

KUNSTFORUM

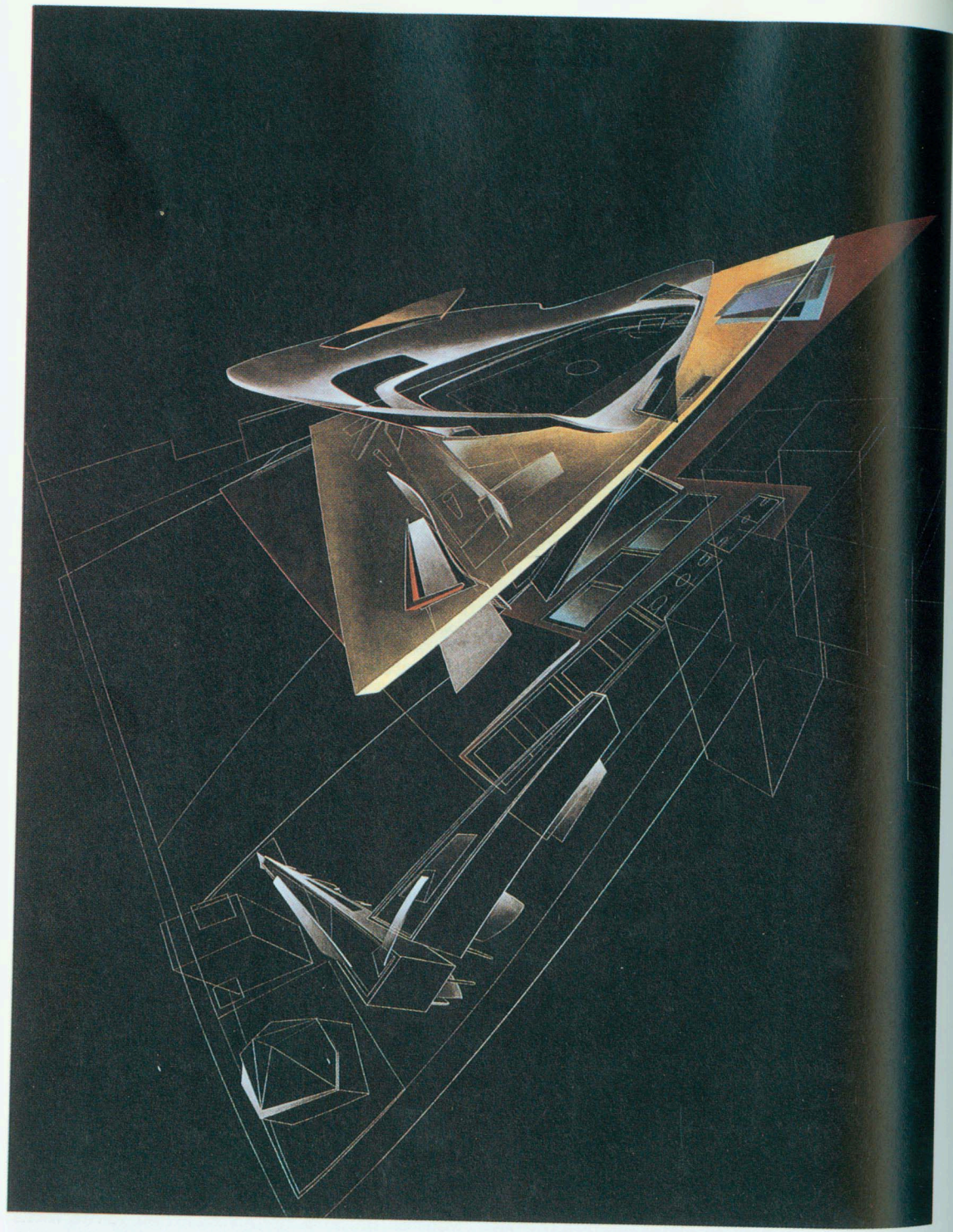
Bd. 108, Juni/Juli 1990

INTERNATIONAL



AKTUELLES DENKEN

AKTUELLES DENKEN – in 14 Gesprächen mit G. J. Lischka · ESSAY: Dekonstruktivismus – Im Sog der turbulenten Leere · MONOGRAPHIE: Bernhard Prinz · GESPRÄCHE MIT KÜNSTLERN: Alan Charlton · Fabrizio Plessi · Ken Kaplan und Ted Krueger · Konrad Klapheck · Maurizio Nannucci · FOTOGRAFIE: Der geraubte Schatten · AUSSTELLUNGEN: van Gogh, The Köln Show...



ZAHA HADID, Al-Wahda-Sportzentrum, 1988, Luftansicht

ESSAY

Im Sog der turbulenten Leere

BEMERKUNGEN ZUR DEKONSTRUKTIVISTISCHEN ÄSTHETIK

VON FLORIAN RÖTZER

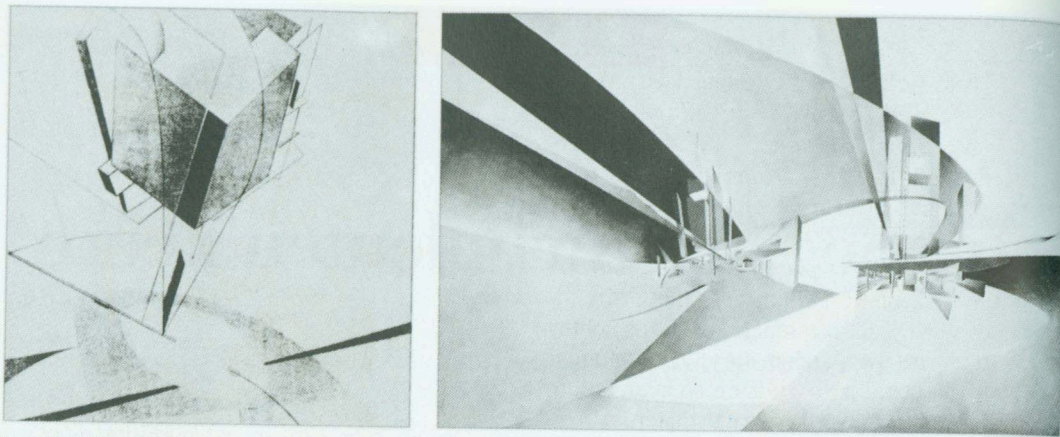
»Die Ansässigkeit im Gängigen ist aber in sich das Nichtwaltenlassen der Verbergung des Verborgenen. Zwar gibt es auch im Gangbaren Rätsel, Unaufgeklärtes, Unentschiedenes, Fragliches. Aber diese ihrer selbst sicheren Fragen sind nur Durchgänge und Zwischenstellen für die Gänge im Gangbaren und deshalb nicht wesentlich. Wo die Verborgenheit des Seienden im Ganzen nur wie eine zuweilen sich meldende Grenze beiher zugelassen wird, ist die Verbergung als Grundgeschehnis in der Vergessenheit versunken.«

(Martin Heidegger)

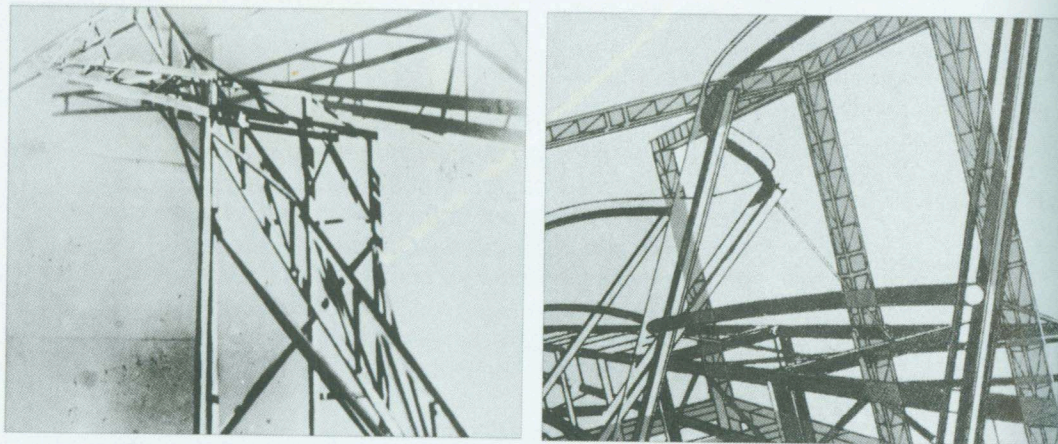
Im Gewimmel der Schablonen zur Kennzeichnung eines Neuen hat sich hinter der mittlerweile reichlich abgegriffenen Postmoderne und in Konkurrenz zu ihr ein anderer Begriff ausgeprägt, der nicht weniger schillernd und undeutlich bleibt als jener: die Dekonstruktion. Behaftet mit philosophischem Tiefsinn, der alle Register einer entfesselten Hermeneutik zieht und alles in endlose Zeichenketten ohne Anfang und Ende auflöst, stürzen sich nun auch Künstler und Kunstkritiker, allen voran die Architekten, auf dieses Label, das Neues verheißt. Eine neue Mode, ein neuer Stil, eine neue Kunst, eine neue Theorie, die aus der Erzeugung einer Leere entstehen? Einen Schub

hat der Dekonstruktivismus in seiner Negation klassischer Ordnungsvorstellungen jedenfalls durch die Forschungen der Chaoswissenschaft erhalten, in der das Unbestimmte, Dezentrierte, Zufällige und Regelwidrige in Prozessen komplexer Gebilde betont wird. Der amerikanische Kunstkritiker Geoff Bennington bringt die Essenz des neuen Begriffs, der anders als alles andere sein will, auf den Punkt, wenn er sagt: "Dekonstruktivismus ist nicht das, was Sie denken." Aber was ist er dann?

Nach dem postmodernen Rausch an Symbolen, Allegorien und Ornamenten war es naheliegend, daß wieder eine Wende zum Konstruktiven ein-



links: EL LISSITZKY, Proun 5A, Lithographie aus der Prounen-Mappe, 1921; rechts: ZAHA HADID, Trafalgar Square Grand Building Project, 1985



links: STERNBERG, Metallkonstruktion, 1921; rechts: BERNARD TSCHUMI, Parc de la Villette, Studie, 1984



ZAHA HADID, The Peak Club, Hongkong, Explodierte Isometrie, 1982/83

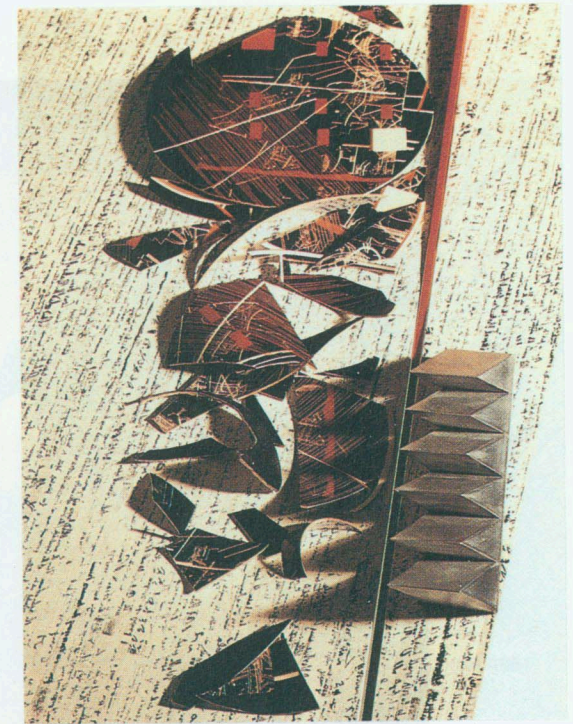
treten und so auch ein neuer Bezug zur modernen Architektur hergestellt würde. Die Vertreter dekonstruktiver Architektur wie Peter Eisenmann, Bernhard Tschumi, Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelblau oder Daniel Libeskind bekunden denn auch ihr Interesse an der Künstlergruppe De Stijl und den russischen Konstruktivisten, nur daß dabei der Kontext, nämlich die Verbindung von künstlerischer und sozialer Konstruktion, abgeschnitten und die konstruktivistische Ordnung verfremdet wird. Charles Jencks, der Verfechter der Postmoderne im Zeichen des Klassizismus, bezeichnet die Dekonstruktivisten so auch lediglich als spätmoderne Neokonstruktivisten.

