

Erzsébet Berta: **ARCHITEXTUR**

Einleitungen

Erste Passage - Odo Marquard

[...] der moderne Verlust des Wesens verlangt als sein Minimalsurrogat die Identität, und der moderne ‚Teloschwund‘ etabliert als Schwundtelos die Identität. Die aktuelle Konjunktur des Identitätsthemas signalisiert: wo die Menschen nicht mehr dadurch sie selber sind, dass sie ein Wesen haben und einen Endzweck, müssen sie etwas stattdessen tun: dort muss jeder irgendwie auf anderem Wege er selber sein als ‚der, der...‘, ‚gehörend zu denen, die...‘; und das Erfolgswort ‚Identität‘ benennt dieses scheinbar radikal orientierungslos gewordene - im übrigen jetzt nicht mehr nur Gott und nicht mehr allein ein absolutes Ich, sondern jetzt jedermann belastende - Ich-bin-der-ich-bin-Pensum, das sofort übergeht in ein Wir-sind-die-wir-sind-Pensum, weil die Menschen - jetzt erst recht - Allgemeinheitsidentität und Besonderheitsidentität verbinden müssen zum Versuch, «irgendwie zugehörig» und irgendwie «unverwechselbar» zu sein: irgendwie.¹

Zweite Passage - Erzsébet Berta

Architektur bildet seit eh und je ein Stück unserer Identitäten. Identitäten im Plural, da unser Menschendasein eine systematische Ordnung der Identitäten darstellt, von biologischen Identitätsschichten angefangen, über ihre sozialen, kulturellen, nationalen und religiösen Formen hindurch, bis hin zur sprachlichen und imaginären Identität. Die Architektur ist mit diesem Identitätensystem so stark verbunden, dass man es ganz vergisst. Aber gerade dieses Vergessen ist ein Beweis für ihre identitätsstiftende Geltung. Die Unreflektiertheit ist ja ein Wesensmerkmal jeglicher Identität. Entweder ist Identität evident, die nicht bewiesen werden kann, aber auch keiner Beweisführung bedarf. Oder man spricht davon, da sie gefährdet, entgleitend, verirrt oder verwirrt ist, und bedarf einer Beweisführung. Die reflektierte Identität ist immer eine Suche nach der Identität. Auf dieser Suche trifft man auf die Architektur, auf dieser Suche wird man von der Architektur getroffen. Die Architektur ist ja auch ein Spiegel, der das Bild unserer Gesichter zeigt, der unsere Gesichter erst überhaupt sichtbar macht (sie kann wohl auch Zerrspiegel sein). Der Mensch erkennt sich in den eigenen Bauten, und das will er so (mag sein, dass er es unbewusst will). Er bezeichnet seinen Gott als Bau – ‚eine feste Burg ist unser Gott‘ – und identifiziert das Haus mit der eigenen Stärke – ‚my house is my castle‘. Auch Körper haben ihren Bau, Gewölbe ihr Gerippe, Säulen Füße und Fenster Brüstungen. Architektur ist beteiligt an der Bildung einer anthropomorphen Identität der Weltordnung. Säkuläre und kirchliche Mächte wollen sich als Architektur kundgeben - nachhaltige Kundgebungen. An Triumphbögen, an Paradeplätzen

veranstalten sie den Parademarsch zum eigenen Triumph, ihr Prestigebau ist ein Selbstentwurf und ein Weltentwurf im Raum. Und es verläuft heute genauso: die Konsumtempel schreiben die Muster einer Konsumentenidentität ins Gedächtnis nachhaltig ein; eine beaufsichtigte Gesellschaft wird durch die beaufsichtigbare Architektur der Blockhäuser erfunden. Selbst Demontagen verfügen über diese Fähigkeit. Der Einsturz des World Trade Centers ist memoria einer fragwürdigen Welt-Macht-Identität.

Dritte Passage - Peter Eisenman

Die Architektur schafft Institutionen. Sie ist eine konstruktive Aktivität. Sie erzeugt durch ihr bloßes Sein Institutionalisierung. Die Architektur muss jedoch gerade dem widerstehen, was ihr eigen ist. Um sein zu können, muss sie dem Sein widerstehen. Sie muss stören, ohne ihr eigenes Sein zu zerstören, das heißt, sie muss ihre eigene Metaphysik bewahren. Das ist das Paradoxon der Architektur.²

Etiketten über Etiketten

Dekonstruktivistische Identität im Netzwerk ihrer Interpretationen

Das weite Feld des Dekonstruktivismus ist von einem genauso weiten Feld der Dekonstruktivismus-Kritik überlagert. Vom Misstrauen über Argwohn bis Empörung und Ablehnung dehnt sich die Skala auf der einen Seite, von unaufgeregter Wissenschaftlichkeit bis zu begeistertem Engagement auf der anderen. Die komplexen und widersprüchlichen Phänomene - dekonstruktivistische Philosophie, dekonstruktivistische Architektur und die Parallelaktionen der beiden - haben heftige Debatten in Gang gesetzt, ein Netzwerk antinomischer Darstellungen hat sich um sie gewickelt, voreilige Identifizierung wäre hybrid. Der Dekonstruktivismus in der Architektur wird widersprüchlich eingeschätzt: als architekturelle Angelegenheit und als Architekturprogramm. Gegen seinen amerikanischen Hauptideologen Peter Eisenman wurde sogar der Verdacht des böswilligen Dilettantismus erhoben. Im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung etwa ist am 25.5.2000 zu lesen: „Vor Peter Eisenman muss gewarnt werden.“ Er sei „mehr Zerstörer als Architekt. Väter hat er gemordet, Formen zerschlagen, Begriffsgefüge zum Einstürzen gebracht.“ Was er betreibt ist eher „der Raubzug durch die Theoriegebäude anderer“ als Errichtung einer uneinnehmbar eigenen Position; „eine Eisenman-Schule [...] gibt es nicht“. Dasselbe Organ nennt Eisenman am 11.7.2000 einen „dehnbahnen Architekten“ Bei Bauaufgaben, so behauptet der Feuilletonist, gehe Eisenman heimtückisch vor:

[Er] greift er tief in die theoretische Trickkiste und erklärt, dass Architektur die letzte Bastion eines längst erodierten Fortschrittsversprechens sei, Opium für das Volk gewissermaßen, die dringend geschleift werden müsse. Dann zeigt er schöne Modelle,

¹ Odo Marquard: Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz - Bemerkungen zur Genealogie eines aktuellen Diskurses, in: Identität, Hrsg. Odo Marquard, Karlheinz Stierle, Poetik und Hermeneutik, Bd. VIII, München 1979, S. 362.

² Peter Eisenman: Die Architektur und das Problem der rhetorischen Figur, in: Aura und Exzess, Zur Überwindung der Metaphysik in der Architektur, Wien 1995, S. 100.

die den Gedanken in wüste Formzertrümmerung oder eine unheimliche «Andersheit» übertragen. [...] Den letzten Schritt aber, die Realisierung, sollte Eisenman seinem Publikum ersparen. [...] Aus dem Modellen wird stets ödeste Realität, aufs Billigste zusammengeschustert, ohne Sinn für Material und Details und ohne Interesse für die Bedürfnisse der Benutzer.

Von Architekten und Architekturtheoretikern wird mit Misstrauen beobachtet, dass die dekonstruktivistische Architektur (oder eine Bauweise, die sich so bezeichnet) das verbal Ausformulierte in Architektur einfach „nachkonstruiert“, was aus der Sicht einer inhärenten Architekturästhetik durchaus fragwürdig ist. Das Nachbilden verbaler Theorien könne nur „plastisch wirkungslosen Gebilde“ schaffen, die „keinerlei Veränderungspotential mehr mit sich führen.“³ Auch die theoretischen Prämissen dieser Architekturpraxis, die dekonstruktivistische Philosophie nämlich, betrachtet der zitierte Autor mit Argwohn. Er apostrophiert Derrida als „Wortmonteur“, der allen Definitionsversuchen zynisch aus dem Wege geht und sich selbst bloß mystifiziert, wenn er zur Selbstdeutung etwa schreibt: Dekonstruktivismus sei „weder ein System, noch eine Methode, aber auch keine Theorie, oder ein einstimmiges Konzept - lediglich ‚something‘“⁴.

Was Dekonstruktivismus als Selbstinterpretation darbietet, mutet Kunsttheoretikern nicht selten sogar als „Sog der turbulenten Leere“ an, die sich „gedanklich vor allem dadurch auszeichnet, immerfort sagen zu müssen, was Dekonstruktivismus nicht ist, und dass er zugleich an die Fundamente unserer westlichen Kultur geht.“⁵ Diese Theoretiker und Kritiker sind der Meinung, der Dekonstruktivismus erschöpfe sich „in Parolen und freischwebenden Wortakrobatiken. Wobei der Ernst und das Pathos auffällig sind, mit denen die assoziationsreichen Denkwindungen vorgetragen werden, die eigentlich eher einem spielerischen Witz oder einer ironischen Hermeneutik entsprechen würden.“⁶

In diesem Sinne wird zum Beispiel Derridas vielzitiertes *Brief an einen japanischen Freund* gelesen, wo der Philosoph jegliche positiven Begriffsbestimmungsversuche unterbindet, wenn er zur eigenen Verstehensgrundlage schreibt:

Trotz des äußeren Anscheins ist Dekonstruktivismus weder eine Analyse noch eine Kritik. Er ist vor allem deshalb keine Analyse, weil das Demontieren einer Struktur nicht die Rückkehr zum einfachen Element, zu einem unzerlegbaren Ursprung ist. Und er ist auch keine Kritik. Das gleiche sage ich für Methode. Dekonstruktivismus ist keine Methode und kann auch nicht in eine Methode umgewandelt werden.⁷

Auf dieses Selbstbildnis dekonstruktivistischer Denker trifft die Betitelung von Peter Bürger sehr genau zu, wonach der Dekonstruktivismus nichts anderes sei als eine

³ Adolf Max Vogt: Schräge Architektur und aufrechter Gang (Was hat sich nach vier Jahren "Dekonstruktion" in der Architektur verdeutlicht?), in: Schräge Architektur und aufrechter Gang (Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn), Hrsg. Gert Kähler, Braunschweig 1992, S. 31.

⁴ Adolf Max Vogt, a. a. O., S. 33.

⁵ Florian Rötzer: Im Sog der turbulenten Leere, in: Schräge Architektur und aufrechter Gang, a. a. O., S. 65.

⁶ Florian Rötzer, a. a. O., S. 65.

⁷ Jacques Derrida: Brief an einen japanischen Freund. zit. n. Rötzer, a. a. O., S. 69.

„Verunsicherungsstrategie“⁸ Diese Bezeichnung ist um so angemessener als bei Derrida selbst Misstrauen und Verunsicherung - einem DADA-Gestus ähnlich - verunsichert werden. Dekonstruktivismus, schreibt der Philosoph, die oben zitierten Passagen in Frage stellend, ist „ein Versprechen, das einen neuen Typ von Vielfalt im Verweis auf das andere, das unbestimmt bleiben muss, hervorbringen will und daher mit vielen Stimmen sprechen muss. [...] Es gibt ein formloses Begehren nach einer anderen Form. Das *Begehren nach einem neuen Ort, neuen Passagen, neuen Gängen nach einer neuen Art zu wohnen, zu denken*.“⁹ Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Auch darin sind die Dekon-Interpreten nicht einig, in welchen Beziehungen der Dekonstruktivismus als Philosophie und als Architektur zu seinem soziokulturellen Umfeld steht. Friedrich Achleitner, der österreichische Architekt und Schriftsteller, beschreibt in einem fiktiven, in seiner Sprachgestalt durchaus dekonstruktivistischen *Dialog über die Architektur von COOP Himmelblau* diesen soziologischen Kontext als „gebauten Aktionismus“, als „Gerät zur Manipulation der Sehgewohnheiten“, als „Weltverdrehungsmaschine“. Er sieht ihn aber auch als eine „die Systeme stabilisierende Provokation“, die sich vom „Grant, Zweifel, Hass und Zynismus und von der Hetz nährt“¹⁰. Auch Charles Jencks, der Hauptideologe der postmodernen Architektur, hegt einige Zweifel: es handle sich beim Dekonstruktivismus (insbesondere bei dessen Architekturtheorie á la Peter Eisenman) um ein Elitephänomen, um Überdruß und Entfremdung jüdischer Großstadtintelligenz, die sich dann generalisiert wissen will, und sich als allgemeiner Gemüts- und Geisteszustand den Zeitgenossen aufdrängen möchte.¹¹

Für Wolfgang Welsch dagegen bedeutet Dekonstruktivismus eben diese allgemeine Haltung und Denkart, ein „allgemeines Phänomen“, das nicht nur die Architektur und das Denken, sondern - wie der Philosoph ausführt - „unsere ganze Wissenschaft, ja all unsere Orientierungsformen, unsere Lebensweisen, unsere Sicht der Welt“ betrifft. Dekonstruktivismus ist in seiner Interpretation die non-fundamentalistische Verfassung der Wirklichkeit schlechthin, die auch die meisten wissenschaftlichen Diskurse - Systemtheorie, Semiotik, Soziologie oder Mikrophysik - bekräftigen. Und zwar auf Grund der ernüchternden Erfahrung, dass Fundamente lediglich kulturelle Artefakte, nur „Justierungen“ sind.¹²

Ob zeichentheoretisch oder systemtheoretisch, ob in Soziologie, Biologie oder Mikrophysik, allenthalben erkennen wir, dass es kein erstes oder letztes Fundament gibt, dass wir vielmehr gerade in der Dimension der «Fundamente» auf eine ästhetische Verfassung stoßen. So sagen uns die Semiotiker, dass die Signifikantenketten stets auf andere Signifikantenketten, nicht auf ein ursprüngliches Signifikat verweisen; die Systemtheorie lehrt uns, dass wir, statt auf letzte Einheiten zu

⁸ Peter Bürger: Dekonstruktivismus und Architektur, in: Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt? Hrsg. Gert Kähler, Braunschweig 1991, S. 84.

