

Jörg H. Gleiter

Peter Eisenman oder wie man abschafft, was man wird

Peter Eisenman ist der Ikarus der postavantgardistischen Architektur und Architekt viel beachteter und umstrittener Gebäude wie zum Beispiel das Berliner Mahnmal für die ermordeten Juden Europas oder die Ciudad de la Cultura de Galicia in Santiago de Compostela. *Wie man abschafft, was man wird*, so lässt sich Eisenmans Architekturpraxis in einem ihrer entscheidenden Punkte zusammenfassen: dem Verschwinden des Autors. Niemand hat wohl rücksichtsloser gegen den Kult der

Aus: Jörg H. Gleiter, *Architektur*, Berlin 2008 (ISBN 978-3-9811751-4-1)

Autorennamen und den Glauben an die Individualstile opponiert und dennoch in unzähligen Schriften versucht, schreibend die Identität zu erlangen, deren Untergang er zuvor mit den frei fluktuierenden Signifikanten beschworen hatte. *Why Peter Eisenman Writes Such Good Books*¹ überschrieb Jacques Derrida seine Spurensuche nach dem Autor ohne Handschrift, dem Stilisten ohne Stil. Er brachte ihn damit nicht nur zufällig mit jenem anderen Autor in Verbindung, der von sich behauptete, doppelter Herkunft zu sein, "gleichsam auf der obersten und der untersten Sprosse an der Leiter des Lebens [zu stehen], *décadent* zugleich und Anfang"². Es war Friedrich Nietzsche, der das Spiel zwischen Identität und Differenz in einem mutwilligen intellektuellen Kurzschluss beendete. "Wie man wird, was man ist" stellte er seinem autobiographischen Buch *Ecce homo* voran. Im unmittelbaren Kontext damit behauptete Nietzsche, in seinem letzten Herbst „so gering gekleidet als möglich“³ zwei Mal bei seinem eigenen Begräbnis zugegen gewesen zu sein. Das eine Begräbnis war das des italienischen Generals di Robilant, das andere das des Architekten Alessandro Antonelli, Erbauer des damals gewagtesten Gebäudes Italiens, der Mole Antonelliana, und als solcher Nietzsches alter ego.

„Das Ende des Klassischen. Das Ende des Anfangs, das Ende des Endes“⁴ heißt einer jener Texte, in denen Eisenman zeigt, nicht nur immer wieder aufs Neue die Hand zur Eskalation, zum Exzess zu haben, sondern nicht minder zum nietzscheanischen Prinzip der doppelten Negation. „Ich bin nicht interessiert in Schönheit. Ich bin interessiert in Terror,“⁵ erklärte Eisenman einst im Fashion Magazine *Vanity Fair*, als der Terror noch als ästhetisches Prinzip durchging. Mit Verachtung für den künstlerischen Individualstil warf Eisenman immer wieder Michel Foucaults Frage „Was ist ein Autor“ in die Architekturdebatten. „La mort de l'auteur“⁶ oder der Tod des Autors, wie erstmals von Roland

Barthes propagiert, war jedoch für Eisenman keineswegs bloßer Selbstzweck. Tatsächlich wird erst in der Erweiterung um die Frage „Was ist Kritik?“⁷ die Rolle, die die Abschaffung des Autors in Eisenmans negativitätsästhetischer Architekturpraxis spielt, in ihrem Grundzug erkennbar: Das ist die Dialektik zwischen Vernunftkritik und Erkenntnistheorie. In diesem Sinne stellt Eisenmans Architekturtheorie ein gewichtiger, wenn auch nicht unumstrittener Beitrag zur kritischen Architekturphilosophie dar.

