



Achtzig Meter Vergangenheit und Zukunft: Sabine Hornig's Brooklyn aus aufgenommene und aus 1140 Einzelbildern collagierte Silhouette von Manhattan im New Yorker LaGuardia Airport, finanziert vom Public Art Fund

Foto: Sabine Hornig/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Wer das Aufklappen ganzer Straßenläufe im Film „Inception“ möchte, wird das seit Ende Juni eingeweihte Riesenfenster im neu erbaute Terminal B von New Yorks großem Inlandsflughafen LaGuardia lieben: Auf über achtzig Metern, zusammengezett aus 1140 Einzelbildern, stellt die deutsche Künstlerin Sabine Hornig die Skyline der Stadt auf den Kopf. Es sind die gebauten Ausschläge des Südendograms Manhattans, wie man sie durch das Fenster im Flughafen, auf dem es installiert ist, in der Ferne sieht. Jede Minute des Tages verändert das einfallende Licht die Arbeit selbst und ihr Abbild auf dem ebenfalls achtzig Meter langen Gangboden zwischen Ankunftszone am Flughafen und neuer Schalterhalle. Das impressionistische Panorama besteht wiederum aus zwei Skylines. Die hellere gelbgoldene Skyline hängt umgedreht von der Decke herab, eine zweite wächst von unten hinauf und schiebt sich mit ihren dunkleren blau-grünen Tönen in die Lücken zwischen den goldenen Türmen der ersten. Jedes Gebäude hat so verzahnt eine positive und eine negative Form nebeneinander, die aus dem Zwischenraum zwischen den Türmen entsteht. Durch die dominierende Horizontfarbe Blau rückt dieser Adventskalender der Architektur in die Ferne, durch die enorm hohe Bildauflösung der 1140 Adleraugenblicke in Lofts und auf deren Küchentische wird zugleich das Leben zum Greifen nah an den Betrachter herangezoomt.

Obwohl das die Fenster wie ein Juwel fassende Terminalgebäude mit seinen weißen Stromlinienformen alles andere als antiquiert aussieht, trägt das Monumentalfenster eine mittelalterliche Anmutung in den Bau und lässt ihn mit dem achtzig Meter langen Lichtspiel auf dem Boden zu einer Kathedrale des Verkehrs werden. Für Sekunden ist der geschäftige Trubel eines modernen Flughafens vergessen; man fühlt sich im Auge des Traffic-Taifuns wie in einen Sakkraum versetzt, in dem nur noch die Orgelmusik fehlt. Eben noch rasende Reisende mit Rollkoffern halten inne, versenken sich für Minuten in das Lichtspiel. Für diese mittelalterliche Aufladung und Sakralisierung des Durchgangsraums sorgt zum einen die Erinnerung,

Metropolis der Zeitmaschinen

Ein riesiges Glasfenster zeigt, wie New York mit mittelalterlichen Formen die Zukunft beschwört.

Von Stefan Trinks



Im Farbschatten von Manhattan:
Passanten am LaGuardia Airport
sind im Bild.

Foto: AP/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

dass sich darunter edelfeste gleiche Fenster üblicherweise in Kirchen befinden, zum anderen dass die von der Künstlerin eingesetzte Collage-Technik der zusammengesetzten Bildkompartimente jener der alten Bleirutenfenster gleicht. Wie der Kunsthistoriker Hans Belting in Bezug auf Hornigs Arbeiten formulierte, wirken sie oft wie ein Palimpsest, das heißt wie eine Schreibschrift, auf der Neues Aufgebrochen und Altes darunter noch zu erkennen ist. So kalkulierte Hornig den vor dem Flughafen vorbeiziehenden Verkehr, der sich schemenhaft von außen durch die Glasschicht drückt, ebenso ein wie die Reflexionen der sich bewegenden Betrachter vor dem Fenster – all diese Schichtungen fallen in eins in der Nullebene des impressionistischen Glashaldes. Auch wenn die Künstlerin die „Interstate“-Schrift der ikonischen grünweißen Highway-Schilder für die dreißig Zitate LaGuardias verwendet, holt sie das Außen der sich schier endlos verschlingenden Straßen nach innen. Derartige bildgliedernde Schriftbänder und Texttafeln aber finden sich auch auf allen Glashäusern. Und pseudoreligiös aufgeladen sind die zitierten Sätze von LaGuardia allemal, etwa wenn er wie ein Heiliger Franziskus der Politik im Predigtchor mehrfach eine wesentlich stärkere Sozialpolitik für die Armen New Yorks fordert, etwa mit den Worten „There's no democratic or republican way of cleaning the streets“.