⁹ Derrida, zit. n. Rötzer, a. a. O., S. 74.

¹⁰ Friedrich Achleitner: Dialog über Coop Himmelblau und das Wienerische, was sonst? in: Schräge Architektur und aufrechter Gang, a. a. O., S. 114-120.

¹¹ Rudolf Klein, György Kunszt: Peter Eisenman, A dekonstruktivistizmusról a foldingig, Budapest 1999, S. 32.

¹² Wolfgang Welsch: Das weite Feld der Dekonstruktion. In: Schräge Architektur und aufrechter Gang, a.a.O., S. 58.

rekurrieren', immer nur Beobachtungen beobachten und Beschreibungen beschreiben [zitiert er Luhmanns konstruktivistische Theorie - B. E.]; und die Mikrophysik hat bemerkt, dass sie, wo sie auf Elementares zurückgreifen will, doch nie auf Elementares, sondern stets auf neue Komplexität stößt.¹³

Welschens Meinung nach ist also der Dekonstruktivismus bei weitem kein Supplementum, kein Abseitsphänomen, er ist geradezu von paradigmatischer Bedeutung.

Was Wechselbezüge zwischen dekonstruktivistischer Philosophie und dekonstruktivistischer Architekturtheorie- und Praxis anbelangt, sind die kritischen Reflexionen in Philosophie und Architekturgeschichtsschreibung um nichts weniger divergent. Mehrere Architekturwissenschaftler wollen in der Baupraxis eines Peter Eisenman oder von Coop Himmelblau, Frank O. Gehry oder Bernard Tschumi keinen Dekonstruktivismus, d.h. keine neue, kohärente und autonome Architektur tendenz der Gegenwart sehen. Vielmehr wollen sie die Bauart dieser Architekten in Anknüpfung an historische Vorfahren, an die avantgardistischen Konstruktivisten (El Lissitzky oder Tatlin), ja Dadaisten (z.B. Kurt Schwitters) verstehen.¹⁴ Diese Theoretiker wollen Dekon-Architektur als eine Architektur darstellen, die das unvollendete Projekt der Architekturmoderne wieder aufnimmt und deren Implikationen bis ins Extreme radikalisiert. Andere dagegen wollen diese Architektur im Kontext der Postmoderne sehen; trotz der heftigen Auseinandersetzung zwischen Künstlern und Theoretikern des Dekons und der Postmoderne wird ihre paradigmatische Verwandtschaft behauptet.¹⁵

Einige Theoretiker meinen, dekonstruktivistische Philosophie hat mit Architektur nichts gemein, andere halten dagegen, dass man in ihren gemeinsamen Praktiken und theoretischen Parallelitäten auf eine in der Kulturgeschichte einzigartige Wechselwirkung trifft. Das Hauptargument der Ersteren: nur Texte, nicht aber Bauten lassen sich dekonstruieren; entweder konstruiert man ein Gebäude oder destruiert man es, aber die Vorstellung von einer *coincidentia oppositorum*, wo die Gegenteile zusammenfallen, d.h. das Bauen mit dem Abbauen in Eins fällt, kann in der Architektur nur sophistische Spekulation, nicht aber ein produktives Programm sein. Was man dekonstruieren kann, ist nicht die Architektur, sondern höchstens der Text der Architektur; die konsensuellen Vorstellungen und Überzeugungen davon, was Architektur ist, oder sein soll; kurz und bündig die Architektur als Diskurs.¹⁶ Für Theoretiker, die für die auch theoretisch tragfähigen Parallelitäten von Dekon-Philosophie und Dekon-Architektur plädieren, scheint aber gerade diese Diskursivität der Ort zu sein, wo sich Architektur und Philosophie (aber auch andere ‚Texte‘ der Weltbilder in einer Epoche) berühren können; bzw. ihre Berührung einen diskursspezifischen Ort bildet.¹⁷

¹³ Welsch, a. a. O., S. 60.

¹⁴ Michael Müller: Destruktion und Dekonstruktion (Traditionslinien der Avantgarde), in: Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? a. a. O., S. 38-50, bzw. Bürger, a. a. O., S. 79-93.

¹⁵ Vgl. dazu Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne, Berlin 1993.

¹⁶ Bürger, a. a. O., S. 79.

¹⁷ Vgl. dazu Mark Wigley: Architektur und Dekonstruktion, Derridas Phantom, Basel/Berlin/Boston 1994.

Architektur als letzte Festung der Metaphysik

„Der Philosophie sind architektonische Begriffe und Metaphern grundlegend eingeschrieben“ schreibt Wolfgang Iser.¹⁸ Das bedeutet nicht nur, dass die Sprache der Philosophie - wie die Alltagssprache - durch architektonische Vorstellungsinhalte spricht (wie Fundament, Grund, Aufbau, Konstruktion, untermauern, stützen und tragen usw.), sondern dass sich die Philosophie in ihren Selbstdarstellungen immer wieder auf die Architektur beruft. Aristoteles nannte den architektonischen einen besonderen Wissenstyp. Bei Descartes kommt die Architektur (genauer der Abbau des Hauses) als Metapher zur Denksystemerneuerung vor (indem er über den Absturzwang beim Haus der Überzeugungen als Voraussetzung für dessen Neubau nachdenkt). Das Denken «mit» Architektur und «über» Architektur ist bei Kant geradezu zentral: er stellt die Metaphysik als ein Bauwerk mit festen Fundamenten dar, und indem er einem Teil der *Kritik der reinen Vernunft* den Titel *Architektonik der reinen Vernunft* gibt, erklärt er seine eigene Methode der Kritik auch architektonisch.

Bei Heidegger wird das Bauen, das Denken und das Wohnen aufeinander bezogen und die Identität der drei Inhalte wird geradezu als Wesensmerkmal des menschlichen Daseins erklärt. Auf Grund ihrer sprachgeschichtlichen Beziehungen erhellte Heidegger den architektonischen Charakter der menschlichen Existenz. „Was heißt dann: ich bin?“ - fragt Heidegger. „Das alte Wort, bauen, zu dem das ‚bin‘ gehört, antwortet: ‚ich bin‘, ‚du bist‘ besagt: ich wohne, du wohnst. Die Art, wie du bist und ich bin, die Weise, nach der wir Menschen auf der Erde sind, ist das Bauen, das Wohnen. Mensch sein heißt: als Sterblicher auf der Erde sein, heißt: wohnen.“ - lautet die vielzitierte Passage aus dem Essay *Bauen wohnen denken*.¹⁹ Nietzsche hat den Menschen in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* ab ovo einen Baumeister genannt, obwohl bereits in einem speziellen Sinn. (Auch darauf wird noch zurückzukommen sein.)

All die Beispiele scheinen keine Zufallsmetaphern zu sein. Mit der Architektur sind ja Vorstellungen verbunden, die in der kulturgeschichtlichen Tradition des Abendlandes tief verwurzelt sind. Prinzipien - vor allem die Stabilität (*firmitas*), die Funktionalität (*utilitas*) und die ästhetische Integrität (*venustas*) -, die einst - genaugenommen bei Vitruv - wohl als Vorschriften der Baupraxis galten, erhielten im Laufe der Zeit einen Symbolcharakter. Und zwar nicht allein so, dass sie der allgemeinen Ästhetik Grundsätze lieferten - wie es etwa aus der Schönheitslehre von Thomas von Aquin hervorgeht, wo die Schönheitskriterien eindeutig architektonischer Herkunft sind -, sondern dadurch, dass sich diese Architekturmerkmale verselbständigten und zu Parametern, man könnte sagen, zu Identitätsstiftern eines Weltbilds bzw. eines Bildes von der Welt wurden. So dass es nicht mehr ‚firmitas‘, ‚utilitas‘ und ‚venustas‘ sind, die die Architektur als ihre Grundbegriffe kennzeichnen, sondern es ist die Architektur, durch welche eine Welt der Stabilität, Funktionalität und harmonische Schönheit symbolisiert, hergestellt und am Ende identifiziert wird. Diese Weltvorstellung wird auch theologisch bekräftigt, wenn der Schöpfergott dieses auf festen Gründen als zweckmäßige Ordnung fundierten Universums in der ikonographischen Tradition als Architekt, als ‚deus architectus mundi‘ dargestellt wird. Nach der visuellen Lehre von Miniaturen aus dem Mittelalter besteht Gottes Schöpfungsakt darin, dass er die Welt - als

¹⁸ Iser: Das weite Feld der Dekonstruktion, a. a. O., S. 50.

Bau - mit Lineal und Zirkel abmisst. Und kommt nicht von ungefähr, wenn sich philosophische Denkmodelle, die sich als System verstehen wollen, in einem Architekturvokabular entfalten. Bereits Vitruv beschrieb das Weltall als architektonische Konstruktion und sah die Gesetze des Kosmos (schon dem Wortsinn nach System) und der Architektur als identisch an. Das Gebäude liefert im Aussehen wie in seiner Herstellung eine anschauliche Lehre, was System, was rationales System ist. Die Durchproportionierung des Baus, das nach Maß berechnete Verhältnis der Bauglieder zueinander und zum Bauganzen bzw. ihr Bezug auf eine allen Maßen zugrundeliegende Maßeinheit (modulus) ist visuelles Leitbild (und Symbol zugleich) für ein Denkmodell, das seine Legitimität aus den kausalen Wechselbezügen der Gedankenteile und aus ihrer Zusammenfügung zu einer vernünftigen Einheit herleitet. Wo sich ein Denksystem als Architektur versteht und identifiziert, gilt seine Herstellung auch als architektonischer Akt und sein Hersteller als Architekt. Auch der Philosoph findet seine Philosophenidentität im Architekten, er hält sich für „den Architekten des Systems der Erkenntnis, das er nach rationalen Prinzipien konstruiert.“²⁰ Im neuzeitlichen Bauverfahren geht der Plan dem Bau, die Planung dem Bauen voran; da in dieser Weise Architektur eine von der Theorie geleitete Praxis darstellt, kann sie auch zum Ideeninstrument deduktiver Wissensformen werden, von Herrschaftsmechanismen unter der Kontrolle der Vernunft. Auch in Heideggers Beschreibung ist die Grundlegung der Metaphysik „das Entwerfen des Bauplans selbst, dergestalt, dass dieser in eins damit die Anweisung gibt, worauf und wie der Bau gegründet sein will. Grundlegung der Metaphysik ist [...] kein leeres Herstellen eines Systems, [...] sondern die architektonische Umgrenzung und Auszeichnung der inneren Möglichkeit der Metaphysik“²¹. Die architektonische Planungsarbeit als deduktives Verfahren kann sui generis als Identifikationsmodell für einen rationalen Weltentwurf dienen.

Architektur ist darüber hinaus ein Wort, das bereits durch seine Wortsemantik vom Anfang, vom Anfang als Herrschaft spricht. Das griechische *arché* bedeutet ja Anfang, das aus ‚archein‘ = ‚anfangen‘, ‚herrschen‘ abgeleitet ist. Der Anfang (gleichzeitig Ursprung) ist das Fundament, das die Stabilität des Gebauten verbürgt. Sowohl die der gebauten Gegenstandswelten als auch die der gebauten Denkmodelle. Kant z.B. in dem Kapitel *Architektonik der reinen Vernunft* beschreibt die Metaphysik als ein ‚Gebäude‘ mit ‚festen Fundamenten‘ auf sicherem ‚Grund‘, die festen Fundamente als Garanten für ein integeres Denkkonstrukt. Kant brachte dabei auch die biblische Architekturerzählung, den Turm von Babel, ins Spiel, als er die Philosophie vor der Hybris warnte, einen allzu hohen Turm auf grundlosen Behauptungen bauen zu wollen, der hinterher notwendigerweise einstürzt. Er schlug dagegen einen ‚Wohnbau‘ als Modell philosophischer Gedankengänge vor, dessen Grundlagen auf dem festen Boden der Erfahrung ruhen. Der Hochmut der Vernunft wird ebenfalls am Beispiel der Architektur (und durch das Bild der Architektur) gedämpft.

Für unseren Zusammenhang ist wichtiger, dass dieses Architekturvokabular auch die Alltagssprache beherrscht, wobei natürlich dessen architektonischer Ursprung (das architektonische *arché*) längst vergessen ist. Im sprachlichen Unterbewussten (auch Etymologie

¹⁹ Heidegger: Bauen wohnen denken, in: Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 21.

