

Institut für Geschichte und Theorie der
Architektur GTA an der ETH Zürich

Wintersemester 1999 / 2000

2. Seminararbeit
Nachdiplom für Geschichte und Theorie der Architektur

Prof. Werner Oechslin
Leitung: Dr. Simone Rümmele
Assistenz: Mirjam Brunner

Dekonstruktivismus – eine Architektur die Vereinnahmt ?

Christian Dürrenberger
Stüssistrasse 78
8057 Zürich
Tel.: 01 / 363 53 55

März 2000

Dekonstruktivismus – eine Architektur die vereinnahmt ?

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	1
Einleitung	1
"Modern Architecture is dead"- es lebe die Moderne!.....	2
Zurück zu den Wurzeln ?	3
Dekonstruktion - der Architektur ?	4
Architektur versus Philosophie	8
Eisenman und Gehry	9
Dekonstruktion – "Ecstatic Architecture" ?	11
Architektur die vereinnahmt – drei Beispiele	12
Schlussfolgerung	17
Anhang	19

Vorwort

Es war ein Traum, aus dem ich ziemlich aufgewühlt erwachte, der zum Auslöser dieser Arbeit wurde. In der Reflexion dieses Traumerlebnisses kamen mir Erinnerungen an die *Voids* im jüdischen Museum in Berlin von Daniel Libeskind¹. Ich begann, mich mit Libeskind zu beschäftigen und stiess in eine mir neue Denkwelt vor. Das Buch "Ein Haus, Ein Aufruhr" von Elisabeth Blum, die mich als Assistentin am Lehrstuhl Jenny² mit ihren Ideen faszinieren und anregen konnte, wurde zu einer zutiefst anregenden Inspirationsquelle für weitere Recherchen.

Das physische, emotionale Erlebnis der Installationen von Bruce Nauman anlässlich einer Ausstellung in Wien³ war ein weiteres Erlebnis, das viel mit dieser Arbeit zu tun hat. Mit einer Gruppe von Besucherinnen befand ich mich in einer von Bruces Installationen, einem weissen Raum in der Grösse von etwa vier mal vier Metern. Eine mal hauchende, mal etwas energischere Stimme flüsterte etwas Unverständliches. Ich empfand eine äusserst intime Stimmung, fühlte mich fast, wie wenn ich in einen menschlichen Körper eingedrungen wäre, ich empfand eine extreme Nähe zu dieser Stimme, und dies obwohl ich den Raum mit einer Gruppe von Menschen teilte. Allmählich verstand ich die Worte, die Bruce Nauman stöhnte– "get ouut oof this room, get oout of myy bohody!". Ich war irritiert, der Raum löste plötzlich ein Unbehagen in mir aus, doch ich beschloss den Raum auszuhalten, und ein Schwall von Gedanken ergoss sich in meinem Kopf. Das Kunstwerk hatte mich vereinnahmt, besass eine ekstatische Qualität – eine Qualität, wie sie Charles Jencks der dekonstruktivistischen Architektur zuschreibt.

Einleitung

Die Kritik der Moderne kulminierte im Amerika der Nachkriegszeit und löste unterschiedliche Reaktionen aus. Unter Anderen war es die Bewegung der Dekonstruktivisten die ihre Lehren aus der Moderne zogen und sich verschiedentlich auf Strömungen der frühen Moderne beriefen. Peter Eisenman muss als einer der wichtigen Figuren in der Entstehung der dekonstruktivistischen Architektur gesehen werden. Das Museum of Modern Art und die Architectural Association in London förderten die Debatte um die Dekonstruktion in diversen Ausstellungen und Symposien. Inwiefern die Philosophie und Literaturkritik, in denen der Begriff der Dekonstruktion damals bereits etabliert war, Einfluss auf die Architektur nahm, war eine vieldiskutierte Frage.

Charles Jencks, einer der bedeutendsten Theoretiker der Postmoderne (als Epoche), setzte sich in diversen Büchern mit den neueren Architekturauffassungen auseinander. Er war es auch, der den Begriff der *ecstatic architecture* prägte und auf den Dekonstruktivismus in der Architektur anwandte. Anhand von drei Beispielen soll dieser architektonischen Qualität etwas näher gekommen werden. Dabei dienen mir Beispiele von Frank Gehry, den Jencks als den ersten Dekonstruktivisten bezeichnete, von Peter Eisenman, der momentan an unserer Hochschule, der ETH Zürich weilt, und von Zaha Hadid, die das Buch von Elisabeth Blum "Ein

¹ Siehe auch Dürrenberger, Christian, "Architektur die sich auf menschliche Erfahrungen zubewegt" in: *TransHuman. Vom Menschen zur Architektur*, Herausgabe Juni 2000.

² 1985 in meinem 3. Studienjahr an der ETH Zürich / Peter Jenny, Lehrstuhl für bildnerisches Gestalten.

³ Ausstellung "Samuel Beckett, Bruce Nauman" in der Kunsthalle Wien Karlsplatz vom 03.02.2000 bis 30.04.2000.

Haus, ein Aufruhr" inspirierte und der zweiten Generation dekonstruktivistischer Architektinnen und Architekten angehört.

"Modern Architecture is Dead"- es lebe die Moderne!

Die Architektur der Moderne war spätestens Ende der Fünfzigerjahre in eine tiefe Krise geraten. Mit der Proklamation "modern architecture is dead" von Philip Johnson, dem damaligen Direktor des Museum of Modern Art in New York wurde dies für jedermann offensichtlich.

In Amerika setzte eine kritische Debatte über die Bewegung der Moderne ein. Dabei schien einer der vordergründigsten Ursachen für das Scheitern der Moderne die Diskrepanz zwischen deren theoretischen Manifesten und deren praktischen Arbeiten. Ein grundlegendes Postulat der Moderne war die Vision einer sozialpolitischen Revolution. Die Moderne sah sich als Weltverbessererin, hatte den Anspruch eine breite Masse der Bevölkerung für ihre ästhetischen, und darin implizierten sozialpolitischen Vorstellungen gewinnen zu können, zum Wohle dieser Masse. Doch diese soziale Revolution blieb aus und führte zu einer völligen Spaltung zwischen Theorie und Praxis. Collin Rowe nennt dies den äusseren Widerspruch der Moderne, der in Amerika allerdings nie von grosser Bedeutung war. Die Moderne in Amerika war gereinigt von der "political romance", sie war "clean, efficient, empirically reasonable, simple, evidently to be related to time-honored Yankee virtues"⁴.

Die Moderne sah sich aber auch als Neuanfang, als eine Methode, die mit objektiven, zeitlosen Mitteln eine reine, authentische und selbsterneuernde Architektur schaffen kann. Rowe spürte hier eine innere Widersprüchlichkeit auf, ging sogar soweit, den Anspruch nach Objektivität als ein "sich-aus-der-Verantwortung-ziehen"⁵ des modernen Architekten zu sehen. Indem sich dieser auf die Postulate der Wissenschaftlichkeit und Objektivität berief, agierte er quasi als reines Werkzeug dieser übergeordneten "Instanz". Indem er aber sein Temperament, seinen kulturellen Hintergrund und lokale Eigenheiten ausschloss, wurde er von der breiten Bevölkerung nicht mehr verstanden. Denn es sind gerade lokale Bezüge, ironische Referenzen oder historische Bezüge, die auf ein Verständnis der breiten Masse zählen können – besonders in Amerika, einer weitgehend geschichtslosen Kultur⁶. Damit sah Rowe die Moderne verdächtig nahe zu einer 18. Jahrhundert-Dekadenz gerückt, die sich lediglich an eine geistige Elite richtete.

In eine ähnliche Richtung zielte die Kritik von Robert Venturi, die sich dem Problem der Akzeptanz der breiten Masse widmete. Mitte der Sechziger Jahre veröffentlichte er das vielbeachtete Buch "Complexity and Contradiction in Architecture"⁷. Darin verurteilte er den Rückzug der Moderne auf einfache, reine Formen ohne Spannung und Widersprüche. Anhand von unzähligen Beispielen aus der Architekturgeschichte propagierte er eine Baukunst, die durch das Spiel von Gegensätzen, ein Sowohl-als-auch und durch eine Anreicherung der Formen mit kontextuellen Bezügen zu einer spannungsreichen, komplexen, widersprüchlichen Architektursprache findet. Im einleitenden Kapitel des Buches führte er dies am Beispiel der

⁴ Frampton, Kenneth & Rowe, Colin, *Five Architects. Eisenman Graves Gwathmey Hejduk Meier*, New York: Oxford University Press 1975. S3ff.

⁵ Frampton & Rowe, *ibid.*

⁶ scheint doch gerade in Amerika die Inszenierung der eigenen Geschichte, einer Geschichte die gerade mal 300 Jahre zurückreicht, von wichtiger Bedeutung. Kein Volk betreibt mehr Ahnenforschung, in keinem Land existieren mehr "historical sites", ist der Mythos der Entstehung der Nation präsenter als in den USA.

⁷ Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum of Modern Art 1966.