In seiner leuchtenden und gläsern immateriellen Erscheinung gleicht die visionäre und von Hornig auf den Kopf gestellte Stadtsilhouette daher den mittelalterlichen Bildern des Himmelskirchen Jerusalems, das aus Gemmen und Kristall gedacht wurde. Gläserne Türen werden zu gläsernen Bildern. Tatsächlich war die Ver suchung auch in historischen New York immer groß, die irdische Sphäre hinter sich zu lassen und alles Materielle durch für die Zeitgenossen unbegreiflichen „gotischen“ Höhenzug zu transzendieren. Wenngleich insbesondere die Türe der großen Geldhäuser wie die 1928 fertiggestellte Bank of New York mit ihren sich aufstufen Antikenstatuen eher finsterner Babeltüren glichen, war die historische Fols stets die sich gegenseitig an Höhe übertürmenden wölkigen Geschlechter-Türe italienischer Städte wie Bologna, San Gimignano, Lucca oder Florenz und damit nachgebaut irdische Jerusalemsvisionen. Der Torre Asinelli in Bologna etwa, als einer von einst hundert Türmen der Stadt zwischen 1109 und 1119 von der gleichnamigen Familie errichtet, erreichte eine Höhe von 64 Metern, wie heutzutage fast 97 Meter auf. Diese schwindende Höhe markierte die Verteidigung nicht mehr. Und die Türe wurden nicht nur immer schlanker, sie wurden auch immer leichter, ihre Wände mit stetig vergrößerten Arkaden und großen Triorisenfenstern aufgeschoben. Der vorläufige Höhepunkt war im Jahr 1919 mit Mies van der Rohes vollständig durchglasten Hochhaussentwurf für den Friedrichstraße-Wettbewerb Berlin erreicht. Wie bei den Architekturvisionen der Künstlergruppe Gläserne Kette, die alle Höhen mit Kristallpalästen krönen wollte, sollte von der Rohes transparentes Glasfenster in Turmform Berlin mit seiner restriktiven Traufhöhe von 21 Metern um ein Vieles überragen. Während das visionäre Projekt dort nicht realisiert wurde, setzte es New York in der Folgezeit mit immer stärker durchbrochenen und durchlichteten Hochhäusern wie dem Lever House, 1950 bis 1952 errichtet, um.

Bei all diesen Höhenstürmen kommt es zu einem Überkreuzungsparadoxie: Je massiver sich materielle Agenten in den Türen manifestieren, desto immaterieller werden die Türe. Aktuell ist in diesem Paradoxon der Gipfel des Baubaren mit dem 2015 fertiggestellten Turm „432 Park Avenue“ erreicht, der aufgrund der scharfen Abstandsflächeneigenschaft auf einem minimalen Grundriss von nur noch 28 mal 28 Metern errichtet, sich 89 Etagen hoch in den Himmel erhebt. Bei einer Gesamthöhe von 426 Metern beträgt das Verhältnis von Breite zu Höhe damit eins zu fünfzehn. Einige New Yorker sprechen daher von diesen neuen, spindeldürren Wolkenkratzern bildhaft als „Digits“, als an die Himmelszone schrammende Fin-

ger, obschon der skyscraper aus der Seemannssprache stammt und den höchsten Schiffsmaast meint, der bilden an den Wolken „kratzt“. Gerade so beschreiben seit der Johannes-Apokalypse mit ihrer himmelstürmenden Vision auch mittelalterliche Theologen des gebauten Ausstrecken nach einem geistigen Himmel, bestehend aus reinem Licht. Kaum je aber wurden diese himmlischen Ersatz-Jesuems auf Erden und ihre Gegenbilder so plastisch beschrieben wie in dem Buch des Kunsthistorikers Wolfgang Braunfels („Mittelalterliche Stadtkunst in der Toskana“, Berlin 1953), dessen Sohn ein bekannter Baumeister wurde.

Denn wie viele dunkle Machenschaften mögen sich hinter den Fenstern auf dem Flughafenfenster abspielen, in denen man edel gekleidete Menschen und stürmische Gemälde an den Wänden sieht? Durchgläste Hochhäuser sind immer auch exhibitionistische Schaufenster des Wohlstands für Begierde und Vorwerks, mindestens der Gegenüberwohnenden. Diese dunkle Gegenseite der himmelstürmenden Babeltüre der Sünde, die Stadt als „Hure Babylon“ und Moloch, die Gleichsetzung der Geldtempel der Wall Street mit altägyptischen Grabanlagen und Mausoleen des Mammons, kommt ebenfalls früh auf. Sie reicht in der Literatur von Bert Brecht über Allen Ginsbergs „Howl“ bis zu Boris Luries „House of Anata“, in der Kunst von den Expressionisten George Grosz und Otto Dix zu Julie Mehretu aktueller Schau im New Yorker Whitney Museum, im Film mindestens von Charles Sheeler und Paul Strand 1921 gedreht Stadt-Hommage „Manhatta“ nach Walt Whitmans gleichnamigem Poem (darin die sprechende Zeile „City of spires and mast“) von 1888 bis zu aktuellen Comicverfilmungen.

