

Zeitschrift: Ferrum : Nachrichten aus der Eisenbibliothek, Stiftung der Georg Fischer AG

Herausgeber: Eisenbibliothek

Band: 61 (1989)

Artikel: Von der Konstruktion zur Dekonstruktion. Zur Ästhetik des Stahlbaues

Autor: Jesberg, Paulgerd

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-378242>

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: 15.01.2026

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

Von der Konstruktion zur Dekonstruktion. Zur Ästhetik des Stahlbaues

Situation

**Dipl.-Ing. Regierungs-
baumeister
Paulgerd Jesberg**
Chefredakteur BAUKULTUR
Jasminstrasse 24A
D-6200 Wiesbaden-Naurod

Philip Johnson arrangiert mit Mark Wigley im Sommer 1988 eine programmatische Ausstellung im Museum of Modern Art – MoMA unter dem Titel «Deconstructivist Architecture» und dekretiert damit den Dekonstruktivismus als eine Spielart und Erweiterung der Postmoderne. Dekonstruktion setzt danach eine Entwicklung fort, die Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre die erstarre Moderne ablöste und als Postmoderne das Bauen veränderte.

Einen ganz ähnlichen Vorgang sah das Jahr 1932, als Philip Johnson, ebenfalls in einer Ausstellung im MoMA, den universellen internationalen Stil kodifizierte und zum allein verbindlichen Ausdrucksmittel der Architektur erklärte, die 1922 Le Corbusier als «das kunstvolle, korrekte und grossartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper» verkündet hatte.

Auf Fortschrittsgläubigkeit und radikalen Vollzug methodischer Systeme der Welt- und Naturbeherrschung von Naturwissenschaften und Technik, begründet durch Geisteswissenschaften und Philosophie, begleitet von Literatur und Kunst, umgesetzt in Wirtschaft und Politik, folgt derzeit eine Endzeitsituation voller Zweifel und Ängste, die dem «Zauberlehring» gleicht, der nach dem Meister ruft: «Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los.» Mitten in einem atemberaubend schnellen Fortschritt technischer und zivilisatorischer Entwicklung im 20. Jahrhundert zu einer vernetzten Infrastruktur des Nützlichen, begründet auf Kommunikation und Verkehr, in ihrem Einfluss auf Arbeit und Freizeit, auf Land, Stadt und Heimat, auf Natur und Umwelt, auf Sprache und Sprachfähigkeit, kehrt sich Freiheit um in Unfreiheit, verliert das Denken unter dem Einfluss der Flut von Informationen und Bildern seine kritische Funktion, «sich selbst bewusst zu sein».

Die Moderne, im Vollzug eines eingleisigen Projektes der Aufklärung, mit ihren rational funktionalen Spielregeln technisch-wissenschaftlicher Methoden, erlebt eine Transformation hin zur Postmoderne. Sie öffnet sich einer verschütteten Sprach- und Ausdrucksfähigkeit, wendet sich erneut der Geschichte zu, um Geschichten zu erzählen, die den Klassizismus ebenso erlauben wie jeden Populismus. Bestehende Ordnungen werden aufgelöst, formale Ordnungsmittel rigoros verbraucht, Wert und Sinn werden vertauscht, verwaschen und verändert.

Die Postmoderne

übernimmt in der Gegenwart die Aufgabe eines Manierismus, der immer dann auftritt, wenn ein Epochentausch geschieht. Der Übergang von der klassisch-griechischen Antike zum römisch geprägten Hellenismus um 400 v. Chr. oder das Ende der Gotik im «Weichen Stil» um 1400 im Übergang zur Renaissance durchläuft ebenso einen Transformationsprozess von Stilen und Ideologien, wie im besonderen der Manierismus den Übergang von der Renaissance zum Barock der Gegenreformation um 1600 prägt, der dieser Art von revolutionärer Zeitenwende den Namen gegeben hat. Das klassische Ideal vollkommener Harmonie in einem überaus künstlichen System wird aufgehoben, und was sich bisher in statischen hierarchischen Ordnungen präsentierte, löst sich in drehende, sich verwindende Bewegungen auf. Die Funktionen der einzelnen Elemente, Tragendes und Lastendes, Säule und Architrav, verlieren ihre Funktion und wechseln ihre Bedeutung. Gewollt wird eine Unbestimmtheit, die Harmonien in Dissonanzen verzerrt, Gemütsmäßiges von Rationalem ablöst.

Postmoderne ist der Manierismus der Gegenwart und heisst nicht nur einfache Demontage des klassischen Architekturrepertoires mit der Auflösung und der Zerstörung von Homogenität, Gleichzeitigkeit und Einheit in der Dreieit von utilitas, firmitas, voluptas, die seit Vitruv ihre Gültigkeit bewahrt hat, sondern schliesst gleichzeitig auch deren Anerkennung ein, Widerspruch in sich. Dekonstruktion ist Zustimmung und Ablehnung zugleich, schafft Leere, in die Neues eindringen kann. Dekonstruktion geht es darum, die Ränder von Architektur auszuweiten, sie durchlässig zu machen, d. h. Grenzen zu Literatur, Sprache, Geschichte, Philosophie, Rhetorik zu überschreiten.

Dekonstruktion kann nicht die individuelle Sache eines einzelnen sein, sondern immer nur in der Hereinnahme fremder Einflüsse anderer sich vollziehen. Äussere Einwirkungen werden verarbeitet. Daraus entsteht eine Topographie von Kraftlinien, die sich überlagern, gegenseitig verschieben, verändern und beeinflussen in einem Vorgang, der weder Regeln noch Zufall folgt, zwischen Vernunft und Unvernunft angesiedelt ist, und das heisst, das Unbegreifliche suchen und es «erfinden. An der Argumentation (des Dekonstruktivismus) arbeiten, heisst, ... das (Paradoxon) suchen und es durch neue Spielregeln des Raisonnements legitimieren» (Jean François Lyotard, Das Postmoderne Wissen, Prag/Wien, 1986, S. 158).

Die Offenheit im Paradoxon der Erscheinungsformen von Architekturen erlaubt einen Pluralismus der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Stile und Ideologien. Die Unverbindlichkeit wird das Allgemeinverbindliche. Deshalb bleibt es wohl begründet, dass Andreas Papadakis im Oktober 1988 «Einundzwanzig kanonische Architekten» im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt vorführt, deren einzige Gemeinsamkeit ihre Verschiedenartigkeit ist, Postmoderne wie Dekonstruktion vereinen.

Diskurs

über die Methoden der Dekonstruktion setzt Kenntnis und Auseinandersetzung mit denjenigen Kräften voraus, die bisher als Argumente ästhetischer Qualität der Architektur dienten: Transparenz, Dynamik, Statik, Geometrie im Spannungsverhältnis von Ordnung und Komplexität, als Mass des Ästhetischen. Damit drängt die Frage nach Beantwortung: «Was ist das Argument, was ist der Beweis wert?» Und diese Frage führt, indem sie sich weiter entwickelt, zur Metafrage oder Legitimationsfrage: «Was ist das (was ist es wert) wert?». (Lyotard, S. 59).

Transparenz

ist Offenheit und Durchsichtigkeit, mehr als Lichtdurchlässigkeit. Transparenz heisst vor allen Dingen Durchlässigkeit von Ideen, Gedanken und Vorstellungen, um innere Kräfte von Organisation und ihren Eigenschaften sichtbar werden zu lassen, und macht ebenso die Entstehungsprozesse von Bau- und Raumgestalt durchschaubar. Transparenz in Erscheinung und Wahrnehmung von Gestalt ist ein rhetorisches Mittel, das die Sprachfähigkeit des Gebauten einzusetzen vermag, um auf Aussagen von besonderer Qualität und auf metaphorische Bedeutungszusammenhänge hinzuweisen.

Dynamik

ist die Lehre von den Kräften, die auf einen Körper einwirken und Bewegung hervorrufen. Die Gleichung

$$\text{Kraft} = \text{Masse} \times \text{Beschleunigung}$$

bindet drei Faktoren derart miteinander, dass deren Beziehungen zwar eindeutig die formalen Gesetzmässigkeiten der Bewegung auf der schiefen Ebene oder im freien Fall bestimmen, darüber hinaus eine offene Interpretation der Schrägen, der Transversale erlaubt, die das Fallen wie das Steigen beschreibt. Dynamik ist ebenso das akustische Verhältnis von Lautstärken untereinander, wie die Dynamik in der Musik, die

Differenzierungen von Tonstärken meint. Begriffe wie Terrassendynamik, Effektdynamik verweisen auf die örtlichen und raumbedingten wie auf die emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten nicht nur für die Musik. Dynamik ist gleichermaßen dem Lebendigen, dem Prozesshaften wie dem Organischen verhaftet. Dynamik kann nur von Lebendigem erzeugt und wahrgenommen werden. Da ist nichts Gleichbleibendes, sondern immer Wechselndes, ist Wachsendes, von unterschiedlichen Impulsen bewirkt.

