

Gilles Deleuze und die Anyone Corporation: Übersetzungsprozesse zwischen Philosophie und Architektur

Lausch, Frederike

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lausch, F. (2021). *Gilles Deleuze und die Anyone Corporation: Übersetzungsprozesse zwischen Philosophie und Architektur*. (Architekturen, 61). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839453261>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Frederike Lausch
Gilles Deleuze und
die Anyone Corporation
Übersetzungsprozesse
zwischen Philosophie
und Architektur

Frederike Lausch
Gilles Deleuze und die Anyone Corporation

Frederike Lausch, geb. 1988, ist Architekturhistorikerin und forscht zur Verbindung von Architektur, Politik und Philosophie im 20. Jahrhundert. Sie promovierte im Rahmen der DFG-Forscher*innengruppe »Medien und Mimesis« an der Goethe-Universität Frankfurt am Main und arbeitete als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Technischen Universität Darmstadt. Als Fellow der Wüstenrot Stiftung hat sie am Deutschen Architekturmuseum Max Bäckers Auseinandersetzung mit Albert Speer untersucht und ist Mitglied des »Center for Critical Studies in Architecture« (CCSA).

Frederike Lausch

Gilles Deleuze und die Anyone Corporation

Übersetzungsprozesse zwischen Philosophie und Architektur

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Die Open-Access-Ausgabe wurde durch die freundliche Unterstützung des Open-Access-Publikationsfonds der Goethe-Universität Frankfurt am Main ermöglicht.

Zugl.: Frankfurt am Main, Goethe-Univ., Diss. 2019, Siegelziffer D.30

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Frederike Lausch

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5326-7
PDF-ISBN 978-3-8394-5326-1
<https://doi.org/10.14361/9783839453261>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

1. Einleitung	9
1.1 Übersetzen	20
1.1.1 Kontaktzonen	23
1.1.2 Transformationszonen	24
1.1.3 Konfliktzonen	25
1.2 Zur-Darstellung-Bringen	27
1.3 Inhaltlicher Überblick	32
2. KONTAKTZONEN: Deleuze (und Guattari) und Architektur	33
2.1 Das Immer-schon-Übersetztsein	33
2.1.1 Philosophie und Nicht-Philosophie	33
2.1.2 Philosophie und Raum	36
2.1.3 Architekturtheorie als Kontaktzone	39
2.2 Übersetzungswege und Kontaktaufnahme	40
2.2.1 ›French Theory‹ bzw. ›französischer Poststrukturalismus‹	40
2.2.2 Semiotext(e)	44
2.2.3 <i>ZONE, October</i> und <i>Assemblage</i>	46
2.3 Die Bühne der Anyone Corporation	50
2.3.1 Any-Konferenzen (1991–2000)	52
2.3.2 Zeitschrift <i>ANY</i> (1993–2000)	53
2.3.3 Buchreihe »Writing Architecture Series« (seit 1995)	54
2.3.4 Die architekturtheoretische Elite	55
2.3.5 Das Deleuze-nach-Derrida-Narrativ	61
2.4 Die Vermittlung durch John Rajchman	64
2.4.1 Architektur als Nicht-Philosophie	66
2.4.2 Die Befreiung der Philosophie	68

3.	TRANSFORMATIONSZONEN:	
	Deleuze (und Guattari) im Architekturdiskurs der Anyone Corporation	71
3.1	Transformationszone 1: Das Medium Text	72
3.1.1	Raum und Zeit – Geometrie und Körper	73
3.1.1.1	Flüssige Architektur (Solà-Morales)	73
3.1.1.2	Geschmeidige Geometrie (Lynn)	77
3.1.1.3	Organlose Körper und Blobs (Lynn)	86
3.1.1.4	Demiourgomorphismus und Emergenz (Isozaki und Asada)	92
3.1.2	Subjekt und Objekt – Ereignis und Experiment	98
3.1.2.1	Die Falte und Architektur als Ereignis (Solà-Morales und Eisenman)	98
3.1.2.2	Faltenvermischung von Philosophie und Architektur (Rajchman)	110
3.1.2.3	Die Falte als Schlagwort (Lynn)	113
3.1.2.4	Affirmation und Leichtigkeit (ANY 5)	117
3.1.3	Maschine und Technologie – Virtualität und Aktualität	122
3.1.3.1	Digitalisierung und Cyberspace (ANY 3 und 10)	122
3.1.3.2	Ein virtuelles Haus (ANY 19/20)	125
3.1.3.3	Diagrammarchitektur (ANY 23)	132
3.1.3.4	(Neo-)Pragmatismus (Ockman und Rajchman)	143
3.2	Transformationszone 2: Das Medium Bild	147
3.2.1	Das Verhältnis von Theorie und Praxis	148
3.2.2	Die Gestaltung der Publikationen der Anyone Corporation	151
3.2.3	Philosophische Konzepte verbildlichen	158
3.2.4	Autopoietische Entwurfsprozesse zur Darstellung bringen	174
3.2.5	Formalismus und Ökonomie der Aufmerksamkeit	189
4.	KONFLIKTZONEN:	
	Diskussionen um das Verhältnis von Architektur und Philosophie	193
4.1	Das Missverstehen und Falsch-Übersetzen	193
4.1.1	Form statt Inhalt – Instrumentalisierung und Entpolitisierung	194
4.1.2	Modewörter ohne Sachkenntnis – Rhetorik und Autoritätsargumente	198
4.2	Legitimierungs- und Kompensationsstrategien	202
4.2.1	Unvermeidliche und kreative Differenz	202
4.2.2	Rechtfertigung durch Deleuze (und Guattari) selbst	204
4.2.3	Genuin architektonische Konzepte	207
4.3	Zwischen Transdisziplinarität und disziplinärer Autonomie	209
4.3.1	Die Idee der Transdisziplinarität	209
4.3.2	Das spezifisch architektonische Wissen	213
4.3.3	Die These einer Identitätskrise	216
4.3.4	Das Ende des Dialogs	221

5. Fazit	225
5.1 Inszenierungen der Übersetzung von Philosophie in Architektur	225
5.1.1 Deleuze und die Ausrufung einer ›neuen‹ Architektur	225
5.1.2 Die Falte und das Diagramm als medienwirksame Schlagwörter	227
5.1.3 Die Inszenierung der Theorie selbst	229
5.2 Folgen der Übersetzungen von Deleuzes Philosophie in Architektur	233
5.2.1 »Post-Criticality«- und »Pro-Practice«-Bewegungen	233
5.2.2 Die Radikalen, die Schein-Radikalen und die Nicht-Radikalen	240
Danksagung	251
Übersicht der Publikationen der Anyone Corporation	253
Bibliographie	257
Abbildungsverzeichnis	273

1. Einleitung

Der US-amerikanische Architekturdiskurs der 1990er Jahre lässt sich am besten mit den Comics des Architekten Wes Jones beschreiben. Seine Serie »The Nelsons« wird von 1995 bis 2000 in der Architekturzeitschrift *ANY* veröffentlicht und zeigt das Leben eines Paares in einem konventionellen suburbanen Umfeld, das im Kontrast dazu komplexe architekturtheoretische Diskussionen führt.¹ Mit viel Ironie thematisiert Jones die Tendenz der ArchitektInnen sich auf philosophische Theorien des sogenannten »französischen Poststrukturalismus« zu beziehen. Unter diesem Schlagwort werden vornehmlich im US-amerikanischen Kontext französische DenkerInnen wie Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze und Félix Guattari, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Jacques Lacan und Julia Kristeva zu einer vermeintlich homogenen Denkschule zusammengefasst. Ihnen gemeinsam sei die Kritik an »strukturalistischen« Erklärungen, so betonen sie anstatt der Annahme universeller Strukturen und anthropologisch konstanter Prinzipien die Bedingtheit und Differenz gesellschaftlicher Gefüge und Diskurse sowie deren Verbindung mit spezifischen Machtformationen (siehe 2.2.1).

In dem Comic »Seven Diddly Si(g)ns« präsentiert Jones 1997 mehrere Pokerspielende Männer, die sich über das Verhältnis von Praxis und Kritik unterhalten, insbesondere darüber, ob beide Bereiche als getrennt voneinander anzusehen sind oder ob das eine das Werkzeug des anderen ist (Abb. 1). Die Frau, die den Pokerspielern Häppchen bringt, merkt an, dass diese Diskussion an sich bereits ein Beispiel für die Instrumentalisierung der Praxis durch die Kritik sei. Der Comic liefert anhand von sieben Bildern sieben Anzeichen für diese Aussage, wobei das Wortspiel des Titels zeigt, dass die »nichtigen Anzeichen« (»diddly signs«) zugleich »Todsünden« (»deadly sins«) sind. Die Merkmale können als Spott auf den US-amerikanischen Architekturdiskurs der 1990er Jahre gelesen werden: Mit den »vorgefertigten Konzepten« deutet Jones die Kritik an, dass die ArchitektInnen die philosophischen Konzepte wie Vorschriften begreifen, die es in der Architektur anzuwenden gilt. Die Kombination »einfache Semiologie und faule Textkritik« greift den Vorwurf auf, dass philosophische Begriffe oberflächlich verwendet werden, ohne dass durch intensive Lektüre ein Sachkenntnis der Theorien erworben wird. Das Merkmal »Metablick-Kurzsichtigkeit« verweist auf die Möglichkeit, mittels der Philosophie die Architekturdiziplin aus einer Meta-Perspektive zu betrachten. Allerdings offenbart die Kurzsichtigkeit, dass dies

¹ Die komplette Comicserie wurde publiziert in Jones, Wes: Meet the Nelsons, Los Angeles/CA 2009.

deren begrenzte Aktualität mit der »kurzen Aufmerksamkeitsspanne« thematisiert wird.² Jones zeichnet ein überspitztes, aber aufschlussreiches Bild der ArchitektInnen, die versuchen, ihre architekturtheoretischen Ideen und Entwürfe mit Verweisen auf philosophische Konzepte zu untermauern.

Lässt sich der Architekturdiskurs der 1990er Jahre durch theoretische und kritische Diskussionen unter dem Einfluss französischer Philosophie charakterisieren, so breitet sich im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert eine antitheoretische und antikritische Haltung aus. Die These dieser Publikation ist, dass der durch die Medien international verbreitete Architekturdiskurs der 1980er und insbesondere der 1990er Jahre maßgeblich an dieser Entwicklung beteiligt ist. Es ist nicht einzig der exzessive Bezug auf den »französischen Poststrukturalismus«, der antitheoretische und antikritische Bewegungen hervorruft. Vielmehr lassen sich im Architekturdiskurs der 1990er Jahre bereits Stimmen vernehmen, die – mit Bezug auf die Konzepte von Deleuze – anstelle einer Beschäftigung mit Kritik und (kritischer) Theorie eine Fokussierung auf Praxis und (Neo-)Pragmatismus fordern. Um diesen Zusammenhang zu verstehen, bedarf es einer intensiven Auseinandersetzung mit der Art und Weise der Übernahme philosophischer Konzepte in den Architekturdiskurs der 1990er Jahre. Dieser liest sich wie ein Sammelalbum von Begrifflichkeiten aus Deleuzes Schriften und denen, die er gemeinsam mit dem französischen Psychoanalytiker Félix Guattari geschrieben hat: Es wimmelt von glatten Räumen, organlosen Körpern, Rhizomen, Falten, abstrakten Maschinen, Diagrammen und Diskussionen über Virtualität.

Deleuze lebte von 1925 bis 1995 und schrieb einflussreiche sowie komplexe Werke über Philosophie, Politik, Psychoanalyse, Literatur und Kunst. Seine klassischen Auseinandersetzungen mit Philosophen umfassen die Schriften über David Hume, Friedrich Nietzsche, Immanuel Kant, Henri Bergson, Baruch de Spinoza, Foucault und Gottfried Wilhelm Leibniz. Seine Hauptwerke sind *Différence et répétition* (1969, *Differenz und Wiederholung*) und *Logique du sens* (1969, *Logik des Sinns*). In ihnen spricht er sich gegen Konzepte der Identität und Essenz und für Vielfalt und Prozesse der Differenzierung aus. Gemeinsam mit Guattari verfasste er die experimentell geschriebenen Bücher *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie* (1972, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*), *Rhizome* (1976, *Rhizom*), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*) und *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991, *Was ist Philosophie?*). Guattari, der von 1930 bis 1992 lebte, war Teil der antipsychiatrischen Bewegung, welche die medizinische Definition von psychischen Krankheiten hinterfragt. Ihr zufolge müsse die Diagnose psychischer Krankheiten primär als ein Produkt sozialer, politischer und juristischer Prozesse verstanden werden. Sie sei daher vor allem historisch bedingt und gründe in Machtverhältnissen. Dies zeige sich in der Ausschließung und Verdrängung der als krank klassifizierten Subjekte aus dem gesellschaftlichen Diskurs. Die Verbindung zur Architektur zeigt sich unter anderem darin, dass sowohl Deleuze als auch Guattari Gesellschaft vorrangig mit Hilfe räumlicher Konzepte beschreiben (siehe 2.1.2).

Die Analyse der Vielschichtigkeit von angeeigneten Begriffen aus der Philosophie Deleuzes (und Guattaris) und der Art und Weise ihrer Inkorporierung in die US-amerikanische Architektur der 1990er Jahre steht im Zentrum der vorliegenden Publikation. Zunächst stellt sich die methodologische Frage, wie die Prozesse des

2. Alle Zitate stammen aus: Jones, Wes: Seven Diddy Si(g)ns, in: ANY, Nr. 21, 1997, S. 62. Eig. Übers.

Aneignens und Inkorporierens beschrieben werden können. Hierfür werden die Begriffe des Übersetzens und des Zur-Darstellung-Bringens in Anschlag gebracht (siehe 1.1 und 1.2). Dabei soll die Vielfalt architektonischer Medien Berücksichtigung finden. Unter Architektur wird nicht nur die gebaute Umwelt gefasst, sondern auch architekturtheoretische Schriften und Entwurfsbeschreibungen sowie Zeichnungen, Bilder, analoge Modelle und digitale Modellierungen architektonischer Entwürfe. Im Fokus der Untersuchung stehen die Transformationen, die ein philosophisches Konzept in den einzelnen Medien und den damit verbundenen Praktiken der Architektur erfährt. Daraus ergibt sich eine Zweiteilung der Fragestellung: In welcher Weise werden die Konzepte von Deleuze (und Guattari) in architekturtheoretische Schriften übersetzt und wie werden sie in architektonische Entwürfe umgesetzt? Geht es im ersten Fall um das Medium des Texts und dessen Präsentation in Architekturpublikationen, so stehen im zweiten Fall Bildmedien wie die in den Publikationen abgedruckten Zeichnungen oder Fotografien von Modellen im Zentrum, wobei beide Ebenen selten getrennt voneinander wirken. Bei den Bildmedien erfolgt allerdings ein nicht zu vernachlässigender Medienwechsel, denn textgebundene philosophische Konzepte werden ins Bildliche übersetzt.

Die Architekturtheoretikerin H el ene Frichot konzeptualisiert ArchitektInnen als Taschendiebe, die seit jeher kreativ aus anderen Disziplinen und Bereichen Konzepte geborgt haben.³ Ebenso legt der Architekturhistoriker Jean-Louis Cohen Wert auf folgende Feststellung: »The precise understanding of theoretical concepts has never been an obsession of architects, whose work has often developed exactly out of creative misunderstandings or the instrumental appropriation of terms coined in other fields.«⁴ Als Beispiel für kreativ missverstandene und instrumentalisierte Aneignungen nennt er unter anderem Derridas Konzept der Dekonstruktion, das in den 1980er Jahren durch die medial konstruierte und inszenierte Bewegung des »architektonischen Dekonstruktivismus« vereinnahmt wurde.⁵ Die architektonische Aneignung von Konzepten Deleuzes (und Guattaris) erweist sich folglich nicht als ein neues Phänomen. Warum sollte sie also thematisiert werden? Der Grund liegt in zwei Narrativen, die sich durch die Architekturgeschichte ziehen, aber hinterfragt werden müssen.

Erstens reduzieren die Erzählungen über Deleuzes Einfluss in der Architektur die Aneignung seiner Konzepte auf einige wenige Modewörter. Das ist zum einen die Falte und der Bezug auf Deleuzes Buch *Le Pli. Leibniz et le baroque* (1988, *Die Falte. Leibniz und der Barock*). Dies erklärt sich hauptsächlich durch die Popularität der von dem US-amerikanischen Architekten Greg Lynn editierten *Architectural Design*-Ausgabe »Folding in Architecture« (1993). Ein Paradebeispiel liefern Henry Francis Mallgrave und David Goodman, die in *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present* (2011) die architektonischen Entwicklungen der 1990er Jahre maßgeblich durch den Einfluss von Deleuzes Buch zur Falte und der »Folding in

3 Frichot, H el ene: Stealing into Gilles Deleuze's Baroque House, in: Buchanan, Ian / Lambert, Gregg (Hg.): *Deleuze and Space*, Toronto u. a. 2005, S. 61–79.

4 Cohen, Jean-Louis: Afterwords, or the Encyclopedic Temptation, Beilage zu: Frausto, Salomon (Hg.): *Lexicon Nr. 1. On the Role of the Architect*, Delft 2016, S. 3.

5 Vgl. Johnson, Philip / Wigley, Mark: *Deconstructivist Architecture*, New York 1988; und McLeod, Mary: *Architecture and Politics in the Reagan Era. From Postmodernism to Deconstruction*, in: *Assemblage*, Nr. 8, 1989, S. 44.

Architecture«-Ausgabe charakterisieren.⁶ Zum anderen gewinnt der von Deleuze und Guattari theoretisierte Diagrammbegriff in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre bei den ArchitektInnen an Beliebtheit. Lynn stilisiert und historisiert bewusst die Inkorporierung des Diagrammbegriffs als eine »zweite Welle« von Deleuzes Einfluss auf die Architektur nach einer ersten Welle der Beschäftigung mit der Falte.⁷ Andere in den Architekturdiskurs inkorporierte Konzepte Deleuzes (und Guattaris) kommen allerdings in der Architekturgeschichtsschreibung selten vor. Beispielsweise werden seit Mitte der 1990er Jahre zahlreiche Architekturanthologien herausgegeben, die sich mitunter auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts konzentrieren und in denen die Beschäftigung von ArchitektInnen mit Deleuze (und Guattari) auf die Thematisierung der Falte und des Diagramms beschränkt wird. Exemplarisch sei hier genannt, dass der Text »Visions' Unfolding. Architecture in the Age of Electronic Media« (1992), in dem sich der US-amerikanische Architekt Peter Eisenman auf Deleuzes *Le Pli* beruft, in gleich mehreren Anthologien aufgenommen ist: Kate Nesbitts *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965–1995* (1996), Charles Jencks und Karl Kropfs *Theories and Manifestos of Contemporary Architecture* (1997), die von Vittorio M. Lampugnani, Ruth Hanisch, Ulrich M. Schumann und Wolfgang Sonne herausgegebene Anthologie *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (2004) sowie Mario Carpos *The Digital Turn in Architecture 1992–2010: AD Reader* (2012). Besonders bei Carpo wird die Falte feierlich zu dem Topos einer neuen, digitalen Architektur der 1990er Jahre erhoben.⁸ Neben Eisenmans Text integriert er Lynns Artikel aus der »Folding in Architecture«-Ausgabe, die auch in A. Krista Sykes' Anthologie *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993–2009* (2010) zu finden ist. Ihrer Ansicht nach habe das Konzept der Falte in Bezug auf die 1990er Jahre eine bedeutende Rolle für die Etablierung einer »neuen« Architektur gespielt.⁹ Obwohl die Falte der dominante Begriff ist, der in architekturtheoretischen Sammlungen in Zusammenhang mit Deleuze auftaucht, richtet K. Michael Hays die Aufmerksamkeit vor allem auf das Diagramm. Seine Anthologie *Architecture Theory since 1968* (1998) endet mit Robert E. Somols »One or Several Masters?« (1993), in dem dieser analog zur »minderen Literatur« aus Deleuze und Guattaris Werk *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975, *Kafka. Für eine kleine Literatur*) einen »minderen Urbanismus« bei John Hejduk ableitet. In der Texteingührung geht Hays auf den Diagrammbegriff von Deleuze und Guattari ein, den Somol in späteren Texten verwendet, und er betont die Macht, die das Diagramm in der Architekturtheorie innehat.¹⁰

Das Ziel von Anthologien ist die Bildung eines historischen Narrativs mit autorisiertem Kanon. Dies erfolgt nicht durch eine kohärente Auseinandersetzung, sondern durch die Präsentation vermeintlich neutraler Quellen, die für sich selbst sprechen sollen und damit verdecken, dass der Auswahl und der Kürzung der Texte eine bestimmte

6 Mallgrave, Harry F. / Goodman, David: *An Introduction to Architectural Theory. 1968 to the Present*, West Sussex 2011, S. 164ff.

7 Lynn, Greg (1995e), in: *The Well Conference*, in: ANY, Nr. 10, 1995, S. 27.

8 Carpo, Mario (Hg.): *The Digital Turn in Architecture 1992–2010. AD Reader*, Hoboken/NJ 2012, S. 10.

9 Sykes, A. Krista (Hg.): *Constructing a New Agenda. Architectural Theory 1993–2009*, New York/NY 2010, S. 31.

10 Hays, K. Michael (Hg.): *Architecture Theory since 1968*, New York/NY 1998a, S. 781–783.

Programmatik zugrunde liegt.¹¹ Die angewandten Techniken des Katalogisierens und Klassifizierens, so die Architekturtheoretikerin Sylvia Lavin, schaffen zum einen Ordnung und zum anderen schließen sie theoretische Auseinandersetzungen ab, um sie als einen konsistenten und primär vergangenen Geschichtsabschnitt zu präsentieren.¹² Es ist daher kein Zufall, dass die Konjunktur der Architekturtheorieanthologien mit der populären Ausrufung einer Krise oder gar eines Endes der kritischen Theorie in den späten 1990er Jahren zusammenfällt. Das Konstruiertsein dieses Endpunktes, spricht wohl am eindrucklichsten die feministische Architekturtheoretikerin Catherine Ingraham 1999 an: »The big historically construed event in our case is that theory as it has been practiced over the past twenty years or so – I acknowledge that there are a number of different strands of this practice – is at an end.«¹³ Insbesondere ArchitekturtheoretikerInnen, wie Joan Ockman, Michael A. Speaks sowie Somol und Sarah Whiting positionieren sich um die Jahrtausendwende gegen eine als anstrengend, weltfremd und pessimistisch verstandene Form von Theorie, die unter dem Stichwort »Criticality« diskreditiert wird (siehe 5.2.1). Die zahlreichen Architekturtheorieanthologien müssen somit als Ausdruck dieser Erzählung vom Ende der Theorie verstanden werden. Sie verengen die 1990er Jahre auf die Schlagwörter der Falte und des Diagramms und schaffen infolgedessen ein Narrativ, das einen Sinngehalt aus chaotisch stattfindenden, teilweise unvereinbaren Ereignissen entstehen lässt, der in seiner Einfachheit anziehend, aber historisch manipulativ ist.¹⁴ Sowohl die (andauernde) Popularität der »Folding in Architecture«-Ausgabe als auch die Omnipräsenz des Diagrammbegriffs in den späten 1990er Jahren verdecken die Vielschichtigkeit der Aneignungen von Konzepten aus den Werken Deleuzes (und Guattaris).

Zweitens schreibt sich in die Architekturgeschichte das Narrativ einer Ablösung Derridas durch Deleuze als theoretische ›Vaterfigur‹ der ArchitektInnen in den 1990er Jahren ein. Teil dieser Erzählung ist der Bruch zwischen Derrida und Eisenman. Dieser wird durch einen 1990 veröffentlichten Briefwechsel bekräftigt, in dem sich beide gegenseitiges Unverständnis im Rahmen ihrer gemeinsamen Arbeit für Chora L Work (1987) vorwerfen.¹⁵ Dieser Konflikt wird zum Ausgangspunkt für die Suche nach einem neuen philosophischen Verbündeten stilisiert. Jones thematisiert 1995 diese Ablösungsgeschichte mit einem Comic (Abb. 2). Eine Frau, die gerade ein Steak plattiert, hält darin mit ihrem im Wohnzimmer sitzenden Mann folgenden Dialog:

Sie: »Honey?«

Er: »Hmmm?«

11 Vgl. Ruhl, Carsten: Rezension zu »Quellentexte zur Architekturtheorie« von Fritz Neumeyer, in: *sehenspunkte* 3, Nr. 4, 15.04.2003.

12 Lavin, Sylvia: *Theory into History. Or, the Will to Anthology*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Nr. 3, 1999, S. 494.

13 Ingraham, Catherine: *Critics @ Large*, in: *ANY*, Nr. 24, 1999, S. 12.

14 Vgl. zur Manipulationskraft von Narrativen Bal, Mieke: *Traveling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto u. a. 2002, S. 10.

15 Vgl. Derrida, Jacques: *A Letter to Peter Eisenman*, in: *Assemblage*, Nr. 12, 1990, S. 6–13; und Eisenman, Peter: *Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida*, in: *Assemblage*, Nr. 12, 1990, S. 14–17. Siehe auch Kipnis, Jeffrey / Leeser, Thomas: *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York/NY 1997.

Sie: »Do you think Derrida is over? I mean, I just can't help thinking the uncanny is just a little, well... canny.« – »I think I prefer Deleuze now, but... sometimes I worry whether his take on the machine isn't just a teensy bit structuralist.«¹⁶

Trotz der spürbaren Ironie dieser abendlichen, in der Anwesenheit von rohem Fleisch geführten Unterhaltung findet die Deleuze-nach-Derrida-Erzählung Einzug in architekturgeschichtliche Bücher. Mallgrave und Goodman beschreiben beispielsweise die Absetzung in einem Unterkapitel mit dem vielsagenden Titel »From Derrida to Deleuze«.¹⁷ Solch eine Logik der Abfolge ist einfach zu erzählen, verstellt aber die Komplexität und die Überlagerungen sowohl des philosophischen als auch des architektonischen Diskurses. So kritisiert der Architekt Bernard Tschumi bereits 1993 die journalistisch wirksame Taktik solch einer Gegenüberstellung von theoretischen Positionen, indem er eine ironische Liste der philosophischen Trends innerhalb der akademischen Architekturwelt aufstellt: So habe 1971 Foucault (durch die Vermittlung von Manfredo Tafuri) Noam Chomsky abgelöst, um dann 1976 von Roland Barthes vertrieben zu werden, der wiederum 1981 ein jähes Ende durch das Aufkommen von Lyotard erfährt, dessen Nachfolge dann 1986 Derrida angetreten habe, um letztlich 1991 von Deleuze entthront zu werden.¹⁸ Tschumi bemerkt richtigerweise, dass all diese Chomsky ablösenden französischen Denker Teil eines kontinuierlichen und heterogenen Diskursfeldes sind und in bestimmten Kontexten durchaus frei voneinander Konzepte borgen und sich gegenseitig beeinflussen. Derrida selbst drückt 1997 seinen Ärger über seine Ablösung und die Fixierung auf Deleuzes *Le Pli* wie folgt aus:

»Die Architekten, die sich für die Dekonstruktion interessiert haben, interessieren sich nun für die Falte und sie bemerken, dass bei Deleuze Falten vorkommen [...], in all der Zeit, in der sich die besagten Architekten, meine Freunde, meine unglücklichen Ehegatten, für meine dekonstruktivistischen Texte interessiert haben [...], ist ihnen nicht aufgefallen, dass darin überall Falten vorkamen. Und nun, auf einmal, als sie aus politischen Gründen aufhörten, sich für meine Texte zu interessieren, fingen sie an, sich für Falten zu interessieren und sie fanden sie bei Deleuze. Die Falte wird heute zu der großen Idee der Architektur gemacht, einer ex-dekonstruktivistischen Architektur.«¹⁹

Derrida selbst nimmt wahr, dass es sich um eine klassische Geschichte der Absetzung und Neubesetzung handelt, die vielmehr strategisch als inhaltlich motiviert ist. Auf ähnliche Weise verweist die Architekturhistorikerin Karen Burns auf die problematische Ablösungsgeschichte: »I was intensely puzzled by the strange architectural chronology which would later monumentalise Deleuze as a Speaker after Derrida and

16 Jones, Wes (1995c): The Nelsons, in: ANY, Nr. 10, 1995, S. 40–41. Der Verweis auf das Unheimliche (»uncanny«) bezieht sich auf Sigmund Freuds Essay »Das Unheimliche« (1919), mit dem unter anderem Lacan in den 1960er Jahren und Anthony Vidler in *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* (1992) arbeitet.

17 Mallgrave / Goodman 2011, S. 164.

18 Tschumi, Bernard (1993a): Ten Points, Ten Examples, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 40.

19 Derrida, Jacques: Déconstruction – Architecture. Table ronde de Madrid, in: Les arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture, Paris 2015, S. 356. Eig. Übers.

by the spurious emergence of Deleuze as a corrective to Derrida's errors.«²⁰ Umgeht Deleuze Derridas Fehler, indem er nie in direktem Austausch mit dem Architekturdiskurs tritt und somit nicht in Versuchung gerät, wie Derrida Kritik über die Verwendung seiner Konzepte zu äußern? Vor allem stellt sich hier die Frage, was Derrida genau mit politischen Gründen meint und ob er dabei Burns Vermutung teilt. In vielerlei Hinsicht gilt es, das aufgebaute Deleuze-nach-Derrida-Narrativ²¹ kritisch zu analysieren.

Ansätze lassen sich in dem von Frichot und Stephan Loo herausgegebenen Tagungsband *Deleuze and Architecture* (2013) finden.²² Im Hinblick auf eine kritische Architekturtheorie werden darin überwiegend jene Qualitäten von Deleuze und Guattaris Konzepten herausgearbeitet, mit denen Autorschaft infrage gestellt und die architektonische Ethik sowie Politik neu gedacht werden können. Sie nehmen nicht nur einige wenige Konzepte von Deleuze und Guattari in den Blick, sondern sie betonen die Vielschichtigkeit ihrer Philosophie. Frichot und Loo thematisieren zudem die Ablösungsgeschichte, indem sie beschreiben, dass die Architektur ihre Faszination für bestimmte Theorien schnell ändere: »[I]n rapid succession architects appeared at one point to be ›doing‹ Derrida, and then, quite abruptly, ›doing‹ Deleuze.«²³ Wurde Deleuze in den 1990er Jahren endlos zitiert, so sei das heute nicht mehr der Fall. Nichtsdestotrotz argumentieren sie für die fortdauernde Relevanz von Deleuzes Werken für das Denken und Herstellen von Architektur.²⁴ Während der Band vorwiegend auf die Gegenwart ausgerichtet ist, finden sich dennoch historische Analysen in den Beiträgen von Burns, Marko Jobst, Adrian Parr und bei Frichot selbst. Besonders Burns erklärt, dass bereits in den 1980er Jahren eine intensive Auseinandersetzung mit Vertretern des sogenannten ›französischen Poststrukturalismus‹ durch feministische Architekturtheoretikerinnen, wie Jennifer Bloomer, Ingraham oder Meaghan Morris, stattfindet.²⁵ Der von Beatriz Colomina herausgegebene Sammelband *Sexuality and Space* (1992) und die Anthologie *Gender Space Architecture* (2000) von Jane Rendell,

20 Burns, Karen: EX LIBRIS. Archaeologies of Feminism, Architecture and Deconstruction, in: *Architectural Theory Review*, Nr. 3, 2010, S. 252.

21 Vgl.: »Deleuze-after-Derrida narrative«: Burns, Karen: Becomings. Architecture, Feminism, Deleuze – Before and After the Fold, in: Frichot, Hélène / Loo, Stephen (Hg.): *Deleuze and Architecture*, Edinburgh 2013, S. 28.

22 *Deleuze and Architecture* kommt in der von dem Kulturtheoretiker Ian Buchanan herausgegebenen Buchreihe »Deleuze Connections« (Edinburgh University Press) heraus, in der 2005 *Deleuze and Space* und 2016 *Deleuze and the City*, erscheinen. Die Buchreihe bezieht sich auf die Bedeutung des Und bei Deleuze, so wird die Reihe eingeleitet mit einem Zitat aus einem Gespräch zwischen Deleuze und der Journalistin Claire Parnet, die bei Deleuze studiert hat: »It is not the elements or the sets which define the multiplicity. What defines it is the AND, as something which has its place between the elements or between the sets.«: Verlagsbeschreibung: <https://edinburghuniversitypress.com/series-Deleuze-connections.html> (27.08.2018). Orig.: Deleuze, Gilles / Parnet, Claire: *Dialogues*, Paris 1977, S. 43.

23 Frichot / Loo 2013, S. 2.

24 Ab 2000 erscheinen mehrere Handreichungen für eine architektonische Fruchtbarmachung von Deleuze und Guattari, darunter vor allem *Deleuze and Guattari for Architects* (2007) von Andrew Ballantyne. Es ist das erste Buch der Reihe »Thinkers for architects« (Routledge), die Philosophie derart präsentieren möchte, dass sie in der Architektur genutzt werden kann. Ballantyne hat bereits mit *Architecture Theory. A Reader in Philosophy and Culture* (2005) einen Sammelband geliefert, der in seiner gesamten Konzeption die Fruchtbarmachung Deleuze und Guattaris für die Architektur propagiert.

25 Burns 2013, S. 16.

Barbara Penner und Iain Borden versammeln in dieser Hinsicht eine Vielzahl an Beispielen, darunter vor allem die Texte von Elisabeth Grosz, Elizabeth Diller und Mary McLeod. Jedoch geraten Anfang der 1990er Jahre diese feministischen Auseinandersetzungen durch das Einsetzen einer »Mainstream-Interpretation« von Deleuze im US-amerikanischen Architekturdiskurs in den Hintergrund bzw. sie werden geradezu bewusst marginalisiert.²⁶

Die 1990er Jahre werden bisweilen als »the Deleuzian decade«²⁷ bezeichnet. Dieser modische Architekturtrend liefert die zeitliche Eingrenzung der vorliegenden Arbeit auf das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Der US-amerikanische Architekturdiskurs jener Zeit wird insbesondere durch das Netzwerk der Anyone Corporation bestimmt. So bemerkt Burns, dass der Sturz Derridas und der Aufstieg Deleuzes im Architekturdiskurs keineswegs als ein natürliches Phänomen betrachtet werden dürfe, da dieses Narrativ maßgeblich von der Anyone Corporation konstruiert worden sei.²⁸ Die Anyone Corporation wird 1990 von der Redakteurin Cynthia C. Davidson, ihrem Ehemann Eisenman, dem japanischen Architekten Arata Isozaki und dem katalanischen Architekten Ignasi de Solà-Morales Rubió in New York gegründet (siehe 2.3). Zu ihrem Umgang mit Deleuzes Theorien existieren noch keine umfangreichen Forschungen. Der Fokus der vorliegenden Untersuchung liegt auf den Publikationen der Anyone Corporation und den darin besprochenen Architekturprojekten. Einen gewissen Schwerpunkt nehmen die Werke von Eisenman und Lynn ein, da sie erstens zahlreiche Artikel und Entwürfe liefern, die den Einfluss Deleuzes (und Guattaris) offenkundig machen. Zweitens wird beiden eine hohe Medienaufmerksamkeit zuteil, sodass sich hier insbesondere (Selbst-)Inszenierungsstrategien erforschen lassen. Dennoch erfolgt die Untersuchung weniger mit einer biografischen als vielmehr mit einer institutionellen Rahmung, innerhalb der die Eigenheiten von bestimmten individuellen Akteuren thematisiert werden. Bewusst wurde auf Interviews mit Angehörigen der Anyone Corporation verzichtet. Eine Oral History der 1990er Jahre in Zusammenhang mit dem New Yorker Netzwerk gilt es noch zu schreiben.²⁹ Zudem soll darauf hingewiesen werden, dass das Archiv des Canadian Centre for Architecture die Dokumente der Anyone Corporation besitzt, die für diese Arbeit nicht gesichtet wurden. Eine Analyse dieser Archivalien würde eine andere Geschichte der Anyone Corporation liefern, die stärker auf die Organisations-, Finanzierungs- und Marketingformen eingehen könnte.

Das Ziel dieser Arbeit ist eine historisch motivierte und kritische Untersuchung, die sich explizit der Vielzahl der angeeigneten Begrifflichkeiten aus Deleuze und Guattaris Werken sowie ihrer Vermengung mit Konzepten anderer TheoretikerInnen widmet und nach den Formen und Strategien der Aneignung fragt. Einen wertvollen Beitrag zu einer explizit kritischen Auseinandersetzung mit den von Deleuze beeinflussten ArchitektInnen liefert der Architekturtheoretiker Nadir Lahiji mit *The Missed Encounter of Radical Philosophy with Architecture* (2014) und *Adventures with the Theory of the Baroque and French Philosophy* (2016). Die 1990er Jahre und die Publikationen der Anyone Corporation nehmen bei Lahiji allerdings keinen zentralen Platz

26 Vgl. ebd., S. 16f.; und Frichot / Loo 2013, S. 2.

27 Berkel, Ben van / Bos, Caroline: UN Studio – UN Fold, Rotterdam 2002, S. 19.

28 Burns 2013, S. 28.

29 Joseph Bedford ist derzeit dabei Interviews mit den Beteiligten zu führen: <https://architecture.exchange/historie-topic/theory/08.07.2020>.

ein. Vielmehr konzentriert er sich auf Texte und Entwürfe von Zaha Hadid und Patrik Schumacher, Alejandro Zaera-Polo von Foreign Office Architects (FOA) und Frank Gehry, die eher um und ab 2000 entstanden sind. Lahijis These in beiden Büchern ist, dass Deleuzes Konzepte in einer reduktiven Art und Weise ohne Wissen über deren Entstehungskontext in den Architekturdiskurs importiert wurden, wodurch die politisch-kritische Dimension zu Gunsten einer rein instrumentellen Anwendung verloren gegangen ist.³⁰ Laut ihm sei die Zweckentfremdung von Deleuzes Konzepten noch ungeheuerlicher als bei Derrida, so gehe es nun allein um rhetorische Effekte ohne kritischen Impetus.³¹ Grund hierfür sei die Subordination der Architektur unter die Philosophie mit dem Ziel, die Architekturtheorie auf die Ebene einer »höheren« oder »philosophischen« Theorie zu heben. Lahiji sieht darin eine fetischisierende »Kommodifizierung der Theorie«, die Hand in Hand gehe mit einer Bildergläubigkeit, die generell die kapitalistischen, libidinösen Ökonomien ausmache.³² Gerade in dieser Hinsicht ist eine Untersuchung der Anyone Corporation erforderlich, denn wie kein anderes Netzwerk versuchte sie einen theoretisch fortgeschrittenen und damit potenziell exklusiven Architekturdiskurs zu inszenieren.

Ähnlich wie Lahiji argumentiert der Architekturtheoretiker Douglas Spencer in seiner Beschäftigung mit dem »Architectural Deleuzism« – einen Begriff, den er von Ian Buchanan übernimmt. Dieser hat ihn in *Deleuzism. A Metacommentary* (2000) in Anlehnung an Deleuzes *Le Bergsonism* (1966, *Bergson zur Einführung*) für die kreative Aneignung, Weiterentwicklung und Umdeutung von Deleuzes Gedanken verwendet. Spencer dreht ihn hingegen ins Negative, um eine instrumentelle Lesart von Deleuze durch eine elitäre Gruppe von ArchitektInnen zu kritisieren, die nicht über eine naive und formale Applikation einzelner philosophischer Konzepte auf die Architektur hinausgehe und sich dadurch der Agenda des Neoliberalismus ausliefere.³³ Mit neoliberal wird bei Spencer – und in der vorliegenden Arbeit – eine Denkrichtung bezeichnet, in deren Zentrum eine durch Selbstorganisation, Opportunismus und Wettbewerb erzielte ökonomische Wertsteigerung in allen gesellschaftlichen Bereichen und jedes einzelnen

30 Lahiji, Nadir (Hg.): *The Missed Encounter of Radical Philosophy with Architecture*, London u. a. 2014, S. 13; und Lahiji, Nadir: *Adventures with the Theory of the Baroque and French Philosophy*, London u. a. 2016, S. 3. In Letzterem fokussiert Lahiji auf die Lesart von Deleuzes *Le Pli* in der Architektur. Seine Analyse des Barocken bei Lacan, Deleuze, Foucault, Christine Buci-Glucksmann, Benjamin und Theodor W. Adorno versteht er als philosophischen Akt des Widerstands gegen einen pseudoradikalen Architekturdiskurs der Deleuze-Anhänger über das Barocke.

31 Lahiji 2016, S. 127.

32 Eine Lösung sieht Lahiji darin, philosophische Konzepte alleinig als Anstoß für eine politische Ideologiekritik und eine Kritik an der »götzendienlichen Rolle« architektonischer Bilder in der spätkapitalistischen Kultur zu betrachten. Er plädiert für eine Begegnung zwischen Architektur und radikaler Philosophie, wie die von Alain Badiou, Jacques Rancière, Slavoj Žižek, Eric Alliez und Peter Osborne, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy und Antonio Negri. Diese zeichnen sich durch die Verbindung von Ästhetik und Politik aus, d. h. durch eine politische Problematisierung ästhetischer Konzepte bzw. eine direkte Politisierung des Ästhetischen: Lahiji 2014, S. 202–215.

33 Spencer, Douglas: *Architectural Deleuzism. Neoliberal Space, Control and the »Univer-city«*, in: *Radical Philosophy*, Nr. 168, 2011, S. 9–21; und Spencer, Douglas: *Architectural Deleuzism II. The Possibility of Critique*, 24.03.2012: <https://terraincritical.wordpress.com/2012/03/24/architectural-deleuzism-ii-the-possibility-of-critique/> (10.07.2017).

Individuums steht.³⁴ Wie Lahiji beschäftigt sich Spencer wenig mit den 1990er Jahren und der Anyone Corporation, sondern hauptsächlich mit dem 21. Jahrhundert und ArchitektInnen wie Hadid und Schumacher, FOA sowie Reiser + Umemoto. Deren Fokus auf Netzwerke, materialimmanente Prozesse, sich selbst organisierende Systeme, Emergenz und Affekt führe, so Spencer, zur Verleugnung eines reflexiven und kritischen menschlichen Subjekts, das soziale Ziele verfolgt oder sich gegen Machtmissbrauch positioniert. Stattdessen gehe es um eine reine Affirmation des Neuen. Diese Entwicklung sei nicht nur charakteristisch für die zeitgenössische Architektur, sondern auch für andere ökonomische, politische und institutionelle Bereiche.³⁵

Anliegen dieser Arbeit ist es, darzulegen, dass sich die von Spencer analysierten antikritischen Haltungen im Architekturdiskurs um die Jahrtausendwende maßgeblich aus dem Diskurs der Anyone Corporation und der darin stattfindenden Aneignung von Deleuzes (und Guattaris) Konzepten entwickelt haben. Methodisch wird diese Aneignung mit Hilfe der Begriffe des Übersetzens und des Zur-Darstellung-Bringens konzeptualisiert.

1.1 Übersetzen

Dem deutschen Wort Übersetzung entsprechen in den romanischen Sprachen die Ableitungen des lateinischen »traducere« (zum Beispiel französisch »traduire«), das für den Akt des Überführens von einem Zustand in einen anderen steht. Das englische »translate« stammt vom Partizip II des lateinischen Verbs »transferre« ab, das den Akt des Bewegens beschreibt und eher dem Begriff des Übertragens gleichkommt. Weitere lateinische Verben, welche die Bedeutung des Übersetzens innehaben, sind »convertere« für umdrehen, »mutare« für verändern und »interpretari« für auslegen.³⁶ Sie bezeugen, dass Übersetzen als Überführung in einen anderen Zustand die Herstellung von Differenz beinhaltet. Der Übertragungsbegriff in seinem engeren Verständnis als Transfer oder Bewegung besitzt diese Bedeutung hingegen weniger.

In den Schriften von ArchitektInnen ist der Übersetzungsbegriff häufig aufzufinden. Eisenman gebraucht zum Beispiel folgende Formulierung: »Foucault's understanding of an archive as the historical record of a culture, and of an archeology as the scientific study of archival material, can be translated as architecture's anteriority and interiority.«³⁷ Wie bei Eisenman wird mit dem Übersetzen der Akt des Überführens »fremder« Konzepte in die Architektur beschrieben. Gleichzeitig verwenden ArchitektInnen die Übersetzung für die Umsetzung von Ideen in architektonische Entwürfe. Lynn definiert beispielsweise die Architektur als eine Disziplin, die vom Virtuellen ins Konkrete übersetze.³⁸ Bei der Nutzung des Übersetzungsbegriffs durch ArchitektInnen

34 Spencer, Douglas: *The Architecture of Neoliberalism. How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance*, London 2016, S. xiii.

35 Spencer, Douglas: *The New Phantasmagoria. Transcoding the Violence of Financial Capitalism*, in: Lahiji 2014, S. 83.

36 Vgl. Haßler, Gerda: Übersetzung, in: dies. / Neis, Cordula (Hg.): *Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 1, Berlin u. a. 2009, S. 1020.

37 Eisenman, Peter: *Diagram. An Original Scene of Writing*, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 28.

38 Vgl. Lynn, Greg: *Animate Form*, New York/NY 1999b, S. 40.

erfolgt jedoch selten eine Theoretisierung des Begriffes oder des Übersetzungsprozesses. Eine Ausnahme bildet der Architekturtheoretiker Mark Wigley, der sich mit Walter Benjamins und Derridas Übersetzungstheorien dagegen wehrt, dass Übersetzen zwei voneinander getrennte Bereiche und die Hierarchisierung von Original und Übersetzung impliziert. In *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt* (1993) geht er folgender Frage nach: »How then to translate deconstruction in architectural discourse?«³⁹ Wigley negiert, dass es sich um eine bloße »metaphorische Übertragung« der Dekonstruktion in die Architektur oder um eine »materielle Repräsentation einer abstrakten Idee« handele.⁴⁰ Vielmehr plädiert er für eine Übersetzung, dessen Verständnis er aus Derridas *Des tours de Babel* (1980) entnimmt, das wiederum auf Benjamins »Die Aufgabe des Übersetzers« (1923) zurückgeht.

Übersetzung, so Derrida, sei notwendig, weil erst durch sie das Original als solches konstruiert werde. Das Original gehe nicht der Übersetzung voraus, sondern werde erst durch den Akt des Übersetzens als eine Einheit präsentiert, die so nie existiert. Anstatt einer Reinheit von Signifikaten (Bezeichnetes) sehe sich der Übersetzer im Ursprungstext vielmehr einer sprachlichen Verwirrung (Babel), einem Spiel von Differenzen, multiplen Bedeutungen und intertextuellen Überschreitungen ausgesetzt. Übersetzung sei damit unmöglich, weil es erstens keine originale Bedeutung gebe und zweitens diese nicht ohne Transformationen reproduziert werden könne. Wie Benjamin ausführt, ist die Übersetzung nicht durch Äquivalenz, Ähnlichkeit und Treue mit dem sogenannten Original verbunden, sondern durch eine »Verwandschaft der Sprachen.«⁴¹ Verwandt sind sie, weil sie alle etwas bezeichnen wollen und nach dem nicht einzulösendem Ideal einer Aufhebung der Trennung von Bezeichnetem und Bezeichnenden in einer »reinen Sprache« streben.⁴² Fremd sind sie sich, weil eine jede auf eine andere, unvollständige Art zu bezeichnen versucht. Diese Unvollständigkeit bedarf der Ergänzung durch andere Sprachen und hieraus ergibt sich die Aufgabe der Übersetzenden:

»Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, [...], doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich an bilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.«⁴³

39 Wigley, Mark: *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*, Cambridge/MA 1993, S. 1.

40 Wigley, Mark: *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom*, Basel u. a. 1994, S. 17.

41 Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, Frankfurt/M 1972, S. 12f.

42 Vgl.: »Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandschaft der Sprachen darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache.« Benjamin W 1972, S. 13. In »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« (1916) führt Benjamin aus, dass mit dem Sündenfall der Mensch aus dem »paradiesischen Zustand, der nur eine Sprache kannte,« gefallen sei und in der Vielfalt verschiedener Sprachen habe sich alle Erkenntnis unendlich differenziert. Die »ewige Reinheit des Namens« sei verloren und mit den hundert Menschensprachen seien die Dinge nun »übernannt«: Benjamin, Walter: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt/M 2002, S. 67–82.

43 Benjamin W 1972, S. 18.

Die Übersetzung garantiere das »Überleben« oder das »Fortleben« des sogenannten Originals. Bei Derrida verspricht ein Übersetzungsvertrag zwischen den Sprachen dieses Überleben und sichert gleichzeitig der Übersetzung ihre Eigenständigkeit zu: »Die Übersetzung wird zum Gesetz, sie wird zur Pflicht, zum Soll und zur Schuld, zu einer Schuld freilich, von der man nicht mehr loskommt, die man nicht mehr begleichen kann.«⁴⁴ Ein Text müsse also übersetzt werden, um sich als Original zu behaupten (die Pflicht). Die unumgängliche Unvollständigkeit dieser Übersetzung (die Schuld, die man nicht mehr begleichen kann) wird akzeptiert, da beide Sprachen der Ergänzung durch andere Sprachen bedürfen. Übersetzung ist möglich, da beide Sprachen »unrein« seien und vom anderen bewohnt werden, wodurch sich zwischen den Sprachen unablässig Austauschprozesse vollziehen.

Wigley entwickelt daraus die These, dass es durchgängig eine architektonische Übersetzung von Philosophie und eine philosophische Übersetzung von Architektur gebe.⁴⁵ Sie dient ihm dazu, die Autonomie der Architektur zu behaupten und sie von Vorwürfen der Repräsentation oder materiellen Applikation von Philosophie zu befreien:

»The architectural translation of deconstruction, which appears to be the last-minute, last-gasp application, turns out to be part of the very production of deconstructive discourse from the beginning, an ongoing event organized by the terms of an ancient contract between architecture and philosophy that is inscribed within the structure of both [...].«⁴⁶

Der Rückgriff auf Derridas Übersetzungsvertrag dient letztlich dazu, die Gleichwertigkeit von Architektur und Philosophie zu beweisen. Wigleys 1986 als Dissertation eingereichte und 1993 veröffentlichte Untersuchung wird hier nicht als theoretischer Zugriff auf die Übersetzung von Deleuzes Theorien in den Architekturdiskurs, sondern als zeithistorische Quelle herangezogen. Sie erweist sich als eine Kompensationsstrategie, die Resultat von Konflikten ist, die in Übersetzungsprozessen zwischen unterschiedlichen Systemen mitschwingen. Der Konflikt läuft entlang einer theoretisch überholten Frage: Wer hat Anspruch auf die Setzung als Original und wer ist die »mindere« Übersetzung? Überholt ist sie durch Übersetzungstheorien wie die von Benjamin, der die Übersetzung als eine eigene Form charakterisiert, die dem davor dagewesenen Text in nichts nachsteht, sondern ihm sogar sein »Fortleben« ermöglicht. Dennoch bleibt die Frage unterschwellig virulent. Insbesondere die Postkolonialen Studien bewerten zwar Übersetzungsprozesse »durch ihr Aufbrechen fester Identitäten, durch ihre Kritik am Binaritätsprinzip zugunsten hybrider Vermischungen, durch ihr Re-mapping und ihre kritische Umkartierung von Zentrum und Peripherie«⁴⁷ neu. Dabei spielen allerdings stets Macht- und Abhängigkeitsbeziehungen, heterogene und konfliktreiche Diskursräume, Missverständnisse und Gegendiskurse sowie Übersetzungsblockierungen und Widerstandshandlungen eine Rolle: »[T]ranslation not merely across languages

44 Derrida, Jacques: Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege, in: Hirsch, Alfred (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion, Frankfurt/M 1997, S. 129.

45 Wigley 1994, S. 20.

46 Wigley 1993, S. 6.

47 Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2009a, S. 240.

and cultural borders but among interest groups and discourses competing for hegemony within social arenas«⁴⁸.

Dass Übersetzung »aus dem linguistisch-textlichen Paradigma herausgelöst und als eine unverzichtbare Praxis in einer Welt wechselseitiger Abhängigkeiten und Vernetzungen erkannt« wird, führt in den Kulturwissenschaften zur Ausrufung eines »Translational Turn«.⁴⁹ Übersetzen sei nicht nur eine Kulturtechnik, sondern sowohl eine Kondition globaler Austauschprozesse als auch eine analytische Kategorie, um Differenzen, Machtgefälle und Handlungsspielräume interkultureller und interdisziplinärer Phänomene aufzudecken.⁵⁰ Sie eignet sich dazu, tradierte Narrative in einzelne Schritte des (Miss-)Verstehens, Vermitteln und Wiedersetzens aufzulösen.⁵¹ Aus den Arbeiten der Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick zum »Translational Turn« werden hier drei für die Untersuchung relevante Aspekte von Übersetzungsprozessen abgeleitet: die Kontakt-, Transformations- und Konfliktzonen.⁵² Diese drei Zonen sind nicht als voneinander getrennte und chronologisch ablaufende Bereiche zu betrachten, sondern sie sind miteinander verbunden bzw. vermischt und existieren zeitgleich. Mit Zonen ist kein physischer, sondern eher ein konzeptueller Raum gemeint. Sie sind als verschiedene Schichten von Übersetzungsprozessen zu verstehen, deren Analyse vielfältige Blickwinkel auf die Übersetzungen liefert.

1.1.1 Kontaktzonen

Übersetzung impliziert, dass verschiedene Systeme zusammentreffen. In der Linguistik finden Übersetzungen zwischen unterschiedlichen Sprachen statt, beispielsweise werden Deleuze und Guattaris Schriften aus dem Französischen ins Englische übersetzt. Damit ist eine interkulturelle Migration von Texten aus französischsprachigen in englischsprachige Gebiete verbunden. Die Literaturwissenschaftlerin Mary Louis Pratt verwendet den Begriff der »contact zones« für soziale Räume, in denen verschiedene Kulturen zusammentreffen, aneinanderstoßen und miteinander kämpfen, zumeist in Kontexten stark asymmetrischer Machtverhältnisse.⁵³ Neben Kulturen bilden auch Disziplinen verschiedene Systeme, die aufeinandertreffen: »Übersetzung kann auch zum Modell für eine Disziplinenverknüpfung werden, bei der sich die Einzeldisziplinen so weit wie möglich an andere Wissenschaften anschlussfähig machen und

48 Fischer, Michael M. J. / Abedi, Mehdi: *Debating Muslims. Cultural Dialogues in Postmodernity and Tradition*, Madison 1990, S. 108. Zitiert aus: Bachmann-Medick 2009a, S. 255.

49 Bachmann-Medick 2009a, S. 238. Gleichzeitig wurde in den Translation Studies ein »Cultural Turn« ausgerufen: Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): *Translation, History and Culture*, London u.a. 1990, S. 4.

50 Vgl. Bachmann-Medick 2009a, S. 252 und 256f.

51 Vgl. Bachmann-Medick, Doris: Introduction. *The Translational Turn*, in: *Translation Studies*, Nr. 1, 2009b, S. 9.

52 Diese Kategorien kommen bei Bachmann-Medick nicht explizit vor, aber sie spricht von »Kontaktzonen« und »Konfliktzonen« sowie von »Handlungsspielräumen«: Bachmann-Medick 2009a, S. 241, 252 und 257.

53 Pratt, Mary Louis: *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession*, 1991, S. 34. Sie beschreibt Kontaktzonen wie folgt: »Along with rage, incomprehension, and pain, there were exhilarating moments of wonder and revelation, mutual understanding, and new wisdom – the joys of the contact zone.«: S. 39.

›Kontaktzonen‹ ausloten.«⁵⁴ Wichtig ist, dass diese Systeme nicht als feste Einheiten vorausgesetzt werden, denn sie sind selbst durch vielfältige Überschneidungen, Verschränkungen und Übersetzungen entstanden. Eine vermeintliche Reinheit muss also durch ein »Immer-schon-Übersetztsein« ausgetauscht werden.⁵⁵ Insofern können Kontaktzonen zwischen verschiedenen Systemen lokalisiert werden. In diesen Zonen finden die Aneignungen und konzeptuellen Transfers statt. Sie basieren auf einem gegenseitigen Verstehen oder produktiven Missverstehen sowie erkenntnistheoretischen Impulsen. Die Architekturtheorie ist eine traditionelle Kontaktzone zwischen der architektonischen und der philosophischen Disziplin, was sich an der schwierigen Abgrenzung der Architekturtheorie von der Architekturphilosophie ablesen lässt (siehe 2.1.3).

1.1.2 Transformationszonen

Neben den Kontaktzonen besitzen die verschiedenen Systeme Handlungsspielräume, in denen wechselseitige Umdeutungen entstehen. Durch Übersetzungen ereignen sich Transformationen sowohl im originalen als auch im neuen Kontext. Konzepte, die in ein anderes System eindringen, bleiben nicht intakt, sondern werden im jeweiligen Kontext neu gefasst und anders formuliert, wobei deren Bedeutungsverschiebung wieder in den ursprünglichen Kontext zurückwirkt. Vor allem repetitive Übersetzungen führen zu nachhaltigen Verzerrungen und unscharfen Begrifflichkeiten. Eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielen der diskursive Kontext und die Intention des Übersetzenden, die entscheidend auf die Stoßrichtung der Übersetzung Einfluss nehmen. Die Übersetzung von Texten gehe, so Bachmann-Medick, über Wörter und Begriffe hinaus: »Erst deren Einbindung in fremde Denkformen, in kulturelle Symbolisierungsweisen und andersartige soziale ›Konzepte‹ führt die Komplexität kultureller Übersetzungszusammenhänge vor Augen.«⁵⁶ Insbesondere spielen hinsichtlich der Transformationen Übersetzungserwartungen eine Rolle, wie Fremdheitsentwürfe oder stereotype und exotisierende Vorstellungen vom Anderen.

Wichtig für die Transformationszonen ist eine gewisse Elastizität, die, so die Literaturwissenschaftlerin Mieke Bal, darin besteht, dass die zu übersetzenden Konzepte polysemantisch und damit dehnbar sind, zugleich aber auch eine unzerstörbare Stabilität besitzen. Daher gehe es eher um eine bedeutsame, als um eine korrekte Verwendung, die durchaus auch zu einer produktiven Konfusion führen könne.⁵⁷ Hier siedelt sich nun eine Produktivität des Missverstehens an, wie sie vor allem in der Hermeneutik des *Neuen Testaments*, beispielsweise bei Friedrich Schleiermacher, stark gemacht wird. Der Architekturhistoriker Antoine Picon greift das Konzept in »Architektur und Wissenschaft: Wissenschaftliche Exaktheit oder produktives Missverständnis?« (2008) für die Übersetzung wissenschaftlicher Konzepte in den Architekturdiskurs auf. In diesem Sinne muss eine Bedeutungsverschiebung nicht unbedingt

54 Bachmann-Medick 2009a, S. 257.

55 Vgl.: »Jede der Sprachen, zwischen denen übersetzt, über-gesetzt werden soll, ist bereits eine von Übersetzung tief gezeichnete Sprache«: Haverkamp, Anselm: Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen, Frankfurt/M 1997, S. 9.

56 Bachmann-Medick 2009a, S. 243.

57 Bal 2002, S. 11 und 14.

angeklagt werden, denn sie kann besonders in kreativen Bereichen zur Entstehung von etwas potenziell Produktivem führen (siehe 4.2.1). Die Differenz als produktive Kraft der Übersetzung erscheint auch bei Benjamin, der die Kategorien der Äquivalenz und Treue, die klassische Übersetzungstheorien, wie die von Friedrich Schlegel und Arthur Schopenhauer, betonen, ad acta legt. Die Schriftsteller Rainer Schulte und John Biguenet legen dar, dass vor der Wende zu einem textgetreuen Übersetzen ab Mitte des 18. Jahrhunderts der Umgang mit dem ›fremden‹ Text weniger respektvoll war und Übersetzung vor allem als Bereicherung der eigenen Sprache verstanden wurde:

»Thus, the translators in both the Roman Empire and the Renaissance considered the act of translation a rigorous exploitation of the original in order to enhance the linguistic and aesthetic dimensions of their own language. Whether a translation distorted the meanings inherent in the original text was of minor concern to the translator.«⁵⁸

Insbesondere bei kulturellen Übersetzungen betont auch Bachmann-Medick »Praktiken expliziter Nicht-Äquivalenz«⁵⁹. Folglich ist die Korrektheit oder Falschheit architektonischer Übersetzungen von Deleuze und Guattaris Theorien von minderer Bedeutung. Interessanter sind hingegen die Intentionen und Strategien der Übersetzung sowie die dabei entstehenden Transformationen, die vom Kontext, d. h. den Praktiken und Medien der Architektur, abhängig sind.

1.1.3 Konfliktzonen

Übersetzungsprozesse sind mit unausgeglichene Machtverhältnissen verbunden. So schreibt beispielsweise die Kulturwissenschaftlerin Gudrun Rath: »Die Durchlässigkeit eines kulturellen Systems für kulturelle Äußerungen eines anderen Systems hängt dabei von seiner Position in Bezug auf andere Kulturen und den damit verbundenen gesellschaftlichen Imaginarien von der ›Superiorität‹ und ›Inferiorität‹ der betreffenden Systeme ab.«⁶⁰ Neben dem Beispiel des ›reinen Originals‹ und der ›unreinen Übersetzung‹, kann hier auch das Machtgefälle zwischen der dominanten, westlichen Kultur und der vermeintlich ›unterlegenen‹, kolonialisierten Kultur genannt werden. Übersetzen bedeutet den Einfall des Dominanten in das ›Mindere‹, aber ebenso das ›Mindere‹ in das Dominante, denn die Übersetzung könne, so der Theoretiker des Postkolonialismus Homi K. Bhabha, im kolonialen Kontext subversiv sein, indem sie das Original aushöhlt, verhöhnt und seine Autorität untergräbt.⁶¹ Mit Übersetzung ist also sowohl eine Selbstermächtigung als auch eine Kontamination verbunden. Der klassisch platonischen Auffassung vom idealen Original und dem ungenügenden Abbild entsprechend, ›verunreinigt‹ die mangelhafte Übersetzung das Originalwerk. In diesem Sinne mangelt es im Architekturdiskurs nicht an Vorwürfen, dass die ArchitektInnen Deleuze missverstanden, ihn gar nie gelesen, ihn falsch übertragen und dabei entpolitisiert und von seinen sozialen Idealen entfernt hätten – dass sie demnach

58 Schulte, Rainer / Biguenet, John (Hg.): *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago/IL u. a. 1992, S. 2.

59 Bachmann-Medick 2009a, S. 264.

60 Rath, Gudrun: *Zwischenzonen. Theorien und Fiktionen des Übersetzens*, Wien u. a. 2013, S. 22.

61 Vgl. ebd., S. 29; und Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 333–343.

Deleuze und Guattaris Theorien ›verunreinigt‹ haben.⁶² Burns beschreibt, wie nicht nur der sogenannten »Yale School« – eine durch Derrida stark beeinflusste Gruppe an Literaturtheoretikern an der Yale University, darunter Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman und partiell Harold Bloom – eine Entpolitisierung von Derrida vorgeworfen wurde, sondern auch dem Architekturdiskurs: »[D]ebates and remarks on the architectural ›mistranslations‹ of Derrida emerged within a few short years of the intense formal interchange period in architectural deconstruction (1984–1988).«⁶³ Sie betitelt dieses Phänomen ganz richtig als ein Übersetzungsproblem. Die Vorwürfe der ›Verunreinigung‹ schüren die Angst einer möglichen Minderwertigkeit der Übersetzungen zum Übersetzten, der Architektur zur Philosophie, die wiederum Kompensations- und Abwehrstrategien auf Seiten der ArchitektInnen provoziert. In Übersetzungsprozessen kommt es zu dem Dilemma, dass zwar das Verbindende gesucht und angeeignet wird, aber gleichzeitig das spezifisch Eigene geschützt werden will.⁶⁴ So schreibt der Architekt und Architekturkritiker Jeffrey Kipnis in der »Folding in Architecture«-Ausgabe Folgendes:

»However provocative or invaluable as resources these studies in philosophy or science are, it must be said that neither provide the impetus for a New Architecture, nor the particulars of its terms and conditions. Rather, these have grown entirely out of architectural projects and developments within the discipline of architecture itself [...].«⁶⁵

Im Angesicht der architektonischen Übersetzung von Deleuzes Philosophie wird stets versucht, die Autonomie der Architektur gegenüber der Philosophie zu behaupten. Diese Annäherungsprozesse bei gleichzeitigem Abgrenzungsbestreben bestimmen die zahlreichen Kontroversen auf den Konferenzen der Anyone Corporation (siehe 4.3).

Neben den Kontakt-, Transformations- und Konfliktzonen müssen Übersetzungen immer auch als Inszenierungen begriffen werden. Dies ist vor allem für die Medienwirksamkeit von Übersetzungsprozessen zwischen Philosophie und Architektur von besonderer Relevanz. Dabei spielen Institutionen und diskursive Umfelder – hier die Anyone Corporation und ihre Aktivitäten – eine zentrale Rolle, denn sie bilden die Bühne, auf der die Übersetzungen aufgeführt werden. Übersetzen besitzt demgemäß Gemeinsamkeiten mit dem Erzählen, denn bei beiden werden Narrative gebildet, die zu Kanonisierungsprozessen beitragen.⁶⁶ Die in Übersetzungen erzeugten Ähnlichkeiten und Transformationen werden oftmals durch visuelle und performative Praktiken vermittelt. Die Übersetzungsinszenierung ist somit nicht allein an verbale oder geschriebene Sprache gebunden, die sich in Form von Fußnoten und Anmerkungen, Benennungen von AutorInnen, der Verwendung spezifischer Terminologie sowie Intertextualität oder Paratextualität zeigt.⁶⁷ Sondern sie macht auch Gebrauch von Bildern, in denen das Übersetzte zur Darstellung gebracht wird. Entscheidend ist hierbei stets

62 Vgl. zum Beispiel Lambert, Gregg: *Who's Afraid of Deleuze and Guattari?*, London 2006, S. 1–12.

63 Burns 2010, S. 249.

64 Vgl. Bachmann-Medick 2009a, S. 256.

65 Kipnis, Jeffrey: *Towards a New Architecture*, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 42.

66 Vgl. Rath 2013, S. 13 und 23.

67 Vgl. Bachmann-Medick 2009b, S. 11.

das Sichtbarmachen der Übersetzung selbst. Es ist hauptsächlich der ökonomischen Abhängigkeit der ArchitektInnen von der Nachfrage geschuldet, dass die Sicherung einer fortlaufenden Medienpräsenz an Bedeutung zunimmt.⁶⁸ Vor dem Hintergrund einer Ökonomie der Aufmerksamkeit⁶⁹ gilt es zu fragen, ob die Übersetzungen von zu jener Zeit breit diskutierten PhilosophInnen, wie Deleuze und Guattari es in den 1980er und 1990er Jahren waren, als eine Inszenierung der Theorie selbst gelesen werden müssen: Wird nicht einfach nur übersetzt, sondern die Übersetzung philosophischer Theorie in Architektur vor allem inszeniert? Diesbezüglich ist es besonders interessant, die Präsentation der Übersetzung in den einzelnen architektonischen Medien zu betrachten, denn sie findet nicht im Stillen statt, sondern wird immer wieder in den Texten betont und ist auch im Bildlichen ablesbar.

Der Übersetzungsbegriff wird schließlich nicht als Metapher verwendet, sondern an sprachliches Übersetzen – vom Französischen ins Englische –, an die kulturelle Praxis – Praktiken des Aneignens, Transformierens, Widersetzens und Inszenierens – sowie an den Kontext – gesellschaftliche, ökonomische und disziplinäre Macht- und Prestigeverhältnisse – rückgebunden. Für den Architekturdiskurs, in dem der Vorwurf des Falschverstehens von Deleuze und Guattari aufgeworfen und die Autonomie der Architektur verhandelt wird, empfiehlt sich der Übersetzungsbegriff mit seinem Fokus auf die Produktion von Differenz, ›Verunreinigungen‹ und damit verbundene Aushandlungsprozesse.

1.2 Zur-Darstellung-Bringen

Die Migration von Deleuzes (und Guattaris) Philosophie in die Architektur bleibt nicht auf rein textlicher Ebene, sondern beinhaltet auch die Übersetzung in Zeichnungen und Modelle architektonischer Entwürfe. Der Linguist Roman Jakobson unterscheidet in »On Linguistic Aspects of Translation« (1959) zwischen drei Formen der Übersetzung: »rewording« als intralinguale, »translation proper« als interlinguale und »transmutation« als intersemiotische Übersetzung.⁷⁰ Letztere bedeute eine Umwandlung von Sprache in nicht verbale Zeichen, wobei von Interesse ist, in welchem Verhältnis beide zueinander stehen. Für Ähnlichkeits- und Entsprechungsverhältnisse existieren verschiedene Begriffe wie Abbild, Mimesis, Repräsentation und Darstellung, wobei nur letzterer für die Verbildlichung philosophischer Konzepte infrage kommt.

Abbildtheorien liegt zumeist eine platonische Konzeption zugrunde, bei der ein unabhängiges Sein außerhalb des erkennenden Subjekts angenommen wird. Die Erkenntnis erfolgt aufgrund von Ähnlichkeit zwischen Abbild und originalem Bild bzw. der Idee. Mit der Ideenlehre entfaltet Platon eine Abbildtheorie in drei Stufen: Wahhaftes Sein komme allein den Ideen zu. Der Handwerker erschaffe einen Gegenstand,

68 Vgl.: »The dependence of architects on being selected for work should not be underestimated. Inevitably, our strategies, our formulations, and the ways in which our interest evolve are related to this dependence.« Berkel, Ben van / Bos, Caroline (1998b): Diagrams – Interactive Instruments in Operation, in: ANY, Nr. 23, 1998, S. 19.

69 Siehe Franck, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München 1998.

70 Jakobson, Roman: On Linguistic Aspects of Translation, in: Brower, Reuben A. (Hg.): On Translation, Cambridge/MA 1959, S. 233.

dem kein Sein zustehe, da er lediglich ein Abbild der Idee des Gegenstandes sei. Der Maler dieses Gegenstandes stelle schließlich bloß ein Trugbild des Abbildes her. Als reines Scheingebilde stehe das Gemälde um zwei Stufen vom Seienden und der Wahrheit entfernt. Platon verwendet für dieses Abbildverhältnis, das auf Ähnlichkeit zwischen Idee und Gegenstand sowie zwischen Gegenstand und Trugbild basiert, den griechischen Begriff der Mimesis (»μίμησις«). Diese tritt im Sinne der Herstellung von Schein und damit als eine schwer kalkulierbare Macht hervor: Sie täusche, sie fingiere und sie verführe durch einen sinnlich überwältigenden Einsatz.⁷¹ Mit der Vorstellung einer »wahren« Idee und einem potenziell täuschenden Bild enthält der Abbildbegriff eine normative Bedeutung, weswegen er für die Übersetzung philosophischer Konzepte in die Bildlichkeit architektonischer Entwürfe ungeeignet ist. Er bleibt stets an eine vorhergehende Wirklichkeit, »der essentielle Vollständigkeit und/oder exemplarische Verbindlichkeit ideologisch zugeordnet ist«⁷², gebunden.

Mimesis wird also in Platons Ideenlehre als Herstellung von Trugbildern definiert, die Menschen irreleiten und verführen können. Dieses Verständnis der Mimesis wird im Laufe der Geschichte insbesondere durch die Übersetzung mit dem lateinischen »imitatio« und dem deutschen Begriff der Nachahmung fortgeschrieben. In dieser Bedeutung wird von einem Original und einem »unreinen« Abbild ausgegangen, d.h. die Nachahmung wird in Bezug auf ihre Treue zum Original, zu einer vorangehenden Wahrheit oder zu einem Vorbildlichen Werk im Sinne eines Kanons bewertet.⁷³ Mit dem Geniekult des 18. Jahrhunderts und den daran anschließenden modernen Bewegungen erfährt das Verständnis der Mimesis als Nachahmung eine Abwertung zu Gunsten der Vorstellung vom »schaffenden Menschen«. Dabei wird angemerkt, dass auch Nachahmung nicht eine differenzlose Kopie meint, so betont Johann E. Schlegel 1745, »daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse«⁷⁴. Ähnlich formuliert es Ernst Cassirer knapp 180 Jahre später:

»Die μίμησις [Mimesis] gehört [...] bereits dem Gebiet der ποίησις [Poiesis], der schaffenden und gestaltenden Tätigkeit, an. Es handelt sich in ihr nicht mehr um die bloße Wiederholung eines äußerlich Gegebenen, sondern um einen freien geistigen Entwurf: das scheinbare »Nachbilden« hat in Wahrheit ein inneres »Vorbilden« zur Voraussetzung. [...] Damit aber befindet sich die Nachahmung selbst bereits auf dem Weg zur *Darstellung*, in welcher die Objekte nicht mehr einfach in ihrer fertigen Bildung

71 Hier wird Platons Verständnis der Mimesis im 10. Buch der *Politeia* wiedergegeben. In anderen Werken versteht Platon Mimesis durchaus verschieden. Die Ausführungen zur Mimesis sind bereits publiziert in Engelberg-Dočkal, Eva von / Krajewski, Markus / Lausch, Frederike: *Mimetische Praktiken in der neueren Architektur. Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung*, Heidelberg 2017, S. 10. Sie stammen von der Autorin.

72 Schlenstedt, Dieter: *Darstellung*, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart u. a. 2000, S. 831.

73 Aristoteles unterscheidet in der *Poetik* zwischen der mimetischen Darstellung von etwas, so wie es ist, so wie man sagt, es sei, oder so wie es sein sollte: Aristoteles: *Poetik* 25, 1460b8–12.

74 Schlegel, Johann E.: *Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse* [1745], in: ders.: *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, Heilbronn 1887, S. 96–105.

hingenommen, sondern in der sie vom Bewußtsein nach ihren konstitutiven Grundzügen aufgebaut werden.«⁷⁵

Bei Cassirer klingt das vorplatonische Verständnis der Mimesis an. Forschungen des Altphilologen Hermann Koller zeigen, dass ihre ursprüngliche Bedeutung dem Begriff der Darstellung entspricht: Vormalis bezeichnete Mimesis, so Koller, das Vermögen, mit dem Körper durch Tanz, Musik, Rhythmus und erzählendes Wort etwas zur Darstellung zu bringen. Der Begriff stamme von der tänzerisch-musikalischen Darstellung des Mimos (»μίμος«), des Akteurs eines dionysischen Kultdramas, ab.⁷⁶ Anstatt einer intentionalen Herstellung von Ähnlichkeit in Form eines Abbilds, geht es vielmehr um ein Zur-Schau-Stellen, verbunden mit Prozessen des Anähneln oder Anverwandeln an Geschehnisse oder Personen und des Zum-Ausdruck-Bringens von Gefühlen. Koller schlägt deswegen vor, Mimesis gleichermaßen als Nachahmung, Darstellung und Ausdruck zu charakterisieren. Dennoch erweist sich der Mimesisbegriff als ungeeignet, da er im Laufe der Geschichte auf Nachahmung und Imitation verengt wurde und in dieser Bedeutung sowohl von Deleuze und Guattari als auch von den an der Anyone Corporation Beteiligten abgelehnt wird.

Der Begriff der Darstellung wird hingegen kaum mit Nachahmung und Imitation assoziiert. Darstellen vereint vielmehr die Begriffe der Repräsentation (»repraesentatio«) und der Zurschaustellung (»exhibitio«). Bisweilen wird Mimesis auch mit Repräsentation übersetzt, so lässt sich in den lateinischen Übersetzungen der Schriften von Platon und Aristoteles sowohl »imitatio« als auch »repraesentatio« finden, sodass sich die Begriffe Mimesis, Imitation und Repräsentation im Laufe der Rezeptionsgeschichte beider Autoren miteinander vermischen.⁷⁷ Doch der Repräsentationsbegriff verweist etymologisch eher auf ein Wieder-Präsent-Machen bzw. Vergegenwärtigen von etwas Abwesendem. In dieser Bedeutung nimmt die Repräsentation die Rolle der Stellvertretung ein: Etwas Präsenes steht für etwas Abwesendes, wobei dieses Entsprechungsverhältnis abhängig ist von Person, Zeit, Kultur, historisch veränderlichen Bedingungen der Wahrnehmung und des eingesetzten Mediums.⁷⁸ Derart erweist sich die Repräsentation als Äquivalent zum Zeichenbegriff. Es handelt sich also weniger um eine Ähnlichkeitserzeugung, sondern um ein Verweisen, d.h. die Verbindung zwischen Repräsentation und Repräsentiertem ist vor allem sinnfällig und nicht unbedingt augenfällig. Sie kann zu Beginn arbiträr sein und wird dann durch Konvention gefestigt. Insofern sind auch Symbole als rein konventionelle Zeichen im Sinne Charles Sanders Peirce sowie Allegorien als tradierte bildhafte Darstellungen abstrakter Sachverhalte Repräsentationen. Insbesondere im 20. Jahrhundert wird der Repräsentationsbegriff in keiner eindeutigen Bedeutung verwendet. Oftmals tritt er in der Negation im Zuge der Ausrufung einer »Krise der Repräsentation« auf. Deleuze spricht in *Différence et répétition* von einer Herrschaft der Identität und der Repräsentation

75 Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 1, Berlin 1923, S. 129. Zitiert aus: Schlenstedt 2000, S. 834. Herv. i. O.

76 Koller, Hermann: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954, S. 119f.

77 Vgl. Eusterschulte, Anne: Mimesis. Nachahmung der Natur, in: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1236 und 1259ff.

78 Werber, Niels: Repräsentation/repräsentativ, in: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5, Stuttgart u. a. 2003, S. 264–266 und 281.

über die Differenz. Repräsentation begreift er als Modell-Abbild-Relation, die durch vier Aspekte charakterisiert ist: die Identität des Begriffs (Modell und Abbild werden durch denselben Begriff beschrieben), der Gegensatz im Prädikat (das Modell könne dreidimensional sein, während das Abbild zweidimensional sei), die Analogie im Urteil (Modell und Abbild können gleichermaßen schön sein) und die Ähnlichkeit in der Wahrnehmung (das Modell ist im Abbild und das Abbild im Modell erkennbar).⁷⁹ Hier wird der Repräsentationsbegriff nicht als Vergegenwärtigung gebraucht, sondern dem Abbild angenähert.

Die vorplatonische Bedeutung der Mimesis und das Verständnis von Repräsentation als Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem unter spezifischen Bedingungen werden heute hauptsächlich durch den Begriff der Darstellung abgedeckt. Bereits im 18. Jahrhundert kritisieren Johann G. Herder, Friedrich G. Klopstock und Gottfried A. Bürger die Übersetzung von »μίμησις« mit »imitatio« und Nachahmung und schlagen stattdessen den Begriff der Darstellung vor.⁸⁰ Dieser beinhaltet neben der Repräsentation auch die Bedeutung der Zurschaustellung, so definiert der Literaturwissenschaftler Dieter Schlenstedt die Darstellung als »Prozesse und Produkte, durch die etwas gezeigt, vor Augen, Ohren oder die innere Anschauung gebracht, überhaupt: der Wahrnehmung unterbreitet wird mit dem Ziel, Gefühle, Reflexionen, vielleicht Handlungen auszulösen.«⁸¹ Er bestimmt weiterhin vier Charakteristika der Darstellung: Erstens vollziehe sie sich in Medien und sei damit abhängig von gebrauchten Zeichensätzen; zweitens folge sie historischen Auffassungsweisen, d. h. bestimmten Anschauungs-, Vorstellungs- und Denkformen; drittens bediene sie sich verschiedener Zeichen, die auf Ähnlichkeit, Konvention oder Kausalität basieren können; und viertens sei ihre Bedeutung verschieden interpretierbar.

Etymologisch bedeutet die Verbindung von »dar« und »stellen«, ein Ding an einem Ort zum Stehen zu bringen, um es zu zeigen. Der Bezug auf einen materiellen Gegenstand wird im Laufe der Geschichte durch metaphorische Verschiebungen auf Immaterielles erweitert. Im 18. Jahrhundert wird Darstellung, vor allem bei Johann G. Sulzer und Gotthold E. Lessing, auf rhetorische Kategorien rückbezogen: Während mit »inventio« die Erfindung und Sammlung des Stoffes bezeichnet werde, deute »elocutio« auf die stilistische Ausgestaltung und damit auf die Darstellung des Stoffes hin. Letzteres sei das eigentliche Werk der künstlerisch Schaffenden. Mit dem Verlangen nach Anschaulichkeit in der Rhetorik – denn Wahres soll nicht nur ausgesprochen, sondern vor Augen geführt werden – wird die Forderung verbunden, dass die Darstellung möglichst lebendig sein solle, als ob das Dargestellte tatsächlich präsent sei.⁸² Immanuel Kant verwendet schließlich in *Kritik der Urteilskraft* (1790) den Darstellungsbegriff im Sinne von »exhibitio« für das Vermögen, einem Begriff die korrespondierende Anschauung beizufügen.⁸³ Damit manifestiert sich Darstellung

79 Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung, München 1992, S. 51f. und 179f.

80 Vgl. Schlenstedt 2000, S. 845, 848 und 861. Siehe auch die Mimesis als literarische Wirklichkeitsdarstellung bei Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946.

81 Schlenstedt, Dieter: Darstellung, in: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag, Stuttgart u. a. 2006, S. 73.

82 Vgl. Schlenstedt 2000, S. 842, 852f. und 866.

83 Kant: KU, AA 05: 192.31–34.

sowohl in Bezug auf Materielles als auch Immaterielles, so wird der Begriff im *Deutschen Wörterbuch* (1860) als »die art und weise, wie etwas geistiges oder körperliches aufgefasst und zur anschauung gebracht wird, auch das gegebene bild selbst«,⁸⁴ definiert. Es geht bei der Darstellung also auch darum, ein Konzept zur sinnlichen und ästhetischen Anschauung zu bringen, d.h. um einen Prozess der Veranschaulichung, bei der das Konzept in der Darstellung wiedererkannt wird. Während die Vorstellung von außen nach innen agiert, da das Wahrgenommene in Form eines inneren Bildes erscheint, so erfolgt die Darstellung von innen nach außen, indem ein Gedanke in äußerlich Wahrnehmbares verwandelt wird: »Nichtgesehenes wird sichtbar, Nichtgehörtes hörbar, Sprachloses sprechbar«⁸⁵. Im 20. Jahrhundert wird auch das Konzept der Darstellung attackiert, einerseits durch die Betonung des Nicht-Darstellbaren bei Adorno und Lyotard, andererseits indem sie durch das Konzept des Hinstellens als Präsentation im Zuge der Debatten um Kunst als »Objet trouvé« ersetzt wird.⁸⁶

Der Begriff des Zur-Darstellung-Bringens ist für die Übersetzung philosophischer Konzepte in die Bildlichkeit architektonischer Entwürfe am geeignetsten. Das Veranschaulichen entspricht einem Verbildlichen, wobei ein Bild als ein visuell wahrnehmbares Objekt begriffen wird, das Teil eines Zeichensystems ist und als Bild verstanden wird. Darstellen als Verbildlichen nähert sich an das Verständnis von Mimesis in Gunter Gebauers und Christoph Wulfs Publikation *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft* (1992) an. Sie definieren Mimesis als »die in einer symbolischen Welt objektivierte Antwort eines Subjekts, das sich an der Welt von Anderen orientiert«⁸⁷. Die Bezugnahme auf andere Welten und die Neuinterpretation in einer symbolischen Welt ziele auf Einwirkung, Aneignung, Veränderung und Wiederholung ab. Da dabei Bilder, Korrespondenzen, Widerspiegelungen und Ähnlichkeiten generiert werden, nennen Gebauer und Wulf die Mimesis auch die »Fähigkeit der Bilderzeugung«.⁸⁸ Determiniert wird sie durch den kulturell-symbolischen Rahmen, die verfügbaren Medien und durch Institutionen, die auf die Produktion der Bilder Macht ausüben.⁸⁹ Wird Architektur als eine symbolische Welt begriffen, die auf eine andere Welt antwortet, so liefert die Diskussion über die jeweiligen Determinanten, unter deren Einfluss sich die ArchitektInnen in den 1990er Jahren auf Deleuze und Guattaris Theorien beziehen, einen Rahmen für deren Analyse. Demzufolge werden die Übersetzungs- und Darstellungsprozesse in ihren architekturgeschichtlichen Kontext gestellt, mit einer medientheoretischen Perspektive verschränkt und im Kontext von Institutionen und Netzwerken – der Anyone Corporation – betrachtet. Dies wirft folgende Fragen auf: Wie werden Deleuze und Guattaris Theorien in die US-amerikanische Architektur der 1990er Jahre übersetzt? Was geschieht in der Übersetzung eines Konzepts von einer Disziplin in eine andere und von einem Medium in ein anderes? Welche Darstellungsweisen und Bilder kommen dabei zum Einsatz?

84 Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. II, Leipzig 1860, Sp. 792.

85 Metscher, Thomas (Hg.): Mimesis und Ausdruck, Köln 1999, S. 76f. Zitiert aus: Schlenstedt 2000, S. 843.

86 Vgl. Schlenstedt 2000, S. 868–873.

87 Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 431.

88 Ebd., S. 61.

89 Ebd., S. 18ff.

1.3 Inhaltlicher Überblick

Der Aufbau dieser Publikation folgt dem herausgearbeiteten Übersetzungsmodell. Der Hauptteil beginnt mit den Kontaktzonen (Kapitel 2) und beleuchtet die Kontaktaufnahme zwischen Architektur und Deleuzes (und Guattaris) Philosophie. Dabei wird die Aufmerksamkeit auf den institutionellen Rahmen und die Vermittlungspersonen des Übersetzungsprozesses gerichtet. Anschließend setzt mit den Transformationszonen (Kapitel 3) die Analyse der Publikationen der Anyone Corporation hinsichtlich der Verwendung von Konzepten aus Deleuzes (und Guattaris) Schriften ein (3.1). Dieser Abschnitt ist in drei Themenbereiche untergliedert: Raum und Zeit (3.1.1), Subjekt und Objekt (3.1.2) sowie Maschine und Technologie (3.1.3). Der zweite Teil der Transformationszonen greift das Zur-Darstellung-Bringen theoretischer Konzepte in Form von architektonischen Entwürfen auf (3.2). Der Hauptteil endet mit den Konfliktzonen (Kapitel 4) und behandelt die Vorwürfe und Legitimationsstrategien, die im Zuge der Übersetzungen auftauchen. Des Weiteren werden die innerhalb der Anyone Corporation geführten Debatten über das Verhältnis von Philosophie und Architektur nachgezeichnet und analysiert. Im Fazit werden die Inszenierungen der Übersetzungen von Deleuzes (und Guattaris) Theorien in die Architektur der 1990er Jahre zusammengefasst und ihr Einfluss auf die antikritischen Architekturbewegungen Anfang des 21. Jahrhunderts wird in den Blick genommen.

2. KONTAKTZONEN: Deleuze (und Guattari) und Architektur

Jede Übersetzung bedarf Kontaktzonen zwischen dem Übersetzten und der Übersetzung. Wie diese im Konkreten aussehen, ist Inhalt dieses Kapitels. Dabei stellen sich folgende Fragen: Wie entsteht der Kontakt zwischen der Philosophie Deleuzes (und Guattaris) und dem US-amerikanischen Architekturdiskurs der 1990er Jahre? Welche institutionellen Rahmen und Vermittlungspersonen braucht diese Übersetzung? Das Konzept der Kontaktzonen setzt voraus, dass zwei Bereiche, zwischen denen übersetzt wird, sich bereits überschneiden und gegenseitige Übersetzungen besitzen. Dieser Idee des »Immer-schon-Übersetztseins« widmet sich das erste Unterkapitel (2.1). Im Mittelpunkt stehen die Beschäftigung mit dem Raum und die Rolle der Architektur in der Philosophie von Deleuze (und Guattari) sowie die Stellung der Philosophie innerhalb des Architekturdiskurses. Im zweiten Unterkapitel (2.2) werden die Übersetzungswege und die Kontaktaufnahme zwischen dem US-amerikanischen Architekturdiskurs und den Schriften Deleuzes (und Guattaris) skizziert, wobei die Rezeption in US-amerikanischen, akademischen Kreisen in den 1970er und 1980er Jahren als Verbindungsglied auftritt. Die Untersuchung der Organisation und der Aktivitäten der Anyone Corporation nimmt das dritte Unterkapitel (2.3) ein. Diese Vereinigung von ArchitektInnen und TheoretikerInnen bildet die Bühne bzw. den institutionellen Rahmen der Übersetzungsprozesse. Mit dem Philosophen John Rajchman wird im vierten Unterkapitel (2.4) einer der maßgeblichen Vermittler der Verbindung von Deleuzes Philosophie und des Architekturdiskurses in den Fokus genommen.

2.1 Das Immer-schon-Übersetztsein

2.1.1 Philosophie und Nicht-Philosophie

»Pop-Philosophie« ist Deleuzes Wunschtraum. Er beinhaltet die Verbindung von Philosophie und Popkultur, die beide als gleichberechtigte Produkte der Gesellschaft verstanden werden. So wie die Popmusik soll die Pop-Philosophie unmittelbar ein Publikum ohne philosophisches Vorwissen berühren und sich in alle Bereiche der Populärkultur ausbreiten. Möglicherweise auftauchende Verständnisprobleme erweisen

sich dabei, so Deleuze, keineswegs als ein Hindernis.¹ Im Zuge des Weiterlesens werden wieder Konzepte auftauchen, mit denen etwas anzufangen sei, die weitergedacht bzw. fruchtbar gemacht werden können und in neue kulturelle Werke münden. Bereits in *Rhizome* erklären Deleuze und Guattari, dass man nicht fragen soll, was ein Buch bedeutet, sondern »womit es funktioniert, in Verbindung mit was es Intensitäten eindringen läßt oder nicht, in welche Mannigfaltigkeiten es seine eigene einführt und verwandelt«². Sie propagieren folglich eine Lektüre der Intensität, die sich von einer Ethik des Verstehens entbindet: »Findet die Stellen in einem Buch, mit denen ihr etwas anfangen könnt [...] Ja, nehmt was ihr wollt!«³

Die Idee der Pop-Philosophie erklärt die jahrzehntelange Rezeption von Deleuze und Guattaris Schriften in verschiedenen kulturellen Bereichen, vor allem im Tanz und in der Kunst.⁴ Die Bücher von Deleuze und Guattari erweisen sich trotz ihrer Komplexität und Informationsdichte als eine leicht zugängliche Bricolage philosophischer und nicht-philosophischer Referenzen. Die Fülle an neuartigen und bisweilen unscharf gebrauchten Begrifflichkeiten und das Übernehmen von Terminologie aus anderen Wissenschaften charakterisieren ihre Werke. Es häufen sich darin biologische Beispiele, Verweise auf die Beat-Literatur oder Huldigungen an Spielfilme. Darauf bezugnehmend schreiben die niederländischen ArchitektInnen Ben van Berkel und Caroline Bos von UN-Studio Folgendes:

»Deleuze helps us understand ideas by giving examples, thousands of them, so that our minds continuously swing back and forth between the abstract and the real. Architecture, similarly oscillates between the world of ideas and the physical world, thus his writings seem to hold a highly specific meaning for architecture.«⁵

Die Anknüpfungsfähigkeit der Architektur an die Philosophie von Deleuze (und Guattari) basiert also auf dem Reichtum an Beispielen in ihren Schriften. In *French Theory in America* beschreiben der Kulturtheoretiker und Herausgeber Sylvère Lotringer und der Historiker Sande Cohen Deleuze und Guattaris *L'Anti-Œdipe* als eine experimentelle Mischung aus Theorie, Philosophie, Sozialwissenschaft und schneidender Polemik.⁶ Die starke Faszination, die bisweilen zum Kult anwächst, könne, so Lotringer, durch den radikal spekulativen Stil der beiden Denker erklärt werden,

1 Vgl.: »Und man kann gewiss nicht sagen, daß der *Anti-Œdipe* ohne Wissensapparat auskommt: er ist noch recht akademisch, recht vernünftig und ist nicht die erträumte Pop-Philosophie oder Pop-Analyse. Aber frappiert hat mich folgendes: dieses Buch finden vor allem diejenigen schwierig, die am meisten Bildung haben, vor allem psychoanalytische Bildung. [...] Während diejenigen, die nur wenig wissen, die nicht von der Psychoanalyse verdorben sind, weniger Probleme damit haben und das, was sie nicht verstehen, unbekümmert beiseite lassen.«, Deleuze, Gilles: Brief an einen strengen Kritiker, in: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/M 1993, S. 17f. Orig.: Deleuze, Gilles: *Lettre à un critique sévère*, in: *Pourparlers*, Paris 1990, S. 16f.

2 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S. 13. Orig.: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980, S. 10.

3 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin 1977, S. 40f.

4 Siehe hier vor allem den Tänzer und Choreograph Xavier Le Roy und den Künstler Olafur Eliasson.

5 Berkel, Ben van / Bos, Caroline (1998a): *Diagram Work*, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 20.

6 Lotringer, Sylvère / Cohen, Sande: *French Theory in America*, New York/NY u.a. 2001, S. 3.

die mit Vorliebe »krude Hypothesen« aufstellen und Konzepte aus verschiedenen Blickwinkeln problematisieren: »French theory has something to do with science fiction«⁷. Ähnlich formuliert es der US-amerikanische Literaturkritiker Fredric Jameson, wenn er 1979 über *L'Anti-Œdipe* schreibt: »[T]his provocative and layered book will essentially be used as an *aesthetic*, that is, as the description of and apologia for a new type of discourse: the discontinuous, ›schizophrenic‹ text.«⁸

Es ist die Besonderheit von Deleuze, dass er einerseits klassische Philosophiebücher verfasst, wie die Abhandlungen über Hume, Nietzsche, Kant, Bergson, Spinoza, Foucault und Leibniz. Andererseits schreibt er experimentell und bildreich, insbesondere in den Kooperationen mit Guattari, wie *L'Anti-Œdipe*, *Mille plateaux* und *Qu'est-ce que la philosophie?*⁹. Daher ist es möglich die Schriften von Deleuze und Guattari ohne philosophisches Vorwissen als literarische bzw. ästhetische Texte zu lesen. Dies entspricht, wie bereits deutlich wurde, ihrer Intention. Deleuze beschreibt in *Sur la philosophie*, dass »die Philosophie nicht nur eines philosophischen Verständnisses durch Begriffe« bedürfe, sondern auch eines nicht philosophischen, gar künstlerischen Verständnisses: »Die Philosophie steht in einem wesentlichen und positiven Verhältnis zur Nicht-Philosophie: sie richtet sich unmittelbar an Nicht-Philosophen [...]«¹⁰. Dementsprechend werden Deleuzes Veranstaltungen an der Université Paris VIII – einer im Zuge der 1968er Bewegung entstehenden politisch linken, teilweise selbstverwalteten und nicht hierarchisch organisierten Universität – von Studierenden und Nicht-Studierenden sowohl aus der Philosophie als auch aus anderen Gebieten wie der Kunst, Musik oder Architektur besucht. Die Philosophie erweitert sich durch die Übersetzung in andere Bereiche, allerdings bleibt sie selbst dem Medium eines philosophischen Textes verpflichtet.¹¹ Bezeichnend hierfür sind Deleuzes philosophische Auseinandersetzungen mit Literaten, wie Marcel Proust (1964) und Franz Kafka (1975, mit Guattari), dem Maler Francis Bacon (1981) oder dem Kino (1983 und 1985). Die Verbindungen von Philosophie und Nicht-Philosophie führen zu ungeahnten Resonanzen und Interferenzen, sodass neue Konzepte entstehen. Deswegen streben Deleuze und Guattari die Verkettungen des Und an.¹² Die Verbindung

7 Lotringer, Sylvère: *Doing Theory*, in: Ebd., S. 132. Vgl. die deutsche Rezeption: »Die Bücher von Deleuze und Jean Baudrillard mussten anders gelesen werden. Sie schienen wichtigere Aufgaben zu haben, als wahr zu sein. In den achtziger Jahren verwandelte sich die Theorie in ein ästhetisches Erlebnis.«: Felsch, Philipp: *Der Lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte. 1960–1990*, München 2015, S. 13.

8 Jameson, Fredric: *Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley 1979, S. 7, Anm. 6. Herv. i. O.

9 During, Élie: *Blackboxing in Theory: Deleuze versus Deleuze*, in: Lotringer / Cohen 2001, S. 165–166, und 172ff.

10 Deleuze, Gilles: *Über die Philosophie*, in: Deleuze: U 1993, S. 203. Orig.: Deleuze, Gilles: *Sur la philosophie*, in: Deleuze: PP 1990, S. 191.

11 Siehe During 2001, S. 176–178.

12 Vgl.: »Weder die Elemente noch die Mengen definieren die Vielheit. Definiert wird diese vielmehr durch das UND, gleichsam als etwas, das zwischen den Elementen oder den Mengen stattfindet.«: Deleuze, Gilles / Parnet, Claire: *Dialoge*, Frankfurt/M 1980, S. 41. Siehe auch Schaub, Mirjam: *Das Wörtchen »und«*. Zur Entdeckung der Konjunktion als philosophische Methode, in: Balke, Friedrich / Rölli, Mark (Hg.): *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*, Bielefeld 2011, S. 227–254.

der Philosophie von Deleuze (und Guattari) *und* der Architektur als Nicht-Philosophie besitzt vor allem den Raum als Kontaktzone.

2.1.2 Philosophie und Raum

Zahlreich sind die Publikationen, die belegen, dass sich die Philosophie auf architektonische Metaphern, wie Fundament oder Aufbau, stützt.¹³ Zu Deleuze, dem essentialistische Begriffe wie Grund oder Identität suspekt sind, passen solche Metaphern schlecht.¹⁴ Seine Philosophie ist weder wie ein Haus logisch aufgebaut, noch glaubt er an ein Fundament, von dem aus sich die Welt erklären lässt. Dennoch entwickelt er gemeinsam mit Guattari zahlreiche Konzepte, die vor allem räumlich vorgestellt werden. Dass sie die Kontaktzone zur Architektur bilden, wird besonders bei Lynn deutlich, wenn er schreibt: »Deleuze and others have returned to a philosophical ›style‹ that is dependent on spatial thinking which, not surprisingly, is provocative to architects and urbanists.«¹⁵ Raum ist bei Deleuze und Guattari in der Tat *die* zentrale Kategorie, um sich mit Philosophie und Politik zu beschäftigen.

Deleuze und Guattari sprechen in *Mille plateaux* von einer »Geophilosophie«, deren Hauptbezugspunkt weder das Subjekt noch das Objekt, sondern das Territorium ist.¹⁶ Sie unterscheiden zum Beispiel zwischen zwei Arten von Räumen: der gekerbte, d.h. segmentierte Raum, und der glatte, d.h. sich wandelnde Raum. Durch Prozesse der De- und Reterritorialisierung gehen beide ineinander über: Im gekerbten Raum agieren imperial herrschende, Gesetze aufstellende Staatsapparate (Territorialisierung), während sich im glatten Raum nomadische Kriegsmaschinen befinden, die gegen die Ordnungsgewalt des Staates antreten und mikropolitische Alternativen erfinden (Deterritorialisierung). Die architektonische Bedeutung dieser Raumkategorien wird exzessiv im Architekturdiskurs debattiert (siehe 3.1.1.2). Mit der räumlichen Erklärung politischer Prozesse verliert der Raum an Universalität und ist folglich kein neutraler, prä-existierender Container mehr, in dem Objekte hineingestellt sind. Raum bedeutet bei Deleuze und Guattari vielmehr die aktiv produzierende Bedingung sozialer Existenzen und ist damit konstitutiv für die Konstruktion von Gesellschaft. Wie bei Henri Lefebvre in *La production de l'espace* (1974) wird Raum durch menschliche Aktivität bzw. soziale Prozesse kreiert, um auf diese wiederum konfigurierend zurückzuwirken.¹⁷ Daher wird jede Auseinandersetzung mit Politik zugleich eine Beschäftigung mit Raum. Erwähnt werden muss an dieser Stelle die von Guattari gegründete Forschungsgruppe »Centre d'études de recherches et de formation institutionnelles« (CERFI), die sich in Kooperation mit Foucault und Deleuze von 1967 bis 1987 unter anderem mit Fragen der Stadtpolitik auseinandersetzt.¹⁸ Die Verschiebung in der

13 Siehe zum Beispiel Denis Holliers *La Prise de la Concorde* (1974).

14 Allerdings zeigt Kōjin Karatani, dass die Architektur bei Deleuze durchaus auch wie bei Platon, Descartes, Hegel oder Kant als Metapher für einen stabilen Grund oder eine logisch-systematische Ordnungsstruktur verwendet wird: Karatani, Kōjin: *Architecture as Metaphor*. Language, Number, Money, New York/NY 1995, S. 4.

15 Lynn 1995e, S. 27.

16 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M 1996, S. 97.

17 Siehe West-Pavlov, Russel: *Space in Theory*. Kristeva, Foucault, Deleuze, Amsterdam u. a. 2009, S. 19f.

18 Siehe Mozère, Liane: *Foucault et le CERFI: Instantanés et actualité*, in: *Le Portique*, Nr. 13/14, 2004.

Konzeption des Raumes von einer universellen Kategorie hin zu einem historisch und sozio-politisch bedingtem Gefüge ist im Architekturdiskurs bereits in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts präsent und rückt mit der Deleuze- (und Guattari-)Rezeption erneut ins Zentrum.

Neben dem Politischen ist auch Deleuze und Guattaris Philosophie an sich nicht ohne den Raum zu verstehen, so findet zum Beispiel das Denken auf Ebenen statt: »Wodurch das Denken definiert wird, die drei großen Formen des Denkens – Kunst, Wissenschaft und Philosophie –: immer dem Chaos trotzen, eine Ebene entwerfen, eine Ebene aus dem Chaos ziehen.«¹⁹ Die Philosophie erschaffe aus dem Chaos der Welt eine Immanenzebene, auf der sie ihre Begriffe erzeugt. Das Denken soll dabei rhizomatisch, d.h. dynamisch und nicht-hierarchisch, im Gegensatz zu einer starren, sich in Dichotomien verzweigenden, hierarchischen Wurzel- oder Baumstruktur, organisiert sein. Das Rhizom ist eine aus der Biologie entnommene Metapher und besitzt zudem eine Räumlichkeit, wegen der es im Architekturdiskurs intensiv rezipiert wird (siehe 3.1.1.2).

Deleuze beschäftigt sich selten direkt mit Architektur, doch gibt es Ausnahmen: Zum einen sind mehrere, explizite Verbindungen zur Architektur in Deleuzes *Le Pli. Leibniz et le baroque* enthalten: Erstens bezieht sich Deleuze ganz konkret auf barocke Architektur mittels Heinrich Wölfflins Schriften zum Barock. Raum wird hier als eine kontinuierliche Oberfläche vorgestellt, die sich ins Dreidimensionale krümmt. Damit verbunden ist die Konzeption einer Welt, die sich in ständigem Fluss befindet, in der alles miteinander verbunden ist und die sich festen Einheiten oder Identitäten widersetzt. Zweitens konzeptualisiert Deleuze Leibniz' Wahrnehmungs- und Erkenntnisphilosophie in Form eines zweistöckigen Hauses: unten der Raum der Materie bzw. des Körpers, oben das Zimmer der Seele. Die Architektur wird als bildliche Darstellung abstrakter Sachverhalte genutzt und in Form einer Skizze, die an die Illustration einer barocken Kirche bei Wölfflin erinnert, in *Le Pli* integriert.²⁰ Drittens muss Bernard Cache's Einfluss auf Deleuze thematisiert werden. Als Teil seines Architekturstudiums besuchte er Deleuzes Vorlesungen und Seminare: »Deleuze was working on his Leibniz lectures, while I was working on my furniture and interior design projects, through which I perceived the idea of a geographical fold brought from the outside, into the inside, through the frame of architecture.«²¹ Deleuze verweist in *Le Pli* auf Cache's Manuskript »L'ameublement du territoire« (1983), das als Weiterentwicklung von Ideen aus *Mille plateaux* die räumliche Ontologie, die Deleuze später in *Le Pli* ausführt, vorwegnimmt. Es findet also ein Austausch zwischen Deleuze und Architektur bereits vor der Übersetzung von *Le Pli* in den US-amerikanischen Architekturdiskurs statt (siehe 3.1.2.1).

Zum anderen beschäftigen sich Deleuze und Guattari mit der architektonischen Disziplin in *Qu'est-ce que la philosophie?*. Sie unterscheiden darin zwischen

19 Deleuze / Guattari: WP 1996, S. 234. Orig.: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991, S. 186.

20 Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/M 2012, S. 13. Vgl. Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel 1886, S. 87.

21 Cache, Bernard / Girard, Christian: *Objectile: The Pursuit of Philosophy by Other Means?*, in: Frichot / Loo 2013, S. 97.

Philosophie, Wissenschaft und Kunst. Erstere erschaffe, wie bereits erwähnt, auf der Immanenzebene Begriffe, indem sie Virtuelles – bis dato noch nicht Gedachtes – aktualisiere. Die Wissenschaft hingegen gebe dem Virtuellen eine Referenz, d.h. sie aktualisiere das Virtuelle auf einer Referenzebene und konstruiere derart Funktionen, Sachverhalte oder referentielle Propositionen.²² Die Kunst entwerfe eine Kompositionsebene, die Perzepte und Affekte trägt. Perzepte unterscheiden sich von Perzeptionen dadurch, dass Sie unabhängig vom Zustand derer sind, die sie empfinden, und nicht auf ein Objekt verweisen (nicht die Perzeption eines Subjekts von einem Stein, sondern der Stein als Perzept). Während Affektionen Gefühle eines Subjekts beinhalten, sind Affekte dynamische Kräfte, durch die das Subjekt zu etwas anderem, »nicht-menschlichem« wird (nicht die Einwirkung eines Steins auf ein Subjekt, sondern abrupte Versteinerung). KünstlerInnen vermögen es, Werke zu kreieren, die für sich allein stehen bzw. wirken und sich vom Schöpfer emanzipieren. Ein Kunstwerk sei, so Deleuze und Guattari, ein »Empfindungsblock, d.h. eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten.«²³ Die Architektur nimmt dabei eine wichtige Rolle ein: »Die Kunst beginnt nicht mit dem Leib, sondern mit dem Haus; deshalb ist die Architektur die erste der Künste.«²⁴ Kunst entstehe in der Abgrenzung eines Territoriums, d.h. mit der Konstruktion eines Hauses. Während die Kunst versuche, das Chaos sinnlich erfahrbar zu machen, filtere die Architektur das Chaos wie ein Sieb, um einen Moment der Differenz zu präsentieren. Einerseits sei das Haus ein Rahmen, der mit der Kompositionsebene kommuniziere und den Empfindungsblöcken, den Kunstwerken, Halt gebe. Hier beziehen sich Deleuze und Guattari unter anderem auf Cache, für den die Architektur sowohl materielle Rahmen als auch Möglichkeitsrahmen schaffe, damit Neues auftauchen könne.²⁵ Andererseits ist das Haus selbst eine ästhetische Form, durch die bestimmte Sensationen, wie Farben oder Klänge, sinnlich wahrnehmbar werden. Es biete nicht nur funktionale Qualitäten, sondern spezifische sinnliche Qualitäten, die zurück auf die Funktion wirken: Als Beispiel nennt Robert Porter in *Deleuze and Guattari. Aesthetics and Politics* (2009) den Hörsaal, der durch seine Ausformung und Akustik die Stimmen der Redenden mehr oder weniger gut trägt.²⁶ Architektur wird bei Deleuze vor allem politisch gedacht, so schreibt er Folgendes:

»Die Architektur ist immer eine Politik gewesen, und jede neue Architektur ist auf revolutionäre Kräfte angewiesen, sie kann sagen: ›Wir suchen ein Volk‹, auch wenn der Architekt selbst nicht revolutionär ist. [...] Das Volk ist immer eine neue Welle, eine neue Falte im sozialen Stoff; und das Werk ist immer eine Faltung [...].«²⁷

22 Deleuze / Guattari: WP 1996, S. 136 und 234–236.

23 Ebd., S. 191.

24 Ebd., S. 222.

25 Die Aufgabe der Architektur sei: (1) separieren, (2) ein Intervall der externen Topographie sowie die Linien selektieren, anhand denen gefaltet werden soll, und (3) das Intervall derart arrangieren, dass sich ein intendierter Effekt einstellt: Cache, Bernard: *Earth Moves. The Furnishing of Territories*, New York/NY 1995, S. 23–25.

26 Porter, Robert: *Deleuze and Guattari. Aesthetics and Politics*, Cardiff 2009, S. 74 f.

27 Deleuze: U 1993, S. 229.

Die politische Natur der Architektur besteht in ihrem Vermögen, zu der Bildung einer neuen politischen Subjektivität und dem entsprechenden räumlichen Arrangement beizutragen. In diesem Zusammenhang wird ersichtlich, warum sich Deleuze in *Foucault* (1986) intensiv mit Foucaults Theoretisierung des »Panopticons« als eine konkrete architektonische Form für ein Gefängnis beschäftigt: Dieses wirke als Diagramm nicht nur auf das Verhalten der Wärter und Insassen, sondern beschreibe spezifische Machtformationen in einer bestimmten Zeit und Gesellschaft (siehe 3.1.3.3). Aus einer Beschäftigung mit konkreter Architektur stammend liefert das Diagramm den Kontakt zum Architekturdiskurs, so bemerkt Lynn Folgendes:

»There may be some kind of space race, and philosophy becomes a place where you get a language to describe things, but if I gave a paper in mathematical terms or geometric terms, it would be pops and whistles. The term diagram, however, is more accessible. It offers more of a common ground between philosophy and architecture.«²⁸

Deleuze (und Guattari) liefern also eine Bandbreite an räumlichen Konzepten und Metaphern, architektonischen Darstellungen, Verweisen auf (barocke) Architekturformen sowie intensiven Auseinandersetzungen mit Räumen und deren Auswirkung auf das soziale Leben. Sie bilden die Kontaktzone zur Architektur. Im Gegenzug ist aber auch die Architektur von Übersetzungen aus der Philosophie gezeichnet.

2.1.3 Architekturtheorie als Kontaktzone

Die Architekturtheorie muss als eine klassische Kontaktzone zwischen Architektur und Philosophie betrachtet werden. In ihr vollziehen sich Austausch- und Übersetzungsprozesse. Zum einen agiert sie wie die Philosophie im Medium der Sprache und der Schrift, sodass es zu keinen medienbedingten Übersetzungsproblemen kommt. Zum anderen zeigt sie sich bereits als eine hybride Wissenschaft, die interdisziplinär zwischen Architektur- und Kunstgeschichte, Medien- und Zeichentheorie, Psychologie, Soziologie, Politik, Ökologie und eben Philosophie operiert. Dieses Zwitterwesen lässt sich auch an der Diskussion über die Unterscheidung zwischen Architekturtheorie und Architekturphilosophie ablesen. An dieser Stelle seien drei aktuelle Positionen genannt, die verdeutlichen, dass die Definitionsversuche von Architekturphilosophie, Architekturtheorie, Entwurfstheorie und Architekturinterpretation unterschiedlich ausfallen und sich im Vergleich durchaus widersprechen. Es zeigt sich, dass jene Bereiche keine universell festgelegten Kategorien bilden können, dass aber die Diskussion darüber zum Selbstverständnis der Architekturdiziplin beiträgt.

Jörg Gleiter definiert die Architekturtheorie als eine praktische Ästhetik, die über das »Gemachtwerden und Gemachtsein« von Architektur bzw. »die praktische Umsetzung und Materialisierung architektonischer Ideen« reflektiere, während die Architekturphilosophie allgemeinere Fragen behandle, wie »die kulturelle Funktion der Architektur«, »ihre Möglichkeitsbedingungen im großen kulturellen Ganzen« oder schlichtweg was Architektur sei.²⁹

28 Lynn, Greg, in: Davidson, Cynthia C. (Hg.): *Anyhow*, New York/NY 1998a, S. 258.

29 Gleiter, Jörg: *Architekturtheorie heute*, Bielefeld 2008, S. 8.

Kari Jormakka unterteilt indes die Architekturtheorie in drei Arten und benennt die Architekturphilosophie als eine davon. Sie behandelt grundsätzliche Fragen (Bedingungen der Entwurfstheorie oder Grundgesetze der Architekturkritik), während mit der Entwurfstheorie Prinzipien für Entwerfende formuliert werden (wie bei Vitruv oder Le Corbusier) und bei der Architekturinterpretation Gebäude durch Vergleiche mit Theorien erklärt werden (wie bei Colin Rowe).³⁰

Christoph Baumberger vertritt schließlich die These, dass Architekturphilosophie und Architekturtheorie über inhaltliche Kriterien nicht eindeutig voneinander zu trennen sind. Er schlägt stattdessen vor, die Architekturphilosophie durch vier »formale Kriterien« von der Architekturtheorie abzugrenzen: Allgemeinheit, Reflexivität, Systematizität und Neutralität. Erstens gehe es in der Architekturphilosophie nicht um bestimmte Bauwerke oder Stile, sondern um allgemeine Fragen, beispielsweise ob die Architektur eine Kunstform ist. Zweitens bezeichnet Baumberger mit Reflexivität die Zuwendung der Architekturphilosophie zu Begriffen, die in architekturtheoretischen Schriften bereits vorausgesetzt werden, zum Beispiel die Bedeutung ästhetischer Werturteile oder was architektonischer Ausdruck sei. Des Weiteren zeichnen sich architekturphilosophische Schriften dadurch aus, dass sie »systematisch angelegt und im Hinblick auf die Evaluation von Baustilen und Bauweisen neutral«³¹ seien. Die vier Kriterien werden allerdings nicht als notwendige und hinreichende Bedingungen von Baumberger verstanden, sondern nur als Symptome, die mehr oder weniger stark ausgeprägt sein können. Mit dieser Relativierung bleibt die Abgrenzung der Architekturphilosophie von der Architekturtheorie letztlich unscharf.