Gerade in diesen überzeichnnten Filmen wird am deutlichsten, dass New York permanent zwischen den Zeiten pendelt, von seinem Beginn als Weltstadt bis in die Jetzezeit. Die von 2014 bis 2019 über fünf Staffeln außerst erfolgreiche Serie „Gotham“ etwa ist eine Hommage an den eigentlichen Patron der Stadt, Batman. Sie widmet sich als sogenanntes Prequel der Jugend des Antihelden, also der Entwicklung des Milliardärssohns Bruce Wayne zum ambivalenten „Dunklen Rächer“ New Yorks. Dass die Stadt mit dem nicht von ungefähr nach schwärzromantischer Gotik klingenden „Gotham“ gemeint ist,

daran kann kein Zweifel bestehen, nennen sich doch viele ihrer Einwohner nur halb im Spaß „Gothamers“. Das Irrtümre an dieser mit erheblichem Aufwand über ein halbes Jahrzehnt gedrehten Doppel-Biographie der Stadt und ihres heimlichen Helden sind die beträchtlichen Zeitsprünge in ihr: Obgleich alle Protagonisten Kleidung und pomadige Frisuren respektive die Frauen Audrey-Hepburnsche „Bienenkorbe“ der Seziger tragen, spielt die Serie in unserer Zeit, wie der häufige Einsatz von Mobiltelefonen und das Hornig-hafte Abfahren der aktuellen Silhouette Manhattans mit der Kamera zeigen. Bei Bösewichten wie dem Batman-Gegenspieler Pinguin und seiner Spießgesellen teuft die Ausstattung kostümesgeschichtlich sogar in die Zeit der Prohibition der späten Zwanziger ab, während die Ermittler und Edelkriminellen durchgängig Autos der Siebziger, der kulturellen Blütezeit New Yorks, wie Buick Riviera, Plymouth Fury oder Lincoln Continental fahren.

Das Verbindende zwischen der realen Stadt New York, Hornigs Fenster und all jenen Beispielen aus den Künsten ist damit die Zeitlosigkeit, das freie Flottern zwischen den Epochen. New York hat keine homogene offizielle Geschichte, denn auf die Indianer als überbölkige Erstbesitzer von Mannahatta mag es sich nicht und auf die Handvoll schwerreicher holländisch-englischer Gründerfamilien kann es sich heute aus politischen Motiven nicht mehr begründen. Das Phänomen der Stadt, die niemals schläft, als hin und her schlingernde Zeitschneise schafft Folge des Fehlens eines Gravitationszentrums zu sein: Längst schon gibt es nicht mehr das eine Empire State Building, zu dem von Seiten her alles andere hingrat.

So wie Manhattan ein levianthischer Kompositkörper ist, von den ältesten Hochhäusern des neunzehnten Jahrhunderts mit noch holzverkleideten Wassertanks darauf bis zu den futuristisch allerneuesten, verschmelzen auch alle Zeiten und alle Völker in dieser Stadt ohne klare Geschichte. New York ist fraglos ein Melting Pot der Kulturen, es ist aber auch einer der Zeiten. Der Stadt gelang es spielerisch, die Ikonographie der Zukunft gotische Formen des Mittelalters zu verwenden. So ist das Monumentalfest, der treffendste Ausdruck für diese US-Stadt, die es so nur einmal auf der Welt gibt.



Sozial und handfest: Eines der dreißig Statements des Immigrantenkundes und New Yorker Bürgermeisters Fiorello LaGuardia in dem Fenster.

Foto: Sabine Hornig/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Metropolis of the Time Machines

A giant stained glass window shows how New York uses medieval forms to conjure the future.