Die gegenseitigen Abhängigkeiten, Übereinstimmungen und Widersprüche von Transparenz und Dynamik im Begriff der Dekonstruktion zu veranschaulichen, gelingt Daniel Libeskind in seinen Lithographien «Micromegas», das Kleine im Grossen, mit dem Titel «Dance Sounds», gleich tanzenden Klängen wie klingendem Tanz. Sie fixieren einen momentanen Zustand der Bewegung nach einer Explosion. Die Transparenz der Gestaltung macht einen Prozess sichtbar, in dem reale Momente des Bauens und Konstruierens, Stab, Bogen, Decke, Wand, Träger, Stütze, Balken und Pfeiler, im kalkulierbaren Zufalle zerfallen, einander fliehen, sich gegenseitig auflösen oder, umgekehrt, zueinander streben, nach neuen Zusammenhängen und Regeln neuer Ordnungen suchen. Die linearen Elemente zeigen Profile des Stahls, die flächige Stärke und Masse von Wand und Decke. Die Schrägen verstärken Überlagerungen, verdichten Überschneidungen und Durchdringungen oder fliehen in filigrane Erscheinungen und Verästelungen.

Die Statik

des Gebauten hält nur einen und besonders ausgewählten Moment der Bewegung fest. Statik beschreibt einen Ausnahmezustand, in dem die Bewegung im Gleichgewicht der einwirkenden Kräfte gehalten wird und Form gewinnt, die dadurch Berechenbarkeit erhält. Wird das Gleichgewicht gestört, um so deutlicher können die dekonstruktiven Wirkungen der Kräfte aus Grösse und Richtung in Erscheinung treten. Zug, Druck und Drehung – Traktion, Kompression und Torsion – bringen ihre Fähigkeit zum Ausdruck, die momentane Form zu zerstören und in eine andere, neue zu überführen.

Grundsätzlich: Ein Fachwerkträger ist erfüllt von Kräften. Die Kräfte besitzen in Druck und Zug Richtung und folgen in ihrem Kraftfluss den Kraftlinien der Stäbe. Sie überkreuzen, durchdringen und treffen sich in den Knoten. In den Knoten selber herrscht ein Kraftüberfluss. Die Kräfte werden gebündelt und wenden sich geteilt, verstärkt oder gemindert neuen Richtungen zu. In den Knoten fallen wichtige Entscheidungen für Tragfähigkeit und Tragverhalten des Tragwerkes.

Herausgegriffen: Eine Stütze übernimmt in ihrer aufrechten Haltung die vertikalen Kräfte und leitet sie weiter. Wie auch die Stütze konstruktiv ausgebildet sein mag, aus einem Rund- oder Doppel-T-Profil oder aus mehreren einzelnen Stahlprofilen zusammengesetzt, immer fällt die Entscheidung über die ästhetische Qualität der Stütze in der Art und Weise, wie das Lastende aus Träger, Balken oder Decke in das Tragende der Stütze übergeht und wie die Ausführung der Konstruktion das Zusammentreffen unterschiedlicher Kräfte abbildet, verdeutlicht und ihm Ausdruck gibt.

Geometrie

ist die Grundlage allen Konstruierens. Alles Formen und Bilden wächst aus der Geometrie. Geometrien bereiten mit linearen und flächigen Rastern, mit ihren räumlichen Strukturen die Möglichkeiten vor, aus denen sich die rhetorischen, die narrativen und poetischen Ausdrucksformen des Ästhetischen entfalten können. Das Repertoire der flächigen Geometrien mit ihren Kongruenzen ist immer noch ein spielerisches Abenteuer, wie es schon Dürer empfunden hat. Die räumlichen Geometrien der platonischen und archimedischen Körper ziehen planetarische und kosmische Dimensionen und Verhältnisse an. Die räumlichen Geome-

trien aus Kurven bilden durch Rotationen von Kegelschnitten Hyperboloid, Paraboloide und Ellipsoide oder deren Mischformen aus. In Hängetragwerken für Brücken und Hallen aus Seilnetzkonstruktionen stellen sie sehr schnell direkte Beziehungen zum Menschen her, der sich darin in seinen elementaren leiblichen Bewegungen und komplexen sinnlichen Bedürfnissen wie in seinen empfindungsmässigen Erwartungen selbst wiederzuerkennen vermag. Die mathematischen Körper, aus Differentialfunktionen geformt, die plastische Ausbildung der Cassinischen und Gaußschen Körper offenbaren die Schönheit, mit der die Mathematik in die Form drängt und sie mit Leben erfüllt.

Wenn gerade Jacques Derrida, einer der philosophischen Implikatoren des Dekonstruktivismus, Husserl und dessen «Ursprung der Geometrie» zum Ausgang seiner Erörterungen über die Geschichtlichkeit und die Sprachfähigkeit von Gegenständen macht – die sich im Weiterdenken gleichermassen auf Architektur, Bauen und Konstruieren übertragen lassen –, verweist Geometrie über sich selbst hinaus. Nicht nur die Merkwürdigkeit, dass die Kenntnis der Geometrie die humanen und personalen Voraussetzungen zum Eintritt in die platonische Akademie setzt, sondern dass damit auch eine Topographie der Geschichtlichkeit, ihrer Verwerfungen, Überlagerungen mit allen bedeutungsschweren Folgerungen und Erkenntnissen für die Gegenwart verbunden sind, verleiht der Geometrie vertiefte und erweiterte Bedeutung.

Ordnung und Komplexität

markieren die beiden Extreme, zwischen denen sich das Ästhetische jeweils sein Mass sucht. Ordnung fußt auf Gesetz und Regel. Wie Mathematik und Geometrie strukturelle Ordnung schaffen, bestimmen die physikalischen Gesetze der Mechanik und der Statik die Konstruktion und ihr Tragverhalten. Die Gesetze des Materials und seiner Eigenschaften prägen Konstruktion, Form und Gestalt des Bauens. Ordnung vermittelt Klarheit, Überschaubarkeit, Einheitlichkeit des Ganzen in all seinen Teilen. Erst mit Überlagerungen, Schichtungen und Durchdringungen von horizontalen, vertikalen und transversalen geometrischen Ordnungsebenen, die jede für sich nach Konstruktion, Form und Gestalt drängt, vermögen sich Ordnungen derart in Komplexität aufzulösen, dass Komplexität in Chaos einmündet.

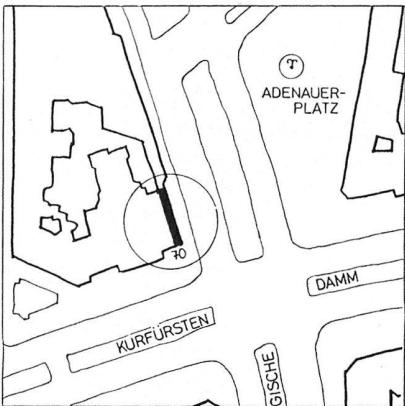
Die ästhetische Qualität

eines Bauwerkes bezieht einen ihr angemessenen und entsprechenden Ort zwischen Ordnung und Komplexität. Das Mass ästhetischer Qualität hat Charles Sanders Peirce (1839–1914) in dem Quotienten aus Ordnung und Komplexität gefunden: $M_{\text{ästh.}} = O/M$.