Die Bedeutungen von Architekturtheorie und Architekturphilosophie gehen im Grunde fließend ineinander über. Das konzeptuelle Feld, das sich zwischen praktischer Ästhetik, Entwurfstheorie, Architekturinterpretation und philosophischer Reflexion über den Raum oder architektonische Grundbegriffe aufspannt, bildet eine Kontaktzone zwischen Architektur und Philosophie. Wie die Kontaktaufnahme zwischen Deleuzes Philosophie und dem Architekturdiskurs erfolgt, soll im Folgenden durch die Übersetzungswege von Deleuzes Schriften in den US-amerikanischen Kontext gezeigt werden.

2.2 Übersetzungswege und Kontaktaufnahme

2.2.1 ›French Theory‹ bzw. ›französischer Poststrukturalismus‹

»Theory« bedeutet in den USA nicht dasselbe wie »théorie« in Frankreich. Zwei Publikationen beschäftigen sich mit der US-amerikanischen Konstruktion eines scheinbar homogenen ›französischen Poststrukturalismus‹, die unter dem Schlagwort ›French Theory‹ geläufig ist. Während Lotringer und Cohen mit *French Theory in America* (2001) eine Untersuchung aus der Binnenperspektive veröffentlichen, analysiert François Cusset in *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations*

30 Jormakka, Kari: Vorlesungsskript »Architekturtheorie«, Bauhaus-Universität Weimar WS 2008, S. 2.

31 Baumberger, Christoph: Architekturphilosophie. Ihre Abgrenzung von der Architekturtheorie und Verortung in der Philosophie, in: Gleiter, Jörg / Schwarte, Ludger (Hg.): Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven, Bielefeld 2015, S. 63.

de la vie intellectuelle aux États-Unis (2005) die Transformation von Konzepten ›französischer PoststrukturalistInnen‹ in der US-amerikanischen Theorielandschaft aus der Außenperspektive. Cusset definiert ›French Theory‹ als spezifisch US-amerikanische Züchtung,³² die Modeerscheinungen der Populärkultur, akademischen Marktregeln und Identitätspolitik der Campusse gehorche. Unter den Schlagwörtern ›französischer Poststrukturalismus‹ und ›French Theory‹ werden die Theorien von französischen DenkerInnen wie Foucault, Derrida, Deleuze (und Guattari), Lyotard, Baudrillard, Lacan und Kristeva zu einer homogenen, alle spezifischen Eigenarten nivellierenden Denkschule vermengt. Das »Post« soll auf eine Kritik an ›strukturalistischen‹ Ansätzen verweisen, d. h. die Annahme universeller Strukturen oder anthropologisch konstanter Prinzipien, innerhalb derer lebensweltliche Artikulationen individuell erfolgen, wird infrage gestellt.³³ Stattdessen rücken ›PoststrukturalistInnen‹ die zeitliche, räumliche, kulturelle oder historische Bedingtheit und die Differenz gesellschaftlicher Identitäten, Gefüge oder Diskurse in den Vordergrund. Von totalisierenden Tendenzen, essentialistischen Konzepten und Erzählungen von Wahrheit oder Identität wenden sie sich ab. Dafür gewinnen die je spezifischen Verbindungen zwischen gesellschaftlichen Prozessen, kollektiven oder individuellen Wünschen bzw. Begehren sowie Machtformationen an Bedeutung.

Cusset sieht einen Beginn des ›Poststrukturalismus‹-Konzepts in der Konferenz »The Languages of Criticism and the Sciences of Man«, die vom 18. bis 21. Oktober 1966 an der Johns Hopkins University stattfindet.³⁴ Unter den Teilnehmern sind mehrere französische Denker, darunter Roland Barthes, Jacques Derrida, René Girard, Lucien Goldmann, Jacques Lacan, Charles Morazé, Tzvetan Todorov und Jean-Pierre Vernant. Texte von Gilles Deleuze und Gérard Genette, die nicht in die USA reisen, werden vorgelesen. Die Beiträge publizieren die beiden Organisatoren Richard Macksey und Eugenio Donato 1970 unter dem Konferenztitel. Zwei Jahre später erscheint die zweite Auflage mit dem Titel *The Structuralist Controversy*. Die Änderung des Titels ist symptomatisch für die veränderte Wahrnehmung der importierten französischen Theorien in den USA. Das Ziel der Konferenz ist eigentlich die Bekanntmachung des französischen ›Strukturalismus‹. Das Jahr 1966, so Cusset, stehe in Frankreich für den Höhepunkt ›strukturalistischer‹ Theorien – es erscheinen Barthes *Critique et vérité*, Lacans *Écrits* und Foucaults *Les mots et les choses*. In der Untersuchung von Kultur, Sprache, Gesellschaft und – bei Lacan – der Psyche als soziale Zeichensysteme rückt die Frage nach der Bedeutung von Zeichen in den Hintergrund, um die Struktur, verstanden als ein theoretisches, teilweise unbewusstes oder empirisch nicht wahrnehmbares Modell, in den Blick zu nehmen. Die Struktur organisiere das zu untersuchende Objekt als System, wobei die Betonung weniger auf den elementaren Einheiten dieses

32 Vgl. Angermüller, Johannes: Why There Is No Poststructuralism in France. The Making of an Intellectual Generation. London u. a. 2015, S. 3. Er zitiert Slavoj Žižek, der in *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (1991) erklärt, dass niemand in Frankreich den Begriff ›Poststrukturalismus‹ benutze.

33 Diskutiert wird, ob es sich um eine Überwindung oder Fortführung ›strukturalistischer‹ Theorien handelt. Die Abgrenzung zwischen ›Strukturalismus‹ und ›Poststrukturalismus‹ ist schwierig, die Zuordnung einzelner AutorInnen bisweilen unmöglich.

34 Cusset, François: French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis, Paris 2005, S. 38–42.

Systems als vielmehr auf den sie verbindenden Beziehungen und ihrer Anordnung liegt. Erst die Zusammenhänge der Strukturelemente schaffe die Bedeutung.³⁵ Als Grundannahme steht hier die Erkenntnis des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure, dass Zeichen nicht Wirklichkeit repräsentieren, sondern erstens die Verbindung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem arbiträr ist und zweitens Zeichen wechselseitig aufeinander verweisen. Die Bedeutung eines Zeichens entsteht also in seiner Differenz zu anderen Zeichen innerhalb eines Sprachsystems. Ebenfalls 1966 wird Claude Lévi-Strauss' *La pensée sauvage* – ein Beispiel der ›strukturalistischen Anthropologie‹ – ins Englische übersetzt und ein Heft der *Yale French Studies* über ›Strukturalismus‹ erscheint. Die ›strukturalistischen‹ Ansätze, so Cusset, sind also am Beginn ihrer Rezeption in den USA. Die besagte Konferenz von Macksey und Donato führt nun aber weniger zur weiteren Bekanntmachung als zu einer Zur-Schau-Stellung von Differenzen der Vortragenden und der Infragestellung ›strukturalistischer‹ Prämissen. Insbesondere Derridas Beitrag »Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences« wird später geradezu als Manifest des ›Poststrukturalismus‹ gehandelt. Darin kritisiert er das abendländische Denken für den Glauben, dass jede Struktur ein Zentrum habe, das ihr Präsenz, Ursprung und Orientierung verleiht. Anstatt einer ethnozentrischen Analyse vermeintlich »natürlicher« Gesellschaften und des »Heimwehs nach dem Ursprung«, die er in Lévi-Strauss' Schriften erkennt, plädiert Derrida für die Affirmation einer Welt der Zeichen ohne Zentrum, ohne Wahrheit und ohne Ursprung sowie für ein Spiel mit den Zeichen und mit der Differenz.³⁶

In den folgenden Jahren verbinden sich mit dem Label ›Poststrukturalismus‹ Konzepte und Begriffe wie »postmodern theory«, »crisis of representation«, »deconstruction«, »the decentering of the subject« oder »anti-humanism« und »the critique of essentialism«.³⁷ Laut Cusset entstehe ein trendiger und unkritischer Jargon, dessen Verbindung mit der Sprache des Neoliberalismus, über Begriffe wie Selbstorganisation, Kreativität und Flexibilität, ignoriert werde, sodass beispielsweise aus einer politisch links orientierten Revolution eine stilvolle Rebellion in der Kunstwelt werde oder soziale Kräfte als Identitäten umgedeutet werden.³⁸ Die Anpassung an den US-amerikanischen Kontext führe daher zu einer Domestizierung der »théorie«:

»I would summarize this transferring of a body of theoretical texts from 1960s–70s France to 1980s–90s North America along the three following lines: first, the French issue of writing has become the American issue of reading; second, the mystery of late capitalism has been transformed into the enigma of cultural identity; and third, the question of micropolitics has been turned into the very different questions of symbolic conflicts.«³⁹

35 Vgl. Münker, Stefan / Roesler, Alexander: Poststrukturalismus, Stuttgart u. a. 2000, S. 5 und 19f.

36 Derrida, Jacques: Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences, in: Macksey, Richard / Donato, Eugenio (Hg.): The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man, Baltimore/MD u. a. 1972 [1970], S. 264.

37 Vgl. Angermüller 2015, S. 15.

38 Cusset, François: French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze, & co. Transformed the Intellectual Life of the United States, Minneapolis/MN u. a. 2008, S. xi–xvi. Vorwort der englischen Ausgabe. Siehe auch Cusset, François: Theory (Madness of), in: Radical Philosophy, Nr. 167, 2011, S. 24–30.

39 Cusset 2008, S. xiv.

Darüber hinaus erklärt Cusset die Verschiebungen durch die unterschiedliche Struktur der akademischen Welt, die in den USA weitaus mehr als in Frankreich mittels sozialer Distinktion bzw. Identitätsbildung durch Abgrenzung funktioniert, durch ein stärker persönlich als ideologisch orientiertes Lesen und durch die US-amerikanische Betonung der Nutzbarmachung von Theorie.⁴⁰ Besonders der letzte Aspekt bewirkt in Bezug auf Deleuze ein Paradox: Einerseits werden seine Texte kanonisiert und modellhaft angewandt, andererseits wird im Zeichen seiner Philosophie der Differenz davor gewarnt, originäre Identitäten zu setzen.⁴¹ Der Philosoph Élie During formuliert es derart: »Macht es mir gleich, macht etwas anderes!«⁴² Dieses Paradox taucht ebenfalls im Architekturdiskurs auf (siehe 4.2.2).

In den USA markieren die 1980er und 1990er Jahre eine Dekade des ökonomischen Aufschwungs, der mit konservativer Politik verbunden ist. Kurz zusammengefasst werden in der Präsidentschaftszeit von Ronald Reagan (1981–89) die Verteidigungsausgaben erhöht und staatliche Regulierung sowie soziale Programme reduziert. Unter den Präsidenten George H. W. Bush (1989–93) und Bill Clinton (1993–2001) erfolgt eine Deregulierung der Wirtschaft, die vor allem durch die Computer- und Internetrevolution an Dynamik gewinnt. Zudem verlagert sich die wirtschaftliche Ausrichtung von der Warenproduktion auf hauptsächlich webbasierte Dienstleistungen (»New Economy«). Währenddessen gerät die viel beschworene »Americanness« durch den Individualismus bzw. die Fragmentierung der Gesellschaft in verschiedene Identitätsgruppen in eine Krise.⁴³ Das Ende des Kalten Krieges, der Kollaps der Sowjetunion, die medial propagierte »Niederlage« des Kommunismus als Alternative zum Kapitalismus, die wirtschaftliche Öffnung Chinas, die Globalisierung und der freie Markt sind die Schlagwörter der 1990er Jahre.⁴⁴ Die politisch linken Intellektuellen, so der Architekturtheoretiker Sanford Kwinter, wissen dem Wirtschaftsliberalismus kaum Kritik entgegenzusetzen bzw. macht sich der Spätkapitalismus ihre kapitalismuskritischen Argumente größtenteils zu eigen.⁴⁵ Gleichzeitig werde, so Cusset, Deleuzes Betonung von Differenz durch eine US-amerikanische Identitätspolitik vereinnahmt, die einer Philosophie der Differenz diametral entgegenläuft. Cusset spricht sich jedoch für die US-amerikanische Nutzung von »French Theory« aus, da sie die Hoffnung auf eine andere Gesellschaft, den Willen Machtoperationen im dominanten Diskurs zu durchschauen und eine erotische Liebe zur Theorie besitze. Sein Umschwenken in der Beurteilung von »French Theory in America« erklärt sich dadurch, dass die politisch linken DenkerInnen im neoliberalen Frankreich kaum Resonanz erhalten und er somit von Amerika als ein Refugium radikalen Denkens träumt.⁴⁶

Wie gelangt nun Deleuze und mit ihm Guattari in den US-amerikanischen Diskurs? Es beginnt in den 1970er Jahren im akademischen Kontext der Ostküste,

40 Cusset 2005, S. 21.

41 Ebd., S. 296f.

42 During, Élie: Deleuze: La Pop'philosophie, in: Sciences Humaines, Nr. 3, 2005. Eig. Übers.

43 Siehe Cusset 2008, S. xvii.

44 Vgl. Deamer, Peggy: Architecture and Capitalism. 1845 to the Present, London u. a. 2014, S. 148.

45 Kwinter, Sanford: FFE. Infrared, the Treason of Language, and the Failure of the Geometric Imagination, in: ANY, Nr. 19/20, 1997, S. 6. Wie der Spätkapitalismus sich Kapitalismuskritik zu eigen macht siehe Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: Le nouvel esprit du capitalisme, Paris 1999.

46 Cusset 2005, S. 344 und 351.

insbesondere an der Columbia University,⁴⁷ und in diversen, teilweise gegenkulturellen Zeitschriften, wie *Boundary 2*, *Diacritics*, *Glyph*, *SubStance* und *Semiotext(e)*. Vorrangig kleine unabhängige Verlage publizieren Übersetzungen: *Masochism. An Interpretation of Coldness and Cruelty* (1971) und *Proust and Signs* (1972) sind die ersten Bücher von Deleuze, die ins Englische übersetzt und von dem New Yorker Verleger George Braziller publiziert werden.⁴⁸ Beide werden eher aufgrund der behandelten Autoren übersetzt und weniger aus Interesse an der Philosophie von Deleuze.⁴⁹ Bekanntheit erlangt er in den USA erst durch die Publikationen von *Semiotext(e)*.

2.2.2 Semiotext(e)

Das Kollektiv *Semiotext(e)*, das vor allem aus Masterstudierenden besteht, wird 1973 von Lotringer an der Columbia University in New York gegründet. Dieser lehrt seit 1972 als Associate Professor am French Department Semiotik, d.h. die Wissenschaft, die sich mit Zeichensystemen und -prozessen beschäftigt. Aus der Semiotik-Lesegruppe, die bereits vor Lotringers Ankunft bestand, entsteht die Zeitschrift *Semiotext(e)* mit Lotringer als »general editor« und Rajchman als »secretary«. Rajchman ist zu jener Zeit Masterstudent der Philosophie und Lotringers bester Freund.⁵⁰

Die ersten Ausgaben von 1974 bis 1975 beinhalten hauptsächlich Texte und Kommentare zur Semiotik, insbesondere über de Saussure.⁵¹ Doch erscheint bereits im ersten Heft »Pour une micro-politique du désir« von Guattari, den Lotringer 1973 zu einer Summer School für amerikanische Studierende in Paris eingeladen und schätzen gelernt hat.⁵² Der Fokus von *Semiotext(e)* verschiebt sich peu à peu von der Semiotik zur Einführung französischer Theorien, die Sprache und Repräsentation problematisieren. So wird in der vierten Ausgabe »Le schizophrène et la question du signe« von der Psychoanalytikerin Luce Irigaray abgedruckt, während sich die fünfte Ausgabe mit dem Schriftsteller Georges Bataille beschäftigt. Die sechste Ausgabe widmet sich 1977 Deleuze und Guattaris *L'Anti-Édipe*, dessen englische Übersetzung in ebendiesem Jahr erscheint.

Die *Semiotext(e)*-Ausgaben beschreibt Lotringer analog zum »Kunst-Machen« als »Theorie-Machen«, da aus vielfältigem, teilweise nicht-theoretischem Material

47 Während Yale und John Hopkins als »Derridean« gelten, sei Columbia die »Foucauldian/Deleuzian school«: Kwinter, Sanford, in: Brott, Simone: *Architecture for a Free Subjectivity. Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*, Farnham u.a. 2011, S. 19.

48 Orig.: *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel* (1967) und *Proust et les signes* (1964).

49 Siehe Lotringer, Sylvère: *Schizo-Culture. The Event 1975*, Cambridge/MA 2013a, S. 14f.

50 Siehe Schwarz, Henry / Balsamo, Anne: *Under the Sign of Semiotext(e): The Story according to Sylvère Lotringer and Chris Kraus*, in: *Critique*, Nr. 3, 1996, S. 206; und Lotringer 2013a, S. 13f.

51 Folgend eine Übersicht der *Semiotext(e)*-Ausgaben: Vol. 1: Nr. 1 »Alternatives in Semiotics« (1974), Nr. 2 »The Two Saussures« (1974), Nr. 3 »Ego Traps« (1975); Vol. 2: Nr. 1 »Saussure's Anagrams« (1975), Nr. 2 »Georges Bataille« (1976), Nr. 3 »Anti-Oedipus« (1977); Vol. 3: Nr. 1 »Nietzsche's Return« (1978), Nr. 2 »Schizo-Culture« (1978), Nr. 3 »Italia: Autonomia (Post-Political Politics)« (1980); Special: »Loving Boys« (1980); Vol. 4: Nr. 1 »Polysexuality« (1981), Nr. 2 »German Issue« (1982), Nr. 3 »Oasis« (1983); Herausgabe durch den Verlag Autonomedia: (Nr. 13) »Semiotext(e)/USA« (1987), (Nr. 14) »Semiotext(e)/SF« (1987), (Nr. 15) »Semiotext(e)/Architecture« (1992) und (Nr. 16), »Radiotext(e)« (1994).

52 Vgl.: »Meeting Félix [Guattari] changed my life«, Lotringer 2013a, S. 12.

theoretische Konzepte entstehen.⁵³ Hier liegt für Lotringer der Unterschied zur Philosophie: »Hypothesizing is really what the *theory* in French theory is about, as opposed to philosophy, which mostly refers back, critically, to its own history.«⁵⁴ Semiotext(e) ist folglich nicht als akademische Übung in der Wiedergabe von philosophischen Theorien konzipiert, sondern als eine Intervention in die US-amerikanische Kulturpolitik durch »wildes Spekulieren«.⁵⁵ Am deutlichsten wird dieser Ansatz in der legendären »schizo-culture«-Konferenz, die Semiotext(e) vom 13. bis 16. November 1975 an der Columbia University organisiert. Die Idee hierfür entsteht, so Lotringer, nach der Summer School 1973: »I decided instead to bring back to New York – and to Columbia University – the radical French philosophers that I had worked with in Paris«⁵⁶. Die Konferenz soll die französischen Denker, so heißt es in der Presseerklärung, mit der kulturellen Revolution verbinden, die in den letzten 20 Jahren in Amerika die Lebensstile und Denkweisen über Psychiatrie, Kapitalismus und Kunst verändert habe.⁵⁷ Nach einer Einführung durch Lotringer und Rajchman folgen Vorträge und Workshops unter anderem von dem Antipsychiater Ronald Laing, dem Musiker John Cage, dem Beat-Schriftsteller William S. Burroughs, dem Philosophen Arthur Danto, der Feministin Ti-Grace Atkinson und von französischer Seite Lyotard, Foucault, Deleuze und Guattari. Deleuze präsentiert hier erstmals die Überlegungen für das Buch *Rhizome*, das ein Jahr später von ihm und Guattari publiziert und als Einleitung in *Mille plateaux* integriert wird.⁵⁸ Das Thema der Konferenz, an der primär die New Yorker Kunstszene und die akademischen Kreise der Columbia University teilnehmen, ist »Prison and Madness«. Es wird hitzig über Psychiatrie und Repression, Kontrolle und Lust, Schizophrenie und Neurosen sowie Feminismus und Gay Liberation diskutiert. Durch zahlreiche chaotische Zustände, darunter die Happenings des Künstlers Jean-Jacques Lebel, ein aggressives Publikum, falsche Vorwürfe (zum Beispiel, dass Foucault von der CIA finanziert werde) und das Auspfeifen von Guattari, bleibt das viertägige Event als explosiv in Erinnerung.⁵⁹ Für das Chaos macht Lotringer teilweise auch die Übersetzer – der *L'Anti-Edipe*-Übersetzer Mark Seem und der Lyotard-Übersetzer Roger McKeon – verantwortlich, da sie sich in ihren Übersetzungen uneinig zeigen und in der Folge Gruppenübersetzungen im Publikum vorgenommen und ausufernd diskutiert werden.⁶⁰ Obgleich die Franzosen, so Lotringer, »pissed off« gewesen seien, erscheinen in den folgenden *Semiotext(e)*-Ausgaben zahlreiche Beiträge von ihnen.

Um 1980 zerstreut sich das Kollektiv und Lotringer startet »Foreign Agents« als Buchreihe kleiner schwarzer Paperback-Ausgaben, die – ähnlich wie der Berliner

53 Lotringer 2001, S. 128.

54 Ebd., S. 131. Herv. i. O.

55 Schwarz / Balsamo 1996, S. 208.

56 Lotringer 2013a, S. 12.

57 Press Release, in: Lotringer 2013a, S. 7. Vgl.: »Everything changed when we organized a conference in New York called Schizo-Culture, which in a complicated way [...] marked a turn away from simply academic work to a new partially extra-academic role connected to the arts.«: Rajchman, John, im Interview, 08.11.2015, <https://idsva.edu/newsletter-fall-2015/2015/11/6/interview-with-dr-john-rajchman-idsva-newsletter-fall-2015> (07.12.2016).

58 Es ist das erste und letzte Mal, dass Deleuze in die Vereinigten Staaten von Amerika reist.

59 Siehe Lotringer 2013a, S. 39.

60 Ebd., S. 18ff.

Merve-Verlag – französische Theorien als kultige Bücher in Umlauf bringt. Lotringer selbst schreibt, dass es ihm um eine »Erotisierung des Denkens« gehe, weswegen er auf akademische Gepflogenheiten, wie Nachweise, Fußnoten oder Einführungen, verzichte.⁶¹ In der Buchreihe erscheinen 1983 von Baudrillard *Simulations*, dann *On the Line* mit mehreren Texten von Deleuze und Guattari und *Pure War*, ein Dialog zwischen Paul Virilio und Lotringer. Mit *On the Line* publiziert Semiotext(e) eine erste englische Übersetzung von *Rhizome*, d.h. der Einleitung von *Mille plateaux*, das erst 1987 von dem kanadischen Philosophen Brian Massumi vollständig übersetzt wird.⁶² Ebenso das zwölfte Kapitel von Massumis *Mille plateaux*-Übersetzung erscheint bereits 1986 unter dem Titel *Nomodology. The War Machine* in der »Foreign Agents«-Reihe. Wegen dieser frühen Übersetzungen nennen Henry Schwarz und Anne Balsamo Semiotext(e) »an agent of infection«⁶³, denn es infiziert das US-amerikanische Publikum mit »French Theory«. Lotringer stimmt dem rückblickend zu: »[W]e were intercessors in the sense that there were no texts [of Deleuze] available in English [...] we were intercessors because we just allowed something to happen – but it didn't work«⁶⁴. Der Wendepunkt in der Rezeption von Deleuze und Guattari sei der Grund, weshalb es nicht funktioniert habe. Mitte der 1980er Jahre sind ihre Schriften in der US-amerikanischen Theorielandschaft angekommen. Allein Hugh Tomlinson liefert, nachdem er Deleuze 1977 in Paris kennen gelernt hat, acht Übersetzungen seiner Werke ins Englische.⁶⁵ Ende der 1980er Jahre werden allerdings der radikale Ethos, die Kapitalismuskritik und das Hinterfragen von Subjekt- und Objektkategorien durch die Einführung ihrer Theorien in die Kunst- und Architekturszene abgelöst: »From the academy to the art world, from *Social Text* to *Artforum*, a phantasm is relentlessly entertained: this thing dubbed »French theory« would account for a certain number of effects in theory *as well as outside it*.«⁶⁶ Lotringer selbst ist an dieser Entwicklung gewiss nicht unbeteiligt.

2.2.3 ZONE, October und Assemblage

Lotringers Studenten Jonathan Crary, Michel Feher und Kwinter besitzen eine Affinität zu Kunst und Architektur sowie zu raumbezogenen und technowissenschaftlichen Dimensionen von Deleuzes Arbeiten.⁶⁷ Zusammen mit dem Kunstkritiker Hal

61 Lotringer 2001, S. 128–129.

62 Massumi agiert auch im Architekturdiskurs der Anyone Corporation, so spricht er auf der Anybody-Konferenz 1996 über »The Political Economy of Belonging and the Logic of Relation« und publiziert in *ANY* 23 (1998).

63 Schwarz / Balsamo 1996, S. 218.

64 Lotringer, Sylvère (2013b), im Interview mit Scapegoat, Los Angeles Art Book Fair Februar 2013, S. 256, http://scapegoatjournal.org/docs/05/SC_Excess_254-265_F_LOTRINGER.pdf (23.02.2016).

65 *Nietzsche and Philosophy* (1983), *Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties* (1984, mit Barbara Habberjam), *Cinema 1: The Movement-Image* (1986, mit Habberjam), *Dialogues* (1987, mit Habberjam), *Bergsonism* (1988, mit Habberjam), *Cinema 2: The Time-Image* (1989, mit Robert Galeta), *What is Philosophy?* (1994, mit Graham Burchill) und *Dialogues II* (2002, mit Habberjam und Eliot Ross Albert).

66 During 2001, S. 164. Herv. i. O.

67 Vgl. Rajchman, John, im Interview mit Simone Brott, 2003, <http://eprints.qut.edu.au/67949/2/67949.pdf> (23.02.2016), S. 1. Rajchman erzählt über seinen Beitrag zu *ZONE*: »I was editor of zone for a day,

Foster gründen sie die Reihe *ZONE*. Die erste Ausgabe »The Contemporary City« (*ZONE* 1/2, 1986) beschäftigt sich mit Erfahrungen des Urbanen und vereint unter anderem Texte des Philosophen und Lotringer Studenten Manuel De Landa, des Architekten Christopher Alexander, von Virilio und schließlich »City/State«⁶⁸ von Deleuze und Guattari. Auf der Umschlagsrückseite werden Aussagen von Architekten und Architekturtheoretikern präsentiert, darunter Eisenman. In drei Bänden erscheint 1989 »Fragments for a Human Body« (*ZONE* 3–5) als eine Art Sammelband mit vielfältigen, zum Teil sehr klassischen Auseinandersetzungen mit der Geschichte des menschlichen Körpers. »Incorporations« ist 1992 die letzte Ausgabe (*ZONE* 6), in der neben einem Text von Guattari (»Regimes, Pathways, Subjects«) und zwei von Deleuze (»Mediators« und »Ethology: Spinoza and Us«) unter anderem Artikel von De Landa, Virilio, dem New Yorker Architekturduo Diller + Scofidio und Eisenman publiziert werden. Neben der Zeitschrift erscheinen in der Buchreihe »Zone Books« von Deleuze *Bergsonism* (1988), *Expressionism in Philosophy: Spinoza* (1990), *Masochism* (1991) und *Pure Immanence: Essays on a Life* (2001).

Laut Kwinter ist die architektonische Dimension von *ZONE* nicht das Thema der Stadt oder die Beiträge von ArchitektInnen, sondern die Materialität der Bücher selbst sowie das Grafikdesign des berühmten Designers Bruce Mau. Ein neuer Trend formt sich: Die akademischen Publikationen werden zu Designobjekten. Die zunehmende Ästhetisierung der Texte von und über Deleuze innerhalb der New Yorker Verlagszene lässt sich auch anhand von *Semiotext(e)* festmachen. Die 15. Ausgabe »Semiotext(e)/Architecture«, 1992 von dem Architekten Hraztan Zeitlian zusammengestellt, zeigt ein Grafikdesign, das sich durch mehrere, sich überschneidende Ebenen aufbaut und einen starken Schwarz-Weiß-Kontrast aufweist. Die Überlagerungen sind derart komplex, dass sich ein Großteil der Texte schlichtweg nicht lesen lässt. Und dies sei genau die Absicht der Ausgabe, so schreibt Zeitlian:

»A new relationship between design & design theory is suggested here, in the unfolding of this work visually & in writing. Not to hypostasize their separate condition, but to agence together & cross over [...] The Architecture in Semiotext(e)/Architecture doesn't simply render the reading of theoretical writing difficult. The writing in Semiotext(e)/Architecture doesn't simply get in front of the architecture as a screen/frontispiece. Instead, the architecture compensates the writing. The writing diffracts & semiotises the architecture.«⁶⁹

Es geht zudem um die Produktion eines visuellen Spektakels, so werden komplexe Architekturprojekte von Morphosis, Asymptote, Shayne O'Neil und Neil Denari, Zeichnungen von Lebbeus Woods sowie ein Ausstellungsprojekt von Diller + Scofidio wild mit architektur- und medientheoretischen Texten und einem Beitrag von Guattari (»Space & Corporeity. Nomads, City, Drawings«) kombiniert. Dabei verweist Zeitlian in »Live/Gram; [war]plies« mehrmals auf Deleuze und Guattari und zitiert exzessiv aus *Le Plî*.

they [Kwinter, Crary and Feher] say, because I went to the initial meeting, but since I'd already done Semiotext(e) I thought it would be more interesting for them to do it rather than me.«: Rajchman, John, in: Brott 2011, S. 23.

68 Hier handelt es sich um einen Auszug aus dem 13. Kapitel von *Mille plateaux*.

69 Zeitlian, Hraztan, in: *Semiotext(e)/Architecture*, 1992, S. 1.

Kwinter erklärt die Rezeption von Deleuze in der Architekturszene als eine Geschichte des Zufalls: »But it was only by chance. I wasn't in architecture. I was interested in it, but I was doing literature, linguistics, philosophy, art«. Für Kwinter habe die Verbindung von Deleuze und der Postmoderne eine zentrale Rolle gespielt: »The American reception was essentially driven by architects«, resümiert er.⁷⁰ In der Tat lässt sich die Rezeption von Deleuze (und Guattari) im US-amerikanischen Architekturdiskurs vor dem Hintergrund der sogenannten »Postmoderne« verstehen. Ab den 1960er Jahren vermehrt sich die Kritik an einer auf Rationalität und Funktionalismus reduzierten Moderne, wie sie zum Beispiel Jane Jacobs in *The Death and Life of Great American Cities* (1961) formuliert. Es muss angemerkt werden, dass der Begriff der Moderne bzw. der klassischen Moderne in der Architektur viele unterschiedliche, teilweise widersprüchliche architektonische Bewegungen umfasst, die sich im frühen 20. Jahrhundert entwickelten. Nach Hilde Heynen reflektiert die Moderne die durch die Modernisierungen entstandenen Auswirkungen auf Lebensweisen und den Bruch mit Traditionen.⁷¹ Nicht alle der durchaus vielfältigen Reflexionen zeugen von einer Zuwendung zu Rationalismus und Funktionalismus. Als charakteristisch für die Moderne erweist sich hingegen die Industrialisierung des Bauens, die Verwendung von Materialien wie Stahl, Glas und Stahlbeton sowie ein gewisser Bruch mit der Vergangenheit, der sich in der Zelebrierung des Neuen zeigt. Die Modernekritik der 1960er Jahre zielt unter anderem auf den Glauben der Moderne ab, der besagt, dass eine technisch-architektonische Modernisierung automatisch eine gesellschaftliche Veränderung mit sich bringe. Innovation, Wahrheit und Original werden als die »großen Erzählungen«, die besonders Lyotard in *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979) kritisiert, infrage gestellt. An ihre Stelle treten Konzepte wie Erzählung und Fiktion, das Schaffen als die Kombination von Vorhandenem, das »offene Kunstwerk« aus Umberto Eco's *Opera aperta* (1962) und der »Tod des Autors« aus Barthes »La mort de l'auteur« (1968).

Die Modernekritik geht mit der zunehmenden Bedeutung von kritischen Theorien in anderen Disziplinen einher: Vor allem ist diesbezüglich die Phänomenologie zu nennen, eine maßgeblich durch Edmund Husserl geprägte philosophische Strömung, die sich allein auf die formale Beschreibung unmittelbar gegebener Phänomene unter Ausklammerung subjektiver Einstellungen, theoretischer Vorannahmen und Traditionswissen konzentriert. Daneben übt die Semiotik mit ihrer Betonung der Bedeutungsebene von Zeichen erheblichen Einfluss auf den Architekturdiskurs aus. »Postmodernen« ArchitektInnen geht es ausdrücklich um die Bedeutungsvermittlung und Symbolproduktion durch Architektur, teilweise im Rückgriff auf populäre oder historische Stilelemente. Im Zuge dieser Auseinandersetzungen, die sich vermehrt um Fragen des Autors, der Textualität von Architektur, der Fragmentierung des Raumes und der Verwissenschaftlichung der Entwurfsprozesse drehen, finden die unter dem Label »französischer Poststrukturalismus« versammelten Theorien Einzug in den Architekturdiskurs. Die Affinität zu PhilosophInnen, die im akademischen Kontext verbreitet sind, erklärt sich auch dadurch, dass in den USA junge ArchitektInnen, teilweise aus Mangel an Arbeitsplätzen, verstärkt im Hochschulbereich durch theoretische Arbeiten ihren Erwerb sichern.

⁷⁰ Kwinter, Sanford, in: Brott 2011, S. 24f.

⁷¹ Heynen, Hilde: *Architecture and Modernity: A Critique*, New York/NY 1999, S. 3.

Neben *ZONE* erfolgt die Verbindung zwischen Deleuze und der Architektur mittels weiterer Kanäle: Erstens werden Foucaults Bücher von den marxistischen Architekturkritikern in Venedig rezipiert. Durch Deleuzes Buch über Foucault gelangt auch er in ihren Fokus.⁷² Insbesondere Manfredo Tafuri fungiert als Vermittler, so schreibt er in *La sfera e il labirinto* (1980): »By no means do we intend to sing hymns to the irrational or interpret the ideological groups in their complex interaction as ›rhizomes‹ à la Deleuze and Guattari«⁷³. Ungeachtet der Kritik an Deleuze und Guattari tragen die Übersetzungen der italienischen Architekturtheoriebücher ins Englische auch die Namen der beiden französischen Denker mit sich.⁷⁴

Zweitens führt die 1976 von den beiden Kunstkritikerinnen Rosalind E. Krauss und Annette Michelson gegründete Zeitschrift *October* französische DenkerInnen der Post-68er in die Kunstwelt ein. Die erste Ausgabe beginnt beispielsweise mit Foucaults »Ceci n'est pas une pipe« (1973). Das Ziel von *October* ist, den kritischen Diskurs über Kunst mittels zeitgenössischer Theorien zu erneuern, wobei allerdings die Frankfurter Schule gegenüber französischer Philosophie überhandnimmt.⁷⁵ Da anfangs die Zeitschrift von Eisenmans »Institute for Architecture and Urban Studies« in New York (siehe 2.3) unterstützt und publiziert wird, befindet sich *October* an der Schnittstelle zur Architekturdiziplin. Auch Rajchman wird, nachdem er in den 1980er Jahren zwei Artikel über Foucault beisteuert, 1990 Mitglied des Redaktionsteams.⁷⁶ Von Deleuze erscheinen in *October* die Texte »Plato and the Simulacrum«, der im Architekturdiskurs große Resonanz findet, und »Postscript on the Societies of Control«.⁷⁷

Drittens trägt die Architekturzeitschrift *Assemblage* zur Verbreitung der Schriften von und über Deleuze bei. 1986 von dem Architekturhistoriker K. Michael Hays und der Designhistorikerin Alicia Kennedy gegründet, versammelt sie in einer lose strukturierten Weise interdisziplinäre und kritische Beiträge über Architektur und Design. Der Zeitschriftentitel greift die englische Übersetzung von Gefüge aus *Mille plateaux* auf und auch der Zeitschriftenaufbau wird im Sinne des Gefüges bei Deleuze und Guattari beschrieben: »[T]he notion of *Assemblage* suggests a framework for discussion, but one that includes sharply differing positions. It suggests borrowed and transformed material, from history, literary criticism, philosophy, politics; it suggests heterogeneity, collision, incompleteness.«⁷⁸ Doch die Positionierung von *Assemblage*

72 Zudem gibt Foucault die viel zitierte Voraussage kund: »Eines Tages möge unser Zeitalter vielleicht deleuzianisch sein.«: Foucault, Michel: *Theatrum philosophicum*, in: *Critique*, Nr. 282, 1970, S. 885. Eig. Übers.

73 Tafuri, Manfredo: *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge/MA 1987, S. 11. Herv. i. O.

74 Siehe Cohen, Jean-Louis: *The Italophiles at Work*, in: Hays 1998a, S. 509; und Brott 2011, S. 17.

75 Gilbert-Rolfe, Jeremy / Krauss, Rosalind / Michelson, Annette: *About October*, in: *October*, Nr. 1, 1976, S. 4. Vgl. Cohen, Sande: *Critical Inquiry, October, and Historicizing French Theory*, in: Lotringer / Cohen 2001, S. 191–215.

76 Siehe Rajchman, John: *Foucault, or the End of Modernism*, in: *October*, Nr. 24, 1983, S. 37–62; und Rajchman, John: *Foucault's Art of Seeing*, in: *October*, Nr. 44, 1988, S. 88–117. Ab Nr. 56 ist er Mitglied des Redaktionsteams.

77 Deleuze, Gilles: *Plato and the Simulacrum*, in: *October*, Nr. 27, 1983, S. 45–56; und Deleuze, Gilles: *Postscript on the Societies of Control*, in: *October*, Nr. 59, 1992, S. 3–7. Vgl. Eisenman, Peter: *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, in: *Perspecta*, Nr. 21, 1984, Anm. 14.

78 *About Assemblage*, in: *Assemblage*, Nr. 1, 1986, S. 5.

gegenüber Deleuze ist zunächst kritisch, so bemerkt Kwinter, der selbst 1991 Mitglied des Editorial Board wird: »It was largely thanks to Bob McAnulty, an editor of *Assemblage* (which was then totally anti-Deleuze)... He knew it was important and helped change the attitude at *Assemblage*.«⁷⁹ Anfangs verweisen in der Tat wenige Artikel auf Deleuze, was sich mit den Jahrgängen ab 1992 – in dem Jahr wird der Architekt Robert McAnulty Mitglied der Redaktion – ändert.⁸⁰

Da ›French Theory‹ im Kontrast zu einer akademischen, eher historisch operierenden Philosophie im US-amerikanischen Kontext als übertragbar und spekulierend konzeptualisiert wird, kann sie mit diversen kulturellen Praktiken verbunden werden. Dies erfolgt Mitte der 1980er Jahre mit der Verlagerung von Deleuzes (und Guattaris) Schriften aus gesellschaftskritischen Arbeiten in die Kunst- und Architekturdiskurse, für die Zeitschriften wie *ZONE*, *October* und *Assemblage* stehen.

2.3 Die Bühne der Anyone Corporation

Die Anyone Corporation spielt eine maßgebliche Rolle in der Rezeption von Deleuze (und Guattari) im US-amerikanischen Architekturdiskurs. Sie wird im Dezember 1990 in New York von der Redakteurin Cynthia C. Davidson, dem Architekten Peter Eisenman, den Davidson 1990 geheiratet hat, dem japanischen Architekten Arata Isozaki und dem katalanischen Architekten Ignasi de Solà-Morales Rubió gegründet. Ihren Sitz hat sie im Büro von Eisenman Architects. Sie tritt gewissermaßen die Nachfolge des 1985 geschlossenen »Institute for Architecture and Urban Studies« (IAUS) an, das Eisenman 1967 in Kooperation mit Arthur Drexler vom Museum of Modern Art und mit Colin Rowe von der Cornell University aufgebaut hat.

Bereits das IAUS muss, so Kim Förster, als ein »außerakademisches Netzwerk der Wissens- und Kulturproduktion«⁸¹ verstanden werden, so erarbeiten die Mitglieder urbane Projekte für die New Yorker City Planning Commission, organisieren Ausstellungen sowie Veranstaltungen und veröffentlichen die Zeitschriften *Oppositions* (1973–84) und *Skyline* (1978–83), Ausstellungskataloge und die Buchreihe »Oppositions Books« (1980–83). Vor allem mit *Oppositions* betreibt das IAUS einen architekturtheoretischen Diskurs, der von den jeweiligen Interessen der Redaktionsmitglieder geprägt ist: Während sich Eisenman auf formale Entwurfsprozesse konzentriert, üben sich Kenneth Frampton, der zuvor drei Jahre für die Zeitschrift *Architectural Design* gearbeitet hat, in einer Kritik an der modernen Kulturindustrie, Mario Gandelsonas in ideologischen und semiotischen Analysen der Architekturpraxis,⁸² Anthony Vidler, der ab der sechsten Ausgabe Mitglied der Redaktion ist und Eisenman 1982 als Direktor des Instituts ablöst, in typologischen Studien und Kurt Foster, der ab der zwölften Ausgabe

79 Kwinter, Sanford, in: Brott 2011, S. 25.

80 Hays deutet die Verschiebung an in Hays, K. Michael: *Architecture Theory, Media, and the Question of Audience*, in: *Assemblage*, Nr. 27, 1995, S. 42.

81 Förster, Kim: *Die Netzwerke des Peter Eisenman*, in: *Arch+ features*, Nr. 19, 2013, S. 2–3. Siehe auch Försters Dissertation »The Institute for Architecture and Urban Studies, New York (1967–1985). A Cultural Project in the Field of Architecture« (ETH Zürich 2011).

82 Gandelsonas schreibt auch für *Semiotext(e)* Nr. 1.2 den Text »Linguistics, Poetics and Architectural Theory« (1974).

der Redaktion beitrifft, in materialistischer Historiographie.⁸³ Über Gandelsonas und seine Büropartnerin Diana Agrest, die beide in den 1960er Jahren in Paris studierten, den aus Großbritannien stammenden Vidler sowie über die beiden venezianischen und marxistischen Architekturhistoriker Tafuri und Francesco Dal Co, die mehrere Beiträge für *Oppositions* liefern, gelangen aus Europa Ansätze der Phänomenologie, des ›Strukturalismus‹ sowie Foucaults Schriften an das IAUS.⁸⁴ Die Mitglieder, allen voran Eisenman, versuchen mit dem Institut einen Ort zu kreieren, der weltweit mit kritischer Architekturtheorie verbunden werden soll.⁸⁵ Die US-amerikanischen Architekturdebatten dominierend avanciert das Institut zu einem gefragten Treffpunkt für nationale wie internationale ArchitektInnen.

Ähnlich wie das IAUS verschreibt sich die Anyone Corporation als gemeinnützige Organisation dem Architekturdiskurs und der Architekturtheorievermittlung ohne allerdings die feste Struktur eines Instituts etablieren zu wollen. Der Institutsbegriff ist eng mit Forschung und Ausbildung verbunden. Er verweist auf eine traditionell gefestigte Struktur von Forschenden, Lehrenden und Lernenden, die sich idealerweise frei von ökonomischen Interessen und einzig mit Blick auf den zu erwartenden Wissenszuwachs mit Phänomenen eingehend beschäftigen. Die Anyone Corporation wählt einen vollkommen anders gelagerten Namen. Als Körperschaften werden gemeinhin Interessensgemeinschaften bezeichnet, die ein überindividuelles Ziel verfolgen, das nicht frei von ökonomischen Interessen sein muss. Ihr Bestand ist vom Wechsel der Mitglieder unabhängig. Beispiele sind Unternehmen oder Städte. Historisch werden ferner handwerkliche Zünfte und Bruderschaften als Korporationen bezeichnet. Mit »Corporation« werden Begriffe wie Business, Alliance und Professional Group assoziiert. Im Gegensatz zu einem Institut geht es dabei weniger um Wissensgenerierung und -vermittlung als um das gemeinsame Eintreten für einen Zweck. Die Absage an den traditionell gefestigten Aufbau eines Instituts zugunsten eines mehr oder weniger klar definierten Verbands von Individuen in Form einer »Corporation« geht sicherlich einher mit einer ›postmodernen‹ Skepsis gegenüber festen, überzeitlichen Strukturen.

Das Ziel der Anyone Corporation beschreibt Davidson wie folgt: »To advance the knowledge and understanding of architecture and its relationships to the general culture through international conferences, public seminars, and publications that erode boundaries between disciplines and cultures.«⁸⁶ Entsprechend der Selbstbeschreibung setzt sich die Anyone Corporation aus drei Akteuren zusammen: erstens die Any-Konferenzen von 1991–2000, zweitens die Zeitschrift *ANY* von 1993–2000, worauf 2003

83 Hays, K. Michael: *The Oppositions of Autonomy and History*, in: *Oppositions Reader. Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture. 1973–1984*, New York/NY 1998b, S. ix.

84 Siehe Ockman, Joan: *Resurrecting the Avant-Garde. The History and Program of Oppositions*, in: Colomina, Beatriz (Hg.): *Architectureproduction. Revisions 2*, New York/NY 1988, S. 192; Sherer, Daniel: *Architecture in the Labyrinth. Theory and Criticism in the U.S.: »Oppositions«, »Assemblages«, »Any« (1973–1999)*, in: *Zodiac*, Nr. 20, 1999, S. 38–41; und Canclini, Andrea: *The Role of »Oppositions« in the Reception of French Structuralism in the United States. Influence, Legitimation, Manipulation, auf der Konferenz »Theory's History. Challenges in the Historiography of Architectural Knowledge, 196X–199X«*, Brüssel 10.02.2017. Canclini untersucht in seiner Doktorarbeit den Einfluss des ›französischen Strukturalismus‹ auf das IAUS und *Oppositions* in den 1970er Jahren.

85 Siehe Ockman 1988, S. 198f.

86 Anyone Corporation: About, <http://anycorp.com/anycorp/about> (07.06.2015).

die bis heute herausgegebene Zeitschrift *Log* folgt,⁸⁷ und drittens die 1995 begonnene Buchreihe »Writing Architecture Series«, die bis heute – mit einer Unterbrechung von 2001 bis 2007 – bei MIT Press erscheint.

2.3.1 Any-Konferenzen (1991–2000)

Die jährlich stattfindenden Konferenzen basieren stets auf dem Wort »any«:

1991	»Anyone«	University of California	Los Angeles
1992	»Anywhere«	[keine Partnerinstitution]	Yufuin
1993	»Anyway«	Centre de Cultura Contemporània	Barcelona
1994	»Anyplace«	Canadian Centre for Architecture (CCA)	Montréal
1995	»Anywise«	[keine Partnerinstitution]	Seoul
1996	»Anybody«	Museo Nacional de Bellas Artes	Buenos Aires
1997	»Anyhow«	Nederlands Architectuurinstituut	Rotterdam
1998	»Anytime«	Orta Doğu Teknik Üniversitesi	Ankara
1999	»Anymore«	Cité de l'architecture et du patrimoine	Paris
2000	»Anything«	Solomon R. Guggenheim Museum	New York City ⁸⁸

»Any« ist zum einen ein Akronym für »Architecture New York«. Zum anderen steht es in seiner Bedeutung als »irgendein« oder »jedes« für Unbestimmtheit oder Unentschiedenheit:

»The idea of undecidab[il]ity, which was in the air, fueled the theoretical basis of the Anyone project. Since it was to take place in the ten years prior to the end of the century, or the end of the millennium, the idea of undecidability not only suggested that nothing was fixed in terms of architectural thinking but also that both history and the future could be seen as undecidable, that is, as no longer fixed referents.«⁸⁹

Die Unbestimmtheit soll einen offenen, multidisziplinären und -kulturellen Diskurs ermöglichen. Ziele der Titel *Oppositions*, so Ole W. Fischer, auf die »strukturalistische« Methode der Dialektik ab, so verweist »any« auf einen nicht-dialektischen und nicht-hierarchischen Ansatz.⁹⁰ Dementsprechend definiert Davidson drei zentrale Themen für die Any-Konferenzen: erstens welche Auswirkungen nun in Zeiten der

87 Vgl.: »Last fall we launched *Log*, a journal on architecture and the city, which is also probably as good a self-critique of ANY as one can find. *Log* is small, black- and-white, graphically straightforward, and not thematic. In that sense *Log* is a critical comment on what has gone on before, including the tabloid size and thematic organization of ANY.«: Davidson, Cynthia C.: An(y)alysis: Cynthia Davidson talks with herself, 25.09.2004, für *Parametro*, Nr. 252/253, 2004, o. S., http://architettura.it/files/20040925/index_en.htm (03.04.2017).

88 Unter dem Titel »Anyone« ist ursprünglich eine elfte Konferenz 2001 geplant, die aber nicht stattfindet: Davidson, Cynthia C. (1997b): *Any Story*, in: *Lotus*, Nr. 92, 1997, S. 93.

89 Davidson 2004, o. S.

90 Fischer, Ole W.: *Anyone Corporation: Architecture Anyone? A Non-profit and the Travelling Circus of Theory*, in: Borasi, Giovanna: *The Other Architect. Another Way of Building Architecture*, Montréal 2015, S. 408.

»Postmoderne«, d. h. nach dem Ende einer festen Ideologie der klassischen Moderne, das Ungewisse auf die Architektur hat; zweitens ob eine aus der Philosophie, Literatur und den Wissenschaften stammende Diskussion über das Unbestimmte auch im Bereich der Architektur, die tendenziell als Fundament des Bestimmten gelte, möglich ist; und drittens, wie die Globalisierung sowie die damit verbundenen Aspekte, wie Informationsströme, Konsum, Beschleunigung und Fragmentierung, auf die Architektur einwirken.⁹¹

In Anlehnung an die von 1928 bis 1959 in diversen europäischen Städten organisierten »Congrès Internationaux d'Architecture Moderne« (CIAM) finden die Any-Konferenzen in unterschiedlichen Metropolen weltweit statt. Durch den Orts- und Institutionenwechsel soll die Anyone Corporation, so Davidson, international Verbreitung finden ohne – entsprechend des »any« – eine Sichtweise zu bevorzugen: »Through this global wandering, the ANY conferences seek the widest possible variety of institutional, geo-political, and intellectual contexts, drawing difference from all while stipulating the priority of none.«⁹² Zu den Konferenzen werden nicht nur TheoretikerInnen sowie Praktizierende aus Architektur und Stadtplanung eingeladen, sondern auch – und das wird betont – Forschende aus den Literatur- und Kulturwissenschaften, der Physik, Psychologie, Soziologie, Anthropologie, Philosophie, Theologie, Jura, Wirtschaft und Politik. Die Anyone Corporation fertigt Listen mit Teilnehmenden an, die stets eingeladen werden und so eine thematische Kontinuität gewährleisten, sowie mit neuen Personen, die andere Ansätze einbringen sollen.⁹³ Die Konferenzbeiträge und Diskussionen werden anschließend in Form von Tagungsbänden auf Englisch sowie, mit Ausnahme der letzten drei Bände, auf Japanisch publiziert.⁹⁴

2.3.2 Zeitschrift ANY (1993–2000)

Zum ersten Mal erscheint die Zeitschrift *ANY* im Mai 1993. Sie beginnt mit einer nullten Ausgabe, um einen Anfang ohne Wertsetzung zu markieren, und mit dem Titel »Writing in Architecture«. Davidson hebt im Editorial hervor, dass Schreiben notwendigerweise Ambivalentes und Unentschiedenes, zum Beispiel Wortspiele oder Doppel- und Mehrdeutigkeiten wie der Zeitschriftentitel selbst, mit sich bringe.⁹⁵ *ANY* soll die Lücke zwischen bildreichen Populärzeitschriften, akademischen Schriften und den wenig theoretischen Architekturfachzeitschriften schließen. Bewusst wird sie von vergleichbaren architekturtheoretischen Zeitschriften abgegrenzt: »In the U.S. we had *Oppositions*, which dealt directly with interpretations of history, and then *Assemblage*, which fused theory and history. *ANY* viewed history more as a resource or a backdrop against which to test new thinking.«⁹⁶ Dieses neue Denken wird sowohl inhaltlich

91 Davidson 1997b, S. 95.

92 Davidson, Cynthia C.: *Philosophic Umbrella*, 1990, in: Borasi 2015, S. 341. Anyone Corporation Fonds, CCA, AP116.S1.SS1.D1.ARCH 273294.

93 Siehe Borasi 2015, S. 339. Anyone Corporation Fonds, CCA, AP116.S2.SS3.D1.ARCH 273345.

94 Die ersten drei Tagungsbände erscheinen beim Verlag Rizzoli International. Die anderen Bände werden von MIT Press herausgegeben. *Anywise* erscheint auch auf Koreanisch. 1998 erscheint die türkische Publikation *Any Seçmeler* mit Auszügen aus *Anywhere*, *Anyway*, *Anyplace*, *Anywise* und *Anybody*.

95 Davidson, Cynthia C.: *Dear Reader*, in: *ANY*, Nr. 0, 1993, S. 4–5.

96 Davidson 2004, o. S.

als auch graphisch deutlich, so weicht ein akademischer Ton einem spielerisch, affirmativen Umgang mit intellektuellen Moden und die Überlappungen von Texten und Abbildungen führen zu einem visuellen Spektakel (siehe 3.2.2).⁹⁷

ANY soll die Außenwirkung der Anyone Corporation zwischen den jährlichen Konferenzen stärken, denn Zeitschriften können im Gegensatz zu Tagungsbänden schneller und kostengünstiger produziert werden, wodurch die Erkennbarkeit, Selbstvermarktung und das kulturelle Kapital gesteigert wird.⁹⁸ Geplant ist zunächst ein zweimonatliches Erscheinen, doch wird *ANY* weitaus unregelmäßiger publiziert, so dass zwischen 1993 und 2000 insgesamt 26 Ausgaben erscheinen. Einigen Heften gehen »Any-Events« voraus, die teilweise am Dia Center for the Arts in New York oder im Solomon R. Guggenheim Museum stattfinden.⁹⁹ Thematisch ist *ANY* sehr vielseitig. Es existieren monografische Ausgaben über James Stirling (Nr. 2), Tadao Ando (Nr. 6), Colin Rowe (Nr. 7/8), Rem Koolhaas (Nr. 9), Charles Gwathmey (Nr. 11), Philip Johnson (Nr. 90), Buckminster Fuller (Nr. 17) und Mies van der Rohe (Nr. 24), wovon die Hälfte im Grunde Werbung für Mitglieder der Anyone Corporation ist (siehe 2.3.4). Daneben werden architekturkritische und -theoretische Themen behandelt, wie »Architecture and the Feminine. Mop-up Work« (Nr. 4), »Tectonics Unbound. Kernform and Kunstform Revisited« (Nr. 14) oder »Being Manfredo Tafuri. Wickedness, Anxiety, Disenchantment« (Nr. 25/26). Im Zuge der Digitalisierung beschäftigen sich zudem Ausgaben mit medientechnologischen Fragen, wie »Electrotecture: Architecture and the Electronic Future« (Nr. 3), »Mech in Tecture. Reconsidering the Mechanical in the Electronic Era« (Nr. 10), »The Virtual House« (Nr. 19/20) oder »Diagram Work. Data Mechanics for a Topological Age« (Nr. 23).

2.3.3 Buchreihe »Writing Architecture Series« (seit 1995)

Der dritte große Akteur, die »Writing Architecture Series«, wird 1995 eingeführt und soll zunächst »N E Writings« heißen.¹⁰⁰ Als erstes Buch erscheint im Oktober 1995 unter dem Titel *Earth Moves. The Furnishing of Territories* die englische Übersetzung von Caches Manuskript »L'ameublement du territoire«, auf das sich Deleuze in *Le Pli* bezieht und das erst 1997 in Frankreich publiziert wird. Laut Rajchman sei er es gewesen, der Cache nach dem Manuskript gefragt hat.¹⁰¹ Mit diesem Buch und der darin enthaltenen Widmung »For Gilles Deleuze« beweist die Anyone Corporation deutlich ihren Fokus auf Deleuze.

Daraufhin werden von dem japanischen Philosophen Kōjin Karatani *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money* (1995), von Solà-Morales *Differences: Topographies of Contemporary Architecture* (1997) und Rajchmans *Constructions* (1998) mit einem Vorwort von Virilio publiziert. Es folgen 1998 zwei poetische Bände: *Such Places as Memory: Poems, 1953–1996* des US-amerikanischen Architekten John Hejduk und *Welcome to the Hotel Architecture* des britischen Architekturtheoretikers

97 Vgl. Sherer 1999, S. 55.

98 Vgl. Davidson 2004, o. S.

99 Siehe die Übersicht der Publikationen der Anyone Corporation im Anhang.

100 Siehe die Ankündigung des ersten Buchs von Cache: »His *Earth Moves* is forthcoming from *N E Writings*, a new book series to be published by Anyone Corporation.« in: *ANY*, Nr. 5, 1994, S. 11.

101 Rajchman 2003.

Roger Connah. Zwei Jahre später erscheinen die englischen Übersetzungen *A Landscape of Events* von Virilio mit einem Vorwort von Tschumi und *Fire and Memory: On Architecture and Energy* des spanischen Architekten Luis Fernández-Galiano. Mit einem Vorwort von Eisenman folgt schließlich von der australischen Philosophin Elizabeth Grosz *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (2001). Erst 2007 wird die Buchreihe wieder aufgenommen.

2.3.4 Die architekturtheoretische Elite

Das Netzwerk der Anyone Corporation ist weit gespannt. Zusammengehalten wird es von Davidson, die als langjährige Chefredakteurin von *Inland Architect* Erfahrung im Publizieren und Vermarkten besitzt. Im Übrigen basiert der mediale Erfolg von Eisenmans Schriften und Entwürfen nicht unwesentlich auf den journalistischen und verlegerischen Geschicken seiner Frau.¹⁰² Viele Mitglieder der Anyone Corporation stehen in engem Kontakt zum ehemaligen IAUS bzw. zu Eisenman oder arbeiten im Hochschulbereich der US-amerikanischen Ostküste. Die Organisations- und Redaktionssteams der Anyone Corporation sind wie folgt zusammengesetzt:

»Boards of Directors« der Any-Konferenzen:

Cynthia C. Davidson: Schatzmeisterin (Journalistin, Verlegerin, USA)
 Peter Eisenman: Präsident (Architekt, Architekturtheoretiker, USA)
 Arata Isozaki (Architekt, Architekturtheoretiker, J)
 Ignasi de Solà-Morales: Geschäftsführer (Architekt, Architekturtheoretiker, E)
 Philip Johnson: Vizepräsident (Architekt, USA)
 Rem Koolhaas (Architekt, Architekturtheoretiker, NL)
 Frank Gehry, bis 1993 (Architekt, USA)
 Jeffrey Kipnis, bis 1993 (Architekturtheoretiker, USA)
 Gianfranco Monacelli, bis 1993 (Verleger, USA)
 Phyllis Lambert, ab 1992 (Direktorin CCA, CDN)
 John Rajchman, 1993–98 (Philosoph, USA)

»Editorial Board« von ANY:

Cynthia C. Davidson: Chefredakteurin
 Rem Koolhaas
 John Rajchman
 Tadao Ando (Architekt, J)
 Jennifer Bloomer (Architekturtheoretikerin, USA)
 Brian Boigon (Architekt, Designtheoretiker, CDN)
 Henry Cobb (Architekt, USA)
 Charles Gwathmey (Architekt, USA)
 Sanford Kwinter (Literaturwissenschaftler, Architekturtheoretiker, CDN)
 Greg Lynn (Architekt, Architekturtheoretiker, USA)

¹⁰² Sie publiziert insgesamt vier Bücher über Eisenmans Werke: *Eleven Authors in Search of a Building: The Aronoff Center for Design and Art at the University of Cincinnati* (1996), *Eisenman/Krier: Two Ideologies: A Conference at the Yale School of Architecture* (2004), *Code X: The City of Culture of Galicia* (2005) und *Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works* (2006).

Mark C. Taylor (Religionswissenschaftler, USA)
 Silvia Kolbowski, *ANY* 1–10 (Künstlerin, RA/USA)
 Sylvia Lavin, ab *ANY* 11 (Architekturtheoretikerin, USA)
 Robert E. Somol, ab *ANY* 11 (Architekturtheoretiker, USA)

»Editorial Board« der Buchreihe »Writing Architecture Series«:

Cynthia C. Davidson
 Sylvia Lavin
 Robert E. Somol
 Michael Speaks (Architekturtheoretiker, USA)
 Sarah Whiting (Architektin, Architekturtheoretikerin, USA)

Darüber hinaus sind an den Aktivitäten der japanische Kulturkritiker, Philosoph und Ökonom Akira Asada, der US-amerikanische Architekt Daniel Libeskind und die US-amerikanische Soziologin Saskia Sassen sowie Diller, Grosz, Jameson, Jones, Karatani, Tschumi und Vidler beteiligt. Es wird deutlich, dass ein Großteil der Mitglieder aus den USA oder englischsprachigen Ländern stammt. Auch die anderen kommen aus ökonomisch ›westlichen‹ Ländern (Westeuropa und Japan). Dennoch handelt es sich bei der Anyone Corporation nicht um eine homogene Gruppe Gleichgesinnter, sondern es existieren durchaus inhaltliche Differenzen zwischen den beteiligten Personen.¹⁰³ Sie zeigt sich vielmehr als eine westliche, international einflussreiche und distinktierte Elite, die sich vernetzt und sich durch ihre stets elaboriert vorgetragene Auseinandersetzung mit Theorien intellektuelle Schlagkraft sichert.

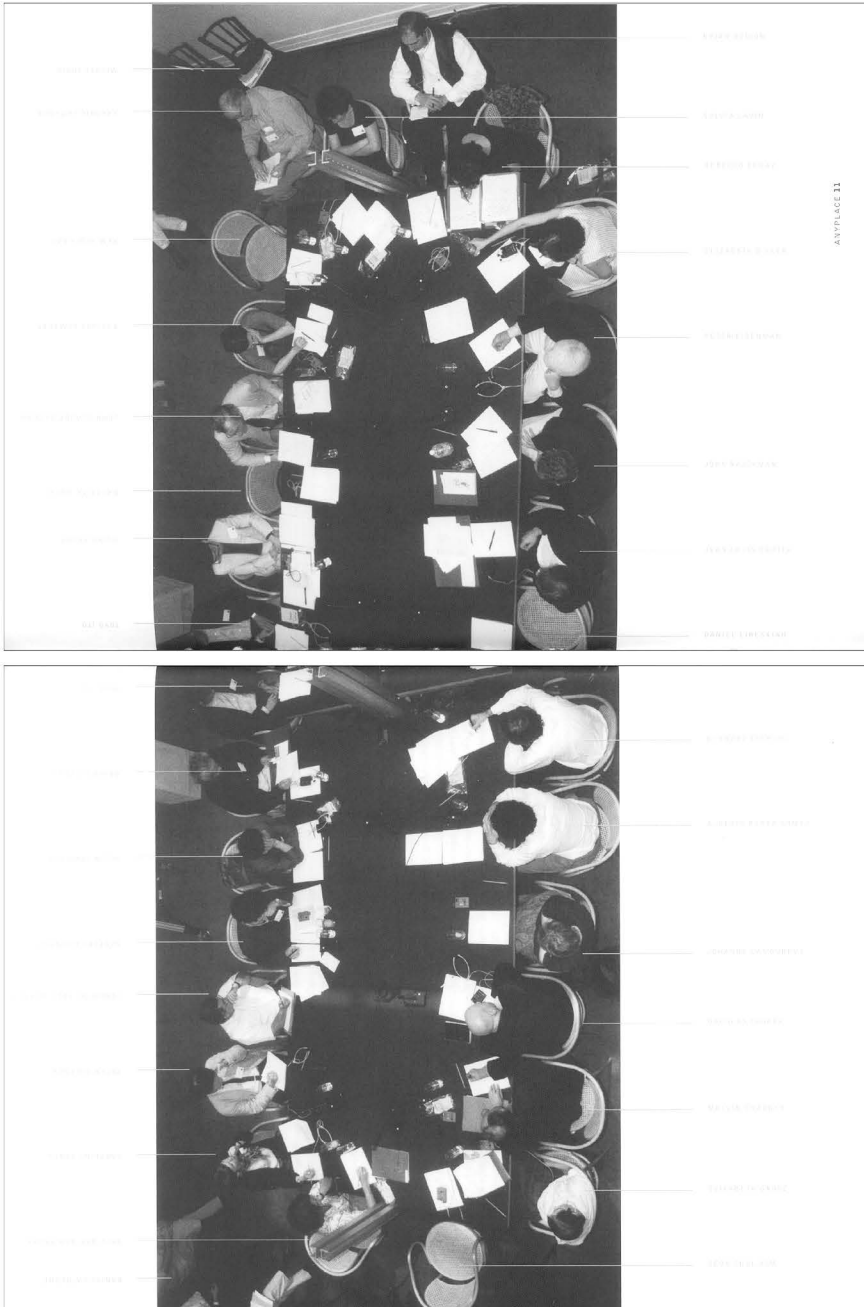
Der Netzwerkcharakter wird in den Publikationen durch zwei Aspekte unterstrichen: Erstens werden in den Tagungsbänden stets Briefe abgedruckt, die Vortragende und Gäste nach der Konferenz an die Anyone Corporation schicken, um ihren Eindruck und ihre Kritik des Gesehenen und Gehörten zu schildern. Des Weiteren sind ebenso Artikel in *ANY* in Briefform geschrieben. Oftmals beinhalten sie intime Offenbarungen, wie, dass eine Autorin eigentlich gar nicht gerne schreibe, oder Grüße an Familienmitglieder. Zum Beispiel endet »Jennifer Bloomer Writes« in *ANY* 0 wie folgt: »So, thank you, Cynthia, for your thoughtful request. I wish you the greatest success with the magazine, and send fond regards to you, Kyle, Peter, and little Sam. Love, Jennifer«¹⁰⁴. Diese Textform soll den Eindruck einer großen, fast familiär organisierten Gruppe von sich gut verstehenden und intellektuell gebildeten Personen vermitteln, die sich für eine gemeinsame Sache – den Architekturdiskurs – einsetzen. Zweitens wird die Zusammengehörigkeit durch Gruppenfotos demonstriert. Wie in *Oppositions* werden auch in den Any-Tagungsbänden Fotos aller Teilnehmenden präsentiert, beispielsweise wie alle zusammen an einem großen Tisch sitzen und diskutieren (Abb. 3).

Solà-Morales soll 2001 Folgendes gesagt haben: »If European architects or architectural scholars wished to study contemporary architectural theory, they would have

103 Vgl.: »Denn auch wenn unter den Teilnehmern, allerdings nicht bei allen, eine gewisse Hinwendung zum poststrukturalistischen Denken französischer Provenienz (Foucault, Lacan, Derrida, Deleuze) deutlich ist [...]: eine ›Schule‹ Gleichgesinnter hat sich auf den Any-Konferenzen nicht zusammengefunden«. Schwarz, Ullrich: Any – Architektur nach dem Ende der Gewissheiten, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Nr. 10, 1993, S. 41f.

104 Bloomer, Jennifer: Jennifer Bloomer Writes, in: *ANY*, Nr. 0, 1993, S. 17.

Abbildung 3: Gruppenfoto als Draufsicht, in »Anyplace«, 1995.



to come to the East Coast of the United States.«¹⁰⁵ Er verweist auf die Dominanz der architekturtheoretischen Debatten der US-amerikanischen Ostküste, die maßgeblich durch die Aktivitäten der Anyone Corporation geprägt werden. Ohne Mangel an Bescheidenheit stilisieren sich ihre Mitglieder als die ›Avantgarde‹ der Architekturtheorie, die vor allem durch die Beschäftigung mit dem ›französischen Poststrukturalismus‹ eine theoretische, elaborierte Elite bilden will. Der Journalist der *New York Times* Herbert Muschamp benennt diesen Elitismus:

»›ANY‹ carried a connotation of openness, for example (though this meaning was fiercely contradicted by the exclusivity of the events). It also suggested a desire to avoid creating intellectual hierarchies (also contradicted, in typical post-structuralist form, by raising post-structuralism itself to a privileged pinnacle).«¹⁰⁶

Erstens sind die Treffen einer architekturtheoretischen Elite vorbehalten. Dies zeigt sich daran, dass keine öffentlichen Aufrufe zur Einreichung von Beiträgen erfolgen, sondern die Teilnehmenden der Any-Konferenzen sowie die AutorInnen der Publikationen ausschließlich eingeladen werden. Zweitens findet eine Distinktion durch die Auseinandersetzung mit Architektur unter Hinzuziehung von ›French Theory‹ statt. Drittens lässt sich die Anyone Corporation durch international finanzierte¹⁰⁷ Veranstaltungen, die Teilnahme von ›Stars‹, wie Gehry oder Hadid, und extravagant gestaltete Printprodukte charakterisieren. Das Augenmerk wird auf einen illustren Kreis von ArchitektInnen und Intellektuellen sowie auf eine hohe Medienpräsenz gelegt. Die Anyone Corporation kann daher als Institution begriffen werden, die architekturtheoretische Schriften als ihr kulturelles Kapital produziert und vermarktet. Als Netzwerk liefert sie die personellen und finanziellen Ressourcen für die medienwirksame Präsentation der theoretisch elaborierten New Yorker Architekturszene und ihre internationale Verbreitung.

Die weltweite Bekanntmachung der Anyone Corporation zeigt sich darin, dass die Konferenzen in international wichtigen Metropolen abgehalten werden, so schreibt Davidson 1997:

105 Baird, George: »Criticality« and Its Discontents, in: Harvard Design Magazine, Nr. 21, 2004, S. 16.

106 Muschamp, Herbert: Art/Architecture. An Idea of Architecture. An Architecture of Ideas, in: New York Times, 18.06.2000.

107 Die Konferenzen werden von dem japanischen Bauunternehmen Shimizu Corporation gefördert. Der Kontakt zum damaligen Vorsitzenden Harusuke Imamura wird durch Isozaki hergestellt. Hinzu kommen Finanzierungen von Firmen und Institutionen des jeweiligen Gastgeberlandes und Förderungen durch die Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts. Die erste Konferenz wird von Rizzoli Press gesponsert, um den Tagungsband anschließend zu vermarkten. Der Verleger Gianfranco Monacelli, der bis 1993 Mitglied des „Boards of Directors“ der Any-Konferenzen ist, arbeitet bei Rizzoli Press bevor er 1994 Monacelli Press gründet und als erstes Buch *S, M, L, XL* von Koolhaas, ebenfalls Mitglied des „Boards of Directors“ der Any-Konferenzen, herausbringt. Die Zeitschrift wird zunächst durch die ortsansässigen Unternehmen AJ Contracting Company (ANY 0–18), Lehr Construction Corp. (ANY 0–15) und Integral Construction Corp. (ANY 16–18) unterstützt. Ab Ausgabe 11 wird die Zeitschrift peu à peu von US-amerikanischen Architekturfakultäten (Columbia, Cooper Union, Cornell, University of Kentucky, Syracuse University, Princeton, MIT, Rice, University of Maryland, University of Tennessee) finanziert.

»This movement also mirrors the nomadic condition of late-20th-century culture, where everything from people to information is constantly crossing borders. The Anyone network, which is thought as an institution without walls, now extends from Barcelona to Seoul, from Montreal to Buenos Aires, and in 1998 will reach Istanbul.«¹⁰⁸

In Zeiten der Herausbildung einer Weltkultur (»world-culture«) wird das Netzwerk immer schon global gedacht, wobei New York als das Zentrum und die USA als der Richtwert verstanden werden.¹⁰⁹ Beispielsweise geht Solà-Morales in Bezug auf die »Anywise«-Konferenz in Seoul auf die enormen Unterschiede zwischen Ost und West ein: »[T]here was an absolute gulf between the discourses, a kind of avant-garde academicism versus realities – a conjuncture of phenomena about which nobody could articulate a comprehensive and critical discourse.«¹¹⁰ Die Kommunikationsprobleme zwischen einer theoretischen Elite und lokalen ArchitektInnen lassen Solà-Morales zweifeln, ob der Aufwand, um 25 bis 30 qualifizierte Fachleute (»qualified professionals«) nach Seoul zu schicken, dem Ergebnis angemessen sei. Aufschlussreich ist auch Christian Girards »Letter from Paris. French Architects say »Basta« to Theory« in *ANY* 25/26. Darin berichtet er von der 1999 in Paris stattgefundenen »Anymore«-Konferenz. Die Essenz einer Any-Konferenz sieht er in der Zusammenkunft einer internationalen, theoretisch elaborierten Gruppe von ArchitektInnen in einem lokalen Kontext, wobei die Konferenz wie ein Testgerät für architekturtheoretische Qualität funktioniere: »[A]n Any conference can be seen as a testing device used to measure the degree of theoretical awareness and productivity of a local architectural scene«¹¹¹. Das Ergebnis für Paris lautet: anti-intellektuelle Stimmung im »mikro-provinziellen« französischen Architekturmilieu und damit dem US-amerikanisch-globalen Architekturdiskurs nicht ebenbürtig. Interessant ist der Vergleich, den Girard zwischen seinen Landsleuten und der internationalen, theoretisch arbeitenden Architekturelite zieht:

»I must add to this grim situation the fact that French philosophy and theory have been the main purveyors of concepts to the field of architecture for the last two decades. It is always remarkable to see the fluency that Spanish, American, and Dutch architects have with Deleuze and Derrida [...] The only instance when so-called »French theory« was brought up by local architects at Anymore was in the opening sequence of a long video-clip conceived and presented by Frédéric Nantois and Fiona Meadows, and it was no more, but at least no less, than a visual name-dropping of the thinkers who are read everywhere but in Paris.«¹¹²

108 Davidson 1997b, S. 95.

109 Siehe die Grafik »**ANYTHING**«, entworfen von Tanya Hotton und Amy Fitzgerald, in: Davidson, Cynthia C. (Hg.): *Anyone*, New York/NY 1991, S. 256. Hier liest sich »anything« als »A New York Thing«, wodurch verdeutlicht wird, dass New York als die Basis des internationalen Architekturdiskurses angesehen wird.

110 Solà-Morales, Ignasi de, Brief, in: Davidson, Cynthia C. (Hg.): *Anywise*, New York/NY 1996, S. 248.

111 Girard, Christian: *Letter from Paris. French Architects say »Basta« to Theory*, in: *ANY*, Nr. 25/26, 2000, S. 6.

112 Ebd.

Die französischen ArchitektInnen erreichen, laut Girard, also nicht den intellektuellen Standard der Anyone Corporation. Der Unmut, dass eine kleine Zahl an Mitgliedern der Anyone Corporation medial den Architekturdiskurs bestimmt, zeigt sich an Jacques Herzogs Brief, den dieser am 25. März 1997, im Anschluss an den Any-Event zum Wettbewerb »The Virtual House« (siehe 3.1.3.2), an Jürgen W. Braun von FSB schreibt. Herzog hat den Eindruck, dass der von ihnen eingereichte Entwurf übergangen und verspottet worden sei:

»Wir sind darüber schockiert, weil wir mit einem Mal verstehen, daß wir es hier tatsächlich mit einer Art ideologischer Propagandakampagne von ANY zu tun haben, welche alles, was *wirklich* anders ist, was Virtualität wirklich zu ergründen sucht und nicht einfach bisher Geschehenes und Gelesenes bestätigt, ablehnt. Die ANY-Jury benützt damit die Virtualität einfach als Mittel zur Führung und Vermarktung einer bestimmten architektonischen Haltung auf Kosten anderer Architekten.«¹¹³

Mirko Zardini vertritt die These, dass die Anyone Corporation kulturelle Macht nicht mittels der Durchsetzung einer einzigen Ideologie ausübe, wie es die CIAM zum Beispiel durch das Propagieren der »Charta von Athen« (1933) getan haben, sondern vermöge einer exzessiven, medialen Berichterstattung von und über die Mitglieder der Anyone Corporation.¹¹⁴ Dabei muss angemerkt werden, dass sie sich gerade durch die Medienpräsenz über Konferenzen und mehrere Publikationsorgane (Tagungsbände, Zeitschriften und Monografien) in der Traditionslinie der klassischen Moderne befindet. Institutionen wie der Werkbund, das Bauhaus und die CIAM profilierten und vermarkteten sich über die Herausgabe von Jahrbüchern, Tagungsakten, Zeitschriften sowie Ausstellungen. Die modernen Massenmedien dienten der Propagierung einer »neuen« modernen Architektur und beeinflussten diese nachhaltig.¹¹⁵ Neben der hohen Medienpräsenz stellt sich weiterhin die Frage, ob die Unentschiedenheit, gepaart mit »poststrukturalistischen« Konzepten, nicht ebenso eine Ideologie ist, die über die Any-Konferenzen verbreitet wird. In dieser Hinsicht schreibt Ullrich Schwarz Folgendes: »In einer Epoche der Uneindeutigkeit, wie die Herausgeber von Any sagen, kann es keine Lehrbücher geben, sondern nur Mitschriften komplexer Diskussionsprozesse.«¹¹⁶ Diese Mitschriften werden durch die Anyone Corporation in die Welt transportiert.

Im Gegensatz zu den CIAM war von Anfang an klar, dass die Any-Konferenzen mit der Jahrtausendwende enden werden und so erscheint auch *ANY* zum letzten Mal im Jahr 2000. Der Abschluss wird von Davidson gleichgesetzt mit einem Ende der Kritik und progressiver Ideen im Architekturdiskurs, wodurch das Selbstbild der Anyone Corporation als architekturtheoretische Elite mehr als deutlich wird.¹¹⁷

113 Herzog, Jacques, Brief an Jürgen W. Braun, 25.03.1997, in: FSB Franz Schneider Brakel (Hg.): Das virtuelle Haus, Köln 1998, S. 156. FSB waren Hauptsponsor des Events.

114 Zardini, Mirko: The Title Is the Strategy, in: Lotus, Nr. 92, 1997, S. 115.

115 Siehe Colomina, Beatriz: Privacy and Publicity, Cambridge/MA 1994.

116 Schwarz, Ullrich: Ist der Architektur noch zu helfen?, in: Die Zeit, Nr. 50, 2001, S. 63.

117 Vgl.: »At the same time that ANY ceased publication, the long-standing journal *Assemblage* closed, leaving North America without an open forum for discussion of contemporary issues in architecture, the making of cities, and all of the cultural asides – political, economic, and otherwise –

2.3.5 Das Deleuze-nach-Derrida-Narrativ

Davidson erklärt retrospektiv, dass *ANY* eine bestimmte Art zu denken widerspiegelt, die in den 1990er Jahren geläufig war.¹¹⁸ Diese Denkweise beinhaltet primär die Auseinandersetzung mit ›French Theory‹, so beschreibt zum Beispiel Muschamp die letzte Any-Konferenz: »Joining the architects was an equally stellar cast of critics, philosophers and scholars, many of them influenced by the work of Jacques Derrida and other philosophers of the French post-structuralist school.«¹¹⁹ Laut Burns konstruiere die Anyone Corporation ein Deleuze-nach-Derrida-Narrativ: »[T]he period's widespread engagement with poststructuralism was increasingly elided and superseded by an unambiguous explanation of historical change as the story of one architectural father figure replaced by another: the fall of Derrida and the rise of Deleuze.«¹²⁰ Für die Medienwirksamkeit ist die Beschränkung auf einen Autor in der Tat effektiver, so liefert das Deleuze-nach-Derrida-Narrativ eine Geschichte, die einfach zu erzählen, zu wiederholen und zu verbreiten ist. Zu Beginn ist Deleuze nicht der privilegierte Name, sondern es wird auf eine Vielzahl an TheoretikerInnen verwiesen. Zwischen 1991 und 1993 kann das Verschwinden zahlreicher Referenzen zu Gunsten von Deleuze als singuläre Bezugsperson und Emblem für eine Philosophie der Differenz lokalisiert werden.

Bereits auf der ersten Any-Konferenz bemerkt Dal Co, dass er in den letzten Vorträgen mehrmals gehört habe, dass Deleuzes Philosophie verbreitet werden müsse, um zu einer neuen Architektur zu gelangen.¹²¹ Ähnlich formuliert es Kipnis in Bezug auf die zweite Any-Konferenz:

»These days, I am told often and by many that Deleuze provides such a program [towards projection and not against as in Deconstruction] and that a shift from a Derridean discourse to a Deleuzian discourse is therefore indicated. Perhaps, I don't know; I am not well-read in Deleuze. Certainly, at the conference, I heard a lot of quibbling over Deleuzian versus Derridean formulations. More than most, I am a fool for fashion, but in the long run, is that really what is at stake?«¹²²

Kipnis äußert seine Vermutung darüber, dass die Ablösungsgeschichte von Derrida durch Deleuze konstruiert wird und dass es sich vielmehr um eine Mode handelt, bei der die Worte des einen gegen die des anderen ausgespielt werden. Tatsächlich ist Derrida in den ersten zwei Konferenzen noch äußerst präsent. Er steuert Vorträge bei und bringt sich aktiv in die Diskussionen ein, obwohl 1990 der Konflikt zwischen ihm und Eisenman mit dem Briefwechsel, in dem beide ihre gemeinsame Arbeit kritisieren, öffentlich wird.¹²³ Ab der dritten Konferenz nimmt Derrida nicht mehr teil und auch in den Vorträgen nehmen die Bezüge auf Deleuze überhand. Besonders

that architecture and cities engage. In other words, without a platform for criticism and ideas.«: Davidson, Cynthia C., in: Log, Nr. 1, 2003, Titelblatt.

118 Davidson 2004, o. S.

119 Muschamp 2000, o. S.

120 Burns 2013, S. 16.

121 Dal Co, Francesco, in: Davidson 1991, S. 134.

122 Kipnis, Jeffrey, Brief vom 01.09.1992, in: Davidson, Cynthia C. (Hg.): Anywhere, New York/NY 1992, S. 268.

123 Siehe Derrida 1990; und Eisenman 1990.

in den Jahren 1996 und 1997 beziehen sich mehr als ein Drittel der Vortragenden explizit auf Schriften und Konzepte von Deleuze (und Guattari). Der Kurator Chris Dercon beschreibt daher die »Anyhow«-Konferenz 1997 derart: »Derrida and Deleuze were competing in earlier Any conferences (Deleuze seemed to get more points in this year's edition)«¹²⁴. Während Deleuze die Any-Konferenz 1997 als theoretische Referenz bestimmt, steht sie 1998 unter dem Einfluss der Schriften Bergsons bzw. Deleuzes Buch über Bergson.¹²⁵ 2000 resümieren schließlich Isozaki und Asada wie folgt: »During the past decade of Any conferences, we have observed a tendency to shift from the linguistic model to a computer-generated model, hand in hand with the theoretical shift from Derridean deconstruction to Bergsonian/Deleuzian *Lebensphilosophie*.«¹²⁶ Zur selben Zeit prognostiziert Kipnis bereits den schwindenden Einfluss von »French Theory«: »[N]ow I'm supposed to no longer begin a project with French quotes or obscure quotes; I'm supposed to begin a project with economic quotes and sociological quotes.«¹²⁷

Die Analyse von *ANY* vermittelt bezüglich der Verweise auf Derrida und Deleuze einen ähnlichen Eindruck. In *ANY 0* wird das Thema des Schreibens von Davidson noch mit Rekurs auf Derrida erklärt: »ANY writing also opens up possibilities, in the Derridean sense, for more and more written images and thus for more interpretive possibilities.«¹²⁸ In derselben Ausgabe findet sich auch ein Gespräch zwischen Eisenman und Derrida, in dem dieser im Übrigen auf Deleuzes Buch *Différence et répétition* verweist. In den folgenden Heften taucht Derrida als Autor selbst nicht mehr auf, wird jedoch gelegentlich von Beitragenden als Referenz herangezogen. Gleichzeitig verstärkt sich die Bezugnahme auf Deleuze, auch vor dem Hintergrund der Ablehnung Derridas. Zum Beispiel schreibt Allen in *ANY 23* über Hays Anwendung des Diagrammbegriffs im Sinne Deleuze und Guattaris auf Hannes Meyers Entwurf Folgendes: »This reading, first elaborated in the late 1980s and early 1990s, worked against the grain of the Derridean/deconstructivist theory dominant at that time, which sought to reinscribe architecture within an abstract logic of discourse and representation.«¹²⁹ Mit Deleuze und Guattaris Repräsentationskritik positioniert sich Allen gegen die Derrida unge-rechterweise zugeschobene repräsentative Logik. Derrida wird hier bewusst in die gegnerische Rolle zu Deleuze gedrängt. Dabei bleibt unbeachtet, dass auch Derrida sich gegen Konzepte wie Repräsentation und Identität positioniert. Die Argumentation, dass der »Dekonstruktivismus« abgesetzt werden müsse, um mit Hilfe von Deleuzes Konzepten »Neues« zu erreichen, lässt sich in zahlreichen Artikeln finden. Sie ist Teil einer kontinuierlichen Rhetorik des »Neuen«, bei der Derrida zu dem »Alten« gemacht wird, das es zu überwinden gilt.

124 Dercon, Chris, Brief, in: Davidson 1998a, S. 270.

125 Vgl.: »Bergson (the hero philosopher of the Anytime Meeting)«: Akcan, Esra, Brief, in: Davidson, Cynthia C. (Hg.): *Anytime*, New York/NY 1999, S. 290.

126 Isozaki, Arata / Asada, Akira: *A Concise Genealogy of the Thing*, in: Davidson, Cynthia C. (Hg.): *Anything*, New York/NY 2001, S. 155. Herv. i. O.

127 Kipnis, Jeffrey, in: Davidson 2001, S. 127.

128 Davidson 1993, S. 4.

129 Allen, Stan: *Diagrams Matter*, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 19.

Laut Davidson war ein Heft über Deleuzes Falte geplant, das aber nicht zustande gekommen sei.¹³⁰ Doch auch ohne dieses drehen sich die Ausgaben »Lightness« (Nr. 5), »The Virtual House« (Nr. 19/20) und »Diagram Work. Data Mechanics for a Topological Age« (Nr. 23) beinahe ausschließlich um Konzepte von Deleuze (und Guattari). Carlo Menon, der die Zeitschriften *ANY*, *Terrazzo*, *Le Visiteur*, *UME* und *Zodiac* analysiert, schreibt über die theoretischen Bezugsgrößen von *ANY* Folgendes:

»What emerges the most from these texts in *ANY* was the increasing place that ›Theory‹, and especially French post-structuralist theory, was then taking in architectural discourse: ideas of hyperreality, *simulacrum* and *spectacle* (as defined by Jean Baudrillard, Guy Debord and Paul Virilio); theories of networks (Gilles Deleuze and Félix Guattari), crises of authorship (Roland Barthes and Michel Foucault). More than through direct observation, it was through these already-given intellectual concepts that most of *ANY*'s explorers filtered their visions.«¹³¹

In der Tat zeichnen sich die Artikel in *ANY* durch eine Vielzahl an Bezügen auf französische TheoretikerInnen aus. Ein Vergleich von *ANY* und *Assemblage* hinsichtlich der Verweise auf die wichtigsten VertreterInnen des US-amerikanischen Konstrukts ›French Theory‹ zeigt, dass in *ANY*, obwohl sie weniger Ausgaben als *Assemblage* aufweist, weitaus öfter auf Deleuze verwiesen wird. Während in *Assemblage* eher Verweise auf Derrida dominieren, nimmt Deleuze in *ANY* die zentrale theoretische Bezugsperson ein.¹³² Gleichfalls verhält es sich mit den Büchern der »Writing Architecture Series«, von denen Cache, Solà-Morales, Rajchman und Grosz explizit mit Deleuzes Konzepten arbeiten. Generell sind es bestimmte Mitglieder der Anyone Corporation, die Deleuze beständig in die Diskussionen einbringen: An erster Stelle stehen Rajchman, der fast alle seiner Konferenzbeiträge mit Referenzen auf Deleuze bestreitet und Gastredakteur jener *ANY*-Ausgaben ist, in denen Texte von Deleuze abgedruckt werden (Nr. 5, gemeinsam mit Lynn, und Nr. 19/20), sowie Solà-Morales, der sich ebenfalls in fast allen seiner Vorträge auf Deleuze bezieht.¹³³ Daneben liefern Karatani, Lynn, Grosz, Eisenman sowie Asada und Isozaki die häufigsten Auseinandersetzungen mit Konzepten von Deleuze (und Guattari). Die letzten drei sind auch diejenigen, die wiederholt auf Derrida verweisen. Es handelt sich folglich nicht um

130 Vgl.: »[T]he folding of [ANY] 27, rather than the usual stitched binding, signaled not only the undoing of the magazine but also, metaphorically, the undoing of the idea of folding in architecture. At one point we were talking about an issue on the Deleuzian idea of the fold, and our designers suggested simply folding the issue rather than binding it. That seemed a bit obvious to me, even pretentious, so we tabled the idea. But when we got to the end, the unbound folded issue could also be seen as an unfolding, or opening up to other possibilities«: Davidson 2004, o. S.

131 Menon, Carlo: *The Missing Decade? Architectural Magazines of the 1990s*, unveröffentlichte Master-Thesis, University College of London, Bartlett School of Architecture, 2013, S. 88.

132 In den 26 Ausgaben von *ANY* taucht in 60 Artikeln Deleuze als Referenz auf. Daneben werden zwei Texte von Deleuze abgedruckt. In 42 Beiträgen finden sich Verweise auf Derrida; hinzukommt ein Interview mit Derrida. Referenzen auf Foucault erscheinen in 30 Artikeln, auf Lacan in 18, auf Lyotard in 9 – zudem wird ein Text von Lyotard selbst publiziert –, auf Baudrillard in 7 und auf Kristeva in 3 Beiträgen. In den 41 Ausgaben von *Assemblage* taucht Derrida in 64, Foucault in 48, Deleuze in 45, Lacan in 36, Baudrillard in 17, Kristeva in 15 und Lyotard in 12 Artikeln auf.

133 Rajchman nimmt an 7 der 10 Any-Konferenzen teil und einzig in einem Vortrag geht er nicht auf Deleuze ein. Solà-Morales verweist in 8 von 9 Konferenzbeiträgen auf Deleuze.

ein Deleuze- und ein Derrida-Lager, sondern es sind dieselben Personen, die sich auf Einzelne des sogenannten ›französischen Poststrukturalismus‹ beziehen.

Es muss schließlich Burns zugestimmt werden, dass innerhalb der Anyone Corporation ein Wechsel von Derrida zu Deleuze konstruiert wird, der sich anschließend durch die Architekturtheorieanthologien verfestigt (siehe 1.). Das bedeutet nicht, dass sich ausschließlich auf Deleuze bezogen wird, denn gleichwohl halten die Artikel und Vorträge eine Bandbreite an verschiedenen ›poststrukturalistischen‹ und nicht ›poststrukturalistischen‹ PhilosophInnen bereit. Doch die Kommentare der an den Any-Konferenzen Teilnehmenden belegen, dass ein Deleuze-nach-Derrida-Narrativ wahrgenommen und verbreitet wird. Dieses Narrativ ist aus zwei Gründen medienwirksam: Erstens erzählt es eine lineare Ablösungsgeschichte des Alten durch das Neue; zweitens entspricht die Beschränkung auf eine theoretische Bezugsperson einem gewissen ›Starkult‹. Die Anyone Corporation fördert somit eine vordergründig auf Deleuze fokussierte Rezeption des ›französischen Poststrukturalismus‹ im Architekturdiskurs der 1990er Jahre. Eine Schlüsselposition in der Rezeption von Deleuze innerhalb der Anyone Corporation nimmt Rajchman ein.

2.4 Die Vermittlung durch John Rajchman¹³⁴

Rajchmans Rolle für die Übersetzung zwischen Deleuzes (und Guattaris) Werken und dem US-amerikanischen Architekturdiskurs ist entscheidend. Während seines Parisaufenthalts 1975 knüpft er den Kontakt zu ›französischen Poststrukturalisten‹ und ist mit Semiotext(e) daran beteiligt, ›French Theory‹ in den akademischen Kreisen der Columbia University zu verbreiten. Darüber hinaus führt er die Schriften von Deleuze (und Guattari) in die Anyone Corporation ein. Zu Beginn der 1990er Jahre wird Rajchman, so dieser in einem Interview mit Simone Brott, von Eisenman angerufen und für die erste Any-Konferenz eingeladen. Rajchman und Eisenman kennen sich bereits durch die Zeitschrift *October*, zu der, wie bereits ausgeführt, ersterer in den 1980er Jahren Artikel beisteuert und dann 1990 Redaktionsmitglied wird, während die Zeitschrift institutionell an Eisenmans IAUS angegliedert ist.¹³⁵ Beide tragen 1990 auch zu der zweiten Ausgabe von *Journal of Philosophy and the Visual Arts* bei.¹³⁶ Die Antwort auf Eisenmans Einladung beschreibt Rajchman, der zu dieser Zeit an

134 Teile dieses Unterkapitels sind in englischer Sprache publiziert in Lausch, Frederike: Changing the Architectonic of Philosophy. John Rajchman's Interest in Folded Architecture, in: *philosophy@LISBON International eJournal*, Nr. 5, 2016, S. 39–51.

135 Vgl.: »At first *October* had been housed in the Institute for Architecture and Urban Affairs, and in fact, it was through this that I would later come in contact with Peter Eisenman«: Rajchman 2015, o. S.

136 Das *Journal of Philosophy and the Visual Arts* wird 1989 von dem australischen Philosophen Andrew Benjamin, der in den 1990er Jahren Gastprofessor an der Columbia University ist, herausgegeben. In der zweiten Ausgabe »Philosophy and Architecture« erscheinen ein kurzer Text von Eisenman und ein Beitrag von Rajchman, in dem er sich auf Foucault, Derrida und Deleuze bezieht: Rajchman, John: What's New in Architecture, in: *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, Nr. 2, 1990, S. 32–37. Andrew Benjamin steht ebenfalls an der Schnittstelle zwischen Architektur und Philosophie, so publiziert er über Lyotard und Kristeva und beschäftigt sich mit architektonischen Themen in *Art, Mimesis and the Avant-Garde* (1991), *Architectural Philosophy* (2000) und *Writing Art and Architecture* (2010).

der Columbia University lehrt und an seinem Buch *The Deleuze Connection* (2000) schreibt, wie folgt:

»I said it sounded really interesting but I didn't know much about architecture. He led me to believe that was no problem [...] since I was working on this Deleuze project and reading this material I said to myself Deleuze could have a really interesting impact in these debates [...] Eisenman finally had a problem with Derrida, they found in Deleuze something interesting, and this, in my point of view, is how the two things came together [...].«¹³⁷

Rajchmans Erzählung, wie alles angefangen habe, untermauert das Deleuze-nach-Derrida-Narrativ.¹³⁸ Er übernimmt fortan die Rolle des Vermittlers zwischen Deleuzes Theorien und dem Architekturdiskurs der Anyone Corporation. Seine Vorträge auf den Any-Konferenzen lesen sich stets wie Unterweisungen in Deleuzes Philosophie.¹³⁹ Rajchman bringt sich intensiv in die Anyone Corporation ein: Ab 1993 ist er sowohl Mitglied der Konferenzorganisation als auch der *ANY*-Redaktion und er beteiligt sich rege an den Diskussionen. Rajchmans Lesart von Deleuze ist somit im Architekturdiskurs kontinuierlich präsent.

Für Rajchmans Rolle als Vermittler wählt Brott in ihrer Dissertation *Architecture for a Free Subjectivity: Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real* (2011) den Begriff Fürsprecher (»Intercissors«), der aus Deleuzes Text »Les Intercisseurs« (1985) stammt und unter dem sie nicht nur Personen, sondern auch Konferenzen und Publikationen zusammenfasst.¹⁴⁰ Pauline Lefebvre nennt die Vermittler Fährmänner (»passeur«) mit einer zweiten Rolle als Bürgen (»garant«): »Sie sollen garantieren, dass die Architekten ein Verständnis besitzen, das der philosophischen Tradition adäquat ist.«¹⁴¹ Rajchmans Rolle ist damit perfekt umrissen: Er ist Bote, Vermittler, Fürsprecher und Garant für die Richtigkeit der Auslegung von Deleuzes Theorien.

137 Rajchman 2003, S. 3.

138 Vgl.: »For my part, I suggested one take a look at Deleuze in this context. It was the start of a long exchange, sometimes displacing the Derridean one.«: Rajchman 2015, o. S.

139 Vgl.: »Well, one of my purposes or part of the game I felt I might play in this forum was to introduce Deleuze since as far as I know he hasn't played a very important role in architectural theoretical discussions.«: Rajchman, John, in: Davidson 1991, S. 132.

140 Brott 2011, S. 16. Im ersten Kapitel verdeutlicht Brott, dass die Verbindung zwischen Deleuze und der US-amerikanischen Architektur weder durch Deleuzes direktes Interesse für Architektur noch durch die unmittelbare Zuneigung der ArchitektInnen für seine Werke aufkam, sondern Resultat von Vermittlern wie Foucault, Lotringer, *Semiotext(e)* und *ZONE* war. Unter anderem nennt sie auch die Aktivitäten der Anyone Corporation als institutionellen Rahmen von Architekturdebatten, in denen Deleuze eine wichtige Rolle spielt. Ihr zentrales Anliegen ist, stärker als bis dato geschehen, die Subjekt-Objekt-Verhältnisse innerhalb der Architekturdiziplin mittels der Theorie unpersönlicher Effekte von Deleuze und Guattari zu hinterfragen. Das erste Kapitel wurde vorab veröffentlicht: Brott, Simone: Deleuze and the »Intercissors«, in: Log, Nr. 18, 2010, S. 135–151.

141 Lefebvre, Pauline: Quand le pragmatisme est invité en architecture: Une rencontre placée sous le signe de l'évidence, in: Clara, Nr. 3, 2015, S. 22. Eig. Übers.

2.4.1 Architektur als Nicht-Philosophie

Es stellt sich die Frage, mit welcher Intention Rajchman in den Architekturdiskurs eintritt. Retrospektiv beschreibt er seinen Beitrag zur Verbindung von Deleuze und Architektur wie folgt: »I was really interested in Deleuze as a philosopher and also as an interesting way of doing philosophy in an academic context and so I wanted to extract for my own purposes a model and architecture happened to provide an opportunity to do this«¹⁴². Rajchman betont, dass er als Philosoph an Deleuze interessiert ist. Die Architektur ermöglichte ihm, Philosophie so zu betreiben wie Deleuze es getan hat. Was versteht er aber unter Deleuzes Art zu philosophieren? Und wie kann Architektur dafür das Modell liefern? Anhaltspunkte lassen sich in Rajchmans Vortrag zur ersten Any-Konferenz finden. Zunächst bespricht er die Raumkonzepte in *Mille plateaux* und *Le Pli*, um dann auf Eisenmans Werke einzugehen, in denen er den Versuch erkennt, die Architektur von der Ordnung und Regelmäßigkeit traditioneller Grundrisse zu befreien. Diesen Ablösungsprozess bezeichnet er als »Eisenman-Werden« (»becoming-Eisenman«) in Anlehnung an Deleuze und Guattaris berühmte Formeln »Tier-Werden«, »Minoritär-Werden« etc. aus *Mille plateaux*. Allerdings kritisiert Rajchman Eisenman für sein Insistieren auf Machtkämpfen zwischen *der* Philosophie und *der* Architektur, die sich jeweils vor dem Einfall des Anderen schützen. Anstatt eines Konflikts propagiert er ein Öffnen beider Diskurse, um ohne Hierarchiekämpfe zusammenzuarbeiten. Es geht ihm um die Schaffung eines gemeinsamen Raumes, den er wie folgt beschreibt: »[A] necessarily temporary space in which the question of what is new in architecture and what is new in thought combine or compose with one another in an unexpected configuration or opening that no longer belongs to anyone.«¹⁴³

Wieso soll die Architektur mit der Philosophie zusammenarbeiten? Die Antwort darauf ist pragmatischer Natur, denn für Rajchman besitzt *Le Pli* als Deleuzes architektonischstes Werk eine Sonderposition. Im Vergleich zu seinen Büchern über andere Künste, wie über das Kino oder den Maler Francis Bacon, bleibe es offen für Interpretationen:

»[Deleuze's] concept of Baroque architecture is so strange that though it was like that... you could actually try to do things that aren't already determined by Deleuze himself [...] Initially it wasn't so much that Deleuze was good at architecture or that there was some connection between the two but that architecture appeared as its own development in which they could absorb Deleuze in their own interesting way whereas the Cinema and Art History worlds couldn't do that because they were more literary [...].«¹⁴⁴

Deleuzes vage Auseinandersetzung mit barocker Architektur und die Experimentierfreudigkeit des Architekturdiskurses werden von Rajchman als Gründe angeführt, sich für die Architektur als Untersuchungsfeld zu entscheiden. Mit ihr kann er noch experimentieren. Die Architekturdiziplin verspricht ihm einen Wirkungs- und

142 Rajchman 2003, S. 3.

143 Rajchman, John (1991b): On Not Being Any One, in: Davidson 1991, S. 110.

144 Rajchman 2003, S. 3.

Entfaltungsbereich, den er in Philosophiefakultäten, in denen zudem Deleuzes (und Guattaris) Schriften selten als wirkliche Philosophie betrachtet werden, nicht finden kann.¹⁴⁵

Rajchman versteht unter Deleuzes Art zu philosophieren primär die fruchtbare Verbindung der Philosophie mit einer Nicht-Philosophie (siehe 2.1.1) und das Weiter- und Andersdenken von vorangegangenen Konzepten, um diese in ungeahnte Richtungen zu treiben.¹⁴⁶ Die Architektur nimmt folglich die Rolle der Nicht-Philosophie ein. Deleuze und Guattaris Forderung nach einer Philosophie, die einer Nicht-Philosophie bedürfe, bildet demnach eine Kontaktzone zur Architektur. Sie bietet Rajchman die Gelegenheit, sich mit Deleuzes Konzepten in einer kreativen Art zu beschäftigen, die Deleuze selbst wertschätzen würde. Zum Beispiel schickt er seinen für Eisenmans Buch *Unfolding Frankfurt* verfassten Artikel an Deleuze und beschreibt dessen Reaktion retrospektiv wie folgt: »Deleuze, who wrote not so much directly about architecture, you know, was surprised and interested that this phenomenon had emerged.«¹⁴⁷

Architektur als Nicht-Philosophie zu begreifen, bedeutet, eine experimentelle Mischung zu erzeugen, bei der es zwischen Architektur und Philosophie zu plötzlichen Resonanzen und Interferenzen kommen soll. Das erste Kapitel von Rajchmans *Constructions* endet daher mit folgender Frage: »And what if then happened that constructions in architecture and philosophy discovered provisional points of contact and alliance, as though together speaking a new and foreign idiom no longer belonging to the recognized languages of either?«¹⁴⁸ Rajchmans Ziel ist es, dass die Zusammenarbeit beider Disziplinen zu einer neuen Ausdrucksweise führe, die keiner der beiden eindeutig zuzuordnen ist. Ohne Rivalität oder Beharren auf einer vom Anderen abgrenzenden Identität bauen sie gemeinsam eine Ebene neuer Verbindungen auf, mit deren Hilfe neue Probleme formuliert und neue Konzepte erfunden werden sollen.¹⁴⁹

Das Verständnis von Philosophie als Metadisziplin, die für andere Disziplinen Regeln festlegt, sei, so Rajchman, überholt. In Bezug auf die Künste verarme die Philosophie, wenn sie darauf reduziert werde, lediglich über sie und ihre Geschmacksurteile zu reflektieren. Sie entwickle eine größere Kraft, wenn sie mit ihnen Verbindungen eingehe, die nicht durch Gesetze vorbestimmt sind.¹⁵⁰ Daher solle die Architektur nicht

145 Vgl.: »Coming back after Paris, I also came to realize that in the philosophy departments in the major universities no one was in fact interested [in] this kind of thinking [of Deleuze] or even in recognizing it as ›philosophy!‹ In many ways that is true even today. Mostly this work matters to people in other areas (notably the arts) where, on the other hand, it has had considerable influence. That is how I would later join forces with the great New York avant-garde group of the journal *October* and begin to write for art publications and exhibitions.«: Rajchman 2015, o. S.

146 Vgl.: »It runs out that Deleuze and I both wrote Foucault books published around the same time. We had a mutual philosophical friend who came to me and said ›Deleuze likes your Foucault book; he wants to meet you and he wants to know what you're working on now.‹ So I said, ›Tell him that I'm thinking of writing on him.‹ Deleuze said, ›I don't like people who write about me, I don't like people who write sur [franz. für about]. But in your case [I don't mind], as long as [in] writing about me you satisfy two criteria: one that you are accurate; and two, that I will be unable to recognize myself in the result.«: Rajchman, John, in: Brott 2011, S. 16f.

147 Ebd., S. 27.

148 Rajchman, John: *Constructions*, New York/NY 1998a, S. 9.

149 Siehe Rajchman, John: *The Deleuze Connection*, Cambridge/MA 2000a, S. 4.

150 Rajchman 1998a, S. 56.

fertige Theorien anwenden. Vielmehr solle die Philosophie zum Denken und Kreieren in der Architektur animieren: »One might thus say of Deleuze's own style – with its peculiar usage of words (including ›concept‹ itself) [...] – that it works to encourage ›uses‹ while frustrating ›applications,‹ and so to serve as ›interceder‹ inciting creation or thinking in other nonphilosophical domains.«¹⁵¹

2.4.2 Die Befreiung der Philosophie

Die Zusammenarbeit von Philosophie und Architektur, in deren Folge eine neue, gemeinsame Ausdrucksweise entwickelt werde, soll auch für Rajchmans eigene Disziplin, die Philosophie, eine Veränderung bringen. In *Constructions* beginnt er seine Ausführungen wie folgt:

»What if the architectonic in Kant were not an overarching system but something that has itself to be constructed anew, in each case, in relation to fresh problems – something looser, more flexible, less complete, more irregular, a free plan in which things hang together without yet being held in place?«¹⁵²

Rajchman stellt sich daraufhin die Aufgabe, die Architektonik Kants zu überwinden. Sein Ziel ist Folgendes: »[A] free plan, in which to move, invent concepts, unfold a drama«¹⁵³. Laut Rajchman sei Denken im Sinne Deleuzes stets gleichgesetzt mit Konstruieren und der Philosoph deshalb immer auch ein Konstrukteur. Da jedes Werk eine Montage bzw. eine Raumanordnung (»agencement« bei Deleuze) sei, kommt Rajchman zu folgendem Schluss: »Making a philosophy would become a matter of architecture in the way a novel, a painting, or a piece of music is, where the plan of construction must be always built anew, since it is never given in advance through a preset system or unbending rules.«¹⁵⁴ Der Konstruktionsplan der Philosophie soll also nicht durch vorgegebene Regeln und Ordnungen determiniert sein, wie es bei Kants Architektonik der Fall sei. Vielmehr soll er immer wieder neu entworfen werden. Rajchman glaubt, dass erst dann auf die philosophischen Fragen, wie ein Werk oder wie ein Leben konstruiert werde, neue Antworten gefunden werden, wenn die Architektonik des Denkens gelockert werde.

Besondere Aufmerksamkeit verlangt Rajchmans Verbindung zwischen Philosophie, Architektur und Kants Architektonik. In der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) argumentiert Kant, dass die Philosophie eine innere Systematik besitzt, die er Architektonik nennt. Diese definiert er als »Kunst der Systeme«, wobei er unter System »die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee« versteht.¹⁵⁵ Die Idee bedürfe eines ordnenden Schemas, das die Form eines Ganzen und dessen Einteilung in Glieder enthalte.¹⁵⁶ Die Verwendung des Begriffs Architektonik erklärt sich aus der Verbindung von Arche (»ἀρχή«), das Prinzip oder Ursprung bedeutet, und Tektonik (»τεκτονικ«) als Lehre vom Zusammenfügen von Bauteilen zu einem Ganzen. Es

151 Rajchman 2000a, S. 118.

152 Rajchman 1998a, S. 1.

153 Ebd., S. 2.

154 Ebd.

155 Kant: KrV, AA 03: 538.20 und 28–29.

156 Kant: KrV, AA 03: 539.25–26.

ist folglich das Schema, das vor dem Philosophieren komme und dieses strukturiere. Rajchman erachtet die kantische Architektonik als zu rigide und er vergleicht sie mit der traditionellen Vorstellung der Architektur als geerdetes und statisches Objekt. Um die Architektonik zu überwinden, muss zuerst die Architektur ein neues Selbstbild erhalten. Rajchmans Argumentation lässt sich wie folgt nachzeichnen: Da die Architektonik das philosophische Denken eingrenzt, muss diese geändert werden, um zu einem freieren Philosophieren überzugehen. Da die Architektonik auf der traditionellen Vorstellung von Architektur gründet, muss zuvor diese Vorstellung verändert werden. Hier, so die These, siedelt sich Rajchmans inhaltliches Interesse an der Architektur an.

Rajchmans Beschäftigung mit der Architektonik lässt sich bereits in *Philosophical Events. Essays of the '80s* finden. Unter dem Titel »What's New in Architecture?« stellt er die Frage, welche Rolle die Raumkonzepte von Foucault, Derrida und Deleuze in Verbindung mit dem Ereignis für die Architektur, für die architektonische Allegorie des Denkens und somit für die Erschaffung eines Gedankens in der Philosophie spielen kann. Rajchman fordert, dass die prädestinierte Architektonik Kants durch das Umdenken der Architektur und ihrer Vorstellungen von Grund, Schwerkraft und eines idealen Plans überwunden werden soll:

»[F]or a long and powerful tradition of thought which we still ›inhabit‹, to construct a habitation, a way of living, has meant to construct a space in conformity with a plan, an ideal, a model, essence, or nature [...] The task of inhabiting the uninhabitable is to conceive of another relation of our being-together in a space and a time than this one.«¹⁵⁷

Der Koordinatenraum, im Sinne René Descartes ein homogener Raum, in dem alles durch dreidimensionale Koordinaten geordnet ist, sei, so Rajchman, unbrauchbar, um den sozialen Raum zu erklären. Dieser zeichne sich vielmehr durch Zwischenräume und nicht quantifizierbare Distanz und Nähe aus.¹⁵⁸ Er sieht in Deleuzes Konzept der Falte eine Alternative, die einen heterogenen, komplexen und sich wandelnden Raum einführt (siehe 3.1.2.2). Für Rajchman ist die Stadt der Inbegriff eines solchen freien, lebendigen Raumes, der die Bewegung eines freien Denkens ermögliche. Wie die Stadt soll die philosophische Konstruktion eine Montage sich überlappender und notwendigerweise unfertiger Ausführungen und Erforschungen sein. Konsequenterweise sollen ArchitektInnen und PhilosophInnen experimentell und mit informellen Plänen arbeiten, anstatt sich von einem Plan oder Programm einengen zu lassen: »[I]t must always be unformed, indeterminate, loose enough that other figurations, other confabulations may yet happen in it or pass through it.«¹⁵⁹

Rajchman stellt sich letztlich eine ›freiere‹ Architektur vor, die zu einer ›freieren‹ Architektonik des Denkens und somit zu einer ›freieren‹ Form der Philosophie führt, aus der heraus ungeahnte Konzepte ge- und erfunden werden. Es reicht nicht aus, dass Deleuze neue Konzepte erfindet, sondern gleichsam muss die Architektur ein von den traditionellen Restriktionen und Ideologien befreites Selbstbild entwickeln, um die Architektonik Kants zu erschüttern. Rajchman liefert derart die beste Legitimierung für den Architekturdiskurs, sich Deleuzes Konzepte anzueignen. Jeder Vorwurf, die

157 Rajchman, John: *Philosophical Events. Essays of the '80s*, New York/NY 1991c, S. 157f.

158 Rajchman 2000a, S. 100.

159 Rajchman 1998a, S. 7.

ArchitektInnen erzeugten eine minderwertige Übersetzung oder Applikation, verliert durch Rajchmans These der notwendigen Zusammenarbeit von Philosophie und Nicht-Philosophie an Legitimität. Zudem ist diese These durch Deleuze und Guattari selbst abgesichert. Die Kontaktzonen zwischen Deleuze und Architektur werden durch Rajchman entscheidend propagiert, gefördert und gefestigt. Er übernimmt die Rollen des Boten, indem er Übersetzungen von und Einführungen in Deleuzes (und Guattaris) Werke liefert, des Vermittlers zwischen den beiden Diskursen und Sprachen, des Fürsprechers für die Übersetzung von Deleuzes Konzepten in die Architektur und des Bürgen für die Richtigkeit der Übersetzungen.