Amor intellectualis diaboli Paradigmatisch für Eisenmans Abschaffung des Autors steht eine Reihe von Hausentwürfen aus den 70er und 80er Jahren, die in ihrem radikalen Konzeptualismus und ihrer wirkungsästhetischen Gewalt selbst bei den Klassizisten unter den Architekten ein starkes, unter ihrer öffentlichen Empörung nur schlecht verstecktes Interesse weckte. Obwohl in ihren Dimensionen von eher bescheidenen Ausmaßen, kommt man heute nicht umhin, in Eisenmans Hausentwürfen Ikonen der postavantgardistischen Architektur zu sehen, angefangen von House I (1967-68), über House 11a (1978) bis zum Guardiola House (1988) – allen voran House VI (1975).

Ihre Entstehung verdanken diese Entwürfe quasi automatisierten, formalen Entwurfsverfahren. Ohne Unterschied beruhen alle Häuser in ihrer Grundfigur auf denselben, nur leicht variierten würfelförmigen Volumen, die einfachsten formalen Strategien der Dekomposition wie Schnitten, Teilungen, Subtraktionen und anderen Transformationen unterzogen wurden. Nicht wenig schockierend musste gewirkt haben, dass mit dem Ende des Autors in der Architektur nichts mehr als selbstverständlich gelten konnte. In der Serialisierung und Prozessualisierung schien die Architektur einem seelenlosen Automatismus verfallen. Jeder der Entwürfe wurde nicht nur von seitenlangen, ermüdenden

Protokollen⁸ begleitet, sondern auch von fast unendlichen Diagrammserien, die eines nur zum Ziel hatten: die logische Stringenz der Verfahren zu beweisen, mit der die Architektur jenseits aller individuellen Sensibilität allein auf die Syntax, das heißt auf die Grammatik der Zeichen und damit auf eine reine *Textualität* verpflichtet werden sollte.

Eisenman wäre jedoch falsch verstanden, wenn man im Verschwinden des Autors lediglich ein ironisch intellektuelles Spiel zwischen Autor und Werk oder eine oberflächliche Koketterie mit der Travestie oder Camouflage sehen wollte. Das Verschwinden des Autors ist im Gegenteil eine der entscheidenden Grundlagen für Eisenmans spezifische Dialektik von Vernunftkritik und Erkenntnistheorie oder, in anderen Worten, für Eisenmans *amor intellectualis diaboli*. Nach Theodor W. Adorno und Max Horkheimer ist darunter die Lust zu verstehen, „Zivilisation mit ihren eigenen Waffen zu schlagen“⁹. Erst die Praxis von Vernunftkritik und Erkenntnistheorie lokalisiert Eisenman kulturgeschichtlich im 20. Jahrhundert, gleichermaßen in Distanz zur Avantgarde der Moderne, zur Postmoderne wie auch zum Dekonstruktivismus, vor allem Jacques Derridas Ästhetik der Supplementarität. Eisenmans Experimental-Ästhetik ist weder utopisch-avantgardistische Überwindung der herrschenden Vernunft, noch ist sie im Sinne des Poststrukturalismus subversive Zersetzung der Vernunft, sondern „Instanz einer erfahrend vollzogenen Vernunftkritik“¹⁰.

Kritik und Ekstase Eisenmans Freimaurertum des Intellekts kulminierte 1970 erstmals in *Notes on Conceptual Architecture*. Auf vier ansonsten weißen Blättern finden sich lediglich 15 Ziffern, die auf Fußnoten verweisen. Mit dem für ihn charakteristischen intellektualistischen vigor reduzierte Eisenman hier die Autorenschaft auf einen Verweisapparat, auf Zeitschriftenartikel und Bücher zum Thema des ästhetischen Mini-

malismus und zur Konzeptkunst. Und doch, was antrat, den jeder Autorenschaft immanenten Irrationalismus und damit die engen Bande zwischen Werk und Autor zu sprengen, verkehrte sich mit der reinen Indexikalität der Zeichen in eine neue Hermetik. Mit dem Verzicht auf jegliche ästhetische Wirkungsabsicht schien sich Eisenman gleich zu Beginn seiner Karriere in die Sackgasse einer autonomen Konzeptkunst zu manövrieren. Im erfüllten Nihilismus der *Notes on Conceptual Architecture* trat nur allzu deutlich Eisenmans idealistische Sehnsucht hervor; im Terror der Theorie zeigte sich ein ästhetischer Fundamentalismus.