²⁰ Rötzer, a. a. O., S. 75.

²¹ Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik, zit. Wigley, a. a. O., S. 24.

genannt) sitzt aber das Vorstellungsgut von einer fest fundierten, sich aus einem Ursprung herleitenden und zu einem Endzweck tendierenden ordnungsgemäßen Welt fest - geschaffen von und nach Vernunftsideen. Die Sprache spricht und verrät die Ideen- und Identitätsgrundlagen der abendländischen Kultur als architektonischen Weltentwurf - im Kantschen Sinne -, als metaphysisches Denkmodell. Es kommt also nicht von ungefähr, wenn die Theoriebildung in der Philosophie so häufig in architektonischen Begriffen erfolgt. Architektur ist für die Philosophie nämlich keine beliebige Metapher. Wigley Mark schreibt gar, die Philosophie, die „sich als Quell, Reservoir und Garant von Ordnung darstellt, würde ohne dieses architektonische Bild nicht auskommen. [...] Der philosophische Diskurs schuldet dem architektonischen Bild mehr, als er jemals aussagen kann.“²² Wenn man die Architekturmetaphern philosophischer Sprachen (aber auch die des Alltags) verstehen will, darf man sie sich nicht als uneigentliche Bilder zur Veranschaulichung eines eigentlichen Sachverhalts vorstellen. Sie sind nicht in einer Denkstruktur begründet, sondern sie sind es, die diese Denkstruktur erst begründen und ihnen zu ihrer Identität verhelfen. Sie dienen nicht zur Beschreibung, sondern zur Herstellung eines Denkmodells. Sie spielen - im Heideggerschen Sinn - die Rolle der ‚Gründung‘. Die Sprache der Architektonik gründet das Denken.

Wenn Derrida das Dekonstruieren dieser Gedankenstruktur angeht, so muss er darum deren Architektur bzw. sie als Architektur angreifen, in seinem Methodenvokabular: er-greifen. Aber auch umgekehrt: auch in der Architektur muss er zu diesem Zweck die metaphysischen Denkkonventionen aufhellen, er muss die Axiomatik der Festigkeit, Zweckmäßigkeit und harmonischen Schönheit auf ihre Konventionalität hin erfragen. „Dekonstruktion ist vielleicht ein Weg, das Architekturmodell selbst in Frage zu stellen - das Architekturmodell, das eine allgemeine Frage ist, selbst in der Philosophie, die Metapher der Grundlagen, der Überbauten was Kant etwa ‚architektonisch‘ nennt, und auch den Begriff ‚arché‘ [...] Dekonstruktivismus bedeutet also auch, die Architektur in der Philosophie in Frage zu stellen, und vielleicht sogar die Architektur selbst“²³ sagt Derrida in einem Interview zum Verhältnis der Philosophie zur Architektur im dekonstruktivistischen ‚System‘.

Der Dekonstruktivismus zielt also auf eine Dekonstruktion der architektonischen Implikationen der Philosophie und parallel dazu auf eine Dekonstruktion der Architekturalität der Architektur im Kantschen Sinne der Metaphysik der Architektur. Dieser architektonische Identitätsbegriff aber schlägt bereits bei Nietzsche um:

Man darf [...] den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Aufthürmen eines unendlich komplizierten Begriffsdomes gelingt; freilich, um auf solchen Fundamenten Halt zu finden, muss es ein Bau, wie aus Spinnefäden sein, so zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden.²⁴

²² Wigley, a. a. O, S. 23.

²³ Dekonstruktivismus, Eine Anthologie, Hrsg. Andreas Papadakis, Stuttgart 1989, S. 73-79.

²⁴ Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, zit. n. Welsch: Das weite Feld des Dekonstruktivismus, a. a. O., S. 59.

Die Prinzipien der Festigkeit, der rationalen Planbarkeit (die Herrschaftsposition der Vernunft voraussetzend) und des stabilen Fundaments - das ‚arché‘ in der Architektur - sind bei Nietzsche anscheinend schon ungültig. Die Labilität des Fundaments - bereits Grundcharakter des menschlichen Seins - setzt als Gültigkeitsbedingung der gebauten Welten nicht mehr Stabilität, sondern eher Flexibilität voraus. Auch der Struktur der menschlichen Psyche würde nach Nietzsches Vorstellung eine andere Architekturalität entsprechen, die des Labyrinths. „Wollten und wagten wir eine Architektur nach *unserer* Seelen-Art - so müsste das Labyrinth unser Vorbild sein“ schreibt er in der *Morgenröte*.²⁵ An gleicher Stelle fügt er aber auch hinzu: „wir sind zu feige dazu!“ Die neue Architekturalität ist demnach ein Wagnis, sie stellt die mit der Idee des Hauses (bzw. der Architektur) verbundenen Vorstellungen von Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Harmonie als Grundlagen der menschlichen Existenz in Frage.

In solchen Verschiebungen des traditionellen architektonischen Bildes ist Struktur nicht länger nur Begründung mittels einer fortgesetzten vertikalen Hierarchie vom Grund herauf zum Ornament, sondern eine diskontinuierliche und zusammengefügte Linie, eine rätselhafte Folge von Faltungen. Zumindest steht das Gebäude nicht einfach mehr auf dem Grund, und die ganze begriffliche Ökonomie, für deren Ordnung es diente, ist gestört.²⁶

Auch bei Heidegger erfolgt eine solche Störung, eine Störung der traditionellen Architekturidentität der Philosophie. Heidegger schreibt in seinem ‚Satz vom Grund‘, die abendländische Philosophie hat den Sinn vom Grund sehr viel verengt, wenn sie ihn als festen Boden, als unerschütterliche Stütze verstand. Mit diesem Bild des festen Fundaments geht aber auch der ursprüngliche Sinn des ‚logos‘ verloren, der Mensch hat sich dem Grund geradezu entfremdet, wenn er ihn als sicher denken wollte. Metaphysik entwickelte zugleich ein Bild von sich als Architektur mit sicheren Gründen, wobei sie die Grundlagen dieses Prinzips nicht hinterfragte, was auch bedeutet, dass sie selber unbegründet blieb. Das Gebäude der Philosophie steht also eigentlich „auf einem Abgrund“²⁷. Genauso wie das Gebäude, das erst dadurch feststehen kann, dass man bei der Gründung die Abgründe zudeckt. Das ist das Hintergründige an den architektonischen Denksystemen und den architektonischen Architekturen. Die metaphysische Tradition der Philosophie hat demnach ein „unangemessenes Bauen und ein unangemessenes Denken über das Bauen“²⁸ entwickelt und hinterlassen, da sie ihre Prinzipien als Apriori-Axiome vorstellt und die Apriori-Brüchigkeit des Grundes zugedeckt hat. Das authentische Denken, das zugleich authentisches Bauen ist, fängt dort an, wo dieses Bild vom Bau demontiert, wo dieser Bau abgebaut wird.

Der Abbau - nach Heideggers Begriff: Destruktion, nach Derridas Wort Dekonstruktion - ist allerdings wiederum ein architektonisches Verfahren. Allein nicht mehr in dem Sinne, wie es Descartes meinte: als Abbau zur Raumschaffung für ein neues Denkgebäude. Die Annäherung an das Gebäude erfolgt nicht mehr durch die kritische Methode des Angreifens,

²⁵ Nietzsche, *Morgenröte*, zit. n. Bürger, a. a. O., S. 85.

²⁶ Wigley, a. a. O., S. 39.

²⁷ Wigley, a. a. O., S. 51.

²⁸ Wigley, a. a. O., S. 51.

sondern durch die hermeneutische Methode des Ergreifens. In *Architecture where the Desire May Live* schreibt Derrida:

Das Konzept der Dekonstruktion ähnelt selbst einer architektonischen Metapher. Es wird oft behauptet, sie habe eine negative Attitüde. Irgend etwas ist konstruiert worden - ein philosophisches System eine Tradition, eine Kultur. Nun kommt ein Dekonstruktor des Wegs und zerstört es Stein für Stein, er analysiert die Struktur und löst sie auf. Oft genug ist das der Fall. Man schaut auf ein System - Platon oder Hegel -, untersucht, wie es gebaut ist, welcher Schlussstein der Vision die Autorität des Systems hält. Darin liegt aber meines Erachtens nicht das Wesen der Dekonstruktion. Sie ist nicht einfach die Technik eines Architekten, der weiß, wie man dekonstruiert, was konstruiert wurde, sondern ein forschendes Untersuchen der Technik selbst und der Autorität der architektonischen Metapher. Dabei entwickelt sie ihre eigene architektonische Rhetorik. Dekonstruktion ist nicht nur die Umkehrung der Konstruktion, wie ihr Name vermuten lässt, denn, sie kann für sich selbst eine Idee von Konstruktion entwickeln. Man könnte sagen: Nichts ist architektonischer als sie, und zugleich nichts weniger architektonisch.²⁹

Selbst der Dekonstruktivismus, so scheint es, findet seine Methodenidentität in der Architektur, wiewohl in einer neuverstandenen (dekonstruktiven!) Architektur. Der Dekonstruktivismus operiert mit architektonischen Mitteln, schon dadurch, dass er die Strukturen, seien sie Denk- oder Baustrukturen, nicht einfach zerstört, sondern in ihnen - mit Derridas Worten - ‚heftige Erschütterung‘ erzeugt, die, indem sie die Belastungsgrenze des Gebäudes markiert, auch dessen Tragfähigkeit auslotet. Was dadurch sowohl in der Philosophie, vor allem aber in der Architektur herauskommt, ist nicht mehr das kulturell prädisponierte Bild von Struktur als hierarchischer Ordnung auf einem stabilen Grund, sondern sieht oft wie ein Trümmerhaufen aus. Durchaus unstrukturell also, was aber immer noch von der Struktur und von der Stabilität spricht, oder sie jetzt erst zu Wort kommen lässt. Das ist das Rätsel dekonstruktivistischer Gebäude, dass sie bei allen ihren Antigravitationsmechanismen und scheiterhaufenähnlichen, labilen Konstruktionen auch Meisterwerke der Statik sind, in denen sich ein raffiniertes Kräftespiel vollzieht. Das Fehlen (im dekonstruktivistischen Begriff die Abwesenheit: l'absence) der festen Gründe bedeutet ja nicht, dass das Gebäude einstürzt. Der Abgrund sichert geradezu das Aufrechterhalten des Baues. Er gehört zu dessen Seinsbedingungen schlechthin. Das gleiche gilt in dekonstruktivistischer Verfassung für das Denkgebäude. Seine Widersprüche, seine Hintergründigkeiten, seine abseitigen Supplemente sind kein Aussetzen der Vernunft, welche das Systemganze unwahr und ungültig macht, sondern sie sind seine inhärenten Elemente, die ihm die eigene Wahrheit und Gültigkeit mitgewähren. Zumindest aber dessen Herrschaftspotential und Machtmechanismus gewährleisten.

In diesem Sinne ist „Dekonstruktion nicht einfach architektonisch. Vielmehr ist sie die Veränderung des traditionellen Denkens über Architektur“³⁰ als identitätsstiftende Denkfigur; oder: sie will diese Umwandlung im Identitätsbewusstsein initiieren.

²⁹ Derrida, zit. n. Wigley, a. a. O., S. 48.

³⁰ Wigley, a. a. O., S. 48.

Bernard Tschumis Ver-Rückung der Derrida-Architektur

Der Text, den ich als Ver-Rückung der Architektur lesen will, trägt den Titel *Point de folie - maintenant / architecture* (übertragen als: *Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt Architektur*) und ist von Jacques Derrida als Widmung für den Architekten Bernard Tschumi bzw. seinem Architekturprojekt der *Folies* (Verrücktheiten) veröffentlicht worden. Derridas These lautet auch diesmal – wie das häufig der Fall war, wenn er sich zum Thema Architektur äußerte –, dass die Semantik der Architektur kein Apriori, ja nichts Natürliches darstellt, selbst wenn sie – wie es Derrida ausführt – „eine gewisse Anzeigetafel für den Bezug zur ‚physis‘, zum Himmel, zur Erde, zum Sterblichen und zum Göttlichen instruiert“³¹. Architektur ist, trotz ihres Namens, kein ‚arche‘, sondern nur ‚artefact‘, ein Konstrukt, geschichtlich konditioniert. Dadurch dass sie aber – in Derridas Wortwahl – „ein bewohntes Konstrukt“ ist, lässt sie ihre Geschichtlichkeit geradezu nicht zum Vorschein kommen. „Ihr Erbe setzt die Intimität unserer Ökonomie ein, das Gesetz unserer Heimstatt (‚oikos‘) unsere familiale, politische Oikonomie, all die Orte der Geburt und des Todes, den Tempel, die Schule, das Stadion, die Agora, den Platz, das Grab. Es lässt uns bis zu dem Punkt erstarren, dass wir gerade die Geschichtlichkeit dessen vergessen, dass wir es für Natur halten.“ Er fügt aber gleichzeitig hinzu, „das ist gerade der gesunde Menschenverstand“. (Ob durch dieses Supplement auch die eigene These dekonstruiert wird, lassen wir vorläufig beiseite.) Die unhinterfragte Axiomatik der Architektur ist nach Derridas Auffassung in Wirklichkeit nichts anderes als ein System von Dogmen über die Architektur. Ihre wichtigsten sind:

1. dass die Architektur ein Symbolträger ist, die einen ihr auswärtsliegenden Sinn, ein Prinzip (‚arche‘), oder einen Zweck (‚telos‘) darstellt;
2. dass die Architektur zum Bewohnen da ist, ‚bewohnen‘ auch im Heideggerschen Sinne, wo Wohnen gleichbedeutend ist mit dem existentiellen Anspruch des Menschen, beheimatet zu sein;
3. dass Architektur zu irgendwelchen Zwecken errichtet wird, dass sie eine ausgebreitete ‚au service-Funktion‘ hat (Macht -und Ideologieservice mitgerechnet);
4. dass Architektur den ästhetischen Dogmen, der Schönheit, Harmonie und Totalität entsprechen muss.

