

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (1996)

Buchbesprechung: Rezensionen

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](#)

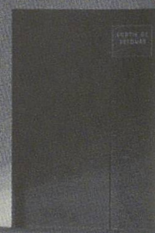
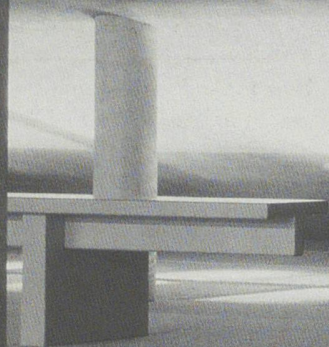
Terms of use

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: 12.01.2026

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

REZENSIONEN



Göttliche Gehäuse

Peter Eisenman oder Die Divination der Architektur

Wer bei Architektur gleich an BGF und GFZ oder DIN und RAL denkt, nimmt das Buch erst gar nicht zur Hand. Doch auch wer Gebäude nicht wie Anlagen betrachtet, sondern sich der vitruvianischen Dreieit von firmitas, utilitas und venustas erinnert, hat mit dem Band seine Mühe. Denn Peter Eisenman ist ein enfant terrible, das die Köpfe zum Rauchen bringt. Geboren 1932 in New Jersey, promoviert 1963 in Cambridge, von 1967 bis 1982 Direktor des Institute for Architecture and Urban Studies in New York, von 1973 bis 1982 Herausgeber der Zeitschrift *Oppositions*: Das Reden und Schreiben war dem Mann stets so wichtig wie das Planen und Bauen. Ein Leichtes, seine Theorie mit seiner Architektur zu erschlagen, etwa sein Wohnhaus am Checkpoint Charlie in Berlin zu bemängeln, weil hohe Wände links und rechts der Haustür den Eingang wie einen Luftschacht wirken lassen. Und ein Leichtes, seinen von der neueren französischen Philosophie geprägten Antihumanismus als ‚Derridada‘ zu belächeln oder gar als Unmenschlichkeit zu verdammen. Mit solchem Populismus mögen Halbgebildete und Hartgesottene, Feuilletonisten und Bürokraten sich brüsten. Die Rezension sollte Dokument der Empathie sein, der Rezensent lieber den Fragen den als den Wissenden spielen.

Das Buch eint genau zwanzig Artikel und Interviews von Mitte der siebziger bis Mitte der neunziger Jahre. Statt einem Gedankengebäude ähneln die Schriften einer Gedankenbewegung, die von der Psychoanalyse zur Komplexitätstheorie führt und dank mehrerer Gespräche im letzten Drittel des Bandes – dem Anfänger erleichtern sie das Einsteigen – auch eine Autobiographie des Intellektuellen Eisenman bietet. Trotz aller Vor- und Rücksprünge der Argumentation zeichnet sich beim Lesen eine Folge von fünf Denk- und Leitbildern ab: erstens die anthropozentrische Architektur von der Renaissance bis zur Moderne; zweitens die autonome Architektur voll purer Objekte; drittens die textuelle Architektur unter Einschluss der Geschichte; viertens die emergente Architektur der Faltung und Wellung auf Grundlage der Naturforschung; fünftens die Relation von Exzeß und Aura, von Effekt und Affekt als neue Inter-Subjekt-Objektivität. „Ich glaube, gerade daheim ist das Unheimliche zuhause“ (250), sagt Eisenman und opponiert gegen das Affirmative der Architektur. Unter

vorgegebenen und angenommenen Bedingungen standfeste und nutzwolle Bauten zu schaffen, das ist das Eine. Eisenman sucht das Andere. Aber was ist dieses Andere?

Machen wir uns auf Umwege und Abwege, ja Widersprüche gefaßt. Beim Disput mit Christopher Alexander würdigt Eisenman Andrea Palladio und Ludwig Mies van der Rohe in den höchsten Tönen, möchte aber vom Klassischen nichts hören. Sein Vergleich zwischen Renaissance und Moderne betont zwar die Unterschiede – dort das Ideal des Antiken und Universalen, hier das Ideal des Aktuellen und Funktionalen –, doch beharrt Eisenman vor allem auf der Gemeinsamkeit beider Epochen, das meint ihre Konzeption des Humanen und die monokulare Perspektive der Architektur. Stilistische Präferenzen – dort das Symmetrische und Hierarchische, hier das Asymmetrische und Dynamische – könnten den Anthropozentrismus von Renaissance und Moderne nicht negieren, weshalb Theoretiker wie Colin Rowe auch kein Problem hätten, von einer Mathematik der Idealvilla zu schwärmen, obwohl zwischen quattrocento und twentieth century fünfhundert Jahre liegen.

