The Architectural Association, London

Autor(en): **Näf, Cornel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **82 (1995)**

Heft 9: **Anders lehren = Un autre enseignement = A different way of teaching**

PDF erstellt am: **19.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-62275

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

The Architectural Association, London

Zwischen England, den Vereinigten Staaten und Holland hat die Architectural Association in London einen Rang, den ihr höchstens die Architekturschule an der Cooper Union in New York streitig machen kann. Nach einem High-Tech-Zwischenspiel in den frühen siebziger Jahren verlagerte sich der Architekturunterricht an der AA vom architektonischen Objekt hin zu prozesshaftem Arbeiten: An die Stelle von Programm und Projekt trat das Wahrnehmungsexperiment als neue architektonische Realität. Innerhalb dieses heute als selbstverständlich hingenommenen, jedoch einst «erkämpften» Freiraums bewegen sich die an der Schule entwickelten Konzepte – in einem Spielfeld zwischen Sprache, Bild, Film, Skulptur, Musik... Als Absolvent der AA zeichnet Cornel Näf die Entwicklung von Lehrmethoden und Thematiken in drei chronologischen Episoden nach. Auf erstaunliche Weise tritt dabei die bildungspolitische Zäsur von 1968 zum Vorschein: Als eine Voraussetzung für den Aufstieg der AA zu einem Ort der elitär-hermetischen Architekturdiskussion dokumentiert sie den Wirkungsgrad der damaligen Anliegen gerade bei der Bewusstseinsbildung einer neuen Hyper-Avantgarde.

■ Entre l'Angleterre, les Etats-Unis et la Hollande, l'Architectural Association de Londres a atteint un niveau que seule l'école d'architecture de la Cooper Union à New York peut lui disputer. Après un intermède high-tech au début des années soixante-dix, l'enseignement de l'architecture à l'AA s'est déplacé de l'objet architectural au travail par processus: programme et projet ont fait place à l'expérience de perception devenue nouvelle réalité architecturale. C'est à l'intérieur de cet espace de liberté allant de soi aujourd'hui mais «conquis» en son temps, que se déplacent les concepts développés à l'école – dans un champ d'action entre le langage, l'image, le film, la sculpture, la musique... En tant qu'élève diplômé de l'AA, Cornel Näf décrit le développement des méthodes d'enseignement et les thématiques abordées en trois épisodes chronologiques. Ce faisant, on s'étonne de voir apparaître la césure dans la politique d'enseignement de 1968: condition préalable à l'ascension de l'AA en un lieu de débat architectural élitaire et fermé, elle illustre la portée des intentions de l'époque, en particulier dans la prise de conscience d'une nouvelle hyper-avant-garde.

■ In England, the United States and Holland, the Architectural Association has a reputation equalled, perhaps, only by that of the architectural school of the Cooper Union in New York. Following a high-tech interlude in the early 1970s, the architectural teaching at the AA moved away from the architectural object to process-based work, i.e. the perceptual experiment as a new architectural reality in place of the programme and project. The concepts developed by the school take their place within this scope which, although once the subject of bitter controversy, is now regarded as entirely natural – concepts including language, images, films, sculpture, music... A graduate of the AA, Cornel Näf traces the development of the teaching methods and themes in three chronological episodes, whereby the interruption in the educational policy which occured in 1968 appears in a surprising light: as a precondition for the rise of the AA to a place of hermetically elitist architectural discussion, it documents the degree of efficiency of the objectives of the time with special reference to the development of an awareness of a new hyper-avantgarde.

Studenten der
Architectural Association

Londons Architectural Association

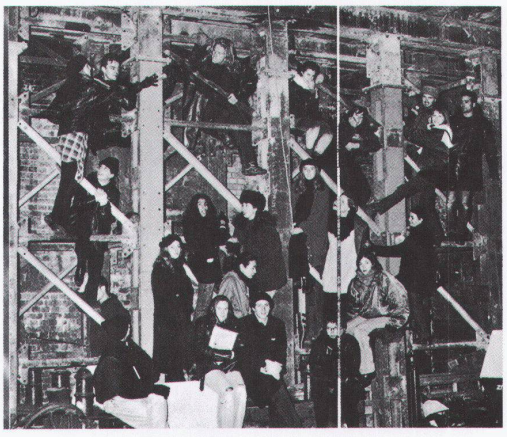
Die AA ist Englands erste und älteste Architekturschule. Inspiriert durch die französische und amerikanische Revolution, gründete vor bald 150 Jahren eine Gruppe um Robert Kerr die AA, um in die Architektur «die Imagination des Individuums» einzubringen. Von einer eigentlichen Schule war damals allerdings noch nicht die Rede. Es war eine «association of young architects», welche einfach so zusammenkam, um zu «revoluzzern» und zu lernen, oder vielleicht war es tatsächlich auch nur eine «association of lazy guys», wie Peter Wilson einmal meinte.

Es waren aber erst die letzten 30 Jahre, in denen die AA weltweit einen Einfluss auszuüben begann. In den sechziger Jahren wurde sie zum eigentlichen architektonischen Epizentrum einer liberalen Revolution. Die farbigen und unbekümmerten Archigram-Projekte von Peter Cook, David Greene, Ron Herron und Mike Webster hatten einen unvorstellbaren Einfluss auf die Schule, aber auch als «High-Tech-Architektur» Nachwirkungen bis weit in die siebziger Jahre hinein, als der AA-Architekt Richard Rogers mit Renzo Piano das «Centre Pompidou» verwirklichte. Im Nachbeben der Pariser Arbeiter-/Studenten-Revolte von 1968 kamen Tschumi, Koolhaas, Boyarsky und später Krier und Libeskind an die AA. Es war die einzige Institution, die Raum für ihre provokativen und postrevolutionären Träume und Gedanken bot.

