Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 83 (1996)
Heft: 3: Raum auf Zeit? = Au temps l'espace? = Space for a time?

Artikel: Architektur im Zeitalter der elektronischen Medien
Autor: Eisenmann, Peter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-63006

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Architektur im Zeitalter der elektronischen Medien

Mehr als einen theoretischen Überbau formuliert Eisenman kritische, bisweilen provozierende Essays zu unterschiedlichsten – ideologischen, philosophischen und innerarchitektonischen – Fragen. Der Zusammenhang mit den Bauten und Entwürfen ist bisweilen direkt oder aber nur angedeutet bis rätselhaft verschlüsselt.

Im folgenden Beitrag ist Eisenman davon überzeugt, dass aus seinen theoretischen Gedanken nicht bloss ein Wandel entwerferischer Konventionen folgt, sondern der Bruch mit sämtlichen Architekturtraditionen. Die Mediatisierung von Bildern und Informationen erzeuge neue Sehgewohnheiten und eine Perzeption, die tendenziell verunmögliche, Gegenstände zu interpretieren und zu gestalten. Die Vergegenständlichung von Bedeutungen, welche die entwerferische Tradition kennzeichne, löse sich zwangsläufig in Simulationen auf. Eisenmans eigene Antworten auf die von ihm beschriebenen Herausforderungen bleiben ebenso vieldeutig wie eigensinnig; oft verdinglicht er philosophische Topoi in Entwurfsstandards.

■ L'essai critique et parfois provocant rédigé par Eisenman, qui traite des questions idéologiques, philosophiques et inhérentes à l'architecture les plus diverses, est plus qu'une construction théorique. La référence aux bâtiments et projets est parfois directe ou seulement suggérée ou même énigmatiquement codée.

Dans l'article qui suit, Eisenman se montre persuadé que ses pensées théoriques ne seront pas seulement suivies par une évolution des conventions de projet, mais par une rupture de toutes les traditions architecturales. La médiatisation des images et des informations engendre de nouvelles habitudes de vision et une perception qui, tendanciellement, rend l'interprétation et la mise en forme d'objet impossible. La matérialisation de significations qui caractérise le projet traditionnel se réduit inéluctablement à des simulations. Les réponses que propose Eisenman et les défis qu'il décrit restent pourtant des affirmations à la fois ambiguës et personnelles, souvent en matérialisant de situations philosophiques en standards de projet.

■ Eisenman's critical and sometimes provocative essays on widely differing issues – ideological, philosophical and architecture-inherant – are more than a mere theoretical superstructure, and their connections with specific buildings and designs are direct, intimated or enigmatically coded.

In the following article, Eisenman declares himself convinced that his theoretical concepts represent not a mere change in the conventions of architectural design but in a break with all architectural tradition. The ubiquitous presence of the media as a vehicle for images and information creates new habitual ways of seeing and a kind of perception which has a tendency to make the interpretation and design of objects impossible. The concretisation of meanings which characterizes the traditions of design inevitably disperses into simulation. Eisenman's own answers to the challenges which he describes remain as ambiguous as they are intransigent, often materializing philosophical topoi as design standards.

Der Beitrag ist eine leicht gekürzte Version. Die deutsche Übersetzung stammt von Martina Kögel und Ullrich Schwarz; sie wurde im Hinblick auf eine kürzlich erschienene empfehlenswerte Sammlung von Eisenmans wichtigen Texten verfasst (Peter Eisenman: «Aura und Exzess. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur», hrsg. von Ullrich Schwarz; Passagen Verlag, 1995, Wien).

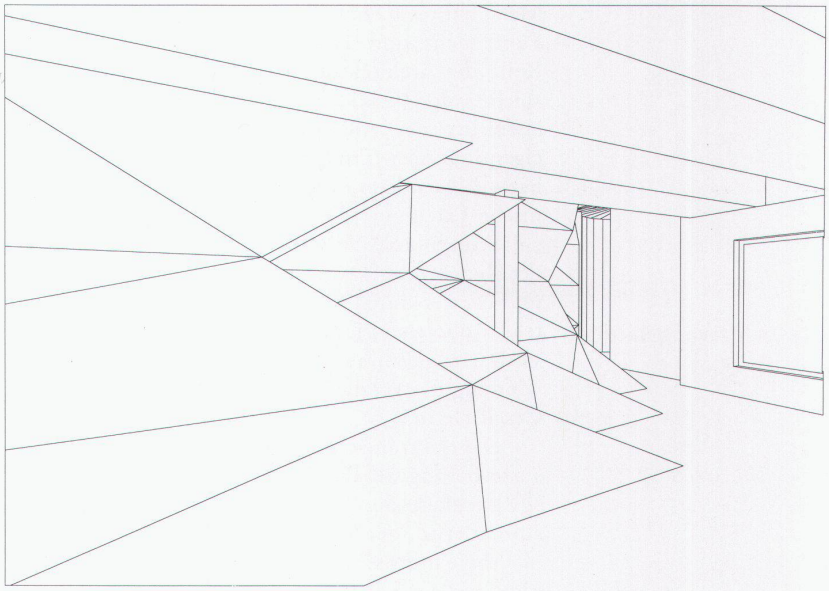
■ Cet article est une version légèrement abrégée. La traduction allemande est due à Martina Kögel et Ullrich Schwarz; elle a été rédigée dans le cadre de la parution récente d'une collection de textes importants et vivement recommandables d'Eisenman (Peter Eisenman: «Aura et excès. Sur le dépassement de la métaphysique de l'architecture», publié par Ullrich Schwarz; éditions Passagen, 1995, Vienne).

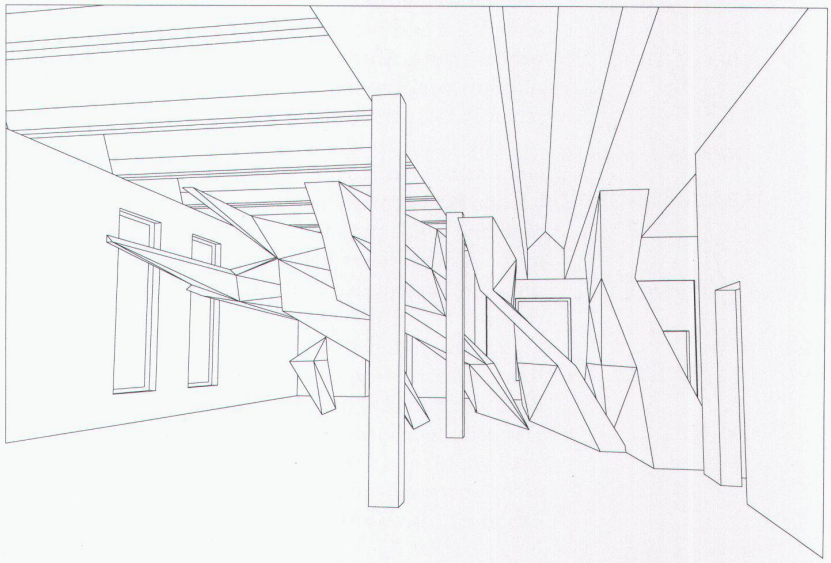
■ This article appears in a slightly shortened version. The German translation was carried out by Martina Kögel and Ullrich Schwarz for a recently published, recommended collection of Eisenman's important texts (Peter Eisenman: "Aura und Exzess. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur", edited by Ullrich Schwarz and published by Passagen Verlag, Vienna 1995).

In den fünfzig Jahren seit dem Zweiten Weltkrieg hat ein Paradigmenwechsel stattgefunden, der eine nachhaltige Wirkung auf die Architektur gehabt haben müsste: der Wechsel vom mechanischen zum elektronischen Paradigma. Diese Veränderung kann leicht verstanden werden, wenn man die Rolle des menschlichen Subjekts in bezug auf die zwei grundlegenden Reproduktionsverfahren, Photographie und Telefax, vergleicht; wobei das Photo zum mechanischen, das Telefax zum elektronischen Weltbild gehört.