Eine eben veröffentlichte Anthologie¹ über Theorie und Praxis des Dekonstruktivismus in der Kunst und der Architektur zeigt vor allem das Verwirrende, oft auch bemüht Manieristische und den manchmal sich schlicht ins Unverständliche verirrenden Kauderwelsch dieser Richtung, die sich gedanklich vor allem dadurch auszeichnet, immerfort sagen zu müssen, was Dekonstruktivismus nicht ist und daß er zugleich an die Fundamente unserer westlichen Kultur geht. Die dekonstruktivistische Ästhetik der Implosion oder die

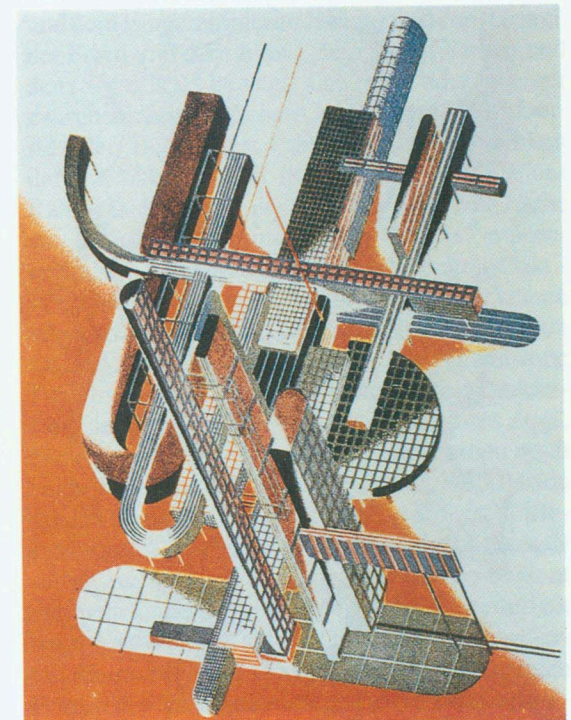
Ästhetik der Implosion

Logik des Zerfalls bzw. der Übereinanderlagerung des Heterogenen kommt in den Architekturzeichnungen deutlicher zum Ausdruck als in den tatsächlich gebauten Häusern oder Anlagen, die meist nur die konstruktivistische Ästhetik radikalisierten oder verzerren. In Zaha Hadids Entwurf einer "explodierten Isometrie", ausgeführt anlässlich des Wettbewerbs für den Peak Club in Hongkong, wurde sie geradezu paradigmatisch als architektonale Imagination umgesetzt. Die Gebäudeanlage verschmilzt mit der chaotischen Felsenlandschaft zu einer "neuen Geologie", die die Natur durch Konstruktionen weiterführt. Drei lineare Träger, die in verschiedenen Winkeln übereinander angeordnet sind und eine explosive Dynamik zum Ausdruck bringen, dienen unterschiedlichen Funktionen und lassen für Freiluft-einrichtungen benutzbare leere Räume entstehen. Vorbild für diese dynamische Architektur, die Instabilität vermittelt, sind der Suprematismus von Malewitsch und die Prounen von El Lissitzky.

Die von Andreas Papadakis herausgegebene Anthologie wird, wie sollte es bei einem Nicht-Programm auch anders sein, jeden verzweifeln lassen, der nach kritischen Orientierungen sucht, was über die versammelten Texte, Bilder, Gesprä-



DANIEL LIBESKIND, Nie ist das Zentrum (Denkmal für Mies van der Rohe)



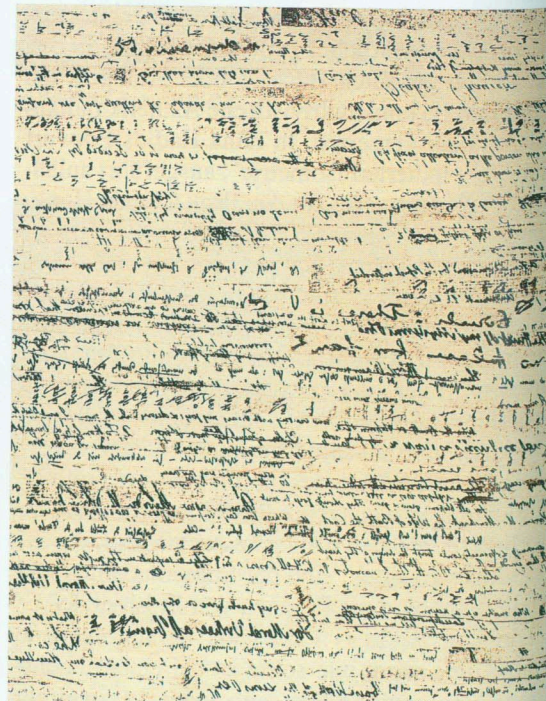
JAKOB TSCHERNIKOW, Axonometrie eines integrierten industriellen Komplexes, Fantasie 91, aus: Architektonische Fantasien, 1933



VINCENT VAN GOGH, Ein Paar Schuhe, Paris 1886, Öl auf Leinwand, 37,5 x 45 cm. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, Vincent van Gogh Stiftung



ANTONIN ARTAUD, Sort (Los) WV 41 recto, 1939, Tinte, violetter Tintenstift und Gouache, das Papier ist versengt, 21 x 13,5



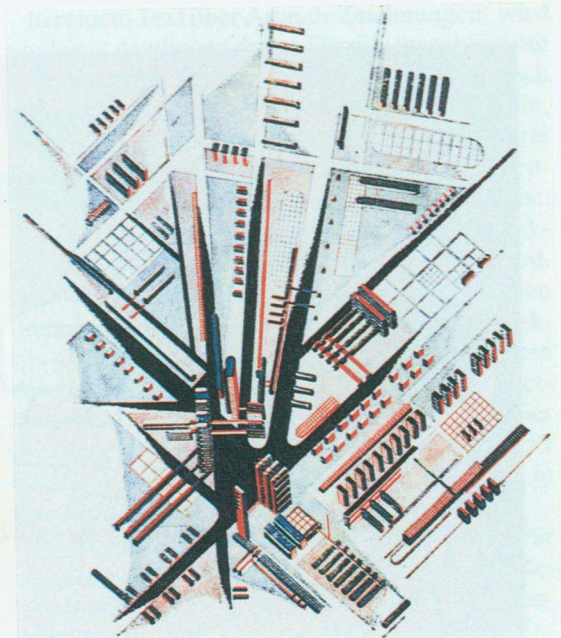
DANIEL LIBESKIND, Niemand ist das Zentrum, (Mies-van-der-Rohe-Denkmal), Detail

che und Architekturen hinweg das Gemeinsame wäre, das tatsächlich den Begriff Dekonstruktivismus als Label rechtfertigen würde. Da alles und nichts dekonstruktivistisch befragt werden kann, erschöpft sich der gleichsam angewandte Dekonstruktivismus vor allem in Parolen und freischwebenden Wortakrobatiken. Auffällig sind der Ernst und das Pathos, mit denen die assoziationsreichen Denkwindungen vorgetragen werden, die eigentlich eher einem spielerischen Witz oder einer ironischen Hermeneutik entsprechen würden. In seiner äußerst knappen Einleitung erwähnt der Herausgeber, daß der Dekonstruktivismus "für Unruhe auf der Ebene der Bedeutung" Sorge und er durch seine Intention der Hinterfragung von Bedeutung eine Definition seiner selbst hinauszögere. Ist dann aber jede Hinterfragung schon dekonstruktivistisch?

Liegt die Verbindung von Dekonstruktivismus und Architektur noch nahe, so wird etwa die Bestimmung einer dekonstruktivistischen Malerei schon schwieriger und nebulöser. Obgleich der dekonstruktivistische Meisterdenker Jacques Derrida in seinem Buch über die Wahrheit in der Malerei² sich mit Kants ästhetischer Theorie, insbesondere dem Begriff des Erhabenen und Kolossalischen, mit Valerio Adami, Gerard Titus-Carmel und Heideggers bekannter Interpretation eines von van Goghs Schuhbildern auseinandergesetzt hat, fällt hier nur nebenbei der Begriff der Dekonstruktion. Auch wenn Derrida den Eindruck erweckt, es ginge um die Malerei und die Art der Wahrheit, die ihr entspricht, verlieren sich die Texte in der Deutung von einzelnen Positionen.

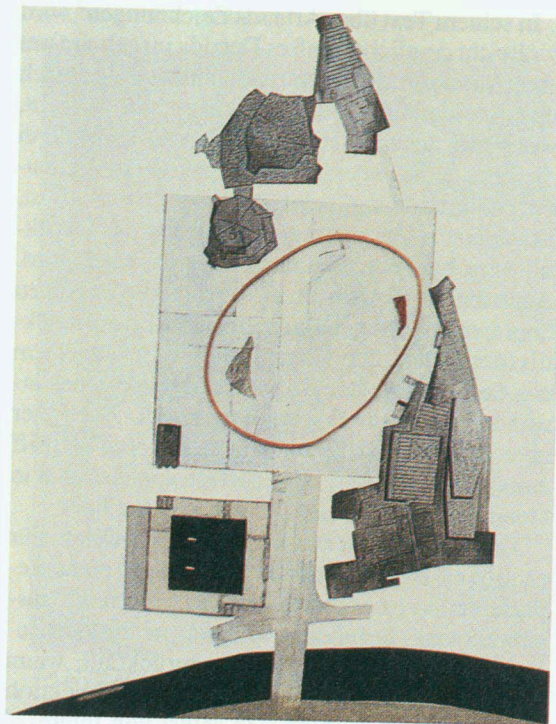
Dekonstruktivismus in der Malerei

So wird es zum Problem, ob es sich bei van Goghs Schuhen tatsächlich um ein Paar handelt, wie Heidegger selbstverständlich behauptet, ob die Schuhe einem Städter oder einem Bauern gehören, ob van Gogh seine Schuhe oder sich in seinen Schuhen dargestellt hat, ob sich Heidegger überhaupt auf ein bestimmtes Schuhbild von van Gogh bezieht und welcher Art diese Referenz auf ein Kunstwerk ist, der es nicht um dieses Bild, sondern um die Wahrheit des Zeugseins geht. Im Mittelpunkt steht also die Frage, was Bezugnahme bzw. Zeigen, Repräsentieren oder Präsentieren in der Malerei wäre. Aber sie wird nicht von der Malerei angegangen, sondern von vorliegenden Deutungen des Bildes, und sie wird natürlich nicht

