

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

**Artikel:** Die Präsenz der Absenz  
**Autor:** Schwarz, Ullrich  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-63008>

#### 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>**

## Die Präsenz der Absenz

Nachwort und Kommentar  
zu Peter Eisenmans Essay und Arbeiten

Seitdem die stilistischen Leitplanken weggefallen sind – PoMo ist tot, Dekon flackerte nur kurz auf, und die Neue Einfachheit war vielleicht ohnehin nur eine Erfindung –, liegt der Argumentationsnotstand schamlos nackt vor uns: Die Architektur muss sagen, was sie ist und warum sie so ist, wie sie ist. Und so gibt es eine Chance, dass die Architektur – nach dem Durchgang durch die Postmoderne – endlich modern wird. «Die Moderne sieht sich ausschliesslich auf sich selbst gestellt – sie muss ihre Normativität aus sich selbst schöpfen», lesen wir dazu bei Habermas.<sup>1</sup> Welch eine radikale Zumutung, die Schutzzone der scheinbar gesicherten Wahrheiten verlassen zu müssen, wo noch Corbusier mit einem Pseudo-Platonismus der idealen Formen hantierte, der dann nach dem Krieg von Colin Rowe noch seine theoretischen Weihen erhielt.

Die Lage ist heute insofern komplizierter geworden, als die Moderne nicht nur auf alle gesicherten inhaltlichen Bestände verzichten muss, sondern selbst ihre eigenen Aufklärungsinstrumente, Rationalität und Wissenschaft, unterminiert. Wenn Blumenberg in seinem bekannten Diktum der Neuzeit einen Willen zu «sich selbst grundgebender Rationalität» zuschreibt, dann wird auch dieser Grund schwankend. So ist es nicht leicht – auch gerade in der Architektur – einen allgemeinen Platz zu bestimmen, auf welchem wir alle stehen können, wenn es nicht ein Allgemeinplatz sein soll.

Die Legitimationskrise der Architektur ist unübersehbar. Wenn gesellschaftliche Traditionenbestände, kulturelle Wertstrukturen und konsensuelle Bilder des Gestern, Heute und Morgen und somit auch verlässliche professionelle Argumentationsmuster entwertet werden und an Geltung und Überzeugungskraft verlieren, dann liegt es nahe, die entstehende Ratlosigkeit durch einen Begründungs- und Ableitungsrausch überzukompensieren. An Worten herrscht kein Mangel, wenn die Fundamente nachgeben. Während in den achtziger Jahren wohlmeinende Kritiker die Situation noch mit dem Begriff Pluralismus verharmlosen wollten, offenbart sich heute in aller Radikalität die Gefahr der Beliebigkeit: Alles könnte auch ganz anders sein. Unverbindlichkeit und Flüchtigkeit sind der Preis für diesen – positiv formuliert – Zuwachs an Wahlmöglichkeiten. Droht der Architektur ein nachhaltiger kultureller Bedeutungsverlust? Wird sie ein Teil der Produktion flimmernder Bilder – aufleuchtend für Warhols berühmte 15 Minuten, ephemer, ohne gesellschaftliche Relevanz? Ausser der, die Schleifspuren des international flottierenden Kapitals zu dekorieren? Light Architecture rät uns Koolhaas. Wie leicht darf sie denn werden? Bis zur kulturellen Schwerelosigkeit und Selbstverdampfung?

Doch wie Beliebigkeit und Zynismus vermeiden? Wie lassen sich heute der Architektur die Qualitäten des Notwendigen, Nichtaustauschbaren und Eigenständigen zurückverleihen? Worin liegt das kulturelle Potential der Architektur am Ende des 20. Jahrhunderts? Kann es sogar ein kritisches Potential sein?

<sup>1</sup> Jürgen Habermas: «Die neue Unübersichtlichkeit» in: «Merkur» 431, Januar 1985, S. 1

Jeder Aufgeklärte weiß, dass die Herleitung von konkreter architektonischer Form aus Begriffsruinen wie Genius loci, Kontext, Typus, Konstruktion und Funktion ihren Dienst versagt und nur noch als eine Art Zombie-Rhetorik ihr Leben fristet. Das allerdings noch allüberall. Und inzwischen hat sich herumgesprochen, dass sich auch ein sozialethisches Engagement weniger in einer definiten architektonischen Gestalt erfüllt als in bestimmten sozialen und politischen Organisations- und Verteilungsstrukturen. Nicht unbeachtet bleiben sollte überdies, dass sich die moralische Selbsterhebung einer das Gute wollenden Architektur an Gesellschaftsbildern delektiert, die vielleicht schon in den zwanziger Jahren falsch waren. Der sichere Hafen der Political Correctness bleibt der Architektur verschlossen. Dem tatsächlichen aktuellen Imperativ einer ressourcenschonenden Architektur – wenn es denn schon um eine ethische Ableitung gehen soll – hat sich das reale Baugeschehen dagegen bisher nicht wirklich geöffnet. Soviel gesellschaftliche Verantwortung (und entwerferische Komplexität) soll es denn auch wieder nicht sein.