Bei der photographischen Reproduktion behält das Subjekt noch eine kontrollierende Rolle in der Interaktion mit dem Objekt. Eine Photographie kann mit mehr oder weniger Kontrast, Textur oder Schärfe entwickelt werden. Man kann von ihr sagen, dass sie noch der Kontrolle der menschlichen Vorstellung unterliegt. Somit behält das menschliche Subjekt seine diskursive Funktion als Interpret. Das Telefax jedoch bedarf der Interpretationsarbeit des Menschen nicht mehr, da die Reproduktion ohne die Möglichkeit der Kontrolle oder einer Einflussnahme abläuft. Darüber hinaus stellt das Telefax auch den Begriff der Originalität in Frage. Während bei einer Photographie die Originalreproduktion noch einen bevorzugten Wert behält, gibt es beim Versand eines Telefax zwar noch ein Original, das aber keinen besonderen Wert besitzt, denn es wird nicht mehr versandt. Die gegenseitige Entwertung von Original und Kopie ist aber nicht die einzige Veränderung, die das elektronische Zeitalter hervorgerufen hat. Das Wesen dessen, was wir für die Wirklichkeit unserer Welt halten, wurde durch das Eindringen der Medien in die Alltagswelt grundlegend in Frage gestellt. Denn unter Realität verstanden wir, dass sie aus unserer Sicht interpretierbar und gestaltbar sein sollte.

Wie haben nun diese Entwicklungen die Architektur beeinflusst? Da sie der traditionelle Vergegenständlichungsort für Werte und sogenannte harte Tatsachen war, kann man annehmen, dass die Veränderungen sehr gross gewesen sein müssen. Dies ist aber keineswegs der Fall, denn die Architektur scheint sich nur wenig verändert zu haben. Dieser Umstand macht eine genaue Untersuchung erforderlich, da die Architektur immer der Inbegriff dessen war, was als Realität verstanden wurde.





Die drei aktuellsten Projekte des Büros Eisenman Architekten, New York
■ Les trois projets les plus récents du bureau Eisenman architectes, New York
■ The three most recent projects from the office Eisenman Architects, New York

Installation für die Triennale in Mailand, 1996
■ Installation pour la Triennale à Milan, 1996
■ Installation for the Triennale in Milan, 1996

Metaphern wie Haus und Heim, Ziegel und Mörtel, Fundament und Dach verweisen darauf, welche Rolle die Architektur bei der Bestimmung dessen spielte, was Wirklichkeit sei. Daher sollte eine Veränderung des Alltagsverständnisses von Realität eigentlich Auswirkungen auf die Architektur gehabt haben. Dazu kam es jedoch nicht, weil das mechanische Paradigma die Grundvoraussetzung der Architektur bildete. Sie war die sichtbare Verkörperung der Überwindung von Naturkräften wie Schwerkraft und Wetter durch mechanische Mittel. Die Architektur überwand jedoch nicht nur die Schwerkraft, sie war zugleich auch das Monument dieser Überwindung; sie war die Verkörperung der Weltsicht der Gesellschaft.

Das elektronische Zeitalter stelit eine grosse Herausforderung an die Architektur dar, da jetzt die Wirklichkeit durch Medien und Simulation bestimmt wird, der Schein mehr als das Sein gilt, das Sichtbare mehr als das, was ist. Dabei handelt es sich nicht um ein Sehen, wie wir es bisher kannten, sondern um eines, das nicht mehr zur Interpretation fähig ist. Was wir sehen und wie wir sehen, wird durch die Medien radikal uneindeutig. Die Architektur hat sich gegen dieses Problem gesperrt, da sie seit der Einführung der Perspektive in den architektonischen Raum im 15. Jahrhundert von der Mechanik des geometrisierten Sehraums beherrscht worden war. Deshalb geht sie auch davon aus, dass die rationalisierte Raumanschauung für ihren Prozess vorrangig und ihm in gewisser Weise auch wesenhaft ist und nicht etwas darstellt, das hinterfragt werden kann. Und gerade dieses traditionelle Verständnis von Raumanschauung wird vom elektronischen Paradigma in Frage gestellt.

Die Raumanschauung wurde zumeist im Sinne eines mathematisierten Sehraums verstanden. Wenn ich den Begriff mathematisierter Sehraum verwende, so meine ich damit jene besondere Weise des Sehens, durch welche dieses mit dem Denken und das Auge mit dem Verstand verbunden ist. In der Architektur verweist es auf die besondere Weise der Wahrnehmung, die mit der monokularen, perspektivischen Raumkonstruktion verknüpft ist. Der monokulare Blick des Subjekts in der Architektur ermöglicht die Darstellung aller Projektionen des Raumes auf einer einzigen planimetrischen Ebene. Es ist deshalb auch nicht überraschend, dass die Perspektive, durch ihre Fähigkeit, die Wahrnehmung von räumlicher Tiefe auf einer zweidimensionalen Fläche zu definieren und darzustellen, in der Architektur ein bereitwilliges Anwendungsfeld fand. Und es wundert ebensowenig, dass sich die Architektur sehr schnell dieser einäugigen, rationalen Sehweise anpasste – mit ihrem eigenen Körper. Der Raum wurde, welcher Stil auch immer vorherrschte, als verständliches Konstrukt geschaffen, das um räumliche Elemente wie Achsen, Plätze, Symmetrien usw. angeordnet wurde. Die Perspektive ist in der Architektur noch weitaus wirksamer als in der Malerei, da ein dringendes Verlangen des Auges *und* des Körpers besteht, sich im Raum durch Einführung einer rationalen, perspektivischen Ordnung orientieren zu können. So war es nicht ohne Grund, dass Brunelleschis Erfindung der Zentralperspektive zeitlich mit dem Übergang vom theologischen und theozentrischen Weltbild zum anthropomorphen und anthropozentrischen Weltbild zusammenfiel. Die Perspektive wurde zum Hilfsmittel, durch welches sich das anthropozentrische Raumbild in der Architektur vergegenständlichte, die diesem Paradigmenwechsel folgte.

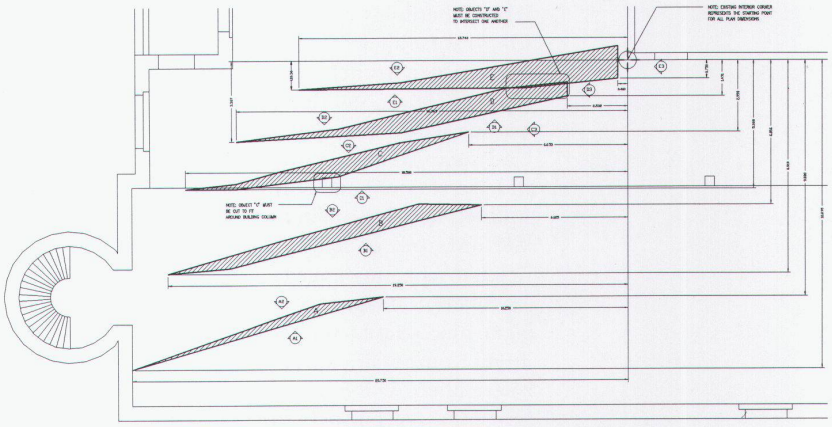
Die Auswirkungen von Brunelleschis Projektionssystem waren jedoch tiefgreifender als alle folgenden Stilwechsel, denn es begründete die auf das Subjekt bezogene rationalisierte Raumanschauung als den dominanten Diskurs in der Architektur vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Trotz wiederholter Stilwechsel von der Renaissance bis zur Postmoderne und trotz der vielen gegenläufigen Versuche, blieb das sehende menschliche Subjekt – einäugig und anthropozentrisch – der wichtigste diskursive Begriff der Architektur.

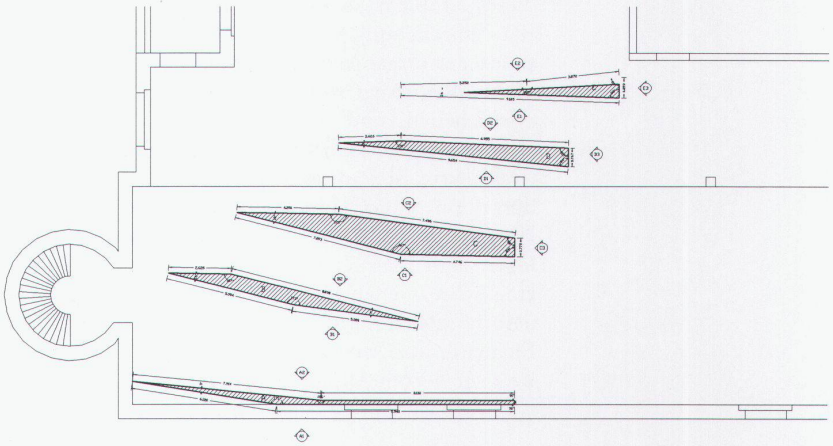
Die Tradition der planimetrischen Projektion dauerte in der Architektur unangefochten fort, da sie das Projizieren des dreidimensionalen Raumes auf zwei Dimensionen und somit sein Verständnis ermöglichte. In anderen Disziplinen gab es – vielleicht schon seit Leibniz, aber mit Sicherheit seit Sartre – wiederholte Versuche, die problematischen Eigenschaften, die dem rationalisierten Raumbild innewohnen, aufzuzeigen; der Architekturdiskurs hingegen wurde weiterhin von der Beziehung Auge–Verstand beherrscht.