Diese Architektonik, die Vorstellung davon, wozu Architektur da ist, und wie sie auszusehen hat, beherrscht auch all das, schreibt Derrida, „was man abendländische Kultur weit über ihre Architektur hinaus nennt“. Diese Art von Architektur steht seiner Meinung nach als *pars pro toto* da, in metonymischer Beziehung zur Ganzheit dieser Kultur: sie ist ein gebautes Stück ihrer Identität als abendländische Kultur. Sie ist maßgebend für viele Erfahrungsbereiche, für soziokulturelle Ereignisse, ja, auch die Phänomenologie des Geistes; ist, so Derrida, „ein „architektureller Gang“. Auch aus seinen Ausführungen geht also hervor, dass die abendländische Kultur in ihrer Denkstruktur als Architektur zu identifizieren ist. Wobei diese Kultur ihre Identität (gemeint sind nationale, religiöse oder politische und persönliche Identitätsschichten) in einem nicht zu unterschätzenden Maße in ihrer Architektur ausdrückt,

³¹ Kähler, Gert: Dekonstruktion dekonstruieren? Anmerkungen zu Bernard Tschumis Parc de la Vilette, in: *Schräge Architektur und aufrechter Gang*, a. a. O., S. 103. – Ebenso die folgenden Zitate.

sie als Architektur erlebt.³² Dass aber auch diese Identität nur ‚artefakt‘ ist, das heißt, ein historisches und in dem Sinne relatives Konstrukt, aus den soziokulturellen Beziehungssystemen ableitbar, ist ebenfalls ein Moment, das nach Derrida aus der dekonstruktivistischen Perspektive „wirklich zu denken ist“. Dieses ‚wirklich denken‘ ist eine Methode des ‚mit und gegen‘ zugleich. Dekonstruktivistischen Denkfürungen gemäß bedeutet das in Bezug auf die Architektur ein ‚mit Architektur gegen Architektur‘, d.h. die Architektur „nicht angreifen, sie zerstören oder irreführen, sie kritisieren oder disqualifizieren, sondern, sich von ihr genügend ablösen, um sie durch ein Denken zu ergreifen“, führt Derrida aus. Dieser Gestus ist in meiner Interpretation eine Art Ver-Rückung, die durch Verrücktheiten dekonstruktivistischer Art ablaufen kann. Es ist bekannt, dass in Derridas Werk den Verrücktheiten als Supplement im System, sowie allen Supplementen als Verrücktheiten systemerhellende Fähigkeit zugeschrieben wird, selbst wenn dabei eine durch Subversion entstandene Erhellung gemeint ist. Solche ver-rückende Verrücktheiten stellen für Derrida die *Folies* von Bernard Tschumi für den *Park de la Villette* in Paris dar. Das Projekt, das übrigens das Signal zur Zusammenarbeit zwischen Derrida und namhaften dekonstruktivistischen Architekten (Gilles Vexlard, Jean Nouvel, Daniel Buren, John Hejduk) gab, war ein großangelegtes Umbauprojekt für den ehemaligen Schlachthof bei Paris unter der Bauwettbewerbbausschreibung, einen ‚Park des 21. Jahrhunderts‘ zum Teil als Vergnügungspark, zum Teil als Museum für Wissenschaften zu errichten.

Die 30 *folies* - ‚Verrücktheiten‘ - Tschumis für dieses Umbauprojekt sind programmatisch als Gegensätze der klassischen Vernunftsideale, als Gegensätze der tradierten Architekturvorstellungen- und erwartungen geplant: geplant als Verweigerungen jeglicher architektonischer oder ideologischer Identifikation. Tschumis *Folies* sind eigentlich feuerrote Strukturen (‚leere Häuser‘, das Wort hat ja auch diese Bedeutung) die auf einem Punktraster angeordnet sind. Diese Strukturen erlauben, da sie unterschiedliche Funktionen (Kino, Restaurants, Kindergarten, usw.) erfüllen können, ohne dass dabei von der Form auf die Funktion zu schließen wäre, keine symbolische, geschweige denn anthropomorphe Bedeutungszuschreibung. Im Tschumis Entwurf ist dem strengen Raster eine labyrinthische Linie des Fußgängerweges überlagert, genannt ‚Filmpromenade‘, da er einem entrollten Filmstreifen ähnelt. Den indifferenten ‚Strukturen‘ als Punkten sind also die gewundenen Wege als Linien, den Linien wiederum die Gärten als amorphe Flächen überlagert. Durch diese dreifache Überlagerung entsteht eine architektonische Schichtenstruktur, einem Palimpsest ähnlich, die auch das theoretische Werk des Bauhäuslers Kandinsky (Von Punkt zu Linie und Fläche) als ihren Prätext ins Spiel bringt. (Einige Gartenflächen hat übrigens Derrida mit Eisenman bzw. Lyotard mit Daniel Buren entworfen.)

Der deutsch-schweizerische Architekt Bernard Tschumi erklärt dieses Projekt folgendermaßen: Im Park-Projekt sei eine „posthumanistische Architektur“ erzielt worden, die in allen ihren Eigenschaften der Zeit, in der sie entstanden ist, entspricht. „Mit Brüchen und Disjunktionen, mit ihrer charakteristischen Fragmentation und Dissoziation“ sagt Tschumi „verweisen ja die kulturellen Umstände der Gegenwart auf die Notwendigkeit, etablierte

³² Einen besonderen Augenmerk verdient in diesem Zusammenhang die ungarische Architekturtheorie der Jahrhundertwende, wo Auf- und Erfinden des architektonischen Nationalstils als wichtigste

Kategorien von Bedeutung und kontextueller Geschichte fallenzulassen.“ In dem Sinne wurde beim *Parc de la Villette*-Projekt

1. der Begriff der Einheit in Frage gestellt. Was man als gebaute Architektur sieht, stellt nur einen zufälligen Moment in einer prinzipiell unendlichen Operation dar, die wiederum „aus inneren sequentiellen Transformationen, aus Wiederholungen, Verzerrungen und Überlagerungen“ besteht. Der *Parc de la Villette* sollte den Eindruck erwecken, er befände sich in fortwährendem Entstehen, in ständigem Wandel. „Bei der Methode, so Tschumi, wurde der Nachdruck auf Fragmentierung, Superposition und Kombination gelegt“, woraus keine Einheit, sondern geradezu ein „dissoziatives System“ entsteht.
2. Im Park-Projekt wurden die traditionellen Regeln der Komposition in Frage gestellt. „Das Prinzip dreier autonomer Systeme von Punkten, Linien und Flächen wurde ja dadurch entwickelt, dass die totalisierende Synthese [...] verworfen wurde.“ Die Addition der drei im einzelnen kohärenten Systeme ist darüber hinaus absichtlich nicht mehr kohärent, damit das ganze Baukonzept „Mut zum Konflikt statt Synthese, Fragmentierung statt Einheitlichkeit, Tollheit und Spiel statt sorgfältigem Management“ verschaffe.
3. Das Konzept ignoriert die traditionellen Anpassungserwartungen (d.h. dass das Gebaute in seinen soziokulturellen und architekturellen Kontext harmonisch einzufügen ist). Der *Parc de la Villette* hat mit einer herkömmlichen Parkvorstellung nichts zu tun, geschweige denn mit dessen symbolischem Bedeutungspotential. Er fügt sich nicht in die Tradition der lieblichen Gartenkultur, in eine Vorstellungstradition, die dem Garten eine Erinnerung an den Garten Eden zuschrieb, oder die der Gartenlaube den Symbolwert des familiären Obdachs zuordnete. „Heute hat doch der Begriff ‚Park‘ seine universelle Bedeutung verloren“ schreibt Tschumi. „Er verweist nicht mehr auf ein feststehendes Absolutes oder auf ein Ideal, nicht auf den hortus conclusus oder die Replik der Natur.“ So ist der Park-Bau eher ein „Ort der Verstörung“. Wenn es in diesem Vergnügungspark um Vergnügen geht, dann höchstens im Sinne einer „fröhlichen Anarchie“ In dieser Weise will das Projekt aber „Ausschau halten nach neuen sozialen und historischen Verhältnissen, nach einer dispergierten und differenzierten Realität, die der Utopie der Einheit ein Ende setzt“, behauptet Tschumi.

In Derridas Tschumis *Parc-Bau* hochjubelnder Darstellung ist er das, was Dekonstruktivismus als Architektur (bzw. Architektur als dekonstruktivistischer Akt) sein sollte und könnte: ‚weder Architektur, noch Anarchitektur: sondern Transarchitektur‘: ein Stück ihre Konventionalität enthüllende, dissoziative Architekturidentität. Transarchitektur bedeutet in Derridas Ausführung einerseits eine Bezugnahme auf das Paradigma der ‚transhumanen Episteme‘, wie sie Foucault versteht. Andererseits bezieht er sich auf einen Metadiskurs, indem sie die eigene Methode, als eine Zwischenstelle, zwischen einem subversiven und einem affirmativen Gestus, zwischen einem Auf- und einem Ab-Bau, zwischen einem Vor und einem Nach repräsentiert.

Dies wird in Bernard Tschumis *Parc-Bau* zunächst durch das geometrische Formprinzip erzielt. Tschumi arbeitet bewusst mit Formelementen, die keine menschlichen Analogien

Voraussetzungen zum Erwerb der nationalen Identität dargelegt werden. S. dazu Attila Déry: *Nemzeti kisértetek építészeti történetében*, Budapest 1995.

zulassen, mit Punkten, mit Linien und Flächen. (Man muss allerdings hinzufügen, das Programm funktioniert rein theoretisch. Die Bauten werden in der Architekturkritik menschenbezogen beschrieben, z.B. als „konstruktivistische Schafe“ oder „Blechgerippe in Rot“ apostrophiert, also in einer metaphorischen Bezeichnungsweise definiert, die sie doch im anthropomorphen, humanzentrischen Paradigma verortet.) Theoretisch zumindest lässt sich das abstrakt-geometrische Formprinzip wie ein Austritt aus der anthropomorphen Darstellungs- und Proportionalisierungstradition der Architektur interpretieren. Bloß nicht mehr unter einem utopischen Zielkonzept. In der Geschichte der Baukunst ist diese Art von Traditionsbruch durch ein abstraktes Formreservoir keineswegs unbekannt. Ein radikaler Bruch mit den ererbten Architekturstilen und kanonisierten Gestaltungsmethoden erfolgte in der Architekturgeschichte, so scheint es, durch die Verabschiedung von der anthropomorphen Architektursymbolik am schnellsten (durch die Verabschiedung von der Säule als Symbol der Wirbelsäule und dadurch der menschlichen Vertikalität; durch Verabschiedung von der narrativen Ornamentik und von der auf den Menschen bezogenen Proportionalität). Doch die frühen Architekturrevolutionäre, die Vertreter der Revolutionsarchitektur in Frankreich im 18. Jahrhundert (Boullée und Ledoux) und der internationalen Architekturmoderne (Mies van der Rohe, Le Corbusier) sowie der russischen Architekturavantgarde (Tatlin, El Lissitzky) haben den Traditionsbruch mit einem utopischen Ziel verbunden, sie haben das abstrakte, ornamentfeindliche Formkonzept gerade auf ein leidenschaftliches Zukunftsprojekt ausgerichtet. Ihrer idealistischen Überzeugung nach bedeutet der neue Baustil gleichzeitig die Grundlage einer ebenfalls völlig neuen Welt. Mit dem neuen Bau wird auch eine neue Welt erbaut. Die neue Welt erkennt sich sogar in diesem neuen Bau, sie erkennt sich als neuer Bau. Der Traditionsbruch ist dort also mit der Idee der Zukunftsgründung, mit dem Plan einer neuen kulturellen Identitätsstiftung verbunden, wobei Tschumi in seinem Konzept alles Utopische vehement bestreitet. „Ich würde sagen,“ schreibt er als Selbsterklärung „dass *La Viellotte* nichts damit zu tun hat, wie die Dinge in Zukunft sein werden, sondern wie sie hier und heute sind. Es gibt heutzutage keine Utopien.“³³ (Dass diese Erklärung Tschumis der vorher zitierten einigermaßen widerspricht, darf nicht überraschen. Im eingeübten Dekonverfahren ist der Widerspruch beheimatet, ungewollt wieder eine Architekturmetapher: damit sich auch die Theorie als Theorie nicht identifizieren lasse.) Ich möchte diese dekonstruktive Schwebestruktur für einen Moment doch stilllegen und um der sprachlichen Formulierbarkeit willen die Sache doch fixieren, allerdings im Paradoxon: dass es keine Utopie gibt, ist die Utopie der Dekonstruktivisten. In dem Sinne ist der *Parc-Bau*, wie wir noch sehen werden, anderen dekonstruktivistischen Bauten ähnlich, doch ein visuelles Symbol, vielleicht sogar ein visueller Identitätsstifter des antizipierten non-fundamentalistischen Weltkonstrukts. Dessen Eigenart es ist, Utopien zu antizipieren, sie gleichzeitig aber auch zu umgehen.