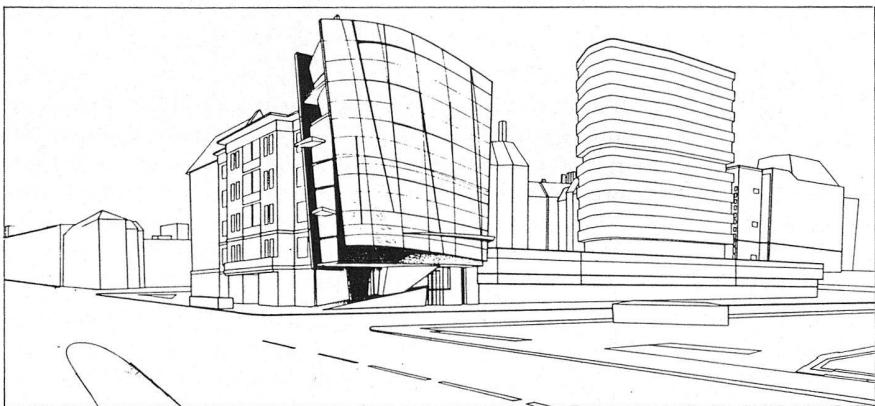
Ein Verhältnis zwischen Ordnung und Komplexität wird hergestellt, in dem das ästhetische Mass seinen Ausgleich findet. Die ästhetische Qualität eines Bauwerkes ist nicht mit einem Mass zu erfassen. Sie gleicht vielmehr dem Verhältnis von Frage und Antwort. Nicht jede Frage kann noch darf sie beantwortet werden, und sei sie noch so klug gestellt; denn Fragen müssen offenbleiben dürfen. Würden alle Fragen beantwortet sein, es gäbe kein Geheimnis mehr, aus dem das Poetische erblühen könnte.

Der Entwurf für die Bebauung eines handtuchgrossen Grundstückes von 2,7 m auf 16,0 m am Kurfürstendamm/Adenauerplatz in Berlin von Zaha Hadid nutzt die extreme Situation. Die Dynamik der Formen sprengt die Tristesse einer Giebelwand auf. Die Komplexität der Dekonstruktion lässt gar nicht erst zu, nach Ordnungsprinzipien zu fragen, allein der Versuch würde das fragile Mass des Ästhetischen der Dekonstruktion zerstören, das aus der Grenzsituation zum Chaotischen hin bestimmt wird.

Umgekehrt: Mit Hilfe analytischer Methoden lassen sich aus einer chaotischen Komplexität, aus Verdichtungen, Überlagerungen und Durchdrin-



Zaha M. Hadid (1950 in Irak), London.
Bebauung einer Wand am Adenauer-
platz/Kurfürstendamm in Berlin.



gungen Strukturen finden, die danach streben, Beziehungen zwischen getrennten Elementen herzustellen, Zusammenhänge aufzudecken, sie herauszuarbeiten, um derart Veränderungen zu bewirken, dass sich neue Formen zu neuen Ordnungen verbinden, dass, wenn Ordnungen sich auflösen, zerbrechen oder durch äussere Einflüsse zerstört werden, der Moment eintritt, dass auf der Schwelle im Übergang von Ordnung und Zerstörung sich das ästhetische Prinzip der Dekonstruktion anzusiedeln und zu entfalten vermag. Die Zerstörung von Ordnungen setzt Kräfte frei, die wieder zu neuer Gestaltung drängen. Gerade dieser Moment der Freiheit ist in höchstem Mass dazu geeignet, jene Poesie in der Gestalt zu binden, die Jean Paul in seiner Vorschule für Ästhetik als «die einzige zweite Welt in der hiesigen» bezeichnet hat. Der ständig auf- und abbauende Prozess aus Konstruktion und Dekonstruktion, der die beiden Pole von Ordnung und Chaos miteinander verbindet, bildet letztlich nichts anderes nach, als was die Natur im rhythmischen Wechsel der Jahreszeiten immer wieder neu vollzieht. Die Grenzen normativer Ästhetik werden erweitert, überschritten. Die Eindeutigkeit der geometrischen, konstruktiven, formellen Kräfte wird aufgehoben. Aus Infragestellen und Problematisieren entstehen Konflikte, Zerstörungen, die alte ästhetische Ordnungen und die damit verbundenen Aussagen und Bedeutungen umkehren. Daraus folgt eine nicht-normative Ästhetik, die dennoch auf ihre eigenen Regeln – die selbst Dekonstruktion besitzt – nicht verzichten kann.

Positionen

des Stahlbaus markieren im Rückblick auf eine relativ kurze Geschichte von 200 Jahren revolutionäre Umwälzungen in der Architektur, im Bauen und Konstruieren, begleitet von gesellschaftlichen und sozialen Veränderungen, beeinflusst von philosophischen und metaphysischen Prozessen.

Die erste industrielle Revolution

bringt die frühen eisernen Hängebrücken hervor, die als Zeichen für Industrialisierung, für Handel, Transport und Verkehr stehen. Die ersten weitgespannten Hallenkonstruktionen für Gewächshäuser und Industrieanlagen, für Ausstellungsbauten und Bahnhofsüberdachungen, für Festhallen und Ladenstrassen brachten neuartige Gebäudetypen hervor. Bauen aus Schichten und Wölben wird ersetzt durch Konstruieren und Montieren industriell vorgefertigter Elemente zu Baustrukturen. Räume von einer bisher unbekannten durchlichteten Weite entstehen. Innen und Außen, Raum und Körper werden identisch. Durch Filigranität und Transparenz bis zur Schwerelosigkeit der Konstruktionen erzeugt der Stahlbau aus sich selbst heraus eine neue Ästhetik, die in der Identität von Struktur und Ornament in der Konstruktion eine neue Qualität erhält.

Konstruktivismus und Suprematismus

der russischen Dezemberrevolution von 1905, die dann nach der Oktoberrevolution von 1917 (8./9. November 1917) sich erst voll entfalten

konnten. «Revolution durchbricht Geschichte und Überlieferung. Tätige Kritik. Im Gegenstand akkumuliert sich Überlieferung; in ihm wird Unmittelbares verschoben, zerdrückt. Aufgabe der Revolution: Entdinglichung, Zerstörung des Gegenstandes zur Rettung des Menschen» (Carl Einstein: Absolute Kunst und absolute Politik [1921], im Ausstellungskatalog Malewitsch-Mondrian, Konstruktion als Konzept, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 1977, S. 24).

Das schwarze Quadrat auf weissem Grund von Kasimir S. Malewitsch (1878–1935) wird 1913 zum radikalen Zeichen der künstlerischen Revolution. «Mit dem Quadrat... ist tatsächlich ein Phantom in die Welt der russischen Avantgarde eingedrungen, ein die Phantasie erregendes, faszinierendes halluzinogenes Phantom...» (Miroslav Lamac, Die weisse Flamme der Erregung und das rote Quadrat der Revolution, Ausstellungskatalog, S. 32).

Revolutionäre Ziele nutzen erneut das Bauen und Konstruieren aus Stahl, um konstruktivistische und suprematistische Ideen zu gestalten und zu versinnbildlichen. Im Bruch mit jeder Tradition entsteht der Entwurf für einen 300 m hohen Turm zur III. Internationale 1919/1920 in Moskau, um dennoch das Vorbild des Eiffelturmes nicht zu vergessen. Schwerelos, in einer raumgreifenden Dynamik der emporschwingenden Parabeln, hängen verglaste Versammlungsräume. Der in einer Schrägen und in ganzer Höhe aufgerichtete Fachwerkträger suggeriert durch die latente Spannung zwischen Steigen und Fallen ein Gleichgewicht unterschiedlicher Kräfte. Dieser Turm von Tatlin wird zum Topos der konstruktivistischen Moderne, die El Lissitzky (1890–1941) ins Bauhaus bringt und die Theo Doesburg (1883–1931) auf die Stijlgruppe in den Niederlanden überträgt. Jakob Tschernikow (1890–1951) gehörte zu der unglücklichen Generation, deren grossartige und phantastische Entwürfe durch den Beginn der Stalin-Ära nur Papier geblieben sind. Sein theoretisches und bildreiches Werk erlebt derzeit eine besondere Aktualität, da es die elementare Brüchigkeit der Anfänge von Konstruktivismus und Suprematismus zu einer beeindruckenden Perfektion seiner Entwürfe führt.

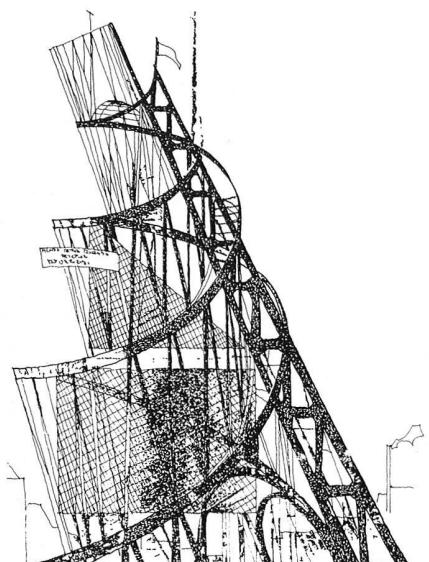
Die andere Moderne

erreicht durch die Umkehrung, Bauen nicht mehr allein aus dem Gestalten von Körper und Masse zu verstehen, sondern Bauen aus einem analytischen Prozess heraus zu vollziehen, der die einzelnen Elemente und ihre Beziehungen in Material, Konstruktion und gebaute Strukturen umsetzt, eine neue ästhetische Qualität, aus der sich eine neue Tradition des Konstruierens bildete. Die Ästhetik der formalen Reduktion eines Mies van der Rohe, der Raumfachwerke eines Konrad Wachsmann, der Systembauweisen eines Max Mengeringhausen oder der geodätischen Kuppeln eines Buckminster-Fuller, reduziert Bauen auf offene Raumstrukturen, die Einfachheit und Eindeutigkeit elementarer Vorstellungen gehorchen.