Von Anfang an – und nicht ganz unverständlich – war Eisenmans Intellektualismus mit einem tiefgründenden Misstrauen konfrontiert. Dieses galt Eisenmans Versuchen zur Reduzierung der Entwurfsverfahren auf eine reine Relationenlogik. In ihr glaubten einige Kritiker, eine Beschleunigung der Verdinglichungs- und Reifikationsprozesse im Sinne eines positivistisch-mechanistischen Modernebegriffs erkennen zu können, während andere in den formalisierten Entsemantisierungs- und Syntaktisierungsverfahren Residuen einer versteckten Ikonographie und ungewollte Semantiken am Werk glaubten. Beiden, den in den Kategorien einer neo-marxistischen Modernekritik verhafteten wie auch den postmodernen, dem *linguistic turn* verpflichteten Kritikern ist jedoch entgegenzuhalten: Dass paradoxerweise, aber konsequenterweise, gerade dort, wo Eisenman die syntaktisch-formale über die semantisch-expressive Dimension stellt, Eisenmans *amor intellectualis diaboli* weniger in dessen Intellektualismus als in der ekstatischen Komponente seines Werks zum Ausdruck kommt.

Dabei geht es um jenen Punkt, an dem in Eisenmans Entwurfsverfahren die linearisierte und streng logische Prozessualität ins Labyrinthische und Figurativ-Groteske umschlägt. Mit ihrem linearisierten Entwicklungsprozess vollziehen gerade hier die Hausserien die eigentliche

Wende in Eisenmans Werk. Grundlage ist jener performative, lineare Verfahrenscharakter, in dem jeder Entwurfsschritt sich einerseits zwingend aus dem vorhergegangenen ableitet, so wie er selbst wiederum zum Ausgangspunkt für den nächsten wird, andererseits aber auch jeder Entwurfsschritt den vorhergegangenen in Frage stellt, wie er ebenso zwingend von jedem folgenden in seiner normativen Kraft negiert wird. In seiner spezifischen Entwicklungslogik ist jeder Schritt gleichzeitig Element konstruktiver Affirmation wie auch Element kritischer Negation. Unter Ausschluss subjektivistischer Einflussnahme treibt Eisenman die Verfahren bis an jenen Punkt *in extremis*, an dem jeder weitere Schritt zum Kollaps der etablierten Ordnung führt, an dem in der Eskalation die Vernunft an ihren Rändern in Selbstnegierung umschlägt, und die Linearität und Prozessualität sich in die synoptische Gleichzeitigkeit der Formen, das heißt in ein unentzifferbares Dickicht von sich schneidenden und durchdringenden Linien, Flächen und Volumen auflösen. Am Punkt des Exzesses schlägt dann die einer strengen, abstrakten Logik folgende Prozessualität in babylonisch-labyrinthische Verwirrung der Formen um.

Man kann demnach feststellen, dass im Unterschied zum architektonischen Dekonstruktivismus Eisenmans Architekturpraxis dem exzessiven Fortschreiben der Rationalität und nicht ihrer vordergründigen Subversion gilt. An ihrem Kulminationspunkt findet der Terror der Theorie seine Transformation ins abgründige Grotteske und Labyrinthische, so dass die Klarheit der linearen, vorwärts schreitenden Prozessualität in die verwirrende Gleichzeitigkeit der Formen und der gesteigerte Intellektualismus ins Physiologisch-Psychologische umschlägt.