Anfang der siebziger Jahre zelebriert die AA einmal mehr eine ihrer Lebenskrisen. (Die letzte grosse Krise war in den dreissiger Jahren gewesen, als die «Moderne» durch Nazi-Flüchtlinge wie Erich Mendelsohn, Walter Gropius und Marcel Breuer auf die Insel eingeschleppt wurde.) Nun stand die AA also am Anfang der siebziger Jahre ohne Geld, Chairman und Möbel da (bereits abtransportiert). Da lässt sich in dieser Situation dennoch ein Leichtsinniger zum Chairman wählen: Alvin Boyarsky. Der Rest ist Geschichte, besser Legende. Von einem Tag auf den andern wird die ganze Schule umgestülpt. Nicht mehr soll die Schule mit irgendwelcher Philosophie um Studenten kämpfen, sondern das sollte fortan der Job der einzelnen Lehrer sein. Ferner wurde deren Bezahlung in Form eines Kopfgeldes pro eingeschriebenem Studenten entrichtet. Von nun an kämpften also alle Lehrer um die Gunst der Studenten, was denen wirklich hätte gefallen können, wäre für sie nicht auch ein beinhartes Portfolio- und Review-Assessment eingeführt worden. Studenten konnten künftig nicht mehr in eine Klasse ihrer Wahl eintreten, es sei denn, sie hatten etwas vorzuweisen. So sehen sich auch heute noch alle im Performance-Zwang: Der Student kann nach jeder Jurierung aus der Schule rausfliegen; der Tutor ebenfalls, wenn sich zu wenig Studenten für seinen Kurs einschreiben.

In Juries sitzen immer «Outside-Architects». Es konnte sein, dass neben einem Raimund Abraham etwa Peter Eisenman, James Stirling, Kenneth Frampton oder Richard Rogers sassen. Dies war auch an jenem schönen Tag der Fall, als Student «B» an der Reihe war zu präsentieren. «B» war leider noch ein wenig übernächtigt, weil er die letzten 14 Tage durchgearbeitet hatte. Er fängt also an, verhaspelt sich, fängt anderswo nochmals an und endet irgendwie damit, dass er allen zu erklären versucht, dass 18 von 20 Zeichnungen in den letzten 24 Stunden entstanden seien. Unbedachterweise fährt er fort, sich auch noch für einzelne «Shortcomings» zu entschuldigen und von Zeichnungen zu reden, die er nicht mehr ausführen konnte. Als er dann aber auch noch zu erklären versucht, dass gewisse Aspekte seines Projektes theoretisch noch nicht ganz zu Ende gedacht sind – ahnen die Anwesenden längst, dass ihnen ein Festmahl bevorsteht. Richtig, das Rudel riecht Blut. Salve um Salve kommen die bissigen Bemerkungen, und als dann R.A. ihm vorschlägt, doch Taxifahrer zu werden, erreicht die Begeisterung ihren Höhepunkt. Zu diesem Zeitpunkt ist es für «B» bereits zu spät. Als dann ein anderer Kritiker auch noch anfängt, in seinen «schönen» Zeichnungen herumzuskizzieren und ein dritter Kritiker mit dem ersten zu streiten beginnt, merken alle gar nicht mehr, dass hinter ihnen «B» bereits kollabiert und wild fuchtelnd am Boden liegt.[1]

Die AA dominierte die siebziger Jahre mit konträrsten Auffassungen. Da war die Gruppe der «Neo-Modernisten» des OMA von Rem Koolhaas & Elia Zenghelis (später mit Zaha Hadid) und Bernard Tschumi, der als der konzeptionellste von ihnen sich mit der Instrumentalisierung von Raumbesetzungen beschäftigte. Seine Gedanken könnten, verallgemeinert, zum grössten Teil auch für die andern gelten. Daneben lehrte zu gleicher Zeit Leon Krier seinen nostalgisch-modernen *Klassizismus* oder Dalibor Vesely seine historische *Architecture parlante.* Als dann Anfang der achtziger Jahre plötzlich die Formen und Inhalte der Architektur anfingen zu «floaten» und sich gegenseitig auszutauschen, waren es bezeichnenderweise wiederum AA-Units – und zwar die nachkommende Generation –, die darauf «poetisch», «subjektiv» und «vereinzelt» reagierten. Mit der *poetischen Architektur* entwickelte Peter Wilson verschiedene Strategien, um die problematisch gewordene Form in einen poetischen Diskurs zu verwickeln. Neuführungen davon waren anfangs noch etwa in Raoul Bunschotens Unit auszumachen. Diametral entgegengesetzt stand Nigel Coates' *Junk-Architecture,* für den die «Ästhetik der Moderne» längst zur unerträglichen «Anästhesie» geworden war. So schickte er (mit «NATO» = Narrative Architecture TOday) die «Gestalt» auf die Umlaufbahn der Trivialität, um sie dann mit Kommerz, Fashion, Strassenszene, Crime und Sex zum Architekturgraffiti kollidieren zu lassen. Die dritte Generation gruppiert sich um Alan Balfour (Chairman 1991–1995): Jeffrey Kipnis, Farshid Moussavi & Alejandro Zaera-Polo, Nasrine Serji & Barbara Campbell, Ben van Berkel, David Turnbull & Jane Harrison. Sie beschäftigen sich mit dem «Wesen» der Materie anstelle ihrer «Idee».