3. TRANSFORMATIONSZONEN: Deleuze (und Guattari) im Architekturdiskurs der Anyone Corporation

Bei der Übersetzung der philosophischen Konzepte in Architektur treten Transformationen auf. Die Verbindung der Theorien Deleuzes (und Guattaris) mit spezifisch architektonischen Fragen und Diskursen bewirkt und erlaubt Umdeutungen bzw. inhaltliche Verschiebungen. Daneben erfordern die medialen Dispositive der Architektur eine Übersetzung der Philosophie in Entwurfsprozesse sowie in architektonische Körper und Bilder. Zentrale Fragen sind daher folgende: Welche Begriffe und Konzepte von Deleuze (und Guattari) werden wie in den Architekturdiskurs der Anyone Corporation übersetzt? Mit welchen architektonischen Themen und Fragestellungen werden sie verbunden? Und welche Transformationen erfahren die Konzepte durch die Inkorporierung in die Architektur?

Die Untersuchung umfasst verschiedene architektonische Medien. Neben den publizierten Texten werden ebenso Bilder, Zeichnungen und Modelle derjenigen architektonischen Entwürfe berücksichtigt, die in den entsprechenden Publikationen präsentiert werden. Daraus ergibt sich eine Zweiteilung der Fragestellung, die sich in der Aufteilung des dritten Kapitels widerspiegelt. Im ersten Abschnitt (3.1) wird der Fokus auf das Medium des Textes gelegt, um zu fragen, wie und in welcher Form die Begrifflichkeiten und Konzepte in die architekturtheoretischen Schriften inkorporiert werden: Handelt es sich um direkte Zitate oder Paraphrasierungen? Wird der Autorenname genannt und als wichtige Referenz in Szene gesetzt? Oder wird die Quelle verschwiegen und die ›fremden‹ Worte angeeignet, um sie als die Eigenen zu präsentieren? Der zweite Abschnitt (3.2) richtet die Aufmerksamkeit auf die architektonischen Entwürfe, um zu analysieren, wie die theoretischen Konzepte ins Bildliche übertragen werden: Welche Transformationen bringt der Medienwechsel mit sich? In welcher Beziehung stehen die theoretischen Konzepte zu den architektonischen Formen? Und wie präsent ist der Inhalt der philosophischen Konzepte im Entworfenen?

3.1 Transformationszone 1: Das Medium Text

Die in der Einleitung besprochenen Architekturanthologien suggerieren, dass es ein oder zwei Hauptbegriffe sind, welche die ArchitektInnen von Deleuze übernehmen: zu Beginn die Falte und schließlich das Diagramm. Tatsächlich weisen die Publikationen der Anyone Corporation eine Vielzahl verschiedener, stets prominent gesetzter Begriffe und Konzepte aus den Werken von Deleuze (und Guattari) auf. Es erscheint deshalb wenig sinnvoll, einzelne Begriffe auszuwählen und zu analysieren, welche Bedeutung sie bei Deleuze (und Guattari) besitzen und welche sie in den Architekturtexten einnehmen. Vielmehr gilt es die ganze Bandbreite in seiner inhaltlichen Verflechtung aufzurufen. Dementsprechend gliedert sich das Kapitel in drei thematische Bereiche: Raum und Zeit (3.1.1), Subjekt und Objekt (3.1.2) sowie Maschine und Technologie (3.1.3). Für diese Themen werden jene Texte von Mitgliedern der Anyone Corporation ausgewählt, die emblematisch für die Verwendungen und Bedeutungsverschiebungen von Konzepten Deleuzes (und Guattaris) sind. Gleichzeitig demonstrieren die Textanalysen, wie tradierte Begriffe und Konzepte des Architekturdiskurses durch das Inkorporieren philosophischer Theorien ebenfalls einen Wandel erfahren. Insofern erfolgen die Transformationen wechselseitig.

Vor Beginn der Analyse der architekturtheoretischen Publikationen muss unterstrichen werden, dass sich eine Praktik durch die Publikationen der Anyone Corporation und ihrer Mitglieder zieht, die wohl am besten als eine Inanspruchnahme des ›Neuen‹ beschrieben werden kann. Damit befindet sich das New Yorker Netzwerk in der Traditionslinie der Moderne, in der das ›Neue‹ zum Signalwort avanciert, was sich in der Ausrufung des »Neuen Bauens«, der »Neuen Musik« oder der »Neuen Sachlichkeit« zeigt. In der Anyone Corporation geht es wiederholt um die Subversion des ›Alten‹ und Gängigen, wie die euklidische Geometrie oder der Figur-Grund-Städtebau. Mit Begriffen wie Ereignis und Emergenz wird das ›Neue‹ heraufbeschworen. Dabei gilt es, zwei Aspekte zu unterscheiden. Einerseits ist die Funktion des ›Neuen‹ in der Narration der Architekturgeschichte zu beachten: Nachdem die ›Moderne‹ mit dem ›Historismus‹, die ›Postmoderne‹ mit der ›Moderne‹, der ›Dekonstruktivismus‹ mit der ›Postmoderne‹ gebrochen habe, überwinde die ›neue‹ Architektur nun die ›dekonstruktivistische‹.¹ Andererseits ist das ›Neue‹ integraler Bestandteil des Architekturverständnisses, das mit Deleuzes (und Guattaris) Theorien verbunden wird. Es geht nicht mehr um ein Subjekt, das eine vermeintlich ›neue‹ Architektur entwirft, sondern aus dem Entwurfsprozess heraus taucht, ohne Intention eines Subjekts, immer etwas ›Neues‹ auf, das durch seine Singularität schon eine Differenz zu bereits Vorhandenem oder zum Wiederholtem besitzt. Es lässt sich schließlich noch ein dritter Aspekt, der einer ›neuen‹ Sprache, hinzufügen. Auf der Any-Konferenz 1992 finden beispielsweise Diskussionen darüber statt, wie man das ›Neue‹ mit dem klassischen Vokabular der Architektur adressieren könne.² Die Publikationen der Anyone Corporation offenbaren, dass die Terminologie aus Deleuzes (und Guattaris) Schriften letztlich ein wichtiger

1 Vgl.: »The avant-garde movement began as the destruction of the norm and sought to continue to repeat this gesture of denial, because reaching a certain destination would mean the death of the movement.«: Isozaki, Arata / Asada, Akira: Simulated Origin, Simulated End, in: Davidson 1999, S. 78.

2 Davidson 1992, S. 182. Siehe auch: »I am finding that there is not an adequate language for launching a new kind of discourse at this conference. Cartesianism seems to be monopolizing the discussion. [...]

Bestandteil der geforderten ›neuen‹ Sprache sein soll. So wird bereits auf sprachlicher Ebene deutlich, dass es sich hier um etwas grundlegend ›Neues‹ handelt, das mit dem alten Vokabular nicht beschrieben werden kann. Die ›Neuheit‹ lässt sich selbstverständlich anzweifeln. Im Folgenden sollen Vorläufer und Ähnlichkeiten sowie die Historizität bestimmter architektonischer Konzepte stets angemerkt werden.

Des Weiteren ist für die folgenden Unterkapitel die Rolle der Architekturtheorie bzw. -kritik von zentraler Bedeutung. Wenn die entwerfende und die schreibende Person wie bei Eisenman und Lynn dieselbe ist, dann fungieren die theoretischen Texte auch als Erklärung der eigenen architektonischen Werke. Deleuzes (und Guattaris) Begrifflichkeiten dienen folglich einer affirmativen Beschreibung oder gar der Legitimierung des Entworfenen. Doch auch dann, wenn die AutorInnen der architekturtheoretischen Texte keine Entwerfenden sind, wie es bei Rajchman und bei Solà-Morales der Fall ist, werden die Konzepte von Deleuze (und Guattari) nur selten als kritische Analyseinstrumente eingesetzt, um mit ihnen den Architekturdiskurs und seine Mechanismen zu hinterfragen. Oftmals laufen die Texte Gefahr, ehrerbietig zu sein und die Verbindung von Deleuzes Philosophie und Architektur zu untermauern. Das bedeutet, dass den bereits durch die ArchitektInnen theoretisch abgeleiteten Entwürfen eine zweite Theorieschicht hinzugefügt wird, welche die erste bekräftigt.³ Derart beglaubigen sie die philosophische Kompetenz der Entwerfenden. Nicht zu vernachlässigen ist, dass dies auch Resultat des Netzwerks der Anyone Corporation ist: Die ArchitektInnen, die ArchitekturtheoretikerInnen und diejenigen, die sich der Architekturkritik widmen, sind miteinander befreundet und kooperieren in gemeinsamen Projekten. Damit verringert sich die Distanz zwischen Entwurf, Theorie und Kritik. Das soll natürlich nicht heißen, dass keine Kritik geübt wird. Es gibt durchaus Konflikte, auch bezüglich der Frage, wie Deleuzes Philosophie verwendet werden soll (siehe 4.). Allerdings bleibt diese Kritik architekturdiskursintern, bisweilen rein auf formaler Ebene. Sie beinhaltet selten oder nur andeutungsweise eine kritische Auseinandersetzung darüber, in welchem Verhältnis der sich auf Deleuze beziehende Architekturdiskurs tatsächlich zur Gesellschaft steht.

Das folgende Unterkapitel fokussiert auf den Themenkomplex Raum und Zeit sowie Geometrie und Körper – Themen, die klassischerweise in der Architekturtheorie verhandelt und innerhalb der Anyone Corporation mit Konzepten aus Deleuzes (und Guattaris) Schriften verbunden werden.

3.1.1 Raum und Zeit – Geometrie und Körper

3.1.1.1 Flüssige Architektur (Solà-Morales)

Auf der ersten Any-Konferenz 1991 proklamiert Solà-Morales in seinem Vortrag »From Autonomy to Untimeliness« den Übergang vom ›Strukturalismus‹ zum ›Poststrukturalismus‹:

»The crisis of modernism referred to by the nihilists and fraudulently transcended by the cultivators of the images of communications and technology cannot be resolved within the self-absorption and

Could we develop some language that would keep us from saying ›organic‹ and ›harmonic‹ when describing what looks non-Cartesian?«: Lynn, Greg, in: Davidson 1996, S. 153.

3 Vgl. Lahiji 2016, S. 162–164.

self-reflection of structuralism. Post-structuralist thought has begun thinking the world from the absence of foundation and the decomposition of historical time. Thinkers such as Gilles Deleuze have demonstrated the nonexistence of a platform from which it is possible to construct a vision of the world. There is no such platform but rather *mille plateaux* (a thousand plateaus), a limitless multiplicity of positions from which it is possible only to erect provisional constructions.«⁴

Solà-Morales macht hier drei Zeitabschnitte aus: die ›Moderne‹, den ›Strukturalismus‹ und den ›Poststrukturalismus‹. Ersterer beinhaltet eine lineare Vorstellung von Zeit und Geschichte sowie den Glauben an grenzenlosen Fortschritt. Damit habe der ›Strukturalismus‹ gebrochen, indem Phänomene mittels ahistorischer, universeller Strukturen erklärt werden sollten. Dies habe zu einer »Pan-Semiologie« geführt, d. h. alles sei ein Zeichen für etwas oder für sich selbst; alles sei damit Kommunikation.⁵ In dieser Konzeption könne aus einem architektonischen Objekt stets die zugrundeliegende Struktur bzw. ein Archetyp⁶ abgelesen werden. Damit einher gehe eine Form der selbstreferentiellen Autonomie, die Solà-Morales an den sogenannten »New York Five«⁷ – Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk und Richard Meier – festmacht: »In all of these, architecture was a universe sufficient unto itself, nourished on its own history and emerging from the interior of its own rules and protocols.«⁸ Neben den »New York Five« existiere ein auf Repräsentation basierender Realismus, wobei Repräsentation als die Vermittlung von Bedeutung durch Zeichen verstanden wird. Solà-Morales verweist hier auf die im US-amerikanischen Architekturdiskurs etablierte Gegenüberstellung der »Whites« – die »New York Five« als Anhänger einer ›weißen‹, vermeintlich ahistorischen, kontextlosen und selbstreferentiellen Moderne – und der »Grays«, die mit Denise Scott Brown und Robert Venturi eine vernakuläre und mit populären, leicht verständlichen Zeichen versehene Architektur fordern.⁹

Beiden Formen erteile der ›Poststrukturalismus‹, so Solà-Morales, eine Absage. Er wende sich gegen jedes System von universellen Regeln, nachzuahmenden Traditionen oder linguistischen Codes. In diesem Zustand eines fehlenden festen Grundes (»groundlessness«) gebe es einzig im Augenblick verhaftete Interpretationen und provisorische Bedeutungen.¹⁰ Solà-Morales bezieht sich hier direkt auf Deleuze und Guattaris Buch *Mille plateaux*. Als Plateaus bezeichnen Deleuze und Guattari Regionen kontinuierlicher Intensität, aus denen heraus etwas entsteht, das stets als

4 Solà-Morales, Ignasi de: From Autonomy to Untimeliness, in: Davidson 1991, S. 182.

5 Ebd., S. 174.

6 In Carl Gustav Jungs analytischer Psychologie beschreibt der Archetyp ein universelles Urbild menschlicher Vorstellungsmuster, das im kollektiven Unbewussten verankert ist und unabhängig von Geschichte und Kultur existiert. In der Architektur werden zumeist elementare Typen oder Grundformen als Archetypen bezeichnet.

7 Die Bezeichnung geht zurück auf das achte, von Eisenman, Arthur Drexler und Colin Rowe organisierte CASE-Treffen (»Conference of Architects for the Study of the Environment«) 1971 im Museum of Modern Art in New York. Anschließend erschien die Publikation *Five Architects* (1972).

8 Solà-Morales 1991, S. 177.

9 Siehe Rowe, Colin / Scully, Vincent (Red.): A+U, Nr. 52: White and Gray. Eleven Modern American Architects, 1975; und Linder, Mark: Entropy Colorized. The Gray Decades, 1966–1996, in: ANY, Nr. 16, 1996, S. 45–49.

10 Solà-Morales 1991, S. 185.

Provisorium existiert und für das es weder ein nachgeahmtes Original noch ein festes Ziel gibt. Den Begriff des Plateaus übernehmen sie von dem Anthropologen Gregory Bateson. Er verwendet ihn für eine »zusammenhängende, in sich selbst vibrierende Intensitätszone, die sich ohne jede Ausrichtung auf einen Höhepunkt oder ein äußeres Ziel ausbreitet«¹¹. Ein Beispiel bei Bateson ist, dass sich in der balinesischen Kultur Streitereien zwischen Männern ereignen, die eine Intensitätsstabilisierung bzw. ein Plateau erreichen, das einen Höhepunkt wie den Krieg ersetze. Laut Deleuze und Guattari existiert – daher der Titel *Mille plateaux* – eine Vielzahl an Intensitätszonen, die weder Anfang noch Ende kennen und die sich nicht auf äußere oder transzendente Ziele beziehen. Solà-Morales bezieht diese Intensitätszonen unmittelbar auf die architektonische Produktion, wobei er die Doppeldeutigkeit des Konstruktionsbegriffs nutzt. Wenn die grenzenlose Vielfalt von Plateaus und Positionen nur provisorische Konstruktionen erlaube, so wird darunter weniger die Herstellung sozialer Gefüge – wie das Verhältnis zwischen den Balinesen – verstanden, sondern die Errichtung provisorischer, architektonischer Konstruktionen.

Bevor auf diese provisorische Architektur näher eingegangen wird, muss hinzugefügt werden, dass Solà-Morales die drei Zeitabschnitte auf der zweiten Any-Konferenz 1992 um einen vierten erweitert. Zwischen ›Strukturalismus‹ und ›Poststrukturalismus‹ schiebt sich nun die Phase der ›Dekonstruktion‹:

»This [Deconstruction] marks a reaction against the structuralist order, against the exhausting presences of archetypes and continuity as a primary value in space and in historical consciousness. These deconstructivist architectures are the corollary of this estrangement and a consequence of freeing destructive, negative energies in a cultural situation in which the absence of principles increasingly makes itself felt as a profoundly unsettling experience to be endured only through private manifestations of rejection and individualism.«¹²

Während bei Solà-Morales der ›dekonstruktivistischen Architektur‹ ein gewisser Pessimismus, Individualismus und eine Theorieversessenheit innewohne,¹³ sei eine ›poststrukturalistische Architektur‹ affirmativ. Sie führe zu Aktionen und setze Energien frei, die das dekonstruktive Chaos bezwingen.¹⁴ Solà-Morales grenzt gezielt die auf Derrida zurückgehende Dekonstruktion aus seinem Konzept des ›Poststrukturalismus‹ aus, obwohl Derrida typischerweise Teil des Konstrukts ›French Theory‹ ist (siehe 2.2.1). Derrida soll keine Referenzfigur für eine ›neue‹ Architektur sein, denn ›neu‹ kann sie nur dann sein, wenn sie sich von der ›dekonstruktivistischen Architektur‹ der 1980er Jahre absetzt. Dies ist insofern paradox, als in ›poststrukturalistischen‹ Theorien – und auch bei Solà-Morales – eine lineare Konzeption von Zeit und somit

11 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 37. Sie verweisen auf Bateson, Gregory: *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago 1972.

12 Solà-Morales, Ignasi de: *Place. Permanence or Production*, in: Davidson 1992, S. 113.

13 Vgl.: »In the hall of a thousand mirrors, deconstruction discovers not so much a route for action as a delirium of intelligence. Recurrence and difference seem to close up in a self-referential experience.«: Solà-Morales, Ignasi de: *Colonization, Violence, Resistance*, in: Cynthia C. Davidson (Hg.): *Anyway*, New York/NY 1994a, S. 123.

14 Solà-Morales 1992, S. 114.

eine logische Abfolge von Geschichtsabschnitten, bei der das eine das andere im Sinne eines Fortschritts ablöst, verneint wird.

Die geforderte, provisorische Architektur definiert Solà-Morales einige Jahre später, auf der »Anyhow«-Konferenz 1997, als »liquid architecture«. Traditionell sei in der Architektur von Wert, was ihr Beständigkeit verleiht, d.h. eine solide Konstruktion oder die Absteckung von Raum. Solà-Morales fragt, ob es eine Architektur geben könne, die materiell »flüssig« sei. Diese würde nicht auf Stabilität beruhen, sondern auf Veränderung. Sie wäre, so Solà-Morales, mehr eine Architektur der Zeit als des Raumes. Anstatt dimensionalen Ausdehnungen Ordnung aufzuerlegen, würde sie Bewegung und Dauer zum Ziel haben.¹⁵ Den Begriff der Dauer in Abgrenzung zur Ausdehnung übernimmt Solà-Morales von Bergson – allerdings nicht direkt aus dessen Werken, sondern aus Deleuzes Buch *Le Bergsonism* (1966). Die Bezugnahme auf andere Theoretiker mittels der Schriften von Deleuze (und Guattari) ist eine gängige Praxis im Architekturdiskurs der Anyone Corporation. Deleuze erweist sich diesbezüglich als eine Bezugsgröße, deren Autorität die Beschäftigung mit den Originaltexten unnötig macht.

In *Le Bergsonism* erklärt Deleuze Bergsons Unterscheidung von zwei Arten der Mannigfaltigkeit. Die Erste sei durch den (homogenen) Raum gekennzeichnet und eine äußerliche Mannigfaltigkeit der Gleichzeitigkeit, des Nebeneinanders, der Ordnung und der quantitativen Ausdifferenzierung (graduelle Unterscheidung). Die Andere sei durch die reine Dauer bestimmt und eine innere Mannigfaltigkeit des Nacheinanders, der Verschmelzung, der Organisation, der Heterogenität und der qualitativen Differenzierung (Wesensunterscheidung). Während die Erstere numerisch und diskontinuierlich sei, könne die Letztere als kontinuierliche Mannigfaltigkeit nicht auf eine Anzahl reduziert werden.¹⁶ Für Bergson sind Raum und Zeit bzw. Dauer grundlegend wesensverschieden. Zeit werde, insbesondere in den Naturwissenschaften, oftmals auf die Veränderung der Lage eines Objekts in einem homogenen Raum reduziert. Eine solche, teil- und messbare, quantitative Zeit unterscheide sich erheblich von der reinen, qualitativen Zeit, der Dauer. Letztere verorte sich – und darauf legt Solà-Morales sein Augenmerk – in Bewusstseinsvorgängen:

»Notions such as disturbance, modification, and flow are not thinkable in the schematism of the space-time of modern physics but rather thinkable in internal experience, in the consciousness of duration. Bergsonian space contracts or dilates not through external extension but through the multiplicity that our internal intuition, real and physical but of consciousness, is capable of experiencing.«¹⁷

Es geschieht im Erleben, dass sich starre Räume permanent verändern und messbare Zeiten zu fließen beginnen. In diesem Sinne ist es nicht verwunderlich, dass Solà-Morales zunächst einen Abschnitt der »flüssigen Kunst« und speziell der ästhetischen Erfahrung von Arbeiten der Kunstrichtung Fluxus widmet. Im Gegensatz zur Minimal Art ginge es dabei nicht um die Suche nach einer essentiellen Einheit, sondern um das Erfahren von Akkumulation, Sukzession, Wiederholung und Zufall in der Zeit. Wie die Fluxus-Kunst soll Architektur, so Solà-Morales, die Erfahrung eines

15 Solà-Morales, Ignasi de (1998): Liquid Architecture, in: Davidson 1998a, S. 36.

16 Deleuze, Gilles: Bergson zur Einführung, Hamburg 1989, S. 54.

17 Solà-Morales 1998, S. 39.

qualitativen Sich-Wandelns ermöglichen. Dementsprechend bedeute eine »flüssige Architektur« zu allererst ein System von Ereignissen (zum Ereignisbegriff siehe 3.1.2.1) zu ermöglichen, bei dem Raum und Zeit gleichzeitig Veränderungen und Vielfalt organisieren und als offene, nicht-reduktive Kategorien fungieren. Um dies besser zu verstehen, stellt Solà-Morales eine Übersicht auf. Dort wird drei Zuständen, (1) fest, (2) zähflüssig und (3) flüssig, jeweils eine materielle Eigenschaft, (1) Beständigkeit, (2) Dehnbarkeit und (3) Fließvermögen, sowie eine Kategorie, (1) Raum, (2) Prozess und (3) Zeit, zur Seite gestellt.¹⁸ Solà-Morales betont, dass diese Einheiten bis dato als distinkt begriffen werden. Eine »flüssige Architektur« würde nicht nur die Beständigkeit durch Fließvermögen sowie Raum durch Zeit ersetzen, sondern auch die Kategorien selbst öffnen: Das Zeitliche falle in den Raum ein ebenso wie das Räumliche in die Zeit, so habe es, laut Solà-Morales, beispielsweise Einsteins Relativitätstheorie vor Augen geführt.¹⁹

Solà-Morales legt seinen Fokus weniger auf die sich im Raum befindlichen Gebäudeformen. Vielmehr geht es ihm um die zeitlich gebundenen, aber im Raum sich ausbreitenden Ströme von Menschen, Waren und Informationen, welche die Wahrnehmung von Architektur stetig verändern. Dies in Form von Architektur erfahrbar zu machen, ist für Solà-Morales allerdings noch schwierig zu realisieren: »To produce forms of the experience of fluid and to make these available for analysis, experimentation, and project design is today still more a desire than an attainable reality.«²⁰ Solà-Morales imaginiert also – eher vage als spezifisch – eine nicht-repräsentative, provisorische Architektur, die er mit dem Begriff des Flüssigen belegt. Bergsons Ausführungen zur Dauer werden herangezogen, um zu verdeutlichen, dass das Flüssige nicht unbedingt eine Eigenschaft materieller Gegenstände sein muss, sondern eher qualitativ in Bewusstseinsvorgängen erfahren werden kann. Die Vorstellung einer in Bewegung begriffenen Architektur zieht sich durch die Publikationen der Anyone Corporation. Dass dies keine grundlegend neue Idee ist, zeigt die Thematisierung von Bewegung und Wandel in den 1960er Jahren, wie zum Beispiel in Joan Littlewoods und Cedric Price's »Fun Palace« (1961). Ein grundlegender Unterschied zum Diskurs der 1960er Jahre ist allerdings, dass Wandel weniger partizipativ, d. h. mittels menschlicher Interaktion, und am gebauten Objekt selbst geschieht, sondern stärker in Wahrnehmungsvorgängen und im sinnlichen Erleben von Architektur verortet wird.

3.1.1.2 Geschmeidige Geometrie (Lynn)

Neben Solà-Morales ist es vor allem Lynn, der mittels einer Fülle von Konzepten aus Deleuze und Guattaris Schriften versucht, die räumliche und zeitliche Starrheit der Architektur neu zu denken. In der ersten *ANY*-Ausgabe im Mai 1993, die sich dem Schreiben in der Architektur widmet, wendet sich Lynn mit seinem Beitrag »Probable Geometries: The Architecture of Writing in Bodies« gegen das Buch *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille* (1989), die englische Übersetzung von *La Prise de la Concorde* (1974) des Literaturwissenschaftlers Dennis Hollier. Dieser grenzt, in Anschluss an Bataille, die Architektur vom Schreiben ab, da sie durch eine ideale Geometrie sowie durch Ganzheitlichkeit gekennzeichnet sei und damit das

18 Ebd., S. 38.

19 Solà-Morales 1992, S. 110.

20 Solà-Morales 1998, S. 43.

Unbestimmte und Unentschiedene der Sprache vermissen lasse.²¹ Lynn widerspricht dieser Position, zum einen weil er selbst ein schreibender und entwerfender Architekt ist; zum anderen weil er die Architektur als ein nicht eindeutiges, heterogenes System verstanden wissen will. Seine Lösung liegt in der Forderung, dass sich die Architektur einer geschmeidigen (»supple«) Geometrie zuwenden müsse, um ihre angeblich eigentümliche Starrheit zu überwinden: »Therefore, any writing in architecture must begin with a geometry that does not reduce matter to ideal forms. Geometries that not only maintain but measure amorphousness in some form resist the definition of writing against architecture«²². Mittels geschmeidiger Geometrie vermag die Architektur, unbestimmt zu sein und keiner exakten Form zu ähneln. Derart ist sie nicht mehr der Gegenpol zum Schreiben.

Was Lynn mit geschmeidiger Geometrie meint, wird in dem Artikel »INEffective DESCRIPTIONS: SUPPLEMENTAL LINES« deutlich.²³ 1990 verfasst und drei Jahre später in *Re:working Eisenman* publiziert, beschäftigt sich der Text mit der Befreiung der Architektur von einer rigiden und exakten Geometrie. Hierfür gilt es, so Lynn, ein tradiertes System von Ähnlichkeiten aufzubrechen. Erstens stehe das architektonische Objekt in einem »mimetischen Verhältnis« zu einer starren, euklidischen Geometrie, die als ihre ideale, originäre Struktur fungiere.²⁴ Mimesis verweist hier auf eine intentionale Herstellung von Ähnlichkeit zwischen einem Original und seinem Abbild. Zweitens werde die architektonische Form daraufhin durch ein ebensolch starres formales Beschreibungssystem von orthogonalen Projektionen repräsentiert, wobei Repräsentation als Entsprechung von Bezeichnetem und Bezeichnendem verstanden wird. Diese beiden mimetischen Verhältnisse lehnt Lynn ab.

Auf ähnliche Weise verwerfen auch Deleuze und Guattari in dem Kapitel »1730 – Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden...« in *Mille plateaux* das Konzept der Mimesis. Es dient als Gegenfolie zum Konzept des Werdens (»devenir«). Die Mimesis impliziere das Vorausgehen eines Originals oder Ideals, das entweder imitiert, d.h. möglichst ähnlich wiedergegeben, oder repräsentiert, d.h. stellvertretend bezeichnet werde. Es handelt sich demnach um die Setzung eines feststehenden Anfangs, das als Original Macht besitzt, und eines endgültigen Ergebnisses, das die Macht fortschreibt. Das Werden beinhaltet dagegen einen Prozess. Etwas zu imitieren oder etwas zu sein, so Deleuze und Guattari sei eine falsche Alternative von Schein und Sein.²⁵ Das Werden bedeute weder Imitation noch Identifikation:

21 Hollier, Denis: *Against Architecture*. The Writings of Georges Bataille, Cambridge/MA 1989, S. 23.

22 Lynn, Greg (1993d): *Probable Geometries*. The Architecture of Writing in Bodies, in: ANY, Nr. 0, 1993, S. 45.

23 Die Erzählung vom Starren zum Geschmeidigen verdeutlicht bereits der Titel, der sowohl »Uneffektive Beschreibungen: zusätzliche Linien« als auch »Unbeschrieben: geschmeidige Linien« bedeuten kann. Diese Ambiguität präsentiert das Unbestimmte der Sprache und erinnert an Eisenmans zweideutige Titel, wie zum Beispiel »Fin D'Ou T Hou S« (1983) für »Find out House«, »Fine Doubt House« oder »Fin d'Août House«.

24 Lynn, Greg (1993a): *INEffective DESCRIPTIONS: SUPPLEMENTAL LINES*, in: Peter Eisenman (Hg.): *Re:working Eisenman*, London 1993a, S. 100.

25 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 324f.

»Werden heißt, ausgehend von Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man wird, am nächsten sind. In diesem Sinne ist das Werden der Prozeß des Begehrens [...].«²⁶

Beim Werden handelt es sich also um ein Prinzip der Annäherung und nicht der Ähnlichkeitserzeugung. Das Beispiel von Wolfskindern ist dabei aufschlussreich: Weder werden sie tatsächlich zum Tier (Identifikation) noch machen sie sich den Wölfen ähnlich (Imitation). Vielmehr entwickeln und besitzen Wolfskinder gemeinsame Züge mit dem Tier. Es handelt sich um eine Nachbarschaft, die eine klare Abgrenzung zwischen Mensch und Tier unmöglich macht.²⁷ Am Beispiel von Hitchcocks *The Birds* erklären Deleuze und Guattari, dass auch die Kunst nicht imitiere. Es werde kein Vogelschrei wiedergegeben, sondern elektronische Geräusche erzeugt, die denen von Vögeln nahe kommen und die in uns, in Kombination mit Bildern und Bildgeschwindigkeiten, bestimmte Empfindungen entstehen lassen.²⁸ Das Vogelschrei-Werden brauche weder ein Original, das es durch Ähnlichkeitserzeugung zu erreichen gilt, noch eine symbolische Ordnung, die durch eine Entsprechung von Beziehungen (der elektronisch erzeugte Ton sei für den Zuschauer das, was der Vogelschrei für einen Waldbesucher ist) festgelegt wird. Es reiche, wenn sich das elektronisch erzeugte Geräusch mit etwas anderem – das Bild eines Vogels im Film – verbindet und für die Zuschauer vogel-schreiartig werde.

Lynn überträgt diese Überlegungen auf eine geometrische Mimesis, die er – in Anlehnung an Deleuze und Guattari – in zwei Punkten kritisiert: erstens die Setzung einer originären und idealen Geometrie, zu der die Architektur ähnlich sei, zweitens die symbolische Ordnung, die festlegt, dass die durch Orthogonalprojektion entstandenen Zeichnungen das architektonische Objekt repräsentieren. Er postuliert indes die Ineffektivität jeglicher Bezeichnung (»ineffectiveness of any meaning«). Hierfür greift er auf Batailles Konzept des »Informen« und vor allem auf Deleuze und Guattaris »Proto-Geometrie« zurück.²⁹

Der Begriff des »Informen« erlebt in den 1990er Jahren eine regelrechte Hochkonjunktur. 1996 findet im Pariser Centre Georges Pompidou die Ausstellung »L'Informe: Mode d'emploi« unter der Leitung von Rosalind Krauss und Yve-Alain Bois statt. Krauss präsentiert bereits auf den ersten beiden Any-Konferenzen Batailles Konzept des »Informen« in Bezug auf zeitgenössische Kunst.³⁰ Gleichzeitig setzt das Interesse an Batailles Konzept in Auseinandersetzung mit der Architektur ein.³¹ Das »Informe« beschreibt bei Bataille jenes Material, das dem Ideal der Form pejorativ als nieder oder

26 Ebd., S. 371.

27 Ebd., S. 372.

28 Ebd., S. 416.

29 Lynn 1993a, S. 100. Lynn referiert auf Batailles Text »Informe (Formless)« in: Bataille, Georges: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, Minneapolis/MN 1985, S. 31; und Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis/MN 1987, S. 212.

30 Siehe Krauss, Rosalind: *Six Notes on the Subject of the Grid*, in: Davidson 1991, S. 212–229; und Krauss, Rosalind: *The Scatology of Anywhere: Modernism against the Grain*, in: Davidson 1992, S. 250–257.

31 Vgl. Lavin, Sylvia: *Critic @ Large: Fear of Forming*, in: ANY, Nr. 18, 1997, S. 10.

unförmig entgegengesetzt wird. Wert besitze die Form als ein Ganzes, wertlos hingegen sei das, was keine Form habe. Dieses idealistische Denkprinzip befähigt, das Unförmige zu formen bzw. das Reale zu formalisieren. Das »Informe« bringe hingegen die genuine Divergenz und Irreduzibilität der Materie zum Vorschein und widersetze sich Kategorisierungen und Formalisierungen.³² Die Architektur als klassischer Garant für Geometrie und Permanenz ist die Paradeinstanz für das In-Form-Bringen und In-Form-Halten ungeformter Materie. Sie steht daher im Zentrum von Batailles Kritik.³³

Mit dem »Informen« besitzt Lynn eine Benennung für das, was sich einer formalen Bezeichnung entzieht. Um dieses »Informe« auch in der Architektur realisieren zu können, greift er auf Deleuze und Guattaris Ausführungen zur Geometrie in *Mille plateaux* zurück. Darin unterscheiden sie zwischen dem glatten (»lisse«) und dem gekerbten (»strié«) Raum. Beide Räume existieren zwar als abstrakte Kategorien, vermischen sich jedoch in Wirklichkeit, indem sie stetig ineinander übergehen.³⁴ Zur Erklärung der Raumkategorien liefern Deleuze und Guattari Modelle der Technik, der Musik, des Meeres, der Mathematik, der Physik und der Ästhetik. Insbesondere das Meer fungiert als Paradebeispiel für den glatten Raum. Es ist eine offene Oberfläche, auf der sich Seefahrer in Schiffen wie Nomaden verteilen, mit dem Ziel, den Raum für das Fischen flächendeckend zu besetzen, ohne ihn zu zählen. Das Schiff kann überall Pausen machen und bewegt sich somit frei auf einer gerichteten, glatten Linie mit offenen Intervallen. Das Land ist hingegen häufig ein gekerbter Raum. Es sind geschlossene Oberflächen, auf der die Bewohner sesshaft leben. Der Raum ist gezählt, durch Segmentierungen abgesteckt und aufgeteilt. Er wird besessen. Die Zirkulation im gekerbten Raum funktioniert nach festen Maßeinheiten und geschlossenen Intervallen, so werden beispielsweise Waren von A nach B transportiert, um dort eine bestimmte Zeit zu lagern. So wie bei Bataille das »Informe« stets Formalisierungen ausgesetzt ist, wird auch der glatte Raum durch (Geo-)Metrisierung und Homogenisierung in einen gekerbten übersetzt. Zum Beispiel erfuhr das Meer Einkerbungen, als für die Schiffsnavigation Meereskarten mit Längen- und Breitengraden erstellt wurden und somit der Standpunkt eines Schiffes berechnet werden konnte. Derart wurde das Meer gerastert.³⁵ Auch die Eis- und Sandwüsten werden als glatte Räume par excellence betrachtet: Es gibt dort »eine außerordentlich feine Topologie, die nicht auf Punkten oder Objekten beruht, sondern auf Haecceitates, auf einem Zusammenwirken von Verhältnissen (Winde, Wellenbewegungen von Schnee oder Sand, das Singen des Sandes und das Krachen des Eises, die taktilen Eigenschaften von beiden)«³⁶. Der glatte Raum ist weniger durch feste Eigenschaften als durch fluktuierende Sinneswahrnehmungen charakterisiert. Daher ist er vielmehr intensiv als extensiv. In der Wüste wandern Nomaden und Vegetation gemäß örtlicher Klimaschwankungen. Die Nomaden bezeugen für Deleuze und Guattari ein anderes Verhältnis zum Raum: Ihre Bewegungen sind keine Projekte bzw. Projektionen von einem Punkt zu einem nächsten, sondern ihre Wanderung wird als eine Flucht (vor Identifikation, Ab- und Eingrenzung etc.)

32 Bataille, Georges (1929b): Informe, in: Documents, Nr. 7, 1929, S. 382.

33 Vgl. Bataille, Georges (1929a): Architecture, in: Documents, Nr. 2, 1929, S. 117.

34 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 658.

35 Ebd., S. 663f.

36 Ebd., S. 526.

konzeptualisiert. Daher sprechen Deleuze und Guattari von Fluchtlinien (»lignes de fuite«), die inmitten der Dinge beginnen und in eine Richtung gehen, ohne ein Ziel zu besitzen.

Mathematisch betrachtet präsentiert sich der glatte Raum als vektorieLL, projektiv oder topologisch, während der gekerbte Raum metrisch ist, d. h. exakte Größen besitzt. Das Nicht-Metrische verweist hingegen auf Abstände, die kontinuierlich variieren.³⁷ Der gekerbte Raum entspricht also dem homogenen Koordinatenraum, in dem die euklidische Geometrie diskrete und starre Figuren beschreibt, während Deleuze und Guattari für den glatten Raum auf eine operative und qualitative Geometrie verweisen. Ein Zitat zu dieser operativen Geometrie aus *Mille plateaux* setzt Lynn an den Anfang seines Artikels:

»If there exists a primitive ›geometry‹ (a protogeometry), it is an operative geometry in which figures are never separable from the affectations befalling them, the lines of their becoming, the segments of their segmentation: there is ›roundness,‹ but no circle, ›alignments,‹ but no straight line, etc. On the contrary, State geometry, or rather the bond between the State and geometry, manifests itself in the primacy of the theorem-element, which substitutes fixed or ideal essences for supple morphological formations, properties for affects, predetermined segments for segmentations-in-progress.«³⁸

Die »Proto-Geometrie« beginnt demnach mit geschmeidigen Linien, auch molekulare Linien genannt, die durch einen Prozess des Werdens bestimmt sind und dadurch keine starren Segmentierungen bilden (»Rundungen« anstatt von Kreisen oder »Begradigungen« an Stelle von Geraden). Im Gegensatz dazu stehen die molaren Linien, die Grenzen und Dichotomien herstellen und die Welt despotisch in harte Segmente einteilen.³⁹ Den Begriff der »Proto-Geometrie« entwickeln Deleuze und Guattari anhand von Husserls Schriften, insbesondere von Derridas Übersetzung und dessen Kommentar zu Husserls Manuskript *Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem* (1936).⁴⁰ Die »Proto-Geometrie« wende sich vagen, fließenden bzw. »anexakten und dennoch rigorosen« Formen zu.⁴¹ Lynn übernimmt dies, wenn er in »Probable Geometries. The Architecture of Writing in Bodies« erklärt, dass exakte Formen eidetisch reduziert werden können, wie ein mathematisch eindeutiger Kreis, im Gegensatz zu inexakten Formen, deren Konturen mathematisch nicht beschreibbar sind. Für »anexakte und dennoch rigorose« Formen ist es hingegen möglich, sie mit lokaler Präzision zu beschreiben, obwohl sie nicht absolut reduzierbar sind (wie eine kontinuierliche Veränderung der Erdoberfläche in der Geologie).⁴² Da solche Formen keine eindeutigen Koordinaten, geraden Linien und Flächen besitzen, können sie nicht durch Orthogonalprojektionen fixiert und, so betont Lynn, nicht einfach wiederholt werden.⁴³ Stattdessen seien sie wie eine topologische Oberfläche

37 Ebd., S. 666.

38 Lynn 1993a, S. 99. Lynn zitiert aus: Deleuze / Guattari: TP 1987, S. 212.

39 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 274.

40 Siehe Derrida, Jacques: Introduction, in: Husserl, Edmund: *L'origine de la géométrie*, Paris 1962, S. 3–172.

41 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 504.

42 Lynn 1993d, S. 45.

43 Lynn, Greg (1994b): *New Variations on the Rowe Complex*, in: ANY, Nr. 7/8, 1994, S. 41.

einzig durch Lagebeziehungen beschreibbar. Die Topologie betrachtet mathematische Strukturen, die unter stetigen Verformungen erhalten bleiben. Zwei Formen sind topologisch äquivalent, wenn sie durch Dehnen, Stauchen oder Biegen ineinander verformt werden können. Bereits Reyner Banham erklärte 1955 in »The New Brutalism« die Ablösung der euklidischen Geometrie durch die Topologie, da sie nicht totalisierend und auf Formen fixiert sei, sondern die Zirkulation und Durchdringung von Innen und Außen immer schon mitdenke.⁴⁴

Für Lynn liefern die Ansätze von Bataille sowie von Deleuze und Guattari die Möglichkeit, eine Architektur zu denken, die sich durch geschmeidige Geometrie bzw. kurvenförmige Linien formalen Beschreibungssystemen und damit ihrer Idealisierung widersetzt. Mit der »Proto-Geometrie« und dem »Informen« könne, so Lynn, das tradierte System von Ähnlichkeiten in der Architektur aufgebrochen werden: »Unlike ›rigid‹ geometry, whose ideal structure is primary as it comes before the object itself as original, ›supple‹ geometry acknowledges the possibility that form may not resemble *anything*. Its pliant structure is complaisant, as it is secondary to *any form*.«⁴⁵ Eine derart entstandene Architektur soll somit absolut keine Ähnlichkeit zu irgendeiner Form besitzen.

Hervorgehoben werden muss, dass Lynn vollständig die politischen Implikationen in Batailles sowie Deleuze und Guattaris Konzepten ignoriert. Während die Formalisierungen und Geometrisierungen auch Praktiken der Oppression und der Ordnungsherstellung in einem Staat sind, bezieht Lynn die Begriffe des »Informen« sowie des »Glatten« allein auf die Form, ihre Geometrie und ihre Darstellung. Damit präsentiert er eine Lesart des »Informen«, die Batailles Konzept maßgeblich widerspricht, denn anstatt jeglicher formaler Kategorisierung zu widerstehen, fokussiert Lynn allein auf die Form. Die kurvenförmigen Linien widersetzen sich zwar der euklidischen Geometrie, führen aber wiederum einen Kanon geschmeidiger Formen ein.⁴⁶ Lynn bekräftigt damit sogar Batailles Annahme, dass Architektur stets eine autoritäre Formalisierung mit sich bringe.⁴⁷ Damit geht die Transformation des glatten Raumes in eine formale Operation des Glättens einher, d. h. aus einem theoretischen Konzept zur Untersuchung von Raum wird eine Praktik zur Anwendung auf architektonische Form. Deleuze und Guattari demonstrieren allerdings durch ihre architektonischen Beispiele in *Mille plateaux* bereits diese Art der Benutzung philosophischer Konzepte: Laut Deleuze und Guattari verharrete die Romanik, die durch eine statische Beziehung von Form und Materie geprägt ist, im gekerbten Raum, während die gotische Kathedrale aufgrund ihrer dynamischen Beziehung von Material und Kraft den

44 Siehe Banham, Reyner: The New Brutalism, in: The Architectural Review, Nr. 118, 1955, S. 361.

45 Lynn 1993a, S. 100. Herv. i. O.

46 Vidler sieht die Diskrepanz von Lynn zu Bataille auf drei Ebenen: Erstens will Lynn eine Formänderung und eben keinen Widerstand gegen Formalisierung; zweitens spricht er sich nicht wie Bataille gegen Monumentalität aus, sondern er will lediglich die Form der Monumentalität ändern; drittens lasse Lynn das Radikale und Antihumanistische von Batailles Schlagrichtung vermissen: Vidler, Anthony: Warped Space, Cambridge/MA 2000, S. 227f.

47 Vgl.: »[A]ll participants share the internal conflict of being engaged by a discipline that involves form yet knows only the legacy of formalism. The *informe* can offer no real solution to architecture, but at least it puts the question of form on the open floor, or tilted plane, or undulating surface, or...«: Lavin 1997, S. 11. Herv. i. O.

glatten Raum eroberte. Vor allem der Steinschnitt ermögliche die Realisierung des Gewölbes als eine »aus Stein gebaute Linie kontinuierlicher Variation«⁴⁸. Zwar treten die planimetrischen Hilfsprojektionen des Verfahrens als Einkerbungen auf, doch die vor Ort entstehenden Anpassungen und die Herstellung weicher Übergänge führen den glatten Raum wieder ein. Hier wird für die Vermischung beider Räume ein Beispiel gegeben, das sich explizit auf architektonische Formen und Formgenerierung stützt.

Immer wieder betont Lynn das Ziel, dass sich die gekrümmten, schrägen und oszillierenden Formen einer Erfassung in Grundriss, Ansicht und Schnitt entziehen sollen. Fassbar würden sie erst durch multiple Schnittebenen, wie sie in einem n-dimensionalen Computermodell durchführbar sind. Dabei müsse der Faktor Zeit berücksichtigt werden, sei doch jeder Schnitt lediglich ein Zeitfenster entlang eines offenen Intervalls. Jeder Schnitt fange den sich wandelnden räumlichen Körper in einem spezifischen, singulären Moment ein.⁴⁹ Um die Erfassung eines fließenden Raumes zu erklären, stützt sich Lynn auf Deleuze und Guattaris Unterscheidung zwischen der Herstellung einer Karte (»mapping«) und einer Kopie (»tracing«), die im Zusammenhang mit dem Konzept des Rhizoms steht.

Das Rhizom wird in *Mille plateaux* vom Baum-/Wurzelmodell unterschieden. Während ein Baum oder eine Wurzel an einem Punkt beginnt und sich durch Verästelung erweitert, verbindet das Rhizom beliebige Punkte mit anderen beliebigen Punkten.⁵⁰ Ein Baum dehnt sich wie Chomskys linguistischer Baum durch Dichotomien aus und ist hierarchisch aufgebaut. Ein Rhizom hingegen verkettet ungeordnet verschiedene sprachliche und nicht-sprachliche Akte miteinander. Anders als bei einem Baum gibt es keine festen Punkte, sondern nur Linien, sodass sich das rhizomatische Gefüge grundlegend transformiert, wenn sich die Verbindungen verändern. Ein Rhizom kann an jeder Stelle zerrissen werden, sich aber auch wieder an eigenen oder anderen Linien fortsetzen. Es ist somit ein azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne feststehende Beziehungen. Das Denken des Abendlandes sei, so Deleuze und Guattari, hauptsächlich durch das Baum-/Wurzelmodell geprägt, so weisen Botanik, Anatomie, Theologie und die gesamte Philosophie die Logik der hierarchischen Verästelung und die Fundierung in einem Wurzelgrund auf. Als rhizomatisch betrachten sie hingegen Amerika mit seiner Beat-Generation, der Underground-Kultur sowie den Banden und Gangs.⁵¹ Das Rhizom erweist sich als eine Karte.⁵² Kartieren bedeute, im Gegensatz zum Kopieren, nicht ein geschlossenes Ganzes zu reproduzieren, sondern eine Wirklichkeit mit all seinen vielfältigen, disparaten und lokalen Verbindungen, Überlappungen und Spuren zu konstruieren. Die Karte sei daher offen und modifizierbar. Hierzu zitiert Lynn eine Passage aus *Mille plateaux*:

»The tracing has already translated the map into an image; it has already transformed the rhizome into roots and radicles. It has organized, stabilized, neutralized the multiplicities according to the axes of

48 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 500.

49 Lynn 1993a, S. 102.

50 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 16f.

51 Ebd., S. 31–33.

52 Ebd., S. 23.

significance and subjectification belonging to it. It has generated, structuralized the rhizome, and when it thinks it is reproducing something else it is in fact only reproducing itself.«⁵³

Das tradierte Zeichnen in Grundriss, Schnitt und Aufsicht, das lediglich sich selbst reproduziert und nicht das mannigfaltige Architekturobjekt, soll einem Konstruieren weichen, das die Architektur maximal offen für ihre Wandlungen halte. Die Strategie des »Mapping« löse die globale Struktur einer Orthogonalprojektion ab und experimentiere mit unvorhersehbaren und sich wandelnden Verknüpfungen und Interferenzen vielfältiger Elemente.⁵⁴ Die Karte wird bei Lynn also zu einer Darstellungsmethode der geschmeidigen Architektur. Sie soll garantieren, dass das zweite tradierte System der Ähnlichkeit, das zwischen Risszeichnung und dem architektonischen Objekt, aufgebrochen wird.

Diese neue Darstellungsmethode führt Lynn detaillierter in »Probable Geometries: The Architecture of Writing in Bodies« in *ANYO* aus. Er merkt hier den Einfluss von Irigarays »La »mécanique« des fluides« (1974) an: »Luce Irigaray points to a distinct lack of attention to the description of vital matter and fluids in the sciences and mathematics, as the exact measure of these kinds of matter is precluded by their mobility, fluidity, and mutability«⁵⁵. Mit dieser Aussage ist auch schon die Stoßrichtung seines Artikels genannt, denn neben philosophischen Konzepten baut Lynn nun eine Reihe von naturwissenschaftlichen und mathematischen Forschungen zur Erfassung »anexakter und dennoch rigoroser« Formen in seine Vorstellung einer geschmeidigen Architektur ein.⁵⁶ Die Naturwissenschaften und insbesondere die Biologie erfahren in den 1980er und 1990er Jahren grundlegende Umwälzungen. Vor allem durch den Einfluss von Computertechnologie und maschinellem Lernen verschiebt sich der Fokus auf experimentelles Simulieren und auf Visualisierungsmöglichkeiten. Es entsteht die Bioinformatik, bei der biologische Prozesse als Datenströme verstanden werden. Timothy Lenoir und Casey Alt nennen diese Form der Biologie »the information-technology-infused, heterogeneous, multiple, data-driven, and enfolded state of biology«⁵⁷. Ihre These ist, dass sich die Metaphern, die ArchitektInnen von der Bioinformatik übernehmen, mit Begriffen von Deleuze vermischen und zu einer »neuen Architektur« führen.⁵⁸ Diese Vermischung geschieht allerdings nicht zufällig, so beziehen sich Deleuze und Guattari ebenfalls auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse.

Lynn bemüht hauptsächlich die Gebiete der Embryologie, Virologie, Geologie und der Stereologie, da diese sich damit beschäftigen, wie vage Formen mathematisch beschrieben werden können: »Analyses of biometric shape changes typically employ irreducible, supple, deformable geometries to describe the incorporation of

53 Lynn 1993a, S. 103. Er zitiert aus: Deleuze / Guattari: TP1987, S. 13.

54 Lynn 1993a, S. 102.

55 Lynn 1993d, S. 45.

56 Lynn rät, sich mit D'Arcy Wentworth Thompsons *On Growth and Form* (1917), René Thom's *Stabilité structurelle et morphogénèse* (1972) und Fred Booksteins *The Measurement of Biological Shape and Shape Change* (1978) zu beschäftigen: Lynn 1993d, S. 46.

57 Lenoir, Timothy / Alt, Casey: Flow, Process, Fold. Intersections in Bioinformatics and Contemporary Architecture, in: Ponte, Alessandra / Picon, Antoine: Architecture and the Sciences. Exchanging Metaphors, New York/NY 2003, S. 325.

58 Ebd., S. 329. Sie beziehen sich vor allem auf Peter Eisenman, Greg Lynn und Neil Denari.

unpredicted external forces in the continuous morphogenetic development of form«⁵⁹. Eine Möglichkeit diese amorphen, sich wandelnden Formen zu kartieren ohne sie dabei auf ein Bild zu reduzieren (»mapping« statt »tracing«), sieht er in dem wissenschaftlichen Verfahren des Zufallsschnitts (»random section«).⁶⁰ Durch einen beliebig gewählten Schnitt werden singuläre Durchmesser amorpher Formen auf eine Ebene projiziert, beispielsweise erscheint eine Muskelfaser als ein mehr oder wenig runder Durchmesser, der keinesfalls ein exakter Kreis ist. Erst die Serie zahlreicher paralleler Schnittebenen ermöglicht es, den Körper und die fluktuierenden Formungen zu erfassen, wobei die Form zwischen den Schnitten weiterhin unbestimmt und variabel bleibt. Derart werden amorphe Körper in einem orthogonalen Raster aufgezeichnet, ohne dass sie jedoch auf eine ideale geometrische Form abstrahiert werden: »[T]he random section model of probable geometry will provide architecture with the possibility of writing volumetric indeterminacy within a precise and rigorous system of measurement: a system of serial transections along with related coefficients of size, shape, and orientation«⁶¹.

Der Titel »Probable Geometries« verweist auf die wahrscheinlichen Geometrien, die durch Zufallsschnitte aufgenommen werden. Es handelt sich somit um das geforderte Prinzip der Annäherung im Gegensatz zur Mimesis. In diesem Sinne betont Lynn, dass die wahrscheinlichen Geometrien eine provisorische Beziehung zu der Materie, die sie beschreiben, eingehen: »[T]hey do not embody or symbolize anything«⁶². Im Grunde geht es um eine Vervielfältigung der Schnitte, um fluktuierende Formen zu erfassen. Die tradierte Darstellungsweise impliziert für Lynn stets eine euklidisch-geometrische Form, auch wenn der Raum, der nicht explizit in Ansicht, Grundriss und Schnitt dargestellt ist, ebenfalls offen für Formänderungen bleibt. Allerdings schränkt die orthogonale Projektion auf drei Ebenen die Formvariation in der Tat stärker ein als eine Erfassung durch Zufallsschnitte, bei der mehrere parallele Projektionsebenen aneinandergereiht werden. Die Faszination für naturwissenschaftliche Verfahren zur Bestimmung unbekannter Geometrien begründet sich bei Lynn in der Vorstellung, dass durch die Disziplinen der Geologie und Biologie die Starrheit der Architektur in Bewegung gebracht werde und eine Nähe zu organischen Formen erlange. Interessant ist die Passage, die Lynn von Ewald Weibel, der 1966 das »Multipurpose Text Grid« zur Bestimmung des Verhältnisses von Volumen und Oberfläche durch die Kombination von Schnitt- und Punktrastern entwickelt, zitiert: »The tissues of biologic organisms are built of solid structures, three-dimensional bodies which are characterized by a certain volume, a surface area and some geometric properties which are often difficult to define in precise terms«⁶³. An dieser Stelle wird deutlich, dass es der Widerstand

59 Lynn 1993d, S. 46.

60 Lynn geht auf verschiedene Etappen in der Entwicklung des Zufallsschnittmodells ein und beginnt mit dem buffonschen Nadelproblem aus dem 18. Jahrhundert, das die Frage aufwirft, wie wahrscheinlich es ist, dass eine willkürlich auf ein paralleles Gitter geworfene Nadel die Gitterlinien schneidet. Dieses Problem markiert den Anfang für Untersuchungen von Ereignissen, die in den Zwischenräumen eines präzisen Rasters auftauchen.

61 Lynn 1993d, S. 46.

62 Ebd., S. 46.

63 Ebd., S. 48. Lynn zitiert aus: Weibel, Ewald / Elias, Hans: Quantitative Methods in Morphology, Berlin 1967.

biologischer Strukturen gegenüber geometrischer Exaktheit ist, den Lynn auf die Architektur übertragen will.

3.1.1.3 Organlose Körper und Blobs (Lynn)

Die Kritik an der starren, euklidischen Geometrie und traditioneller Darstellungsmodi erweitert Lynn schließlich um das Problem der holistischen Organisation, aufgrund der ein idealer Körper als Ganzes bzw. als ein vollständiger Organismus begriffen werde. Architektur im Sinne eines ganzheitlichen, organischen Körpers zu konzeptualisieren, verhindere, so Lynn in »Multiplicity and Inorganic Bodies« (1992), die Möglichkeit von temporären, fließenden, disproportionierten und monströsen räumlichen Körpern.⁶⁴ Wie die euklidische Geometrie trage auch der Holismus zur Reduktion der Architektur auf eine starre, ideale Form bei. Lynn bezieht sich auf Batailles Eintrag zur Architektur im »Dictionnaire critique« von 1929. Bei Bataille nimmt der menschliche Körper bereits alle architektonischen Ordnungen vorweg und steht damit in einer morphologischen Reihe zwischen Affe und Monument.⁶⁵ Diese These verknüpft Lynn mit Vitruv, für den Symmetrie und Proportion grundlegende Prinzipien der Architektur sind. Wie die Gliedmaßen eines »wohlgeformten Menschen« müssen laut Vitruv auch die »Glieder der Architektur« in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen.⁶⁶ Die Ordnung des »wohlgeformten Menschen« wird somit in Analogie zu einer architektonischen Ordnung gesetzt. Die Architektur erscheint hier nicht nur als ein wohlgeordneter Organismus, sondern als das menschliche Tätigkeitsfeld par excellence, in dem der lebenden Materie geometrische Ordnung aufgenötigt wird.

Als architektonisches Beispiel für das Aufzwingen geometrischer Ordnung dient Lynn das Neun-Quadrat-Raster, das Rudolf Wittkower als universellen räumlichen Typus der palladianischen Villen ausmachte. Seine Methode gleiche, so Lynn, der eidetischen Reduktion in der Phänomenologie Husserls, denn durch das Übereinanderlegen mehrerer Villen und das Löschen aller auftretenden Variationen erscheine ein Idealtypus, der in allen Varianten transzendent enthalten sei.⁶⁷ Derart habe Wittkower einen Ursprung erfunden, aus dem eine Abstammungslinie (»lineage«) spezifischer Villen hervorgegangen sein soll – im Übrigen ordnete Rowe ebenso die Villen Le Corbusiers in diese »Abstammung« ein.⁶⁸ Interessant ist Lynns Verwendung der Begriffe »Abstammungslinie« und »Abkömmling« (»progeny«) sowie die Verweise auf das Buch *Materials for the Study of Variation. Treated with Especial Regard to Discontinuity in the Origin of Species* des britischen Genetikers William Bateson. Er vertrat die These, dass die Evolution keine kontinuierliche Entwicklung sei, bei der durch Selektion bestimmte Merkmale perfektioniert werden, um vom weniger zum höher Differenzierteren zu gelangen. Vielmehr erfolge Evolution durch sowohl kontinuierliche als auch diskontinuierliche Variationen in nicht zwingend zusammenhängenden Sprüngen. Die Abstammung, zum Beispiel zwischen Eltern und Nachkommen, basiert auf einer

64 Lynn, Greg: Multiplicity and Inorganic Bodies, in: Assemblage, Nr. 19, 1992, S. 37.

65 Bataille 1929a, S. 166. Vgl. Lynn 1992, S. 33.

66 Vitruv: Von den Symmetrien der Tempel, in: ders. / Curt Fensterbusch (Hg.): Zehn Bücher über Architektur, Darmstadt 1981, S. 137. Vgl. Lynn 1992, S. 34.

67 Lynn 1992, S. 48, Anm. 13.

68 Ebd., S. 33. Siehe Rowe, Colin: The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays, Cambridge/MA 1976.

unumkehrbaren Herkunft und Weitergabe von charakteristischen Merkmalen.⁶⁹ Jegliche Setzung eines Archetypus ordne die Variationen in eine logische Erzählung eines Ideals und dessen »Abkömmlinge« ein. Das Neun-Quadrat-Raster sei demnach mehr als lediglich eine Konstellation von mathematischen Übereinstimmungen: »[It is] a system of spatial organization that functions as a unified and self-regulating body«⁷⁰. Der räumliche Typus erkläre jede Villa zu einer ganzheitlichen Organisation und nicht zu einem jeweils spezifischen Zusammenschluss disparater Elemente. Lynn verweist an dieser Stelle auf Derrida und zitiert einen längeren Abschnitt aus dem Werk über Husserl, in dem Derrida verdeutlicht, dass die reine Geometrie auf eine Bestimmung eines Objekts als Ding und somit als Körper abziele. Dabei vernachlässige sie das Stoffliche und Vage sowie die sensiblen Qualitäten des Objekts: »Spatial shapes, temporal shapes, and shapes of motion are always singled out from the totality of the perceived body«⁷¹. Einen räumlich-geometrischen Typus zu definieren, bedeute laut Lynn architektonische Formfamilien (»families of form«) in Analogie zu Spezies ins Leben zu rufen. Derart werde die amorphe Materie reduziert und geordnet.

Der Charakterisierung der Architektur als einen harmonischen proportionierten Organismus liegen letztlich zwei totalisierende Dogmen zu Grunde: die exakte Geometrie und der ganzheitliche, geschlossene Körper. Diese beiden gilt es, so Lynn, zu »deterritorialisieren«.⁷² Der Begriff der Deterritorialisierung und respektive der Reterritorialisierung werden von Deleuze und Guattari in *Mille plateaux* anhand des Beispiels der Orchidee und der Wespe erklärt. Die Orchidee nutzt die Wespe als Pollentransporteur. Indem die Blumenform dem Hinterteil eines Wespenweibchens gleichkommt, lockt sie die männliche Wespe an. Die Orchidee wird zur weiblichen Wespe und deterritorialisiert sich damit, d. h. sie löst ihre Einheitlichkeit auf und wird zu etwas anderem. Gleichermaßen reterritorialisiert sich die weibliche Wespe, indem sie erscheint und sich als eine Einheit figuriert. Die männliche Wespe hingegen deterritorialisiert sich, denn sie wird als Teil des Fortpflanzungsapparates der Orchidee auch zu etwas anderem. Die Orchidee wird in diesem Zuge ebenso reterritorialisiert, denn durch das Transportieren ihres Pollens mittels der Wespe lebt sie fort. In diesem Sinne lässt sich die Deterritorialisierung als ein Los- und Auflösen der Einheitlichkeit bzw. geschlossenen Ganzheit begreifen, die mit der Reterritorialisierung, d. h. der Neuschaffung einer anderen Einheit, Hand in Hand geht.⁷³

69 Lynn schlägt stattdessen den Begriff der Affiliation vor. Diese schöpfe aus einem Vermögen zum Wandel: Lynn 1992, S. 38. Vgl. Deleuze und Guattari, die in *Mille plateaux* die »abstammungs- und erbschaftsmäßige Evolution« von einer Involution abgrenzen, die kommunikativ und ansteckend wirke und zwischen Heterogenem ablaufe: Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 325f.

70 Lynn 1992, S. 33.

71 Ebd., S. 34. Lynn zitiert aus: Derrida, Jacques: Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction, Lincoln/NE 1989, S. 123.

72 Vgl.: »To disentangle the pact between organic bodies and exact geometric language that underlies architecture's static spatial types is a monumental task. Any attempt to loosen this alliance must simultaneously ›deterritorialize‹ the autonomy of whole organisms and replace the exactitude of rigid geometry with more pliant systems of description«: Lynn 1992, S. 36.

73 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 20. Lynn erzählt das Zusammenspiel von Orchidee und Wespe nach in Lynn, Greg (1995b): Body Matters, in: Journal of Philosophy and the Visual Arts, Nr. 4, 1995, S. 62.

Lynn definiert Deterritorialisierung allerdings wie folgt: »[I]t is a method of stabilizing a collection of individual elements or intensities that remain open to influence through dynamic interactions and exchange«⁷⁴. Damit verschiebt er die Bedeutung des Begriffs grundlegend, denn es geht nicht mehr um die Auflösung einer (vermeintlichen) Einheit, sondern um eine Methode des Stabilisierens eines sich wandelnden Zusammenschließens von Elementen oder Intensitäten, was der Reterritorialisierung wesentlich näher kommt. Darin zeigt sich, dass Lynn implizit die Architektur immer noch als einen Körper sieht, den es zu stabilisieren gilt – auch wenn dieser offen für Interaktionen und Austausch sein soll. Das Insistieren auf Stabilisierung garantiert bei Lynn dem Architektonischen seine Objektivität. Die Deterritorialisierung würde hingegen einer Vorstellung von Architektur als Prozess bedürfen, der nicht stabilisiert werden muss, denn das Hinzukommen und Weggehen von Elementen (Menschen, Gebäudeteile, Ideen etc.) verändert sie immerfort, d.h. sie wäre tatsächlich im Werden begriffen.

Die Absage an einen idealen Körper als Ganzheitlichkeit will Lynn durch ein weiteres Konzept aus *Mille plateaux*, dem organlosen Körper, erzielen: »Deleuze and Guattari have proposed such a model for a ›body without organization‹: the organic, bound by a unified and internally consistent model of the organism, is reformulated as a multiplicity of affiliated organs without any single reductive organization«⁷⁵. Mit der Idee des organlosen Körpers stellen Deleuze und Guattari den Organismus als einzige und starre Organisationsform des Körpers infrage. Die Konstruktion eines Organismus organisiere den Körper, gliedere ihn und blockiere so das freie Strömen von Intensitäten.⁷⁶ Der organlose Körper sei dagegen noch nicht funktional organisiert und könne sich vielgestaltig entfalten, daher vergleichen Deleuze und Guattari ihn auch mit einem Ei, das sich noch nicht zu einem Organismus ausgebildet hat und verschiedene Entwicklungspotenziale in sich trägt. Deleuze und Guattari bezeichnen den organlosen Körper auch als ungeformte Materie, auf der Intensitäten frei strömen und Organe sich ohne eine übergeordnete Struktur zusammenschließen.⁷⁷ Dieses Verketteten von Organen und disparaten Elementen bildet ein Gefüge (»agencement«), das sich selbst und von unten nach oben organisiert. Die zwischen den Elementen existierenden Verbindungen sind lockerer Art, sodass stets neue Verknüpfungen innerhalb und zu anderen Gefügen eingegangen werden können.⁷⁸

Für Lynn bedeutet der organlose Körper eine Vielfalt miteinander verbundener architektonischer Elemente ohne eine einzige, reduktive Organisation. Architektur könne derart ein Gefüge von Disparatem im Gegensatz zu einem regelmäßigen, homogenen Gewebe sein. Jedes Element könne seine interne Struktur zurückstellen, um von den fließenden Bewegungen der »Gemeinschaft« zu profitieren. Das Verhalten von Architektur als organloser Körper wird von Lynn mit einer zweifachen Deterritorialisierung beschrieben, wobei er diesmal Deterritorialisieren doch als Los- bzw. Auflösen versteht: Einerseits lasse sie den Einfluss äußerer Ereignisse auf ihr Gefüge zu, das notwendigerweise offen bzw. flexibel ist und keiner eindeutigen Form entspricht.

74 Lynn 1992, S. 48, Anm. 18.

75 Ebd., S. 36.

76 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 218f.

77 Ebd., S. 64.

78 Ebd., S. 459f.

Andererseits könne das Innere des Gefüges, d.h. die einzelnen disparaten Elemente, in das Äußere expandieren, um somit die Grenze zwischen Innen und Außen aufzulösen.⁷⁹ Normalerweise werden die Besonderheiten des Kontexts, wie beispielsweise spezifische Lasten, durch exakte Geometrien und ganzheitliche Baukörper nivelliert, um Gesetze, wie Proportion oder Symmetrie, zu erhalten. Die Idee des organlosen Körpers soll, so Lynn, die geschlossene Einheit der Architektur verabschieden und sie für lokale Nachgiebigkeit (»compliance«) gegenüber externen Ereignissen öffnen, wobei er letztlich unter Ereignissen spezifische Anforderungen wie Lasten oder die Formen der Nachbarbebauung versteht.⁸⁰

Bemerkenswert ist die Parallele, die Lynn zu dem Biologen und Mathematiker D'Arcy Wentworth Thompson zieht, der in *On Growth and Form* (1917) die formalen Transformationen von Lebewesen als Antwort auf Umweltbelastungen beschreibt.⁸¹ Sie bestätigt, dass Lynn das dynamische Reagieren der Architektur auf ihre Umgebung primär als eine kontinuierliche Formveränderung versteht. Erneut offenbart Lynn eine Verengung der Konzepte auf den Aspekt der Form. Mit all den Verweisen und Versatzstücken aus Philosophie und Naturwissenschaft geht es Lynn letztlich um eine Konzeption von Architektur als ein Gefüge von disparaten Elementen, die flexibel, d.h. durch kontinuierliche Formveränderungen, auf kontextuelle Eventualitäten reagieren.

Die digitale Variante der Anwendung geschmeidiger Geometrie sowie organloser Körper in der Architektur erhält 1995 durch Lynn ein griffiges Schlagwort, das sich in den Medien rasch verbreitet: der Blob (»Binary Large Object«). Erstmals führt Lynn den Begriff in dem Artikel »Blobs« aus, in dem er sich erneut gegen die Rückbewegung zu Ganzheitlichkeit und Organizismus ausspricht, um stattdessen provisorische Vereinigungen von disparaten Elementen zu fordern. An dieser Stelle tauchen neue Begrifflichkeiten wie zum Beispiel die Singularität auf. Sich von der »dekonstruktivistischen Architektur« abgrenzend erklärt Lynn, dass sich ein Gefüge trotz seiner Heterogenität als Singularität zusammenballe. Es sei dennoch nicht ganzheitlich, da es eine interne Vielfalt aufweise. Das Gefüge sei somit weder ein Einziges noch ein Vielfaches (»neither one nor many«⁸²), sondern eine Serie von kontinuierlichen Vielfalten und Singularitäten. Lynn verweist hier auf Leibniz, der sich in *Ars Combinatoria* (1690) gegen eine bloße Reduktion von Systemen auf ihre konstitutiven Wesenseinheiten (Cartesianismus) positioniert und stattdessen auf die Identitätsveränderungen durch die Kombination grundlegender Elemente hingewiesen habe, die mit höheren Graden an Komplexität einhergehen.⁸³ Identität basiere weder auf fundamentalen Einheiten noch erscheine sie als eine geschlossene Gesamtheit. Vielmehr bilde sie sich entsprechend der Zusammensetzung des Gefüges immer neu aus. Verwirklicht sieht Lynn diese Idee in »blob modeling packages«.

Das Modellieren von Blobs basiert auf Metaball- bzw. Metaclay-Algorithmen, die der US-amerikanische Informatiker Jim Blinn in den frühen 1980er Jahren entwickelt hat. Dabei werden Objekte als Primitive mit einem Zentrum, einer einzigen glatten Oberfläche, einer relativen Masse und mit internen Kräften der Anziehung und der

79 Lynn 1992, S. 38.

80 Ebd., S. 35.

81 Ebd., S. 39.

82 Lynn, Greg (1995c): Blobs, in: Journal of Philosophy and the Visual Arts, Nr. 6, 1995, S. 41.

83 Ebd., S. 40.

Abstoßung definiert. Im Grunde sind die Objekte von zwei Einflussbereichen, einer der Verschmelzung und einer der Flexion oder Krümmung, umgeben: »The inner volume defines a zone within which the meta-ball will connect with another meta-ball to form a single surface. The outer volume defines a zone within which other meta-ball objects can influence and inflect the surface of the meta-ball object.«⁸⁴ Zwei Meta-Bälle verschmelzen bei einer bestimmten Nähe ihrer Einflussbereiche miteinander zu einer Oberfläche, die durch die Einflussgrößen der jeweiligen Meta-Ball-Zentren bestimmt wird. Bei größerer Distanz definieren sich die beiden gegenseitig, indem die Oberflächen durch gravitationsartige Kräfte eingedellt bzw. ausgebuchtet werden. Dadurch, dass der Blob eine einzige, fortlaufend gekrümmte Oberfläche besitzt, bildet er eine Singularität, die allerdings nicht auf eine exakte geometrische Form zurückführbar ist. Vielmehr besteht er aus verschiedenen Elementen, die miteinander Verbindungen eingehen und ein Gefüge bilden. Durch seine Wandelbarkeit und die Möglichkeit von Interaktionen widersetzt sich der Blob Konzepten des Konflikts zwischen Systemen. So gebe es zwischen einer mehr oder weniger sphärischen Form und einem Blob keine essentielle Differenz, sondern eher das Vermögen des Übergangs: Eine Kugel kann in einen Blob übergehen, wenn sie mit den sie umgebenden Objekten und Kräften interagiert, indem sie diese inkorporiert, mit ihnen verschmilzt oder sich durch ihren Einfluss verformt.⁸⁵

Als Primitive mit internen Kräften und einer relativen Masse seien Blobs, so Lynn, monaden-artig (»monad-like«). In Leibniz' *Monadologie* (1714) bezeichnet die Monade die einfachste, unteilbare, keine Gestalt und Ausdehnung besitzende Substanz. Aus Monaden setzen sich alle Dinge im Sinne von Aggregaten zusammen.⁸⁶ Eine Monade kann von anderen nur im Augenblick und durch ihre Perzeption – der innere Zustand der Vorstellung äußerer Dinge – unterschieden werden. Sie besitzt trotz ihrer Einfachheit das Vermögen zu vielfältigen Modifikationen. Über Aggregate von Monaden schreibt Leibniz:

»Jede einfache Substanz oder ausgezeichnete Monade, die das Zentrum einer zusammengesetzten Substanz ausmacht (wie beispielsweise eines Lebewesens) und das Prinzip ihrer Einheitlichkeit, ist von einer aus unendlich vielen Monaden zusammengesetzten Masse umgeben, die den eigenen Körper dieser Zentralmonade bilden und nach dessen Affektionen sie, wie in einer Art Zentrum, die Dinge vorstellt, die außerhalb von ihr sind.«⁸⁷

Lynn zieht hier eine simple Parallele zum Blob, der eine relative Masse, aber keine feste äußere Gestalt besitzt. In seiner Begeisterung für die Software-Entwicklungen der 1990er Jahre formuliert Lynn sogar folgenden Anachronismus: »Perhaps if Leibniz had had the resources of these [computer] models available during his debate with Descartes over gravity and force we potentially might have avoided two centuries of

84 Ebd., S. 42.

85 Ebd., S. 44.

86 Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie*, in: ders. / Ulrich]. Schneider (Hg.): *Monadologie und andere metaphysische Schriften*, Hamburg 2002, Lehrsatz 3.

87 Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Auf Vernunft gegründete Prinzipien der Natur und der Gnade*, in: ders. / Schneider 2002, S. 155.

reductive Cartesianism.«⁸⁸ Der technische Fortschritt ist für Lynn zentral. Computer und Algorithmen ermöglichen es nicht nur, Blobs zu kreieren und zu transformieren, sondern sie rehabilitieren laut Lynn auch die fälschlicherweise widerlegten Ideen von Leibniz.⁸⁹

In dieser Hinsicht ist der Artikel »Blobs, or Why Tectonics Is Square and Topology Is Groovy« von besonderem Interesse. Dieser wird 1996 in *ANY* 14 publiziert, das sich dem Thema »Tectonics Unbound: Kernform and Kunstform Revisited!«⁹⁰ widmet. Lynn wendet sich gegen die Tektonik, da diese von Semper als »Kunst des Zusammenfügens starrer, stabförmig gestalteter Theile zu einem in sich unverrückbaren System«⁹¹ definiert wird. Sie ist für Lynn ein Musterbeispiel starrer Geometrie. Dieser »altmodischen« (»square«) Vorstellung setzt Lynn seine »Blobbiness« entgegen, die er auf drei Ebenen behandelt. Die Auswahl der Ebenen ist symptomatisch für Lynns collageartige Gedankenentwicklung und deren modische Präsentation, so beginnt er mit B-Filmen des Science-Fiction-Genres (Populärkultur), um dann die Philosophie einzubeziehen und letztlich zeitgenössische Architekturbeispiele zu liefern.

Aus den B-Filmen – im Übrigen bezieht sich Deleuze selbst auf B-Filme – leitet Lynn drei Charakteristika des Blobs ab. In dem Science-Fiction-Film »The Blob« (»Blob – Schrecken ohne Namen«, 1958, Remake 1988), der mit dem Slogan »Indescribable, Indestructible, nothing can stop it!« warb, taucht infolge eines Kometeneinschlags eine gallertartige Masse – der Blob – auf. Er verschlingt Menschen und Häuser, indem er sie in sein Inneres inkorporiert. Allein Kälte vermag den Blob zum Zurückweichen zu zwingen, sodass es mit der Kühlwirkung von CO₂-Feuerlöschern gelingt, ihn einzufrieren und ihn in die Antarktis zu verbannen. Zunächst erkennt Lynn, dass der Blob im Film nie zu einem Originalzustand zurückkehrt oder sich in einer festen Form bewegt. Er besitze daher, erstens, keine ideale statische Form außerhalb der zeitspezifischen Konditionen von Position und Geschwindigkeit. Zweitens werden Personen und Dinge vom Blob nicht in einen inneren Hohlraum aufgenommen, sondern bleiben an der Oberfläche kleben und werden langsam inkorporiert. Drittens besitze der Blob, so Lynn, eine Intelligenz, mit der er sich so verhalten könne, als ob er nur ein Körper sei, wohingegen er sich permanent multiplizieren und unendlich ausdehnen könne. Durch diese drei Charakteristika versetzt der Blob die Menschen in Angst und Schrecken.

Auf den Blob als filmisches Faszinosum folgt unter dem Stichwort »Leibniz and the Blob« eine kleine philosophische Abhandlung: »If postwar American visual culture provides architecture with a working knowledge of blob behavior and morphology, certain philosophical currents, dating back to Leibniz and reintroduced to

88 Lynn 1995c, S. 42.

89 Lynn, Greg (1996b): Blobs, or Why Tectonics Is Square and Topology Is Groovy, in: *ANY*, Nr. 14, 1996, S. 60.

90 Karl Bötticher unterscheidet in *Die Tektonik der Hellenen* zwischen der Kernform als funktionsausführendes, statisches Schema und der Kunstform als funktionsdarstellend. Mit *ANY* 14 will der Gastredakteur Mitchell Schwarzer die Tektonik als Sinnbild für eine dem Organismus ähnliche Architektur, die auf einer objektivierten Ordnung basiert, sowie die starre Trennung zwischen Konstruktion als Kern der architektonischen Disziplin und Kunst als erklärender Schleier kritisch hinterfragen: Schwarzer, Mitchell: *Tectonics Unbound*, in: *ANY*, Nr. 14, 1996, S. 15.

91 Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 2, München 1863, S. 209.

architects by way of Gilles Deleuze and Michel Serres, help to clarify the logic of the blob's structural system.«⁹² Er verweist hier auf Deleuzes Buch *Le Pli* (1988) und Serres' Publikation *Système de Leibniz et ses modèles mathématiques* (1968).⁹³ Daneben nennt Lynn erneut Irigarays »La ›mécanique‹ des fluides« (1977) und zitiert daraus einen langen Abschnitt über das Flüssige, das wie das »Weibliche« dem Festen und »Männlichen« untergeordnet wird, weil es »jeden Versuch statischer Identifikation vereitel[t]«. ⁹⁴ Eine »Mechanik« des Blobs – in Anlehnung an Irigarays »Mechanik« des Flüssigen – wäre, so Lynn, durch Inkorporierungen und Werden geprägt. Lynn legt eine Kombination aus unterhaltsamen Filmen der Populärkultur und einer Untermauerung durch die Philosophie vor, die erst in einem letzten Schritt mit dem tatsächlichen Gegenstand – der Architektur – verbunden wird (siehe 3.2.3). Der Blob liefert für Lynn nicht nur die finale Antwort auf die Suche nach einer nicht-idealen »Proto-Geometrie« und einer nicht-ganzheitlichen, nicht global organisierten Körpervorstellung, sondern er ist gleichzeitig auch Zeichen der Zeit und des technischen Fortschritts der 1990er Jahre: Der Blob war eben noch Science-Fiction und ist nun Realität – eine Realität, die sich mit angesagten »poststrukturalistischen« Werken verbinden lässt.

3.1.1.4 Demiourgomorphismus und Emergenz (Isozaki und Asada)

Die Verbindung von Architektur und Philosophie zeigt sich auch bei Isozaki und Asada, die auf den Any-Konferenzen stets gemeinsam vortragen. Sie wechseln sich ab, ohne allerdings den Beitrag des Anderen unbedingt weiterzuführen. Es entsteht eine Serie disparater Argumentationsblöcke, die einen extrem fragmentarischen Diskurs bilden:

»What Arata Isozaki and I, Akira Asada, are going to present is neither a coherent discourse nor a dialectical conversation on architecture. Rather, we would like to present alternately, in a deliberately disjunctive way, some fragments – some cards to play with. It is up to you to decide how to play with these cards.«⁹⁵

Der Philosoph Asada möchte keine kohärente Abhandlung darbieten, ebenso wie der Architekt Isozaki nicht auf eine reine Präsentation seiner Entwürfe abzielt. Vielmehr wollen sie verschiedene Karten anbieten, mit denen unterschiedlich gespielt werden kann. Die Metapher der Spielkarten erinnert an Deleuze und Guattaris Aussage, dass es nicht darum gehe, ihre Texte in Gänze zu verstehen, sondern, dass Stellen und Konzepte entnommen werden können, um sie in anderen Kontexten produktiv zu machen (siehe 2.1.1). Auch Isozaki und Asada lehnen eine Ethik des Verstehens ab und begreifen ihre Vorträge als ein Spiel mit Intensitäten, insofern stellt dies eine Annäherung an den Diskursmodus von Deleuze und Guattari dar.

Diese Form des Diskurses – ein Hin und Her zwischen Philosophie und Architektur – erproben Isozaki und Asada auf der ersten Any-Konferenz 1991. In ihrem Vortrag »A Fragmentary Portrait of Anyone« erklären sie die Architekturgeschichte

92 Lynn 1996b, S. 59.

93 Das Buch wird erst 2001 ins Englische übersetzt. Allerdings bezieht sich Deleuze in *Le Pli* selbst auf Serres.

94 Irigaray, Luce: Die »Mechanik« des Flüssigen, in: Das Geschlecht das nicht eins ist, Berlin 1979, S. 116. Vgl. Lynn 1996b, S. 59. Lynn zitiert aus: Irigaray, Luce: *This Sex Which Is Not One*, Ithaca 1985, S. 111.

95 Isozaki, Arata / Asada, Akira: *A Fragmentary Portrait of Anyone*, in: Davidson 1991, S. 64.

auf eine verkürzte und verzerrte Art und Weise als eine Abfolge von »Morphismen«: Im Mittelalter sei Gott das Eine, das alle Formen bestimmte, gewesen. Dieser »Theomorphismus« gebe sich beispielsweise darin zu erkennen, dass, wie Erwin Panofsky in *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951) darlegt, ein Zusammenhang zwischen gotischer Kathedralarchitektur und scholastischer Theologie bestanden habe. Mit der Renaissance habe der Mensch den Platz Gottes eingenommen. Entsprechend dem Anthropomorphismus fügte Leonardo da Vinci in der Illustration zu Vitruvs *Zehn Bücher über Architektur* (*De Architectura libri decem*) den Körper eines Menschen in den Kreis und das Quadrat ein. Die Moderne habe den Menschen aus dem Zentrum verbannt und einem »Amorphismus« gefrönt. Isozaki und Asada reduzieren hier die moderne Architektur auf einen unmenschlichen Funktionalismus und übernehmen damit unreflektiert eine Modernekritik, die seit den 1960er Jahren in den USA von den sogenannten »Postmodernen«, wie beispielsweise Scott Brown und Venturi, propagiert wird (siehe 2.2.3). Der »Amorphismus« habe primär mit dem Glauben gebrochen, dass im Zentrum das Eine (ob Gott oder Mensch) stehen muss, woraufhin Isozaki feststellt:

»Thus, whoever is still engaged in the production of form can only be a subject removed from the center once occupied by the One, that is, can only be anyone. If we are to name that which is produced therein, we can take Demiourgos as a metaphor for the creators, technicians, artisans, and architectes who continue to create even in a state of undecideability and speak of *Demiourgomorphism*.«⁹⁶

Die metaphorischen Demiurgen stehen also außerhalb des Zentrums und schaffen in einem Zustand der Unbestimmtheit. Die Figur des Demiurgen wird von Asada aus Platons *Timaios* erklärt. Dort erscheine dieser als Schöpfergott, der weder allmächtig ist noch aus dem Nichts erschafft. Vielmehr übersetze er das Geistige ins Physische, indem er die vorhandene Materie nach der Idee formt, wobei er von Notwendigkeiten derart eingeschränkt wird, dass eine perfekte Umsetzung nicht gelingen mag. Gegen Ende von *Timaios* werde der Demiurg, so Asada, durch Chora substituiert. Diese definiert Asada mit Bezug auf Derrida als den Raum, in dem das Werden stattfindet.⁹⁷ Sie funktioniere wie ein Sieb, das im Ungleichgewicht ist und von den in ihr enthaltenen Elementen (platonische Körper) zum Vibrieren gebracht wird, woraufhin es wiederum die Körper vibrieren lässt, sodass sich die Dinge verorten und sortieren, d. h. zu werden beginnen.⁹⁸ Schließlich sei Chora, so Isozaki, dem japanischen »Ma« ähnlich, das den Raum zwischen den Dingen, verstanden als Freiraum oder Chance für Möglichkeiten, bezeichnet: »The architect as Demiourgos is profoundly engaged with ›becoming space‹ within the chora, which is an inevitable concomitant of *Ma*. The form produced here is indeterminate, is always being pulled off and away from the decisive.«⁹⁹ Während Gott den Menschen nach seinem Ebenbild (»Theomorphismus«) oder der Mensch das Subjekt nach seinem Bild (Anthropomorphismus) erschaffe, kreierte der Demiurg etwas, das weder vorhersagbar noch bestimmbar sei.¹⁰⁰ Die ArchitektInnen

96 Ebd., S. 65, I-1 (I für Isozaki). Herv. i. O.

97 Ebd., S. 65, A-1 (A für Asada). Siehe Derrida, Jacques: Chōra, in: ders.: Über den Namen. Drei Essays, Wien 2000, S. 123–170.

98 Siehe Platon: *Timaios*, 52c–53a.

99 Isozaki / Asada 1991, S. 66, I-2. Herv. i. O.

100 Ebd., S. 68, I-3.

als Demiurgen besitzen weiterhin die Aufgabe, Form zu kreieren, allerdings handelt es sich – wie bei Solà-Morales – um eine provisorische Form: »[T]o create a hypothetical, experimental, heteroterritorial, unfamiliar, uncomfortable, and minor form that can be the Other.«¹⁰¹ Die Bedeutung des Anderen wird noch zusätzlich betont, indem der Demiurg als der Andere des Schöpfers bzw. der Schöpfer als der Andere (ein Schöpfergott als gesondert von Gott dem Schöpfer) bezeichnet wird. Unter dem Einwirken des Anderen wird das feste Schema bzw. die Idee transformiert. Das Resultat, folgt man Isozaki und Asada in ihrer Argumentation, lässt sich nicht mehr in eindeutige Kategorien einordnen: Es ist zu etwas Anderem geworden.

Was der »Demiourgomorphismus« konkret für die ArchitektInnen bedeutet, erklären Isozaki und Asada in dem Vortrag »The Demiurgomorphic Contour« auf der »Anybody«-Konferenz 1996. Ein unvollständiger und provisorischer Entwurf mit unbestimmtem Ende bedeute vor allem eine Veränderung der architektonischen Konturen:

»Contours and end points blur. Without contours, design would be enveloped in flux, without punctuation. If not for end points, images would keep moving and clear decision making would become impossible; design would be suspended in a tentative hypothesis, and construction would depend on situational developments.«¹⁰²

Sichtbar werden die verschwimmenden Konturen, so Asada, in zwei Symptomen: einerseits in der Größe, so breiten sich die Städte wie korpulente Menschenkörper derart aus, dass sie keine klaren Konturen mehr besitzen; andererseits in der Leichtigkeit, so verliert der architektonische Körper wie bei einer Magersucht seine Materialität und wird zu einem Informationsraum: »When bigness and lightness are pushed to their limits, the outcome is amorphism«¹⁰³. Isozaki und Asada kritisieren, dass Batailles »Informe« als Amorphes missverstanden werde. Sie fragen, wie man aus der Sackgasse des »Amorphismus« hinausfinden kann, ohne in einen erneuten Anthropomorphismus zu verfallen. Diese Position ist geradezu paradox, denn sie wird insbesondere durch die Vermenschlichung der Architektur aufgebaut. Mit den Vergleichen von architektonischen Phänomenen mit Krankheiten des menschlichen Körpers, wie Adipositas und Magersucht, verfällt ihr Diskurs bereits in einen Anthropomorphismus. Die Lösung liege, so Asada, in einem neuen Körperverständnis, das sich weder als theo- oder anthropomorphes Ganzes noch als amorphe Agglomeration zu erkennen gebe, sondern als ein sich selbst organisierendes System, dessen Konturen sich unentwegt wandeln: »If anthropomorphism has the human figure etched in its contour, the morphosis generated by Demiurgos appears as a deformed anomaly or a constantly transformative body.«¹⁰⁴ Bezeichnet wird dieser Körper als ein molekularer, womit sie auf die bereits bei Lynn unter dem Begriff der »Proto-Geometrie« auftauchenden molekularen, geschmeidigen Linien bei Deleuze und Guattari Bezug nehmen. Dieser molekulare

101 Ebd., S. 76, I-5. Isozaki nennt weitere Charakteristika des »Demiourgomorphismus« wie die Austauschbarkeit von Subjekt und Objekt sowie die Fiktionalisierung des Raumes.

102 Isozaki, Arata / Asada, Akira (1997a): The Demiurgomorphic Contour, in: Davidson, Cynthia C. (Hg.): Anybody, New York/NY 1997a, S. 40, I-1.

103 Ebd., S. 41, A-2.

104 Ebd., S. 44, I-3.

Körper tauche aus der Verbindung zwischen Biologie und Informationswissenschaft auf:

»It is gradually becoming clear that if a new biomorphism is possible, it is based not on an organic image of the unified body but on the opposite – on a molecular/viral image of the body. Today's information society requires molecular analysis and viral strategies, as prophesied by William Burroughs and practiced by Gilles Deleuze and Félix Guattari.«¹⁰⁵

Isozaki und Asada sprechen hier nun von einem »Biomorphismus«, dessen Grundlage Viren – sie liefern das Beispiel AIDS¹⁰⁶ – und Anomalien sind, womit sie den monströsen räumlichen Körpern bei Lynn sehr nahe kommen. Sie fordern eine nicht-figurative, da exakte Konturen vermissende Architektur, die durch »biomorphe« Zufallsformen entstehe.

Auf der »Anyhow«-Konferenz 1997 greifen Isozaki und Asada in ihrem Vortrag »From Molar Metabolism to Molecular Metabolism« Deleuze und Guattaris Unterscheidung von molaren und molekularen Linien erneut auf. Ihre Hauptthese ist, dass die japanischen Metabolisten der 1960er Jahre molar gewesen seien, weil sie an ein unendliches, lineares Wachstum der Stadt glaubten und von starren, hierarchischen Schemata ganzheitlicher Körper ausgingen. Zum Beispiel entwarf Kenzo Tange in seinem Plan für die Bucht von Tokyo (1960) eine zentrale Verkehrsachse mit öffentlich genutztem Raum als Rückgrat, von dem die Wohngebiete wie Rippen oder Äste abzweigen. Der neue Metabolismus mit Isozaki als Hauptvertreter sei hingegen molekular, da er sich auf vielfältige Körper berufe, die frei miteinander agieren. An dieser Stelle wird, wie bei Lynn, der organlose Körper von Deleuze und Guattari einbezogen.¹⁰⁷ Eine Umsetzung des organlosen Körpers soll Isozakis Projekt Haishi – The Mirage City (1995–97) liefern.

Im Zentrum steht die Idee einer künstlichen Insel vor der chinesischen Stadt Zhuhai, die als Teil eines Archipels begriffen wird, bei dem jedes Element zwar zentral, aber kein Zentrum ist, und dessen Grenze sich sozusagen im Ozean auflöst. Damit sei das Archipel der globalisierten, digital vernetzten Welt ähnlich, die ebenfalls weder Mittelpunkt noch rigide Begrenzungen besitze.¹⁰⁸ Die Metapher des Archipels bauen Isozaki und Asada auf der »Anymore«-Konferenz aus, indem sie versuchen, diese mit Deleuzes Konzept der Kontrollgesellschaft zu verbinden.

In »Post-scriptum sur les sociétés de contrôle« (1990, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«) unterscheidet Deleuze, aufbauend auf Foucaults Buch

105 Ebd., S. 43, A-3.

106 Das Humane Immundefizienz-Virus ist ein Retrovirus, der, so Isozaki und Asada, die (heilige) Logik der DNA konterkariere. Die DNA werde wie ein (biblischer) Ur-code gelesen, um RNA zu erzeugen, und verbleibt dabei stets als Original unberührt. Die RNA des HI-Virus wird durch umgekehrte Transkription in ein DNA-Molekül übersetzt und in das Genom der Wirtszelle eingebaut, sodass sie ihre ›Heiligkeit‹ verliere. Zudem bewirkt AIDS, dass der Körper sich selbst angreift, wodurch die Entität des Selbst ins Wanken gerate: Ebd.

107 Isozaki, Arata / Asada, Akira (1998): From Molar Metabolism to Molecular Metabolism, in: Davidson 1998a, S. 66, A-1. Auch Solà-Morales beruft sich auf den organlosen Körper, um dem Anthropomorphismus abzusagen: Solà-Morales, Ignasi de (1997a): Absent Bodies, in: Davidson 1997a, S. 18–24.

108 Isozaki / Asada 1998, S. 71, I-2.

Surveiller et punir (1975) und inspiriert durch den Kontrollbegriff des amerikanischen Romanautors Burroughs, zwischen drei verschiedenen, sich historisch ablösenden Machtapparaten. In der Souveränitätsgesellschaft besitzt ein Herrscher uneingeschränkte Macht, entscheidet über Leben und Tod seiner Untertanen und schöpft deren Gewinne ab. Abgelöst wird diese durch die Disziplinargesellschaft, in der sich die Menschen an Regeln halten, die in bestimmten Milieus gelten, das Leben verwalten und die Produktion organisieren, wobei sowohl die Regeln als auch der Blick der Überwachenden internalisiert sind («Panopticon», siehe 3.1.3.3). Schleichend werde diese durch die Kontrollgesellschaft verdrängt, in der Macht kontinuierlich durch ein omnipräsentes Informations- und Kommunikationsnetzwerk ausgeübt wird. Macht ist nicht mehr an Individuen (Überwachende) oder Institutionen (Schule, Fabrik etc.) gebunden, welche die Einhaltung der Regeln diskontinuierlich durch Strafe oder deren Androhung erzwingen. Die Folge ist eine permanente Selbstkontrolle, bei der die Individuen durch Optimierung und Leistungssteigerung versuchen, ihren Marktwert zu erhöhen (beispielsweise wird die Schule durch andauernde Weiterbildungen, die Fabriken mit Löhnen durch Unternehmen mit Prämien etc. abgelöst).¹⁰⁹

Das Archipel, so Isozaki, löse die Struktur der Disziplinargesellschaft ab: »The metaphor of the archipelago – a collection of many islands – is poised to replace the model of the panopticon, the fixed-point surveillance system over homogeneous space.«¹¹⁰ Gleichzeitig leiste eine Architektur als Archipel, so Asada, der Kontrollgesellschaft Widerstand, indem sie einen Raum schaffe, der die omnipräsente Kontrolle des Informationsnetzwerks störe oder unmöglich mache.¹¹¹ Ungelöst bleibt allerdings, wie genau das Archipel die Kontrollgesellschaft hemmen kann. Isozaki und Asada präsentieren hier zwar einen der wenigen Versuche, auch die politisch oder sozial relevanten Aspekte von Deleuzes Theorien in die Architekturtheorie einzubeziehen, verharren jedoch in Andeutungen.

Isozaki und Asada betonen den experimentellen Charakter von Haishi, dessen Entwurfsprozess in mehreren Schritten, teilweise über automatisierte Computerprozesse und unter Mitwirkung verschiedenster Akteure im Internet erfolgt (siehe 3.2.4). Besonders bedeutsam ist ihnen die aus sich selbst heraus entstehende Struktur. In den fünf Charakteristika von Haishi klingt dieser Aspekt an, so gehe es erstens um ein offenes, nicht teleologisches Ende; zweitens liege die Aufmerksamkeit allein auf dem Prozess des Werdens; drittens tauchen unvorhergesehene Verschiebungen durch die bedingungslose Intervention Anderer auf; viertens dürfen die Entwerfenden durch Abbruch gewaltsam in den Prozess eingreifen; fünftens sei die Zeit irreversibel und nicht-linear, sodass wiederkehrend Aspekte wegfallen und Neues beginnt.¹¹² Mit den sich selbst herausbildenden Strukturen und dem Auftauchen von Neuem gerät der Begriffe der Emergenz, abgeleitet vom lateinischen »emergere« für auftauchen oder herauskommen, in das Zentrum von Isozakis und Asadas Theorien.¹¹³

109 Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Deleuze: U 1993, S. 254–262. Orig.: Deleuze, Gilles: Post-scriptum sur les sociétés de contrôle, in: L'autre journal, Nr. 1, 1990.

110 Isozaki, Arata / Asada, Akira: An Extra-Context, in: Davidson 2000, S. 98, I-3.

111 Ebd., S. 98, A-3.

112 Isozaki / Asada 1998, S. 69, I-1.

113 Vgl. auch Kwinter, Sanford: Emergence: or the Artificial Life of Space, in: Davidson 1992, S. 162–171.

Retrospektiv erzählt Isozaki, dass er bereits in den 1960er Jahren versucht habe, in die Richtung von Emergenz zu denken: »I began to pay attention to the biological model of ontogeny. In the process of the genesis and growth of a life form, emergent properties come into existence from uniform cells and grow in various directions.«¹¹⁴ Emergente Prozesse, in deren Zuge neue Formen auftauchen, werden vorzugsweise durch naturwissenschaftliche Untersuchungen verdeutlicht. Während Isozaki auf die Ontogenese verweist, geht Asada auf die Forschungen des russischen Physikochemikers Ilya Prigogine ein. Dieser habe die Thermodynamik auf Systeme, die sich nicht im Gleichgewicht befinden, angewendet und gezeigt, wie aus mitunter chaotischen Energieflüssen dennoch stabile Ordnungen, sogenannte dissipative Strukturen, auftauchen. Asada sieht dies als Beweis für die Emergenz von Mustern durch die Interaktion verschiedener Kräfte und Strömungen innerhalb offener und dynamischer Systeme.¹¹⁵ Dies wird mit den Theorien von Deleuze und Guattari verbunden, so berichtet Asada auf der letzten Any-Konferenz:

»Overturning the stance of conventional epistemology that sought to grasp matter as a surplus of form/substance, Deleuze and Guattari insisted that a temporary order of form/substance is generated by way of the self-organizing morphologies deriving directly from the flow of matter [...]«¹¹⁶

Wie aus dem Fließen der Materie Strukturen auftauchen, beschreiben Deleuze und Guattari mit Hilfe des Konzepts der Konsistenzebene (auch Kompositions- oder Immanenzebene), die der Organisationsebene (auch Entwicklungsplan oder Transzendenzebene) entgegengesetzt wird. Während sich letztere im Aktualen verortet, ist erstere im Virtuellen zu denken. Die Organisationsebene ist strukturell und oder genetisch. Auf ihr entwickeln sich Formen und Subjekte entsprechend einer von außen kommenden Struktur oder eines Plans.¹¹⁷ Im Gegensatz dazu steht die Konsistenzebene, auf der sich Verhältnisse von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit zwischen relativ ungeformten Elementen ergeben. Diese Verhältnisse sind der Konsistenzebene immanent. Es entstehen Zusammensetzungen und Diesheiten, d. h. subjektungebundene Individuierungen (»Haecceitates«). Diese Ebene genügt sich selbst, denn die Dinge differenzieren sich aus ihr heraus: »Es ist also eine Ebene der Vermehrung, der Bevölkerung und der Ansteckung; aber diese Materialvermehrung hat nichts mit Evolution, mit der Entwicklung einer Form oder mit der Abstammung von Formen zu tun«¹¹⁸. Für das, was sich ereignet, gibt es keine geistigen Entwürfe oder Entwicklungspläne. Es fehlt die globale Ordnung.

Interessant ist an dieser Stelle die Unterscheidung zwischen Komposition als etwas dem Objekt Internes und Organisation als etwas, das dem Objekt auferlegt wird. Eisenman erklärt in »A—Way from/to Architecture« (1994) ganz richtig, dass es im Architekturdiskurs genau andersherum sei: Der Kompositionsbegriff beschreibe einen externen, formalen Aufbau, den die Entwerfenden für das Objekt konzipieren, während vielmehr der Organisationsbegriff im Sinne eines emergenten Systems ohne die

114 Isozaki / Asada 1999, S. 79, I-1.

115 Isozaki, Arata / Asada, Akira: Haishi Jimua, in: Davidson 1996, S. 26f., A-1.

116 Isozaki / Asada 2001, S. 152, A-2.

117 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 361ff.

118 Ebd., S. 363.

Intention eines ›Autors‹ funktioniere. Er spricht sich daher dafür aus, die bei Deleuze zu findenden Begriffe der Komposition und der Organisation im Architekturdiskurs genau andersherum zu verwenden.¹¹⁹ Lynn hingegen, der sich ebenso auf die Konsistenzebene bezieht, bleibt bei Deleuze und Guattaris Bedeutung der Begriffe.¹²⁰ Isozaki und Asada gehen nicht näher auf Deleuze und Guattaris Erklärungen emergenter Phänomene ein. Sie verbinden Emergenz zugleich mit Derridas Ausführungen zu Chora: »It is also possible that the chora Jacques Derrida extracted from Plato's *Timaeus* assumes a similar position, becoming the topos of a third form/substance term, and is thought to render morphogenesis by rhythmically vibrating like a sifter.«¹²¹ Asada vergleicht daraufhin die architektonische Praxis von Isozaki mit der philosophischen Tätigkeit von Derrida sowie Deleuze und Guattari, denn alle vier würden auf ihre Art und Weise das Auftauchen von Strukturen aus den Bewegungen der Materie untersuchen. Der Architekt ist in diesem Zusammenhang also nicht nur ein Demiurg, sondern gleichzeitig ein Forschender. Isozaki und Asada verdeutlichen darüber hinaus, dass das Narrativ der Ablösung Derridas durch Deleuze (und Guattari) irreführend ist, so werden bei ihnen die Konzepte der drei französischen Theoretiker wiederholt zusammengedacht.

Die Positionen von Solà-Morales, Lynn sowie Isozaki und Asada zeigen, wie im Architekturdiskurs der Anyone Corporation Raum und Zeit miteinander verschränkt werden. Raum existiert nicht als abstrakte Kategorie neben der Zeit, sondern wandelt sich in dieser. Zugleich ist auch die Zeit weder homogen noch mess- und teilbar. Vielmehr wird sie als eine qualitative und intensive Zeit begriffen, deren Wahrnehmung abhängig von Bewusstseinszuständen ist. Es sind primär die Konzepte des glatten Raumes, des Werdens, der »Proto-Geometrie«, der De- und Reterritorialisierung, des organlosen Körpers sowie Bergsons Dauer die von Deleuzes (und Guattaris) Schriften in die Architekturtheorie übersetzt werden. Die Transformationszonen zeigen sich vor allem in der Entpolitisierung der einzelnen Konzepte. Anstatt gesellschaftlicher und sozialer Forderungen wird ihr Bezug zu Formen, Geometrien und Körpern in den Vordergrund gestellt. Wie diese ›neue‹, flüssige, geschmeidige und emergente Architektur auf den Menschen wirken soll, wird im folgenden Kapitel im Fokus stehen.

3.1.2 Subjekt und Objekt – Ereignis und Experiment

3.1.2.1 Die Falte und Architektur als Ereignis (Solà-Morales und Eisenman)

Der Begriff der Falte ist bereits in *L'Anti-Cedipe* und *Mille plateaux* zu finden, wird von Deleuze aber insbesondere in *Foucault* und in *Le Pli* wortwörtlich entfaltet. In *Foucault* erklärt Deleuze mit dem Kapitel »Die Faltungen oder das Innen des Denkens (Subjektivierung)« Foucaults Kritik an der klassischen Konzeption von Subjektivität, die von einer Trennung zwischen Innen und Außen ausgeht. Die Idee der Falte beinhaltet die Verbindung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit: »Das Außen ist keine erstarrte Grenze, sondern eine bewegliche Materie, belebt von peristaltischen Bewegungen, von Falten und Faltungen, die ein Innen bilden: nicht etwas anderes als das Außen,

119 Eisenman, Peter (1994): A—Way from/to Architecture, in: Davidson 1994a, S. 108.

120 Lynn 1992, S. 35.

121 Isozaki / Asada 2001, S. 152, A-2.

sondern genau das Innen *des* Außen.«¹²² Der Prozess der Subjektivierung zeige sich als Selbstorganisation, bei der das Außen – Machtverhältnisse (»andere beherrschen«) oder Wissensbeziehungen – eingefaltet werde, sodass ein provisorisches Innen – »sich selbst beherrschen« oder »sich selbst konstituieren« – entstehe.¹²³ Der Bezug zu sich, zum Selbst, entspreche somit dem Bezug zum Außen, zu Macht und Wissen. Deleuze geht es um die Möglichkeit zur Differenz:

»Der Kampf für eine moderne Subjektivität geht durch einen Widerstand gegen die beiden aktuellen Formen der Unterwerfung hindurch; die eine besteht darin, uns gemäß den Ansprüchen der Macht zu individualisieren, die andere darin, jedes Individuum an eine gewußte und bekannte, ein für allemal festgelegte Individualität zu fesseln. Der Kampf für die Subjektivität präsentiert sich folglich als Recht auf Differenz, als Recht auf Variation, zur Metamorphose.«¹²⁴

Vor allem Solà-Morales bezieht sich mit seinem Konzept einer »schwachen« Architektur auf Deleuzes *Foucault* und der Verbindung von Innen und Außen. Als drittes Buch der »Writing Architecture Series« erscheint 1997 *Differences. Topographies of Contemporary Architecture*, in dem der 1987 veröffentlichte Artikel »Weak Architecture« enthalten ist. Solà-Morales geht darin zunächst von dem Philosophen Gianni Vattimo und der Strömung des schwachen Denkens (»il pensiero debole«) aus. Diese beinhaltet eine Kritik am »modernen Denken«, das als ein Festhalten an fundamentalen Sicherheiten, wie die objektive Wahrheit oder das Subjekt als Einheit, begriffen wird. Stattdessen soll mit »schwachen« Kategorien, wie Unbestimmtheit, Veränderbarkeit und besonders Geschichtlichkeit, gedacht werden. Solà-Morales fragt nun, welche Rolle die Architektur im schwachen Denken einnehmen könne.¹²⁵ Er bezieht Vattimos Kritik an der Moderne auf die moderne Architektur, deren Krise er am Verschwinden eines globalen Referenzsystems und eines soliden Grundes festmacht. Dies führe dazu, dass ArchitektInnen in der Leere bauen müssten. Laut Solà-Morales sollten in dieser Situation ästhetische Erfahrungen in Ereignisse transformiert werden, sodass die Architektur ein Modell der »schwachen« Konstruktion von Wahrheit und Realität werden könne. Der Modellbegriff impliziert, dass die Architektur das schwache Denken vor allem zur Darstellung bringen soll.

Die Idee einer Architektur als Ereignis verbindet Solà-Morales mit Deleuze: »The seductive appeal of this text [Deleuze's *Foucault*] lies, among other things, in its grasp of the fact that in contemporary thought the objective and the subjective are not different and opposing fields but constitute what he calls ›folds of a single reality‹.«¹²⁶ Dass Subjekt und Objekt Produkte einer Faltbewegung sind, lasse die Architektur erkennen, dass Ereignisse nicht von einem Subjekt geplant werden, sondern dann auftauchen,

122 Deleuze, Gilles: *Foucault*, Frankfurt/M 1987, S. 134f. Orig.: Deleuze, Gilles: *Foucault*, Paris 1986, S. 103f. Herv. i. O.

123 Deleuze: F 1987, S. 139–146.

124 Ebd., S. 148.

125 Solà-Morales, Ignasi de: *Weak Architecture*, in: ders.: *Differences. Topographies of Contemporary Architecture*, New York/NY 1997b, S. 57. Erstveröffentlichung in: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, Nr. 175, 1987.

126 Solà-Morales 1997b, S. 68f. Er versucht die Philosophie Deleuzes mit der Phänomenologie zu verbinden.

wenn sich die Realität faltet.¹²⁷ Folglich rücken ArchitektInnen in eine »schwache« Position: »This is the strength of weakness; that strength which art and architecture are capable of producing precisely when they adopt a posture that is not aggressive and dominating, but tangential and weak.«¹²⁸ Ähnlich wie beim Konzept der Emergenz können sie das Ereignis an sich nicht planen, vielmehr erscheint es durch und in ihrer Aktivität.

Die Schwächung des Subjekts hat Einfluss auf die Konzeption des Raumes. Dieser wird nicht als ein abstrakter Behälter begriffen, in dem ArchitektInnen intervenieren, sondern als das Produkt einer künstlerischen bzw. architektonischen Intervention und damit als stets spezifisch und konkret. Die Wahrnehmung des Raumes umschreibt Solà-Morales mit August Schmarsows Begriff »Raumgefühl«. Er betont, dass es ihm weniger um eine quantitative Erfassung des Raumes als um eine qualitative Sensation durch den Raum gehe: »[A]rt opens up spaces of visual, aural, or emotional intensity, hoping to bring about a *shock*, an experience stripped bare of references [...] Only the intensity of this shock guarantees the potency of the avant-garde work of art: pure event as the result of a deliberate action.«¹²⁹ Architektur wird bei Solà-Morales also zu einem künstlerischen Akt, der ein Ereignis schafft und damit einen Raum mit einer spezifischen Sensation hervorruft. Das damit verbundene Zeitkonzept entnimmt Solà-Morales aus Deleuzes *Logique du sens*.¹³⁰ Darin beschäftigt sich Deleuze mit den antiken Zeitbegriffen Chronos (»χρόνος«) und Aion (»αἰών«) und beschreibt sie als zwei Lektüren der Zeit. Bei der Lesart des Chronos existiere nur die Gegenwart, während Vergangenheit und Zukunft allein als auf sie bezogene Dimensionen, sozusagen als ihre Tiefe, vorkommen. Die Gegenwart sei körperlich und begrenzt, dehne sich aber in eine unbegrenzte und geordnete Abfolge von Gegenwarten aus. Aion hingegen beschreibt eine Zeit, in der lediglich Vergangenheit und Zukunft ausharren, während der Augenblick immer schon vergangen und immer noch bevorstehend sei. Er besitze keine Ausdehnung und keine Tiefe, sondern bewege sich auf der Oberfläche – Aion ist demnach die Zeit des Ereignisses.¹³¹ Für Solà-Morales beschreibt Aion die Zeit der Architektur als Ereignis.

Auf Deleuzes Beschäftigung mit Fragen der Subjektivierung geht Solà-Morales nur kurz in »Surface Inscriptions« ein, um die Bedeutung der Oberfläche zu betonen: »What is, what I am, what the world is, appear only on the surface, achieving sufficient consistency so as to appear in an instant, or at the intersecting of two lines – never eternally, never permanently.«¹³² Er insistiert, dass sich das Ereignis auf der Oberfläche einschreibe, weshalb die Architektur ihre Oberflächeneffekte vervielfältigen müsse. Damit ist gemeint, dass die Architektur stets bereit für eine Falte bzw. eine Andeutung von Differenz sein müsse. Die Falte sei damit keine Form, sondern sie beschreibe die Möglichkeit, dass aus dem, was existiert, etwas Anderes werden könne.

Anders als Solà-Morales bezieht Eisenman die Falte vorwiegend auf formale Kategorien. Er veröffentlicht zu seinem Entwurf für das Rebstockparkgelände in

127 Solà-Morales 1992, S. 114.

128 Solà-Morales 1997b, S. 71.

129 Solà-Morales 1992, S. 115. Herv. i. O.

130 Solà-Morales 1991, S. 185.

131 Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*, Frankfurt/M 1993, S. 203–207.

132 Solà-Morales, Ignasi de: *Surface Inscriptions*, in: Davidson 2001, S. 237.

Frankfurt am Main (1990–94, siehe 3.2.3) das Buch *Unfolding Frankfurt* (1991), in dem der Beitrag »Unfolding Events« erscheint. Darin widmet sich Eisenman *Le Pli*. Er referiert also nicht wie Solà-Morales auf *Foucault*. Allerdings wird *Le Pli* erst 1993 vollständig ins Englische übersetzt.¹³³ Vermutlich bezieht Eisenman Übersetzungen durch sein Netzwerk von befreundeten TheoretikerInnen – beispielsweise von Rajchman.¹³⁴ Dabei stellt sich die Frage, wie intensiv sich Eisenman überhaupt mit Deleuzes Theorien auseinandersetzen kann.

