

**Zeitschrift:** Werk, Bauen + Wohnen

**Herausgeber:** Bund Schweizer Architekten

**Band:** 78 (1991)

**Heft:** 10: Architektur und Medien = Architecture et médias = Architecture and media

**Artikel:** Schräg im Koordinatennetz der Mächte?

**Autor:** Vogt, Adolf Max

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-59211>

#### 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](#)

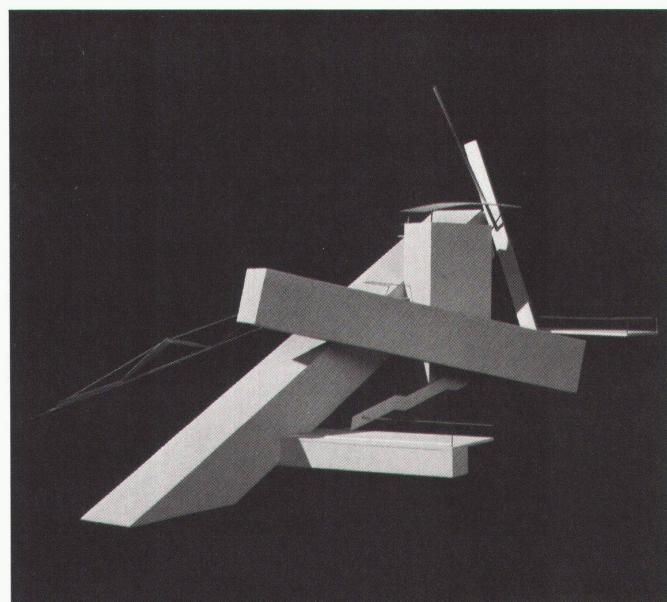
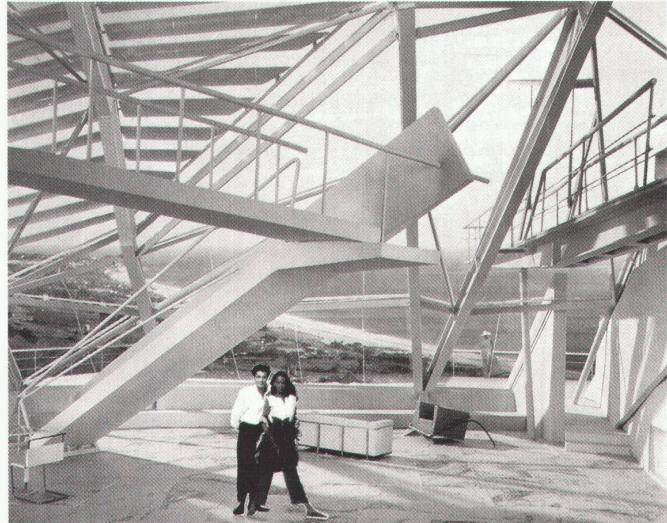
#### Terms of use

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>**

## Schräg im Koordinatennetz der Mächte?



①  
Rehak House, Malibu, Kalifornien;  
Architekten: Coop Himmelblau

②  
The Open House, Malibu, Kalifornien;  
Architekten: Coop Himmelblau

Vor wenig mehr als zwei Jahren war ich, zusammen mit Peter Bürger (Bremen) und Michael Müller (Bremen), nach Hamburg eingeladen worden von Gert Kähler. Thema: Dekonstruktion und Architektur. Aus den Vorträgen ist dann ein Buch geworden (Bauwelt-Fundamente Nummer 90), gespickt mit drei Fragezeichen schon im Titel: Gert Kähler (Hrsg.) «Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?» Dieser schmale Band, sagt mir Kähler, sei vergriffen, eine erweiterte Neuauflage sei geplant – und mich zu fragen: was hat sich seither verdeutlicht? Geht es um mehr als ein Schlagwort? Gewiss, zwei Jahre sind wenig, aber so etwas wie eine persönliche Rechenschaft erlauben sie allemal, sofern der Umriss eines echten Prozesses erkennbar wird.