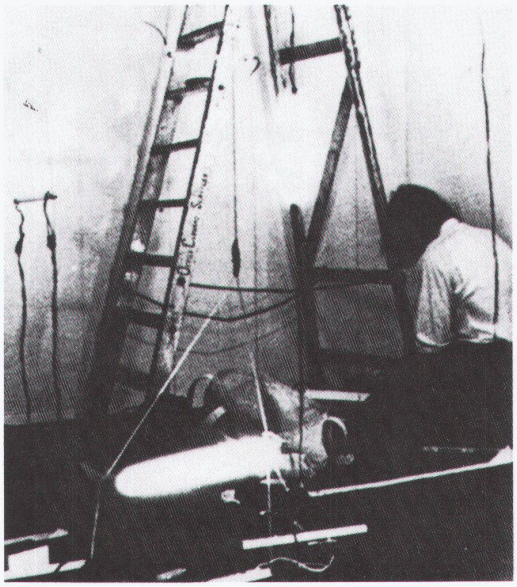
The Discourse of Events: Bernard Tschumi oder Die siebziger Jahre

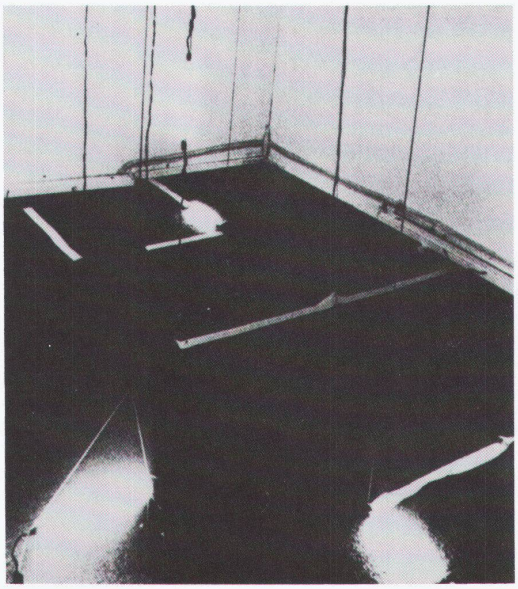
Einer der interessantesten Repräsentanten der siebziger Jahre ist Bernard Tschumi. Anfang der siebziger Jahre hält er Seminarien an der AA und bringt als 68er «Franzose» die Pariser Strassenkämpfe und Guerilla-Strategien in die Architektur ein. 1974 deklariert er, dass es ohne Raum keine Ereignisse und keine Architektur ohne Programme gäbe. Was er damit meinte, war, dass die Architektur ihre soziale Relevanz und ihre formale Erfindung nicht losgelöst von den (in ihr stattfindenden) «Events» begreifen konnte. Diese Auffassung stand im Widerspruch zu allem, was damals als «mainstream» der architektonischen Debatte galt. In den sechziger Jahren war nämlich ein spezielles Phänomen entstanden: Indem man stilistische Überlegungen auf Kosten der programmatischen trieb, reduzierte sich die Architektur auf Form, oder wie Tschumi 1983 schreibt: «*... from ‹modernism› to postmodernism, the history of architecture has surreptitiously been turned into a history of styles. This perverted form of history borrowed from semiotics the ability to ‹read› layers of interpretations, but reduced architecture to a system of surface signs, at the expense of the reciprocal, indifferent or even conflictive relationship of spaces and events.*» Dies mag einer der Gründe gewesen sein, warum in den frühen siebziger Jahren einige Architekten der 68er Generation die Architektur als reaktionär denunzierten, der nur daran läge, den Status quo zu unterstützen. Andere, durch die strukturelle Linguistik beeinflusst, sprachen von «Konstanten» und der «rationalen Autonomie» der Architektur, welche alle sozialen Formen zu transzendieren hätte. Und wiederum ein anderes Lager, etwa um Leon Krier, führte polemisch den politischen Diskurs weiter und befürwortete eine Rückkupplung der Gesellschaft auf vorindustrielle Formen.