Eisenman bettet seine Beschäftigung mit der Falte in eine medientechnologische Verschiebung von der mechanischen zur elektronischen Reproduktion ein, in dessen Zuge sowohl die Essenz als auch die Aura des Originals zerstört werden. Die Infragestellung der Realität durch die neuen Medien habe, so Eisenman, Konsequenzen für die Architektur. Sie liefere traditionell die Metaphern für die Verankerung der Realität, wie das Fundament oder die englische Formulierung »brick-and-mortar«, die konventionell bzw. präsent sein bedeutet. Die Architektur müsse nun einen neuen Weg finden: »Architecture can no longer be bound by the static conditions of space and place, here and there. [...] Architecture must now deal with the problem of the event.«¹³⁵ Der Begriff des Ereignisses (»event«) kommt seit der Beschäftigung mit Derrida in Eisenmans Schriften vor, wird allerdings erst in den 1990er Jahren zu einem Schlagwort. Bei Derrida bezeichnet das Ereignis (»événement«) nicht die »Präsenz einer erfüllten Gegenwart«, sondern in seiner Dekonstruktion der Metaphysik der Präsenz beschreibt es – entsprechend seiner lateinischen Wurzel »venire« – das unvorhersehbare Kommen (»venir«) oder das Aufkommen (»avènement«) einer disparaten Vielfalt, das mit dem Narrativ und dem Erwartungshorizont bricht, ein Abenteuer (»aventure«) anstößt und etwas Anderes, eine Erfindung (»invention«), einführt.¹³⁶ Dieses Andere ist durchaus etwas Neues, aber nur in dem Maße, dass es aus einer Wiederholung mit Alterität als etwas Singuläres hervorgeht, um dann abermals »wiederholt, ausgebeutet, wiedereingeschrieben« zu werden.¹³⁷

Das Ereignis spielt ebenfalls in *Le Pli* eine zentrale Rolle. Zunächst muss erklärt werden, dass Deleuze die Faltung und Entfaltung als die Wesenszüge von Leibniz' Monadenlehre (siehe 3.1.1.3) entwickelt. Laut Leibniz drückt jede einzelne Monade das ganze Universum auf ihre Weise, je nach ihrem spezifischen Gesichtspunkt, aus.¹³⁸ Somit unterscheidet sich jede Monade von einer anderen im Augenblick durch ihre jeweilige Perzeption, die den inneren Zustand der Vorstellung äußerer Dinge beschreibt. Die Perzeption wird von Leibniz als »vorübergehende[r] Zustand, der in der Einheit

133 Deleuze, Gilles: *The Fold. Leibniz and the Baroque*, London u. a. 1993. Das erste und dritte Kapitel erscheinen bereits 1991 in: *Yale French Studies*, Nr. 80, S. 227–247.

134 Die bei Eisenman und bei Rajchman zu findenden Übersetzungen entsprechen weder der englischen Übersetzung von *Le Pli* von 1991 noch von 1993 (siehe vorherige Anmerkung).

135 Eisenman, Peter (1991b): *Unfolding Events. Frankfurt Rebstockpark and the Possibility of a New Urbanism*, in: *Unfolding Frankfurt*, Berlin 1991a, S. 9. Siehe auch Eisenman, Peter (1993b): *Folding in Time: The Singularity of Rebstock*, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 22–25.

136 Khurana, Thomas: »...besser, daß etwas geschieht« – Zum Ereignis bei Derrida, in: Rölli, Marc (Hg.): *Ereignis auf Französisch: Von Bergson bis Deleuze*, Paderborn 2004, S. 236.

137 Derrida, Jacques: *Psyche. Erfindung des Anderen*, Wien 2011, S. 18.

138 Leibniz: *Monadologie*, § 57, S. 135.

oder in der einfachen Substanz eine Vielfalt einhüllt und vorstellt«¹³⁹, definiert. Das Streben nach Veränderung der Perzeption bzw. die beständige Neigung, von einer Vorstellung zur anderen überzugehen, wird von Leibniz als *Appetition* bezeichnet. Materie wird dabei von Leibniz als sich ständig entwickelnd verstanden, so seien auch die Monaden in ihrem Kern zwar alle gleich, aber sie können sich verschieden entwickeln, wobei diese Veränderungen kontinuierlich sind.¹⁴⁰ Raum und Zeit werden als Kontinuum gedacht und in diesem Zusammenhang verwendet Leibniz auch den Begriff der Falte:

»Das Gegenwärtige ist mit dem Kommenden schwanger, das Zukünftige läßt sich in dem Vergangenen lesen, das Entfernte ist im Nächsten ausgedrückt. Man könnte die Schönheit des Universums in jeder Seele erkennen, wenn man alle ihre Einfaltungen entfalten könnte, die sich merkbar nur mit der Zeit entwickeln.«¹⁴¹

Deleuze verbindet diese Einfaltungen mit dem Begriff der Virtualität.¹⁴² Diese bezeichne primär eine vorgängige Mannigfaltigkeit der Welt, die in der Seele aktualisiert bzw. vorgestellt, d. h. entfaltet werde.¹⁴³ Gleichzeitig erscheine die Welt ebenfalls als eine Möglichkeit, die sich in der Materie oder den Körpern realisiere. Es sind somit zwei Prozesse: die Aktualisierung der Welt in den Monaden und ihre Realisierung in den Körpern.¹⁴⁴ Im sechsten Kapitel von *Le Pli* widmet sich Deleuze der Frage »Was ist ein Ereignis?« und schreibt über das Zustandekommen eines Ereignisses Folgendes: »Das Ereignis produziert sich in einem Chaos, in einer chaotischen Mannigfaltigkeit, vorausgesetzt, daß eine Art Sieb dazwischentritt.«¹⁴⁵ Ähnlich wie Derridas Verständnis von Platons Chora (siehe 3.1.1.4) wähle das Sieb aus dem Chaos, das »ein reines *many*« sei, lediglich die Kompossiblen aus, d. h. die mit der realen Möglichkeit Verträglichen, sodass sie sich im Denken aktualisieren und in der Materie realisieren. Das Ausgewählte, »ein *one*«, bezeichne eine Singularität. Das Ereignis ist also die Aktualisierung einer virtuellen Mannigfaltigkeit.

Laut Eisenman könne die Architektur eine Form von Ereignis erzeugen, bei dem die Interpretation von gebauter Umwelt problematisiert werde. Dies bezieht Eisenman auf zwei städtebauliche Ansätze, die von statischen Totalitäten wie Figur und Grund anstatt von Ereignissen ausgehen. In der Gestalttheorie wird mit der Figur-Grund-Beziehung erklärt, dass sich die Gestalt oder Figur von einem zugehörigen (Hinter-) Grund absetzt. Eisenman kritisiert erstens die *Tabula Rasa*-Praktik der Moderne, bei der Gebäudefiguren auf einen als neutral verstandenen Grund platziert werden, ohne dass sie mit ihm eine Verbindung eingehen. Zweitens greift er kontextualistische Entwurfsprozesse an, in denen im Grund verborgene Strukturen identifiziert werden, aus

139 Ebd., § 14, S. 115.

140 Ebd., § 10, S. 113. Vgl. § 71, S. 141.

141 Leibniz: Prinzipien, S. 167.

142 Bereits Leibniz merkt an, »daß unsere Seele das alles virtuell weiß, daß sie zur Erkenntnis der Wahrheit nur der Aufmerksamkeit bedarf«: Leibniz, Gottfried W.: *Metaphysische Abhandlungen*, in: ders. / Schneider 2002, § 26, S. 77.

143 Deleuze: DF 2012, S. 47. Orig.: Deleuze, Gilles: *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988, S. 36.

144 Deleuze: DF 2012, S. 171.

145 Ebd., S. 126.

denen sich Figuren ableiten, als bestehe eine reversible Beziehung zwischen Straßenraum und Gebäudekörper. Figur und Grund werden in beiden Fällen als Totalitäten verstanden, die den Städtebau determinieren. Eisenman will diese vor allem deswegen infrage stellen, damit der Architekturdiskurs mit anderen Diskursen Schritt halte: »But as in most disciplines such all-encompassing totalities have come into question, they are no longer thought to explain the true complexity of phenomena.«¹⁴⁶ Als Lichtblick für die Architektur bringt er Deleuzes Falte ins Spiel, wobei er hauptsächlich auf die materielle Verfasstheit der Falte Bezug nimmt.

Bei Leibniz und Deleuze besteht die Materie aus Falten, sodass die kleinste Einheit nicht der Punkt, sondern die Falte ist. Gegenstände werden nicht als eine »räumliche Prägeform« begriffen, sondern als »eine zeitliche Modulation, die eine kontinuierliche Variation der Materie ebenso wie eine kontinuierliche Entwicklung der Form impliziert«.¹⁴⁷ Objekte seien gefaltet, d.h. sie tragen Virtualitäten in sich, die ereignisartig entfaltet bzw. aktualisiert und in der Materie realisiert werden. Mathematisch entspreche dies einer Kurvenfunktion:

»Der Gegenstand definiert sich nicht mehr durch eine wesentliche Form, sondern erreicht eine reine Funktionalität, wie in der Deklination einer Familie von durch Parameter eingerahmten Kurven, untrennbar von einer Reihe möglicher Deklinationen oder einer Oberfläche mit variabler Krümmung, die er selbst beschreibt.«¹⁴⁸

Dieses neue Objekt wird »Objektile« (»objectile«) genannt. Der Begriff stammt laut Deleuze aus Caches »L'ameublement du territoire« (siehe 2.1.2).¹⁴⁹ Caches Thesen sind für Deleuze von zentraler Bedeutung, so übernimmt er von ihm weitere Konzepte, wie zum Beispiel seine Beschäftigung mit der Inflexion. Caches Theorien markieren nicht Deleuzes einziges Interesse am Architektonischen, so ist es insbesondere die barocke Architektur, welche die Faltungen der Materie zum Ausdruck bringe. Mit Rückgriff auf Heinrich Wölfflins Buch *Renaissance und Barock* (1888) sieht Deleuze in barocken Charakteristika, wie »gesenkte Stufen und ansteigende Kurven«, »Abrundung der Winkel und Vermeidung des Rechtwinkligen« oder die »Tendenz der Materie, den Raum zu überborden, sich mit dem Flüssigen zu verbinden«, eine grenzenlose Freisetzung der Falte.¹⁵⁰ Da bei Deleuze das Neue immer nur ein Entfalten einer virtuellen Mannigfaltigkeit ist, erfinde der Barock nichts Neues, sondern er falte sich und dies derart unendlich, dass er dabei das Gefaltetsein der Materie zum Ausdruck bringe.

Deleuze entwickelt des Weiteren eine bildliche Darstellung von Leibniz' Philosophie in Form eines barocken Hauses.¹⁵¹ Leibniz widersetzt sich der Wahrnehmungstheorie von John Locke, bei dem die Perzeption im Gehirn wie eine Projektion in einer Camera Obscura funktioniere. Laut Leibniz werden die Wahrnehmungen von außen nicht einfach auf eine passive und neutrale Fläche geworfen. Vielmehr sei

146 Eisenman 1991b, S. 10.

147 Deleuze: DF 2012, S. 36.

148 Ebd., S. 35.

149 Ebd., S. 30, Anm. 3. Cache selbst erklärt allerdings, dass der Begriff von Deleuze stammt: Cache, Bernard, in: Cache / Girard 2013, S. 101.

150 Deleuze: DF 2012, S. 13f. und S. 61.

151 Ebd., S. 13.

diese Leinwand durch die eingeborenen Erkenntnisse gefaltet, sodass der Geist aktiv an der Perzeption teilnehme.¹⁵² Deleuze erweitert diese Dunkelkammer um ein Untergeschoss, das den Körper versinnbildlicht. Während die obere Etage, das Privatzimmer der (vernünftigen) Seele bzw. Monade, im Dunkeln bleibt, weist die untere Etage, das Gemeinschaftszimmer der Materie, Fenster auf. Oben befindet sich eine gespannte, von Falten untergliederte Leinwand, deren Stränge über fünf Öffnungen, die fünf Sinne, in das Untergeschoss reichen. Die Materie reizt die Leinwandstränge, indem sie diese in Schwingung versetzt. Mit Pfeilen verbindet Deleuze die Fenster des unteren Zimmers mit den Öffnungen zwischen den beiden Etagen, sodass nicht einzig die beiden Etagen, d.h. Geist und Körper miteinander kommunizieren, sondern auch die Außenwelt über den Körper mit dem Inneren. Eine barocke Volute, die links das Obergeschoss mit dem unteren Zimmer verbindet, versinnbildlicht, dass die sich unendlich differenzierenden Falten zwischen den Etagen »überborden«. So wie sich im Barock die Gewandfalten von den Konturen des Körpers zu befreien scheinen, offenbart die Materie ihre Textur und wird zu »Material«, während die Form ihre Falten offenbart und zu »Kraft« wird.¹⁵³ Barocke Architektur bringt bei Deleuze also Leibniz' Erkenntnis- und Wahrnehmungstheorie zum Ausdruck: »Es ist unmöglich, die Leibnizsche Monade und ihr System [...] zu verstehen, wenn man sich nicht auf die barocke Architektur bezieht.«¹⁵⁴

Eisenman versucht sich nun an einer Zusammenfassung von Leibniz in der Interpretation durch Deleuze, geht dabei allerdings immens sprunghaft vor: Auf Leibniz' Verständnis der Materie folgt die Abkehr vom cartesianischen Rationalismus; von dort geht es zur Falte als kleinste Einheit im Labyrinth des Kontinuierlichen und zum Begriff der Ausdehnung anstatt des In-die-Tiefe-Gehens. Dabei werden die Konzepte weder erklärt noch kontextualisiert. Zudem gibt er fast wortwörtlich ein in *Le Pli* integriertes Zitat aus Wölfflins *Renaissance und Barock* wieder, das er allerdings nicht als solches kenntlich macht.¹⁵⁵ Aus den losen Versatzstücken aus *Le Pli* zieht Eisenman letztlich zwei Schlüsse: Erstens beinhalte die Falte ein Aufbrechen des cartesianischen Koordinatenraumes – ein homogener Raum, in dem alles durch dreidimensionale Koordinaten geordnet ist –, indem die Abgrenzungen zwischen vertikal und horizontal, innen und außen sowie Figur und Grund in kontinuierliche Formverläufe verschwimmen. Die Falte nehme eine Funktion zwischen Figur und Grund ein, die dennoch die Natur beider in sich einschließe. Sie falte buchstäblich Figur und Grund zu einer Oberflächenbewegung zusammen. Der Grund sei hier nicht mehr allein Träger einer fiktiven Ausgrabungsstätte, wie es bei Eisenmans »artificial excavations«-Projekten der Fall war, sondern er werde form- und figurierbare Materie, ununterscheidbar von der mit ihm gefalteten Figur: »[A] ground figure in that it evolves out of the ground«¹⁵⁶. Der Entwurf werde, so Eisenman, zu einer Artikulation von im Grundstück (durch

152 Leibniz, Gottfried W.: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand, Hamburg 1971, S. 126f.

153 Deleuze: DF 2012, S. 63.

154 Ebd., S. 50.

155 Vgl.: »[T]he Gothic, which privileges the elements of construction, frame, and enclosure, and the Baroque, which emphasizes matter, where the mass overflows the boundaries because it cannot be contained by the frame which eventually disappears.« Eisenman 1991b, S. 14; und Deleuze: TF 1993, S. 123. Deleuze zitiert aus Wölfflin 1886, S. 43.

156 Eisenman, Peter: Diagram Diaries, New York/NY 1999a, S. 202.

die totalitäre Figur-Grund-Dichotomie) unterdrückten, aber immanenten Figurationen. Dadurch sei die Falte mehr als nur ein formales Hilfsmittel, sondern vielmehr eine Operation, mit der ereignisartig neue soziale Organisationen in das existierende städtische Umfeld projiziert werden.¹⁵⁷ Ein Blick auf die Projekte von Eisenman zeigt jedoch, dass es keine sozialen Organisationen, sondern ästhetische Formen sind, die aus der Faltung auftauchen (siehe 3.2.3). Eisenman fokussiert fast ausschließlich auf die Form der Falte. Die erkenntnis- und wahrnehmungstheoretischen Aspekte bei Leibniz und Deleuze werden hingegen außen vorgelassen. Allerdings sieht auch Deleuze selbst die Architektur primär als Mittel, um das Gefaltete der Materie zum Ausdruck zu bringen.

Zweitens entnimmt Eisenman aus *Le Pli* die Konzeption des »Objektils«, das er auch als »object/event« bezeichnet. In diesem Zusammenhang übernimmt Eisenman erneut beinahe wortwörtlich eine Aussage von Deleuze, ohne diese kenntlich zu machen.¹⁵⁸ Mit dem »Objektil« verbindet er vornehmlich eine Infragestellung medialer Dispositive der Architektur. Hierfür verweist Eisenman auf Thoms Katastrophentheorie und die darin enthaltenen sieben Ereignisse: Faltungs-, Spitzen-, Schwalbenschwanz-, Schmetterlings-, Wellen-, Haar- und Pilzkatastrophe. Diese beschreiben nicht nur Phänomene sprunghafter Zustands- und Formveränderung in kontinuierlichen dynamischen Systemen, sondern sie widersetzen sich, so Eisenman, vor allem der Aufzeichnung auf einer einzigen Projektionsebene und damit einer Festschreibung in Raum und Zeit.¹⁵⁹ Die aus einer sich verändernden Krümmung oder Falte bestehende Oberfläche sprengt, wie bei Lynn, die tradierten Projektionsebenen. Es sei unmöglich, eine solche Architektur über Grundriss, Schnitt und Ansicht zu rationalisieren.

In dem Artikel »Visions' Unfolding. Architecture in the Age of Electronic Media« (1992) schreibt Eisenman, dass die räumlichen Strukturen, die durch die Auflösung der statischen Bedingungen von Figur und Grund in ein Kontinuum entstehen, den Menschen dezentrieren und ihn an der Rationalisierung des Raumes hindern:

»My folded projects are a primitive beginning. In them the subject understands that he or she can no longer conceptualize experience in space in the same way he or she did in the gridded space. [... T]he environment seems to have an order that we can perceive even though it does not mean anything [...].«¹⁶⁰

Das Subjekt erkenne, dass es die räumliche Erfahrung nicht mehr derart konzeptualisieren kann, wie es im gerasterten Raum mit Hilfe der Perspektive möglich ist. Die Falte wird hier mit einer Kritik des Sehens verbunden. Im digitalen Zeitalter verliere laut Eisenman das Gesehene den logischen Bezug zum Objekt. Damit werde das Sehen, das mit dem Denken Hand in Hand gehe, gestört. Die Architektur basiere, so Eisenman, seit der Erfindung der Zentralperspektive auf einem monokularen,

157 Eisenman 1991b, S. 17.

158 Vgl.: »[A] temporal modulation that implies a continual variation of matter«: Ebd., S. 14; und: »[A] temporal modulation that implies as much the beginnings of a continuous variation of matter as a continuous development of form.«: Deleuze: TF 1993, S. 19.

159 Eisenman 1991b, S. 10.

160 Eisenman, Peter (1992a): Visions' Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media, in: Domus, Nr. 734, 1992, S. 24.

anthropozentrischen Sehen, das es erlaubt, ein dreidimensionales Objekt über Projektionsebenen zu erfassen und zu verstehen.¹⁶¹ Die erlösende Abkehr der Architektur von dieser Konzeption des Sehens könne laut Eisenman zum einen in der taktilen und haptischen Qualität visueller Erfahrung des Barocks gründen, wie sie Martin Jay in »Scopic Regimes of Modernity« als Alternative zur Zentralperspektive im cartesianschen Koordinatenraum darlegt.¹⁶² Zum anderen liefere Lacans Konzept des Blicks (»regard«) eine Möglichkeit, das visuelle Feld der Vernunft (»the visual field of reason«) zu destabilisieren. Aus Norman Brysons Artikel »The Gaze in the Expanded Field«¹⁶³ übernimmt Eisenman die Konzepte des Blicks von Sartre und Lacan: Der Blick des Anderen bei Sartre ist eine permanente Möglichkeit, dass ein anderes Subjekt einen anschaut. Lacan trennt diesen Blick vom Subjekt und schreibt ihn dem (darum beehrten) Objekt zu: »Wenn das Subjekt ein Objekt anblickt, so blickt das Objekt immer schon zurück auf das Subjekt. Aber es tut dies von einem Punkt aus, an dem das Subjekt es nicht sehen kann.«¹⁶⁴ Es stellt sich die Frage, wie eine Architektur, die das Subjekt anblickt und damit seine zentrale Position destabilisiert, entworfen werden kann.

Um die perspektivische Ordnung des Raumes beim Entwerfen aufzubrechen, bedarf es laut Eisenman einer Trennung zwischen Zeichnung und Realraum, sodass das Gezeichnete nicht mehr in einem logischen Verhältnis zum projizierten Raum steht: »[W]hen it is no longer possible to draw a line that stands for some scale relationship to another line in space, it has nothing to do with reason, of the connection of the mind to the eye. The deflection from that line in space means that there no longer exists a one-to-one scale correspondence.«¹⁶⁵ Damit die Zeichnung keine Logik besitze, anhand der das Projizierte in einen dreidimensionalen Raum übersetzt werden kann, soll dem Entwurf eine sogenannte »Ur-Logik« eingeschrieben werden. Zum Beispiel sind es im Rebstockparkprojekt die Ereignisdiagramme von Thom. Es handelt sich also um eine arbiträre, außerarchitektonische Logik, dessen Einsatz ermöglichen soll, dass der Entwurf nicht durch das Subjekt interpretiert wird. Was daran ursprünglich sein soll, thematisiert Eisenman nicht. Wichtiger ist ihm, dass nicht nur das schauende Subjekt seine diskursive Funktion als Interpret von Raum verliert, sondern auch die ArchitektInnen ihre Rolle als Ordnungsmachende. Die Einschreibung der »Ur-Logik« verlange nach einem passiven Autor, der keine Kontrolle besitzt, sondern einzig den Rahmen festlegt, innerhalb dessen er außer Kontrolle gerät.¹⁶⁶ Die Architektur selbst biete ihre eigene, vom Verstehen des Subjekts und des Autors unabhängige Sicht an: »[I]t also presents its own vision, a vision that looks back at the individual«¹⁶⁷. Derart entstehe ein Raum, der lediglich affektiv vom Subjekt erfahren werden könne.

161 Ebd., S. 22.

162 Jay, Martin: *Scopic Regimes of Modernity*, in: Hal Foster (Hg.): *Vision and Visuality*, Seattle/WA 1988, S. 17.

163 Bryson, Norman: *The Gaze in the Expanded Field*, in: Foster 1988, S. 87–114.

164 Evans, Dylan: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien 2002, S. 63.

165 Eisenman 1992a, S. 24.

166 Eisenman, Peter (1991c): *The Author's Affect: Passion and the Moment of Architecture*, in: Davidson 1991, S. 208.

167 Eisenman 1992a, S. 24.

Anders als Deleuze und Guattari definiert Eisenman den Affekt als emotionale und sinnliche Antwort auf eine physische Umgebung im Kontrast zum Effekt als die mit dem Verstand gezogene Verbindung zwischen Objekt und Funktion bzw. Bedeutung.¹⁶⁸ Dies entspricht eher der Bedeutung von Affektion als emotionaler Reaktion eines Subjekts auf etwas und nicht dem Affekt als relationales Phänomen, das beim Subjekt eine Zustandsänderung im Sinne eines »Nicht-menschlich-Werden des Menschen«¹⁶⁹ bewirkt (siehe 2.1.2). Affekte sind bei Deleuze und Guattari gerade keine emotionalen Antworten auf eine physische Umgebung, sondern Auswirkungen von Kräften auf das Subjekt: Das Ich werde in Aufregung versetzt, es taumelt und wird zu ungeahnten Arten des Werdens getrieben.¹⁷⁰ Eisenman geht es jedoch nicht um das Anders-Werden des Menschen, sondern um die Architektur, die ereignisartig anders werden soll.

In dem auf der »Anywhere«-Konferenz 1992 gehaltenen Vortrag »K Nowhere to Fold« beschäftigt sich Eisenman mit dem Verlust des Affekts in der Architektur. Das Narrativ einer notwendigen Reaktion auf Verlust zieht sich konstant durch Eisenmans Schriften. Oftmals mahnt er Umbrüche an, die in anderen Disziplinen bereits zu Veränderungen geführt haben und nun auch in der Architektur einzubeziehen seien. Es scheint ihm wichtig, dass die Architektur nicht von aktuellen Entwicklungen in den Wissenschaften abgehängt wird. Gleichzeitig bedauert er den Verlust, beispielsweise von Aura, die es in einer neuen Form zurückzuholen gelte. Damit offenbart er ein konservatives Denken, das zum Beispiel an der Konzeption von Architektur als ästhetisches und auratisches Objekt festhält. Gleichzeitig versucht er progressiv zu sein, indem er sein Schaffen in Bezug zu aktuellen theoretischen Strömungen setzt. In »K Nowhere to Fold« spielt der Verlust des Orts (»place«) als ein spezifischer Raum im urbanen Kontext eine zentrale Rolle. Sein Verschwinden führt Eisenman zum einen auf die Globalisierung und die damit einhergehende Abnahme von Heterogenität; zum anderen auf die Ersetzung des Affekts durch den Effekt im Zuge des modernen Funktionalismus zurück.¹⁷¹ Als Beispiel für die Verschiebung vom Affektiven zum Effektiven wird die mittelalterliche Mauer als sinnlicher und symbolischer Eingang zu einem Ort im Gegensatz zum Bahnhof als Inbegriff für die effiziente und technologisch fortgeschrittene Beförderung von Passagieren in das Stadttinnere genannt. Während also einstmals der Ort eine spezifische, affektiv erlebbare Kondition von Differenz beschrieb, so sei er im Zuge der Moderne zu einem Standardprodukt geworden, weswegen Eisenman von einem »object type«¹⁷² spricht. Im Übrigen ist diese Erzählung stark vereinfachend, so wurde ebenfalls in der klassischen Moderne das Affektive der Architektur betont. Zum Beispiel charakterisierte Le Corbusier die berühmte Wohnmaschine (»machine à habiter«) auch als den Menschen ergreifend (»machine à émouvoir«). Architektur müsse uns nahe gehen (»nous affecte«) und unsere Sinne

168 Eisenman, Peter (1992c): The Affects of Singularity, in: Architectural Design, Nr. 11/12, Profile 100, 1992, S. 43.

169 Deleuze / Guattari: WP1996, S. 204.

170 Deleuze / Guattari: TP1992, S. 328.

171 Eisenman, Peter (1992b): K Nowhere to Fold, in: Davidson 1992, S. 221. Der Titel kann als »know where to fold« oder als »Ok, nowhere to fold« gelesen werden.

172 Ebd., S. 223.

erregen, sodass wir in einen Zustand des Genusses eintreten, schreibt er in *Vers une architecture* (1923).¹⁷³

Die Möglichkeit für die Architektur, wieder einen affektiven Ort herzustellen, liegt laut Eisenman in der Idee der Singularität. Eisenman übernimmt das Konzept aus dem Werk des japanischen Literaturwissenschaftlers und Philosophen Kōjin Karatani,¹⁷⁴ der regelmäßig an den Any-Konferenzen teilnimmt und dessen Buch *Architecture as Metaphor* 1995 in der »Writing Architecture Series« erscheint. Karatani wiederum erklärt die Entstehung des Konzepts der Singularität in seiner Abgrenzung zur Partikularität mit Verweis auf Deleuzes Buch *Différence et répétition*.¹⁷⁵ Während Partikularität, so Karatani, eine Individualität innerhalb von Generalität – ein Ich unter Ichs – bezeichne, bedeute Singularität eine Individualität, die nicht Teil einer Generalität ist – dieses Ich.¹⁷⁶ Für Eisenman ist diese Singularität stets anders und damit biete sie die Möglichkeit, Wiederholung mit Differenz zu denken: »Singularity refers to the possibility in a repetition or a copy for one to be different than the other.«¹⁷⁷ Hier ist der implizite Bezug auf Deleuzes Buch unverkennbar. In *Différence et répétition* setzt Deleuze den Konzepten der Identität und der Wiederholung von Identitäten die reine »Differenz an sich selbst« und die komplexe »Wiederholung für sich selbst« entgegen. Differenz müsse nicht als Unterschied zu einer Einheit oder Identität, sondern als innere Differenz verstanden werden.¹⁷⁸ Sie bestehe nicht zwischen Individuen, sondern ermögliche erst die Existenz von Individuen, denn jedem Seienden immanent erzeuge sie einen singulären Ausdruck virtueller Attribute in aktuellen Intensitäten. Folglich versteht Deleuze die (zweite Form der) Wiederholung als eine Differenzierung: »Die erste Wiederholung ist Wiederholung des Selben, die sich durch die Identität des Begriffs oder der Repräsentation expliziert; die zweite ist diejenige, die die Differenz umfaßt und sich selbst in der Andersheit der Idee, in der Heterogenität einer »Appräsentation« umfaßt.«¹⁷⁹ Wiederholung geht bei Deleuze immer aus der Differenz hervor und offenbart Singuläres. Dessen muss sich die Architektur bewusst werden, damit sie, so Eisenman, wieder ein affektives Erlebnis werden kann.

Hinzukommt, dass Eisenman diesen affektiven und singulären, gefalteten und nicht gerasterten Raum mit dem Konzept des glatten Raumes (siehe 3.1.1.2) gleichstellt: »Smooth space presents the possibility of overcoming or exceeding the grid. The grid remains in place and the four walls will always exist but they are in fact overtaken by the folding of space.«¹⁸⁰ Sowohl die Falte als auch der glatte Raum werden vor allem auf die Form bezogen und zu einer topologischen Oberfläche umgedeutet. Bei Eisenman erfolgt die Nennung der philosophischen Konzepte oftmals ohne Erklärung. Sie werden scheinbar beliebig miteinander ausgetauscht. Derart wird ein differenziertes Verständnis verkompliziert. Dieser Effekt könnte durchaus gewollt sein, da er das Ineinander-Verschimmen der Konzepte und die Unmöglichkeit von Grenzziehungen

173 Le Corbusier: *Vers une architecture*, 2. Aufl., Paris 1924 [1923], S. 7–9.

174 Eisenman 1992c, S. 45.

175 Vgl. Karatani, Kōjin: *The Status of an Individual*, in: Davidson 1991, S. 25.

176 Vgl. Kohso, Sabu: *Translator's Remarks*, in: Karatani 1995, S. xxiii.

177 Eisenman 1992b, S. 224.

178 Deleuze: *DW* 1992, S. 159.

179 Ebd., S. 42. Orig.: Deleuze, Gilles: *Différence et répétition*, Paris 1972, S. 36.

180 Eisenman 1992a, S. 24.

in einer ›postmodernen Welt‹ zeigt. Dennoch ist Eisenmans Umgang mit philosophischen Werken problematisch. Dies zeigt sich insbesondere in der »Folding in Architecture«-Ausgabe. Die Konfrontation von Eisenmans Projektbeschreibungen mit dem entsprechenden Auszug aus Deleuzes *The Fold* offenbart seine Kunst der Aneignung:

Eisenman:

»[The Alteka project] suggests the notion that an object is no longer defined by an essential form where *the idea of standard* was one of maintaining an appearance of *essence and of imposing a law of constancy*, but of our actual situation where *the fluctuation of the norm replaces the permanence of law* when the object takes *place in a continuum by variation*. Thus with this *other status* the object doesn't correspond any more to a *spatial mould* but to a *temporal modulation that implies a continual variation of the matter* as much as a *perpetual development of the form*. This conception is not only a *temporal but quantitative [sic!] of the object*. The object becomes an event.«¹⁸¹

Deleuze:

»As Bernard Cache has demonstrated, this is a very modern conception of the technological object: it refers neither to the beginnings of the industrial era nor to *the idea of the standard* that still upheld a *semblance of essence and imposed a law of constancy* [...], but to our current state of things, where *fluctuation of the norm replaces the permanence of a law*; where the object assumes a *place in a continuum by variation*; where industrial automation or serial machineries replace stamped forms. The *new status of the object* no longer refers its condition to a *spatial mold* in other words, to a relation of form-matter – but to a *temporal modulation that implies as much the beginnings of a continuous variation of matter* as a *continuous development of form*. [...] His [Leibniz'] is not only *temporal* but also a *qualitative conception of the object*, to the extent that sounds and colors are flexible and taken in modulation. The object here is manneristic, not essentializing: *it becomes an event*.«¹⁸²

Die hervorgehobenen Wortgruppen zeigen deutlich die exzessive Übernahme, die im Übrigen ohne Verweis auf die Herkunft aus Deleuzes Werk erfolgt. Dabei kommt es sogar zu einem fehlerhaften Abschreiben, bei dem aus der qualitativen Konzeption des Objekts eine quantitative wird. Es handelt sich hier nicht um ein Verstehen von Deleuzes Konzepten, die in eigenen Worten und in Zusammenhang mit architektonischen Aspekten verwendet werden. Vielmehr präsentiert Eisenman ein reines Abschreiben ganzer Absätze, ohne dass diese sinnvoll mit dem Entwurf verbunden werden. Das Projekt, so Eisenman, deute lediglich Deleuzes Worte an, wobei auf das *Wie* – *Wie* suggeriert der Entwurf das Konzept eines Objekts als temporäre Modulation? – nicht eingegangen wird. Durch ein exzessives Kopieren von Versatzstücken aus Deleuzes Texten erscheinen Eisenmans Projektbeschreibungen wie eine Inszenierung mit Hilfe eines zu jener Zeit angesagten theoretischen Überbaus und nicht wie eine Fruchtbarmachung von Deleuzes *Le Pli* in der Architektur. Dies wird umso deutlicher, als dass Eisenman Ende der 1990er Jahre ähnliche Konzepte von Architektur vertritt, aber nicht mehr den Begriff der Falte – inzwischen unmodisch geworden – verwendet. Die episodische Bezugnahme auf *Le Pli* soll bekräftigen, dass in Eisenmans Entwürfen

181 Eisenman, Peter (1993c): Alteka Office Building, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 28. Eig. Herv.

182 Deleuze: TF1993, S. 19. Eig. Herv.

ereignisartig singuläre Figuren auftauchen, die nicht rationalisiert werden können. Vor allem sollen diese Figuren neu, andersartig und spektakulär sein.

3.1.2.2 Faltenvermischung von Philosophie und Architektur (Rajchman)

Eisenmans Publikationen zeichnen sich konsequent durch die Beteiligung von Philosophen und Theoretikern aus. Das beste Beispiel ist die Kooperation mit Derrida im Chora L Work-Projekt. In der gleichnamigen Publikation erscheinen unter anderem Derridas Texte »Chora« (1987) und »Why Peter Eisenman Writes Such Good Books« (1988). Auch andere Theoretiker lassen sich wiederholt an Eisenmans Seite finden, so versammelt er beispielsweise in *Re:working Eisenman* (1993) eine Einführung des Philosophen Andrew Benjamin und, unter der Rubrik »Texts on Peter Eisenman«, Beiträge von Architekturtheoretikern wie Somol, Kwinter und Vidler. In diesen Beiträgen gehen die Autoren durchaus kritisch mit Eisenmans Werken um, denn allein ihr Interesse an ihm wertet seine Entwürfe auf. Sie verorten seine Arbeit in einen größeren philosophischen Rahmen.

In Bezug auf die Falte ist es Rajchman, der an Eisenmans Seite steht. Die Publikation *Unfolding Frankfurt* wird durch Rajchmans wesentlich längere Abhandlung »Perplications. On the Space and Time of Rebstockpark« ergänzt. Darin bezeichnet er Eisenmans Projekt als eine architektonische Erfindung, die mit einem größeren Ereignis in Zusammenhang stehe, das die Konzeption von Raum und Zeit als gefaltet – wie es Deleuze in *Le Pli* darlegt – betrifft. Die Beziehung von Eisenmans Entwurf und Deleuzes Buch definiert Rajchman als eine gegenseitige Lektüre der Intensität, d. h. nicht nur das Rebstockparkprojekt entfalte *Le Pli*, sondern auch *Le Pli* entfalte Eisenmans Projekt.¹⁸³ Damit präsentiert Rajchman die architektonische Version der Falte nicht als eine einseitige Übertragung von Philosophie in Architektur. Bei ihm nimmt keine Version die Rolle des Originals oder die der Übersetzung ein. Vielmehr weist er Eisenmans Projekt eine legitime und eigene Diskursivität zu.

Mit dem Konzept der Lektüre der Intensität ist kein formales oder textuelles Lesen gemeint, sondern eine Begegnung, bei der beide Partner ihre Divergenz und Einzigartigkeit behalten, zugleich aber auch Übereinstimmungen erkennen. Rajchman entlehnt das Konzept von Deleuze. In »Lettre à un critique sévère« (1973) setzt dieser dem verstehenden Lesen, infolgedessen das Buch erklärt oder interpretiert werde, die Lektüre der Intensität (»lecture en intensité«) entgegen, bei der das Buch als eine »a-signifikante Maschine« begriffen werde, die mit etwas anderem eine Funktion eingehen kann (siehe 2.1.1).¹⁸⁴ Das Schreiben soll als ein Strom, nicht als ein Code behandelt werden. Dies beinhaltet die Vorstellung, dass sich das Geschriebene stets mit etwas außerhalb verbinde, das weder zeitlich noch hierarchisch niedergestellt ist, so wie sich ein Fluss mit anderen Flüssen vereinigt. Die Absage an das verstehende Lesen resultiert – ähnlich wie Eisenmans Ablehnung des verstehenden Sehens – in der Bevorzugung affektiver Erfahrung von singulären Intensitäten, die das Buch – bzw. die Architektur – ausströmen soll.

Bei Rajchman enthüllt die Lektüre der Intensität von *Le Pli* und dem Rebstockparkprojekt eine unbekannte Komplizenschaft zweier weiterhin divergenter Räume.

183 Rajchman, John (1991a): Perplications. On the Space and Time of Rebstockpark, in: Eisenman 1991a, S. 21f.

184 Deleuze, Gilles: Brief an einen strengen Kritiker, in: Deleuze: U 1993, S. 18.

Philosophie und Architektur verknüpfen sich in der intensiven Begegnung »wirbelwindartig« miteinander.¹⁸⁵ Die Metapher des Wirbelwinds entlehnt Rajchman ebenfalls von Deleuze, der in *Spinoza. Philosophie pratique* (1981, *Spinoza. Praktische Philosophie*) aus Bernard Malamuds Roman *The Fixer* (1966) die Stelle zitiert, in welcher der Protagonist seine Spinoza-Lektüre erklärt: »Später habe ich dann ein paar Seiten [aus Spinozas Buch] gelesen und konnte gar nicht wieder aufhören, es war, als würde ich von hinten von einem Wirbelwind getrieben.«¹⁸⁶ Das Motiv des Wirbelwinds nutzt Deleuze zudem in dem Aufsatz »Sur Leibniz« (1988), um die Verketzung zwischen Philosophie, den Wissenschaften und den Künsten darzustellen.¹⁸⁷ Diesen Abschnitt verbindet Rajchman mit der Betonung der Faltenvermischung zwischen Philosophie und Architektur: »Such foldings of philosophy and architecture as *Le Pli* and Rebstockpark into one another ›... would be like the detours of a movement that occupies the space in the manner of a whirlwind, with the possibility of emerging at any given point.«¹⁸⁸ Interessanterweise übersetzt Rajchman das Zitat selbst ins Englische.¹⁸⁹ Daher ist es wahrscheinlich, dass die Übersetzungen aus *Le Pli* bei Eisenman auch von Rajchman stammen. Die wirbelwindartige Faltenvermischung von Philosophie und Architektur oder die »Komplizenschaft der deleuzeschen und eisenmanschen Falte«¹⁹⁰ bezeugen, dass sich Rajchman selbst am Vokabular von Deleuze bedient. Er legitimiert damit nicht nur Eisenmans Bezugnahme auf Deleuze, sondern er schreibt sich selbst in den Appropriationsprozess ein: Mit Deleuzes Konzepten erklärt Rajchman die Beziehung zwischen Deleuze und einer sich auf Deleuze beziehenden Architekturpraxis.

Le Pli ist, so Rajchman, Deleuzes architektonischstes Werk, da er Leibniz' Philosophie als großes barockes Bauwerk veranschaulicht. Deleuze lässt sein Buch wie folgt enden:

»Die Musik [von Claude Debussy bis John Cage] ist das Haus geblieben, was sich aber verändert hat, ist die Organisation des Hauses und seine Natur. Wir bleiben Leibnizianer, obwohl es nicht mehr die Zusammenklänge sind, die unsere Welt oder unseren Text ausdrücken. Wir entdecken neue Weisen zu falten und neue Hüllen, wir bleiben aber Leibnizianer, weil es immerzu darum geht zu falten, zu entfalten, wieder zu falten.«¹⁹¹

Da Deleuze nicht auf die Organisation des derzeitigen Hauses eingehe, könne, so Rajchman, Eisenmans Projekt als architektonische Antwort auf die von Deleuze

185 Rajchman 1991a, S. 24.

186 Deleuze, Gilles: *Spinoza. Praktische Philosophie*, Berlin 1988, S. 7. Orig.: Deleuze, Gilles: *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris 2003, S. 7. Deleuze zitiert aus: Malamud, Bernard: *L'homme de Kiev*, Paris 1967, S. 75.

187 Deleuze, Gilles: Über Leibniz, in: Deleuze: U 1993, S. 233f.

188 Rajchman 1991a, S. 24. Das Zitat erfolgt ohne Quellenangabe. Später verweist er auf die französische Quelle in Rajchman 1998a, S. 125, Anm. 3.

189 Die englische Übersetzung erscheint erst 1995: Deleuze, Gilles: *On Leibniz*, in: *Negotiations*, New York/NY 1995; Zitat: S. 161. Orig.: Deleuze, Gilles: *Sur Leibniz*, in: Deleuze: PP 1990, S. 219.

190 Rajchman 1991a, S. 28.

191 Deleuze: DF 2012, S. 226. Auch diesen Abschnitt zitiert Rajchman in seiner eigenen Übersetzung: Rajchman 1991a, S. 22. Vgl. Deleuze: TF 1993, S. 137.

angesprochene Frage gelesen werden: »Thus we may regard the ›folding‹ of Rebstockpark as Eisenman's attempt to take up the question of contemporary architecture and urbanism that these last sentences implicitly raise, thereby discovering something unnoticed«¹⁹². Eisenman versuche den Bereich auszufüllen, den Deleuze offen gehalten habe. Er soll also eine architektonische Darstellung der heutigen gefalteten Welt geschaffen haben. Damit weist Rajchman beiden eine bestimmte Aufgabe zu: Deleuze erfinde eine Philosophie des »Informen«, während Eisenman eine Architektur des »Informen« entwerfe.¹⁹³ Rajchman reproduziert damit die traditionelle Rollenverteilung.

Des Weiteren definiert Rajchman, welche Funktion die Falte im architektonischen Entwerfen einnimmt: Zum einen fungiere sie als formale Entwurfstechnik, zum anderen sei sie die Idee bzw. Fragestellung des Projekts. Rajchmans Darlegung der Falte als Entwurfspraktik folgt Eisenmans Ausführungen zur Falte und deren Anwendung im Rebstockparkprojekt. Bei der Erklärung der Falte als zentrale Fragestellung des Entwurfs nimmt Rajchman Bezug auf den Begriff der Perplikation in Deleuzes *Différence et répétition*. Deleuze verwendet den Begriff für die Durchdringung und Koexistenz von Mannigfaltigkeiten der Ideen.¹⁹⁴ Um eingefaltete Ideen zu extrahieren, müssen die vielfältigen, d. h. auf viele Arten gefalteten Gewebe auseinandergefaltet werden, doch ist es nicht möglich, sie gänzlich aufzufalten bzw. zu erklären (»expliquer«). Es gehe darum Linien zu erkennen, an denen wieder ein- und entfaltet werden kann. Derart werde das Gewebe – das Ding – außerhalb seiner Grenzen oder seines Rahmens herausgetragen. Rajchman deutet den Begriff der Perplikation als eine Frage, die in den Raum eindringe, sodass dieser seine freie Komplexität entdecke, wobei sich auch der Raum für Fragen öffnen könne, wenn er sich selbstständig verkompliziere.¹⁹⁵ Damit verweist Rajchman gewissermaßen implizit auf Eisenman, der den Raum befähige, sich zu verkomplizieren.

Die zusammengewobenen Vielfältigkeiten sind keine Kontradiktionen. Rajchman führt hier den in *Différence et répétition* zu findenden Begriff der Vize-Diktion an, den Deleuze, im Rückgriff auf Leibniz, für eine unendlich kleine Differenz verwendet. Es ist, so Deleuze, ein Unwesentliches, das die ineinander übergehenden Wesenheiten unterscheidet. Die Kontradiktion hingegen halte an voneinander getrennten Wesenheiten fest.¹⁹⁶ Laut Rajchman werde einer eingrenzenden, widersprüchlichen Komplexität eine intensive und vielfältige Komplexität entgegengestellt. Diese ist eine virtuelle, stets im Raum existente Komplexität, die sich in Form von Divergenz zeigt. Vielfalt dürfe, so Rajchman, nicht der Suche nach Einheit geopfert werden.¹⁹⁷ Anstatt eine nicht wahrnehmbare Einheit innerhalb einer wahrnehmbaren Mannigfaltigkeit zu entdecken, wie Robert Venturi in *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), zeige Eisenman nicht wahrnehmbare Unvereinbarkeiten in dem, was sich als wahrnehmbare Totalität präsentiere.¹⁹⁸ Bei Eisenman, so Rajchman, enthalte jeder Ort eine

192 Rajchman 1991a, S. 22.

193 Ebd., S. 24.

194 Vgl. Deleuze: DW 1992, S. 239.

195 Rajchman 1991a, S. 39.

196 Deleuze: DW 1992, S. 71, 241 und 330.

197 Rajchman 1991a, S. 26f.

198 Ebd., S. 36.

implizite Schwäche, d.h. eine intensive Komplexität und die Chance, entfaltet und wieder gefaltet zu werden, auch wenn dies normalerweise nicht erfahrbar sei.

Rajchman präsentiert Eisenman als einen Spieler, der Fragen in den Raum der Architektur wirft. Ziel des Spiels sei das Finden jener Bedingungen, unter denen etwas Neues kreiert werden kann. Die Komplexität wird Angelegenheit eines vielfältigen Spiels, in dem der unerklärbare Zufall virtuell immer enthalten sei. Eisenman versuche dieses Spiel, das, so Rajchman, auch Deleuze, Nietzsche und Mallarmé spielen, in die Architektur und ihren Diskurs einzuführen. Noch vor den Erfordernissen des Programms oder des Kontexts, aber untrennbar von ihnen, entdecke Eisenman das Spiel der Frage, in dem der Zufall unabdingbarer Teil des Entwerfens wird und nicht etwas, das es im Entwurf zu meistern oder zu eliminieren gelte. Vielmehr müsse das Spiel des Zufalls innerhalb des Entwurfsraumes gehalten werden. Bei Rajchman reiht sich Eisenman in die Riege der »echten Spieler« ein, die den Spieltisch auseinanderbrechen und ein komplexeres Spiel spielen, das permanent die Möglichkeit zu neuen Regeln enthält, anstatt sich an vordefinierte Spielregeln zu halten:

»Thus a game of ›nomadic‹ or ›smooth‹ distributions replaces a game of categorical or striated ones; chance itself ceases to be tamed or hypothetical, becoming free and imperative. It is then this free multiplex game of chance that the Rebstock Fold [sic!] tries to play in urban and architectural space.«¹⁹⁹

Durch Rajchmans Beitrag und der von ihm formulierten Komplizenschaft zwischen *Le Pli* und dem Rebstockparkprojekt nimmt Eisenman einen gleichwertigen Platz neben Deleuze ein. Er versichert Eisenman seiner Rolle als ebenbürtiger Theoretiker, der die Grundfesten der Architektur zum Erschüttern bringt. Damit ist für Eisenman die Einladung des Philosophen in den Architekturdiskurs ein erfolgreiches Unterfangen. Rajchman steht hier exemplarisch für die Indienstnahme von Philosophen durch Eisenman. Sein Beitrag trägt nicht nur dazu bei, Deleuzes Theorien zu erklären und die von ArchitektInnen weniger beachteten Begriffe, wie Perplikation und Vize-Diktion, einzuführen, sondern er bekräftigt die Verbindung von Architektur und Deleuze.

3.1.2.3 Die Falte als Schlagwort (Lynn)

Der vielbeschworene Höhepunkt der architektonischen Auseinandersetzung mit dem Konzept der Falte ist die 1993 von Lynn editierte *Architectural Design*-Ausgabe »Folding in Architecture«. Darin erscheinen Artikel von Lynn, Eisenman, Kipnis, Rajchman, dem Semiotiker Frederik Stjernfelt, der Architekturtheoretikerin Claire Robinson und dem Architekten Stephen Perrella. Zudem werden Architekturprojekte von Eisenman, Carsten Juel-Christiansen, Bahram Shirdel, Chuck Hoberman, Frank Gehry, Philip Johnson, Thomas Leeser, Shoei Yoh, Lynn, RAA Um und Henry Cobb präsentiert. Lynn stellt der Ausgabe den Artikel »Architectural Curvilinearity. The Folded, the Pliant and the Supple« voran, in dem er die Theorie der geschmeidigen Geometrie (siehe 3.1.1.2) mit der Falte verbindet. Bereits in Lynns früheren Artikeln erscheint die Falte als Methode, um die Form zu verkomplizieren, sodass sie sich einer exakten Beschreibung entzieht, wobei er nicht Deleuze, sondern Derrida zitiert: »[T]he fold in a lining by which it is, out of itself, in itself, at once its own outside and its own inside; between the outside and the inside, making the outside enter the inside

199 Ebd., S. 70.

and turning back the antre or the other upon its surface«²⁰⁰. Entgegen dem Ablösungsnarrativ geht die Falte nicht nur mit Deleuze, sondern auch mit Derrida einher. *Le Pli* besitzt für Lynn keinen großen Stellenwert, so nennt er es zwar in der *Architectural Design*-Ausgabe, zitiert aber lediglich aus *Mille plateaux*, wobei er Guattari als Mitautor unterschlägt.²⁰¹ Seinen Artikel beginnt Lynn auch nicht mit der Falte, sondern mit dem Geschmeidigen: »Deleuze describes smoothness as ›the continuous variation‹ and the ›continuous development of form‹.«²⁰²

Die Neuheit der geschmeidigen Architektur will Lynn beweisen, indem er sie als Alternative zu zwei zeitgenössischen Strömungen präsentiert. Vor dem Hintergrund einer immer komplexer werdenden Realität gebe es zum einen die Rückkehr zur Einheit, wie im ›Neo-Klassizismus‹, ›Neo-Modernismus‹ oder ›Regionalismus‹, zum anderen die Repräsentation der Widersprüche, wie bei Venturi oder im ›Dekonstruktivismus‹. Das Geschmeidige liefere einen dritten Weg, denn es beinhalte die intensive Integration von Differenz innerhalb eines kontinuierlichen und dennoch heterogenen Systems. Es handelt sich hier um die Rhetorik eines historischen Wandels: das Geschmeidige soll *der* neue Ausweg sein, um nicht zwischen Theorien des Homogenen oder Kontradiktorischen auswählen zu müssen.²⁰³

Die Falte integriert Lynn als Mittel, ein System aus disparaten Elementen aufzubauen: »If there is a single effect produced in architecture by folding, it will be the ability to integrate new unrelated elements within in a new continuous mixture.«²⁰⁴ Durch sie entstehen heterogene Mischungen, die Lynn mit der Beschreibung des Filzes bei Deleuze und Guattari verdeutlicht. Externes Pressen und Rollen einzelner Fäden führe zum Filz, d.h. zu einem verworrenen Gefüge. Solche Gefüge besitzen zwei Fähigkeiten: Zähflüssigkeit (»viscosity«) und Unbeständigkeit (»vicissitude«). Beide Begriffe führt Lynn mit Verweis auf *Mille plateaux* ein. Während die Zähflüssigkeit eine interne Stabilität bezeichne, mit der Gefüge bei niedrigem Druck klebrig-flüssig bzw. flexibel sind, und bei hohem Druck klebrig-fest agieren, beschreibt die Unbeständigkeit das Vermögen des Gefüges, unvorhergesehene Verbindungen mit kontextuellen, strukturellen und ökonomischen Ereignissen einzugehen. Lynn betont die taktische Wandlungsfähigkeit von gefalteten Formen und ihr nicht-standardisiertes, sondern lokales Reagieren auf externe Einflüsse, wie zum Beispiel punktuelle Lasten. Die Falte besitzt bei Lynn allerdings nicht den Stellenwert, den sie bei Eisenman hat. Sie erscheint vielmehr als *ein* Baustein in der Theorie einer geschmeidigen Architektur. Sie ist lediglich ein weiterer Begriff für die Fähigkeit »anexakter und dennoch rigoroser« Geometrie, lokal auf äußere Ereignisse einzugehen.

Auf *Le Pli* nimmt Lynn nur dann Bezug, wenn er davor warnt, dass Deleuzes Konzept der Falte riskiere, alleinig als gefaltete Figuren in die Architektur übersetzt zu werden:

200 Lynn 1993a, S. 104, Anm. 5. Lynn zitiert aus: Derrida, Jacques: *The Double Session*, in: ders.: *Dissemination*, Chicago/IL 1981, S. 229.

201 Vgl. Lynn, Greg (1993b): *Architectural Curvilinearity. The Folded, the Pliant and the Supple*, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 15, Anm. 4, 7 und 10.

202 Ebd., S. 8. Lynn zitiert aus: Deleuze / Guattari: TP 1987, S. 478.

203 Siehe Burns 2013, S. 27f.

204 Lynn 1993b, S. 8.

»It is precisely the formal manipulations of folding that are capable of incorporating manifold external forces and elements within form, yet *Le Pli* undoubtedly risks being translated into architecture as mere folded figures. In architecture, folded forms risk quickly becoming a sign for catastrophe.«²⁰⁵

Anstatt Thoms Katastrophentheorie durch gefaltete Formen repräsentieren zu wollen, soll eine »Logik der Kurvilinearität« angewandt werden, worunter Lynn das Organisieren disparater Elemente und das Integrieren äußerer Kräfte durch Falten, Biegen und Krümmen zu einer kontinuierlichen Form versteht.²⁰⁶ Lynn übt zwar – wie auch Robinson²⁰⁷ – Kritik an einer rein formalen Übersetzung der Falte, wenngleich er selbst die Falte über die Gegenüberstellung von gekrümmten und geraden Linien auf der Ebene der Form begreift.

Dass die Bildlichkeit der Übersetzung von Deleuzes Falte in die Architektur eine große Rolle spielt, wird in der Wortwahl Lynns deutlich: Prominent werden am Anfang der Kapitel Auszüge aus *Webster's New Collegiate Dictionary* zu Bedeutungen von »to fold«, »pliable« und »supple« positioniert.²⁰⁸ Zu betonen ist die exzessive Verwendung von Falt- und Biegewörtern sowie Begriffen wie das Geschmeidige oder Glatte. Des Weiteren reihen sich zahlreiche Verben aneinander, welche die formalen Praktiken einer geschmeidigen Architektur illustrieren, wie »twisting«, »bending«, »curving«, »knotting«, »pleating«, »braiding«, »weaving«, »interweaving«, »intertwining« etc. Die bis zur Bedeutungslosigkeit gehende Redundanz solcher Wortakkumulationen zeigt folgendes Beispiel: »A multitude of *pli* based words – folded, pliant, supple, flexible, plaited, pleated, plicating, complicitous, compliant, complaisant, complicated, complex and multiplicitous to name a few – can be invoked to describe this emerging urban sensibility of intensive connections.«²⁰⁹ Lynn liefert in der »Folding in Architecture«-Ausgabe also eine exzessive Verwendung von Deleuzes Terminologie in Verbindung mit anschaulichen Falt-, Biege- und Flechtwörtern.

Deleuze taucht nicht nur in den architekturtheoretischen Texten als Referenz auf, sondern auch das erste Kapitel von *Le Pli* wird in der *Architectural Design*-Ausgabe abgedruckt. Carpo fragt sich in seinem Resümee »Ten Years of Folding«, das der 2004 erscheinenden Neuauflage von »Folding in Architecture« vorangestellt ist, warum gerade das erste Kapitel ausgewählt wurde:

»Why include the translation of the first chapter of Deleuze's *The Fold*, an opaque and vaguely misleading tirade on the organic and the mechanical in the seventeenth-century philosophy of nature, and not the second chapter, on Leibniz's law of continuity, differential calculus and the mathematical definition of the fold?«²¹⁰

205 Ebd., S. 13.

206 Ebd., S. 14. Den Begriff der »Kurvilinearität« entnimmt er aus Deleuzes Beschäftigung mit Leibniz' Infinitesimalrechnung: Lynn 1993b, S. 9 und S. 15, Anm. 11.

207 Robinson übt aus feministischer Perspektive Kritik an einem rein formalen Gebrauch der Falte: Robinson, Claire: *The Material Fold. Towards a Variable Narrative of Anomalous Topologies*, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 64. Siehe zu Robinson auch Burns 2013, S. 29–31.

208 Lynn 1993b, S. 10, 11 und 12.

209 Ebd., S. 11.

210 Carpo, Mario: *Ten Years of Folding*, in: Lynn, Greg (Hg.): *Folding in Architecture*, NA, Chichester 2004, S. 15.

Eine Antwort auf diese Frage könnte sein, dass das erste Kapitel durch die Übernahme von Wölfflins Beschreibungen barocker Formen eine augenscheinliche Verbindung zur Architektur besitzt. Das Barocke spielt im US-amerikanischen Architekturdiskurs eine wichtige Rolle, so erklärt Lynn auf der »Anywise«-Konferenz, dass der Zugang zu neuen Computerprogrammen, mit deren Hilfe Bewegung und Zeit in der Architektur erforscht werden kann, ein barocker sein müsse: Zum einen habe man bereits im Barock mit Bewegungsprozessen in architektonischen Formen experimentiert, zum anderen sei es der letzte Augenblick von Widerstand gewesen, bevor die intellektuellen Disziplinen vom cartesianischen Reduktionismus und dessen Mathematik eingenommen wurden.²¹¹ Demzufolge sei, so Lynn, auch der Computer theoretisch eine barocke Erfindung, die sich erst mit dem technischen Fortschritt des 20. Jahrhunderts zu einem instrumentellen Verfahren entwickelt habe.²¹² Es ist aber tatsächlich das zweite Kapitel von *Le Pli*, in dem das Konzept des »Objektils« und somit die Idee des Gegenstandes als zeitliche Modulation behandelt wird. Nichtsdestotrotz bedeutet der Abdruck, dass Deleuze nicht nur exzessiv zitiert wird, sondern selbst als Autor in der *Architectural Design*-Ausgabe erscheint. Derart wird eine enge Verbindung seiner Theorie und Person mit dem Architekturdiskurs zur Schau gestellt.

Neben Deleuze erscheint erneut Rajchman als Fürsprecher der »Faltenvermischung« von Architektur und Philosophie. In seinem Beitrag »Out of the Fold« fordert er einen affektiven Raum, in dem im Sinne Deleuze und Guattaris die unterschiedlichen Arten unseres Seins kommen und gehen können (»an ›affective‹ space from which the diverging manners of our being come and go«). Rajchman weist daraufhin der Architektur den Auftrag zu, eine architektonische Darstellung dieses affektiven Raumes zu entwerfen: »The modernist ›machines for living‹ sought to express a clean efficient space for the new mechanical body; but who will invent a way to express the affective space for this other multiplicitous one?«²¹³ Die in der *Architectural Design*-Ausgabe präsentierten Projekte könnten als Antwort auf die Frage, wer die architektonische Darstellung des affektiven Raumes liefert, gesehen werden. Doch Lynn definiert als Gemeinsamkeit der Entwürfe, dass sie auf externe Einflüsse nicht wie bei der »dekonstruktivistischen Architektur« in Form von harten Kanten und Brüchen reagieren. Vielmehr fügen sie sich (»compliant to«), lassen sich von ihnen verkomplizieren (»complicated by«) und werden damit zu ihren Komplizen (»complicit with«).²¹⁴ Er greift also nicht Rajchmans Fokus auf den Affekt auf. Die Vagheit der Charakteristika ermöglicht es schließlich, dass 15 sehr verschiedene Projekte präsentiert werden (siehe 3.2.3).

Es muss betont werden, dass vor allem Kipnis mit seinem Beitrag »Towards a New Architecture« in der »Folding in Architecture«-Ausgabe das Narrativ der Ablösung von Derrida durch Deleuze hervorhebt:

211 Lynn, Greg (1996a): Form and Field, in: Davidson 1996, S. 94.

212 Lynn, Greg, in: Davidson 2000, S. 238. Vgl.: »[I]t took a philosopher like Leibniz to anticipate everything that contemporary computer science is only now beginning to realise. It was Leibniz who stated, clearly and brilliantly, that any form, no matter how complex, can be calculated. And it is this statement which validates our current attempts to design digitally« Cache, Bernard, in: Cache / Girard 2013, S. 102.

213 Rajchman, John: Out of the Fold, in: Architectural Design, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 63.

214 Lynn 1993b, S. 14. Herv. i. O.

»[S]ome New Architecture theorists, notably Sanford Kwinter and Greg Lynn, have shifted their attention from post-structural semiotics to a consideration of recent developments in geometry, science and the transformations of political space, a shift that is often marked as a move from a Derridian towards a Deleuzian discourse.«²¹⁵

Gleichermaßen ist die Ablösungsgeschichte in der Neuauflage von »Folding in Architecture« 2004 zu finden. Carpo erzählt darin, dass die Geschichte des »Folding« mit einer Nachfrage nach formaler Kontinuität als Gegenreaktion zum »dekonstruktivistischen Kult der Fraktur« begonnen habe, um dann, im Zuge der Computerrevolution, in eine Theorie der mathematischen Kontinuität in Form von »Blobs« überzugehen.²¹⁶ Lynn erklärt in der Neuauflage, dass es zwei voneinander getrennte Tendenzen gegeben habe: erstens der Übergang von einem Fokus auf Sprache und Repräsentation bei Derrida zu Fragen des Raumes und mathematischer Modelle insbesondere bei Deleuze; zweitens das Interesse an wissenschaftlichen Modellen von Komplexität, wie Thoms Katastrophentheorie, oder an biotechnologischen Forschungen. Letztlich sei, so Lynn, nicht die zugrundeliegende Philosophie von Bedeutung, sondern die präsentierten Formen mit Kurvenkrümmungen, deren Planung, Berechnung und Realisierung nur durch Leibniz' Infinitesimalrechnung (»calculus«) und digitaler Entwurfswerkzeuge möglich sei: »For me, it is calculus that was the subject of the issue and it is the discovery and implementation of calculus by architects that continues to drive the field in terms of formal and constructed complexity.«²¹⁷ Bei Lynn zeigt sich, dass die Bezugnahme auf Philosophie bzw. auf Deleuze 2004 bereits aus der Mode gekommen und einer Betonung des Technologischen gewichen ist.

Deleuzes *Le Pli* habe, so Carpo, die Entwicklung hin zum digitalen Entwerfen als eine »Laune der Geschichte« begleitet und befruchtet.²¹⁸ Die Verbindung zwischen *Le Pli* und dem amerikanischen Architekturdiskurs ergebe am Ende einzig dadurch Sinn, dass die frühe digitale »Avantgarde« eine Mathematik benutze, die bis zu Leibniz zurückreiche.²¹⁹ Doch, wie gezeigt werden konnte, ist es gerade nicht das Konzept der Falte, sondern die Ideen des glatten Raumes, der geschmeidigen Geometrie und des organlosen Körpers aus *Mille plateaux*, die bei Lynn mit der Ausrufung des Blobs verbunden werden (siehe 3.1.1.3). Vielmehr bei Eisenman und hauptsächlich in »Folding in Architecture« wird die Falte zum medialen Schlagwort.

3.1.2.4 Affirmation und Leichtigkeit (ANY 5)

Nach der »Folding in Architecture«-Ausgabe editieren Rajchman und Lynn das fünfte Heft von *ANY* zum Thema »Lightness«. Zu Beginn seines Leitartikels »Lightness: A Concept in Architecture« erklärt Rajchman, dass es ihn reize, ein neues Konzept in der Architektur auszuprobieren.²²⁰ Das Verhältnis zwischen Konzept

215 Kipnis 1993, S. 42.

216 Carpo 2004, S. 16.

217 Lynn 2004, S. 11.

218 Carpo 2004, S. 16.

219 Carpo deklariert in *The Digital Turn in Architecture 1992–2010: AD Reader* ein enges Verhältnis zwischen digitaler Architektur und Deleuzes Theorie der Falte. Mit *Le Pli* habe Deleuze die Mathematik von Leibniz, d. h. die Infinitesimalrechnung in die Architektur eingeführt: Carpo 2012, S. 10.

220 Rajchman, John (1994b): Lightness: A Concept in Architecture, in: *ANY*, Nr. 5, 1994, S. 5.

und architektonischem Entwurf sei dabei keine simple Analogie, erst recht nicht auf formaler Ebene, sondern ein Experiment ohne vorgegebenes Ende. In *Qu'est-ce que la philosophie?* schreiben Deleuze und Guattari, dass es keine einfachen Konzepte gebe.²²¹ Dies nimmt Rajchman zum Ausgangspunkt. Die Einführung eines Konzepts in einen anderen Bereich bedeute eine Stimulation zum Anders-Denken. Das Konzept der Leichtigkeit verweist laut Rajchman nicht auf das Verlangen der klassischen Moderne nach Immaterialität und Transparenz in Form von Glas und ebenso nicht auf das in der sogenannten ›Postmoderne‹ ausgerufene Verschwinden des Orts durch die Globalisierung. Vielmehr bedeute es ein Loslassen von der traditionellen Konzeption von Architektur als lasttragend. »Lightness« richte sich also gegen die Bedeutung der Schwerkraft, auf welche die Architektur durch einen geordneten vertikalen Aufbau antwortet. In dieser Hinsicht weist das Konzept der Leichtigkeit auf Deleuze und Guattari, die in *Mille plateaux* die Schwerkraft mit dem gekerbten Raum verbinden, so präsentiert Rajchman folgendes Zitat:

»[T]he force of gravity lies at the basis of a laminar, striated, homogenous and centered space; it forms the foundation for those multiplicities termed metric or arborescent whose dimensions are independent of situation and are expressed with the aid of units and points (movements from one point to another).«²²²

Mit der Absage an eine vertikale, auf Newtons Schwerkraft reagierende Struktur steht die Leichtigkeit im Zusammenhang mit dem glatten Raum. Davidson, die als Herausgeberin in Form von blauen Randbemerkungen Rajchmans Text begleitet, fügt hinzu, dass das Konzept der Leichtigkeit auch durch Leibniz als *der* Antipode zu Newton verkörpert werde.²²³

Es folgt die Bezugnahme auf Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883–85), das zum großen Referenzwerk für das Konzept der Leichtigkeit erhoben wird. Auch Derrida schreibt in *L'oreille de l'autre* (1982) über Nietzsches Zarathustra, aber es sei Deleuze, der, so Rajchman, in »Mystère d'Ariane selon Nietzsche« (1963) eine wichtige Unterscheidung hervorhebe: Während Theseus für das Schwere steht, d. h. für einen Menschen, der voller Moral Schwierigkeiten und Lasten erträgt, das Leben negiert und nur reaktiv handelt, besitzt Dionysos die Leichtigkeit des »Übermenschen«, der das Leben bejaht, indem er aktiv spielt, lacht und tanzt. Indem Ariadne, die erst Theseus, dann Dionysos liebt, »Ja« zum »Ja« von Dionysos sagt, affirmiert sie seine Affirmation. In dieser doppelten Affirmation höre das Labyrinth auf, in die Irre zu führen, sondern symbolisiere Nietzsches »ewige Wiederkunft« – die höchste Form der Bejahung, bei der alles, das Bejahte, permanent in Zyklen zurückkomme. Deleuzes Beschäftigung mit der Figur der Ariadne wird in *ANY 5* zum ersten Mal im Englischen abgedruckt. Hier zeigt sich, wie sehr die Anyone Corporation an der Übersetzung von Deleuzes Texten in den englischsprachigen Raum beteiligt ist.

In Deleuzes Text sind zwar Gedanken zur Architektur enthalten, allerdings bejahen diese die Ablösung der Architektur durch Musik:

221 Deleuze / Guattari: WP 1996, S. 21.

222 Rajchman 1994b, S. 6. Rajchman zitiert aus: Deleuze / Guattari: TP 1987, S. 370.

223 Davidson, Cynthia C., in: Rajchman 1994b, S. 7.

»The labyrinth is no longer of architecture, it has become resonant and musical. Schopenhauer was the one to define architecture according to two forces, carrying and being carried, support and load, even if these two tend to become identified. But music appears as the opposite end [...] it becomes the light one, pure weightlessness.«²²⁴

Dionysos bringe Dächer zum Tanzen und Säulen zum Schwingen, sodass das Areal bebe und die Architektur einstürze. Während die Architektur feste Formen reproduziere (Mimesis), öffne Dionysos die Welt für Transformationen (Kreation).²²⁵ Rajchman übernimmt den Abschnitt über Schopenhauers Definition der Architektur als tragend und getragen, eröffnet ihr – im Gegensatz zu Deleuze – durch das Konzept der Leichtigkeit einen Ausweg in Form der Schaffung eines von Schwerkraft, Typologie und Ideologie befreiten Raumes. Nicht das Implementieren von festen Strukturen, sondern das Experimentieren stehe im Vordergrund.²²⁶ So ist es auch die Figur des »Versuchers«, wie Nietzsche die Philosophen der Zukunft in *Jenseits von Gut und Böse* (1886) nennt, auf die Rajchman an dieser Stelle anspielt.²²⁷ Generell nimmt das Experiment, teilweise in Verbindung mit dem Spielerischen, eine zentrale Stellung im Architekturdiskurs der 1990er Jahre ein.²²⁸ Dies erfolgt im Rückgriff auf Nietzsche sowie Deleuze und Guattari, die in *Qu'est-ce que la philosophie?* schreiben: »Denken bedeutet experimentieren, doch das Experiment ist stets das, was sich gerade ereignet – das Neue, das Ausgezeichnete, das Interessante«²²⁹.

Die Bedeutung Nietzsches wird auch im Aufbau der *ANY*-Ausgabe deutlich, so beginnt diese mit drei »Nietzschean Parables«: Deleuzes »Ariadne's Mystery«, Caches »The Eagle and the Serpent« und Rajchmans »The Earth Is Called Light«. Alle drei beginnen mit einem Zitat aus *Also sprach Zarathustra*. Rajchman fängt mit Zarathustras Ausspruch an, dass die Welt in »die Leichte« umbenannt werde. Entgegen Martin Heidegger, der die Erde als Grund, auf dem der Mensch seine Wohnstätte errichte, definiert, sowie in Kontrast zu Husserl, für den die Erde ebenfalls ein Grund ist, der die Menschen als Erdbewohner verankere, werde die Erde erst dann leicht, wenn sie gerade nicht als Grund konzeptualisiert werde:

»For Zarathustra and in *Zarathustra* the earth is not ground in several senses. It is not Husserl's original ›arche-ground‹ of a flesh that centers, orients, and frames all our experience prior to geometry and physics; it is not a ground of figures, does not ›originally‹ divide into foreground and background, is

224 Deleuze, Gilles: *Ariadne's Mystery*, in: *ANY*, Nr. 5, 1994, S. 9. Orig.: Deleuze, Gilles: *Critique et clinique*, Paris 1993, S. 131.

225 Deleuze, Gilles: *Das Geheimnis der Ariadne nach Nietzsche*, in: *Kritik und Klinik*, Frankfurt/M 2000, S. 143.

226 Rajchman 1994b, S. 6f.

227 Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse*, Stuttgart 1921 [1886], Abs. 42, S. 62.

228 Vgl. Ronell, Avital (1993a): *The Test Drive*, in: *ANY*, Nr. 3, 1993, S. 28; Hubert, Christian: *Play Time*, in: *ANY*, Nr. 12, 1995; und die *ANY*-Ausgabe 12 »The Dimensions of Play: Ways of Thinking Architecture and the City«.

229 Deleuze / Guattari: *WP* 1996, S. 129. Vgl.: »When Deleuze entered architectural discourse and practice, a shift toward experimentalism and the logic of conjunction and connection that typifies a Deleuzian ontology pushed architecture in exciting new directions.« Parr, Adrian: *Politics + Deleuze + Guattari + Architecture*, in: Frichot / Loo 2013, S. 197.

not defined by receding optical horizons. For the earth is precisely what cannot be delimited by boundary stones (*Grenzsteine*), and so be said to be unlimited, uncentered, formless.«²³⁰

Die Erde wird in einer Tanzbewegung vorgestellt, auf die man sich, wie der Surfer auf eine Welle, einlassen sollte. Rajchman gibt der Erde, der Leichten, einen weiteren Namen: »the deterritorialized one«, womit er sich auf Deleuze und Guattari bezieht. Der freie, glatte Raum der tanzenden, leichten Erde müsse in der Architektur ausprobiert werden, so schreibt Rajchman: »Zarathustra's house is yet to come.«²³¹ Damit endet sein Beitrag und danach beginnt der Abschnitt, der architektonische Entwürfe vorstellt. Es scheint also die passende Überleitung von der Theorie zur Praxis zu sein, doch so einfach ist es nicht, denn der Titel des nun beginnenden Abschnitts lautet »The Concept« – im Singular.²³²

Laut Rajchman besitzt ein Konzept unbegrenzte Verbindungen zum Entwerfen. Insofern soll das Konzept der Leichtigkeit nicht nur durch die Philosophie, sondern ebenfalls in Verbindung mit Architektur erklärt werden. Daher versammeln sich unter dem »einen Konzept« sieben Architekturprojekte, ein Essay von Lynn, ein erneuter Beitrag von Rajchman und ein Interview mit Krauss über die künstlerischen Arbeiten von Robert Morris und Cindy Sherman. Interessant ist, dass die Projekte zumeist in Form von Auszügen aus Publikationen der ArchitektInnen oder durch sehr kurze Projektbeschreibungen präsentiert werden. Es geht hier nicht um ein Verstehen der Entwürfe, sondern um eine assoziative Ansammlung »leichter« Architekturen. Alle Projekte besitzen zwar eine Verbindung zu »Lightness«, allerdings nimmt die Leichtigkeit jeweils sehr unterschiedliche Bedeutungen an: Sie variiert von leichten Segeltuchmodellen (Mies van der Rohes 1:1-Modell für die Kröller-Müller Residenz), ephemeren Media-Landschaften (Toyo Ito), transparenten Glaskörpern (Tschumis Glass Video Gallery), zwei scheinbar schwebenden Gebäuden (Lina Bo Bardi's Museu de Arte und Hadids The Peak Club) bis hin zu zwei topologischen Architekturen ohne festen Bezug zum Grund (Koolhaas' Urban Ring Exhibition Yokohama sowie Iannis Xenakis' und Le Corbusiers Philips Pavillon). Obwohl sich Rajchman und Lynn dagegen aussprechen, sehen sie in den ersten drei Projekten Leichtigkeit als leichte Materialien, Immaterialität und Transparenz. Erst bei den letzten vier Projekten erscheint Leichtigkeit tatsächlich als Absage an die Schwerkraft und den Grund.

Auf die Einschränkung durch die Schwerkraft geht Lynn in seinem Beitrag »Differential Gravities« ein. Er bezieht die neue Leichtigkeit der Architektur auf mannigfaltige Orientierungen an Stelle von einer vertikal nach unten weisenden Schwerkraft. Bildlich verdeutlicht er diese These durch die Gegenüberstellung des Unterstandes (»shelter«), das der Schwerkraft durch ihren vertikalen, lastabtragenden Aufbau trotzt und Schutz gewährt, und dem unterirdischen Bau eines Tieres (»burrow«), so befindet sich im Hintergrund von Lynns Text ein riesiger Schnitt durch einen Maulwurfshügel. Als Höhlengeflecht zeichne es sich durch Konnektivität und Bewegung aus. Es sei weder

230 Rajchman, John (1994c): *The Earth Is Called Light*, in: ANY, Nr. 5, 1994, S. 13. Herv. i. O.

231 Ebd.

232 Nach »The Concept« fügt sich der letzte Abschnitt »Choreographics« an, in dem es um die Verbindung von Architektur und Tanz geht, denn Dionysos, die »leichte Erde« sowie die »freie« Architektur tanzen. Rajchman und Stan Allen ziehen hier auch eine Verbindung zum Film, insbesondere zu Deleuzes *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983, *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*).

horizontal noch vertikal geordnet, sondern »proto-geometrisch« und »anexakt«.²³³ Die Grenzen zwischen Figur und Grund verschwimmen darin. Auch wenn die Falte in *ANY* 5 nicht vorkommt, erinnert diese Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Grund und Architektur an Eisenmans Beschäftigung mit der Figur-Grund-Problematik, die durch die Falte aufgebrochen werde. Lynn fordert, dass die Anpassung der Architektur an einen horizontalen Grund durch Schrägen und zerstreute Strukturen verkompliziert werden müsse: »Lightness can thus be seen to emerge when materials are not grounded coincident with the horizon of the surface of earth, but are instead multiply or obliquely grounded.«²³⁴ Insofern müssen Gebäude sich nicht erheben, sondern es gebe andere Alternativen: »bridging«, »hanging«, »stretching«, »squatting«, »leaning«, »lying« oder »floating« – erneut eine Ansammlung veranschaulichender Verben. Leider liefert Lynn lediglich ein Beispiel für eine schwebende Architektur: das Museu de Arte in Sao Paulo von Lino Bo Bardi (1957–68), ein massiver, von zwei Stahlbetonrahmen gehaltener Baukörper, der zu schweben scheint. Wie allerdings eine hockende Architektur aussehen soll, bleibt der Imagination des Lesers überlassen.

»Lightness« ist eine *ANY*-Ausgabe, die mit am stärksten auf die Schriften von Deleuze und Guattari Bezug nimmt und – wie die »Folding in Architecture«-Ausgabe – einen Text von Deleuze für die LeserInnen einer Architekturzeitschrift bereitstellt. Mit dem Konzept der Leichtigkeit soll die Architektur zu einem affirmativen Zugang in Bezug auf ihre Beschränkungen stimuliert werden: Anstatt reaktiv auf die Bedingung der Schwerkraft zu reagieren, soll sie sich von Einschränkungen befreien und aktiv in Form von spielerischen Experimenten handeln. Während bei Deleuze die Architektur in ihrer Last-tragenden Position verharrt und schließlich von der Musik abgelöst wird, spricht Rajchman in seiner Rolle als Vermittler (siehe 2.4) der Architektur die Möglichkeit der Befreiung zu.

Im Hinblick auf das philosophische Konzept der Falte zeigt sich die Transformationszone in den vier verschiedenen Übersetzungen im Architekturdiskurs: Solà-Morales versteht die Falte als die Möglichkeit und Andeutung von Differenz in Architektur. Bei Eisenman löst die Falte als Form die Grenzen zwischen Innen und Außen sowie Figur und Grund auf und verbindet jeweils beide zu einer kontinuierlichen Oberfläche. Lynn begreift die Falte hingegen als Werkzeug zur Erzeugung eines Systems disparater Elemente, das auf äußere Kräfte lokal eingeht, und baut sie damit in seine Theorie einer geschmeidigen Architektur ein. Rajchman nutzt schließlich Deleuzes Konzept dazu, eine Verbindung bzw. Faltenvermischung von Philosophie und Architektur zu propagieren. Insbesondere die Problematisierung der Figur-Grund-Dichotomie und die Auflösung der Ordnung in vertikal und horizontal werden mit dem Konzept der Leichtigkeit erneut aufgegriffen. Generell geht mit der Falte und der Leichtigkeit die Betonung von Ereignis und Experiment im Architekturdiskurs einher: Entwerfen wird nicht mehr als die geordnete Planung von Architektur durch ein Subjekt begriffen, sondern als eine durch Experimente ausgelöste Selbstorganisation, aus der ereignisartig unvorhersehbare Figurationen entstehen. Trotz der Ablehnung von Repräsentation und Interpretation, wird die Architektur durchgehend als Darstellungsmedium begriffen. Bereits bei Deleuze veranschaulicht die barocke Architektur Leibniz' Erkenntnistheorie, genauso

233 Lynn, Greg (1994a): *Differential Gravities*, in: *ANY*, Nr. 5, 1994, S. 23.

234 Ebd., S. 20.

soll die ›neue‹ Architektur das schwache Denken, die Trennung von Figur und Grund und den affektiven Raum zur Darstellung bringen.

3.1.3 Maschine und Technologie – Virtualität und Aktualität

3.1.3.1 Digitalisierung und Cyberspace (ANY 3 und 10)

Der zunehmende Einfluss digitaler Technologien in den 1990er Jahren spiegelt sich in den Themen der Zeitschrift *ANY* wieder. 1993 erscheint die *ANY*-Ausgabe »Electrostructure: Architecture and the Electronic Future« mit Mark C. Taylor, Religionswissenschaftler und Autor von *Disfiguring: Art, Architecture, and Religion* (1992), als Gastredakteur. Die Ausgabe thematisiert das Aufkommen des Digitalen und dessen Einfluss auf die Architektur: »When the world is wired, nothing remains the same.«²³⁵ Im Fokus steht der Bedeutungsverlust des physischen Orts und der räumlichen Entfernung. Laut Taylor verändern die Computertechnologien und der Cyberspace, d.h. eine computergenerierte ›virtuelle‹ Umgebung wie das Internet, die Bedingungen, unter denen Architekturtheorie und -praxis stehen, derart irreversibel, wie es die Erfindung des Buchdrucks getan habe:

»To move beyond modernism and its covert extension in postmodernism, architecture must give up its devotion to the book and must dare to become hypertextual. Hypertextual building would no longer be architecture in the strict sense of the term but would become something like electrostructure whose outlines are only dimly visible.«²³⁶

Den Hypertext definiert Taylor als ein offenes Gefüge von Textelementen und elektronischen Querverweisen (Hyperlinks), das eine dynamische Struktur besitzt und von verschiedenen Personen stets verändert und erweitert werden kann: »A hypertext is not an organic whole but is a rent texture whose meaning is unstable and whose boundaries are constantly changing.«²³⁷ Bei einer hypertextuellen Architektur, so Taylor, werden Beton, Stahl und Glas durch Codes, Programme und Bilder ausgetauscht: »One would not simply use the computer to design buildings but would design space by developing computer programs.«²³⁸ Widersetzt sich die »Lightness«-Ausgabe einer wortwörtlichen Immaterialität, so wird hier indes die Verschiebung des Architektonischen von einer physischen Materialität in den Raum digitaler Umgebungen prognostiziert.

Die »Electrostructure«-Ausgabe basiert auf einem ANY-Event, das am 02. Oktober 1993 im Dia Center for the Arts in New York stattfindet. Die in *ANY* abgedruckte Diskussion offenbart, dass sich die Teilnehmenden an der Schwelle zu einem neuen, digitalen Zeitalter begreifen.²³⁹ Taylor stellt zu Beginn klar, dass er wenig von der einseitigen Verbindung zwischen dem Einfluss neuer Technologien auf die Gesellschaft

235 o. A.: Electrostructure, in: *ANY*, Nr. 3, 1993, S. 8.

236 Taylor, Mark C. (1993a): De-signing the Simcit, in: *ANY*, Nr. 3, 1993, S. 16.

237 Ebd.

238 Ebd., S. 17.

239 Vgl.: »We are now at the threshold, some of us believe, of another age, where the mechanical age is dying and we're about to enter the virtual.«: Stone, Allucquère Rosanne (1993b), in: Electrostructure. Architecture and the Electronic Future, in: *ANY*, Nr. 3, 1993, S. 44.

und den Konzepten der Deterritorialisierung und des Nomadischen bei Deleuze und Guattari hält:

»As I'm sure many of you realize, there is much discussion in literature that bears on electronic technology and its dispersive implications. The shift to a certain kind of deterritorialization gets inscribed in a kind of fetishization of nomadicism and the like. Those analyses are partial, and to that extent they seem to be somewhat misleading.«²⁴⁰

Es sei irreführend, da mit der Digitalisierung auch eine Gegenbewegung einsetze, die Taylor – ganz im Vokabular von Deleuze und Guattari – Reterritorialisierung nennt. Als Beispiel kristallisiert sich im Laufe der Diskussion die Übernahme traditioneller Architekturkonzepte im Cyberspace heraus. Anhand des seit 1986 verfügbaren Massen-Mehrspieler-Online-Rollenspiels »Habitat« verdeutlicht die Medientheoretikerin Allucquère Rosanne Stone zunächst, dass der Cyberspace ein Raum des Begehrens (»space of desire«) sei, weil darin Konventionen wie die Geschlechterrestriktionen in Form von anders- oder ungeschlechtlichen Avataren aufgebrochen werden können. Gleichzeitig zeige sich die Architektur in der virtuellen Umgebung »Habitat« jedoch in Form von einfachen, traditionell dekorierten Häusern. Aus dieser Banalität schließt der Architekturtheoretiker William Mitchell auf die Dürftigkeit architektonischer Metaphern für den Cyberspace: »We are carrying over metaphors of urban structure into cyberspace, but we are also beginning to catch some glimpses of how the net can be very different.«²⁴¹ Einen Unterschied sieht Taylor darin, dass tradierte Kategorien, wie öffentlich/privat, außen/innen, Oberfläche/Tiefe, vertikal/horizontal im Cyberspace keinen Sinn mehr ergeben. Daher, so der Kulturtheoretiker Scott Bukatman, müsse es die Funktion des Cyberspace sein, diese Form von Strukturierung der Realität aufzudecken. Und Tschumi geht noch einen Schritt weiter, denn es gehe vielmehr darum, diese Stück für Stück zu sprengen. ArchitektInnen sollen die neuen Technologien wie Werkzeuge, mit denen etwas getestet werde, einsetzen: »One is testing something, not because one knows what one wants to discover. Testing is not about the HIV virus; it is trying to push certain of society's limitations a little further.«²⁴² Die Gleichsetzung von Technologie und Werkzeug hinterfragt die Literaturwissenschaftlerin Avital Ronell und bezeichnet die Vorstellung, dass man Technologie kontrollieren könne als eine Fiktion.²⁴³

Die Diskussionen der »Electrotecture«-Ausgabe kreisen vorwiegend um die Instrumentalität von Technologie und um die Rolle der Architektur im Cyberspace. Um real entworfene oder gebaute Architektur geht es dabei selten. Daran übt die *ANY*-Ausgabe »Mech in Tecture: Reconsidering the Mechanical in the Electronic Era« Kritik. Als Gastredakteur versucht Wes Jones eine selbstzugeschriebene »konterrevolutionäre« Geste, indem er in der postmechanischen Ära eine Kontinuität des Mechanischen propagiert. Er wendet sich damit gegen den Fetisch, die Geschichte als eine Abfolge von neu aufkommenden und alles verändernden Paradigmen zu erzählen. In

240 Taylor, Mark C. (1993b), in: Ebd., S. 45.

241 Mitchell, William, in: Ebd., S. 49.

242 Tschumi, Bernard (1993b), in: Ebd., S. 52.

243 Ronell, Avital (1993b), in: Ebd., S. 50f. Neben den aufgeführten Personen besteht die Diskussionsrunde noch aus den Philosophen James Ogilvy und Bernard Stiegler.

einem generellen Zustand der Verunsicherung fragt Jones nach festen Werten und findet sie in der (wenn auch nur provisorischen) Beständigkeit des Mechanischen. Während das Elektronische dem Mechanischen Leben gebe, versorge Letzteres Ersteres mit Substanz. Jones versucht dieses Sowohl-als-auch mit einem Zitat aus Solà-Morales' »Weak Architecture« zu untermauern (siehe 3.1.2.1): »Deleuze forces the recognition ›that in contemporary thought objectivity and the subjectivity are not different fields, opposite poles, but rather folds of the same, single reality.«²⁴⁴ Obwohl es bei Deleuze nicht um medientechnologische Fragen geht, wird die Koexistenz des Subjektiven und Objektiven kurzerhand herangezogen, um auf das gleichzeitige Vorhandensein des Mechanischen und Elektronischen zu schließen.

Jones' Ansatz wird in einem ANY-Event diskutiert, das aus finanziellen Gründen in The WELL, The Whole Earth 'Lectronic Link, eine der ersten Online-Communitys, verlegt wird. Die Chat-Struktur der vom 7. bis 31. Oktober 1994 in einem privaten Kreis von zugeschalteten Personen stattgefundenen Konferenz spiegelt sich im Layout der ANY-Ausgabe wieder, so ziehen sich die einzelnen, durch Linien verbundenen Textfelder der Diskussion durch das gesamte Heft.²⁴⁵ Nachdem die Neuartigkeit einer Online-Konferenz reflektiert wird, verlagert sich die Debatte unter dem massiven Einfluss von Lynn auf die Konzepte der abstrakten Maschine und des Diagramms bei Deleuze und Foucault.²⁴⁶ Das Mechanische wird hier auf das »Maschinische« erweitert – eine Entwicklung der Diskussion, die Jones äußerst unzufrieden stimmt: »The confusion occurs when we forget these differences and start inadvertently substituting ›the machine‹ for ›mechanical.‹ The dictionary definition helps locate the VALUE and interest of both.«²⁴⁷ Jones führt dies nicht weiter aus, aber er hat im Grunde recht. Das Mechanische beschreibt eine Funktionsweise, die auf das Einwirken von anderen Körpern und den dabei hervorgerufenen Kräften basiert – im Gegensatz zum Elektronischen, das mit elektrischem Strom und durch elektronische Schaltungen funktioniert. Unter einer Maschine wird zumeist ein anorganischer, mechanischer Körper verstanden, dessen Teile für sich stehen und zusammengefügt werden, um eine bestimmte Arbeit zu verrichten. Deleuze und Guattari erweitern den Begriff der Maschine allerdings auf nicht-mechanische Gefüge beliebiger Elemente und Kräfte, die »durch *Rekursion und Kommunikation*« in einem Funktionszusammenhang stehen, wie beispielsweise die Brust, die zu einer »Maschine zur Herstellung von Milch«, verkoppelt mit einer »Mundmaschine« wird.²⁴⁸

Die beiden ANY-Hefte zeigen deutlich, dass der Architekturdiskurs zwischen euphorischen und skeptischen Befragungen der Möglichkeitsräume, die neue Technologien erschließen, und der Rolle, welche die Architektur dabei einnehmen kann,

244 Jones, Wes (1995a): The Mech in Tecture, in: ANY, Nr. 10, 1995, S. 18. Vgl. Solà-Morales, Ignasi de: Weak Architecture, in: Ottagono, Nr. 92, 1989, S. 109.

245 Es diskutieren Jones, Davidson, Lynn, Ed Keller (über Lynns Profil) und die Architekten Michael Benedikt, Craig Hodgetts und Neil Denari.

246 Lynn 1995e, S. 27ff.

247 Jones, Wes (1995b), in: The WELL Conference, in: ANY, Nr. 10, 1995, S. 41. Herv. i. O.

248 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt/M 1997, S. 7 und 498. Herv. i. O.

pendelt. In Bezug auf die Dominanz des Cyberspace stellt Tschumi folgende Frage: »1993 – philosophy is out, the Internet is in?«²⁴⁹

3.1.3.2 Ein virtuelles Haus (ANY 19/20)

Die ANY-Ausgabe »The Virtual House« (1997) mit Rajchman als Gastredakteur vereint Tschumis Frage deutlich. Davidson erklärt, dass die vormalig philosophische Idee des Virtuellen aus den Diskussionen um Cyberspace und Virtual Reality zurückgeholt werden müsse, um sie erneut in der Verbindung von Philosophie und Architektur fruchtbar zu machen.²⁵⁰ Dementsprechend vereint die ANY-Ausgabe zwei Hefte: Während ANY 19 philosophische Beiträge beinhaltet, präsentiert ANY 20 architektonische Projekte.²⁵¹ Die disziplinäre Aufteilung lässt sich bereits an der Gestaltung der Cover (Abb. in 3.2.2) ablesen: Das Philosophieheft zeigt ein aufgeschlagenes Buch und darin die Namen der zur ANY-Ausgabe beitragenden PhilosophInnen. Wird die Ausgabe herumgedreht, ist auf dem Cover des Architekturhefts ein schematisches, durch gestrichelte und damit unbestimmte Linien erzeugtes Haus zu sehen, dessen Eckpunkte die Architekten bilden. In Verbindung erzählen die Covers folgende Geschichte: Die Philosophie, symbolisiert durch das aufgeschlagene Buch, wird in eine unbestimmte Architektur, symbolisiert durch das gestrichelte Haus, übersetzt. Daneben sind vor allem die Untertitel der zwei Hefte aufschlussreich, so lauten diese: »Philosophy opens the door« (Nr. 19) und »Architecture looks for the key« (Nr. 20). Die zu öffnende Tür ist eine Metapher, die auch bei Deleuze vorkommt, wenn er in »Qu'est-ce qu'un dispositif?« Folgendes schreibt:

»Foucault ist ein großer Philosoph, weil er sich der Geschichte bedient hat zum Nutzen von etwas anderem: wie Nietzsche sagte, gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit zu wirken, zugunsten einer, wie ich hoffe, kommenden Zeit. [...] Nicht zum Zweck der Voraussage, sondern der Aufmerksamkeit für das Unbekannte wegen, das an die Tür klopft.«²⁵²

Die Architektur sucht also nach dem Schlüssel, um das Unbekannte hereinzulassen. Dieser, folgt man Rajchman, ist die Philosophie, denn sie vermag, die Tür zu öffnen. Die Rollenverteilung ist demnach eindeutig: Die Philosophie ist da, um der Architektur zu helfen.

ANY 19/20 geht auf ein ANY-Event zurück, das vom 20. bis 21. März 1997 in Berlin stattfindet. Der Anlass ist ein Wettbewerb für den Entwurf eines virtuellen Hauses. Die Beiträge von Ito, Zaera-Polo, Jean Nouvel, Eisenman Architects, Herzog &

249 Tschumi 1993a, S. 41.

250 Davidson, Cynthia C. (1998b): Zwölf Monate danach, in: FSB 1998, S. 163.

251 Eigentlich war eine 19. Ausgabe mit dem Titel »Dutch Moral Modernism« geplant, die nicht realisiert wurde.

252 Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv?, in: Ewald, François / Waldenfels, Bernhard (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken, Frankfurt/M 1991, S. 160f. Orig.: Deleuze, Gilles: Qu'est-ce qu'un dispositif?, in: Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988, Paris 1989, S. 191. Zitiert ohne Quellenangabe in Rajchman, John (1997b): Artifice in an Ers@z World, in: ANY, Nr. 19, 1997, S. 4.

de Meuron sowie Daniel Libeskind werden in Berlin präsentiert und diskutiert.²⁵³ Die mit der Einladung verschickte Beschreibung, in der Rajchman das Konzept des Virtuellen ausführt, ist *ANY 20* vorangestellt. *ANY 19* wird indes durch Rajchmans Artikel »Artifice in an Ers@z World« eröffnet.

Rajchman verweist, wie schon bei der »Lightness«-Ausgabe (siehe 3.1.2.4), auf das Verständnis eines Konzepts bei Deleuze und Guattari, das nie einfach sei, sondern verschiedene Facetten und Auswirkungen bereithalte. So verhalte es sich auch mit dem Konzept des Virtuellen, das Deleuze ausgehend von Bergson entwickelt und mit Leibniz (siehe 3.1.2.1) verbindet:

»For Deleuze the virtual was not only a concept, it formed part of an attempt to invent new styles of philosophy and to renew its ›image‹ – its relations with what is real or true, probable or improbable, and therefore, its relations with other kinds of invention in the sciences and the arts.«²⁵⁴

Das Virtuelle rege, so Rajchman, zu einer Art von Theoriebildung an, die sich mit dem architektonischen Denken verbinde. Es geht, wie immer bei Rajchman, um eine experimentelle Verkettung von Theorie und Praxis. Philosophie und Architektur sollen zwar eine intensive Verbindung eingehen, allerdings werden die Beiträge fein säuberlich nach disziplinärer Zugehörigkeit getrennt und es wird eine Hierarchie (die Philosophie, die der Architektur hilft) eingeführt.

Rajchman grenzt die Beschäftigung mit dem Virtuellen von dem »Hype« um neue digitale Technologien ab. Das Virtuelle bringe primär eine neue Konzeption des Zeitlichen mit sich. Die Vergangenheit sei unbestimmt, die Gegenwart experimentell sowie zeitlos (»untimely«) und die Zukunft schließlich unbekannt. Rajchman zieht hier eine Parallele zur Zeitlichkeit der Stadt: Diese sei frei und vital, da sie kein allumfassendes Programm kenne, das eine Überraschung des Unbekannten, das an die Tür klopft, ausschließe. Es geht ihm um etwas Neues, etwas Anderes, das ereignisartig durch die geöffnete Tür dringt. Mit dem Eintreten verliere es einen Teil seiner Unbestimmtheit, werde aber durch die realen Bedingungen auch verkompliziert: »[A]s the virtual is introduced into life of a medium, it becomes less determinate and more complex.«²⁵⁵ Rajchman stellt daraufhin für die Architektur eine Frage: »What would it mean to ›design‹ the virtual or design in a ›virtual‹ manner, in particular, in the world of global information technologies and the kinds of environments they create, a world that is increasingly our own?«²⁵⁶ Diese Welt, so Rajchman, sei durch das Verschwimmen der Grenzen zwischen Künstlichem und Natürlichem geprägt, worauf anders reagiert werden müsse, als durch Simulation einer nostalgischen Vorstellung von Natur: »Just when the world is restricted to already given possibilities – when it is deprived of the virtual – it appears false, counterfeit, ersatz.«²⁵⁷ Anstatt auf das Gegebene und Mögliche zu referieren, solle das Virtuelle, d. h. das Andere, in das Entwerfen einfließen. Was

253 Eingeladen war auch Koolhaas, der seine Teilnahme absagte, sodass Libeskind von der Jury ins Architekturteam wechselte. Finanziert werden das Event und die deutsche Publikation von der Franz Schneider Brakel GmbH + Co KG (FSB).

254 Rajchman 1997b, S. 4.

255 Ebd.

256 Ebd.

257 Ebd., S. 5.

dieses Andere sein könne, bleibt bewusst im Unklaren mit der Begründung, dass es noch nie gedacht wurde, sondern erst entdeckt werden müsse.

Wie bei der »Lightness«- und der »Folding in Architecture«-Ausgabe wird ein Text von Deleuze in die Architekturzeitschrift integriert. An Rajchmans Artikel schließt Deleuzes posthum veröffentlichter Text »L'actuel et le virtuel« (1995) in der englischen Übersetzung an, der wie folgt beginnt: »Philosophy is the theory of multiplicities. Every multiplicity implies actual elements and virtual elements. There is no purely actual object. Every actuality surrounds itself with a fog of virtual images.«²⁵⁸ Die Verbindung von Aktuellem und Virtuellem in der Vielfalt beschreibt Deleuze anhand der Erinnerung, die, in Anlehnung an Bergson, kein aktuelles Bild ist, »das sich nach dem Wahrnehmungsgegenstand bildet, sondern das virtuelle Bild, das mit der Wahrnehmung des Gegenstandes einhergeht.«²⁵⁹ Die in der realen Welt stattfindende Beziehung zwischen Aktuellem und Virtuellem sei ein fortwährender Austausch, bei dem das aktuelle Objekt virtuell werde und das virtuelle Bild aktual und vice versa. Ist dieser Kreislauf weit gefasst, so referiert das Aktuelle auf das Virtuelle als das Andere und Virtuelles drückt sich im Aktualen aus (Aktualisierung).²⁶⁰ Zentral ist dabei, dass das Virtuelle durchaus real ist, aber eben nicht aktualisiert.

Im Anschluss an Deleuzes Text folgen Artikel der Philosophen Eric Alliez, Erik Oger und der Philosophin Grosz.²⁶¹ Alliez beschäftigt sich mit Deleuzes »Bergsonism« und hebt hervor, dass die Aktualisierung des Virtuellen nicht mimetisch erfolge, sondern aus einem Differenzierungsvorgang entstehe, d. h. zwischen beiden bestehe keine Ähnlichkeit. Damit basiere sie auf dem Modell einer »kreativen Evolution«.²⁶² Oger hingegen kritisiert Deleuzes *Le Bergsonism* aufgrund seiner Verengung des Virtualitätsbegriffs auf das Neue und Kreative. Er beginnt mit einem Zitat aus Derridas »La déconstruction de l'actualité« (1993) und zeigt damit zuallererst auf, dass sich nicht nur Deleuze mit dem Virtuellem beschäftigt hat.²⁶³ Laut Oger nehme der Virtualitätsbegriff bei Bergson verschiedene, teilweise gegensätzliche Bedeutungen ein: Erstens werde er als Präexistenz verwendet, um etwas zu bezeichnen, was noch nicht existiert, für das es jedoch eine perfekte Vorahnung gebe. Oger verweist dabei auf die Architekturdiziplin und ihre Suche nach dem Schlüssel: »[T]he possibility of ›the house of the future‹ should be tucked away in a drawer with a (definite) number of possibilities. An architect need only to try to get the key: Such a view assumes that somewhere a blueprint is hidden for every future event.«²⁶⁴ Zweitens bezeichne Virtualität eine

258 Deleuze, Gilles: The Actual and the Virtual, in: ANY, Nr. 19, 1997, S. 6. Orig. publiziert in der Neuauflage von Deleuze, Gilles / Parnet, Claire: Dialogues, NA, Paris 1996, S. 179–185.

259 Deleuze, Gilles: Das Aktuelle und das Virtuelle, in: Gente, Peter / Weibel, Peter (Hg.): Deleuze und die Künste, Frankfurt/M 2007, S. 251. »Actuel« wird hier mit »aktuell« übersetzt. In der vorliegenden Arbeit wird entsprechend der Übersetzung von *Le Pli* stattdessen »aktual« verwendet.

260 Deleuze: AV 2007, S. 252f.

261 Darüber hinaus liefert Virilio mit »Cybernetic & Society« eine Kritik am »Techno-liberalism« und Gilles Châtelet geht mit »Virtuality: Plastic and Offensive« auf Betrachtungen des Virtuellen in der Geometrie ein.

262 Alliez, Eric: The Virtual Deleuze, in: ANY, Nr. 19, 1997, S. 8. Vgl. Deleuze: B 1989, S. 122–124.

263 Vgl. Derrida, Jacques: The Deconstruction of Actuality, in: Radical Philosophy, Nr. 68, 1994, S. 28–41.

264 Oger, Erik: Mirror, Ghosts, and Open Zones. Virtuality in Bergson's Philosophy, in: ANY, Nr. 19, 1997, S. 10.

andauernde Existenz des Vergangenen. Damit sei Vergangenheit nicht das, was aufhöre zu sein, sondern genau das, was weiterhin virtuell existiere. Drittens impliziere der Virtualitätsbegriff Latenz im Sinne einer kreativen Evolution. Es beschreibe eine freie, unbestimmte Zone, die überall anzutreffen sei und in der ein generativer Prozess mit unvorhersehbaren, neuen Entwicklungen stattfinden könne: »The virtual is this open territory, this free space. It is that which at the same time comes into being when something comes into being«²⁶⁵. Daher, so Oger, kreieren ArchitektInnen nicht allein Gebäude und sie wählen auch nicht aus den Möglichkeiten, die in der Schublade verschlossen sind, sondern sie entwerfen immer schon Virtualitäten.

Grosz bezieht sich vor allem auf diese dritte Bedeutung, wenn sie betont, dass das Konzept des Virtuellen sowohl die Philosophie als auch die Architektur zwingt, ihr Verständnis von Raum, Zeit, Bewegung und Werden in Bezug auf Differenz neu zu denken, wobei sich Grosz nicht einzig auf Deleuze und Bergson, sondern ebenso auf Derrida bezieht: »Both Derrida and Deleuze, in very different ways, indicate this central role of difference as a vector in the modalization of space.«²⁶⁶ Raum versteht sie als frei, differenziert und als Feld für das Spiel von Virtualitäten. Daher fragt sie am Ende, wie dieser Raum anders als gewohnt funktionieren und belebt werden könne: »Architects are no doubt more able to reflect on and produce with these questions than I am.«²⁶⁷

Das Architekturheft, *ANY* 20, beginnt mit Rajchmans »The Virtual House. A Description«, in dem er ähnlich wie Grosz argumentiert: »[T]he Virtual House, through its plan, space, construction, and intelligence, generates the most new connections; it is arranged or disposed to permit the greatest power for unseen relations.«²⁶⁸ Rajchman fragt nach einem Haus, das neue unvorhergesehene und intensive Verbindungen eingehen kann, so wie es sich Deleuze und Guattari in Bezug auf den Gebrauch ihrer Bücher wünschen (siehe 2.1.1). Wie ein Buch soll das virtuelle Haus uns in unserem Denken und Sein »einfangen«. Dabei ähnele es nichts Möglichem oder Gegebenem, sondern konfrontiere uns mit Neuem. Rajchman betont in diesem Zusammenhang die Unterscheidung des Möglichen und des Virtuellen, auf der auch Deleuze insistiert (siehe 3.1.2.1). Das Virtuelle wird als Idee durch einen Differenzierungsprozess in der Seele aktualisiert, während sich das Mögliche mimetisch in der Materie realisiert: »Unlike the possible, whose realization always leaves us the same, we must always experiment and work with the virtual in order to see it. It confronts us as a question or problem to which we don't know how to respond in advance.«²⁶⁹ Das Virtuelle eröffne etwas, das nicht durch Planzeichnungen im Vorfeld entworfen werden kann. Dies stellt die Architektur in der Tat vor ein Problem: »But what would it mean for the virtual to be part of the very idea of construction?«²⁷⁰

265 Ebd., S. 11.

266 Grosz, Elizabeth (1997b): *The Future of Space. Toward an Architecture of Invention*, in: *ANY*, Nr. 19, 1997, S. 12. Der Artikel basiert auf ihrem Vortrag auf der »Anyhow«-Konferenz im Juni 1997; Grosz, Elizabeth (1998): *The Future of Space. Toward an Architecture of Invention*, in: Davidson 1998a, S. 242–251.

267 Grosz 1997b, S. 15.

268 Rajchman, John (1997c): *The Virtual House. A Description*, in: *ANY*, Nr. 20, 1997, S. 6.

269 Ebd.

270 Ebd.

Es wäre zu einfach, das virtuelle Haus als in der Virtual Reality existierend zu verstehen, denn dies hieße Virtuelles mit Möglichem zu verwechseln.²⁷¹ Stattdessen müsse eine virtuelle Konstruktion jene Formen, Figuren und Aktivitäten, die vormals durch Konventionen der projektiven und perspektivischen Darstellung von Architektur eingegrenzt gewesen sind, befreien und diese zu ungeahnten Metamorphosen befähigen. Es geht an dieser Stelle um Offenheit und Freiheit, doch es bleibt ein Paradox im Zusammenhang mit den architektonischen Praktiken des Planens und Entwerfens, das auch Rajchman erkennt: »But how can there be such a thing as a ›virtual plan?«²⁷² Es könne nicht die offensichtliche Lösung eines freien Grundrisses sein. Ebenso führe das Einlassen von Leerstellen (»voids«), wie es in der sogenannten ›dekonstruktivistischen Architektur‹ der Fall sei, nicht zum gewünschten Resultat, da es bei einem Ansatz der Negation verharre. Ein affirmativer Anfang sei ein dynamischer und glatter Raum, in dem es keine festen Qualitäten gebe, sondern in dem sich eine Vielfalt an Singularitäten und komplexen Verbindungen böte. Es wäre ein intensiver Raum, der die Menschen affektiv einfange. Aber es bleibt ein Problem: »It has yet to be designed.«²⁷³

Obwohl die Schwierigkeit einer Planung des Virtuellen erkannt wird, werden paradoxerweise sehr präzise und geradezu konservative Anforderungen an das virtuelle Haus gestellt:

»The site for the Virtual House is flat. The size of the Virtual House is to be a maximum of 200 square meters. The Virtual House should be enclosing, sheltering, grounding, and buildable. The Virtual House may accommodate between one and four persons – possibly two adults and two children – and a domestic animal.«²⁷⁴

Wie gehen die Architekten also mit diesem Programm und Rajchmans Beschreibung um? Bei Ito ist das virtuelle Haus die gemeinsame Erinnerung an das abgerissene Bauwerk »White U«, das die drei ehemaligen Bewohnerinnen weiterhin begleitet und das sie in ihren Gedanken betreten können.²⁷⁵ Virtualität wird hier als die kontinuierliche Existenz des Vergangenen verstanden. Rajchmans Gedanken nimmt Ito insofern auf, als er Virtualität als einen von festen Qualitäten befreiten Raum begreift, der im Bewusstsein der drei Personen Verbindungen mit neuen Erfahrungen eingeht und sich dadurch wandelt.

Zaera-Polo von Foreign Office Architects deutet Virtualität als ein Aufbrechen von Konventionen. Eine möbiusbandartige Struktur soll die Trennungen in funktionale Raumeinheiten sowie zwischen Figur und Grund aufheben. Gleichzeitig geht es um ein Anders-Werden der äußeren Erscheinungsform, denn das virtuelle Haus passe sich

271 Vgl.: »Self-proclaimed Deleuzians should remember that Deleuze distinguished virtuality from possibility; the former is equal to actuality itself and has nothing to do with the so-called virtual reality that belongs to possible worlds.«: Karatani, Kōjin: Architecture's Impurity, in: Davidson 1998a, S. 143.

272 Rajchman 1997c, S. 7.

273 Ebd.

274 o. A., in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 4.

275 Ito, Toyo: White U, A Private Residence Completed in 1976, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 8–11.

durch die digitale Generierung eines Camouflage-Musters an eine gegebene Landschaft an.²⁷⁶

Nouvel liefert ein Verständnis von Virtualität, bei dem es um die totale Eliminierung von Materialität, Konstruktion und Struktur geht. Er übersetzt eine ideale Villa von Palladio in ein digitales Modell aus Glas mit minimaler Wandstärke und integrierten Lichtleitfasern, sodass das Haus mit zahlreichen Projektionen bespielt werden kann.²⁷⁷

Herzog & de Meuron behandeln die Virtualität, indem sie eine Internetseite mit Bildern erstellen, die ihre Projekte inspiriert oder begleitet haben. Das Virtuelle ist für sie eine mit dem Materiellen verbundene Imagination.²⁷⁸ Deleuzes virtuelle Bilder, die mit dem Aktualen verbunden sind, werden hier wortwörtlich als die mit gebauter Architektur assoziativ verbundenen, digitalen Abbildungen verstanden.

Für Libeskind kann ein Projekt virtuell sein, wenn es, wie bei Rajchman, kein Vorverständnis von diesem gibt und es offen für Ereignisse bleibt. Da das Virtuelle nicht auf der Ebene der Erscheinungen operiere, stellt er sich eine zylindrische Maschine vor, in dem das Virtuelle herumwirbele. Sie besteht aus 365 Ringen bzw. Tagen, die sich permanent drehen und gelegentlich sowie zufällig die Richtung wechseln. Libeskind präsentiert diese Vorstellung in Form eines Modells. Ein angeschnittener Zylinder soll einen singulären Schnitt durch die Zeit aus einer virtuell unbegrenzten Anzahl von Kombinationen zeigen. Die Antriebsachse stelle, so Libeskind, die Architektur dar, während die einzelnen Schichten verschiedene Häuser sowie deren Umwelt beinhalten, ohne dass sie dem Auge in Erscheinung treten.²⁷⁹

Eisenman und Ingeborg Rocker, Projektarchitektin bei Eisenman Architects, beginnen ihr virtuelles Haus (siehe auch 3.2.4) mit einem Zitat aus *Différence et répétition*.²⁸⁰ Deleuze spielt in diesem Beitrag die wohl wichtigste Rolle. Beide argumentieren ähnlich wie Rajchman, wenn sie Folgendes schreiben: »[T]he virtual here is understood as a multiple potential, which would enable previously unforeseen connections and relations.«²⁸¹ Voraussetzung für die Aktualisierung des Virtuellen in einem Prozess der Differenzierung sei, dass der Entwurf unbestimmt und offen bleibe. Um nicht von Anfang an die Chancen einzuschränken, müssen neue organisatorische Schemata gesucht werden. Eisenman und Rocker finden sie in dem Konzept der abstrakten Maschine.