Statt so zu tun, als ob sich seit einem halben Millennium nichts getan habe, müsse man die Kondition der Moderne auf die Architektur der Moderne anwenden. Die Rede vom depotenzierten Subjekt sei nicht mehr nur Diskurs von Philosophen wie Michel Foucault. Nein, die Erfahrung des Undurchschaubaren und Unverfügbaren sei längst Gemeingut. Aber warum hat die Architektur sich geweigert, jenes Dasein zur Kenntnis zu nehmen, das im *Schrei* eines Edvard Munch oder im *Schloß* eines Franz Kafka schon früh seinen Ausdruck fand? Warum hat sie, wie um das Verschwinden des Menschen als Movers der Historie zu verschleiern, heroische Utopien gebaut? Warum hat sie die Hegelsche Dialektik noch immer nicht verlassen? Warum spricht man noch von Konstruktion und Ornament, von Funktion und Form, von Figur und Grund? Die Schwierigkeit der Architektur, eine der Moderne adäquate Theorie zu bilden, rührt aus dem Paradox ihres Fundaments. Um auf die unbehausten Lebenswelten des flüchtenden Jahrhunderts zu antworten – um also von Holocaust und Hiroshima nicht zu schweigen –, müßte die Architektur auf jedes Objekt und jede Präsenz verzichten. Häuser aber können sich nie entörten und nie entsetzen. Wer auf der Höhe der Zeit stehen und die Einheit von Architektur und Gebäude als Einheit von Software und Hardware retten will, dem bleibt nur die praktische Mimesis des Dislozier-

ten und Instabilen. Was dabei entstünde, ist längst entstanden: etwas bloß Schrilles, bloß Schräges und Schiefes. Doch Eisenman ist ein Intellektueller. Und sucht nach Architektur als Architektur.

Zur Finissage der Tradition des Symbolischen offeriert uns das Buch eine Interpretation der Maison Dom-ino. Beide, Rowe und Eisenman, halten das Meisterwerk Le Corbusiers für eine geniale Innovation. Allerdings mit verschiedenen Begründungen. Rowe lobt das Potential von industrieller Produktion und kubistischer Ästhetik, von hartem Beton und freiem Grundriß. Eisenman weist die Deutung seines Lehrers zurück. Die Modernität der Maison Dom-ino resultiere nicht aus Konstruktion und Geometrie, sondern aus der Autoreferenz ihrer Elemente. Das Rücksetzen der Stützen und das Vorkragen der Decken diene allein dem Verhältnis der Bauteile als einem Verhältnis von Bauteilen. Aber je schöner Eisenman mit den sechs Blöcken und sechs Pfeilern, den drei Scheiben und vier Treppen spielt, desto klarer wird, daß kaum etwas die Selbstbezüglichkeit der Maison Dom-ino von der Autoreferenz der Ornamente auf der Fassade eines Palazzo unterscheidet. Was Eisenman fasziniert, ist die seit dem Urinal von Marcel Duchamp üblicher und üblicher gewordene Entfremdung eines Gegenstands durch seine Ausstellung. Doch die gewünschte Trennung von Sehen und Wissen – Voraussetzung für das reine Zeichen wie für das pure Objekt – schlägt fehl. Sie muß scheitern wie die Separation von Existenz und Essenz bei Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty. Denn nur für Momente ist Perzeption polymorph. Wahrnehmung und Bedeutung, Gestalt und Inhalt fallen rasch in eins, weil der Mensch auf die Welt kommt mit dem Blick eines Menschen, der sich ernähren und behausen muß.

Etwa Mitte der siebziger Jahre gibt Eisenman das Konzept autonomer Architektur Stück um Stück auf. Die Freistellung der Gebäude von ihren Umständen zentrierte die Objekte, wo es dem Mann auf ihre Zerstreuung ankommt. Spätestens nach dem Bau des Hauses VI in Cornwall/Connecticut avisiert Eisenman eine textuelle Architektur. Für das Schreiben und Lesen von Bauten gibt es freilich kein normales Lexikon und keine normale Grammatik. Der Kodex sieht anders aus und fordert zu Katachresen, zur Mischung von Bildern auf. Man nehme das Wort „cat“ und das Wort „act“ und füge das Wort „is“ hinzu; so bekommt man das Wort „cactis“. Der Vorgang sei Verlust und Gewinn. Zwei alte Inhalte würden verschwinden, ein neuer

Inhalt würde entstehen. Wirklich? Die Linguistik schüttelt den Kopf. Sie erklärt, daß jeder Text auf dem Axiom einer zwar arbiträren, doch existenten Relation zwischen Signifikand und Signifikat basiere. Wer die Beziehung des Bezeichnenden zum Bezeichneten bricht, macht die Sprache zum Zierat. Und das Äquivalent der Architektur? Wären ihre Gebilde noch Gehäuse?

Das Ideal textueller Architektur führt Eisenman auch zu einer Vorstellung vom Ort als Palimpsest. So wie das Pergament der Antike wieder und wieder beschrieben wurde, wurde der Ort wieder und wieder bebaut. Das Verfahren des Ineinanders und Auseinanders, des Nebeneinanders und Übereinanders von Zeichen machte sich der Architekt 1986 für sein Romeo-und-Julia-Projekt in Verona zu eigen. Sein Plan orientierte sich nicht am Status quo oder Status quo ante des Areals. Um eine dynamische Simultaneität des Gestern und Heute und Morgen zu erreichen, schlüpfte Eisenman eher in die Rolle des Dramatikers als in die des Archäologen. Seine architektonische Variation über die Tragödie der Montague und Capulet schöpfte aus dem Historischen und Fiktionalen. Um Himmels willen: Postmoderne? So heftig der Architekt das Etikett verschmäht, nicht nur seine Interpretation der Fassade von Leon Battista Albertis Kirche Sant Andrea in Mantua könnte aus Robert Venturis *Complexity and Contradiction in Architecture* stammen. Charles Jencks jedenfalls hat gute Gründe, in zahlreichen Projekten von Eisenman die „Geisterzeichen“ (255) Michael Graves' und James Stirlings zu entdecken.