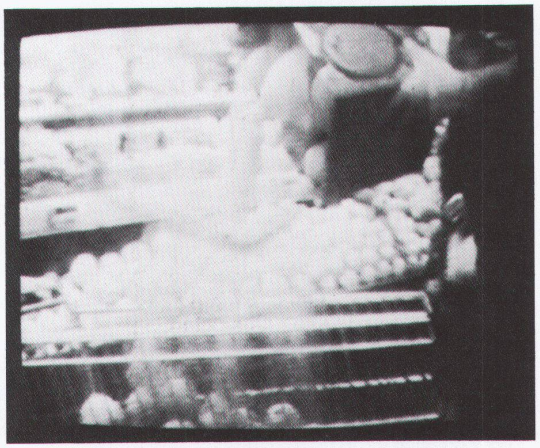
Bei Tschumi hingegen ging es, wie gesagt, um die Relation zwischen Ereignissen und Räumen. Scheinbare Gegensätze werden als komplementär behandelt; Raum ist für ihn sowohl eine Sache subjektiver Erfahrung wie rigoroser Abstraktion. Seine «End of Year Exhibitions» waren angefüllt mit «*... texts, tapes, films (the spaces were filled with strips of 8 mm film), manifestos, rows of storyboards each with its own independent conventions, and photographs of ghost-like figures intruded a space arranged according to codes disparate from those of the architectural profession.*» Die Dialektik zwischen Verbalem und Visuellem kulminierte 1974 in einer Serie von «literarischen» Projekten, wo Texte von Borges, Calvino, Hesse und Kafka die Programme oder Ereignisse bildeten, woraus die Studenten architektonische Projekte entwickelten. Die Rolle des Texts war folgende: Zum einen verstärkte er Aspekte (oder Absenzen) des Komplementären von *Ereignis* und Raum. Die in der Literatur sich entfaltenden Ereignisse suggerierten Parallelen zu den sich in der Architektur entfaltenden «Events». Es ging also darum, ob und bis zu welchem Ausmass der literarische «Narrative» erhellend auf die Organisation von Ereignissen in Gebäuden sein konnte, ... einerlei ob es sich nun um Gebrauch, Funktion, Aktivität oder eben letztlich «Programm» handeln mochte. Zum andern suggerierten einige Texte (wie etwa Poes «Masque of the Red Death») Parallelen zwischen narrativen und räumlichen *Sequenzen.* Wenn schliesslich Schriftsteller wie Joyce die Strukturen von Geschichten ähnlich manipulieren konnten, wie sie das Vokabular und die Grammatik umzudrehen in der Lage waren, warum dann sollten Architekten nicht fähig sein, das gleiche zu tun und das «Programm» in ähnlich objektiver, losgelöster oder imaginärer Art und Weise organisieren? Angenommen, dass Architekten bewusst Mittel wie «Repetition», «Distortion» oder «Juxtaposition» in der formalen Ausdeutung von Wänden benutzten, warum konnten sie dann nicht dasselbe mit den «Activities» tun, die zwischen genau diesen Wänden ja *auch* stattfanden? *Pole-vaulting in the chapel, bicycling in the laundromat, sky-diving in the elevator shaft...?*

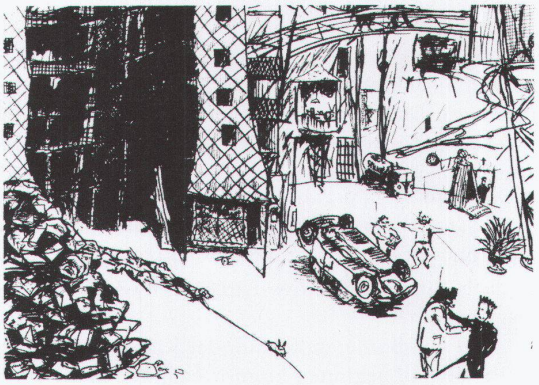
Das Aufwerfen solcher Fragen erwies sich als stimulierend: konventionelle Organisationen von Räumen konnten alsdann gleichgeschaltet werden mit den surrealistischsten und absurdesten Sets von Aktivitäten. Oder auch umgekehrt: die allerverdächtigste und perverseste Organisation von Räumen konnte das Alltäglichste einer durchschnittlichen suburbanen Familie aufnehmen. Auf die Reaktion innerhalb der Schule auf solche Arbeiten seiner Klasse zu sprechen kommend, meinte Tschumi einmal lakonisch: «... Well, most colleagues described our work as ‹enigmatic› in front of us and ‹mumbo-jumbo› behind our backs.»[2]

Tschumi war der erste, der Kontakt zu Jacques Derrida aufnahm, und in Anlehnung an Texttheorien der Autoren der französischen Zeitschrift «Tel Quel» (Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Philippe Sollers) werden Bedeutungen nicht einzelnen Formen zugeschrieben, sondern sie ergeben sich durch Überlagerung von Nutzungen und architektonischen Systemen.









Pick an' Choose:
in der Klasse von Nigel Coates entstandenes Video, 1983

Albion, the Art/Science City:
Zeichnung von Mark Prizeman; Klasse Nigel Coates, 1983

The Light Room:
Installation von Doug Branson; Klasse Bernard Tschumi, 1975

«He, like the flâneur in the city,
entrusted himself to chance as a guide
on his intellectual journeys of exploration.»
on Walter Benjamin
Hannah Arendt

Die Entdeckung des Individuums – Die achtziger Jahre

In den achtziger Jahren entwickelte eine Gruppe junger Architekten die sonderbarsten Aktivitäten. Die meisten hatten zuvor in den siebziger Jahren an der AA studiert und repräsentierten die zweite Generation. Peter Wilson, Nigel Coates, Doug Branson, Jenny Lowe und (später) Raoul Bunschoten entdeckten das «Individuum». Bei Nigel Coates ging es um das *Machen* von Architektur (im Sinne der Modeschöpferin Vivienne Westwood), bei der eigentlich nichts so richtig zusammenpasste. Mit «NATO» stapelte er in ausgeklügelten Kombinationen verschiedene Dinge übereinander, womit im Effekt der «Narrative» auseinanderbrach; vergleichbar der Interferenz auf einem Videobildschirm. Und bei Raoul Bunschotens «Restless Movement of a City Soul» ist die «Soul of the City» eine Metapher, in welcher «City Characteristics» und «emergent Properties» aufgehen. Territorium, Masse und Raum werden zur Projektionsebene der Träume, Aktivitäten usw.