Und so landet die Architektur bei der Suche nach Fundamenten wieder einmal beim Zeitgenössischen selbst – etwas unspezifisch, aber dafür spektakulär. Nun wissen alle Kundigen, dass die zuständigen Wissenschaften in dem unübersichtlichen Gelände der Gegenwart die grösste Mühe haben, auch nur skizzenhaft des Zeitgenössischen habhaft zu werden. Was ist denn an dieser Zeit? Besitzt die Architektur einen privilegierten Zugang zum Zeitgeist? Immerhin scheint es in ihren Reihen einige entschlossene Leser zu geben, die – ausgestattet mit dem neuesten medientheoretischen Vokabular – den Stand der Dinge auf den Begriff gebracht zu haben glauben und sich nun architektonisch der Virtualität an die Fersen heften. Sie erkennen nicht die Subalternität einer Geste, die zwanghaft nachahmen will, was längst ohne sie geschieht. Architektur wird so gerade das, was sie vermeiden will: willkürlich und sekundär, denn sie kommt immer zu spät. So verspricht die Legitimation der Architektur durch Repräsentation eines Dritten, und sei es des Zeitgenössischen, schlechthin mehr, als sie halten kann. Und am Ende, so ein französischer Autor, plappern die Gebäude drauflos, während «die Gesellschaft» längst verstummt ist.

In den Bauten und Entwürfen von Eisenman ist das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis ambivalent. Seine theoretischen Überlegungen sind eher als Aperçus oder kritische Essays zu verstehen, die unterschiedliche – ideologische, philosophische und innerarchitektonische – Fragen aufgreifen. Der Zusammenhang mit den Bauten und Entwürfen ist bisweilen direkt, nur inspiriert oder in der Form, dass die Beziehung zwischen Theorie und Praxis rätselhaft verschlüsselt bleibt.

Eisenman disloziert Ordnungen, Funktionen, Bedeutungen und Räume bis hin zur Null-Identität oder zum Unsinn; anderseits mobilisiert er plakative Symbole und Analogien.

Schliesslich kokettiert er damit, dass er seine Entwürfe nicht erklären könne, da er sie selbst noch nicht begriffen habe.

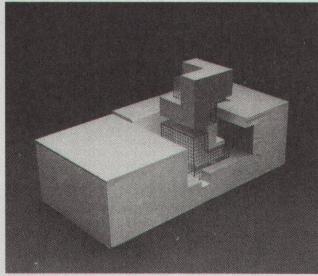
Solches erinnert auch an mediengerechte Inszenierungen von «Interessantem», das mit nachgeschobenen Begründungen aufbereitet aus dem Untergrund auftaucht, um es einem Ganzen zuzuordnen. Andersseits beklagt Eisenman die verwischenen Grenzen zwischen der Realität und dem Virtuellen (der Medien) und plädiert für eine radikale Objektivierung, die der Architektur ihre Gegenständlichkeit belässt: «Dass Architektur das Gute und Schöne darstellen muss, stellt eine primitive und verholte Form der Repression dar...»

Die Verweigerung der Kohärenz von Theorie und Praxis ist freilich Absicht und spiegelt die begründete Skepsis gegenüber rezepthafter Architekturgenealogie, auch gegenüber entwerferischer Originalität und Authentizität, wie gegenüber dialektischen Kategorien von Form und Funktion, Struktur und Ornament, Abstraktem und Figurativen.

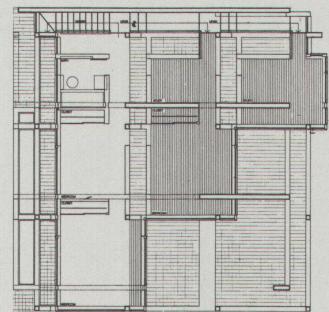
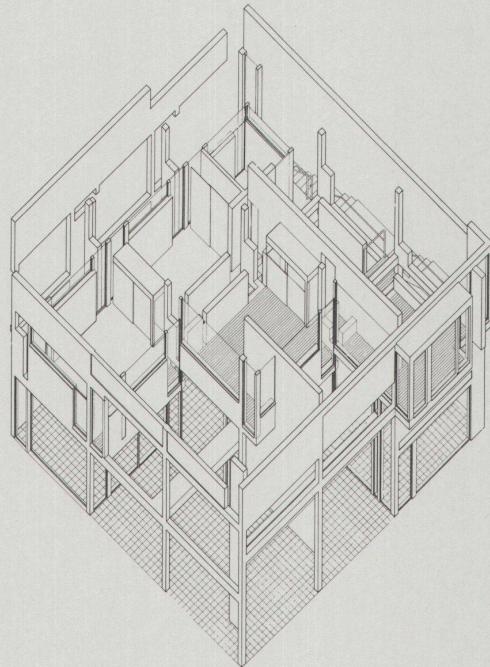
Umgekehrt wird ein Begriff, den Nietzsche und später Deleuze als philosophische Ästhetische Metapher verwendet haben – die *Faltung* (Folding) – gleichsam wie eine ikonografische Reproduktion verwendet.

Der Verdüngung widerspricht ein offenes Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, das nicht gründlos die kritische Moderne geprägt hat: eine Praxis, die Theorie abbildet, ist – wie eine Theorie oder eine Praxis an sich – nur zum Preis ihrer Vereinfachung zu haben. Überspitzt: die Trennung von Theorie und Praxis ist ein zivilisatorischer Fortschritt (Theodor W. Adorno).

Chamäleonartig legitimiert Eisenman das plakative Folding-Motiv im Entwurf für das Max-Reinhardt-Haus in Berlin (und für das Wettbewerbsprojekt Rebstockpark in Frankfurt). Es beinhaltet sowohl das Streben nach



House 11 a,  
Palo Alto, Kalifornien, 1978



House II,  
Hardwick, Vermont, 1970

einer Aura, eine Ur-Logik des Raumes, als auch eine innerarchitektonische Prämisse: Die Faltung verweise auf die Willkür der Transformationen von Theorien in Entwurfs-techniken und in Formeln der Selbstlegitimation.