Im letzten Kapitel von *Mille plateaux* fassen Deleuze und Guattari ihre Überlegungen zur abstrakten Maschine zusammen, wobei mit Maschine nicht ein technisches Werkzeug des Menschen gemeint ist, sondern ein Gefüge heterogener Elemente und Kräfte, die in einem Funktionszusammenhang stehen. Das Abstrakte bezieht sich wiederum nicht auf das Ideelle im Sinne des Platonismus, vielmehr sei die Maschine

276 Zaera-Polo, Alejandro: Constructing Ground, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 12–15.

277 Nouvel, Jean: Palladio's Soul, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 16–19.

278 Herzog & de Meuron: <http://virtualhouse.ch>, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 24–27.

279 Libeskind, Daniel: Virtual Infinity, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 28–31.

280 Vgl.: »The virtual is opposed not to the real but to the actual. The virtual is fully real insofar as it is virtual.«: Eisenman, Peter / Rocker, Ingeborg: The Virtual. The Uniform in Architecture, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 20. Ohne Quellenangabe. Vgl. Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*, London 2004, S. 260.

281 Eisenman / Rocker 1997, S. 22.

abstrakt, da sie keine Substanzen (geformte Materie) und keine Formen kenne, sondern aus »ungeformter Materie und nicht formalen Funktionen« bestehe: »Jede abstrakte Maschine ist ein festgefügttes Ensemble von Materien-Funktionen (*Phylum* und *Diagramm*).«²⁸² Ungeformte Materie oder sich variierende Materie (*Phylum*) kenne nur verschiedene Intensitätsgrade, wie »Widerstand, Leitfähigkeit, Erhitzung, Ausdehnung, Geschwindigkeit oder Verzögerung, Induktion, Transduktion...«²⁸³. Diagrammatische Funktionen sind weder formale noch semiotische, sondern virtuelle Funktionen, die kreativ und generativ wirken. Abstrakte Maschinen sind in ihrer Gesamtheit also wenig konkret bzw. materiell geformt und dennoch real, jedoch noch nicht verwirklicht. Sie konstituieren Arten des Werdens und je mehr ein Gefüge zur Metamorphose fähig ist, umso größer ist seine Affinität zu einer abstrakten Maschine.²⁸⁴ In der konkreten Maschine wird die abstrakte Maschine in zwei Formen der Aktualisierung wirksam: in einer Ausdrucksform, das Sagbare, und in einer Inhaltsform, das Sichtbare. Eine zwischen beiden bestehende, mögliche Disjunktion lässt einen »Nicht-Ort« entstehen, in den eine andere abstrakte Maschine eindringen und eine Metamorphose des Gefüges bewirken kann: »Es ist, als ob die abstrakte Maschine und die konkreten Einrichtungen zwei Pole bildeten und man unmerklich vom einen zum anderen überginge.«²⁸⁵

Eisenman und Rocker konzeptualisieren ein Feld von variierenden Intensitäten in Anlehnung an Deleuze und Guattaris *Phylum*: »The field condition is an assemblage of vectors whose contours result from acting and re-acting of the multiple constraints within the field condition.«²⁸⁶ Diesem Feld liegt die »Erinnerung«²⁸⁷ an Eisenmans Haus IV zugrunde, für das dieser 1987 den unveröffentlichten Text »The Virtual House« geschrieben haben soll – ein Hinweis, mit dem sich Eisenman als Pionier der architektonischen Auseinandersetzung mit dem Virtuellen präsentiert. Ein Computerprogramm – verstanden als abstrakte Maschine – simuliert das Kräftefeld, das zwei Raster lokal verformt. Es visualisiert die Distorsionen der Raster als eine Serie von sich krümmenden Linien: »Each vector has a field of influence that actualizes its virtual movement through time. This actualization is visualized through the effect of each vector on the lines«²⁸⁸. Dieser Entwurfsprozess basiere auf Differenz erzeugenden Wiederholungen und wird als eine Autopoiesis – ein Prozess der Selbsterschaffung und -erhaltung eines Systems (siehe 3.2.4) – verstanden: »The project's form and materiality can no longer be distinguished from the working of the project because it is a self-generating and self-effecting process of realization.«²⁸⁹ Das Virtuelle

282 Deleuze / Guattari: TP1992, S. 706. Herv. i. O.

283 Vgl. ebd., S. 195f.

284 Vgl.: »Je mehr Verbindungen ein Gefüge ermöglicht und vervielfacht [...], desto näher steht es der lebendigen abstrakten Maschine. Aber es entfernt sich in dem Maße von ihr, wie es schöpferische Verbindungen durch Konjunktionen ersetzt, die zur Blockierung führen (Axiomatik), durch Organisationen, die Schichten bilden (Stratometer), durch Reterritorialisierungen [...]«: Ebd., S. 709.

285 Deleuze: F1987, S. 58 und 61.

286 Eisenman / Rocker 1997, S. 23.

287 Eisenman und Rocker nehmen hier gleichzeitig auch die Bedeutung des Virtuellen als kontinuierliche Existenz des Vergangenen auf.

288 Eisenman / Rocker 1997, S. 23.

289 Ebd.

wird hier als ein existierendes, vielfältiges Potenzial begriffen, aus dem ›Neues‹ und Unvorhergesehenes im Prozess des Entwerfens aktualisiert werden kann. Die Aktualisierung des Virtuellen übernimmt ein Computerprogramm, das ein Phylum simuliert und aus diesem mittels Algorithmen Formen erzeugt.

Auf dem ANY-Event soll die Jury, bestehend aus Asada, dem Architekturtheoretiker Kurt W. Foster und der Künstlerin Rebecca Horn, nach der Präsentation der Architekturprojekte den Sieger küren. Aufgrund der langen Freundschaften und Kooperationen mit den Wettbewerbsteilnehmern entscheiden sie sich allerdings gegen eine Preisvergabe, um stattdessen alle Beiträge eingehend zu besprechen.²⁹⁰ Vor allem Itos, Libeskind's sowie Eisenmans und Rockers Projekte werden als erfolgreich bewertet. Es entfacht sich eine Debatte darüber, wann und ob die Maschine gestoppt werden sollte, um den Entwurf festzulegen. So kürt Asada beispielsweise Libeskind's Projekt als das überzeugendste, weil seine Maschine theoretisch unendlich laufe und nicht an einem beliebigen Punkt abgeschaltet werde. Im Grunde wiederholt die Frage des Anhaltens das grundlegende Problem, dass das Virtuelle endet, virtuell zu sein, wenn es aktualisiert wird. So fragt Zaera-Polo folgerichtig: »Where do you stop a project and at the same time enable it to remain virtual?«²⁹¹ In der Auseinandersetzung mit dem Virtuellen drängt sich das Paradox in den Vordergrund, dass die architektonische Praktik des Planens und Projektierens nur schwierig mit der Unplanbar- und Unvorhersehbarkeit des Virtuellen zusammengeht.

Der Virtualitätsbegriff wird schließlich nicht nur seitens der Theorie verschieden verstanden, sondern auch die ArchitektInnen setzten ihn sehr unterschiedlich ein. Die Bedeutungsvielfalt des Virtuellen umfasst ein Potenzial, aus dem Neues bzw. Anderes entstehen kann (Eisenman und Libeskind), die Erinnerung an ein Haus (Ito) oder Bilder, die ein Projekt begleiten (Herzog & de Meuron), als im Cyberspace existierend (ebenfalls Herzog & de Meuron) oder als Immaterielles bzw. Ephemeres (Nouvel) und schließlich sich im Aufbrechen von Konventionen zeigend (Zaera-Polo). Daneben wird der Virtualitätsbegriff mit den Konzepten der abstrakten Maschine und des Diagramms verbunden.

3.1.3.3 Diagrammarchitektur (ANY 23)

Bereits in »The WELL Conference« bemerkt Lynn, dass mit der abstrakten Maschine und dem Diagramm eine zweite Welle der Einflussnahme Deleuzes auf die Architektur eingesetzt habe.²⁹² Diese liefere eine andere Perspektive als die auf dem »Electrotecture«-Event (siehe 3.1.3.1) propagierte: Anstatt der Idee, dass sich die Architektur in einen ›virtuellen‹ Raum auflöse und eine Ästhetik der Immaterialität ausbilde, schlägt Lynn vor, mit Deleuze die Operationalität der Architektur zu untersuchen: »Rather than debate an appropriate aesthetic for machines (boss vs. lightweight?) we could start with a discussion of the instrumentality of machinic processes and introduce these spatial models into architecture at the level of diagrammatic machines.«²⁹³ Das Diagramm definiert Lynn mit Bezug auf Deleuzes Buch über Foucault. Dieses sei, so Lynn, die bedeutendste Vermischung von architektonischem und philosophischem

290 Foster, Kurt, in: Jury Discussion, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 32.

291 Zaera-Polo, Alejandro, in: Ebd., S. 36.

292 Lynn 1995e, S. 27.

293 Ebd., S. 30.

Diskurs, deren Erkenntnisse, darunter hauptsächlich das Diagramm, nun wieder in die Architektur zurückgespielt werden müssen.²⁹⁴

Deleuze schreibt in *Foucault* unter anderem über die Beschäftigung mit Machtprinzipien westlicher Gesellschaften ab dem 18. Jahrhundert in Foucaults *Surveiller et punir* (1975). Macht liegt bei Foucault »weniger in einer Person als vielmehr in einer konzertierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind.«²⁹⁵ Der Inbegriff solch einer Apparatur ist das »Panopticon«, das der britische Philosoph Jeremy Bentham in den 1780er Jahren als ein ideales Gefängnis konzipierte. Es beinhaltet einen kreisförmigen Bau mit einem Ring aus Gefängniszellen und einem Überwachungsturm in der Mitte. Durch Gitter auf der Innenseite der Zellen und Beleuchtungssysteme an der Außenseite kann der sich im Zentrum befindende Wärter permanent alle Insassen sehen. Er selbst wird hingegen nicht gesehen, da die Fenster des Überwachungsturms Vorhänge besitzen. Die Asymmetrie des visuellen Kontakts bewirkt, dass der Insasse die jederzeit mögliche, aber nicht sichtbare Kontrolle verinnerlicht und zu seinem eigenen Wärter wird. Darüber schreibt Deleuze Folgendes:

»Die abstrakte Formel des Panoptismus ist folglich nicht mehr ›sehen, ohne gesehen zu werden‹, sondern lautet: *irgendeiner menschlichen Mannigfaltigkeit eine Verhaltensweise aufzwingen*. [...] Wie soll man diese neue informelle Dimension bezeichnen? Foucault gibt ihr an einer Stelle einen präzisen Namen; sie ist ein ›Diagramm‹ [...] Das *Diagramm* ist nicht mehr das audio-visuelle Archiv, es ist die Karte, die Kartographie, koextensiv zur Gesamtheit des sozialen Feldes. Es ist eine abstrakte Maschine.«²⁹⁶

Der Diagrammbegriff, der bei Foucault lediglich einmal vorkommt,²⁹⁷ rückt erst bei Deleuze in den Vordergrund. Er benennt eine soziale Organisation bzw. ein Kräfteverhältnis (die »Scheidung des Paares Sehen/Gesehenwerden«), die durch die Möglichkeiten der Technologie zu einer konkreten Maschine (das »Panopticon«) werden kann. Daher sei Technologie laut Deleuze eher sozial als technisch. Eine konkrete Einrichtung (das Gefängnis) »existiert als Dispositiv erst, wenn ein neues Diagramm, das Disziplinar-Dispositiv, es die ›technologische Schwelle‹ überschreiten läßt«, wobei ein Dispositiv das Netz zwischen Diskursen, Institutionen, Ideologien etc. beschreibt, das festlegt, was zu einer spezifischen Zeit und in einer bestimmten Gesellschaft denk-, sag- und sichtbar ist.²⁹⁸ Konkretionen und Diagramme funktionieren wechselseitig:

294 Lynn, Greg (1995d): Forms of Expression. The Proto-functional Potential of Diagrams in Architectural Design, in: *El Croquis*, Nr. 72.1, 1995, S. 24.

295 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M 1976, S. 259.

296 Deleuze: F 1987, S. 51f. Herv. i. O.

297 Vgl.: »[E]s ist das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus; sein Funktionieren, das von jedem Hemmnis [...] abstrahiert, kann zwar als ein rein architektonisches und optisches System vorgestellt werden: tatsächlich ist es eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muß.«: Foucault 1976, S. 264.

298 Deleuze: F 1987, S. 60f. Siehe zum Dispositiv Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 119f.

die Kräfteverhältnisse des Diagramms wirken erst im Konkreten, während diese das Diagramm verändern und das Entstehen bzw. Wirken neuer Diagramme ermöglichen.

Für Lynn ist es zunächst die Aufgabe der Architekturtheorie, Diagramme zu entwickeln, die dann die technologische Schwelle übertreten, sodass sich eine neue Ästhetik im Konkreten zeigt.²⁹⁹ In der 1995 erscheinenden *El Croquis*-Ausgabe über das Werk von UN-Studio, d. h. von Berkel und Bos, beschreibt Lynn in seinem Beitrag »Forms of Expression. The Proto-functional Potential of Diagrams in Architectural Design« deren Entwurfsmethode wie folgt:

»[I]rreducible forces are rigorously conceptualized through the use of abstract diagrams of dynamic systems of organization. From interests in structural dynamics that are measured through working models and gestural drawings rather than equations, to responses to automotive traffic through radial diagrams of torsional flexure, his [Berkel's] work is persistently affiliated with dynamic rather than static influences.«³⁰⁰

UN-Studio steht bei Lynn stellvertretend für eine Fokusverschiebung der Architektur von Repräsentation hin zu generativen und konzeptuellen Diagrammen, wobei hier unter Diagramm eher außerarchitektonische Darstellungen von Funktionsweisen, Sachverhalten oder Informationen verstanden werden, die im Entwurfsprozess genutzt werden. Laut Lynn setzen ausgesuchte urbane und infrastrukturelle Kräfte das intuitiv ausgewählte Diagramm unter Strom (»energize«), sodass neue Ausdrucksformen für die Projekte entstehen. Es bedarf demnach einer Intuition über das transformative Potenzial eines Diagramms und der einzubeziehenden kontextuellen Kräfte.³⁰¹ Im Unterschied zu Deleuze und Foucault, bei denen das Diagramm in spezifischen Machtverhältnissen gründet und sich in konkreten Maschinen zeigt, kann bei Lynn irgendein beliebiges Diagramm bzw. eher eine schematische Abbildung gewählt werden, das dann konkrete, architektonische Formen generiert. Durch diese Beliebigkeit der Instrumentalisierung verliert das Diagramm im Grunde seine politische Dimension. Es wird zu einer außerarchitektonischen Darstellung, die als Entwurfswerkzeug dient.

Berkel und Bos verwenden den Diagrammbegriff vor dem Erscheinen von Lynns Artikel nicht. In ihrem Buch *Mobile Forces = Mobile Kräfte* (1994) wird er in den visuellen und räumlichen Themen (»visual and spatial themes«) angedeutet. Als Beispiele werden unter anderem choreographische und musikalische Notationen, chinesische Schriftzeichen und Schnittmuster für Kleidungsstücke angeführt. Diese werden auf Projekte angewandt und durch das Wechselspiel lokaler Kräfte transformiert.³⁰² Erst in *Move* (1999) widmen sie einen Abschnitt dem Diagramm.³⁰³ Dennoch überrascht es vor dem Hintergrund von Lynns Interpretation ihrer Werke nicht, dass Berkel und Bos 1998 die Gastredakteure der *ANY*-Ausgabe »Diagram Work. Data Mechanics for a Topological Age« sind. Darin verstehen sie die Beschäftigung mit dem Diagramm primär als eine kreative und exploratorische Erweiterung des Umgangs mit Wissen in der Architektur:

299 Lynn 1995e, S. 30.

300 Lynn 1995d, S. 19.

301 Ebd., S. 25 und 29.

302 Berkel, Ben van / Bos, Caroline: *Mobile Forces = Mobile Kräfte*, Berlin 1994, S. 118.

303 Berkel, Ben van / Bos, Caroline: *Move*, Bd. 2, Amsterdam 1999, S. 19–25.

»These tiny packets of knowledge [diagrams], separated from other processes and mechanisms, function like a valve connecting one system to another. The diagram is a loophole in global information space that allows for endlessly expansive, unpredictable, and liberating pathways for architecture.«³⁰⁴

Das in Diagrammen inkorporierte Wissen werde unabhängig von der Bedeutung, die der Erstellung des Diagramms ursprünglich zugrunde lag, extrahiert und kreativ genutzt. Als Beispiel dient Berkel und Bos' Masterplan für den Bahnhof in Arnhem (1996–2015), das als Diagramm der »Gesichthaftigkeit« (»faciality«) strukturiert sei. Mit »Gesichthaftigkeit« nehmen sie Bezug auf *Mille plateaux*, verändern das Konzept aber erheblich.

Deleuze und Guattari behandeln das Gesicht als Zeichenregime, das Subjektivitäten und Signifikanten produziere, indem es vielstimmige Ströme in binäre Codes überführe:

»Die Sprache wird nicht nur immer von gewissen Gesichtsausdrücken begleitet, sondern das Gesicht kristallisiert sämtliche Redundanzen; durch das Gesicht werden signifikante Zeichen gesendet und empfangen, freigesetzt und wieder eingefangen. [...] Der Signifikant reterritorialisiert sich auf dem Gesicht.«³⁰⁵

Dabei konstruiere es ein System »Weiße Wand-Schwarzes Loch«, in dem die Signifikanz auf der Artikulation einer weißen Wand (Grund) und die Subjektivierung auf einem schwarzen Loch (Figur) basiert. Die das Gesicht erzeugende Maschine errechne Normalitäten und erschaffe eine Einheit (zum Beispiel das Gesicht der Lehrerin), gleichzeitig detektiere sie Abweichungen, die nicht mehr ins System passen: »Das Gesicht der Lehrerin hat nervöse Zuckungen und zeigt eine innere Unruhe – deshalb ›geht das nicht mehr.«³⁰⁶ Somol verweist beispielsweise auf die Gesichtsmaschine bei Deleuze und Guattari in »Oublier Rowe« (1994). Rowe hatte mit *The Mathematics of the Ideal Villa* (1976) seine seit den 1960er Jahren angefertigten zweidimensionalen Formanalysen, unter anderem von palladianischen Villen und Entwürfen Le Corbusiers, publiziert. Beeinflusst durch Wittkower (siehe 3.1.1.3) und durch die Gestalttheorie ging es ihm um das Nachweisen von Kontinuitäten formaler Konfigurationen, wobei er den Kontext und die Funktion der analysierten Bauten außer Acht ließ. Somol stellt die These auf, dass Rowes Verfahren, das von idealen Typen ausgeht, eine Ähnlichkeiten und Identitäten produzierende Maschine – eine Gesichtsmaschine – bilde. Es sei an der Zeit, so Somol, Rowe zu vergessen und seinen Formalismus durch eine Beschäftigung mit Materialität, mit dem Körperlichen oder dem Ungeformten zu ersetzen.³⁰⁷

Berkel und Bos hingegen verstehen das Gesicht nicht als Maschine zur Erzeugung von Identitäten, sondern als eine unauflöslche Komposition mit einer Zeitlichkeit, die komplexen Romanen, wie denen von Proust, eigen sei: »The narrative [in Proust's *In Search of Lost Time*] is constructed and read like a face, its intensity, passion, and

304 Berkel / Bos 1998a, S. 15.

305 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 160. Siehe auch S. 243f.

306 Ebd., S. 230.

307 Somol, Robert E.: Oublier Rowe, in: ANY, Nr. 7/8, 1994, S. 14.

expressiveness fused into an indissoluble composition.«³⁰⁸ Einerseits wird einer universellen Typologie abgeschworen, um Vielfalt und Singularität zu betonen, andererseits wird nicht erkannt, dass das Gesicht gerade feststehende Typen – wie männliches oder weibliches Gesicht – erzeugt. Berkel und Bos versuchen indes das Gesicht für die Architektur nutzbar zu machen: »Can architecture also use the concept of black hole/surface to develop an apparatus for triggering the effect of transitions in time?«³⁰⁹ Sie schlagen vor, aus dem System »Weiße Wand-Schwarzes Loch« ein Diagramm zu machen. Die Beschreibung des Projekts in Arnhem bezeugt letztlich eine oberflächliche und rein formale Übernahme von weißen Flächen und (schwarzen) Löchern. Berkel und Bos geben allerdings zu, dass ihre Verbindung zur Philosophie eine instrumentelle sei: »We make extensive use of some of Deleuze's writings for this text, but we are not out and out Deleuzians; our reading is specifically architectural.«³¹⁰

Weitere Beispiele für Diagramme sind bei Berkel und Bos die in *ANY* abgedruckten Abbildungen verschiedener Notationen, schematische Bilder von ökologischen Prozessen, Herzrhythmusmessungen, elektronische Schaltzeichen oder Illustrationen der Gebärdensprache. Berkels und Bos' Text ist umgeben von Artikeln über das Diagramm in der Architektur, die fast alle auf Deleuze (und Guattari) referieren. Im Folgenden wird auf einige wiederkehrende Aspekte und auf spezifische Ausnahmepositionen kursorisch eingegangen.

Im Grunde erscheinen erneut Konzepte, die bereits im Architekturdiskurs präsent sind. Mit dem Diagramm wird beispielsweise das Konzept des »Informen« (siehe 3.1.1.2) verbunden. Kwinter argumentiert, dass Diagramme formative und organisatorische Einflüsse aussenden, die zeitweise in Formen getestet werden. Damit sei Form nur ein konkreter Rest aus einem Fluss unaufhörlicher Auseinandersetzungen zwischen Diagrammen.³¹¹ Diese Auflösung fester Formtypen geht mit der Betonung einher, dass sich die Materialität des Diagramms mehr in der Zeit als im Raum manifestiere:

»Every moment represents a successive individuation-differentiation of matter from the state which preceded it. [...] To acknowledge that the world is the product of actualization processes – the exfoliation of diagrams – is to acknowledge that time, on its own, is both productive and concrete.«³¹²

Diese Art von Zeitlichkeit bedeute eine Verschiebung von Form zu einem unaufhörlichen Formfluss mit der Betonung auf dem Unvollständigen, das bei Andrew Benjamin einen wichtigen Platz einnimmt: »The incomplete signals the possibility of the continual reworking and opening up of the line and diagram.«³¹³ Eine Realisierung im Sinne von Vervollständigung würde das Diagramm seiner Möglichkeiten berauben. Das Unvollständige, so Benjamin, müsse im Entwurf erhalten bleiben, damit Neues ereignisartig auftauchen könne.³¹⁴

308 Berkel / Bos 1998b, S. 22.

309 Ebd.

310 Ebd., S. 20.

311 Kwinter, Sanford: The Genealogy of Models: The Hammer and the Song, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 58f.

312 Ebd., S. 61.

313 Benjamin, Andrew: Lines of Work: Notes on Diagrams, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 36.

314 Ebd., S. 39.

Durch die gesamte *ANY*-Ausgabe zieht sich eine Ablehnung von Repräsentation. Zum Beispiel spricht Allen dem Diagramm einen repräsentativen Charakter ab und verdeutlicht dies durch ein Zitat aus *Mille plateaux*: »The diagrammatic or abstract machine does not function to represent, even something real, but rather constructs a real that is yet to come, a new type of reality.«³¹⁵ Das Diagramm sei vielmehr ein Platzhalter für etwas Neues und Kommendes als eine konventionelle semantische Kategorie, wie Ikone, Symbol oder Index. Die Funktion des Diagramms liege in der Suggestion. Dies erklärt die französische Professorin für Ästhetik Christine Buci-Glucksmann, indem sie sich auf *Logique de la sensation* (1981, Francis Bacon. *Logik der Sensation*) bezieht. Darin entwickelt Deleuze einen etwas anders gelagerten Diagrammbegriff als in *Foucault*.

Deleuze übernimmt von dem britisch-irischen Maler Francis Bacon die Unterscheidung zwischen Figurativem und Figuralem, die auch Lyotard in *Discours, Figure* (1971) ausarbeitet. Die Figuration sei repräsentativ, denn sie verbinde zum einen das Bild mit einem Objekt, das illustriert wird, und zum anderen das Bild mit anderen Bildern, sodass eine Narration entsteht. Ein Ausweg sei die Befreiung der Figur bzw. die Isolierung des Figuralen von sämtlichen narrativen und illustrativen Zusammenhängen. Bei Bacon erscheine zum Beispiel eine isolierte Person (Figur), die nicht umgeben von einer Landschaft oder Szenerie ist, sondern von insignifikanten Texturen oder Verwischungen.³¹⁶ In dem Kapitel »Le Diagramme« charakterisiert Deleuze das Diagramm als »operative Gesamtheit der Striche und Flecken, Linien und Zonen.«³¹⁷ Im Gegensatz zur abstrakten Kunst eines Wassily Kandinsky, der das Chaos vernichte und formalen Oppositionen folge, bewahre Bacon ein nicht-figuratives Chaos sowie gleichzeitig ein gewisses Maß an Ordnung. Beim abstrakten Expressionismus eines Jackson Pollock nehme das Diagramm das gesamte Gemälde ein und die Wucherung der konturlosen Linie führe zu einer »regelrechten Schlamperei«³¹⁸. Bacon rette indessen die Kontur der Linie und begrenze das Diagramm zeitlich und räumlich, damit es operativ und kontrolliert bleibe: »Selbst dann aber wirkten die Präzision der Sensation, die Klarheit der Figur, die Strenge der Kontur weiterhin unter den Flecken und Strichen fort, die sie nicht auslöschten, sondern ihnen eher ein Vermögen der Schwingung und Entgrenzung verliehen«³¹⁹. Dementsprechend schreibt Buci-Glucksmann, dass das Diagramm ein Resonanzfeld beinhalte, das erfüllt von Virtualitäten sei und neue Räume experimentell erkunde, sodass Neues auftauche.³²⁰ Das Diagramm ist das Medium, das Virtuelles suggeriere. Insofern führt das Diagramm den Virtualitätsdiskurs fort. Laut Somol registriere das Diagramm neue Kräfte oder Strukturen und offenbare dort eine wimmelnde Virtualität, wo es bisweilen nur eine öde Wüste zu geben schien.³²¹

315 Allen 1998, S. 16. Er zitiert aus: Deleuze / Guattari: TP 1987, S. 142.

316 Deleuze, Gilles: Francis Bacon. *Logik der Sensation*, München 1995, S. 10–11. Orig.: Deleuze, Gilles: Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris 1996, S. 9–10. Ein zweiter Ausweg sei die durch Abstraktion erzeugte pure Form.

317 Deleuze: FB 1995, S. 63.

318 Ebd., S. 67.

319 Ebd., S. 68.

320 Buci-Glucksmann, Christine: Of the Diagram in Art, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 34f.

321 Somol, Robert E.: The Diagrams of Matter, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 25.

Mit dem Diagramm taucht ebenfalls der Emergenzbegriff (siehe 3.1.1.4) auf, so lehnt Kwinter eine externe Handlungskraft ab und wirbt für ein »autopoietisches Entfalten«, das er als »biologisch« bezeichnet: »Indeed complexity is the movement toward biology (some might say toward emergent intelligence, though forms of intelligence are around us everywhere, which is why we postulate the concept of the diagram as a regulatory or generative mechanism).«³²² Insbesondere spielt die Morphogenese, d.h. die Ausgestaltung und Entwicklung von Organismen, eine Rolle. Kwinter sieht in Goethe den »Vater des Diagramms«, weil er mit seiner Studie »Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären« (1790) dazu beigetragen habe, dass Form als *ein* Erscheinungsbild einer sich stetig wandelnden Reihe begriffen werde, die eine bestimmte Organisationslogik besitzt. Das Diagramm sei, so Kwinter, das topologische Schema, das diejenigen Strukturen beinhalte, die unter Verformung erhalten bleiben.³²³ Auch bei Manuel De Landa geht es darum, dass die Vorstellung einer inaktiven Materie, der von außen eine Form übergestülpt wird, durch eine Materie ersetzt werden müsse, die mit morphogenetischen Vermögen schwanger sei und aus sich selbst heraus Form erzeuge.³²⁴ Es sind nicht Subjekte, die Materie formen, sondern Diagramme. Als Beispiel für Diagramme nennt er Sedimentation und Zementierung, die sowohl die Formation von Gesteinsschichten, sozialen Klassen, biologischen Spezies als auch präkapitalistischer Märkte beschreiben.

Kwinter verbindet das Diagramm aufgrund seiner Operationalität mit der Kybernetik – eine Wortneuschöpfung von Norbert Wiener für eine Universaltheorie, die er als Versuch definiert, »gemeinsame Elemente in der Funktionsweise automatischer Maschinen und des menschlichen Nervensystems aufzufinden und eine Theorie zu entwickeln, die den gesamten Bereich von Steuerung und Kommunikation in Maschinen und lebenden Organismen abdeckt.«³²⁵ Kwinter geht nicht darauf ein, dass die Kybernetik im Architekturdiskurs der 1950er und 1960er Jahre erheblichen Einfluss ausübte und dass sich bereits zu jener Zeit eine Faszination für Maschinen, Kommunikationsmedien und Netzwerke zeigte, die in der Begeisterung für digitale Technologien in den 1990er Jahren weiterlebt. Der viel beschworene »neue« Fokus auf Prozess, Zeit und Information ist sogar bereits vor dem Einfluss der Kybernetik im Architekturdiskurs des 20. Jahrhunderts dominant.³²⁶ Kwinter betont, dass das Diagramm Materialisierungen und Transformationen von Formen hervorbringe, die durch drei kybernetische Phänomene reguliert werden: durch die Integration äußerer und innerer Kräfte, durch die Organisation, d.h. die Differenzierung und Stabilisierung von Mustern, sowie durch die Koordination bzw. Kontrolle der Übergänge.³²⁷

Zu guter Letzt wird mit dem Diagrammbegriff ein gewisser Pragmatismus angesprochen, so benennen Berkel und Bos ihre Projekte als pragmatisch, weil sie die realen

322 Kwinter 1998, S. 62.

323 Ebd., S. 57f.

324 De Landa, Manuel: Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Form, in: ANY, Nr. 23, 1998, S. 32.

325 Wiener, Norbert: Kybernetik [1948], in: Dotzler, Bernhard (Hg.): Norbert Wiener. Futurum exactum: Ausgewählte Schriften zur Kybernetik und Kommunikationstheorie, Wien 2002, S. 15f.

326 Siehe Vrachliotis, Georg: Geregeltelte Verhältnisse. Architektur und technisches Denken in der Epoche der Kybernetik, Wien 2012.

327 Kwinter 1998, S. 60.

sozialen und ökonomischen Bedingungen des öffentlichen Lebens ernst nehmen.³²⁸ Allen betont, dass eine diagrammatische Praxis sich gegen eine Bedeutungsschwere stelle, wie sie bei der sogenannten »dekonstruktivistischen Architektur« entstehe: »Instead, it accepts architecture's place in this flawed reality, not cynically, but with cautious optimism, inasmuch as these contingent diagrams of matter can sometimes be reconfigured.«³²⁹ Einen Trend zum Realen und Alltäglichen in Abgrenzung zu einer anspruchsvollen »arconcepture«³³⁰ bemerkt ebenso Somol in der neuen Architekturgeneration, die – anstatt auf Theorien – auf die das Material organisierenden Diagramme schaue. Das Diagrammatische, so Somol, ermatte jede formale, technische oder politische Kritik, indem die Aufmerksamkeit auf das Fließen der Materie und das Wirken abstrakter Maschinen gelegt wird.³³¹

Letztlich bleibt das Diagramm in seiner Bedeutung und Verwendung, trotz einer gemeinsamen Basis durch die Schriften von Deleuze und Guattari, vage. Überschneidungen zu verschiedenen Diskursfeldern – das »Informe«, die Betonung von Zeitlichkeit, die Absage an Repräsentation, der Virtualitätsbegriff, Ereignis und Immanenz, Morphogenese, Kybernetik und Pragmatismus – treten auf.³³² Ging es bei Foucault um eine Architektur (das »Panopticon«), das ein Diagramm (sehen ohne gesehen zu werden und die daraus resultierende Selbstkontrolle) konkretisiert, so wird in *ANY 23* vor allem der Nutzung von Diagrammen im Entwurfsprozess Aufmerksamkeit geschenkt. Einzig Allen bemerkt: »A diagram architecture is not necessarily an architecture produced through diagrams [...]. Instead, a diagram architecture is an architecture that behaves like a diagram, indifferent to the specific means of its realization.«³³³ Spezifische Macht- und Kräftebeziehungen, die in Diagrammen enthalten sind, werden kaum behandelt. Oftmals erscheint das Diagramm als eine beliebige Abbildung, das auf die Generierung von Architektur mit der Behauptung Einfluss nimmt, dass dadurch unvorhersehbare, virtuelle Strukturen oder Formen auftauchen.

Bislang ausgeklammert blieb Eisenmans Beitrag »Diagram. An Original Scene of Writing« in *ANY 23*,³³⁴ da dieser in mancher Hinsicht von den anderen abweicht. Bei ihm geht es um die sogenannte Innerlichkeit der Architektur (»architecture's interiority«). Sie umfasse, was der Architektur eigen ist und sie einzigartig macht, so beinhalte sie das über die Zeit akkumulierte, architektonische Wissen. Eisenman verbindet die Innerlichkeit auch mit einer der Architektur inhärenten Kritikfähigkeit, welche die kulturell sedimentierten Bedeutungen architektonischer Zeichen fortwährend

328 Berkel / Bos 1998b, S. 22.

329 Allen 1998, S. 19.

330 Somol 1998, S. 23. Somol übernimmt den Begriff von Venturi, Robert: *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, Cambridge/MA 1996, S. 268.

331 Somol 1998, S. 26.

332 Für eine Übersicht der verschiedenen Verwendungen siehe Dirmoser, Gerhard: *Diagramm-Begriffe im Vergleich*, in: Boshung, Dietrich / Jachmann, Julian (Hg.): *Diagrammatik der Architektur*, München 2013, S. 308–326.

333 Allen 1998, S. 18.

334 Der Artikel wird 1999 erweitert in *Diagram Diaries* abgedruckt. Diese Publikation ist wie ein retrospektives Projektstagebuch angelegt, in dem alle Entwürfe chronologisch besprochen werden. Eisenman baut hier eine Narration auf, die sein Schaffen immer schon unter das Suchen, Aufzeigen und Erschaffen von Diagrammen für die Architektur stellt.

aufbreche und eine Wiederholung mit Differenz ermögliche: »Criticality evolves out of the possibility of both repetition, to know what has gone before, and difference, to be able to change that history.«³³⁵ Das Diagramm siedle sich zwischen Innerlichkeit und konkretem Objekt an, d. h. es vereine historisch sedimentierte Architekturkonzepte sowie darin virtuell vorhandene, noch nicht aktive Ideen mit den realen Gegebenheiten: »It concerns the possibility that architecture can manifest itself, manifest its own interiority in a realized building. The diagram is part of a process that intends to open architecture to its own discourse«³³⁶.

Eisenman stellt sich damit gegen die an *ANY 23* Beteiligten, die er wie folgt beschreibt:

»[A] new generation, fueled by new computer techniques and a desire to escape their perceived oedipal anxieties – the generation of their mentors – is today proposing a new theory of the diagram based partly on Gilles Deleuze’s interpretation of Foucault’s recasting of the diagram as »a series of machinic forces,« and partly on their own cybernetic hallucinations. In their polemic, the diagram has become a key word in the interpretation of the new. They challenge both the traditional geometric bases of the diagram and the sedimented history of architecture, and in so doing question any relation of the diagram to architecture’s anteriority or interiority.«³³⁷

Dem Computer, so Eisenman, fehle das für die Kritikfähigkeit notwendige historische Wissen über Architektur. Sein Problem mit der in *ANY 23* vertretenen Konzeption des Diagramms ist die Gleichgültigkeit gegenüber drei Problemen: erstens die Konformität der Architektur mit der Metaphysik der Präsenz (Wahrheit, Einheit etc.), zweitens das interne Motiviertsein des architektonischen Zeichens durch seine Funktion (die Säule, die trägt und das Tragen repräsentiert), und drittens das Begehren des Subjekts, dass Architektur etwas bedeuten müsse (die Säule repräsentiert einen Baum).³³⁸ Die neue Generation stelle sich diesen Punkten nicht kritisch entgegen, weil sie davon ausgehe, dass eine diagrammatische Architektur immer schon eine Auseinandersetzung mit herrschenden sozialen Konditionen sei und automatisch neue soziale Arrangements hervorbringe. Eisenman prangert neben einer auf Naivität beruhenden Kritikunfähigkeit primär den Ausverkauf architektonischer Autonomie an.

Das Diagramm müsse, so Eisenman, anders konzeptualisiert werden. Mit Rückgriff auf Foucaults *L’archéologie du savoir* (1969) übersetzt er das Verständnis von Archiv – bei Foucault ein historisches Feld mit einem bestimmten System der Formation und Transformation von Aussagen – und die Archäologie – das Studium der spezifischen Praktiken eines Archivs – als die Innerlichkeit und Kritikfähigkeit der Architektur.³³⁹ Die Architektur beinhalte wie ein Archiv die Präsenz, das Motiviertsein der Zeichen und das Begehren des Subjekts, aber auch die Möglichkeit diese kritisch zu studieren, um zu differenten Konzepten zu gelangen. Das Mittel hierzu sei das Diagramm. Er bezieht sich dabei auf Derridas Konzept des Schreibens als ein Öffnen

335 Eisenman 1999a, S. 37.

336 Ebd.

337 Eisenman 1998, S. 27.

338 Eisenman 1999a, S. 213.

339 Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt 1988, S. 188–190.

der Präsenz in *L'écriture et la différence* (1967).³⁴⁰ Derrida bleibt eine theoretische Referenz, vor allem um darzulegen, dass die Innerlichkeit der Architektur Unterdrücktes beinhalte. Im Gegensatz zum Grundriss, der ein finales Bild liefere, arbeitet das Diagramm mit den Spuren des Aufschreibevorgangs:

»Rather, traces suggest potential relationships, which may both generate and emerge from previously repressed or unarticulated figures. But traces in themselves are not generative, transformative, or even critical. A diagrammatic mechanism is needed that will allow for both preservation and erasure, that at the same time can open up repression to the possibility of generating alternative architectural figures which contain these traces.«³⁴¹

Das Diagramm beinhalte wie der Wunderblock³⁴² eine Serie von Ebenen, die immer wieder erneuert werden können und dennoch die Spuren vergangener Schreibakte speichern. Dabei generiere es – im Kontrast zu der in *ANY 23* vertretenen Ansicht der Emergenz – nichts aus sich selbst heraus, denn nur ein Subjekt könne das Gespeicherte lesen und es in einen neuen Schreibakt integrieren. Die durch das Diagramm hervorgeholten, ehemals unterdrückten Figurationen sollen dann als Spuren im Gebauten ablesbar sein. Bei Eisenman ist das Diagramm letztlich ein Vermittler zwischen Innerlichkeit – dem Vergangenen und Virtuellen – und dem konkreten Objekt. Als Medium der Kritikfähigkeit öffne es die Architektur für ihr eigenes Wissen und lasse dieses im konkreten Objekt widerscheinen. Auch wenn sich Eisenman entschieden von der neuen ›Computergeneration‹ absetzt, ist seine Konzeption des Diagramms insofern ähnlich, als intuitiv architektonische und nicht-architektonische Diagramme ausgewählt werden, mit denen etwas ›Neues‹, das bis dato lediglich virtuell vorhanden war, kreiert wird.

Ebenfalls ausgelassen wurde bislang Lynns Beitrag zu *ANY 23*. Er stellt sein Projekt Embryological Housing (1997–2001) vor, wobei allerdings kein expliziter Verweis auf das Diagramm erfolgt.³⁴³ Erst in *Animate Form* (1999) geht er ausführlich darauf ein. Lynn erklärt zunächst den Animationsbegriff: »[A]nimation implies the evolution of a form and its shaping forces; it suggests animalism, animism, growth, actuation, vitality and virtuality.«³⁴⁴ Die Formgenerierung sei Teil eines dynamischen Flusses, bei dem mittels Diagrammen Virtuelles in Aktuelles übersetzt werde, und diese könne, so Lynn, einzig in Animations- und Spezialeffektprogrammen modelliert werden. Während Leibniz mit der Infinitesimalrechnung das theoretische Fundament für topologische Oberflächen gelegt habe, sei es der Computer, der nun das Medium liefere, um topologische Formen zu erkunden. Aus dem Medium ergäben sich ästhetische Konsequenzen, wie zum Beispiel geschmeidige Oberflächen: »These are not

340 Vgl. Eisenman 1998, S. 28–29; und Derrida, Jacques: *Writing and Difference*, London 1978, S. 223ff.

341 Eisenman 1998, S. 28.

342 Der Wunderblock, eine »Tafel aus dunkelbräunlicher Harz- oder Wachsmasse, über welche ein dünnes, durchscheinendes Blatt gelegt ist«, dient dem zeitweiligen Aufschreiben von Notizen. Wenn das Blatt abgelöst wird, bleibt die Spur des Geschriebenen auf der Wachstafel selbst erhalten: Freud, Sigmund: Notiz über den »Wunderblock«, in: ders.: *Gesammelte Werk*, Bd. 14, London 1948, S. 5–7.

343 Siehe Lynn, Greg (1998b): *Embryological Housing*, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 47.

344 Lynn 1999b, S. 9.

merely shapes but the expression of the mathematics of the topological medium.«³⁴⁵ An dieser Stelle wird Lynns Mediendeterminismus besonders deutlich. Die Formen resultieren aus den auf Infinitesimalrechnung basierenden Organisationsprinzipien des Computers. Die Modellierungsprogramme müssen, so Lynn, als abstrakte Maschinen mit Diagrammen verstanden werden:

»It is in the spirit of the abstract technical statement yet to become concrete that topologies, animation and parameter-based modeling are being explored here. In order to bring these technologies into a discipline that is defined as the site of translation from the virtual into the concrete it is necessary that we first interrogate their abstract structure.«³⁴⁶

Der Computer als konkrete Maschine besitze Software, die Diagramme liefere, mit denen Virtuelles aktualisiert und dargestellt wird. Beispielsweise konzeptualisiert Lynn den Kontext einer Bauaufgabe als ein graduell verschiedenes Kräftefeld, aus dem durch ein Computerprogramm – die abstrakte Maschine – funktionale Leistungen und formale Aussagen gebildet werden, woraus wiederum eine konkrete, aber nicht statische Organisation entstehe. Bei dem Einfamilienhaus in Long Island, New York (1995), nutzt er »particle modeling software«, um die Orientierung zum Meer oder die Abkehr von der Nachbarbebauung als verschiedene, auf den Standort einwirkende Kräfte zu simulieren. In dieses Kräftefeld platziert er sich bewegende Partikel, die von den Kräften angezogen oder abgestoßen werden und mit der Zeit rekursive Muster bilden. Daraus werden anschließend gekurvte Formen abgeleitet. Das Partikelmodellierungsprogramm sei hier die abstrakte Maschine. Sie ermöglicht die Generierung von Mustern aus einem Kräftefeld, die dann in Architektur übersetzt werden.

Es sei die Aufgabe der ArchitektInnen, so Lynn, zwischen abstrakten Maschinen und konkreten Konstruktionen zu verhandeln und das Wachstum der Formen zu leiten.³⁴⁷ Diese Führungsfunktion wird deutlich, wenn Lynn das Entwerfen als ein gelenktes, aber nicht determiniertes Wachsen bezeichnet.³⁴⁸ Die abstrakten Organisationsdirektiven werden intuitiv aufgestellt, sind aber so offen, dass es zu Mutationen und Wucherungen komme. Daher spricht sich Lynn für eine monströs evolutionäre Position des Entwerfens aus. Bei Lynn wirken die Computerprogramme als abstrakte Maschinen mit Diagrammen. Mit ihnen können die ArchitektInnen Transformationsregeln aufstellen, Parameter festlegen und zugleich den Prozess laufen lassen, sodass sich virtuelle Strukturen bzw. Monstrositäten aktualisieren und in Form von architektonischen Objekten konkretisiert werden können. Lynns Ansatz unterscheidet sich insofern von den anderen Positionen in *ANY 23*, als nicht externe Texte, Bilder oder Schemata die Rolle von Diagrammen spielen, sondern Animations- und Modellierungsprogramme.

345 Ebd., S. 18.

346 Ebd., S. 40.

347 Lynn 1998a, S. 170; und Lynn, Greg (1999a): Biotime, in: Davidson 1999, S. 271.

348 Lynn, Greg (1995a): The Renewed Novelty of Symmetry, in: *Assemblage*, Nr. 26, 1995, S. 14.

3.1.3.4 (Neo-)Pragmatismus (Ockman und Rajchman)

Gegen Ende der 1990er Jahre gewinnt mit Rückgriff auf die US-amerikanischen Philosophen William James, John Dewey und Richard Rorty der Pragmatismusbegriff an Bedeutung.³⁴⁹ Eine zentrale Rolle spielt der Workshop »The Pragmatist Imagination: Thinking about ›Things in the Making‹«, den die Architekturprofessorin Joan Ockman vom 1. bis 2. Mai 2000 im akademischen Kreis der Columbia University organisiert und an dem auch Rajchman, Grosz und De Landa teilnehmen. Vom 10. bis 11. November 2000 findet daran anschließend im Museum of Modern Art die Konferenz »Things in the Making: Contemporary Architecture and the Pragmatist Imagination« (siehe 5.2.1) vor einem Publikum statt, das vorwiegend aus ArchitektInnen besteht. Unter anderem nehmen daran Allen, Bos, Eisenman, Koolhaas und Somol teil. Der Ausgangspunkt dieser Veranstaltungen liegt, so Ockman, in der Spaltung von Praxis und Architekturtheorie. Letztere habe in Folge der 1960er Jahre stetig an Autonomie gewonnen und sei durch die kontinentale Philosophie – »from the brilliantly combative but implacable resignation of Manfredo Tafuri and the Venice School in the 1970s to the often esoteric play authorized by French poststructuralism in the 1980s«³⁵⁰ – dominiert worden, mit dem Resultat, dass nun der Wunsch bestehe, die architektonische Praxis wieder mit dem Realen zu verbinden.

Der (Neo-)Pragmatismus soll einen neuen Ansatz liefern, weswegen es Ockmans erklärtes Ziel ist, die ArchitektInnen mit diesem philosophischen Ansatz bekannt zu machen, der diesmal, so betont sie, ein genuin amerikanischer ist.³⁵¹ Sie präsentiert ihn als einen heterogenen Diskurs, der eine sogenannte »antitheoretische Theorie« der Praxis anstrebe, bei der jedes Konzept von Wahrheit und Bedeutung nur in Bezug auf die konkreten Folgen verifiziert werden könne, die sich beim Testen in der realen Erfahrung ergeben.³⁵² Ockman legt großen Wert auf Parallelen zwischen Architektur und Pragmatismus, die sie in Deweys Überlegungen zum öffentlichen Raum, in Fragen technologischer Innovation, in experimentellen Formen der Untersuchung sowie in einer Verbindung von Ästhetik und (leiblicher) Erfahrung findet. Obwohl sie Theorie und Praxis miteinander versöhnen will, führt sie letztlich mit der Abfolge – zuerst akademischer Workshop, dann öffentliche Architekturkonferenz – sowie mit dem Ziel, den ArchitektInnen den philosophischen (Neo-)Pragmatismus zu lehren, wieder eine Trennung und Hierarchisierung ein.³⁵³

Die inhaltliche Einleitung des Workshops übernimmt Rajchman, der an dieser Stelle Überlegungen aus dem bereits 1985 gemeinsam mit Cornel West veröffentlichten Sammelband *Post-analytic Philosophy* aufgreift. Darin wird von einem Neo-Pragmatismus gesprochen, der sich gegen den logischen Positivismus der aus Europa emigrierten Philosophen, wie Rudolf Carnap oder Herbert Feigl, wende.³⁵⁴ Der Pragmatismus entsteht im 19. Jahrhundert insbesondere mit den Arbeiten von James und Charles Sanders Peirce, wobei sich Letzterer später vom Pragmatismus

349 Vgl. Lefebvre 2015, S. 15–30.

350 Ockman, Joan: Pragmatism/Architecture. The Idea of the Workshop Project, in: dies. (Hg.): *The Pragmatist Imagination. Thinking about ›Things in the Making‹*, New York/NY 2000, S. 17.

351 Ebd., S. 18f.

352 Ebd., S. 17 und 23.

353 Vgl. Lefebvre 2015, S. 21–22.

354 Rajchman, John / West, Cornel: *Post-analytic Philosophy*, New York/NY 1985, S. vii.

distanziert. Fortgeführt wird er durch die Schriften von Dewey. Laut Rajchman haben die Theorien der in die USA emigrierten, europäischen Philosophen den Pragmatismus unterbrochen, bis er in den 1980er Jahren unter anderem durch Rorty wiederentdeckt wurde.³⁵⁵ Hauptaugenmerke des Pragmatismus liegen zum einen auf der Ablehnung der Philosophie als einer Profession, die mit Hilfe von universell-rationalen und formalen Techniken spezifische Probleme lösen will, zum anderen auf der Weigerung, zwischen Diskursen erster Ordnung (der Philosophie als Metadiskurs) und zweiter Ordnung (der empirischen Wissenschaften) zu unterscheiden. Speziell die Gebiete der Moraltheorie, der Wissenschaftsgeschichte und der Literaturwissenschaften spielen eine Rolle:

»In post-analytical philosophy we thus find a challenge to the Kantianism that holds that morality consists in what can be justified to all rational agents, a challenge to the scientism which postulates a single kind of rationality, and a challenge to the humanism that assumes all works appeal the universality of the human imagination.«³⁵⁶

Stattdessen liefere der (Neo-)Pragmatismus eine Moraltheorie, die auf Gemeinschaft, Konsens und Relevanz für menschliches Handeln basiert, eine Konzeption von Wissenschaften im Plural, die auf Historizität und Spezifität Wert legt, sowie ein Verständnis von Literaturproduktion, das nicht von einem einzigen kulturellen Rahmen, sondern von vielen, sich verändernden und nicht vergleichbaren Sprachgebräuchen ausgeht.

Die Verbindung von (Neo-)Pragmatismus, Architektur und Deleuze setzt Rajchman in seinem Vortrag »A New Pragmatism?« auf der »Anyway«-Konferenz 1997 um. Darin schlägt er einen neuen Pragmatismus des Diagramms und der Diagnose (»a pragmatism of diagram and diagnosis«) vor.³⁵⁷ Dieser sei nicht antitheoretisch, wie es der allgemeine Sprachgebrauch von pragmatisch suggeriere, sondern vor allem experimentell.³⁵⁸ Da die auf die gebaute Umwelt einwirkenden Kräfte nicht vorhersehbar sind, insbesondere im Kontext der Globalisierung, bleibe nur die Möglichkeit, mit ihnen zu experimentieren und zwar im Sinne von James berühmter Formel »Things in the making«. Demnach existieren Dinge bereits, wenn sie im Werden begriffen sind, und nicht erst, wenn sie geworden sind.³⁵⁹ Dabei geht es um das Problem, wie mit gerade neu Entstehendem umgegangen werden kann, wofür noch keine festgelegten Anschauungsformen und Begriffe existieren.

Eine Form, die Emergenz von Neuem zu adressieren, sieht Rajchman einerseits im Diagramm, weil es weder einen Plan, ein Programm oder ein Projekt enthalte, sondern offen für das Experimentieren bleibe. Andererseits biete auch die Diagnose einen Ansatz, da es bei ihr um ein gründliches Kennenlernen der Gegenwart geht, ohne einen

355 Ebd., S. xi.

356 Ebd., S. xxiv.

357 Rajchman, John (1998b): A New Pragmatism?, in: Davidson 1998a, S. 212.

358 Er bezieht sich auf Nietzsche sowie auf Foucault, der in seiner Dissertation über Kant herausgearbeitet habe, dass pragmatisch weder instrumentell noch praktisch bedeute, sondern versuchend: Rajchman 1998b, S. 213.

359 Vgl. James, William: A Pluralistic Universe. Hibbert Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy [1908–09], Auckland 2012, S. 138.

Plan für die Zukunft (Therapie) aufzustellen. Beide Begriffe entnimmt er von Foucault und Deleuze:

»[W]e might distinguish two aspects of the ›diagram of discipline‹ that Foucault had worked out archivally in the 1970s, both emphasized by Deleuze. The first is that it came at a ›diagnostic‹ or critical moment, a pragmatic interval between the disciplinary formation and something as yet undefined such that we must experiment [...] in order to see it.«³⁶⁰

Einen weiteren Aspekt bilden die neuen Kräfte, wie Biotechnologie, Digitalisierung und Globalisierung, die in einem kritischen Moment nach neuen Diagrammen, neuen Diagnosen und neuen Experimenten verlangen. Rajchman fordert eine »pragmatische Kartographie« dieser neuen Gefüge, die er zudem »New urbanism« oder in Anlehnung an *Die fröhliche Wissenschaft* (1882/87) von Nietzsche »Gay science of the city« nennt.³⁶¹ Als Beispiel liefert er die chaotisch anmutende Entwicklung von Megastädten in Asien und Afrika, für die Diagramme zu entwickeln seien, die keinen festen und rigiden Plan vorschreiben, aber durchaus Interventionsmöglichkeiten eröffnen. Diese Verbindung von Diagramm und Pragmatismus führt letztlich bei Rajchman zu einer Vorstellung von Gesellschaft, die nicht durch Solidarität und feste Organisationsformen von Interessensgruppen geprägt ist und damit riskiert, mit neoliberalen Ideologien, wie taktische Zusammenschlüsse oder opportunistisches Verhalten zum Zwecke der Selbstoptimierung, verbunden zu werden:

»It follows that the diagrammatic requires and excites different kinds of solidarity or ›movement‹ among us that those of the traditional avant-garde group, the organization of a political party, or even a nice progressive social-democratic public sphere, inasmuch as those forms rest on the presumption of a future we are able to know and master. The diagrammatic ›mobilizes and connects‹ us in other, indirect ways that work more through linkages, complications, and alliances [...].«³⁶²

In *The Pragmatist Imagination* wünscht sich Rajchman eine Verwirklichung des Pragmatismus in der Architektur, der das Experimentieren und einen Glauben an die Realität an die Stelle von Idealen und unveränderlichen Methoden setzt.³⁶³ Er stellt dabei eine Verbindung zwischen James und Deleuze her, denn Letzterer habe mit dem Werden eine ähnliche Konzeption wie James' Formel »Things in the making« aufgestellt und selbst in *Critique et clinique* (1993, *Kritik und Klinik*) auf den amerikanischen Pragmatismus verwiesen.³⁶⁴ Im Zuge der Pragmatismusdebatten verschwindet Deleuze allerdings aus dem Architekturdiskurs, so taucht er in den Beiträgen in *The Pragmatist Imagination* beinahe ausschließlich am Rande auf.³⁶⁵

360 Rajchman 1998b, S. 215.

361 »Die fröhliche Wissenschaft« wurde als »The Gay Science« und auch als »The Joyful Wisdom« übersetzt.

362 Rajchman 1998b, S. 217.

363 Rajchman, John (2000b): General Introduction, in: Ockman 2000, S. 11.

364 Vgl. Deleuze: KK 2000, S. 118.

365 Deleuze wird in einer Liste von Philosophen bei Grosz (in: Ockman 2000, S. 156), in einer Fußnote bei Massumi (S. 161), in einem kurzen Verweis bei Abdoumalig Simone (S. 241) genannt. Ausführlich legt Isaac Joseph Deleuzes Ansicht zum Pragmatismus in *Critique et clinique* dar (S. 192f.).

Mit dem (Neo-)Pragmatismus beginnt auch das Narrativ vom Ende einer kritischen Theoriebildung in der Architektur (siehe 5.2.1). Bei Eisenman ist diesbezüglich Bedauern zu spüren, wenn er in »Autonomy and the Will to the Critical« auf die Missbilligung der Kritik bei Somol eingeht: »Somol's postcritical instead attempts to privilege the literal or the sensible over the abstract; it produces multiple kinds of subjects who are at once intoxicated, numb, fascinated, and seduced.«³⁶⁶ Vor allem in »Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism« (2002) sprechen sich Somol und Whiting gegen das Paradigma der »Criticality« und für eine projektive, performative und pragmatische Architektur aus. Sie sehen Koolhaas in der Vorreiterrolle, denn im Kontrast zu Eisenmans Formen müssen seine nicht gelesen werden, sondern sie verführen und regen zu neuen Ereignissen und Verhaltensweisen an. Deshalb sei seine Architektur diagrammatisch. Im Fokus stehen effektvolle Austauschprozesse zwischen den Bedingungen der Architektur, wie Material, Programm, Technologie oder Ökonomie. Ähnlich formuliert es Lynn:

»Generationally there's a huge gap between Ben [van Berkel], Alejandro [Zaera-Polo], and me and Peter [Eisenman]. Peter is confronting strong forms of typology and antifunctionalism. We are bored with those kinds of issues and are willing to embrace those constraints to see what they might generate.«³⁶⁷

Diese »neue« Architektur sei, so Somol und Whiting, »cool« und »easy«, denn sie sehe nicht wie Arbeit aus, verlange keine Reflexion und kein Verstehen, sondern liefere vielmehr Stimmungen und Affekte (siehe 5.2.1).³⁶⁸ An dieser Stelle verbindet sich eine bedingungslose Affirmation jeglicher Einflüsse auf die Architektur mit einer Spektakelgesellschaft à la Guy Debord.

Sowohl Eisenman als Verfechter der architektonischen Kritikfähigkeit als auch Rajchman als Vermittler der (neo-)pragmatischen Philosophie sowie Somol und Whiting, die für eine pragmatische, nicht zwingend kritische oder besonders theoretisierte Architektur werben, beziehen sich auf Deleuze. Die Bedeutung, vor allem die politische, von Konzepten aus Deleuzes (und Guattaris) Schriften ist nun vollends ausgewaschen und kann für beliebige Interessen eingesetzt werden. Die Rolle der Terminologie von Deleuze (und Guattari) beschränkt sich somit auf die Markierung einer Intellektualität und Belesenheit im Bereich der Philosophie.

Die sich in den 1990er Jahren verstärkenden Auseinandersetzungen mit der Digitalisierung des Entwerfens wird im Rahmen der Anyone Corporation mit Konzepten von Deleuze (und Guattari) wie die Virtualität, die abstrakte Maschine und das Diagramm verbunden. Die Transformationszone zeigt sich in der Umdeutung der Virtualität zu einem Reservoir für unvorhersehbare Formen, die es im Entwurfsprozess hervorbringen gilt. Das Diagramm erweist sich wiederum als Mittel, mit dem das Virtuelle in einen Prozess der Aktualisierung eintritt. Hier findet die Transformation in ein kreatives Werkzeug statt: Das Diagramm, das bei Foucault und Deleuze spezifische

366 Eisenman, Peter: *Autonomy and the Will to the Critical*, in: *Assemblage*, Nr. 41, 2000, S. 90.

367 Lynn, Greg, in: Davidson 1997a, S. 263.

368 Somol, Robert E. / Whiting, Sarah: *Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism*, in: *Perspecta*, Nr. 33, 2002, S. 76.

Machtverhältnisse beinhaltet, die sich im Konkreten zeigen, wird entpolitisiert und instrumentalisiert, indem das Subjekt ein beliebiges Diagramm oder vielmehr eine Abbildung auswählt, um davon ausgehend konkrete Formen zu schaffen. Unterstützend simulieren Computerprogramme das Zusammenspiel von Diagramm und im Kontext existierenden Intensitäten (Phylum). Sie werden als abstrakte Maschinen bezeichnet, womit auch dieses Konzept zu einem Entwurfswerkzeug umgedeutet wird. Die Verbindung von Virtualität, Diagramm, Phylum und abstrakter Maschine unter dem Vorzeichen des Entwerfens dient den ArchitektInnen hauptsächlich als Beweis für die Möglichkeit zur Erschaffung von ›Neuem‹, das durch seine Unvorhersehbarkeit zwangsläufig nicht repräsentativ und automatisch ›progressiv‹ ist. Diese Vorstellung beinhaltet eine Affirmation jeglicher Bedingungen der Architektur. Mit ihnen müsse experimentiert werden, anstatt sie zu hinterfragen oder gar zu kritisieren, da kein Plan bzw. kein anzustrebendes Ideal existiert, an dem das Bestehende gemessen werden könnte.

3.2 Transformationszone 2: Das Medium Bild

Im Medium Text machen die ArchitektInnen Deleuzes (und Guattaris) Konzepte vor allem auf der Ebene der Form, der Geometrie und des Körpers für die Architektur fruchtbar. Trotz der Ablehnung von Repräsentation wird Architektur weiterhin als ein Darstellungsmedium verstanden. Dies ist zentral für die Betrachtung der Transformationszonen. In der architekturtheoretischen Beschäftigung verlieren Deleuzes (und Guattaris) Begriffe ihre politischen und sozialen Dimensionen. Deleuze und Guattaris Theorien werden vielmehr als Legitimation verwendet, um den Menschen einen Teil ihrer Handlungsmacht abzusprenken: Die ArchitektInnen sollen nicht entwerfen, sondern einen autopoietischen Entwurfsprozess in Gang setzen, und der Mensch soll Gebäude nicht rational verstehen und damit die Möglichkeit besitzen, sie nach objektiven Kriterien zu bewerten, sondern rein affektiv erleben und genießen.

Diese Transformationen verstärken sich durch die Übersetzung der philosophischen Konzepte in Architekturprojekte, die in Form von Bildmedien wie Zeichnungen, Renderings oder Modellfotografien in den Publikationen der Anyone Corporation präsentiert werden. Für diesen Übersetzungsschritt wird der Begriff des Zur-Darstellung-Bringens in Anschlag gebracht. Unter Darstellen werden dabei Praktiken des Verbildlichens beschrieben, mit denen abstrakte Konzepte veranschaulicht werden (siehe 1.2). Im Sinne einer Bilderzeugung geht es um das Sichtbar-Werden eines theoretischen Konzepts. Es erhält eine sinnlich wahrnehmbare Form, die abhängig von den mit dem Konzept gewöhnlich assoziierten Bildern, den kulturellen Zeichensystemen, den Grenzen des jeweiligen Mediums sowie den Intentionen der Akteure ist. Dementsprechend stehen folgende Fragen im Mittelpunkt: Welche Transformationen bringt der Medienwechsel von der Auseinandersetzung mit Deleuze (und Guattari) in architekturtheoretischen Texten zu der Übersetzung in Entwürfe mit sich? In welcher Beziehung stehen die theoretischen Konzepte zu den architektonischen Formen? Und wie präsent ist der Inhalt der philosophischen Konzepte im Entworfenen?

Um diese Fragen zu beantworten, wird zunächst auf die Konzeption der Verbindung von Theorie und Praxis (3.2.1) und auf den Umgang mit Bildern in den Publikationen der Anyone Corporation eingegangen (3.2.2). Dann werden die Transformationen

durch die Übersetzung in Entwürfe anhand von sieben Architekturprojekten, die zentral für die Legitimation der architekturtheoretischen Positionen sind und prominent in den Publikationen präsentiert werden, analysiert. Das formbezogene Verständnis der philosophischen Konzepte findet seine Korrelation in Praktiken des Verbildlichens, so werden die Konzepte der Falte und der geschmeidigen Geometrie durch gefaltete Formen und fließende Oberflächen dargestellt (3.2.3). Die Bedeutung von Ereignis, Emergenz und Virtualität für die Architektur schlägt sich in spezifischen Darstellungsweisen nieder, bei denen Kurvenscharen und ein glattes, technologisches Aussehen Prozesse des Werdens evozieren (3.2.4). Anschließend wird der Formalismus, der sich bei der Übersetzung philosophischer Konzepte in die Bildmedien der Architektur zu erkennen gibt, beleuchtet (3.2.5).

3.2.1 Das Verhältnis von Theorie und Praxis

Grundsätzlich werden viele der in den Publikationen der Anyone Corporation gezeigten Entwürfe nicht realisiert. Auf der letzten Any-Konferenz beklagt Eisenman, dass die Mitglieder, mit Ausnahme von Tschumi, keine Bauten in New York errichtet haben und präzisiert, dass es generell an »kritischen Gebäuden« fehle. Daraufhin erwidert Sassen: »[Y]our response that nothing gets built here is not valid to the project that Any represents, which is an exploration of a different kind of architecture; a conceptual architecture, which eventually may have its own effects and affects.«³⁶⁹ Sie verortet die Beschäftigungen der Anyone Corporation im Konzeptuellen, weswegen diese keiner Realisierung in Form von Gebautem bedürfen. Sassens Argumentation missfällt Eisenman, sind ihm doch neben den intellektuellen auch die materiellen Effekte wichtig. Das Any-Projekt sei zwar, so Eisenman, auf einer theoretischen Ebene erfolgreich, aber nicht in Bezug auf die Baupraxis. Muschamp von der *New York Times* bestätigt Eisenmans Eindruck. Er kritisiert die Exklusivität und Introvertiertheit der Any-Konferenzen, die den Einfluss auf die Praxis limitieren:

»The things that Any has generated, though, is some kind of vocabulary. [...] I've noticed that many of the speakers here at Any use Freudian and Marxian constructs – terms that my readers seem to be familiar with but that are obviously not part of the conventional architectural vocabulary. So I think there is a need for some kind of theory, some kind of mediating language or virus, that can allow the public to expect more and to demand more from its environment.«³⁷⁰

Er weist den Any-Konferenzen die Aufgabe zu, den öffentlichen Diskurs über Architektur mit Ideen und Begriffen zu versorgen, sodass die Gesellschaft neue architektonische Konzepte verlangt. Die Realisierung werden allerdings, so Muschamp, »Bauprofis« übernehmen.

Die Spaltung zwischen architektonischem Diskurs und Architekturpraxis ist stetes Thema der Any-Konferenzen. Beispielsweise schreibt Libeskind über die »Anywhere«-Konferenz Folgendes:

369 Sassen, Saskia, in: Davidson 2001, S. 267.

370 Muschamp, Herbert, in: Ebd.

»It struck me that there was a tremendous split between those architects and artists who are actually practicing [...] as opposed to the theoretical and philosophical side, which, though profound and extremely relevant, seemed to be totally disembodied from the stream of making and creating the city.«³⁷¹

Bezeichnend für die Trennung von Diskurs und Praxis ist, dass Eisenman eine Unterscheidung zwischen Architektur als Disziplin und Gebäuden als Beherbergung vornimmt.³⁷² Gleichwohl unterscheidet Isozaki zwischen Architektur als Meta-Bauen und dem eigentlichen Bauen.³⁷³ Die Architektur als eine Meta-Ebene dem realen Planen und Bauen überzuordnen, weist auf eine Hierarchie mit dem architekturtheoretischen Diskurs auf der oberen und der gebauten Umwelt auf der unteren Stufe hin. Die Theorie steht dabei entweder a priori und wirkt Form generierend, indem die architektonischen Objekte die theoretischen Konzepte darzustellen versuchen, oder a posteriori als die Legitimierung der Form, die dem Entworfenen erst einen Sinn gibt.³⁷⁴ An dieser Stelle kann eine Parallele zur sogenannten Konzeptkunst gezogen werden. 1967 erklärt der Künstler Sol LeWitt, dass im Zentrum der konzeptuellen Kunst die Idee steht und nicht deren Ausführung in ästhetischen Formen. Daher solle Konzeptkunst »eher den Verstand des Betrachters als sein Auge oder sein Gefühl ansprechen«³⁷⁵. Auch in diesem Kontext steht am Anfang das Konzept, das veranschaulicht wird, und gleichermaßen erschließt sich das Kunstwerk erst durch das Wissen um die konzeptuelle Idee.

Die Parallele zu den 1960er Jahren beschränkt sich nicht nur auf die Konzeptkunst, sondern auch im damaligen Architekturdiskurs liegt der Fokus verstärkt auf theoretischen Auseinandersetzungen mit Architektur, die unter dem Eindruck der Semiotik und des ›Strukturalismus‹ stehen (siehe 2.2.3). Dies geht mit einem Interesse an der Architekturgeschichte einher und versteht sich als Antwort auf eine rationalisierte, vermeintlich geschichtslose Baupraxis, die für die breite Öffentlichkeit keine Bedeutung evoziere. Diese wird als Resultat einer minimalistischen Ästhetik der auf Funktionalismus und Rationalismus reduzierten Moderne begriffen: »Mit dem Unbehagen an der Moderne steigt das Bedürfnis, sich von der fatalen Zwangsjacke des naiven Funktionalismus und orthodoxen Rationalismus zu befreien und die Architektur wieder als eine die sinnliche Wahrnehmung auf besondere Weise ansprechende Kunstform und auch als eine geistig selbstbestimmte Disziplin zurückzuerobern«³⁷⁶, schreibt Fritz Neumeyer über jene Zeit. Es ist vor allem der Wille, dass sich die Architektur (wieder) als eine eigenständige Form des Denkens und als eine autonome (Bild-)Kunst zeige,³⁷⁷ der bis in die 1990er Jahre ausstrahlt. Der Fokus auf Bilder im Zuge der von der Semiotik beeinflussten ›Postmoderne‹ findet seine Entsprechung in der Verbildlichung

371 Libeskind, Daniel: Anytape, in: Davidson 1992, S. 266.

372 Eisenman, Peter, in: Davidson 1996, S. 66.

373 Isozaki, Arata, in: Ebd., S. 67.

374 Vgl. Schafer, Ashley: Theory after (After-Theory), in: *Perspecta*, Nr. 38, 2006, S. 109.

375 LeWitt, Sol: Paragraphen über konzeptuelle Kunst, in: Vries, Gerd de (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S. 183. Siehe zur Verbindung von Eisenman und der Konzeptkunst Perren, Claudia: *Dan Graham, Peter Eisenman. Positionen zum Konzept*, Kassel 2005.

376 Neumeyer, Fritz (Hg.): *Quellentexte zur Architekturtheorie*, München 2002, S. 69.

377 Vgl. Ruhl, Carsten: *Der romantische Ikonograph. Robert Venturi und die Komplexität der Bildarchitektur*, in: *Arch+*, Nr. 176/177, 2006, S. 4.

theoretischer Konzepte in Form von Architektur. Allerdings offenbart der Umgang mit Theorie einen zentralen Unterschied: Geht es in den 1960er Jahren noch weitgehend um eine Beschäftigung mit der Theorie und Geschichte der Architektur, um sich ihrer geistigen Grundlagen zu vergewissern, so erweist sich die Theorie in den 1990er Jahren als ein übersetzbares, d. h. nicht an spezifische Diskurse und Disziplinen gebundenes, enthistorisiertes Objekt, das in Form von Architektur dargestellt werden kann.

Die mangelnde Bedeutung, die das Gebaute und Fragen der Praxis im Architekturdiskurs der Anyone Corporation besitzen, erkennt der japanische Psychologe Bin Kimura auf der zweiten Any-Konferenz. Er vergleicht die Spaltung von Theorie und Bauen mit der pathologischen Spaltung des Selbst als Phänomen und des Selbst als Körper. Wenn sich die Architektur als Disziplin einzig der Idee bzw. der Theorie zuwendet und ihren Körper bzw. das Gebaute vernachlässigt, verliere sie, in Kimuras Worten, ihr Leben.³⁷⁸ Die Spaltung spiegelt sich in den Rollenzuschreibungen wider. Asada bemerkt, dass er davon überzeugt ist, dass Eisenman ein tadelloser Philosoph sei, weil er eine makellose Präsentation über Deleuzes Theorie geliefert habe. Jedoch glaubt er nicht, dass Eisenman ein guter Architekt sei.³⁷⁹ Eisenman befindet sich durchaus in einem Dilemma: Auf der einen Seite ist er zu theoretisch für einen Großteil der ArchitektInnen; auf der anderen Seite liefert er keinen eigenen philosophischen Beitrag.³⁸⁰ Damit die Architektur einen gleichberechtigten Platz unter den Geisteswissenschaften einnehmen kann, muss sie als eine diskursive, wissenschaftliche Praxis konzipiert werden. Mit der Konzentration auf Theorie und Philosophie läuft die Architektur allerdings Gefahr, ihre eigentliche Praxis des Bauens außer Acht zu lassen. Sie verliert damit ihr spezifisch eigenes Wissen, das es ihr ermöglicht, in einem Austausch mit anderen Disziplinen einen genuin eigenen Beitrag zu liefern (siehe 4.3). Dementsprechend formuliert der kanadische Architekt Nicholas Olsberg auf der »Anyplace«-Konferenz folgende Warnung:

»[I]f there is to be a true dialogue, the dialogue comes from architects. Being able to recognize that they catch fish [do architecture] superbly well and can teach philosophers something about how to do that leads to a dialogue. What I see is the movement going in one direction. The architects want to bounce and spin the ball [do philosophy]; they don't want to present what they do or show that their language can help to move other fields.«³⁸¹

Ein Dialog zwischen den Disziplinen bedingt also, dass jede das ihr eigene Wissen einbringt. Bei einer zu starken Anverwandlung der Architektur an die Philosophie entsteht die Gefahr, dass ihre eigene Theorie in den Hintergrund gerät. Dementsprechend beklagt das Publikum auf der »Anyplace«-Konferenz, dass Eisenman, Tschumi und Isozaki zwar über philosophische Konzepte diskutieren, aber nicht ihre Vorstellungen von Architektur vermitteln.³⁸² Gleichermaßen gesteht Kipnis sein Scheitern, die Entwurfspraxis als ein signifikantes Argument in die Diskussionen einzubinden: »It

378 Kimura, Bin, in: Davidson 1992, S. 209.

379 Asada, Akira, in: Jury Discussion, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 34.

380 Vgl. Murphy, Douglas: *The Architecture of Failure*, Winchester u. a. 2012, S. 106.

381 Olsberg, Nicholas, in: Davidson, Cynthia C. (Hg.): *Anyplace*, New York/NY 1995, S. 258.

382 Audience, in: Ebd., S. 259.

always ends up being an example.«³⁸³ Dabei sei, so Kipnis, ein architektonisches Projekt kein Beispiel für eine Idee, sondern eine konkrete Manifestation von architektonischem Raum. Die Künstlerin Madeline Gins fragt schließlich: »Now you have decided that you are going to speak to philosophers and draw them into your discourse, but why can't you stand on your own feet as thinkers and let these philosophers come in and think architecturally?«³⁸⁴ Ebenso beklagt Sassen auf der letzten Konferenz, dass die Diskussionen der zehn Treffen überzeugender und einnehmender, selbst für Nicht-Architekturschaffende, gewesen wären, wenn die ArchitektInnen stärker von ihrer eigenen Expertise berichtet hätten.³⁸⁵

Woran liegt es, dass die Entwurfs- und Baupraxis in den Hintergrund gerät? Das Problem, so Eisenman, erkläre sich durch die Medien der Vermittlung: »The problem in a conference like this is that one is required to present ideas in words. [...] we are in danger of only responding to the discourse and not the discourse of objects.«³⁸⁶ Eisenman zufolge kommunizieren ArchitektInnen primär mittels Bildern und nicht mit Hilfe von Worten. Da eine Konferenz über das Gesprochene funktioniere, seien die ArchitektInnen im Nachteil. Diese Argumentation lässt sich entkräften, denn zum einen gehört die gesprochene und geschriebene Sprache seit jeher zur Praxis der Architektur, zum anderen erlaubt eine Konferenz ebenso die Projektion von Bildern. Es hängt demnach vielmehr von der Entscheidung ab, wie Architektur präsentiert wird, so bemerkt Lavin auf der vierten Any-Konferenz Folgendes: »To what degree did the architects here participate in eliminating visuals that would have allowed for interaction in ways other than through language?«³⁸⁷ Ein Blättern durch die Tagungsbände der Any-Konferenzen belegt die Vorherrschaft der Texte im Vergleich zu Bildern oder Zeichnungen, die architektonische Projekte erklären. Das Bild erscheint nicht mehr als Medium des Geplanten oder Gebauten, wodurch der Entwurf vermittelt wird. Vielmehr fungiert das Bild als Darstellung eines Konzepts und erschließt sich nur in Verbindung mit der dazugehörigen Theorie. Das Bild wird von einem konkreten architektonischen Projekt abgetrennt und als Darstellungsmittel architektonischen Denkens an sich konzeptualisiert.³⁸⁸

3.2.2 Die Gestaltung der Publikationen der Anyone Corporation

In den 1980er Jahren beginnen GrafikdesignerInnen die klaren und strengen Kompositionen aufzubrechen, die gemeinhin mit dem Bauhaus, der HFG Ulm und dem Minimalismus sowie mit Designern wie Herbert Bayer, Lester Beall, Max Bill und Paul Rand verbunden werden. Das dabei entstehende experimentelle Grafikdesign steht unter dem Einfluss der aufkommenden digitalen Technologie. Computergestützte Bild- und Layoutprogramme, wie QuarkXpress oder Adobe Illustrator, vereinfachen

383 Kipnis, Jeffrey, in: Davidson 1992, S. 150.

384 Gins, Madeline, in: Ebd., S. 122.

385 Sassen, Saskia, in: Davidson 2001, S. 266.

386 Eisenman, Peter, in: Davidson 1992, S. 237.

387 Lavin, Sylvia, in: Davidson 1995, S. 257.

388 Dies lässt sich bereits in Eisenmans Auseinandersetzungen mit Giuseppe Terragni erkennen. Vgl. Ruhl, Carsten: Magisches Denken – Monumentale Form. Aldo Rossi und die Architektur des Bildes, Berlin 2013, S. 153–158.

Manipulationen von Formen und Farben: »A wide variety of effects, including mosaic, fading, outline, overlap, and increasing and decreasing levels of transparency, enable complex iconography to evolve as an integrated and organic whole.«³⁸⁹ Vor der Digitalisierung wurden mehrschichtige Arrangements mit Hilfe von Aceton und verschiedener Blätter erstellt. Nun erobern computergenerierte vielschichtige Collagen die Printmedien. Am besten lässt sich dies an zwei US-amerikanischen Zeitschriften nachverfolgen: zum einen an dem Rock-and-Roll-Magazin *Ray Gun* (1992–2000), das der als »dekonstruktivistische Grafikdesigner« bekannte David Carson gestaltet. Er lehnt Raster, Informationshierarchien und konsistente Layouts ab, indem er unter anderem Titel schräg über Illustrationen und Texte positioniert und minimale Farb- und Kontrastunterschiede zwischen Schrift und Abbildung wählt, wodurch die Lesbarkeit der Artikel erschwert wird. Zum anderen präsentiert die Technologiezeitschrift *Wired* (seit 1993), die von John Plunkett und Barbara Kuhr gestaltet wird, eine ungebändigte mehrlagige Gestaltung. Insbesondere die achtseitige Sektion »Electric Word« mit Neuigkeiten und Produktvorstellungen erinnere, so Philip Meggs und Alston Purvis, in ihrer Vielschichtigkeit an das visuelle System des Internets mit seinen mehrschichtigen Informationsströmen.³⁹⁰ Schließlich inspiriert die Ästhetik von Videospiele das Grafikdesign der 1990er Jahre. Bedingt durch die zu jener Zeit vorhandenen technischen Möglichkeiten der Renderingprogramme besitzen die Objekte in Videospiele die gleichen glatten und texturlosen Oberflächen, die, so Stephen Eskilson, einen technologischen Look prägen, der sich in glatten und glänzenden Flächen manifestiert.³⁹¹

Die Gestaltung der Publikationen der Anyone Corporation ist von diesen grafischen Trends nicht losgelöst. Die ersten drei Tagungsbände der Any-Konferenzen erscheinen allerdings noch im Design des Grafikdesigners Massimo Vignelli, der bereits *Oppositions* (1973–84) und die anderen Publikationen des IAUS (siehe 2.3) gestaltete.³⁹² Sie besitzen ein fast quadratisches Format und basieren nur auf Schwarz und Rot bzw. Rosa. Die Covers sind stets einfarbig und lediglich mit dem Schriftzug des Konferenztitels versehen (Abb. 4). Vignelli verwendet mit Century Expanded eine klassische Schrift des Zeitungswesens und hält sich an ein starres Raster: einleitende, kürzere Texte in einer Spalte und mit großem Schriftgrad, Artikel hauptsächlich in zwei Spalten und Diskussionen in drei Spalten mit den Redebeiträgen abwechselnd in Schwarz und Rot. Die Abbildungen sind einfarbig und nehmen entweder die Seite vollflächig ein oder sind in das Raster integriert. Auch *ANY* wird bis einschließlich Ausgabe 7/8 von Vignelli gestaltet.³⁹³ Sie besitzt die Größe eines Tabloidformats, ist aber wie eine Zeitschrift gebunden. Die Farbpalette ist ebenfalls auf Schwarz und Rot beschränkt, wobei Letzteres einmal durch Blau (Nr. 4) und durch Gelb (Nr. 7/8) ersetzt wird. Die Covers sind mit dem Logo in der oberen rechten Ecke stets gleich aufgebaut (Abb. 5). Wie bei den Tagungsbänden sind die Artikel in einem starren Raster von ein

389 Meggs, Philip B. / Purvis, Alston W.: *Meggs' History of Graphic Design*, Hoboken 2011, S. 549.

390 Ebd., S. 539.

391 Eskilson, Stephen: *Graphic Design. A New History*, New Haven/CT 2012, S. 391.

392 *Anyone* und *Anywhere*: Vignelli für »Design«, Judy Geib und Sabu Kohso für »Design Coordination«. *Anyway*: Vignelli für »Logo Design«, Pamela Fogg für »Design Coordination«.

393 *ANY* 0–5: Vignelli für »Design«. *ANY* 0–1: Geib für »Design Coordination«. *ANY* 3–7/8: Fogg für »Design Coordination«. *ANY* 6–7/8: Vignelli für »Logo Design«.

Abbildung 4: Massimo Vignelli, Grafikdesign für die Covers der ersten drei Tagungsbände, 1991–94. 2x4, Grafikdesign für die Covers der letzten sieben Tagungsbände, 1995–2001.



Abbildung 5: Massimo Vignelli, Grafikdesign für die »ANY«-Covers 0 bis 7/8, 1993–94. 2x4, Grafikdesign für die »ANY«-Covers 9 bis 27, 1994–2000.



bis vier Spalten gesetzt und die monochromen Abbildungen entweder vollflächig oder in das Raster integriert angeordnet.

Vignelli arbeitet bereits in *Oppositions* mit einer stark reduzierten Farbpalette und festen Rastern. Deswegen erscheint allein aufgrund der Gestaltung die Anyone Corporation als Fortführung des IAUS. Laut Davidson bedurfte es einer neuen Gestaltung, um sich von Eisenmans vorherigen Projekten abzugrenzen.³⁹⁴ Zudem stehe Vignellis Gestaltung nicht für Veränderungen, wie die Zuwendung zu Komplexität und Unbestimmtheit, die im Architekturdiskurs im Allgemeinen und mit der Anyone Corporation im Speziellen vonstattengehen. 1994 erfolgt daher ein Wandel in der Gestaltung: Sowohl die Publikation der »Anyplace«-Konferenz als auch *ANY* 9 werden

³⁹⁴ Rosa, Joseph: 2x4. Design Series 3, San Francisco/CA 2005, S. 8. Er zitiert aus: Interview mit Davidson, 10.01.2005.

nun von den US-amerikanischen DesignerInnen Michael Rock und Susan Sellers gestaltet, die sich damit erstmals einen Namen im Grafikdesignbereich machen und 1995 gemeinsam mit Georgianna Stout die New Yorker Designfirma 2x4 gründen.³⁹⁵ Sie liefern eine weitaus freiere Gestaltung als Vignelli, indem sie von der kompletten Farbpalette Gebrauch machen, visuelle Komplexität erzeugen, spielerisch mit Rastern umgehen und sich an kein konsistentes Layout binden:

»[T]he designers produced a system that could vary conceptually over time, revealing diverse configurations of the publication's grid. This allowed for a fresh design with each issue, inspired by the theme selected by the respective guest editor. As such, the design operated as a metanarrative structure, enriching individual essays with distinctive layouts specially tailored to the content. Flying in the face of normative modern design, this lack of uniformity allowed every installment of *ANY* to become, in effect a one-off object.«³⁹⁶

Eine erste große Veränderung der Tagungsbände betrifft das Format, das vergrößert wird und dadurch seine quadratische Erscheinung verliert. Die Covers der sieben von 2x4 gestalteten Bände zeigen als einzige Konstante die Positionierung und Größe des Wortteils »Any« (Abb. 4). Nicht nur die Farbigekeit des Titels variiert, sondern vor allem wird der zweite Wortteil vielfältig transformiert, zum Beispiel perspektivisch gekippt, gekrümmt, zerstückelt oder verschwommen abgebildet. Anstatt der einfarbigen Covers von Vignelli nehmen jetzt vielschichtige Collagen vollflächig das Cover ein, so ist beispielsweise in *Anyhow* eine Überlagerung verschiedener Abbildungen aus Gebrauchsanweisungen zu sehen. Das Layout ist in Bezug auf Raster und die Positionierung von Abbildungen inkonsistent. In *Anytime* sind unterschiedlich breite Spalten zu finden, die in Verbindung mit senkrechten Linien – entsprechend des Titels – an unterschiedlich lange Intervalle erinnern, die sich entlang einer waagerechten Zeitachse aneinanderreihen. Im Kontrast dazu ist *Anymore* komplett durchgerastert, sodass selbst die Abbildungen in festen Rahmen sitzen, wobei in der Briefe-Sektion die Schrift über die Rahmenlinien hinausbricht, als ob man sich an das Raster nicht mehr (»anymore«) halten könne. Besonders wird mit den Fußnoten gespielt, so sind diese am inneren oder äußeren Rand, waagrecht oder senkrecht, gelegentlich zwischen den Zeilen des Fließtextes oder wie Abbildungen positioniert. Gleichfalls verhält es sich mit Bildern, die teilweise im Raster des Texts oder diesen störend, vollflächig oder gerahmt angeordnet sind.

Das nicht konsistente und verspielte Layout zeigt sich auch in *ANY*. Vignellis Logo wird zunächst nicht aufgegeben, erfährt allerdings Transformationen, indem zum Beispiel in *ANY* 9 die Konturen derart vervielfältigt und versetzt angeordnet werden, als ob es geschüttelt worden sei (Abb. 5). Davidson sieht darin ein Wackeln von *ANY* durch die neue Gestaltung zum Ausdruck gebracht.³⁹⁷ Ähnlich den Tagungsbänden verliert das Cover von *ANY* seine Gleichförmigkeit und zeichnet sich durch Überlagerungen von Schrift und Illustration sowie durch computergenerierte

395 Die letzten sieben Tagungsbände sowie *ANY* 9–21 und 27: Rock und Sellers bzw. 2x4 für »Design«. *ANY* 22: keine Angaben. *ANY* 23: Juliette Cezzar für »Design/Production«. *ANY* 24 und 25/26: Geib für »Design/Production«.

396 Rosa 2005, S. 7.

397 Davidson, Cynthia C. (1994b): Dear Reader, in: *ANY*, Nr. 9, 1994, S. 5.

Formmanipulationen aus. Erst ab Mitte 1996 werden die Covers wieder klarer strukturiert, indem oben groß das Logo, unten die Nummer und dazwischen der Titel der Ausgabe erscheinen.

In Bezug auf die Überlagerungen von Schrift und Abbildung schreibt Davidson retrospektiv Folgendes: »Layering helped us to lessen the importance of the image, which is so prominently featured in mass media publications, and to try to establish each page as a site of ideas, where image and text were inseparable manifestations of the same idea.«³⁹⁸ Das bedeutet nicht, dass Bilder in den Publikationen der Anyone Corporation keine prominente Rolle einnehmen. Vielmehr ist ihre Funktion nicht mehr jene, Gebäude oder Entwürfe vorzustellen und zu erklären, sondern eine ästhetische Auseinandersetzung mit einem theoretischen Konzept darzustellen. Demzufolge werden die Bilder, die oft aus außerarchitektonischen Bereichen stammen, bevorzugt in Verbindung mit Text und grafischen Vermittlungselementen in Szene gesetzt. Dieser Umgang mit Bildern und Text spiegelt sich in der Bevorzugung von Diskurs und Theorie gegenüber der Dokumentation oder direkten Kritik von Entworfenem oder Gebautem wider, so erklärt Davidson 2004: »ANY rarely addressed buildings per se, and when we did, the buildings in question were framed by broader questions, such as how the critic sees or what constitutes the virtual in architecture or the idea of lightness.«³⁹⁹

Der freie Umgang mit Bildmaterial im Layout der Publikationen entspricht generell ›poststrukturalistischen‹ Schriften, die sich, laut Burns, durch ein Experimentieren mit Textformen auszeichnen, so tauchen darin Ansammlungen von Zitaten, drehbuchartige Absätze, Definitionen aus Enzyklopädien, assoziative Wortlisten, fremdsprachige Abschnitte ohne Übersetzung sowie scheinbar willkürlich gesammelte Bilder auf.⁴⁰⁰ All dies sind Elemente, die sich im Großen und Ganzen ebenso in den Publikationen der Anyone Corporation finden lassen. So spiegelt sowohl die Ebene der Textform als auch des Layouts die Faszination ›poststrukturalistischer‹ Schriften und die Offenheit der Architektur für andere Disziplinen und nicht-architektonisches Quellenmaterial wider. Zwei bedeutende Entwicklungen führt die neue Gestaltung von 2x4 vor: Erstens bringt das inkonsistente Layout die Betonung von Unbestimmtheit und von Differenz, wie sie bei Deleuze und Guattari zu finden ist, zur Darstellung. Vielfalt soll nicht durch einen starren grafischen Rahmen nivelliert und eingeeengt werden. Durch Manipulationen wie Unschärfe, Vervielfältigungen und Verzerrungen werden die festen Grenzen von Formen und Schriften ins Wanken gebracht. Wiederkehrend wird auf der Ebene des Layouts mit Konventionen gebrochen. Zweitens liegt dieser Gestaltung die Vorstellung zu Grunde, dass das Layout das Thema unterstützt und veranschaulicht. Dadurch wird die Gestaltung in ihrer Gesamtwirkung wesentlich wichtiger als der Inhalt der einzelnen Abbildungen.

Der letzte Punkt lässt sich sehr deutlich an Lynns Artikel »Blobs, or Why Tectonics Is Square and Topology Is Groovy« in *ANY* 14 festmachen (Abb. 6). Lynn beschreibt darin die computergenerierten Blobs als »groovy«, während die Tektonik dazu verdammt bleibt, altmodisch (»square«) zu sein. Passenderweise fächert sich das Wort »Blob« auf der Titelseite sozusagen rhythmisch (»groovy«) auf. Hinzukommt der Satz des Textes, dessen linker Rand sich auf den geraden Seiten entsprechend dem

398 Davidson 2004, o. S.

399 Ebd.

400 Burns 2010, S. 254f.

Abbildung 6: Greg Lynn, »Blobs, or Why Tectonics Is Square and Topology Is Groovy«, in »ANY« 14, 1996.



Thema in unterschiedlich starken Kurven weilt. So wie der Blob sich von der Tektonik löst, so bricht auch der Text aus der gängigen Blockrahmung aus und präsentiert sich in fließenden Formen.

Die Praktik mit Hilfe des Textkörpers Gedanken zu veranschaulichen und Bilder zu erzeugen, lässt sich eindrucksvoll in der Buchreihe »Writing Architecture Series« verfolgen. Vorbild dürfte die berühmte Gestaltung von Avital Ronells *Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech* (1989) durch den Grafikerdesigner Richard

Eckersley sein. Darin ändert sich die Schriftgestaltung in Orientierung, Größe, Abständen und Satz fortwährend, sodass kaligrammartige Muster und Bilder entstehen, die an Telefongespräche sowie an technische Störungen und Interferenzen erinnern.

Das erste Buch der »Writing Architecture Series« ist noch in einem durchgängigen Blocksatz gelayoutet. Allerdings greift das Cover von Caches *Earth Moves* das Motiv der Falte auf: Die Umschlagvorderseite präsentiert eine zweifach gefaltete Fotografie eines Panels, das von Caches Büro Objectile geplant wurde und eine gewellte Landschaft zeigt (Abb. 7). In den folgenden Publikationen zeichnet sich jeweils die erste Seite der Kapitel durch einen Textkörper aus, der in geometrischen Formen gesetzt ist, zum Beispiel als ein konkaves Fünfeck bei Karatanis Buch. Rajchmans *Constructions* erweist sich in dieser Hinsicht als Höhepunkt, denn jedes Kapitel beginnt mit einem Kalligramm, das den Inhalt verbildlicht: Der Text »Folding« ist in Form einer Falte gesetzt. Die erste Seite von »Lightness« ist entleert, indem pro Zeile nur ein Wort steht. »Abstraction« beginnt mit einer Welle. Bei »Grounds« bleiben einzig zwei Zeilen am unteren Ende stehen. Der Anfang von »Future Cities« zeigt die Umrisse von drei Hochhäusern und bei »The Virtual House« ist der Textkörper in der Gestalt eines klassischen Hauses präsentiert (Abb. 8). Diese Form der Bilderzeugung durch den Textsatz erscheint emblematisch für die forcierte Verbindung von Text als Medium der Philosophie und Bild als Medium all jener nicht-philosophischen Disziplinen, in denen ästhetische, d.h. sinnlich wahrnehmbare Werke entstehen. Zum einen werden Texte, Abbildungen und grafische Elemente derart miteinander verbunden, dass sie theoretische Konzepte darstellen. Zum anderen entsteht das Visuelle durch den Textsatz, wenn, wie bei Rajchmans Schriften, keine Abbildungen vorhanden sind. In beiden Fällen nimmt das Bild als Darstellung einer Idee eine zentrale Rolle ein. Insofern werden die Schriften von Deleuze (und Guattari) nicht nur in den Kontext architekturtheoretischer Texte übersetzt, sondern sie finden auch auf der Ebene der Gestaltung und in Form von architektonischen Bildern und Entwürfen Wiederhall.

3.2.3 Philosophische Konzepte verbildlichen⁴⁰¹

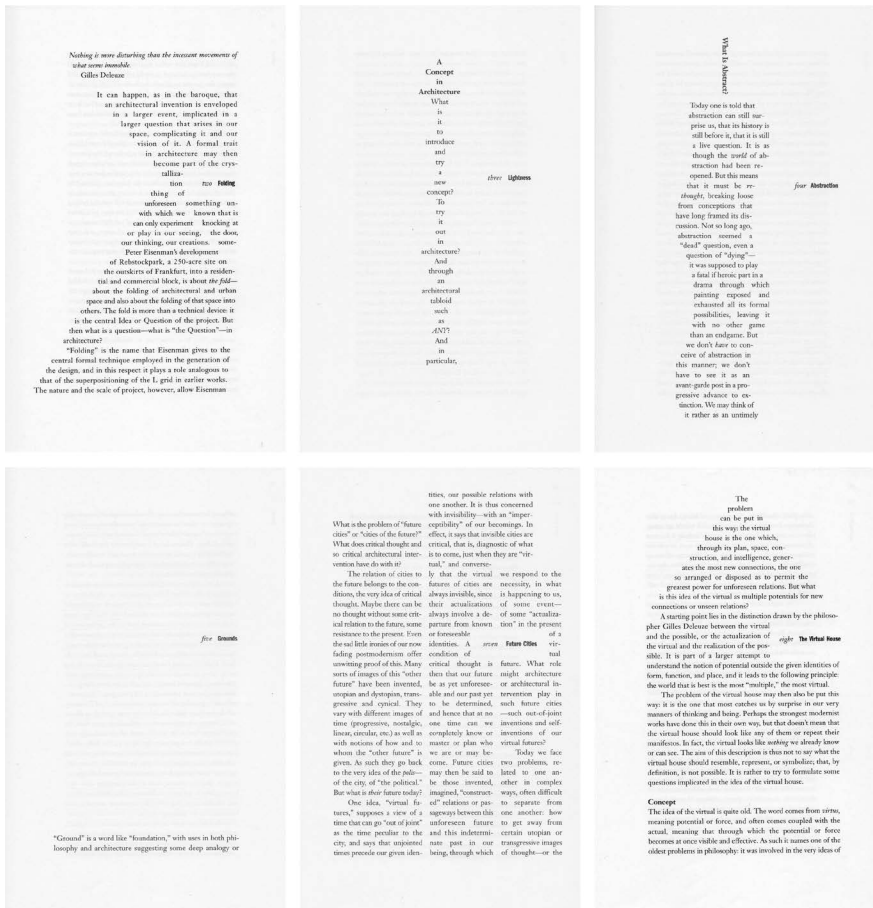
Ein Großteil der Architekturprojekte bringt die theoretischen Konzepte vor allem durch die Form zum Ausdruck. Soziale und politische Aspekte, wie die Organisation der Architekturpraxis, sind selten von Belang. Der architekturtheoretische Fokus auf formale Bedeutungen von Deleuzes Theorien findet seine Entsprechung in architektonischen Entwürfen, die versuchen, die philosophischen Konzepte zu verbildlichen. Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Konzeptbegriff. Deleuze und Guattari definieren die Philosophie als die Herstellung von Konzepten bzw. Begriffen – das französische Wort »concept« wird im Deutschen sowohl mit Konzept als auch Begriff übersetzt. Daneben gebe es andere Formen des Denkens und Herstellens, die über Funktionen (in der Wissenschaft) oder Perzepte und Affekte (in der Kunst) erfolgen (siehe 2.1.2). Deleuze

401 Teile dieses Unterkapitels sind bereits publiziert in Lausch, Frederike: Falten und Zusammenfallen. Kontext und Mimesis bei Peter Eisenman, in: Bogner, Simone / Spiegel, Daniela (Hg.): Im Kontext, HRMagazin. Festgabe für Hans-Rudolf Meier, 10.11.2016, S. 18–29; und Lausch, Frederike: Die Idee einer unähnlichen Architektur. Greg Lynns geschmeidige Geometrien, in: Engelberg-Dočkal / Krajewski / Lausch 2017, S. 154–165.

Abbildung 7: Covers der Buchreihe »Writing Architecture Series«.



Abbildung 8: Kapitelanfänge in John Rajchmans »Constructions«, 1998. Kapitel »Folding«, »Lightness«, »Abstraction«, »Grounds«, »Future Cities« und »The Virtual House«.



und Guattari kritisieren jedoch, dass immer mehr Disziplinen den Konzeptbegriff für sich reklamieren:

»Schließlich wurde der Tiefpunkt der Schmach erreicht, als die Informatik, das Marketing, das Design, die Werbung, alle Fachrichtungen der Kommunikation sich des Wortes Begriff, Konzept, selbst bemächtigten und sagten: Das ist unsere Sache, wir sind die Kreativen, wir sind die Konzeptmacher! [...] Das Marketing hat am Gedanken eines gewissen Bezugs von *Begriff* und *Ereignis* festgehalten; gerade hier aber ist der Begriff zur Gesamtheit der Präsentation eines (historischen, wissenschaftlichen, künstlerischen, sexuellen, pragmatischen...) Produkts und das Ereignis die Zurschaustellung geworden, die verschiedene Präsentationen und den von ihr erwarteten ›Ideenaustausch‹ inszeniert.«⁴⁰²

402 Deleuze / Guattari: WP 1996, S. 15f. Herv. i. O.

In der Tat wird der Konzeptbegriff der Philosophie gleichgesetzt mit einem Konzept, das einem ästhetischen Werk zugrunde liegt. Eindrücklich beschreibt dies Girard in Bezug auf Nouvel, der sich 1992 dagegen ausspricht, dass der Konzeptbegriff der Philosophie vorbehalten sei. Bei Deleuze und Guattari sind Konzepte nie einfach, sondern mannigfaltig und mit unregelmäßigen Konturen, weil sie eine bestimmte Geschichte besitzen, aber auch eine Zukunft, die voller Veränderungen ist. Genauso könne, laut Nouvel, ebenfalls das architektonische Konzept charakterisiert werden, selbst wenn es die Erzeugung von realen Objekten zum Ziel habe.⁴⁰³ Doch Konzepte sind bei Deleuze und Guattari Bewegungen des Denkens. Sie gehen über aktuale oder mögliche Körper und Objekte hinaus, indem sie versuchen, das Chaos bzw. Virtuelles zumindest vorübergehend zu bestimmen. Problematisch wird es, wenn Konzepte nicht als Annäherungen, sondern als Anleitungen zur Herstellung potentieller Produkte verstanden werden. Indem ArchitektInnen Objekte herstellen, die als Realisierung eines Konzepts vermarktet werden, widersprechen sie der Offenheit und Unbestimmtheit, die Deleuze und Guattari im Konzeptbegriff verankern.

Wie werden aus philosophischen Konzepten Anleitungen zur Generierung von Form? Ein Entwurf ist die Übersetzung eines architektonischen Konzepts in eine Form, in der das Konzept ablesbar ist, so schreibt Bloomer über das Konzept bzw. die Metapher: »In other words, the metaphor is a tool that is used in order to insure that a building [...] means something, and we know what the building signifies if we can discern the initiating metaphor, or concept, in its complete representation.«⁴⁰⁴ Ein philosophisches Konzept wird folglich am augenscheinlichsten in Architektur übersetzt, wenn sie jenes verbildlicht, sodass auf visueller Ebene eine Bezugnahme erkennbar wird. Trotz der Beschäftigung mit Deleuzes Philosophie, die sich von Ideen wie der Repräsentation lossagt, verstehen die ArchitektInnen die architektonische Form als Darstellungsmittel eines (philosophischen) Konzepts. Zwei Projekte, in denen das Konzept der geschmeidigen Geometrie und der Falte in architektonische Form übersetzt werden, demonstrieren dies deutlich.

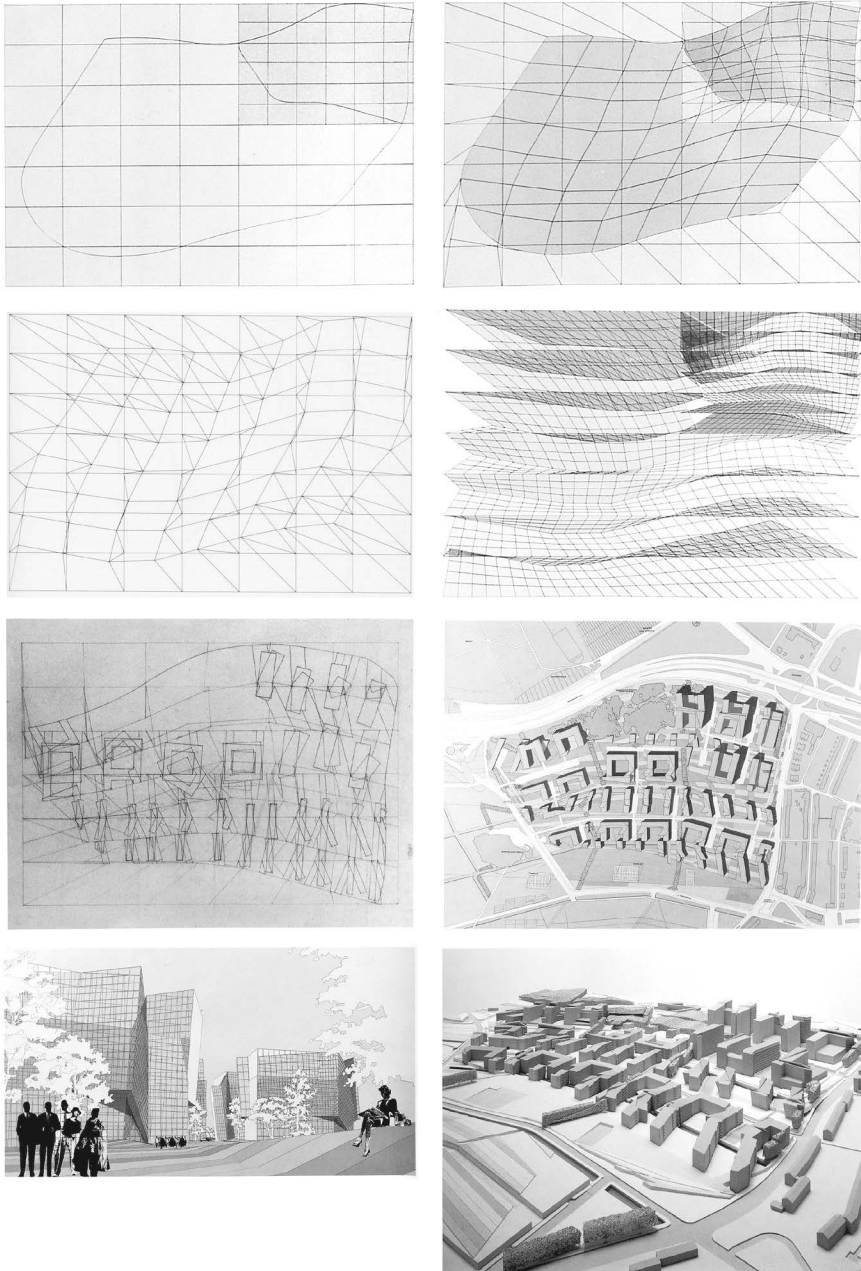
Als erstes Beispiel für eine Umsetzung der geschmeidigen Geometrie führt Lynn in »Ineffective DESCRIPTIONS: SUPPLEMENTAL LINES« den 1990 bis 1992 entworfenen Masterplan von Eisenman für den Frankfurter Rebstockpark an. Eisenman stellt ihn zusammen mit dem Entwurf für das Alteka Office Building in Tokyo (1991) auf der ersten Any-Konferenz vor und er ist das erste Beispiel, das in der »Folding in Architecture«-Ausgabe präsentiert wird. Der Entwurfsprozess des Rebstockparkprojekts zeigt, wie Eisenman Deleuzes Theorie der Falte in konkrete Praktiken der Architektur übersetzt.

1990 wird in Frankfurt am Main ein Wettbewerb für einen städtebaulichen Rahmenplan für den Rebstockpark ausgeschrieben, den Eisenman mit seinem Beitrag gewinnt. Das Wettbewerbsgelände unterteilt sich in ein Plangebiet mit Park und ein kleineres Baugebiet. Beide Gebiete unterzieht er separat dem gleichen Faltprozess, den er in mehreren Schritten im Medium des Lageplans aufbaut (Abb. 9): Zunächst wird die Grundstücksfläche mit einem Rechteck tangential umschrieben und durch sieben horizontale und sieben vertikale Linien in ein Raster unterteilt. Dies soll Bezug auf

403 Girard, Christian: Pour un soupçon de philosophie en architecture, in: Younès, Chris / Mangematin, Michel: *Le philosophe chez l'architecte*, Paris 1996, S. 35f.

404 Bloomer, Jennifer: *Architecture and the Feminine: Mop-Up Work*, in: ANY, Nr. 4, 1994, S. 11.

Abbildung 9: Peter Eisenman, Rebstockpark Masterplan in Frankfurt am Main, 1990–92. Darstellung des Entwurfsprozesses und finaler Lageplan des Baugebiets sowie Ansicht und Modellfotografie.



die sieben Ereignisdiagramme der Thom'schen Schmetterlings-Spitzen-Katastrophe nehmen. Diese bilden die sogenannte »Ur-Logik« (siehe 3.1.2.1). Der nächste Schritt ist, dass das rechteckige Raster auf den Umriss des Baugebietes projiziert wird. So ergibt sich ein verzerrtes Raster als Abbild. Beide Raster werden nun miteinander in Beziehung gesetzt, indem jeder Schnittpunkt des Ursprungsrasters durch eine Linie mit seinem Abbild und dieser Abbildpunkt wiederum mit dem benachbarten Punkt des Ausgangsrasters verbunden wird, sodass Zick-Zack-Linien beide Raster zusammenbinden. Es entsteht eine »verzerrte, netzartige Struktur bzw. Oberfläche, die keinen Gegensatz zwischen den beiden Gebilden [Rastern] darstellt, sondern eher die Konstruktion einer unaufhörlichen Interpolation – die Falte«⁴⁰⁵.

Verschiedene Gebäudetypologien werden anschließend »in die Falte eingelassen«, d.h. sie werden auf die gefaltete Oberfläche projiziert und entlang der Faltkanten transformiert. Vor allem innerhalb der Überlappungen der Faltung entstehen komplexe Verzerrungen, die dann als Gebäudegrundrissform definiert werden. Die Typologien basieren auf dem Raumprogramm und werden klassisch kontextuell begründet: Alle drei Bautypen – der geschlossene Rechteckwohnblock, das Scheibenhochhaus sowie das Siedlungshaus – sind aus der städtischen Struktur Frankfurts entnommen. Die gefaltete Ebene wird letztlich als Bodenniveau festgelegt, während die verzerrten Figuren zu dreidimensionalen Gebäuden mit gefalteten Dächern erweitert werden. Einerseits falten sich, so Eisenman, die Figuren in den Grund – das »negative Tief-Falten«; andererseits faltet sich der Grund in die Figuren – das »positive Hochfalten«.⁴⁰⁶ In *Unfolding Frankfurt* (siehe 3.1.2.1) präsentiert Eisenman zahlreiche Varianten verschiedener Gebäudekonfigurationen und ihrer Transformationen durch die gefaltete Fläche, von denen er letztlich eine als finalen Masterplan auswählt.

Eingelöst wird Eisenmans Entwurf als städtebaulicher Rahmenplan. Das Frankfurter Planungsbüro Albert Speer und Partner (AS&P), das prüft, inwieweit die Pläne mit deutschem Planungsrecht konform gehen, verfasst gemeinsam mit Eisenman einen Gestaltungskodex für die Gebäudeausführungen. Dabei zeigen sich in Bezug auf die Idee der dreidimensionalen Faltung erhebliche Schwierigkeiten. Michael Denkel von AS&P, beschreibt, dass es sich um »eher unübliche Gestaltungsaspekte handelte, auf die der Festsetzungskatalog des Baugesetzbuchs nicht vorbereitet war.« Eisenman habe es weniger interessiert, »mit welchen Materialien, Farben oder Strukturen gearbeitet werde, sondern dass die Faltung ablesbar werde. Mit dem Handbuch kann jeder Investor selbst entscheiden, »wie viel Eisenman« er umsetzen möchte.«⁴⁰⁷ Im Zuge der Realisierung durch verschiedene Architekturbüros von 2001 bis 2010 verschwinden die dreidimensionalen Faltungen in der Boden- und Dachebene und erscheinen lediglich zweidimensional auf der Fassade in Form von Materialwechseln oder Farbuerschieden in der Verputzung.

Eisenmans Herleitung des Masterplans zeigt, dass er Deleuzes Theorie der Falte in einen wortwörtlichen Faltprozess übersetzt. Dem Grundstück wird ein Raster auferlegt, um eine gefaltete Oberfläche zu konstruieren, anhand der Grund und Gebäudetypologien ineinander gefaltet werden. Die Falte wird zu einer formalen Entwurfspraktik.

405 Eisenman 1991a, S. 25.

406 Ebd., S. 38.

407 Denkel, Michael, im Interview »Verfaltet, dann entwickelt. Familienwohnen in Frankfurt-Rebstock«, in: DBZ, Nr. 5, 2009.

Auch wenn Eisenman die Falte als konzeptuelle Methode versteht, die dazu befähigt, eine Kritik an traditionellen architektonischen Paradigmen zu üben, so ist nicht zu verneinen, dass es insbesondere die mit der Theorie der Falte assoziierte Faltenform ist, die in einem architektonischen Objekt dargestellt wird. Letztlich besitzt das Architekturprojekt ein erkennbar gefaltetes Aussehen, das nicht nur als Index des Faltprozesses, sondern auch als Bezugnahme auf Deleuzes *Le Pli* gelesen wird. Das Rebstockparkprojekt soll zeigen, dass hier Deleuzes Philosophie der Falte in Architektur übersetzt wurde.