Informing the object – Peter Wilson / Unit 1

Peter Wilson war Ex-Student von Leon Krier, Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, Michael Gold und Bernard Tschumi. Die Unit-1-Studioaktivitäten waren «open-ended», «self-programming» und thematisierten die «Inspiration des Individuums»: der einzelne fängt an, sensibilisiert auf Reize zu reagieren. Wenn Nigel Coates das Verhältnis «Gefühl–Ware–Konsum» akzentuierte, so stellte Peter Wilson die Gleichung *Individuum = Architektur* auf. Die «Personen» von Tschumi (die in ein politisch/ideologisches Programm eingebunden waren; der Guerilla-Kämpfer handelt für *etwas*) wurden jetzt bei P.W. zu «Individuen».

Als Anfang der achtziger Jahre die ersten Produkte der Unit 1 auftauchten, löste das neben Kopfschütteln natürlich auch Fragen aus. Was bedeuteten diese «... disarticulated dogs, strings, boats, tendons, animated institutes and retreats and precarious structures? Was ist los mit diesem *shipshape?* Ist es ein Vogel, ist es ein Flugzeug?»

Genauso chaotisch-interessant waren Peter Wilsons Vortrags- und Lehrmethoden selbst. Hinweise, wie er mit den Studenten kommunizierte, zeigen seine in den achtziger Jahren zu einem schier endlosen Fluss anschwellenden Architekturtexte, welche in Form von poetischen Programmen erschienen. Wilsons Vorlesungen zeigten Dias von architektonischen Ausgrabungen inklusive Knochen, Artefakten, Schädeln, Tonscherben, architektonischen Objekten und «surveyor's rods», die in ihren Löchern lagen. Genauere Examination ergab da und dort plötzlich die seltsamsten Gegenstände wie alte Plastiksandalen, verrostete Spiralfedern samt Teedampfkesseln, die traulich neben antiken Relikten lagen. Eine einfache Deutung dieser faszinierenden und suggestiven Tableaux war unmöglich, weil Objekte und Perioden, Zeiten und Typen der Artefakte ein derart unvorstellbares Durcheinander lieferten, dass es schon hart gewesen wäre zu entscheiden, was da überhaupt herumlag, geschweige denn für wie lange. Als Wilson seine Worte aufbaute, erschien gelegentlich ein interessanter brauner Streifen auf dem projizierten Bild und breitete sich langsam aus. Während die Studenten geduldig warteten, wie vor ihnen Sätze entstanden, begann sich hinten das nächste Dia unter der Hitze der Diaröhre zu winden.

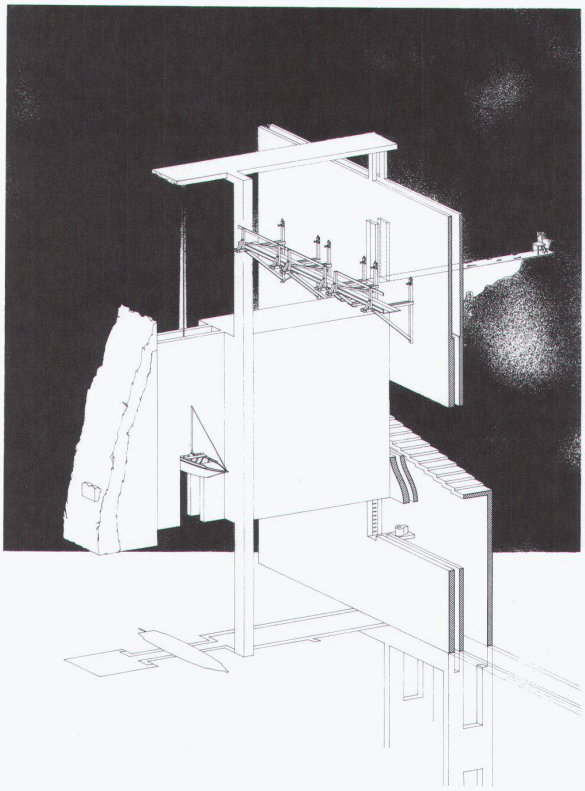
Täuscht die Erinnerung nicht, handelten die meisten Texte davon, wie ein «enigmatic Image» die Imagination beflügeln konnte und dass daraus 1000 verschiedene Gedanken in 1000 verschiedenen Köpfen entstanden, wohingegen Beschreibungen und Interpretationen den Gedanken nur unnötig einengen, die Konformität fördern und ganz allgemein doch nur die «Zensur des Möglichen» bewirken würde.