Martin Jay hat in einem Aufsatz mit dem Titel «The Crisis of the Ancien Scopic Regime» geschrieben, dass die «barocke Seherfahrung eine stark ausgeprägte taktile oder haptische Qualität besitzt, welche sie vor dem absoluten Zentrismus des Auges

ihres kartesianischen, perspektivistischen Rivalen bewahrte». Norman Bryson formuliert in seinem Artikel «The gaze in the expanded field» die Vorstellung des Blicks (le regard) als das Zurückblicken des Anderen. Er untersucht den Blick (gaze) in bezug auf Sartres Begriff des Anderen in «Das Sein und das Nichts» und Lacans Begriff der Dunkelheit, die den sichtbaren Raum durchdringt. Von Lacan stammt auch die Vorstellung eines zurückblickenden Raumes, den er mit einer Störung im Gesichtsfeld der Vernunft vergleicht.

Die Architektur hat von Zeit zu Zeit versucht, ihre rationalisierende Sehweise zu überwinden. Betrachtet man zum Beispiel die Kirche San Vitale in Ravenna, so kann die einzelne Säule, die beinahe den Eingang versperrt, oder das unvollständige Kreuzgewölbe als ein Versuch gewertet werden, den Übergang von einer heidnischen zu einer christlichen Architektur darzustellen. Ähnliche Effekte erzeugte Piranesi in seinen Architekturdarstellungen. Er unterwarf das einäugige Subjekt gleichsam einer optischen Zerlegung, indem er Perspektivdarstellungen mit mehreren Fluchtpunkten erzeugte, so dass keine Möglichkeit bestand, das Gesehene zu einem einheitlichen Ganzen zu verknüpfen. In gleicher Weise versuchte der Kubismus eine Brechung in die Beziehung zwischen einäugigem Subjekt und Objekt einzuführen. Es war dem Subjekt nicht länger möglich, das Bild mit Hilfe der Perspektive sinnvoll zu deuten. Der Kubismus verwendete eine nicht mehr nur monokulare Perspektive: er flachte die Objekte zu den Kanten hin ab, stellte sie auf den Kopf und stellte die Stabilität der Bildebene in Frage. Die Architektur versuchte ähnliche Störungen durch den Konstruktivismus und ihre eigene, wenngleich normalisierte Ausformung des Kubismus – den Internationalen Stil – zu erzeugen. Diese Werke hatten aber nur ein kubistisches oder modernes *Aussehen,* das Subjekt selbst blieb dabei jedoch in einer tiefsitzenden anthropozentrischen Stabilität verankert, bequem, aufrecht und an seinem angestammten Platz auf ebenem Grund. Im Verhältnis von Subjekt und Objekt gab es keine Verschiebung. Wenn das Objekt nunmehr ein anderes Aussehen hatte, so gelang es ihm dennoch nicht, das betrachtende Subjekt zu erschüttern. Obwohl die Gebäude gelegentlich axonometrisch oder isometrisch und nicht perspektivisch konzipiert waren, kam es dennoch zu keiner konsequenten Veränderung der Position des Subjekts. Dies





Ebene 00
■ Niveau 00
■ Level 00

Ebene 5.06
Niveau 5.06
■ Level 5.06

gelang allerdings in vielen Fällen der modernen Plastik, insbesondere dem Minimalismus: so zum Beispiel in den frühen Arbeiten von Robert Morris, Michael Heizer und Robert Smithson. Diese Ansätze wurden jedoch nie in der Architektur aufgegriffen. Und somit drängt sich folgende Frage auf: Warum widersetzte sich die Architektur den in anderen Disziplinen stattfindenden Entwicklungen? Und weiter: Warum wurde in der Architektur nie das Thema der Raumanschauung angemessen behandelt?

Man kann sagen, dass die Architektur dieses Problem nie adäquat durchdacht hat, weil sie immer ihrem Konzept des Subjekts und der vier Wände verhaftet blieb. Die Architektur hat wie keine andere Disziplin den perspektivischen Blick konkretisiert. Die Hierarchie, die dem architektonischen Raum innewohnt, setzt als eine Struktur für das geistige Auge ein. Vielleicht ist es gerade der Gedanke der *Interiorität* als einer Rangordnung zwischen Innen und Aussen, der dazu führt, dass die Architektur sich immer selbstverständlicher und immer konservativer in Begriffen des rationalisierten Sehraums definiert. Die Interiorität der Architektur erzeugt weit mehr als jeder andere Diskurs eine durch die Unterscheidung von Innen und Aussen formulierte Hierarchie der Raumanschauung. Die Tatsache, dass man sich in Architektur, anders als bei der Musik oder der Malerei, sowohl innen als auch aussen befindet, machte ein derartiges Selbstverständnis notwendig. Solange die Architektur es aber ablehnt, das Thema der Ordnung des Raumbildes aufzugreifen, verbleibt sie innerhalb eines aus der Klassik oder aus der Renaissance stammenden Diskurses.

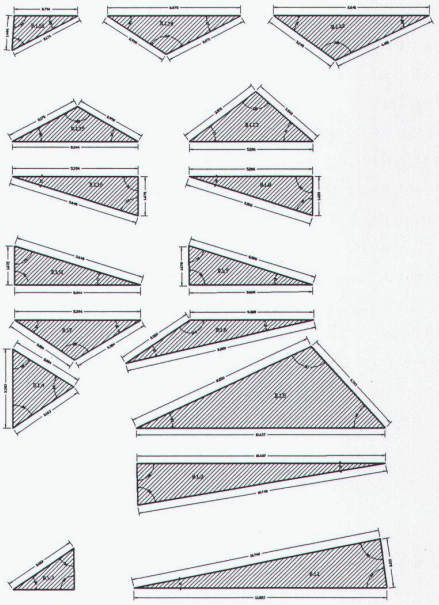
Was würde es nun für die Architektur bedeuten, dieses Problem zu behandeln? Die rationalisierte Raumanschauung kann im Grundsatz als eine Methode der Organisation des Raums und seiner Elemente bezeichnet werden. Es ist eine Weise, etwas *an*zuschauen, und legt ein bestimmtes Verhältnis zwischen einem Subjekt und einem Objekt fest. Die Architektur ist traditionell so strukturiert, dass jede durch ein Subjekt besetzte Position sich verstehen lässt in bezug auf eine bestimmte räumliche Typologie, zum Beispiel eine Rotunde, ein Querschiff, eine Achse oder einen Eingang. Die Architektur wird jedoch, gleichgültig welches dieser typologischen Elemente zur Anwendung kommt, immer nur als *Bildschirm* zum Anschauen entwickelt.