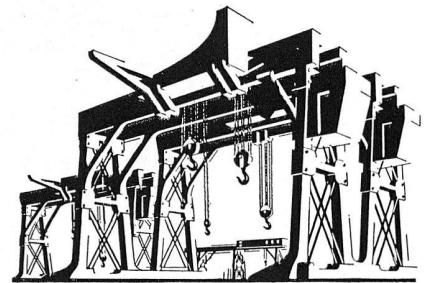
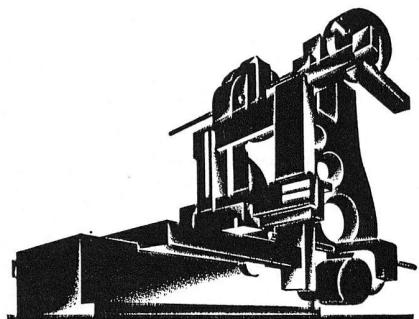
Utopisch anmutende Erneuerungen konstruktivistischen Bauens durch die Gruppe «archigram» mit Peter Cook, Ron Herron, Michael Webb u. a. brachten bereits Anfang der 70er Jahre die erstarrten Fronten von pragmatischem Wirtschaftsdenken und dogmatischen Formvorstellungen auf, um Fortschrittsgläubigkeit in orbitale Megastrukturen aus Stahl und Kunststoff umzusetzen.

«Architektur muss brennen»

Mit diesem revolutionären Ruf nach der zerstörenden Kraft des Feuers zielte ebenfalls eine Gruppe, diesmal junger österreichischer Architekten, nach Veränderung einer dogmatisch verhärteten und in Beton erstarrten Architekturszene: Coop-Himmelblau. Architektur sollte wieder direkt erfahrbare, psychische und physische Erlebnisse vermitteln: heiss oder kalt, hart oder weich, laut oder leise, und wenn schon heiss, dann so heiss wie ein Flammenflügel, und wenn schon kalt, dann so kalt wie



«Topos der Moderne»
Wladimir Jewgrafovitsch Tatlin (1885–1953),
Denkmal für die III. Internationale
1919/20.

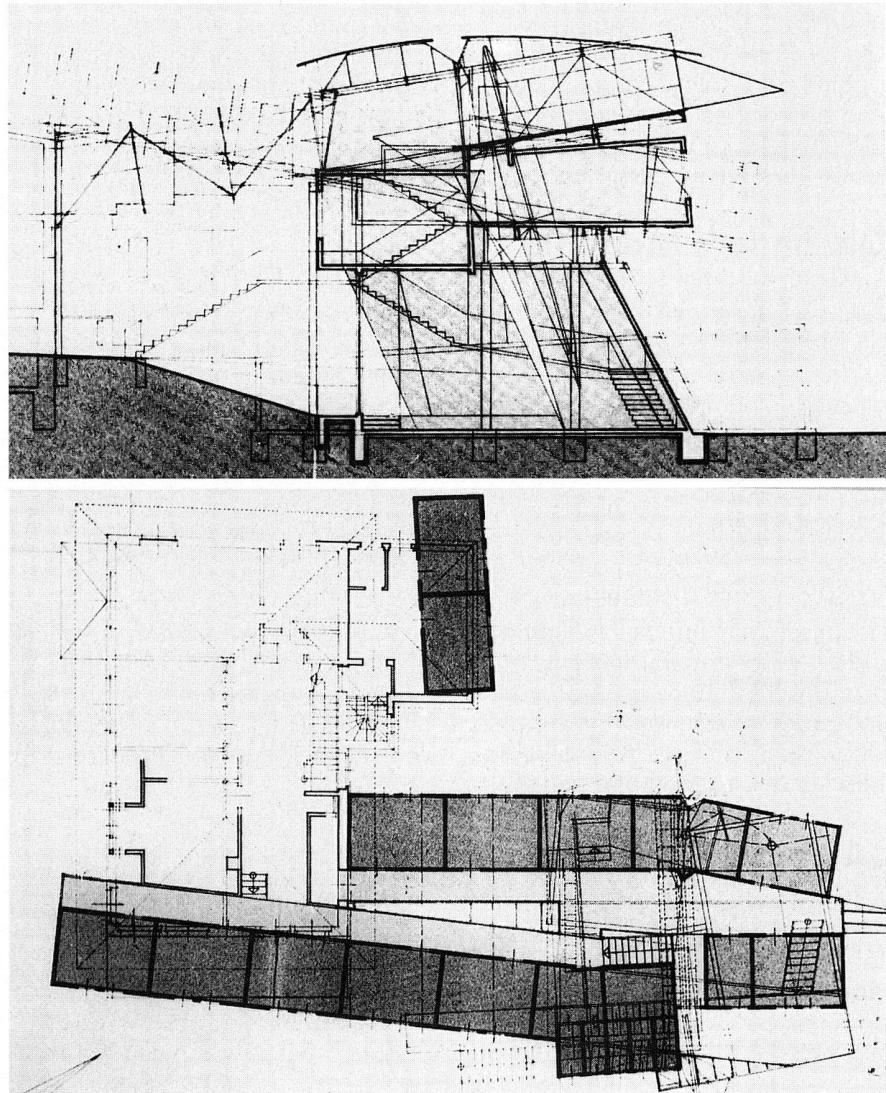
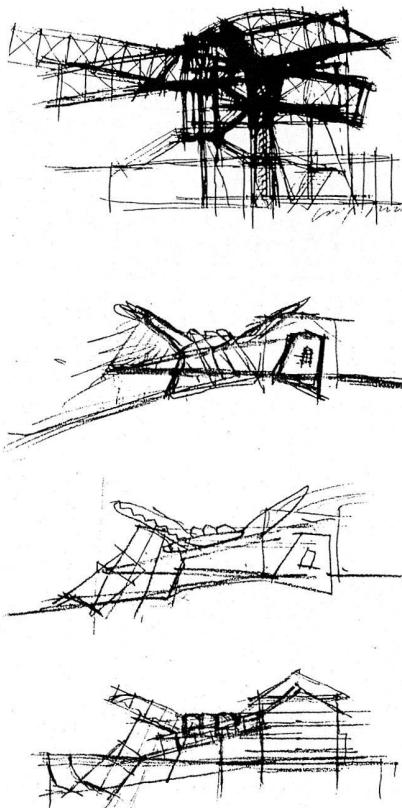


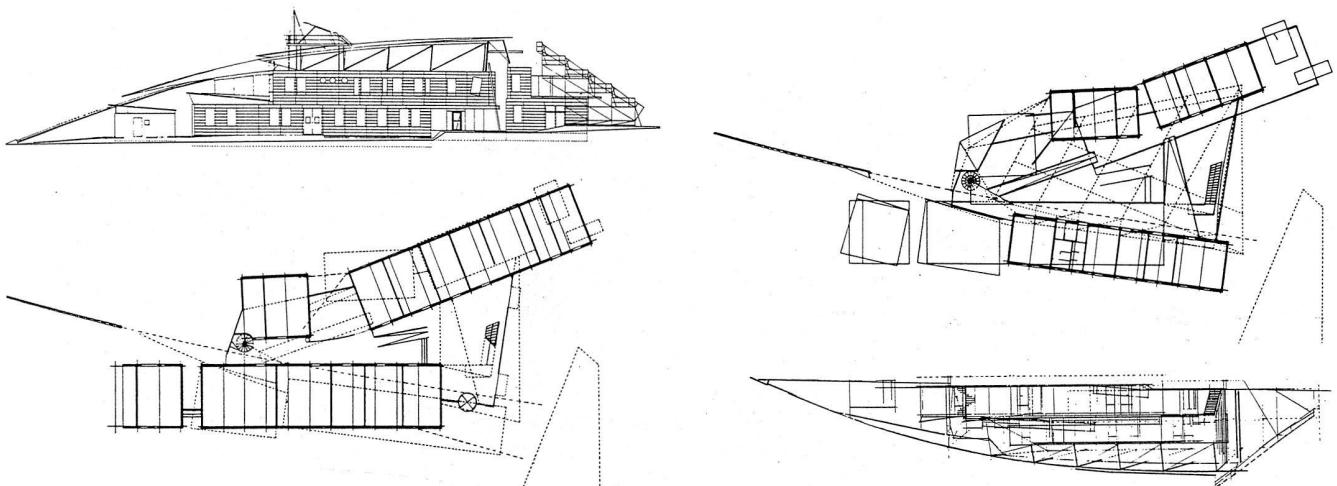
«Konstruktive Phantasien»
Jacob Tschernikow (1890–1958).
Aus «Formenkonstruktionen der Architektur und der Maschine», 1931.

ein Eisblock. Bereits 1968 trat Coop-Himmelblau zum phantastischen Höhenflug an und zählt heute zu den sieben Kronzeugen einer «Deconstructivist Architecture» des Philip Johnson.