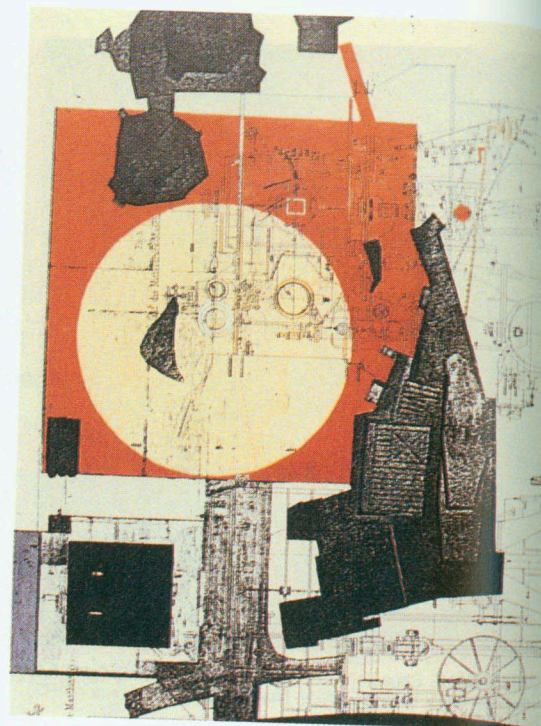


JAKOB TSCHERNIKOW, aus Fantasy and Construction, 1984

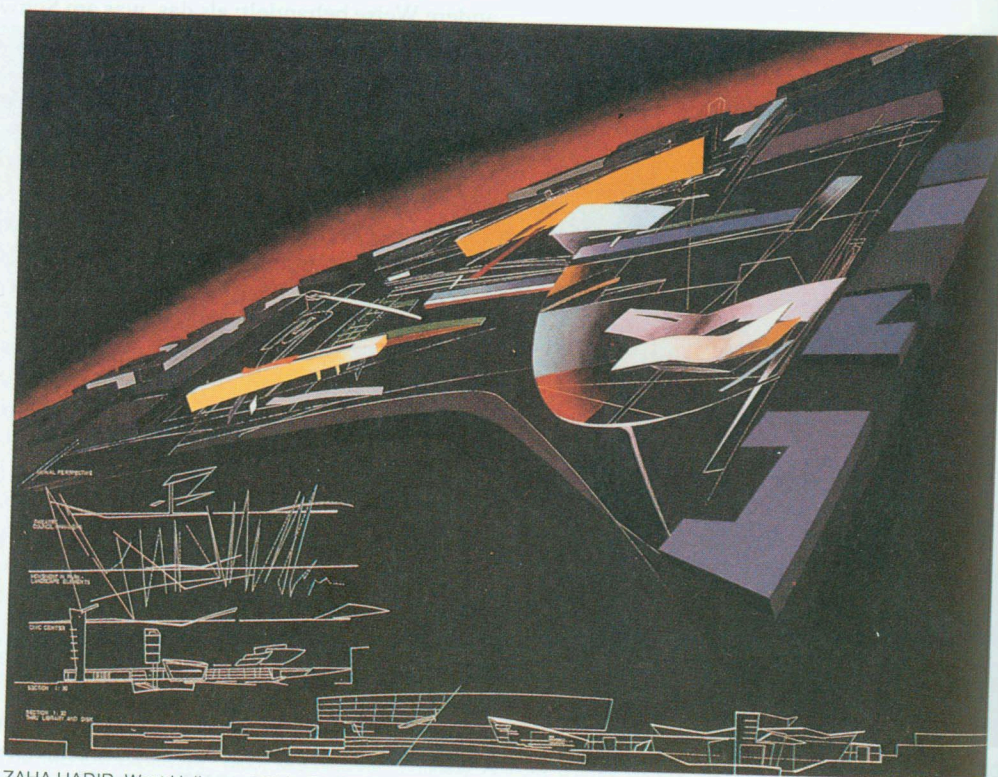
beantwortet. Klar wird nur, daß die dekonstruktivistische Tätigkeit sich irgendwie "zwischen dem Äußeren und dem Inneren, zwischen dem externen und internen Rahmen, dem Einrahmenden und dem Eingerahmten, der Figur und dem Grund, der Form und dem Inhalt, dem Signifikanten und dem Signifikat" bewegt, also mehr oder weniger zwischen allen möglichen Gegensätzen. Wenn Derrida den Begriff des Passepartouts als Emblem dafür benutzt, weil er in der leeren Mitte seines Rahmens das Werk, das Bild, die Figur, die Farbe etc. erscheinen läßt und so ein "Es gibt" präsentiert, dann folgt gleich der typische dekonstruktivistische Schachzug, daß er in seinem Text keinen allgemeinen Schlüssel bereitstellt, der alles öffnet und entbirgt. Das Gemeinsame, der gemeinsame Zug (trait) aller Gänge sei vielmehr die Umkreisung des Gemeinsamen, des Rahmens, des Zugs, auch wenn es niemals einen gemeinsamen noch einen gibt - "mit und ohne ihn selbst", wie Derrida dunkel anmerkt. Das, was wie ein Reiß die Differenz von Gegensätzen eröffnet, erscheint niemals selbst, weil es die Differenz markiert. Es beginnt vielmehr, indem es verschwindet, und hinterläßt beim Eröffnen des durch Oppositionen markierten Raums, also bei einem allem vorausgehenden Prozeß der Verräumlichung, die die Dekonstruktion nachzieht, eine Spur, ohne einen Ursprung zu haben.



HIROMI FUJII, Formalisierung des Vakuums, Internationales Zentrum für Kunstfestivals, Ushimado, 1985. Foto: Komei Furudate



HIROMI FUJII, Regeln und Archäologie des Vakuums, Internationales Zentrum für Kunstfestivals, Ushimado, 1985. Foto: Komei Furudate



ZAHA HADID, West Hollywood Civic Center, Gesamtperspektive. Foto: Edward Woodmann

der Wertstrukturen" bewußt nebeneinander, und Kiefer erkundet die Möglichkeiten des Rahmens, was ja, belegt durch Äußerungen Derridas, dekonstruktivistisch ist.

Ist der Begriff des Dekonstruktivismus schon in seiner philosophischen und literaturkritischen Bedeutung unklar, so scheint sich das bei der Übertragung auf die Kunst noch zu verstärken. Kunsttheoretiker sind bekanntlich besonders anfällig für unverdautes und unverdauliches Aufschneiden von Begriffen und theoretischen Kontexten. So bekundet Paul Crowther, daß bereits ein großer Teil der neueren Kunst dekonstruktivistisch sei:

"All die Künstler dekonstruieren die Annahmen über persönliche Stile und Gattungen, die sich in Etiketten wie realistisch, expressionistisch und ähnlichem niederschlagen. 'Kunst' wird als ein Spiel der *différence* angesehen. Es ist ein Gefühl dieser Komplexität, dieser gewaltigen Gesamtheit 'Kunst', ihre Vergangenheit und ihre mögliche Zukunft, ihr Überschneiden mit anderen Diskursen, das sich uns mit diesen Werken aufdrängt."⁵

Nur gut, daß die Dekonstruktion der Etiketten gleichzeitig dazu dient, eine neue aufzubauen. Jetzt besteht sie halt aus der Versicherung der Unsicherheit und Unbestimmtheit. Zur Verunklärung trägt denn auch John Griffiths bei, der, was ja naheliegt, zumindest im Titel seines Aufsatzes, den Dekonstruktivismus dekonstruiert:

"Dekonstruktivistische Werke sind verwirrend, bilderstürmerisch, respektlos, subversiv aus Selbstgefälligkeit, eklektisch, geben Interesse an der herrschenden Ordnung vor, finden sich mit mehreren Arten ab, sind ortskundig, apolitisch politisch, trauen keinem, nichts, nicht einmal sich

Dekonstruktivismus ist keine Methode

selbst, erklären alle multinationalen Bemühungen für verbrecherisch, während sie das solipsistische Individuum schlechtmachen, benutzen, nur um sie zu zerstören, die Bilder der elektronischen und früheren technologischen Jahrzehnte."⁶

Hören wir den Meister Jacques Derrida selbst, der in einem "Brief an einen japanischen Freund" das Schwebende des Dekonstruktivismus betont, weil er zwischen allem steht und sich jeder Bestimmung entzieht:

"Trotz des äußeren Anscheins ist Dekonstruktivismus weder eine Analyse noch eine Kritik. Er ist vor allem deshalb keine Analyse, weil das Demontieren einer Struktur nicht die Rückkehr

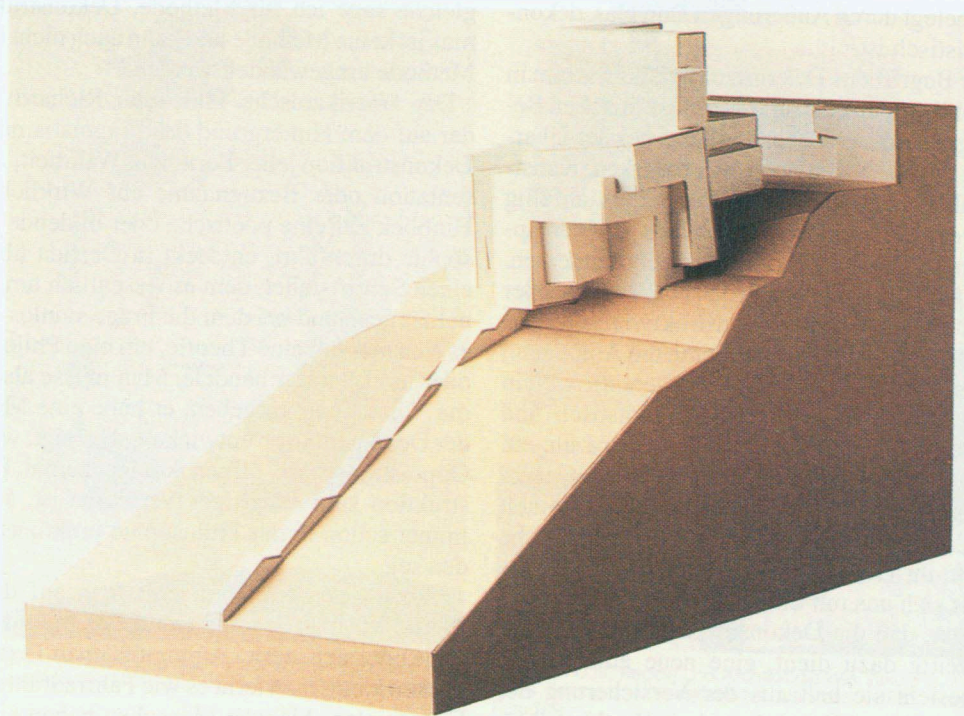
zum einfachen Element, zu einem unzerlegbaren Ursprung ist. Und er ist auch keine Kritik. Das gleiche sage ich für Methode. Dekonstruktivismus ist keine Methode und kann auch nicht in eine Methode umgewandelt werden."⁷

Der amerikanische Philosoph Richard Rorty, der auf dem Hintergrund des Pragmatismus eine Dekonstruktion jeder Form von Wahrheit, Repräsentation oder Bezugnahme auf Wirkliches im Hinblick auf eine poetische oder bildende Philosophie durchführt, entdeckt in Derrida übrigens einen Schriftsteller, dem es wesentlich um Originalität gehe und bei dem die Frage sinnlos sei, ob es sich hier um eine Theorie, um eine Philosophie oder um Literatur handele. Man müsse also auch die Vorstellung aufgeben, er habe eine Methode der Dekonstruktion entwickelt, die zeigt, wie man Oppositionspaare öffnen könne, zumal Dekonstruktion kein neuartiges Verfahren ist, sondern immer schon in der Philosophie praktiziert worden sei:

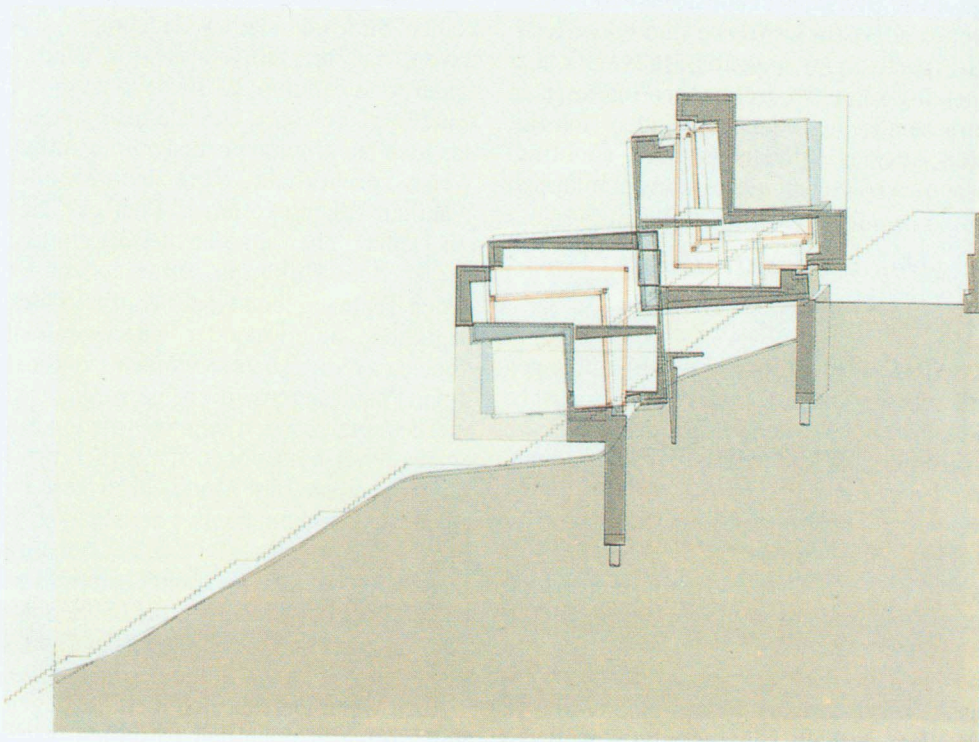
"Texte dekonstruieren lernt man auf dieselbe Weise, wie man Sexualsymbole, bourgeoise Ideologie oder siebenerlei Ambiguitäten in Texten entdecken kann; man lernt es wie Fahrradfahren oder Flötespielen. Manche Menschen haben eine Begabung dafür, andere werden sich immer ungeschickt dabei anstellen."⁸

Derridas späte Texte haben für Rorty selbst keinen Sinn oder keine Bedeutung, abgesehen davon, daß hier ein Autor eine neue Sprache schafft und dadurch das Beispiel einer "Selbsterschaffung" vorführt. Derrida also als ein Genie, das sich in origineller, neuer und individueller Weise verwirklicht, ohne dadurch aber einer Wahrheit näherzukommen. Eher ein Dichter als ein Denker, eher ein Künstler als ein analytisch vorgehender Philosoph. Seine assoziationsgeladenen Texte ergeben weder ein Programm, noch begründen sie etwas oder widerlegen eine Position, da er die Theorie einfach "zugunsten des freien Phantasierens über seine Vorgänger, zugunsten des spielerischen Umgangs mit ihnen aufgibt; er läßt den Assoziationen, die sie hervorrufen, die Zügel schießen. Eine Moral haben diese Phantasien nicht; Gemeinnutz (sei er pädagogisch oder politisch) läßt sich aus ihnen nicht ziehen; aber für Derridas Leser sind sie möglicherweise trotzdem beispielhaft - Anregungen für Dinge ganz neuer Art, die man tun könnte, die bisher kaum jemand getan hat."⁹

