ballard, *„Miracles of Life“*, Harper Collins, 2008

I have worked at this desk for the past 47 years. All my novels have been written on it, and old papers of every kind have accumulated like a great reef. The chair is an old dining-room chair that my mother brought back from China and probably one I sat on as a child, so it has known me for a very long time. ...

The first drafts of my novels have all been written in longhand and then I type them up on my old electric. I have resisted getting a computer because I distrust the whole PC thing. I don't think a great book has yet been written on computer.⁽⁴⁸⁾

Dieses Interview gab Ballard „*The Guardian*“ für den Artikel „*Writer's room*“. Es wurde auf seiner Internetseite mit der Überschrift „*Suburban Dreaming*“ veröffentlicht. Weiter schreibt er, dass die Nachbarskatze immer mit am Schreibtisch lag, vor allem in seiner Schreibphase am Vormittag. Abends setzte er sich dann nach einem Spaziergang häufig mit einem Gin Tonic ein zweites Mal an die Texte. Er empfängt gerne Besucher in seinem Haus in Shepperton, ist offen für Interpretationen und Diskussionen um seine Texte, gilt als unterhaltsam und spaßig.

Eine seiner Töchter erzählt, dass von ihr und ihren Geschwistern, in dem Haus mehrere Gegenstände seit zwanzig Jahren nicht mehr bewegt worden wären.⁽⁴⁹⁾

Seit 1969 war er mit der Journalistin und Herausgeberin Clair Walsh leiert, mit der er die letzten 40 Jahre in getrennten Wohnungen verbrachte. Als er 2006 an Prostatakrebs erkrankte nahm er trotzdem die Arbeit an seiner Autobiografie „*Miracles of Life*“ auf, die – schwer von ihm erkämpft – 2008 veröffentlicht wurde. Direkt nach seinem Tod am 20. April 2009 erschien im „*London Evening Stan-*

(48) J.G. Ballard, „*Writer's rooms*“, in „*The Guardian*“, 9.3.2007, <http://www.guardian.co.uk/books/2007/mar/09/writers.rooms.jg.ballard>

(49) Michael K. Iwoleit, „*Mythen der nahen Zukunft*“, in „*Das Science Fiction Jahr 2004*“, Heyne Verlag, 2004, S.273

dard“ ein Artikel in dem Clair über die letzten Monate in denen sie erstmalig mit Ballard zusammen wohnte und über die Wege, die sie früher zusammen brachten spricht:

“By June he was no longer able to look after himself and moved in here permanently. The most important thing was he wanted to be here and I wanted him too.

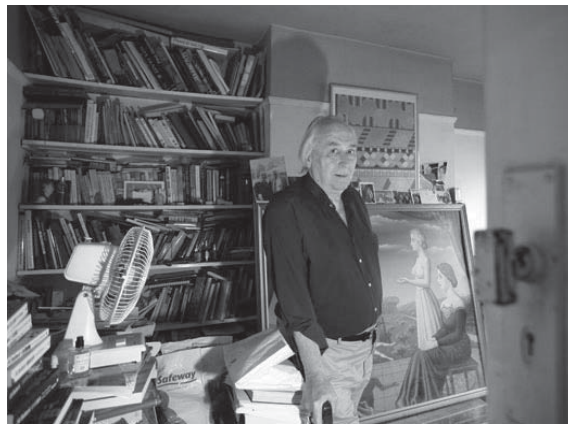
...

It was the first time I had him under my roof. It was the greatest joy to me to be able to care for him by myself. Now I am absolutely bereft.

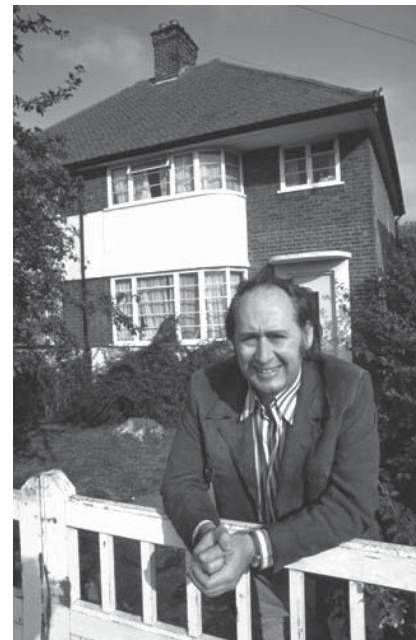
...

It's just awful,” she said. “I found it very hard to let him go yesterday. I lay next to him and stroked his head and just enjoyed the feeling of his face under my hand.”⁽⁵⁰⁾

(50) „*London Evening Standard*“, 20.04.2009, Robert Mendick



von oben: Shepperton, 2007, 2006, 1988



von oben: Shepperton, 1970, 1965 mit Bea, Fay und Jim

Architektur bei Ballard

Architektur ist für Ballard immer wieder ein großes Thema, das er in unterschiedlichsten Varianten bearbeitet. In den Städten ist der Mensch der Schöpfer, der Welt in der er lebt. Er ist ganz sich selbst ausgeliefert, plant und baut auf diesem Weg seine innere Welt in den Aussenraum. Architektur, wie auch andere Themen die in seinem Werk mehrfach wiederkehren, erfahren vielfach metaphorische Deutungen, sowohl von ihm selbst wie auch von Seiten seiner Analytiker.

„*The Concentration-City*“ (1957) schildert einen klaustrophobischen Alptraum. In einer unendlichen, bis zum letzten Kubikmeter zugebauten Stadt ist der junge Protagonist Franz M. (eine nicht zufällige Anspielung auf Kafka) von der Idee besessen, freien ungenutzten Raum zu finden. Eine zehntägige Fahrt mit dem Fernzug bringt ihn aber nicht aus der Stadt heraus, sondern an den Anfangspunkt zurück. Die Stadt als geschlossenes Kontinuum, ein urbanes Universum ohne Auswege. In „*Billionium*“ (1962) finden zwei Männer in einer völlig zugebauten und überfüllten Welt zufällig in einem vollgestopften Wohnhaus ein leeres Zimmer. Sie erleben wie sie es durch das Entdecken und Nutzen im selben Moment wieder verlieren. Die Atominsel in „*The Terminal Beach*“ (1964) ist eine in sich synthetische, komplett aus Beton gegossene Landschaft. In „*The Concrete Island*“ (1974) findet sich ein wohlhabender Architekt nach einem Autounfall mit seinem Jaguar in der Mitte einer Highwayschleife gefangen. „*High Rise*“ (1975) thematisiert ein Hochhaus als Psycho-Ort.

Im Februar 2009 strahlte der BBC die Verfilmung von Ballards Kurzgeschichte „*The Enormous Space*“, die 1990 in einem Sammelband erschienen war, unter

dem Titel „*Home*“ aus.⁽⁵¹⁾ Ein Mittelklasse Mann in einem Suburb lebend, von Antony Sher gespielt, beschließt nach einem Autounfall das Haus nicht mehr zu verlassen. Seine Frau war gerade erst ausgezogen und er konnte so beginnen ihre Sachen und Möbel im Kamin zu verschüren. Er filmt sich täglich mit der Videokamera um darin seinen Befindlichkeitszustand und aufgestellte Regeln festzuhalten, wie zum Beispiel, dass er sich vornimmt immer gut angezogen zu sein. Nachdem er alle Nahrungsmittel aufgegessen hat, ihm Strom und Wasser abgestellt werden, auch alle Gegenstände verfeuert sind, verspeist er schließlich Würmer, Vögel, die Nachbarskatze und dessen Hund. Nimmt eine Arbeitskollegin, die ihn besuchen will in Gewahrsam, verliebt sich in sie und steckt sie zur Konservierung des Zustandes in die Gefriertruhe. Er hält täglich fest, wie sich das Haus verändert. So wandelt sich die Treppe in das Dachgeschoss zu einem Tunnel mit einer Sogwirkung nach oben, der nur angeseilt betreten werden kann. Die Perspektiven verschieben sich in der Wahrnehmung, die Kontraste und Bildschärfen werden im Film überzogen. Ein Mitarbeiter vom Kabelfernsehen kommt in sein Haus im Gepäck ein Kabel, mit dem man die Videokamera an den Fernseher anschließen könnte, denn das fehlte dem Protagonisten. Er ermordet ihn um schließlich die Kamera anschließen zu können und verspeist ihn bei der Gelegenheit. Auf den Videos kann er aber keine Veränderung des Hauses erkennen, wobei er sich doch so sicher war, dass der Wandel des Hauses Realität ist. Die Polizei kommt und nimmt ihn wegen Mordes fest.⁽⁵²⁾

Ballard verwendet Architekturen jeder Art für seine virtuellen Experimente mit der Psyche der Protagonisten. „*Home*“ zeigt die zweite Form der Wirkung von Architektur, die Ballard in „*Die Tausend Träume von Stellavista*“ ebenfalls einführt. Die Aneignung und der Gebrauch durch den Bewohner manifestiert

(51) <http://www.bbc.co.uk/programmes/b0074pkc>

(52) http://www.youtube.com/watch?v=kpxS_dGzlg&feature=Playlist&p=E737E0E0E34F8AC9&index=0

sich im Objekt und in den eigenen Erinnerungen des Bewohners. An „Home“ kann man Ballards Vorstellung einer Interaktivität der gegenständlichen Welt mit Individuen nach zu vollziehen. Der Mensch beseelt das Haus und erweckt es so zu einem Eigenleben. Antony Sher speist immer neue Erinnerungen in das Gebäude ein, die dazu beitragen ihn in seinem selbst geschaffenen Universum gefangen zu halten und so einen Kreislauf von Abhängigkeiten zu erzeugen.

David Pringle, Science Fiction Verleger, Kritiker, Freund und Monograph Ballards schrieb einen faszinierenden Text in dem er Ballards Gesamtwerk untersucht und daraus „Die vierfache Symbolik“⁽⁵³⁾ entwickelt. Er geht den vier übergreifend verwendeten Elemente nach: Sand, Wasser, Kristall, Beton.

Sand als Element und Gewalt der Natur, steht immer im Zusammenhang mit Zukunft, Dürre, schon über den Höhepunkt hinaus, Dekadenz, Trägheit, zunehmende Isolation der Protagonisten. *Wasser* tritt in Verflechtung mit Vergangenheit, Ursprung, Leben, Garten Eden, Fruchtwasser, Geburt, Fötus, Ozean, Quelle, ebenfalls als kraftvolles Element der Natur auf. In Romanen, die den *Kristall* thematisieren, spielt Ballard mit den Stadien der Zeit, Zeitlosigkeit, Ewigkeit, Dauer, Langsamkeit. Diamant, Kristall und Juwel sind gebundene Zeit. *Beton* ist der Werkstoff des Menschen, nicht der Natur. Beton steht für Gegenwart, Enge, Druck, Verdichtung, menschengemachte und gebaute Umwelt. Beton ist das Material des Menschen.

Es ist schwierig, die umfangreiche Deutung Pringles so zu verknapfen, aber von bereichernder Dimension darüber zu wissen. Ballard kannte Pringles Analyse natürlich, verstand sich aber selbst nie als didaktischen Schriftsteller und ließ deshalb uneingeschränkte Deutung seines Werkes auch von anderen Kritikern

(53) David Pringle, Zwei Aspekte von J.G. Ballards Werk, in *Polaris* 7, Franz Rottensteiner, Phantastische Bibliothek Suhrkamp, 1983, Seite 45

zu. Sein Ziel war es ein Produkt zu schaffen, dass eine Beschäftigung und Resonanz der Umwelt mit diesem Produkt hervorruft. Das ist dadurch gegeben, dass das Produkt wiederum Ballards Reflektion und Resonanz seiner Zielgruppe beinhaltet. Daher ist sein Werk zwar durchdrungen von einem System an Metaphern, in denen er selbst denkt und ganz persönlich die Umwelt wahrnimmt. Aber nicht immer ist es nötig wirklich alles auf diese Weise zu decodieren. Es kann auch auf jeder Ebene verstanden werden, die sich anbietet.

Ballards Biografie verankerte in vielerlei Hinsicht optische Bilder traumatischer Szenarien in seiner Psyche, die ihn veranlassen in seinen Geschichten die Richtung der Wirkkraft und Einflussgrößen zu erproben. Ist es die Psyche des Protagonisten, die die Landschaft externalisiert oder ist es die Landschaft, die die Psyche des Protagonisten bestimmt? Und wie ist es mit dem psychotropischen Haus? Es funktioniert in beide Richtungen, das Haus gibt etwas an den Nutzer unweigerlich ab, während sich der Nutzer ebenfalls unweigerlich in die Gedächtnistrommel des Hauses einschreibt, allerdings mit zunehmend abweichendem Persönlichkeitsbild.

Dasselbe gilt für die Stadt. Sie prägt den Bewohner, der umgekehrt wieder die Stadt prägt. Wenn man Ballard folgt, ist trotz allem die Landschaft/Stadt/Umwelt diejenige, deren Kraft überwiegt und die am Ende die absolute Macht behält. Erfolgreich sind die Protagonisten, die sich den Gesetzmäßigkeiten der Landschaft anpassen und damit denen der eigenen Psyche, wenn man davon ausgeht, dass die Umgebung die veräußerte Seelenlandschaft abbildet. Das Modell der Stadt als gebaute Landschaft in Ballards anderen Romanen unterscheidet sich von dem des psychotropischen Hauses nur im Maßstab. Die Übertragbarkeit der Idee auf eine andere Größendimension der gebauten Umwelt ist also gegeben, nur bleibt offen ob die Übertragbarkeit auch auf Seiten des Individuum hin zum Kollektiv funktioniert, was eher fragwürdig bleibt. Denn Ballard behandelt

immer einen Protagonisten, ein Subjekt, einen Bewohner, der Stadt, was seiner Annahme der rasant zunehmenden Herausbildung des Individuums folgt.