Solche Nachbarschaft konnte Eisenman nicht gefallen. Mit der Ausstellung *Deconstructivist Architecture* zog er 1988 um. Im Quartier von Zaha Hadid und Daniel Libeskind fühlte der Mann sich wohler. Dabei ging es nicht um die Freude an deren Mikado, sondern um den Beginn eines Abschieds vom Textuellen und Historischen mit den Überbleibseln des Narrativen und Linearen. Projekte wie das Frankfurter Biozentrum von 1987, das Berliner Max-Reinhardt-Haus von 1992 und das Düsseldorfer Haus Immenдорff von 1993 nutzen biologische und mathematische Strukturen, etwa das Möbiusband und die Solitonwelle. Für Entwurf und Gestalt kommt es aber auf Originalität und Extravaganz nicht an; vielmehr sucht Eisenman nach einer sich selbst schaffenden, das heißt emergenten Architektur. Jedes Objekt wird Objekt; das Ereignis seiner Veränderung ist ihm eingeboren. Wie uns die Theoretiker der Katastrophe lehren: Der Flügelschlag des Schmetterlings

löst den Wirbelsturm, die Drehung des Sandkorns den Erd-rutsch aus. Eisenman erschauert. Und verlangt Architektur, die man nicht voraussagen und nicht vorhersehen kann und die das Erhabene als Verbindung von Schönheit und Schrecken einschließt. Doch keine Bange. Zunächst geschieht alles nur auf dem Screen. Was die camera obscura für die Perspektive war, ist der Computer für die virtual reality. Stoßen wir in neue Räume? Eisenman sagt ja, schwärmt für die „wildesten Graphiken“ der Television und ruft „Wenn wir das nur bauen könnten!“ (322).

Der Leser mag stöhnen über die Wendung und Windung des Buches. Doch die Rezension sei Empathie und folge dem Intellektuellen in die Verschränkung zweier Begriffspaare. Mit der Rede von „Exzeß“ und „Aura“ einerseits, „Effekt“ und „Affekt“ andererseits unternimmt Eisenman die Anstrengung zur Konstitution einer Art Inter-Subjekt-Objektivität. Man wage zum Einstieg einen Vergleich: Wie das Intervall durch Interpret und Instrument erklingt und nur als Anwesenheit einer Abwesenheit zwischen zwei Tönen tönt, so ist auch die Architektur eine Präsenz der Absenz. Der Exzeß hat mit ihrer Entstehung, die Aura mit ihrer Wahrnehmung, der Effekt mit ihrer Nützlichkeit, der Affekt mit ihrer Wirksamkeit zu tun. Sie sei zwischen Subjekt und Objekt und nie so sehr bei sich, wie wenn sie außer sich sei. Hier stürzt Eisenman sich voller Elan auf das Buch *Au moment voulu* von Maurice Blanchot, weil es ihm – durch das Konzept des Blicks – neue Augen schenkt. Unverhofft sehen Architektur und Architektur einander, treten in einen neuen Raum und schauen ein neues Licht. Mit bloß künstlerischem Chiaroscuro hat dies nichts gemein. „Es ist das Licht eines Anderen, welches in der Gegenwart verborgen liegt.“ (214)

Ist Eisenman ein Gottsucher? Wie die Architektur auch sein soll – erst autonom, dann textuell, dann emergent –, sie soll das Andere sein. Dessen dauernde Bestimmung als ein Etwas ohne Ort und Zeit, als ein Etwas der Vorstellung und nicht der Darstellung, ja als ein Etwas der Willkür läuft früher oder später auf die Eigenschaft des Göttlichen hinaus, weshalb der von Ullrich Schwarz gewählte Untertitel des Buches *Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur* eine glatte Lüge ist. Da Eisenman das Andere stets als das Eigene behauptet, bezeichnet Jencks ihn voller Humor als „ultimative Gestalt in einem Woody-Allen-Film“ (269). Aber so leicht entkommt der böse Bube nicht. Den Jongleur der Theorie und das Genie der Architektur würde

der Glaubende einen Blasphemiker, der Wissende einen Obskuranten schimpfen. Am heftigsten aber reagiert der Philosoph. Verblüfft über das Spekulative und Transzendente bei Eisenman, warnt Jacques Derrida seinen Freund in einem langen Brief aus dem Jahre 1989 vor den destruktiven Konsequenzen einer Konzeption von Architektur, die sich vom Maßstab des Menschen löst. Mehr noch, Derrida bittet um Aufklärung der Beziehung von Architektur und Kapital! Soll sich Eisenman doch der homeless people in den Straßenschluchten von New York annehmen!