In den frühen Arbeiten von Eisenman wechseln traditionelle Themen der Architektur mit ästhetischen Experimenten und Spielereien. *House El Even Odd* meint in etwa *seltzames Haus 11*, L ist auch der elfte Buchstabe des Alphabets. Unabhängig davon dreht sich der Entwurf um die Frage, ob ein Haus das Modell eines Hauses ist, oder ob das Modell eines Hauses das Haus ist.

Mit ungewöhnlichen, manierierten Mitteln wird beim *House II* das traditionelle Thema, das Verhältnis zwischen Architektur und Landschaft, zugespielt. Auf einem kahlen Hügel in Vermont kompensiert die fehlende Landschaft eine künstliche. Stützen und Wände ohne Funktionen begrenzen oder umrahmen Ausblicke so, als ob das Haus mit Bäumen und Büschen umgeben wäre.

Der Entwurfsvorgang entspricht einer Aushöhlung von innen nach aussen, von der schliesslich nichtkörperliche Mauern und körperliche Glasflächen übrigbleiben. Diese Bedeutungsverschiebung zielt auf eine Abstraktion, welche Deutungen und Funktionen nicht nur offen lassen, sondern in die Ewigkeit verschieben will, um sie jeder Aneignung oder Verfügungsgewalt zu entziehen.

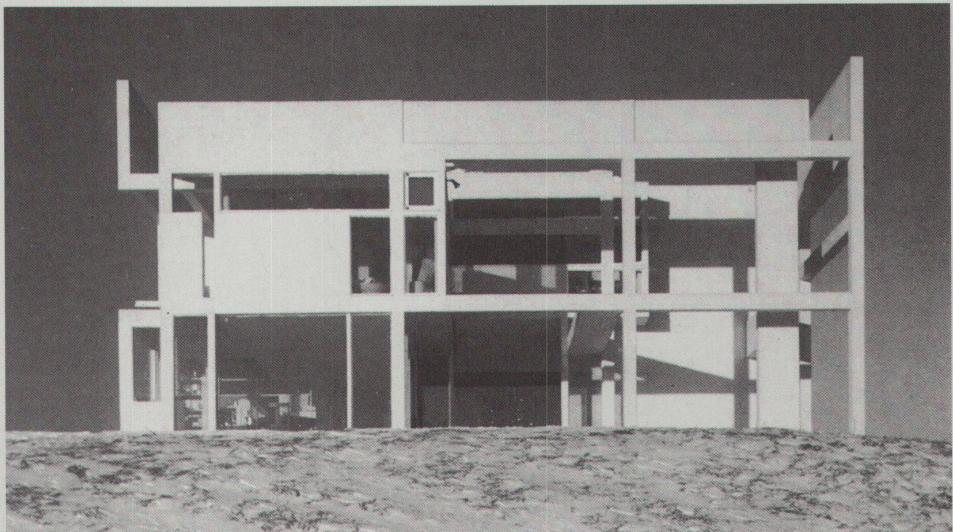
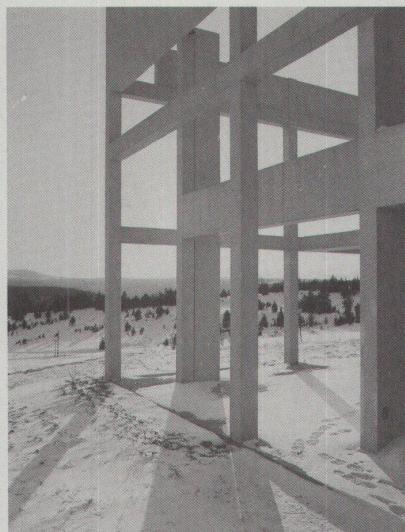
*House III* verweist ebenfalls auf eine Architekturtradition, auf eine *architectural promenade*. Durch die Rotation des Hausecks entsteht ein hausinternes Labyrinth mit zufälligen, unkontrollierten Raumfiguren, Durch- und Ausblicken. Die Zerstörung der Einheit von Form, Struktur und Bedeutung steht auch für ein Anderes, insbesondere einen Bruch mit Architekturtraditionen.

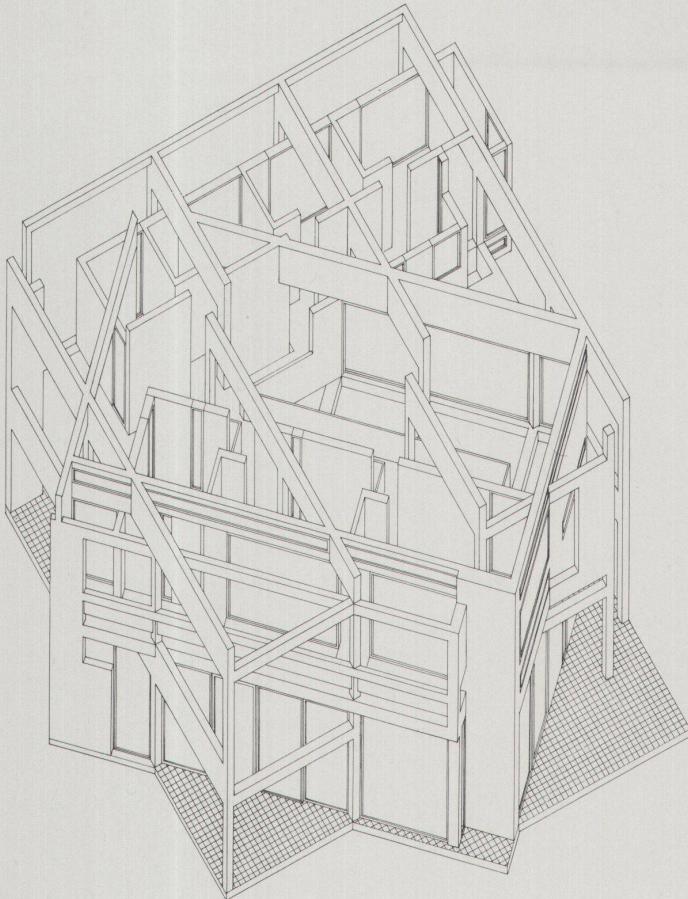
Die Umkehrung von historisch überlieferten Entwurfsregeln und Raumtheorien der klassischen Moderne ist bei Eisenmans frühen Arbeiten noch ein typischer Topos der Postmoderne: durch blosse Negationen bleibt sie der Moderne treu. Das Andere ist so nicht das Andere, sondern das Anderer der Moderne. Ideale und Dogmen werden durch Anti- oder Any-Versionen desselben ersetzt, was ontologisch bloss eine andere Formulierung des gleichen ist.