Sciencefiction

„*new wave*“

„*inner space*“

Die oberflächliche Bedeutung Ballards Bilder, Motive, Landschaften und Begriffe ist nur ein Vehicel für eine tiefere, wie er es nennt „*latente*“ Bedeutung. Ein persönlicher dahinter verborgener Code. Er entwickelt die Begriffe „*latent*“ und „*manifest content*“; beschäftigt sich auf diese Art und Weise mit der Analyse seines eigenen Werkes. So werden die entfernten Fiktionen zum brennend nahen, lupengenaunen, Spiegelbild nicht nur der aktuellen Gesellschaft sondern auch der eigenen Person. Er nutzt Sciencefiction als Werkzeug der Entlarvung der Gegenwart und prägt damit den Begriff „*inner space*“. Es geht dabei um die Entgrenzung der Psyche, die sich permanent im Aussenraum niederschlägt und diesen wiederum in sich aufnimmt. Eine gegenseitige Abhängigkeit und Beeinflussung der gebauten Umgebung von den Bewohnern und umgekehrt als kollektive Gemeinschaft.

Sciencefiction verfolgte anfangs die Idee einer Utopie oder Dystopie an einem fernen Ort, zeitlich und räumlich von der Gegenwart distanziert. Begleitet von den dafür nötigen wissenschaftlichen Neuerung, der Sciencefiction „*Nova*“, die in der Alltagswelt so nicht möglich wären, wie Zeitreisen oder die Überschreitung der Lichtgeschwindigkeit. Sputnik 1 und weitere Weltraumexpeditionen leiteten 1957 den Beginn des Raumzeitalters ein, was das öffentliche Interesse an interplanetarem Sciencefiction antrieb. Euphorisch und skeptisch zugleich befand man sich am Übergang zwischen mechanischem und elektronischen Zeitalter. Aus den vermehrt aufkommenden Weltall-, Zukunftsgeschichten und intergalaktischen Abenteuern entsprang so der Begriff „*outer space*“.

Ballard vertritt immer wieder die Ansicht, das Raumzeithalter habe mit Sputnik

begonnen und ungefähr 10 Jahre, gedauert, danach habe es niemanden mehr interessiert, schon Armstrongs Mondlandung nicht mehr.
 „ ... *Ich bin überzeugt, dass es ein Raumzeitalter geben wird, aber erst in fünfzig, hundert, zweihundert Jahren - vermutlich bis ein neuer Antrieb entwickelt wird. ... Es kann kein Raumzeitalter geben, solange es nicht viele Menschen im Weltraum gibt. ... Ich bin jedoch sicher, dass es keine ernsthafte Literatur geben kann, die auf Erfahrungen aufbaut, von denen die große Mehrzahl der Leser und Schriftsteller ausgeschlossen ist.*“⁽⁵⁴⁾

Neben der Erkundung des Weltalls wurde die europäische Welt in der Nachkriegszeit völlig neu geboren und sah sich mit der uneingeschränkt offenen und freien Zukunft konfrontiert. Was sich Mitte der Fünfziger Jahre auf der Erde abspielte, hatte nichts mit den intergalaktischen Sciencefiction-Geschichten zu tun, die Ballard „*eher unreif und irrelevant für die Leben schienen, die die meisten Leute führten.*“ Er meint, der SF-Autor „*sollte sich von interplanetarischen Reisen und Zeitreisen und Telepathie und dem ganzen Unsinn freimachen.*“⁽⁵⁵⁾

Man könnte sagen, dass Ballard in einem allegorischen Modus schreibt. Um die Allegorie zu verdeutlichen wird ein gewisser Abstand benötigt, der durch den Charakter einer wissenschaftlichen Untersuchung und deren dazugehöriger Sprache hergestellt wird. Als Autor entwirft Ballard so verschiedene Versuchsaufbauten, macht sich selbst zusammen mit dem Leser zum distanzierten Beobachter und Voyeur seines Subjektes, dem Protagonisten.

Er war absolut uneins mit den starren Konventionen und der ungeheuren Homogenität des amerikanischen Sciencefiction, der keine Neuerung duldete und

(54) Interview James Goddard | David Pringle: Ein Interview mit J.G. Ballard, in: Franz Rottensteiger (Hrsg.): „Polaris 7“, Suhrkamp 1983, S.33

(55) J.G. Ballard & David Pringle, „Von Shanghai nach Shepperton“, in: „J.G. Ballard - Der Visionär des Phantastischen“, Joachim Körber, Corian-Verlag 1985, S.62

schon gar nicht jemanden aufkommen ließ, der außerhalb des Klüngels der Szene (das er als Getto bezeichnet) existierte. Die amerikanische Sciencefiction Szene produzierte seiner Ansicht nach gleichförmigen, undifferenzierten Text der selben Art. Ballards Storys fanden häufig Ablehnung bei den Amerikanischen SF-Verlagen wie *Fantasy & Science Fiction* oder *Cele Glodsmith*, weil sie, wie er meinte, zu eigenständig waren. Der Science-Fiction Convention in London, Ende der 1959er Jahre erschütterte Ballard derart, dass er ein ganzes Jahr nicht im Stande war Text zu produzieren.⁽⁵⁶⁾

Um die völlige Freiheit im SF und dessen literarischer Form anzustreben musste der Durchbruch erst bestritten werden. In den Anfangsjahren war es undenkbar non-lineare Erzählstrukturen zu veröffentlichen. Collangenhafte Texte wie „*The Atrocity Exhibition*“ (1970)⁽⁵⁷⁾ waren nicht möglich.

Michael Moorcock, der Herausgeber des britischen SF-Magazins „*New Worlds*“ druckte Ballards Texte häufig ab und bat ihn einen Fortsetzungsroman zu schreiben. Ballard begann daraufhin eine vorhandene Kurzgeschichte zu strecken und zu verlängern. Durch diese Methode kam es dazu, dass „*The Crystall World*“ in drei verschiedenen Fassungen veröffentlicht wurde, die immer wieder neu überarbeitet waren. 1965 entstand damit die „*New-Wave-Bewegung*“ im SF mit Moorcock als Herausgeber, Ballard als literarische Leitfigur und William Burroughs als entferntes Vorbild.

Dabei wird weiterhin interessant vor welchen zeitlichen Kontext Ballard in den 1960er Jahren arbeitete und welchen Interessen er persönlich verfolgte. In welche Bezüge man ihn setzen darf oder was ihm fern liegt.

(56) Interview James Goddard | David Pringle: Ein Interview mit J.G. Ballard, in: Franz Rottensteiger (Hrsg.): „Polaris 7“, Suhrkamp 1983

(57) J.G. Ballard, 1970, Jonathan Cape. Die erste US-amerikanische Ausgabe erschien 1972 bei Grove Press mit dem Titel „*Love and Napalm*“

zeitlicher Kontext

William Burroughs wird als Vorbild der „New-Wave-Bewegung“ benannt. Der 1914 geborene, US-amerikanische Künstler und Schriftsteller begeisterte vor allem durch seine unkonventionellen Methoden zu Denken, Kunst und Text herzustellen. Er begann zum Beispiel eine lose Zettelsammlung zu „Naked Lunch“ (1959) ⁽⁵⁸⁾ zu erstellen, die er während einer Heroin und Morphin Entziehungskur in London sammelte. Später zerschnitt er die Zettel, setzte sie assoziativ wieder aneinander und erfand damit die „cut-up“ Technik. Der Leser konnte das daraus entstehende Werk an jeder beliebigen Stelle zu lesen beginnen und so eine individuelle Geschichte im Kopf basteln. Der Text war dadurch ergebnisoffen und in der Lage verschiedene Geschichten zu erzeugen. Burroughs förderte den Diskurs um das Thema Bewusstseinsweiterung durch Drogen. Es entstanden auf diesem Weg viele außergewöhnliche Arbeiten, Filme und Denkansätze. Sein vom Drogenkonsum geprägtes Arbeiten gipfelte darin, dass er 1951 in Mexicostadt, unter Trunkenheit seine Frau unabsichtlich erschoss, als er versuchte die Apfel-Szene von Wilhelm Tell nachzustellen. Erst viel später, in den 80er Jahren wird Burroughs zur Ikone der Popkultur.

Die fragmentarisch und konzeptuell geprägte Arbeitsweise inspirierte Ballard und Moorcock. Ballard legte aber immer Wert darauf sich nicht den Zufall zu Nutzen gemacht zu haben, wie Burroughs das tat, sondern immer strategisch gearbeitet zu haben, dass er selbst zwar Burroughs Werk als große Errungenschaft in der Literatur schätzte, er aber nie versuchte ihn nachzuahmen.

(58) William Burroughs, „Naked Lunch“, 1959, Frankreich, Olympia Press. Der Roman selbst behandelt in unkonventioneller und radikaler Manier damalige Tabuthemen wie Drogensucht, Homosexualität, Gewalt, Wahnsinn etc. Naked Lunch besitzt keine wirkliche, lineare Handlung, vielmehr sind verschiedene Handlungsstränge aneinandergereiht, die scheinbar keinen logischen Zusammenhang aufweisen. Der Roman rief bei seinem Erscheinen einen Skandal hervor und wurde zunächst 1965 in einem Urteil des Supreme Court in Massachusetts, USA verboten. In dem Urteil hieß es: „Ein widerlicher Gifthauch ununterbrochener Perversion, literarischer Abschaum“. Andere Quellen geben an, es sei 1962 aufgrund von Obszönitäten (im Besonderen Kindsmord und Pädophilie) verboten worden. Im Jahre 1966 wurde das Verbot in einem Gerichtsverfahren wieder aufgehoben.

In einem Interview spricht Ballard über seinen eigenen Schreibstil im Vergleich mit William Burroughs: „ ... seine (Burroughs) Werke sind an allen Stellen improvisiert und ausgefranst, ohne eindeutiges Ziel. Seine Erzählstruktur ist ohne Architektur, ganz aus dem Gefühl heraus geschrieben, ohne Planung. ... Ganz im Gegensatz dazu haben meine Stories in *The Atrocity Exhibition* eine sehr präzise entworfene und durchdachte Struktur; die „condensed novels“ sind wie Maschinen, die einem klar umrissenen Ziel zuarbeiten.“ ⁽⁵⁹⁾

Ballard sieht seinen Stil im Gegensatz zu Burroughs Stil, als Text mit Gerüst, Planung, Strategie und vor allem Zielsetzung. Wenn Frequenzen scheinbar strukturlos gemischt werden, dann nur gezielt. Weil seine Texte eine Aussage treffen wollen und dieser Zielsetzung folgen, ist es nicht möglich sie beliebig zu lesen. Sie haben ein geplante, innere Architektur. ⁽⁶⁰⁾

Die „New-Wave“ zeigte eine bis dahin unbekannte Experimentierfreude, die sich nicht nur literarisch in neuen Textformen und grafisch in Zeichnungen, Layouts und Fotografien widerspiegelte, sondern auch im Inhalt und den Themen die behandelt wurden. Die New-Wave-SF verfolgte einen kulturellen und literarischen Anspruch, der sich von dem reinen Unterhaltungs-SF distanzierte.

Innerhalb der Bewegung prägt Ballard selbst den neuen Wortlaut „inner space“. Er beschreitet maßgeblich in seinen Geschichten den neuen Weg, dass Visionen einerseits gar nicht so weit entfernt sind wie man meint – weder räumlich, noch zeitlich – , andererseits in uns selbst und der Gegenwart verankert sind, deren psychologische Dimension von bestimmender Relevanz sein wird. Es ist entscheidend, dass die Erzählungen auf der Phantasie der gegenwärtigen Menschen

(59) Interview: Werner Fuchs / Joachim Körber mit D.J. Ballard, 1982, erschienen in „J.G. Ballard - der Visionär des Phantastischen“, Joachim Körber, Corian-Verlag 1985, S.118

(60) Interview: Werner Fuchs / Joachim Körber mit D.J. Ballard, 1982, erschienen in „J.G. Ballard - der Visionär des Phantastischen“, Joachim Körber, Corian-Verlag 1985, S.118

und deren alltäglicher Erfahrungen basieren. Nur so können sie nachvollzogen und mitgedacht werden. Die Geschichten sollten also vom Resonanzkörper, dem Leser reflektiert werden. Ballard arbeitet mit seiner Zielgruppe als Ausgangsmaterial.

„Gleich von Anfang an wollte ich ein SF-Buch schreiben, das von den Raumschiffen der fernen Zukunft und dem ganzen Zeug abging, das ich im Grunde für ziemlich kindisch hielt, um eine Art reifere Science-Fiction zu schreiben, die auf der Gegenwart basiert.“⁽⁶¹⁾

Im Rahmen der Beobachtung der Gegenwart verfolgt Ballard Neuerungen in der Kunst. Nachdem er dem Sciencefiction, das er in Amerika und dem Kongress kennen gelernt hatte, nicht viel an Vorbildfunktion abgewinnen konnte. Er verbrachte viel Zeit in der Tate-Gallery und der National Gallery, war begeistert von den Reaktionen des Publikums auf die neu geborene Pop-Art und welche Fragen daraus entstanden. Die Beschäftigung in der Kunst mit Alltagskultur, der Konsumwelt, der Werbung umfasste ein Themenfeld, das aktueller nicht sein konnte und so Ballards Suche nach der Gegenwart im Sciencefiction entsprach.