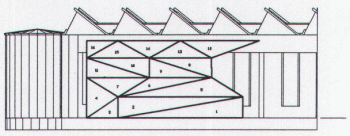
Der Gedanke des *Zurückschauens* führt zu einer Erschütterung des anthropozentrischen Subjekts. Damit ist nicht gemeint, dass das Objekt zu einem Subjekt wird, dass man es anthropomorphisiert. Im Zurückblicken aktualisiert sich die Möglichkeit, das Subjekt von der Rationalisierung des Raumes zu lösen. Mit anderen Worten, es erlaubt dem Subjekt, das Bild eines Raums zu erlangen, das auf der Basis des normalisierenden, klassizistischen oder traditionellen Konzepts der Raumanschauung nicht vorstellbar wäre; nämlich das Bild eines anderen Raums, der auf das Subjekt *zurückblickt.* Ein möglicher erster Schritt in der Bestimmung dieses *anderen* Raums wäre eine Trennung dessen, was man sieht, von dem, was man weiss – eine Trennung des Auges vom Verstand. Ein weiterer wäre, den Raum durch Einschreibung so zu prägen, dass er potentiell auf das Subjekt zurückblicken kann. Man kann von jeder Architektur sagen, dass sie bereits eine *Inschrift* trägt. Fenster, Türen, Balken und Säulen sind Formen der Einschreibung. Sie machen die Architektur kenntlich und erkennbar, sie verstärken die Rationalisierung des Sehens. Da kein Raum ohne eine solche Einschreibung ist – wir sehen kein Fenster, das wir nicht auf die Idee des Fensters beziehen –, kann diese Form der Einschreibung für wesenhaft und sogar notwendig für Architektur gehalten werden. Um ein Zurückblicken hervorzurufen, muss man nochmals den Begriff der Einschreibung überprüfen. Im Barock und im Rokoko bestand sie in den Stuckverzierungen, durch welche die traditionellen Formen funktionaler Einschreibung allmählich undeutlich wurden. Diese Form der *dekorativen* Inschrift wurde als zu exzessiv angesehen, wenn sie nicht durch eine Funktion bestimmt war. Aufgrund der Überzeugungskraft der funktionalen Einschreibung tendiert die Architektur dazu, dieser Form des Exzessiven in einer Weise zu widerstreben, die unter den Künsten einzigartig ist. Die Anomalie der Säule in San Vitale bestimmt den Raum auf eine für damalige Augen sehr ungewöhnliche Weise. Dasselbe trifft auch für die Stützen im Treppenhaus des Wexner Centers zu. Diese Inschriften sind aber zumeist ein Ergebnis von Entwurfsabsichten, der Willensakt eines auktorialen subjektiven Ausdrucks, durch den nur das alte System der visuellen Ordnung wieder eingesetzt wird. Um dieses aber zu erschüttern, könnte eine Inschrift nötig sein, die von einem Text stammt, der ausserhalb liegt und der weder vorrangig durch eine entwurfliche Gestaltungsvorstellung noch durch Funk-

tion bestimmt ist. Wie kann aber solch eine Einschreibung eines von aussen kommenden Textes in den Raum übersetzt werden?

Stellen wir uns für einen Augenblick vor, es sei eine Architektur analog zum Möbiusband denkbar, wobei zwischen dem Innen und dem Aussen ein kontinuierlicher Zusammenhang besteht. Was wären die Folgen für das klassisch geometrisierte Raumbild? Gilles Deleuze hat solch eine Möglichkeit der Kontinuität durch seinen Begriff der Faltung entwickelt. Für Deleuze drückt der gefaltete Raum ein neues Verhältnis zwischen den Grundkategorien der traditionellen Sehweise aus – wie zum Beispiel zwischen Vertikalität und Horizontalität, Figur und Grund, Innen und Aussen. Anders als der Raum der klassischen Sehordnung überwindet der Gedanke des gefalteten Raums die Wahrnehmungsfixierung zugunsten einer zeitlichen Modulation. Durch die Faltung wird nicht länger die planimetrische Projektion bevorzugt; statt dessen gibt es eine veränderliche Krümmung. Deleuzes Gedanke der Faltung ist weit radikaler als Origami (japanische Kunst des Papierfaltens), denn die Faltung beinhaltet weder eine narrative noch eine lineare Abfolge; sie besitzt, bezogen auf den traditionellen Sehraum, die Eigenschaft des Un-Gesehenen. Die Faltung ändert die traditionelle Vorstellung des Raumes, dessen wesentliche Bestimmung darin liegt: er hat eine Funktion, sie bietet Schutz, er trägt Bedeutung, erschafft eine Ordnung, er ist ästhetisch. Die Faltung erzeugt einen Übergang vom wirksamen zum wirkungsvollen, das heisst, vom effektiven zum affektiven Raum. Faltung ist nicht irgendeine beliebige neue Form eines subjektiven Expressionismus, sondern sie entfaltet sich selbst im Raum: Sie besitzt etwas, das man als eine Qualität des Exzessiven oder als Affekt bezeichnen könnte. Die Faltung ist eine Form des affektiven Raums, der jene Aspekte betrifft, die nicht mit der Effektivität assoziiert sind, jene Aspekte, die über die Vernunft, die Bedeutung und die Funktion hinausgehen. Um die Beziehung zwischen der perspektivischen Projektionsweise und dem dreidimensionalen Raum zu verändern, ist es notwendig, das Verhältnis zwischen der Zeichnung eines Projekts und dem wirklichen Raum zu verändern. Das würde zur Folge haben, dass man einen darzustellenden Raum nicht mehr sinnvoll, das heisst nachvollziehbar zeichnen kann. Wenn man zum Beispiel keine Linie mehr zeichnen kann, deren Grösse in irgendeinem Massstabsverhältnis mit einer anderen Linie im Raum steht, so hat dies mit der Vernunft oder mit der Verbindung zwischen dem Auge und dem Verstand nichts mehr gemeinsam. Die beugende Abweichung von dieser Linie im Raum bedeutet, dass es keine 1:1-Massstabsentsprechung mehr gibt.

Meine gefalteten Projekte sind ein erster Anfang. In ihnen erkennt das Subjekt, dass es Raum nicht mehr in derselben Weise begreifen kann, wie es bei einem gerasterten Raum möglich war. Diese Projekte versuchen, die Erfahrung eines bloss effektiven Raumes zu überwinden durch Erzeugung von Momenten der Gegenwärtigkeit, der Anwesenheit. Wenn nämlich das uns Umgebende einmal affektiv geworden ist, mit der Inschrift einer anderen Logik oder einer Ur-Logik versehen, die nicht länger in ein Vorstellungsbild des Verstandes übersetzbar ist, dann wird der Verstand von der visuellen Wahrnehmung getrennt sein. Während wir den Raum immer noch hinsichtlich seiner Funktion, seiner Struktur oder seiner Ästhetik betrachten können – wir befinden uns noch immer innerhalb der «vier Wände» –, wird der Verstand gewissermassen von der affektiven Qualität des Umgebenden abgelöst. Das führt zu einer Umgebung, die *zurückblickt* – das heisst, das uns Umgebende scheint eine Ordnung zu besitzen, die wir wahrnehmen können, auch wenn diese nichts zu bedeuten scheint. Dieser Raum strebt nicht danach, in der herkömmlichen architektonischen Weise verstanden zu werden, dennoch besitzt er die Spur einer Aura, einer Ur-Logik. Diese Aura lässt etwas spüren, was ausserhalb unserer traditionellen Sehweise liegt – etwas, das jedoch nicht ein bloss anders gearteter





Schnitt, Elemente
■ Coupe, éléments
■ Section, elements

Ausdruck von Subjektivität ist. Die Faltung ist dabei nur eine von vielleicht vielen Strategien, um unsere herkömmliche visuelle Ordnung des Raums und die sie beherrschende Hierarchie von Innen und Aussen zu verändern.