Warum nicht? Auch wenn für Eisenman Architektur allein diesseits und jenseits von Gebäuden ist, seine Entwürfe waren stets baubare Entwürfe. In den Sechzigern ein wenig dem italienischen Rationalismus, in den Neunzigern ein wenig dem tschechischen Kubismus verwandt, haben sich alle seine Häuser als Beitrag zur „fortwährenden Neuerfindung des Wohnens“ (100) verstanden. Noch jede Typologie sei eine Geschichte der Erschütterung des Vorhandenen. Und wie Palladio für die Villa auf dem Lande die Gestalt nur fand, weil er die Konvention um der Innovation, ja das Bequeme um des Riskanten willen brach, so deutet Eisenman das Groteske von Haus VI – Löcher mitten im Fußboden, Säulen mitten im Schlafzimmer – als Versuch, die Gewohnheit der Bewohner zu verrücken. Mit Macht sträubt sich der eloquente Architekt gegen die Erwartung der Zugänglichkeit und Behaglichkeit von Gebäuden, weil sie die Wahrheit des Lebens im Aufschub fälsche. Aber läßt sich die Kondition der Moderne durch die Architektur der Moderne abbilden? Ist solche Spiegelung überhaupt ihre Aufgabe? Die Kunst darf ärgern, das Haus muß dienen. Daß folglich der Mensch die erste haßt und das zweite liebt, darauf hatte schon der Gentleman Adolf Loos verwiesen. Für den radikalen Intellektuellen ist die Philosophie der Hoffnung auf Heimat nur das Geschwätz von gestern. Doch wer das Tröstliche der Unterkunft verweigert, verweigert das Grundrecht, auf Erden heimisch zu werden.

Eisenman kennt diese Aporie: „Niemand scheint die Notwendigkeit zu erkennen, jemanden wie mich über die Unterbringung von Obdachlosen nachdenken zu lassen. Aber eines Tages werde ich mich mit diesen Dingen befassen.“ (328)

Rudolf Stegers

Peter Eisenman, *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, herausgegeben von Ullrich Schwarz, übersetzt und bearbeitet von Martina Kögl und Ullrich Schwarz, 383 Seiten, Wien (Passagen Verlag) 1995, DM 78,-

S,M,L,XL: Von den Maßen aller Dinge

Marcel Breuer hat 1926 eine plakative Genealogie der von ihm entworfenen Stühle collagiert, ein Ablauf von Mal zu Mal verschlankter Formen, deren utopisch letztes Modell eine elastische Luftsäule wäre. Da säße man am bequemsten, wenn die Technik dies denn zuließe. Auf dem Bilde sieht man: Der handgreifliche Werkstoff scheint abhanden gekommen, wurde Luft, allein die Tätigkeit, das Sitzen, überstand des Designers Formwillen und wurde darum um so mehr Gestaltungsmaterial. Breuers Idee lag tatsächlich in der Luft, denn die Reduktion der Materie auf ihre ‚Triebkräfte‘ gehört zu den puritanischen Standardobsessionen der Theoretiker dieses Jahrhunderts. In einem Aufsatz für die Zeitschrift *De Stijl* stellte Piet Mondrian bereits 1917 fest: „Das Leben des kultivierten zeitgenössischen Menschen wendet sich allmählich von der Natur ab; es wird mehr und mehr ein rein abstraktes Leben.“¹ Wenn Rem Koolhaas anlässlich des ZKM-Projekts für Karlsruhe verlangt, sich ein Gebäude vorzustellen, dessen wichtigste Bauteile geradezu aus der Abwesenheit von ‚Gebäude‘ erklärt werden müssen, so reiht er es in die gleiche puritanische Tradition ein. Eine Tradition, die auch seine eigene ist, seit er *Delirious New York* ² veröffentlichte.

Rem Koolhaas, Literat, Architekt und Stadtplaner, Mitglied des Office for Metropolitan Architecture (O.M.A.), kühl, ernst und beredt, entspricht dem Regenbogenpressebild eines Profis. Zweifellos ist er ein Idol für eine neue Generation von Zeitgeist-Architekten, denen Stil, Professionalität und Coolness über alles gehen und die auf der Suche nach Modellen und Vorbildern sind, mit dem Hang, rigorose Minimalisierung der Form, Subkultur und geistreiche Erzählung miteinander zu verschmelzen. Koolhaas wurde Idol, weil die Substanz seiner Bauten oder Projekte von Kargheit und messerscharfer Dünne kündigt und weil dennoch ein mysteriöser Text auf oder hinter den Oberflächen zu liegen scheint.

In jüngeren Jahren Drehbuchschareiber, also mit bewegten Bildern, Sequenzen und der plausiblen Erfindung von Charakteren vertraut, bleibt Koolhaas sich treu, auch wenn er den Beruf wechselt und sich Häusern als Bühnen menschlicher Kommunikation zuwendet. Er entwirft Gebäude, als seien es Kulissenaufbauten. Seine großen Projekte (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Bibliotheken in Paris und Jussieu) erinnern nicht grundlos an aus dem

Kontext gelöste Schnürböden. Deren Wände aber sind Hintergründe oder Vorhänge für all jene Lichtspiele, die die Schatten des Lebendigen simulieren. Die Räume zwischen den Wänden jedoch sind Speicher für Aktionen – ‚actions‘, wie es der zeitgeistig-filmisch Orientierte nennt. „We didn’t believe in buildings anymore“³, sagt Koolhaas. Folgerichtig wären Flächen und Volumen durch Projektionen zu ersetzen. Das entspräche der allgemeinen Stimmung, da filmische Fiktionen mehr und mehr Vorbildcharakter annehmen. Der Städter stilisiert sich zum Akteur und genießt das Wechselspiel von Film und Leben als stimulierenden Reiz. Der Austausch zwischen Realität und Fiktion scheint konsequent zum Cyberspace zu führen. So starren die Jüngeren fasziniert in O.M.A.’s Küche, denn Koolhaas’ Architektur macht Hoffnung auf ein Gelingen.