Er fühlte sich eigentlich als verhinderter Maler und schon immer zu den Künstlern hingezogen, obwohl er selbst keinerlei Ambitionen hatte und auch keinen familiären Hintergrund, der das hervorgerufen haben konnte.

„Alle meine Romane und Erzählungen sind in Wirklichkeit Bilder. Das Problem besteht darin, dass ich keine Begabung habe. Die Vermilion-Sands-Geschichten, sogar die Romane wie „Crash“ sind eine Art visuelles Erlebnis.“⁽⁶²⁾

Er erfindet optische Bilder gekoppelt mit räumlichen Atmosphären, die er mit-

(61) Interview James Goddard | David Pringle: Ein Interview mit J.G. Ballard, in: Franz Rottensteiger (Hrsg.): „Polaris 7“, Suhrkamp 1983, S.37

(62) Interview James Goddard | David Pringle: Ein Interview mit J.G. Ballard, in: Franz Rottensteiger (Hrsg.): „Polaris 7“, Suhrkamp 1983, S.12

tels Sprache und sich steigernden Wortfolgen aufbaut, so äußere Landschaften, die eigentlich innere sind entfaltet. Eine bildhafte Verständnisebene des psychotropischen Hauses liegt also nahe.

Die surrealistische Kunst, die Ballard als Verknüpfungspunkt und Inspiration seiner Arbeit dient, empfindet er nicht als Resultat haluzinatorischer und visionärer Eingebung, sondern als eine wissenschaftliche Methode zur Erkundung der Psyche. „... surrealism is the first movement to place the logic of the visible at the service of the invisible...“ (Worte von Odilon Redon die Ballard zitiert). *„Diese kalkulierte Unterwerfung der Impulse und Phantasien unserer inneren Leben unter die strengen Gesetzmäßigkeiten von Raum und Zeit, die formale Inquisition der Wissenschaften, allen voran die Psychoanalyse, erschafft eine höhere oder alternative Wirklichkeit jenseits und über derjenigen, die unsere oder unserem Sinn zugänglich ist. Was diese Fusion der äußeren Welt der Realität und der inneren Welt der Psyche (die ich „inner space“ genannt habe) letztendlich genauestens charakterisiert, ist ihre erlösende und therapeutische Kraft. Sich durch diese Landschaften zu bewegen, ist eine Reise der Rückkehr ins innere Wesen.“*⁽⁶³⁾

Die Surrealisten, Salvador Dalí, Max Ernst, Chiricos und andere, waren in der Tate Gallery zu sehen. Zu einer Zeit, in der Ballard Sciencefiction noch fremd war fand er in ihren imaginativen Bildern, fixierten Landschaften und Atmosphären die Verbindung zu seiner Beschäftigung mit der Psychoanalyse. Es wird häufig geschrieben, er male mit seinen Texten innere Landschaften, die denen der Surrealisten gleichen. In einem Interview mit Thomas Frick 1984 erzählt er wie sehr ihn die Surrealisten in seinem Denken beeinflusst haben, dass dies bis jetzt und über große Teile seines Lebens anhält.

(63) Ballard: „Memories of Internment“, in: J-G Ballard, „A User's Guide to the Millenium“, Harper Collins, 1996, S. 84

Die Beschäftigung mit Sigmund Freud, dessen Triebtheorie und vor allem den Errungenschaften Carl Gustav Jungs (den er einen imaginativen Romancier nennt), dessen Ausweitung des Libido Begriffes als Streben-nach-Etwas, innere Suche, Erforschung der Seelenlandschaften, Bewusstseinsforschung, metaphorisches System und der daraus entstehenden neuen Wissenschaft über das Ungreifbare der Psyche und des Bewusstseins, faszinierten Ballard. Jung revolutionierte die Existenz der menschlichen Psyche in der Tiefenpsychologie, die seiner Zeit immer noch als umstritten galt. In seinen therapeutische Methoden versuchte Jung die externalisierte Psyche in Zeichnungen, Bildern und anderer Form von Kreativität aufzuspüren. Ballards fand sich darin wieder, weil er sein eigenes Verständnis der aus der Psyche veräußerten Umwelt erkannte.

Man könnte sagen, die Geschichten Ballards beinhalten einen wissenschaftlich Voyeurismus. Fast kühl und emotionslos beschreibt er analytisch das Vorgehen und den psychischen Zustand des Protagonisten, der meist extremer Isolation und sich schleichend sterbender Umwelt ausgesetzt wird. Eine Identifikation des Lesers mit den Figuren findet nicht statt, ja sogar eine bewusste Distanzierung, wodurch Ballard seine eigene Perspektive dem Leser vermittelt.

Entropie ⁽⁶⁴⁾ wird zu seinem großen immer neu deklinierten Thema, das sich durch ihn ebenfalls auf die „New Wave“ und den End-1960er-SF überträgt. Seine Figuren sehen sich heftigen inneren Konflikten und Verstimmungen ausgesetzt, die sich in die Atmosphäre und Landschaft externalisieren. Das Prinzip besteht darin, sich den neuen evolutionären, entropischen Veränderungen der Umgebung anzupassen, sowohl psychisch, wie auch physisch. Nur dann ist ein Überleben oder Weiterkommen in den Realitäten möglich.

(64) Entropie (griechisches Kunstwort *εντροπία* [entropía], von *εν-* [en-] – ein-, in- und *τροπή* [tropé] – Wendung, Umwandlung)

Kafkas „*Verwandlung*“ (1912) hatte die Grenzen der Literatur erweitert und die nüchterne, detaillierte Beschreibung der Verwandlung des Protagonisten über Nacht zu einem Riesenkäfer, der anschließend in einem Zimmer gefangen, im Angesicht seiner Familie verhungern musste, hatte auch Ballard erreicht, der sich dazu bekennt Kafka als wegweisenden Autor verschlungen zu haben.

Mit „*Solaris*“ schafft Stanislaw Lem 1961 eine psychotropisch vergleichbare reflektierende Masse, die sich allerdings weniger störrisch und individuell verhält als das psychotropische Haus. Auf der Suche nach außerirdischem Leben wird ein seltsamer Planet „*Solaris*“ entdeckt, dessen Ozean erforscht werden soll, der sich als lebendes Gehirn und denkende Substanz herausstellt. Der Ozean kriecht Abbilder von Menschen, die als realistische Wesen dreidimensional in Erscheinung treten; deren Vorbilder in den Gedanken, Erfahrungen und Gewissen der Forscher zu finden sind. Auch im psychotropischen Haus kam man sich vor, „*als bewohnte man das Gehirn eines anderen.*“ ⁽⁶⁵⁾

Ballards Kurzgeschichten finden sich bald nicht nur in Sciencefiction Verlagen, sondern auch bei andere Zielgruppen. 1965 erschien „*The Drowned Giant*“ (die Story eines tot an den Strand gespülten Riesen, der anschließend von den Bewohnern zerlegt wird und dessen Penis in einem Museum aufbewahrt wird), erstmals nicht in einem Magazin des Genres, schon gar nicht mit dem besagten angestrebten literarischen Niveau der „New-Wave“, sondern im Playboy. Ballard bediente damit von Zeit zu Zeit auch den neu entstandenen Mainstream-Sciencefiction-Markt, der durch die visionäre Atmosphäre des beginnenden Raumzeitalters entstand. Als Autor arbeitete er jedoch immer auf unterschiedlichen literarischen Ebenen gleichzeitig und erzeugte so verschiedenste Prosa zeitlich parallel. In unverkennbarem Stil: faktisch und emotionslos, die Story folgt logisch

(65) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 44

der anfänglichen Prämisse, keinerlei wundersame Vorkommnisse; und niemand in der Geschichte vermutet, dass eine übernatürliche Macht am Wirken ist. Das alles teilweise sogar ohne physische Gesetzmäßigkeiten, wissenschaftliche Fakten, Konstruktionen, Kräfte und Einflussnahmen genauer zu erklären, rein als psychologisches Modell; was offensichtlich hervorragend funktioniert hat.

Als Abschluss der Betrachtung psychotropischer Häuser vor dem zeitlichen Kontext, der Biografie und dem Hintergrund der Sciencefiction-Entwicklung kann man sagen, dass sie neben der theoretischen Ebene als Metapher verstanden werden können. Sie sind ein weiteres Abbild in der Reihe der in den Außenraum externalisierten Psyche und damit der Entgrenzung der psychischen Welt von der realen Welt. Der von Menschenhand produzierte Raum ist Teil der Psyche des Menschen und damit Teil des Menschen selbst.

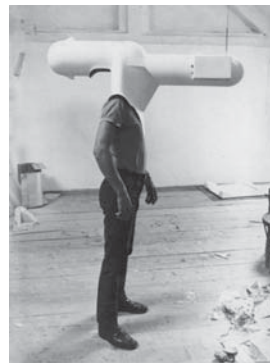
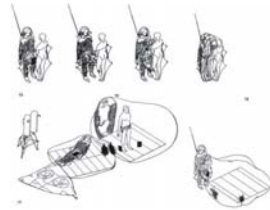
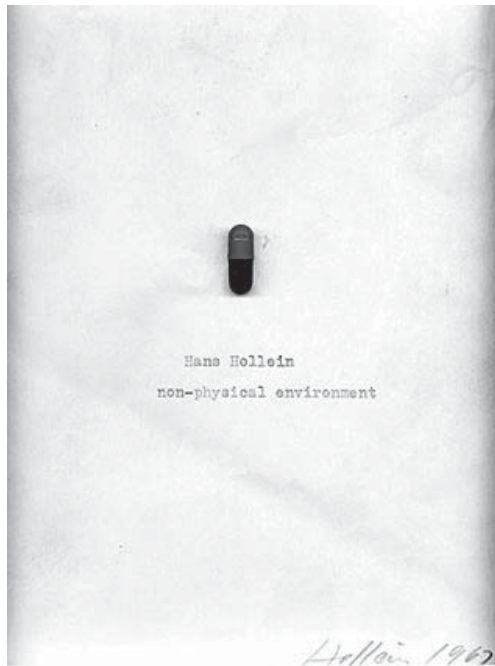
Erkenntniserweiterung durch Bewusstseinsweiterung

Die 1960/70er Jahre waren durchdrungen von Themen wie Sputnik, dem Raumzeitalter, „*outer space*“ und „*inner space*“, Sciencefiction, experimenteller Literatur, dem Postholocaust- und Nachkriegs-Neustart, der völlig offenen Zukunft, aufkommenden Neuerungen in Kunst, Popart, Surrealismus, wachsender Konsumgesellschaft und der damit zunehmenden Werbung.

Die Bewusstseinsforschung in der Tiefenpsychologie wurde durch C.G. Jung auf neue Art und Weise transparent. Das 1943 wiederholt entdeckte LSD, als psychedelische Substanz mit pseudohalluzinogener Wirkung, kam in der Psychiatrie zu Forschungszwecken zum Einsatz, sowie in geheimdienstlichen Experimenten zur Informationsbeschaffung. Drogen waren gefragt und hatten durch die bewusstseinsweiternde Dimension an intellektuellem Anreiz gewonnen, bis schließlich Timothy Leary in den 60er Jahren den Massenkonsum von LSD in den USA propagierte. Ira Einhorn bemerkte, dass die Halluzinogene damit *"zu einem außergewöhnlichen Zeitpunkt der Geschichte populär geworden sind: in einer Zeit des Übergangs vom mechanischen zum elektronischen Zeitalter. Tatsächlich sind sie für viele Menschen die erste Einführung in den deutlichen Unterschied zwischen der geradlinigen Welt der mechanischen Technologie und der fragmentierten Welt, der Mosaikmuster - einer Welt, in der die ständige Überquerung der Schnittstelle zwischen zwei Sektoren zu einer Selbstverständlichkeit wird."* ⁽⁶⁶⁾

Ballard als Visionär des Phantastischen stand immer unter Verdacht Welten zu beschreiben die sich eigentlich nur unter Drogeneinfluss offenbaren, so zum Beispiel „*The Crystal World*“ (1964) oder andere sphärische Settings und hal-

(66) Ira Einhorn, "From Data Collection to Pattern Recognition. The Sociology of the Now", in Bernhard Aaronson und Humphrey Osmond, "The Use and Implication of Halluzinogenetic Drugs", Humphrey Osmond, 1971 London, Seite 441



Hans Hollein, "Architekturpille", 1967, (www.hollein.com)

Mike Webb, "suitaloon", 1968, (Bild: <http://simonwinters02.blogspot.com/2009/12/mike-webb-suitaloon-cushiclevicarious.html>)

Walter Pichler, "TV-Helm, das tragbare Wohnzimmer", 1967, (dem Buch "Psychedelische Kunst der 60er Jahre", Hatje Cantz entnommen)



Haus-Rucker-Co, "Environment Transformator", 1968, (www.ortner.at)

Haus-Rucker-Co, "Mindexpander I", 1976, (www.ortner.at)

Haus-Rucker-Co, "Mindexpander II", 1976, (www.ortner.at)

luzinogene Bilder, die er detailliert aufzeigt. „*The Crystal World*“ schildert Zustände einer prismatischen Welt, das statische Element und das Fehlen von Zeit erzeugen bemerkenswerte Ähnlichkeit mit einem LSD Trip. Auch in „*The Voices of Time*“ (1962) beschreibt Ballard einen Protagonisten mit zunehmend gesteigerter Wahrnehmung, der plötzlich jeden winzigsten Teil der Welt wahrnehmen kann. Auch die psychotropischen Häuser könnten das Ergebnis eines Rauschfluges sein, vor allem nach dem anfänglichen Hinweis: „*Ein Haus, ganz in der Nähe von Stellavista und M, hätte sogar einen alten Surrealisten auf einem Herointrip aus der Fassung gebracht.*“⁽⁶⁷⁾

Aber alle diese Romane und Visionen sind ein weiterer Beweis, „*dass nichts auch nur entfernt der menschlichen Phantasie gleichkommen kann, dass sie alles tun kann. ... der menschlichen Phantasie ist nichts unmöglich, sie muss nicht auf künstliche Stimulanzen zurückgreifen, auf Chemikalien, die etwas auslösen, was das Gehirn auch ohne sie kann. Eine fruchtbare Phantasie ist besser als alle Drogen.*“⁽⁶⁸⁾

Psychotropische Häuser sind also eine ernsthafte Vision, kein Nebeneffekt eines Rauschzustandes, somit auch kein Zustand der Bewusstseinsweiterung.