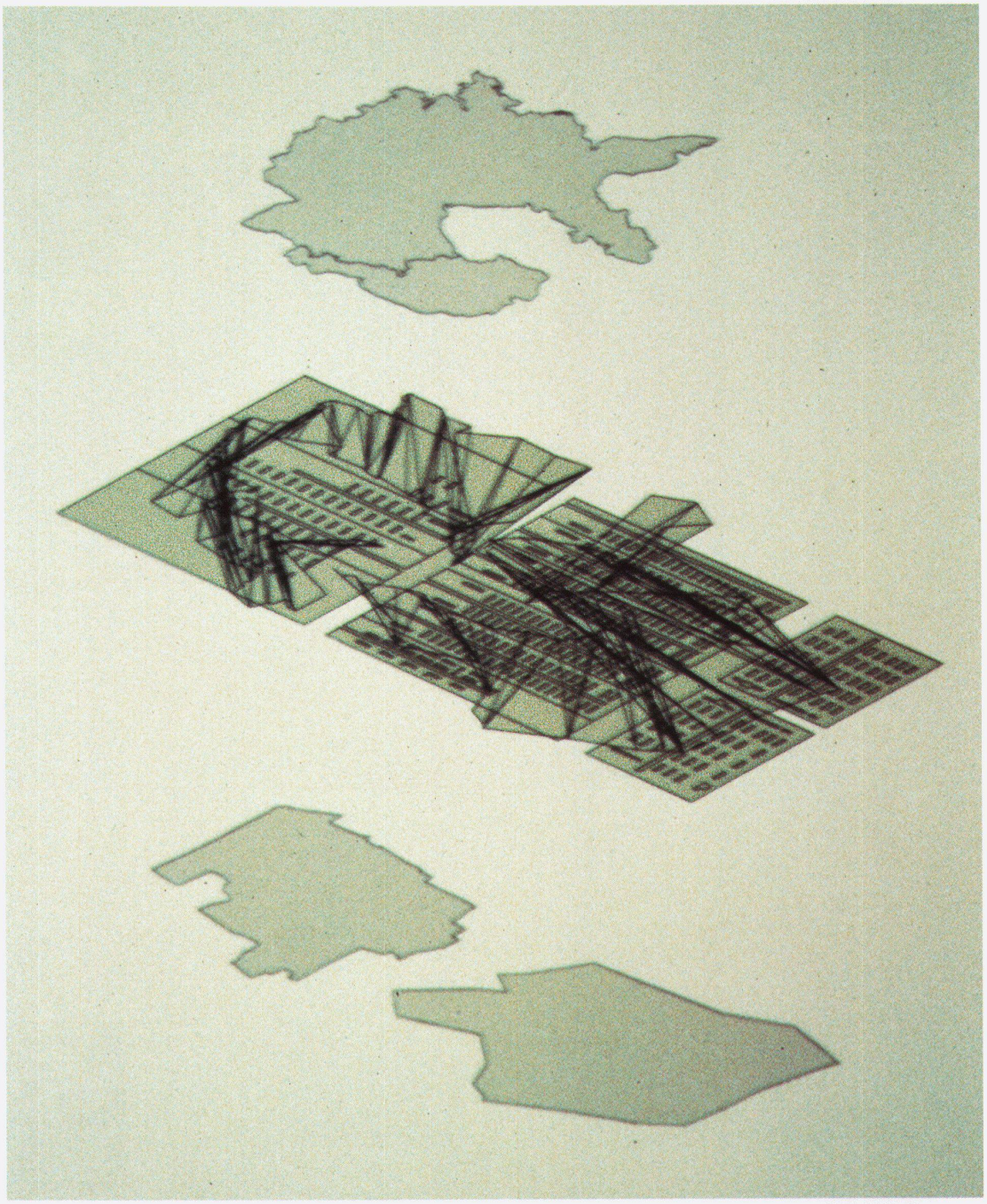
Das *Alteka-Tower*-Projekt beginnt sowohl im Grundriss als auch im Schnitt mit einer *L*-Form. Hier entsteht durch einen Wechsel im Verhältnis von Perspektivprojektion zum dreidimensionalen Raum eine Veränderung in der Beziehung zwischen Projektzeichnung und wirklichem Raum. Das heisst, diese Zeichnungen haben wenig mit dem Raum, der entwickelt wird, zu tun. So ist es zum Beispiel nicht länger möglich, eine Linie zu zeichnen, die eine Massstabsbeziehung zu einer anderen Linie im Raum des Projektes verkörpert, daher haben die gezeichneten Linien nichts mehr mit der Vernunft oder der Verbindung zwischen dem Auge und dem Verstand zu tun. Die gezeichneten Linien sind mit Hilfe einer Ur-Logik gefaltet, nach dem Modell von Schnitten einer Faltung aus René Thoms Katastrophentheorie. Die gefalteten Grundrisse und Schnitte erzeugen nun wiederum ein Objekt, das vom Boden bis zur Spitze eingeschnitten ist. Wenn der Raum in solcher Weise gefaltet wird, dann verbleibt das Individuum nicht länger in seiner diskursiven Funktion; es wird nicht mehr genötigt, den Raum zu verstehen oder zu interpretieren. Fragen nach der Bedeutung des Raumes sind nicht mehr relevant. Nicht nur hat sich der Raum der Erfassbarkeit durch die herkömmliche visuelle Ordnung entzogen, er präsentiert sogar sein eigenes Sehen, eines, das auf das Individuum zurückblickt. Die architektonische Einschreibung ist nicht länger um Ästhetik oder Bedeutung bemüht, sondern um eine andere Ordnung. Man muss nur die Tatsache wahrnehmen, dass diese andere Ordnung existiert; allein Wahrnehmung erschüttert das wissende Subjekt.

Die Faltung zeigt die Möglichkeit einer Alternative zum räumlichen Raster der kartesianischen Ordnung. Sie hebt die dialektische Unterscheidung zwischen Figur und Grund auf; in diesem Prozess wird der glatte Raum (Gilles Deleuze) lebendig. Der glatte Raum weist auf die Möglichkeit der Überwindung oder Überschreitung des Rasters hin. Die vier Wände werden immer bestehen, ebenso wie der Raster, sie werden aber von der Faltung des Raumes überholt werden. In ihr gibt es nicht mehr nur eine einzige planimetrische Sicht, die herausgenommen und vergrössert wird, um einen Teil des Raumes zu repräsentieren. Es ist nicht mehr möglich, eine in der zweidimensionalen Zeichnung dargestellte Raumvorstellung auf die dreidimensionale Realität eines gefalteten Raumes zu beziehen. Die Zeichnung besitzt keine massstäbliche Beziehung zur dreidimensionalen Umwelt. Diese nicht mehr gelingende Verschiebung zwischen der zweidimensionalen Zeichnung und der dreidimensionalen Wirklichkeit erzeugt eine Erschütterung des herkömmlichen Raumbildes, die durch die Einschreibung jener Ur-Logik zustande kommt. Der Raum lässt sich nicht länger durch gerasterte Ebenen erschliessen, die sich auf einen aufrecht stehenden Betrachter beziehen.

Das Alteka-Projekt ist nicht nur eine Oberflächenarchitektur oder eine gefaltete Oberfläche. Die Faltungen erzeugen vielmehr einen affektiven Raum, eine Raumdimension, welche die diskursive Funktion des menschlichen Subjekts und somit auch dessen visuelles Ordnungssystem erschüttert. Sie erzeugen zugleich die Voraussetzung dafür, dass der Raum mit dem Vermögen belohnt wird, zurückzublicken.

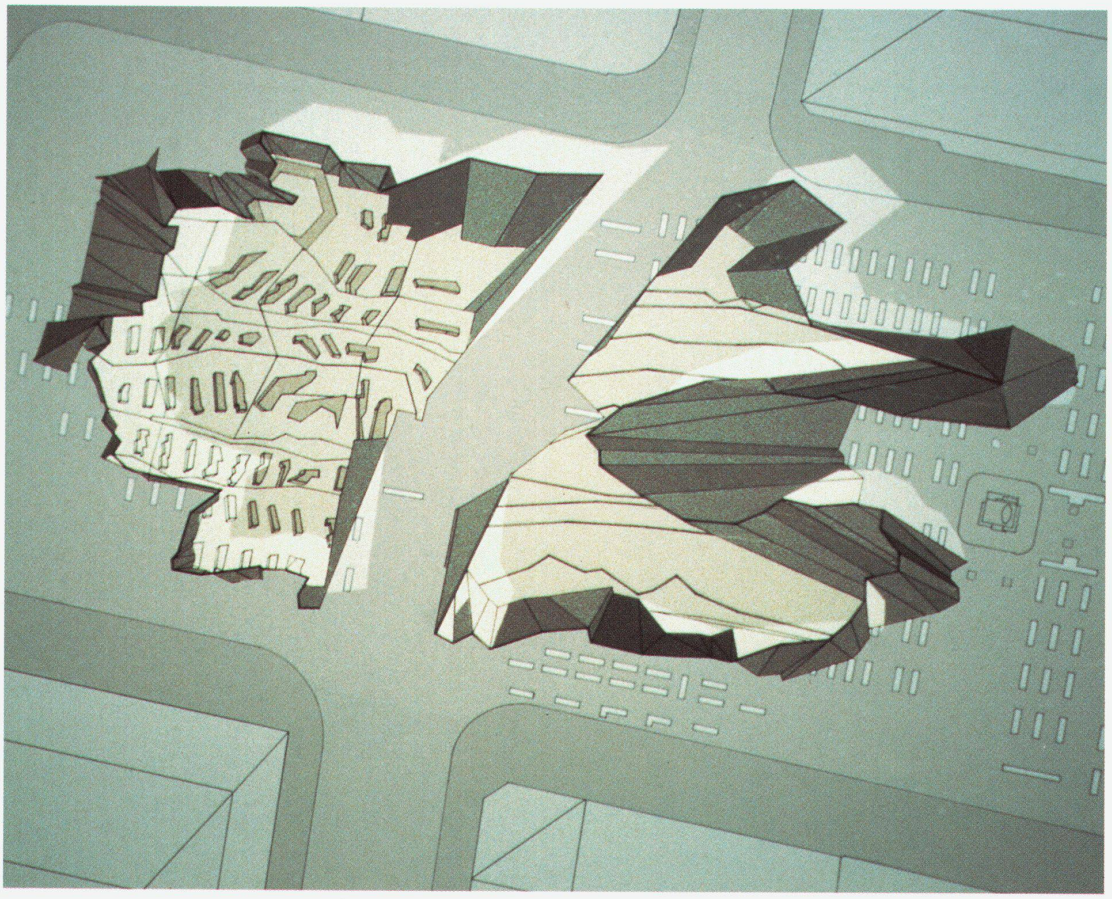
Der Blick, so Maurice Blanchot, eröffnet die Wahrnehmung dessen, was durch die rationalisierte Raumanschauung verdeckt bleibt. Dieser besondere Blick ermöglicht, das zu sehen, was Maurice Blanchot als das Licht bezeichnet, das in der Dunkelheit eingeschlossen liegt. Es handelt sich aber nicht um jenes Licht der Dialektik des Hell–Dunkel, sondern es ist das Licht eines Anderen, das in der Gegenwart verborgen liegt. Das Vermögen, dieses Andere wahrzunehmen, wird vom kartesianischen Raumbild unterdrückt. Das Zurückblicken, jener besondere Blick, setzt die Architektur einem anderen, noch nie zuvor gesehenen Licht aus.