Das Aufbrechen der tradierten Figur-Grund-Dichotomie beinhaltet bei Eisenman die Vorstellung, dass mittels Falten und Entfalten eine Figur auftaucht, die dem Grund immanent, aber noch verdeckt ist. Demgemäß beschreibt es Carolin Höfler: »Orthogonal gegliederte Planraster und ortsbezogene Linienstrukturen wurden kombiniert und über Punktverschiebung in verzerrte Raumnetze verwandelt, aus denen die Baufiguren hervortraten.«⁴⁰⁸ Doch die Baufiguren treten nicht aus dem Raumnetz oder der Modulation des Grundes hervor. Vielmehr werden die Gebäudetypologien, so Eisenman selbst, in die Falte »eingelassen«. Der als Faltung konstruierte Grund verändert die Form der auf sie projizierten Gebäudetypologien, aber die Figuren entwickeln sich nicht aus ihm heraus. Damit muss das Versprechen kritisch gesehen werden, dass durch die Falte Immanentes aus dem Grund entfaltet werde. Eisenman begreift den Grund als ein artifizielles Konstrukt,⁴⁰⁹ weswegen ihm alles innewohnen kann, selbst eine künstliche Faltlandschaft. Damit ist das Auffalten der Oberfläche eher eine Befreiung von tradierten Formvorstellungen als ein Aufdecken von etwas im Grundstück Innewohnendem. Es gibt schlichtweg keine Verbindung zum Ort und das ist eine Konsequenz aus Eisenmans Überzeugung von der Künstlichkeit jedes Orts. Er ist im Grunde nicht weit vom Konzept der Tabula rasa entfernt, von dem er sich so vehement absetzen will. Es mache, so Claudia Perren, keinen Unterschied, ob der Grund planiert wird, um einen modernen Hochhausriegel daraufzustellen, oder ob er gefaltet wird, um Gebäudetypologien darin »einzulassen.«⁴¹⁰ In beiden Fällen ist der Grund eine stumme, beliebig verformbare Materie.⁴¹¹

Des Weiteren muss betont werden, dass das gewollte Kontinuum zwischen Figur und Grund auf Eisenmans Plänen und in seinen Modellen durch Linien und Schnittkanten, Farb- und Strukturunterschiede oder den Einsatz von Schlagschatten konterkariert wird. Insbesondere wenn das Kontinuum formal gedacht wird, ist ein fließender Übergang nicht visualisiert. Die Faltungen erscheinen nicht wie Stofffalten, sondern vielmehr wie Bügelfalten. Dementsprechend mokieren sich Diller + Scofidio 1993 in ihrem Projekt »Bad Press. Dissident Ironing« über die Metapher der Falte für

408 Höfler, Carolin: Performanz der Form. Prozessorientiertes Entwerfen in der Architektur, in: Avanesian, Armen / Hofmann, Franck (Hg.): Raum in den Künsten, Paderborn 2010, S. 199. In ihrer Dissertation betrachtet sie ausführlich die in den 1990er Jahren entstandenen Schriften und Projekte von Eisenman und Lynn: Höfler, Carolin: Form und Zeit. Computerbasiertes Entwerfen in der Architektur, Berlin 2009.

409 Mit dem IBA-Projekt »Cities of artificial excavation« (1981–86) definiert Eisenman den Grund als künstlichen Ausgrabungsort: Bédard, Jean-François: Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978–1988, Montréal u. a. 1994.

410 Perren 2005, S. 217f.

411 Vgl. Frichot, Hélène: Deleuze and the Story of the Superfold, in: Frichot / Loo 2013, S. 86.

den ›poststrukturalistischen‹ Architekturdiskurs. Fotografien dokumentieren das Werk von »dissidenten Hausfrauen«, die sich von Effizienz und Gehorsam lossagen und in Hemden verschiedene Muster bügeln. Die Bügelfalte (»crease«) wäre, so Diller, eine passendere Metapher als die Falte, weil sie eher den im Architekturdiskurs existenten Widerstand gegenüber Veränderung darstelle: »The crease has representational value in the nature of an inscription. The crease is harder to get out. Its traces guide their continual confirmation until a new order is inscribed with the illusion of permanence.«⁴¹² Diller bemerkt ganz richtig den repräsentativen Charakter, den die gefaltete bzw. mit Bügelfalten versehene Architektur als Zeichen für die Theorie der Falte besitzt. Letztendlich wird die Theorie der Falte von Eisenman in ihrem bildhaften Ausdruck gelesen und in Form von gefalteter Architektur veranschaulicht.

Die Praktik der Verbildlichung zeigt sich ebenfalls in Lynns Stranded Sears Tower-Projekt für Chicago (1992), in dem er die Theorie der geschmeidigen Geometrie umsetzen will. Es wird sowohl in seinem Artikel »Multiplicity and Inorganic Bodies« als auch in der »Folding in Architecture«-Ausgabe publiziert. Das Projekt entsteht für die 1992 in Chicago stattfindende Ausstellung »Architecturally Speaking« von Stanley Tigermann, der unter dem Thema »Schreiben und Architektur« junge ArchitektInnen einlädt, Sehenswürdigkeiten der Stadt umzugestalten und neu im urbanen Gefüge zu verorten.⁴¹³ Für Lynn, der 1991 Eisenmans Büro verlässt, bietet die Ausstellung eine erste Möglichkeit, seine Theorien umzusetzen. Folglich lautet sein grundlegendes Ziel: »[T]o write – in form – a monument that is irreducible to an ideal geometric type«⁴¹⁴. Als Ausgangspunkt wählt er das Bürohochhaus, da es traditionell vom Kontext losgelöst und als einheitliche, geometrisch exakte Ikone auftritt. Konkret nimmt er Bezug auf den Sears Tower, der 1974 von Bruce J. Graham und Fazlur Khan in Chicago erbaut wurde und zu jener Zeit das höchste freistehende Gebäude ist. Er setzt sich aus neun Türmen mit quadratischer Grundfläche zusammen, die unterschiedlich hoch aufsteigen. Diese Struktur wird als »bundled tube structure« bezeichnet. Die Türme sind wiederum in 25 Struktureinheiten unterteilt, die ihrerseits anhand der Fensterachsen in neun Elemente gegliedert werden können.

Für Lynn liegt das Problem in der geometrischen Gleichheit der Röhren. Seine Idee ist, diesen auf der starren Geometrie von Quadraten basierenden »mimetischen Exzess« zu rekonfigurieren, indem die Röhren in der Nähe des existierenden Sears Tower und entlang des Chicago River horizontal ausgebreitet werden (Abb. 10). Die Megastruktur reagiert dabei mit Kurven auf den Kontext. Die vielfältigen Einflüsse durch die Nachbargebäude, Geländeformen, Verkehrswege, Brücken, Tunnel und Konturen des Flussufers würden bei einer rigiden geometrischen Form, so Lynn, normalerweise unbeachtet bleiben:

»My project, by contrast, affiliates the structure of the tower with the heterogeneous particularities of its site, while preserving aspects of its monumentality: laying the structure into its context and

412 Diller, Elizabeth: Bad Press. Housework Series, in: Davidson 1994a, S. 161.

413 Die Ausstellung präsentierte vom 24. August bis 19. September 1992 in der Gallery 400 der University of Illinois Arbeiten der ArchitektInnen Doug Garofalo, Catherine Ingraham, Mark Linder, Greg Lynn, Eva Maddox, Stephen Perrella, Mark Rakatansky, Robert Somol, Maria Whiteman und Lily Zand.

414 Lynn 1992, S. 37.

Abbildung 10: Greg Lynn, *Stranded Sears Tower in Chicago, 1992, nicht realisiert*. Präsentation in der »Folding in Architecture«-Ausgabe, 1993.



entangling its monolithic mass with local contextual forces allows a new monumentality to emerge from the old forms.«⁴¹⁵

Die Besonderheiten des Kontextes werden als lokale Kräfte begriffen, durch die sich die flexibel angelegte Struktur der Röhren differenziert. Bildlich setzt er die Struktur mit einem Strang (»strand«) gleich: Der Turm reagiere wie eine Anzahl von Fäden, die verdreht und verflochten werden, um einen Strang – einen »verseilten Sears Tower« – zu bilden. Zugleich bedeutet das »stranded« in Lynns Titel auch gestrandet oder gescheitert, was wohl auf das Scheitern der auf exakter Geometrie beruhenden Monumentalität des Sears Tower hinweist. Die verwickelten Fäden zeigen zudem, dass Lynn seine Theorie der geschmeidigen Geometrien hauptsächlich bildlich denkt und ins Bildliche übersetzt. Er offenbart hier eine Veranschaulichung der Theorie einer geschmeidigen Architektur in Form von fließenden Röhren.

Interessant ist die Rolle, die der circa viergeschossige Rest eines in neun Quadrate unterteilten Hochhauses spielt. Wieso bleibt dieser Hochhauskubus? Lynn lässt die Antwort errahnen, wenn er Folgendes schreibt: »The nine-square persists merely as an organ, a provisional structure within a multiplicity of structures.«⁴¹⁶ Der Ausgangskubus wird gezeigt, um ihn als Gegenbild zu bemühen. Er verdeutlicht, dass die neue geschmeidige Struktur aus der eindeutigen geometrischen Organisation erwächst und sich frei windet, so erkennt man auf den Plänen und Modellfotos ein an der Seite des Kubus entspringendes Rohr, das sich in einer Kurvenbewegung mit dem Strang entlang des Flusses verwickelt. Es geht also um die Zurschaustellung desjenigen Ansatzes, von dem sich abgewandt wird, d. h. das Anfangsobjekt muss erscheinen, um das Auflösen der exakten geometrischen Form aufzuzeigen. In dieser Hinsicht ist Lynns Projekt sehr didaktisch, denn er veranschaulicht seinen Entwurfsprozess und seine Theorie mitsamt der Abkehrbewegung. Damit bringt Lynn nicht nur seine Theorie einer geschmeidigen Architektur zur Darstellung, sondern auch deren Entstehung aus der Absage an die starre euklidische Geometrie.

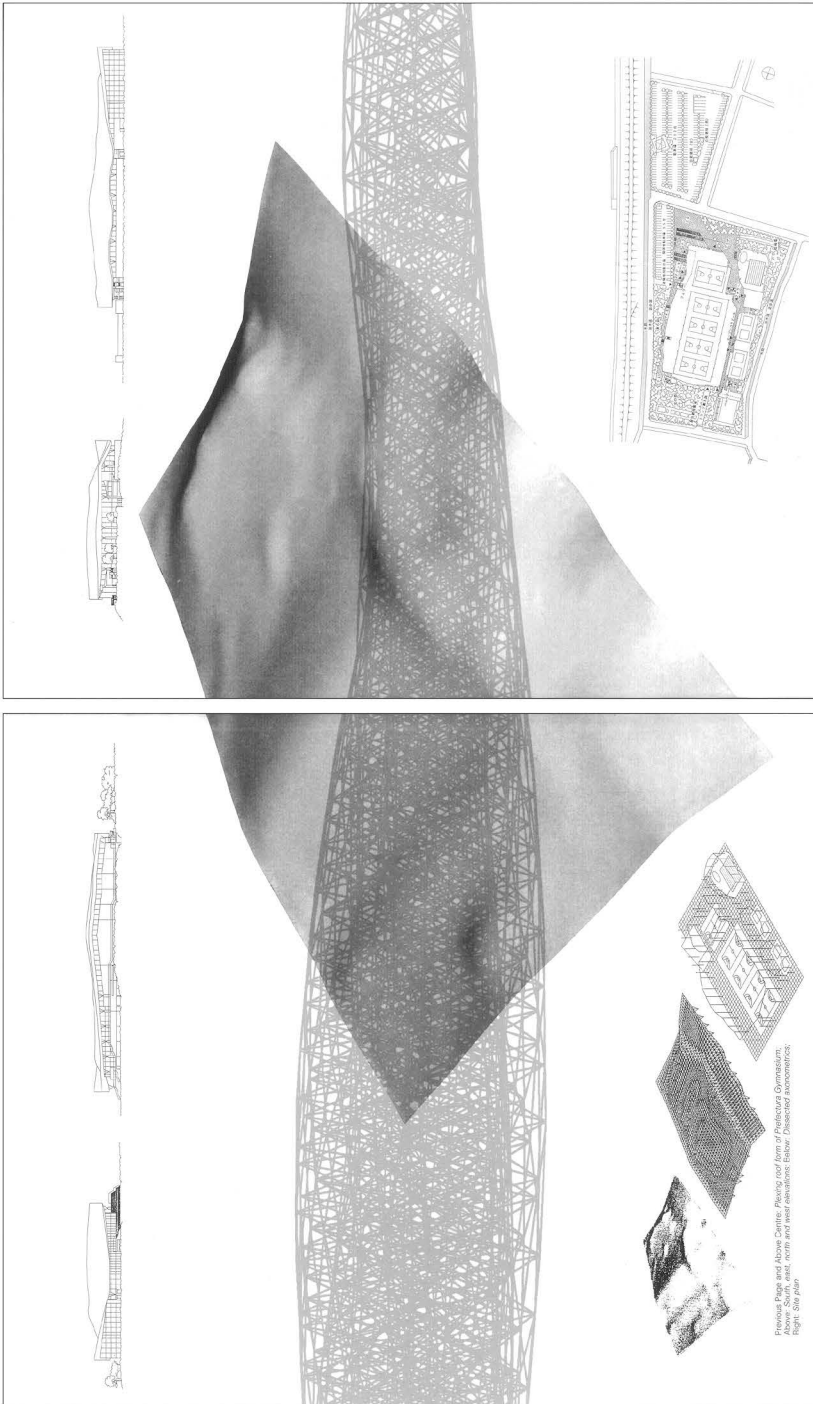
Lynn formuliert in der »Folding in Architecture«-Ausgabe die Befürchtung, dass Deleuzes Konzept der Falte alleinig als gefaltete Figuren in die Architektur übersetzt werde (siehe 3.1.2.3). Gleichzeitig versammelt er in der Ausgabe eine Vielzahl an Architekturen, die vor allem durch ihre Bildlichkeit, d. h. durch gefaltete oder geschmeidig gekrümmte Formen, überzeugen. Zum Beispiel stellt die gefaltete Oberfläche der Südwestfassade von Henry Cobbs First Interstate Bank Tower in Dallas (1986) auf rein formaler Ebene die Verbindung zur Falte her. Nur wenige Projekte bringen konstruktive und raumordnungsbezogene Komponenten in die Ausgabe ein. Lynns bevorzugtes Beispiel für eine konstruktive Umsetzung der geschmeidigen Geometrien ist Shoei Yohs Dachentwurf für den Sportkomplex in Odawara (1990–91), für das er die Beschreibung in der »Folding in Architecture«-Ausgabe verfasst und das er in »Blobs, or Why Tectonics Is Square and Topology Is Groovy« als Beispiel heranzieht.

Die nicht realisierte Dachkonstruktion des japanischen Architekten Yoh, der von 1992 bis 1996 an der Columbia University lehrt, spannt sich über verschiedene Sportfelder (Abb. 11). Anstatt einer regelmäßigen Fachwerkstruktur entscheidet er sich für eine differenzierte, an die lokalen Anforderungen und Lasten angepasste Konstruktion.

415 Ebd., S. 42.

416 Ebd., S. 43.

Abbildung 11: Shoeni Yoh + Architects, Municipal Sports Complex in Odawara, 1990–91, nicht realisiert. Präsentation in der »Folding in Architecture«-Ausgabe, 1993.



Die Bauteilhöhe einer standardisierten Dachkonstruktion wird durch den Punkt mit dem höchsten Lasteintrag bestimmt. Hier ist die Struktur allerdings kontinuierlich von den lokalen Erfordernissen abhängig dimensioniert. Einfluss auf die Dimensionierung nehmen die erforderlichen Spannweiten und Deckenhöhen der Sportstätten, die Schnee- und Windlasten, raumakustische Bedingungen und die Anforderung, dass alle Sportfelder natürlich belichtet sein sollen. Diese unterschiedlichen Erfordernisse und ihre Auswirkungen auf die Konstruktion, d.h. die verschiedenen großen Spannweiten und variierenden Höhen der Dachstruktur, werden mittels eines digitalen Modellierungsprogramms berechnet und simuliert.

Yoh konzipiert eine nicht-standardisierte Gitterstruktur aus individuellen Stahlstäben und Verbindungen, über die Lynn Folgendes schreibt: »The different length and angle of each individual rod allows him to modify the depth of the roof itself, to create, in his own words, a ›3D topology‹, which is both sustainable and economical.«⁴¹⁷ Sie ist insofern nachhaltig und ökonomisch, als an jedem Punkt nur der mindestens notwendige Materialeinsatz eingeplant wird und somit keine Überdimensionierung wie bei einer standardisierten Konstruktion erfolgt. Yoh sieht darin eine Verbindung zu natürlichen Konstruktionen, so schreibt er, dass die geschmeidige, nicht-rigide Geometrie fähig sei, die Differenzen im Inneren der Struktur wie eine Haut, die sich über Knochen, Muskeln und Fleisch spannt, aufzunehmen.⁴¹⁸ Indes charakterisiert Lynn Yohs Entwurf als ein Beispiel für Wasserarchitektur (»aquatic architecture«). In der Tat sieht die Dachkonstruktion in den Renderings, die in der »Folding in Architecture«-Ausgabe abgedruckt sind, wie eine leicht gewellte Wasseroberfläche aus. Doch Lynn macht das Aquatische vielmehr am Umgang mit externen Kräften durch geschmeidige Geometrie fest:

»Although Yoh, along with several others, could be inscribed within an expressionist style of curved forms, the specific and specialised roof structure responds to the smooth and intensive internalisation of outside forces. This differentiated smoothness results from an adherence to the pragmatic contingencies of structure, programme and cost.«⁴¹⁹

Die gewellte Oberfläche soll also keine formale Übersetzung der Theorie geschmeidiger Geometrien sein, sondern das Resultat der Anpassung an Bedingungen in Form von kontinuierlichen Übergängen. Dennoch ist das Bild der Dachkonstruktion von Bedeutung, so bemerkt Lynn, dass es die Gleichzeitigkeit der geometrischen Rigorosität der Gitterstruktur und der scheinbar willkürlichen Figur des Daches ist, die den tradierten Konflikt zwischen Struktur und Dekoration umgehe. Es ist zugleich strukturell rigoros und figurativ. An dieser Stelle wird deutlich, warum Lynn Yohs Entwurf als ein bedeutsames Beispiel seiner Theorie präsentiert, denn es greift die geschmeidige Geometrie sowohl auf der Ebene der Konstruktion als auch auf der Ebene der Form auf und integriert zugleich ökonomische, nachhaltige und funktionale Aspekte.

417 Lynn, Greg (Hg.): *Archaeology of the Digital*: Peter Eisenman, Frank Gehry, Chuck Hoberman, Shoei Yoh, Montréal u.a. 2013, S. 332.

418 Yoh, Shoei: Odawara, in: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, Nr. 220, 1998, S. 129.

419 Lynn, Greg (1993c): Shoei Yoh. Prefectura Gymnasium, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 79.

Yohs Dachkonstruktion ist als Beispiel für Lynns Theorie auch problematisch, denn sie bestärkt die Kritik, dass es ihm lediglich um eine Beschäftigung mit Oberflächen bzw. äußeren Hüllen gehe. Lynn nimmt zu diesem Vorwurf Stellung:

»Many experiments in architecture begin with the problem of the long-span roof, however, because it is there that form, structure, and tectonics are so intricately entwined. Nonetheless, the roof projects do invite the reactionary (and perhaps overly hasty) responses put forward by the editors of *Assemblage*: Isn't this just the 1960s all over again? Isn't this more or less Buckminster Fuller redux? Until blob organizations develop beyond the prototype of the shed, they will remain open to such accusations.«⁴²⁰

In der Tat präsentiert Lynn in »Blobs, or Why Tectonics Is Square and Topology Is Groovy« primär zeitgenössische Experimente mit heterogenen Oberflächenkonstruktionen. Um den Vorwurf zu entkräften, dass sich mit seiner Theorie allein Dachkonstruktionen beschreiben lassen, liefert er mit dem Adult Day Care Center in Chicago (1990–92) des US-amerikanischen Architekten Mark Rakatansky ein Projekt, das die Theorie des Rhizoms auf die Funktion und Struktur eines Architekturelements anwendet (Abb. 12).⁴²¹

Rakatanskys Anliegen ist es, mit der Architektur soziale Prozesse sichtbar zu machen, sodass sich deren soziale Konstruktion offenbart. Daraus folge die Erkenntnis, dass die sozialen Prozesse auch anders konstruiert werden können. Als Beispiel wählt er den Handlauf, der in Seniorenheimen als Symbol für die Pflegebedürftigkeit und die Niederlage der eigenständigen Fortbewegung stehe: »The handrail, like any architectural element, is an actor in this drama of social and psychological space.«⁴²² Architektonische Elemente wie der Handlauf werden von Rakatansky als Akteure sozialer und psychologischer Prozesse begriffen. Demnach ist Architektur für ihn nicht der Hintergrund, vor dem die Altenpflege stattfindet, sondern ein komplexes Gefüge aus Akteuren, das maßgeblich auf die Verhaltensweisen im Altenheim einwirkt. Die Idee von Rakatansky besteht darin, den Handlauf in seiner Präsenz zu betonen und ihm gleichzeitig verschiedene Bedeutungen zukommen zu lassen. Entlang der Wände einer sozialen Einrichtung für pflegebedürftige Erwachsene wird ein Netzwerk aus linearen, sich in ihrem Höhenverlauf verändernden Handläufen angebracht. Der Handlauf wird mal zu einer Bank, einem physiotherapeutischen Gerät, einem Ausstellungsmöbel, einer Garderobe oder nimmt einen Kalender, einen Fotoapparat und audiovisuelle Ausstattungen auf. Derart erfüllt der Handlauf mehrere Funktionen als nur die Stütze beim Laufen und Stehen zu sein. Zahlreiche, für die Bewohner wichtige Aktivitäten werden mit ihm verbunden: »[L]ooking, reading, exercising, sitting, sitting next to someone else, checking the calendar, checking one's (past or present) image, checking the time, checking one's coat.«⁴²³

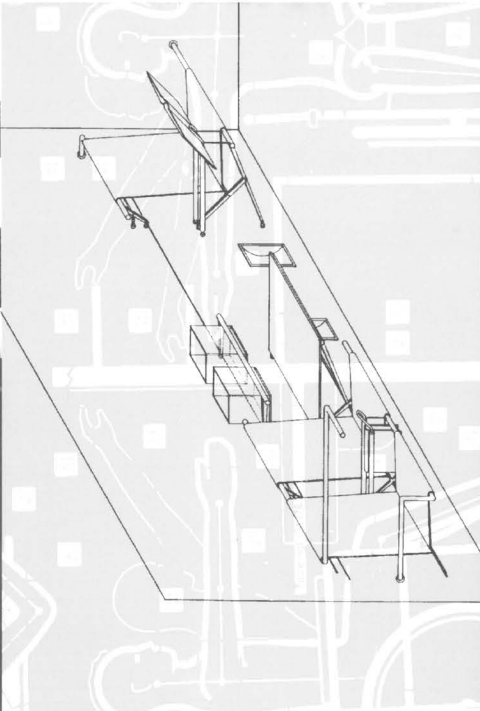
420 Lynn 1996b, S. 60. Er bezieht sich auf Hays, K. Michael / Ingraham, Catherine / Kennedy, Alicia: Computer Animisms (Two Designs for the Cardiff Bay Opera House), in: *Assemblage*, Nr. 26, 1995, S. 8–9.

421 Wie Stranded Sears Tower wird Rakatanskys Projekt in der Ausstellung »Architexturally Speaking« gezeigt.

422 Rakatansky, Mark: Transformational Constructions (For Example: Adult Day), in: *Assemblage*, Nr. 19, 1992, S. 9.

423 Ebd., S. 17.

Abbildung 12: Mark Rakatansky, Adult Day Care Center in Chicago, 1990–92, realisiert. Präsentation in »Assemblage«, 1992.



SHORT-TERM GOAL:

LONG-TERM GOAL:

Zur Beschreibung verwendet Rakatansky zudem Begriffe aus *Mille plateaux*:

»If the site strategy used in this project might be considered to be related to the dynamical system of the ›rhizome‹ (because of its interconnectivity, heterogeneity, multiplicity, discontinuity, and acentrality), it should be understood as utilizing rhizomal networks that are already present at the site, but that are unarticulated, hidden, or repressed – networks that our network first ›deterritorializes,‹ and which then ›reterritorialize‹ our network.«⁴²⁴

Er macht hier deutlich, dass es nicht darum geht, ein autonomes Netz an Handläufen an die Wände anzubringen, sondern dass erstens existierende Strukturen aufgegriffen werden – an einer Stelle durchbricht der Handlauf die Wand zum Empfang und nimmt die Möbel auf, die bereits zuvor im Empfangsraum gestanden haben – und zweitens können die Bewohner mit dem Handlauf interagieren: Zum Beispiel befestigen die Bewohner die Fotografien, die mit der im Handlauf integrierten Kamera geschossen werden, an Clips und stecken sie am Ende der Woche in die Fotoalben, die sich an den Armlehnen der Sitzmöbel befinden. So kann der Lebensalltag eigenständig dokumentiert und Besuchern im Rahmen einer sozialen Interaktion gezeigt werden. Die insgesamt 16 Elemente sollen verdeutlichen, dass mit der Unterstützung durch den Handlauf immer auch Aspekte von Autonomie, Gegenseitigkeit, Trennung und Verbindung verknüpft sind: »Whether one might suggest that the clamp holds the photograph as the hand holds the rail or that the photograph is supported by the clamp as the body is supported by the rail, the questions remain the same: what (or who) supports what (or who)? by what means? to what degree? to what end? for how long?«⁴²⁵ Rakatansky weist ein Verständnis der Bedeutung von De- und Reterritorialisierung bei Deleuze und Guattari auf, bei dem das Konzept primär mit dem Einfluss architektonischer Elemente auf das soziale Leben verbunden wird. Rakatansky geht es nicht um formale Transformationen als Selbstzweck, sondern um ihre Kapazität, soziale und psychologische Prozesse zu bereichern und eventuell zu verändern.

Lynn präsentiert Rakatanskys Projekt in »Blobs, or Why Tectonics Is Square and Topology Is Groovy«. Allerdings deutet er es vor allem formal, denn er vergleicht es mit dem Film »Invasion of the Body Snatchers« (»Die Körperfresser kommen«, 1956, Remakes 1978 und 1993). Darin finden zwei Angestellte der Gesundheitsbehörde heraus, dass extraterrestrische, gelatineartige Mikroorganismen Menschen befallen, einen Kokon spinnen und darin eine exakte Kopie bilden. Auf einem im Artikel abgedruckten Standbild ist ein beinahe fertiges Duplikat zu erkennen, das der fremde Mikroorganismus in Form von aderartigen Ranken umschlingt. Lynn setzt dies in Analogie mit Rakatanskys Handläufen: So wie sich die Fortsätze der Körperfresser in und um den Körper des Opfers winden, so infiltrieren die Handläufe das Innere der Tagesstätte.⁴²⁶ Lynns Fokus liegt damit auf einem formalen Vergleich und nicht auf der sozialen und psychologischen Bedeutung. Wichtig ist ihm allein, dass das Projekt keine Dachkonstruktion umfasst und somit den Vorwurf, der von den *Assemblage*-HerausgeberInnen vorgetragen wird, entkräftet. Lynns Artikel schließt allerdings mit einer Hommage an

424 Ebd.

425 Ebd., S. 23.

426 Lynn 1996b, S. 60.

die Bauten von Frei Otto und Edmund Happold. Damit wird die Bezugnahme auf die Freiformexperimente der 1960er Jahre letztlich doch eingelöst.

Die Projekte von Eisenman, Lynn, Yoh und Rakatansky, die als Beispiele für die Übersetzung von Deleuzes (und Guattaris) Konzepten in Architektur präsentiert werden, zeigen deutlich die Fokussierung auf die Form. Selbst bei den Entwürfen von Yoh und Rakatansky, bei denen das Augenmerk auf konstruktive bzw. funktionale und soziale Aspekte gelegt wird, betont Lynn die äußere Form, um sie zur Legitimierung seiner theoretischen Position zu nutzen. Eisenman und Lynn versuchen bei ihren Projekten augenscheinlich theoretische Konzepte in Gestalt eines architektonischen Objekts zu verbildlichen.

Der rein bildlichen Übersetzung liegt die falsche Annahme zugrunde, dass die Form automatisch auch die politischen Implikationen der Theorien beinhaltet.⁴²⁷ Bereits auf der zweiten Any-Konferenz bemerkt Somol, dass ein Raum nicht deswegen glatt im Sinne Deleuze und Guattaris sei, nur weil er glatt aussehe.⁴²⁸ Er verweist diesbezüglich auf den Unterschied zwischen einer wortwörtlichen, äußerlichen und einer inhaltlichen Übersetzung, die sich nicht notwendigerweise auf der Oberfläche zu erkennen gibt. Der glatte Raum, in dem Menschen nicht in Kategorien und Hierarchien gezwungen werden, muss äußerlich nicht glatt sein. Er kann es freilich, aber allein die glatten Oberflächen werden kaum Einfluss auf soziale Prozesse und Machtformationen ausüben. Ohne Bezug auf strukturelle, funktionelle und soziale Aspekte liefern sie letztlich lediglich eine Verbildlichung des theoretischen Konzepts des glatten Raumes. Im Übrigen warnen Deleuze und Guattari selbst vor einem allzu naiven Glauben an glatte Räume.⁴²⁹

Lynns Fokus auf glatte Oberflächen erklärt sich nicht nur durch das Konzept des glatten Raumes. Die Faszination des Glatten, die bisweilen zum Fetisch wird, lässt sich im Industriedesign des 20. Jahrhunderts nachvollziehen. Stone beschreibt, wie ab den 1930er Jahren zunehmend eine glatte, glänzende Hülle die mechanischen Elemente von Produkten, wie Toaster oder Staubsauger, verdeckt. Die stromlinienförmigen, als »futuristisch« bezeichnenden Umhüllungen werden zum Mittelpunkt der Vermarktung, sodass die glatte Hülle zum Objekt der Begierde wird: »This worked to create a dual desire, at once for the hypertactility of the smooth surface and also for the mysterious hidden organs that nestled beneath.«⁴³⁰ Digitale Bildbearbeitungs- und Renderingprogramme ermöglichen die Erzeugung solcher glatten und glänzenden Oberflächen durch Reflexionen, Spiegelungen sowie kontinuierliche Farbverläufe. Lynns

427 Vgl. Spencer 2011, S. 9–10; und Lahiji 2016, S. 131 und 143.

428 Somol, Robert E., in: Davidson 1992, S. 248.

429 Vgl.: »Selbst die am stärksten eingekerbte Stadt lässt glatte Räume entstehen: in der Stadt als Nomade oder Höhlenbewohner hausen. Manchmal genügen schon langsame oder schnelle Bewegungen, um wieder einen glatten Raum zu schaffen. Und ganz bestimmt sind glatte Räume nicht von sich aus befreiend. Aber in ihnen verändert und verschiebt sich der Kampf, und in ihnen macht das Leben erneut seine Einsätze, trifft es auf neue Hindernisse, erfindet es neue Haltungen, verändert es die Widersacher. Man sollte niemals glauben, daß ein glatter Raum genügt, um uns zu retten.« Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 693.

430 Stone, Allouquère Rosanne (1993a): Sex, Death, and Architecture, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 36.

geschmeidige Oberflächen sind Teil dieser Ästhetik des Glatten und Glänzenden, die Eskilson in Bezug auf das Grafikdesign als »sleek technological look« bezeichnet.

Interessant ist, dass die Baupraxis als Hindernis für die aus der Theorie entwickelten Entwürfe wahrgenommen wird. Auf die Kritik, dass seine Entwürfe wie Origami-Figuren aussehen, antwortet Eisenman, dass die Einteilung der gekurvten Oberfläche in Dreiecke, die eine origamiartige Erscheinung hervorrufe, eine konstruktive Notwendigkeit für die Realisierung des Entwurfs sei.⁴³¹ Gehrys Guggenheim-Museum in Bilbao (1993–97) beweist hingegen, dass mehrfach gekrümmte, fließende Oberflächen durchaus baubar sind. Es ist vielmehr eine ästhetische Entscheidung, das Gefaltete durch Faltkanten zu betonen. Auch Lynn bemerkt, dass das »Informel« schwer zu realisieren sei, da die Erbauung von Architektur geometrische Formen und Maßsysteme erfordere.⁴³² Beide drücken ein Bedauern darüber aus, dass eine »richtige« Umsetzung der theoretischen Konzepte durch die spezifische Medialität der Architektur nicht gelingen mag. Die Praxis kontaminiert sozusagen die Theorie, indem sie sich Ideen, wie dem »Informen«, dem räumlichen Kontinuum oder der sich verändernden Form, widersetzt.

3.2.4 Autopoietische Entwurfsprozesse zur Darstellung bringen

Mit den Begriffen des Ereignisses, der Emergenz und des Virtuellen wird eine Vorstellung des Entwerfens verbunden, die sich von der Erstellung eines Plans durch ein handelndes Subjekt löst. Insbesondere Rajchman erklärt, dass mit einem Plan keine neue Bewegung des Denkens und Handelns entworfen werden könne, da das Ereignis nicht vorhersehbar, geschweige denn planbar sei.⁴³³ Vielmehr entstehen unerwartete Formen und Strukturen aus den Bewegungen der Materie heraus. Dies wird durch einen sich selbst organisierenden Entwurfsprozess konzeptualisiert, der mit dem Begriff der Autopoiesis beschrieben wird.

Der Neologismus aus den griechischen Begriffen »αὐτός« für »selbst« und »ποίησις« für das »Schaffen« oder »Schöpfen« wurde in den 1970er Jahren von den Biologen Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela geprägt, um die Organisationsform von Lebewesen mittels der Systemtheorie, d.h. der Erklärung komplexer Phänomene als Systeme mit bestimmten Eigenschaften und Organisationsformen, zu beschreiben. Lebende Systeme zeichnen sich laut Maturana und Varela dadurch aus, dass sie Produkte ihrer eigenen Organisation sind und somit keine Differenz zwischen Schaffendem und Geschaffenem bestehe.⁴³⁴ Autopoiesis beschreibt daher einen Prozess der Selbsterschaffung und -erhaltung. Niklas Luhmann übernimmt den Begriff aus den biologischen Diskussionen in seine soziologische Systemtheorie, um Systeme zu beschreiben, die eigendynamisch den Aufbau und Erhalt ihrer Struktur vollziehen.⁴³⁵ In den Architekturdiskurs wandert der Begriff im Zuge der Auseinandersetzungen mit Kybernetik und Systemtheorie. Er löst dabei Begriffe wie Autogenese

431 Eisenman, Peter, in: Davidson 1997a, S. 264.

432 Lynn, Greg (1997): From Body to Blob, in: Davidson 1997a, S. 163.

433 Rajchman 1991b, S. 110.

434 Maturana, Humberto R. / Varela, Francisco J.: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens, Bern u. a. 1987, S. 55–60.

435 Vgl. Reese-Schäfer, Walter: Luhmann zur Einführung, Hamburg 1996, S. 45–54.

und Selbsterschaffung ab, mit denen sich vor allem Frei Otto beschäftigt.⁴³⁶ Mit den digitalen Entwurfswerkzeugen und der Nutzung von Algorithmen gewinnt der Begriff in den 1990er Jahren in Verbindung mit den Konzepten der Emergenz und des Ereignisses an Bedeutung und gipfelt schließlich in Schumachers zweibändigem Werk *The Autopoiesis of Architecture* (2011 und 2012).⁴³⁷

Der Idee der Selbsterschaffung folgend liegt der Sinn des Entworfenen, laut Rajchman, nicht in der Verkörperung (»embodiment«) einer vorangegangenen Idee, sondern in der Freilassung von etwas Neuem, das weder an ein Subjekt noch an ein Vorbild gebunden sei.⁴³⁸ Demgemäß bemerkt Kipnis auf der letzten Konferenz Folgendes: »So the whole debate about material practices and the ways in which they produce new effects is at the very essence of how architecture discovers its new possibilities. It cannot be driven by the representation of ideas.«⁴³⁹ Wenn es bei den autopoietischen Entwurfsprozessen laut Rajchman und Kipnis nicht um eine Verkörperung oder Repräsentation geht, findet dann eine Verbildlichung philosophischer Konzepte im Medium der Architektur statt?

Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht Lynns Entwurf für das Port Authority Triple Bridge Gateway in New York (1994). Auf seiner Internetseite bezeichnet Lynn den Entwurf als das erste Architekturprojekt, das Computeranimationsprogramme für die Formgenerierung verwendet.⁴⁴⁰ 1994 lobt der Gemeinderat von Manhattan einen Wettbewerb für die Neugestaltung der vier Straßenrampen aus, die vom Lincoln Tunnel über die 9th Avenue zum Port Authority Bus Terminal führen. Konkret geht es um eine Schutzüberdachung der Rampen, die sich auf drei verschiedenen Ebenen befinden, und ein Lichtsystem an der Unterseite der Straßenüberführung zur Aufwertung des Stadtgebiets. PKSB Architects gewinnt 1995 den Wettbewerb.

Lynn beginnt die Entwicklung seines Wettbewerbsbeitrags damit, die auf dem Gelände vorhandenen Kräfte, d. h. die Bewegungen der Busse auf den Rampen sowie der Passanten und Autos auf der 9th Avenue und den umliegenden Straßen, in unterschiedlichen Intensitäten und Schnelligkeiten zu modellieren. Sind es bei dem Entwurf für Chicago statische Eigenschaften der Umgebung, die als lokale Kräfte auf die Gebäudeformen einwirken, so sind es hier nun dynamische Kräfte, die in ihrer zeitlichen Dimension simuliert werden. Daraus entsteht, so Lynn, ein graduelles Anziehungsfeld. Dieses Anziehungsfeld und die Bewegungsströme werden mit Hilfe von zwei Verfahren modelliert: Zum einen wird am Übergang der Rampen in das Terminalgebäude eine Fläche konzeptualisiert, aus der Massepartikel strömen, die eine bestimmte Geschwindigkeit besitzen. Der fluoreszierend grüne Massepartikelstrom verändert seine Form und Richtung dem Kräftefeld gemäß. Er bildet eine amorphe Form mit einer kontinuierlichen Oberfläche, d. h. einen Blob. Zum anderen werden die Kräfte und

436 Vgl. Mertins, Detlef: *Bioconstructivism*, in: Spuybroek, Lars: *NOX. Machining Architecture*, London 2004, S. 368.

437 Schumacher versucht in Anlehnung an Luhmann Architektur als »autopoietisches Kommunikationssystem« zu definieren: Schumacher, Patrik: *The Autopoiesis of Architecture*. Vol. 1: *A New Framework for Architecture*, London 2011, S. 32.

438 Rajchman 1998b, S. 217.

439 Kipnis, Jeffrey, in: Davidson 2001, S. 129.

440 Lynn, Greg: *Port Authority Triple Bridge Gateway*, <http://glform.com/buildings/port-authority-triple-bridge-gateway-competition/> (05.07.2018).

Bewegungsströme durch einzelne, runde Partikel visualisiert: Entsprechend ihrer eigenen, zugewiesenen Geschwindigkeit und der auf sie wirkenden, modellierten Kräfte ordnen sich die Partikel zu bestimmten Bahnen (Abb. 13). Ausgehend von diesen Partikelstudien fangen Phasenportraits die Bewegungen über eine bestimmte Zeitperiode ein. Die dadurch ermittelten Bahnen übersetzt Lynn in Bogenstrukturen aus Metallrohren, zwischen denen Membranen gespannt sind, die sich in elf Segmente unterteilen. Die Membranen sind als Screens für die Projektion von Verkehrsinformationen und als Diffusionsoberfläche für von unten kommendes Licht gedacht.⁴⁴¹

Beim Port Authority Triple Bridge Gateway-Projekt handelt es sich insofern um einen autopoietischen Entwurfsprozess, als Lynn zwar die zu modellierenden Kräfte und die Geschwindigkeiten der Partikel definiert, die entstehenden Formen aber Produkte der Modellierung innerhalb der Computeranimationsprogramme sind. Folglich läuft an diesem Punkt der Entwurfsprozess autonom ab. Lynn hält den Prozess letztlich an und wählt eine der Formvarianten, die das Programm ohne ihn generiert hat. Somit ist der Prozess nicht selbststeuernd, da er die Parametersetzung und die Entscheidungen des Entwerfenden benötigt. Vielmehr basiert er auf einem algorithmischen Mechanismus, der durch ein handelndes Subjekt konzipiert, in Gang gesetzt und beendet wird. Dennoch entstehen auf diese Weise Formen, die von Lynn nicht vollständig vorhergesehen werden.

Des Weiteren demonstriert das Projekt für Manhattan, dass ein sogenannter autopoietischer Entwurfsprozess mit den technologischen Möglichkeiten der Computerprogramme verschränkt wird. Lynn wählt daher zur Veranschaulichung eine Ästhetik, die eng mit dem Digitalen und Eskilsons »sleek technological look« verbunden ist: fließende Formen, glatte und glänzende Oberflächen und semitransparent gerenderte Membranen mit kontinuierlichen Farbverläufen. Die gleiche Ästhetik verwenden auch Eisenman und Rocker in ihrem Beitrag für das ANY-Event »The Virtual House« (1997, siehe 3.1.3.2).

Für Eisenman und Rocker erfolgt im Prozess der Aktualisierung das Werden einer Form, die in keinem repräsentativen Verhältnis zu einem vorangegangenen Modell stehe und damit den repräsentativen Wert von Form generell infrage stelle. Die Form sei vielmehr der im Werden begriffene Ausdruck des Virtuellen. Um dieses Werden in Gang zu setzen, beginnen sie mit etwas Gegebenen, aus dem virtuelle Formen aktualisiert werden sollen. In diesem Fall handelt es sich um die Erinnerung an Eisenmans nicht realisiertes Haus IV (1971). Dieses Projekt beinhaltet eine serielle Auseinandersetzung mit Verformungsvariationen von Linien, Flächen und Volumen eines auf drei mal drei Kuben basierenden Hauses. Die Diagrammserien sind ohne Einfluss äußerer Parameter wie Kontext oder funktionelle Belange erstellt, weswegen Eisenman von einem »Selbstentwurf« spricht, der angeblich frei von den Motiven eines Autors sein soll.⁴⁴²

Eisenman und Rocker entwickeln ein Kräftefeld, das auf den inneren Beziehungen und Verknüpfungszuständen der drei mal drei Kuben basiert, wobei sie mit zwei Kuben beginnen, die sie mit einem schmalen Zwischenraum nebeneinander positionieren (Abb. 14). Das Kräftefeld entsteht mittels eines Computerprogramms, das Eisenman und Rocker eine abstrakte Maschine nennen und das aus zwei Komponenten

441 Lynn 1999b, S. 103–119.

442 Davidson, Cynthia C. (Hg.): Auf den Spuren von Eisenman, Sulgen 2006, S. 44.

Abbildung 13: Greg Lynn, Port Authority Triple Bridge Gateway in New York, 1994, nicht realisiert. Bewegungsströme einzelner Partikel am Übergang der Rampen in das Terminalgebäude und in der Unterführung der 9th Avenue sowie daraus resultierende Bogenstrukturen mit Membranen.

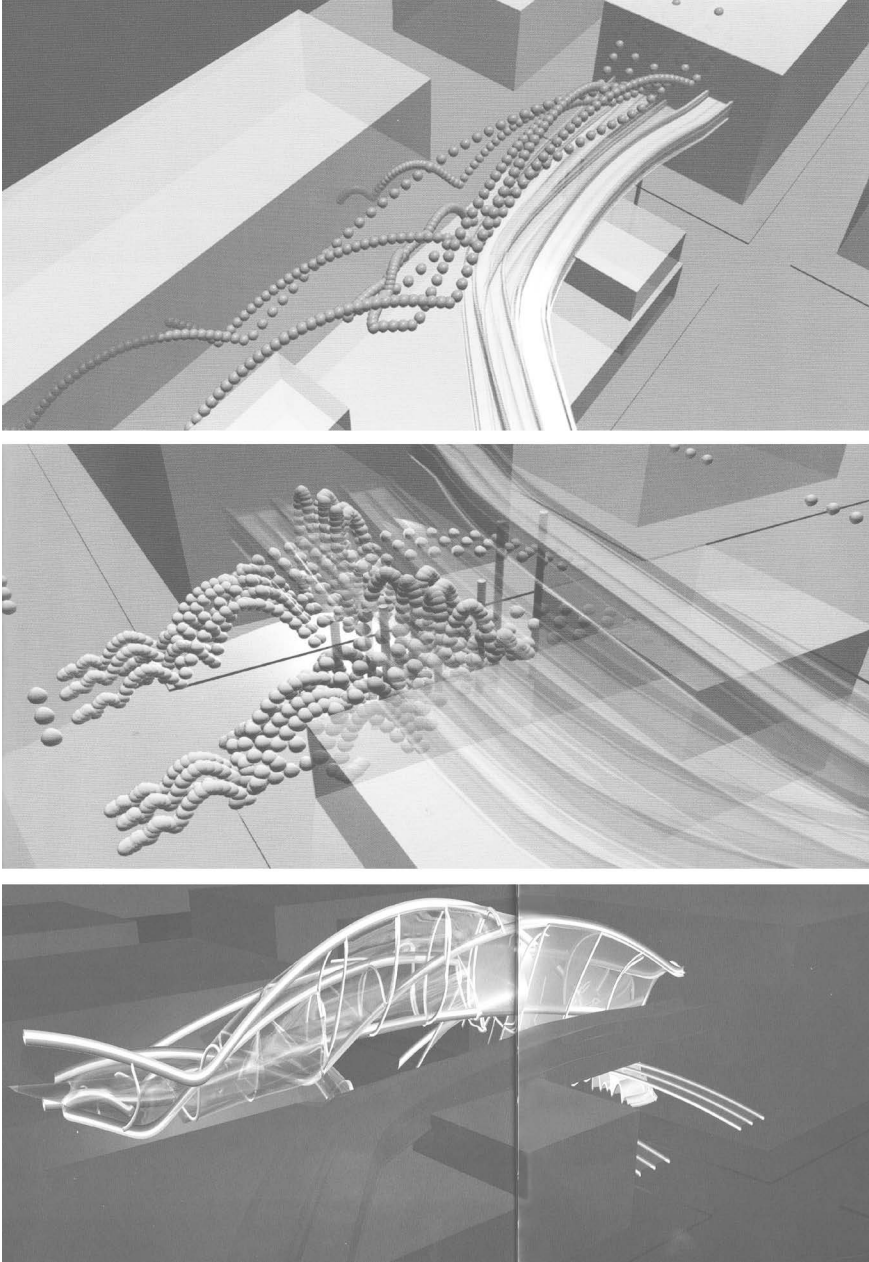
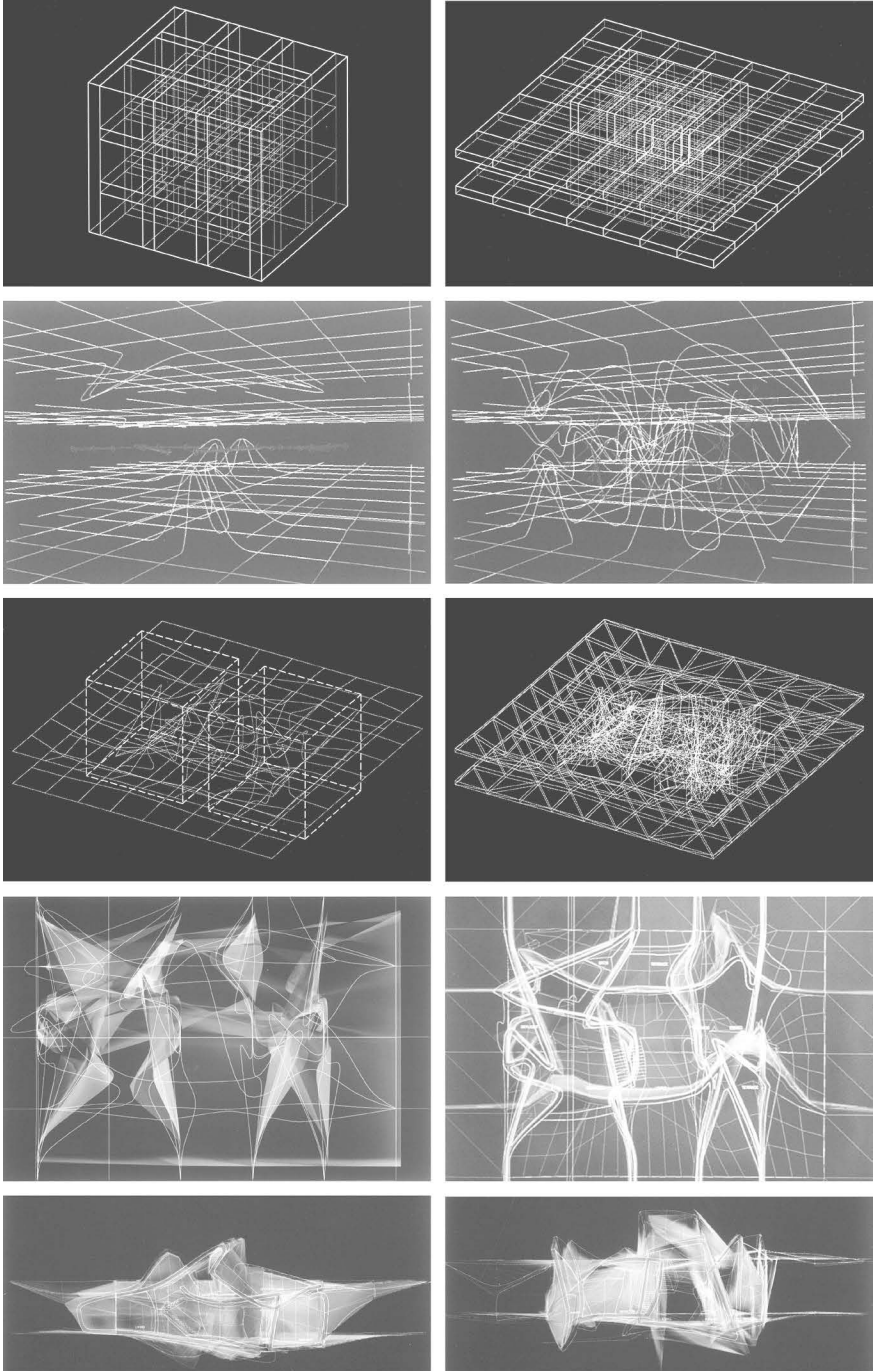


Abbildung 14: Peter Eisenman, *The Virtual House*, 1997, nicht realisiert. Konzeptdiagramme des Entwurfsprozesses sowie Grundriss und Schnitte.



besteht: Erstens liest das Programm bei beiden Kuben alle sechs Seitenflächen von einer Ecke zur nächsten ab und verwandelt die abgelesenen Linien in Vektoren, denen Einflusszonen und willkürliche Attribute zugewiesen werden, welche die Richtung und Wiederholung des Vektors beeinflussen. Es werden nun im Bereich der beiden Kuben zwei parallele Raster eingefügt. Die Vektoren verformen je nach ihrer Stärke und Orientierung ein bis mehrmals diejenigen Linien, die sich in ihrer Einflusszone befinden. Zweitens werden beide Kuben miteinander in Beziehung gesetzt und die möglichen Verbindungen wiederum als Vektoren mit Einflusszonen und Attributen definiert. Es treten dabei Wechselwirkungen mit den anderen Vektoren auf. Das verzerrte Raster wird erneut ein oder mehrere Male verzerrt. Dieser Prozess könnte um weitere Kuben und deren Verknüpfungen erweitert werden, sodass sich die Vektoren erneut gegenseitig beeinflussen und die Linien verformen. Allerdings wird der Prozess bei zwei Kuben angehalten und zwar, so Eisenman und Rucker, sobald die Einflussgrößen einen Zustand reduzierter Aktivität produzieren und die Differenzen derart minimal seien, dass sie nicht mehr wahrnehmbar sind. Die entstandenen Verformungen der Linien werden in eine dreidimensionale Struktur mit gekrümmten Flächen übersetzt, die als blaue, semitransparente Flächen gerendert werden. Schließlich wird die Konfiguration in Grundrisse und Schnitte eines Einfamilienhauses überführt.

Entscheidend an dem Entwurfsverfahren ist, dass die Richtungen und die Kräfte der Vektoren sowie die entstehenden Wechselwirkungen als virtuelle Bewegungen begriffen werden, die mit Hilfe eines Linienrasters visualisiert und damit aktualisiert werden: »Each vector has a field of influence that actualizes its virtual movement through time. This actualization is visualized through the effect of each vector on the lines within its field [o]f influence.«⁴⁴³ Die Linienraster werden durch die Vektoren verformt und bringen damit das Kräftefeld zur Darstellung. Das Virtuelle ist hier eine Kraft bzw. das Potenzial, existierende Formen wie das Linienraster zu verändern. Die Kurvenscharen werden dementsprechend als Spuren des Virtuellen bezeichnet. Eisenman und Rucker konzipieren kein Haus, das im Sinne Rajchmans zu unvorhergesehenen Verbindungen mit Menschen und Dingen animieren soll. Es geht nicht um die Interaktion zwischen Architektur und sozialen Entitäten. Vielmehr wird Virtualität als Reservoir von Formen begriffen.

Darüber hinaus entsprechen die gerenderten Zeichnungen der populären Vorstellung des Virtuellen bzw. des Cyberspace, wie sie unter anderem durch die Science-Fiction-Filme »2001: A Space Odyssey« (1968), »Tron« (1982) und »Blade Runner« (1982) geprägt wurde: Dunkle Hintergründe, fluoreszierende Lichter, psychedelische Farbsequenzen und die Verwendung von Rastern charakterisieren virtuelle Welten. Die gerenderte Zeichnung des Virtual House präsentiert den Entwurf ebenfalls mit einem schwarzen Hintergrund, auf dem die weißen Linien des Rasters und die blau leuchtenden, semitransparenten, mit Farbverläufen versehenen, mehrfach gekrümmten Flächen zu sehen sind. Wie bei Lynns Entwurf für Manhattan wird bewusst eine Ästhetik, die mit Cyberspace verbunden ist, verwendet, um Virtualität darzustellen.

Eisenmans Kurvenscharen erinnern gleichzeitig an Oszillogramme, die den zeitlichen Verlauf von elektronischen Spannungen oder Signalen in Form von Verlaufsgraphen erfassen. Folglich passt diese Darstellungsweise zur Visualisierung von raum-zeitlichen Effekten virtueller Kräfte. Inge Hinterwaldner beschreibt, wie

443 Eisenman / Rucker 1997, S. 23.

Eisenman seine Vorstellung eines aktiven Grunds, aus dem heraus die Figuren erwachsen, durch flach ausgelegte, horizontale Bandstrukturen darstellt, »die das Potential beherbergen, insofern in Bewegung zu geraten, als sie sich wölben, drehen und gegeneinander verschieben.«⁴⁴⁴ Sie nennt es die »Operativität der Streifen«, die durch ihre Horizontalität eine Verbindung zum Grund suggerieren und selbst noch keine Figuration sind, aber eine solche vorbereiten, indem die einzelnen Streifen verschieden transformiert werden können. Laut Hinterwaldner seien die Streifen eine »motivisch-ikonische Anlehnung« an wissenschaftliche Zeitreihendiagramme, insbesondere an die fotografischen Studien von Marey zu Bewegungen der Luft mit Hilfe von Rauchmaschinen und Windkanälen sowie seine Aufzeichnungen von Muskelbewegungen eines Frosches mit Hilfe eines Myographen. Das Linienraster beim Virtual House übernimmt eine ähnliche Funktion wie die Streifen: Es liefert die Gleichförmigkeit, in die das Ereignis eintritt und Abweichungen in Form von gekrümmten Linien erzeugt. Zugleich bilden die Kurvenscharen Aufzeichnungen virtueller Bewegungen in der Art wie Oszillographen elektronische Spannungen in der Zeit festhalten. Raster und Verlaufsgraphen bilden also Darstellungsformen für die Veranschaulichung zeitlicher Prozesse. An dieser Stelle ist anzumerken, dass Eisenman stets mit Rastern oder parallelen Linien arbeitet, die durch Überlagerungen mit Diagrammen oder Einwirkungen externer Kräfte verzerrt werden, wobei nicht nur Spuren virtueller Bewegungen, sondern zum Beispiel auch Spuren unterdrückter Strukturen im Sinne Derridas hervorgeholt werden sollen.⁴⁴⁵

Eisenman und Rocker verstehen den Entwurfsprozess als sich selbst generierend und ausführend. Die Aktualisierung des Virtuellen werde, so Eisenman und Rocker, von einem Computerprogramm realisiert, das die abstrakte Maschine in einen realen Raum und in einer realen Zeit modelliere. In der Tat läuft die Verformung anhand der definierten Regeln automatisch ab und kann einzig in begrenztem Maße vorhergesehen werden. Ähnlich Lynns Projekt für Manhattan findet die Generierung der Form mit Hilfe eines Computerprogramms statt, das eine Abfolge von Transformationsschritten ausführt. Die Entwurfsgestalt folgt aus einer Handlungsvorschrift bzw. einem Algorithmus, wobei Eisenman und Rocker die Erstellung des Algorithmus, die Parameterveränderungen und die Entscheidung, wann der Prozess angehalten wird, bestimmen.

Werden beim Entwurf für ein virtuelles Haus funktionale und soziale Aspekte weitgehend ignoriert, um sich auf formale Aufzeichnungen virtueller Bewegungen zu konzentrieren, so liefert Isozaki mit Haishi – The Mirage City (1995–97, siehe 3.1.1.4) ein stärker sozial-politisch motiviertes Projekt, das er nicht allein entwirft, sondern dass durch die Teilnahme zahlreicher sowohl architektonisch ausgebildeter als auch fachfremder Personen entsteht.

Die Regierung der chinesischen Stadt Zhuhai beauftragt 1995 Isozaki einen Entwicklungsplan für die südliche Küste der Insel Hengqin zu erarbeiten. Die Insel soll Teil der Sonderverwaltungszone Macau werden, die nach der Rückgabe der portugiesischen Kolonie an China 1999 geplant ist. Isozaki schlägt eine 400 ha große künstliche

444 Hinterwaldner, Inge: Über Zeitreihendiagramme zur Reformulierung des Figur/Grund-Paradigmas, in: Boschung, Dietrich / Jachmann, Julian (Hg.): *Diagrammatik der Architektur*, München 2013, S. 189.

445 Zur Rolle von Wiederholungsstrukturen bei Eisenman siehe Gleiter, Jörg: *Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne*, Weimar 2002, S. 327ff.

Insel im Flachmeer südlich von Hengqin vor, die jedoch nie realisiert wird. Isozaki begreift das Projekt von Anfang an eher als eine Suche nach einer Utopie, die auf die gegenwärtige Gesellschaft im Zeitalter der Informatik antworte.⁴⁴⁶ Er entwickelt das Projekt zu einer interaktiven und medialen Performance weiter, deren Konzeption erstmals auf der »Anywise«-Konferenz 1995 und in detaillierterer Ausführung auf der sechsten Internationalen Architektur-Biennale in Venedig 1996 präsentiert wird. Die Ausführung des Projekts findet vom 19. April bis 13. Juli 1997 im Rahmen der Ausstellung »The Mirage City – Another Utopia« im NTT InterCommunication Center (ICC) in Tokyo statt, über die Isozaki und Asada 1997 auf der »Anyhow«-Konferenz berichten.

Die Beschäftigung mit dem Utopischen zeigt sich bereits im Titel, denn »Hāishi« bedeutet Stadt (»shi«) auf dem Meer (»hāi«).⁴⁴⁷ Gleichzeitig impliziert der Titel ebenso eine Luftspiegelung (»hāishi shènlóu«), wodurch das Projekt eine Konnotation des Imaginären erhält. Laut Isozaki erlaube die Konstruktion einer Stadt auf dem Meer die Vorstellung einer anderen Welt, in der die gegenwärtigen politischen Institutionen und sozialen Konventionen verändert werden können. Er bezieht sich auf Thomas Mores *Utopia* (1516), in dem eine geradezu ideale Gesellschaft beschrieben wird, die sich auf einer fernen Insel namens »Utopia« befindet. Der Begriff der Utopie wird oftmals in seiner doppelten Bedeutung als »Nicht-Ort« (»ou-topos«) und »guter Ort« (»eu-topos«) erklärt. Laut Isozaki und Asada ist Haishi als Utopie eine virtuelle Stadt. Virtualität verstehen sie als die reale Herausforderung, ein im Stillstand begriffenes Etwas wieder in Gang zu bringen oder ein bereits bestimmtes Etwas erneut für ein anderes, virtuelles Bild zu öffnen:

»Samuel Butler has written about inverting ›nowhere‹ to yield ›Erewhon‹ – but for Deleuze it should be read as ›now here‹ – as a virtual image that accompanies an actual one. So we shouldn't just be coming up with fantastic fictional cities inside the computer, but rather with something that has a measure of reality [...] but which, when turned inside out, yields a virtual image which might be completely different.«⁴⁴⁸

Diese andere Welt soll mit der Grenzziehung zwischen Ländern und Lebensbereichen sowie mit der »modernen Subjektivität«, die das Subjekt von anderen Subjekten, Objekten und der Welt trennt, brechen.⁴⁴⁹ Dies erfolgt durch die Fokussierung auf drei Aspekte. Erstens konzipiert Isozaki eine zentrale Organisation aller Länder Asiens, die sich an die Europäische Union anlehnt. Die Insel soll zu einer kollektiven Zone der gesamtasiatischen Gemeinschaft werden, in der sich Vertretungen aller asiatischen Nationen treffen und austauschen. Zweitens soll ein – für damalige Verhältnisse – neuer Raum geschaffen werden, in dem es dank des Internets und anderer Informationsnetzwerke keine Distinktion zwischen Leben und Arbeit gibt. Drittens soll Haishi ein Ort des Austauschs zwischen verschiedenen kulturellen Organisationen sein. Durch

446 Isozaki, Arata: *The Mirage City – Another Utopia*, Press Book InterCommunication Center Tokyo 1997, S. 2.

447 Im Japanischen sind es »kai« und »shi«, weswegen das Projekt auch »Kaishi« genannt wird.

448 Isozaki, Arata / Asada, Akira (1997b): *The After-Image of Erewhon: On Mirage City – Another Utopia*, in: *InterCommunication*, Nr. 21, 1997, S. 12. Herv. i. O.

449 Isozaki / Asada 1996, S. 30, I-3.

kooperative Forschungen, multidisziplinäre Konferenzen und vielfältige kreative Praktiken sollen Grenzen überwunden werden. Doch die Subversion bezieht sich vor allem auf das Konzept von Planung. Haishi soll nicht das Resultat eines einzigen Entwerfenden sein, der lediglich ein mögliches Bild in seiner Gesamtheit festlegt, sondern das Ergebnis eines offenen Planungsprozesses, der permanent Interventionen von verschiedenen Personen erlaubt: »It would be like a collage created out of a network. This island will be a gathering point for a wide variety of designs by people living in different places who have different ways of thinking.«⁴⁵⁰ Die Medien für diesen kollektiven Entwurfsprozess sind die Ausstellung im ICC und das Internet sowie vier Pläne bzw. Modelle, die für das Projekt erarbeitet werden.

Jeder Plan besitzt einen Scheingrund: »[I]n this artificial island project, [...] which is to be fabricated without any history, there is no common basis of judgment: hence the importance of applying a tentative set of rules.«⁴⁵¹ Beim ersten Plan, genannt »Prototype«, ist es die chinesische Harmonielehre Fēng Shuǐ, deren Grundgedanke das freie Fließen des »Qi« – eine unsichtbare, alles durchdringende Energie – im Raum ist. Eine dafür ideale Topographie wird mit einem Drachen gleichgesetzt: Im Norden befinden sich die Berge. Das »Qi« entsteht auf dem höchsten Gipfel und fließt entlang der Berggrücken, dem Rückgrat des Drachen, im Osten und Westen in Bögen Richtung Süden.⁴⁵² Der erste Plan lässt sich, auch wenn das nicht Isozakis Absicht ist, als Abstraktion eines chinesischen Drachens lesen (Abb. 15): Die Insel besitzt eine zentrale, sich von Norden nach Süden erstreckende Achse mit öffentlichen Gebäuden und einem Wasserbecken. Der Hafen und die Sportanlagen im oberen Teil der Achse ähneln einem Drachenkopf, dessen Barthaare in den beiden Brücken, die Haishi mit Hengqin verbinden, zu erkennen sind. Ein Kanal, der die Mikrozirkulation des »Qi« leiten soll, verläuft in Mäandern wie der Schlangenkörper eines chinesischen Drachens von Nordosten nach Südwesten. Der restliche Bereich wird von Häusern und zellulären Straßenmustern eingenommen, die an die Schuppen eines Drachens erinnern. Diese Strukturen werden durch ein Computerprogramm generiert, das die Infektion mit einem Computervirus und die daraus entstehenden Deformationen simuliert.⁴⁵³ Ist der »Prototype«-Plan primär Isozakis Entwurf, so kommt mit dem Virus eine Störgröße hinzu, die das Straßen- und Häusermuster unvorhersehbar verformt. In der Ausstellung im ICC wird der »Prototype«-Plan, auf dem die gesamten folgenden Pläne aufbauen, als fertiges Modell ausgestellt.

Der zweite Plan »Signatures« basiert auf Giovanni Battista Piranesi's *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* (1762), in dem dieser eine fiktive Rekonstruktion des antiken Marsfeldes in Rom unter Einbeziehung archäologisch gesicherter Bauten vornimmt (Abb. 16). Der Plan vom Marsfeld zeigt eine Stadt, die nie existierte und die Isozaki deswegen in Analogie zu Haishi setzt, die ebenfalls nie gebaut existieren wird: »Since the scale of the central part of these plans is very close to that of the ›Mirage City‹, we came up with the idea of applying it directly as a model to set out the hypothetical initial conditions of this project.«⁴⁵⁴ Piranesi's Marsfeld wird demnach über

450 Isozaki / Asada 1997b, S. 4.

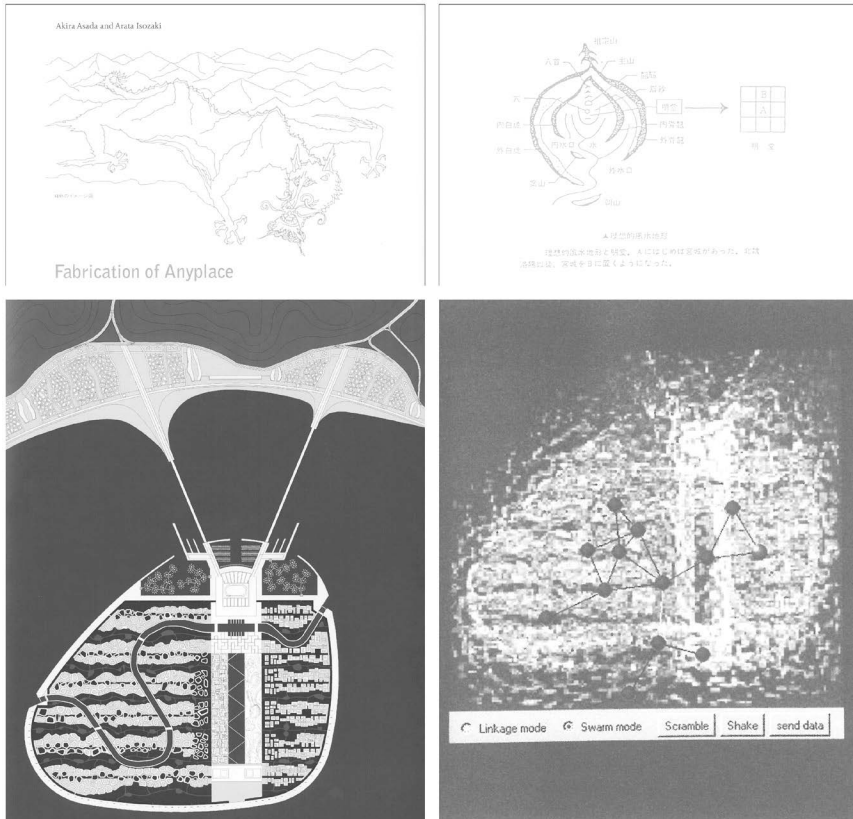
451 Isozaki / Asada 1996, S. 28, 1-2.

452 Isozaki / Asada 1995, S. 206–208.

453 Isozaki / Asada 1998, S. 72, 1-2.

454 Isozaki, Arata, in: Isozaki / Asada 1997b, S. 4f.

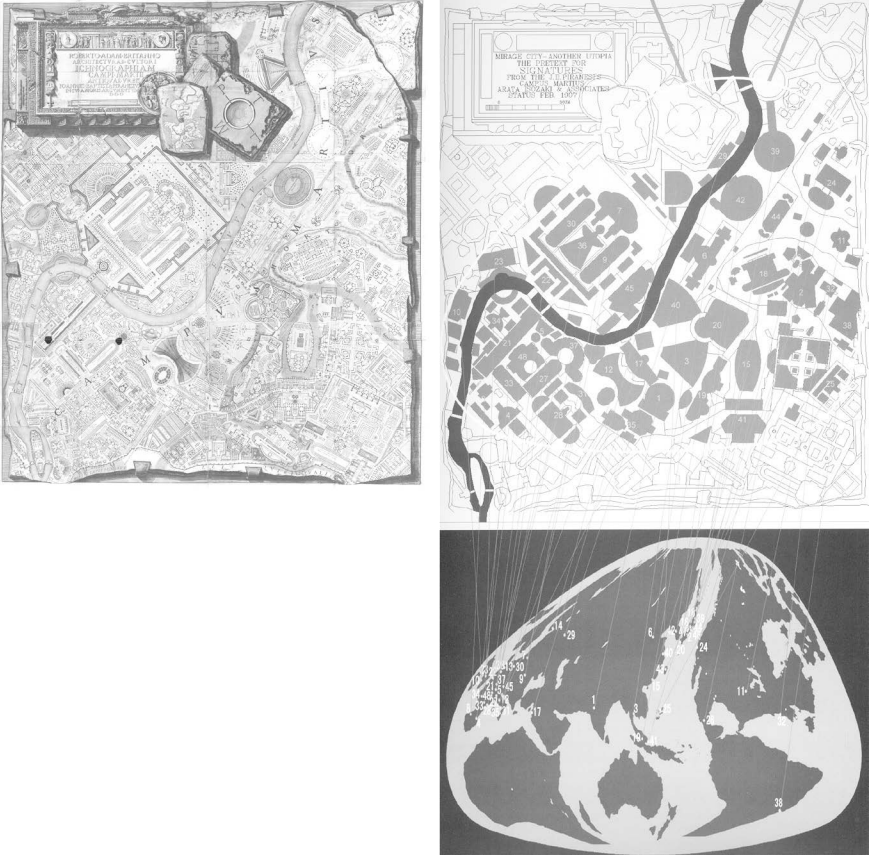
Abbildung 15: Arata Isozaki, Haishi – *The Mirage City*, 1995–97, nicht realisiert. Abbildungen aus der chinesischen Harmonielehre Fēng Shuǐ in »Fabrication of Anyplace«, 1995. Grundriss »Prototype«-Plan und Computerprogramm zur Transformation des Plans.



den »Prototype«-Plan gelegt. Entsprechend der Gebäude in Piranesi Plan werden Parzellen eingeteilt, für deren Planung Isozaki 48 international bekannte ArchitektInnen, darunter UN-Studio, Eisenman, Gehry, Hadid, Herzog & de Meuron, Ito, Kipnis, Koolhaas, Libeskind, Nouvel und Tschumi, einlädt. Sie sollen für eine bestimmte Parzelle einen ikonischen Entwurf liefern, der als »signature« bezeichnet wird. Der Kontext und die Funktion spielen dabei keine Rolle. In einem zweiten Schritt werden alle Entwürfe auf dem »Signatures«-Modell angeordnet und während der Ausstellung erfolgt unmittelbar durch die ArchitektInnen bzw. via Email oder Fax die Anpassung einzelner Gebäude an die Nachbarn. Der zweite Plan ist somit das Produkt einer Vielzahl an ArchitektInnen, die zunächst unabhängig entwerfen und dann die Entwürfe kontextuell anpassen.

Der dritte Plan »Visitors« greift das Prinzip des japanischen Kettengedichts Renga auf. So wie sich das Gedicht sukzessiv durch verschiedene, dichtende Personen aufbaut, so soll auch der Plan für Haishi kollektiv und in aufeinanderfolgenden Entwürfen entwickelt werden. Während der zwölfwöchigen Ausstellung werden zwölf

Abbildung 16: Giovanni Battista Piranesi, »Ichnographiam Campi Martii antiquae urbis«, in »Il Campo Marzio dell'Antica Roma«, 1762. Aus sechs Teilen bestehender Plan vom Marsfeld. Arata Isozaki, Haishi – The Mirage City, 1995–97, nicht realisiert. Aufteilung der Grundstücke entsprechend Piranesis Plan vom Marsfeld für den »Signatures«-Plan.



ArchitektInnen, darunter Diller + Scofidio und FOA, eingeladen. Sie verbringen jeweils zwei Wochen im ICC, wodurch sich die Anwesenheit der ArchitektInnen stets um eine Woche überlappt. Ihre Aufgabe ist es, einen Plan für Haishi zu entwickeln, der in Verbindung zum vorherigen Entwurf steht, indem er diesen entweder weiterentwickelt oder kontrastiert. Beispielsweise wird Haishi bei Diller + Scofidio mit unerwünschten, dystopischen Aktivitäten wie Prostitution, Piraterie, Drogenkonsum und Glücksspiel konfrontiert und so bauen sie auf der Rückseite des Modells ein Schattenreich der Utopie.⁴⁵⁵ Der dritte Plan entsteht also sukzessiv durch mehrere ArchitektInnen im Ausstellungsraum selbst. Dieser wird zu einem Architekturbüro, in dem unter den Blicken der Museumsbesucher entworfen wird.

455 Daniell, Tom: From Far East to Middle East. Revitalizing Metabolism, in: Interstices, Nr. 9, 2008, S. 28. Diller + Scofidio arbeiten mit DBOX und Lyn Rice zusammen.

Dem vierten Plan »Internet« liegt die Verteilung der Kirchen im Stadtplan von Venedig zugrunde. Da Haishi und Venedig ungefähr gleich groß sind, überträgt Isozaki in einem Computermodell von Haishi die Positionen der mehr als 100 Kirchen als Knotenpunkte, zwischen denen ein synapsenartiges Netzwerk entsteht. Dieses soll das Straßenmuster von Haishi bilden: »Using an algorithm of artificial life, each point is accorded a gravitational pull which works on the other points, initiating a shifting pattern of alignments and oppositions according to probability theory which will manifest a self-organizing form.«⁴⁵⁶ Damit diese Form durch externe Informationen verändert wird, ist jeder (»anyone«) dazu eingeladen, auf der Webseite des ICC die Attribute der Knotenpunkte zu verändern. Änderungen werden laufend in das »Internet«-Modell im Ausstellungsraum integriert. Ist der erste Plan von einem Architekten und der zweite und dritte Plan von mehreren ArchitektInnen konzipiert, so öffnet sich der vierte Plan für Personen außerhalb der architektonischen Disziplin. Im Mittelpunkt steht die Frage, ob es möglich ist, eine Stadtplanung ausschließlich über das Internet zu entwickeln: »In contrast to the commercial networks which have »master plans«, the internet is basically free and supported by innumerable volunteers, and it is changing the world.«⁴⁵⁷ Isozaki und Asada betonen, dass es bei Haishi darum gehe, eine Vielfalt an Prozessen des Werdens und Vergehens zu integrieren.⁴⁵⁸

Von Bedeutung ist die Frage nach der Darstellung von Entwürfen, die von zahlreichen Personen erstellt werden und im ständigen Werden begriffen sind: »The project simulates the state of *tourbillon* in constant flux and becoming [...] How then can we express this concept if it is an everlasting hypothesis and cannot assume any conventional determinations and gestalts?«⁴⁵⁹ Die einzige Möglichkeit sieht Isozaki darin, die Darstellungsart permanent zu verändern. Deswegen entwickelt er die Ausstellung im ICC, bei der Haishi mittels verschiedener Medien und unter Einbeziehung zahlreicher Personen aus dem architektonischen und nicht-architektonischen Bereich stetig neu und anders entsteht. Es wird letztlich kein endgültiger Plan, wie sonst in Ausstellungen von Architekturprojekten üblich, präsentiert. Vielmehr wird der kollektive, durch digitale Medien ermöglichte Entwurfsprozess selbst ausgestellt. Dementsprechend gliedert sich der Ausstellungsraum in drei Bereiche (Abb. 17): Im vorderen Bereich befinden sich das Umgebungsmodell und die vier Planmodelle. Im mittleren Teil sind drei mit Computern und großen Bildschirmen ausgestattete Arbeitsstationen aufgestellt, die dem zweiten, dritten und vierten Plan zugeteilt sind. Hier können die eingeladenen ArchitektInnen und Besucher die Pläne studieren, sie verändern und neue erstellen, die dann auf den Bildschirm projiziert werden. Den hinteren Bereich nimmt die Modellbauwerkstatt ein. Der Ausstellungsraum wird demnach buchstäblich zu einem Architekturbüro.

Haishi ist eines der wenigen kollektiv entworfenen Projekte mit einem tatsächlich offenen Planungsprozess, die in den Publikationen der Anyone Corporation präsentiert werden. Mit den Entwürfen von Eisenman und Lynn teilt es die Verwendung von sogenannten Scheingründen, die von außerhalb in das Projekt integriert werden: Fēng Shuǐ, *Campo Marzio*, Renga und Venedigs Kirchen liefern die Regeln und Vorbilder

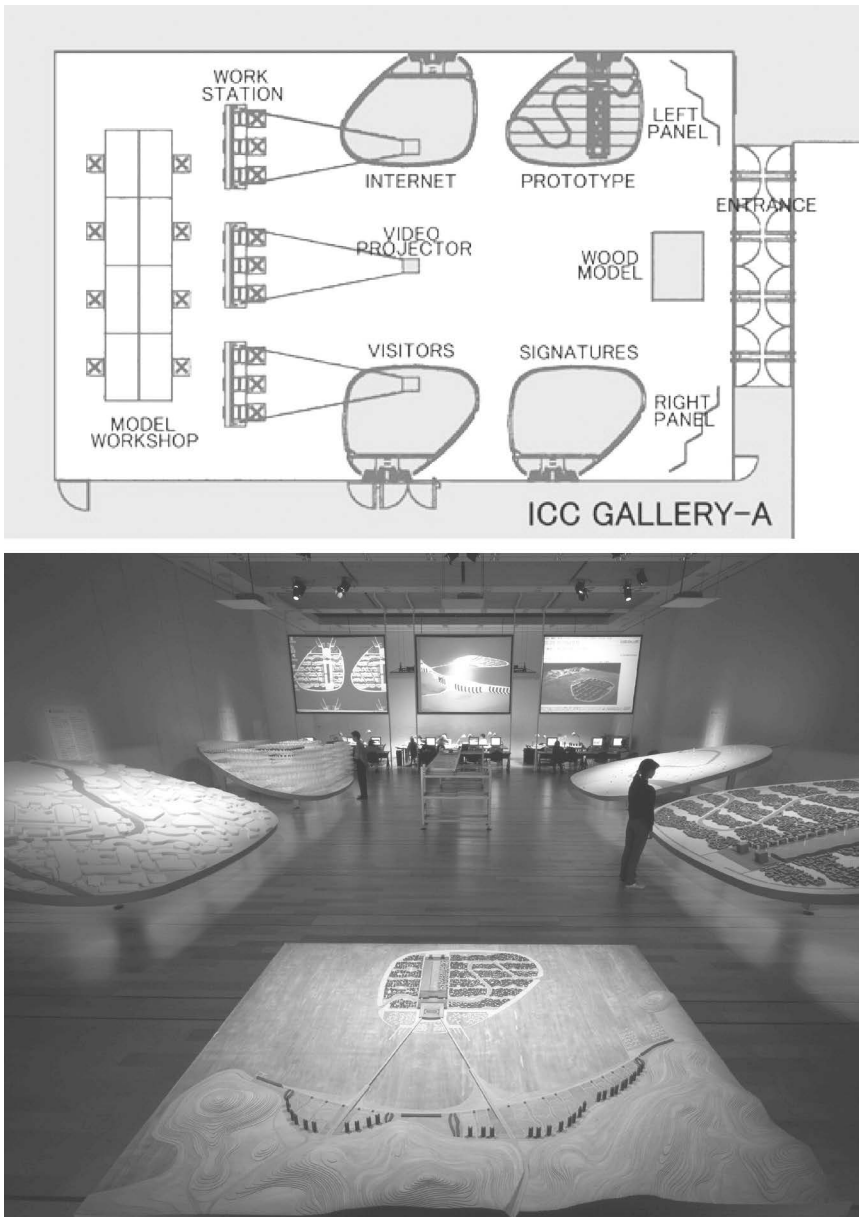
456 Isozaki, Arata, in: Isozaki / Asada 1997b, S. 5.

457 Isozaki 1997, S. 13.

458 Isozaki / Asada 1997b, S. 7–8.

459 Isozaki / Asada 1996, S. 31, 1–4. Herv. i. O.

Abbildung 17: Ausstellung »The Mirage City – Another Utopia« im NTT Inter-Communication Center (ICC) in Tokyo, 19.04.–13.07.1997. Ausstellungsplan und Fotografie der Ausstellung.



für den Aufbau des Entwurfs, die Verteilung von Gebäuden, die Struktur der Straßen und die Abfolge der Entwürfe. Autopoietische Anteile im Entwurfsprozess finden sich im vierten Plan: in diesem Fall verändern die handelnden Subjekte ebenfalls nur Parameter, während die Gestaltfindung durch einen Algorithmus abläuft. Von Bedeutung

ist Isozakis Projekt aber im Hinblick auf die Partizipation mehrerer ArchitektInnen sowie Personen, die nicht Teil der Architekturdiziplin sind. Zudem widersetzt sich das Haishi-Projekt der Identifizierung mit einer Darstellungsform. Mittels der permanenten Veränderung der Darstellung von Haishi, bedingt durch die verschiedenen Akteure, soll die Zeitlichkeit bzw. das Werden der Architektur ausgedrückt werden.

Die Projekte von Lynn, Eisenman und Isozaki präsentieren Übersetzungen der Theorien des Werdens und des ereignisartigen Auftauchens neuer Formen bzw. der Aktualisierung des Virtuellen in architektonische Entwürfe. Das Augenmerk liegt hier stärker auf dem Entwurfsprozess als auf der dabei entstehenden Form oder Figur. Dennoch verwenden die Architekten spezifische Darstellungsweisen, die Prozesse des Werdens evozieren. Fließende Linien und Kurvenscharen fungieren als Aufzeichnungen von Veränderungen und Bewegung. Eine offensichtlich computergenerierte Form mit glatten, glänzenden Oberflächen, die den glatten technologischen Look der Visualisierungen des Cyberspace übernimmt, stellt die ereignisartige Emergenz des Entwurfs, bei dem bis dato Virtuelles aktualisiert wird, dar. Sie verbindet auf der Ebene der Form die Architektur mit Virtualität. Eine Sonderposition nimmt Isozakis Projekt ein, denn es erfüllt die Zeitlichkeit durch eine Vielzahl an Entwürfen.

Mit der streckenweise willkürlichen Festlegung von Regeln und der Ausführung einer Handlungsvorschrift (Algorithmus) durch den Computer schleicht sich ein Determinismus ein, der sich beispielsweise in Lynns Aussage offenbart: »Almost every move was driven by some contingency [...] We thought it would be more interesting to follow the rules closely than to break the rules.«⁴⁶⁰ In den als autopoietisch bezeichneten Entwurfsprozessen wird die spezifische Form durch allgemeine Regeln determiniert. Funktionale Aspekte sind zwar über die Definierung der Kräftefelder integrierbar, soziale Aspekte werden hingegen kaum berücksichtigt. Die Daten und Regeln nehmen im Grunde eine Mittlerrolle ein: Um keine subjektiven Entscheidungen über die zu entwerfende Form zu fällen, werden Regeln und Ausgangsformen festgelegt, die dann ohne Einfluss der ArchitektInnen, die Gestalt oder Struktur des Entwurfs generieren. Derart wird das Resultat nicht direkt bestimmt, sondern mittels der Festsetzung von Vorschriften. Das Computerprogramm ist das Medium, in dem aus Bestimmtem Unbestimmtes entsteht: »There is no such thing as pure indeterminacy, certainly not in a programmed environment. Indeterminacy must be designed to emerge from an interplay of constraints. What constraints are set to interact will be an arbitrary decision of the architect«⁴⁶¹. Der spanische Architekt Rafael Moneo geht auf der letzten Any-Konferenz darauf ein, dass es zwar stets um die Befreiung anderer, von Traditionen unterdrückter Formen oder Strukturen und die Betonung von Differenz geht, dies jedoch keine sozio-politische Schlagkraft besitzt: »It seems to me, though, that you are actually liberating the architect from making the commitment to what he or she designs by being so directly tied to the description of the phenomena. But people are not freed, not liberated that way.«⁴⁶² Im Endeffekt verbleiben diese automatisierten Entwurfsprozesse in einer Planungslogik von oben nach unten, da die

460 Lynn, Greg, in: Davidson 1997a, S. 211.

461 Massumi, Brian: Sensing the Virtual, Building the Insensible, in: Architectural Design, Nr. 5/6, Profile 133, 1998, S. 17.

462 Moneo, Rafael, in: Davidson 2001, S. 126.

Handlungsvorschrift von den ArchitektInnen erstellt und mittels des Computers ausgeführt wird.⁴⁶³ Die als autopoietisch bezeichneten Entwurfsprozesse widersprechen somit der von Deleuze und Guattari propagierten Logik des von unten nach oben. Allein Isozaki erprobt ein partizipatives Entwurfsverfahren, das allerdings nicht über den Ausstellungsraum hinausgeht.

Wiederholt taucht in den Debatten um algorithmische Entwurfsprozesse die Problematik des ›Einfrierens‹ auf. Lynn, Eisenman und Rucker rechtfertigen das Anhalten des Prozesses und die Festlegung der finalen Form damit, dass die modellierten Bewegungen am Ende nur noch minimale, nicht mehr wahrnehmbare Veränderungen erzeugen. Letztlich kann der Algorithmus dennoch immer wieder mit veränderten Parametern ausgeführt werden, wodurch neue Varianten entstehen. Die Notwendigkeit des Anhaltens resultiert aus der spezifischen Medialität der Architektur, so bemerkt Isozaki, dass das permanente Fluktuieren der Architektur im Entwurfsprozess zwar ein Zustand der Unbestimmtheit sei, der aber im Zuge der Realisierung aufgegeben werden müsse:

»Even if we can simulate the process of transformation, in order to transpose it onto the conventional blueprint, a static image has to be extracted by terminating the transformation. An instant in the process of transformation has to be chosen, that is, a decision must be made, though there is no objective standard for this decision. Hence the subject intervenes in the flux of the transforming image and freezes it by subjective judgment.«⁴⁶⁴

Für die Idee einer raum-zeitlichen Architektur erscheint der Medienwechsel vom architekturtheoretischen Text ins Computermodell weniger problematisch. Der kritische Punkt ist die Übersetzung in nicht zeitbasierte Medien der Architektur. Auf der »Anybody«-Konferenz bemerkt der mexikanische Architekt Enrique Norton, dass Entwürfe, wenn sie sich auf dem Computerbildschirm bewegen, eine Schlagkraft besäßen, die Pläne oder Modelle nicht mehr ausstrahlen.⁴⁶⁵ Das Dilemma der Architektur sei, so Koolhaas, dass die Entwürfe am Ende immer enttäuschen: Die Faszination am Fließenden stoße sich am Statischen der Architektur.⁴⁶⁶ Doch diesen Aussagen liegt eine begrenzte Vorstellung von Zeitlichkeit in der Architektur zugrunde. Gewollt ist eine Architektur, die sich wortwörtlich bewegt, und da dies bei Bauten nur schwer zu erreichen ist, soll sie zumindest Bewegung und raum-zeitliche Entwurfsprozesse evozieren. Die Architektur ermöglicht allerdings noch eine andere Form der Erfahrung von Zeitlichkeit und zwar in der Interaktion mit Menschen. Der Umgang mit einem Gebäude im Laufe der Zeit eröffnet ein Gefühl für sein Potenzial anders zu werden.⁴⁶⁷ Doch Lynn, Eisenman und Isozaki begreifen Deleuze und Guattaris Konzept des Werdens nicht als zeitliche Entwicklung von Architektur im Gebrauch. Dies würde die

463 Besonders Harris kritisiert die Implementierung gefalteter Architekturen von oben, wo doch die Theorie der Falte vielmehr eine Planung von unten verlange: Harris, Paul A.: *To See with the Mind and Think through the Eye*. Deleuze, *Folding Architecture*, and Simon Rodia's *Watts Towers*, in: Buchanan / Lambert 2005, S. 38.

464 Isozaki / Asada 1999, S. 79, 1-1.

465 Norton, Enrique, in: Davidson 1997a, S. 262.

466 Koolhaas, Rem, in: Davidson 1998a, S. 94, 95 und 98.

467 Vgl. Massumi 1998, S. 16; und Porter 2009, S. 81.

Berücksichtigung funktionaler und sozialer Aspekte verlangen, für die sich vor allem Lynn und Eisenman nicht interessieren. Die Zeitlichkeit muss immer schon im Entwurf ablesbar sein. Das Potenzial zu Veränderung im Laufe der Nutzung ist schwieriger in Bildern zu veranschaulichen als die Spuren raum-zeitlicher Entwurfsprozesse.

3.2.5 Formalismus und Ökonomie der Aufmerksamkeit

Die aufgezeigten Praktiken des Verbildlichens philosophischer Konzepte sowie des Zur-Darstellung-Bringens raum-zeitlicher Entwurfsprozesse im Architekturobjekt lassen einen Fokus auf das Formale erkennen. Es stellt sich die Frage, ob die Entwürfe trotzdem auf das soziale Umfeld der Menschen im Sinne Deleuze und Guattaris Einfluss nehmen:

»Can we say that the use of attractive Deleuze-Guattarian rhetoric is actually assisting in the formation of new kinds of space? We should note that this is the condition Deleuze & Guattari would put on any evaluation of the dissemination of their terminology – does it break with existing social assemblages? Does it constitute a ›line of flight?«⁴⁶⁸

Brechen die architektonischen Projekte soziale Gefüge auf und ermöglichen sie neue Räume bzw. andersartige Gefüge? Bilden sie eine Fluchtlinie (siehe 3.1.1.2), d.h. ebnen sie einen Weg, der von einengenden Identitäten oder Ab- und Eingrenzungen wegführt?

Von den sieben Architekturprojekten liefern lediglich zwei eine Beschäftigung mit sozialen Gefügen. Erstens greift Rakatansky in die Institution eines Seniorenheims ein und verschiebt die Bedeutung des Handlaufs. Vermittelt dieses Architekturelement üblicherweise Hilfsbedürftigkeit und den Verlust von Autonomie, so bietet die räumliche und funktionelle Erweiterung des Handlaufs Möglichkeiten der eigenständigen und aktiven Benutzung sowie der Interaktion zwischen den Bewohnern. Derart bricht Rakatansky die bisherige Identität des Handlaufs auf und lässt diesen anders werden. Zweitens versucht Isozaki mit Haishi eine Utopie zu entwerfen, in der das Konzept der Nationalstaatlichkeit, die räumliche Funktionstrennung und die Abgrenzung verschiedener kultureller Bereiche überwunden werden soll. Davon abgesehen bricht Isozaki vor allem das soziale Gefüge des Planens auf, indem er die Konzeption von ArchitektInnen aufgibt, die ›gebieterrisch‹ einen Plan festlegen, Grenzen ziehen und Mauern bauen. Stattdessen soll eine Vielzahl an Akteuren, insbesondere auch Nicht-Architekturschaffende, zahlreiche Szenarien entwickeln. Haishi bleibt somit offen für Veränderung und widersetzt sich der Einschreibung eines von oben erstellten Plans. Das Projekt krankt allerdings daran, dass es im Ausstellungsraum verharrt und sich nicht dem Problem der Realisierung und den damit verbundenen Fragen der Festlegung und der Entscheidungsmechanismen stellt.

Die anderen fünf Projekte gehen über das Formale nicht hinaus: Ob nun Städtebautypologien, tradierte Gebäudeformen, wie das Hochhaus und das Einfamilienhaus, oder standardisierte Dachkonstruktionen verändert werden, stets wird die formale Transformation solcher Identitäten als Selbstzweck begriffen. Das Resultat sei kritisch, da die fließenden Formen die Grenzziehung zwischen Vertikal und Horizontal, Innen

468 Murphy 2012, S. 127. Herv. i. O.

und Außen sowie Figur und Grund verhindern. Die Kritik geht allerdings nicht darüber hinaus. Die entworfenen Räume sind zwar formal andersartig, aber das Potenzial, neue soziale Gefüge zu bewirken, wird nicht in den Blick genommen. Auf ähnliche Weise kritisiert die Architekturoptionen Mary McLeod die Entwürfe des sogenannten ›Dekonstruktivismus‹:

»Are radical formal statements necessarily the most appropriate means to shelter people whose lives are already filled with the disruption and frustration that deconstructivist architecture celebrates? [...] The avant-garde desire ›épater la bourgeoisie‹ may fulfill the architect's need for a radical self-image, but it does little in this era of social retrenchment to improve the everyday life of the poor and dispossessed.«⁴⁶⁹

In »Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstruction« (1989) beschäftigt sich McLeod mit zwei Spielarten der architektonischen ›Postmoderne‹: zum einen mit dem Verständnis der Architektur als Sprache, die durch historische oder vernakuläre Stilelemente zu den Menschen spricht; und zum anderen mit der ›dekonstruktivistischen Architektur‹ als ästhetisches Äquivalent zum ›Poststrukturalismus‹, in der es um die Unmöglichkeit der Postulierung irgendeiner Bedeutung geht. Beiden gemeinsam sei, dass sie die Architekturpraxis als formales und künstlerisches Streben begreifen, das die Forderung der klassischen Moderne nach sozialem Engagement ablehnt. Dass Architektur als ein kulturelles Objekt das Vermögen zur Kommunikation besitze, gehe einher mit ihrer steigenden Sichtbarkeit in den Medien, wodurch sich in den 1980er Jahren die Vorstellung von ArchitektInnen verändere: »The image of the architect shifted from social crusader and aesthetic puritan to trendsetter and media star.«⁴⁷⁰ In der Folge verschiebt sich der Fokus der Architekturberichterstattung und der Entwurfsthemen in der Architekturausbildung von Wohnprojekten hin zu prestigeträchtigen Bauten, wie Museen oder Hotels. Der alleinige Fokus auf die Form und ihre Zeichenhaftigkeit sowohl bei den »historischen« als auch bei den »poststrukturalistischen Postmodernen« habe die Kommodifizierung der Architektur vorangetrieben. McLeods These ist, dass sich die vom ›Poststrukturalismus‹ beeinflusste Seite sogar noch stärker auf die Form konzentriert habe: »In its continual deferral of meaning, in its celebration of the endless signifier, poststructuralist theory appears to have produced another kind of aestheticization, which privileges form (language) and ›textuality‹ and which refuses any reality outside the object (text).«⁴⁷¹ Die so entstandenen Entwürfe seien formal hermetisch und selbstbezüglich. Insofern wirkt ihre Radikalität allein innerhalb des Architekturdiskurses bzw. im architekturaffinen, kulturellen Feld. Sie sind hingegen nicht radikal in Bezug auf soziale, politische oder ökonomische Prozesse. Dasselbe lässt sich bezüglich der Entwürfe von Lynn und Eisenman sagen.

Auf der letzten Any-Konferenz bezweifelt eine Person aus dem Publikum die Radikalität von Lynns Projekt Embryological Housing, in dem es alleinig um die Form gehe, während das Soziale und Politische der Architektur ignoriert werde. Kipnis versucht daraufhin zu beweisen, dass dieser Person die politische Radikalität des Projekts

469 McLeod 1989, S. 54.

470 Ebd., S. 38.

471 Ebd., S. 47.

entgangen sei, denn Lynn habe singuläre Häuser erschaffen, die dennoch in Serie produziert werden können. Damit habe er den Gegensatz von Einzigartigkeit und Serienfertigung überwunden: »So 1.054 selectable, designable, prototypical houses that every practice can now produce and manufacture is a radical argument here. It's an argument about politics and an argument about practice. It's not about the voluptuous character of the form«⁴⁷². Die Person aus dem Publikum erwidert, dass es Lynn nicht um vorfabriziertes Bauen gehe, sondern um die Beschäftigung mit der Form. Sie fragt Lynn, ob ihm das Äußere und dessen Neuartigkeit wichtig sei. Nachdem Eisenman sarkastisch bekräftigt, dass es Lynn natürlich darum gehe, antwortet auch er: »It's actually very important that it looks weird.«⁴⁷³ Sein Ziel sei, die äußere Form der Architektur so zu entwerfen, wie es die Designer der Automobilindustrie tun, d. h. mit geschmeidigen Freiformen. Damit demonstriert er augenscheinlich die Kommerzialisierung der Architektur als immer wieder neu und einzigartig gestaltetes Luxusgut.

Der Formalismus, der bei der Übersetzung von Deleuzes (und Guattaris) Konzepten in Architekturentwürfe zutage tritt, kann als Symptom der generellen, gesellschaftlichen Bildkultur gelesen werden. Frichot bemerkt in »Gentri-Fiction and Our (E)States of Reality. On the Fatigued Images of Architecture and the Exhaustion of the Image of Thought«, dass sich die zeitgenössische »Bildverehrung« in der viralen Produktion und Distribution von Architekturbildern für den Konsum zeige. Dies gehe gleichzeitig mit dem Verkünden theoretischer Konzepte durch die ArchitektInnen in Printmedien Hand in Hand.⁴⁷⁴ Dementsprechend muss die Inszenierung der Übersetzung von philosophischen Konzepten in Architektur vor dem Hintergrund der konsum- und aufmerksamkeitsorientierten Bildkultur gelesen werden: Während in den architekturtheoretischen Texten die Verwendung von Deleuze und Guattaris Konzepten und die Inkorporierung von Versatzstücken aus ihren Werken in Szene gesetzt wird, stellen die Verbildlichung der Konzepte sowie das Zur-Darstellung-Bringen der Entwurfsprozesse die Übersetzungen zur Schau. In beiden Fällen geht es um das Sichtbar-Machen der Übersetzung von Philosophie in Architektur.

Die Transformationszonen offenbaren sich deutlich im Medium des Bildes. Trotz der Ablehnung von Repräsentation, wie sie sowohl in den architekturtheoretischen Schriften als auch bei Deleuze und Guattari zu finden ist, wird die Architektur als Darstellungsmedium begriffen und entworfen. Durch die Hierarchisierung des Architekturdiskurses über die Praxis wird dem Gebauten die Aufgabe zuteil, theoretische Konzepte zur Anschauung zu bringen. Selbst die in den Publikationen der Anyone Corporation integrierten Bilder sollen nicht primär architektonische Objekte präsentieren und erklären, sondern zusammen mit Text und grafischen Elementen eine ästhetische Auseinandersetzung mit einem theoretischen Konzept darstellen. So wie die Abbildung zum Darstellungsmittel einer Theorie wird, so soll auch das Architekturobjekt das philosophische Konzept zur Darstellung bringen. Dies mündet in eine Verbildlichung jener Konzepte Deleuze und Guattaris, die mit einer Figur assoziiert werden können: Die materielle Falte veranschaulicht die Falte als Erkenntnis- und Wahrnehmungsmodell

472 Kipnis, Jeffrey, in: Davidson 2001, S. 268.

473 Lynn, Greg, in: Ebd.

474 Frichot, Hélène: *Gentri-Fiction and Our (E)States of Reality. On the Fatigued Images of Architecture and the Exhaustion of the Image of Thought*, in: Lahiji 2014, S. 114.

und geschmeidige, glatte Oberflächen verbildlichen die soziopolitische Kategorie des glatten Raumes. Abstraktere Konzepte, wie das Werden, das Ereignis oder die Virtualität werden über Darstellungsweisen vermittelt: Die Verwendung glatter, glänzender Ästhetiken digitaler Technologien bringt Virtualität und den Einsatz computergenerierter Prozesse des Werdens zur Darstellung. Allerdings muss an dieser Stelle betont werden, dass die Mitglieder der Anyone Corporation keine gleichmäßige Formensprache entwickeln oder vertreten.

Die philosophischen Konzepte dienen letztlich vielmehr als Inspiration für architektonische Formen, als dass sie dazu anstoßen, mit Architektur auf soziale Gefüge einzuwirken. Ein kritisches Potenzial ist einzig innerhalb des Ästhetischen, d.h. im Hinblick auf die Andersartigkeit von Formkonzeptionen oder Formwahrnehmung, zu finden. Mit Ausnahme von Rakatansky und Isozaki werden soziale oder politische Aspekte ignoriert. Deleuzes (und Guattaris) Konzepte werden in der Übersetzung in architektonische Projekte auf eine formale Darstellung reduziert und zu Entwurfswerkzeugen instrumentalisiert.

4. KONFLIKTZONEN: Diskussionen um das Verhältnis von Architektur und Philosophie

Die Transformationen, die Deleuzes (und Guattaris) theoretische Konzepte in der Übersetzung in architektonische Medien erfahren, wecken Kritik, insbesondere in Bezug auf die Entpolitisierung der Konzepte und ihre rein formbezogene Übersetzung in architektonische Objekte. Um den Übersetzungsprozess und seine Auswirkung auf die nachfolgenden Generationen zu verstehen, lohnt es sich, die konfliktbehafteten Debatten innerhalb und außerhalb der Anyone Corporation nachzuzeichnen. Das Konzept der Konfliktzonen beinhaltet die These, dass Übersetzungen oftmals mit Auseinandersetzungen einhergehen, in deren Zuge den Übersetzenden eine ›Verunreinigung‹ des Übersetzten vorgeworfen wird. Daraufhin bzw. teilweise die Kritik antizipierend werden Strategien entwickelt, mit denen Transformationen der Übersetzungsleistung gerechtfertigt werden sollen. Sowohl die Vorwürfe als auch die Strategien geben Einblick in Aushandlungsprozesse über die Beziehung und die Grenzen zwischen Übersetztem und Übersetzung. Demzufolge stehen im Zentrum des vierten Kapitels die folgenden Fragen: Welche ›Verunreinigungen‹ der Philosophie Deleuzes (und Guattaris) werden den Übersetzenden konkret vorgeworfen? Wie reagieren die ArchitektInnen darauf? Und welches Verständnis der Beziehung zwischen Architektur und Philosophie lässt sich aus den Auseinandersetzungen ableiten? Den Vorwürfen widmet sich das erste Unterkapitel (4.1), während das zweite Unterkapitel die Legitimierungsstrategien in den Blick nimmt (4.2). Anschließend wird der Widerstreit zwischen dem Streben nach Transdisziplinarität bei gleichzeitiger Betonung der disziplinären Autonomie innerhalb der Anyone Corporation beleuchtet (4.3).

4.1 Das Missverstehen und Falsch-Übersetzen

In *Differences*, das 1997 in der »Writing Architecture Series« erscheint, distanziert sich Solà-Morales von der Übersetzung von Deleuzes Philosophie in die Architektur:

»Despite my very evident debt to Deleuze's thinking, however, I would like to distance myself unambiguously from those who in recent years have instrumentalized his thought. A certain fashion [...] has seized upon the dazzling images of his thought, either as forms to be directly visualized in

new architectures or as verbal metaphors with which to beautify a conventional, if not vulgar, way of thinking.«¹

Er spricht hier die zwei wichtigsten Kritikpunkte an. Zum einen nennt er die Instrumentalisierung der philosophischen Konzepte, die dazu führt, dass die mit dem Konzept assoziierte Form, aber nicht deren Inhalt, in Architektur übersetzt wird. Zum anderen erwähnt er die Verwendung von Deleuze und Guattaris Terminologie als Modewörter ohne Sachkenntnis ihrer Philosophie und mit dem Ziel, die Entwürfe mithilfe der Autorität angesagter Theoretiker zu vermarkten.

4.1.1 Form statt Inhalt – Instrumentalisierung und Entpolitisierung

Der erste Kritikpunkt kreist um den Vorwurf der Applikation, d.h. um die rein äußerliche Anwendung der Konzepte auf die räumliche Form architektonischer Objekte.² Lynn nimmt diese Kritik in *ANY* 10 vorweg, wenn er über die Bezugnahme auf Deleuze und Guattaris Philosophie schreibt: »One must be careful not to equate looking outside of architecture with applying concepts to forms and spaces.«³ Auf ähnliche Weise mahnt Juel-Christiansen in der »Folding in Architecture«-Ausgabe an, dass Architektur keine »gebaute Theorie« sei.⁴ Diese Kritik ist insofern berechtigt, als mit der Applikation von Philosophie in Form von architektonischen Objekten tatsächlich die Intention theoretischer Konzepte missachtet wird. Ihr Zweck liegt im Erkenntnisgewinn und nicht in der Produktion von Objekten. In dieser Hinsicht bemerkt Asada auf der »Anybody«-Konferenz Folgendes: »Deleuze and Guattari are really insightful when they propose the molecular model [...] But I am not trying to apply their molecular model to various genres. Rather, in many genres [...] we can see various molecular models being formed from within.«⁵ Asada spricht sich gegen eine Applikation des Molekularen auf die Architektur aus. Vielmehr erkennt er, dass mit der theoretischen Unterscheidung des Molekularen vom Molaren, d.h. zwischen dem Zustand des Werdens und dem fester Identitäten (siehe 3.1.1.2), Architektur neu gedacht werden kann. Es geht dabei primär um die Erkenntnis, welche Prozesse innerhalb der Architektur als molar oder molekular begriffen werden müssen und welche Konsequenzen sich daraus für die Disziplin und die Gesellschaft ergeben.

Die Reflexion über Architektur mithilfe philosophischer Konzepte ist, folgt man Tafuri, nicht die Aufgabe der ArchitektInnen, sondern der HistorikerInnen bzw. der TheoretikerInnen, die selbst nicht entwerfen. Wie kein anderer sprach sich Tafuri gegen die sogenannte »operative Kritik« aus, d.h. gegen die Instrumentalisierung der Theorie oder Geschichte durch ArchitektInnen.⁶ Theoretische oder historische Ausführungen haben bei der »operativen Kritik« das alleinige Ziel, architektonische Formen zu legitimieren und zu produzieren. Es handelt sich somit nicht um eine unabhängige

1 Solà-Morales 1997b, S. 9.

2 Vgl. Schaub 2011, S. 230; und Lahijji 2014, S. 13.

3 Lynn 1995e, S. 28.

4 Juel-Christiansen, Carsten: The Anhalter Folding, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 39.

5 Asada, Akira, in: Davidson 1997a, S. 47.

6 Tafuri, Manfredo: *Theories and History of Architecture*, New York/NY 1980, S. 141ff.

Forschung, sondern um die Indienstnahme der Theorie und Geschichte durch die architektonische Praxis. Laut Tafuri erfahre die »operative Kritik« dann an Aufwind, wenn sich eine Gruppe an ArchitektInnen bilde, deren Werke und Ideen durch historische und theoretische Beschäftigungen untermauert werden sollen. Derart werde aus Geschichte und Theorie eine Ideologie, die durch Kurzlebigkeit, Konsumierbarkeit und Abhängigkeit von externen Ereignissen charakterisiert sei. Das Problem liege, so Tafuri, darin, dass 90% der Publikationen über Architektur von ArchitektInnen geschrieben werden, denen sowohl die kritische Distanz als auch die wissenschaftliche Ausbildung fehle. Die Vermischung von Kritik, Geschichte und Planung und damit das Einreißen disziplinärer Grenzen seien nur vermeintlich progressiv. Vielmehr lassen die historischen und theoretischen Auseinandersetzungen mit Architektur Unabhängigkeit und Kritikfähigkeit vermissen. Erst in der rigorosen Abtrennung von der Praxis können Geschichte und Theorie Ideologien aufdecken und damit ihre politische Schlagkraft zurückgewinnen.⁷

Somol bezeichnet in *ANY* 23 neben Tafuri auch Rowe und Reyner Banham als reine Kritiker, welche die Vermischung der Bereiche Architekturproduktion, Geschichte, Theorie und Kritik beanstandet haben: »Each accuses neo-avant-garde production, ultimately, of a failure to engage the real and of a too intimate connection to discourse, to words and images.«⁸ Der »Neo-Avantgarde« – damit sind hier ArchitektInnen wie Eisenman, Hejduk, Tschumi oder Hadid gemeint – wird vorgehalten, dass sie die Trennung von Form und Wort bzw. von Entwurf und Theorie niederreiße. So bemerkt Georges Teyssot in der *ANY*-Ausgabe »Being Manfredo Tafuri: Wickedness, Anxiety, Disenchantment«, dass Eisenman Tafuris Kritik nicht verstehen konnte: »I don't think Eisenman was ever able to understand it, since history and theory were for him totally instrumental to the production of (his) forms, (his) design, (his) architecture.«⁹ Somol und Teyssot formulieren also bereits in den Publikationen der Anyone Corporation eine Kritik an der Instrumentalisierung der Philosophie für die Generierung architektonischer Formen.

In *French Theory in America* führt Dering die Art der instrumentellen Nutzbarmachung von theoretischen Konzepten im Fall von Deleuze (und Guattari) auf Massumis Vorwort zur englischen Übersetzung von *Mille plateaux* zurück. Darin schreibt dieser Folgendes:

»Most of all, the reader is invited to lift a dynamism out of the book entirely, and incarnate it in a foreign medium, whether it be painting or politics. The authors steal from other disciplines with glee, but they are more than happy to return the favor. Deleuze's own image for a concept is not a brick, but a ›tool box.«¹⁰

Mit der Rechtfertigung, dass Deleuze und Guattari auch aus anderen Disziplinen stehen, fordert Massumi die Leser auf, den Konzepten in anderen Medien Form zu geben. Zudem seien ihre Begriffe keine Ziegel, aus denen ein festes Fundament gebaut

7 Ebd., S. 227ff.

8 Somol 1998, S. 26.

9 Henninger, Paul / Teyssot, Georges: One Portrait of Tafuri: An Interview with Georges Teyssot, in: *ANY*, Nr. 25/26, 2000, S. 10.

10 Massumi, Brian: Translator's Foreword: Pleasures of Philosophy, in: Deleuze / Guattari: TP1987, S. xv.

werden soll, sondern Werkzeuge, die es in anderen Bereichen anzuwenden gelte. During sieht darin ein Missverständnis, denn Deleuze habe zwar die Philosophie in andere Bereiche vordringen lassen, wie in seinen Reflexionen über das Kino, er sei aber stets im Medium des philosophischen Textes geblieben. Im übertragenen Sinne heißt dies, dass ArchitektInnen Architektur schaffen und nicht philosophische Schriften verfassen sollen. Gleichzeitig ist das Ziel nicht eine Darstellung von Philosophie im Medium der Architektur, sondern architektonische Werke zu schaffen, die philosophische Reflexionen anstoßen: »As vital as the outside is, it is essential that artists, writers, and filmmakers, as long as they paint, write, and make films, *should not* be doing philosophy, even though their work unleash the powers of creation to which philosophy strikes to equal by its concepts.«¹¹

Mit der Darstellung von Philosophie in Form von architektonischen Objekten geht der Vorwurf des Formalismus und der Entpolitisierung einher. Beanstandet wird das rein formale Übersetzen, bei der das philosophische Konzept als formale Geste uminterpretiert wird und damit seine politische Schlagkraft verliert. Rajchman selbst, obwohl er einer der stärksten Verfechter der Übersetzung von Deleuzes Philosophie in Architektur ist, äußert sich auf der »Anyhow«-Konferenz 1997 kritisch: »[Deleuze] introduces the diagram in a political context or a context of power. [...] When one listens to architects describe how they use diagrams in their work, this dimension is not strongly represented.«¹² Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Rajchman ein Jahr zuvor auf der »Anybody«-Konferenz. Hier drückt er eine gewisse Skepsis bezüglich der Theorie der Selbstorganisation von Materie und deren Anwendung in der Architektur durch Lynn aus. Dabei würden gravierende politische und soziale Probleme außer Acht gelassen bzw. entstehe der Glaube, diese Probleme würden sich von selbst lösen:

»In an essay on societies of control, Gilles Deleuze talks not only about viruses but also about the problem of those who are too poor for death and too numerous for enclosure and what to do about them. This group of people has the effect of creating a certain violence, the urban effect of which is to make a fortress out of the others, the wealthier people. This is a serious social and political problem, but I'm not sure that we have to rush to a formal or aesthetic solution. The architectural solution to this problem, if there is one, has to come as part of a larger way of dealing with these problems.«¹³

Rajchman übernimmt die Rolle des Wächters, der auf die ›richtige‹ Übersetzung achtet. Er fordert, dass im Sinne von Deleuze anstelle formaler oder ästhetischer Fragen politische Probleme in den Blick genommen werden sollten. Auch McLeod kritisiert das Verschwinden des politischen Beitrags ›poststrukturalistischer‹ Theorien in der Anwendung auf Architektur, während beispielsweise in den Literaturwissenschaften ›poststrukturalistische‹ Analysen dazu beigetragen haben, repressive Diskurse wie rassistische, sexistische oder koloniale Strukturen im Literaturbetrieb aufzudecken. Laut McLeod führe die architektonische Anwendung vielmehr zum Verschwinden politischer Akteure, denn mit der Idee der Selbstorganisation geben die ArchitektInnen ihre

11 During 2001, S. 176. Herv. i. O.

12 Rajchman, John, in: Davidson 1998a, S. 254.

13 Rajchman, John, in: Davidson 1997a, S. 214.

gesellschaftliche Verantwortung ab und die Formgenerierung läuft unabhängig von sozialen und ökonomischen Prozessen ab.¹⁴

Der Fokus auf die Form reduziert letztlich die Architektur auf ein rein ästhetisches Objekt, das vermarktet und konsumiert werden kann. Damit läuft sie Gefahr, von der Marktlogik des Neoliberalismus vereinnahmt zu werden, anstatt sich dieser – Deleuze und Guattaris Kapitalismuskritik sowie Deleuzes Kritik an der Kontrollgesellschaft (siehe 3.1.1.4) folgend – zu entziehen. Dementsprechend schreibt Parr 2013 in Bezug auf Eisenman und Lynn Folgendes:

»If concepts such as the fold, force and becoming are not connected to the larger political impulse driving Deleuze and his collaborations with Guattari, the concepts are no longer tools in the way that Deleuze insisted they need to be treated, rather they become so profoundly un-Deleuzian as to be a political distraction. [...] Indeed, it keeps architectural praxis and theory focused on the production of forms that work in the interests of neo-liberalism; meanwhile, larger social issues of equality and environmental degradation are played down.«¹⁵

Auf der letzten Any-Konferenz wird eine ähnliche Kritik von Jameson vorgetragen. Dieser bemerkt im Diskurs ein Verschwinden von Forderungen nach Dezentralisierung, die über Oppositionen wie Nomadendasein versus Staat, Differenz versus Identität und Heterogenität versus Homogenität vorgetragen wurden: »But when this opposition turned out to be the market versus planning, maybe people began to feel that it wasn't quite such an obvious thing after all.«¹⁶ Dass Deleuze und Guattaris Theorien tatsächlich als Fürsprache für die Marktlogik verstanden werden, bezeugt Asada, wenn er schreibt: »As Deleuze and Guattari would say, this kind of de-territorializing movement destroys continental power and for better or for worse envelops the whole world into a single market.«¹⁷ Begriffe, wie Dezentralisierung, Heterogenität, Selbstorganisation, flexible Netzwerke, Spontaneität und Kreativität sind gleichermaßen Begriffe des Architekturdiskurses wie der Managementliteratur der 1990er Jahre, die Luc Boltanski und Ève Chiapello in *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999) analysieren. Auch Thomas Frank thematisiert in *One Market under God. Extreme Capitalism, Market Populism, and the End of Economic Democracy* (2000) unter anderem die Verbindung zwischen dem Glauben an die freie Marktwirtschaft und der Verherrlichung von dezentralen Organisationsformen und Netzwerken in intellektuellen und kulturellen Kreisen.¹⁸ Mit der Vernachlässigung sozialer, politischer und ökonomischer Aspekte der Architektur und der alleinigen Fokussierung auf die Form verbleiben die ArchitektInnen nicht nur im engeren ästhetischen Architekturdiskurs, sondern entwerfen architektonische Objekte, die vermarktet werden können und damit den Mechanismen der kapitalistischen Marktwirtschaft, die Deleuze (und Guattari) kritisieren, anheimfallen.