Literatur und deren Kritik aus. Die Faszination und Stärke grosser Literatur, wie die eines Shakespeare, macht gerade ihre Vieldeutigkeit, Widersprüchlichkeit, die unzähligen parallel verlaufenden Interpretationsmöglichkeiten des Werkes aus. Literatur, die notabene trotz ihrer historischen Bezüge zeitlos ist⁸.

Venturi kehrte die Frage nach der Erreichbarkeit der Masse um und suchte nach architektonischen Orten, die sich als Anziehungspunkt einer breiten Masse auszeichnen. Seine Erkenntnisse veröffentlichte er zusammen mit Denise Scott Brown in "Learning from Las Vegas"⁹. Für Venturi und Scott Brown bestand das Problem der Moderne darin, dass sie nicht die Form aus der Funktion herleitete, wie sie dies behauptete, sondern unausgesprochene ikonografische Vorlieben durch Form auszudrücken pflegte. Dadurch verkam das Gebäude der Moderne selbst zu einem Ornament, wurde die Form zur unbegründeten Zutat. Venturi und Scott Brown spüren nun in ihrem Buch die vergessenen symbolischen Bedeutungsebenen der Architektur auf, am Beispiel der Vergnügungsmetropole Las Vegas.

Trotz diesen zahlreichen Kritiken der Moderne, wurde sie nicht gänzlich über Bord geworfen, sondern es wurde lediglich versucht deren Widersprüche, deren Ungereimtheiten zwischen Theorie und Praxis zu korrigieren. Peter Eisenman, wie wir später noch sehen werden, konzentrierte sich auf den äusseren Widerspruch und schafft eine reine Architektur um der Architektur willen. Robert Venturi und Denise Scott Brown versuchten der Forderung der Moderne, dass die Architektur eine breite Masse ansprechen sollte, gerecht zu werden.

Zurück zu den Wurzeln ?

Venturis Schriften lösten, vor allem in Amerika, eine neue Architekturbewegung aus, die sich stark dem Symbolgehalt der Architektur und deren historischen Bezügen widmete. Die Bezeichnung "PostModerne" für diesen neuen Stil stammte aus der Feder von Charles Jencks¹⁰. In Ermangelung einer treffenderen Wortschöpfung schuf er diesen Begriff, wobei "Post" im Sinne einer Gegenposition und nicht im Sinne einer zeitlichen Verknüpfung stehen sollte. Charles Jencks wendete anfangs der 70-iger Jahre, als einer der ersten im englischsprachigen Raum¹¹, sprachanalytische Methoden auf die Architektur an¹². Er thematisierte die Dreiheit von "percept, concept and representation" für die Architektur. Jencks verstand Architektur als ein System von Zeichen zur Vermittlung von inhaltlichen Bedeutungen (meaning) – man sieht das Gebäude, hat eine Interpretation davon und fasst es anschliessend in Worte. Die komplexen Zusammenhänge zwischen Sprache oder allgemeinen Zeichensystemen sowie Denken und Realität machte Jencks bewusst, indem er daran erinnerte, was es heisst ein Lebensmittel zu essen, das einen falschen Namen trägt. Aufgrund der Erwartung des falschen Namens, schmeckt das Nahrungsmittel völlig anders, als es schmecken würde, aufgrund der Erwartung die der richtige Namen evoziert. Wie dieses Beispiel zeigt, ist der Kontext ein wichtiges Kriterium im Verstehen von Zeichen (Namen ↔ Erwartung). Dieser kann in Opposition oder Assoziation zum Zeichen stehen, und so dessen Bedeutung massgebend beeinflussen. So sind zum Beispiel

⁸ kaum ein Werk wurde öfters interpretiert (und in die heutige Zeit übertragen) als z.B. Shakespeares "Hamlet".

⁹ Venturi, Robert & Scott Brown, Denise & Izenour, Steven, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism Of Architectural Form*, Cambridge, Massachusetts / London: MIT Press 1972.

¹⁰ Jencks, Charles, "The Rise of Post-Modern Architecture" (1975) in: *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, hrsg. von Charles Jencks und Karl Kropf, West Sussex: Academy Editions 1997, S.57/58.

¹¹ Wie z.B. Roland Barthes, Umberto Eco oder Aj Greimas dies bereits vormachten.

¹² Jencks, Charles, (1969) Ibid. S.43-46. / Jencks studierte Literaturwissenschaft in Harvard (nebst Architektur).

auch ironische Anspielungen oder Metaphern erst unter Einbezug des Kontextes möglich. Auf die Architektur übertragen, als ein System zur Vermittlung von Bedeutung, von Inhalten, ist somit der historische, kulturelle Bezug des Bauwerks, oder gar der persönliche Hintergrund des Künstlers (Architekten) bei der Schaffung eines Bedeutungszusammenhangs relevant. Das Bewusstmachen dieses Kontextes wird denn auch eines der zentralen Themen des Dekonstruktivismus.

Doch schien die PostModerne als Stil¹³ langfristig keine Lösung aus der Krise der Architektur zu bieten, denn sie verkam bald zu einer unzählige Male kopierten, dem Konsum und Kommerz verfallenen Stilhülse und ging der inhaltlichen Bedeutung verlustig. E.M. Farrelly leitete denn auch ihren Artikel "The New Spirit"¹⁴, den sie Mitte der 80-iger Jahre schrieb, mit den Worten "PostModernism is dead" ein. Sie sah den PostModernismus als wichtige Zwischenphase auf dem Weg zu einer aufgeklärten, neuen Sichtweise der Moderne. Interessanterweise bediente sie sich der Metapher "Romantic versus Classic", und griff damit auf eine vielbeachtete Epochendiskussion der Kunstgeschichte zurück, um diesen Vorgang zu erläutern. Farrelly stellte damit den PostModernismus in eine historische Kontinuität, als notwendige Zwischenphase des Irrtums, ganz im Sinne Alois Rigels¹⁵. Inhaltlich knüpfte dieser neue Geist an den Dadaismus an, der als einflussreiche Bewegung sämtliche Künste beeinflusst hatte, von der Fotografie, Musik, Dichtkunst über Malerei und Bildhauerei. Farrelly sah Dada keineswegs als negative, destruktive Kunst, sondern als eine Bewegung, wo "all the values of human existence ... were brought into play, and every object, every thought, turned on its head, mocked and misplaced, as an experiment, in order to see what there was behind it, beneath it, against it, mixed up with it ... a state of mind feverishly exalted by the freedom virus, a unique mixture of insatiable curiosity, playfulness, and pure contradiction"¹⁶. Zweifellos könnte diese Beschreibung gerade so gut von einem der Vertreter dieses *neuen Geistes* stammen. Der Dadaismus verstand sich als eine Methodik der Hinterfragung mittels des Zufalls, ein Entdecken der tiefer liegenden Schichten, der Bedeutung. In diesem neuen Geist sah Farrelly ein Wiederaufleben der Moderne in dem Sinne, dass der Dadaismus eine Strömung der frühen Moderne war. Das Interesse an der Dynamik der Asymmetrie, das Interesse an Bewegung und Raum, ein freierer Umgang mit Geometrie, die bewusste Verwendung von Materialien und die andauernde kritische Hinterfragung waren die Grundpfeiler dieses neuen Geistes. Die Gefahr des Scheiterns, die Gefahr in ein Kopieren der äusseren Form ohne deren Inhalt zu verfallen, bestand allerdings auch bei dieser Bewegung und besteht auch heute noch.

Dekonstruktion - der Architektur ?

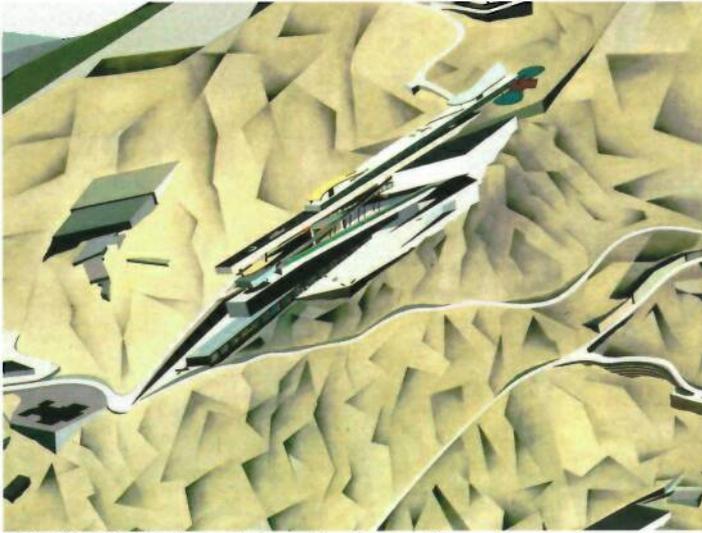
Erneut war es eine Ausstellung am Museum of Modern Art unter der Leitung von Philip Johnson, die einen neuen Begriff für eine Architekturrichtung schuf. Es war der Artikel von

¹³ PostModerne als Stil, zumindest in der populären Ausprägung von postModerner Architektur, als bunter, plumper Eklektizismus, im Gegensatz zu Postmoderne als Bezeichnung einer Epoche.

¹⁴ Farrelly, E.M., "The New Spirit" in: *AR 100. The Recovery of the Modern. Architectural Review 1980-1995: Key Text and Critique*, hrsg. von Michael Spens, Oxford: Butterworth -Heinemann 1996, S.55-62., erstmals erschienen in *Architectural Review*, Aug 1986.