Die Architektur wird weiterhin aufrecht dastehen, den Gesetzen der Schwerkraft ausgesetzt sein und *vier Wände* besitzen. Diese vier Wände müssen aber nicht mehr ein Ausdruck des mechanischen Weltbildes sein. Sie könnten vielmehr die Möglichkeiten jener anderen Diskurse erkunden, dieser anderen affektiven Sinneswelten, des Klangs, des Tastens – und jenes Lichtes, das die Dunkelheit in sich birgt. *P.M.*



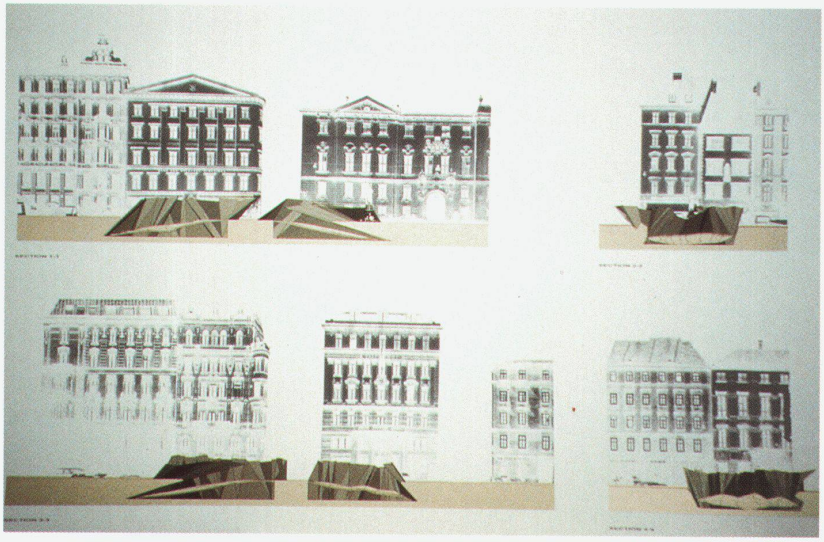
Denkmal für die jüdischen Opfer der faschistischen Herrschaft in Österreich (1938–1945), Judenplatz, Wien; Wettbewerbsprojekt, 1996
■ Monument pour les juifs victimes de l'oppression fasciste en Autriche (1938–1945), Judenplatz, Vienne; projet de concours, 1996
■ Memorial to the Jewish victims of the Fascist rule in Austria (1938–1945), Judenplatz, Vienna; competition projects, 1996