Das geometrische Formvokabular bringt aber auch noch andere grundlegende Veränderungen mit sich: nämlich die Veränderung der Entwurfsmethode. Die rein geometrischen Körper, der Kreis, der Kubus, die Kugel bedeuten soviel wie eine ‚Stilllegung der Proportion‘ als Entwurfsgrundlage. Die Formen lassen sich ja nur verschieben, verdrehen und reduplizieren, verkleinern und vergrößern, nicht aber anhand eines Maßstabs

³³ Tschumi: Texte und Projekte, in: Dekonstruktion? Dekonstruktivismus?, a. a. O., S. 132.

in einer hierarchischen Ordnung aufbauen. Die Maßstablosigkeit stellt den Betrachter vor die ‚gleitende Skala‘.

Er erlebt nicht mehr eine feste, stabilisierte Beziehung von Breite zu Höhe oder von Boden zu Kuppel, sondern die Neutralisierung in der Waagerechten wie in der Senkrechten, und diese Neutralisierung der Maße zueinander [...] entpuppt sich als ‚ungeheuer‘, weil sie ins Riesige oder Winzige gleiten kann. An die Stelle der Sicherheit, der Würde und der Harmonie der Proportion A : B tritt in der Zentralsymmetrie A : A das Gleitgefühl des Fadenkreuzes – etwas, das man in den modernen Medien ‚zooming‘ oder ‚zeroing‘ nennt.³⁴

Das Gleitgefühl, das durch die Serialität als Kompositionsprinzip erzielt wird, ist wiederum der Punkt, wo das Aufbrechen des Kanons, ein Aufbrechen der traditionellen Architekturvorstellungen, gelingt. Stabilitätsgefühl und Ordnungsgefühl, die traditionellen Affektformen der Architekturaufnahme und Architektur Erinnerung, sind Verstörungen ausgesetzt, sie müssen neuen Gefühlsformen, denen des Schwindelns oder des Gleitens, denen des Verirrtseins weichen. Das Architektonische par excellence, das in der Architekturgeschichte als die Vitruvsche Trinität (‚firmitas‘ ‚utilitas‘ ‚venustas‘) verfestigt wurde, aber auch für die ganze abendländische Kultur strukturbildend für Welterkenntnis und Selbsterkenntnis (ja, strukturbildend für Identität schlechthin) war, wird so ‚ver-rückt‘.

Ver-rückt auch noch in einem dritten Sinn. Beim Entwurf werden nicht nur die erwähnten musikalischen und mathematischen Verfahren angewendet, sondern auch Sprachimpulse können eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen. Das Entwerfen ist für Tschumi, aber auch für andere dekonstruktivistische Architekten, wie wir es noch sehen werden, allein schon dadurch als Würfelspiel aufzufassen, da das Wort ‚Ent-werfen‘ das ‚Werfen‘, den ‚Wurf‘ beinhaltet (wie im Architekturmanifest der österreichischen Coop Himmelblau geschrieben steht). Das Würfelspiel, ein Symbol für die Zufallsstruktur der Wirklichkeit, aber auch als Erinnerung an das Würfel-Werk von Mallarme, ermöglicht dem Architekten, sich beim Projekt auch von beliebigen, ja sogar von sinnlosen Impulsen verschiedener (philosophischer, literarischer, filmtheoretischer oder einfach assoziativer) Herkunft leiten zu lassen. So versucht auch der *Parc-Bau* die Bedeutung zu dislozieren und zu deregulieren. Tschumi:

Seine Bedeutung ist niemals fixiert. Sondern stets verschoben, verändert, verwachen durch die Vielzahl von Bedeutungen, die er enthält. Insbesondere stellt der *Parc de la Vielllette* die fundamentale oder primäre Bedeutung der Architektur in Frage, ihre Tendenz, in Dienst oder zu Diensten zu stehen. Der *Parc de la Vielllette* fördert dagegen die programmatische Instabilität, keine Fülle, sondern statt dessen die ‚leere‘ Form: les cases sont vides. Der *Parc de la Vielllette* strebt also nach einer Architektur, die nichts bedeutet.

Asemantik im Symbol- und Bedeutungspotential, Zufälligkeit in der Komposition, Dislokalität als Ortsbestimmung, Utopieverweigerung als ethische Einstellung - das sind Gesten, die durchaus anarchistisch-provokativ anmuten. Auch Derrida stellt die Frage: Ist es nicht

³⁴ Kähler, a. a. O., S. 97. Siehe auch das folgende Zitat.

Barbarei, was hier getrieben wird? Wird die Architektur nicht zu einem Nullpunkt getrieben? Er weist die Einwände aber eindeutig zurück, selbst wenn der Park „weder eine Theorie noch eine Ethik, noch eine Politik, noch eine Erzählung [...] vergegenwärtigt, gibt er zu all dem Anlass. [...] Diese roten Würfel werden geworfen, wie die Würfel der Architektur. Der Wurf, [...] er geht der Architektur, die kommt, entgegen. Er geht ihr Risiko ein und gibt uns dadurch die Chance.“³⁵

Peter Eisenmans ‚Vers une architecture moderne‘

Das Konzept des architektonischen Postfunktionalismus

Als ich diesen Titel wählte, wollte ich bewusst das berühmte Plädoyer Le Corbusiers, *Vers une Architecture* als Architekt in Erinnerung rufen. Peter Eisenmans architekturtheoretische Schriften lassen sich wie die von Corbusier als Plädoyer für die Modernität der Architektur lesen. Genauer: als Appell zum ‚Nachholen der Modernität‘ in der Architektur. Eisenman besteht darauf, dass die Architektur des 20. Jahrhunderts ein unzeitgemäßes Phänomen sei. Von den Bauhäuslern angefangen über die Internationalen Modernisten bis zu den Postmodernisten wären seiner Meinung nach alle Baustile und Architekturrichtungen dieses Jahrhunderts anachronistisch. Sie hätten den Paradigmenwechsel, den das technische bzw. später das elektronische Zeitalter in den soziokulturellen Systemen, den Weltbildern, den anderen Künsten ausgelöst hat, nicht mitgemacht. Eisenman behauptet, in der Architektur gebe es bis jetzt keine Moderne, da die Baukunst den wirklichen Konditionen der modernen Lebenswelt nicht Rechnung getragen habe. In der Architektur sei es nie zur Artikulation einer Theorie der Moderne gekommen, nie zu einer „Theorie über die Verlagerung der Wahrheit, die in anderen Diskursen aufgetreten ist. In der Architektur hat die Moderne noch keinen Einzug gehalten“ schreibt er in seinem *Postfunktionalismus*-Essay.³⁶ Was man als moderne Architektur bezeichnet oder was sich moderne Architektur nennt, ist überhaupt nicht modern, sondern eine Fortsetzung der klassischen Tradition. Nicht modern, sondern klassisch im Foucaultschen Sinne, muss man hinzufügen, um diesen Moderne- bzw. Klassik-Begriff verständlich zu machen. Eisenman versteht unter Moderne nämlich die modernen Episteme (und unter Klassik die klassischen), wie sie Foucault in seiner *Ordnung der Dinge* darstellt. Unter diesem Aspekt kann er von einem ganzen System unreflektierter oder unhinterfragter Einstellungen und Überzeugungen und versäumter Denkmustellungen in der Architekturtheorie und Praxis sprechen.

Er meint etwa, die Architektur im 20. Jahrhundert habe es versäumt, die Frage nach den Grundlagen des Wohnens in der modernen Welt wirklich zu stellen. Es kommt wohl nicht von ungefähr, dass es dasselbe Problem ist, das Le Corbusier 1929 in seinem *Vers une architecture* als Hauptproblem der technischen Kultur artikuliert hat und Heidegger zwei Jahrzehnte später in *Bauen Wohnen Denken*. Während bei Heidegger die fundamentalontologische Bedeutung des Wohnens betont wird (Parolen wie ‚die Sprache ist

³⁵ Jacques Derrida: Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur, in: Wege aus der Moderne, Hrsg. Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 225.

³⁶ Eisenman: Postfunktionalismus, in: Aura und Exzess. Die Überwindung der Metaphysik in der Architektur. Wien 1995, S. 40.

das Haus des Seins' beweisen dies), wird die Haus-Metapher bei Eisenman als eine der wichtigsten Beiträge zum Anachronismus der Architektur dargestellt. Nicht nur das Haus als Bau, sondern auch das Haus als Vorstellung ist ein historisches Phänomen; die Unmündigkeit der zeitgenössischen Architektur besteht Eisenman zufolge darin, dass sie am Abbau der althergebrachten Hausidee bzw. am Aufbau einer zeitgemäßen Hausvorstellung nicht mitgewirkt habe. „Dem gegenwärtigen Status quo des Wohnens entspringt keine Definition für die Architektur. Sie wird durch die fortwährende Verschiebung dessen bestimmt, was Wohnen bedeutet, das heißt, durch die Dislozierung eben dessen, was sie faktisch lokalisiert.“³⁷ Auch das funktionalistische Formprinzip der Architekturmoderne, das Sullivansche ‚form follows funktion‘, durch das die Funktion die Form am Bau bestimmen soll, ist für Eisenman ein abgelebtes Axiom, ja sogar ein verbrecherisches Dogma. Wenn am Jahrhundertanfang Adolf Loos das Ornament für ein Verbrechen erklärte, erklärt jetzt Eisenman die Funktion für ein solches. Das Haus sollte nicht, wie der kanonisierte Hausbegriff vorschreibt, als ergonomische Angelegenheit vorgestellt und ausgeführt werden, das die Denk- Handlung und Empfindungskonventionen unseren Alltags festigt und selbst rückständige soziale Verhältnisse und Mechanismen aufrechterhält, sondern es sollte sie als Konventionalitäten enthüllen. Der Darstellung von Charles Jencks zufolge betreibt Eisenman diese theoretische Einstellung in seiner Architekturpraxis ganz brutal. Durch grausame antifunktionale Gesten: indem er in den Badezimmerboden ein Loch bohrt, indem er mitten ins Schlafzimmer eine Säule stellt, so dass man kein Bett hineinstellen kann, indem er Treppen baut, die man nicht besteigen kann, oder indem er Häuser mit Fussböden aus Glas konzipiert. Eisenman behauptet allerdings - mit scheinheiliger Naivität, wie ich meine - dass diese Bauverfahren zwar funktionswidrig, aber nicht antifunktional sind. Sie haben die Funktion, durch Ver-Rückung des Funktionierens die architektonische Funktionsidee auf ihren Dogmatismus hin zu enthüllen und die verfestigte Vorstellung davon anzugreifen, wie man ein Haus zu bewohnen hat: unhinterfragte Identitäten des Hauses und des Wohnens und des Bewohners also. Eisenman als konsequenter Dekonstruktivist will durch diese und ähnliche Gesten wohl kaum eine Alternative zum heutigen Wohnen bieten. Die unbequemen Räumlichkeiten in seinen Häusern wollen ihren Bewohner lediglich die unbequeme Frage nach ihren Verhaltens- und Denkgewohnheiten im Haus und über das Haus vorstellen. (An dem Punkt kann man tatsächlich von einer ethischen Einstellung in Eisenmans Architekturpraxis sprechen, die er übrigens immer wieder betont. Selbst wenn das moralische Anliegen durch Blasphemien ausgeübt wird, die das Ausführungsbudget nicht wenig belastet.)

Zu den Versäumnissen der modernen Architektur zählt Eisenman auch, dass sie in ihrer Theorie die Identitätsproblematik des 20. Jahrhunderts, das Problem der Identitätsverschiebungen- und verschränkungen, die Grunderfahrung radikaler Nicht-Identität als architektonisches Problem überhaupt nicht gestellt, geschweige denn in ihrer Praxis artikuliert hat. Das bezieht sich in erster Linie nicht auf die symbolische Ausstattung des Baus, auf die Baukunst in ihren Stileigenschaften. Identitätsstiftung dieser Art in der Architektur wurde durch die Bauhäusler ja schon gänzlich eliminiert und der ornamentfreie

³⁷ Eisenman: Die Architektur und das Problem der rhetorischen Figur, in: Aura und Exzess, a.a.O., S. 100.