Auch wenn Derrida sich nicht festlegen lassen will, so hat er doch den Anspruch, wesentliche Einsichten zu vermitteln und nicht bloß, wie Rorty



PETER EISENMANN, Haus Guardiola, Santa Maria del Mar, Modell. Foto: Dick Frank



PETER EISENMANN, Haus Guardiola, Santa Maria del Mar, Geländeschnitt A. Foto: Dick Frank

ihn stilisiert, ein Künstlerphilosoph zu sein, der originell ist. Nicht umsonst ist sein Denken beherrscht von der Wahrheit, auch wenn sie verborgen ist und unzugänglich bleibt. Bis vor kurzem, als ihn schließlich die dekonstruktive Architektur durch Peter Eisenmann und Bernhard Tschumi zu einem positiveren Verständnis herausforderte, hat Derrida die dekonstruktive Tätigkeit wesentlich in die Entzugsrituale einer negativen Theologie eingehüllt. Dekonstruktivismus glich einer elitären Geheimwissenschaft, die weder wirklich gelernt noch gelehrt werden kann, weil sie an den Rändern aller Diskurse arbeitet und offenbar von genialischen Menschen betrieben wird, die das undurchschaute Funktionieren eines jeden Systems auf seiner instabilen Grundlage aufdecken. Obgleich die Dekonstruktion so den Bezug zu jeder Variante eines Absoluten, also auch zum Sein Heideggers, aufgegeben und Derrida sie vorwiegend subversiv als Untergrabung jeder Autorität und jeden Reichs verstanden hat, wurde von ihm ein entscheidendes Moment von Heideggers Denken nach der Kehre beibehalten: die Ausrichtung auf das Ereignis, das vor allem Denken kommt, das das Denken zu hüten hat und das es als den Eintritt eines ganz anderen ermöglichen oder vorbereiten soll. Auch die Dekonstruktion selbst wird weder als Akt noch als Operation verstanden, sondern als das Geschick eines Ereignisses, das sich jeder Repräsentation entzieht und nur als uneinholbare Bewegung der Differenz dargestellt werden kann: "Dekonstruktivismus findet statt, er ist ein Ereignis, das nicht auf die Überlegung, das Bewußtsein oder die Organisation eines Subjekts oder gar des Modernen wartet."¹⁰ Dabei verschmilzt sie mit dem von ihm Dekonstruierten,

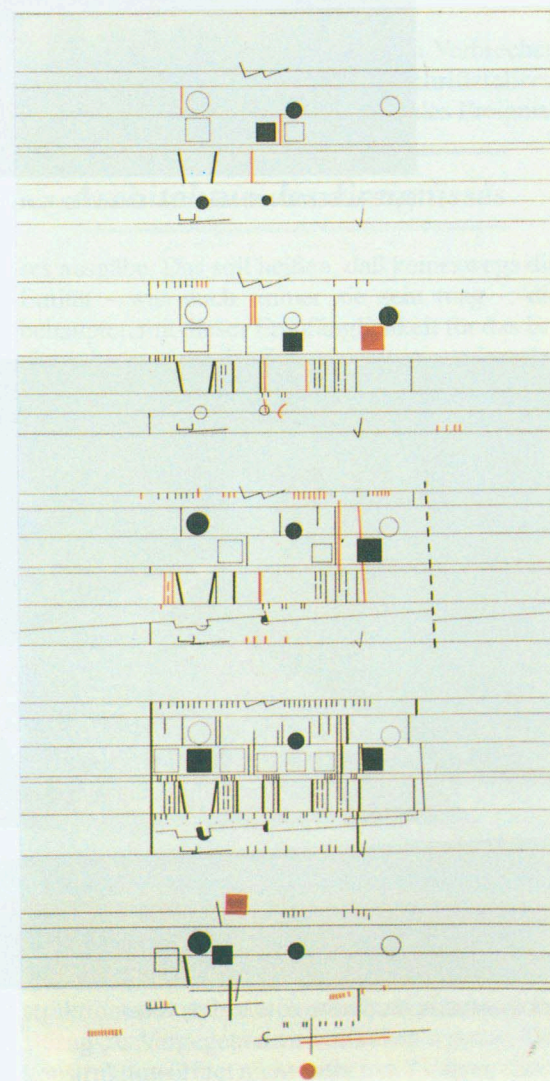
Auf der Suche nach dem verlorenen Ereignis

denn sie bewohnt, so Derrida, eben jene Strukturen, die sie, gleich einem Virus, der sich in ein Programm schleicht, zu öffnen sucht.

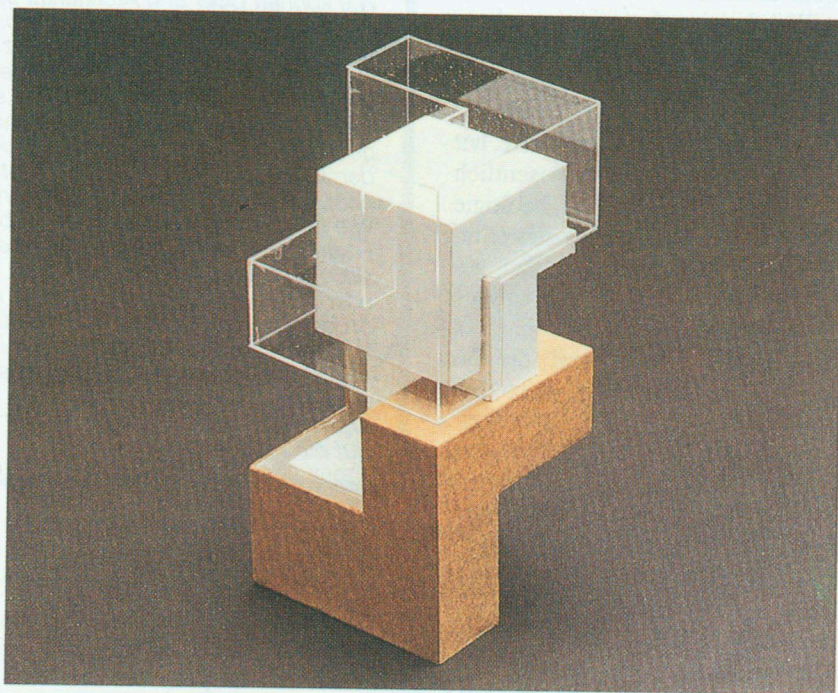
Versteckt hinter der Kritik an der "Sehnsucht nach Totalität" oder an der Metaphysik der Präsenz, ist das Ereignis nur ein neuer Namen für das Undarstellbare, das seit jeher mit dem Absoluten eins war. Schon die Romantik wandte sich bekanntlich von der Philosophie zur Poesie oder zur Kunst, wie heute die Dekonstruktivisten in der Nachfolge Heideggers, weil das Unendliche sich einzig im Chaos als dem Prinzip der höchsten Mannigfaltigkeit zeige. Auch das Programm der

Hypothese

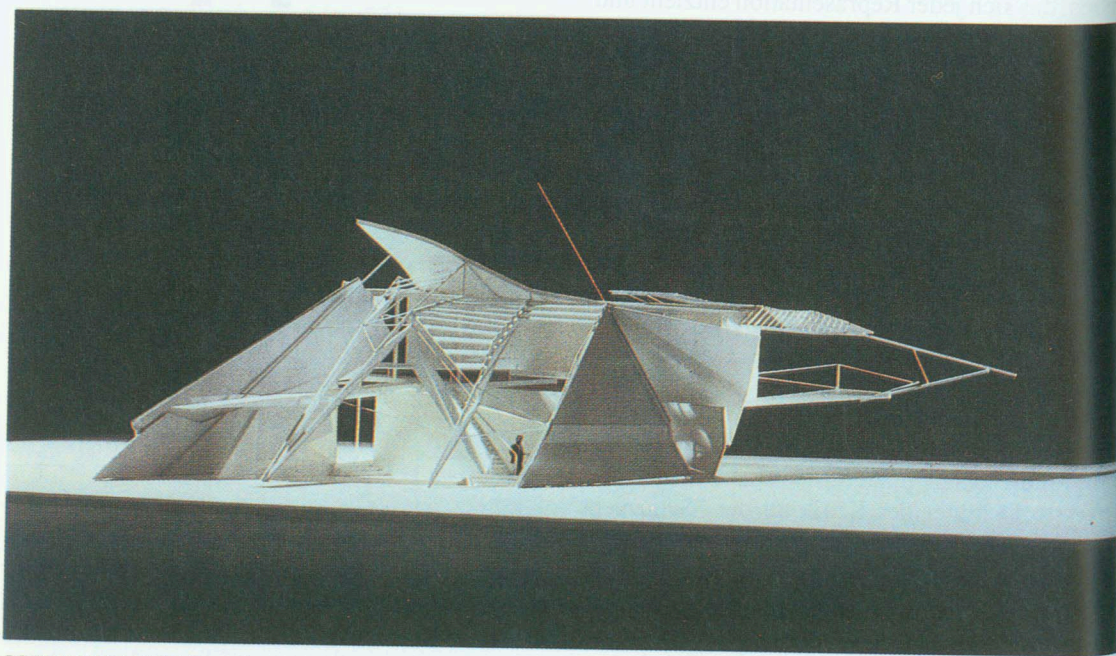
Wie können Oper und Architektur so dekonstruiert werden, daß ihre Konzeptionen "Gedacht" werden und man sie gleichzeitig von einem außenliegenden, abgesonderten Gesichtspunkt aus betrachtet? Wie soll man eine Konfiguration von Konzeptionen ersinnen, die systematisch und unreduzierbar ist, damit jede Konzeption zu einem entscheidenden Zeitpunkt der Arbeit angewandt wird? Wie läßt sich die Einheit eines Gebäudes in Frage stellen, ohne daß man auf eine Komposition artikulierter und formalisierter Elemente oder auf eine zufällige Anhäufung isolierter programmatischer Fragmente zurückgreift? Wie spielt man mit Grenzen, ohne innerhalb von Grenzen eingeschlossen zu sein? Wie stellt man eine Verbindung zu anderen Opernhäusern her, während man sich nur auf die eigene Oper bezieht?



BERNARD TSCHUMI, Neues Japanisches Nationaltheater, Tokio, Musiknotation, 1987



PETER EISENMANN, Haus 11A, Entwurf für Kurt Forster, 1979 - 80



COOP HIMMELBLAU, Das offene Haus, 1983, Modell

Romantisierung der Welt war geprägt von einer Zersprengung des Ganzen in ein heterogenes Gewimmel von Fragmenten und Ruinen, das eine unabschließbare Assoziationskette im "Labyrinth der Unendlichkeit" ermöglicht und das Absolute nur als "Ahndung" durchschimmern läßt. Weil das Absolute, so Friedrich Schlegel, nicht mit einem "einzigen Blick" zu erfassen ist, werden Verworfenheit, Charakterlosigkeit, Widersprüchlichkeit, Beweglichkeit, Metaphernketten oder Fragmentarisches zu angemessenen Ausdrucksformen des Schwebens und Umherschweifens, die der rationalen Klarheit, Deutlichkeit und Übersichtlichkeit entgegengesetzt werden. Der Dekonstruktivismus ist mithin ein Nachfolger der frühen Romantik, und auch er wartet auf den kommenden Gott, "auf eine unaufhaltsam kommende Welt" (Derrida), während in der Ausständigkeit des Ereignisses das Entgleiten des Ursprungs, die Verfehlung des Ganzen oder das Umherirren im zerstreuten Labyrinth des Sinns demonstriert wird, der sich permanent verzweigt und disseminiert:

"Man dekonstruiert nicht die Superstrukturen mit dem Ziel, am Ende auf den Grund, auf den ursprünglichen Boden, auf die unterste Grundlage einer Architektur oder eines Denkens der Architektur zu stoßen. Man betreibt keine Rückkehr zu einer Reinheit oder zu einer Eigentlichkeit. Man benimmt sich des Schemas des Grundlegenden und der Oppositionen, die es induziert."¹¹ Man zielt vielmehr auf neue "Würfe" oder neue "-jekte (Projekte, Objekte, Subjekte)", die ins noch Unbekannte weisen.