In *The End of Classical* analysiert Eisenman – beeinflusst durch Baudrillard, Deleuze, Derrida und Culler – die Geschichte und Erscheinungsformen der Architektur seit dem 19. Jahr-

Bleibt also nur noch die Autonomie der Architektur, eine Architektur an sich, die nur aus sich selbst schöpft, sich keiner anderen Diskurse und Erfahrungen bedient und die nur «Architektur», gar reduziert auf ihr «Wesen», sein will? Diese Abwehr von Bedeutungszumutungen ist legitim, die Vermutung eines möglichen Für-sich-Seins der Architektur allerdings ein Missverständnis. Jedoch das Bemerkenswerte an dieser Haltung ist die Perspektive einer potentiellen Wiedergewinnung des Architektonischen als Raum ästhetischer Erfahrung, einer ästhetischen Erfahrung, die Abschied nimmt vom Widerspiegelungsmodell, ohne ungeschicktlich zu werden, die keine Ontologie idealer Formen braucht, um den Betrachter zu affizieren. Wo es um das globale Überleben geht, kann diese Architektur nicht den geschichtsphilosophischen Helden spielen, sie lässt sich auch nicht zum Affen postfordistischer Marktstrukturen machen, indem sie angesichts des jeweils Neuesten in eine ungerichtete Innovationserregung ausrichtet. Sie lehnt es auch ab, zum Arzt am Krankenbett einer auseinanderdriftenden Gesellschaft zu werden, sie ist keine Kompensationsagentur für die Opfer, die die Moderne hinterlässt. Sie glaubt nicht daran, dass sich mit Trauhöhenvorschriften eine dahinschwindende Gestalt von Öffentlichkeit und Gesellschaft revitalisieren lässt. Sie bildet nicht ein verlorenes Ganzes ab, aber auch ebensowenig das Chaos. Sie bildet überhaupt nichts ab. Diese Architektur beugt sich nicht dem herrschenden Regime der kontingenzen geschichtlichen Zeit, indem sie diese Zeit in sich darzustellen versucht, sie setzt vielmehr in der Emanzipation der Kontingenz selbst eine andere Ordnung der Zeit ins Werk – und sei es nur für einen Moment. Das Entscheidende ist, dass wir es hier nicht mit einem Rückzug, sondern mit einer kulturellen Offensive zu tun haben.

Das architekturtheoretische Programm Peter Eisenmans könnte man dieser Tendenz zuordnen. Im Grundsatz lässt sich Eisenmans Arbeit als ein Versuch verstehen, eine nachmetaphysische Architektur zu begründen, die sich weder auf den Kosmos noch auf Gott, weder auf Natur noch auf Geschichte stützen kann. Diese Preisgabe der Fundamente und Sicherheiten führt jedoch nicht zur Behauptung einer illusionären Autonomie und affirmativen Weltlosigkeit, sondern entwickelt aus der Dezentrierung eine Position der Kritik, die einem epochalen Paradigma der anthropozentrischen Weltaus-