### Warum sich einlassen auf Dekonstruktion?

Was mich damals interessierte, war der erste Preis des Weltschweizers Bernard Tschumi für den «Parc de la Villette» in Paris. Er hatte im übrigen, und zwar in Zusammenhang mit diesem Entwurf, den Kontakt mit dem französischen Philosophen Jacques Derrida gesucht und von diesem auch Antwort erhalten. Für mich als Historiker und Kritiker – Nichtarchitekt und Nichtphilosoph – war das ein neuartiger Funkenbogen. Gewiss hat mich die Wortverschachtelung «De-Kon- struktion» (von der ich damals noch nicht wusste, dass sie schon 20 Jahre alt ist und auf Derridas bekanntestes Buch «De la Grammatologie», 1969, zurückgeht) besonders angesprochen. Zwar reden die Philosophen mit ihren (Denk-)Gebäuden und (Denk-)Schwellen immerfort in Architekturanalogien, aber so munter war noch keiner in die Branchensprache eingestiegen. Noch munterer erschien mir Tschumis Projekt. Die ersten Detailzeichnungen dazu, aber auch die Erläuterung seiner drei ineinanderprojizierten Arten von Raumgliederung faszinierten mich. Und die Besichtigung der ersten fertiggestellten roten Pavillons im Norden von Paris enttäuschte mich keineswegs. Hier sah ich (und sehe ich heute noch) eine neuartige Raumaufschlüsselung, eine neuartige Spielfreiheit im Umgang mit Grund und Boden, deshalb auch ein neuartiges Freizeitkonzept für die arbeitenden Menschen und ihre Kinder in dieser eher proletarischen oder kleinbürgerlichen Umgebung des einstigen Schlachthofviertels.

Durchaus möglich, dass ich mit Derridas Stichwort die Hoffnung verband, meinen Begriff von Kultur in die veränderte Problemstellung der Nachmoderne herüberzutragen und einzubringen. Für mich ist Kultur die Arbeit am Unterscheiden, und zwar verstanden als ein kritisches (auch selbstkritisches) Unterscheiden. So begriff ich Dekonstruktion als ein Verstehen sprachlicher oder räumlicher Gebilde dadurch, dass man sie zunächst zerlegt, dadurch Einsicht erlangt, hernach wieder fügt. Doppelbewegung der Aneignung durch Dekonstruktion. Naheliegend und einleuchtend, weil ungefähr das, was der wissbegierige Knabe mit der Kuckucksuhr bewerkstelligt. Oder im Sinne jenes drastischen Satzes von Hugo von Hofmannsthal (Buch der Freunde), der eine solche gegenläufige Bewegung am Kontakt zum anderen beobachtet: «Jede neue bedeutende Bekanntschaft zerlegt uns und setzt uns neu zusammen.» Am meisten beeindruckt hat mich in der «Grammatologie» von Derrida das Zerlegen und Zusammen-

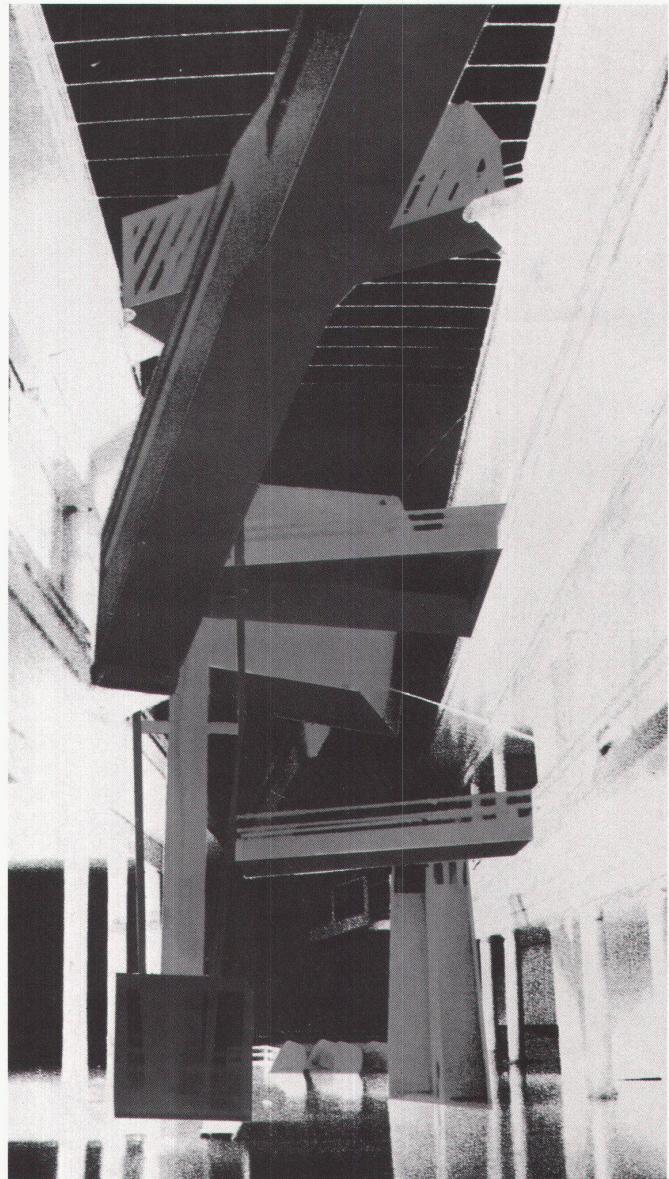
setzen des Wertsystems von Jean-Jacques Rousseau. Da war Derrida – es ist lange her – erfrischend präzis und heilsam provozierend und eroberte sich unter den heutigen Rousseauisten gleich einen Flügelplatz neben dem unentbehrlichen Jean Starobinski.