Der Entwurf zum Internat der Merz-Schule in Stuttgart von Coop-Himmelblau steht hier beispielhaft. Der Ort über der Stadt und die Erweiterung eines bestehenden Altbauens nehmen von aussen her Einfluss. Die Idee einer individuellen und künstlerischen Pädagogik der Merz-Schule prägt die innere und geistige Haltung. Schüler zwischen 10 und 17 Jahren sollen hier wohnen. «Wie ein Vogel fliegen lernt», so nennt Coop-Himmelblau ihr Projekt für eine Architektur, in der junge Menschen herangebildet werden sollen. Vogelnest ist die alte Schule, mühsam wachsen daraus Flügel, gebaute Flügel, die, gerade flügge, Flugversuche machen. Architektur beginnt zu sprechen, narrative, poetische Momente aufzunehmen. Der Tradition verkörpernde Altbau wird ausgehölt, umhüllt und zum Nest, aus dem der junge Vogel sich aufrichtet. Nicht aus der Zerstörung des Alten, sondern aus der Übernahme und der Verarbeitung überkommener Ideen und neuer äußerer Einflüsse entsteht ein Spannungsverhältnis, das nicht nur das Alte, sondern sich selbst in Frage stellt, um daraus ein Neues entstehen zu lassen. Die Merz-Schule von 1981 ist deshalb charakteristisch, weil ihr methodischer und formaler Ansatz dem von Behnisch und Partner gebauten Hysolar-Institut von 1987 entspricht, nicht nur, weil der Entwurf von Frank Stepper dessen Herkunft aus dem Büro Coop-Himmelblau nicht verleugnet, sondern mehr noch, weil die Übernahme dessen, was Dekonstruktion beinhaltet, den bisherigen Entwicklungslinien des Büros Behnisch entgegenkommt.

«Wie ein Vogel fliegen lernt»
Coop-Himmelblau – Wolf de Prix
(1942), Helmut Swiczinsky (1942), Wien,
Entwurf zur Merz-Schule in Stuttgart,
1981 mit Frank Stepper.





Was bei den Schulbauten in Lorch/Württemberg noch als «Störstellen» bei Richtungsänderungen und Übergängen von einem Baukörper zum anderen, beim Wechsel der Material- und Konstruktionssysteme auftritt, das ist beim Hysolar-Institut der Universität Stuttgart, 1987 auf dem Gelände im Pfaffenwald entstanden, zum baubestimmenden Faktor geworden. Alle bisher gewohnten konstruktiven und gestalterischen Ordnungsprinzipien sind bewusst vermieden. Die freie Kombination von vorgefertigten Raumcontainern, mit Stegen und Treppen verbunden, verwischen Grenzen, schaffen Übergänge und Gleichzeitigkeit von Innen und Außen. Eberhard Janofske sieht in diesem Bau den Beweis dafür, «dass man mit den spröden Materialien Stahl/Glas/Kunststoff eine frei geformte Architektur schaffen kann. Das ist insofern nicht selbstverständlich und muss deshalb explizite gesagt werden, weil landläufig die Meinung besteht, dass das Bauen mit diesen Materialien zwangsläufig das Raster, die Horizontale und Vertikale und die tektonische, statisch-konstruktiv richtige Form zur Folge haben muss. Im Hysolar-Gebäude wird genau das Gegenteil angestrebt. Die Schrägen hat die Horizontale und Vertikale abgelöst. Die einzelnen Architekturelemente wie Dachbinder, Raumzellen, Fassaden etc. sind frei zueinander gesetzt und als selbständige Teile voneinander separiert, geometrische Angleichungen strikt vermeidend. Die statisch-konstruktiv richtige Ausbildung des Tragwerks im Sinne von tektonischer Evidenz war ebenfalls nicht Ziel der Architekten. All das ist möglich und trotzdem ist ein brauchbares Haus entstanden» (BAUKULTUR 4–5/88, S. 82).

«Störstellen»

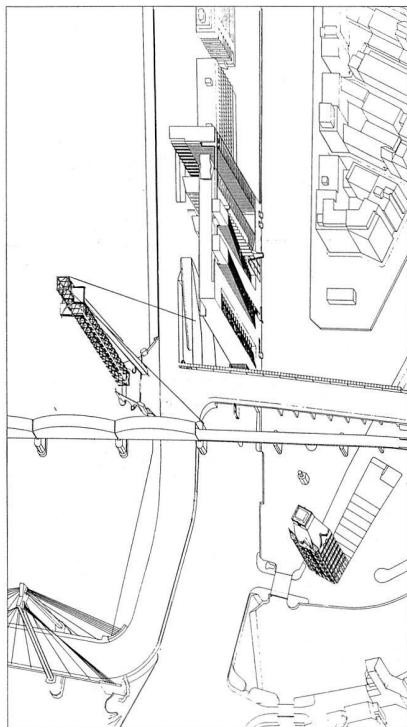
Günter Behnisch (1922), Stuttgart.
Hysolar-Forschungs- und Institutsgesellschaft der Universität Stuttgart, Mitarbeiter Frank Stepper (die Verwandtschaft zu Coop-Himmelblau ist auch personell gegeben).

«Deconstructivist Architecture»

Philip Johnson knüpft nicht nur 1988 mit seiner Schau von «Deconstructivist Architecture» an seine Ausstellung «The International Style» von 1932 programmatisch an, obwohl er heute bescheiden jede Absicht zurückweist, einen neuen Stil kreieren zu wollen. In Wirklichkeit tut er mehr, er liefert gleich Herkunft und Tradition mit, indem er das Prinzip Konstruktion der russischen Konstruktivisten nach dem 1. Weltkrieg in zwei Ausstellungssälen ausbreitet. Sieben Architekten erhalten den Stempel der «Dekonstruktion». Es sind zum Teil dieselben Architekten, die in ihren programmatischen Bauten die Entwicklung einer «postmodernen Architektur» seit Anfang und Mitte der 70er Jahre vorangetrieben haben.

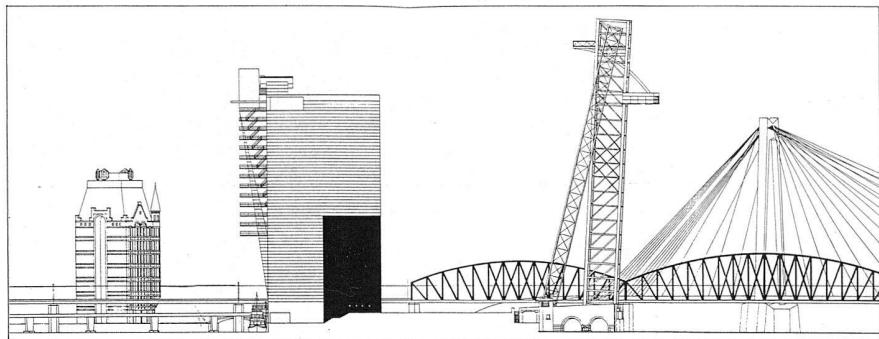
Frank Gehry (1929), Kanadier, lebt in Kalifornien und verwischt die vorhandene Begrenzung seines eigenen bestehenden Hauses: mit strukturellen konstruktiven Überlagerungen, materiellen Verfremdungen und Ummantelungen.