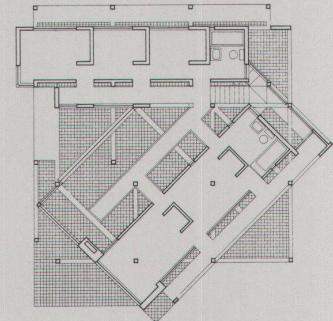
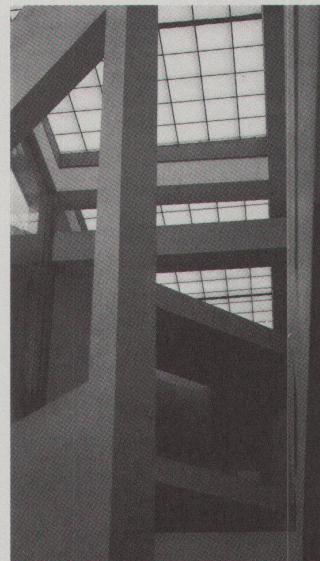
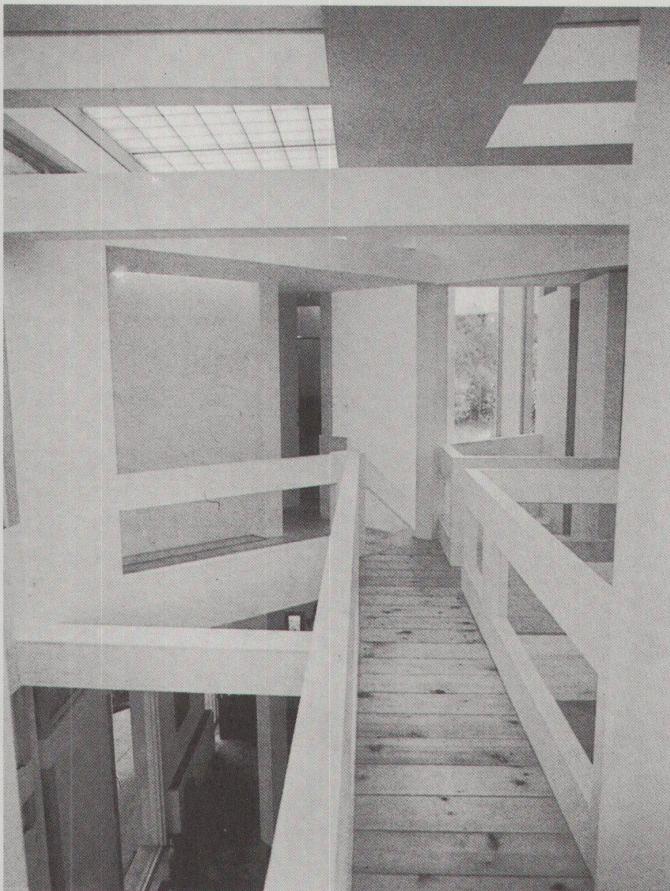


legung gilt, anders gesagt: der auf das Subjekt bezogenen zentralperspektivischen Konstruktion von Welt. Wo jedoch eine solche Vernunft- und Wahrnehmungskritik nicht mehr zurückgreifen kann auf vorgegebene Referenzen wie die Wahrheit, das Gute oder gar das Schöne, muss sie sich auch der Naivität entschlagen, dem Kritisierten ein unmittelbares Anderes entgegenstellen zu können. So kann sich eine so verstandene kritische ästhetische Erfahrung nicht mehr im Hegelschen Sinne als sinnliches Scheinen der Idee vermitteln, die sich ihrer Positivität mächtig weiss. Tritt allerdings an die Stelle des Scheins des Allgemeinen nicht ein Schein des Anderen, der aus der Hohlform des Abwesenden heraus leuchtet, so bliebe das Ästhetische als Kritik ohne jede Trifigkeit, ohne Belang.

Die Präsenz der Absenz wird somit zu einem Leitbegriff in Eisenmans Denken. Diese Begriffe sind in Eisenmans Denken durch verschiedene, sich verschränkende Bedeutungskontexte bestimmt. Genannt seien hier nur der Kontext des jüdischen Denkens, insbesondere in dessen ästhetischer Formulierung (Blanchot), der Kontext des philosophischen Poststrukturalismus (Derrida und mit anderen Akzenten Deleuze) und der Kontext der Lacanschen Psychoanalyse. Im Text (s. Seite 34 ff.) erörtert Eisenman die historischen Determinanten eines bestimmten Verhältnisses von Anwesenheit und Abwesenheit auf der Ebene der visuellen Wahrnehmung und macht klar, dass das, was wir sehen und nicht sehen (und dem Raum des Sichtbaren als eigenes Produkt hinzufügen: Architektur), keineswegs naturgegeben, sondern historisch-kulturell bestimmt ist. Alternative Regime des Sehens werden denkbar. Auch und gerade die Architektur kann an solchen «politics of vision» teilnehmen. Eisenman schliesst hier an eine lebendige Diskussion in den USA an, die sich vor allem mit den Namen Norman Bryson,

hundert. Er verwendet dabei ähnliche Erkenntnisinstrumente und -methoden wie die erwähnten Philosophen: keine normative Kritik von aussen, sondern eine immanente Betrachtung und Enträtselung der Texte und Begriffe. Das Paradigma des Klassischen wird ebenso als Metaphysik wie als *fictions* dekonstruiert, als Simulationen von Bedeutungen, vom Ewigen und Wahren. Eisenman plädiert dafür, das Verhältnis zwischen Realität und Illusion zu klären. Ein entsprechender Versuch vergegenständlicht zumindest in einigen Aspekten den ersten grösseren Bau Eisenmans, das *Wexner Center of Visual Arts*. Das wichtigste Entwurfselement ist eine lange, verglaste Galerie. Das abstrakte Skelett erscheint unfertig, instabil; es dient zwar als Raum und Achse, es bleibt aber unklar, wieso diese an einem rekonstruierten, funktionslosen Turm endet und wieso die Galerie nicht geschlossen ist. Mit freigelegten Spuren verschwundener Häuser, mit Konturen von Schnäisen der Flugzeuge (die in grosser Höhe über das Center fliegen), mit Symbolen der Footballmannschaft und lokalhistorischen Andeutungen spielt der Entwurf mit der Gleichzeitigkeit von Realm und Virtuellem, wobei Eisenman auch plakative, narrative Metaphern der Destabilisation nicht scheut – etwa Stützen, die in der Mitte der Treppe angeordnet sind, oder ein Durchgang, der mit einer Blindtreppe endet.

E.H.