In ganz ähnliche Richtung zielt Lyotards Thematisierung des Erhabenen. Erhaben ist für ihn letztlich, was unkonsumierbar ist und sich der Bedeutung und dem Sinn entzieht. In diesem Sinne versteht er wirkliches Denken als die Bereitschaft, Ereignisse zu empfangen, wobei es nicht darum geht, was etwas ist, sondern daß etwas ist:

"Nur die Fähigkeit, das zu empfangen, was zu denken das Denken nicht vorbereitet ist, verdient, Denken genannt zu werden. ... Denken heißt, alles in Frage zu stellen - auch das Denken, die Frage und den Prozeß. Nun verlangt das Infragestellen aber, daß etwas geschieht, dessen Grund noch nicht bekannt ist. Wenn man denkt, akzeptiert man das Vorkommnis als etwas, was es ist, nämlich als 'noch nicht' bestimmt. Kein Vorurteil, keine Sicherheit. Man streift in der Wüste umher."¹² Schreiben, Malen oder Denken sind Formen des "Kommen-Lassens", "Lichtungen", in die etwas eindringen kann, ohne dargestellt oder darstellbar zu sein. Das "Ereignis-Werk", um das die avant-

gardistischen Künstler kreisten, besteht darin, eine Präsenz zu geben, ohne auf die Mittel der Darstellung und damit auch der Bezugnahme zu rekurrieren. Dabei geht es auch nicht mehr um eine paradoxe Darstellung, sondern um die Präsenz eines Ereignisses, das nicht mehr konstruiert werden kann, um die Empfänglichkeit etwa für Farbnuancen oder Klangtimbres, die sich miteinander assoziieren, über die man aber nicht "Herr" werden kann.

Ist dann der Dekonstruktivist Derridas oder der Denker des Erhabenen Lyotards dem Philosophen Heideggers gleich, der das Sein hütet? Muß man nicht eigentlich, wenn man das im Numinosen bleibende Ereignis zum Erscheinen verführen will, nicht dennoch wissen, was es ist, um trotz aller Empfänglichkeit von dessen Eintritt oder Kommen zeugen zu können? Für Lyotard jedenfalls steht die Empfänglichkeit des Denkers im Vordergrund:

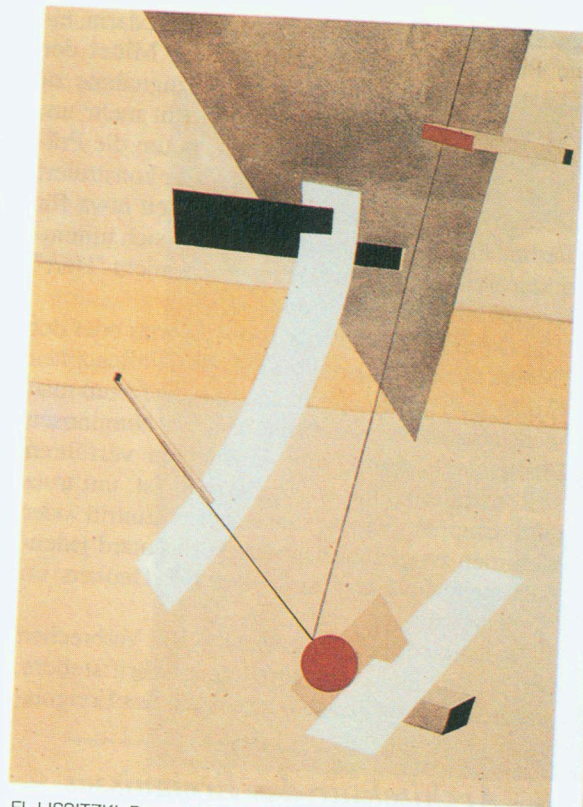
"Es wäre vermessen, ja es wäre ein Verbrechen von seiten eines Denkers oder Schriftstellers, wenn er sich als Zeuge oder Garant des Ereignis-

Architektur des Ereignisses

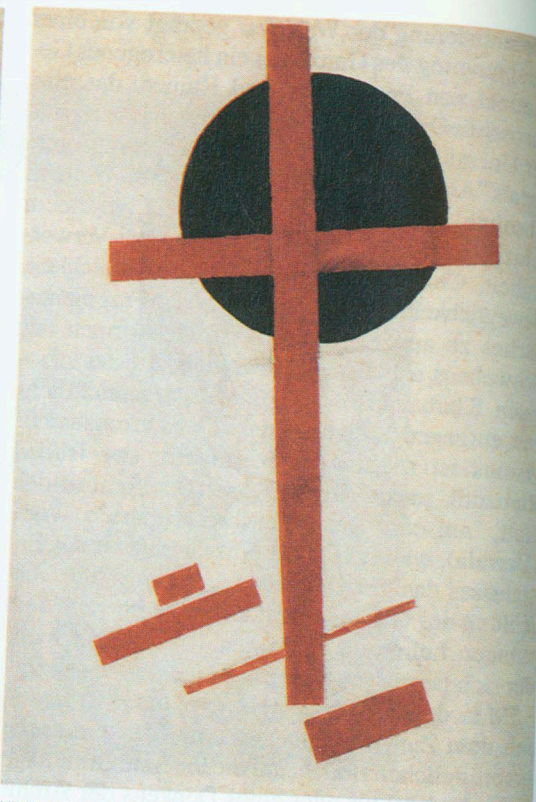
ses ausgabe. Das soll heißen, daß keineswegs die Entität - was auch immer sie sein mag -, die behauptet, mit dieser Empfänglichkeit für das Ereignis betraut zu sein, Zeugnis ablegt, sondern das Ereignis 'selbst'.¹³

Lyotard gibt keine Hinweise darauf, wie ein Denker, der ja auch etwas macht, sich in die Situation bringt, etwas geschehen zu lassen, was diesseits aller Konstruktion steht. Allerdings ist für ihn etwa Barnett Newman ein Maler des erhabenen Ereignisses, des Augenblicks, daß da etwas ist. Mit seinen abstrakten Bildern stellt er nichts dar, vor allem erzählt er nicht irgendein Ereignis. Es geht ihm darum, so Lyotard, mit der Farbe, der Linie und dem Rhythmus eine Präsenz zu schaffen. Aber wenn Newman Bilder malt, dann ist er nicht nur empfangend, sondern er schafft höchstens eine bildliche Situation, durch die das Empfangen eines visuellen Ereignisses in all seiner Unbestimmtheit und Unvordenklichkeit möglich wird.

Ähnlich ist der Fall in Derridas Dekonstruktion gelagert. Neuerdings konfrontiert mit dem Programm einer dekonstruktiven Architektur, also mit einer Konstruktion und Planung der Dekonstruktion, die selber sich verräumlicht, muß der Bezug zu Vorgegebenem verändert werden. Dekonstruktion öffnet nicht mehr nur Systeme durch



EL LISSITZKI, Proun 12 E, 1923, Öl auf Leinwand, 57,1 x 42,5 cm.
Harvard University Art Museums (Busch-Reisinger-Museum)



KASIMIR MALEWITSCH, Suprematism, 1921-27 ?, Leinwand/Öl,
72,5 x 51 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam



WASSILY KANDINSKY, Schwarzer Raster, 1922, Öl auf Leinwand, 96 x 106 cm. Privatbesitz, Paris

Subversion, sie muß als eine "Architektur des Ereignisses" selbst eine Öffnung für das ins Werk setzen, was kommt, ohne vorgeplant zu sein und ohne es vorneweg zu bestimmen: eine "nicht-repräsentationelle Architektur". Da man für Derrida nicht neu auf dem Nullpunkt beginnen kann, ohne nicht gleich wieder dialektisch in der Tretmühle von Oppositionen und Hierarchien gefangen zu werden, sondern man in die Welt ebenso wie in die Sprache oder die Tradition der Architektur "geworfen" ist, muß man diese vorgefundenen Gehäuse bewohnen. Weil die Architektur, auch als Prinzip der Organisation oder der gesellschaftlichen Ordnung, insbesondere mit dem Fundament verbunden ist, ist sie für Derrida immer eine Materialisierung der Hierarchie:

"Als zentrierte, hierarchisierte wird die zur Architektur gehörende Organisation sich der Anamnese des Ursprungs und der Schicht eines Grundes zugeordnet haben müssen. Nicht allein von ihrer Fundierung auf dem Erdboden her, sondern von ihrem politisch-juridischen Fundament her, der Institution, die die Mythen der Stadt, die Gründerhelden oder -götter ins Gedächtnis ruft. Als religiöses oder politisches Gedächtnis hat dieser Historizismus - allem Anschein zum Trotz - die moderne Architektur nicht verlassen. Letzere bewahrt die Nostalgie, sie ist Bewahrerin durch Bestimmung. Die Architektur wird die Hierarchie im Stein oder im Holz (hyle) materialisiert haben, es ist eine Hyletik des Heiligen (hieros) und des Prinzips (arche), eine Archi-Hieratik. Diese Ökonomie bleibt notwendigerweise eine Teleologie der Wohnstatt. Sie pflichtet allen herrschenden Formen der Zweckmäßigkeit bei. Politisch-ethische Zweckmäßigkeit, religiöser Dienst, nützliche oder funktionelle Zweckausrichtung, immer handelt es sich darum, die Architektur in Betrieb und in Dienst zu nehmen. Dieser Endzweck ist das Prinzip der archi-hieratischen Ordnung."¹⁴

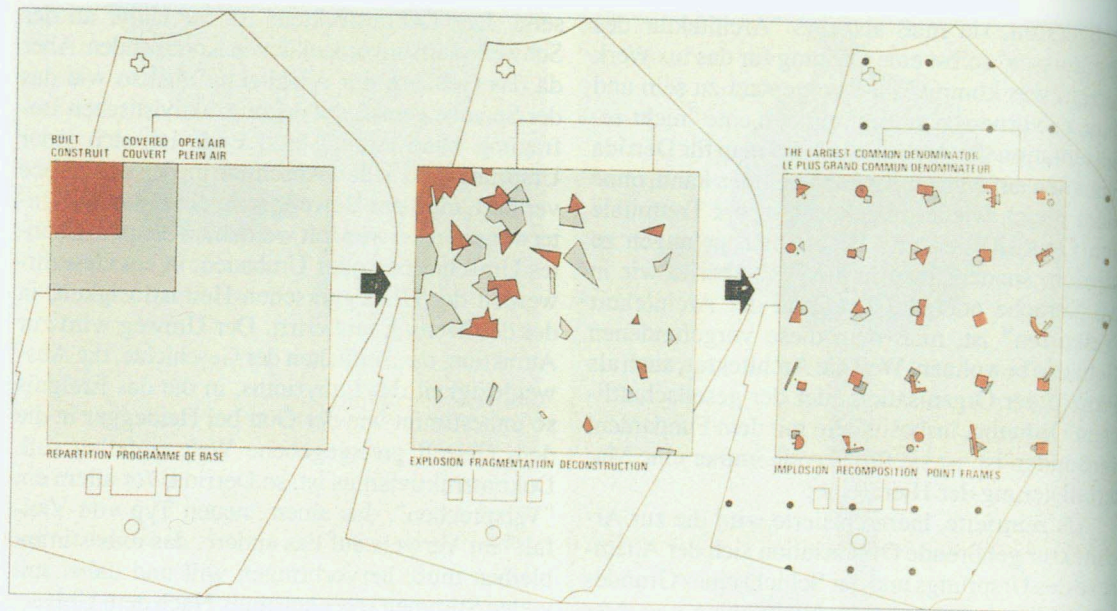
Dekonstruieren heißt also nach dieser metapherntrunkenen und in metaphysischen Tiefen schwelgenden Auskunft, die Ausrichtung auf Zwecke zu unterbrechen und die Architektur zu befreien, ohne sie verlassen zu können. Die Aufkündigung der Darstellung von Funktionen, des "Symbolismus der Funktion" (Peter Eisenmann), scheint daher eine entscheidende Achse der dekonstruktivistischen Architektur zu sein, auch wenn Derrida betont, daß es um eine neue Art des Bauens gehe, in der Funktionen oder Werte eine neue Bedeutung erlangen sollen. Dekonstruktiv also, aber bloß nicht destruktiv oder nihilistisch, sondern prophetisch auf ein Neues und anderes verwei-

send. Der Dekonstrukteur ist der Hüter an der Schwelle zum unvordenklichen Kommenden. Aber da das Gehäuse der Architektur ebenso wie das der Sprache gemäß der dekonstruktivistischen Befragung ohne Anfang und Ende ist, sich jeder Ursprung und jeder Abschluß in der *différence* verläuft, muß das Bewohnen in ein ständiges Unterwegssein verwandelt werden, in ein permanentes Umschreiben oder Umbauen, in ein Gewahrwerden der Heideggerschen Heimatlosigkeit, in der der Mensch umherirrt. Der Umweg wird zur Attraktion, das Aufhalten der Geschichte, die Ausweglosigkeit des Labyrinths, in die das Ereignis so unbestimmt wie der Gott bei Heidegger in die dem Gestell preisgegebene Welt einfallen soll. Dekonstruktivismus ist, so Derrida, vor allem ein "Versprechen", das einen "neuen Typ von Vielfalt" im Verweis auf das andere, das unbestimmt bleiben muß, hervorbringen will und daher mit vielen Stimmen sprechen muß. Nach dem Universalismus also das Modell Babel:

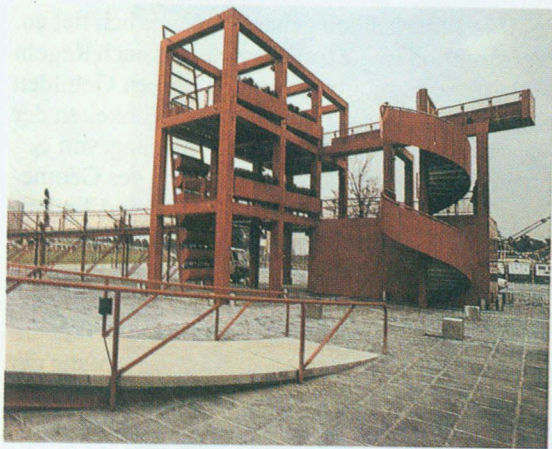
"Es gibt ein formloses Begehren nach einer anderen Form. Das Begehren nach einem neuen Ort, neuen Passagen, neuen Gängen, nach einer neuen Art zu wohnen, zu denken."¹⁵

Das Versprechen ist groß. Eingeschrieben in es ist die betonte Furchtlosigkeit der Dekonstruktivisten, die sich dem Schwindel überlassen, wenn die Grundlagen weggezogen werden. Immer wieder betont Jacques Derrida, daß Dekonstruktion einhergeht mit einem Abenteuer, einem Wagnis.