Aldous Huxley als Autor von „*Brave New World*“ (1932) hinreichend bekannt, das als seine größte Novelle gilt, veröffentlichte 1954 sein wichtigstes non-fiction Werk mit „*The Doors of Perception and Heaven and Hell*“. Er beschreibt darin einen Nachmittag in Los Angeles 1953, als er zum ersten Mal Meskalin einnimmt, ein Stoff des Schreckens-Kaktus, den die Mexikaner *Pyotl* nennen. Huxley durchforscht, von der Frage nach dem Mysterium des menschlichen Bewusstseins getrieben, die Religionen des Ostens, die christliche Mysterienlehre und

(67) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 39

(68) „J.G. Ballard - der Visionär des Phantastischen“, Joachim Körber, Corian-Verlag, 1985, S. 122

den Grenzbereich zwischen Kunst, Wissenschaft und Religion. Sein Interesse galt auch der frühen Forschung in der Neurologie und der neu erkannten Funktion der Neurotransmitter im Gehirn. Er glaubte, dass unser Gehirn durch die Evolution geschult, nur beschränkt Informationen an unser Bewusstsein vermittelt und so gezielt Wahrnehmungen ausblendet, die es gilt wieder zu finden. Wir hätten dadurch zwar Sicherheit zum Überleben gewonnen aber verschiedene Sinne geopfert. Ihm öffnete sich eine neue Welt, Eindrücke, Erkenntnisse des Universums und das Wunder der menschlichen Existenz. Er spekulierte darüber, dass das menschliche Wesen immer eine Art medizinischer Unterstützung braucht, um sich selbst von den Grenzen des eigenen Verstandes und des nervlichen Systems zu befreien.⁽⁶⁹⁾

Zusammen mit dem britischen Psychiater Humphry Osmond prägte Huxley 1956 das Wort „*psychedelisch*“⁽⁷⁰⁾, auf der Suche nach einem Begriff, der die neue Art der bewusstseinsweiternden Drogenwirkung auf die menschliche Seele beschreibt.

1994 schreibt Ballard ein Vorwort für „*The Doors of Perception and Heaven and Hell*“, in dem er Huxleys Auffassung pro Bewusstseinsweiterung darstellt, aber auch am Ende klar macht, dass eine solche Reise auf uns alle wartet, egal ob mit chemischen Mitteln oder durch weniger gewagte Zugänge.

Das Thema Bewusstseinsweiterung und Erweiterung der Wahrnehmung wur-

(69) Aldous Huxley, „*The Doors of Perception, Heaven and Hell*“ 1954, Vintage Huxley 2004, J.G. Ballard im Foreword 1994.

(70) Psychedelisch bezeichnet einen euphorischen Trance-, Rausch- oder Meditations-Zustand oder -Eindruck des Bewusstseins bzw. der Sinne, der sich durch eine Vermischung von Sinneseindrücken bzw. Sinneserlebnissen auszeichnet und oft auch als „bewusstseinsweiternd“ beschrieben wird. Der Begriff psychedelisch setzt sich aus griech. ψυχή (*psyche*, „Seele“) und griech. δῆλος (*dēlos*, „offenkundig, offenbar“) zusammen, bedeutet somit wörtlich „Seele hervorbringend“, also einen Zustand, in dem „die Seele offenbart“ wird.

de auch in der Architektur diskutiert und erprobt. Friedrich Kiesler ⁽⁷¹⁾ prägte als noch Unbekannter den Begriff "Visionäre Architektur", in deren Rahmen die Manipulation, Veränderung und Erweiterung des Bewusstseins durch Halluzinogene in Bezug auf die Raumerfahrung erprobt und diskutiert wurde. Es wurde bemängelt, dass seit der Barockarchitektur keine Bewusstseinsbeeinflussung von Seiten der Architektur im 20. Jahrhundert stattgefunden habe. ⁽⁷²⁾ Als Wahrnehmungsorgan wurde der Kopf mit Auge, Ohr und Nase zum entscheidenden Rezeptor, so dass sich der Helm als geeignetes Objekt der Manipulation herausgestellt hatte. Haus-Rucker-Co ⁽⁷³⁾ bastelten 1968 an ihren "Environment Transformers": der "Fliegenkopf", der "Blickzerstäuber" und der "Dizzler" wandelten optisch und akustisch den konventionellen Wahrnehmungsprozess. "Environmenttransformer sind Apparate, welche die Sinneseindrücke für beschränkte Zeit auf optisch-akustischem Weg verändern. Vorgänge des Sehens und Hörens als passive Tätigkeit durch die der Menschen erst zu reagieren beginnt, funktionieren automatisch und selbstverständlich. So selbstverständlich, daß die Dinge und Vorgänge zwar registriert, aber nicht mehr wirklich erfaßt werden. Die Welt wird einfach, einfacher als sie wirklich ist. Wir verlieren den echten Kontakt zur Umwelt. Das Leben wird gehaltlos. Durch die Umweltveränderer Fliegenkopf, Drizzler und Blickzerstäuber sehen die Dinge anders aus." ⁽⁷⁴⁾ Interessanter Aspekt dabei ist die Vereinfachung der Welt durch die Abgrenzung von ihr und nicht die Verkomplizierung durch die Öffnung eines neuen Kontinuums, was Huxleys Ziel dabei wäre. Ebenso der "Mind Expander", der partnerschaftliche Nähe mit einbezieht.

(71) Friedrich Kiesler, * 1890 im österreich-ungarischen Czernowitz, † 1965, war ein österreichisch-amerikanischer Architekt, bildender Künstler, Designer und Bühnenbildner. Er verbrachte den ersten Teil seines Lebens in Europa, bevor er 1926 in die USA emigrierte, dort sein Werk fortsetzte und mit dem Schreiben des Buches in Jerusalem, gleichsam seinem Lebenswerk, 1965 vollendete.

(72) Katalog zur Ausstellung, "Summer of Love, Psychedelische Kunst der 60er Jahre", Kunsthalle Frankfurt und Wien, Hantje Cantz, 2005, Seite 234

(73) 1967 wird Haus-Rucker-Co von den Architekten Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp und dem Maler Klaus Pinter in Wien gegründet. Im Jahr 1970 eröffnet die Gruppe Studios in Düsseldorf und New York. 1971 tritt Manfred Ortner der Gruppe bei.

(74) http://www.zamp-kelp.com/content_hrc.html

Die österreichischen Architekten Walter Pichler ⁽⁷⁵⁾ und Hans Hollein ⁽⁷⁶⁾ experimentieren mit Wahrnehmungserweiterung im Zusammenhang mit Architektur. Walter Pichler baute ein "Tragbares Wohnzimmer" (1967) in das ein Fernseher integriert war und Hans Hollein gipfelte all das mit der Ausstellung einer Pille mit der Unterschrift "Hans Hollein, Architekturpille, non-physical environment" (1967) ⁽⁷⁷⁾. Die Größenansprüche an den Architekturmaßstab wurden aufgehoben, Architektur konnte Helm, Zelt, aufblasbare Hülle oder auch nur Pille sein. Man könnte an der Stelle von visionärer Helmarchitektur sprechen. Ja sogar Mike Webbs ⁽⁷⁸⁾ Wohn-Kleidungsstück "suitaloon" von 1967 wurde als Mini-Behausung definiert. ⁽⁷⁹⁾ So wie der Körper die Seele und die Kleidung den Körper behaust, so ist der "suitaloon" ein bewohnbares Kleidungsstück. Die perfekte Nomadenkleidung für den modernen Menschen, ausgestattet mit allem verfügbaren High-Tech-Support. "Ein Haus sollte eine veränderbare Einrichtung sein, erweiterungsfähig, verbrauchbar und unter ständiger Kontrolle." ⁽⁸⁰⁾

Dabei drängt sich die Frage auf, welches Ziel das psychotropische Haus verfolgt? Ist es Unterhaltung, soll es vielleicht selbst als Stimulator des Bewusstseins und damit als Droge wirken? Einerseits beeinflusst es das Bewusstsein des Bewohners, andererseits erweitert es dieses aber nicht zwingend. Es verhält sich nicht unbedingt Erkenntnis fördernd. Ist es einfach nur ein großes begehrtes Haustier, mit allen Marotten, die ein Hund des Nachbarn oder Vorbesitzers so an sich haben kann? Könnte es auch eine Art Riesen-Helm sein und gehört damit der Spezies des psychedelischen Helms innerhalb des Diskurses um visionäre Ar-

(75) Walter Pichler (* 1936 in Deutschhofen, Südtirol; lebt und arbeitet in Sankt Martin an der Raab im Burgenland und in Wien, Österreich) österreichischer Bildhauer, Architekt, Zeichner und Objektkünstler.

(76) Hans Hollein (*1934 Wien) österreichischer Architekt und Designer, Bildhauer, Objektkünstler, Ausstellungsgestalter und Architekturtheoretiker.

(77) "Architekturpille", non-physical environment, Wien, 1967, Sammlung Generali Foundation, Wien

(78) Michael Webbs (*1937 in Henley-on-Thames, UK) Mitglied der englischen Architektengruppe Archigram

(79) A Guide to Archigram / Ein Archigram Programm: 1961-1974, Lonson und Berlin 1994, Seite 207, im Katalog zur Ausstellung, "Summer of Love, Psychedelische Kunst der 60er Jahre", Kunsthalle Frankfurt und Wien, Hantje Cantz, 2005, Seite 171

(80) Mike Webbs, <http://www.hamburg-ersatz.de/ersatz/suitaloon.htm>

chitektur an? Dann würde es auch über die gezielte Abgrenzung zur Außenwelt funktionieren. Oder ist es die dritte Hülle nach Körper und Kleidung?

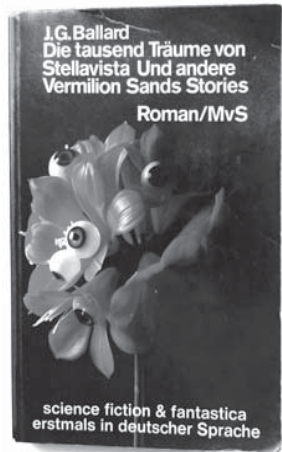
1967 startete Ballard einen Versuch selbst LSD zu testen, nachdem er seine sphärischen Romane „*The Crystal World*“ (1964) und „*The Voices of Time*“ (1962) bereits veröffentlicht hatte.

„I suppose I'm a medium-to-heavy drinker, but I haven't taken any drugs since one terrifying LSD trip in 1967. A nightmarish mistake. It opened a vent of hell that took years to close and left me wary even of aspirin. Visually it was just like my 1965 novel, „The Crystal World“, which some people think was inspired by my LSD trip. It convinced me that a powerful and obsessive enough imagination can reach, unaided, the very deepest layers of the mind. (I take it that beyond LSD there lies nothing.) Imagination is the shortest route between any two conceivable points, and more than equal to any physical rearrangement of the brain's functions.“ ⁽⁸¹⁾

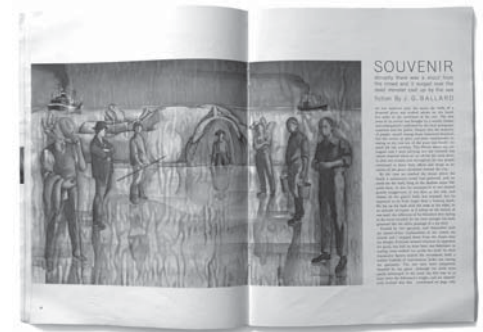
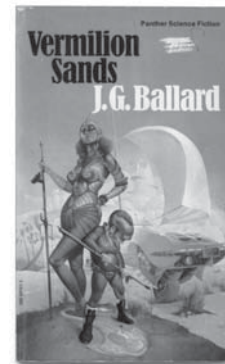
Nach dem LSD Trip, direkt im darauf folgenden Jahr 1968, veranstaltete Ballard mit Martin Bax, der Herausgeber der Zeitschrift „*Ambit*“ war, für die er immer wieder schrieb, den Wettbewerb „*Side Effects*“. Es galt satirische Monologe unter dem Einfluss von Drogen zu schreiben. Man konnte 40€ gewinnen. Dabei stellte sich heraus, dass Cannabis einen kontinuierlich guten Erfolg erzielte. Es gab auch Einreichungen unter LSD, gewonnen hat allerdings Ann Quinn, die unter dem Einfluss von Ortonovin G, der Antibabypille schrieb. Sie verfasst kurze Biografien, die teilweise stichpunktartig und fragmentarisch nüchtern gehalten waren. Erst Jahre später konnte sie sich das Geld in Ballards Garten in Shepperton abholen. 1974 wurde ein Teil davon in „*Ambit*“ veröffentlicht, jedoch ohne weitere namentliche Nennung der Autorin, allerdings mit der namentlichen

Nennung von Ballard. Ballard und Martin Bax veranstalteten Lesungen des Textes, in denen Euphoria Bliss, eine professionelle dunkelhaarige Stripperin, in Bikinihöschen und großmaschiger weißer Tunika „*Side Effects*“ liest. Die Ausgabe „*Ambit*“ No. 50 zeigt ein Titelfoto mit Euphoria Bliss im Vordergrund, Ballard, Martin Bax (Verleger *Ambit*), Michael Forman (Arteditor *Ambit*) und Eduardo Paolozzi (schon damals namhafter schottischer Bildhauer und Grafiker) im Hintergrund sitzend.