Martin Jay, Jonathan Crary und anderen verbindet.<sup>2</sup> Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang der Perspektive und der Mathematisierung des Sehraums zu. Erwin Panofsky hatte unmissverständlich darauf hingewiesen, dass wir es hier nicht mit einem Spiegel der Natur, sondern mit einem konstruktiv erzeugten Raum zu tun haben, der keineswegs der unmittelbaren Wahrnehmung entspricht.<sup>3</sup>

Dass den Sinnen ohnehin nicht zu trauen sei, wurde dann zum programmatischen Fundament der neuzeitlichen Philosophie (Descartes: «Ich werde jetzt meine Augen schliessen, meine Ohren verstopfen und alle meine Sinne ablenken...»<sup>4</sup>). Wenn Panofsky diesen Prozess als Objektivierung des Subjektiven beschreibt, dann hat er nicht das Individuum im Auge, sondern ein historisches Epochensubjekt, das ein neues System der Weltauslegung entwirkt, das nicht etwa als geistesgeschichtliches Phänomen zu verstehen ist, sondern als realgeschichtliches Dispositiv die Praxis bis heute bestimmt.

Dass der neuzeitlichen Vernunft ein grundlegendes Interesse an Verfügung über ihre Gegenstände innewohnt, dass sie sich eine Welt konstruiert, um sie erfolgreich beherrschen zu können, ist seit Nietzsche, Heidegger und Horkheimer/Adorno Geheimgut der kritischen Philosophie. Die Kehrseite dieser Herrschaft: das Unterdrückte, Verdrängte, Ausgeschlossene, Nichtbeachtete ist dabei immer wieder hervorgehoben und in kritischer und therapeutischer Absicht unter Titeln wie «das Andere», «das Nicht-identische» oder «das Unverfügbarer» thematisiert worden.

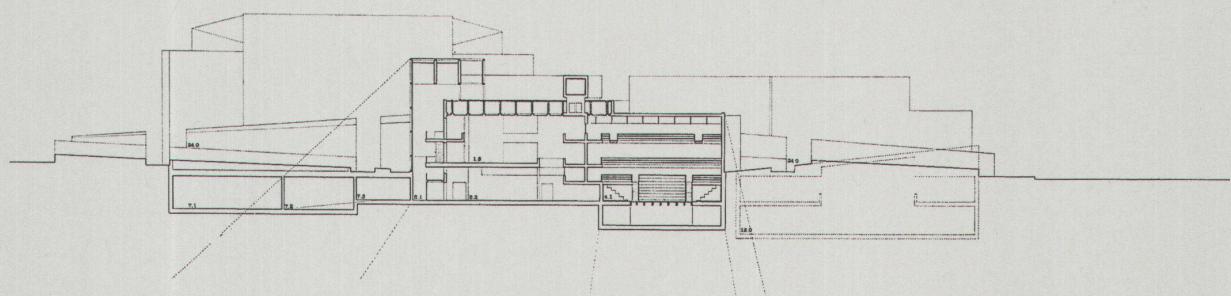
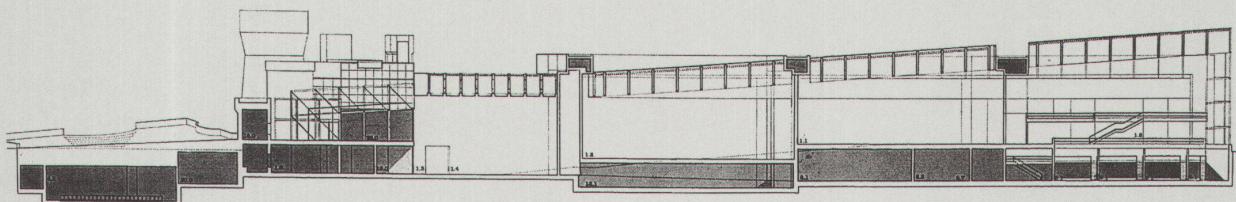
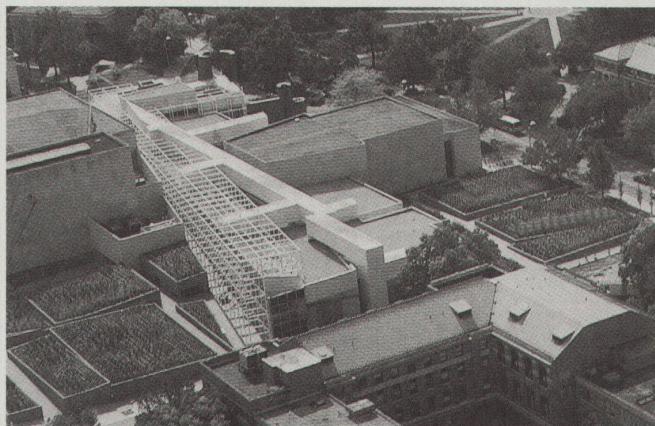
Auch Eisenman macht sich auf der Ebene der visuellen Wahrnehmung diesen kritischen und therapeutischen Gestus zu eigen, indem er sich zum einen auf die Rationalisierung des neuzeitlichen Sehraums als epochales Dispositiv und zum anderen auf die aktuelle «medienindustrielle Kolonialisierung der Sinne» (Hartmut Böhme) bezieht.

<sup>2</sup> Siehe zusätzlich zu den bei Eisenman genannten Titeln: «Modernity and the Hegemony of Vision», hrsg. von D.M. Levin, Berkeley/Los Angeles/London 1993  
Norman Bryson: «Vision and Painting. The Logic of the Gaze», New Haven 1983  
Martin Kemp: «The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat», New Haven/London 1990

<sup>3</sup> Vgl. Erwin Panofsky: «Die Perspektive als symbolische Form», in: ders.: «Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik», Berlin 1985, S. 99 ff.