Der Angriff auf die Ordnungs- und Funktionsvorstellungen, die mit der Architektur verbunden sind, setzt tatsächlich geistesgeschichtlich tief an. Konstruktion ist die transparente und nach Regeln vollzogene Erzeugung von komplexen Gebilden aus einfachen Teilen mit allen Möglichkeiten der Variation, Replikation und Generierung von Sequenzen. Konstruktion, die Tätigkeit des Geometers und Mechanikers als Theoretiker und Techniker, ist verwoben mit der Architektonik: mit einem exakten Wissen und einer Technik auf der Grundlage der Mathematik. Das Modell geht der Ausführung voran. Die Künstler- und Handwerker-Ingenieure der Renaissance standen am Anfang der Entwicklung eines konstruktiven Erkenntnisbegriffs, mit dem die Praxis durch Theorie geleitet wurde. Und der Architekt war ein Vorbild für die Integration vieler Künste in ein Gesamtkunstwerk, das aus der Berechnung und Messung hervorging, denn auch die Maler, Bildhauer, Schreiner, Steinmetze oder Goldschmiede verfuhrten nach dem Maßstab, daß ohne Wissenschaft ihre Kunst nicht vollkommen werden könnte.



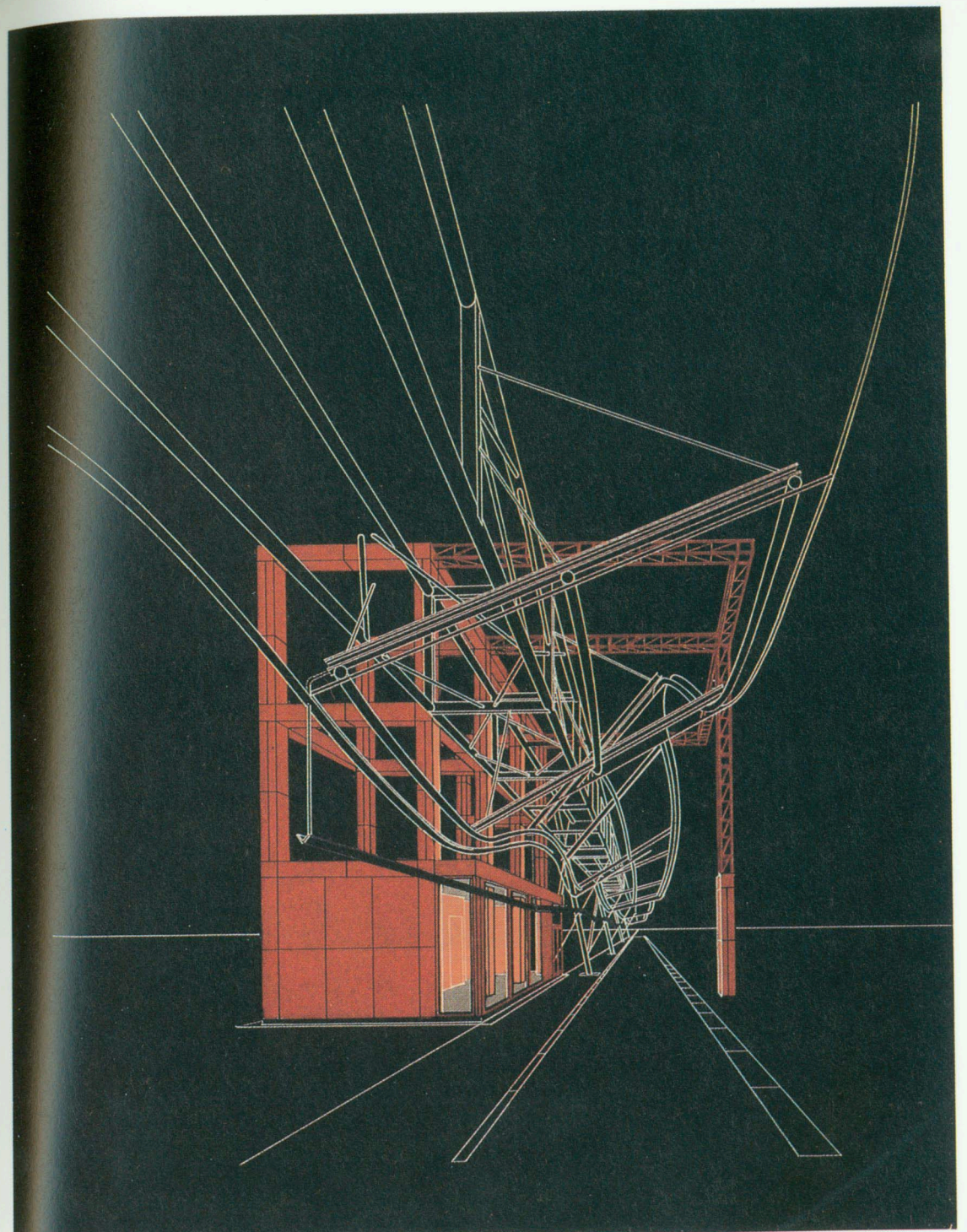
BERNARD TSCHUMI, Parc de la Villette, Paris, programmatische Dekonstruktion, 1983



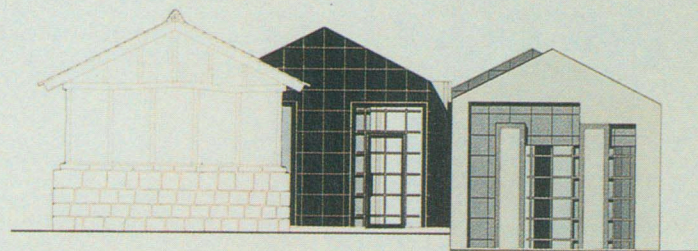
BERNARD TSCHUMI, Parc de la Villette, Paris, 1983-87, Folies



BERNARD TSCHUMI, Parc de la Villette, Paris, 1983-87, Folies



BERNARD TSCHUMI, Parc de la Villette, Paris, perspektivische Folienzeichnung. Alle Fotos auf diesen beiden Seiten: Jean-Marie Monthiers



HIROMI FUJII, Internationales Zentrum für Kunstfestivals, Ushimado, 1985; oben: Aufriß, Nordwesten; Mitte: Luftansicht (Vogelperspektive); unten: Aufriß, Südwesten. Fotos: Komei Furudate

Mit der Metapher der Architektonik hat sich letztlich auch die Idee des Systems durchgesetzt, das die Neuzeit seit Descartes als philosophisches Ziel eines methodisch geleiteten Weges zum Aufbau eines umfassenden Wissens beherrscht hatte.

Systematische Verrücktheiten oder Verrückung der Systeme?

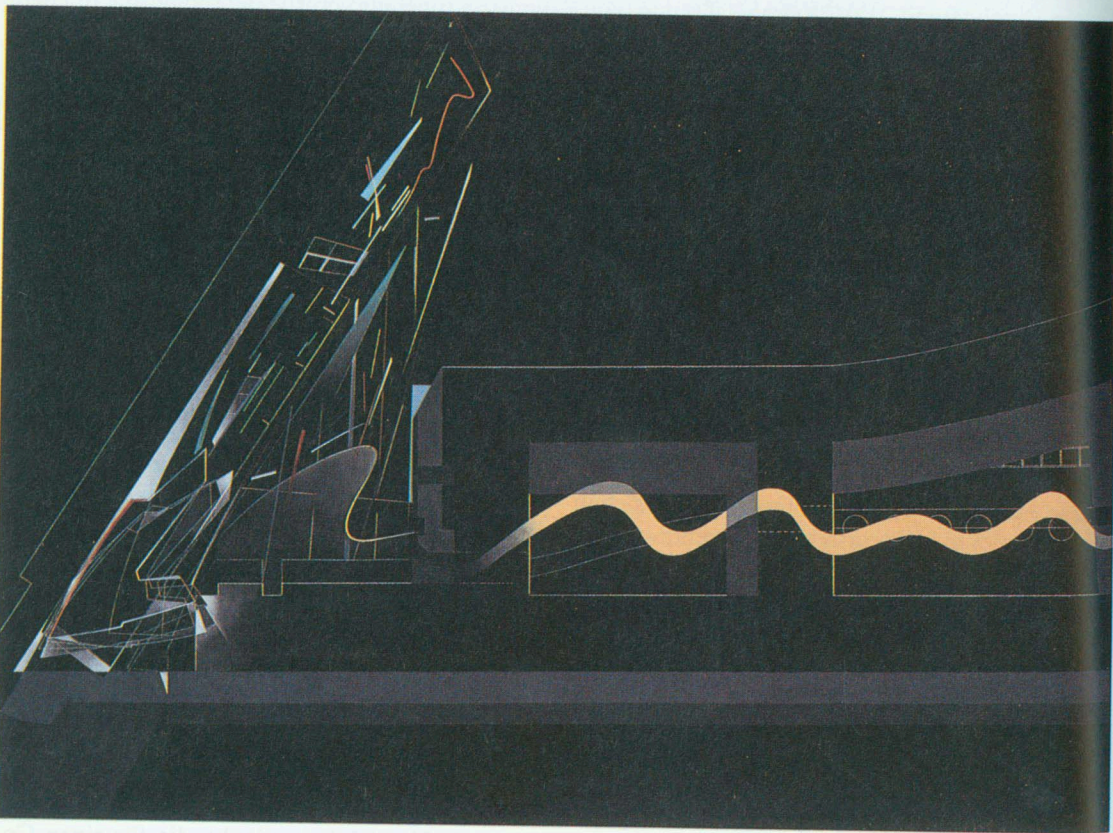
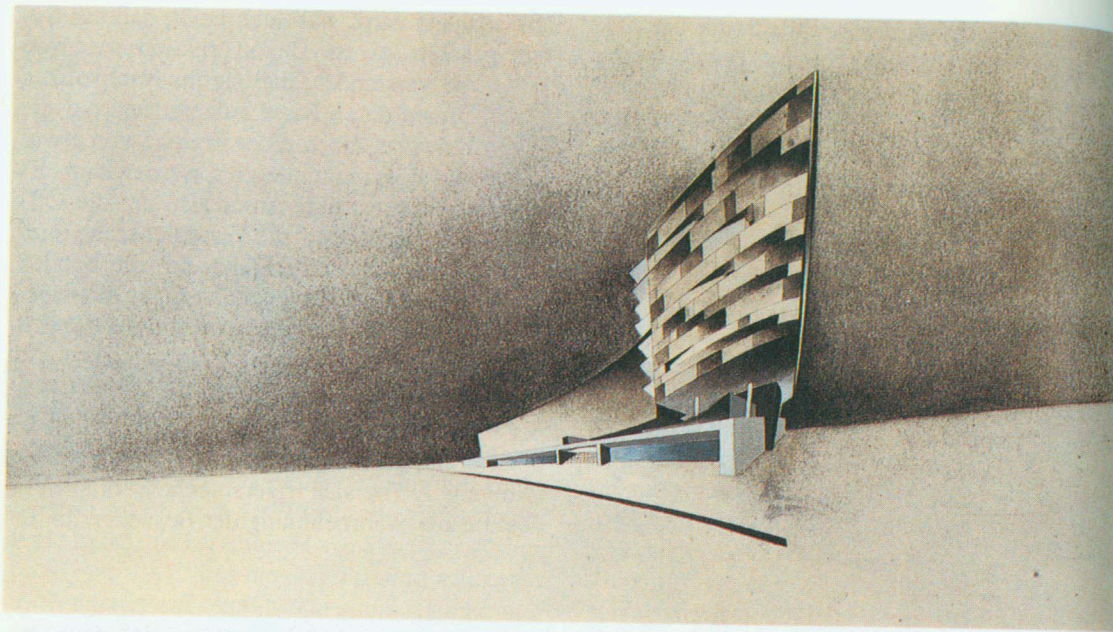
Dessen Leitbild von Ordnung ist der Baum, der sich - von seinem Ursprung ausgehend - in immer speziellere Teilbereiche kontinuierlich verzweigt. So wie Gott der Architekt des Universums ist, ist der Philosoph der Architekt des Systems der Erkenntnis, das er nach rationalen Prinzipien konstruiert. Metaphysik ist eben, wie beispielsweise Immanuel Kant sagte, die "Kunst der Systeme", geleitet durch die Idee der Einheit, durch die sich das gegliederte und gegenseitig sich stützende Ganze durchgängig konstruieren läßt und von dem her es seine Bedeutung erhält. Die architektonische Metapher ist schon dem Wortsinn nach geprägt vom Prinzip des Ursprungs, des Anfangs oder des Fundaments, von dem alles abgeleitet oder von dem eine Stadt oder ein Gebäude mit ihrem abgegrenzten Untereinheiten getragen wird. Ein architektonisches System ist vor allem durch die Verräumlichung gekennzeichnet, also durch eine Verteilung der Systemelemente im Raum, die nur über bestimmte Wege miteinander verbunden sind und Eingänge bzw. Ausgänge besitzen. Es stellt gewissermaßen ein codiertes Programm von möglichen Bewegungen dar und schließt andere aus. Gleichzeitig ist Architektonik auch verbunden mit dem Plan, mit dem das Gebäude entworfen wurde oder mit dem man sich in ihm orientieren kann, insofern er es repräsentiert.