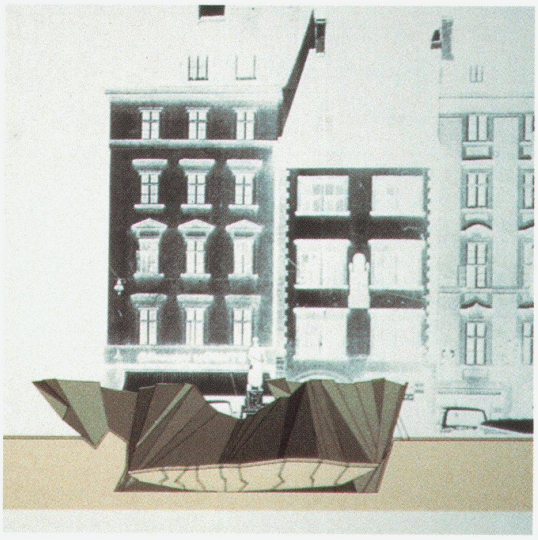
Diagramm
■ Diagramme
■ Diagram

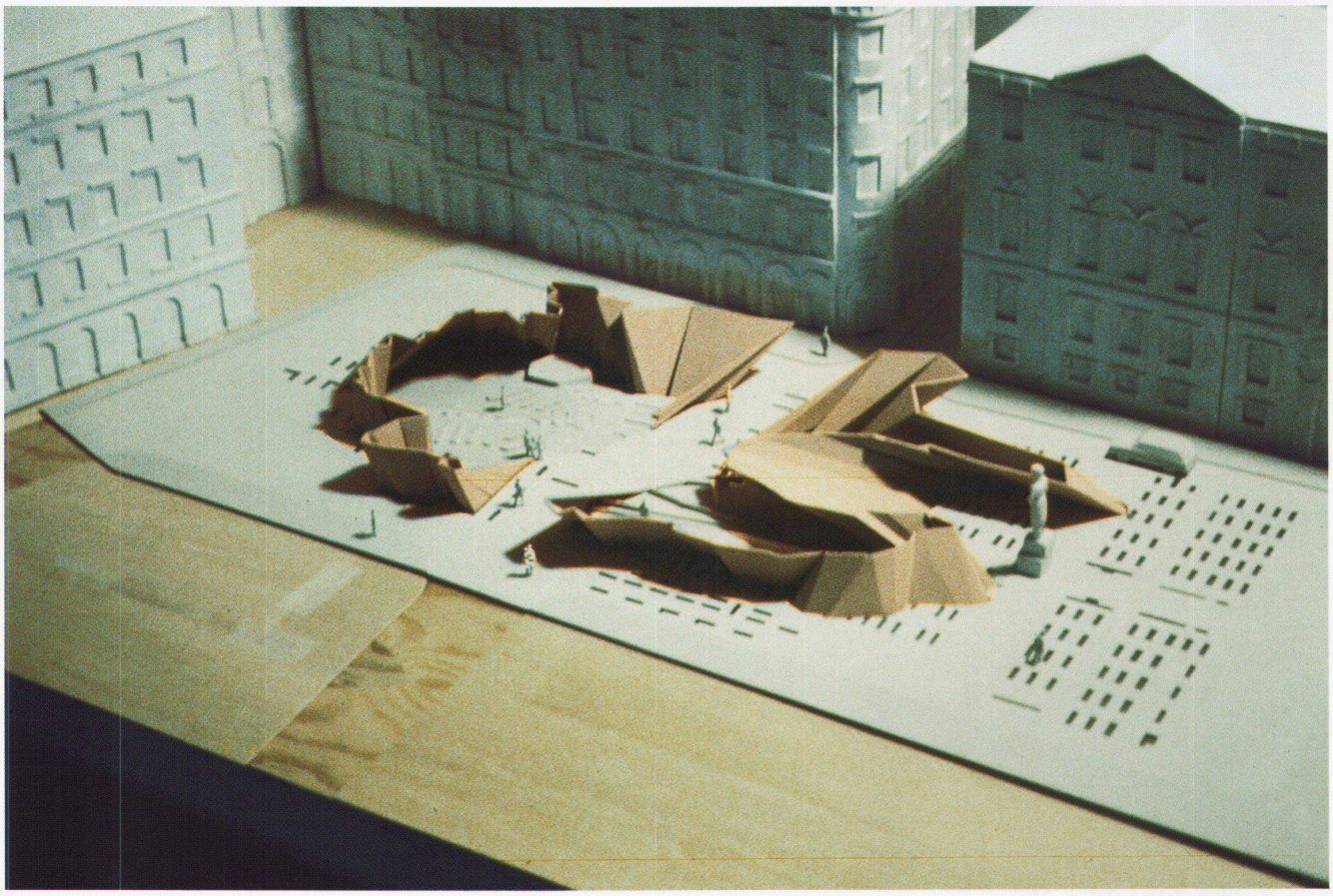


Grundriss
- Plan
- Ground plan

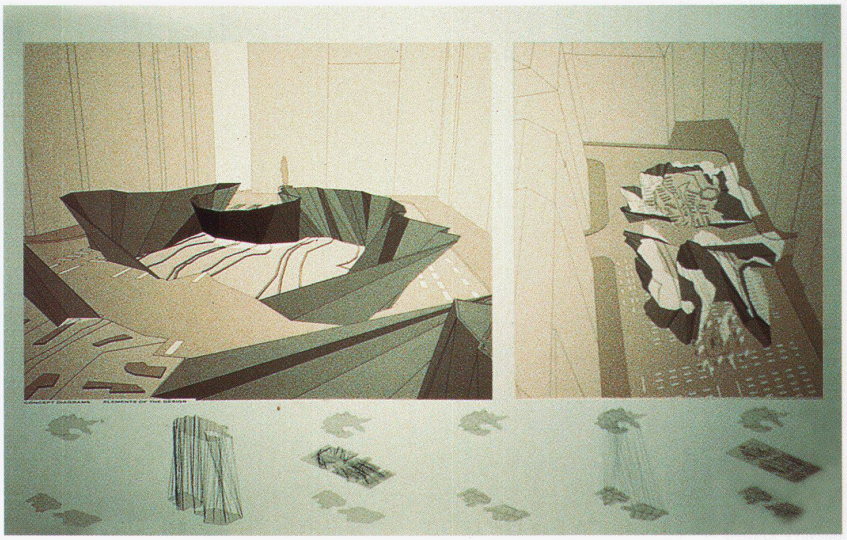
Fassaden
- Façades
- Elevations



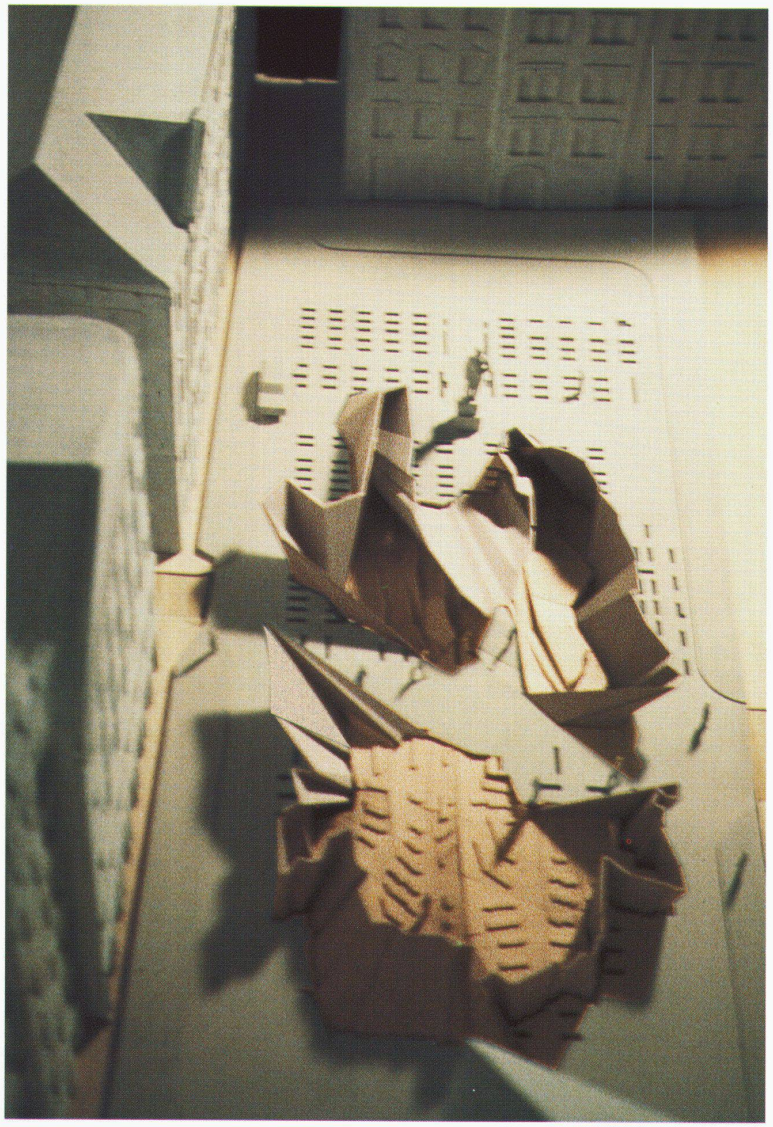




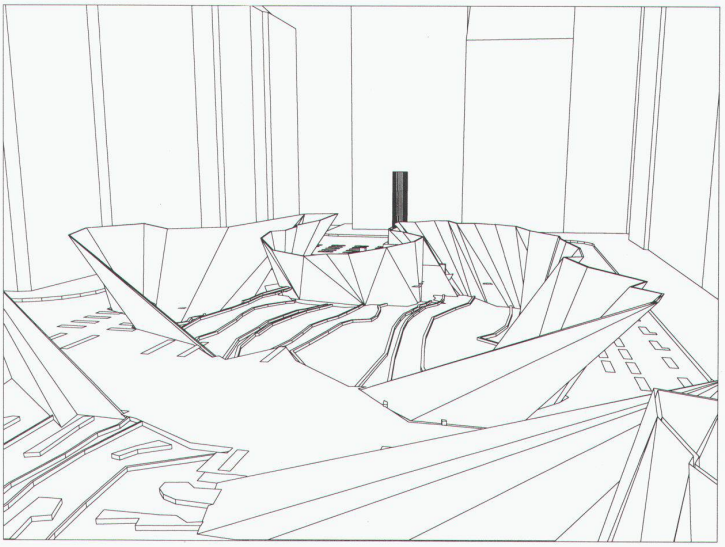
Modell, Ansicht von Südosten
■ Maquette, vue du sud-est
■ Model, view from the south-east



Perspektiven und Diagramme
■ Perspectives et diagrammes
■ Perspectives and diagrams