<sup>4</sup> René Descartes: «Meditationen über die Grundlagen der Philosophie», Hamburg 1960, S. 30

Während er zum einen die Naturalisierung einer falschen Ontologie des Visuellen angreift und zum anderen die zunehmende Verwischung der Grenze zwischen Realität und Simulation beklagt, muss ihm bewusst bleiben, dass der falschen die richtige Ontologie nicht einfach entgegengesetzt werden kann und dass sich gegenüber der Simulation die wirkliche Wirklichkeit nicht unmittelbar wiederbeleben lässt. Die Objektivierung des Subjektiven soll auch nicht schlichtweg umgekehrt werden. Es geht Eisenman nicht um die Subjektivierung des Sehens, sondern um eine andersartige, radikalierte Objektivierung, die den Gegenständen ihre Gegenständlichkeit belässt, ihre Opazität, ihre Fremdheit und Nichtlesbarkeit. Nichtlesbarkeit bedeutet, dass die konventionelle Zuordnung von Gegenstand und Bedeutung bzw. Wahrnehmungsschema nicht funktioniert. Der Gegenstand bleibt vom Sinn unbesetzt, semantisch gleichsam verwaist, präsentiert sich in seinem rohen Sein. Die Nähe dieses Ansatzes zum Konzept der Desautomatisierung der Wahrnehmung des Russischen Formalismus ist offensichtlich. Viktor Sklovskijs klassische Formulierung in seinem Aufsatz «Kunst als Verfahren» von 1916 lautet: «Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen



und nicht als Wiedererkennen, das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der «Verfremdung» der Dinge und das Verfahren der erschwert Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden (...).»<sup>5</sup>

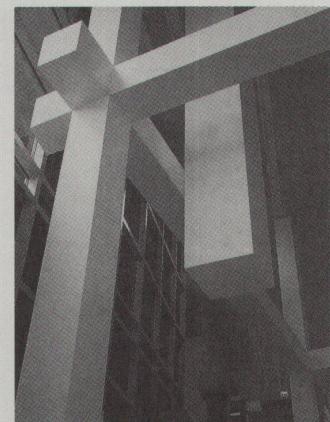
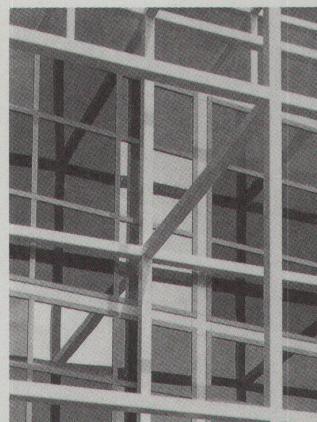
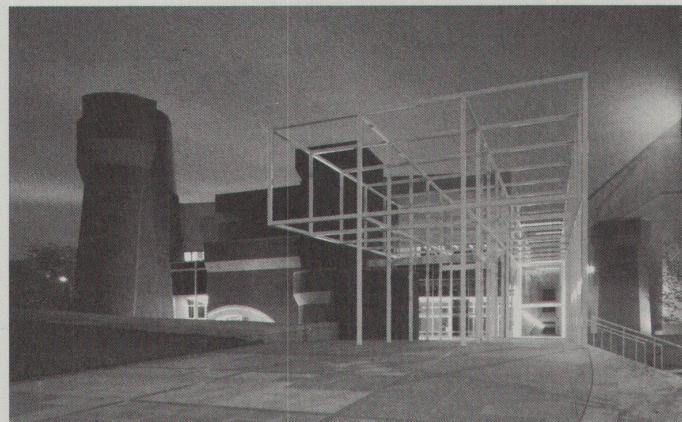
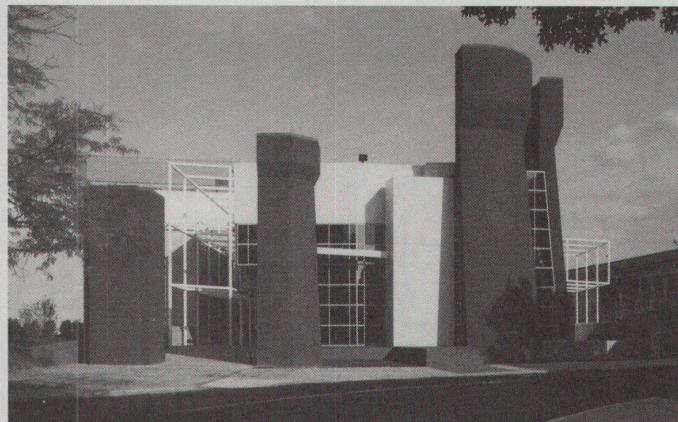
Nichtlesbarkeit heisst bei Eisenman allerdings mehr, als nur Auslöser der jeweils nächsten Sinngebung in einer unendlichen Kette von Anpassungen und Eröffnungen eines unbestimmt Neuen zu sein. Dem Grundvertrauen dieses Wanderns entlang der Signifikantenkette steht die Heimatlosigkeit des Nomaden im jüdischen Verständnis gegenüber. Erstaunlicherweise bleibt auch Eisenmans Gewährsmann Maurice Blanchot hier unentschieden, wenn er dem Nicht-Bedeuten der Literatur das Potential zuschreibt, dass, «nachdem der genaue Sinn der Terme erloschen ist, die reine Möglichkeit des Bedeutens hervortritt, die leere Macht, einen Sinn zu stiften, fremdes, unpersönliches Leuchten.»<sup>6</sup>