Gegenüber der modernen Variante einer solchen Theorie mit umfassendem Erklärungsanspruch, dem Strukturalismus vor allem in der Sprachtheorie und der Ethnologie, wurde der Begriff Dekonstruktion zuerst von seinem Erfinder Jacques Derrida geprägt - in Abgrenzung zu jener Destruktion, der Heidegger die Geschichte der Ontologie und der Metaphysik aussetzen wollte. Übrigens hatte sich Heidegger ebenso wie jetzt Derrida dagegen verwahrt, daß die Destruktion nur negativ sei, weil sie die "positive Absicht" habe, nämlich auf jene "ursprünglichen Erfahrungen" hinzuweisen, die im Zuge der Geschichte verdeckt wurden. Der Strukturalismus ging davon aus, daß jedes Element eines Systems einzig durch seine Stellung in

ihm definiert wird, was auch heißt, daß das System geschlossen ist. Dekonstruktion wird von Derrida so verstanden, daß sie im Nachvollzug von Systemen deren Risse aufzeigt und auf die Spuren hinweist, die von der Präsenz von etwas zeugen, das in es nicht integriert werden kann. Es geht dem Dekonstruktivismus also um die Öffnung von Systemen, um die Verunsicherung ihrer Begründungen und Abschlüsse, um die blinden Flecken in ihren grundlegenden Oppositionsbegriffen, um die Herstellung eines anderen Raums durch die Vervielfältigung von Perspektiven und durch die Demonstration der Unmöglichkeit einer einzigen Perspektive, durch die alles beherrscht werden kann. Wie aber sieht nun dieser andere Raum mit seinen vielfältigen Perspektiven und Schichten als gebautes Werk aus, das für Derrida einer Architektur des Ereignisses entspräche und wesentlich unbestimmt sein soll?

Bernard Tschumi, neben Peter Eisenmann einer der bekanntesten Architekten, die sich dem Dekonstruktivismus verpflichtet fühlen, hat mit dem Bau für einen "Park des 21. Jahrhunderts" Furore gemacht. Sein preisgekrönter Gesamtplan für den Parc de la Villette im Norden von Paris enthält 30 "Folies", also Verrücktheiten, was schon programmatisch den Gegensatz zu den klassischen Vernunftidealen der Ordnung, Einheit und Harmonie herausstellt. Derrida sagt, daß dieser Titel schon deswegen gut gewählt sei, weil es der Dekonstruktion nicht um das andere der Vernunft gehe, sondern um all das, was den Sinn zerrüttet, ohne wieder Sinn zu generieren. Impllosionen lassen Strukturen in Verrücktheiten zerfallen, aber diese Verrücktheiten zerstören nicht, sie führen nicht in ein Chaos, sondern siedeln, wie sich Derrida unbestimmt wie immer ausdrückt, die Architektur "anderswo" an, ohne eine "neue Ordnung vorzuschlagen". Anderswo, das meint einen Ort, der nicht mehr von äußeren Ansprüchen geregelt wird, wie das der "metaphysische Rahmen" der Architektur erfordert. Aber nicht eine Negation der Zwecke, denen Architektur unterstellt wurde, nicht eine "unästhetische, unbewohnbare, unnütze, asymbolische und bedeutungslose Architektur" ist das Ziel, sondern eine Architektur, die sich diese Funktionen unterordnet und die mehr ist. Derrida spricht von einem Vergnügen, das jede Verrücktheit erlaubt, die für einen Gebrauch bestimmt ist. Schwebend also muß Architektur sein, weder dies noch das, aber was sie ist, das bleibt dunkel:

"Weder Architektur noch Anarchitektur: Transarchitektur! Sie setzt sich mit dem Ereignis aus-



einander, sie bietet ihr Werk nicht Benutzern, Getreuen oder Bewohnern, Betrachtern, Ästheten oder Verbrauchern an, sie beruft sich auf das andere, damit es seinerseits das Ereignis, Zeichen, Pfandzeichen oder Gegenzeichen erfindet: Sie ist um die Avance avanciert, die sie dem anderen macht."¹⁶

Die "Folies", um wieder auf das Profane zu kommen, sind ganz unterschiedliche feuerrote Strukturen aus lackiertem Stahl, die auf einem Punktraster angeordnet sind und, verstanden als "leere Häuser", für verschiedene Funktionen dienen können, also als Kino, Restaurant, Wissenschaftsmuseum oder Musikzentrum benutzt werden, ohne daß von ihrer Form auf ihre Funktion

Programm der Instabilität

zu schließen wäre. Diesem strengen Raster werden zwei weitere Ebenen eingefügt, um das ästhetische Ideal Tschumis, die regellose Überlagerung von heterogenen Schichten, zu erreichen, die keiner durchgängigen Ordnung entsprechen und so die Idee der Ordnung durch Verzerrungen, Wiederholungen, Dissoziationen und Diskontinuitäten in Frage stellen sollen. Disparatheit wird der Synthese, Harmonie und Komposition von Elementen ebenso wie einer sequentiellen Transformation oder Variation entgegengesetzt. Negiert werden hierarchische und symbolische Strukturen, was dadurch erreicht werden soll, daß korrelative Ebenen wie Form und Funktion oder Struktur und Bedeutung nicht mehr zusammenstimmen. In Rückgriff auf die von Klee und Kandinsky entwickelte Ästhetik werden so Punkte, Linien und Flächen willkürlich übereinandergelagert. Die "Folies" entsprechen dabei den Punkten, die natürlich gewundenen Linien werden vor allem von einem Laufsteg dargestellt, der sie miteinander verbindet und den Tschumi "Filmpromenade" nennt, weil er einem entrollten Filmstreifen gleicht. Obgleich Tschumi mit seinen Bauwerken den Rahmen und das Wesen der Architektur dekonstruktiv befragen will und so innerhalb ihrer bleibt, soll sie doch andere Gebiete wie Literatur, Philosophie oder Filmtheorie integrieren.

Dekonstruktivismus wird von Tschumi jedenfalls verstanden als eine Überlagerung von ganz unterschiedlichen Texten, als ein Palimpsest. In einem Exzeß an Rationalität soll sie gegen sich geöffnet werden und sich für eine nomadische Lust am Umherirren öffnen: einem Vergnügen am auswegslosen Labyrinth. In die Struktur aus Li-

nien und Punkten sind dann die einzelnen Gärten als Flächen gesetzt, die - gemäß dem Prinzip der Heterogenität - von verschiedenen Gartenarchitekten gestaltet werden. So wird beispielsweise der konzeptuelle, durch seine Streifen bekannt gewordene Künstler Daniel Buren zusammen mit Jean-François Lyotard und der Architekt Peter Eisenmann zusammen mit Jacques Derrida einen Garten entwerfen. Darüber hinaus ist die ganze Anlage dem postmodernen Ideal der Einbindung in einen Kontext entgegengerichtet, weil sie zu ihrer Umgebung keine Beziehung aufnehmen, in sie gewissermaßen als ein wuchernder Fremdkörper eingelagert sein soll. Aus der Übereinanderlegung dreier autonomer Strukturen, die in ihrem Ordnungsgefüge sich widersprechen, soll, zumindest für die Wahrnehmung der Besucher, die Erfahrung von Unentscheidbarkeit entstehen, ein schwebendes Dazwischen. Bernard Tschumis Intentionen:

"Das Projekt Parc de la Villette macht Mut zu Konflikt statt Synthese, Fragmentierung statt Einheitlichkeit, Tollheit und Spiel statt sorgfältigem Management Das Projekt Parc de la Villette versucht, die Bedeutung zu dislozieren und zu deregulieren, wobei es das 'Symbolrepertoire' der Architektur als Schlupfwinkel humanistischen Denkens verwirft, hat doch heute der Begriff 'Park' seine universelle Bedeutung verloren. Er verweist nicht mehr auf ein feststehendes Absolutes oder auf ein Ideal, nicht auf den hortus conclusus oder die Replik der Natur. Der Parc de la Villette ist in fortwährendem Entstehen, in ständigem Wandel begriffen; seine Bedeutung ist niemals fixiert, sondern stets verschoben, verändert, verwaschen durch die Vielzahl von Bedeutungen, die er enthält. Insbesondere stellt der Parc de la Villette die fundamentale oder primäre Bedeutung der Architektur in Frage - ihre Tendenz (wie Derrida in La Case Vide bemerkt), in Dienst oder zu

Lust am Schwindel

Diensten zu stehen. Der Parc de la Villette fördert dagegen die programmatische Instabilität, keine Fülle, sondern statt dessen die 'leere' Form: les cases sont vides. Der Parc de la Villette strebt also nach einer Architektur, die nichts bedeutet."¹⁷

Nach den großen Systemen, nach den universalen Ordnungen der Welt, nach der konstruktiven Architektonik also das Zerfallen oder Implodieren der Maßstäbe in chaotischen und instabilen Gebilden, die ganz im Geist des Manierismus durch



COOP HIMMELBLAU, Funderwerk 3 - Eine Fabrik, 1988/89, Ansicht des Eingangsbereichs. Foto: Gerald Zugmann

Deformation oder verwirrende Vielfalt aus den Formen der natürlichen Wahrnehmungswelt gewonnen werden. Dekonstruktivismus ist die Lust am Schwindel, ist die Faszination, den Boden zu verlieren und einzutauchen in ein Universum, in dem es überall Abenteuer und Überraschungen geben könnte, während es sich dem Sinn, dem Zweck und der erkennbaren Bedeutung entzieht. Ein Ausschnitt aus einem Gespräch von Charles Jencks mit Peter Eisenmann gibt Einblick in die paradoxe Haltung der Dekonstruktivisten. Dabei geht es darum, ob die dekonstruktive Architektur Eisenmanns bei seinen Häusern I - X antifunktionalistisch sei:

"Ich würde sagen 'Anti-' ist das falsche Wort. Es ging darum, die Funktion nicht zu thematisieren.

- Nein, nein, jetzt kommen Sie aber. Sie wissen, daß die Treppen und der berühmte Küchentisch in Ihrem Haus VI herausfordernd antifunktional sind und ...

Nein, sie waren gegen den Symbolismus der Funktion.

- Sie erfüllen aber keinen Zweck ...
Es leben Leute darin.

- Das in den Badezimmerboden geschnittene Loch, daß man ein Geländer an die Treppen machen muß und einen Treppenaufgang hat, der keinen Zweck erfüllt, das alles war doch herausfordernd antifunktional. Sie waren sogar stolz darauf, daß Ihr Haus II nicht von dem Mathematiker bewohnt wurde, für den es gebaut wurde. Warum also plötzlich dieses Leugnen?