Auch Bernard Tschumi's rote Pavillons auf der saftigen, ehemals blutdurchtränkten Wiese an den Kanälen von Villette konnte ich analog lesen: Dekonstruktionen der Grundfigur des Würfels. Seit den Tagen der russischen Revolutionskunst sind dem Würfel, diesem Zylinderhut des Zauberers, eine lange Reihe von Variationen entstiegen. Tschumi entwickelt nun Würfelentfaltungen, die einen neuen Impuls mitführen. Die puristische Reflexion über das «Reine» in der Geometrie (ein Leitmotiv der Moderne) ist abgelöst durch das, was Paul Virilio als «dromologischen Aspekt» bezeichnete würde. Es geht nicht mehr um das statische Wahrnehmen der reinen Gestalt des Würfels im traditionellen optischen Feld, sondern um die Wahrnehmung aus der Bewegung heraus, aus der Fahrt- und Fluggeschwindigkeit heraus, die eine kinetische Optik mit sich bringt.

Beharrlicher als andere Architekten spricht Tschumi vom «Ende der Utopie» (Vieweg S. 132 ff.). Jedermann weiß, dass nachhaltige Ernüchterung eingetreten ist, und niemand sagt, dass die Architekten davon am härtesten betroffen sind. Denn sofern sie zur Avantgarde gehörten, waren sie Entwerfer von Utopien, haben die «Ville radieuse» nicht nur geträumt, sondern sie zu errichten versucht. Keiner hat diesen Kampf glorioser gekämpft als Le Corbusier. Und jetzt zeigt der zeitliche Abstand, dass er nicht nur ein grosser Sehender war, sondern auch ein grosser Blinder. Seine Ein-Mann-Utopie liesse sich heute nicht mehr ins Werk setzen ohne einschneidende Reflexion und empfindlichste Zurücknahmen. Insofern ist Le Corbusier, solange man nur die Figuren von starker Prägekraft im Auge behält, nichts anderes als der letzte Moderne.

Peter Engelmann (in: Postmoderne und Dekonstruktion) entschuldigt sich geradezu, dass er den «politisch-ideologischen Kontext» der Auseinandersetzung mit der Moderne hervorheben will – er wolle damit «ästhetische und kunsthistorische Gesichtspunkte oder Probleme der postmodernen Architektur» nicht abwerten (S. 7). Er braucht sich nicht zu entschuldigen, denn in der Architektur ganz speziell können Ästhetisches und Politisches immer noch nicht und überhaupt nicht entflochten werden. Bauen ist politisch, denn es konstituiert die Polis – Wohnen bleibt politisch, denn es betrifft das Wohlbefinden vieler – ein dreidimensionales Gebilde errichten ist aber immer auch zugleich eine «rein» ästhetische Aufforderung.