Daniel Libeskind (1946), gebürtiger Pole, lebt in Mailand, demonstriert «den zu Ende gedachten Raum». Neben den Plänen und Modellen zu Entwürfen des City Edge, Berlin, 1987, eine Wettbewerbsarbeit für die IBA.



«A single slab – a homogeneous monolith»

Rem Koolhaas (1944), Rotterdam – OMA – Office for Metropolitan Architecture – Das Rotterdam-Projekt – Appartementhaus und Aussichtsturm am Wasser.



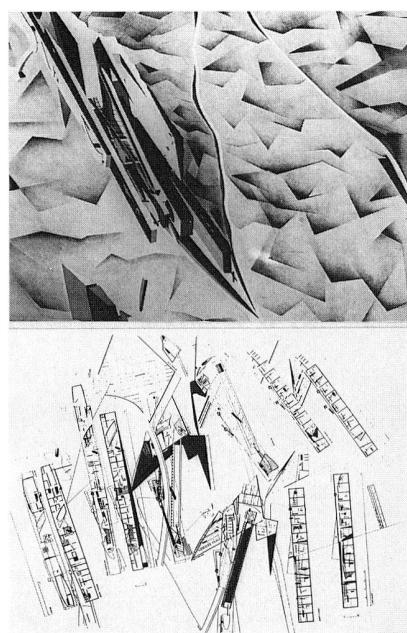
Peter Eisenman (1932), lebt in New York, ist in der Ausstellung mit dem Wettbewerbsentwurf eines Bio-Centers für die Universität Frankfurt vertreten. Statt Manifestation repräsentativer Zeichen der Postmoderne werden Zeichen ihrer Abwesenheit gesetzt. Eisenman nennt es «scanning», was mit «schuppen» oder «schälen» nur ungenügend übersetzt ist. Er stellt ein Palimpsest aus sich mehrfach überlagernden Figuren vor, reduziert das Ganze jedoch wieder mit der Abwesenheit der vorangegangenen Formen und leitet damit einen ästhetischen Prozess ein, der in einem Vorgang zwischen Logik und Zufall Formenkombinationen in eine neue, vierte Dimension erhebt, die den Weg zum Poetischen weist.

Rem Koolhaas (1944), in Rotterdam geboren und dort lebend, hat bereits Mitte der 70er Jahre Dekonstruktion in der Vision eines «Delirious New York» in einer Addition unterschiedlicher, teils ruinöser Artefakte von Baublöcken vermittelt. Das jetzt vorgestellte Rotterdam-Projekt von 1982 zeigt einen der Nachbarschaft angepassten Baukörper, dessen Homogenität durch hineingetriebene keilförmige Bauteile leidenschaftlich zerstört wird. Dieser Prozess wird nachhaltig verstärkt durch das Spannungsverhältnis zwischen der Baumasse und den konkurrierenden Türmen, der eine ein verspanntes Stahlfachwerk und der andere der Pylon einer Schräggabelbrücke. Hier tritt der Fall von räumlichem und materiellem Kräftekonflikt auf, der den von Jacques Derrida herausgearbeiteten Begriff der «differences» beispielhaft interpretiert.

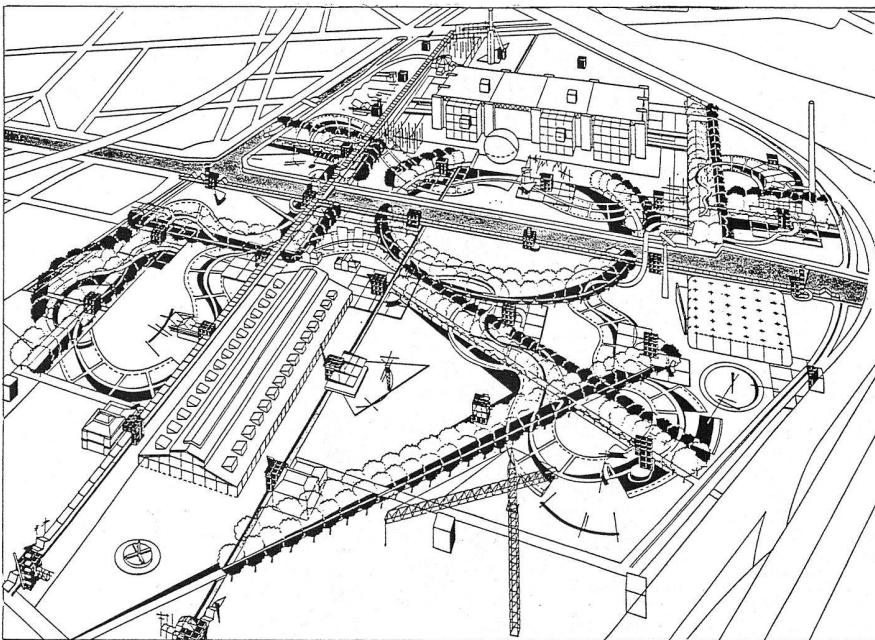
Zaha Hadid (1950), geboren in Bagdad, Irak, wird vorgestellt mit «The Peak», einem Clubhaus in Hongkong von 1982. Genannt die «Prinzessin», kommt ihm derart eine beherrschende Rolle in der dekonstruktivistischen Szene zu.

Bernard Tschumi (1944), geboren in Lausanne, lebt in New York. Die von ihm gezeigten Entwürfe, Planungen und Bauten für den Park de La Villette in Paris sind das Ergebnis eines dreistufigen Wettbewerbes zwischen 1982 und 1984. Michael Mönninger schreibt in der «FAZ» vom 2. August 1988 nach dem Erlebnis von La Villette: «Aufregender, rätselhafter und anspruchsvoller hat seit Jahrzehnten keine Bauweise mehr versucht, ihrer Gegenwart einen unverkennbaren neuen Stil zu geben», und er berichtet von der Art eines ganz unmetaphysischen Licht- und Luftbades zum Faulenzen und Fussballspielen: «Erst allmählich macht sich dort die dreifach geschichtete «Anti-Ordnung» bemerkbar: Ein Schachbrett aus 40 roten Gartenhäusern, über das der Architekt schräge Wegachsen und verschlungene Promenaden gelegt hat.» Schnittpunkte und Übergänge werden zu Erlebnissen, Sequenzen und Intervallen innerhalb der Architektur und in der Verbindung mit der Umwelt, bieten immer neue Aspekte der Wahrnehmung, verleiten zu Intuition und gehen über in Denkvorgänge des nie Gedachten.

Jacques Derrida, Prophet und Apostel der Dekonstruktion, beruft sich immer wieder neu auf seine Ahnherren, die von Plato über Descartes bis Rousseau zu Nietzsche und Husserl reichen und besonders dessen Nachfolger Martin Heidegger einschliessen. In den eigenen Texten und denjenigen, die ihnen kommentierend nachfolgen, fällt ein lexikali-



«Die Prinzessin»
Eine Wettbewerbsarbeit von 1981 und 1. Preis für ein Clubhaus in Hongkong, 1982.



«Folien»

Bernard Tschumi (1944), New York.
Park de La Villette, Paris – Gesamtanlage.

sches Repertoire von Begriffen auf, das mit den Vorsilben dis-, wie Disjunktion, oder de-, wie Demolition, beginnt.

Disruption: zerbrechen, das Aufbrechen von Grenzen und das Sichtbarmachen von neuen Möglichkeiten; dispersion: Zerstreuung, Überlagerungen als Ende der Utopie von der Einheit der Teile im Ganzen; dismantling: auseinanderdrehen, zerlegen, entspricht der Paraphrase eines Orson Wells: «I don't like architecture – I like making architecture»; distorsion: Verzerrung, Entstellung, Überdehnung, setzt bereits die Folge der Bewegung voraus; disintegration: Zersetzung, Auflösung und Zerlegung bei gleichzeitiger Überlagerung der Elemente; dissociation: Trennung, Störung, Auflösung von Gesellschaften, Entgesellschaftung deckt Risse im sozialen Verhalten auf.

Demolition: Zerstörung und Sprengung; deflection: Ablenkung und Abweichung; deploy: auseinandergehen, aber auch entfalten. Aber alle diese Begriffe stehen in einer Juxtaposition des Nebeneinander- und Gegeneinanderstellens, des Überlagerns, um dadurch nicht nur tradierte Grenzen bewusst zu machen, sondern durch Grenzverlegungen und -auflösungen neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und des Denkens zu erreichen.