(81) G.J. Ballard im Interview mit Thomas Frick, 1984



"Die Tausend Träume von Stellavista", J.G. Ballard, Marion von Schröder Verlag, 1972, 1. deutsche Auflage
 "Ambit", Number 50, 1972, Euphoria Bliss, Eduardo Paolozzi, G.J. Ballard, Martin Bax



"Vermilion Sands", 1975 Panther Books Ltd
 Playboy US, May 1965, "Souvenir", J.G. Ballard

Crash und die letzte Szene von „Die Tausend Träume von Stellavista“

Ballards nächstes Thema, das ihn über Jahre beschäftigt waren Autounfälle. „*Der Automobilumfall hat mich stets interessiert, und „Crash“⁽⁸²⁾ ist eigentlich ein Beispiel für die Fiktionalisierung der Realität der Sechziger Jahre.*“⁽⁸³⁾ Bevor er die Idee zum Roman vollendet hatte, organisierte Ballard eine Ausstellung in einer Galerie in London. Er zeigt dort 3 Unfallautos ohne weitere Erklärung in völlig clean gehaltenem Umfeld. „*Dazu hatte ich eine interne Monitoranlage, sowie ein Oben-ohne-Mädchen, das herumging und die Zuschauer interviewte, was auf die Monitore übertragen wurde.*“⁽⁸⁴⁾ Bei der Eröffnungsparty mit Presse zeigt sich, dass die Leute wesentlich schneller betrunken waren als auf jeder anderen Feier. Die drei Autos, vor allem der Pontiac wurden zunehmend von den Besuchern zerstört, was über die gesamte Laufzeit der Ausstellung zu erkennen war. Das Mädchen, das die Interviews führte, sollte das eigentlich ganz nackt tun, weigerte sich aber bereits im Vorfeld, beim Anblick der Unfallautos. Als sie die Interviews machte und die Leute sich selbst auf den Monitoren inmitten der Unfallwagen interviewt sahen, wurde sie um ein Haar auf dem Rücksitz des Pontiac vergewaltigt.

„*She disapproved strongly of the cars, deciding that she would only appear topless (a fascinating response, it seemed to me at the time). A couple of drunken guests manhandled her in the back seat of the crashed Pontiac, and she claimed that they had tried to rape her.*

I was very keen to see their reactions to the cars. The whole thing was a psycholo-

(82) 1973 erschienen bei Jonathan Cape, London; 1996 von David Cronenberg verfilmt, Spezialpreis der Jury innerhalb des Filmfestival von Cannes 1996

(83)+3 Interview: Werner Fuchs / Joachim Körber mit D.J. Ballard, 1982, erschienen in „J.G. Ballard - der Visionär des Phantastischen“, Joachim Körber, Corian-Verlag 1985, S.119

gical test, to see whether my hunches were sufficiently confirmed for me to go on and write Crash. They were. The show's object was not to shock, but to prompt a response.“⁽⁸⁵⁾

Ein Autounfall oder die damit verbundenen Wracks sind Ballards Ansicht nach Auslöser verschiedenster Verhaltensmuster, die den Beobachter auf unterschiedlichste Art und Weise stimulieren. Das Thema Unfall begleitet Ballard fortlaufend, über die Aufarbeitung eines eigenen Autounfalls hinaus, bis zur weiteren Beobachtung prominenter Autounfälle. Auf Ballards Internetplattform betreibt das „J.G. Ballard Institute for the Study of Eroto-Responsive Kinetics“ Analyse und Research zu verschiedenen Themen, unter anderem zum Unfalltod Lady Dianas 1997 „*Chariot of Fire: Preliminary Analysis & Damage Reconstruction of the Death of Diana, Princess of Wales*“⁽⁸⁶⁾.

„*Die Tausend Träume von Stellavista*“ enden mit einem Crash, den das psychotropische Haus 99 selbst verursacht, das heißt die Psyche des Hauses treibt sich durch ihre gespeicherten Dramen und Traumata in den Wahnsinn. Wenn man das Haus als Lebewesen betrachtet, dann ist es eine Verletzung oder Wunde, die es sich zufügt; wenn man es als Maschine betrachtet ein Totalschaden. Die Folge ein Architekturwrack das regungslos und funktionsuntauglich, zerbrochen in seinen eigenen Körperflüssigkeiten liegt.

Ein Bild wie nach einem Erdbeben, nur dass nicht die Erde gebebt hatte, sondern das Gebäude. „*Um mich herum ragte das Haus mit seinen zerrissenen und durcheinandergeworfenen Flügeln auf wie eine zerquetschte Blume.*“ In mitten zertrampelter Blumenbeete. Das Wasser aus dem Glas-Pool liegt auf dem Rasen

(85) Interview: Dan Mitchell / Simon Ford mit J.G. Ballard, 2004, www.ballardian.com

(86) <http://www.ballardian.com/chariot-of-fire-death-diana-princess-of-wales>

wie ein „großer schwarzer Spiegel“⁽⁸⁷⁾. Ein „surrealistischer Albtraum, alle Perspektiven verschoben, alle Winkel schief“.⁽⁸⁸⁾

Ballard zeichnet ein zeitlich stillstehendes Bild nach der Katastrophe. Direkt davor beschleunigt er die Einflüsse auf den Leser durch eine Vielzahl an Eindrücken und Geschehnissen, die er schnell aufeinanderfolgend in sich steigernden Klimax und zunehmender Geschwindigkeit auf den Leser loslässt. Es läuft ein Film ab, der nicht zu stoppen ist, der letztendlich in völliger Stille und Zeitlosigkeit endet.

Das psychotropische Haus ist scheinbar in seiner Wesenhaftigkeit nicht genau zu definieren, es bewegt sich zwischen Lebewesen, Pflanze und Maschine.

Als Howard den Ausschalter findet und drücken kann, startete die Berieselungsanlage. Das Haus stirbt wie ein lebendiges Wesen: „Das Haus pulsierte noch immer schwach, aber einen Augenblick später hörte es auf und erstarrte.“⁽⁸⁹⁾

Auch schon vorher der Hinweis auf lebendige Strukturen: „Das Schlafzimmer zog sich, von diesem Anfall erfasst, zusammen und weitete sich wieder wie die Kammern eines sterbenden Herzens ...“⁽⁹⁰⁾

Dieses letzte Bild des Unfalls hält Ballard fest und lässt es ruhig als Hintergrund der letzten Dialoge bestehen.

(87) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 61

(88) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 61

(89) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 61

(90) „Die Tausend Träume von Stellavista“, Seite 59

Theorie des psychotropischen Hauses

Neben der metaphorischen Deutungsebene liefern „Die Tausend Träume von Stellavista“ handfestes Material, das direkt zur Untersuchung herangezogen werden kann. Um so interessanter ist es genau festzustellen, welche Kriterien als Merkmale des psychotropischen Hauses verwendet werden können um es auf architekturtheoretischer Ebene vergleichend oder abgrenzend zu betrachten. Empirisch gesehen lässt sich das Modell des psychotropischen Hauses in „Die Tausend Träume von Stellavista“, bei Ballard, folgendermaßen beschreiben und in Kriterien gliedern.

1. Wirkung Gebäude auf den Benutzer

Ein PT-Haus wirkt psychotropisch. Gemäß der sinnhaften Bedeutung des Wortes und gemäß der Überprüfung in „Die Tausend Träume von Stellavista“ heißt das, es beeinflusst die Psyche der Benutzer.

2. Rückwirkung Benutzer auf das Gebäude

Benutzer und Gebäude sind beides offene Systeme, die in Interaktion miteinander stehen. Es entsteht so ein Wirkungskreislauf auf psychischer Eben von Feedback, Rückkopplung, Beeinflussung und Manipulation. Ein Entgrenzungsvorgang der beiden Systeme findet statt.

3. Gebäude beeinflusst Handlung

Veränderte Handlungen der Benutzer, die in die Umgebung eingreifen und damit räumlich wirksam werden sind die notwendige Folge der psychischen Einflussnahme.

4. Territorium

Das PT-Haus beansprucht ein kontrolliertes Territorium, in dem es die Vorherr-

schaft inne hat.

5. Relevanz der Optik

Die Psychotropie eines Hauses ist nicht ablesbar an der äußeren Form, Struktur und Stil. In *"Die Tausend Träume von Stellavista"* sehen PT-Häuser unterschiedlich aus. Sie können ausgeschaltet so wirken als wären sie psychotropisch und sie können eingeschaltet so wirken als wären sie statisch.

6. Architektur ist Träger der Psychotropie

Im Vergleich zu anderen Theorien, ist bei Ballard die Architektur Träger und Speicher der Psychotropie. Der Eindruck, dass ein Gebäude psychotropisch wirkt ist kein Produkt der Phantasie und Erinnerung des Benutzers, und damit kein Produkt der menschlichen Einbildungskraft, sondern ein Produkt der Architektur an sich.

Im Fall eines Wohnhauses, befindet sich der Speicherplatz auch nicht beim Bewohner eines Hauses, der Erinnerungen an sein Gebäude knüpft; oder im Fall von fremden Gebäuden in bereits gesammelte Assoziationen des Betrachters, die subjektive atmosphärische Eindrücke entstehen lassen.

7. Zeit

Der psychotropische Charakter ist Produkt eines zeitlichen Herstellungsprozesses aus Parteinahme und Gebrauch, während dessen Dauer verschiedene Einflüsse auf die Architektur einwirken.

Der Herstellungsprozess der Psychotropie eines Gebäudes läuft fortwährend weiter und ist ohne zeitliche Begrenzung, das heißt er unterliegt ständiger Weiterentwicklung des Systems.

8. Unvorhersehbarkeit, Entropie

Der Herstellungsprozess der Psychotropie eines Gebäudes und das daraus ent-

stehende Verhaltenmuster des Hauses, sind gekennzeichnet durch Unvorhersehbarkeit. Es gibt keine planbaren Gesetzmäßigkeiten, sondern entropische Entwicklungstendenzen.

Die Selektion der Daten, die gespeichert werden ist ebenfalls unvorhersehbar, genau wie Art und Zeitpunkt der Abgabe dieser gesammelten Informationen. Durch die zeitliche Unbegrenztheit der Fortentwicklung und die fehlende Konstante in der Reaktionsvorhersagung ist der Verlauf völlig ergebnisoffen. Es ist keine genaue Planbarkeit von Psychotropie möglich.

9. Haus ist Part im Kollektiv mit Bewohnern

Das Haus ist aktiver Part im sozialen Gefüge zwischen den Bewohnern und der Architektur. Das Haus handelt aktiv und bildet mit seinem menschlichen Umfeld ein Kollektiv, in das es einwirkt.

Psychotropische Architektur in Abgrenzung zu anderen Theorien

Ballard schafft damit eine Fiktion, die sowohl durch die hintergründige Komplexität des Modells, sowie durch dessen lebendige Wesenhaftigkeit an Eigenständigkeit gewinnt. Doch wie verhält sie sich im Vergleich mit anderen Fiktionen und Visionen dieser Art.

Das psychotropische Haus ist eine Theorie in der Architektur als Datenspeicher erlebter Vergangenheit funktioniert. Es geht nicht um eine Psychologie der Architektur oder Architekturpsychologie, in der Architektur in ihrem Aussehen, Formen, Konstruktionen und Materialien Einfluss auf das Wohlbefinden der Nutzer hat. Sondern es ist der gefüllte Speicher, gekoppelt mit der eigenen Identität des Hauses, der die Manipulation ausübt, nicht die äußere Erscheinung. Damit grenzt sich die Theorie aus sich selbst heraus von Atmosphärentheorien in der Architektur und von Architekturpsychologie, wie sie im therapeutischen Sinne verstanden wird, ab.