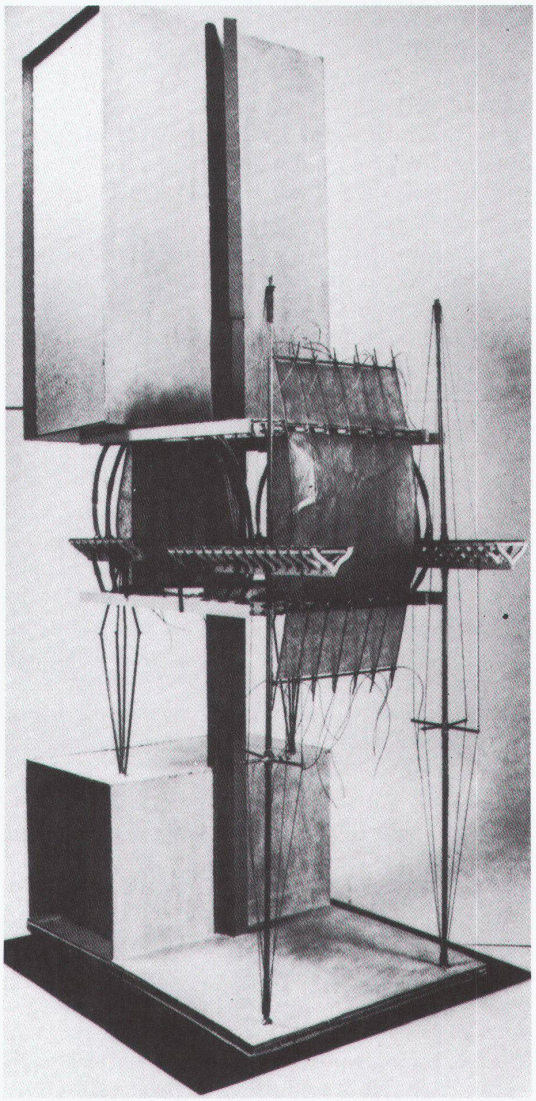
Dementsprechend waren seine Lehrmethoden. Wo andere ihre Programme einkleideten in Definitionen, doktrinäre Preambeln oder autoritative Referenzen, lieferte Wilson für gewöhnlich die denkbar subjektivsten und «open-ended» Abhandlungen in Form eines zufälligen «Plots». Dieser Plot beinhaltete meist ein Subjekt «nichtarchitektonischer» Art und schien zufällig herausgegriffen entweder aus der Natur *(glass, water, rust)* oder aus den «foibles of human conduct» *(fast food, travel, the press).* Das Thema entwickelte sich via «interconnected Narrative» in Richtung einer «instantaneous generation of an as yet unheard of series of potential building types and forms». Architektur als «Narrative-Exploring Purpose», welche auch ausserhalb ihrer jeweiligen Formen noch Aussagen über ihre Komposition machen sollte.

Das überbordende Gefühl der Klasse war die Überzeugung, dass authentische architektonische Erfahrung und authentische Architektur überall beginnen konnte, sich überallhin bewegen konnte und trotzdem immer irgendwie bei Werten landen würde. Voraussetzung dazu war nur, dass man ein aufmerksames Auge hatte, eine disziplinierte Hand und eine Fähigkeit zu adäquater Auswahl mit einbrachte. Was aus einem Wilson-Programm entstand, sind – nebst einer «dense tapestry of incentives to exploration – Ausflüge wie diese:

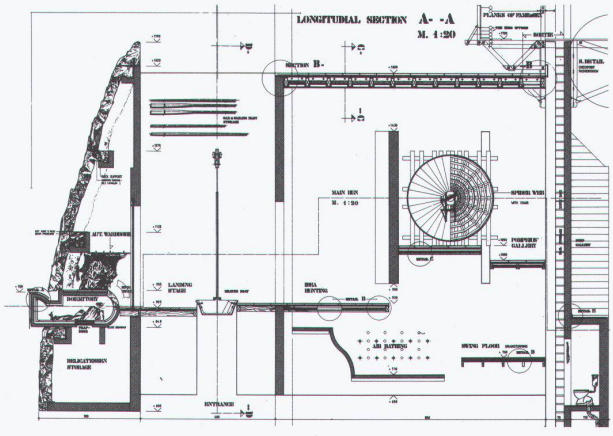
Food leitet über zu *Hamburgers* wird *Hamburg, Water* führt *to Bath...?!*[3]

Es könnte behauptet werden, dass es Wilson ähnlich wie bei den Lautgedichten des DADA oder der surrealistischen «écriture automatique» um die poetischen und vagabundierenden Bedeutungen von Worten/Wortfolgen ging, welche durch die «Grammatik» nicht bindbar waren, die aber die Sprache komplementierten. Peter Wilsons Bilder sind keine übersetzten Texte (Eigenwert der Bilder); ihn beschäftigte die *Hermeneutik* der Bilder.





Langan's Restaurant:
ausgelagerter Raum und parasitäre Architektur
Student Richard Lundquist;
Klasse Peter Wilson, 1985



Spider House/Capri Fashion Institute:
Student Cornel Näf;
Klasse Peter Wilson, 1982

Eindeutigkeiten werden gestapelt wie in der Hoffnung, dass sich die einzelnen Schichten ekstatisch selbstäussern werden.