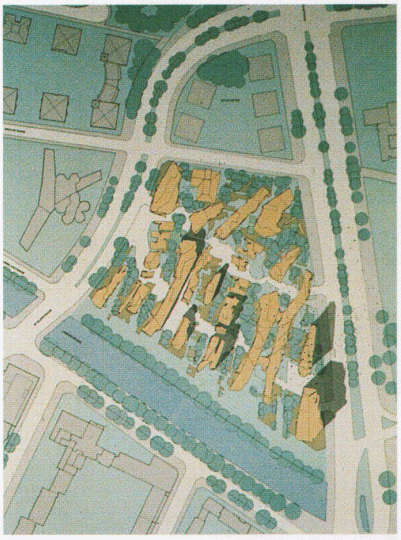


Modell, Ansicht von Norden
■ Maquette, vue du nord
■ Model, view from the north

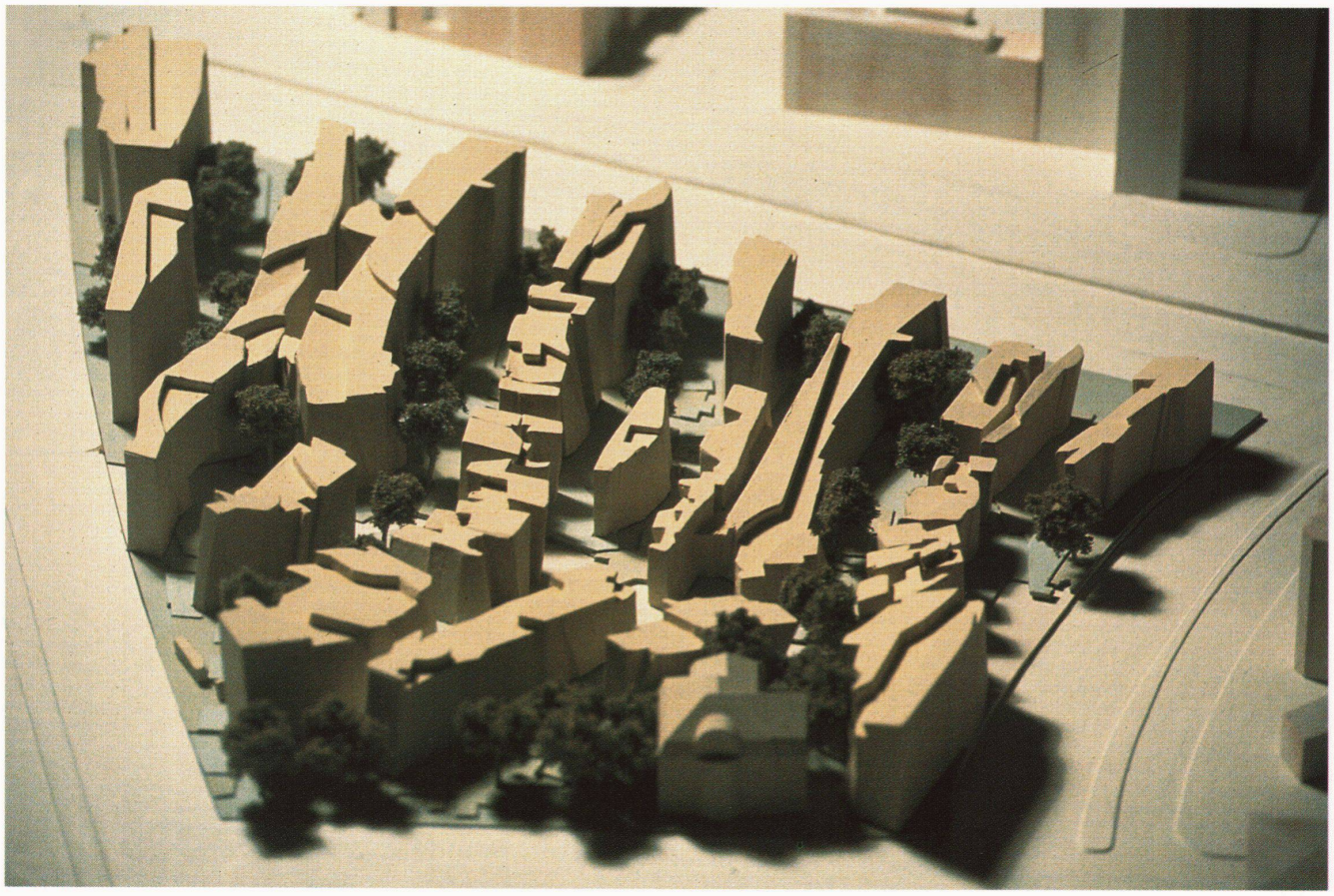


Städtebaulicher Ideenwettbewerb Klingelhöfer – Dreieck Süd, Berlin, Wettbewerbsprojekt, 1995
Zeichnungen und Modelle
■ Concours d'idées d'urbanisme Klingelhöfer – Dreieck Süd (triangle sud), Berlin, projet de concours, 1995
Dessins et maquettes
■ Town competition on conceptions Klingelhöfer – Dreieck Süd (south triangle), Berlin, competition project, 1995
Drawings and models

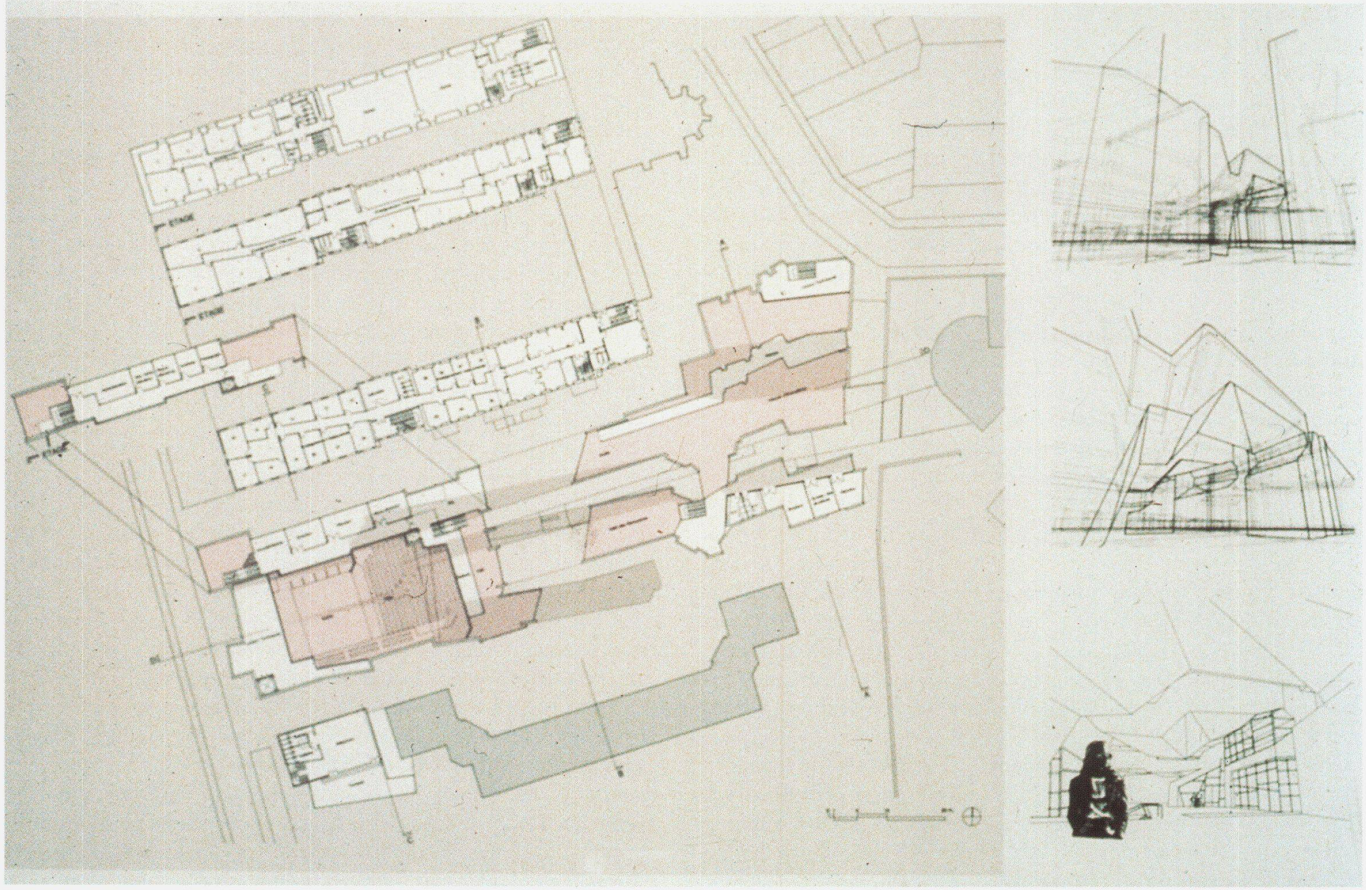
Ansicht von Norden
■ Vue du nord
■ View from the north



Situation
■ Site



Ansicht von Süden
■ Vue du sud
■ View from the south



Pläne und Perspektiven
■ Plans et perspectives
■ Plans and perspectives

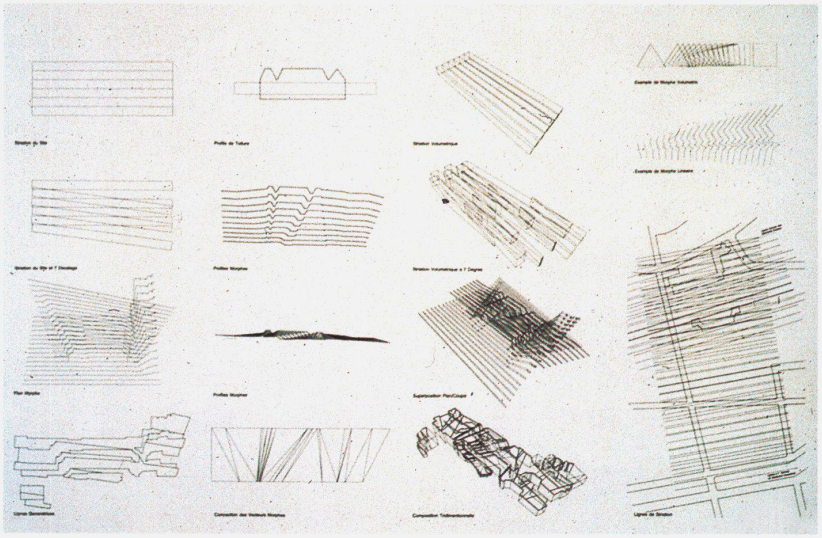


Diagramme
■ Diagrammes
■ Diagrams