Während Heinrich Wölfflin ⁽⁹¹⁾ in seiner Dissertation „*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*“, 1886 an der philosophischen Fakultät der Universität München, zwar von Gefühlen spricht, die man beim Betreten von Räumen erfährt und Goethes Zitat anführt: „*Und wenn Goethe gelegentlich sagt, die Wirkung eines Schönen Raumes müsste man haben, wenn man auch mit verbundenen Augen hindurchgeführt würde, ...*“ ⁽⁹²⁾, sind seine Errungenschaften am Ende die Erkenntnis der Fähigkeit des Menschen, sich in Dinge einzufühlen. „*Unwillkürlich beseelen wir jedes Ding.*“ ⁽⁹³⁾ Weil der Mensch selbst einen Körper hat, kann er sich auch in andere Körper hineinfühlen. Die daraus aufgebaute Einfühlunthe-

(91) Heinrich Wölfflin, 1864-1945, CH

(92) Heinrich Wölfflin, „*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*“, S. 12

(93) Heinrich Wölfflin, „*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*“, S. 10

orie, folgt der Eigenschaft des Menschen Dinge zu anthropomorphisieren, endet aber dennoch bei einer Rückführung auf Formen, Strukturen und Ornamente und ist also fern von psychotropischen Architekturansätzen.

Wenn man Paul Virilios ⁽⁹⁴⁾ Bunkerarchäologie betrachtet, in der sich der französische Philosoph, Simulations-, Virtualitäts- und Geschwindigkeitstheoretiker in seinen jungen Jahren, – Mitte der 1960er Jahre – mit den Bunkern des Atlantikwalls befasste, den Hitler 1941 als 2.685 km langes Bollwerk entlang der Atlantikküste veranlasste. Angetrieben von der Faszination des „*hydrosphärischen*“ Elementes des Ozeans, der „*Konvergenz zwischen der Realität des Bauwerkes und derjenigen seines Standortes am Meer, ... der zur Weite hin, zur Leere hin gelegenen Befestigungsbauten des „Atlantikwalls“*“ ⁽⁹⁵⁾, untersucht er diese in ihrer Funktion als militärische Verteidigungsmaschine und auf architektonischer Ebene in ihrer Bauweise ohne Fundament als im Sand schwimmende Monolithen. Eine menschengemachte Landschaft aus Beton, demnach der menschlichste aller Werkstoffe. Virilio beobachtet sie, erfühlt sie, fotografiert, kartiert und nimmt Aufmaß. Er spricht davon, dass die „*mythische Dimension des totalen Krieges enthüllt*“ wird, dem Eindruck, „*als sei eine unterirdische Zivilisation plötzlich aus dem Erdboden aufgetaucht*“ ⁽⁹⁶⁾ und habe sich in Wartestellung gen Ozean begeben. Er fragt sich nach der „*Analogie der Bunker und dem Archetyp der Totenbestattung, der militärischen Architektur*“, der seltsam sakralen Ausstrahlung, dem inneren verborgenen Geheimnis der „*grauen Formen*“ ⁽⁹⁷⁾ und entlarvt die Bunker als „*Kabine*“ zum zeitweiligen Aufenthalt. Man identifiziert sie mit dem Feind, spürt die gebündelte Todesangst, die auf eine unbekannte Art an den Ort geknüpft ist, eine „*einzigartig, niederdrückende Schwere*“, als befindet man sich

(94) Paul Virilio, *1932, Paris

(95) Paul Virilio, „*Bunkerarchäologie*“, 1992 Carl Hanser Verlag München, 1975 Erstauflage, Seite 10

(96) Paul Virilio, „*Bunkerarchäologie*“, 1992 Carl Hanser Verlag München, 1975 Erstauflage, Seite 14

(97) Paul Virilio, „*Bunkerarchäologie*“, 1992 Carl Hanser Verlag München, 1975 Erstauflage, Seite 11

bereits in der „*Leichenstarre*“⁽⁹⁸⁾. Neben analytischen Erforschungen der Veränderung des militärischen Raumes widmet er sich der Wahrnehmung des Ortes als Speicher. Der Bunker funktioniert als Spiegel „*unserer eigenen Todesmacht, unserer eigenen Destruktivität, als Spiegelbild der Kriegsindustrie.*“⁽⁹⁹⁾

Der Bunker taucht auch in „*Die Tausend Träume von Stellavista*“ als ein denkbares Erscheinungsbild psychotropischer Häuser auf, ein umgebauter „*U-Boot-Bunker (hier war Alkoholismus das Problem, wir spüren noch die Düsterteit und die Hilflosigkeit, die von den riesigen feuchten Wänden ausging, die in die Dunkelheit hinausragten.)*“⁽¹⁰⁰⁾ Die Wüstenlandschaft „*Vermilion Sands*“, trägt ebenfalls den Sand als Element des Verfalls und der Formlosigkeit, wie er auch die Atlantikküste in großen Teilen beherrscht: „*so dass es aussah wie eine Ansammlung von vergessenen Raumschiffen in einer Einöde.*“⁽¹⁰¹⁾ Die ruinenhafte Vorstellung verlassener psychotropischer Gebäude; einer Gesellschaft, die ihre Blütezeit schon lange überwunden hat und nur noch als Schein ihrer selbst hinter vernagelten Fassaden und leeren Swimmingpools existiert, findet Anknüpfungspunkte in den Fotos und Analysen der Bunkerarchäologie.

Virilio beschreibt den Bunker als eine Art System, das als out-put Gefühle im Betrachter produziert und als in-put aufgeladen werden kann. Er kann damit Spiegelbild oder Echo sein und dadurch im Austausch mit der eigenen Umwelt stehen. Am Ende kommt er zu dem Schluss, der seinen Ansatz dann doch von der Architekturpsychotropie distanziert, dass der Bunker nur deshalb diese eindrucksvolle, gewaltige Gefühlsmacht besitzt, weil „*er koexistiert*“.

(98) Paul Virilio, „*Bunkerarchäologie*“, 1992 Carl Hanser Verlag München, 1975 Erstauflage, Seite 16

(99) Paul Virilio, „*Bunkerarchäologie*“, 1992 Carl Hanser Verlag München, 1975 Erstauflage, Seite 46

(100) „*Die Tausend Träume von Stellavista*“, Seite 44

(101) „*Die Tausend Träume von Stellavista*“, Seite 40

Ballards psychotropische Architektur schafft sich eine Plattform eigener Existenz, ist Quelle der Strahlung und Zentrum des Datenspeichers. Virilios Bunkerbetrachtung entspricht eher einem „*traumatischen Ort*“ nach Alaida Assmann⁽¹⁰²⁾, der eine „*Wunde darstellt, die nicht verheilen will*“, der somit dem Gesetz folgt, „*ein Ort hält Erinnerungen nur dann fest, wenn Menschen auch Sorge dafür tragen.*“⁽¹⁰³⁾ Es handelt sich nicht um eine psychotropische Theorie, sondern um eine Form des kulturellen Gedächtnisses, das an Orte geknüpft ist.

Der Bunker funktioniert in seinem Austausch mit der Umwelt nur, indem noch eine Ahnung seines Zweckes in der Gesellschaft verankert ist, eine wirklich nachvollziehbare Vorstellung der Gefahr und eine Art wunder Punkt für die Menschen der Gegenwart. Die Architektur ist somit nicht Träger der Ausstrahlung und Aufladung, sondern die Gesellschaft. Die Architektur wird zur Projektionsfläche menschlicher Urängste und prägender allgemein bekannter Historie, die durch die äußere Form eines wartenden Tieres (Haustier) verstärkt wird und auf diesem Wege zusammen mit der menschlichen Phantasie besonders lebendig wird. In einer zukünftigen Zeit, wenn sich niemand mehr in ihn einfühlen kann (wobei wir hier wieder bei Wölfflin wären) ist der Bunker „*ebenso unbrauchbar wie die Rekonstruktion einer Kinderrüstung, eine leere Muschel, ein rührendes Phantom einer vergangenen Duells, bei dem die Gegner sich noch direkt durch den schmalen Schlitz ihrer heruntergeklappten Visiere beobachten konnten. ... hat er den Charakter eines vorgeschichtlichen Relikts angenommen. Im Sand der Küstenstreifen zurückgelassen wie die Hülle einer verschwundenen Gattung, ist der Bunker die letzte Theatergeste im Endspiel der abendländischen Militärgeschichte.*“⁽¹⁰⁴⁾

(102) Alaida Assmann, *1947, Bielefeld, Kulturwissenschaftlerin, Autorin, Themenfelder Vergangenheit, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft

(103) Alaida Assmann, „*Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*“, 2006, Beck, Seite 327

(104) Paul Virilio, „*Bunkerarchäologie*“, 1992 Carl Hanser Verlag München, 1975 Erstauflage, Seite 47

Friedrich Kiesler ⁽¹⁰⁵⁾ arbeitete ein Leben lang an seinem *"endless house"*, dessen Umsetzung er ebenfalls aus Beton plante. Aber auch andere Parallelen zu Ballard sind nachverfolgenswert. Der Dreisatz *„Form folgt nicht der Funktion, Funktion folgt der Vision, Vision folgt der Realität“* ⁽¹⁰⁶⁾, den Friedrich Kiesler formulierte, erinnert sehr an Ballards Verständnis von Sciencefiction, dessen Vision auf der Wirklichkeit basiert, beziehungsweise es ist die Realität, die die Visionen hervorbringt und steuert. Wie Ballard mit den psychotropischen Häusern, so sieht sich auch Kiesler mit seinen biomorphen Gebäudeformen im Vergleich zu Bubble-Architektur auf die rein äußere Form und die Frage der technischen Machbarkeit reduziert. Kiesler verfasste zahlreiche Tagebücher, Manifeste und Bücher, die seinem Verständnis von gebautem Raum, als *„Synthese von Form und Inhalt der Architektur“* ⁽¹⁰⁷⁾ Ausdruck verleihen. Zum Beispiel das Manifest zur *„Raumstadt“*, das des *„Correalismus“*, Theorien zur *„Psychologie der Wahrnehmung“*, zum *„Space House“*, *„magic architecture“* und weitere. Seit den frühen 30er Jahren hat Kiesler der Lösung des Problems des Einfamilienhauses als kleinste Zelle menschlichen Zusammenlebens eine zentrale Bedeutung beigemessen.

Das *„Endless House“* ist die Antwort auf das im *„Manifeste du Corréalisme“* dargelegte komplexe System an Wechselbeziehungen von Mensch, Natur und Technik, dessen Realisierung ihm trotz vieler Bemühungen nie geglückt ist. Er hat es in vielen Varianten als Modell gebaut, unter anderem auch in raumfüllender Größe für die Ausstellung *„Visionary Architecture“* (1960) im MoMA New York.

„Dessen Gestalt und Form sind bestimmt durch innewohnende Lebenskräfte.“ ⁽¹⁰⁸⁾

(105) Friedrich Kiesler, * 1890 im österreich-ungarischen Czernowitz, † 1965, war ein österreichisch-amerikanischer Architekt, bildender Künstler, Designer und Bühnenbildner. Er verbrachte den ersten Teil seines Lebens in Europa, bevor er 1926 in die USA emigrierte, dort sein Werk fortsetzte und mit dem Schreiben des Buches in Jerusalem, gleichsam seinem Lebenswerk, 1965 vollendete.

(106) Friedrich Kiesler, Manuskript, undatiert, Archiv des Friedrich-Kiesler-Zentrums, Wien

(107) Dieter Bogner, *„Friedrich Kiesler, Inside the Endless House“*, Böhlau Verlag, 1997, Seite 9

(108) Hatje Cantz, *„Friedrich Kiesler: Endless House 1947-1961“*, Ausstellungskatalog MMK - Museum für moderne Kunst Frankfurt, 2003, Seite 14

Damit ist die Vorstellung eines *„endlosen räumlichen Kontinuums“* ⁽¹⁰⁹⁾ verknüpft, die Idee eines Möbiusbandes, die *„erweiterte correalistische Theorie um ein komplexes System materieller und ideeller, natürlicher und kultureller Wechselbeziehungen, die der Bewohner mit deinem physischen, psychischen und sozialen Bedingtheiten ebenso wie mit seinen mythischen und magischen Vorstellungen eingewoben ist.“* ⁽¹¹⁰⁾ Das Möbiusband könnte ein Hinweis auf Ballards Entwurf von Architektur als selbstkopierender Datenträger sein, ebenso der Begriff *„Endless House“* selbst.

Das *„Endless House“*, ist aus Beton gegossen, in biomorpher Form auf Stützen über dem Boden schwebend. Es hat flexible Innenwände, ein spezielles Mobiliar und *„psychological lighting“*, ein System, das den Bewegungen des Menschen im Raum folgt, Tageslicht und Kunstlicht als Ausgangsmaterial nutzt. Raumkonstellationen werden ineinander verwobene organische Einheit und damit Raumkontinuum. Kiesler sieht Architektur als *„einen lebenden Organismus mit den Reaktionen einer vollblütigen Kreatur.“* ⁽¹¹¹⁾

Einige Gedanken, die im ersten Moment auf einen psychotropischen Architekturbegriff Kieslers hinweisen könnten: Haus als *„lebender Organismus“*, *„Vision folgt der Realität“*, Kieslers Nähe zum Surrealismus, die biomorphe Form und weiteres, bleibt das *„Endless House“* und dessen Theoriegebäude das eines ganzheitlichen, psychologischen Architekturansatzes. Es scheint viel mehr das Haus Ausdruck der Individualität und des sozialen Verhaltens des Menschen zu sein und auf diese Felder umgekehrt wieder zurückzuwirken. Es formt scheinbar nicht wie die Architekturpsychotropie einen Abdruck des Menschen, der gleichzeitig eigene Identität besitzt. Kieslers Architekturtheorie schafft ein System, das

(109) Dieter Bogner, *„Friedrich Kiesler, Inside the Endless House“*, Böhlau Verlag, 1997, Seite 10

(110) Dieter Bogner, *„Friedrich Kiesler, Inside the Endless House“*, Böhlau Verlag, 1997, Seite 16

(111) *„Friedrich Kiesler: Endless House 1947-1961“*, Ausstellungskatalog MMK - Museum für moderne Kunst Frankfurt, Hatje Cantz, 2003, Seite 30

im Austausch mit der Umwelt steht, von dem er sich zwar wünscht, es würde auf psychischer Ebene funktionieren, er diesem Wunsch aber einfach keine Folge leistet, auch nicht auf visionärer Ebene. Da es sich beim „*Endless House*“ gerade nicht um eine realisierte Vision handelt, wäre es möglich gewesen den psychologischen Charakter weiter auszubauen und psychotropische Ansätze zu schaffen oder zumindest zu denken. Sie sind jedoch nicht Bestandteil und Zielsetzung der bestehenden Theorie. Der Realisierungswille scheint die Vision verdrängt zu haben.