Dennoch wäre es ungerecht, seine Entwürfe nur unter dem Aspekt virtueller Organisation zu sehen. Selbstverständlich bestanden Objekte, auch Häuser, schon immer aus Projektionsflächen. Doch gab es auch immer vorrangige und nachrangige Zeichen, und besonders die vorrangigen Zeichensysteme erstarrten zur tastbar geformten Substanz, also zu Ornament und Bauplastik. Heute aber würden für eine Architektur als choreographischen Raum Folien und Platten ausreichen, weil dort Zeichen nach Bedarf an die Wände zu projizieren und wieder zu entfernen sind. Architektur wird schlicht zur unbezeichneten Hülle für eine Vielfalt von Geschehen, neutraler Schutzumschlag für einen veränderlichen Text. Schon in *Delirious New York* beschreibt Koolhaas dies hellstichtig, wenn er von Manhattan behauptet, daß dessen Türme zwar Monumentalität, jedoch nur die Illusion intakter Architektur versprächen, während ihre eigentliche Qualität im stetigen Funktionswechsel des Hochhausinneren liege.

Das Beharren auf Reinheit gehört zu den Geboten der Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Koolhaas aber, der Schriftsteller, ist fasziniert vom unreinen Stil und da vom literarischsten Stil der bildenden Kunst, dem Surrealismus. Oft genug zitiert er Salvador Dali. Selbst in Manhattan, dem Ort ausgefuchster Komplexität und kühler Handelsmentalität, entdeckt er Surrealität, die schrille Begegnung von Unvereinbarem: englische Gärten auf Hochhausdächern, Schwimmbäder und Golfplätze zwischen Bürogeschossen. Eine puritanische Realität steht hier auf der Kippe, kippt kaum merklich um in eine hintergründige Welt. Mit dem Wort Kippfigur ließe sich Koolhaas’ Entwurfsschub an-

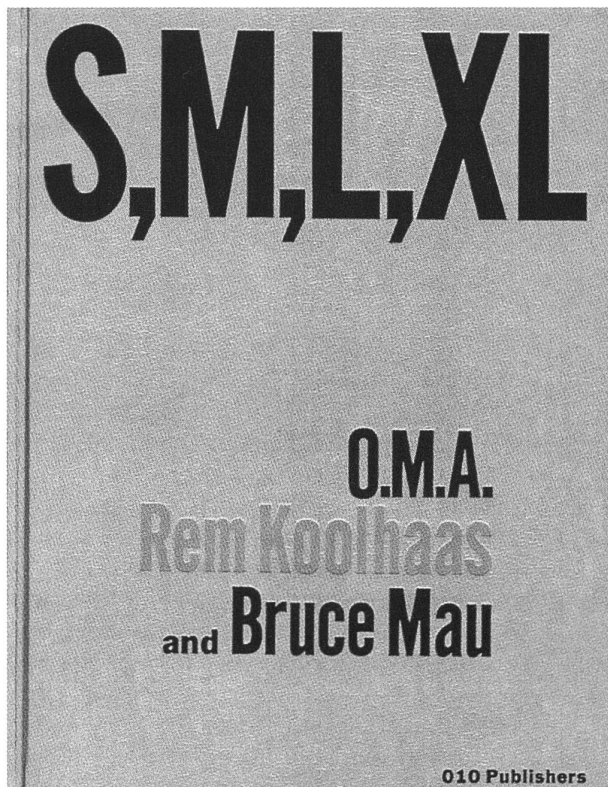
gemessen umschreiben, seine Neigung, die Normalität stoisch zu akzeptieren und bedenkenlos sofort wieder in Frage zu stellen; Credo allerdings ist: Die Inszenierung des Zwiespalts muß deutlich im Alltagsgrau aufblitzen und einem feinsinnigen Publikum Genuß verschaffen. So wird auch das eigene Werk, zum Beispiel die Gebrauchsarchitektur einer Pariser Villa (Villa Dall'Ava, 1991), ein Spiel mit sachlichen Kuben, verrätselt und erinnert mit ihren Stelzenbeinen an Dalis spinnbeinige Elefanten.

Die Projekte und Bauten von O.M.A. und Koolhaas wurzeln im holländischen Protestantismus, im sparsamen Kaufmannsgeist und sind zugleich von einer zweideutigen Phantasie geprägt, die die eher kargen Werke zu eloquenten Architekturen macht. Eloquenz ist die Tugend, die aus dem neuesten Werk hervorsticht: dem Katalogbuch *S,M,L,XL*, einem fünf Pfund schweren Opus, das nicht nur ein überbordendes Kompendium von Bauten, Projekten und