Zwei Begriffe stehen bei Jacques Derrida: «différences» und «différents». Der Begriff «différences» nimmt Abstand, zeigt Kräftekonflikte an, zerstört Homogenität, Gleichartigkeit, Geschlossenheit, Selbstinnerlichkeit. «Différentes» verzeitlicht Zwischenräume durch Umwege und Aufschübe, durch Hinhaltung, um neue Wahrnehmung zu erleben, Intentionen zu empfangen, Gegenwartsbezug herzustellen.

«Das Gramma als ‹différance› ist demnach eine Struktur oder eine Bewegung, die sich nicht mehr von dem Gegensatzpaar Anwesenheit/Abwesenheit her denken lässt. Die ‹différance› ist das systematische Spiel der Differenzen, der Spuren von Differenzen, der Verräumlichung, mittels deren sich die Elemente aufeinander beziehen. Diese Verräumlichung ist die zugleich aktive und passive Herstellung der Intervalle, ohne die die ‹vollen› Ausdrücke nicht bezeichnen, nicht funktionieren würden (das a der différance weist auf jene Unentschiedenheit in bezug auf die Aktivität und Passivität und auf das, was sich noch nicht von diesem Gegensatz her bestimmen und in diesen Gegensatz einordnen lässt)» (Derrida, Positionen, S. 67ff.). Die Unterschiedlichkeit von Aktivität und Passivität wird nicht als Gegensatz bestimmt, sondern in die Gegensätze räumlicher Zusammenhänge eingeordnet, als Raum im Werden erfasst und als Ergebnis von Transformation erkannt. Das damit verbun-

dene Bild von Architektur ist unvereinbar mit einem statischen, autonomen Architekturkonzept. Aber es ist ebenfalls auch nicht anti-statisch, auch nicht anti-strukturell.

Über die Art seiner Entwürfe für die Anlage und die Bauten des Parks de La Villette in Paris, die der Ideen- und Gedankenwelt von Jacques Derrida folgen, gibt Bernard Tschumi in *Architectural Design* (Vo. 58, 3/4/1988, S. 33ff.) ähnlich Auskunft. Die Wahrheit der roten Folien seiner Bauten sei keine Wahrheit der Konvention. Die Wahrheit des Systems der Punkte, die sich über die Topographie ziehen, folge einem System, das keine Sinngebung besitzt. Die Additionen der inneren Zusammenhänge der Systeme folgen keinen Zusammenhängen. Die Operationen können nicht beschrieben werden, am wenigsten im vorhinein geplant werden, und sind nie Folgen eines zielstrebigen Handelns. Sie folgen vielmehr neuen inneren wie äusseren Veränderungen, die dadurch immer wieder neue Schichten der Wahrnehmung freilegen, um Intuitionen im Denken neue Richtungen zu geben.

Martin Heidegger, auf den Derrida immer wieder verweist, schreibt (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, 1960, S. 53): «... der Satz: Das Wesen der Wahrheit ist die Un-Wahrheit. Soll dagegen nicht sagen, die Wahrheit sei im Grunde Falschheit. Ebensowenig meint der Satz, die Wahrheit sei niemals sie selbst, sondern sei, dialektisch vorgestellt, immer auch ihr Gegenteil.»

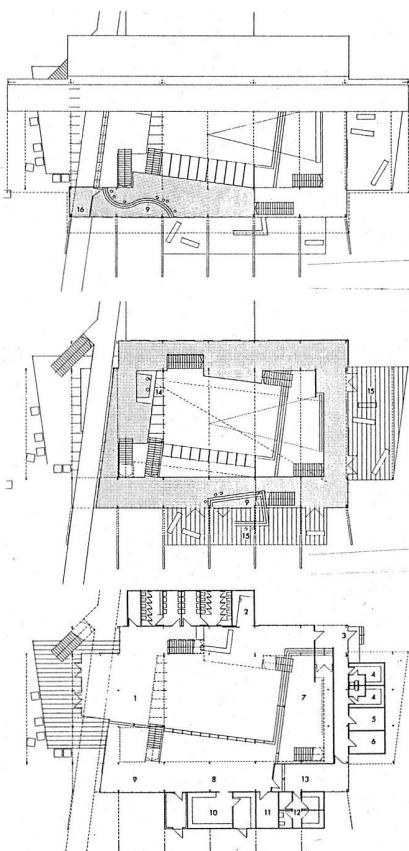
Eine solche Aussage muss herausfordern, weiter zu fragen, um die bestehenden existentiellen Grenzen aufzuspüren, sie auszuweiten oder zu überlagern. «Daher führt jeder übertretende Schritt, der uns die Abgrenzungen fassbar macht, wieder mitten in sie zurück» (Derrida, *«Positionen»*, S. 17).

Ausblicke

auf zukünftige Entwicklungen von Dekonstruktion erlauben aktuelle Ereignisse an unterschiedlichsten Orten in vielfältigen Erscheinungsformen. Drei Beispiele:

Kunst-Disco in Seoul

Der offizielle Beitrag der Bundesrepublik Deutschland zu den Olympischen Sommerspielen 1988 in Seoul, vom Goethe-Institut München besorgt, sprengt mit einer Kunst-Disco alle Tabus konventioneller Kulturpolitik. Das Architekten-Ehepaar Peter Bohn und Julia Mang-Bohn, München, zusammen mit dem Künstler Michael Oldy und vielen anderen Künstlern aus München, baute mit einer luftigen Stahlkonstruktion einen Erlebnisraum für junge Leute. Ein Gesamtkunstwerk sollte es sein, das Architektur, Musik und Tanz, Design mit Mode und Essen zusammenfügt, um eine Stimulans im Erleben von Glücksversprechen zu erreichen. Wenn die Fettecke von Beuys zum Essbaumchen mit Käsefrüchten verwandelt wird, Gabel und Löffel sich im Design in einen «Göppel» vereinen, wenn eine Gruppe junger Leute im Durchschnittsalter von 27½ Jahren für junge



«Gesamtkunstwerk»
Peter Bohn und Julia Mang-Bohn,
München.
Kunst-Disco in Seoul, Beitrag der BRD
zur Kunst-Olympiade in Seoul, besorgt
vom Goethe-Institut München.



Leute derart ein Haus von bewegtem Leuchtstofflicht und erfüllt mit Disco-Sound gestaltet, mit ihren Vorstellungen von Leben erfüllt, gewinnt Dekonstruktion eine weitere Dimension, die Ausgrenzen und Absondern gleichermassen mit sozialen, humanen und politischen Schichtungen kaleidoskopartig gemein macht. «Und immer wieder verbrüdern sich die Menschen im Zeichen dieses multimedialen Kraftwerkes und Scherben-Ästhetik zu übermütig hüpfenden Gruppen wie bestellt vom Art-Festival-Motto ‹Harmonie und Frieden›», schreibt Matthias Schreiber («FAZ» vom 22. September 1988).

Landesmuseum für Arbeit und Technik in Mannheim

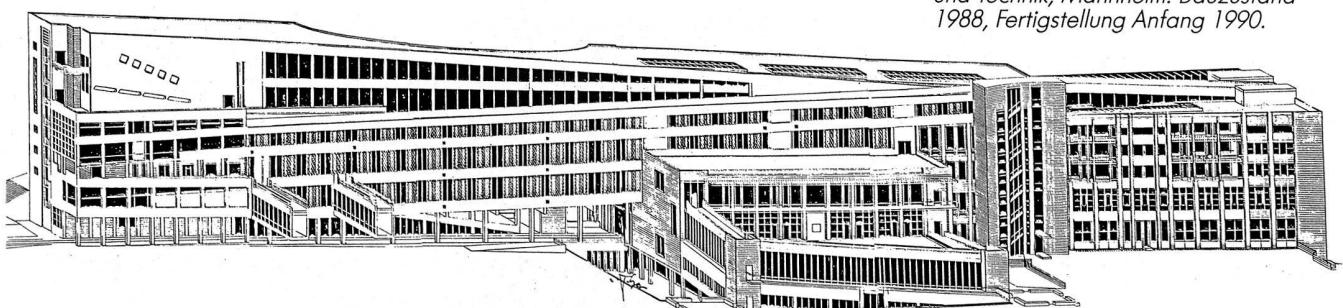
Ingeborg Kuhler plant und baut gegenwärtig das Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim zusammen mit dem Ingenieurbüro Polonyi und Fink, Köln/Berlin, aus einer Stahlkonstruktion. Ende 1989, Anfang 1990 soll das Haus fertig sein. Ein Rohbau im Ausbau wird sichtbar, dessen vielfältige Schichtungen von Grundrissebenen durch aufsteigende und abfallende Rampen derart durchschnitten werden, dass Verunsicherung beim Betrachter entsteht. Auf Fragen antwortet Frau Kuhler:

«Es sind technische Bilder in dem Haus. Sie enthalten das, was wir von der Technik kennen, in Form von Maschinen bis zu Fördersystemen. Auf der Südseite des Baues drückt sich das Wesentliche der Technik, die Dynamik, aus. Ein absolut dynamischer Prozess wird sichtbar. Da sind

«*Es kracht*»

Ingeborg Kuhler, Berlin.