By Stefan Trinks

- rough translation of the German article -

If you liked the unfolding of entire streets in the movie "Inception," you'll love the giant window inaugurated in late June in the newly built Terminal B of New York's major domestic airport, LaGuardia: On more than eighty meters, composed of 1140 individual images, German artist Sabine Hornig turns the city's skyline upside down. They are the built deflections of Manhattan's column chart, as seen in the distance through the window in the airport where it is installed. Every minute of the day, the incident light changes the work itself and its image on the corridor floor, also eighty meters long, between the arrival zone at the airport and the new counter hall. The impressionistic panorama again consists of two skylines. The lighter yellow-gold skyline hangs inverted from the ceiling, a second one grows up from below and with its darker blue-green tones pushes itself into the gaps between the golden towers of the first one. Each building thus has interlocking positive and negative forms next to it, created from the space between the towers. Through the dominant horizon color blue, this advent calendar of architecture moves into the distance, through the enormously high image resolution of the 1140 eagle-eyed views into lofts and on their kitchen tables, life is at the same time zoomed in close enough for the viewer to touch.

Although the terminal building, with its white streamlined forms, looks anything but antiquated, the monumental window carries a medieval feel to the building and, with the eighty-meter-long play of light on the floor, turns it into a cathedral of traffic. For seconds,

the hustle and bustle of a modern airport is forgotten; in the eye of the traffic typhoon, one feels as if one has been transported to a sacred space where only the organ music is missing. Travelers with wheeled suitcases, still racing, pause, immersing themselves for minutes in the play of light. This medieval charge and sacralization of the passageway is due, on the one hand, to the memory that such precious stone-like windows are usually found in churches, and, on the other hand, to the fact that the collage technique used by the artist to assemble the image compartments resembles that of the old leaded windows. As the art historian Hans Belting put it in reference to Hornig's works, they often seem like a palimpsest, that is, like a layer of writing on which new things are built and old things can still be recognized underneath. Thus, Hornig calculated the traffic passing in front of the airport, which dimly presses through the glass layer from the outside, as well as the reflections of the moving viewers in front of the window - all these stratifications fall into one in the zero plane of the impressionistic glass painting. Even as the artist uses the "Interstate" script of the iconic green and white highway signs for LaGuardia's thirty quotations, she brings the outside of the seemingly endless intertwining roads inside. Such image-dividing bands of lettering and text panels, however, can already be found on ancient stained glass windows. And LaGuardia's quoted sentences are always pseudo-religiously charged, for instance when, like a Saint Francis of politics, he repeatedly calls for a much stronger social policy for New York's poor in a preacher's tone, for instance with the words "There's no democratic or republican way of cleaning the streets."

Dark Babylonian Towers or Crystal Heavenly Jerusalem ?

In its luminous and glassy immaterial appearance, the visionary city skyline turned upside down by Hornig therefore resembles the medieval images of the Celestial Jerusalem conceived in gemstones and crystal: Glass towers become glass images. In

fact, the temptation was always great, even in historic New York, to leave the earthly sphere behind and transcend everything material through the "Gothic" elevation, incomprehensible to contemporaries. Even though the towers of the large financial institutions, such as the Bank of New York, completed in 1928, with their towering citations of antiquity rather resembled sinister Babel towers, the historical foil was always the towers of Italian cities such as Bologna, San Gimignano, Lucca, or Florence, which wanted to outdo each other in height, and thus recreated earthly visions of Jerusalem. The Torre Asinelli in Bologna, for example, one of a hundred towers in the city built between 1109 and 1119 by the family of the same name, stands an incredible 97 meters high. This dizzying height was of no use to the defense. And not only did the towers become slimmer and slimmer, they also became increasingly light, their walls broken up with constantly enlarged arcades and large triforium windows. The preliminary climax was reached in 1919 with Mies van der Rohe's completely glazed high-rise design for the Friedrichstrasse competition in Berlin. As with the architectural visions of the artists' group Gläserne Kette, which wanted to crown all heights with crystal palaces, van der Rohe's transparent glass window in tower form was to tower over Berlin by a great deal with its restrictive eaves height of 21 meters. While the visionary project was not realized there, New York subsequently implemented it with increasingly perforated and translucent skyscrapers such as Lever House, built from 1950 to 1952.

In all these storms of height, a crossover paradox occurs: the more massive material agendas manifest themselves in the towers, the more immaterial the towers become. Currently, in this paradox, the peak of the buildable has been reached with the "432 Park Avenue" tower, completed in 2015, which, due to the sharp distance rules, is built on a minimal footprint of only 28 by 28 meters, rising 89 stories high into the sky. With a total height of 426 meters, the ratio of width to height is thus one to fifteen. Some New

Yorkers therefore speak of these new, spindly skyscrapers figuratively as "digits," as fingers scraping against the sky, although skyscraper comes from the sailor's language and means the tallest ship's mast, which figuratively "scrapes" against the clouds. Precisely in this way, since the Apocalypse of John with its heaven-storming vision, medieval theologians have also described the built reaching out for a spiritual heaven consisting of pure light. Hardly ever, however, have these heavenly substitute Jerusalems on earth and their counter-images been described so vividly as in the book by the art historian Wolfgang Braunfels ("Mittelalterliche Städtebaukunst in der Toskana," Berlin 1953), whose son became a well-known master builder.