Schriften ist, sondern auch ein kompaktes Objekt mit dem Anspruch, den Betrachter in ein Universum hineinzuziehen. Kompakt, aber vielschichtig: Das Buch simuliert eine Fülle, die weit über die gewohnte Information eines Werkverzeichnisses hinausgeht. Fotos und Zeichnungen erläutern nicht immer das jeweilige Projekt, sondern geben oft eher assoziative Hinweise. Damit ist der Kontext erweitert. In die Fotos hinein sind (wie auf einer Benutzeroberfläche) Fenster gesetzt, die die Dimensionen (the dimension of adventure⁴) zu erweitern scheinen und neue Felder öffnen. Alles scheint mit jedem verknüpft: Filmstills, Pornographie, Michelangelo, Cindy Sherman, Textbruchstücke aus Becketts *Warten auf Godot* usw. überlagern Fotos und Zeichnungen. Zusätzlich gibt es ein nach dem Zufallsprinzip erarbeitetes poetisches Lexikon, das als Randleiste über etwa 1300 Seiten hinweg eine umfassende Erklärung der heutigen Welt anzubieten scheint. Bei näherem Zusehen verliert man sich allerdings eher in einer Krabbelkiste. Die Faszination am Stöbern ersetzt den lexikalischen Wert. Der ist selbstironisch (Hinweis auf die Vergeblichkeit alles Forschens?) in Frage gestellt, denn es findet sich dort eine kunterbunte Mischung aus geistreichen Sentenzen und nebenbei aufgeschnappten Lese Früchten, die irgendwie erhellend sein könnten. Ein ziemlich beliebiges Beispiel nur zum Stichwort ‚cathedral‘: „Der Mikrochip ist eine Kathedrale.“⁵ Isn't it?

Nun war das Allumfassende schon immer aller Architekten Anspruch: *Van stoel tot stad*⁶ nannte vor dreißig Jahren Jacob B. Bakema seine Schrift, in der er zwar weit ausholte, sich jedoch auf des Architekten ureigenste Designaufgaben beschränkte. Koolhaas aber wählte mit *S,M,L,XL* bewußt ein Größensystem aus der Mode- und nicht aus der Bau-branchen und macht es zum Maß aller Dinge: von der Bushaltestelle bis zur Landesplanung. Die Werte der Unterhaltungsindustrie, von denen man getrost sagen kann, daß sie alle Gesellschaftsschichten infiltrieren, werden Richtschnur, manifestieren sich als sogenannter Lifestyle.

Die elitäre Avantgarde mitsamt ihrem Erziehungsanspruch hat ihre Durchsetzungsfähigkeit längst verloren. Wie in der bildenden Kunst, so gilt es heute auch in der Architektur, die egozentrischen Pubertätsträume von Reichtum, Perfektion und Originalität zu reflektieren. Wie in der Kunst, so gilt auch in der Architektur, daß sie Größe erst erreicht, wenn sie diesen Träumen das Bewußtsein ihres Scheiterns entgegensetzt. Koolhaas gelingt es, in die gestylten Behält-



O.M.A./Rem Koolhaas, Villa d'Ava (1991)



nisse Brüche und Irritationen einzufügen. Nichts ist mehr für ihn so, wie es war.

Das konstruktive Skelett der Bauten wird ihm nebensächlich. Das Baumaterial wird bedeutungslos. Es bleiben entmaterialisierte Oberflächen, Projektionen, Reflexionen. Selbst das geschoßweise erfolgende Stapeln der Decks wird aufgehoben: Man soll durch das Innere der Volumen wie auf einem Möbiusschen Band spazieren. In seinem Lob der Größe (*Bigness or the Problem of Large*), sicher kaum zufällig als Herzstück in der Buchmitte platziert, sagt Koolhaas: [Das Prinzip] „Größe verwandelt die City von einer Summe an Gewissheiten in eine Fülle von Rätseln. Es ist längst nicht mehr greifbar, was man sieht.“⁷

Die Reduktion der Materie auf ihre ‚Triebkräfte‘ gehört nicht nur zu den puritanischen Obsessionen dieses Jahrhunderts. Nichts ist mehr so, wie es war. Der Puritaner Koolhaas spielt mit dem Image des Hedonisten selbst dann, wenn er das Weltbild seiner Generation (der 68er Generation) auf die unanschaulichen Prinzipien *Demontage* und *Verschwinden*⁸ zurückführt. Demontage und Chaostheorie, Verschwinden und Neue Medien: Sind dies mehr als Wohlstandsrezepte, die auf subtile Art den Geschmack verbessern? Es mag sein, daß man damit verschiedene Aspekte der Welt erklären kann. Mit diesen Metaphern aber Architektur zum Abbild unserer Gesellschaft zu machen, gerät zur Sisyphusarbeit. Die Bilder weisen den Weg, aber der Weg ist zu steil.

Ulf Jonak

O.M.A./Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, 1344 Seiten, Rotterdam (010 Publishers) 1995, DM 128,-

Anmerkungen

- 1 Die Neue Gestaltung in der Malerei, De Stijl 1917, Heft 1
- 2 1978, Neuausgabe 010 Publishers, Rotterdam 1994
- 3 *S,M,L,XL*, S. 606
- 4 *A.a.O.*, S. 934
- 5 *A.a.O.*, S. 120
- 6 J. B. Bakema, Van stoel tot stad. Een verhaal over mensen en ruimte, Zeist/Antwerpen 1964
- 7 *S,M,L,XL*, S. 501
- 8 „dismantlement and disappearance“, *S,M,L,XL*, S. 505 f