Neubau des Landesmuseums für Arbeit und Technik, Mannheim. Bauzustand 1988, Fertigstellung Anfang 1990.

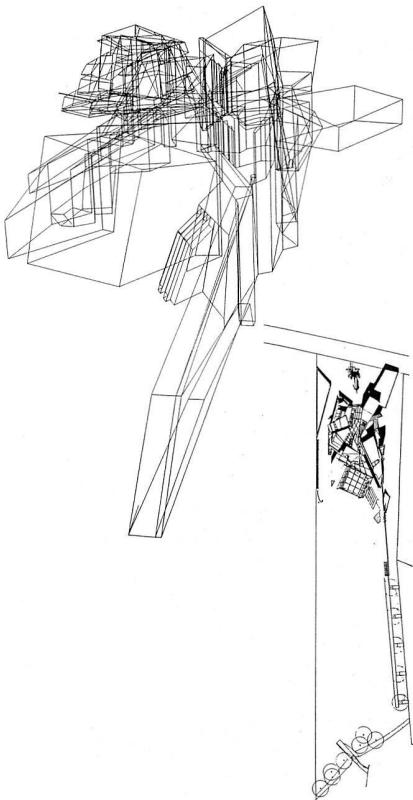


Glieder und grundlegende Elemente der Technik, Ursprünge der Technik, wie Keil, schräge Ebene und Rolle zum Formenrepertoire dieses Hauses geworden. Urbilder der Technik werden zu einem archaisch kritischen Vorwurf für die gebaute Grossform und verdeutlichen gleichzeitig den kritischen Ansatz, dass nicht die Technik siegt, sondern die Erde sie überwuchert, die Erde sie verschlingt. Es kracht. Es gibt unheimlich viele Punkte in diesem Haus, die krachen. Sie werden auch nicht harmonisiert.

Und dann erscheinen auch Bilder von Stadtstruktur, Elemente aus der Stadt, die immer im Zusammenhang stehen mit einer technischen Revolution von Blockbebauung oder Stadtvilla oder Industriehof, die sich in der Stadt abgelagert haben, erscheinen wie Metaphern im Museumsbau. Die schrägen Wege durch das Museum sind wie durchgeschnittene Blöcke, die gleichzeitig auch sozial wirken, indem sie die Terrassen begrenzen. Es gibt in diesem Haus nie eine Idee, die für sich alleine steht. Sie hat immer zehn andere Funktionen gleichzeitig. So ist die Außenbrücke nur zum Teil Brücke, ebenso Kanal und Tunnel. Der Bau steckt voll Zeichen, die sonst von Technik besetzt sind. Wenn Sie die Rampe hinaufgehen, dann haben Sie das Erlebnis, als ob Sie in einem Zug sitzen und nicht wissen, ob Sie selber fahren oder der andere Zug nebenan fährt. Sie erleben die Aggressivität von Technik. Da gibt es keine Bremsen, keine Zäsuren. Sie schreitet über uns hinweg, wenn sie einmal begonnen hat, kann man sie nicht stoppen. Gleichermaßen liegt darin eine Ambivalenz, eine schöne Ambivalenz wie im Peripathos der Architektur. Und diese Ambivalenz beherrscht das ganze Haus.

Der Raum in den Schubkastenbauten seitlich des Museums ist noch nicht fertig. Es gibt so viele Vorurteile. Da tun sich viele schwer, den Raum in seinen überlagernden Strukturen erst einmal zu abstrahieren: Ringsum das durchgeschnittene Gewölbe, darüber die dünne Stahlkon-

struktion, das bringt Irritation hinein, die keine Assoziation zum Historismus zulässt. Aber jede Struktur muss immer deutlich zu sehen sein. Das eine ist der Sockel, das andere ist der Himmel. Detailfragen finde ich viel wichtiger. Die Stahlstützen brauchen Füsse. Es gibt nichts Furchtbareres als eine Stahlstütze, die in einer Decke verschwindet. Eine Stütze hat eine Basis und sie hat ein Kapitell. Doch die meisten Stahlbauten leisten das gar nicht. Die Urformen der Architektur werden nicht mehr gedacht. Es wird einfach zusammenmontiert. Und wir haben es anders versucht» (BAUKULTUR, 4–5/88, S. 73ff.).



«Hügel aus dem die Felsen brechen»
Günther Domenig (1934), Graz/Wien.
Das eigene Wohnhaus «Steinhaus»
in Steindorf am Ossiacher-See, im
Modell aus den Überlagerungen und
Schichtungen der Landschaft entwickelt.

Das «Steinhaus»

wächst in Steindorf am Ossiacher See, das Günther Domenig, Graz/Wien (1934), für sich selber baut. Er hat mit der Deformation seiner frühen High-Tech-Architekturen durch den Bau der Zentralsparkasse Favoritenstrasse in Wien den Weg zur Dekonstruktion beschritten. Nun zeigen Idee, Entwurf, Planungen und Baufortschritt des «Steinhaus» eine Transformation des Zerbrechens. Es beginnt bei den vorbereitenden Ideenskizzen und Zeichnungen der umgebenden Berglandschaft. Topographien im Aufbrechen, Überstülpen, Verschieben, Überlagern von Felsen und Felsmassen zeigen immer Kampfzonen in einer momentanen Situation, die besonders in den Geröllzonen ihre Unentschiedenheit in der Bedeutungsferne oder Bedeutungsfülle dokumentieren.

Daraus abgeleitet entsteht ein privates Wohnhaus mit dem «Langen Weg», mit seinen Überquerungen und Durchkreuzungen, die am «Großen Stein» mit seinen Tiefbohrungen und Versenkungen zum Wasser im Berg finden. Horizontale und vertikale Geometrien überlagern sich vielschichtig zu einer ebenso künstlichen wie technischen Topographie, Kraftzentren aus Überlagern und Verstärken von Kraftlinien und -feldern werden markiert durch ebenso künstliche und technische, künstlerische Zeichen wie der Vogel Nixnuznix oder die Stufenspirale, die dem Brunnenrand in die Tiefe folgt. Aus den Verwerfungen der in Beton gegossenen Felsmassen quillt eine höchst perfektionierte, jedoch deformierte Stahl- und Glaskonstruktion zum Licht.

«Aus dem Boden wachsen Hügel
aus denen die Felsen brechen
Sie sind durch die Schlucht getrennt
Die Felsen aus Metall
und die Hügel aus Mauern
sind durchdrungen
von Räumen und Wegen
die unter das Wasser reichen»

(Günther Domenig, Steinhaus,
Klagenfurt 1988).

Der Denkansatz

«Dekonstruktion», die bestehende und überlieferte Denkmethoden und Denksysteme mit all ihren Folgeerscheinungen bewusst zerreißt, setzt die Beherrschung überkommener Denkstrukturen voraus. Denkonstruktion begründet die schöpferischen Möglichkeiten, zu einer neuen selbstbewussten Freiheit des Denkens vorzudringen und in künstlerisches, phantasieloses, ästhetisches und architektonisches Handeln umzusetzen. Der Glaube, Dekonstruktion als nihilistische Endzeiterscheinung letzter Sinn- und Wertzerstörung mit allen prophetischen und rhetorischen Gaben bekämpfen zu müssen, ist der dekonstruktivste aller Ablehnungsgründe.

Die Beobachtung der Natur wird auch hier zum Lehrmeister. Herbst und Winter zeigen nur äußerlich Dekonstruktion, Zerstörung und Auflösung. Der Widerspruch wird sichtbar. Die grösste schöpferische Aktivität investieren Herbst und Winter. Das Neue wird keimhaft in seiner ganzen Vollendung angelegt und zeigt sich verhalten und auf sich selbst konzentriert in den Knospen andürren Zweigen. Frühling und Sommer mit all ihrer Schönheit im Blühen, Reifen und Fruchttragen sind letztlich Verblühen, Vergehen und Zerstörung. Die Wahrheit hat viele Gesichter.