Es handelt sich wahrscheinlich eher um Architekturpsychologie, als um Ballard's Psyche der Architektur, wenn gleich die „*Endless House*“ Modelle sicherlich eine Aufladung erfahren haben und diese auf verschiedenen Ebenen wieder abgeben. Es wäre vielleicht die Frage denkbar, ob Kiesler mit dem Modell ein psychotropisches Haus geschaffen hat.

Ballard und Kiesler können als Visionäre der Architektur verglichen werden. Ballards Architekturentwurf basiert zu einem sehr großen Teil auf den psychologischen Prozessen. Es hat sich gezeigt, dass ihm Technik und Machbarkeit nur bedingt zur Vermittlung der Idee wichtig sind. Bei Kiesler dagegen war das anders, er dachte in Allem darüber nach, ob es auch realisierbar sein könnte und wie. Weshalb er aktuell vor allem auf formaler Ebene betrachtet wird und nicht ganzheitlich als Vorbild vieler Architekten dient. Offensichtlich ist es nicht möglich gewesen beide Felder, Theorie und Praxis zu bespielen. Kiesler hat sich doch ziemlich in das Feld der Praxis drängen lassen, hat auch in mehreren Anläufen versucht das Haus zu bauen und Sponsoren gesucht, die immer wieder abgesprungen sind. Durch diesen Schritt hat er aber möglicherweise das Feld der Theorie und der Vision verlassen.

Das Modell des „*Endless House*“ kann auch außerhalb des Informationszusam-

menhanges, wer Kiesler war und welche Ziele er damit verfolgte, als eigenständiges Objekt auf visueller und gefühlter Ebene wahrgenommen werden. Auch wenn man nicht weiß, dass er auf so lustige Art und Weise beim Bau darin gelegen hat, um es auszuprobieren und zu montieren, es vor allem über so lange Zeit bearbeitete und es schon deshalb zum Speicher wurde; hat das Modell eine Aufladung erfahren.

Ballards "*inner space*" scheint in manchen Frequenzen David Lynchs ⁽¹¹²⁾ Werk zu tangieren. Die Thematik des Endlosen, der Begriff des Kontinuums, des Möbiusbandes und der Lebendigkeit der Dingwelt geben Anlass zu einem gedanklichen Ausflug zu dem US-amerikanischen Regisseur und Künstler. Dessen Film "*Lost Highway*" (1997) wurde nach der Premiere stark diskutiert. "*Der Film sei "ein Möbius-Band", sagt Lynch - ein in sich verschlungenes Gebilde, das kein Innen und Außen, kein Vorne und Hinten, sondern nur eine durchgehende Oberfläche hat.*" ⁽¹¹³⁾ Hört sich sehr nach einem psychotropischen Raum an. Die ersten 40 Minuten werden von David Kilb als das Beste diskutiert, was Lynch je gedreht hatte, der Rest des Filmes entspräche, aber nicht den gesteigerten Erwartungen des ersten Teils. Georg Seeßlen, der 2007 das Buch "*David Lynch und seine Filme*" ⁽¹¹⁴⁾ veröffentlicht, beschreibt Lynchs Autorenklausel: "*seit Lynchs Debütfilm "Eraserhead" sind die wesentlichen Züge seines filmischen Universums bekannt: das ewige Drama des "nicht zu Ende geborenen Mannes" (Georg Seeßlen), der im Labyrinth seiner pubertären Obsessionen gefangen bleibt; der beinahe schamanistische Glaube an die Beseeltheit leerer Objekte und, umgekehrt, das Spiel mit der Maskenhaftigkeit menschlicher Gesichter; die eher malerisch als dramatisch geprägte Bildkomposition, die Auflösung aller zeitlichen und räumlichen Kontinu-*

(112) David Lynch (* 1946 Missoula, Montana)

(113) David Lynch, in "Die Zeit", 11.04.1997, David Kilb, <http://www.zeit.de/1997/16/lynch.txt.19970411.xml>

(114) Georg Seeßlen, "David Lynch und seine Filme", arte Edition, Schüren Presseverlag, 6. erw. u. überarb. Auflage 2007

ität; schließlich der zwanghafte Blick auf alle Formen körperlicher und seelischer Zerstörung, Wahnsinn, Gewalt, Sex und Tod."

David Cronenberg ⁽¹¹⁵⁾ wird von David Kilb als "Lynchs kanadisches Alter ego" bezeichnet, der als Autorenfilmer den Film ebenfalls als eigenständiges Produkt, separat von der Geschichte verstand. Cronenberg verfilmte mit "Naked-Lunch" William Burroughs Kultroman und 1996 auch Ballards "Crash" (1973)

David Lynchs "Eraserhead" (1977), der komplett in Schwarzweiß gedreht wurde, ähnelt einem langen, exzessiven Albtraum mit surrealen, horrorartigen und psychedelischen Elementen. Wenn man Teile des Filmes beschreiben müsste, würde das vermutlich in einer Ballard-ähnlichen Gewichtung des Verhältnisses von atmosphärischer Beschreibung der Akustik, des Raumes und der optischen Darstellung im ungleichen Verhältnis zu Handlung enden. Die Themen sind die ständig betrügerisch getäuschte Wahrnehmung des Individuums, wodurch sich die Frage stellt ist die Realität unecht oder ist es das Subjekt selbst, das unecht ist und sich fortwährend selbst benebelt. Das Subjekt ist wie bei Ballard zwar im Mittelpunkt, es kann aber keinerlei Identifizierung des Betrachters mit den Akteuren stattfinden.

"Eraserhead" und andere Werke David Lynchs stellen die Realität von Dingen, Gegenständen, Figuren, eigenen Wahrnehmungen, sozialen Kontakten und allen Vertrauensverhältnissen in Frage, lassen weiterhin psychotropische Existenz und "inner space" vermuten. Sozusagen ein offene Welt für Psychotropie.

Die Modellstadt „New Babylon“ wirkt auf den ersten Anblick in Hinsicht Psychotropie weniger vielsprechend als Lynchs Filme, erst durch die Betrachtung der

(115) David Cronenberg (*1943, Toronto, Ontario)

dahinter verborgenen Theorie werfen sich Fragen auf. Wie auch Kiesler, arbeitet der Künstler Constant Anton Nieuwenhuys ⁽¹¹⁶⁾ ebenfalls über eine sehr lange Zeitspanne, zwischen 1956 und 1974 an Modellen, Zeichnungen, Landkarten und Texten zur Vision einer Zukunftsstadt, die er „New Babylon“ nennt. Eine Art neue Zivilisationsstufe, die auf Stelzen über dem Erdboden die Form einer selbsterfindenden, ephemeren Struktur darstellt.

Auch Umweltgeräusche und Wetter – je nach Wunsch – hatte Constant in den sich ständig verändernden, labyrinthisch verschachtelten Sphären seiner Zukunftsstadt vorgesehen. Die Menschen gehen keiner Arbeit nach, das Spielerische und die Dynamik sind das oberste Gebot, – nur kein Stillstand. ⁽¹¹⁷⁾ Eine Freizeitgesellschaft, wie in "Vermilion Sands", die sich in einer Spielstadt tummelt. Alles ist vollständig überdacht, künstlich klimatisiert, Luftfeuchte, Luftdruck, Temperatur, Licht, Farbe, Akustik, Texturen, raumbildende Strukturen unterliegen ständigem Wandel, so dass die „Babylonier“ vom Zufall begleitet darin leben können, fernab von abgestumpfter Routine. ⁽¹¹⁸⁾

Durch „Kollektive Kreativität“ schafften sie ihre eigene „Kulisse in der permanenten, spielerischen Neuerfindung ihrer selbst.“ ⁽¹¹⁹⁾ Es ist nicht sicher, ob das situationistische Konzept der ständigen Veränderung mit Ballards Speicherung von Erinnerung und Daten in Materie zusammengebracht werden kann. Im Ursprung widerspricht es sich, da die ständige reflexive Beschäftigung mit Traumata eher ein rückwärts gewandtes Festhängen in der Vergangenheit aufzeigt und jenseits des Spielerischen stattfindet. Die Idee des Situationistischen basiert

(116) Constant Anton Nieuwenhuys (*1920 Amsterdam - †2005 Utrecht)

(117) Henrike Thomsen, Documenta 11 Spot, „Constants Architekturvision New Babylon, Wunsch - statt Wohnmaschine“, taz.de, 28.08.202

(118) Toby Norris, „Constant: Neu-Babylon“, http://paraplue.de/archiv/stadt/revision/paraplue-stadt_revision.pdf

(119) Bart Lootsma, „Koolhaas, Constant und die Niederländische Kultur der 60er Jahre“, Zitat aus Mark Wigley, „Constans New Babylon, The Hyperarchitecture of Desire“, Rotterdam 1998.

weder auf der verlebten und uninteressanten Vergangenheit die bereits vorbei ist; noch auf der planenden, fiktiven, vorausdenkenden Zukunft; es liegt in der Auseinandersetzung und Wahrnehmung der spontanen Geschehnissen der Gegenwart verankert. Reaktion auf das Aktuelle ist gefragt, Leben im Hier und Jetzt ohne vorwärts oder rückwärts gedachte Sorgen.

Es bleibt zu klären ob sich die Verhältnisse im Großen (urbane Struktur) genauso verhalten wie im Kleinen (Wohnhaus), ob der Maßstab so einfach gewechselt werden darf oder nicht. Ballards psychotropische Idee wird bereits von ihm selbst auf Städte und Landschaften übertragen, das Individuum ist aber immer eine Einzelperson und keine kollektive Gemeinschaft. Der Einzelne ist Teil der Masse, das Gebäude Teil der Stadt als Organismus, durch diese Veränderung des Maßstabs wird das klare Ursache-Wirkung-Prinzip aufgelöst und die Veränderungskraft des Einzelnen ist vor Komplexität kaum vorstellbar. Oder ist es doch nur eine Frage der Perspektive?

Durch die Abstrahierung einer Gruppe als ganzes Wesen und nicht als einzelne Persönlichkeiten, wird das einzelne Subjekt von den Reaktionen des Objektes (Stadt) abgekoppelt und ist den gemeinschaftlich produzierten Atmosphären und Räumen in ähnlicher Weise ausgeliefert, wie das in unserer heutigen Realität, Gesellschaft, Politik ohnehin der Fall ist. Die Möglichkeit der Selbstermächtigung und Verantwortung sollte variierbar hoch sein, damit die Chance einer Beeinflussung des Großen durch den Einzelnen denkbar bleibt. Theoretisch beeinflusst jeder im Kleinen das große Ganze, weil er Teil davon ist. Praktisch lässt sich das aber nicht immer nachvollziehen und wird manchmal fast unlogisch, weil zu komplex. Es ist am Ende aber wahrscheinlich keine individuelle Umgebung in der das Sein stattfindet.

Bei genauerem Hinsehen lassen sich in Constants *"New Babylon"* keine Psy-

chotropieansätze finden und die Vergleichbarkeit bezüglich des Maßstabes kann nicht sicher geklärt werden kann.

Offensichtlich ist der Gedanke von belebter Materie als ganzheitlicher Organismus in urbanen Theorien wie bei Constant oder N. John Harbracken ⁽¹²⁰⁾, der die Stadt ebenfalls als Organismus begreift, häufiger vertreten als in Architekturtheorien. Ballard betrachtet in kleinstem Maßstab, der größt mögliche Nachvollziehbarkeit bietet, im Verhältnis zur Stadtplanung quasi mikroskopisch. Wenn man die psychotropische Idee auf die Ebene eines Wohnhauses befördert wird es schnell esoterisch oder erinnert an Zeichentrickfilme. Scheinbar funktioniert die Vorstellung in großem Maßstab einfacher auf wissenschaftlicher Basis als im Kleinen. Die Vorstellung einer Stadt, die nicht beherrschbar ist, die man zwar beeinflussen kann, oder partiell erobern kann ist eben doch etwas weniger skuril, als die Idee eines eigenwilligen, selbsterinnernden, belebten, psychotropischen Hauses, dem man eins zu eins, in gleichem Kräfteverhältnis ausgesetzt ist. Wobei nur der kleine fragmentarische Ausschnitt des Verständnisses von Lebendigkeit, Ein- und Ausdruck aus dem Bereich des Städtebaus mit Ballards Raumtheorie vergleichbar bleibt, nicht der Sprung vom Individuum zur Masse. Je abstrakter die Vergleichsebene ist, desto theoriebehafteter wird die Diskussion, aber scheinbar ist sie dadurch einfacher zu akzeptieren, weil sie weiter vom Individuum entfernt ist. Je weniger abstrakt die Ebene, desto unfassbarer erscheint das Modell, – denn es geht plötzlich um das eigene Haus, eine Schicht weiter aussen als die Kleidung, die man trägt, also ziemlich nahe, – nicht mehr um die Stadt, die draußen vor der Wohnungstüre wartet.