Blanchot radikalisierend müsste man hingegen sagen, dass, worauf Eisenman abhebt, das Werk nur dann aus dem Dunkel Licht zieht<sup>7</sup>, zu leuchten beginnt, wenn die reine Möglichkeit des Nicht-Bedeutens hervortritt, wenn, psychoanalytisch gesprochen, das unendliche Begehen die symbolische Ordnung der endlichen Bedürfnisse und der

5 Viktor Sklovskij: «Kunst als Verfahren», in: «Russischer Formalismus», hrsg. von J. Striedter, München 1971, S. 15

6 Maurice Blanchot: «Die Literatur und das Recht auf den Tod», Berlin 1982, S. 95

7 Vgl. Blanchot: «Das Unsterbliche», München 1991, S. 67



Wexner Center  
for the Visual Arts and Fine Arts Library,  
1989

ihnen zugeordneten Befriedigungsobjekte von sich abstößt und durchbricht<sup>8</sup>, wenn der Exodus aus der falschen Fülle des Hier und Jetzt einsetzt und in der Fremde des Exils das Fehlende, das Abwesende in seiner Hohlform eine höchste Intensität der Präsenz in der Absenz entfaltet.<sup>9</sup> In diesem Moment des Exzesses leuchtet, so Eisenman, die Spur einer Aura auf, die Gegenwärtigkeit eines Anderen.

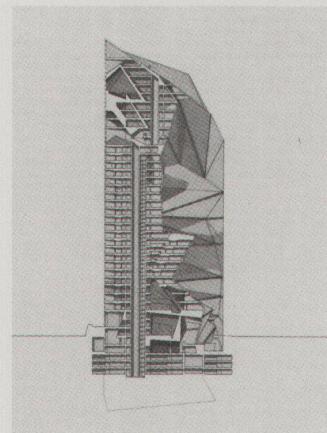
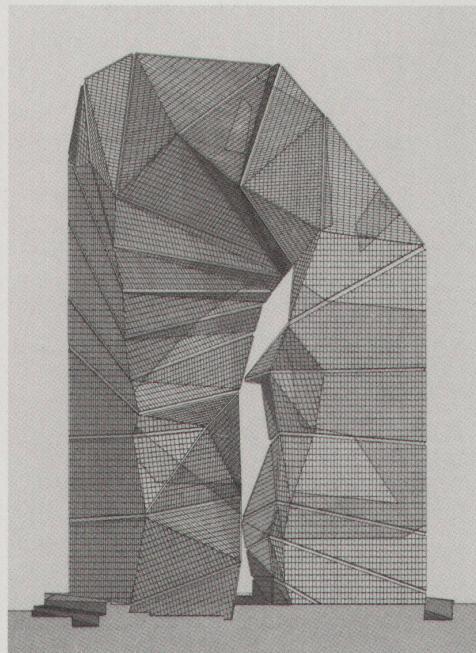
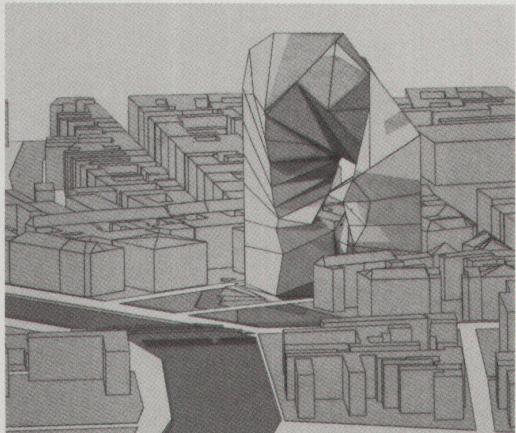
Dort, wo die Vor-Gedeutetheit, die Vor-Erschlossenheit des Wahrgenommenen endet, muss der Betrachter aus seinem konventionellen Rahmen treten, um überhaupt etwas wahrnehmen zu können. Er muss, und sei es nur für Augenblicke, seine angestammte sichere Position aufgeben. Er muss aus sich herausschreiten, sich überschreiten, um das Wagnis einzugehen, und sei es nur für einen ungeschützten Moment, nicht nur sich selbst und dem von ihm Gemachten zu begegnen. Im Anschluss an Sartre spricht Eisenman vom Zurückblicken des Anderen.

Nur im philosophischen Bereich schien ein solcher Gedanke denkbar, nur in der Kunst aktualisierbar. Die Architektur schien nicht betroffen. Diese Selbstausgrenzung der Architektur anerkennt Eisenman nicht. Daher verfolgt seine Kritik nicht das Ziel einer Verbesserung oder Aktualisierung unserer Konstruktionen des visuellen Wahrnehmungsraums in einem quasi technischen Sinne, sondern er diskutiert Voraussetzungen für das Verhältnis von einer anderen Subjektivität und einer anderen Objektivität innerhalb eines Raums, der nicht mehr anthropozentrisch bestimmt ist. Ein solcher anderer Raum/Raum des Anderen macht – und das ist Eisenmans Anspruch – auch eine andere Architektur erforderlich. Diese andere Architektur ist noch nirgends sichtbar, vielleicht da und dort ahnbar. Wird sie, wie Eisenman hofft, noch Architektur sein können?

U.S.

<sup>8</sup> Vgl. Julia Kristeva: «Die Revolution der poetischen Sprache», Frankfurt 1978

<sup>9</sup> Jacques Derrida: «Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch», in: ders.: «Die Schrift und die Differenz», Frankfurt 1972, S. 102 ff.  
Hans-Thies Lehmann: «Ästhetik». Eine Kolumne, in: «Merkur» 549, Dezember 1994, S. 1001 ff.



Max-Reinhardt-Haus,  
Berlin, Projekt, 1992