Kubus der Architekturmoderne konnte schon seit Jahrzehnten ohne Referenz für die verschiedensten Bauzwecke verwendet werden. (Die Betonklötze der Architekturmoderne konnten ein Wohnhaus genauso unterbringen wie einen Tempel und konnten in einer Kleinstadt Deutschlands genauso stehen wie in einer Metropole der USA, ohne identitätstiftenden- und tragenden Unterschied.) In dieser Hinsicht hat die Architektur ihre Repräsentanzfunktion, visuelles Symbol einer sozialen und kulturellen Ordnung zu sein, im 20. Jahrhundert tatsächlich verabschiedet.

Als Denkfigur einer metaphysischen Weltkonstruktion hat die Architektur aber ihre befestigte Stellung nicht aufgegeben. Architektur blieb ja, so Eisenman, immer noch subjektbezogen, als wäre das Subjekt noch intakt und infolge der verschiedensten subjektdezentrierenden Ereignisse im 20. Jahrhundert nicht ohnehin schon hinterfragt. Architektur blieb in der transhumanen Welt immer noch human: sie ist immer noch in Humanperspektivität, nach der humanen Körperproportionalität strukturiert, entspricht immer noch einem integrativen Körpergefühl und kommt den humanen Perzeptionsgesetzen und dem humanzentrischen Kosmosmodell entgegen. Aus Eisenmans theoretischen Ausführungen geht hervor, dass es hauptsächlich das perspektivistische Architekturmodell ist - seit der Renaissance die alleingültige Regel zur Raumordnung -, das diese Denkkonventionen über und mit Architektur, trotz der sozialen, kosmologischen und psychologischen Implikationen der modernen Naturwissenschaften, immer noch am Leben hält. Die perspektivistische Raumanordnung beruht auf einer monokularen Sicht und impliziert eine Architekturrezeption, in der der Bau mit einem Blick und auf einen Blick durchschaut werden kann, sowohl in seinem Inneren als auch in seinem Äußeren. Im perspektivistischen Modell wird der Bau als visuelles Ereignis dargesellt, das von einem außenstehenden (ihm frontal gegenübergestellten) Subjekt regiert, bewacht, unter Kontrolle gehalten wird. Der Bau, das in Besitz genommene Objekt, wird transparent vor dem ihn durch- und überschauenden Blick, durch das ihn überwachende Subjekt. Diese Art der Rezeption der Baugestalt trägt entscheidend dazu bei, dass die Machtposition des Subjekts im Architekturdiskurs (und durch den Architekturdiskurs), selbst nach seiner Entmachtung, bekräftigt – wohl illegitim bekräftigt - wird. Die oppositionelle, hierarchische Subjekt-Objekt-Beziehung, die immer ein Machtverhältnis impliziert, ist auch den für die Architektur grundlegenden binären Strukturmodellen sowie der Funktion, der Form, der Struktur, dem Ornament, dem Grund, der Figur, dem Innen, dem Außen, der Tiefe, der Fläche, der Hauptachse und der Nebenachse, die alle gleichzeitig metaphysische Rangordnungen sind, eingeschrieben. Da diese dichotomischen Modelle nicht als historische Konditionen erkannt, sondern als natürliche Seinsgrundlagen der Architektur anerkannt wurden, entstand eine Fixierung der Architektur in überholten, unzeitgemäßen Paradigmen; die unhinterfragte Architektur trug, laut Eisenman, zur Fixierung abgelebter Denkkonventionen bzw. Denkstrukturidentitäten bei.

Auch die Forschung nach den Grundlagen, nach den Ursprüngen wird für Eisenman zum Sündenbock. Der fortwährende Anspruch, die architektonischen Proportionen auf einen Ursprung zurückzuführen - auf den menschlichen Körper, ein göttliches Gesetz, ein pythagoreisches Kosmosmodell, ein Urphänomen -, um die Entwurfsverfahren zu legitimieren und der Architektur eine sakrale Dimension (d.h. Machtposition) zu verleihen, hat nach Eisenman den oppositionellen Subjekt-Objektbezug als Machtdiskurs in und durch Architektur - trotz der vielen stilistischen Veränderungen in der Architekturgeschichte –

aufrecht erhalten. Die Architektur leitet ihre Gesetze und Maßnahmen weiterhin aus diesen außerwertigen Systemen her, die sie dann als ihre natürlichen Ursprünge betrachtet. Die quasi-natürlichen Ursprünge legitimieren das Architekturverfahren, damit die Architektur rückwirkend diesen auswärtigen Systemen zum Fortbestehen ver helfe.

Der Architektur wird in diesem Vorstellungsgut Repräsentanzfunktion zugeschrieben: der Bau gilt entweder als Repräsentant der göttlichen Ordnung, der göttlichen oder weltlichen Macht, oder er ist ein Repräsentant der Funktion. Was laut Eisenman die metaphysische Grundstruktur noch verstärkt wird. Einen Nachholbedarf an Modernität in der Architektur steuert in Eisenmans theoretischem Konzept das Beispiel der Nachbarkünste bei. Während die anderen Künste, so meint er, - die Literatur durch Akzeptanz der Atemporalität und Autorlosigkeit, die Musik durch Atonalität, die Malerei durch Abstraktion - einen identitätsstörenden Gegendiskurs zum institutionalisierten ästhetischen Machtdiskurs bildeten, blieb die Architektur fortwährend affirmativ. Kurz und gut: in Eisenmans Darstellung ist Architektur keine autonome Kunst, wie es die Ästhetik der Moderne versteht, sondern ein Stück gebaute weltanschauliche Identität, ein Stück überholte metaphysische Identität. Die um so nachhaltiger wirksam sein kann, weil sie unreflektiert und unhinterfragt ist, könnte man hinzufügen. Eisenmans Anliegen ist es aber, gerade an dieser Unreflektiertheit zu rütteln, im Namen der Erfahrung einer Nicht-Identität.³⁸ „Die großartige Abstraktion vom Menschen als dem Maß aller Dinge, seiner Schöpfermacht und seiner ganzheitlichen Identität kann nicht länger aufrecht erhalten werden“, schreibt er in seinem Essay *Moving Arrows, Eros, and other Errors*.³⁹ Und später in *Misreading Peter Eisenman* fügt er hinzu:

Der Mensch lebt jetzt in diesem Zustand ‚in extremis‘. Es ist nicht mehr sicher, dass sein Leben durch einen Stein oder ein Kreuz, durch Nachkommenschaft oder Geschichte markiert sein wird. [...] Diese Ungewissheit stellt die Symbolkraft dieser Markierungen von Identität in Frage, und zwar nicht nur jene ‚letzten Dinge‘, sondern auch die der alltäglichen Institutionen, wie Kirche, Schule und Haus. Der entfremdende Vektor, der sich vom Zentrum fortbewegt, ist vom menschlichen Willen unabhängig, und kein postmoderner Rückzug zu simulierter Symbolik einer gütigeren Vergangenheit kann das verdecken. Die Angst, auf welche meine Architektur entschlossen reagiert, existiert.⁴⁰

Natürlich (Dekon anerkannt ja keine Natürlichkeit, wohl nicht einmal als Sprachgestalt) will Eisenman keine Alternative zu dieser Ungewissheit in seiner Architektur geben. Wenn er vom Poststrukturalismus in der Architektur spricht, verwendet er das Wort in bewusster Anspielung auf den Poststrukturalismus-Begriff der dekonstruktivistischen Philosophie, der

³⁸ Die Nicht-Identität-Erfahrung wird bei Eisenman mit seinem Judentum und mit seiner Zuwandererexistenz (er entstammt deutschsprachigen Juden; seine Familie ist Ende des 19. Jahrhunderts nach Amerika ausgewandert) in Verbindung gebracht, auch von ihm selber bestätigt. Nicht nur in einem sozialpsychologischen Sinn, wie er aus dem zitierten Jencks-Interview hervorgeht, sondern auch religiös. Die Existenz Erfahrung in der jüdischen Religion beruht auf der Erwartungslehre, auf der Erwartung des Messias. Aus der Perspektive der verschobenen, ausstehenden Erlösung ist die weltliche Existenz ein „Leben im Aufschub“ (Sholem), eine Erfahrung der immer ausstehenden Identität.

³⁹ Eisenman, *Aura und Exzess*, a.a.O., S. 89.

⁴⁰ Eisenman, *Aura und Exzess*, a.a.O., S. 80.

kein ‚Post‘ als Zeitkategorie kennt und keine neue Epoche anerkennt. Auch will er sein poststrukturalistisches Architekturkonzept nicht positiv beschreiben, sondern lediglich dadurch definieren, was sie nicht ist oder sein kann: dass sie eine Nicht-Klassische Architektur sein soll, was auch für die Theoriebildung Eisenmans eine Darstellung der Abwesenheit bedeutet. In diesem Architekturdiskurs soll der Anfang in der Architektur (die Ursprungs- und Fundamentidee, ehemals ‚firmitas‘, was wohl auch das ‚arche‘ impliziert) sein Ende finden, aber auch das Ziel (der Zweck, die Nutzung, ehemals ‚utilitas‘). In Eisenmans theoretischem Schaffen kommt es zum Dekonstruieren der Schönheitsidee (ehemals ‚venustas‘) erst später, in den 90-er Jahren, mit dem Begriff des Grotesken und Erhabenen. Vorgeschlagen wird, schreibt Eisenman in dem zitierten Essay,

eine Architektur als unabhängiger Diskurs, frei von externen Werten. Eine bedeutungslose, willkürliche, zeitlose Erzeugung von Künstlichkeit, die als Dissimulation verstanden werden kann. Postfunktionalismus schlägt nicht einen neuen Wert vor, [...] sondern nur einen neuen Rahmen in dem die Architektur als Text gelesen werden kann.⁴¹

Architektur nicht als fest-fundiertes Objekt, sondern als ein in seiner Semantik offenes Beziehungssystem - vielleicht auch als Anspruch auf eine abgewandelte Architekturidentität.

Architektur als Text

Der ‚Architektur-Text‘-Begriff (auch als ‚Architektur-Schrift‘ bezeichnet) ist ebenfalls ein importierter Vorstellungsinhalt in Eisenmans theoretischen Schaffen, wie viele andere bei ihm (das ‚Andere‘, das ‚indexikalische Zeichen‘, das ‚zurückblickende Objekt‘, die ‚Falte‘). Der ‚Architektur-Schrift‘-Begriff, oder Nicht-Begriff, wie er seine Metapher gerne bezeichnet, entstammt, wie man wohl gleich ahnt, der ‚ecrit, ecriture‘-Lehre von Derrida. Allein bei Eisenman wird er in einen theoretischen Anschauungsinhalt verwandelt, um dadurch im Architekturdiskurs eine „Selbstaufklärung über unreflektierte Traditionsbestände“⁴² zu erzielen. Die auf den ersten Blick willkürliche Metapher hat meiner Meinung nach die ausschließliche Aufgabe, die etablierten und institutionalisierten Formen der Architekturreflexion und Rezeption zu verstören, um einem vermeintlichen Andersdenken in, mit und über Architektur Impulse zu geben.

Eisenmans Anschauung nach steht die Vorstellung einer Architektur als Schrift im Gegensatz zu einer Architektur als Bild. Architektur als Bild hebt den Darstellungscharakter, den Verweisakt, die Repräsentanzfunktion im Gebauten hervor, solange Architektur als Schrift den Objektcharakter, die Selbstreferenz dessen betont. Wie der Text ist auch der Bau zunächst das materielle Objekt, er steht nicht in der Reihe von Verweisen auf andere Objekte. Hinzu kommt aber doch, dass, was geschrieben wird, genauso als Text wie auch als Architektur, nicht das Objekt selber – seine Masse und sein Volumen – darstellt, sondern den ‚Akt der Massenbildung‘.⁴³ Die Eliminierung des Referenten in der Architekturrezeption- und Reflexion bringt mit sich, dass Architektur als Handlung vorstellbar und beschreibbar

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Schwarz, Aura und Exzess, a. a. O., S. 13.

wird, als eine Art Schreibtätigkeit, die, wie jegliche Schrift, durch ihre Zeichen als Spuren die Nichtgegenwart ihres Sinnes vergegenwärtigt. Es ist die paradoxe ‚Präsenz der Absenz‘, die Eisenmans Vorstellung nach auch im Erfahrungsraum der Architektur zutrifft, selbst wenn die Tradition Architektur im Territorium der Präsenz par excellence verortet, damit ihm die Architektur (gleichsam als Gegenleistung) einen ungestörten Ort der Präsenz gewähre. Durch das ‚Architektur-Text‘-Konzept wird das fundamental-ontologische Prinzip der Architektur (dass zwischen dem Haus und dem Heim ein Identitätsverhältnis besteht) semiotisch seiner selbst entfremdet und eine Aufhebung des täuschenden identitätsstiftenden Konsenses zwischen Denkgebäuden und Ziegelgebäuden erzielt.