Exzess der Rationalität Nur bedingt folgt Eisenman mit dem Tod des Autors der von Barthes suggerierten Transformation vom modernen

Autor zum postmodernen Skriptor, das heißt von der Architektur als Komposition zur Architektur als Text. In der Tat, Eisenmans negativitätsästhetische Architekturtheorie liegt eigenartig quer zur poststrukturalistischen Ästhetik. Im offenen Gegensatz zur Supplementaritätsästhetik Derridas, der auf freie, die Systeme subversiv unterminierende Ideenassoziationen setzt, liebt Eisenman gerade System und Konsequenz. Denn mit der Technik der Ekstase der Rationalität bleibt es nicht beim Übergang von individueller Komposition zu sich selbstschreibender Textualität. Eisenman ist alles andere als ein Diskursivitätsbegründer im Sinne von Foucault. Im Gegensatz zu den freien Assoziationen Derridas, die dem Ideal der menschlichen Kreativität zu folgen scheinen, setzt Eisenman die Unparteilichkeit des Intellekts über die Intuitionen und steigert das intellektualistische, szientistische Prinzip ins Vernichtende. Das heißt, dass er die logischen Prozesse bis an jenen Punkt treibt, an dem die streng logische Serialität in labyrinthisch-groteske Raumfiguren umschlägt. Im Kollaps des Systems schlagen das Begriffliche ins Figurative und die figurativ-labyrinthischen Strukturen in Psychologismus um.

Gerade hier ist es, dass Eisenman mit dem Ende des Autors auch das Ende des hermeneutischen Phantoms und damit das Ende des Werks als intentionales, symbolisch durch den Autor aufgeladenes Material besiegelt. Das Werk ist jetzt nicht mehr Ausdruck oder Abbild der ins Material investierten Idealität, sondern allein bestimmt durch den überpersönlichen Prozess des Schreibens als *performativer* Akt, in dessen Verlauf die Architektur in Textualität und die Textualität weiter in die „Grottexte“ umschlagen.

Mit der Figur der Grotteske knüpft Eisenman konzeptuell an eine der rätselhaftesten, ästhetischen Artikulationsformen schlechthin an. Bei der Entdeckung der *domus aurea* in Rom gegen Ende des 15. Jahrhun-

derts wurden die grotesken Wandzeichnungen nicht wegen ihrer spezifischen Aussagekraft, sondern als „ungeheuer, aus verschiedenen Stücken zusammengeflochtene Körper“ bewundert, die weder Abbild noch anderweitig eindeutig identifizierbar sind. Sie lassen sich auf die Formeln von „varietà e stravaganza“ oder „terribilità e capriccio“ bringen, also auf „Varianz und Extravaganz“ oder „Schrecklichkeit und Launenhaftigkeit“. Das Spezifische ihres Charakters brachte Giorgio Vasari auf den Punkt, als er sie als „una specie di pittura licenziose e ridicole molto“¹¹ bezeichnete, also als freizügige und äußerst lächerliche Malerei. Freizügig sind die Grotesken in ihrem „libertinaggio“, was auch mit Anzüglichkeit übersetzt werden kann und damit seine Wurzeln im Triebhaft-Verdrängten, das heißt im Psychologischen hat. Freizügig sind die Grotesken demnach weniger aufgrund ihrer die formalen Gesetze der Malerei sprengenden Kraft, freizügig sind sie dagegen, weil durch sie die unterdrückte menschliche Natur zurück an die Oberfläche kehrt, in all ihrer impulsiven Kraft.

Die Begeisterung der Hochrenaissance für die Groteske ist vor dem Hintergrund des Strukturwandels der Ästhetik erklärbar. Gegen die Rationalisierung der Kultur gerichtet, drängt in den freien Figuren der Groteske das unterdrückte Triebhafte freudianisch an die Oberfläche. Im Gegensatz zu Derridas Dekonstruktivismus wird hier die Grundlage von Eisenmans negativitätsästhetischer Architekturpraxis sichtbar. In der Moderne ist eben ästhetische Praxis nicht Subversion der Rationalität sondern ekstatische Transgression. Sie zielt dabei nicht auf Zersetzung sondern auf Erkenntnis. Hier, in der Figur der Groteske, kulminiert das epistemologische Grundverständnis Eisenmans in der ästhetischen Doppelfigur von Vernunftkritik und Erkenntnistheorie.