Die Kritik von heute, speziell von Jean-François Lyotard her, wirft dem Projekt der Moderne vor, es habe «extreme Einbrüche im Modernisierungsprozess» nicht verhindern, nicht abwenden können (S. 10) – so den Nationalsozialismus und den Stalinismus mit ihren grauenhaften Folgen. Engelmann umschreibt das wichtigste Argument Lyotards: «die Überdeterminierung individuellen Lebens durch Abstraktionen mit all den schlimmen Folgen, die eine solche Sicht der Dinge hat...». Lyotard setzt eine Strategie dagegen, die von der Anerkennung der Individualität auszugehen versucht und folglich Gesellschaftlichkeit als etwas *Herzstellendes*



③

Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Wettbewerbsprojekt, 1987;  
Architekt: Bernard Tschumi

und nicht als Realisierung eines *abstrakten Modells* betrachtet» (S. 13, Hervorhebungen v. A.M.V.). Leitmotiv dabei: «Es soll der Entmenschlichung unserer Lebensverhältnisse gegengesteuert werden» (S. 13).

Was Engelmann mit «Abstraktionen», mit «abstraktem Modell» bezeichnet, das kann in unserem Gebiet ohne Bedenken mit «architektonischer Utopie» gleichgesetzt werden. Der Utopie wird demnach «Gesellschaftlichkeit als etwas Herzustellendes» entgegengesetzt. Woraus sich die Frage ergibt: wie hält es das postmoderne Bauwesen, wie hält es erst recht die lose Gruppe der Dekonstruktivisten mit dem «Herstellen» von Gesellschaftlichkeit?

Da liegt eine grosse Frage auf meinem kleinen Tisch, denn das Dilemma der heutigen Generation liegt ja gerade darin, dass sie zwar kritisch unterscheiden will, aber keinesfalls gleich wieder in den alten grossspurigen Utopismus verfallen darf, der seine Version immer schon als endgültige Lösung verkaufen wollte.

Zunächst einmal: man stellt sich schräg zum Vorhandenen. «Das Schräge», beobachtet Gert Kähler, sei «das alles andere überragende ästhetische Moment» (S. 13) dieser Entwürfe. Gewiss, von Koolhaas über Behnisch, der Gruppe Coop und Fuksas bis zu Gehry und Jean Nouvel ist ein protestierendes Abweichen vom Lot und damit vom rechten Winkel so etwas wie ein Erkennungszeichen. Doch dieses Erkennungszeichen führte in den vergangenen Jahren zu Arbeiten von völlig verschiedenem Rang – ganz im Gegensatz zur «Russischen Schrägen» von 1917, die, vom Plakat bis zu Tatlins Turm, ein verbindendes Leitmotiv war und eben auch auf einen bestimmten Grundgedanken zurückgeführt werden kann (vgl. A.M.V.: Russische und französische Revolutionsarchitektur, Reprint 1990, Vieweg Wiesbaden, S. 209–213).

Da dieser Grundgedanke heute unglaublich wäre, bleibt es allein dem künstlerischen Vermögen des einzelnen überlassen, die «postmoderne Schrägen» besonen oder eben banal bis vulgär einzusetzen. Geglückten Beispielen von Behnisch, Koolhaas und Tschumi stehen Missgriffe gegenüber. Jean Nouvel zum Beispiel, mit Recht respektiert für sein «Institut du monde arabe» in Paris, schlägt für Luzerns Kongresshaus die Gestalt eines absaufenden Schiffes vor, das sein Heck schräg emporreckt – und scheint nicht zu erkennen, dass er damit nicht den Tourismus von Luzern ad absurdum führt, sondern sein eigenes Unterscheidungsvermögen. Nämlich: er scheint in diesem Fall nicht zu erkennen, wo die Grenzen seiner Gattung liegen, das heißt: nicht alles, was Skulptur oder Malerei umsetzen können, kann auch Architektur umsetzen. Unter anderem deshalb, weil Architektur «hohle Skulptur» ist, mit Eingang – Durchgang – Ausgang, mit Innenaspekt und Außenansicht.