¹⁵ In "Spätromische Kunstindustrie" beschreibt Riegl den Verlauf der Kunstgeschichte als zwischen Polen oszillierender Verlauf, der von wichtigen Zwischenphasen dominiert wird.

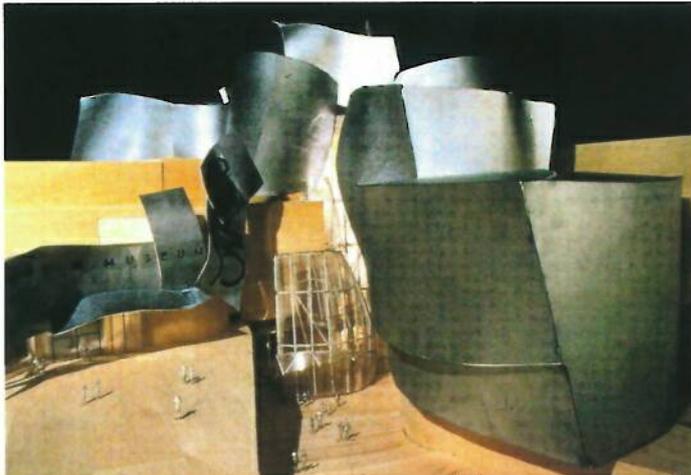
¹⁶ Haftmann, Werner, "Postscript" in *Dada; Art and Anti-Art*, von Richter, London: Thames & Hudson 1965, S.215, zitiert bei Farrelly, *ibid.* S.59.



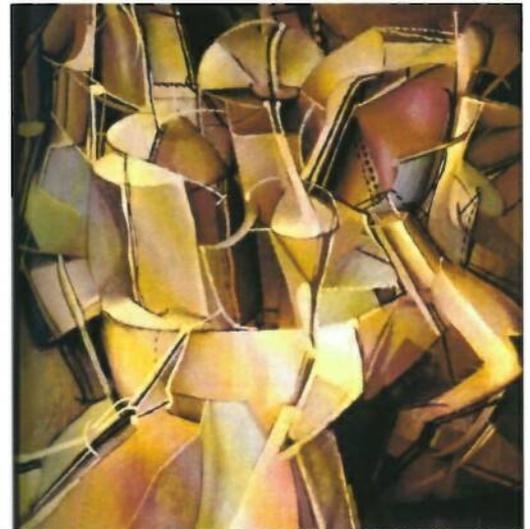
Zaha Hadid, Wettbewerb Peak Hotel Hong Kong



Kurt Schwitters, Märzbild einunddreissig, 1920



Frank Gehry, Modell Guggenheim Museum Bilbao



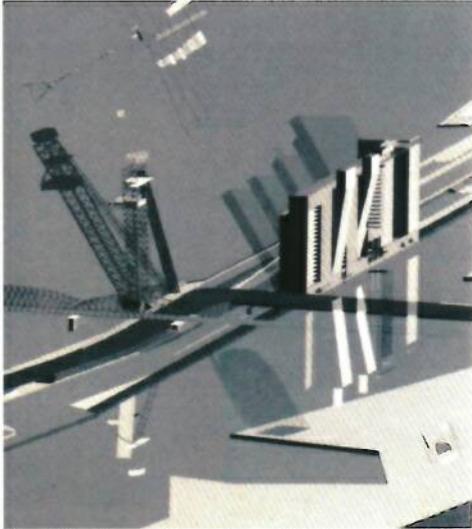
Marcel Duchamp, Le passage de la Vierge à la Mariée, 1912



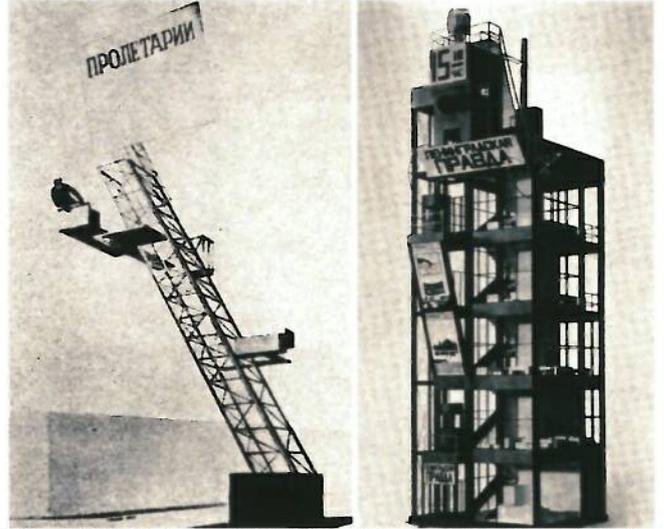
Bernhard Tschumi, Parc de la Vilette



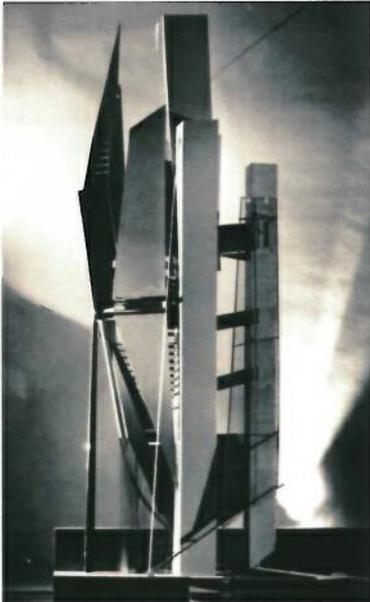
Vladimir Tatlin, Monument der 3. Internationale, 1919



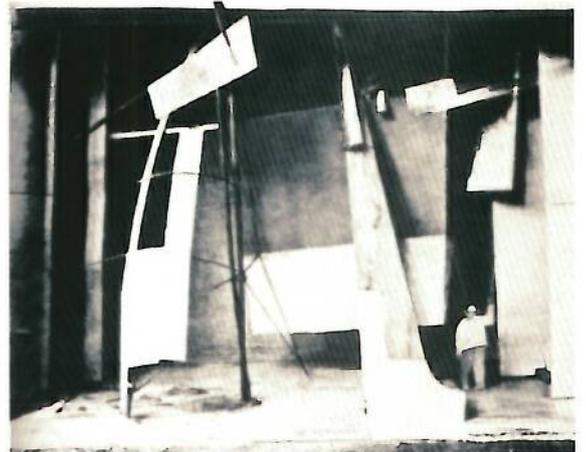
Rem Koolhaas, Appartements Häuser mit Turm Rotterdam, 1982



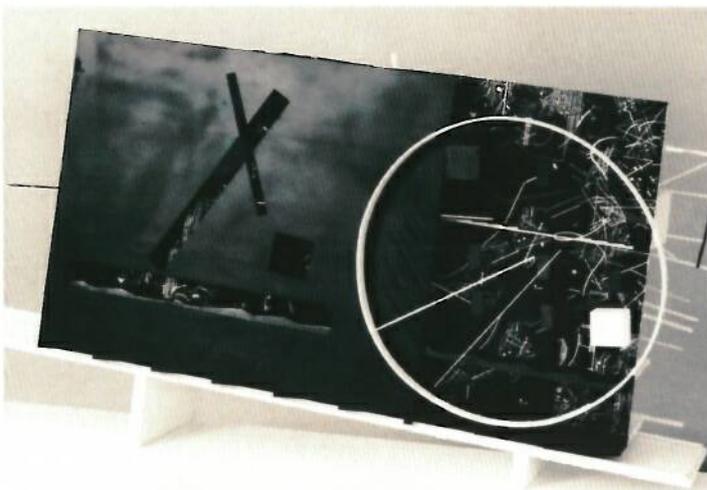
El Lissitzky, Lenintribühne Wesnin Brüder, Prawda Geb.



Coop Himmelblau, Hochhausprojekt Hamburg, 1985



Vladimir Tatlin, Bühnenbild Petrograd, 1923



Daniel Libeskind, Modell City Edge Projekt Berlin, 1987

Mark Wigley im Ausstellungskatalog¹⁷, der die nötige Grundlage dazu schaffte diesen neuen Geist zu benennen. Wigley führte die Architektur der ausgestellten sieben Architektinnen und Architekten¹⁸ auf den russischen Konstruktivismus zurück und kreierte die Bezeichnung "Deconstructivist Architecture".