An den Rändern der Rationalität, gleichsam am Umschlagpunkt ins Groteske, lässt sich festhalten, dass für Eisenman radikal befreiende

Kritik an der Vernunft nur durch konsequenteste Verfolgung der Vernunft möglich ist. Das macht die Affinität Eisenmans zur ästhetischen Theorie Adornos aus. Denn nach Adorno ist antagonistisch die Moderne immer nur dort, wo sie „nicht zu viel, sondern zu wenig“¹² vernünftig ist. Fruchtbar dagegen ist in der ästhetischen Praxis der Moderne immer nur, was in eines der Extreme ging, nicht was vermittelte. „L'eccesso è sempre portatore di conoscenza“¹³ – Exzess ist immer Träger von Erkenntnis, mit diesen einsichtigsten Worten brachte Manfredo Tafuri die erkenntniskritische Komponente in Eisenmans apokalyptisch-labyrinthischen Entwurfsverfahren auf den Punkt.

Das Unheimlich-Erhabene Radikaler als Eisenman hat wohl keiner der zeitgenössischen Architekten am Mythos gearbeitet. Denn was wäre die Abschaffung des Autors anderes als die Umkehrung der klassischen Schöpferfigur, des Demiurgos, der als Urbild des Architekten aus einem fast übermenschlichen Willens- und Kraftakt heraus die Welt aus dem Urchaos dadurch formt, dass er Vernunft, Ethik und Ästhetik vom Triebhaft-Dionysischen trennt. Aber Eisenmans Performativität kulminiert im Sinne eines negativen Mythos im umgekehrten Verfahren. Mit ihr entsteht als Architektur, was als konkretes, eindeutig identifizierbares Objekt in der Figur des Labyrinthisch-Grotesken sich auflöst. Daran lässt sich jenes Moment bestimmen, das für Eisenmans kritische Architekturpraxis entscheidend ist. Es besteht darin, die von der Moderne geerbten, kognitiven Verfahren nicht nur zu radikalieren, also diese nicht nur an ihre Grenzen zu führen, sondern im Exzess die der Moderne immanente Rationalität über sich hinaus und am Umschlagpunkt ins Labyrinthisch-Groteske und Figurative vor ihre gesetzten rationalen Anfänge zurückzutreiben. Diabolisch, gleichsam apokalyptisch sind Eisenmans rationale Verfahren, insofern in ihnen die aufgeklärte Ver-

nunft an ihren Rändern nietzscheanisch in die „Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen“¹⁴ und damit der Intellektualismus in psychologisch-physiologische Zuständlichkeit umschlägt.

Für die Einordnung von Eisenman in die Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts ist von entscheidender Bedeutung, dass Eisenman mit den diagrammatischen, in ihrem Abschluss ekstatischen Entwurfsverfahren den für die Moderne immer noch bestimmenden, aus der Ästhetik der Aufklärung geerbten Dualismus von kognitiver und sinnlicher Erkenntnis sprengt. Am ekstatischen Umschlagpunkt ist die sinnliche Erfahrung nicht vor-, sondern den vernunftmäßigen Prozessen nachgeordnet, sie erscheint als ihr Resultat. Eisenman löst demnach jene Dialektik von Sinnen und Verstand auf, die Alexander Gottlieb Baumgarten 1750 erstmals in seiner Schrift *Aesthetica* eingefordert hatte. Mit der Ästhetik als „Wissenschaft der Verbeßerung sinnlicher Erkenntnis“ versuchte Baumgarten, den kognitiven Wissenschaften die sinnliche Erkenntnis komplementär zur Seite zu stellen. Baumgarten sprach von der sinnlichen Erkenntnis als *analogon rationis*. Nach Heinz Paetzold verfügten damit die mit den Sinnen möglichen „welt- und ichbezüglichen Erfahrungsweisen“ über eine eigenständige Rationalität, die in einer Entsprechung steht zur „diskursiven Rationalität des »reinen« Denkens in Begriffen“¹⁵.