14 McLeod 1989, S. 51 und 54f.

15 Parr 2013, S. 204.

16 Jameson, Fredric, in: Davidson 2001, S. 56.

17 Asada, Akira, in: Isozaki / Asada 1997b, S. 11.

18 Vgl. Dunham-Jones, Ellen: Irrational Exuberance: Rem Koolhaas and the 1990s, in: Deamer 2014, S. 162f. Siehe auch die Nähe zur Managementliteratur der in den 2000er Jahren entstandenen Texte von Patrik Schumacher, der bei Hadid erst Mitarbeiter und dann Teilhaber ist: Spencer 2016, S. 62ff.

4.1.2 Modewörter ohne Sachkenntnis – Rhetorik und Autoritätsargumente

Der zweite Kritikpunkt richtet sich gegen eine oberflächliche Verwendung von Deleuze und Guattaris Terminologie. Eindrücklich lässt sich dies an Kwinters Artikel in *ANY* 19/20 nachvollziehen. Darin berichtet dieser über eine ungenaue Argumentation von Fredric Jameson, der ihm auf einem Workshop an der Harvard's Graduate School of Design über die urbane Situation in China widersprochen habe. Mit einem Zitat aus *L'Anti-Edipe* habe Jameson Deleuzes und Guattaris Konzept des unablässigen Fließens als geeignetere Beschreibung für den Wandel des Perflussdeltas vorgeschlagen. Kwinter kritisiert daraufhin Jamesons mangelnde Kenntnis in Bezug auf Deleuze und Guattaris Schriften:

»This led Jameson to a murky reference to the flow model developed in *Anti-Oedipus*, a naïve, desultory attempt on his part to recuperate a model long surpassed not only by developments but by the considerable refinements and elaborations of the authors themselves (e.g. in *A Thousand Plateaus*).«¹⁹

Es fehle Jameson nicht nur an Wissen über die Weiterentwicklung von Konzepten bei Deleuze und Guattari, Kwinter beanstandet ebenso eine Oberflächlichkeit und Zusammenhangslosigkeit in der Nutzung philosophischer Konzepte. Es werde sich, so Kwinter, planlos bedient, um Diskurse und Produkte zu generieren, die verblenden. Auf ähnliche Weise beurteilt der Architekt Bernard Kormoss die Verwendung von Deleuzes Konzepten auf der »Anyhow«-Konferenz: »It is certainly not sufficient to Photoshop Deleuzian rhizomatics (or whatever other critical theory) into architectural theory and design in order to achieve a critical architectural practice.«²⁰ Neben der Metapher des »Photoshopen« verwendet er zudem die Formulierung des Ausschneidens und Einfügens: »The cut and paste instrumentalization of critical theory in architectural design/theory might well have a reifying and globalizing effect similar to the one generated by the age it aims to criticize.«²¹ Bei Kwinter und Kormoss wird deutlich, dass die Kritik auf ein Herausreißen philosophischer Konzepte aus ihrem Kontext und ein willkürliches Inkorporieren in den Architekturdiskurs abzielt. Dies führe, so argumentieren beide, zu architektonischen Diskursen und Objekten, die weder erhellend noch kritisch seien.

Mit der zusammenhangslosen, collageartigen Verwendung geht der Vorwurf einer theoretischen Unschärfe einher, so bemerkt abermals Kwinter, dass er dem Begriff der Unentschiedenheit, der innerhalb der Anyone Corporation programmatisch verwendet wird, widerspreche: Als Kipnis auf der »Anywhere«-Konferenz erklärt, dass die Unentschiedenheit in Bezug auf den Raum bedeute, dass dieser nicht spezifiziert werden könne, denn jede Spezifizierung würde Grenzen in den Raum einschreiben, attackiert Kwinter ihn, dass mit dem Unentschiedenheitsbegriff einzig eine Unschärfe in der Tat und im Denken verschleiert werden soll.²² Gleichermäßen vermisst Kwinter bei den meisten Vorträgen auf den Any-Konferenzen die Kohärenz einer durchgehenden

19 Kwinter 1997, S. 6.

20 Kormoss, Bernard (1998): Control – Alt – Shift: or How to Reset Diagrammatic Time, in: Davidson 1998a, S. 268.

21 Ebd., S. 269.

22 Kwinter, Sanford, in: Davidson 1992, S. 149.

Reflexion, so äußert er sich auf der letzten Any-Konferenz über die Vorträge des fünften Panels wie folgt: »I would like to first thank the panelists because the presentations were extraordinary, provocative, and so strange for Any in their remarkable cohesiveness and sustained reflection on what I felt to be a fairly singular theme.«²³ Zu einem ähnlichen Urteil kommt Schwarz in seiner Rezension der zehn Any-Konferenzen, in der er einen Paradigmenwechsel von Derrida zu Deleuze konstatiert: »Seitdem strömt und fließt es in der Architektur heftig, die Materie organisiert sich nach Kräften selbst zu sich verfaltenden Formen, und die Entwerfer finden dazu die passenden Worte. So kommt alles ins Schwimmen.«²⁴ Das Verschwimmen des Diskurses, dem nichts mehr Konkretes und damit auch Kritisches abzurufen sei, erweist sich als einer der Hauptvorwürfe gegen die Verwendung von Deleuze (und Guattari) im Architekturdiskurs.

Auf der letzten Any-Konferenz bemerkt Moneo, dass die Zeit obskurer Zitate aus französischer Philosophie vorbei sei:

»American architectural scholars [from the 1980s on] often based their work on a superficial reading of European thinkers, predominantly the French poststructuralists. Following Tafuri's precedent, critics and theoreticians began to fill their texts with quotes from Michel Foucault, Georges Bataille, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, etc.«²⁵

Die architekturtheoretischen Texte seien mit unklaren Zitaten geradezu überladen worden, mit der Absicht, laut einer Person aus dem Publikum der »Anything«-Konferenz, den Anschein der Beherrschung philosophischer Denker zu erwecken und sich somit Autorität zu verschaffen.²⁶ Dabei fehle ein Verstehen der philosophischen Konzepte. Es handelt sich letztlich um den Vorwurf, dass die Autorennamen berühmter Philosophen als Autorität angeführt werden, ohne Klarheit über deren Konzepte zu besitzen. Damit wird eine rein rhetorische Wirkung erzielt. Zum Beispiel leitet der Architekturkritiker Kenneth Powell die »Folding in Architecture«-Ausgabe damit ein, dass es die Falte und Deleuzes *Le Pli* nur als Legitimierung für eine Architektur brauche, die letztlich schlicht als »organisch« beschrieben werden könne. Jedoch würde dann, so Powell, sofort die ganze Assoziationskette mit Frank Lloyd Wright beginnen.²⁷ Er weist hier auf einen wichtigen Zusammenhang hin, denn würde man tatsächlich die in der Ausgabe präsentierten Entwürfe als organisch bezeichnen und sie mit Wright in Verbindung bringen, so würden sie nicht etwas grundsätzlich »Neues« präsentieren. Um das »Neue« zu propagieren, bedarf es letztlich immer wieder neuer Begrifflichkeiten, Konzepte und theoretischer Leitfiguren.

Der Wille zum »Neuen« verbindet sich mit einem gewissen Starkult, der sich in den 1990er Jahren in Bezug auf Deleuze (und Guattari) bildet, so bemerkt Asada auf der »Anybody«-Konferenz, dass er nicht auf den Zug – »the bandwagon of Deleuze and Guattari«²⁸ – aufspringen wolle. Gleichermaßen übt Tschumi auf der

23 Transkript der »Anything«-Konferenz, S. 6. Anyone Corporation Fonds, CCA, AP116.Sz.SS11.DS. ARCH273813.

24 Schwarz 2001, S. 63.

25 Moneo, Rafael, in: Davidson 2001, S. 122.

26 Audience, in: Ebd., S. 272.

27 Powell, Kenneth: Unfolding Folding, in: Architectural Design, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 7.

28 Asada, Akira, in: Davidson 1997a, S. 47.

»Anyplace«-Konferenz Kritik am regelrechten Kult um Philosophen sowie an der Ablösungsgeschichte Derridas durch Deleuze: »I don't think the issue here is Deleuze versus Derrida inasmuch as none of these individuals has attempted to construct these kind of totalizing systems such oppositions imply.«²⁹ Die Argumentation von Tschumi trifft einen wichtigen Punkt: Die sogenannten Philosophen der Differenz, wie Derrida und Deleuze es sind, positionieren sich gegen Essentialismus, feste Identitäten und totalitäre Systeme. In der Übersetzung in den Architekturdiskurs werden sie allerdings als eben solche festgelegten Entitäten bzw. als übersetzbare Originale behandelt. Der architektonische Starkult um Deleuze und Guattari widerspricht ihrer Philosophie grundlegend.

Die Ehrfurcht der ArchitektInnen gegenüber »poststrukturalistischer« Philosophie drückt sich auch in der Kritik von Grosz auf der »Anyhow«-Konferenz aus:

»I don't know if it has self-contained weapons, but when external techniques are imported [into architecture] – external tools, philosophical tools, intellectual tools – they often misfire, partly because the tools weren't designed for those particular practices. I find the incredible attraction that theory holds disturbing [...] I'm not a new empiricist but I support a certain empiricism that says that there are practical issues at hand. I have all sorts of tools and theory is one of them, but it's not the most important.«³⁰

Rajchman pflichtet ihr bei, dass es um einen gleichberechtigten Austausch zwischen Architektur und anderen Disziplinen gehen müsse und nicht um Philosophie als eine alles überspannende Theorie, die in der Architektur angewendet werden soll.³¹ An diesem Punkt verbindet sich die Kritik an der Verehrung »poststrukturalistischer« Philosophie (entgegen deren Ablehnung von Autoritätsmodellen) mit der Kritik an ihrer Applikation auf die Architektur.

Mit Blick auf diese Kritikpunkte bemerkt During 2001, dass sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kulturproduktion der 1990er Jahre Deleuzes (und Guattaris) Konzepte weniger als Ideen, Vorstellungen oder Schemata von etwas begriffen, sondern vielmehr wie Markennamen verwendet werden: »They are emblems rather than devices, and their actual functioning is overshadowed by their discursive use value.«³² Die markanten Begrifflichkeiten wirken ähnlich wie Qualitätsstempel. Ihre permanente Reproduktion in verschiedenen Kontexten führt schließlich dazu, dass die Begriffe Teil eines Kanons werden, den es wiederum zu reproduzieren gilt. During kommt daher zu folgender Einschätzung:

»French theory's importation in the United States is not worth spending too much effort on; in fact it has never been imported and probably never been purposefully constructed. French theory was probably only inferred and fancied as that kind of indirect free discourse that Deleuze suggested as an alternative to the traditional gestures of criticality.«³³

29 Tschumi, Bernard, in: Davidson 1995, S. 42.

30 Grosz, Elizabeth, in: Davidson 1998a, S. 253f.

31 Rajchman, John, in: Ebd., S. 254.

32 During 2001, S. 166.

33 Ebd., S. 164.

Seine Aussage impliziert eine absolute Nicht-Übersetzung der Inhalte und folglich allein die Übernahme einer experimentellen und bildreichen Rhetorik, die Deleuze vor allem in seinen Schriften mit Guattari gegenüber einer traditionell analytischen Herangehensweise in Anschlag bringt (siehe 2.1.1). Diese kreative Form des Denkens und Schreibens ist eine der Zielscheiben der »Science Wars«, die im US-amerikanischen Kontext in den 1990er Jahren zwischen Anhängern des wissenschaftlichen Realismus und der sogenannten »Postmoderne« geführt werden und welche die öffentlichen und akademischen Diskurse bestimmen.

Prominent für die »Science Wars« ist die Sokal-Kontroverse: Der US-amerikanische Physiker Alan Sokal veröffentlicht 1996 in dem kulturwissenschaftlichen Magazin *Social Text* den Artikel »Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity« – einen theoretisch elaboriert klingenden und dennoch vollkommen sinnfreien Aufsatz, der trotzdem veröffentlicht wird. Diesen Hoax deckt Sokal in der Zeitschrift *Lingua Franca* auf. Seine Intention sei, eine Kritik am »fashionable nonsense« postmoderner Diskurse in den Kultur- und Sozialwissenschaften zu liefern. Gemeinsam mit Jean Bricmont veröffentlicht Sokal das Buch *Impostures intellectuelles* (1997), in dem sie ausführen, »wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen«³⁴. In dem Kapitel über Deleuze und Guattari werfen sie den beiden französischen Denkern in ihrem Umgang mit Konzepten aus Physik und Mathematik einen Mangel an Klarheit vor. Ihre Texte seien mit Fachbegriffen, die aus dem Zusammenhang gerissen, oberflächlich erklärt und streckenweise »ohne Sinn und Verstand« eingesetzt werden, geradezu überladen, sodass ein nicht fachkundiger Leser nicht nur nichts daraus lernen könne, sondern gar mit völliger Sinnlosigkeit konfrontiert sei.³⁵ Sokal und Bricmont fragen daher, welche Funktion »diese Lawine an schlecht verdaulichem wissenschaftlichen (und pseudowissenschaftlichem) Jargon« erfüllen soll, und vermuten, dass es sich wohl um eine Zurschaustellung von umfassender Bildung handele.³⁶

Die Kritik an einer oberflächlichen, der Mode entsprechenden Verwendung von Begriffen trifft also nicht einzig diejenigen, die Deleuze und Guattaris Konzepte in den Architekturdiskurs übersetzen, sondern gleichsam die »poststrukturalistischen« Denker selbst. Beispielsweise stößt 1992 die Verleihung des akademischen Ehrentitels der Cambridge University an Derrida auf Widerstand, weil ihm vorgeworfen wird, dass er die wissenschaftlichen Standards der Klarheit und Genauigkeit nicht erfülle.³⁷ »Poststrukturalistische« Theorien werden von einem Teil der akademischen Welt generell als »modischer Unsinn« verdächtigt, insofern verwundert es nicht, dass ebenfalls die Übersetzung jener Theorien in die Architektur, unabhängig davon, wie sie übersetzt werden, als eben jener »modischer Unsinn« angegriffen wird.

Die zwei Hauptkritikpunkte, die sowohl innerhalb der Anyone Corporation als auch von außen, nicht zuletzt im Zuge der »Science Wars«, vorgebracht werden, bezeugen das Konfliktpotenzial, das mit Übersetzungsprozessen einhergeht. Die Vorwürfe

34 Untertitel der deutschen Übersetzung: Sokal, Alan / Bricmont, Jean: Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen, München 1999.

35 Ebd., S. 180.

36 Ebd., S. 178.

37 Murphy 2012, S. 154, Anm. 134.

des fehlenden Hintergrundwissens, Missverstehens und Falsch-Übersetzens führen zu verschiedenen Verteidigungsstrategien auf Seiten der ArchitektInnen.

4.2 Legitimierungs- und Kompensationsstrategien

4.2.1 Unvermeidliche und kreative Differenz

Auf der ersten Any-Konferenz 1991 erklärt Derrida, dass Architektur für ihn gleichzeitig die Übersetzung und die Nicht-Übersetzung von kulturellen Elementen, wie beispielsweise das japanische »Ma«, in Architektur sei: »I do not want a translation to be possible. That would be the end of any event«³⁸. Entsprechend moderner Übersetzungstheorien, wie die von Benjamin (siehe 1.1), existiert stets ein Nicht-Übersetzbares, sodass zwischen Übersetztem und Übersetzung immer eine Differenz besteht. Diese Differenz ermöglicht bei Derrida das Aufkommen eines Ereignisses. Ähnlich formuliert es Tschumi auf der »Anyplace«-Konferenz: »At the same time, if any theoretical discourse is to be used, it is also to be abused. Here we love philosophy because it is the site of the invention of those assemblages, those promiscuous collisions.«³⁹ Dass jede Übersetzung notwendigerweise Differenz mit sich bringt, vor allem wenn es sich um eine Übersetzung aus dem Medium der Schrift in die Medien der Architektur handelt, wird somit als Argument gegen Vorwürfe des Falsch-Übersetzens gebraucht. Die Unvermeidlichkeit der Differenz macht in diesem Sinne »immun« gegen die Kritik des Missverstehens oder »Verunreinigens«.

Eine Kritik des Falsch-Übersetzens kann demzufolge nur dann vorgebracht werden, wenn eine makellose Übersetzung vorgetäuscht wird, so schreibt auch Burns: »This difference in rewriting is not inherently problematic unless the new iteration/interpretation/difference is disguised and authority and legitimacy sought for the unstained translation.«⁴⁰ Doch tatsächlich räumen die ArchitektInnen Verständnisprobleme bei philosophischen Argumentationen oder gar das Missverstehen von Konzepten ein. Nach den Vorträgen der PhilosophInnen Rajchman, Grosz und Sylviane Agacinsky äußert sich Eisenman auf der »Anyplace«-Konferenz wie folgt:

»I want to tell the three philosophers how much I enjoyed hearing them discourse on architecture and philosophy and their relationship. I suffer from a certain jet lag as an architect trying to respond to their papers. Reading them in advance probably wouldn't have helped because it takes me years merely to misread philosophy, let alone respond to it.«⁴¹

Bereits in Bezug auf Derridas Schriften hatte Eisenman erklärt, dass er ohne Zweifel die Werke Derridas falsch gelesen habe. Auf der »Anyone«-Konferenz bemerkt auch Isozaki emphatisch, dass er Derrida stets missverstehe.⁴² Das Falsch-Lesen, so Eisenman, sei allerdings keineswegs problematisch, weil es schließlich eine Form von

38 Derrida, Jacques, in: Davidson 1991, S. 90.

39 Tschumi, Bernard, in: Davidson 1995, S. 42.

40 Burns 2010, S. 249.

41 Eisenman, Peter, in: Davidson 1995, S. 43.

42 Isozaki, Arata, in: Davidson 1991, S. 89.

Kreativität bedeute.⁴³ Darauf geht Kipnis in seiner Einleitung zu *Written into the Void* – ein Sammelband ausgewählter Schriften Eisenmans von 1990 bis 2004 – ein:

»Readers well studied in Derrida will no doubt find this practice exasperating, since the words and ideas the architect puts in the philosopher's mouth rarely offer a rigorous representation of the philosopher's actual position and can deviate markedly from it. [...] It is helpful to remember while reading these texts [of Eisenman] that the accuracy of the architect's reports of Derrida's thought does not in the end matter to the architect's own conjunctures. Eisenman does not seek to derive authority or force from his representation of Derrida's position; like any speculation in dialogue form, the reports are but rhetorical devices to help the architect clarify his own position.«⁴⁴

Ein kreativer Umgang mit Theorie bedürfe, folgt man Eisenman und Kipnis, keines akkuraten Lesens oder Richtig-Verstehens, denn die philosophischen Texte dienen den ArchitektInnen alleinig als rhetorische Instrumente der Selbstvergewisserung. Philosophie ist hier nicht Streben nach Erkenntnis, sondern Inspirationsquelle und Anstoß zu kreativen Prozessen.

Dass Kreativität als Argument gegen Vorwürfe des Falsch-Verstehens genutzt wird, zeigt sich auch bei Lotringer in *French Theory in America*. Laut ihm dürfe man von KünstlerInnen nicht erwarten, dass sie Theorie wie PhilosophInnen lesen:

»Whether their art is considered as ›correct‹ or not is of secondary importance as long as they are truly engaged in something: only engagement matters. [...] As long as they understand it, or other things in a way that gives more power to their art, I consider them to be doing their job as artists.«⁴⁵

Kunstschaffende, und man könnte sagen respektive Architekturschaffende, geben sich der Theorie anders hin als PhilosophInnen und zwar auf eine kreative Weise. Dies, so Lotringer, mache ihre Integrität als künstlerisch Tätige aus.

Wenn sich durch Autorennamen, laut Kipnis, keine Autorität verschafft werden will, warum wird dann Derrida als Quelle und Bezugspunkt genannt? Laut Murphy handelt es sich um einen intellektuellen Elitismus, bei dem der Name des berühmten Philosophen der eigenen Meinung »Gravitas« verleihen soll.⁴⁶ Dies entspricht keineswegs Eisenmans eigener Einschätzung, so erklärt er auf der »Anyone«-Konferenz, dass es ihm egal sei, ob der Gedanke des Blicks von Maurice Blanchot oder von ihm komme, denn Fakt sei, dass er durch das Lesen von Blanchots Buch ausgelöst worden sei.⁴⁷ Eisenmans Argumentation bedient sich Barthes' Konzept vom »Tod des Autors« (siehe 2.2.3), demzufolge der Lesende einen viel maßgeblicheren Anteil an einem

43 Vgl. Eisenman: »J'ai sans doute mal lu l'œuvre de Derrida, mais mal lire c'est finalement une façon de créer et c'est en lisant mal que j'arrive à vivre dans la réalité et que je pourrais travailler avec lui.« Zitiert in Benjamin, Andrew: Eisenman and the Housing of Tradition, in: Oxford Art Journal, Nr. 1, 1989, S. 47.

44 Kipnis, Jeffrey: Introduction: Act Two, in: Eisenman, Peter: *Written into the Void. Selected Writings 1990–2004*, New Haven/CT u. a. 2007, S. xxvii.

45 Lotringer 2001, S. 150. Herv. i. O.

46 Vgl.: »Derrida here functions as a symbol of protected knowledge [...] his name functions purely to add gravitas to Eisenman's work.«: Murphy 2012, S. 106. Herv. i. O.

47 Eisenman, Peter, in: Davidson 1991, S. 240.

literarischen Werk hat als der Schreibende. Das Subjekt als Urheber verliert an Bedeutung und einzig das Ereignis des Auftauchens von Gedanken beim Schreiben *und* beim Lesen zählt. Paradoxerweise bedeutet dies für Eisenman allerdings nicht, dass keine Autorennamen mehr genannt werden. Vielmehr erscheinen sie weiterhin als Zeugen für die philosophische Auseinandersetzung der ArchitektInnen. Der Philosophenname dient den Mitgliedern der Anyone Corporation letztlich als Distinktionsmerkmal, um sich als eine theoretische, elaborierte Architekturelite zu präsentieren (siehe 2.3.4).

In der Einleitung zum zweiten Panel der »Anymore«-Konferenz ist zu lesen, dass die US-amerikanischen ArchitektInnen durch ihr theoretisches Wissen eine konzeptuelle Stärke gewonnen haben und im Bilde seien, anders auf die eigene Disziplin zu blicken, obwohl ihre theoretischen Untersuchungen nicht immer einem gewissen Schematismus und einer kindlichen Einfalt entkommen können.⁴⁸ An dieser Stelle wird auch auf Seiten der Anyone Corporation ein Missverstehen eingeräumt, das jedoch nicht zu einer Verunsicherung bei den ArchitektInnen führt, sondern sie vielmehr stärkt. Schließlich sei es doch unabwendbar, so Tschumi, dass der Austausch zwischen Philosophie und Architektur sowie zwischen Frankreich und den USA Transformationen mit sich bringe: »This implies mixing, compressing, expanding, informing, deforming. It is about heterogeneity and hybrid bodies rather than homogeneous purity.«⁴⁹ Was hier bereits anklingt, ist die Argumentation, dass im Zeichen einer Philosophie der Differenz, der Vielfalt und des Wandels Konzepte wie »originalgetreues Übersetzen« oder »akkurate Wiedergabe« nicht nur keine Relevanz mehr besitzen, sondern als absolut irrtümlich zu begreifen sind. Am besten drückt dies wohl Claire Colebrook aus, wenn sie schreibt: »[A] fidelity to Deleuze might seem like a crime against the thinker of difference«⁵⁰.

4.2.2 Rechtfertigung durch Deleuze (und Guattari) selbst

Auffällig ist die Strategie, ein mögliches Falsch-Übersetzen damit zu legitimieren, dass Deleuze die Werke anderer Denker selbst ohne Hemmungen behandelt und umgedeutet habe. Beispielsweise erklärt Rajchman auf der »Anytime«-Konferenz, dass Deleuze vor allem eine neue Lesart philosophischer Figuren, wie Bergson oder Leibniz, anstrebt, die für die aktuellen Gegebenheiten fruchtbar gemacht werden kann. Jameson verschärft diese Einschätzung, wenn er Folgendes deklariert:

»What Deleuze does with these things is more brutal and exciting. He doesn't just understand Leibniz and then show us how Leibniz can be. He seizes what he wants and fabulates a whole new fresh Leibniz in his own image; it's very exciting and a very contemporary practice [...] If someone told me that Deleuze's Leibniz was historically incorrect this would not be terribly disheartening for me. [...] We don't have to be bored by these things that are being offered us – we can do something new.«⁵¹

48 o. A., in: Davidson 2000, S. 55.

49 Tschumi, Bernard, in: Davidson 2000, S. 162.

50 Colebrook, Claire: Introduction, in: Parr, Adrian (Hg.): *The Deleuze Dictionary*, überarb. NA, Edinburgh 2010, S. 6.

51 Jameson, Fredric, in: Davidson 1999, S. 246.

Offensichtlich präsentiert hier Jameson das Argument, dass Deleuzes eigener »brutaler« Umgang mit Philosophen zu etwas ›Neuem‹ führe und, um etwas ›Neues‹ zu erschaffen, müsse eine ebensolch »brutale« Aneignung von Deleuze (und Guattari) erlaubt, gar gewollt sein. Gestützt wird dies durch Deleuzes eigene Worte in »Lettre à une critique sévère«:

»Ich stellte mir vor, einen Autor von hinten zu nehmen und ihm ein Kind zu machen, das seines, aber trotzdem monströs wäre. Daß es wirklich seins war, ist sehr wichtig, denn der Autor mußte tatsächlich all das sagen, was ich ihn sagen ließ. Aber daß das Kind monströs war, war ebenfalls notwendig, denn man mußte durch alle Arten von Dezentrierungen, Verschiebungen, Brüchen, versteckten Äußerungen, hindurchgehen, was mir nicht wenig Spaß bereitet hat.«⁵²

Auf diese Aussage bezieht sich auch Ballantyne in *Deleuze and Guattari for Architects* (2007), wenn er zu dem Schluss kommt, dass die Geschichte der Philosophie eine Geschichte der »Unzucht« und der »unbefleckten Empfängnis« sei, was für die Architektur bedeute: »I think that this is something that architects are already inclined to do, whether or not the author has given permission for it. Creative misunderstanding, or misprision, is legitimate behaviour in the Deleuze-and-Guattari-world.«⁵³ Erneut wird das Missverstehen mit Kreativität verbunden. Mit der Argumentation von Jameson und später Ballantyne wird die kreative Freiheit in der Aneignung von Konzepten aus Deleuzes (und Guattaris) Schriften legitim, denn sie dient der Produktion von etwas ›Neuem‹ und sie folgt Deleuzes ›Einladung‹, den Philosophen ›von hinten zu nehmen‹ und ihm ein monströses Kind zu machen.

Im Grunde wird im Architekturdiskurs eine bestimmte Facette von Deleuze verwendet. Der klassisch philosophisch arbeitende, analytisch und systematisch vorgehende Deleuze, der Abhandlungen über Kant oder Hume schreibt, verschwindet in dem Bild, das die ArchitektInnen von dem ›französischen Poststrukturalisten‹ zeichnen. Vielmehr wird sein Experimentieren mit nicht-philosophischen Theorien und Werken, seine ›monströse Art‹ mit klassischen Philosophen umzugehen, sein freies Assoziieren und die kreative Sprache in den Vordergrund gerückt. Ähnlich beschreibt es During, wobei er sich dabei nicht auf den Architekturdiskurs bezieht:

»[T]he consensual image that is all too naturally attached with the name of Deleuze appears to be largely a matter of fabrication. Some would like to fancy him as a freelance conceptual expert, a universal provider of tool kits [...], but Deleuze is more complex. As a bricoleur philosopher, he is at once trendy and academic, accessible and remote, so very French and so American.«⁵⁴

Neben der Einladung, monströse Kinder eines Philosophen zu zeugen, wird eine zweite Theorie von Deleuze verwendet, um einen freien Umgang mit seinen Konzepten zu legitimieren: die Idee der Theorie als Werkzeugkasten. In »Les intellectuels et le pouvoir« (1972) äußert Deleuze im Gespräch mit Foucault die viel zitierte Formulierung:

52 Deleuze: U 1993, S. 15.

53 Ballantyne, Andrew: *Deleuze and Guattari for Architects*, Abingdon u. a. 2007, S. 15 und 100.

54 During 2001, S. 178f.

»[E]ine Theorie, das ist genauso wie ein Werkzeugkasten. Das hat nichts zu tun mit dem Signifikanten... Es muss zu was dienen, es muss funktionieren. Und nicht um seiner selbst willen. [...] Proust hat es so klar gesagt: Behandelt mein Buch wie ein auf das Draußen gerichtetes Paar Sehläser, und, tja, wenn sie euch nicht passen, dann nehmt doch andere, findet selbst euren Apparat, der notwendigerweise ein Kampfapparat ist. Die Theorie, das totalisiert sich nicht, das vervielfältigt sich und das vervielfältigt.«⁵⁵

Deleuze vertritt die These, dass die Verbindung von Theorie und Praxis neu gedacht werden müsse (siehe 2.1.1). Habe bis dato die Praxis entweder als Anwendung der Theorie oder als Inspiration für Theorie gegolten, so müsse diese Hierarchie ab sofort aufgegeben werden. Praxen und Theorien im Plural sind vielmehr als durchweg miteinander verschaltete Relais zu denken, die einander brauchen: »Keine Theorie kann sich entwickeln, ohne auf eine Art Mauer zu stoßen, die nur von der Praxis durchbrochen werden kann.«⁵⁶ Sowohl Tschumi in *ANY 3* als auch Solà-Morales auf der »Anymore«-Konferenz beziehen sich auf dieses Gespräch. Es dient ihnen als Legitimation, theoretische Konzepte in der Praxis, d.h. in der Architektur, als Werkzeuge zu verwenden mit dem Glauben, dass dadurch neue architektonische Ideen entstehen, die wiederum von der Theorie als Werkzeuge genutzt werden können. Solà-Morales verbindet damit sogar die Forderung, dass die disziplinäre Trennung zwischen den TheoretikerInnen und den ArchitektInnen, die Tafuri als notwendige Voraussetzung für Kritikfähigkeit ansieht, überwunden werden müsse:

»For years a kind of advanced academicism believed that the proof of intellectual honesty was that the architectural theoretician was not contaminated by contact with practice [...] The Any conferences were organized by a group of people who believed in the need to move beyond the specialized divisions between theory and practice between the purveyors of foundational paradigms and the more or less brilliant executors of the ideas of those theoretical cadres.«⁵⁷

Solà-Morales stilisiert die Anyone Corporation als Umsetzung der von Deleuze konzeptualisierten Beziehung zwischen Theorie und Praxis. Ihre Mitglieder durchbrechen die Mauern, gegen die entweder die Philosophie oder die Architektur gestoßen ist, und erweitern die Räume beider Disziplinen. Das eigene Selbstbild der Anyone Corporation wird hier mit Deleuze legitimiert.

Wird den ArchitektInnen die instrumentelle Anwendung der Konzepte von Deleuze (und Guattari) auf Architektur vorgeworfen, so liefert Deleuzes Verständnis der Theorie als Werkzeugkasten den perfekten Konter. Es wird damit legitim, mit seinen Konzepten zu machen, was man will, so äußert sich Tschumi wie folgt: »If a toolbox is a system of tools that allows you to take hold of any given issue, problem, or whatever, it is a form of instrument. When you test, you need instruments to test. And architects are constantly testing new instruments.«⁵⁸ Da die ArchitektInnen, so

55 Deleuze, Gilles, in: Die Intellektuellen und die Macht, in: Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden, Bd. 2, Frankfurt/M 2002, S. 384f. Orig.: Deleuze, Gilles, in: Les intellectuels et le pouvoir, in: Foucault, Michel: Dits et écrits, Bd. 2, Paris 1994, S. 308f. Zuerst erschienen in: L'Arc, Nr. 49, 1972, S. 3–10.

56 Deleuze, Gilles, in: Foucault 2002, S. 382.

57 Solà-Morales, Ignasi de (2000a): Practice?: Theory, History, Architecture, in: Davidson 2000, S. 68f.

58 Tschumi 1993b, S. 52.

die Argumentation, immer schon mit Werkzeug experimentieren, sind sie geradezu die idealen Praktizierenden für die Weiterentwicklung von Deleuzes (und Guattaris) Theorien. Die Interpretation des Konzepts, dass die Theorie ein Werkzeugkasten sei, als Einladung zur direkten Anwendung in Form von architektonischen Objekten widerspricht allerdings Deleuze und Guattaris Forderung, dass ihre Konzepte keine Modelle sein sollen. Lotringer beschreibt eindrücklich das Missverständnis:

»Deleuze and Guattari made a great effort not to leave behind them any ›model‹ that could be simply applied, even discouraging all to eager disciples to follow their paths instead of finding their own. ›Applying theory‹: this kind of hands-on, hand-to-mouth attitude, of course, has little to do with what they themselves advocated as ›pragmatic philosophy‹. What they meant by that wasn't a philosophy calling for a separate ›praxis,‹ or ›use value,‹ but on the contrary for a kind of experimentation directly engaged in reality and responding in the present, without any preconceived idea, to the singularity of the situation.«⁵⁹

Es wird deutlich, dass mit dem Werkzeugkasten nicht eine direkte Anwendung der Konzepte in Form von architektonischen Objekten gemeint ist. Vielmehr geht es um ein Weiterdenken der Konzepte, indem sie beispielsweise eine neue Reflexion der aktuellen architektonischen Praxis ermöglichen und dabei gleichzeitig selbst neu reflektiert werden. In den architekturtheoretischen Auseinandersetzungen wird dies nur dann geleistet, wenn sie nicht der Rechtfertigung einer Entwurfspraktik dienen, die Deleuzes (und Guattaris) Konzepte in architektonischer Form darzustellen versucht. Dies erfolgt selten und beinahe nie wird das philosophische Konzept selbst in der Auseinandersetzung mit Architektur neu- und weitergedacht. Pérez-Gómez berichtet in einem Brief über die »Anyplace«-Konferenz stolz, dass sein Buch *Architecture and the Crisis of Modern Science* (1983) von einem Philosophiestudenten von Deleuze als »the most Deleuzian work on architectural theory he had ever encountered« bezeichnet worden sei, obwohl sich Pérez-Gómez erst später intensiv mit Deleuze auseinandergesetzt habe.⁶⁰ Unabhängig davon, ob diese Zuschreibung wahr ist, und ungeachtet der Tatsache, dass sich Pérez-Gómez hier als »echter Deleuzianer« stilisiert, weist diese Geschichte auf die Möglichkeit hin, dass zum Beispiel im Rahmen der Architekturgeschichte eine Auseinandersetzung mit Architektur erfolgt, die ähnlich wie Deleuze (und Guattari) tradierte Gefüge aufbricht, ohne zu beabsichtigen, theoretische Reflexionen in Form von Architektur darzustellen und letztlich auch ohne damit zu kokettieren, dass man sich auf Deleuze und Guattari bezieht. Doch der Rekurs auf die Werkzeugkiste wird primär als Legitimierungsstrategie benutzt, um Deleuzes Konzepte als Form generierende Modelle zu instrumentalisieren.

4.2.3 Genuin architektonische Konzepte

Eine weitere markante Legitimierungsstrategie im Umgang mit Vorwürfen der Verehrung ›poststrukturalistischer‹ Philosophie und der Unterordnung der Architektur unter diese zeigt sich in der Argumentation, dass jene Konzepte zunächst innerhalb des Architekturdiskurses aufgetreten sind und erst anschließend ihre theoretische

⁵⁹ Lotringer 2001, S. 155f.

⁶⁰ Pérez-Gómez, Alberto, in: Davidson 1995, S. 266.

Widerspiegelung in der Philosophie von Deleuze gefunden haben. Dies ist ein klassischer Abwehrmechanismus in Bezug auf Übersetzungskonflikte: Die vermeintlich ›minderwertige‹ Übersetzung behauptet sich sozusagen als ›Original‹. Sie widersetzt sich der Hierarchisierung der Philosophie über die Architektur, die jene übersetzt, anwendet und verbildlicht. Am besten lässt sich dies mit der »Folding in Architecture«-Ausgabe belegen. Hier formuliert Lynn als Gastredakteur in Bezug auf Cobbs Interstate Tower Folgendes: »Before the introduction of either Deleuze or Thom to architecture, folding was developed as a formal tactic in response to problems presented by the exigencies of commercial development«⁶¹. Gleichfalls schreibt Cobb: »[F]olding is useful [...] because the fold introduces a figure to a surface which animates both the totality of the form and the individual units [...] Here, the fold is considered from within a discipline of materiality and does not begin with an ideology of folding«⁶². Beide behaupten, dass die Faltung bereits als formale Praktik in der Architektur angewandt worden sei und Deleuzes *Le Pli* im Grunde nur den theoretischen Nachtrag liefere.

Diese Ansicht wird von Kipnis weiter ausgeführt: Viele ArchitektInnen haben, so Kipnis, das Potenzial der Falte als Figur und als transformativen Prozess erkannt, lange bevor sie von *Le Pli* gehört haben. Daher müsse die Faltung vor allem als architektonische Technik und nicht als angewandte Philosophie begriffen werden. Im Grunde handele es sich um eine kraftvolle Übereinstimmung zwischen den Effekten, die ArchitektInnen mit der Faltung suchen, und den Ausführungen von Deleuze. Kipnis nennt dies auch »a shared thematisation of folding«⁶³. Er bemerkt, dass die barocke Architektur bei Deleuze zwar eine adäquate bildliche Darstellung seiner Gedanken zur Falte sei, aber keineswegs handele es sich dabei um eine adäquate Lesart der architektonischen Effekte des Barock.⁶⁴ Insofern liefere die Philosophie nicht die Triebkraft für eine neue Architektur, sondern diese sei aus dem Architekturdiskurs selbst erwachsen. Die entgegengesetzte Erzählung, dass Philosophie die Architektur zu etwas angeregt habe, bringe hingegen ein Risiko mit sich:

»[O]bligating any architecture to a philosophy or theory maintains a powerful but suspect tradition in which architecture is understood as an applied practice. In that tradition, the measure of architectural design is the degree to which it exemplifies a theory or philosophy, rather than the degree to which it continuously produces new architectural effects; as a consequence, the generative force of design effects in their own right are subordinated to the limited capacity of architecture to produce philosophical (or theoretical) effects.«⁶⁵

Kipnis betont die Autonomie der Architektur, die nach ihren eigenen Maßstäben beurteilt werden müsse. Würde sie versuchen etwas anderes, wie beispielsweise Philosophie, zu sein, würde sie stets versagen, da sie anderer, nicht-architektonischer Effekte

61 Lynn 1993b, S. 13.

62 Cobb, Henry: First Interstate Bank Tower. A Note on the Architectonics of Folding, in: Architectural Design, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 95.

63 Kipnis 1993, S. 44.

64 Vgl. zur Kritik an Deleuzes Lesart barocker Architektur Younès / Mangematin 1996, S. 40; und Lahiji 2016, S. 141.

65 Kipnis 1993, S. 44.

schlichtweg nur begrenzt fähig sei. Zwar führe die Rückbindung an die Philosophie zu einer gewissen Anmut und stammbaumartigen Herkunft (»grace and pedigree«), doch sie verleugne ihre eigene Würde (»a dignity all its own«) und missachte, dass die Architektur die Substanz der Philosophie materiell vergrößern könne.⁶⁶ Kipnis' Ausführungen belegen am eindrucklichsten die Angst der ArchitektInnen, als minderwertige Übersetzende der Philosophie verstanden zu werden. Sie zeugen von dem Willen, die Autonomie und die Würde der Architektur zu wahren, während sich gleichzeitig der Architekturdiskurs vielen anderen Disziplinen zu öffnen versucht. Damit ist eine Gratwanderung zwischen Transdisziplinarität und disziplinärer Autonomie verbunden.

4.3 Zwischen Transdisziplinarität und disziplinärer Autonomie

Bereits die architektonische Auseinandersetzung mit der Dekonstruktion führte zu einer konzeptuellen Nähe der Architektur zur Philosophie bei gleichzeitiger Abgrenzung. Am offensichtlichsten wird dies in Wigleys Buch *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt* (1993), das sich wie eine taktische Aufwertung der Architektur gegenüber der Philosophie liest. Wigley versucht darzulegen, dass die Architektur bereits in der Philosophie der Dekonstruktion eine zentrale Rolle einnehme und nicht erst a posteriori das philosophische Konzept der Dekonstruktion in Architektur übersetzt worden sei (siehe 1.1). Burns macht auf diese Art von disziplinären Konflikten aufmerksam, wenn sie schreibt:

»Architectural readings of deconstruction in the 1980s concerned themselves with reception in one register: the disciplinary difference between architecture and philosophy. [...] The scattered remarks on the peculiarly architectural nature of the translation were foot patrols on the borders of disciplinary difference, examining how architecture reconstituted French philosophical and literary writing as architectural.«⁶⁷

Eine solche Gratwanderung zwischen der ersehnten Nähe zu anderen Disziplinen, darunter vor allem die Philosophie, und der disziplinären Abgrenzung der Architektur bzw. der architektonischen Übersetzung lässt sich auch in den Any-Konferenzen nachverfolgen.

4.3.1 Die Idee der Transdisziplinarität

Wenn Davidson über das Any-Projekt schreibt, dann wird wiederholt der Versuch deutlich, die Architektur als eine Gastgeberin für transdisziplinäre Diskussionen zu etablieren:

»Inviting other disciplines to join a discussion on architecture allows architecture to see itself through other disciplines, but still does not establish it as a host. It is when other disciplines project notions

66 Ebd., S. 45.

67 Burns 2010, S. 249f.

such as critical theory in literature and philosophy into architecture, using architecture as a source or reference, that architecture becomes a host for critical thought.«⁶⁸

Die Vorstellung der Durchdringung disziplinärer Grenzen, indem architektonische Diskurse oder Objekte als Quellen und Gegenstände in andere Disziplinen integriert werden und vice versa, sowie die Idee eines wechselseitigen Lernens lassen sich als ein Wunsch nach Transdisziplinarität zusammenfassen. Transdisziplinarität gewinnt im akademischen Bereich in den 1990er Jahren an Bedeutung, so wird beispielsweise 1987 das »Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires« gegründet, auf dessen ersten Kongress 1994 die Charta der Transdisziplinarität verabschiedet wird. In den Geisteswissenschaften werden Projekte begonnen, die multi-, inter- oder transdisziplinär sind, wobei die begrifflichen Abgrenzungen oftmals unscharf sind. Häufig geht es um ein gemeinschaftliches und ganzheitliches, die Disziplinen übergreifendes und deren Grenzen auflösendes Forschen.

Speziell die Panel-Überschriften der »Anyplace«-Konferenz bezeugen die transdisziplinäre Herangehensweise, so folgen auf »The Province of Architecture in Thought« unter anderem die Panels »The Installation of Architecture in Science and Technology«, »The Charge of Architecture in the Arts« und »The Residence of Architecture in Politics« – Stets geht es um den Platz der Architektur in anderen Disziplinen. Gleichmaßen kreisen die Debatten um die Bedeutung jener Disziplinen für die Architektur. Diese Diskurse werden besonders dadurch erreicht, dass eine Vielzahl an Akteuren aus verschiedenen Disziplinen zu den Any-Konferenzen eingeladen wird, so schildert es Derrida 1991 wie folgt: »I'm always struck by what happens at such a table as this. With the aleatory conjunction of discourses and people, we try to find a meaningful way of organizing the discussion between presentations with people who are not prepared to meet.«⁶⁹

Was bei dieser disziplinären Mischung passiert, formuliert beispielsweise der türkische Architekt Fatih Ugurla auf der »Anytime«-Konferenz. Laut ihm werfe die Soziologin Saskia Sassen wichtige architektonische Fragen auf, die sie zwar nicht architektonisch beantworte, die ihn aber dazu ermutigen, als Architekt soziologische Fragen zu stellen.⁷⁰ Sassen selbst schätzt an den Any-Konferenzen, dass sie ihr ermöglichen, sich in anderen disziplinären Bereichen zu versuchen.⁷¹ Beide profitieren also von der Verbindung üblicherweise getrennter disziplinärer Felder. Hinter dem Wunsch nach Transdisziplinarität steht die Idee, dass gerade an der Schwelle der eigenen Disziplin Architektur am produktivsten sein kann und dass insbesondere über diese Schwelle hinweg ein gewinnbringender Austausch von Ideen erfolgt.

Die Diskussionen der Any-Konferenzen werden als Ort betrachtet, an dem sich vor allem Architektur und Philosophie intensiv miteinander verbinden. Die Idee einer gemeinschaftlichen Aufgabe wird durch die Behauptung verstärkt, dass die Philosophie in ihrer traditionellen Rolle gestorben sei. Diese Ansicht vertritt die italienische Philosophin Rosi Braidotti auf der »Anyhow«-Konferenz: »One of the most cheerful things I heard in my happy days at the Sorbonne, when philosophy was dead

68 Davidson 1997b, S. 95.

69 Derrida, Jacques, in: Davidson 1991, S. 169.

70 Ugurla, Fatih, in: Davidson 1999, S. 142.

71 Sassen, Saskia, in: Davidson 2000, S. 138.

and agonizing, was that the essence of the philosophical debate would be happening outside the hallowed walls of the discipline, and that is exactly what is taking place here.«⁷² Die Philosophie finde nun andernorts und zwar, Braidotti zufolge, im Rahmen der Any-Konferenzen statt. Für Grosz findet sie nicht nur im Architekturdiskurs, sondern auch in der Biologie statt, allerdings haben die BiologInnen im Unterschied zu den ArchitektInnen kein Interesse an der Philosophie. Sie sind sich sozusagen des philosophischen Potenzials ihres Diskurses nicht bewusst, die Mitglieder der Anyone Corporation hingegen sehr wohl: »This is an exciting milieu to work in because architects – the architects here at any rate – are more interested in philosophy than the philosophers I work with.«⁷³ Grosz ist eine der größten Verfechterinnen einer intensiven Verbindung von Architektur und Philosophie, so fragt sie auf der letzten Any-Konferenz:

»And how can each be used by the other, not just to affirm itself and receive external approval but also to question and thus to expand itself, to become otherwise, without assuming any privilege or primacy of the one over the other and without assuming that the relation between them must be one of direct utility or translation?«⁷⁴

Das, was Architektur und Philosophie gemeinsam haben, sei, so Grosz, eine Logik des Erfindens (»logic of invention«), die philosophische Denkkategorien mit pragmatischen Gegebenheiten empirischer Projekte verbinde und sich damit von der aristotelischen Logik der Identität unterscheide.⁷⁵ Dieses Verständnis von Philosophie basiert allerdings maßgeblich auf der Art und Weise, wie Deleuze selbst Philosophie konzeptualisiert, so erklärt sie weiter: »Philosophy, according to Deleuze, is both a mode of solving problems and a mode of thinking or theorizing multiplicities. Architecture too is bound up with problem solving and with multiplicities«⁷⁶. Auf ähnliche Weise beschreiben Frichot und Loo in dem Sammelband *Deleuze and Architecture* die Gemeinsamkeiten beider Disziplinen. Sie konzeptualisieren eine fundamentale Freundschaft zwischen Philosophie und Architektur, die sie dadurch zu begründen versuchen, dass Deleuze und Guattari die Philosophie mit architektonischen Begriffen definieren: »The philosophers' answer to ›what is philosophy?‹ is always architectural when they say it is ›the art of forming, inventing and fabricating concepts.«⁷⁷ Hier werden die Praktiken des Bildens bzw. Formens, des Erfindens – wie bei Grosz – und des Herstellens für abstrakte Tätigkeiten des Denkens und Philosophierens verwendet.

72 Braidotti, Rosi, in: Davidson 1998a, S. 258. Vgl. auch den türkischen Philosophen Ünal Nalbantoğlu: »There is nothing that I can tell the architects – I may hold a place on those hills as much as they do. I believe that what we call philosophy is something that has exhausted itself.«: Nalbantoğlu, Ünal, in: Davidson 1999, S. 146.

73 Grosz, Elizabeth, in: Davidson 1998a, S. 258.

74 Grosz 1997b, S. 12.

75 Vgl.: »I want to explicate what I understand as a particularly underrepresented philosophical mode, which philosophy may share with architecture, what might be called a ›logic of invention‹ as opposed to an Aristotelian logic of identity, reflection, reason, self-containment.«: Grosz, Elizabeth: *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, New York/NY 2001, S. 112.

76 Grosz 1997b, S. 12.

77 Frichot / Loo 2013, S. 1. Vgl. Deleuze / Guattari: WP 1996, S. 2.

Frichot und Loo begreifen daher die Freundschaft zwischen Architektur und Philosophie – wohlgermerkt Deleuzes (und Guattaris) Konzeption von Philosophie – als gegenseitig befruchtend: »We can say that Deleuze's concepts have provided architecture with lines of flight or the conditions of possibility of thinking otherwise, at the same time reinforcing architecture's relevance to the discipline of philosophy, whether metaphorical or ontological.«⁷⁸ Diese architektonisch-philosophische Freundschaft, wie Grosz sowie Frichot und Loo sie konzipieren, bedingt, dass Philosophie im Sinne Deleuzes (und Guattaris) verstanden wird.

In Bezug auf das Verhältnis von Architektur und Philosophie zeichnet sich innerhalb der Anyone Corporation ein Konflikt zwischen der Herstellung von Nähe im Sehen von Gemeinsamkeiten und der Abgrenzung durch die Konzentration auf Unterschiede ab. Die eine Seite sieht gar keine Möglichkeit der Trennung beider Disziplinen, denn das Architektonische sei immer schon im Philosophischen und vice versa vorhanden. Offensichtlich wird dies in der Präsentationsform von Isozaki und Asada (siehe 3.1.1.4). Indem sie stets gemeinsam und sich abwechselnd vortragen, lassen sie die Zuteilung der Rollen »Architekt« und »Philosoph« nicht zu:

»Well, we chose the form of our presentation because Arata [Isozaki] didn't want to speak as a professional architect and I [Asada] didn't want to speak as a philosopher commentator. We thought our presentation should [...] be a fragmentary non-conversation which takes place in the interspace between architecture and philosophy without any relation to the dialectical totalization.«⁷⁹

Die andere Seite spricht sich für eine Trennung beider Disziplinen aus, so betont die Philosophin Agacinsky den radikalen Graben zwischen dem philosophischen Diskurs, in dem über Begriffe und Konzepte reflektiert werde, und dem architektonischen Diskurs, der auf der Produktion von architektonischen Objekten basiere: »We are not here to unify the two and come to a consensus so that all of a sudden a concept can function everywhere and function as well in a process of philosophical reflexion as in an architectural project.«⁸⁰ Auch Grosz sieht, neben der Ähnlichkeit zwischen Philosophie und Architektur, gerade in den Konfliktzonen eine Produktivität für beide Seiten: »I would be much happier saying there are points we don't share, that there are gaps and oppositions and silences which don't prevent the possibility of learning but which make learning much riskier.«⁸¹ Ähnlich sieht es Tschumi, wenn er betont, dass es nicht um eine Angleichung gehen dürfe, sondern um das Einbringen der jeweils eigenen, unterschiedlichen Denklöge in Bezug auf gemeinsame Fragen.⁸² Doch die Differenz beider Disziplinen und das Vorhandensein des jeweils Spezifischen wird nicht nur als positiv und produktiv gewertet. Zugleich findet eine Abgrenzungs- und Abschottungsbewegung statt.

78 Frichot / Loo 2013, S. 1.

79 Asada, Akira, in: Davidson 1991, S. 86.

80 Agacinsky, Sylviane, in: Davidson 1995, S. 46.

81 Grosz, Elizabeth, in: Davidson 1995, S. 257.

82 Tschumi, Bernard, in: Davidson 1995, S. 47. Vgl. Girard, der 1996 in »Pour un soupçon de philosophie en architecture« fordert, dass das Ziel nicht eine Annäherung (»rapprocher«) von Architektur und Philosophie sein sollte, sondern dass sich beide gegenseitig ins Wanken bringen (»solliciter«): Girard 1996, S. 30f.

4.3.2 Das spezifisch architektonische Wissen

Auf der »Anyplace«-Konferenz betont Eisenman eine Undurchdringlichkeit zwischen Philosophie und Architektur. Letzterer wohne als Gebrauchsmittel eine Zweckdienlichkeit und als Oberflächenmedium eine Zeichenhaftigkeit inne, die der Philosophie fremd seien. Das Konzept der Innerlichkeit, mit dem Eisenman das bezeichnet, was der Architektur eigen ist und sie einzigartig macht (siehe 3.1.3.3), bedingt die Abgrenzung vom Anderen, in diesem Kontext der Philosophie, die wiederum genutzt wird, um sich der Innerlichkeit zu nähern: »[I]t is perhaps necessary to rethink the interiority of architecture: to use these conceptualizing mechanisms that the philosophers bring to us, to find a way to open up the interiority of architecture«⁸³. Bei Eisenman hilft die Philosophie der Architektur in ihrem Prozess der Selbsterkennung. Gleichzeitig helfe auch die Architektur der Philosophie, denn Letztere habe, so legt es Agacinsky dar, das Problem, den Raum zu denken, da er sich dem analytischen Denken widersetze.⁸⁴ Sie zitiert aus Paul Valéry's *Eupalinos ou l'architecte* (1921), einen Dialog zwischen Sokrates und Phaidros über den Unterschied zwischen Bauen und Erkennen, in dem Sokrates sich fragt, ob er seine Berufung als Architekt verfehlt habe. Sein Interesse an der architektonischen Tätigkeit liege, so Agacinsky, darin, dass sie die Ausführung einer Idee beinhalte und nicht im Geistigen verharre. Agacinskys Argumentation entsprechend wird die räumliche und visuelle Umsetzung einer Idee als einer der wichtigsten Unterschiede zwischen Architektur und Philosophie betont, die allein der Architektur vorbehalten bleibe. Zum Beispiel charakterisiert Asada auf dem Any-Event »The Virtual House« Eisenmans Position wie folgt: »Eisenman insists on the distinction between philosopher and architect: he says that philosophers can argue but can't see how their logic is spatially and visually developed, whereas an architect can develop his own logic visually and spatially.«⁸⁵ Mit dem Insistieren auf der spezifisch architektonischen Fähigkeit zur räumlich-visuellen Umsetzung einer Idee ist die Diskussion um das Auge der ArchitektInnen verbunden, die auf der ersten Any-Konferenz geführt wird.

Dal Co postuliert zu Beginn, dass die PhilosophInnen unfähig seien, Raum und Gebäude zu sehen. Ihnen fehle das architektonische Auge: »I am absolutely fed up with philosophers speaking about architecture because they don't see, they are unable to see. [...] They don't perceive building and space.«⁸⁶ In der darauf folgenden Debatte befinden sich auf der einen Seite Dal Co und Moneo. Beide sprechen sich für ein spezifisch architektonisches Wissen aus, das nicht verloren gehen dürfe und das gewährleisten würde, dass, so Moneo, lediglich die Architekturdisziplin richtige Antworten auf architektonische Probleme liefern könne. Die Augen der ArchitektInnen seien, so Dal Co, einzigartig, vor allem in ihrem Blick für die Materialität von Objekten.⁸⁷ Auf der anderen Seite stehen Somol, Rajchman und Solà-Morales, die darüber übereinstimmen,

83 Eisenman, Peter, in: Davidson 1995, S. 44.

84 Agacinsky, Sylviane, in: Ebd., S. 44 und 47. Laut Harris erklären vor allem die Arbeiten von ArchitektInnen und ArchitekturtheoretikerInnen Deleuze und Guattaris teilweise Philosophie des Raumes: Harris 2005, S. 36.

85 Asada, Akira, in: Jury Discussion, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 34.

86 Dal Co, Francesco, in: Davidson 1991, S. 133.

87 Moneo, Raffael und Dal Co, Francesco, in: Ebd., S. 133 und 135.

dass dieser spezifisch architektonische Blick kein Faktum, sondern je nach Zeit und Kontext Veränderungen unterworfen sei. Es sei gerade das Fremde und Andere, das, so Solà-Morales, nötige Erneuerungen und Abweichungen der Sehgewohnheiten des architektonischen Auges bewirke: »[N]othing is more exhaustive and poor than to be closed inside a specific experience.«⁸⁸ Die Aufgabe von historisch und theoretisch arbeitenden AkteurInnen im Architekturdiskurs ist folglich, mittels Theorie tradierte Praktiken zu hinterfragen und gegebenenfalls Veränderungen zu bewirken.

Die Diskussion wird hitziger als Rajchman bemerkt, dass insbesondere Deleuze sich intensiv mit der Visualität in der Philosophie auseinandergesetzt habe. Mit Deleuze können ArchitektInnen lernen, dass wirkliches Sehen bedeute, das zu sehen, was unsichtbar ist. Dal Co mokiert sich über die Vorstellung, dass die Philosophie den ArchitektInnen helfen könne: »To me, the idea is absurd in the sense that it is the same as saying, ›Well, there is this obscure philosopher and because music is in such state, this philosopher will help us make better music and will help us understand music.«⁸⁹ Dass PhilosophInnen neue Ideen über und für die Architektur haben, berge, so Dal Co, die Gefahr, dass ihre Theorien als Vorschriften benutzt werden: »[U]nfortunately, this society is very anxious to find the prescriptions or direction or recipe on which to fall back and say, ›Well, if we have this philosopher to give us direction, then we can be good critics and we can be good architects.«⁹⁰ Rajchman gibt ihm recht, dass es nicht um Vorschriften gehen dürfe, sondern um gegenseitige Denkanstöße:

»I don't think that in proposing Deleuze as somebody who might be of interest to architects that I was proposing that they find in Deleuze some way of making their buildings. It was a much more complicated relationship between how they conceive of their building, what they do themselves, and what they think. Architects after all think. And maybe they would be interested in this. I am not at all attempting to prescribe Deleuzian constructions, whatever that would mean.«⁹¹

Rajchman verdeutlicht an dieser Stelle, dass die Trennung zwischen einer auf theoretischen Reflexionen basierenden Philosophie und einer Architektur, die allein die Herstellung von Architektur fokussiere, zu kurz greift. Schließlich, so Rajchman, sei auch die Reflexion Teil der Tätigkeit von ArchitektInnen. Die Debatte um das spezifisch architektonische Auge zeigt, dass der Kontakt der Architektur mit der Philosophie für die ArchitektInnen als Gefahr gesehen wird, dass sie ihre spezifische Expertise verlieren. Diese Argumentation ist letztlich Ausdruck der Angst, dass die Architektur ihre Autonomie einbüße, wenn sie sich zu sehr der philosophischen Disziplin annähert.

Wenn Derrida bereits auf der ersten Any-Konferenz daran erinnert, dass hier letztlich über Architektur geredet werden solle, so zeigt dies, dass die Diskussionen Gefahr laufen, von ihrem eigentlichen Thema abzukommen.⁹² Vor dem Hintergrund der theoretischen Debatten mahnt ebenso Solà-Morales auf der darauffolgenden Konferenz an, dass Architektur nun einmal kein allgemeiner Gedanke sei, sondern

88 Solà-Morales, Ignasi de, in: Ebd., S. 135.

89 Dal Co, Francesco, in: Ebd., S. 134.

90 Dal Co, Francesco, in: Ebd.

91 Rajchman, John, in: Ebd.

92 Derrida, Jacques, in: Davidson 1991, S. 90.

ein spezifisches Ding, das sowohl mit Ästhetik, Praxis und praktischen Ereignissen verbunden sei.⁹³ Ein Zurückfinden zur Architektur hieße ihm zufolge, den Fokus wieder verstärkt auf die architektonische Praxis und das Gebaute zu legen (siehe 3.2.1). Es muss betont werden, dass die Architektur in verschiedenen Bedeutungen die Bühne der Any-Diskussionen betritt. Auf der »Anyone«-Konferenz wird angemerkt, dass von verschiedenen Arten von Architektur gesprochen werde, ohne diese aufeinander abzustimmen: Architektur sei bei Derrida der geordnete Aufbau philosophischer Gedankengebäude, in den Vorträgen der ArchitektInnen die Konstruktion und Organisation von physischem Raum und bei dem Science-Fiction Autor William Gibson, der mit dem Roman *Neuromancer* (1984) den Begriff des Cyberspace geprägt hat, die Struktur virtueller Umgebungen.⁹⁴ Diese Anmerkung aus dem Publikum belegt, dass der transdisziplinäre Diskurs droht, den Architekturbegriff derart zu verwässern, sodass unklar wird, was eigentlich der Diskursgegenstand Architektur ist.

Auf der letzten Any-Konferenz kommt es daher zu einer Kontroverse zwischen zwei Lagern. Auf der einen Seite zeigt sich Jacques Herzog über das allmähliche Verschwinden importierter, fremder Theorien aus dem Architekturdiskurs erleichtert. Für ihn könne die Architektur nur dann überleben, wenn jedes Denken über Architektur aus der Architektur selbst heraus entstehe und in architektonische Objekte münde, um nicht in theoretischen Diskursen zu verharren. Schließlich beinhalte Architektur, so Herzog, primär materielle, physische sowie sinnliche Qualitäten und wirke auf den Körper des Menschen ein. Dies mündet in die Aussage, dass Architektur nun einmal Architektur sei (»architecture is architecture«⁹⁵) und dass die Schwierigkeit darin liege, aus Gedanken Architektur werden zu lassen.

Auf der anderen Seite erscheint Ingraham im Hinblick auf Herzogs Aussage bestürzt:

»I can't quite believe what I'm hearing from this incredibly distinguished panel of architects and thinkers. Every single one of you is a theorist. As theorists, you confront the material information that is before you [...] and] you reach out for it, you theorize it, and by so doing, you become an architect.«⁹⁶

Solà-Morales steht ihr bei, denn für ihn führe die Tautologie, dass Architektur Architektur sei, in eine Sackgasse, in der kein Diskurs über Architektur mehr möglich sei. Gleichzeitig stimmt er Herzog zu, dass die materielle Bedingung der Architektur nicht vernachlässigt werden dürfe.⁹⁷ Doch es sei gerade die Verbindung beider Bereiche – Theorie und Praxis – bzw. die Auflösung der Grenze zwischen ihnen, welche die Architektur bereichere:

»During this morning's session, I thought we were presented with very academic definitions – ›this is architecture,‹ ›architecture is architecture,‹ ›too much theory,‹ ›the wrong kind of theory.‹ Because of these divisions, I thought the session was not particularly interesting. This afternoon, though, we have

93 Solà-Morales, Ignasi de, in: Davidson 1992, S. 150.

94 »Anyone«, in: Davidson 1991, S. 171.

95 Herzog, Jacques, in: Davidson 2001, S. 128.

96 Ingraham, Catherine, in: Ebd., S. 129.

97 Solà-Morales, Ignasi de, in: Ebd.

heard talks that deliberately looked to confuse and blur these divisions – a confusion that I see as essential to the enrichment of our future work.«⁹⁸

Es sei geradezu »vergeblich und dumm«, permanent die Autonomie der Architekturdiziplin beschützen zu wollen, deklariert Kurt Foster und erinnert daran, dass auf die Phase des Barocks, in der die Grenzen der Kunstgattungen verwischt wurden, der Klassizismus folgte, der wieder die Essenz und das Spezifische jeder Disziplin hervorhob. Eine ähnliche Entwicklung sei, so Foster, gegenwärtig im Übergang zum dritten Jahrtausend zu beobachten.⁹⁹

Laut Solà-Morales sei es das Ziel der Any-Konferenzen, dass Personen von außerhalb den Architekturdiskurs befruchten und stimulieren, um etwas wirklich Neues zu kreieren: »We don't just play inside the discipline – *the word discipline is always something of a security net* – but rather find ways to go into the problems that architecture faces outside itself.«¹⁰⁰ Solà-Morales macht hier eine interessante Aussage, denn das Festhalten am Eigenen bzw. der eigenen Disziplin bildet einen Rettungsanker, der davor schützt, sich auf dem Meer der Transdisziplinarität zu verlieren. In Zeiten der Komplexität und Unbestimmtheit verhilft er zur Vergewisserung der eigenen »Identität«.

4.3.3 Die These einer Identitätskrise

»We demand a rooted place and a dispersed existence all at once«¹⁰¹, sagt Peter Galison auf der »Anyplace«-Konferenz und weist damit auf ein Paradox hin, das auch Grosz und Tschumi ansprechen. Letzterer bemerkt die paradoxe Situation in der Konfrontation eines vornehmlich abstrakten und primär interdisziplinären Diskurses mit der spezifischen Fokussierung auf Fragen der Definition von Architektur: Zum einen werde die Bedeutung und das Selbstverständnis der Architektur durch die anderen Disziplinen herausgefordert, weil sie jeweils andere Vorstellungen von Raum und dessen Nutzung mit sich bringen. Zum anderen wird wiederholt die Autonomie der Architektur deklariert und betont, dass Architektur Architektur sei, genauso wie Philosophie Philosophie und Film Film bleibe, sodass jede Kreuzung dieser Kategorien unweigerlich zu einer minderwertigen Wissenschaft führe bzw. die Eigenarten der Disziplinen missachten würde.¹⁰² Auf der einen Seite soll die Architektur mit ihrem Außen bzw. dem Anderen konfrontiert werden, um sie auf diese Weise zu erweitern. Auf der anderen Seite wird die Autonomie der Architektur und das Gebaute als Spezifikum der architektonischen Disziplin verteidigt. Tschumi schlussfolgert, dass dieser Gegensatz lediglich zwischen den Mitgliedern der Anyone Corporation, die für eine Öffnung der Architektur für das Andere plädieren, und dem sogenannten »architektonischen Establishment« bestehe. Letzteres propagiere Folgendes: »If you want to be, or call yourself, an architect, don't draw, don't write, don't teach, and above all, don't talk to philosophers and poets.

98 Solà-Morales, Ignasi de, in: Ebd., S. 172.

99 Foster, Kurt, in: Ebd., S. 175.

100 Solà-Morales, Ignasi de, in: Davidson 1998a, S. 49. Eig. Herv.

101 Galison, Peter, in: Davidson 1995, S. 99.

102 Tschumi, Bernard, in: Ebd., S. 40.

Don't engage in sinful mixed relations: Just build, pure and simple.«¹⁰³ Darauf aufbauend stilisiert Tschumi die Anyone Corporation als »Avantgarde« gegen den Rest der in traditionellen Werten gefangenen Welt, wobei Eisenman ihm zustimmt. Beide ignorieren, dass die Diskrepanz durchaus Teil ihres eigenen Diskurses ist.

Im Gegensatz zu Tschumi sieht Grosz den Konflikt vor allem innerhalb der Mitglieder der Anyone Corporation und scheut sich nicht davor, diesen auszusprechen:

»One of the exciting things about this conference was the way that it attempted – and it wasn't entirely successful in doing this – to bring architecture together with its others, those others being constituted as philosophy, the arts, popular culture, and so on. Each of these others is in a certain way constitutively necessary for forming the kind of identity or lack of identity that architecture has at the moment. But I was struck by the fact that architects in particular seem to be fearful of the permeability of the walls or boundaries that separate architecture from its outside.«¹⁰⁴

Die Angst vor einer Durchlässigkeit der disziplinären Grenzen und der ständige Rekurs auf die spezifische Eigenart, Selbstpositionierung und Definition der Architektur führt Grosz auf eine Identitätskrise zurück. Sie erkennt dabei, dass die Beschäftigung mit dem Anderen ein Teil der eigenen Selbstbestimmung ist. Ein Außerhalb kann es schließlich nur dann geben, wenn eine Grenze zwischen dem Innen bzw. Eigenem und dem Außen bzw. Anderem gezogen wird. Somit besteht das Paradox darin, dass die Expansion des Architekturbegriffs und die Inkorporierung nicht-architektonischer Konzepte zu einer Art Kontraktion der Architektur führt, in der sie sich abzugrenzen und selbst zu bestimmen versucht. Derart formuliert es Tschumi auf der letzten Any-Konferenz: »As an architect, I've been thinking, more generally, of the paradoxical way in which the more architecture expands, the more it also contracts«¹⁰⁵. Neben dem Willen, die Konfrontation mit dem Anderen als Bereicherung zu empfinden, schleicht sich auch das paradoxe Verlangen ein, dass »Eigene« vor dem »Fremden« zu schützen, obwohl an eine immer schon vorhandene beiderseitige Durchmischung geglaubt wird.

Wieso kommt diese Identitätskrise jetzt auf, fragt sich Grosz. Ihre Antwort liegt in der Beobachtung, dass in jener Zeit zahlreiche Disziplinen, darunter die Philosophie, ebenfalls ihre Grundfesten hinterfragen. Das führt sie zu der zweiten Frage: »[H]ow to problematize the foundations of the discipline without eliminating the discipline«¹⁰⁶? Die Lösung sieht sie in den Ansätzen von Deleuze und Derrida, die traditionelle Dichotomien zwar zu zerstören versuchen, aber immer auch deren historische Beharrlichkeit und formende Funktion für Disziplinen, wie wir sie kennen, thematisieren. Das Verlangen nach dem Eigenen versucht Grosz zu stillen, indem sie der Architektur einen gerade nicht eigenen und womöglich ungeeigneten, dafür jedoch befreienden Platz in Aussicht stellt, der allerdings nicht weiter erklärt wird. Vielmehr zieht sie den Hut vor den ArchitektInnen, die den Mut aufgebracht haben, sich den Fragen anderer Disziplinen zu stellen, um den Status der Architektur zu diskutieren.¹⁰⁷

103 Tschumi, Bernard, in: Ebd., S. 42.

104 Grosz, Elizabeth, in: Ebd., S. 253.

105 Tschumi, Bernard, in: Davidson 2001, S. 57.

106 Grosz, Elizabeth, in: Davidson 1995, S. 253.

107 Grosz, Elizabeth, in: Ebd., S. 261.

Grosz' Annahme einer Identitätskrise bewirkt bei den ArchitektInnen zwei Arten von Reaktionen. Auf der einen Seite sieht Kwinter darin eine »neurotische und provinzielle« Position, die von einer Invasion des Außen in das Innere der Architektur ausgehe. Er hingegen vertritt die These, dass die Architektur gar kein Außen besitze, keine Disziplin sei und erst recht keine autonome Identität aufweise. Vielmehr komme ihr eine privilegierte Position in Bezug auf Multidisziplinarität zu: »Architecture for me, offers a broad site of resistance, a place of encounter, struggle, and recombination, a kind of *plan d'immanence* (to cite the beautiful, physical spatial concept of Deleuze and Guattari), where all other disciplines and practices come to find their form.«¹⁰⁸ Diese Aussage führt ihn dazu, danach zu fragen, warum die Architektur nicht als Kommandopraxis für alle Disziplinen und Praktiken des dritten Jahrtausends begriffen werden sollte. Solch eine zentrale Position räumt auch Pérez-Gómez der Architektur ein. Allerdings ist sie für ihn eine privilegierte Disziplin, da sie das menschliche Wissen in Raum und Zeit verkörpere. Selbst professionelle PhilosophInnen seien wiederholt davon beeindruckt, so Pérez-Gómez, wie viel ArchitektInnen von Philosophie verstehen. Er geht selbst so weit zu bemerken, dass er mehr über Philosophie lerne, wenn Architekten wie Eisenman und Libeskind darüber reden als wenn PhilosophInnen alles verwirren und mystifizieren würden. ArchitektInnen sollen daher nicht auf Philosophie antworten, sondern mutig sein, eine eigene Position zu formulieren:

»I still believe architects must speak, they must possess a discourse which is an integral part of their work, not something added that philosophers and scientists may do better.« Furthermore, I would argue that the discourse of architects from ›within‹ the discipline [...] has much more relevance for anyone sitting behind a drafting table [...].«¹⁰⁹

Bei Kwinter und Pérez-Gómez steckt die Architektur in keiner Krise, sondern behauptet eine zentrale Stellung im Gefüge der Disziplinen. Beide Positionen sind im Grunde erneut Ausdruck des Willens, die Autonomie und die Bedeutung der Architektur zu betonen.

Auf der anderen Seite stimmt Libeskind Grosz zu, denn die Architektur habe sich, seiner Ansicht nach, erschöpft. Es gebe keinen eindeutigen Platz mehr für sie auf der Welt, wobei dies, so Libeskind, nicht nur für die Architektur gelte, sondern auch für andere Disziplinen.¹¹⁰ Tschumi behauptet daraufhin, dass in einer Zeit, in der viele, wenn nicht gar alle Disziplinen sich selbst hinterfragen, auf die Architektur als ein Ort der Gewissheit (»place of certainty«) geblickt werde. Doch Gewissheit demonstriere die Architektur, so Tschumi, letztlich einzig im Gebauten. Der Architekturdiskurs, insbesondere jener der Any-Konferenzen, liefere hingegen keine klaren Positionen mehr, sondern Fragen.¹¹¹ Dieses Einbrechen eines festen Standpunktes der Architektur bewirke, so der Architekt Brian Boigon, vorrangig Angst:

»This is a conference about architecture in which people from other disciplines have come and speculated on their place in that field. It hasn't been a conference with a level playing field on which all

108 Kwinter, Sanford, in: Ebd., S. 255. Herv. i. O.

109 Pérez-Gómez, Alberto, Brief vom 19.06.1994, in: Ebd., S. 266.

110 Libeskind, Daniel, in: Ebd., S. 260.

111 Tschumi, Bernard, in: Ebd., S. 259.

disciplines come together to exchange goods. It is clearly an issue of ontology for architecture, of what it means to be in architecture today.«¹¹²

Die Any-Konferenzen sind, wird dieser Argumentation gefolgt, Ausdruck existentieller Fragen, die sich ArchitektInnen in Zeiten einer Identitätskrise stellen.

Wird in der Tat solch eine existenzielle Krise in den 1990er Jahren empfunden und wenn ja, aus welchen Gründen? Agrest argumentiert in den 1970er Jahren, dass die Autonomiefrage dann auftauche, wenn sich die ArchitektInnen um ihren eigenen Stellenwert sorgen. Ihre These ist, dass mit dem Aufkommen der Massenmedien und deren expansiven Einfluss auf alle kulturellen Bereiche in den 1950er Jahren das Spezifische der Architektur stetig schwieriger zu bestimmen gewesen sei, weswegen auf der einen Seite die Generation der 1960er Jahre begann, die Architektur mit Hilfe der Kybernetik und systematischer Entwurfsforschungen zu verwissenschaftlichen, während auf der anderen Seite ArchitektInnen, wie Eisenman, versuchten, auf der Ebene der Form immanente und spezifisch eigene Charakteristika der Architektur zu finden.¹¹³ Was lässt die ArchitektInnen auf den Any-Konferenzen am Stellenwert der Architektur zweifeln?

Die 1990er Jahre werden fast einstimmig als ein Einschnitt wahrgenommen, so konstatiert Kwinter auf der letzten Any-Konferenz das Vorhandensein unruhiger Zeiten und Taylor sieht im Fall der Berliner Mauer den bildlichen Ausdruck für die Umwälzungen der 1990er Jahre.¹¹⁴ Bereits 1993 versucht Moneo die allgemein gefühlte Krisenstimmung in der Architekturdiziplin zu beschwichtigen: »I also believe that we must lose the fear that we are caught in an absolutely exceptional moment of history. As far as I am concerned, we are experiencing the same moment in history that any of our forebears may have experienced.«¹¹⁵ Doch die Veränderungen werden primär an den Entwicklungen im Bereich der digitalen Technologie und an der Globalisierung festgemacht. Besonders der Cyberspace stelle die ArchitektInnen vor Herausforderungen, so formuliert Asada das Problem der Ortsgebundenheit von Architektur in Bezug auf das Internet:

»While it is not so difficult to locate an architecture on a given substantive site, our reality today is covered, more and more, by the globalized electronic information network – the net – where the invisible intensive network of flow overpowers the visible extensive space. If architecture is becoming merely a mobile address to be connected to the net, how can placing be possible? Does it mean the disappearance of architecture as such?«¹¹⁶

Der Architekt Romi Khosla bemerkt, dass durch die Verschiebung ins Virtuelle insbesondere die reale Materialität der Architektur als traditionelle Eigenschaft des Architektonischen infrage gestellt werde,¹¹⁷ wohingegen Diller davor warnt, dass die Architektur durch den Cyberspace vereinnahmt werde und sich nur noch damit

112 Boigon, Brian, in: Ebd., S. 260.

113 Agrest, Diana: Design versus Non-Design, in: *Oppositions*, Nr. 6, 1976, S. 45–68.

114 Kwinter, Sanford und Taylor, Mark C., in: Davidson 2001, S. 90.

115 Moneo, Rafael, in: Davidson 1994a, S. 91.

116 Isozaki / Asada 1995, S. 208, A-2.

117 Khosla, Romi, in: Davidson 2001, S. 58.

beschäftigt, ihre angeblich marginale Rolle zu beklagen.¹¹⁸ Schließlich benennt Lynn einen Wertverlust der klassischen Rolle der ArchitektInnen, wenn er erklärt, dass er sich wie ein Subunternehmer fühle, der innerhalb des Computerprogramms einen Beitrag zum Entwurf beisteuere, als wie ein Architekt, der jeden Winkel und jede Ecke des Projekts plane.¹¹⁹ Das Digitale scheint also vor allem das Selbstbild sowohl der architektonischen Disziplin (Ortsgebundenheit und Dinghaftigkeit) als auch der Entwerfenden (Machtposition) ins Wanken zu bringen.

Der Begriff der Globalisierung kursiert seit den 1970er Jahren, wird aber erst in den 1990er Jahren zu einem Leitwort in öffentlichen und akademischen Debatten.¹²⁰ Für die ArchitektInnen bedeutet die weltweite Verflechtung zwischen Personen, Unternehmen und Institutionen in wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Bereichen hauptsächlich eine Verschiebung des Raumbegriffs.¹²¹ Durch die Globalisierung verliere dieser seine lokale Spezifität und müsse stärker in Richtung Infrastruktur und Distribution von Waren gedacht werden. Besonders Isozaki und Asada thematisieren die globale Ausbreitung des Kapitalismus, die Auflösung von Nationalstaatlichkeit und das Verlorengelassen von Lokalität. Für die Architektur kommen sie zu folgender Einschätzung: »Apparently architecture, whose destiny is to fix on the local, will be excluded from the new paradigm. As such it will be sustained simply as a form, just as painting an sculpture have been kept as ›art‹, without any inherent effectuality.«¹²² Architektur wird dementsprechend als ästhetisches Objekt zur Ware degradiert. Thema der Any-Konferenzen ist auch, dass die Globalisierung die Macht internationaler Konzerne verstärkt, denen sich die ArchitektInnen ausliefern müssen. Durch ihre ökonomische Abhängigkeit seien sie dazu verdammt, zu kooperieren und sich mitschuldig zu machen. Dies führt Eisenman auf der »Anywise«-Konferenz zu der Aussage, dass die Architektur ein entmachteter Diskurs sei, der höchstens die Entmachteten, aber nicht die Mächtigen vertreten könne.¹²³ Mit der Globalisierung und den damit verbundenen Aspekten, wie der Zunahme weltweit agierender Unternehmen, kultureller Vermischungs- und Homogenisierungsprozesse, globaler Informationsströme, Beschleunigung und soziale Exklusion, verbinden die ArchitektInnen letztlich die Angst um die Rolle und den Einfluss der Architektur.

Während Koolhaas 1997 bemerkt, dass die Unsicherheit unter den Teilnehmenden der Any-Konferenzen zunehme und zu Beginn weitaus mehr Selbstvertrauen über die Möglichkeiten der Architektur zu spüren gewesen sei,¹²⁴ spricht Davidson 1999 offen eine Krise an:

»We are facing another crisis of an age and we've got to think about renaming architecture. Perhaps this is where the undecideability that has been the framework of the Any project [...] really comes into

118 Diller, Elizabeth, in: Ebd., S. 173.

119 Lynn, Greg, in: Davidson 1999, S. 286.

120 James, Paul / Steger, Manfred B.: A Genealogy of »Globalization«: The Career of a Concept, in: Globalizations, Nr. 4, 2014, S. 419.

121 Vgl. die Diskussionen in Davidson 1994a, S. 60ff. und 90ff.; Davidson 1996, S. 65ff. und S. 149; Davidson 1997a, S. 104; Davidson 1999, S. 245; und Davidson 2000, S. 87 und S. 138.

122 Isozaki / Asada 1995, S. 209, 1-3.

123 Eisenman, Peter, in: Davidson 1996, S. 64.

124 Koolhaas, Rem, in: Davidson 1998a, S. 99.

play. I felt challenged yesterday by Rosalind Krauss when she talked about the promiscuity of undecidability and the need for specificity. Maybe renaming is part of that pursuit of specificity, figuring out what we're going to do.«¹²⁵

Das Zitat verdeutlicht Davidsons Erkenntnis, dass die Beschäftigung mit dem Unbestimmten und Unentschiedenen im Grunde eine Suche nach dem Eigenen der Architektur bedeutet und damit Teil eines Selbstfindungsprozesses ist. Der Dialog der Architektur mit dem Anderen dient letztlich dazu, sich im Fremden widerzuspiegeln mit dem Ziel, sich selbst dabei neu zu entdecken.

4.3.4 Das Ende des Dialogs

2001 zieht Schwarz folgende Bilanz der Any-Konferenzen: »Zehn Jahre lang suchten Architekten den Dialog mit Philosophen, Historikern und Soziologen – und sind gescheitert.«¹²⁶ Er bezieht sich dabei auf Eisenmans Vortrag auf der letzten Any-Konferenz. Unter dem Titel »Making the Cut« argumentiert Eisenman, dass der mit dem Any-Projekt beabsichtigte inhaltliche Austausch zwischen den Akteuren verschiedener Disziplinen nicht stattgefunden habe. Bereits ein Jahr zuvor bemerkt er Folgendes: »In listening to the presentations today, I think we have real problems communicating and understanding what each of us means by affect and the body and reality and space and time.«¹²⁷ In »Making the Cut« schlussfolgert Eisenman daher, dass die ArchitektInnen in Zukunft allein unter sich debattieren sollten. Er beendet damit den Dialog zwischen den verschiedenen Disziplinen:

»[W]e are not communicating. We talk across each other. If we were to honestly say how many of the presentations we actually found relevant to what we are talking about as architects, I think there would be very few. In this profession we don't talk to one another anymore. [...] The most important architectural debate that I ever remember taking place in this country was the meeting in Charlottesville, where we only had architects, and it was just dynamite; an open, viable thing because everybody understood the ground rules.«¹²⁸

Er habe, so Eisenman weiter, viel von PhilosophInnen, wie Karatani oder Grosz, gelernt, aber er könne das Gelernte nicht auf seine Entwürfe anwenden. Diese Erkenntnis führe ihn zu der Behauptung, dass die Theorie in der Architektur im Grunde in der Praxis liege (»I think theory in architecture is practice.«¹²⁹). Damit nähert er sich den Ende der 1990er Jahre einsetzenden antitheoretischen Bewegungen an, für deren Vertreter gerade Eisenman eine zu überwindende Form eines Architekten verkörpert, der Architekturen schafft, die unbedingt die kritische und theoretische Auseinandersetzung sichtbar machen sollen (siehe 3.1.3.4). Eisenmans Kehrtwende ist zudem ein Beweis

125 Davidson 2000, S. 281.

126 Schwarz 2001, S. 63.

127 Eisenman, Peter, in: Davidson 2000, S. 182. Vgl. Eisenman, Peter: Making the Cut, in: Davidson 2001, S. 260–263.

128 Eisenman, Peter, in: Davidson 2001, S. 270. Siehe o. A.: The Charlottesville Tapes. Transcript of the Conference at the University of Virginia School of Architecture, 12.–13.11.1982, New York/NY 1985.

129 Eisenman, Peter, in: Davidson 2001, S. 270. Herv. i. O.

für die hier vertretene These, dass die übersteigerte Inszenierung der Übersetzung von philosophischer Theorie in Architektur im Rahmen der Anyone Corporation nicht nur die antitheoretische und postkritische Architekturbewegung der 2000er Jahre als Gegenreaktion hervorbringt, sondern dass die Debatten der Any-Konferenzen diese auch inhaltlich vorbereiten und einleiten (siehe 5.2.2).

Lynns Reaktion auf Eisenmans Schlussstrich steht stellvertretend für andere Teilnehmende der letzten Any-Konferenz, so äußert er sich, dass Eisenman entweder eine Finte lege, die er nicht verstehe, oder dass er schlichtweg ein künstliches Ende des Any-Projekts inszeniere.¹³⁰ Unmissverständlicher formuliert es Kwinter, wenn er in Eisenmans Konklusion einen »dreisten Ausdruck von erstaunlicher Engstirnigkeit« (»an unapologetic expression of stunning parochialism«) sehe, der den nachfolgenden Generationen die Bewegungsfreiheit nehme:

»To seek to isolate architecture, to try and mobilize a kind of *rappel à l'ordre* so that the problems formulated within architectural practice cite and target problems that do not continue beyond the comfortable academic borders of an architecture defined four or five hundred years ago, seems to condemn us to a kind of aphasia.«¹³¹

Kwinter begreift Eisenmans Vorstoß als eine kurzsichtige Fokussierung auf die Frage, was Architektur sei – er nennt dies »the ›constitutional argument‹ in architecture« –, während die wirklich wichtigen Probleme und Herausforderungen, die beispielsweise die Digitalisierung und Globalisierung mit sich bringen, nicht angegangen werden. Schließlich mokiert er sich darüber, dass Eisenman ihnen in zehn Jahren erzählen werde, man solle alte Bleiglasfenster studieren.¹³² In dieser Auseinandersetzung wird deutlich, dass die jüngere Generation Eisenman einen gewissen Anachronismus und eine Art Besessenheit, sich immer wieder mit der Definition und der Identität von Architektur zu befassen, vorwirft. Der letzte Aspekt wird bei Ockman deutlich, wenn sie eine permanente essentialistische Rhetorik beklagt: »The surprising thing for me at this conference is to hear so much essentialist rhetoric again and again – talk of irreducible essences, of specificity, of the interiority of architecture, of what architecture is and what it's not.«¹³³ Ihrer Ansicht nach ist die konstante Beschäftigung mit sich selbst ein spezifisches Trauma der Architektur.

Die ältere Generation, vertreten durch Vidler, antwortet damit, dass sich jede Disziplin beständig hinterfragen und neu definieren müsse, ansonsten gebe es das Konzept Disziplin nicht.¹³⁴ Ebenso sieht Grosz in der Selbstbefragung die größte Stärke der Architektur:

»As a philosopher, I've never been to a philosophy conference to which an architect has been invited, and that's to our loss, not our gain. So it seems to me that it's precisely this identity crisis that

130 Lynn, Greg, in: Ebd.

131 Kwinter, Sanford, in: Ebd., S. 265. Herv. i. O.

132 Kwinter, Sanford, in: Ebd., S. 269.

133 Ockman, Joan, in: Ebd.

134 Vidler, Anthony, in: Ebd.

architecture is going through that makes it open to its outside in a way that no other professional discipline is.«¹³⁵

In Bezug auf das von Eisenman konstatierte Scheitern und den dadurch begründeten Rückzug in innerarchitektonische Diskurse meldet sich eine Person aus dem Publikum mit folgendem Kommentar: »You bring people together from different disciplines and different practices and different generations not so that they breed and produce a new animal that you then legitimate as the future new transaction or collaboration, but somehow to actually understand that it's a bastard, and just leave it there.«¹³⁶ Die Selbstbefragung unter Zuhilfenahme des ›fremden‹ Blicks anderer Disziplinen muss demzufolge nicht unbedingt erfolgreich sein bzw. ist ein Scheitern auch produktiv. Gleichermäßen argumentiert Solà-Morales in seinem Schlusswort. Das Any-Projekt sei vielleicht gescheitert, es sei aber grandios gescheitert, da so viele interdisziplinäre Diskussionen geführt wurden und gegenseitige Beeinflussungen entstanden sind:

»Typically architects don't articulate explanations of their own work. So to fill this void left by the architects' own resistances to talking, we communicate with other disciplines like science, literature, poetry, rhetoric, etc. I think it's sad that we expect after ten years to have the solution or to have developed the alternative. In many ways we are successful because these ten years have been a great failure – but it's a great failure of discussion and cross-interferences between many sides.«¹³⁷

Schließlich, so auch Taylor, sei es gerade der Austausch zwischen sonst so fernen AkteurInnen, der geschätzt wurde und aus dem ArchitektInnen Neues lernen konnten.¹³⁸

Damit zeigt sich, dass auch die letzte Diskussion, die im Rahmen der Any-Konferenzen geführt wird, eine Gratwanderung der ArchitektInnen zwischen Transdisziplinarität und disziplinärer Abgrenzung, zwischen einem Dialog mit dem Anderen und fortlaufenden ›Selbstgesprächen‹, zwischen Öffnung nach Außen und Rückzug nach Innen ist. Eisenman schafft einen künstlichen Schlussstrich, indem er das Projekt der Anyone Corporation für gescheitert erklärt. Doch nicht der multidisziplinäre Austausch ist gescheitert, denn er hat während der zehn Any-Konferenzen stattgefunden. Vielmehr liegt das Misslingen in einem Diskurs, der eine antikritische Architekturhaltung entstehen lässt (siehe 5.2.2).

Die Konfliktzonen zeigen sich sowohl innerhalb der Anyone Corporation als auch außerhalb. Es wird den sich auf Deleuze beziehenden ArchitektInnen vorgeworfen, dass sie erstens an Stelle eines Erkenntnisgewinns im Rahmen eines unabhängigen historischen oder theoretischen Diskurses über Architektur die philosophischen Konzepte rein instrumentell auf architektonische Formen und Formgenerierungsprozesse anwenden und sie dabei entpolitisieren. Zweitens wird beanstandet, dass sie die Terminologie von Deleuze (und Guattari) ohne Wissen über deren Inhalt und Kontext allein als Modewörter verwenden, um sich mit den Philosophennamen Autorität zu beschaffen, obwohl eben jene Philosophen Autoritätsmodelle ablehnen. Zu ihrer

135 Grosz, Elizabeth, in: Ebd.

136 Audience, in: Ebd., S. 271.

137 Solà-Morales, Ignasi de, in: Ebd., S. 272.

138 Taylor, Mark C., in: Ebd., S. 269.

Verteidigung verweisen jene ArchitektInnen darauf, dass erstens jede Übersetzung Differenz mit sich bringe und insbesondere die künstlerische Kreativität schlichtweg kein Richtig-Verstehen verlange. Zudem habe zweitens selbst Deleuze gefordert, ›monströse Kinder mit Philosophen zu zeugen‹ und seine Konzepte wie Werkzeuge zu gebrauchen. Für die Autonomie der Architektur eintretend wird drittens in Anschlag gebracht, dass die Konzepte von Deleuze (und Guattari) nur eine theoretische Entsprechung von genuin architektonischen Entwicklungen sind und keine Übersetzung von Philosophie in Architektur. Die Diskussionen der Any-Konferenzen zeugen von dem Wunsch nach Transdisziplinarität und einer engen Verbindung von Architektur und Philosophie, die in einer Zeit der Globalisierung, Digitalisierung und genereller transdisziplinärer Dialoge sowie vor dem Hintergrund von Deleuzes eigener Forderung nach einer Pop-Philosophie (siehe 2.1.1) als notwendig erachtet werden. Gleichzeitig schüren sie bei den ArchitektInnen die Angst vor Autonomie- und Identitätsverlust. Die permanente disziplinäre Abgrenzung und die Beschäftigung mit dem spezifisch Architektonischen sind Ausdruck dieser Ängste. Der Kontakt zwischen der Architektur und der Philosophie erweist sich als konfliktreicher Aushandlungsprozess zweier differenter Disziplinen, die Schnittmengen besitzen. Die Kontaktzonen schließen somit die Konfliktzonen immer schon mit ein. Es sind die teilweise hitzigen Debatten über gemeinsame und verschiedene Begriffe, Konzepte oder Strukturen, durch die beide Disziplinen kontinuierlich miteinander im Austausch stehen und sich weiterentwickeln. Im gemeinsamen Diskurs erfolgen immerfort Berührungs- und Abgrenzungsbewegungen, in deren Zuge sich beide als spezifische Disziplinen konstituieren. Für die Architektur ist die externe Differenz zur Philosophie zugleich intern, denn der Kontakt zur Philosophie und die Abgrenzung von ihr spiegeln sich im konfliktreichen Verhältnis der architektonischen Praxis zur Architekturtheorie wider. Erst der architekturinterne Konflikt zwischen Theorie und Praxis befeuert die Nähe zur Philosophie und dämpft sie zugleich. In den Übersetzungsprozessen zwischen Architektur und Philosophie erscheint somit sowohl das Gemeinsame als auch das spezifisch Eigene. Die Verbindungen verunmöglichen eine Grenzziehung, während die Unterschiede eine Gleichsetzung verhindern. Es ist ein Spiel zwischen Nähe und Distanz, in dem sich Transdisziplinarität und disziplinäre Konstituierung gegenseitig bedingen.

5. Fazit

5.1 Inszenierungen der Übersetzung von Philosophie in Architektur

Die um die Jahrtausendwende herausgegebenen Architekturtheorieanthologien und Architekturgeschichtsbücher offenbaren zwei Narrative (siehe 1.): Zum einen wird der Einfluss von Deleuzes Philosophie in der Architektur auf zwei Schlagworte, die Konzepte der Falte und des Diagramms, reduziert. Zum anderen existiert die Behauptung, dass Deleuze in den 1990er Jahren Derrida als theoretische ›Vaterfigur‹ der ArchitektInnen ersetzt habe. Beide Narrative verdecken die komplexen Verbindungen zwischen verschiedenen Konzepten unterschiedlicher AutorInnen, die im US-amerikanischen Architekturdiskurs zu finden sind.

5.1.1 Deleuze und die Ausrufung einer ›neuen‹ Architektur

Das Deleuze-nach-Derrida-Narrativ wird maßgeblich von der Anyone Corporation inszeniert (siehe 2.3.5). Allerdings liefert sie nicht nur den institutionellen Rahmen für die Rezeption von Deleuze im Architekturdiskurs, sondern einer Bandbreite französischer TheoretikerInnen, so lassen sich in den Publikationen auch Verweise auf Derrida, Barthes, Baudrillard, Foucault, Irigaray, Kristeva, Lacan und Lyotard finden. Dieses Spektrum entspricht dem US-amerikanischen Konstrukt einer vermeintlich homogenen Denkschule namens ›französischer Poststrukturalismus‹ oder ›French Theory‹, unter dem die oben genannten AutorInnen subsumiert werden. ›Poststrukturalistische‹ Theorie soll ein zeitgemäßes Gegenmodell zu einer ›verstaubten‹, eher historisch operierenden Philosophie sein, da sie sich als spekulativ und vor allem anschlussfähig an kulturelle Praktiken erweist. Die Kontaktaufnahme des Architekturdiskurses der 1990er Jahre mit der Philosophie Deleuzes (und Guattaris) ist eng verbunden mit der Rezeption eines generellen ›französischen Poststrukturalismus‹ in US-amerikanischen, akademischen Kreisen ab den 1970er Jahren. Mittels der Auseinandersetzungen mit ›French Theory‹ inszeniert sich die Anyone Corporation als intellektuelle Elite der Architekturtheorie. Die weltweit stattfindenden Any-Konferenzen und die zahlreichen Publikationen in verschiedenen Formaten (Tagungsbände, Zeitschriften und Monographien) liefern die Bühne für die Übersetzungsprozesse zwischen ›poststrukturalistischer‹ Philosophie und Architektur. Dabei rücken die Mitglieder der Anyone Corporation die Konzepte von Deleuze (und Guattari) wiederholt in den Vordergrund, während

sie Derrida und die Dekonstruktion als unzeitgemäß deklarieren. Gleichwohl beziehen sich die ArchitektInnen weiterhin auf Derrida sowie auf andere TheoretikerInnen.

Die vordergründige Verengung auf einen Philosophen – Deleuze als Nachfolger von Derrida – besitzt strategische Gründe, die mit der Medienwirksamkeit einer Ablösungsgeschichte zusammenhängen. Die Inszenierung eines Deleuze-nach-Derrida-Narratives dient primär der Ausrufung eines ›neuen‹ architektonischen Trends, der die ›dekonstruktivistische‹ Architektur überwindet. Die realistischere Geschichte einer Einflussnahme verschiedener ›poststrukturalistischer‹ Theorien auf den Architekturdiskurs liefert hingegen kein eingängiges Narrativ. Derart könnte sich die Architektur der 1990er Jahre nur schwer vom ›architektonischen Dekonstruktivismus‹ der 1980er Jahre abgrenzen, denn schließlich zählt Derrida ebenfalls zu den ›französischen Poststrukturalisten‹, auch wenn Solà-Morales 1991 versucht, den ›Dekonstruktivismus‹ als dem ›Poststrukturalismus‹ vorgelagerte Periode abzustecken (siehe 3.1.1.1). Die Ausrufung des ›Neuen‹ bedarf neuer theoretischer Leitfiguren. Am deutlichsten wird die Rhetorik eines historischen Wandels in der »Folding in Architecture«-Ausgabe, in der Lynn das Glatte einer ›neuen‹, geschmeidigen bzw. gefalteten Architektur als Gegenmodell zu den formalen Brüchen des ›architektonischen Dekonstruktivismus‹ vorstellt (siehe 3.1.2.3).

Die vormalige Zusammenarbeit von Eisenman und Derrida ließe sich, so Burns, wie eine romantische Liebesgeschichte zweier prominenter Persönlichkeiten erzählen:

»[A] pair of star-crossed Stars, an American architect and French philosopher, meet and despite numerous obstacles (different continents, different cultures, different disciplines and wives) fall for each other and find a way of being together. The courtship between Jack and Pete was played out in a series of public texts. Like many celebrity marriages it ended in public tears, when Jack famously wrote Eisenman a ›Dear Pete‹ letter.«¹

Burns verdeutlicht, dass das Geschichtenerzählen am besten mit einfachen Erzählmustern und wenigen Hauptcharakteren funktioniert. Burns' Geschichte folgend wird nach der Romanze mit Derrida Deleuze die ›neue Liebe‹ der ArchitektInnen. Doch es ist eine einseitige Schwärmerei, denn anders als Derrida, geht Deleuze keine Beziehung ein. Er nimmt weder an den Any-Konferenzen teil noch finden Gespräche oder Interviews zwischen ihm und den ArchitektInnen statt. Vielmehr bleibt er unnahbar bis die Schwärmerei schließlich gegen Ende der 1990er Jahre wieder abflaut und der Verdienst ›poststrukturalistischer‹ Theorien für die Architektur in Zweifel gezogen wird (siehe 5.2.1).

Dass sich die Ausrufung einer ›neuen‹ Architektur auf Deleuze stützt, liegt nicht nur daran, dass er in einem Diskurs, der auf wenige berühmte Persönlichkeiten fokussiert, den Platz von Derrida einnimmt, wodurch ein architekturhistorisches Narrativ vom ›Historismus‹ über die ›klassische Moderne‹, die ›Postmoderne‹ und den ›Dekonstruktivismus‹ bis zu einer ›folding architecture‹ aufgebaut wird. Gleichzeitig spielt das ›Neue‹ selbst eine zentrale Rolle in Deleuzes Philosophie. In Zusammenhang mit dem Ereignis, dem Werden und der Wiederholung als Differenzierung fordert er, das Konzept der Identität durch eine »Differenz an sich selbst« zu ersetzen. Demzufolge sei alles Seiende und werdende singular und damit gewissermaßen stets ›neu‹. Vor

¹ Burns 2010, S. 250f.

allem Spencer thematisiert die Stilisierung von Deleuze im Architekturdiskurs als Wächter des ›Neuen‹:

»Deleuze, modelled as a philosopher of the ›new‹, was made amenable to an architecture seeking to establish an image of novelty for itself. For the ›new architecture‹, the ›new‹ was doubly significant. It distanced the discipline from recent trends and it underscored its allegiance to a philosophy of becoming.«²

Deleuzes Konzept des ›Neuen‹ als Singuläres verschmilzt mit der ›Neuheit‹ der sich auf Deleuze beziehenden Architektur. Doch mit der Betonung der zentralen Rolle des ›Neuen‹ in Deleuzes Philosophie wird unterschlagen, dass auch Derrida in Bezug auf das Ereignis die Singularität des Auftauchenden hervorhebt (siehe 3.1.2.1). Das Deleuze-nach-Derrida-Narrativ wird also bewusst konstruiert, um einen ›neuen‹ architektonischen Trend auszurufen, der öffentlichkeitswirksam mit dem Philosophennamen Deleuze verbreitet werden kann. Dabei wird die Bandbreite an TheoretikerInnen, auf die ArchitektInnen verweisen, sowie die fortlaufende Bezugnahme auf Derrida verdeckt.

5.1.2 Die Falte und das Diagramm als medienwirksame Schlagwörter

Durch den alleinigen Fokus auf die Konzepte der Falte und des Diagramms bleibt die Vielschichtigkeit der angeeigneten Begriffe aus Deleuzes (und Guattaris) Werken und deren ständige Vermengung mit Konzepten anderer TheoretikerInnen unbeachtet. Tatsächlich sind die angeeigneten Begriffe zahlreich. Oftmals werden sie miteinander sowie mit fundamentalen Fragen nach Raum und Zeit, Subjekt und Objekt und die Rolle von Maschinen und Technologie in der Architektur verbunden.

Im Zentrum steht die Kritik an der Repräsentationslogik, die sich auch als Gegenreaktion zur Omnipräsenz der Zeichen in der sogenannten ›Postmoderne‹ erweist.³ Mit der Absage an Repräsentation verbinden die ArchitektInnen Konzepte von Deleuze (und Guattari) wie das Werden, die Wiederholung mit Differenz, das Kartieren anstelle des Kopierens und das Figurale anstatt des Figurativen. Durch Deleuzes (und Guattaris) Begriffe des Ereignisses, der Fluchtlinie und der Deterritorialisierung drücken sie die Ablehnung feststehender Zuschreibungen und die Betonung von Transformationsmöglichkeiten aus. Dementsprechend finden folgende Entgegensetzungen Eingang in den Architekturdiskurs: die euklidische Geometrie und die »Proto-Geometrie« (von Husserl), die molaren und die molekularen Linien, der gekerbte und der glatte Raum, der ganzheitliche und der organlose Körper sowie die Baumstruktur und das Rhizom, das mit dem Begriff des Gefüges verbunden ist. Mit dem Konzept der Falte wird sowohl der cartesianische Koordinatenraum als auch die Figur-Grund-Dichotomie des

2 Spencer 2016, S. 59.

3 Vgl.: »I wasn't using the look, shape or feel of a real animal or organic thing. This very well might have been in response to the mimicry of postmodernism at that time and my desire to postpone the image a little bit, or postpone symbolic references.« Lynn, Greg, in: »I don't know if you can mimic a machine«. An Online-Conversation between Greg Lynn and Frederike Lausch, in: Engelberg-Dočkal, Eva von / Lausch, Frederike / Meier, Hans-Rudolf / Ruhl, Carsten: Mimesis Bauen. Architektengespräche, Paderborn 2017, S. 35.

Städtebaus angegriffen. Die Falte steht im Zusammenhang mit den Begriffen der Monade (von Leibniz) und des »Objektils« (von Cache). Die Ablehnung unveränderlicher Entitäten fällt mit einer Kritik an der Vorstellung einer linearen Zeit zusammen, die sich in der Übernahme von Begriffen wie der Dauer und der Virtualität (beide von Bergson) zeigt. Gleichzeitig wird die alleinige Handlungsmacht von Subjekten mit Begriffen wie dem Diagramm (von Foucault), dem Phylum sowie der abstrakten und konkreten Maschine infrage gestellt, mit denen wiederum die Konzepte der Immanenz, des Ereignisses und des Experimentierens in Verbindung stehen. Daneben erfolgen Verknüpfungen mit Begriffen anderer AutorInnen, die nicht aus den Schriften von Deleuze (und Guattari) übernommen werden, wie das »Informe« (Bataille), das Flüßige und Fast-Feste (Irigaray), die Chora, das Ereignis, die Falte, die Virtualität und das Schreiben (Derrida), der Blick (Lacan), das Archiv und die Archäologie (Foucault), der Tod des Autors (Barthes) und letztlich der (Neo-)Pragmatismus (James, Dewey und Rorty). Des Weiteren sind die Verweise auf naturwissenschaftliche Konzepte (von Thom, Thompson, Weibel, Bateson etc.) zu nennen.

Dennoch entsteht aus diesen Bezugnahmen keine konsistente Architekturtheorie. Generell wird Architekturtheorie nicht allein als ein Nachdenken über den Gegenstand Architektur begriffen, sondern die spezifische Rhetorik und sozusagen die Materialität des architekturtheoretischen Textes selbst gewinnen an Bedeutung.⁴ Insofern handelt es sich weniger um eine nachvollziehbare Darlegung einer Theorie, sondern um das Zur-Schau-Stellen einer theoretischen Auseinandersetzung mit Deleuzes Philosophie durch die Übernahme von Terminologie, textlichen Versatzstücken und sprachlichem Duktus. Dabei werden die Begriffe und Konzepte aus Deleuzes (und Guattaris) Schriften primär als Legitimation von spezifischen Entwurfshaltungen in Dienst genommen: Der glatte Raum fungiert als Rechtfertigung für glatte Oberflächen, die Falte liefert den Grund für gefaltete Gebäude und das Diagramm beschreibt eine »neue« Form des Entwerfens, bei der nicht ArchitektInnen, sondern nicht-architektonische Bilder die Form der Architektur generieren. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit eines affirmativen Gebrauchs philosophischer Begriffe, denn sie werden von den ArchitektInnen weniger als Konzepte verwendet, mit denen das System Architektur analysiert und kritisiert werden kann. Vielmehr dienen sie der Ausrufung neuer Architekturformen.

Für eine wirkungsvolle mediale Verbreitung ist die Reduzierung auf wenige Konzepte ratsam. Die »Folding in Architecture«-Ausgabe erfährt dadurch eine große Popularität, dass Lynn darin seine Theorie einer geschmeidigen Architektur unter dem Schlagwort der Falte zusammenfasst. Ferner liefert der Diagrammbegriff eine griffige Bezeichnung für sehr unterschiedliche Entwurfsansätze, deren Gemeinsamkeit die Verwendung nicht-architektonischer Abbildungen und eine Absage an das entwerfende Subjekt ist. Die Aufzählung der angeeigneten Begriffe zeigt allerdings, dass die Fokussierung auf die Falte und das Diagramm nur vordergründig erfolgt. Ihr Zweck ist, den US-amerikanischen Architekturdiskurs der 1990er Jahre mittels einiger weniger Schlagwörter medial zu verbreiten. Dass dies von Erfolg gekrönt ist, zeigen die Architekturgeschichtsbücher und Architekturtheorieanthologien.

Die Verwendung der Terminologie von Deleuze (und Guattari) ist insbesondere durch Moden geprägt. Dass die Schlagwörter lediglich eine begrenzte Überlebensdauer

4 Dietrich Erben bezeichnet dies als »performative Architekturtheorie«: Erben, Dietrich: Architekturtheorie. Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München 2017, S. 119.

haben, zeigt sich bei Eisenman, der um die Jahrtausendwende formal ähnliche Projekte entwirft, aber nicht mehr den Begriff der Falte verwendet. Lynns Einleitung in die Neuauflage der »Folding in Architecture«-Ausgabe 2004 beweist schließlich, dass die in den 1990er Jahren aktuelle Verwendung von Deleuze und Guattaris Theorien als philosophischer Überbau für architektonische Entwürfe Anfang des 21. Jahrhunderts bereits aus der Mode gekommen und einer Betonung des Technologischen gewichen ist (siehe 3.1.2.3). Die dem Zeitgeschmack entsprechende Bezugnahme auf Deleuzes (und Guattaris) Philosophie riskiert in den 1990er Jahren in einen Konformismus zu münden, bei dem ihre Konzepte Teil eines Kanons werden, den es zu reproduzieren gilt, um in einem bestimmten Milieu, dem Architekturdiskurs der Anyone Corporation, Aufmerksamkeit zu erhalten.⁵

5.1.3 Die Inszenierung der Theorie selbst

Deutlich zeigt sich die Selbstinszenierung der Anyone Corporation als theoretische »Avantgarde« der Architekturdisziplin. Eingangs wurde die Frage gestellt, ob vor dem Hintergrund einer Ökonomie der Aufmerksamkeit die architektonische Übersetzung der in den 1990er Jahren aktuellen Philosophie von Deleuze als eine Inszenierung der Theorie selbst gelesen werden muss. In der Tat werden nicht allein philosophische Konzepte in Architektur übersetzt, sondern die Übersetzung selbst wird inszeniert. Durch Theorie wird vor allem Aufmerksamkeit generiert. Dabei werden theoretische Konzepte vornehmlich als übersetzbare, d. h. von spezifischen Diskursen und Disziplinen unabhängige, enthistorisierte Objekte begriffen.

Die Philosophie von Deleuze (und Guattari) wird durch die Übernahme ihrer Terminologie und die Inkorporation von Zitaten, die zuweilen prominent als Eingangszitate gesetzt sind, in architekturtheoretische Schriften übersetzt. Durch den Gebrauch von Begrifflichkeiten, wie der glatte Raum, der organlose Körper, die Falte oder die abstrakte Maschine, wird ein prägnantes Vokabular gebildet, das als Distinktionsmerkmal für eine Gruppe architekturaffiner TheoretikerInnen sowie theorieaffiner ArchitektInnen dient. Insbesondere der Umgang mit dem Autorennamen ist interessant, denn zum einen wird Deleuze als Referenz genannt, um die Herkunft der Begriffe und Konzepte von einem berühmten Philosophen des »französischen Poststrukturalismus« immer wieder zu betonen. Beispielsweise findet sich auf den insgesamt 58 Seiten der ANY-Ausgabe »Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age« ganze 69 Mal der Name Deleuze. Zum anderen werden ganze Auszüge übernommen, ohne Deleuzes Schriften als Quelle auszuweisen. In der Folge von Barthes Ausrufung vom »Tod des Autors« verlieren Zuschreibungen wie Original oder Urheberschaft an Gewicht, weswegen Appropriationen als selbstverständlich und legitim gelten. Zudem wird derart eine ultimative theoretische Verbundenheit zur Schau gestellt, bei der die eigenen Worte nicht mehr von den »fremden« zu trennen sind. Das »Zu-Eigen-Machen« von Deleuzes Begriffen und Konzepten wird in solchen Fällen absolut. Das beste Beispiel

5 Vgl.: »The question is whether this theoretical nomadism, inaugurated in the last quarter of the 20th century by the figures of the *rhizome* (Gilles Deleuze and Félix Guattari) [...] represents a paradigm of plural rationality or, on the contrary, the instauration of a new epistemological conformism.«: Manzione, Luigi: Image, Seduction, Promotion. For an Architectural Critique beyond Entertainment, in: *Le Visiteur*, Nr. 11, 2008, Anm. 19.

hierfür sind Eisenmans Projektbeschreibungen in der »Folding in Architecture«-Ausgabe, in denen er exzessiv Versatzstücke aus *Le Pli* (teilweise sogar falsch) kopiert, ohne diese kenntlich zu machen (siehe 3.1.2.1).