Die formalen Ähnlichkeiten des Dekonstruktivismus mit der suprematistischen Kunst eines Malevitsch oder der konstruktiven eines Tatlin sind indes ziemlich augenfällig. Da die kulturelle Bindung zwischen Architektur und Gesellschaft äusserst eng ist, war es für die Architekten im Russland nach der Revolution von grosser Wichtigkeit, auch das Bauen einer Revolution zu unterziehen. Die russische Avant Garde griff nun auf die Kunst und Zeichnung der Vorrevolution zurück und übertrug diese auf die Architektur. Ziel war dabei nicht die Destabilisierung der Struktur der Architektur, sondern im Gegenteil, die reine Struktur selbst (pure structure). Die unregelmässige Geometrie war lediglich ein Mittel dafür, die Dynamik zwischen der Form und dem Raum zu artikulieren. Doch verkamen diese dynamischen Ansprüche kurze Zeit später zu reinen Zutat, die unregelmässige Geometrie zum Ornament, denn gerade in dieser Zeit der inneren Unsicherheit wurde das nachrevolutionäre Russland von der internationalen Bewegung der Moderne überrollt, wie dies Wigley ausdrückte. Kaum ein Gebäude der russischen Konstruktivisten wurde realisiert, denn die Moderne hatte den Anspruch die äussere Hülle der Architektur von aller Zutat zu befreien. Sie wollte die "naked purity of the functional structure beneath"¹⁹ freilegen. Indem sie sich einer eleganten Ästhetik verpflichtet und funktionale Aspekte rein durch die äussere Form, durch die Haut artikulierte, verhielt sie sich nicht anders als die Klassik, deren Überwindung doch eines ihrer obersten Ziele war. Damit sah auch Wigley, ähnlich wie Venturi ein Scheitern der Moderne in ihren formalen Vorlieben, die ihren programmatischen Ansprüchen widersprachen.

Wigley betrachtete die in der Ausstellung gezeigten Architekten als Nachfolger der russischen Avant Garde bezüglich ihrem Interesse an einer komplexen dynamischen Geometrie. Sie führten die russische Avant Garde zu Ende, indem sie die "formal investigations" von der Oberfläche wieder auf die innere Struktur zurückführten. Wigley schrieb, dass sie dies tun indem "they twist constructivism", und "this twist is the "de" of "de-constructivist"²⁰. Indem sie die Ästhetik der klassischen Moderne übernahmen und diese mit den beängstigenden, widerstreitenden Formen der russischen Avant Garde verbanden, irritierten sie die Moderne von innen heraus. Sie legten dadurch die Risse und Unstimmigkeiten, die schon immer unter der Oberfläche existierten, frei und brachten sie an die Oberfläche. Ebenso wurden die Elemente des architektonischen Kontextes entfremdet, indem ungewohnte Materialien eingesetzt wurden oder der Untergrund zum Hervorbrechen gebracht wurde. Die Form wurde ihrer Funktion des Trennens von Innen und Aussen entledigt, das Gefühl, umhüllt zu sein wurde aufgelöst.

Wigley betonte ausdrücklich, dass ein wichtiger Aspekt der sieben ausgestellten Architektinnen darin bestand, dass sie ihre Vorstellung von Architektur durch Bauten ausdrückten und sich nicht hinter einer abstrakten Theorie versteckten, wie dies unter den Architekten der Moderne üblich war. Die Kritik ihrer Architekturauffassung musste sich demzufolge an ihren Werken orientieren und nicht an ihren Schriften. Allerdings, so meine ich, darf nicht übersehen werden, dass gerade ein Grossteil dieser Architekten viel geschrieben hat und ihr Schaffen auch theoretisch untermauert sehen wollen.

¹⁷ Johnson, Philip & Wigley, Mark, *Deconstructivist Architecture*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art New York, London: Thames & Hudson 1988.

¹⁸ Frank Gehry / Daniel Libeskind / Rem Koolhaas / Peter Eisenman / Zaha Hadid / Coop Himmelblau (Wolf Prix und Helmuth Swiezinsky) / Bernhard Tschumi; Ausstellung vom 23.6. bis 30.8.1988 in New York.

¹⁹ Wigley im Ausstellungskatalog S.16 oben links

²⁰ Wiglex im Ausstellungskatalog S.16 mitte rechts

Architektur versus Philosophie

Das Verhältnis zwischen Architektur und Philosophie scheint denn auch ein häufig wiederkehrendes Thema der neueren Architekturdebatte zu sein. Indem Bernhard Tschumi für den Parc de la Vilette den Philosophen Derrida zuzog, und auch Peter Eisenman ausführlich mit Derrida über Architektur kommunizierte, wird die Frage nach diesem Verhältnis immer stärker in den Vordergrund gerückt. Es stellte sich die Frage, ob der philosophische Diskurs, der sich mit Sprache als Medium von Bedeutung auseinandersetzte, auf die Architektur übertragbar sei. In der Begriffsverwirrung, die zwischen Wigley's Begriff des Dekonstruktivismus²¹ und dem Begriff des Dekonstruktionismus herrschte, wurde diese Unsicherheit deutlich. Der Dekonstruktivismus, der auf den russischen Konstruktivismus hinwies, war ein architekturimmanenter Begriff, im Gegensatz zum Dekonstruktionismus, der auf dem Begriff der "Dekonstruktion" von Derrida beruhte, und somit aus der Philosophie stammte.

Einer der Briefwechsel zwischen Derrida und Eisenman könnte etwas Klärung zu dieser Frage bringen. Am Beispiel von Glas in der Architektur erläuterte Eisenman seine Sicht der Dinge, die viel über das Verhältnis zwischen Philosophie und Architektur aussagt. Im Sinne Derridas steht Glas (*verre*) für Transparenz, für Durchblick, also für Wahrheit (*ver-itas*). Es ist sozusagen die Absenz von Hindernissen (zur Wahrheit), die Absenz, das Loch in der Wand. Doch zusätzlich, und das ist für Eisenman ein zentraler Punkt, besitzt das Loch in der Wand aber auch eine "condition as presence". Das heisst durch seine Präsenz besitzt das Loch eine in der Architektur, und nur in dieser, äusserst zentrale physische Eigenschaft nämlich die, den Raum zu erhellen. Diese "presentness", diese Aura, ist weder Präsenz noch Absenz, weder Form noch Funktion, sondern eine "excessive condition between sign and being"²². Erst diese dritte Eigenschaft macht Glas zu einem architektonischen Element, eine Eigenschaft die Glas in der Sprache nicht haben kann, auf die höchstens verwiesen werden kann. Dabei muss aber auf eine architektonische Erfahrung zurückgegriffen werden. Eisenman argumentiert "as long as there is the strong bond between form and function, sign and being, the excess that contains the possibility of presentness will be repressed." Somit ist also Derridas Dekonstruktion der Präsenz/Absenz-Dialektik, nach Eisenman, nicht auf die Architektur übertragbar, weil Architektur eben ein "three-term system" ist.

Mark Wigley hatte sich ebenfalls ausführlich mit der Beziehung der Dekonstruktion im Sinne Derridas und ihrer Bedeutung in der Architektur auseinandergesetzt²³. Wigley untersuchte die Beziehung zwischen Architektur (Form) und Philosophie (Idee), indem er den Vorgang der Übersetzung von einem Zeichensystem (Architektur) in das andere (Philosophie) analysierte. Durch die Übersetzung, mit ihrer eigenen Identität, wird das Verlangen nach der Vollständigkeit des Originals²⁴ erzeugt, ein Mythos, der das Original nun seinerseits transformiert. Das Original kann aber ursprünglich nicht vollständig gewesen sein, da es sonst einer Übersetzung nicht fähig gewesen wäre. Entlang den Mängeln des Originaltextes (der Philosophie zum Beispiel) organisiert sich die Übersetzung (hier also die Architektur), sie schreibt quasi die Geometrie der Lücken des Originaltextes fest. Die Übersetzung ist also nicht zwischen beiden Diskursen,

²¹ Peter Eisenman wollte den Titel "Zerstörte Perfection" siehe Jencks, Charles, *Die neuen Modernen. Von der Spät- zur Neo-Moderne*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1990. S.217.

²² Briefwechsel Derrida-Eisenman in: Lillyman, William & Moriarty, Marilyn & Neuman, David (Hrsg.), *Critical Architecture and Contemporary Culture*, New York Oxford: Oxford Univ. Press 1994. S.39-44.

²³ Wigley, Mark in: *Deconstruction III*, 2. Aufl., (Architectural Design Profile) No.87 London: Accademy Editions 1995. S6-13. / Wigley schrieb seine Dissertation über Derrida, sein Korrektor war Peter Eisenman (in Jencks, 1990. S.216).

²⁴ Wigley folgt dabei den Theorien von Walter Benjamin.

sondern beiden immanent eingeschrieben. Sie überdeckt nun ihrerseits die Lücken des Originaltextes und kann somit als eine Zutat zum Original gesehen werden, hat also für das Original ornamentalen Charakter. Die Architektur als Übersetzung hat also für die Philosophie einen ambivalenten Charakter, indem sie einerseits über diese hinaus geht, sie quasi vervollständigt, andererseits aber, als Zutat, für die Philosophie ornamentalen Charakter hat.