Von Mauern und Menschen oder: Ein vages Unbehagen an der Stadt

Richard Sennetts Suche nach dem ‚gebauten Zuhause‘

Fleisch und Stein ist ein Buch, das auf der Neugier eines Laien beruht – wenn man den Worten des Verfassers Glauben schenkt und zudem außer Acht läßt, wie oft er in den vergangenen Jahren zu Problemen der Großstadt Stellung bezogen hat. Auf rund fünfhundert Seiten folgt Richard Sennett der Geschichte der abendländischen Architektur und des Städtebaus und derjenigen des menschlichen Körpers (bzw. der Sicht auf ihn). Er setzt sie miteinander in Beziehung – von Perikles bis zum Greenwich Village der frühen neunziger Jahre. Eine einfache Frage hat diese eigenwillige Kulturgeschichte inspiriert: Ist die Verarmung der Sinne, die das Bauen wie ein Fluch zu begleiten scheint, lediglich auf das berufliche Versagen von Architekten und Städteplanern zurückzuführen?

Das ist der Ausgangspunkt. Wer sich aber an Sennetts Urteile über die gegenwärtigen Pläne zur Umgestaltung Berlins erinnert (*die tageszeitung*, 21. Mai 1995) oder daran, wie die Verarmung des städtischen Lebensraumes in seinen vorangegangenen Büchern, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, *Die Tyrannei der Intimität* und *Civitas*, dargelegt worden ist, wird keine einsträngigen Argumentationen und keine kurzatmigen Lösungsvorschläge erwarten. Richard Sennett überläßt sich auf der Suche nach den tieferen Wurzeln des Mißverhältnisses zwischen menschlichem Körper und gebauter Umwelt ausgreifenden, mäandernden Studien. Sein Weg führt von der selbstbewußten Nacktheit der griechischen Männer und der städtischen Architektur des antiken Athen zur imperialen Gestik im Rom Hadrians; von dort zu den Gemeinden der frühen Christen, die sich ihren Raum in der römischen Welt erst einmal suchen und bauen müssen. Er kommt von den Klostergärten um Notre Dame im Paris des 13. Jahrhunderts zur Ghettoisierung der Juden im frühneuzeitlichen Venedig, erläutert William Harveys Theorien über den Charakter des Blutkreislaufes und zeigt, wie der städtische Raum unter diesem Einfluß ebenfalls als Gewebe von Adern verstanden werden konnte. Im Paris der Französischen Revolution und in den ersten U-Bahnen im London der Jahrhundertwende erkennt er wesentliche Stufen der Isolierung der Individuen voneinander, und im Greenwich Village der zurückliegenden zwanzig Jahre spürt schließ-

lich er die Fortschreibung dieser Erosion zwischenmenschlicher Beziehungen.

Am Ende dieser langen Reihe ist schließlich unter der Hand eine eher existentielle, theologische Problematik an die Stelle der Frage nach den konkreten Wechselbeziehungen zwischen Stein und Fleisch getreten: Körper und gesellschaftliches Umfeld – wohlgemerkt: Sennett selbst spricht nicht mehr nur von Architektur – stehen und standen immer in einem gespannten Verhältnis zueinander, und innerhalb der Gesellschaft gibt es kein Heilmittel für den individuellen Schmerz, der daraus entspringt. Man muß ihn aushalten, und indem man ihn für die eigene Person annimmt, erwirbt man die Fähigkeit, auch den Schmerz der Mitmenschen anzuerkennen – und sich ihnen zu öffnen. Ein „gebautes Zuhause“, das den Einzelnen mit diesem Schmerz nicht alleine ließe, wäre die Utopie aller Architektur – aber es hat dergleichen wohl niemals wirklich gegeben. Gegenüber Gottes Gebot an die Menschen, als Verbannte zusammenzuleben, seien Architektur und Städteplanung letztlich machtlos – was nicht heißt, daß sie resignieren sollten.

Soll man das nun als Ehrenrettung eines Berufs lesen? Was verlangt Sennett überhaupt von der Architektur, wenn er sie an solchen Grundbefindlichkeiten mißt? Hat das Buch im Zuge der Verlagerung hin zu psychologisch-philosophischen Fragestellungen nicht auch schon sein eigentliches Thema aus den Augen verloren? Wie plausibel ist dieser Gang durch die Geschichte, von der Volksversammlung in der griechischen Polis bis zum hermetisch versiegelten, komfortabel ausgestatteten Innenraum eines Eisenbahnabteils oder eines fahrenden Autos? Kommt den Klostergärten um Notre-Dame, wo im 13. Jahrhundert die Leprakranken aufgenommen und gepflegt werden, wirklich die Ausnahmestellung zu, die ihnen der Autor zuschreibt: als gemauerter Ort, dessen Gestalt signalisiert, daß hier die Schwäche des eigenen und des fremden Körpers anerkannt ist?

Sennetts assoziative Sprünge und die Vagheit mancher Thesen sind bereits in verschiedenen Rezensionen zum Teil deutlich herausgestellt worden – ebenso aber auch die Anregungen, die das Buch vermittelt. Christian Meier (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. November 1995) etwa hat auf sachliche Ungenauigkeiten oder auf überspitzte Interpretationen hingewiesen und der Sprache des Buches zudem eine gewisse Nähe zu nichtssagenden, modischen Floskeln unterstellt. Andreas Kuhlmann (*Die Zeit*, 13. Ok-

tober 1995) hat dagegen das Ungleichgewicht bei der Schilderung des Mittelalters und der Neuzeit beklagt. Oft ist auch gefragt worden, ob die Deutung der Architektur unter dem Vorzeichen des jeweils herrschenden Körperbildes tatsächliche kausale Beziehungen aufzeigen kann – und nicht nur analoge, strukturelle Denkmuster.