Eisenman ist zugleich fest davon überzeugt, dass es möglich ist, auf Grund dieser Prinzipien nicht nur eine abgewandelte Theorie, sondern auch eine abgewandelte Praxis auszuüben. Tatsächlich: seine antifunktionalistischen Gesten verstören nicht nur die Rezipienten seiner Bauten als Bewohner, sondern auch als Betrachter, wenn sie die Ästhetik dieser Architektur zu verstehen suchen. Durch seine maßstablosen Transformationen und Zufallsoperationen schafft Eisenman nicht nur Unbequemlichkeiten und Funktionsstörungen in der Nutzung des Baus, sondern auch Identifikationsstörungen bei dessen Deutung. Das Gebäude wird so weit an die Grenzen des Architektonischen getrieben, dass man es als Bau, geschweige denn als Baukunst kaum noch erkennen kann. Wo etwa Frontalität (die Herrschaftsposition des Subjekts) in der Geschichte der Baukunst ein fast alleingültiger Blickpunkt war, werden an den Häusern Eisenmans (und anderer Dekonstruktivisten) Schrägansicht und Frontansicht gleichgestellt, das gleichzeitig Wahrgenommene und das nacheinander Wahrgenommene, so dass sich die Betrachter einem fremden, weil mit dem Blick unregierbaren Gegenstand ausgesetzt fühlen. Die Räume werden nicht um Achsen und Symmetrien zentralperspektivisch zu einem verstehbaren Konstrukt angeordnet, was die Orientierung im Raum bis jetzt gewährt und ein anthropozentrisches Weltbild gestaltet hat. Maßstabunbestimmtheit ist ein weiteres beliebtes Verfahren: Konstruktionsformen zu verwenden, bei denen es unentscheidbar bleibt, ob es sich um Modelle oder Großstrukturen handelt, da alle Anhaltspunkte für Größe und Entfernung verlorengegangen sind. Die Häuser kommen bei Eisenman ohne traditionelle Details wie Fenster-Mittelpfosten, Verblechung und Mauerkappen aus, die bei einem ‚wirklichen‘ Haus erwartet werden. Wenn man sie ohne einen externen, maßstabgebenden Referenten betrachtet, können sie Modelle wie Großstrukturen können. Wie vom Blitz getroffen, wie nach einem Tornado sind diese Gebäude an die Schwelle ihres eigenen Einstürzens gestellt (als wäre der Einsturzprozess, gleich einem Film, angehalten), damit sich die eingeübten Orientierungsmechanismen ihrer Betrachter sowohl im Raum als auch im Denkraum verwirren und verirren. Der Wahrnehmungsraum, in den die dekonstruktivistischen Bauten ihre Betrachter versetzen, ist nicht mehr nur euklidisch, er enthält provozierende und dislozierende Merkmale für die Perzeption, für die Vernunft. Was man sieht, dem kann man sich mit dem herkömmlichen Architekturvokabular weder nähern noch gestattet es seinen Betrachtern, auf ihren herkömmlichen Welt- und Selbstbildern zu beharren. Der Betrachter kann das Gesehene kaum als Bau identifizieren, sich selbst nicht als dessen Bewohner und auch nicht als Bewohner eines ihm ähnlichen Universums.

Indexikalische Architektur - das Andere und das Groteske

Die Unzulänglichkeit des Vokabulars zur Identifikation des Wahrgenommenen ist eine erste entscheidende Erfahrung, die die dekonstruktivistische Architektur ihrem Betrachter zuteil werden lassen will. Bei Betrachtung dekonstruktivistischer Bauten erfolgt etwas wie eine Ablösung des Auges vom Verstand: man sieht zwar, aber man weiß nicht, was. Es ist eine grundlegende Störung, da die Anschauung, die sich in Begriffen sprachlich artikuliert, auf einer Verbindung der beiden beruht. Bei dieser Erfahrung stößt man mit den Begriffen von Pierce auf „das nicht weiter ableitbare Individuelle, auf die reine Materialität des ‚Dies hier‘, was nur eine präkognitive Identifizierung des Existenten zulässt.“ Es erfolgt durch die indexikalischen Zeichen, die die selbständige Realität des ‚Singulären‘ auf undetaillierte Weise benennen. Unter diesem Aspekt erhebt Eisenman den Anspruch auf eine indexikalische Architektur, er will bewusst „eine widerständige Dinglichkeit“ am Bau erzielen, die sich jeder Definierbarkeit und Identifizierbarkeit entzieht“. Durch „die Faktizität der Diesheit“ (wie Eisenman die Erfahrung seiner eigenen Bauten bezeichnet) soll Architektur, im diametralen Gegensatz zum kanonisierten Architekturimage, zu einer Manifestation des Ungewissen werden. Allerdings nicht l'art pour l'art, sondern unter einem moralischen Aspekt. Die Formen der radikalen Nicht-Identität, die Erfahrung des ‚Anderen‘ in der Architektur (wie Eisenman mit Bezug auf die französische Phänomenologie, auf Sartre, Levinas, Blanchot und Merleau-Ponty formuliert) sind auf eine Verstörung der verheimlichten intellektuellen Machtdiskurse angelegt. „In der indexikalischen Erfahrung dieser Diesheit scheitert die perzeptive Inbesitznahme des Objektes und die Blickrichtung kehrt sich um: das Objekt öffnet die Augen und blickt zurück (another look - another gaze).“⁴⁴ Auch durch die dekonstruktivistischen Bauten soll sich ereignen, was Merleau-Ponty als „die ästhetische Umkehrung des Blicks“ bezeichnet, der Bau, dessen Identität anhand der bisherigen Auslegungsvokabularien nicht mehr festzulegen ist, „blickt zurück“. Das heißt, er erlaubt nicht mehr, die Identität des Subjekts als regierendes Zentrum ohne reflexive Korrektur aufrechtzuerhalten. Durch die Erfahrung der kognitiven Unverfügbarkeit der architektonischen Form ist, nach der Interpretation von Ulrich Schwarz, eine Demontage „des Herrschaftsgefüges der instrumentellen Rationalität“⁴⁵ angestrebt. Die Identitätsstörungen, die der Betrachter durch die Erfahrung des ‚Anderen‘ am Bau (und durch den Bau) erlebt, implizieren neue Identitätsqualitäten oder mindestens eine Suche danach. Die selbe Erfahrung der Ungewissheit will dem Betrachter die dekonstruktivistische Architekturtheorie Eisenmans durch die rhetorische Figur der Katachrese und durch die ästhetische Qualität des Grotesken zuteil werden lassen. „Die Katachrese, schreibt Eisenman, schneidet in die Wahrheit hinein und ermöglicht es, das in den Blick zu bekommen, was die Wahrheit unterdrückt“.

Dieses Architekturimage, die Architektur als rhetorische Figur, ist aus der Baukunstgeschichte nicht unbekannt. Während die Metapher des Baus in seiner hierarchischen Anordnung gerade in der scholastischen Rhetorik als strukturbildend angewendet wurde (S. Panofsky in seiner *Gotischen Architektur und Scholastik* brachte den rhetorischen Aufbau der *Summa theologiae* von Thomas von Aquin mit dem

⁴⁴ Eisenman, *Aura und Exzess*, a. a. O., S. 85.

⁴⁵ Schwarz, *Aura und Exzess*, a. a. O., S. 28.

architektonischen Aufbau der gotischen Katedrale in Verbindung), wird bei Eisenman versucht, den Bau in eine Metapher zur nicht-regelhaften Denk- und Weltstruktur zu verwandeln. Dem Schnitt ähnlich, den die Katachrese durch ihre missbräuchlichen Vermischungen nicht zusammenpassender Denkinhalte in die Denkkonventionen schneidet, sollte sich der Bau für seinen Betrachter darstellen. (Man muss hinzufügen, an vielen Bauten ist das tatsächlich erreicht worden.) Dieser Schnitt der Blendung wird bei Eisenman durchaus territorial vorgestellt, wenn er dafür den Nicht-Begriff des ‚Dazwischen (beetween)‘ verwendet. (Diese Kategorie ist bei ihm übrigens in bewusster Abweichung vom Pluralismus-Begriff der Postmoderne, von einem Sowohl-als-auch-Konzept eingeführt.) In seinem Essay *Architektur als eine zweite Sprache: die Texte des Dazwischen* schreibt er dazu:

Wenn die Architektur traditionsgemäß lokalisiert ist, bedeutet ‚dazwischen sein‘: zwischen irgendwo und nirgendwo sein. Wenn die Architektur sich traditionsgemäß mit ‚Topos‘ befasst, also mit der Vorstellung vom Ort, bedeutet ‚dazwischen sein‘: einen ‚Atopos‘ suchen, die Atopie innerhalb des Topos. Viele moderne amerikanische Städte sind Beispiele der Atopie. Doch heute wollen Architekten die Atopie der modernen Existenz leugnen und die Topoi des 18. Jahrhunderts wiederherstellen, einen Lebenszustand zurückholen, den es nicht mehr geben kann. [...] Der neue Topos von heute muss dadurch gefunden werden, dass man unsere unausweichliche Atopie des Jetzt erforscht.⁴⁶

Allerdings sind Topos und Atopos nicht nur Ortsbezeichnungen, sondern auch rhetorische Figuren, kann gleich hinzugefügt werden: der Topos als Ort und gleichzeitig als Gemeinplatz bzw. der Atopos als Nicht-Ort und zugleich als Denkverstörung im Architekturdiskurs.

In solch einen Zwischenraum der Bau- und der Denkkonventionen, in einen Zwischenraum der Identitäten, könnte man hinzufügen, wollte Eisenman sein Frankfurter Biozentrum stellen. Die Form des Biologiegebäudes ist, wie Eisenman ausführt, das Ergebnis der Überlagerung von zwei ‚Texten‘: der eine ist der Biologie, der andere der Architektur entnommen worden. Im ‚Text der Biologie‘ wurden drei Aspekte der Eiweißherstellung, nämlich die Prozesse Replikation, Transskription und Translation, dargestellt. „Man ging davon aus, schreibt Eisenman, „dass diese drei Prozesse drei analoge Entwicklungen in drei Dimensionen besitzen, etwas, das als fraktale Geometrie bezeichnet wird, die sich außerhalb der euklidischen oder topologischen Geometrie der Architektur befindet und interessanterweise eine Geometrie des Dazwischen ist - das heißt, ihre Formen liegen zwischen ganzzahligen Dimensionen.“⁴⁷ Wie weit solche Erklärungen der Auslegung einer architektonischen Form (geschweige denn der Fraktalgeometrie) adäquat sind, dies zu beurteilen, gehört nicht zu unseren Fragestellungen. Eisenman ging es wohl nicht darum, die Fraktalgeometrie oder die Eiweißherstellung durch die architektonische Form darzustellen, sondern um die Besinnung über die Möglichkeit einer Zwischendimension in der und durch die Architektur. Auch dem Grotesken wird diese Rolle in Eisenmans Architekturkonzept zugeschrieben. Natürlich eröffnet Eisenman mit seinem Groteske-Begriff kein neues Kapitel im Poetikdiskurs, wenn er Groteske als ‚Dazwischen‘ definiert, wo durch Vermengung traditionellerweise getrennter

⁴⁶ Eisenman, *Aura und Exzess*, a. a. O., S. 30.

⁴⁷ Eisenman, *Aura und Exzess*, a. a. O., S. 25.

Seinsbereiche die Kategorien der bestehenden Weltorientierung versagen, weil das Einbrechen von etwas Unfassbarem in die vom Verstand kontrollierte Weltordnung zu Identitätsverlust führt. Auch sein psychoanalytisch ausgelegter Begriff des ‚Anderen‘ ist nicht weit von der Phänomenologie des Grotesken bei Wolfgang Kayser („das Groteske ist die Gestaltung des Es, jenes spukhaften Es“) entfernt.⁴⁸ Das theoretische Verdienst solcher Ausführungen besteht in dieser Hinsicht ‚lediglich‘ in einer Mobilisierung zur Denkmstellung ‚über‘ und ‚durch‘ Architektur, diesmal auch mit Rückbesinnung auf die „vorklassische Episteme der Architektur“, als das Groteske als ein inhärenter Teil des architektonischen Strukturganzen noch galt und die Idee von einer klassischen (menschenbezogenen und machtgewährenden) ‚venustas‘ das Blickfeld für mehrdimensionale Schönheiten noch nicht verengte.