Indem sich aber die Philosophie ständig auf Begriffe aus der Architektur bezieht um ihre Aussagen verständlich zu machen, wird die Architektur zu einer Grundlage der Philosophie. Heidegger betrachtete in seiner Philosophie die Metaphysik als Suche nach dem *Grund* auf dem die Philosophie *bauen* kann. Dieser Grund kann nun diverse Namen haben, wie Logos, Ratio, etc. Der Grund und seine *Tragfähigkeit* werden aber ihrerseits erst durch das darauf errichtete *Gebäude* konstituiert. Die Geschichte der Philosophie kann somit als eine Abfolge verschiedener Strukturen, Theorien-Gebäude gesehen werden, die vom Grund und dessen Tragfähigkeit her bestimmt sind. Architektur, verstanden als Übersetzungsprozess zwischen Philosophie und Kunst, hat demnach eine doppelte Rolle, nämlich die des Fundaments der Philosophie, die die Architektur als Metapher braucht, und die der Kunst als vom Grund am weitesten entferntes Glied. Wigley schreibt: "architecture flips from privileged origin to gratuitous supplement, foundation to ornament"²⁵. Architektur ist eine Art Gerüst, das in der Form des Gebäudes dessen Errichtung ermöglicht, danach aber zur reinen Zutat wird. Derrida nun legt sein Augenmerk auf die Differenzen²⁶ auf das Dazwischen, auf die Unzulänglichkeiten des Übersetzens, des Originals und der Übersetzung. Dekonstruktion deckt die verborgenen Risse im Grund auf, die sich auch in der Struktur des Gebäudes niedergeschlagen haben und führt zur Erkenntnis, dass diese Störungen erst die Struktur ausmachen. Schon Heidegger hat darauf hingewiesen dass der Grund, auf dem die Metaphysik aufbaut, ein Abgrund sein könnte. Dekonstruktion als Idee kann somit nicht ohne weiteres in Architektur übersetzt werden, da die Architektur im Prozess des Übersetzens auf komplexe Weise mitinvolviert ist.

Eisenman und Gehry

Peter Eisenman scheint nun einer der wichtigen Figuren in der dekonstruktivistischen Architektur. Der anfangs zitierte Artikel von Collin Rowe wurde als Einleitung in ein Buch über die "New York Five" veröffentlicht, einer Gruppe von fünf, allmählich sehr unterschiedlich arbeitenden Architekten, zu denen auch Peter Eisenman gehörte. Neben seiner Tätigkeit als Architekt prägte er den akademischen Diskurs massgebend. In New York war Eisenman Mitbegründer der Cooper Union, einer Hochschule, an der auch John Hedjuk massgeblich beteiligt war. An der Cooper Union wurden so namhafte Architekten wie Daniel Libeskind oder Rem Koolhaas ausgebildet und Bernhard Tschumi war einige Zeit an der Cooper Union als Lehrer tätig. Tschumi sowie Koolhaas wiederum lehrten ihrerseits an der Architectural Association in London, an der Zaha Hadid, Helmut Swiczinsky und Wolf Prix von Coop Himmelblau ausgebildet wurden.

Eisenman zog die Konsequenzen aus dieser rowe-schen Kritik der Moderne, indem er sich auf die reine Form konzentrierte. Er schaffte eine Architektur, die objektiv, das heisst aus der Form heraus entsteht, den Menschen aus dem Zentrum rückt. Parallel argumentiert Eisenman auf einer theoretischen Ebene, unterstützt sein Vorgehen mit einem starken theoretischen

²⁵ Wigley in: *ibid.* S.8, mitte rechts.

²⁶ Derrida, Jaques, "des Tours de Babel", in: Graham, Joseph F. (Hrsg.), *Difference in Translation*, Ithaca 1985.

Gerüst. Im House X ging er sogar soweit das Zentrum des Hauses leer zu lassen, als symbolische Geste, den Menschen aus dem Zentrum zu verbannen. Eisenman steht mit seiner rein formalen Architektur in direkter Nachfolge von Wölflin²⁷ und Riegl. Eisenman betonte immer wieder, wie es ihm um Form, reine Architektur um der Form, der Architektur willen geht²⁸. Eine gute Illustration dazu bot ein Vortrag von ihm an der ETH²⁹ in Zürich. Dabei erzählte er, ähnlich einem Geschichtenerzähler, von eigenen Erlebnissen mit- und seiner Einschätzung von- unserer heutigen westlichen Gesellschaft, unserer Kultur. Dabei betonte er immer wieder, dass diese Geschichten nichts mit seiner Architektur zu tun haben. Anschliessend zeigte er Bilder seiner Bauten und erläuterte am Beispiel einer architektonischen Struktur, die er für New York geplant hatte, wie er nachdem er die Form geschaffen hatte (zwar erst virtuell) einen Auftraggeber suchte und daraufhin eine Nutzung für den Bau. Sein ausschliessliches Interesse galt der Form. Doch im Finden dieser Form entwickelte er neue, interessante Verfahren so zum Beispiel, indem er die Studenten seines Entwurfslehrstuhls an der ETH Computerscripts entwickeln liess, die im Computer pseudoräumliche Strukturen entstehen liessen. In dieses Script wurden Rückkoppelungen eingebaut, die das System in ein instabiles Gleichgewicht versetzten und so, gemäss Erkenntnissen aus der Chaosforschung, dieses zu Selbstorganisation anregte³⁰. Der Architekt musste nun einen der Zustände des Systems auswählen, bewusst entscheiden, und die entsprechende Form in die Architektur umsetzen. Auf diese Weise konnte Eisenman den Menschen *weitgehend* aus dem Formschaffungsprozess heraus halten, gelang es ihm, auf einer objektiven Ebene Form zu schaffen. Interessanterweise machte er dies, wie die Vertreter der Moderne auf der Basis der Naturwissenschaft, die sich allerdings inzwischen von einem statischen, Newtonschen Weltbild zu einem dynamischen, fraktalen Verständnis der Natur gewandelt hatte. Allerdings, und dies war und ist Eisenman durchaus bewusst, mit der Betonung auf "weitgehend", denn in der bewussten Entscheidung für eine der computergenerierten Formen handelt er als Künstler freien Willens. Er konnte damit den Menschen also nicht wirklich aus seiner Architektur verbannen. Man könnte mit Riegl argumentieren; das Kunstwollen manifestiert sich als Selbstorganisation und als den Entscheid des Künstlers, der seinerseits direkt vom Selbstorganisationsprozess abhing.

Mit dieser Vorgehensweise wandelte sich die Architektur Eisenmans von einer Formensprache, die gewisse Ähnlichkeiten mit den Formen der Moderne, zum Beispiel eines Le Corbusier hatte, zu einem dekonstruktivistischen Formenvokabular. Seine letzten Bauten und Entwürfe erinnern eher an geologische Formationen, an gebaute Landschaft³¹, als an Gebäude im klassischen Sinn. Eine architektonisch Qualität ist ihnen hingegen durchaus nicht abzusprechen.

Der zweite Architekt, den ich hier erwähnen möchte, ist Frank Gehry. Bekannt wurde er durch den Umbau seines eigenen Hauses, das zutiefst dekonstruktivistische Qualitäten aufwies. Mark Wigley zeigte denn auch dieses Umbauprojekt in seiner Schau der Dekonstruktivisten im Museum of Modern Art. Heute ist Frank Gehry zu einem der bedeutendsten Vertreter dieser Architekturrichtung geworden, obwohl er sich weniger auf dem Gebiet der Theorie bewegte.

Als er für ein neues Material, Colorcore, eine künstlerische Umsetzung suchte, warf das Plastikelement zu Boden. Angeregt durch den Anblick der Bruchstücke der Platte am Boden

²⁷ siehe Kipnis, Jeffrey, "Theory after Building" in: Davidson, Cynthia C. (Hrsg.), *Eleven Authors in search of a Building*, New York: Monacelli Press, Inc. 1996. S.171.

²⁸ Wiesing, Lambert, *Die Sichtbarkeit des Bildes*, hrsg. Burghard König, (rororo Enzyklopädie), Reinbek b. Hamburg: Rowohlt's Taschenbuch Verlag 1997.

²⁹ Vortrag vom 2.11.99 veröffentlicht in: *TransHuman. Vom Menschen zur Architektur*, erscheint im Juni 2000.

³⁰ siehe zB. Davis, Paul, *Prinzip Chaos. Die neue Ordnung des Kosmos*, München: Goldmann Verlag 1990.

³¹ Jencks, Charles, "Landform Architecture" in: *Architectural Design*, Vol. 67, Sept./Okt. 1997.

kam er auf die Idee eine Fischskulptur³² zu schaffen. Auch er benutzt in diesem Beispiel wie Eisenman, einen "chaotischen" Prozess, den Zufall, und nutzt diesen auf seine individuelle, kreative Art. Die Ähnlichkeit zu Dada könnte nicht offensichtlicher sein. Gehry ist, viel stärker als Eisenman ein Mann der Praxis, Theorie interessiert ihn weniger. Als Gehry eingeladen wurde um an der ETH zum Begriff *Firmitas* einen Vortrag zu halten, zeigte er Bilder zu seinen Bauten und Projekten und, als einzige Referenz zum Thema, sagte er jede fünfte Minute "*Firmitas*". Durch diese Überlagerung seines Vortrags mit dem Begriff *Firmitas* demonstrierte er in ironischer, dadaistischer Weise seine Verweigerung Architekturtheorie zu betreiben.

Dekonstruktion – "Ecstatic Architecture" ?

Die drei Begriffe, *Firmitas*, *Venustas* und *Utilitas*, auf die Vitruv seine Architekturtheorie gegründet hatte, schienen für die Dekonstruktivisten ausgedient zu haben³³, verweigerten doch alle Architekten dieser neuen Bewegung die *Utilitas*. Die *Venustas* wurde weitgehend neu definiert, falls sie überhaupt noch galt, und *Firmitas* wurde als De- negiert und dadurch neu thematisiert, kaum im Sinne Vitruvs.