Even the physical comparisons of towers with fingers, hands and other limbs are not new: since the nineteenth century at the latest, the anthropomorphic division of towers into feet, bodies and heads has been firmly established by the undisputed king of skyscrapers, Louis Sullivan, and his epochal 1896 paper "The Tall Office Building Artistically Considered". But Sullivan also recorded another three-part division, that into storefronts on the first floor, office floors in between, and a "character head" representing the respective company at the top.

Looking up to the eleventh floor with the eagle eyes of the camera

Thus, a skyscraper-dominated city like New York not only consists of buildings, but these have also been and continue to be humanized, and the huge buildings have been described as silent giants or "uniform wearers" (Ulf Jonak). In view of the regents sitting in the clouds, the feeling of being observed from above has often been described in literature and film. Hornig's window front also democratizes the dominance of above and below in this respect, since in it, if not at eye level, then at least in the section from the eleventh floor of Brooklyn, one looks up into the towers. What happens there in terms of life

in the residential towers built after the financial crisis of the late 2000s is by no means interesting only for voyeurs.

After all, how many dark machinations might be going on behind the airport windows, where one sees nobly dressed people and sinfully expensive paintings on the walls? Glazed-through skyscrapers are always exhibitionistic showcases of wealth for desires and voyeurism, at least of those living opposite. This dark counterpart of the sky-towering Babylonian towers of sin, the city as "Whore Babylon" and Moloch, the equation of the money temples of Wall Street with ancient Egyptian tombs and mausoleums of Mammon, also appears early. In literature, it ranges from Bert Brecht to Allen Ginsberg's "Howl" to Boris Lurie's "House of Anita," in art from the Expressionists George Grosz and Otto Dix to Julie Mehretu's current show at New York's Whitney Museum, in film at least from Charles Sheeler's and Paul Strand's 1921 homage to the city, "Manhatta," based on Walt Whitman's 1888 poem of the same name (in it the telling line "City of spires and masts!") to current comic book adaptations.

It is in these exaggerated films that it becomes most clear that New York permanently oscillates between times, from its beginning as a world city to the present day. The extremely successful series "Gotham," for example, which ran for five seasons from 2014 to 2019, pays homage to the city's real patron saint, Batman. As a so-called prequel, it is dedicated to the anti-hero's youth, i.e. the development of the billionaire's son Bruce Wayne into the ambivalent "Dark Avenger" of New York. There can be no doubt that the city is meant by "Gotham", which doesn't sound like black romantic Gothic by accident, since many of its inhabitants only half-jokingly call themselves "Gothamers". The irritating thing about this double biography of the city and its secret hero, shot with considerable effort over half a decade, are the considerable leaps in time in it: although all the protagonists wear clothes and pomaded hairstyles, or the women

Audrey-Hepburn-like "beehives" of the sixties, the series is set in our time, as the frequent use of cell phones and the current silhouette of Manhattan, similar to the views in Hornig's work, show. In the case of villains like the Batman antagonist Penguin and his henchmen, the set even teeters costume-historically into the Prohibition era of the late twenties, while the investigators and noble criminals consistently drive cars from the seventies, New York's cultural heyday, like Buick Riviera, Plymouth Fury or Lincoln Continental.

What connects the real city of New York, Hornig's window, and all those examples from the arts is thus the timelessness, the free flotation between the epochs. New York has no homogeneous official history, for it does not like to refer to the Indians as duped first owners of Mannahatta, and it can no longer refer to the handful of rich Dutch-English founding families for political reasons. The phenomenon of the city that never sleeps as a time machine lurching back and forth seems to be a consequence of the lack of a center of gravity: there has long since ceased to be the one Empire State Building to which everything else projects from the sides.

Just as Manhattan is a leviathan composite body, from the oldest nineteenth-century skyscrapers with still wood-clad water tanks on top to the futuristic very newest, all times and all peoples also merge in this city without a clear history. New York is unquestionably a melting pot of cultures, but it is also one of times. The city playfully managed to use Gothic forms of the Middle Ages for the iconography of the future. Thus, the new monumental window, although by a German, is the most appropriate expression for this U.S. city, which exists only once in the world.