Doch Eisenman löst den von Baumgarten geerbten Parallelismus von Sinnen und Verstand wieder auf. In den ornamentalen, labyrinthisch-grotesken Figuren steht nicht mehr das Dionysische gegen das Apollinische oder kognitive Erkenntnis gegen sinnliche Erfahrung, sondern es geht im Verfahrenscharakter das eine aus dem anderen hervor und bleibt doch stets kritisch-reflexiv auf dieses bezogen. Sinnliche Erfahrung tritt damit nicht mehr ohne kritische Rückbindung an die ihr vorläufige, rationale Prozessualität in Erscheinung. Mit kritisch-

performativem Vorbehalt können nun, wie man mit Nelson Goodman sagen kann, „die Emotionen in der ästhetischen Erfahrung kognitive Funktionen“¹⁶ übernehmen, indem diese in jene schon vorgängig eingegangen sind. Gab es bisher Gründe dafür, die Kunst als Gegenentwurf zum technischen Universum zu verstehen, so gibt es spätestens mit Eisenmans kritischer Performativität gute Gründe, sie nicht mehr davon zu trennen.

In der automatisierten, ekstatischen Prozessualität sprengt Eisenman die aus der Aufklärung nachwirkende Parallelität von Sinnen und Verstand. Eisenman will in quasi doppelter Negation „bis zum Umgekehrten hindurch“¹⁷. Hier an den Rändern der Vernunft, im Exzess der Rationalität, wird die Architektur zum „Träger von kritischem Bewusstsein“. Es schlägt Eisenmans Praxis der Negation in Erkenntnistheorie um.

Berlin, 11. Januar 2008

Jörg H. Gleiter

¹ Jacques Derrida, Why Peter Eisenman Writes Such Good Books, in: A+U 1988/2.

² Friedrich Nietzsche, Ecce homo, in: Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe in 15 Bdn., hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1999, (im Folgenden zitiert als KSA und Band), Bd. 6, S. 264.

³ Friedrich Nietzsche in einem Brief vom 6. Januar 1889 an Jacob Burckhardt, in: Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bdn., München 1986, Bd. 8, S. 578.

⁴ Peter Eisenman, La fine del Classico. La fine dell'Inizio, la fine della Fine, in: ders., La fine del classico, hrsg. v. R. Rizzi, Venezia 1987.

⁵ Peter Eisenman in einem Interview in Vanity Fair, 1/1991.

⁶ Vgl. dazu Roland Barthes, La Mort de L'Auteur, in: Essais Critiques IV, Le Bruissement de la Langue, Paris 1984, S. 61-67.

⁷ Michel Foucault, Was ist Kritik? Berlin 1992.

⁸ Vgl. dazu Peter Eisenman, Transformations, Decompositions, and Critiques: House X, in: A+U, 80:01, S. 25-151.

⁹ Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1988, S. 102.

¹⁰ Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, Frankfurt/M. 1991, S. 10.

¹¹ Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori scultori architetti italiani, zitiert nach: André Chastel, La grottesca, Turin 1989, S. 6.

¹² Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1988, S. 72.

¹³ Manfredo Tafuri, „Les Bijoux indiscrets“, in: Five architects N.Y., hrsg. v. Manfredo Tafuri, Napoli 1981, S. 10.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches I, KSA 2, Aph. 218, S. 178.

¹⁵ Heinz Paetzold, Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant, in: Kritische Theorie des Ornaments, hrsg. v. Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Wien u. a. 1993, S. 30.

¹⁶ Nelson Goodman, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis u. Cambridge 1976, S. 248.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente Frühjahr – Sommer 1888, KSA 13, 16[32], S. 492.