So fällt nicht nur auf Jean Nouvels Luzerner Heck, sondern auch auf Vorschläge bis hinüber nach Japan (ich denke da an M.S. Watanabe mit seinem Schulgebäude für ein Technikum in Shibuya) ein grosser Schatten aus der Nachbarschaft – derjenige des eben verstorbenen Bildhauers Jean Tinguely zum Beispiel. Mit seinen Montagen aus alten, verrosteten Maschinenteilen hat Tinguely nicht nur das abermalige Spiel mit der

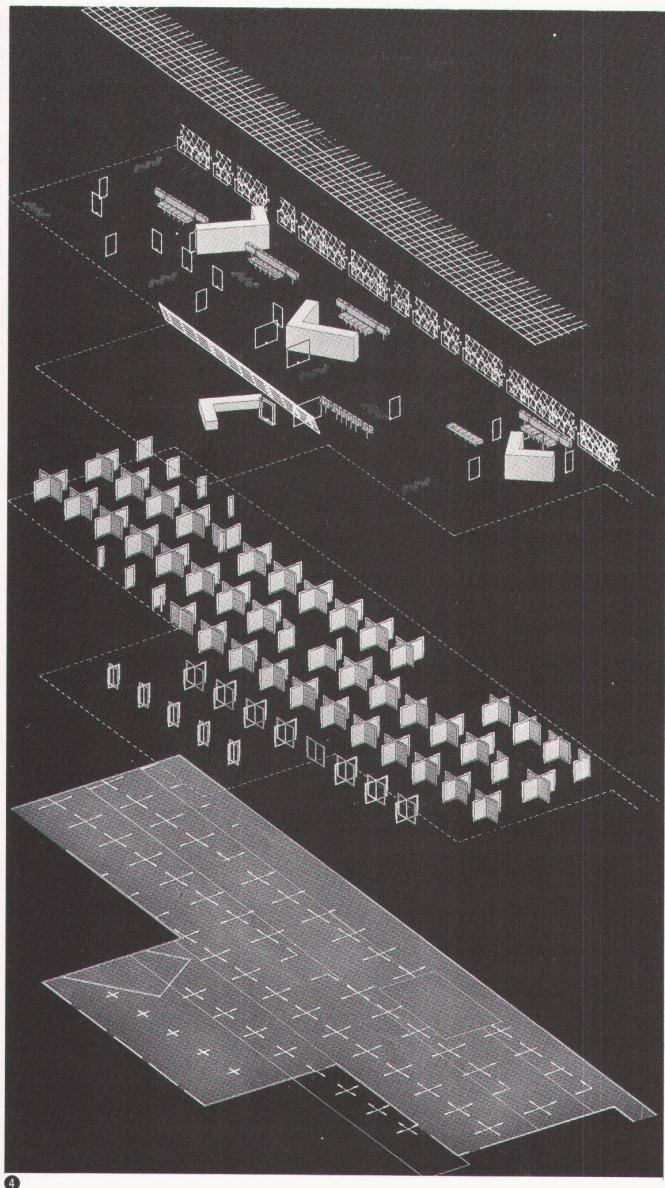
Schrägen brillant und frei vorweggenommen, er hat überdies ganze Teile des dekonstruktiven Gedankenguts bereits abgedeckt. Vor allem aber hat ihm seine Gattung erlaubt, auch noch bis ans bittersüsse Ende zu gehen (New York, 1960) und einer seiner Klappermaschinen beizubringen, sich schliesslich selbst in die Luft zu jagen.

Was kann ein Architekt auf Tinguelys Pfaden, außer schwerfällig wirken und mit Bleifüssen daherkommen? Offenbar geht es, wie Massimiliano Fuksas das nennt, um «die Stadt auf den Dächern» (V 90, S. 120). Im Klartext heisst das: Fuksas errichtet sein Rathaus in Cassino so konventionell wie nur möglich aus Stahl, Glas und Beton, aber oben auf dem Dach, da wird abgehoben zur schrägen Inszenierung. Genau so Watanabe in Japan. Biederer Frieden in den unteren Geschossen – Hexensabbat im Estrich und zwischen den Kaminen.