Die Schichten/Layers in ihrer Serialität arbeiten eine Grundstruktur heraus, indem sie nebeneinander herlaufen und dabei zwischen Synchronität und Verschiebung schwanken.
(Techno-Music)
J.Heiser

«The AA is the greatest school in the world ...they do all my stuff.
Peter Eisenman, 1995

«Trees, ...where is the forest.
Rem Koolhaas, 1995

Synkopierte Geraden – Die neunziger Jahre

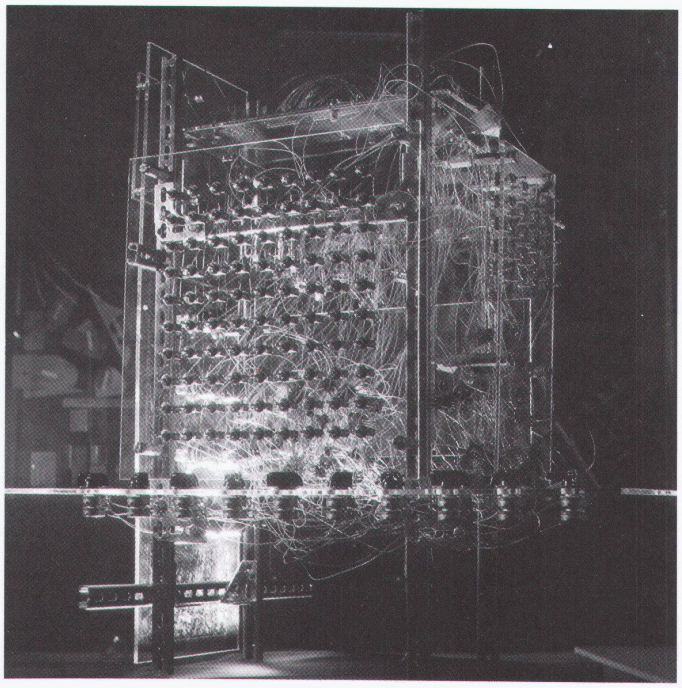
Ben van Berkel

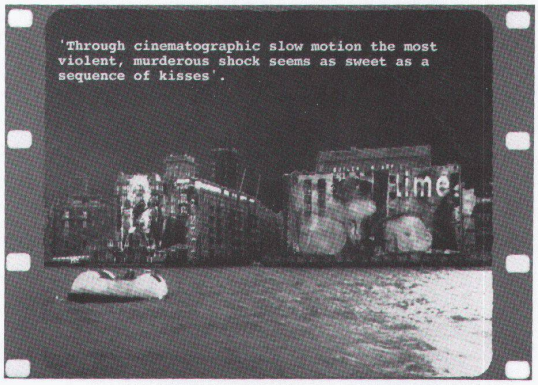
Der Architekt wird nicht mehr in den Gefilden von (seinen) Gedanken und Träumen gesehen, denn schliesslich müssen auch «Visionen» materialisiert werden. Bei vielen Units wurde in den letzten Jahren die *Materie* Gegenstand zunehmender Aufmerksamkeit, wohingegen «Vision» nur noch eine starke Befremdung hervorzurufen vermochte. Das Problem mit der «Vision» mag auch sein, dass das fremdartige, exotische, seltsame; kurz das «andere», in der heutigen «diesseitigen» Welt kein Äquivalent mehr findet, das es aufnehmen könnte. Weder gibt es irgendwelche unbekannten und verborgenen Gebiete mehr auf der Weltkarte, noch eine Region welche nicht schon ausgekundschaftet oder noch voller Verheissung wäre, noch eine Zone des Mysteriösen und Unverständlichen. Heute ist es einfacher, sich jedmögliche virtuelle Realität vorzustellen. Wozu dann ein Gewicht auf «Vision» legen, wenn sie im Supermarkt erhältlich ist? Der undefinierte Horror in Conrads «Heart of Darkness» gehört in eine zurückliegende barbarische Zeit und hat dem wissenschaftlich Aufzeichenbaren Platz gemacht – dem Horror, der unser Leben infiltriert hat in Form eines Virus. Die Faszination und Angst vor dem Unbekannten ist hinübergebracht worden in eine wissenschaftliche Banalität. Bezeichnenderweise ist «Vision» für Ben van Berkel auch problematisch, weil sie erstens eine Flucht aus dem «tagtäglichen Umfeld der Heuchelei» (sprich Realität) in das grössere und verlockendere Feld der Imagination ist; welche dann seinerseits kolonialistisch und unbarmherzig geplündert würde, ohne doch irgendwelche Auswirkungen auf die zurückgelassene Realität zu haben. In die gleiche Richtung zielt Jeffrey Kipnis mit der Frage, ob es sich denn nicht lohnen würde, sich einmal zu überlegen, ob Architektur auch ohne externe Vision existieren könnte. Ganz offensichtlich: das Problem sind die achtziger Jahre. So schreibt Berkel: «... Architects of the last decade have, if nothing else, exposed with devastating clarity the arbitrariness of the principles underlying the production of architecture.»[4]