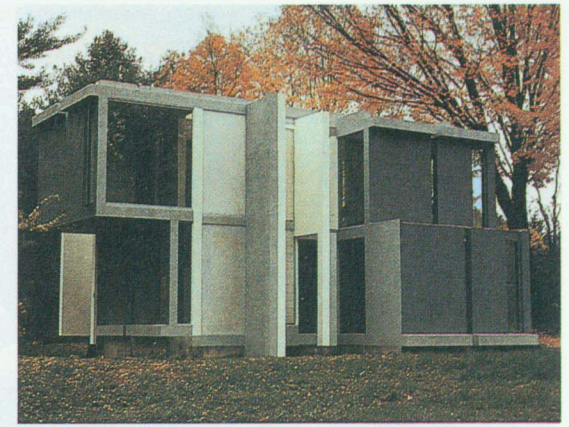
Ich leugne nicht, ich versuche lediglich klarzumachen, daß ich nie antifunktional war. Ich glaube, es besteht ein Unterschied zwischen antifunktional sein und dagegen zu sein, die Funktion zu thematisieren.

- Aber ein Teil von Ihnen war doch stolz auf die Tatsache, daß dieser Mathematiker nicht in dem Haus wohnen konnte, und oft scheinen Sie gegen die Zufriedenheit und dagegen zu sein, daß die Dinge funktionieren.

Wieder würde ich entgegenhalten, daß die Arbeit sicher nicht antifunktional war, sondern dagegen, die Funktion zu symbolisieren. Diese Häuser halten den Regen ab, man kann in ihnen schlafen ...

- Ja, aber mit großen Schwierigkeiten.

Nein, mit einer anderen Einstellung zu dem, was es heißt, als Haus zu funktionieren. Meine Arbeit greift die Vorstellung vom Wohnen als etwas Gegebenem an. Sie ist gegen die traditionelle Vorstellung gerichtet, wie man ein Haus bewohnt.



PETER EISENMANN, Haus IV., Ansicht Westseite. Foto: Dick Frank

- Und die Löcher im Boden des Zimmers greifen die Vorstellung an, wie man das Wohnzimmer bewohnt und durchschreitet?

Und daß man mitten im Schlafzimmer eine Säule hat, so daß man kein Bett hineinstellen kann, hat sicher die Vorstellung angegriffen, wie man ein Schlafzimmer bewohnt.¹⁸

Immer wieder hat Jacques Derrida darauf hingewiesen, daß die Dekonstruktion nicht in Nihilismus aufgehe, sondern daß sie das, was dekomponiert wird, in gewissem Sinne affirmiere. Dekonstruktivismus wendet sich zwar gegen die Konstruktion von transparenten, funktionalen oder komplexen Gebilden, die aus einfachen Elementen montiert werden. Aber ähnlich wie die Rhetorik, der sie verpflichtet ist, muß sie das Unübersichtliche konstruieren, das Chaos organisieren und absichtlich den Zufall oder die Verrücktheiten produzieren. Sie muß als "Architektur des Ereignisses" paradox bleiben, weil sie das wesentlich Unverfügbare zur Erscheinung ver-

Die dekonstruktive Architektur: Unübersichtlichkeit als Schutz?

führen muß. Bruno Schindler weist in der Beschreibung einer Festungsanlage auf diese Klammer hin, die sich auch in der Chaoswissenschaft zeigt, in der das Unübersichtliche und Unvorhersehbare auf der Basis von einfachen Algorithmen, die auf sich selbst angewendet werden, erzeugt werden. Dabei geht es nicht um das andere der Konstruktion oder Rationalität, sondern nur um die Iteration von einfachen Formeln, die ins Chaos umkippen. Die Aufspaltung des Ganzen, wie sie etwa von Peter Eisenmann gemäß einer fraktalen Architektur durch "scaling" und "self-similarity"



CASPAR DAVID FRIEDRICH, Die gescheiterte Hoffnung, 1821, Leinwand, 98 x 128 cm. Kunsthalle Hamburg

geleistet werden soll, findet so über die Wiederholung von Elementen - von Quadraten oder L-Körpern - als dezentrierende Selbstbezüglichkeit statt. Auch wenn die Nützlichkeit, gegen die die Dekonstruktivisten als Forderung an die Architektur rebellieren, bei einem Festungsbau im Vordergrund stand, so ergibt sich auch hier Unübersichtlichkeit für die Wahrnehmung und transparente Montage von einfachen Elementen in der Konstruktion:

"Steigen Sie doch einmal in einen der wenigen erhaltenen Festungsringe des 17. Jahrhunderts hinab. Sie werden sich in eine riesige, endlose, labyrinthisch dekonstruierte Architektur versetzt finden. Schräge Mauern in allen Richtungen, spitz und stumpf zusammenlaufend, hier jäh abbrechend, dort gekippt ansteigend, mal scharfkantig, mal weich mit Erde abgepolstert, gestrandete Mauermassen, verwinkelte Gräben, Pallisaden und unvermutet endende Sackgassen verwirren die Sinne. Alles wankt auf einem präzise facettierten Grund. Öffnungen, in denen der Blick gegen gekrümmte Mauern stößt und einsame Schilderhäuschen auf spitzwinkligen Mauerzungen sug-

gerieren, beobachtet zu werden und verlassen zu sein. - Dagegen der Plan: das chaotische, sinnliche Durcheinander entpuppt sich als eine höchst regelmäßige, geometrische Struktur, deren logische Konstruktion auch ohne nähere Kenntnis der Fallparabeln und Kanonenkugeln leicht nachzuvollziehen ist."¹⁹

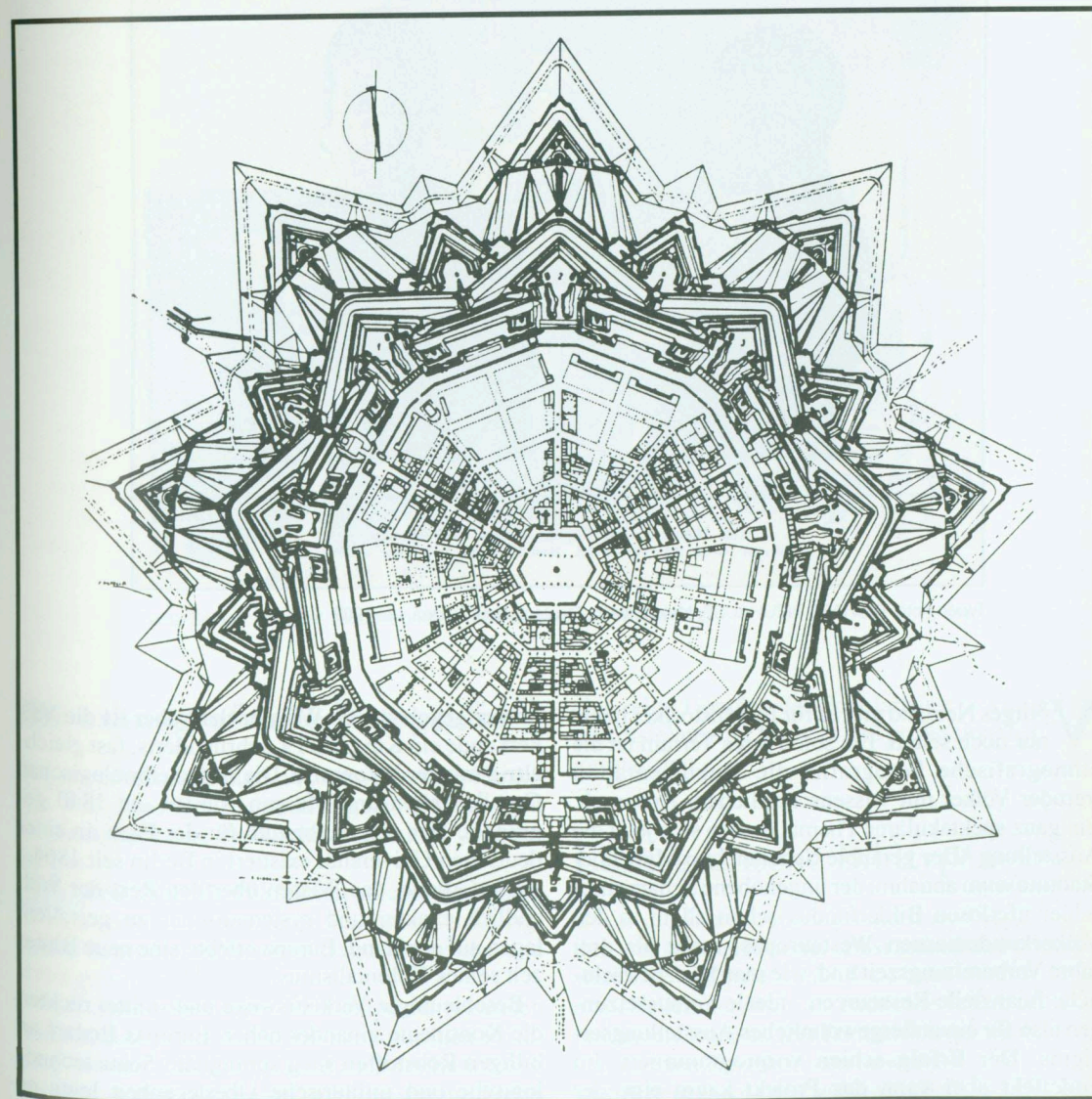
Als Exzeß der Rationalität stürzt der Dekonstruktivismus nur die übersichtlichen Ordnungen um und öffnet sie für eine nomadische Lust, die in gleichwohl durchkonstruierten Labyrinthen sich verirrt und verirrt. Die Bedeutungslosigkeit ist, so Clement Rosset, nicht durch einen Mangel an Wegen, sondern vielmehr wie in einem Labyrinth durch eine stete Vermehrung von Wegen definiert.²⁰ Dekonstruktivismus in Kunst und Architektur: das ist ein moderner Manierismus und ein modernes Barock. Das Unendliche ist ersetzt durch die turbulente Leere, in die das Ereignis einfallen soll: "Das Geheimnis der Dinge besteht gerade darin, ohne Geheimnis zu sein. Die grundlegende Botschaft ist nur ein Geräusch und es gibt keine Zeichen. Wer aber kann ertragen, daß es auf dem Grund jeder Lektüre nichts zu lesen gibt."²¹

Anmerkungen

- 1 Dekonstruktivismus. Eine Anthologie. Hrsg. von Andreas Papadakis. 264 Seiten. 198 Mark.
- 2 Jacques Derrida: La vérité en peinture. Flammarion, 1978
- 3 Jacques Derrida: Das Subjekt ent-sinnen, in: Paule Thevenin/Jacques Derrida: Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits, München 1986.
- 4 ebd. S. 60f.
- 5 Zit. aus: Dekonstruktion, a.a.O., S. 101.
- 6 Zit. aus: Dekonstruktion, a.a.O., S. 97.
- 7 Zit. aus Dekonstruktion, a.a.O. S. 89.
- 8 Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt 1989, S. 221.
- 9 ebd. S.207f.
- 10 Zit. aus: Dekonstruktivismus, a.a.O., S. 89. Auch eine in sich kreisende Photogeschichte oder natürlich eine Nicht-Geschichte von Marie-Françoise Plissart wird für Derrida unter dem Blickwinkel des Ereignisses gesehen: "Und all das, was undenkbar schien, läßt das Werk sich ereignen - ein Recht auf Ereignis haben, dessen Ort das Werk zugleich besetzt und

analysiert als ein topographisches Ereignis." (In: Recht auf Einsicht. Wien 1985, S. XI)

- 11 Zit. aus: Dekonstruktivismus, a.a.O., S. 71.
- 12 Jean-François Lyotard: Zeit heute, in: ders.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Wien 1990, S.133.
- 13 ebd., S.135.
- 14 Jacques Derrida: Am Nullpunkt der Verrücktheit - Jetzt die Architektur, in: Wege aus der Moderne. Hrsg. von Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 220.
- 15 Jacques Derrida im Gespräch mit Eva Meyer: Labyrinth und Archi/Textur, in: Die Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution. Ausstellungskatalog, Berlin 1987, S. 106.
- 16 Jacques Derrida: Am Nullpunkt ..., a.a.O., S. 224.
- 17 Zit. aus: Dekonstruktion, a.a.O., S.181.
- 18 Zit. aus: Dekonstruktion, a.a.O., S.142.
- 19 Bruno Schindler: Die verschlungenen Wege der Dekonstruktion, in: ARCH+, Heft 96/97, Nov./Dez. 1988.
- 20 Clément Rosset: Das Reale. Traktat über die Idiotie. Frankfurt 1988, S.21.
- 21 Michel Serres: La Traduction, Paris 1974, S.67.



Palma Nova, 17. Jahrhundert