Betrachten wir den Zeitgeist³⁴, so stellen wir fest, dass ähnliches was die Dekonstruktivisten in der Architektur machen, auch in der Literatur geschieht. Ein Beispiel ist das Werk "*Finnegans Wake*" von James Joyce³⁵, das in eine ähnliche Richtung tendiert, das Sprache um der Sprache willen benutzt. Allerdings, und das im Unterschied zur Architektur, gilt Joyce als Schriftsteller der Moderne, denn in der Literatur gilt der Begriff Dekonstruktivismus lediglich für eine Strömung der Literaturkritik. *Finnegans Wake* ist ein komplexes Gewebe von Text. Joyce benutzt meist Wörter ihres Klangs wegen, er zwingt den Leser den Text zwischen den Zeilen, ihn gegen den Strich zu lesen. Der Inhalt erschliesst sich erst auf einer subtilen Ebene, erst wenn man sich quasi vom Text gelöst hat und sich vom Klang der Wörter führen lässt. In dem Sinne dezentriert Joyce den Text auf ähnliche Weise, wie dies Piranesi mit der Räumlichkeit in seinen Stichen, zum Beispiel "*le Carceri*", macht³⁶. Auch Tschumi bezieht sich auf Joyce, indem er den Entwurf für einen Garten "*Joyce's Garden*" nennt, einen Garten der ihm für den Parc de la Vilette als Vorlage diente³⁷.

In der heutigen Musik finden wir ähnliche Vorgehensweisen. Vertreter einer neuen Computermusik erzeugen akustische Compositionen im Computer, die sie in eine zeitliche Struktur bringen, und mit Brüchen und Störungen versehen. Parallel dazu hat sich eine Videoclip-Industrie entwickelt, die zu dieser Musik Abfolgen von optischen Eindrücken schafft, Filmsequenzen rein des Films wegen³⁸. Durch eine stringente Repetition der geschaffenen Klangmuster, einzig durch feine Störungen überlagert, werden äusserst irritierende Momente erzeugt. Musik wird als zeitliches Klangmuster verstanden, der narrative Charakter

³² Jencks, Charles, *Die neuen Modernen. Von der Spät- zur Neo-Moderne*, übersetzt von Von Mühlendahl-Krehl, Nora Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1990. S.194.

³³ Kähler, Gert (Hrsg.), *Schräge Architektur und aufrechter Gang: Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn?*, (Bauwelt Fundamente 97), Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg 1993. S.106.

³⁴ Riegl argumentiert in *Aufsätze* S.63: der Zeitgeist sei eine Parallelerscheinung zum Kunstwillen.

³⁵ siehe auch Bloomer, Jennifer, *Architecture and Text: The (S)cripts of Joyce and Piranesi*, New Haven; London: Yale Univ. Press 1993.

³⁶ Bloomer, Jennifer, *ibid.* Abb. "*le Carceri*" von 1761. S126. / Eisenman bezieht sich auf Piranesi beim Arnoff Center, siehe Jencks in: AD 9,10/97. S.15.

³⁷ Kähler, *ibid.* S.100. / ich möchte auf nähere Bezüge zu Joyce's Texten hier nicht weiter eingehen.

³⁸ Wiesing, *ibid.* S.172.

konventioneller Musik wird weitgehend vermieden. Es wird versucht, aus der Musik heraus zu arbeiten, ähnlich wie dies Eisenman macht, indem er aus der Form heraus arbeitet. Der repetitive Charakter und ein dominanter Drum-beat in dieser Musik erinnern sehr an eine rituelle, ekstatische Musik, eine Musik, die auf Körper und Seele einwirkt. Durch die Einnahme von Drogen, wie zum Beispiel "Ecstasy", versuchen die jugendlichen Hörer und Hörerinnen dieser Musik das ekstatische Erlebnis noch zu steigern³⁹.

Die ekstatische Qualität ist es denn auch, die Charles Jencks dazu verleitet ein Symposium an der Royal Academy of Arts in London mit "Ecstatic Architecture – The Surprising Link" als Arbeitstitel zu versehen. Im Begleitbuch zu diesem Symposium versteht er es, in gideon-scher Weise⁴⁰ durch suggestive Bildgegenüberstellungen die Gemeinsamkeit von einer "ecstatic quality" in den unterschiedlichsten Architekturformen zu vermitteln, eine Qualität die vereinnahmt. Jencks versucht dem Begriff der Ekstase auf die Spur zu kommen, indem er das Ritual des Mevlânâordens beschreibt, einer Schule die auf den Mystiker Rumi⁴¹ zurückgeht. In diesem auf Rumi zurückgehenden Ritual wird Ekstase folgendermassen definiert; "...[Die] Eigenart dieses siebenhundert Jahre alten Rituals ist das Zusammenführen der drei fundamentalen Komponenten der menschlichen Natur, nämlich dem Verstand (durch Wissen und Gedanken), dem Herzen (durch Gefühlsausdruck, Poesie und Musik) und dem Körper (durch das Anspornen des Lebens und dem Drehen). Diese drei Elemente werden zusammenschweisst – sowohl theoretisch wie praktisch..."⁴². Dem Ansatz von Jencks folgend sind es also diese drei Elemente, die der ekstatischen Architektur gemeinsam sind. Die ekstatische Architektur regt zum Denken an, sie ergreift den Betrachter, wie dies zum Beispiel gute Poesie macht, und sie wirkt auf den Körper des Betrachters. Diese Qualitäten können aber sowohl positiv als auch negativ eingesetzt werden, schreibt Jencks doch; "[T]his holism and totality of design are also characteristic of Fascist architecture and advertisement; but then nothing that is powerful and enjoyable in culture is without its dangers."⁴³

Architektur, die vereinnahmt – drei Beispiele

Folgt man den Worten von Elisabeth Blum, die durch das Feuerwehrgebäude von Zaha Hadid angeregt wurden⁴⁴, spürt man eine Ergriffenheit durch diese Architektur, eine Ergriffenheit im obigen ekstatischen Sinne. Alle drei Elemente sind vorhanden, die *Anregung zur Reflexion*, eine Reflexion über Ästhetik, über Sinn und Zweck von Architektur und Kunst, die *poetische Komponente* (des Herzens), durch die sinnliche Wahrnehmung der Formen und Texturen, und die *körperliche Ergriffenheit* durch die ungewohnte Geometrie des Gebäudes. Diese ungewohnte Geometrie zwingt die Besucherin ständig, sich gewohnter Sehmuster zu entledigen, entzieht sich gewohnten architektonischen Kategorien. Ein Feuerwerk von Formen und deren Zusammenspiel, von Licht und Materialität entfaltet sich vor den Sinnen der

³⁹ siehe auch Jencks, Charles, *Eccstatic Architecture. The Surprising Link*, West Sussex: Accademy Ed. 1999. S.21.

⁴⁰ Jencks war Schüler von Siegfried Gideon und Rayner Banham (Faculty Biographies AIA California Council unter <http://www.aiacc.org/conferences/mdc/mdc99faculty.htm#CharlesJencks>)

⁴¹ Maulana Dschelaladdin Rumi (1207–73), Mystiker des Islam / siehe diverse Schriften v. Schimmel, Annemarie (sie war lange Zeit Professorin an der Harvard University; 1995 Friedenspreis des deutschen Buchhandels)

⁴² Dr. Çelebi, Celâleddin (21. Urgrossenkel von Rumi), *Das Ritual des Sema*, ein Informationspapier der Internationalen Mevlânâ Stiftung Schweiz, übersetzt von Cunz, Peter.

⁴³ Jencks, 1999, *ibid.* S.22.

⁴⁴ Blum, Elisabeth, *Ein Haus, ein Aufruhr*, Braunschweig / Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn 1997.

Besucherin. Das Gebäude vereinnahmt die Sinne und zwingt zu einem neuen, vorurteilslosen Verständnis, es ist Architektur in ihrer höchsten Form. Blum unterstreicht dies im folgenden Zitat von John Dewey: "[D]ie moralische Funktion der Kunst besteht im Beseitigen von Vorurteil, die Schuppen entfernen, die das Auge vom Sehen abhalten, die Schleier wegreißen, die Gewohnheit und Brauch geschuldet sind, und die Kraft wahrzunehmen vervollkommen"⁴⁵. Diese Qualität des Gebäudes, kombiniert mit der oben geschilderten sinnlichen Komponente, die auch im Text von Blum ständig präsent ist, macht diese Architektur zur "ecstatic architecture".