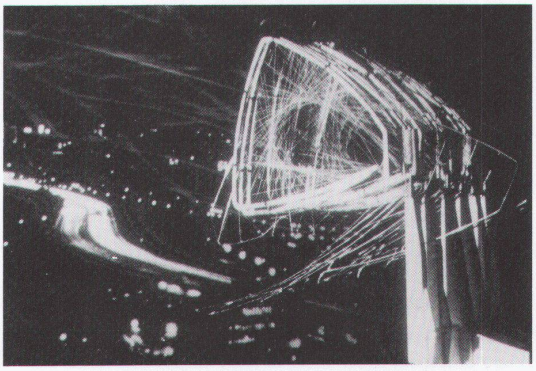
Wie es scheint, verschieben sich jetzt die Architekturdebatte und der Entwurfsprozess auf die Programmierung von einzelnen «Layers», weil unsere Gegenwart die Verantwortlichkeit für ihr eigenes Schicksal und ihre eigene Bedeutung abgegeben hat an relativ einfache technische Instrumente, die aber kompliziert geschaltet sind. Diese Struktur-Technikgläubigkeit ist überall hineinprojizierbar: «*... Angenommen, dass auf allen Stufen der Natur ein Prinzip existiert, das sich immer nach dem verschleissärmsten und den für sich ökonomischsten Weg richtet, so sind Beben und Verwerfungen auf der epigmetischen Landschaft nichts anderes als die korrespondierenden «built-in»-Szenarien (default-scenarios), welche die konditionierende Kraft der Formen ist. Natürlich sind solche nie fix- oder vordeterminiert, sondern Zeichen eines mehrfach geschichteten, extrem komplexen Feldes von Kräften. (Stanford Kwinter).* Peter Eisenman hat bereits 1991 (mit Gilles Deleuze) in seinem Frankfurter Projekt des «Unfolding» von einzelnen Szenarien – «Layers» als den Behältern von Quanten/Qualitäten gesprochen: «*... Mit der Einführung des Konzeptes der Falte als eine nichtdialektische dritte Bedingung zwischen Figur und Grund, die dennoch die Natur beider in sich einschliesst, wird es möglich, neben dem schon immer Vorhandenen vor allem die möglichen und immanenten, latent (...) gegebenen Bedingungen neu zu fokussieren oder zu rahmen. Diese neue Einrahmung ändert das Gegebene und das durch ehemalige Autoritätssysteme (wie Figur und Grund) Unterdrückte, verändert es zu einem Potential für neue Interpretationen existierender Organisationen. Mit dem Konzept der Falte ist es möglich, das (...) schon immer Bestehende neu zu fokussieren.*»[5]

Zurück zu den AA-Units. Indem der Schwerpunkt auf «Layering» verlagert wird, rückt die Perzeption des Standpunktes in den Hintergrund und wird porös für unpersönliche Entscheide. Auf diesen «Layers» werden Themen behandelt, die Architektur nur zum Vorwand haben; topografische Rhythmen, emotionale, planerische Notationen usw. ...während *zwischen* diesen anekdotischen «Layers»/thematischen Schichten... überdeutlich «nichteintretenwollende Transformationen» zur Anschauung gebracht werden. So wartet ein Aggregatszustand der Konventionen vergeblich auf momenthaft vorbeihuschende Wahrheiten oder auf die Substanz des Authentischen. Die Frage nach dem *Schaltplan,* der ja die Stelle der «Vision» einnehmen müsste, wurde scheinbar nie gestellt. So schauen uns nun all die Erklärungen und Definitionen des nur allzu Bekannten an: Industrial Design. *C. N.*

1 Vogue, August 1994
2 The Discourse of Events, Themes 3, 1983, AA Press
3 Informing the Object, Themes V, 1986, AA Press
4 AA files Nr. 28, 1994, AA Press
5 Unfolding, Eisenman Architects, 1991, Ernst & Sohn

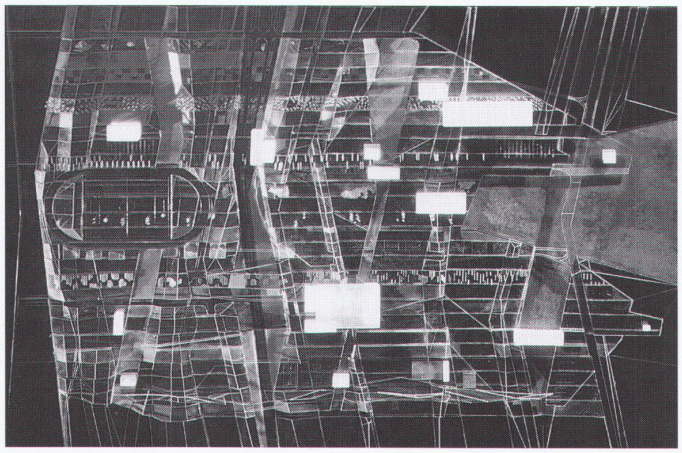




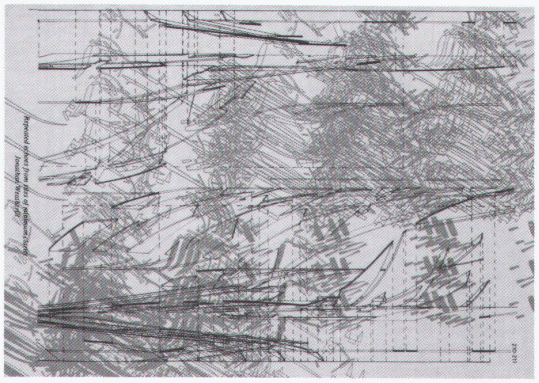


The City moved into Light:
Film von George Larkou;
Klasse Pascal Schöning, 1995

Cocoon with a view:
Trellik Tower
Student Mie Miyamoto;
Klasse Andrew Holmes,
David Greene, 1995



Systematic Chair in Dungeness
Student Jay Nicholls;
Klasse Shin Egashira, 1995



Experimental neural Network Computer:
Modell von Miles Dobson
Student John Frazer;
Klasse John Frazer, 1991

Sports Attractor for Haiku, China: aus dem «single surface programme»
Student Rick Limon;
Klasse Jeff Kipnis, 1985

Repeated echoes from sites of minimum clarity
Student Jonathan Weathergill;
Klasse Jane Harrison, David Turnbull, 1995