Zuerst erscheint die Geschichte banal, skizzenhaft und fragmentarisch ange-dacht, gerade durch die fehlende technische Erklärung des psychotropischen

(120) N. John Harbracken (*1928 Bandung, Indonesien, lebt in Apeldoorn, Niederlande), "The Structure of the Ordinary", MIT Press, 1998

Hauses. Trotzdem, oder gerade wegen der oberflächlichen Banalität des Textes, bleibt er in der tatsächlichen Dimension beim einfachen Durchlesen relativ undurchdrungen. Kaum jemand nimmt die Häuser seines direkten Umfeldes in einem größeren Zusammenhang als der reinen Funktion wahr. Man kann darin wohnen, es gefällt, was nur am Anfang wichtig ist und später in den Hintergrund rückt, es ist einigermaßen gemütlich, fertig.

Trotzdem können solche Fragen auftauchen wie; hatte mein Haus wohl auch schon einmal Angst vor mir? Hat es Erinnerung an mich? Was ist in ihm gespeichert? Wieso kann man an dem einen Ort konzentriert arbeiten, an einem anderen aber nicht? Man denkt an drückende Atmosphären in Räumen, in denen sich eben jemand gestritten hat oder an Orte an denen Grausames passierte. Nur weil sich unsere Häuser nicht bewegen und weniger seltsam aussehen als Stellavista 99, heißt das nicht, dass ihnen die psychotropischen Eigenschaften und die Speicherkapazität fehlen.

Gregor Schneider ⁽¹²¹⁾ baute das Haus "u r" in der Unterheydener Straße in Mönchengladbach–Rheydt Mitte der 1980er Jahre fortlaufend um. Er verdoppelte die vorhandenen Räume in dem er wiederum komplette Räume mit Wand, Boden und Decke zusätzlich einbaute. Schneider zu u r : "Eigentlich ist es radikaler, in ein gewöhnliches Haus gewöhnliche Räume zu setzen. Dann ist nämlich die Differenz zwischen vorher und nachher gleich null." ⁽¹²²⁾ Er setzte Motoren ein um ganze Räume oder Wände und Decken in eine langsame, nicht mehr wahrnehmbare Bewegung zu versetzen. Die äußere Hülle des Hauses war nicht weiter von den Innenräumen abhängig, sondern entkoppelt. Die entstandenen

(121) Gregor Schneider (Rheydt) deutscher Künstler, Arbeitsschwerpunkt gebaute Räume. 2001 gewann Gregor Schneider mit der Einzelausstellung „Totes Haus u r Venedig 2001“ den „Goldenen Löwen“ der 49. Biennale in Venedig. Er baute die Räume im Inneren des deutschen Pavillons zu einem ähnlich doppelwandigen und doppelbödigem Haus im Haus wieder auf wie in Rheydt.

(122) Kunstforum International (2001), Verleger Dieter Bechtloff, Seite 290

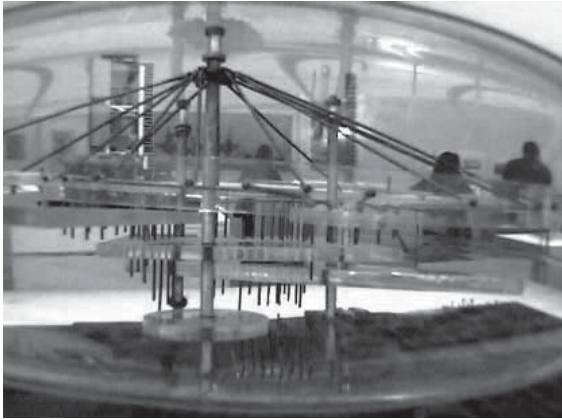
Hohlräume verschimmelten mit der Zeit und stauten den Dunst des bestehenden Gebäudes. Aussen angebrachte Lampen simulierten die Tageszeit und die Räume mussten zu ihrer Unterscheidung nummeriert werden. "In dem Haus u r waren seit Mitte der 1980er Besucher, die von beängstigenden Erlebnissen berichteten." ⁽¹²³⁾ Die Bewegung scheint Architekturpsychotropie verstärken zu können, wobei "u r" nicht auf die Besucher reagierte und nicht interaktiv war, sondern unabhängige Bewegungsabläufe passierten. Das heißt aber immer noch nicht, dass die psychotropische Wirkung von der Bewegung abhängt. Das äußerliche Erscheinungsbild des Haus "u r", was aussieht wie ein ganz normales Mehrfamilienhaus, holt eher die psychotropische Vorstellung aus der Fiktion in den Alltag. Zumindest wenn man mit Ballards Text infiziert ist.

Vielleicht kreierte der Text damit aus sich selbst heraus psychotropische Häuser, oder zumindest eine Ahnung davon. Also doch ein selbstkopierender Datenträger, dessen Ziel es ist sich möglichst häufig fortzupflanzen und zu vervielfältigen. Durch diese Kopplung werden psychotropische Häuser ein Stück mehr zur Realität, indem sie aktiv wahrgenommen werden.

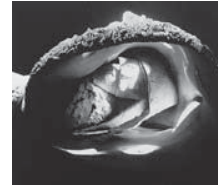
Die vergleichenden Untersuchungen zeigen, dass auf verschiedenen Ebenen Ansätze von psychotropischen Häusern zu finden sind. Ob in David Lynchs Verständnis der Beseeltheit der Dinge, oder gespürt in seinen Filmen, dem sich öffnendem endlosen Kontinuum, oder beim Betrachten des "endless house" und Virilios "Bunkerarchäologie". Ballards Ansatz der Wesenhaftigkeit von Architektur und der veräußerten Psyche als gebauter Raum scheinen ein eigenes Feld zu bespielen und sich deshalb eher von anderen Theorien abzugrenzen als sich ihnen anzuschließen.

(123) Kunstforum International (2001), Verleger Dieter Bechtloff, Seite 293

Es bleibt die Frage, ist es vielleicht ein ganz ureigener Wunsch des Subjektes in einer Welt der Objekte zu leben, die in abgeflachter Form eine psychische Ebene bespielen. Offensichtlich gibt es zahlreiche Theorien, die dieses Thema bearbeiten und diskutieren, was eine heimliche Sehnsucht nach psychotropischem Austausch und einer beseelten Welt erahnen lässt.



oben: Constant Nieuwenhuis, "New Babylon", 1959-1969, (Bilder, "Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire", Mark Wigley)
 unten: Paul Virilio, "Bunkerarchäologie", gesammelt 1960er Jahre, erste Ausstellung 1976 im Centre Pompidou (Bilder dem Buch entnommen)



oben: Friedrich Kiesler, "endless house", 1959 (Bilder dem Buch "inside the endless house" von Dieter Bogner entnommen)
 unten: Stanislaw Lem, "Solaris", der Ozean von Solaris (Verfilmung 1972)

abschließende Gedanken

Die Untersuchung hat ergeben, dass psychotropische Häuser auf verschiedenen Ebenen verstanden werden können, die sich voneinander differenzieren und in Teilen vielleicht auch auf den ersten Blick widersprechen. Die Ebene der Architekturtheorie, die analytisch genau hinschaut, ein System entwickelt und Abgrenzungen vornimmt. Die Ebene innerhalb von Ballards Weltverständnis und zeitlichem Kontext bezüglich menschengemachter Umwelt, was gebaute Umgebung als veräußerte Psyche definiert und damit die metaphorische Bedeutung psychotropische Häuser als Bild herausstellt. Und die ganz konkrete direkte Textanalyse.

Architektur wird bei Ballard zum Speicher von Informationen. Gleichzeitig gewinnt sie an Tiefe und Persönlichkeit. Sie unterliegt keiner Projektion der Erinnerungskultur, keinen subjektiven Assoziationen, keiner Anthropomorphisierung. Das psychotropische Haus ist weder Simulation von Verhalten noch künstliche Intelligenz. Es besteht aus Anteilen eines Lebewesens und technischen Elementen, Materie und Psyche. Ein Cyber - Haus -Tier.

Es koexistiert. Es bespielt unterschiedliche Felder der Architektur, die auf sichtbare und unsichtbare Weise räumlich wirksam werden. Die architektonische Ausdehnung des psychotropischen Hauses im euklidischen Raum und dessen Beweglichkeit, sowie die Reichweite seiner psychischen Wirkkraft und seines Handlungsraumes überlagern sich. Es wird so eine weitere räumliche Dimension von Gebäuden erschlossen. Architektur wird aktiv und damit eigenständiger Akteur im Kollektiv zwischen Bewohnern und Gebäude. Ballard verleiht der Architektur damit eine neue Position innerhalb der Architekturtheorie. Gleichzeitig verschafft er ihr eine charmante Lebendigkeit.

Neben psychedelischen Visionen der Architektur gibt es bis heute zahlreiche andere Theorien, die sich mit dem unfassbaren Raum auseinandersetzen. Das vage Phänomen, dass Architektur nicht nur gebauter Raum ist und leere Hülle, sondern ein Behälter für tiefere Dimensionen scheint mit der Errungenschaft von Atmosphärentheorien, Erinnerungskultur, genius loci, der Psychologie einer Architektur und weiteren Ideen stillschweigend akzeptiert. Man glaubt sogar ein unbemerktes Bedürfnis oder eine versteckte Suche nach dieser unbestimmten Ebene in der Architekturtheorie und der gebauten Umgebung zu spüren. Die psychotropischen Häuser können dabei eine Rolle einnehmen, die sich auf völlig neue Art und Weise von bestehenden Theorien abgrenzt.

"Die Tausend Träume von Stellavista" sind Teil von Ballards *"inner space"* und auf dieser Ebene können sie ebenfalls verstanden werden. Seine Fiktion beschreibt eine Wesenseigenschaft von Architektur, die in der Art sonst nicht vorkommt. Psychotropische Häuser sind möglicherweise genau wie Ballards Architekturszenarien als Metapher verstehen. In den Städten ist der Mensch der Schöpfer, der Welt in der er lebt. Er ist ganz sich selbst ausgeliefert, plant und baut auf diesem Weg seine innere Welt in den Aussenraum. Genauso ist das psychotropische Haus als Bild der veräußerten Psyche zu sehen, die gleichzeitig eigene Persönlichkeit annimmt. Psychotropische Häuser sind damit Metapher für Ballards Weltverständnis der Architektur- und Stadtplanung.

Weil der Text eine psychotropische Wirkung hat und von Ballard als Architektur konstruiert wurde, kann man ihn selbst als ein psychotropisches Gebäude bezeichnen. Trotz oder gerade wegen der augenscheinlichen Banalität des Textes kann er als Dublikator psychotropischer Häuser funktionieren und so dazu beitragen sie ein Stück weit in die Realität zu denken und damit existieren zu lassen.

Dieses Denken wird durch die Definition des psychotropischen Themenfeldes

in Bezug auf Architektur begünstigt. Denn erst auf Basis einer Definition und einer abstrakten Beschreibung können Begriffe gebildet werden, die dadurch wiederum überhaupt erst befähigen die Bedeutung zu Denken. Begriffe sind eine Denkeinheit aus Inhalt, Umfang und Definition, um ein aktives Denken überhaupt zu ermöglichen.

Ziel dieser Arbeit ist es damit auch die Begrifflichkeiten und Definitionen um psychotropische Architektur ein Stück weiter denkfähig gemacht zu haben und dadurch einen Beitrag zur Überführung psychotropischer Häuser in die Realität dieser Welt zu leisten.

Man kann sagen der Mensch ist damit der Schöpfer seiner eigenen Welt und erfindet seine Wirklichkeit selbst, bestimmt eigenständig seine Realität. Er schöpft selbst und zerstört selbst. Er entwickelt und entwirft seine eigene Evolution der Dingwelt, Werkzeuge, Maschinen, Architekturen; kreiert so Gegenständliches und Form, aber auch Bewegung, Schnelligkeit und Kraft. Beschleunigt die Zeit durch Geschwindigkeit, gewinnt den Raum durch Produktion, Verdrängung und Masse. Erobert sich so Zeit und Raum. Er verfolgt weiterhin sein großes Ziel auch Geist zu schaffen um irgendwann die Schöpfung der Natur zu übertreffen, worin der Ursprung seiner Suche nach dem Geist der Dinge und auch nach dem Geist der Architektur verborgen liegt. *"Kein anderes Tier verwandelt so radikal seine Umwelt. ... Er hat keinen festen Ort in der Natur, in der Welt, er ist nicht in ihr verankert und beheimatet, sondern unablässig gezwungen, seinen Ort, seine Welt überhaupt erst zu schaffen, zu entwerfen, zu verwerfen und wieder neu zu schaffen, ohne je zur Ruhe zu kommen, weil es für ihn -die- Welt gar nicht gibt."* ⁽¹²⁴⁾

(124) Hannes Böhringer, "Auf der Suche nach Einfachheit", Merve Verlag, 2000, Seite 37