Fleisch und Stein will – unter Michel Foucaults Einfluß – keine wirklich konzise Geschichte nachzeichnen. Sennett möchte, in seinen eigenen Worten, bloß „durch die körperlichen Erfahrungen der Menschen hindurch“ erzählen: „wie Frauen und Männer sich bewegten, was sie sahen und hörten, die Gerüche, die in ihre Nase drangen, was sie aßen, was sie trugen, wann sie badeten, wie sie sich liebten ...“ Diesen Anspruch aber kann er nur bedingt erfüllen, denn sowohl die Art seiner Fragen, die sich von den Krisensymptomen des späten 20. Jahrhunderts herleiten, als auch die Objekte seiner Darlegungen verengen häufig den Blick und lassen die Deutungen manchmal unscharf und zuweilen etwas beliebig erscheinen. Ein Beispiel: Ganz gewiß hat William Hogarth um 1750 in seinen beiden Stichen ‚Gin Lane‘ und ‚Beer Street‘ zwei gegensätzliche Entwürfe städtischen Lebens geschaffen, und ganz gewiß zeigt sich auf der ‚Beer Street‘ im körperlichen Kontakt der Menschen untereinander und in der Zufriedenheit und Ruhe, die sie ausstrahlen, ein zeitenüberspannendes Ideal. Aber kann man ausblenden, daß diese Visionen ihren genauen Ursprung und Zweck im zeitgenössischen Kampf gegen den Schnapsmißbrauch hatten? Daß sie ideologischen Aufgaben dienten, die ihrerseits wieder auf reale, präzise zu umschreibende Mißstände verweisen könnten? Würde man nicht mehr über das Wesen der gebauten Umwelt und ihrer Bewohner erfahren, wenn man den Spuren nachginge, die von Hogarth aus ins 19. Jahrhundert weisen? Wenn man etwa nach der Landflucht und dem Masseneleid fragen würde, um dann im Detail die Umstrukturierung der Städte unter dem Einfluß erster Mietpreisspekulationen, früher Arbeiterviertel und beginnender Pendlerströme zu verfolgen? Man könnte etwa anhand der Texte von Charles Dickens vorführen, wie sich die Eisenbahn in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in das Herz Londons hineinfrißt und die Menschen ganzer Stadtviertel heimatlos macht. Man könnte bei Lichtenberg und später bei Henry Mayhew nachlesen, welches Gewühl von Fußgängern, Kutschen und kleinen subproletarischen Händlern die Großstadtstraßen verstopft und die Menschen einem

andauernden desintegrierenden Lärm aussetzt, bis verkehrstechnische Kahlschläge in der Art der Umgestaltung von Paris durch Baron Haussmann den Raum für die Beschleunigung des urbanen Lebens freilegen. Denn die Verbreiterung der Straßen und die Steigerung der Effizienz der Massenverkehrsmittel bringt auch eine Entlastung für den einzelnen mit sich – und nicht nur die zunehmende Ablösung von der Umwelt und die Entsinnlichung der Erfahrung.

Solchen Ambivalenzen ist Sennett bereits früher nachgegangen; in *Die Tyrannei der Intimität* hat er ein sehr umfassendes Bild der Verstädterung entworfen: „Normalerweise führt Bevölkerungswachstum zu einer Reorganisation der gesamten Ökologie einer Stadt. Man muß sich die Stadt wie einen Kristall vorstellen, der seine Struktur jedesmal umbildet, wenn ihm mehr von der Substanz, aus der er besteht, zugeführt wird.“ In einer solchen Formulierung war Platz für die zwiespältigen technischen Veränderungen und sozialen Verschiebungen im Prozeß der Verstädterung – das Bild forderte die Auseinandersetzung damit geradezu

ein. *Fleisch und Stein* spart diese Vielschichtigkeit weitgehend aus zugunsten der etwas emphatischen Betonung eines Schmerzes, der mit dem Prozeß der immer komplexeren Vergesellschaftung einhergeht und durch die Architektur zu keiner Zeit wirklich gemildert wird. Diesen Schmerz vermag Sennett jedoch nicht eindeutig zu fassen. Er sei nicht körperlich zu verstehen, hat er in einem Interview erläutert (*die tageszeitung*, 21. Mai 1995), sondern im Sinne von Frustration, gewiß auch im Sinne von Freudscher „Unlust“. Es handele sich im Kern um das Gefühl, daß etwas zur Vollständigkeit des Selbst fehle. Das ist ein melancholisches Resümee – und kann in dieser lapidaren Weisheit gar nicht falsch sein. Das ist, wenn man so will, die *conditio humana* – aber ein bißchen auch eine Banalität.

Michael Schmitt

Richard Sennett, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Aus dem Amerikanischen von Linda Meissner, Berlin (Berlin Verlag) 1995, 528 Seiten, zahlreiche Abbildungen, DM 58,-