So wundere ich mich, wie die ernsthafte motivierten Dekonstruktiven sich abzusetzen gedenken von der vulgären Welle, die so rasch eingesetzt hat. Bleibt es dabei, dass nur die Erstentwürfe überzeugend bleiben? Es wäre nicht das erste Mal in der Geschichte künstlerischer Bewegungen. Doch gemach – die Pendel sind noch am Pendeln. Wo bewegt sich eigentlich Peter Eisenman, der mehr spricht und verspricht, als er einzulösen vermag? Und wo Mario Botta, der auftritt wie ein Verdischer Kontrapunkt mit zugehörigem Tremolo, als lombardisch-tessinische Gegenmacht zu den hier diskutierten Namen? Unbehelligt von alledem scheint er seine Bautypen auszubilden. Was stützt und bewegt ihn dabei? Der Prozess ist, samt Aussenseitern und Gegenspielern, mitten im Gang. Nicht leicht zu verfolgen, weil dabei Rollenabtausch und Vermummung eine beträchtliche Rolle spielen. Der Maler als Architekt, der Architekt als vermummter Bildhauer, der bildende Künstler als gespreizter Philosoph, der Philosoph als berührungs-scheuer Kunstkritiker. Gattungsverleugnung, Gattungsüberschätzung, Gattungskollision, Gattungsabsturz.

Der Philosoph vermochte sich bei diesen Vorgängen nicht auszuklam-mern (wiewohl das sonst seine erste Sorge ist) – er scheint im nämlichen Spital krank zu sein. Da die Architekten immer noch, und rührend genug, im Wort oder Jargon des Philosophen «den Glanz höherer Weise» gewärtigen (wie ein unbefangener Gert Kähler es formuliert), müsste nun die Gegenseite, die des involvierten Philosophen, ebenfalls unter die Lupe genommen werden. Es würde sich zeigen (kann aber hier nur gerade angedeutet werden), dass speziell Derrida auf die nonverbale Sprache des Architekten kaum einzugehen vermag, und zwar deshalb, weil er in seinem eigenen Sprachgehäuse der Philosophensprache gefangen und gefangen bleibt. Den Architekten indessen braucht das nicht zu behelligen. Am heute Vorhandenen Anstoß zu nehmen, das heißt sich widerborstig und kritisch zu verhal-ten, sich also «schräg» zu situieren im Koordinatennetz der Mächte und der Mächtigen – das ist erstens keine Schande, zweitens zur Erhaltung echten ge-sellschaftlichen Freiraums oft genug bitter nötig, und drittens kann es nonverbal, zum Beispiel mit den Mitteln des Architekten, womöglich nach-haltiger artikuliert werden als mit den Mitteln des Schreibers.

Adolf Max Vogt

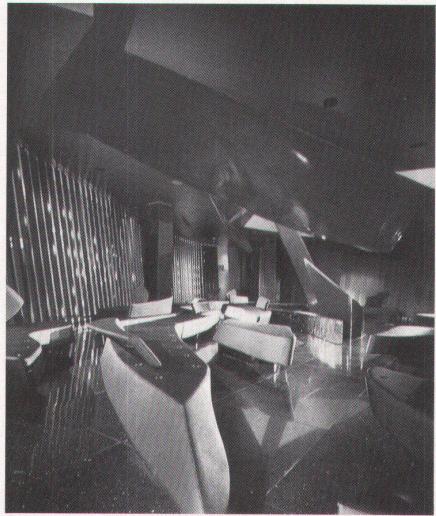


①

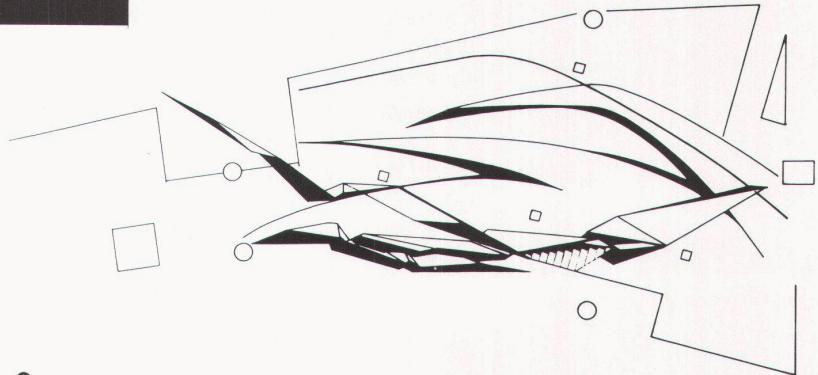
Installation im Centre Pompidou  
für eine Kunstausstellung; Architekt:  
Bernard Tschumi mit J.-F. Erhel

②

Moonsoon Restaurant in Sapporo, 1990;  
Architektin: Zaha Hadid



⑤



⑥