Das Konzept der autorlosen Architektur

Für den angeführten Plan des Biologiezentrums ist es auch bezeichnend, dass der Prozess der Eiweißherstellung und die Eigenschaften der Fraktalgeometrie beim Bauprojekt als Texte betrachtet und verwendet wurden. Das heißt, sie setzten einen Entwurfsprozess in Gang, der hinterher, wie ihn Eisenman beschreibt, seinen eigenen Gesetzen gefolgt war und von seinem Planer genauso wenig unter der Kontrolle der Plangewohnheiten gehalten werden konnte, wie der Bau von seinem Betrachter. Der Impuls setzte den Architekten als Planer (angeblich) außer Kraft bzw. verwandelte den Planungprozess in einen Schreibprozess, wo auch immer unbeherrschbare Bezüge am Werk sind, die als Endprodukt „einen über jede Sinnverfügung hinausgehenden Text“⁴⁹ herbeiführen. Die Planungsarbeit als textuelles Verfahren wird nicht durch die festgefügt Intentionen des Architekten als Autor reguliert, sondern verläuft wie ein selbstorganisierender Prozess, der der eigenen Strukturdynamik folgt. Eisenman Anliegen ist die „Distanzierung des Architekten vom Entwurfsprozess“, sein Entwurfsideal (unter kaum verleugneten Einfluss der Autorschaftslehren von Foucault und Barthes) ist ein sich selbst erzeugender transformativer Entwurfsprozess, der, indem er die kulturellen Konventionen ignoriert, „notgedrungen sowohl den Architekten als auch die Architekturgeschichte hinter sich lässt“⁵⁰. Durch die Explikation der Deauktoralisierung der Literatur auf die Architektur (Eisenman zitiert an dieser Stelle Beckett: The kind of work I do is one in wich. I' m not the master of my material) hebt Eisenman zunächst das in der Geschichte der Baukunst übliche Architektenimage auf. Das nach Vitruv kanonisierte Identitätsbild des Architekten als Allwissenden, ja gar Demiurgen wird hier völlig ignoriert. Der autorlose Transformationsprozess verfügt als Entwurfsverfahren auch über keine Maßstabspezifität, wie es die Architekturgeschichte vorschreibt. Der Entwurf gehorcht, wie Eisenman behauptet, „den traditonellen Hauptvektoren des Menschen nicht“⁵¹, da er erkennt, dass das Maßstabverhältnis zwischen dem Menschen und dem Haus kein natürliches Modul, sondern nur eine zwar tiefverwurzelte, aber urkonservative Denkkonvention darstellt. In Eisenmans Architekturbüro wird die traditionelle Hierarchie

⁴⁸ Wolfgang Kayser: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken, in: Das Groteske in der Dichtung, Hrsg. Otto Best, Darmstadt 1980, S. 45.

⁴⁹ Schwarz, Aura und Exzess, a. a. O., S. 20.

⁵⁰ Eisenman, a. a.O., S. 125.

⁵¹ Ebd.

zwischen dem Entwerfenden (dem Bau) und dem Entwurf(sprozess) umgeworfen. Es ist nicht mehr das Entwerfende, das den Entwurfsprozess regiert (als sein transzendenter Ursprung und sein transzendentes Ziel), sondern umgekehrt. In einem vorurteilslosen, spontanen bzw. ideen- (dogmen-) freien Entwurfsprozess, der am ehesten ein experimentelles Verfahren darstellt, entstehen sowohl Formen als auch Maßstäbe für die Formen. Dem Entwerfen, Eisenman nennt es *scaling*, geht (angeblich) kein deduktives Vorwissen voran, es läuft als ein abduktives (der Begriff stammt aus der Zeichenlehre von Peirce) Verfahren ab. Durch ein Entwurfsverfahren als autopoetisches System, das auf geometrischen Transformationen beruht (aber auch Impulse anderer nicht-architektonischer Diskurse, so z.B. die des generativen Sprachmodells, der Chaostheorie, oder Katastrophentheorie aufgreifen kann), kann eine Selbstreferenz in der Architektur erzielt werden. Der Bau repräsentiert nicht mehr etwas außer ihm Liegendes, er ist allein die Spur seines Entstehungsprozesses. Wenn das metaphysische Element so aus der Architektur eliminiert wird, entsteht ein Bau, der nicht mehr als Gleichnis, als Metapher zu lesen ist, sondern als „schweigendes Objekt“ für sich da steht, höchstens in metonymischer Beziehung (als abrupter Schluss) zu seinem Entstehungsprozess. Oder vermag erst dieses schweigende Objekt in seiner inkommensurablen Fremdheit Identifikationsmuster zu einer nicht-regelhaften, non-fundamentalistischen Wirklichkeit, wie sie die neuen Naturlehren darstellen, zu geben?

Das Konzept der Falte

Das Konzept der Falte erscheint in erster Linie in Eisenmans städtebaulichem Schaffen. Peter Eisenman wollte dadurch die Verschiebung der etablierten Vorstellungen vom urbanen Gewebe erzielen; er „das vorhandene Bild zu defokussieren“⁵², damit sich die eingeübten Unterscheidungen zwischen Neubau und seinem Kontext, dem Altbau im urbanen Milieu aufheben. Dies zu erzielen, ist für ihn gleichbedeutend mit der Verstörung des cartesianischen Objekt-Subjekt Bezugssystems. Dazu ist die Falte als Denkfigur eine mögliche Version. Die Falte, die zunächst in der Philosophie von Leibniz als Abschied vom cartesianischen Rationalismus erschienen war, bedeutet eine dynamische Vorstellung von der Materie unter dem Aspekt, das kleinste Element der Materie sei nicht der Punkt, sondern die Falte. Die theoretische Leistung dieser Vorstellung besteht darin, dass da ein Naturbild impliziert wird, das sich nicht aus elementaren Bausteinen aufbauen lässt, sondern sich auf Grund der eigenen Strukturdynamik prozesshaft gestaltet. Dieses Konzept wurde bekanntlich von Gilles Deleuze aufgegriffen und zu einem temporalen, ereignishaften Materiebegriff weiterentwickelt. Es ist ein neues Objektverständnis, demnach ein Objekt nicht gegenständlich und als Substanz vorzustellen ist, sondern als eine zeitliche Modulation, eine ständige Variation der Materie, die sich mittels der Falte entfaltet. Die elementarste Konstante ist also nicht das Objekt, sondern das Objekt-Ereignis, was auch eine Entstofflichung der Wirklichkeit impliziert. (Deleuze entwickelte das Thema am Beispiel des Barock als Weltdeutung, dessen Stilmerkmal es ist, die Materie über ihre Grenzen hinwegströmen zu lassen.)

⁵² Eisenman, a. a. O., S. 196.

Die Falte ist für Peter Eisenman ein ‚Zwischending‘. Wie ein Rankenwerk, das sich zwischen Grund und Figur, zwischen Kontext und Text ereignet, die Eigenschaften der beiden besitzt, und sie dadurch neu bestimmt. In dieser ihrer positionellen Eigenschaft wird sie für Eisenman zu einer Hilfskonstruktion, den Paradigmenwechsel in der Architektur zu steuern, „potentiell neue Interpretationen bestehender Organisationsmuster zu ermöglichen“, ja sogar eine Methode, „von bestehenden urbanen Environment ausgehend neue soziale Organisationsmuster zu entfalten.“⁵³ Seine Denkkintention ist also doch: Arbeit an angemessenen Formen der Identität ‚durch die‘ und ‚in der‘ Architektur.

Die Anwendung der Falte im Architekturdiskurs als Denkfigur bedeutet auch eine Verzeitlichung der Architektur. Die Architektur, die bis jetzt hauptsächlich als Raumkunst verstanden und an ein Jetzt gebunden wurde, darf aber, will sie sich in die zeitgenössischen Diskurse einfügen und an der Stiftung von deren Identität mitwirken, nicht länger an ihren statischen Bedingungen gebunden bleiben, meint Eisenman. Die Baukunst soll sich sogar nicht mehr nur einer linearen oder einer zyklischen Zeitabfolge anpassen (deren Perzeptionsmuster bekannten Diskursen der abendländischen Kultur schon eingeschrieben sind), sondern einer infolge der Medialisierung mehrdimensionalen, diskontinuierlichen, chaotischen Zeiterfahrung.

Unter diesem Aspekt sind einige städtebauliche Konzepte Eisenmans entstanden, z.B. das berühmte *Verona-Projekt*. Dem ‚Scaling-Verfahren‘ des *Verona-Projekts* dienen drei in ihrer Bedeutungsstruktur analoge Texte als Vorlagen. Shakespeares Stück *Romeo und Julia*, die historische Stadtstruktur Veronas und drei Orte in Verona, Julias Haus, die Stadtkirche und der Friedhof. Shakespeares Text liegt in Eisenmans Interpretation dieselbe Bedeutungsstruktur zugrunde wie der Stadtkarte: Trennung – Verbindung – und ihre Synthese: eine trennende Verbindung bzw. eine verbindende Trennung. Die Trennung erfolgt im literarischen Text im Julias Haus infolge der sozialen Konventionen. Die im urbanen Text im *cardo* und *decumanus* (die Hauptachsen der römischen Stadtanlage) auf Grund der städtebaulichen Konventionen. Die Verbindung im literarischen Text stellt die Kirche her – sowohl institutionell als auch örtlich. Im urbanen der alte römische Raster. Die Synthese der beiden ist im dramatischen Millieu durch den Tod, im städtischen durch den Fluss Etsch herbeigeführt. Diese Funktionsanalogien zwischen dem Textraum (Shakespeares Stück) und dem Raumtext (Stadtraster Veronas) ermöglichen das Neufunktionieren etlicher städtischer Gebäude – Julias Haus, Kirche und Friedhof sowie das Schloss von Romeo und das Grabmal Julias – und bieten Gelegenheit zur Errichtung fiktiver Ortschaften. Indem diese historischen und zeitgenössischen, imaginären und wirklichen Ortschaften in einem spektakulären Projekt der Vergrößerungen und Verlagerungen, Verdrehungen und Verschiebungen aufeinander bezogen werden, entsteht eine Hyperrealität, wie sie Eisenman nennt. Eine von Fiktion überlagerte Realität, die über keinen legitimierenden Ursprung mehr verfügt, aber eines solchen auch nicht mehr bedarf (im Haus Julias z.B. ist es unwichtig, welche Bauteile original und welche nur originell sind). Sie ist nicht als Gegenständlichkeit in der Objektwelt zu verorten, sondern sie ‚ent-faltet‘ als Ereignis ein ‚Dazwischen‘. Einen ‚er-fundenen‘ Ort zwischen Realität und Fiktion, zwischen Vergangenheit und Zukunft, wodurch sich auch die Eigenschaften der Realität und der

⁵³ Eisenman, a. a. O., S. 201.

Fiktion, der Vergangenheit und der Zukunft zu neuen Konfigurationen anordnen. Dieser Erfahrungsraum, in dem man durch eine Architektur der Faltungen versetzt wird, lässt seinem Betrachter das Erlebnis von der Fiktionalität der Wirklichkeit und von der Realität der Fiktion zuteil werden: eine Ver-störung zeitlicher und modaler Identität.

Zusammenfassung

Der Wechsel vom mechanischen zum elektronischen Paradigma, von der klassischen zur modernen *episteme* bedeutet, so geht aus der hier angestellten Untersuchung hervor, eine große Herausforderung für die Architektur. Solange sich das mechanische Paradigma, die klassischen *episteme* sich selbst als Architektur erkennen konnten, kann das non-fundamentalistische Paradigma seine Identität in der Art von Architektur nicht mehr finden. (Oder: sie erfindet keine mehr dafür.) Im mechanischen Paradigma konnte man, was wirklich ist und was Wirklichkeit ist am Haus, an dessen fest fundierter, zur harmonischen Einheit gefügter hierarchischer Ordnung zum Zweck der Umschließung ablesen. Das Gebäude konnte auch für das Denkgebäude der *episteme* ohne weiteres zum Vorbild und Leitbild werden. Die Art von Architektur besitzt aber kaum mehr Gültigkeit für ein Weltbild, das aus Zufallsmomenten und Entgleitungen, aus unregelmäßiger Mehrdimensionalität, Simultaneität und Virtualität besteht. Um die entgleitende Position des Identitätsstifters einigermaßen restaurieren zu können, sollte die Architektur ihre Konventionen der Formgestaltung, ihre Konventionen der Theoriebildung, ja ihre ganze Architekturidentität ändern. Die ver-störenden Gesten der Grenzverschiebungen in Philosophie und Architektur des Dekonstruktivismus optieren vielleicht dafür.

Ausleitung - Peter Eisenman: Die blaue Linie

„Architektur ist offenkundig in fundamentaler Weise durch die Aufgabe definiert, Obdach und Schutz zu gewähren. Diese Funktion besitzt allerdings sowohl physische als auch metaphysische Aspekte und berührt sowohl die Welt des Realen wie auch die der Ideen. Architektur wird somit gleichzeitig durch Präsenz und durch Absenz bestimmt. Die Architektur hat in ihrer unaufhörlichen Sehnsucht nach Authentizität stets – ohne Erfolg – versucht, den wesentlichen Aspekt der Abwesenheit, der in ihr wirkt, zu unterdrücken. Deshalb wurde die Tradition der architektonischen Präsenz und Objektivität als natürlich aufgefasst, so natürlich wie die Darstellung des Menschen und seiner Urprünge. Dies geschah in einer Formensprache, die ebenfalls natürlich angesehen wurde. Säule und Träger, Arkade und Bogen, Kapitell und Plinthe beispielsweise galten als natürlich für die Architektur. Daher versuchte die nostalgische Postmoderne, eine Rückkehr der Architektur zu ihren *wahren, natürlichen* Erbe zu bewirken. Doch entgegen dieser Auffassung ist es möglich, eine Architektur zu konzipieren, die nicht einfach den Traum von einer verlorenen Wahrheit verfolgt, sondern die die Instabilitäten und Dislozierungen umfasst, die heute tatsächlich Wahrheit ausmachen“⁵⁴

⁵⁴ Eisenman, a. a. O., S. 147.