Jencks erfährt ähnliches im Guggenheim Museum von Frank Gehry in Bilbao. Sein Verstand schweift dabei zu den Erkenntnissen der Chaosforschung⁴⁶. Er erkennt in diesem Bau eine fraktale Welt, eine Welt von selbstähnlichen Gebilden, gehüllt in eine Aussenhaut, ähnlich der eines Fisches oder Reptils. Die Formen im Gebäude wechseln ständig, erwecken Interesse, provozieren zu Reaktionen und vereinnahmen die Sinne. Kaum ein Besucher kann sich der Formenwelt dieses Gebäudes entziehen. Die Gallerieräume des Museums sind zwar alle weiss und rechteckig wie die der Moderne, doch hat jeder Raum seine eigenen Abmessungen, seine eigene Qualität. Jencks schreibt; "Gehry challenges rather than overthrows Modernism, and in this mixed attitude he may be perceived as the typical Post-Modernist"⁴⁷. Das Gebäude als solches sitzt gekonnt an prominenter Stelle im Stadtbild. Die äussere Form fügt sich in die Hügellandschaft im Hintergrund ein, wird Teil der Landschaft. Es ist ein Gebäude das mit "explosion of light", "a starburst of energy", "overlapping waves" und ähnlichen Metaphern betitelt wird, ein Gebäude, das für Jencks ein Paradebeispiel von ekstatischer Architektur ist; "[it] typically crosses boundaries, merges categories and concentrates on itself – its own internal world". Diese Selbstbezogenheit, die das Gebäude zum Monument macht, ist ein wichtiges Element für die *Ekstase* dieser Architektur, eine Eigenschaft, die der von Sozialutopien geprägten Moderne fremd war und damit eine postmoderne Eigenschaft einer pluralistischen Gesellschaft darstellt.

Auch das Arnoff Center for Design and Art der Universität of Cincinnati von Peter Eisenman gehört für Jencks in die Kategorie der ekstatischen Architektur. Die Volumina des neuen Gebäudes schieben sich wie geologische Formationen über das bestehende Gebäude und erzeugen so eine spannungsvolle Situation. Nach mehrmaligen Besuchen wurde es Jencks klar, dass die Qualität dieses Gebäudes im Massstab liegt, einem Massstab, der dem Menschen angepasst ist. Die Abfolge der Innenräume, ein komplexes Gefüge von Formen und Räumen, und deren Farbgebung, "wave in and out of each other like a tartan, or snake and tilt against each other like shreds after an avalanche. The logic behind these shuttering cubes – and Eisenman, like Palladio, invites the user to become involved in the high game of architecture – is a colour code marking the design process"⁴⁸, zu dessen Entschlüsselung der Besucher angeregt wird. Doch entgegen einer Roccoco-Architektur, oder der Farbigkeit der Architektur von Robert Adam, an die sich Jencks erinnert fühlt, geht es Eisenman sicherlich nicht um den Eindruck von Harmonie. Sein Ziel ist es zu schockieren, "to decentre perspective", keinen Punkt im Gebäude zu privilegieren, Kategorien zu verwischen, wie diejenige zwischen dem Altbau und dem neuen Gebäudeteil. Eisenman selbst spricht davon, dass er die widersprüchliche Perspektive eines Piranesi erzeugen wollte. Es handelt sich also auch bei dieser Architektur um "ecstatic architecture", eine Architektur die auf die Sinne einwirkt, die auf den Körper des Betrachters abzielt, die den Besucher zur Reflexion, zur Entschlüsselung der räumlichen

⁴⁵ Blum, *ibid.* S.41.

⁴⁶ Jencks, Charles, "Landform Architecture" in: *Architectural Design*, Vol. 67, Sept./Okt. 1997. S.28ff.

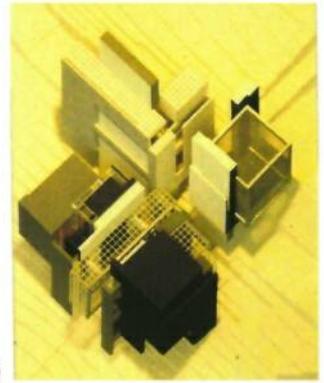
⁴⁷ Jencks, 1999, *ibid.* S.167ff.

⁴⁸ Jencks, Charles in: *Architectural Design*, Vol. 67, Sept./Okt. 1997.

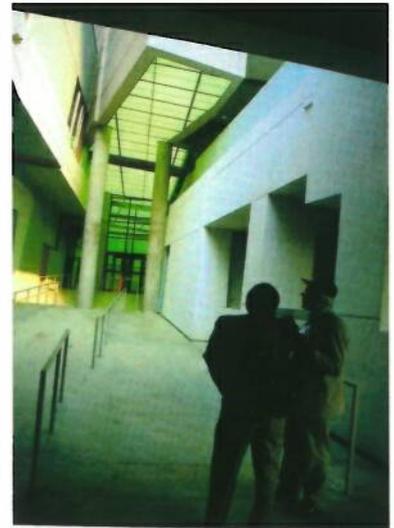
Peter Eisenman, Arnoff Center for Design and Art University of Cincinnati, 1985-89



House II, 1969



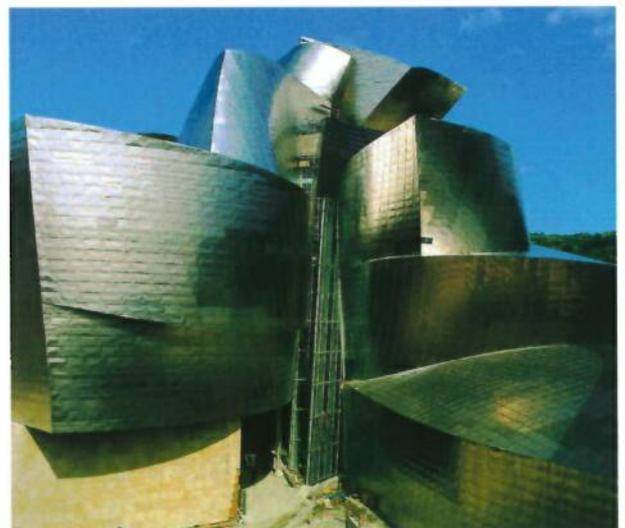
House X, 1980



Frank Gehry, Guggenheim Museum Bilbao, 1997



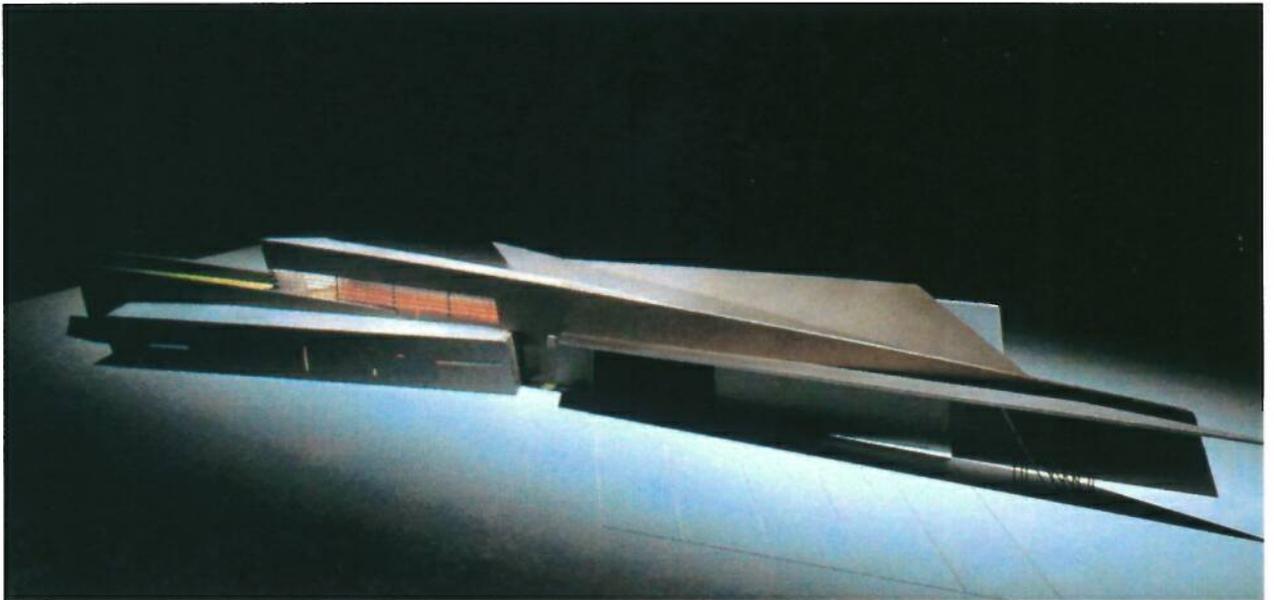
Fischobjekt aus Colorcore



Zaha Hadid, Feuerwehrgebäude für Vitra in Weil am Rhein, 1993



Moonsoon Bar, Sapporo



Strategien anregt.

Diese drei Beispiele illustrieren die Stossrichtung dieser neuen Architektur. Sie hat sich zur Aufgabe gemacht, den Benutzer zu fesseln, sinnlich zu vereinnahmen. Dies gelingt ihr durch bewusste Verwendung von Materialien, Farben und Formen, die eine Komplexität und Widersprüchlichkeit erzeugen. Diese Widersprüchlichkeit wird dann so weit getrieben, dass sich eine Irritation beim Betrachter einstellt, einer der typischen Aspekte, der diese Architektur "deconstructive" macht, der den Betrachter aus der Bahn wirft und ihn zu einer aktiven, vorurteilslosen Wahrnehmung drängt. In diesem Prozess wird der Benutzer, die Benutzerin als rationales, sinnliches und körperliches Wesen angesprochen. Das Gebäude springt quasi den ganzen Menschen an, vereinnahmt ihn, verstzt ihn in einen ekstaseähnlichen Zustand, um mit Jencks zu sprechen. Dabei werden gewohnte Kategorien von Architektur über Bord geworfen, wird Architektur um deren Willen inszeniert. Das Entscheidende allerdings, das die Qualität dieser Architektur ausmacht und sie von billigen Kopien absetzt, ist ein Drang, die Welt zu ergünden mittels der Architektur, verstanden als Kunst. Es ist das rigelsche Kunstwollen, das sich in dieser Architektur manifestiert, das sie zur Kunst erhebt, *die die Kraft wahrzunehmen vervollkommenet*. Allerdings, so meine ich, funktioniert diese Architektur nur vor dem Hintergrund von Gewohnheit, Brauch und Konventionen, die sie zu Hinterfragen trachtet. Sie ist ein Spiegel der Zeit und läuft parallel zu anderen Zweigen von Kulturschaffen. Sie geht einher mit einem postmodernen Wissenschaftsverständnis, das durch ein verändertes Verständnis der Welt, das das Hauptaugenmerk auf Prozesse, dynamische Strukturen richtet, geprägt ist. Es ist eine "architecture of the jumping universe", um abschliessend nochmals einen Begriff von Jencks zu benutzen.

Schlussfolgerung

Der Beginn des Dekonstruktivismus in der Architektur muss als Reaktion auf das Scheitern der Moderne betrachtet werden. Dabei griffen die Architekten auf Strömungen der Kunst des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts zurück, wie zum Beispiel den Dadaismus oder die russischen Konstruktivisten, wie dies Mark Wigley und E.M. Farrelly plausibel nachweisen konnten⁴⁹. Erste Versuche aus der Sackgasse herauszufinden, in die die Moderne geraten war, wurden in Amerika gemacht. Dabei fand die Gruppe der "New York Five" grosse Beachtung, und besonders Peter Eisenman nahm zusehends eine wichtige Stellung im Diskurs um eine veränderte Architekturauffassung ein. Er war Mitbegründer der "Cooper Union", einer Architekturschule in New York, an der weitere prominente Vertreter des Dekonstruktivismus wirkten, die dann ihrerseits die "Architectural Association" in London zu einem weiteren wichtigen Zentrum des Dekonstruktivismus machten.

Dass gerade in Amerika der Schritt aus der Krise der Moderne vollzogen wurde, hängt mit dessen Geschichte, den "yankee virtues" und sicherlich mit dessen Abstand zu Europa, dem Zentrum der Moderne, zusammen. Collin Rowe sah die Gründe für die Krise der Moderne im Scheitern der Sozialutopie, als einem zentralen Pfeiler der theoretischen Grundlagen der Moderne, und im Auseinanderdivergieren von Theorie und Praxis der Moderne. Robert Venturi lokalisierte ein zentrales Problem der Moderne in deren Verwendung einer lediglich von einer Elite verstandenen Symbolik und einer an Komplexität und Widersprüchlichkeit armen

⁴⁹ aber zum Beispiel der Expressionismus, die gläserne Kette um Paul Scheerbarth, das Bauhaus, etc. haben sicherlich auch gewissen Einfluss ausgeübt.

formalen Sprache. Damit legte Venturi den Grundstein, für eine Architektur die deren Symbolhaftigkeit bewusst artikulierte und die sich dem Geschmack einer breiten Masse verpflichtet fühlte. Sie geriet aber bald selbst auch in eine Krise. Sie erlag den eigenen Grundlagen, verfiel dem Kommerz einer Massenkultur und wurde zur sinnentleerten reinen Stilhülse. Die Bedeutung dieser Architekturströmung, für die Charles Jencks den Begriff der PostModerne prägte, darf aber nicht unterschätzt werden. E.M. Farrelly begriff die PostModerne als wichtiges Zwischenstadium auf dem Weg zu einer neuen Architektur, zum Dekonstruktivismus.

Charakteristisch für die Architekten des Dekonstruktivismus war und ist deren Überschreiten der Grenzen zu anderen Disziplinen, zur Literatur und Philosophie. Der Begriff der "deconstruction" von Jaques Derrida löste einen philosophischen Diskurs über Architektur und Sprache aus. Die Auseinandersetzung mit Sprache, mit der Architektur als Sprache, nahm grossen Raum in der architektonischen Debatte ein, und es verwundert denn auch nicht dass die angelsächsische Literaturkritik Einfluss auf die Architektur ausübte. James Joyce und dessen Umgang mit Sprache, die Dezentrierung der Wirklichkeit in seinen Werken, der formale Umgang mit Schriftzeichen und deren "vocale meaning" übten auf die Vertreter einer dekonstruktivistischen Architektur grosse Anziehungskraft aus. Die Auffassung der Wirklichkeit der Dekonstruktivisten geht weitgehend einher mit derjenigen einer, zwar veränderten, Naturwissenschaft, läuft parallel zu Vorgängen anderer Kulturerscheinungen, geht also auf im Geist der Zeit.

Charles Jencks sieht die Kraft der dekonstruktivistischen Architektur in deren "ekstatischen" Qualität, einer Qualität die den ganzen Menschen anspricht, ja ihn vereinnahmt mit Körper, Geist und Seele. Es ist eine subtile Mischung aus rationaler und sinnlicher Architektur, die zum Überdenken von Konventionen, Gewohnheiten verleitet. Gewohnheiten, die die Kraft wahrzunehmen trüben, die den Blick auf die Wirklichkeit verstellen. Es ist eine Architektur, die vereinnahmt und zu einer vorurteilslosen Wahrnehmung verführen will.

Anhang

Bibliografie

- Benjamin, Andrew (Hrsg.), *Philosophy and Architecture*, (Journal of Philosophy and the Visual Arts), New York und London: St.Martins Press und Academy Editions 1990.
- Bloomer, Jennifer, *Architecture and Text: The (S)cripts of Joyce and Piranesi*, New Haven und London: Yale University Press 1993.
- Blum, Elisabeth, *Ein Haus, ein Aufruhr*, Braunschweig und Wiesbaden: Friedrich Vieweg & Sohn 1997.
- Broadbent, Geoffrey, *Deconstruction. A Student Guide*, hrsg. Andreas Papadakis, (UIA Journal of Architectural theory and Criticism), Nr. 1:2, London: Academy Editions 1991.
- Davidson, Cynthia C. (Hrsg.), *Eleven Authors in search of a Building*, New York: Monacelli Press, Inc. 1996.
- Frampton, Kenneth & Rowe, Colin, *Five Architects. Eisenman Graves Gwathmey Hejduk Meier*, New York: Oxford University Press 1975.
- Jencks, Charles, *The Architecture of the Jumping Universe. A Polemic: how Complexity Science is Changing Architecture and Culture*, London: Academy Editions 1995.
- Jencks, Charles, *Die neuen Modernen. Von der Spät- zur Neo-Moderne*, übersetzt von Von Mühlendahl-Krehl, Nora Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1990.
- Jencks, Charles, *Ecstatic Architecture. The Surprising Link*, West Sussex: Academy Editions 1999.
- Jencks, Charles, *The Post-Modern Reader*, London und New York: Academy Editions und St Martin's Press 1992.
- Jencks, Charles & Kropf, Karl, *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, West Sussex: Academy Editions 1997.
- Johnson, Philip & Wigley, Mark, *Deconstructivist Architecture*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art New York, London: Thames & Hudson 1988.
- Libeskind, Daniel, *Kein Ort an seiner Stelle: Schriften zur Architektur - Visionen für Berlin*, hrsg. Angelika Stepken, Dresden und Basel: Verlag der Kunst 1995.
- Libeskind, Daniel, *Between Zero and Infinity*, New York: Rizzoli International Publications, Inc 1981.
- Lillyman, William & Moriarty, Marlilyn & Neuman, David (Hrsg.), *Critical Architecture and Contemporary Culture*, New York Oxford: Oxford University Press 1994.
- Papadakis, Andreas C. (Hrsg.), *Deconstruction III*, 2. Aufl., (Architectural Design Profile) No.87 London: Academy Editions 1995.
- Spens, Michael (Hrsg.), *AR 100. The Recovery of the Modern. Architectural Review 1980-1995: Key Text and Critique*, Oxford: Butterworth -Heinemann 1996.
- Studio Libeskind & Binet, Hélène, *Jüdisches Museum Berlin. Architekt Daniel Libeskind*, mit einem Fotoessay von Hélène Binet, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 1999.
- Venturi, Robert, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, übersetzt von Schöllwöck, Heinz, (Bauwelt Fundamente 50), Braunschweig und Wiesbaden: Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft 1978.
- Venturi, Robert & Scott Brown, Denise & Izenour, Steven, *Learning from Las Vegas*, 13. Aufl., Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 1994.
- Wiesing, Lambert, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, hrsg. Burghard König, (rororo Enzyklopädie), Reinbek b. Hamburg: Rowohlt's Taschenbuch Verlag 1997.
- Wigley, Mark, *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom*, übersetzt von Rochow, Christian, Basel: Birkhäuser Verlag 1994.