Die zahlreichen Nennungen der Autorennamen Deleuze (und Guattari), der explizite Gebrauch ihrer Terminologie und die Inkorporation einer Vielzahl an Zitaten sollen die Belesenheit der ArchitektInnen und das hohe Niveau ihrer theoretischen Beschäftigung, die zudem mit dem Zeitgeschmack übereinstimmt, demonstrieren. Mit den Bezügen zur Philosophie wird den Entwürfen ein zu jener Zeit angesagter theoretischer Überbau gegeben, der sie als anspruchsvolle Architektur inszeniert. Eine tatsächliche inhaltliche Fruchtbarmachung von Deleuzes Theorien in Architektur, die über eine rhetorische und formale Bezugnahme hinausgeht, findet dabei nur selten statt. Die Begriffe und Zitate aus den Schriften von Deleuze (und Guattari) bleiben zur Schau gestellte Fremdkörper, deren Herkunft aus der Philosophie hervorgehoben wird. Ihre Verbindungen mit den tatsächlichen Entwurfsbeschreibungen sind zumeist oberflächlich, denn ihre primäre Aufgabe ist es, dem Architekturdiskurs theoretisches Gewicht zu verleihen und die Entwürfe zu legitimieren. Das Vermögen der Theorie, als kulturelles Kapital in ästhetischen Diskursen zu fungieren, nennt Lotringer den Theorieeffekt von »French Theory«:

»Artists can *lift* ideas from theory the way they lift them from any other domain – freely, *irresponsibly*. That they would just be skimming the theory and dropping names is another story altogether, although it definitively is part and parcel of the »theory effect« that swept over the American art world and academic circles, the mixture of envy and anxiety, of nervous excitement and ravenous desire, the exhilarating sense of intellectual power it provided, [...] all compacted in this phenomenon, French theory. The obsession with theory, the intimidation by theory, the eagerness of appropriation and self-promotion feeding on the desire for credibility, prestige, authority – all these »surplus values« of the new code were present in this curious episode [...].«⁶

Die Kenntnis und die Wiedergabe theoretischer Positionen sichert TeilnehmerInnen eines kulturellen Diskurses eine intellektuelle Machtposition. Sie dient der Vermarktung von architektonischen Publikationen und Projekten. Hierfür müssen die jeweiligen philosophischen Theorien transformiert werden: Erstens stehen im Architekturdiskurs Deleuzes experimentelle, tendenziell spekulative Schriften im Vordergrund, während seine klassisch analytischen Auseinandersetzungen mit Philosophen in den Hintergrund geraten. Zweitens werden die philosophischen Konzepte maßgeblich auf der Ebene der Form verstanden, so wird beispielsweise Virtualität zu einem Reservoir für »neue« Formen umgedeutet. Oder sie werden allein in ihrer Beziehung zu Geometrie oder Körperhaftigkeit begriffen, zum Beispiel ignoriert Lynn die Verbindung zu Fragen der Ordnungsherstellung und Machtsicherung, wenn er den glatten Raum alleinig auf eine geschmeidige Geometrie und den organlosen Körper auf amorphe Gebilde reduziert. Drittens verlieren die theoretischen Konzepte ihre Funktion, Machtverhältnisse der Gesellschaft zu erklären, und werden instrumentalisiert, um sie als kreative Entwurfswerkzeuge nutzbar zu machen. Dies wird beim Diagramm offensichtlich, das ArchitektInnen zu einem beliebigen Bild umdeuten, von dem ausgehend architektonische Formen generiert werden. Letztlich führen die genannten Transformationen zu

6 Lotringer 2001, S. 151. Herv. i. O.

einer Entpolitisierung der philosophischen Konzepte, die schließlich mit neoliberalen Ansätzen verbunden werden, sodass zum Beispiel die Selbstorganisation der Materie seine Entsprechung im ›Selbstentwurf‹ von Architektur und in der Selbstregulierung des Marktes findet.

Die Verengung auf formbezogene Aspekte erweist sich insbesondere als Maßnahme, um die Konzepte von Deleuze (und Guattari) derart in Entwürfe und architektonische Bilder zu übersetzen, dass sie darin ablesbar sind. Die Theorie wird also im Entwurf inszeniert. ArchitektInnen stellen Objekte her, die als Realisierung eines philosophischen Konzepts vermarktet werden. Bezeichnend hierfür ist die Aussage von Eisenman, dass das Stadium der University of Phoenix in Arizona (1997–2006) und das Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin (1998–2005, gemeinsam mit Richard Serra) »poststrukturalistische Monumente« seien.⁷ Architektur wird als Darstellungsmedium theoretischer Konzepte verstanden und entworfen. Hierbei muss angemerkt werden, dass Deleuze selbst Architektur als Mittel begreift, mit dem das Gefaltete der Materie oder der glatte Raum zum Ausdruck gebracht werden kann. So wie in den architekturtheoretischen Texten die Verwendung von Deleuze und Guattaris Konzepten durch die Übernahme von Begrifflichkeiten, der Inkorporation von Zitaten und der Nennung der Autorennamen in Szene gesetzt wird, stellen in den Entwürfen die Verbildlichungen der Konzepte sowie das Zur-Darstellung-Bringen der Entwurfsprozesse die Übersetzungen zur Schau. In beiden Fällen geht es um das Sichtbar-Machen der Übersetzung von Philosophie in Architektur und um die Demonstration eines hohen theoretischen Niveaus sowohl der ArchitektInnen als auch ihrer Schriften und Projekte.

Die Anyone Corporation als international einflussreiche, architekturtheoretische Elite der 1990er Jahre zeichnet sich durch ihre enge Verbindung von Philosophie und Architektur aus, wobei sie sich als diejenige inszeniert, welche die autoritären Grenzen zwischen den Disziplinen einreißt und beide Diskurse für ›Neues‹ öffnet (siehe 4.2.2). Das Elitäre entsteht zum einen durch den exklusiven Kreis an Mitgliedern, so werden die Teilnehmenden der Any-Konferenzen und die AutorInnen der *ANY*-Ausgaben stets eingeladen, d.h. es finden keine öffentlichen Ausschreibungen statt. Zum anderen wirkt die Anyone Corporation durch den theoretisch anspruchsvollen Diskurs und die formale Selbstbezüglichkeit der in ihrem Rahmen vorgestellten Projekte nur beschränkt zugänglich. Vielmehr sichert sie sich durch ihre stets elaboriert vorgetragenen Auseinandersetzungen mit Theorien intellektuelle Schlagkraft, die weniger theoretisch gebildete ArchitektInnen ausgrenzt.⁸ Mit Ausnahme von Davidson zeigen sich die Gründer der Anyone Corporation in ihrer Selbstinszenierung als philosophische Kenner, wenn zum Beispiel Isozaki in den gemeinsamen Vorträgen mit Asada auf den Any-Konferenzen die Rolle des Architekten und des Philosophen vermischt, wenn Eisenman von Rajchman zu den »echten Spielern« neben Nietzsche und Deleuze gezählt wird oder wenn es im Vorwort zu Solà-Morales' *Differences* heißt: »Solà-Morales, perhaps more gently than violently, also tears open the firmament. These tears, or

7 Eisenman, Peter (1999b): Time Warps: The Monument, in: Davidson 1999, S. 252.

8 Vgl. in Bezug auf den ›architektonischen Dekonstruktivismus‹: »But surely even the simplest of class analyses can discern that the use of theoretical language in this way is at least partially a method of separation; a fashionable secret code, the more controversial aspects dropped away to prevent it from causing any irritation to what is still a remarkably bourgeois culture of architects.«: Murphy 2012, S. 130.

events, as he calls them, form Deleuzian moments of intensity, intersections of various lines – pasts, presents, and futures«⁹.

Die Trennung der Rolle der Praktizierenden und der TheoretikerInnen, die Tafuri in Ablehnung der sogenannten »operativen Kritik« propagiert, wird hier aufgegeben. Eindrücklich macht dies Jones in dem »The Nelsons«-Comic in *ANY* 25/26 deutlich (Abb. 18). Darin kündigt Mrs. Nelson an, dass sie ein Geständnis ablegen müsse. Ihr Mann denkt daraufhin sofort an eine Affäre, doch schließlich spricht sie aus, worum es geht: »I just can't... manage Tafuri! There. I said it. I mean, I'm sorry, maybe I'm just a simpleton, but practice and theory are just not separable in this universe...« – Die Reaktion des Mannes zeigt sich in einer Gedankenblase: »...Tafuri?! Who the hell is Tafuri? I'll kill him.«¹⁰ Spöttisch verdeutlicht Jones, dass Tafuris Forderung einer von der Praxis unabhängigen Theorie nicht realisiert wird (bzw. im Fall von Mrs. Nelson nicht realisiert werden kann) oder seine Position gar nicht bekannt ist (Mr. Nelson, der beim Namen Tafuri an einen möglichen Liebhaber denkt).

Die inszenierte Nähe zur Philosophie vermittelt den Eindruck, dass die ArchitektInnen der Theorie eine überhöhte Bedeutung zumessen, wodurch die eigentliche Praxis der Architektur ins Hintertreffen gerät (siehe 4.3). Muschamp bewertet in seiner Rezension der letzten Any-Konferenz das Unterfangen der Anyone Corporation als überspannt und weltfremd. Auch wenn er betont, dass die Tagungsbände als historische Zeugnisse repräsentativ für den Architekturdiskurs der 1990er Jahre seien und die philosophische Schulung der ArchitektInnen primär Davidsons Verdienst sei, merkt er dennoch Kritikpunkte an:

»Detractors found it easy to dismiss ANY on other grounds as well: the conference represented architecture's succumbing to intellectual fashion. Its participants were using philosophy as a marketing tool. Its exclusivity was just a high-brow version of architecture's accelerating withdrawal from the public realm. It was too obedient to Peter Eisenman, Ms. Davidson's husband, an architect who has long relied on philosophy to give his architecture an aura of prestige.«¹¹

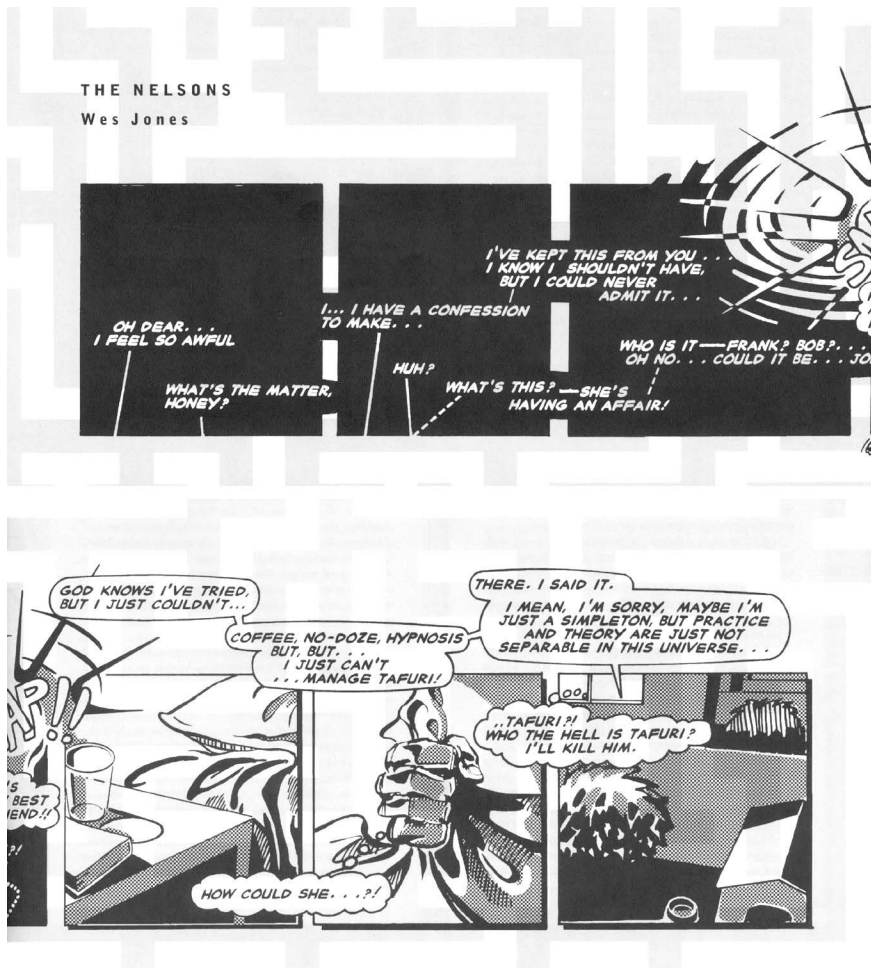
Deutlich wird hier der Unmut über eine Inszenierung von Theorie in Architektur, die vor allem der Selbstvermarktung einer kultivierten Elite dient, aber nicht die Belange der Gesellschaft und der architektonischen Praxis adressiert. Theorie wird nicht verwendet, um die Architektur oder ihre Geschichte zu ergründen, sondern sie wird zu einem Objekt, das für die Generierung und Präsentation von Architektur instrumentalisiert wird. Es ist das Verschulden der Anyone Corporation, dass ihre Distinktion durch die Betonung der Übersetzung von Philosophie in Architektur eine bis heute dominante »Pro-Practice«-Bewegung provoziert, die sich explizit gegen die Relevanz gesellschaftskritischer Theorien in der Architektur ausspricht.

9 Whiting, Sarah: Subjectifying the Modern, in: Solà-Morales 1997b, S. xvi. Herv. i. O.

10 Jones, Wes: The Nelsons, in: *ANY*, Nr. 25/26, 2000, S. 55.

11 Muschamp 2000, o. S.

Abbildung 18: Wes Jones, »The Nelsons«-Comic, in »ANY« 25/26, 2000.



5.2 Folgen der Übersetzungen von Deleuzes Philosophie in Architektur

5.2.1 »Post-Criticality«- und »Pro-Practice«-Bewegungen

Das Narrativ vom Ende der Theorie und der Hinwendung zu Fragen der architektonischen Praxis, das um die Jahrtausendwende aufkommt, beinhaltet oftmals den Begriff der »Post-Criticality«.¹² Damit soll zum Ausdruck kommen, dass die Verwendung

¹² Zum Beispiel betiteln Mallgrave und Goodman in *An Introduction to Architectural Theory. 1968 to the Present* ein Kapitel mit »Pragmatism and Post-Criticality«; Mallgrave / Goodman 2011, S. 177–193. Vgl. die Verwendung von »postcritical« in: Hays, K. Michael / Kennedy, Alicia: After All, or the End of »The End of«, in: *Assemblage*, Nr. 41, 2000, S. 6; und Eisenman 2000, S. 90. Als Indiz für das »Ende der Theorie« wird auch das Einstellen von ANY und *Assemblage* genannt: Sykes 2010, S. 19f. Während Davidson

kritischer Theorie, die als negativ bzw. pessimistisch und damit als die Planung und den Bau von Architektur hemmend angesehen wird, in der Architekturdiziplin überwunden ist. Da allerdings nicht jeglicher Theorie abgeschworen wird, schlägt Sykes den Begriff »Pro-Practice« vor, mit dem sie die Forderung nach einer für die Praxis relevanten Theorie in den Vordergrund stellt.¹³ Dennoch lassen sich die unter »Post-Criticality« und »Pro-Practice« versammelten Ansätze als antitheoretisch bezeichnen, denn unter Theorie wird in diesem Zusammenhang oftmals eine von außen importierte, kritische, insbesondere »poststrukturalistische« Philosophie verstanden (siehe 3.1.3.4). Maßgeblich hierfür sind die zwei von Ockman im Jahr 2000 organisierten Konferenzen, die den US-amerikanischen (Neo-)Pragmatismus in den Architekturdiskurs einführen sollen.¹⁴ Da sich die Architekturtheorie in intellektuelle und akademische Kreise zurückgezogen habe und keinen Bezug mehr zu einer stetig stärker durch kommerzielle Alltagsarchitektur gekennzeichneten Praxis besitze, geht es Ockman um eine Zuwendung zu den Realverhältnissen des Planens und Bauens sowie um eine operative Theorie, die Hand in Hand gehe mit dem Entwerfen.

Zwei Positionen, die auf der von Ockman organisierten Konferenz »Things in the Making: Contemporary Architecture and the Pragmatist Imagination« vorgetragen werden, stehen exemplarisch für die »Post-Criticality«- und »Pro-Practice«-Bewegungen. Zum einen fragt der US-amerikanische Philosoph des Neo-Pragmatismus Richard Rorty, ob die Philosophie überhaupt etwas für die Kunst bzw. für die Architektur zu bewirken vermag: »Der Versuch, die Philosophie für die Künste oder die Kunstkritik nutzbar zu machen, ist okay, solange man die Philosophie als *Inspirationsquelle* versteht – er wird jedoch fragwürdig, sobald man sie als *Instruktionsquelle* ansieht.«¹⁵ Hier wird der Vorwurf aufgegriffen, dass die ArchitektInnen philosophische Konzepte als Vorschriften zur Generierung architektonischer Formen verwenden (siehe 4.1.1). Als Kriterium, um zwischen Inspirations- und Instruktionsquelle zu unterscheiden, wirft Rorty die Frage auf, ob man die jeweilige Philosophie kennen muss, um das Kunstwerk genießen zu können. Ist dies der Fall, so handelt es sich um die Verwendung der philosophischen Theorie als Instruktion. Diese führe, so Rorty, unweigerlich zu »intellektuellem Kitsch«, denn Kitsch entstehe, wenn die Philosophie, die illustriert wird, aus der Mode komme. Philosophische Schriften sollten hingegen weniger als Ausdruck von Wissen, sondern von Hoffnung gelesen werden: In ihnen können höchstens Anregungen gefunden werden, »was wir aus uns machen sollen.«¹⁶ Schließlich

dem zustimmt (siehe 2.3.4), widersprechen die *Assemblage*-Herausgebenden: »The end of *Assemblage* has nothing to do with the end of theory«: Hays / Kennedy 2000, S. 7.

13 Sykes 2010, S. 16.

14 Auf der Konferenz »Theory's History. Challenges in the Historiography of Architectural Knowledge, 196X–199X« in Brüssel hielt Ockman den Vortrag »The Pragmatist Imagination: Theory of Practice or License for »Postcritical« Practice?« (10.02.2017), in dem es um ihren Beitrag zu den »Post-Criticality«-Debatten ging. Siehe Ockman, Joan: Consequences of Pragmatism: A Retrospect on »The Pragmatist Imagination«, in: Loosen, Sebastiaan / Heynickx, Rajesh / Heynen, Hilde: *The Figure of Knowledge. Conditioning Architectural Theory, 1960s–1990s*, Leuven 2020, S. 269–297.

15 Deutsche Übersetzung: Rorty, Richard: Vom Nutzen der Philosophie für den Künstler, in: *Arch+*, Nr. 156, 2001, S. 44. Herv. i. O. Rortys Vortrag ist Teil eines Gesprächs mit Eisenman, das als »Conversation 1« am 10.11.2000 stattfand.

16 Ebd., S. 46.

positioniert sich Rorty gegen Eisenman, der allzu sehr versuche, die Philosophie außerhalb ihrer selbst anzuwenden.

Zum anderen vertritt Allen auf der Konferenz die These, dass die Architektur kein Diskurs sei, sondern eine Praxis: »Architektur ist noch nie ein besonders effektives Vehikel der Kritik gewesen. Architektur liefert keine Kommentare zur Welt, sie wirkt in der Welt.«¹⁷ Anstelle mit Theorie danach zu fragen, was Architektur sei oder was sie bedeute, müsse die zentrale Frage lauten, was sie im praktischen Leben zu tun vermag. Die sogenannte kritische Architekturtheorie funktioniere, so Allen, in Museen, Galerien und im Seminarraum, »in der wirklichen Welt« sei sie hingegen wirkungslos. Die Verwendung kritischer Theorie führe »zunehmend zu einer Privatsprache« und »nicht zu einer Art öffentlichen Debatte«.¹⁸ Eine pragmatische Architekturpraxis versteht er als produktiv, das technische Knowhow nutzend und auf die jeweilige Situation spezifisch eingehend.¹⁹ Bei beiden Positionen geht es letztlich um die Wirksamkeit der Philosophie (Rorty) und der Architektur (Allen) im sogenannten »realen Leben«. Die Architekturtheorie laufe jedoch Gefahr, sich in intellektuellen, »weltfremden« Debatten zu verlieren.

Neben der Einführung des (Neo-)Pragmatismus in den Architekturdiskurs im Rahmen von Ockmans Aktivitäten liefern Somol und Whiting 2002 mit »Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism« einen der populärsten Texte für die »Post-Criticality«- und »Pro-Practice«-Bewegungen (siehe 3.1.3.4). Darin greifen sie die bei Hays und Eisenman zu findende »Criticality« an, die auf den Vorstellungen einer architektonischen Autonomie und einer Kritikfähigkeit durch Architektur basiere. Als Alternative schlagen sie eine projektive, performative und pragmatische Architektur vor. Während Eisenman ein negatives Denken und eine Repräsentation von Philosophie durch Architektur zur Schau stelle, liefere insbesondere Koolhaas diagrammatische und atmosphärische Bauten, die schlichtweg »cool« seien. Anstatt im Entwurf eine theoretische Idee ablesbar zu machen, bewirken seine Architekturen direkt neue Ereignisse und Verhaltensweisen. Sie basieren damit nicht auf einer Strategie der Kritik, sondern es ergebe sich ein Dopplereffekt zwischen vielfältigen Bedingungen der Architektur, wie Materialien, Raumprogrammen, Atmosphären, Formen oder Technologien: »Rather than looking back or criticizing the status quo, the Doppler projects forward alternative (not necessarily oppositional) arrangements or scenarios.«²⁰ Eine derartige Architektur sei »easy«, denn sie sehe nicht wie Arbeit aus und verlange keine Reflexion, sondern sie liefere Stimmungen und könne rein »affektiv« erlebt werden.²¹ Auch dieses Verständnis des Affektiven – wie schon Eisenmans Konzept des Affekts (siehe 3.1.2.1) – steht diametral zu Deleuze und Guattaris Konzeption. Der Affekt wird hier eher zum Bestandteil einer apolitischen und antikritischen Haltung, bei der ArchitektInnen Atmosphären und Umgebungen entwerfen, in

17 Deutsche Übersetzung: Allen, Stan: Allgemeiner Instrumentalismus, in: Arch+, Nr. 156, 2001, S. 52.

18 Ebd., S. 53.

19 Ähnlich argumentiert Allen bereits in Bezug auf eine diagrammatische Architektur: Allen 1998 (siehe 3.1.3.3).

20 Somol / Whiting 2002, S. 75.

21 Ebd., S. 77.

die das Subjekt eintaucht.²² Damit wird der Mensch letztlich auf ein Gemütswesen reduziert, das über spektakuläre, fließende Raumformen staunt und sie konsumiert, dessen kognitive und damit kritische Fähigkeiten aber ausgeschaltet sind. Dass dies wenig mit dem Affektbegriff bei Deleuze und Guattari gemein hat, beschreibt auch Spencer:

»Treated as a means to an end, affect becomes reified and is turned to a use opposite to that suggested by Deleuze and Guattari: rather than a path towards the deterritorialization of subject positions imposed by a molar order, affect serves to reterritorialize the subject within an environment governed by neoliberal imperatives.«²³

Anstatt durch und im Raum zu etwas Anderem zu werden, werde dem Menschen mittels fließender, flexibel genutzter und durchgehend konsumorientierter Räume, so Spencer, neoliberale Ideen vermittelt.²⁴ Die Auseinandersetzung mit dem Affekt im architekturtheoretischen Diskurs der Anyone Corporation, die nicht das Anders-Werden des Menschen, sondern die veränderte Wahrnehmung architektonischer Objekte und Formen in den Mittelpunkt stellt, liefert letztlich die Vorbereitung für die von Spencer analysierte, antikritische und marktkonforme Architekturhaltung der 2000er Jahre.

An dieser Stelle muss auch Speaks paradigmatischer Artikel »Tales from the Avant-Garde: How the New Economy Is Transforming Theory and Practice« (2000) genannt werden. Darin erzählt er die Geschichte vom »Ende der Theorie«. Er bezieht sich auf die Any-Tagungen, *ANY* und *Assemblage* und kritisiert die Verbindung von philosophischer Theorie und experimentellen architektonischen Formen. In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre konnte man beobachten, so Speaks, dass die theoretische »Avantgarde« in einer Zeit des permanenten Wandels nicht mehr zeitgemäß sei: »Eine neue Geschichte nimmt heute Konturen an, und diese dreht sich weniger um Ideologie und Form als um die derzeit grassierende weltweite Begeisterung für Dot.coms, New Economy und Management-Kultur.«²⁵ In diesem Zuge sei erkannt worden, dass es sich bei Architekturbüros um gewinnorientierte Unternehmen handelt, die miteinander in Wettbewerb stehen. Die sogenannten »unternehmerischen Postavantgardisten« – Speaks nennt als Beispiele Zaera-Polo, Lynn und das niederländische Büro MVRDV – entwickeln Entwurfsstrategien, die Innovation, Opportunismus und Flexibilität besitzen. Speaks bewertet diese Entwicklung nicht nur als positiv, sondern bringt sie auch mit Deleuzes Philosophie in Verbindung:

»Dieser Bruch verlangt von uns Architekten eine Neubewertung der problematischen Beziehung zwischen Denken und Handeln – das zentrale Thema im Werk von Gilles Deleuze, dem womöglich letzten der großen ›Theorie‹-Figuren. Deleuze wollte unsere Aufmerksamkeit von jenem Denken abbringen, das uns an ewige Wahrheiten fesselt, und sie statt dessen auf ein Denken richten, das es

22 Vgl. die Kritik am »postmodernen Hyperspace« in Jameson, Fredric: *The Cultural Logic of Late Capitalism*, in: *New Left Review*, Nr. 146, 1984, S. 53–92.

23 Spencer 2011, S. 19.

24 Spencer 2014, S. 89.

25 Speaks, Michael: *Geschichten von der Avantgarde: Der Impetus der New Economy*, in: *Arch+*, Nr. 156, 2001, S. 48. Orig.: Speaks, Michael: *Tales from the Avant-Garde: How the New Economy Is Transforming Theory and Practice*, in: *Architectural Record*, Nr. 12, 2000, S. 74.

uns ermöglichen würde zu handeln. Deleuze war jedoch noch immer zu sehr Philosoph, um einzuräumen, wie unbeholfen die Theorie ist, vergleicht man sie mit dem konzeptionellen Athletizismus von Unternehmensberatern und Wirtschaftsdenkern, die er in der Einleitung zu dem gemeinsam mit Félix Guattari verfaßten, 1991 erschienenen *Was ist Philosophie?* in Bausch und Bogen verdammt.«²⁶

Die von Deleuze geforderte »Bewegungsfreiheit« werde, so Speaks, nicht mit der Architekturtheorie, sondern von »intellektuellen Unternehmern und Managern der Veränderung realisiert.«²⁷ Speaks zeigt sich derart als einer der größten Verfechter einer unkritischen, opportunistischen Anpassung der Architektur an neoliberale Mechanismen des freien Marktes. Gleichzeitig zeugt seine Position von der komplexen Rolle, die Deleuzes Philosophie in den »Post-Criticality«- und »Pro-Practice«-Bewegungen einnimmt. Einerseits wird das »Ende der Theorie« auch als offizielles Ende von Deleuzes Theorien in der Architektur interpretiert, so erkennen Mallgrave und Goodman in den 1990er Jahren eine Verlagerung von den Auseinandersetzungen mit den Theorien von Derrida und Deleuze hin zu einem pragmatischen Engagement.²⁸ Damit steht in Verbindung, dass ebenso Eisenman und Lynn ihre explizite Bezugnahme auf Deleuze gegen Ende der 1990er Jahre aufgeben. Andererseits verwenden die meisten VerfechterInnen einer Verschiebung von Theorie in Richtung Praxis weiterhin Konzepte von Deleuze. Dies trifft vor allem auf Somol und Whiting zu. Im Grunde erfolgt eine thematische Verschiebung in Richtung des Diagramms und Deleuzes eigenen Beschäftigungen mit dem amerikanischen Pragmatismus, wobei Deleuzes (und Guattaris) Konzepte nach wie vor von ihrem politischen Kontext getrennt werden. Speaks stellt dies paradigmatisch unter Beweis, wenn er die von Deleuze und Guattari abgelehnten »Unternehmensberater und Wirtschaftsdenker« als eigentliche Umsetzer ihrer Philosophie vorstellt. Eindrücklich warnt Cusset vor einer Trennung »poststrukturalistischer« Theorien von ihrer Kritik am Spätkapitalismus:

»On risks mistaking them for what they clearly denounced: the promotion of relativism, of fluctuating and nonreferential values, that is, a praise of the new virtual, global, financial capitalism. Praising the autonomy of the signifier *for itself*, the death of the subject *for itself*, or a general economics of floating signs and drifting symbols detached from any stable standard, only gives food for thought to management gurus, postmodern sociologists, and the intellectual lobbies of a »self-controlled« society.«²⁹

In dieser Hinsicht äußert vor allem Hays Kritik an der »neuen anti-theoretischen Attitüde [...], welche die architektonische Praxis befreit sehen möchte von den »ornamentalen« Fesseln kritischer Theorie und der Ideologiekritik.«³⁰ Auf der von Ockman organisierten Konferenz definiert er den in Mode gekommenen Neo-Pragmatismus ausgehend von Rortys Schriften: Er sei »zielorientiert oder instrumentell«, »in methodischer Hinsicht eklektisch«, »geschichtsbewußt, jedoch ausschließlich aus

26 Speaks 2001, S. 49.

27 Ebd.

28 Mallgrave / Goodman 2011, S. 178.

29 Cusset 2008, S. xvi. Herv. i. O.

30 Deutsche Übersetzung von Hays Vortrag auf der Konferenz »Things in the Making: Contemporary Architecture and the Pragmatist Imagination«: Hays, K. Michael: Wider den Pragmatismus, in: Arch+, Nr. 156, 2001, S. 50.

zukunftsorientierten Gründen« und »gegen logische und analogische Heranziehung von fest umrissenen oder bereits existierenden Doktrinen«. ³¹ Dagegen ließe sich, so Hays, wenig sagen, doch bereitet ihm Sorgen, dass der Neo-Pragmatismus die theoretische und entwerferische Praxis als zwei autonome Sphären betrachtet. Hays räumt ein, dass die Architekturtheorie der letzten 30 Jahre eine »diffizile Einheit« von Theorie und Praxis geschaffen habe, bei der versucht wurde, »die Architektur als einen unmittelbaren Ausdruck der Kategorien und Operationen der Theorie selbst zu betrachten.« ³² Stattdessen plädiert er dafür, mit der Theorie Fehlstellen in der Architekturdiziplin und ihrem Diskurs auszumachen. Den Neo-Pragmatismus kritisiert er in zwei Punkten: Einerseits verzichte er vollständig auf eine kritische Einstellung. Andererseits diskreditiere er den Ideologiebegriff, den Hays ausgehend von Louis Althusser als »eine Darstellung des imaginären Verhältnisses der Individuen zu ihren wirklichen Lebensbedingungen« definiert. ³³ Der Verzicht jeglicher Ideologie bedeute für die Architektur Folgendes:

»Als die kulturelle Praxis, die sich in erster Linie mit Raum befaßt, ist die Architektur ein hervorragendes Beispiel für repräsentierende Mittel dieser Art: *eine Darstellung* der Tiefenstrukturen der Kultur selbst. Entfernt man, so wie es der Neo-Pragmatismus vorhat, die Ideologie aus der Architektur, so reduziert man sie im Grunde auf Vorrichtungen, die den Regen abhalten sollen.« ³⁴

Auf ähnliche Weise warnt Asada auf der vorletzten Any-Konferenz davor, dass ohne Theorie die Architektur auf die Bedienung lebensnotwendiger sowie ökonomischer Funktionen und somit auf eine Erfüllungsgehilfin der spätkapitalistischen Produktion reduziert werde. ³⁵

Des Weiteren betont Hays, dass die antitheoretische Strömung direkt aus dem hoch theoretischen Lager des US-amerikanischen Architekturdiskurses entstammt: »[D]ie verschiedenen Fluchtwege aus der Theorie – der technisch-unternehmerische, der postkritische und, last, but not least, der neopragmatische – sind letztlich noch immer Früchte der theoretischen Blüte der vergangenen Jahrzehnte.« ³⁶ In der Tat sind die »Post-Criticality«- und »Pro-Practice«-Bewegungen nicht nur eine Gegenreaktion auf den komplexen, theoretischen Diskurs der Anyone Corporation, sondern sie entwickeln sich zudem direkt aus ihm heraus.

Vor allem existiert eine personelle Kontinuität, so veröffentlichen die ProtagonistInnen Ockman, Allen, Somol, Whiting und Speaks mehrmals in *ANY*. Auch an den Any-Konferenzen nimmt Somol in Form von Vorträgen teil und Ockman engagiert sich in den Diskussionen der »Anything«-Konferenz. Ferner sind Whiting und Speaks Mitglieder des Editorial Boards der »Writing Architecture Series« und geben die ersten drei Bücher heraus. Schließlich liefert Somol affirmative Beiträge für Eisenmans

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 51.

34 Ebd. Herv. i. O. Vgl.: »[B]y what criteria is the ›post-critical‹ asking to be judged, beyond mere acceptance and accommodation of existing societal, economic, or cultural norms?«: Martin, Reinhold: *Critical of What? Toward a Utopian Realism*, in: *Harvard Design Magazine*, Nr. 22, 2005, S. 1.

35 Isozaki / Asada 2000, S. 100, A-3.

36 Hays 2001, S. 50.

Publikationen *Re:working Eisenman* und *Diagram Diaries*. Daneben ist der Konflikt über das Maß der Annäherung zwischen Architektur und Philosophie sowie das Insistieren auf einem spezifischen Wissen der architektonischen Praxis bereits in den Debatten innerhalb der Anyone Corporation präsent (siehe 4.3). Auf der einen Seite wird eine enge Verbindung von Architektur und Philosophie vorangetrieben, die unter anderem vor dem Hintergrund von Deleuzes Forderung nach einer Pop-Philosophie als notwendig erachtet wird. Auf der anderen Seite existieren permanente disziplinäre Abgrenzungen und Betonungen des spezifisch Architektonischen, das sich besonders in der Praxis des Planens und Bauens zeige.

Die Abkehr von der Theorie in Richtung Praxis wird somit schon innerhalb des Diskurses der Anyone Corporation vorbereitet. Bereits auf der zweiten Any-Konferenz wird eine Kritik an Derrida laut, die ihm vorwirft, eine unproduktive, nicht projektierbare (»unprojectable«) Form der Theorie in den Architekturdiskurs einzubringen.³⁷ Damit einher geht der Vorwurf gegen Eisenman, dass seine Entwürfe nicht realisierbar seien, so äußert sich Isozaki 1996: »As architects we can develop fantasies for every kind of form, but it is very important not only to create this but also to realize it materially. This is my criticism of Peter. His drawings and presentations are always fantastic, but sometimes they neglect realization.«³⁸ Auf der »Anymore«-Konferenz in Paris spitzt sich 1999 die Auseinandersetzung um Theorie und Praxis zu. Es findet eine unvergleichliche Abgrenzung der theorieaffinen US-amerikanischen von der vermeintlich praxisorientierten französischen Architekturszene statt. Spöttisch formuliert es Cache wie folgt:

»You see, on the one hand, you have the Americans and their simultaneous embrace of both computers and imported French philosophy. On the other hand, you have the French with their feet planted firmly on the ground, and then all the clichés reverse themselves – the Frenchman as a kind of Eastern cowboy, and the American as a kind of weary rive gauche intellectual.«³⁹

Die Zuweisung der Rollen – die US-AmerikanerInnen als die Intellektuellen und die FranzöSInnen als die PraktikerInnen – ist von vornherein angelegt, so heißt es in der Panelbeschreibung:

»A certain rift between North America and Europe, France in particular, can be perceived, however. Where American architects have been able to draw from their knowledge of theory a certain conceptual strength, the denigration of vision, a dominant mode of conceptualization practiced by French intellectuals, has found a symmetrical twin in the denigration of theory by architects.«⁴⁰

37 Libeskind, Daniel, in: Davidson 1992, S. 119. Vgl.: »[We] talked about the necessity to go back and unabashedly take up the project of the new without a sense of guilt, without the residue of a project of deconstruction, which, by the way, provides all the tools for pursuing the new but none of the impetus, for example, Jacques's persistent avoidance of articulating a project.«: Kipnis, Jeffrey, in: Davidson 1992, S. 182.

38 Isozaki, Arata, in: Davidson 1997a, S. 265.

39 Cache, Bernard, in: Davidson 2000, S. 239.

40 Davidson 2000, S. 55.

Der Pariser Architekt Brendan MacFarlane fragt sich daraufhin, ob es tatsächlich ein antitheoretisches Klima in Frankreich gibt und kommt zu dem Schluss, dass die »Anymore«-Konferenz theoretischer sei als es in Europa üblich ist. Davidson antwortet darauf mit herablassender Verwunderung: »As an American, it doesn't seem very theoretical to me at all. [...] I'm sitting here listening to old ideas [...] I want to ask whether practice is taking over the place that theory had in architecture?«⁴¹ Mit alten Ideen meint sie die Fragen nach der Einbindung des Kontextes und des Raumprogramms, über die sich Solà-Morales wie folgt äußert: »The symptom diagnosed here is that the theoretical data most often present is site and programming – two ideas that are related to the practical and concrete definition of a project. [...] It's a kind of theoretical breakdown and I'm not sure it's of great interest«⁴². Lambert fügt schließlich noch hinzu, dass es doch ohne eine generelle Theorie anstrengend sei, da man immer wieder neu auf Gegebenheiten reagieren müsse.⁴³ Die Reaktionen der französischen ArchitektInnen sind vorwiegend ablehnend. MacFarlane spricht von einer allzu starken Vereinfachung, während Sébastien Marot einwendet, dass die Praxis an sich ein Thema theoretischer Reflexion sein könne, und Frédéric Nantois reagiert mit der Zurückweisung der US-amerikanischen Verbindung von Theorie und Identitätspolitik. Schließlich unternimmt Jean-Louis Cohen, in einer Zwischenposition als französischer Architekt und Professor an der New York University, einen Schlichtungsversuch:

»Professionals and architects here in France have, to a certain extent, taken some distance – for different reasons, and reasons that we can respect – with regard to theoretical discussions. Or rather, we in France use references from the social sciences, not so much from theory or philosophy with a capital P. [...] But it's also important to go a little bit further than just saying what we do.«⁴⁴

Die Auseinandersetzung auf der »Anymore«-Konferenz steht exemplarisch einerseits für die Abgrenzung der theoretisch elaborierten Anyone Corporation von einer vermeintlich nicht-intellektuellen Praxis, andererseits für die Kritik der ArchitektInnen an ihrem elitären und praxisfernen Intellektualismus. Am Ende der Any-Konferenzen fordert selbst Eisenman, dass sich die ArchitektInnen nun weniger philosophischen Theorien, sondern der architektonischen Praxis und der ihr innewohnenden Theorie zuwenden sollen (siehe 4.3.4). Allerdings gibt er nicht die Forderung nach einer kritischen Architektur auf.⁴⁵

5.2.2 Die Radikalen, die Schein-Radikalen und die Nicht-Radikalen

Inbesondere anhand der Frage nach der Kritikfähigkeit der Architektur in Bezug auf Theorie und Praxis lässt sich nachvollziehen, dass sich die »Post-Criticality«- und »Pro-Practice«-Bewegungen aus der Anyone Corporation heraus entwickeln. Die Radikalität der ArchitektInnen ist ein steter Gegenstand der Debatten, sodass Koolhaas diesbezüglich auf der letzten Any-Konferenz wie folgt resümiert:

41 Ebd., S. 51.

42 Solà-Morales, Ignasi de, in: Ebd., S. 50.

43 Lambert, Phyllis, in: Ebd.

44 Cohen, Jean-Louis, in: Ebd., S. 51.

45 Siehe Eisenman 2000.

»I think from the very beginning of the Any conferences there was a kind of latent tension between radicals and radicalism and nonradicals. My position is that the whole pretension of radicalism expressed in architecture is kind of fictional because architecture in itself can only endorse. [...] I think you can be critical as an architect in every other field parallel to architecture, and next to architecture, but not strictly speaking through architecture.«⁴⁶

Eindeutig positioniert sich Koolhaas auf der Seite der ›Nicht-Radikalen‹, indem er der Architektur abspricht, durch architektonische Mittel Kritik äußern zu können. Mit den ›Radikalen‹, die lediglich den Anschein erwecken, radikal zu sein, meint Koolhaas vermutlich Eisenman. Dieser sieht beispielsweise als Verbundenheit aller auf der »Anyplace«-Konferenz anwesenden ArchitektInnen, dass sie nicht mit dem Gemeinwesen (»body politic«) konform gehen, wobei er als Beispiel für das Gemeinwesen die Walt Disney Company nennt, für die aber unter anderem Isozaki das Team Disney Building Orlando (1990–91) baut.⁴⁷ Für Eisenman ist die Anyone Corporation eine einzigartige Ansammlung kritischer ArchitektInnen: »I think that all of us here – and this is a unique group of people who stand on the fringe of capital – have tried in our own way, very different ways to speculate about the possibility of such a subversion or transgression of the hegemony of Western capital.«⁴⁸ Die Kritik der versammelten ArchitektInnen richtete sich, so Eisenman, gegen die Einflussnahme des Kapitals, denn sie versuchen sich der Macht der Privatwirtschaft in Bezug auf das Bauwesen zu widersetzen, jedoch nicht indem sie wegliefen, sondern indem sie das Risiko eingingen, sich vereinnahmen zu lassen oder gar mitschuldig zu machen.⁴⁹ Es handelt sich anscheinend um gewisse subversive Gesten, die in und trotz der Zusammenarbeit mit privaten Geldgebern erfolgen sollen, und nicht um eine explizite Konfrontation. Eisenman geht schließlich soweit, allein die Entscheidung, innerhalb der Architektur tätig zu werden, als einen kritischen Standpunkt zu bezeichnen, denn man könne mit dieser Tätigkeit schlichtweg kein Geld verdienen: »So, given the commodification of society and where we are as architects, we are nowhere in terms of real commodification. We don't have to worry about being critical projects. We are critical projects.«⁵⁰ Die Kritikfähigkeit der ArchitektInnen beschränkt sich hier auf den doch recht naiven Glauben, dass die Architektur nicht zur Ware und damit zu keinem Akteur von Kommerzialisierungsprozessen werden könne.⁵¹

46 Koolhaas, Rem, in: Davidson 2001, S. 223.

47 Eisenman, Peter, in: Davidson 1995, S. 232.

48 Eisenman, Peter, in: Davidson 1996, S. 234.

49 Vgl.: »The famous Marxist architectural critic Manfredo Tafuri said that it is better to walk away than to collaborate with capital, but I don't think that any of us would be here if we agreed with Tafuri's idea that, rather than being co-opted by capital or becoming complicit with it, we should remain silent.« Eisenman, Peter, in: Ebd., S. 187.

50 Eisenman, Peter, in: Davidson 2000, S. 187.

51 Vgl.: »[Koolhaas] seem to be saying that maybe we are the vanguard, like Mies [van der Rohe] was in a sense, giving capitalism an image to develop in a certain direction. I wonder whether we are not actually quite naïve and idealistic in thinking that our processes – our cultural processes, because they are intensely cultural – will be absorbed and consumed and made allies of capitalist development.« Tschumi, Bernard, in: Davidson 1999, S. 148.

In Bezug auf die Kritikfähigkeit der Architektur verwendet Eisenman oftmals den Begriff der Transgression. Allerdings meint er damit nicht, gegen wirtschaftliche oder soziale Missstände zu agieren, sondern traditionelle Vorstellungen innerhalb der Architekturdiziplin zu überschreiten: »Transgression sustains great architecture throughout the history of architecture. The transgression of type, of form, and ultimately of embodiment causes architecture to persist.«⁵² Die Architektur ist dementsprechend dann kritisch, wenn sie ihre eigene Geschichte, d.h. die Konzepte des Typus, der Form oder der Verkörperung, hinterfragt. Dadurch werde sie automatisch eine wichtige diskursive und kritische Kategorie innerhalb der Gesellschaft.⁵³ Berkel fragt auf der letzten Any-Konferenz spöttisch, ob Eisenman denn stets eine Frage im Hinterkopf habe, mit der er die Architekturdiziplin problematisieren könne, woraufhin Eisenman bejaht, dass er sich bei jedem Projekt frage, ob dieses an einen kritischen Punkt – an den Rand der Disziplin – führe.⁵⁴ Es wird deutlich, dass die Kritikfähigkeit bei Eisenman auf formale Topoi der Architektur zielt und nicht auf die ökonomischen, politischen und sozialen Bedingungen des Bauens.

Kritik soll maßgeblich durch architektonisch-formale Effekte geübt werden, so äußert sich Karatani 1994: »[T]here must be a political struggle against the architectural and ideological apparatus, but it should occur at the level of form.«⁵⁵ Kipnis führt diese Ansicht auf der letzten Konferenz weiter aus. Er widerspricht Moneo, für den die Architektur nicht nur politische Verantwortung übernehmen, sondern selbst politisch sein solle, indem sie sich mit soziologischen oder ökonomischen Theorien und nicht mit »obskurer« französischer Philosophie beschäftigt. Moneos Ansicht führe, so Kipnis, zu einer Architektur, die sich ihrer selbst nicht bewusst und damit unfähig sei, kritisch zu sein. Er untermauert dieses Argument mit einem Beispiel aus der Kunst: Als die Malerei versucht habe, politisch zu sein, indem sie politische Themen aufgriff, scheiterte sie. Als sie autonom wurde und den abstrakten Expressionismus entwickelte, habe sie ihre stärkste politische Kraft demonstriert. Gleiches gelte für die Architektur: »[A]utonomous architectural effects are in fact the best way for them to be political [...] So we have to really let go of the idea that we obligate architecture as a self-conscious art form to a social responsibility, to representations and efficacy, that it has never been able to fulfill.«⁵⁶ Hier klingt eine für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts typische Kritik am sozialen Versprechen der klassischen Moderne, das totalitäre Ausmaße angenommen habe, an. Sassen pflichtet Kipnis bei, dass die politische Dimension eines architektonischen Projektes vom eigenen Vokabular und der spezifischen Komplexität der Architektur abhängt und nicht durch ökonomische oder soziologische Instanzen erfolge.⁵⁷ Die Kritikfähigkeit durch architektonische Effekte ist allerdings genau die Art von Kritik, die Koolhaas der Architektur abspricht. Entspricht diese Form der Kritik, wie Koolhaas sagt, einer Schein-Radikalität?

Der japanische Literatur- und Kulturwissenschaftler Masao Miyoshi bemerkt auf der »Anywise«-Konferenz, dass Eisenmans sich beugende (»inflective«) und – dem

52 Eisenman, Peter, in: Davidson 1997a, S. 268.

53 Vgl. Eisenman, Peter, in: Davidson 1996, S. 66.

54 Berkel, Ben van und Eisenman, Peter, in: Davidson 2001, S. 271.

55 Karatani, Kōjin, in: Davidson 1995, S. 228.

56 Kipnis, Jeffrey, in: Davidson 2001, S. 127.

57 Sassen, Saskia, in: Ebd.

Wortspiel folgend – auch opportunistische Architektur nicht kritisch sein könne.⁵⁸ Damit verdeutlicht er, dass die Radikalität der auf Falten oder geschmeidiger Geometrie basierenden Architektur infrage gestellt wird. Auch Jencks weist daraufhin, dass der Terminus »fluid« oder »liquid« zwei Bedeutungen vereine: flüssige bzw. geschmeidig fließende Architektur und die flüssige Wirtschaft des Spätkapitalismus, d. h. ein flüchtiges, sich stets veränderndes und damit flexibles Wirtschafts- und Politiksystem, das sich durch den Wegfall klarer Ordnungen auszeichnet, gegen die man zum Beispiel rebellieren könnte.⁵⁹ Durch ein visuelles und räumliches Spektakel kann die Architektur mit den Marketingstrategien der Großkonzerne und internationalen Institutionen konform gehen. Am eindrücklichsten stellen dies Gehrys Guggenheim-Museum in Bilbao oder Koolhaas' Projekte für Prada in den 2000er Jahren unter Beweis. Die Überschreitung traditioneller, architektonischer Formvorstellungen beinhaltet letztlich keine politische, soziale oder ökonomische Kritik. Jean-Louis Cohen kritisiert diesbezüglich die »Anymore«-Konferenz: »What is lacking in this conference, I would argue, is the element of social science, with its roots in the analysis of the commonplace of the societies in which we live – issues of habitation, urban landscape, refuges and hostels in cities, and how this necessary condition can be approached by architecture«⁶⁰. Die Radikalität der Any-Konferenzen beschränkt sich auf eine Kritik der Architekturdiziplin, bei der formale Transformationen als Selbstzweck angesehen werden. Grosz weist zum Beispiel auf einen Zwang zur Radikalität hin, der nicht aus der Motivation heraus entstehe, eine bessere gebaute Umwelt zu schaffen, sondern allein des Radikalseins wegen, das in künstlerischen Bereichen verlangt und vermarktet werde.⁶¹ Aufschlussreich ist dahingehend Eisenmans Reaktion auf einen Vorwurf der mangelnden Auseinandersetzung mit sozio-politischen Themen. Es sei schlichtweg nicht die Aufgabe der ArchitektInnen soziale Probleme zu lösen. Die Any-Konferenzen seien zudem nicht der richtige Ort für solche Fragen:

»If we were a conference of doctors dealing with neurophysiology and the transmission of ions in brain cells, no one would ask, ›What about the people who are starving in Africa?‹ [...] It's simply not relevant to ask people who are dealing with fundamental issues in architecture – and this is one of the first forums that I've ever heard where people are dealing with those issues – ›What about the people, what about the population, what about the favela?«⁶²

Es geht bei der Anyone Corporation, Eisenman zufolge, um höhere Gedanken und fundamentale Belange der Architektur, deren Reflexion und Diskussion nicht durch politische Implikationen gestört werden sollen. Daran lässt sich nachvollziehen, dass die »Post-Criticality«-Bewegungen einerseits als eine Auflehnung gegen die Aufforderung von Eisenman, permanent tradierte Vorstellungen von Architektur kritisieren zu müssen, auftritt. Andererseits erweist sich die Reduzierung der Radikalität auf formale Transgressionen bereits selbst als eine Absage an die politische, ökonomische oder soziale Kritikfähigkeit der Architektur.

58 Miyoshi, Masao, in: Davidson 1996, S. 187.

59 Jencks, Charles, in: Davidson 1999, S. 146. Vgl. Bauman, Zygmunt: Liquid Modernity, Cambridge 2000.

60 Cohen, Jean-Louis, in: Davidson 2000, S. 279.

61 Grosz, Elizabeth, in: Davidson 1995, S. 259.

62 Eisenman, Peter, in: Davidson 1997a, S. 215.

Dass der Kritikbegriff bei Eisenman ein apolitischer und rein ästhetischer ist, beschreibt Reinhold Martin in »Critical of What?« (2005). Er bemerkt, dass die »Post-Criticality«-Bewegung im Grunde ein ödipales Projekt ist, bei dem sich eine neue Generation von dem »Mentor« – von Eisenmans »Criticality« – befreien will. Obwohl sich diese neue Generation auf Deleuze und Guattari bezieht, versteht sie nicht, dass sich beide in *L'Anti-Œdipe* gegen solch eine Familienabfolge in Form von sich ablösenden Generationen stellen. Eine bestehende Autorität wird zerschlagen, um die eigene zu etablieren.⁶³ Eine klare Ablösung von einer »kritischen« Architekturpraxis innerhalb der Anyone Corporation bezeugen vor allem Koolhaas, Kwinter, Lynn, Zaera-Polo und der holländische Architekt Lars Spuybroek. Davidson benennt den Generationenwechsel:

»When we were in Holland for the Anyhow conference (1997), we began to hear from a new generation of architects who are trying to feel their way along new technologies affecting the production of architecture. This set up a generational debate that challenged the norms we've had about architecture, about all of the issues of architecture that have been talked about today – history and theory, technology, ethics and mores.«⁶⁴

Auf ähnliche Weise bemerkt Taylor, dass die jüngere Generation weniger an Theorie, Kritik und Widerstand interessiert ist. Vielmehr wolle sie innerhalb der gegebenen Verhältnisse in Aktion treten. Veränderung werde dabei nicht als Transformation zu etwas Besserem begriffen, sondern jede Form von Veränderung sei an sich schon positiv.⁶⁵ Kwinter selbst bemerkt, dass er sich nicht gegen etwas richte. Er begrüße den »flüssigen« Zustand der zeitgenössischen Wirtschaft, Kultur und Gesellschaft.⁶⁶

Die Entscheidung für Affirmation und gegen Kritik führt Hays auf die Ablösung von Derrida durch Deleuze (und Guattari) zurück. Mit der formalen Glätte (»formal smoothness«), die durch das Konzept des glatten Raumes legitimiert wird, gehe eine ideologische Glätte (»ideological smoothness«) einher, welche die Ablehnung von Negation und Widerstand, die Infragestellung der Kommunikation von Bedeutung durch Architektur und die Forderung nach vielfältigen Verbindungen zwischen Architektur und anderen visuellen Medien mit sich bringe. Diese Ideologie des Glatten verunmögliche die Äußerung von Kritik, da sie Unsicherheit, Entfremdung und Selbstauflösung in ein affirmatives Projekt verwandle:

»Is our only choice between an architecture clinched into an extreme and isolated self-involvement that is, an architecture of absolute autonomy – or an architecture that relinquishes all its autonomy only to reassert itself as the total fusion of these dominating forces, coordinating them into a smooth experience of space and surface that dissolves the differences between a wall and a video screen, [...] an object and its image?«⁶⁷

63 Martin 2005, S. 2.

64 Davidson 2000, S. 281.

65 Taylor, Mark C., Brief, in: Ebd., S. 291.

66 Kwinter, Sanford, in: Davidson 1998a, S. 52.

67 Hays 1995, S. 45.

Mit der auf Deleuze (und Guattari) referenzierten formalen Glätte geht also eine ideologische Glätte einher, die anstelle von Kritik Kooperation setzt, so bemerkt beispielsweise Hadid, dass eine interessante Übereinstimmung zwischen dem Management- und dem derzeitigen Architekturdiskurs in dem Fokus auf Flexibilität, Zeitweiligkeit und Erreichbarkeit liege.⁶⁸ Für den damaligen Direktor der Solomon R. Guggenheim Foundation, Thomas Krens, ist die Nutzung der Architektur für Marketingzwecke nichts Negatives und er preist Koolhaas, der für Prada die ästhetische Umgebung für den Verkauf von Luxusartikeln liefert.⁶⁹ Lynn wiederum sieht im Megashopping ein interessantes Aufgabengebiet für die Architektur und bewertet die Nutzbarmachung der Architektur durch kommerzielle Strukturen positiv:

»[I]f anybody were to suggest that the embryological house are being driven by market desire, then I would be incredibly flattered, because I feel that these houses came out of a very particular kind of research and engagement with architectural history and theory autonomous from any kind of market desire. If they have some application, then that, I think, is great, but in fact it's research. [...] it is the result of critical and intellectual research that is now finding a way to embed itself in a wider culture.«⁷⁰

Die Kommodifizierung seiner Entwürfe befürwortend ist Lynn dennoch viel daran gelegen, zu betonen, dass seine Formen ursprünglich aus einer intellektuellen Tätigkeit und einer kritischen Beschäftigung mit der Geschichte der Architektur entstanden sind. Er liefert damit geradezu ein Paradebeispiel für die kommerzielle Vereinnahmung einer Architektur, die sich mit Hilfe philosophischer Auseinandersetzungen als progressiv in Szene setzt.

Die Inkompatibilität von Kritikfähigkeit und Architektur vertritt primär Koolhaas:

»[N]o matter how critical we are about society or our profession, it is impossible to make a creative statement that is based purely on criticism. [...] In fact, some of our most interesting engagements are uncritical, emphatic, and very risky. My problem with this reigning discourse of architecture and architectural criticism is its inability to recognize that in the deepest motivation of architecture there is something that cannot be critical.«⁷¹

Die Kreativität wird unter positivem Vorzeichen der als negativ charakterisierten Kritik gegenübergestellt. Zur Gleichsetzung von Kritik und Negation trägt im Übrigen Solà-Morales bei, wenn er auf der ersten Any-Konferenz Adornos kritische Theorie als nihilistisch bezeichnet und ihr vorwirft, keine produktive, zukunftsorientierte Aktivität der künstlerischen Praxis zuzulassen.⁷² Wie Koolhaas erklärt Kwinter die Kritik zum Verlierer, denn kritische Gesten seien in gebauter Form erstarrt fast immer grotesk und mittelmäßig.⁷³ Er plädiert anstatt für einen kritischen für einen produktiven Widerstand, somit wird auch hier das Produktive dem Kritischen entgegengesetzt. Auf ähnliche Weise äußert sich Spuybroek: »I like to avoid any criticism or any criticality

68 Hadid, Zaha, in: Davidson 1999, S. 111.

69 Krens, Thomas, in: Davidson 2001, S. 222.

70 Lynn, Greg, in: Ebd., S. 223.

71 Koolhaas, Rem, in: Davidson 1995, S. 234.

72 Solà-Morales 1991, S. 178.

73 Kwinter, Sanford, in: Davidson 1995, S. 255.

in my projects [...] I don't criticize the medium but rather I misuse it, experiment with it«⁷⁴; und Zaera-Polo erklärt: »I'm not particularly interested in the critical moment of architectural practice. [...] it is more about creating than about criticizing. Production is a moment of emergence that doesn't require a previous ideological position.«⁷⁵ Das Experimentieren, die Kreativität und die Emergenz sind die Begriffe, die in diesem Kontext als progressiv präsentiert werden, während die Kritik als einer veralteten, ideologisch geprägten Zeit angehörend gebrandmarkt wird. In der Tat unterliegt eine sich sozusagen selbst entwerfende, emergente Architektur keiner bewussten Intention eines Subjekts, das sich kritisch zu etwas positionieren kann. Allein die ›Neuheit‹ des aus der Materie Entstehenden sichert seine Progressivität. Die Architektur wird, so Kwinter, zu einem Forschungsexperiment, bei dem es nicht darum gehe, das Richtige zu entwerfen, sondern etwas Neues entstehen zu sehen – mit allen möglichen Irrwegen und Sackgassen, die derartige Experimente mit sich bringen.⁷⁶

Die Ausspielung der Kritik zugunsten von Kreativität, Produktivität und freiem Experimentieren findet sich allerdings nicht nur bei der sogenannten jüngeren Generation, sondern ist bereits bei Eisenman angelegt, wenn er die Kritikfähigkeit auf den Bereich der Form einengt. Koolhaas sieht darin eine massive Überschätzung der Möglichkeiten und der Autonomie der ArchitektInnen. Insbesondere prangert er in Bezug auf Lynns Entwurf des Ausstellungspavillons H2 House für das Öl- und Gasunternehmen OMV (1996, mit Michael McInturfs Architects und Martin Treberspurg & Partners) eine gewisse Unehrllichkeit an: »This kind of conference is an enclave where both architects and critics can believe in their own importance, but actually the situation is very different because the fact that Greg [Lynn]'s initial point of departure was a logo [the OMV logo] is the cultural statement.«⁷⁷ Koolhaas hebt hervor, dass Lynns Architektur dem Unternehmen dient, gar ihr Logo aufgreift. Lynn selbst ist sich dessen vollkommen bewusst: »We also tried to use it [the logo] opportunistically because we knew the corporation would be excited about having a logo building.«⁷⁸ Koolhaas bezweifelt, dass diese Vereinnahmung der Architektur durch die Interessen der Unternehmen allen anderen Konferenzteilnehmenden klar ist. Auf ähnliche Weise kritisiert Harvey die Any-Konferenzen für ihren elitären Charakter, denn es finde eine Art solipsistischer Rückzug in den architekturinternen Diskurs statt, bei dem sich die Anwesenden selten kritisch fragen, welche Beziehung sie tatsächlich zu den sie umgebenden sozialen Prozessen besitzen.⁷⁹

Mit Blick auf die Vereinnahmung der Architektur durch die Wirtschaft resümiert Cohen auf der letzten Any-Konferenz, dass die Anyone Corporation ursprünglich als Reaktion gegen eine Architektur, die sich in den Dienst von Unternehmen stellt, begonnen habe. Stattdessen wollte sie intellektuelle Analysen und radikales Denken in der Architektur ermöglichen. Nun zeige sich jedoch, so Cohen, dass eine Verschiebung hin zur Präsentation einer Architekturauffassung erfolge, die sich als unweigerlich die- nend begreift. Daher fragt er: »And what are the patterns of learning that we ought to

74 Spuybroek, Lars, in: Davidson 2000, S. 186.

75 Zaera-Polo, Alejandro, in: Davidson 1998a, S. 152.

76 Kwinter, Sanford, in: Ebd., S. 205.

77 Koolhaas, Rem, in: Ebd., S. 208.

78 Lynn, Greg, in: Ebd., S. 204.

79 Harvey, David, in: Davidson 1996, S. 233.

develop to maintain the radicality while not completely negating transformations of the real world?»⁸⁰ Obwohl er nach einer andauernden Radikalität verlangt, bezeugt er mit dieser Frage dennoch die Grundannahme, dass Kritik mit realen Veränderungen nicht kompatibel sei. Diese These krankt letztlich an der Verengung des kritischen Potenzials auf den theoretischen Diskurs, bei der Veränderungen in der Organisation der Architektur- und Planungspraxis als Kritik am Status quo nicht in den Blick genommen werden – als sei Radikalität einzig im Denken und nicht im Handeln möglich.

Es zeigt sich, dass die Positionen der »Post-Criticality«- und »Pro-Practice«-Bewegungen maßgeblich aus dem Architekturdiskurs der Anyone Corporation heraus entstehen. Sowohl die personelle Kontinuität als auch die inhaltlichen Übereinstimmungen im Hinblick auf die Sorge einer zu starken Annäherung der Architektur an die Philosophie und eines Verlusts des spezifisch eigenen Wissens der architektonischen Praxis beweisen, dass die Erzählung vom Ende der Theorie und der affirmativen Hinwendung zu den Realverhältnissen des Planens und Bauens bereits in den Diskussionen innerhalb der Anyone Corporation beginnt. In Zusammenhang mit den Debatten über die Kritikfähigkeit der Architektur wird deutlich, inwiefern die »Post-Criticality«- und »Pro-Practice«-Bewegungen nicht nur eine Gegenreaktion zu den Positionen der Anyone Corporation sind, sondern auch als deren Weiterentwicklung auftreten. Einerseits richten sie sich direkt gegen das Insistieren auf einer architektonischen Autonomie und der Forderung, dass Entwürfe tradierte Vorstellungen von Architektur kritisieren müssen. Andererseits bedeutet schon die Reduzierung der Radikalität auf architekturdiskursinterne und formale Transgressionen eine Absage an die politische, ökonomische oder soziale Kritikfähigkeit der Architektur. Gemäß der Selbstdarstellung der Anyone Corporation sind ArchitektInnen nicht verantwortlich für sozio-politische oder wirtschaftliche Prozesse. Ihre Radikalität beweisen sie durch ihre intellektuellen Auseinandersetzungen mit architektonischen Topoi. Um kreativ und produktiv, d.h. aktiv planend und bauend zu sein, müsse man die realen Bedingungen der Architekturproduktion letztlich akzeptieren. Dies glaubt implizit auch Eisenman, selbst wenn er das kritische Potenzial der Architektur hochzuhalten versucht. Koolhaas, Kwinter, Lynn, Zaera-Polo und Spuybroek positionieren sich hingegen explizit gegen eine Kritik durch Architektur.

Letztlich dient die Selbststilisierung der Anyone Corporation als Ort intellektueller und theoretisch elaborierter Auseinandersetzungen mit Architektur der Aufmerksamkeitsgewinnung und der Verbreitung ihrer architektonischen Ansichten. Besonders die Schriften von Eisenman, Isozaki, Solà-Morales und Lynn sind weltweit in die Geschichtsbücher der Architektur(theorie) eingegangen. Das durch die Aktivitäten der Anyone Corporation gezeichnete Bild zeigt ihre Mitglieder als philosophisch gebildete und reflektierte ArchitektInnen. Ihre Radikalität verbleibt allerdings im formalen und architekturdiskursinternen Raum, aus dem Schlagwörter und Argumente für die medienwirksame Bewerbung ihrer Werke im kulturellen Bereich geschöpft werden. Die Vorträge, Publikationen und Architekturprojekte sind damit Teil einer medialen und wirtschaftlichen Wertschöpfungskette, bei der Philosophie bzw. Theorie das kulturelle Kapital der ArchitektInnen sichert. Theorie wird weniger als Möglichkeit begriffen, um mit ihr die Mechanismen und Diskurse der Architekturdisziplin zu untersuchen.

80 Cohen, Jean-Louis, in: Davidson 2001, S. 223.

Vielmehr wird sie erstens als Objekt verstanden, das unabhängig von seinem historischen, diskursiven und disziplinären Kontext übersetzt und angewendet werden kann. Zweitens wird sie als Werkzeug zur Hinterfragung tradierter Formvorstellungen und zur Generierung architektonischer Formen verwendet. Drittens wird sie als Legitimierung von Entwürfen in Szene gesetzt. Die philosophischen Konzepte erscheinen als modische Schlagwörter und die mit Begrifflichkeiten und Zitaten versehenen architekturtheoretischen Texte als performative Zur-Schau-Stellung der Übersetzung von Philosophie in Architektur. Der gesellschaftliche Effekt solch eines Architekturdiskurses ist fatal. McLeod sah diese Entwicklung schon 1989 kommen. Sie warnte vor dem Fall, dass der Architekturdiskurs die funktionellen Anforderungen, die Produktionsweise und die Finanzierung von Architektur sowie ihre Beziehung zu Machtfragen vernachlässigt und sich nur auf Formen und deren theoretische Ausführungen konzentriert, denn das Resultat seien lediglich leicht konsumierbare Oberflächen, Bilder und Spielereien.⁸¹

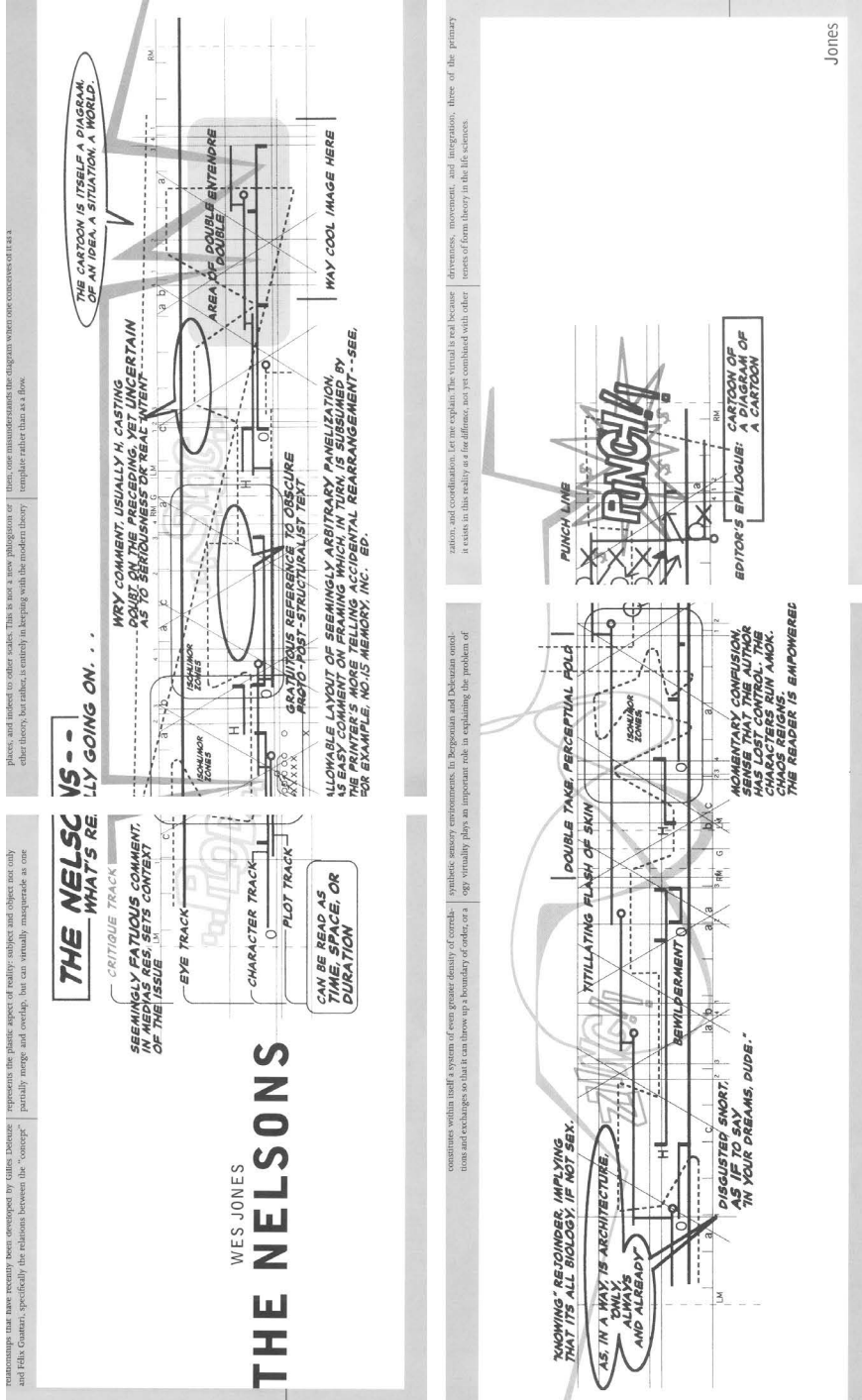
Der Elitismus der Anyone Corporation, ihr Rückzug in theoretisch komplexe Diskussionen sowie die dabei erfolgte Schwächung der politischen und sozialen Bedeutung von Architektur führt zur Affirmation neoliberaler Ideen und der Indienstnahme der Architektur sowie der Architekturtheorie für Marketingzwecke im Rahmen einer antikritischen Positionierung. Dabei ist entscheidend, dass die antitheoretischen und antikritischen Ansätze nicht allein eine Gegenreaktion zu einem philosophisch informierten Architekturdiskurs sind, in deren Zuge die architektonische Praxis ›gerettet‹ werden soll. Vielmehr erscheinen sie auch als das Resultat eines Übersetzungsprozesses, bei dem Deleuzes Philosophie entscheidend in die Richtung einer anwendbaren und kreative Prozesse erklärenden Theorie transformiert wird. Sie dient als Rechtfertigung für die Emergenz von Formen und Strukturen, deren politische oder soziale Bedeutung nicht hinterfragt wird, weil das Auftauchen an sich bereits progressiv ist. Mit Verweisen auf Deleuze (und Guattari) – allerdings gegen den politischen Impetus ihrer Theorien – wird die soziale Verantwortung der Architektur und ihre Kritikfähigkeit zu Gunsten von Begriffen wie Kreativität, Spontanität, Selbstorganisation und Experimentieren ausgespielt. Der globale Ansatz der Anyone Corporation fördert schließlich die internationale Verbreitung dieser Ansichten.

In dem Comic »The Nelsons. What's really going on...« befasst sich Jones vordergründig mit dem Funktionsmechanismus eines Comics (Abb. 19). Doch es wird deutlich, dass zugleich beschrieben wird, wie im Architekturdiskurs Ideen präsentiert werden.⁸² Die Funktionsweise wird in Form einer Zeitleiste und den thematischen Strängen »critique track«, »eye track«, »character track« und »plot track« visualisiert. Ein Comic oder die Präsentation einer Idee im Architekturdiskurs beginnt mit einem »scheinbar einfältigen Kommentar«, der den Kontext einführt. Daraufhin durchläuft der in Sprüngen ansteigende Erzählstrang zunächst die Phase, in der »unnötige Verweise auf undurchsichtige proto-post-strukturelle Texte« erfolgen, um dann in den »Bereich der Doppel-Doppeldeutigkeit« einzutauchen. Es folgen Abschnitte der Konfusion (»bewilderment« und »momentary confusion«), in der die Aufmerksamkeit der leicht verwirrten Rezipienten nachlässt, um am Ende durch eine spektakuläre Pointe

81 McLeod 1989, S. 55.

82 Vgl.: »The Cartoon is itself a diagram, of an idea, a situation, a world.«: Jones, Wes: The Nelsons. What's really going on..., in: ANY, Nr. 23, 1998, S. 59.

Abbildung 19: Wes Jones, »The Nelsons«-Comic »What's really going on...«, in »ANY« 23, 1998.



places, and indeed to other readers. This is not a new paliguation or other theory, but rather, to entirely in keeping with the modern theory template rather than as a flow.

rearrangements that have recently been developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, specifically the relation between the "concept" partially merge and overlap, but can virtually masquerade as one

VS... LLY GOING ON...

THE NELSONS WHAT'S RE...

WES JONES THE NELSONS

CRITIQUE TRACK SEEMINGLY FATIGOUS COMMENT, IN MEDIAS RES, SETS CONTEXT OF THE ISSUE

EYE TRACK CHARACTER TRACK PLOT TRACK CAN BE READ AS TIME, SPACE, OR DURATION

WRY COMMENT, USUALLY H. CASTING COURT ON THE PRECEDING, YET UNCERTAIN AS TO SERIOUSNESS OR REAL INTENT

AREA OF DOUBLE ENTENDRE

ALLOWABLE LAYOUT OF SEEMINGLY ARBITRARY PANELIZATION AND SEQUENCING IN THIS FORM IS PERMITTED BY THE PRINTER'S MORE TELLING ACCIDENTAL REARRANGEMENT--SEE, FOR EXAMPLE, NO.15 MEMORY, INC. ED.

KNOWING' RETIORDER, IMPLYING THAT ITS ALL BIOLOGY, IF NOT SEX. AS, IN A WAY, IS ARCHITECTURE. ONLY ALWAYS AND ALREADY

DISGUSTED SNORT, AS TO SAY IN YOUR DREAMS, DUDE.

DOUBLE TAKE PERCEPTUAL FOLD

MOMENTARY CONVICTION SENSE THAT THE AUTHOR HAS LOST CONTROL. THE CHARACTERS RUN AMOK. THE READER IS EMPOWERED

PUNCH LINE

EDITOR'S EPILOGUE: A CARTOON OF A CARTOON

WES JONES

ration and coordination. In the explain. The visual is real because it exists in this reality as a for different, any yet combined with other

comes within med's system of ever greater density of cords. It tions and exchanges so that it can throw up a boundary of order, or a

Jones

(»punch line«) wieder eingefangen zu werden. Währenddessen schlägt der Kritikstrang am Anfang und während der »Doppel-Doppeldeutigkeit« aus. Schließlich verliert er im Zuge der Verwirrungen seine Geradlinigkeit. In Schlaufen und »Wahrnehmungsfalten« (»perceptual fold«) windet sich die Kritik, bricht aus dem Rahmen des Comics aus, um letztendlich das Zeichen eines Häkchens zu bilden. Die Kritik scheint also trotz der Abirrungen ihre Aufgabe erfüllt zu haben.

Jones führt mit diesem Diagramm ironisch die Mechanismen der Kulturproduktion vor Augen. Wird Jones Comic extrapoliert, so ließe sich sagen, dass Ideen im US-amerikanischen Architekturdiskurs der 1990er Jahre durch folgende Strategien vermittelt werden: Sie werden mit Hilfe von theoretischen, bisweilen nicht verstandenen bzw. nicht erklärten, vornehmlich »poststrukturalistischen« Konzepten präsentiert. Es wird mit Doppeldeutigkeiten von Begriffen gespielt, wie beispielsweise bei Solà-Morales, der den Begriff der Konstruktion als Errichtung von Architektur versteht, wobei Deleuze und Guattari damit die Herstellung sozialer Gefüge beschreiben. In den komplexen theoretischen Ausführungen werden Argumente und Begriffe derart umgedeutet und verwässert, dass deren ursprüngliche Kritikfähigkeit abhanden kommt. Eine spektakuläre Pointe liefert schließlich Eisenman mit seinem Vortrag »Making the Cut« zum Abschluss der letzten Any-Konferenz. Einen Schlusstrich setzend deklariert er, dass der über zehn Jahre geführte transdisziplinäre Dialog gescheitert sei und die ArchitektInnen sich ab sofort wieder der Praxis anstatt der Philosophie zuwenden sollen. Damit heißt er die »Post-Criticality«- und »Pro-Practice«-Bewegungen willkommen. Passend dazu interpretiert Davidson den geplanten Abschluss von *ANY* zur Jahrtausendwende als das Ende kritischer und progressiver Ideen im Architekturdiskurs.⁸³

83 Trotz dieses inszenierten Abschlusses existiert die Anyone Corporation als Zusammenschluss von ArchitektInnen und TheoretikerInnen bis heute. Seit 2003 gibt sie die Zeitschrift *Log* heraus und seit 2007 werden wieder Bücher in der »Writing Architecture Series« publiziert.

Danksagung

Mein Dank gilt Prof. Dr. Carsten Ruhl, der meine Doktorarbeit betreut hat. Unsere Gespräche waren stets wertvoll, anregend und ermutigend. Gleichmaßen danke ich meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Jörg Gleiter für sein Engagement und seinen Zuspruch. Prof. Dr. Anselm Wagner danke ich für die Drittbegutachtung.

Die vorliegende Arbeit entstand in den ersten drei Jahren im Rahmen der DFG-SNF-Forschergruppe »Medien und Mimesis«. In guter Erinnerung bleiben mir die vielen Diskussionen, die wir geführt haben. Besonders möchte ich mich bei Prof. Dr. Eva von Engelberg-Dočkal und Prof. Dr. Hans-Rudolf Meier bedanken.

Mein Dank gilt auch den KollegInnen des Kunstgeschichtlichen Instituts der Goethe-Universität und des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte der Technischen Universität Darmstadt sowie den Mitgliedern des Center for Critical Studies in Architecture (CCSA). Ausdrücklich möchte ich Dr. Chris Dähne, Jennifer Dyck, Oliver Elser, Gabriele Frickenschmidt, Anika Kindervater, Leonie Lube, Dr. Daniela Ortiz dos Santos, Dr. Martin Pozsgai, Moritz Röger, Bettina Rudhof, Prof. Dr. Christiane Salge und Dr. Maxi Schreiber für die gute Zusammenarbeit danken. Viele Anregungen erhielt ich in den regelmäßig stattfindenden Kolloquien für Theorie und Geschichte der Architektur, deren TeilnehmerInnen ich sehr dankbar bin.

Ein riesengroßer Dank geht an meine Familie und Freunde. Ich widme diese Arbeit Ruth Prüfer.

Übersicht der Publikationen der Anyone Corporation

Tagungsbände der Any-Konferenzen

Herausgeberin: Cynthia C. Davidson

Verlag: Rizzoli, NY

1991 [Tagung 1991]: *Anyone*

1992 [1992]: *Anywhere*

1994 [1993]: *Anyway*

Verlag: MIT Press, NY

1995 [1994]: *Anyplace*

1996 [1995]: *Anywise*

1997 [1996]: *Anybody*

1998 [1997]: *Anyhow*

1999 [1998]: *Anytime*

2000 [1999]: *Anymore*

2001 [2000]: *Anything*

Ausgaben von ANY

Herausgeberin: Cynthia C. Davidson

Nr. 0 – 05/06 1993: »Writing in Architecture«

Nr. 1 – 07/08 1993: »Seaside and the Real World: A Debate on American Urbanism«
(Gastredakteur: David Mohney; in Verbindung mit einem Any-Event am
17.04.1993 im DIA Center for the Arts in New York)

Nr. 2 – 09/10 1993: »A Tribute to James Stirling«
(in Verbindung mit einer Gedenkzeremonie für James Stirling am 19.11.1992 im
Solomon R. Guggenheim Museum in New York)

Nr. 3 – 11/12 1993: »Electroecture: Architecture and the Electronic Future«
(Gastredakteur: Mark C. Taylor; in Verbindung mit einem Any-Event am
02.10.1993 im DIA)

Nr. 4 – 01/02 1994: »Architecture and the Feminine. Mop-up Work«
(Gastredakteurin: Jennifer Bloomer; in Verbindung mit einem Any-Event am
20.11.1993 im DIA)

- Nr. 5 – 03/04 1994: »Lightness«
(Gastredakteure: John Rajchman und Greg Lynn)
- Nr. 6 – 05/06 1994: »Concrete Poetics: Reconsidering Tadao Ando«
- Nr. 7/8 – 09 1994: »Form Work: Colin Rowe«
(Gastredakteur: Robert E. Somol)
- Nr. 9 – 11/12 1994: »Urbanism vs Architecture: The Bigness of Rem Koolhaas«
(in Verbindung mit der Ausstellung »O.M.A. at MoMA: Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture« vom 03.11.1994 bis 31.01.1995 im Museum of Modern Art in New York)
- Nr. 10 – 02/03 1995: »Mech in Tecture: Reconsidering the Mechanical in the Electronic Era«
(Gastredakteur: Wes Jones; in Verbindung mit einem Any-Event vom 07. bis 31.10.1994 als Online-Diskussion in The WELL)
- Nr. 11 – 07/08 1995: »Legitimate Transcriptions: The Early Work of Charles Gwathmey«
- Nr. 12 – 11/12 1995: »The Dimensions of Play: Ways of Thinking Architecture and the City«
- Nr. 13 – 02 1996: »Tate Frames Architecture: Cashes in on Culture Lottery!«
- Nr. 14 – 05 1996: »Tectonics Unbound: Kernform and Kunstform Revisited!«
(Gastredakteur: Mitchell Schwarzer)
- Nr. 90 – 07 1996: »Philip Johnson 90. A Birthday Festschrift«
- Nr. 15 – 09 1996: »Memory, Inc.: Return of Repressed Architectural Memory«
(Gastredakteur: Anselm Haverkamp)
- Nr. 16 – 11 1996: »Whiteness: White Forms, Forms of Whiteness«
(Gastredakteur: Ernest Pascucci)
- Nr. 17 – 01 1997: »Forget Fuller?: Everything You Always Wanted to Know about Fuller But Were Afraid to Ask«
(Gastredakteur: Reinhold Martin)
- Nr. 18 – 05 1997: »Public Fear: What's So Scary about Architecture«
(Gastredakteur: Anthony Vidler; in Verbindung mit einem Any-Event am 25.01.1997 im Guggenheim Museum)
- Nr. 19/20 – 09 1997: »The Virtual House«
(Gastredakteur: John Rajchman; in Verbindung mit dem Wettbewerb »The Virtual House«, präsentiert am 21. und 22.03.1997 in Berlin)
- Nr. 21 – 12 1997: »How the Critic Sees: Seven Critics on Seven Buildings«
(in Verbindung mit einem Any-Event am 03.05.1997 im Guggenheim Museum)
- Nr. 22 – 05 1998: »New York Stories«
- Nr. 23 – 06 1998: »Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age«
(Gastredakteure: Ben van Berkel und Caroline Bos)
- Nr. 24 – 12 1998/01 1999: »Design after Mies: Boxing the Long Shadow at IIT«
(Gastredakteur: Detlef Mertins)
- Nr. 25/26 – 02 2000: »Being Manfredo Tafuri: Wickedness, Anxiety, Disenchantment«
(Gastredakteur: Ignasi de Solà-Morales)
- Nr. 27 – 09 2000: »Being and Nothingness«

Bücher der »Writing Architecture Series«

Verlag: MIT Press, NY

- 10 1995: *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, Bernard Cache
(Herausgeber: Michael Speaks)
- 10 1995: *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money*, Kōjin Karatani
(Herausgeber: Michael Speaks)
- 01 1997: *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*, Ignasi de Solà-Morales
(Herausgeberin: Sarah Whiting)
- 02 1998: *Constructions*, John Rajchman
(Vorwort: Paul Virilio)
- 04 1998: *Such Places as Memory: Poems, 1953–96*, John Hejduk
(Vorwort: David Shapiro)
- 06 1998: *Welcome to the Hotel Architecture*, Roger Connah
(Vorwort: Daniel Libeskind)
- 12 2000: *A Landscape of Events*, Paul Virilio
(Vorwort: Bernard Tschumi)
- 12 2000: *Fire and Memory: On Architecture and Energy*, Luis Fernández-Galiano
(Vorwort: Gina Cariño)
- 06 2001: *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, Elizabeth Grosz
(Vorwort: Peter Eisenman)
- 03 2007: Wiederaufnahme der Buchreihe

Bibliographie

- Agrest, Diana: Design versus Non-Design, in: *Oppositions*, Nr. 6, 1976, S. 45–68.
- Allen, Stan: Le Corbusier and Modernist Movement, in: *ANY*, Nr. 5, 1994, S. 42–47.
- : Diagrams Matter, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 16–19.
- : Allgemeiner Instrumentalismus, in: *Arch+*, Nr. 156, 2001, S. 52–54.
- Alliez, Eric: The Virtual Deleuze, in: *ANY*, Nr. 19, 1997, S. 8–9.
- Angermüller, Johannes: *Why There Is No Poststructuralism in France. The Making of an Intellectual Generation*, London u. a. 2015.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2009a.
- : Introduction. The Translational Turn, in: *Translation Studies*, Nr. 1, 2009b, S. 2–16.
- Baird, George: »Criticality« and Its Discontents, in: *Harvard Design Magazine*, Nr. 21, 2004, S. 16–21.
- Bal, Mieke: *Traveling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto u. a. 2002.
- Balke, Friedrich / Rölli, Mark (Hg.): *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*, Bielefeld 2011.
- Ballantyne, Andrew (Hg.): *Deleuze and Guattari for Architects*, Abingdon u. a. 2007.
- Banham, Reyner: The New Brutalism, in: *The Architectural Review*, Nr. 118, 1955, S. 355–361.
- Bassnett, Susan / Lefevere, André (Hg.): *Translation, History and Culture*, London u. a. 1990.
- Bataille, Georges (1929a): Architecture, in: *Documents*, Nr. 2, 1929, S. 117.
- (1929b): Informe, in: *Documents*, Nr. 7, 1929, S. 382.
- : *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, Minneapolis/MN 1985.
- Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*, Cambridge 2000.
- Baumberger, Christoph: Architekturphilosophie. Ihre Abgrenzung von der Architekturtheorie und Verortung in der Philosophie, in: Gleiter, Jörg / Schwarte, Ludger (Hg.): *Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 58–73.
- Bédard, Jean-François: *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978–1988*, Montréal u. a. 1994.

- Benjamin, Andrew: Eisenman and the Housing of Tradition, in: *Oxford Art Journal*, Nr. 1, 1989, S. 47–54.
- : Lines of Work: Notes on Diagrams, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 36–39.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers, in: *ders.: Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, Frankfurt/M 1972, S. 9–21.
- : Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: *ders.: Medienästhetische Schriften*, Frankfurt/M 2002, S. 67–82.
- Berkel, Ben van / Bos, Caroline: *Mobile Forces = Mobile Kräfte*, Berlin 1994.
- (1998a): Diagram Work, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 14–15.
- (1998b): Diagrams – Interactive Instruments in Operation, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 19–23.
- : *Move*, Bd. 2, Amsterdam 1999.
- : *UN Studio – UN Fold*, Rotterdam 2002.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000. Orig.: *The Location of Culture*, London u. a. 1994.
- Bloomer, Jennifer: Jennifer Bloomer Writes, in: *ANY*, Nr. 0, 1993, S. 16–17.
- : Architecture and the Feminine. Mop-Up Work, in: *ANY*, Nr. 4, 1994, S. 8–11.
- Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris 1999.
- Borasi, Giovanna: *The Other Architect. Another Way of Building Architecture*, Montréal 2015.
- Brott, Simone: Deleuze and the »Intercissors«, in: *Log*, Nr. 18, 2010, S. 135–151.
- : *Architecture for a Free Subjectivity. Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*, Farnham u. a. 2011.
- Bryson, Norman: The Gaze in the Expanded Field, in: *Foster 1988*, S. 87–114.
- Buchanan, Ian / Lambert, Gregg (Hg.): *Deleuze and Space*, Toronto u. a. 2005.
- Buci-Glucksmann, Christine: Of the Diagram in Art, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 34–36.
- Bukatman, Scott, in: *Electrotecture. Architecture and the Electronic Future*, in: *ANY*, Nr. 3, 1993, S. 44–53.
- Burns, Karen: EX LIBRIS. Archaeologies of Feminism, Architecture and Deconstruction, in: *Architectural Theory Review*, Nr. 3, 2010, S. 242–265.
- : *Becomings. Architecture, Feminism, Deleuze – Before and After the Fold*, in: *Frichot / Loo 2013*, S. 15–39.
- Cache, Bernard: The Eagle and the Serpent, in: *ANY*, Nr. 5, 1994, S. 10–11.
- : *Earth Moves. The Furnishing of Territories*, New York/NY 1995. Franz. Erstveröffentlichung: *Terre meuble*, Orléans 1997.
- Cache, Bernard / Girard, Christian: Objectile: The Pursuit of Philosophy by Other Means?, in: *Frichot / Loo 2013*, S. 96–110.
- Carmo, Mario: Ten Years of Folding, in: *Lynn 2004*, S. 14–19.
- (Hg.): *The Digital Turn in Architecture 1992–2010. AD Reader*, Hoboken/NJ 2012.
- Cobb, Henry: First Interstate Bank Tower. A Note on the Architectonics of Folding, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 94–96.
- Cohen, Jean-Louis: The Italophiles at Work, in: *Hays 1998a*, S. 506–521.
- : *Afterwords, or the Encyclopedic Temptation*, Beilage zu: *Frausto*, Salomon (Hg.): *Lexicon* Nr. 1. On the Role of the Architect, Delft 2016.
- Cohen, Sander: *Critical Inquiry, October*, and Historicizing French Theory, in: *Lotringer / Cohen 2001*, S. 191–215.

- Colebrook, Claire: Introduction, in: Parr, Adrian (Hg.): *The Deleuze Dictionary*, überarb. NA, Edinburgh 2010, S. 1–6.
- Colomina, Beatriz (Hg.): *Sexuality and Space*, New York/NY 1992.
- : *Privacy and Publicity*, Cambridge/MA 1994.
- Cusset, François: *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris 2005. Engl. Übers.: *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze, & co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, Minneapolis/MN u. a. 2008.
- : *Theory (Madness of)*, in: *Radical Philosophy*, Nr. 167, 2011, S. 24–30.
- Daniell, Tom: *From Far East to Middle East. Revitalizing Metabolism*, in: *Interstices*, Nr. 9, 2008, S. 22–33.
- Davidson, Cynthia C.: *Philosophic Umbrella*, 1990, in: Borasi 2015, S. 340–341.
- (Hg.): *Anyone*, New York/NY 1991.
- (Hg.): *Anywhere*, New York/NY 1992.
- : *Dear Reader*, in: *ANY*, Nr. 0, 1993, S. 4–5.
- (Hg.): *Anyway*, New York/NY 1994a.
- (1994b): *Dear Reader*, in: *ANY*, Nr. 9, 1994, S. 5.
- (Hg.): *Anyplace*, New York/NY 1995.
- (Hg.): *Anywise*, New York/NY 1996.
- (Hg.): *Anybody*, New York/NY 1997a.
- (1997b): *Any Story*, in: *Lotus*, Nr. 92, 1997, S. 92–95.
- (Hg.): *Anyhow*, New York/NY 1998a.
- (1998b): *Zwölf Monate danach*, in: *FSB* 1998, S. 163.
- (Hg.): *Anytime*, New York/NY 1999.
- (Hg.): *Anymore*, New York/NY 2000.
- (Hg.): *Anything*, New York/NY 2001.
- : *An(y)alysis: Cynthia Davidson Talks with Herself*, 25.09.2004, für *Parametro*, Nr. 252/253, 2004, http://architettura.it/files/20040925/index_en.htm (03.04.2017).
- (Hg.): *Auf den Spuren von Eisenman*, Sulgen 2006.
- De Landa, Manuel: *Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Form*, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 30–34.
- Deamer, Peggy: *Architecture and Capitalism. 1845 to the Present*, London u. a. 2014.
- Deleuze, Gilles: *Plato and the Simulacrum*, in: *October*, Nr. 27, 1983, S. 45–56. Orig. in Deleuze: *LS* 1969.
- (F): *Foucault*, Frankfurt/M 1987. Orig.: *Foucault*, Paris 1986.
- : *Spinoza. Praktische Philosophie*, Berlin 1988. Orig.: *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris 2003 [1981].
- (B): *Bergson zur Einführung*, Hamburg 1989. Orig.: *Le Bergsonisme*, Paris 1966.
- : *Was ist ein Dispositiv?*, in: Ewald, François / Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt/M 1991, S. 153–162. Orig.: *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, in: *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale*, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988, Paris 1989, S. 185–195.
- (DW): *Differenz und Wiederholung*, München 1992. Orig.: *Différence et répétition*, Paris 1972 [1969]. Engl. Übers.: *Difference and Repetition*, London u. a. 2004.
- : *Logik des Sinns*, Frankfurt/M 1993. Orig. (LS): *Logique du sens*, Paris 1969.

- Deleuze, Gilles (U): *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/M 1993. Orig. (PP): *Pourparlers*, Paris 1990. Engl. Übers.: *Negotiations*, New York/NY 1995.
- : Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Deleuze: U 1993, S.254–262. Orig.: *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in: *L'autre journal*, Nr. 1, 1990. Engl. Übers.: *Postscript on the Societies of Control*, in: *October*, Nr. 59, 1992, S. 3–7.
- : *Ariadne's Mystery*, in: ANY, Nr. 5, 1994, S. 8–9. Orig.: *Mystère d'Ariane*, in: *Bulletin de la Société française d'études nietzschéennes*, 1963, S. 12–15; neu gedruckt in: *Philosophie*, Nr. 17, 1987, S. 67–72; in revidierter Form in: *Magazine littéraire*, Nr. 298, 1992, S. 21–24; und in Deleuze: CC 1993.
- (FB): Francis Bacon. *Logik der Sensation*, München 1995. Orig.: Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris 1996 [*Logique de la sensation*, 1981].
- (KK): *Kritik und Klinik*, Frankfurt/M 2000. Orig. (CC): *Critique et clinique*, Paris 1993.
- (AV): *Das Aktuelle und das Virtuelle*, in: Gente, Peter / Weibel, Peter (Hg.): *Deleuze und die Künste*, Frankfurt/M 2007, S. 249–253. Orig. in Deleuze / Parnet 1996. Engl. Übers.: *The Actual and the Virtual*, in: ANY, Nr. 19, 1997, S. 6–7.
- (DF): *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/M 2012. Orig.: *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988. Engl. Übers. (TF): *The Fold*, in: *Yale French Studies*, Nr. 80, 1991, S. 227–247; *The Fold. Leibniz and the Baroque*, London u.a. 1993.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin 1977. Orig.: *Rhizome*, Paris 1976.
- (TP): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992. Orig.: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980. Engl. Übers. (TP): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis/MN 1987.
- (WP): *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M 1996. Orig.: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991.
- : *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/M 1997. Orig.: *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1972.
- Deleuze, Gilles / Parnet, Claire: *Dialoge*, Frankfurt/M 1980. Orig.: *Dialogues*, Paris 1977; erweiterte NA: *Dialogues*, Paris 1996.
- Derrida, Jacques: *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences*, in: Macksey, Richard / Donato, Eugenio (Hg.): *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore/MD u.a. 1972 [1970], S. 247–265.
- : *Writing and Difference*, London 1978. Orig.: *L'écriture et la différence*, Paris 1967.
- : *Dissemination*, Chicago/IL 1981. Orig.: *La dissémination*, Paris 1972.
- : *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, Lincoln/NE 1989. Orig.: *Introduction*, in: Husserl, Edmund: *L'origine de la géométrie*, Paris 1962, S. 3–172.
- : *A Letter to Peter Eisenman*, in: *Assemblage*, Nr. 12, 1990, S. 6–13.
- : *The Deconstruction of Actuality*, in: *Radical Philosophy*, Nr. 68, 1994, S. 28–41. Orig.: *La déconstruction de l'actualité*, in: *Passages*, Nr. 57, 1993, S. 60–75.
- : *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*, in: Hirsch, Alfred (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt/M 1997, S. 119–165. Orig. in Derrida 1987.

- Derrida, Jacques: Chōra, in: ders.: Über den Namen. Drei Essays, Wien 2000. Orig.: Khôra, Paris 1993.
- : Psyche. Erfindung des Anderen, Wien 2011. Orig.: Psyché. Invention de l'autre, Paris 1987.
- : Les arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture, Paris 2015.
- Diller, Elizabeth: Bad Press. Housework Series, in: Davidson 1994a, S. 152–161.
- Dirmoser, Gerhard: Diagramm-Begriffe im Vergleich, in: Boschung, Dietrich / Jachmann, Julian (Hg.): Diagrammatik der Architektur, München 2013, S. 308–326.
- Dunham-Jones, Ellen: Irrational Exuberance: Rem Koolhaas and the 1990s, in: Deamer 2014, S. 150–171.
- During, Élie: Blackboxing in Theory: Deleuze versus Deleuze, in: Lotringer / Cohen 2001, S. 163–189.
- : La pop'philosophie, in: Sciences Humaines, Nr. 3, 2005, <http://libertaire.free.fr/PopPhilosophie.html> (14.05.2018).
- Eisenman, Peter: The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End, in: Perspecta, Nr. 21, 1984, S. 153–173.
- : Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida, in: Assemblage, Nr. 12, 1990, S. 14–17.
- : Unfolding Frankfurt, Berlin 1991a.
- (1991b): Unfolding Events. Frankfurt Rebstockpark and the Possibility of a New Urbanism, in: Eisenman 1991a, S. 8–17.
- (1991c): The Author's Affect: Passion and the Moment of Architecture, in: Davidson 1991, S. 200–211.
- (1992a): Visions' Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media, in: Domus, Nr. 734, 1992, S. 17–24.
- (1992b): K Nowhere to Fold, in: Davidson 1992, S. 218–227.
- (1992c): The Affects of Singularity, in: Architectural Design, Nr. 11/12, Profile 100, 1992, S. 42–45.
- (Hg.): Re:working Eisenman, London 1993a.
- (1993b): Folding in Time: The Singularity of Rebstock, in: Architectural Design, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 22–25.
- (1993c): Alteka Office Building, in: Architectural Design, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 28–29.
- (1994): A—Way from/to Architecture, in: Davidson 1994a, S. 106–115.
- : Diagram. An Original Scene of Writing, in: ANY, Nr. 23, 1998, S. 27–29.
- : Diagram Diaries, New York/NY 1999a.
- (1999b): Time Warps: The Monument, in: Davidson 1999, S. 250–257.
- : Autonomy and the Will to the Critical, in: Assemblage, Nr. 41, 2000, S. 90–91.
- : Making the Cut, in: Davidson 2001, S. 260–263.
- Eisenman, Peter / Derrida, Jacques: Talking about Writing, in: ANY, Nr. 0, 1993, S. 18–21.
- Eisenman, Peter / Rocker, Ingeborg: The Virtual. The Uniform in Architecture, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 20–23.
- Engelberg-Dočkal, Eva von / Krajewski, Markus / Lausch, Frederike: Mimetische Praktiken in der neueren Architektur. Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung, Heidelberg 2017.

- Erben, Dietrich: *Architekturtheorie. Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München 2017.
- Eskilson, Stephen: *Graphic Design. A New History*, New Haven/CT 2012.
- Eusterschulte, Anne: *Mimesis. Nachahmung der Natur*, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1232–1294.
- Evans, Dylan: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien 2002.
- Felsch, Philipp: *Der Lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte. 1960–1990*, München 2015.
- Fischer, Ole W.: *Anyone Corporation: Architecture Anyone? A Non-profit and the Travelling Circus of Theory*, in: Borasi 2015, S. 408–409.
- Förster, Kim: *Die Netzwerke des Peter Eisenman*, in: *Arch+ features*, Nr. 19, 2013, S. 1–16.
- Foster, Hal (Hg.): *Vision and Visuality*, Seattle/WA 1988.
- Foucault, Michel: *Theatrum philosophicum*, in: *Critique*, Nr. 282, 1970, S. 885–908.
- : *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M 1976.
- : *Orig.: Surveiller et punir*, Paris 1975.
- : *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.
- : *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M 1988. Orig.: *L'archéologie du savoir*, Paris 1969.
- : *Schriften in vier Bänden*, Bd. 2, Frankfurt/M 2002. Orig.: *Dits et écrits*, Bd. 2, Paris 1994.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München 1998.
- Freud, Sigmund: *Notiz über den »Wunderblock«*, in: *ders.: Gesammelte Werk*, Bd. 14, London 1948, S. 1–8.
- Frichot, Héléne: *Stealing into Gilles Deleuze's Baroque House*, in: *Buchanan / Lambert 2005*, S. 61–79.
- : *Deleuze and the Story of the Superfold*, in: *Frichot / Loo 2013*, S. 79–95.
- : *Gentri-Fiction and Our (E)States of Reality. On the Fatigued Images of Architecture and the Exhaustion of the Image of Thought*, in: *Lahiji 2014*, S. 113–132.
- Frichot, Héléne / Loo, Stephen (Hg.): *Deleuze and Architecture*, Edinburgh 2013.
- FSB Franz Schneider Brakel (Hg.): *Das virtuelle Haus*, Köln 1998.
- Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph: *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1992.
- Gilbert-Rolfe, Jeremy / Krauss, Rosalind / Michelson, Annette: *About October*, in: *October*, Nr. 1, 1976, S. 3–5.
- Girard, Christian: *Pour un soupçon de philosophie en architecture*, in: *Younès / Mangematin 1996*, S. 29–38.
- : *Letter from Paris. French Architects Say »Basta« to Theory*, in: *ANY*, Nr. 25/26, 2000, S. 6–7.
- Gleiter, Jörg: *Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne*, Weimar 2002.
- : *Architekturtheorie heute*, Bielefeld 2008.
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. II, Leipzig 1860.
- Grosz, Elisabeth (1997a): *Cyberspace, Virtuality, and the Real. Some Architectural Reflections*, in: *Davidson 1997a*, S. 108–117.

- Grosz, Elisabeth (1997b): *The Future of Space. Toward an Architecture of Invention*, in: ANY, Nr. 19, 1997, S. 12–15.
- (1998): *The Future of Space. Toward an Architecture of Invention*, in: Davidson 1998a, S. 242–251.
- : *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, New York/NY 2001.
- Harris, Paul A.: *To See with the Mind and Think through the Eye. Deleuze, Folding Architecture, and Simon Rodia's Watts Towers*, in: Buchanan / Lambert 2005, S. 36–60.
- Haßler, Gerda: Übersetzung, in: dies. / Neis, Cordula (Hg.): *Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 1, Berlin u.a. 2009, S. 1020–1037.
- Hauser, Susanne / Kamleithner, Christa / Meyer, Roland (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*, Bd. 2, Bielefeld 2013.
- Haverkamp, Anselm: *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*, Frankfurt/M 1997.
- Hays, K. Michael: *Architecture Theory, Media, and the Question of Audience*, in: *Assemblage*, Nr. 27, 1995, S. 41–46.
- (Hg.): *Architecture Theory since 1968*, New York/NY 1998a.
- : *Oppositions Reader. Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture. 1973–1984*, New York/NY 1998b.
- : *Wider den Pragmatismus*, in: *Arch+*, Nr. 156, 2001, S. 50–51.
- Hays, K. Michael / Ingraham, Catherine / Kennedy, Alicia: *Computer Animisms (Two Designs for the Cardiff Bay Opera House)*, in: *Assemblage*, Nr. 26, 1995, S. 8–9.
- Hays, K. Michael / Kennedy, Alicia: *After All, or the End of »The End of«*, in: *Assemblage*, Nr. 41, 2000, S. 6–7.
- Henninger, Paul / Teysot, Georges: *One Portrait of Tafuri: An Interview with Georges Teysot*, in: ANY, Nr. 25/26, 2000, S. 10–16.
- Herzog & de Meuron: <http://virtualhouse.ch>, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 24–27.
- Heynen, Hilde: *Architecture and Modernity: A Critique*, New York/NY 1999.
- Hinterwaldner, Inge: *Über Zeitreihendiagramme zur Reformulierung des Figur/Grund-Paradigmas*, in: Boschung, Dietrich / Jachmann, Julian (Hg.): *Diagrammatik der Architektur*, München 2013, S. 169–193.
- Höfler, Carolin: *Form und Zeit. Computerbasiertes Entwerfen in der Architektur*, Berlin 2009, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/hoefler-carolin-2009-09-28/PDF/hoefler.pdf> (15.08.2016).
- : *Performanz der Form. Prozessorientiertes Entwerfen in der Architektur*, in: Avanesian, Armen / Hofmann, Franck (Hg.): *Raum in den Künsten*, Paderborn 2010, S. 195–206.
- Hollier, Denis: *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, Cambridge/MA 1989. Orig.: *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Paris 1974.
- Hubert, Christian: *Play Time*, in: ANY, Nr. 12, 1995, S. 10–19.
- Ingraham, Catherine: *Critics @ Large*, in: ANY, Nr. 24, 1999, S. 12.
- Irigaray, Luce: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin 1979. Orig.: *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris 1977. Engl. Übers.: *This Sex Which Is No One*, Ithaca 1985.

- Isozaki, Arata: *The Mirage City – Another Utopia*, Press Book InterCommunication Center Tokyo 1997, <http://vasulka.org/archive/ExhFest4/ICC2/ICC014.pdf> (15.07.2018).
- Isozaki, Arata / Asada, Akira: *A Fragmentary Portrait of Anyone*, in: Davidson 1991, S. 62–77.
- : *Fabrication of Anyplace*, in: Davidson 1995, S. 206–209.
- : *Haishi Jimua*, in: Davidson 1996, S. 24–31.
- (1997a): *The Demiurgomorphic Contour*, in: Davidson 1997a, S. 38–45.
- (1997b): *The After-Image of Erewhon: On Mirage City – Another Utopia*, in: *InterCommunicatio*, Nr. 21, 1997, S. 1–13, http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic021/isozaki_e.pdf (13.07.2018).
- (1998): *From Molar Metabolism to Molecular Metabolism*, in: Davidson 1998a, S. 64–73.
- : *Simulated Origin, Simulated End*, in: Davidson 1999, S. 76–83.
- : *An Extra-Context*, in: Davidson 2000, S. 92–101.
- : *A Concise Genealogy of the Thing*, in: Davidson 2001, S. 148–157.
- Ito, Toyo: *White U, A Private Residence Completed in 1976*, in: *ANY*, Nr. 20, 1997, S. 8–11.
- Jakobson, Roman: *On Linguistic Aspects of Translation*, in: Brower, Reuben A. (Hg.): *On Translation*, Cambridge/MA 1959, S. 232–239.
- James, William: *A Pluralistic Universe. Hibbert lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy [1908–09]*, Auckland 2012.
- James, Paul / Steger, Manfred B.: *A Genealogy of »Globalization«: The Career of a Concept*, in: *Globalizations*, Nr. 4, 2014, S. 417–434.
- Jameson, Fredric: *The Cultural Logic of Late Capitalism*, in: *New Left Review*, Nr. 146, 1984, S. 53–92, <https://newleftreview.org/I/146/fredric-jameson-postmodernism-or-the-cultural-logic-of-late-capitalism> (28.11.2018).
- Jay, Martin: *Scopic Regimes of Modernity*, in: Foster 1988, S. 3–28.
- Jencks, Charles / Kropf, Karl (Hg.): *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Chichester 1997.
- Johnson, Philip / Wigley, Mark: *Deconstructivist Architecture*, New York/NY 1988.
- Jones, Wes (1995a): *The Mech in Tecture*, in: *ANY*, Nr. 10, 1995, S. 14–18.
- (1995b), in: *The Well Conference*, in: *ANY*, Nr. 10, 1995, S. 12–43.
- (1995c): *The Nelsons*, in: *ANY*, Nr. 10, 1995, S. 40–41.
- : *Seven Diddly Si(g)ns*, in: *ANY*, Nr. 21, 1997, S. 62.
- : *The Nelsons. What’s really going on...*, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 58–61.
- : *The Nelsons*, in: *ANY*, Nr. 25/26, 2000, S. 54–55.
- : *Meet the Nelsons*, Los Angeles/CA 2009.
- Jormakka, Kari: *Vorlesungsskript »Architekturtheorie«*, Bauhaus-Universität Weimar WS 2008.
- Juel-Christiansen, Carsten: *The Anhalter Folding*, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 38–39.
- Kant, Immanuel (KrV, AA 03): *Kritik der reinen Vernunft*, 2. Aufl., 1787, in: *Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Gesammelte Schriften, Abteilung I: Werke, Bd. 3*, Berlin 1904.

- Kant, Immanuel (KU, AA 05): Kritik der Urteilskraft, 1790, in: Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Gesammelte Schriften, Abteilung I: Werke, Bd. 5, Berlin 1913.
- Khurana, Thomas: »...besser, daß etwas geschieht« – Zum Ereignis bei Derrida, in: Rölli, Marc (Hg.): Ereignis auf Französisch: Von Bergson bis Deleuze, Paderborn 2004, S. 235–256.
- Karatani, Kōjin: The Status of an Individual, in: Davidson 1991, S. 22–27.
 — : Architecture as Metaphor. Language, Number, Money, New York/NY 1995.
 — : Architecture's Impurity, in: Davidson 1998a, S. 138–143.
- Kipnis, Jeffrey, Towards a New Architecture, in: Architectural Design, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 40–49.
 — : Introduction: Act Two, in: Eisenman, Peter: Written into the Void. Selected Writings 1990–2004, New Haven/CT u. a. 2007, S. vi–xxx.
- Kipnis, Jeffrey / Leeser, Thomas: Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman, New York/NY 1997.
- Kolbowski, Silvia, in: Electrotecture. Architecture and the Electronic Future, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 44–53.
- Koller, Hermann: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954.
- Kormoss, Bernard (1998): Control – Alt – Shift: or How to Reset Diagrammatic Time, in: Davidson 1998a, S. 268–269.
- Krauss, Rosalind: Six Notes on the Subject of the Grid, in: Davidson 1991, S. 212–229.
 — : The Scatology of Anywhere: Modernism against the Grain, in: Davidson 1992, S. 250–257.
- Kwinter, Sanford: Emergence: or the Artificial Life of Space, in: Davidson 1992, S. 162–171.
 — : FFE. Infrared, the Treason of Language, and the Failure of the Geometric Imagination, in: ANY, Nr. 19/20, 1997, S. 6–7.
 — : The Genealogy of Models: The Hammer and the Song, in: ANY, Nr. 23, 1998, S. 57–62.
- Lahiji, Nadir (Hg.): The Missed Encounter of Radical Philosophy with Architecture, London u. a. 2014.
 — : Adventures with the Theory of the Baroque and French Philosophy, London u. a. 2016.
- Lambert, Gregg: Who's Afraid of Deleuze and Guattari?, London 2006.
- Lampugnani, Vittorio M. / Hanisch, Ruth / Schumann, Ulrich M. / Sonne, Wolfgang (Hg.): Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste, Ostfildern-Ruit 2004.
- Lausch, Frederike: Falten und Zusammenfalten. Kontext und Mimesis bei Peter Eisenman, in: Bogner, Simone / Spiegel, Daniela (Hg.): Im Kontext, HRMagazin. Festgabe für Hans-Rudolf Meier, 10.11.2016, S. 18–29, <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2697> (24.05.2018).
 — : Changing the Architectonic of Philosophy. John Rajchman's Interest in Folded Architecture, in: philosophy@LISBON International eJournal, Nr. 5, 2016, S. 39–51, <http://philosophyatlisbon.org/userfiles/file/Frederike%20Lausch.pdf> (24.05.2018).

- Lausch, Frederike: Die Idee einer unähnlichen Architektur. Greg Lynns geschmeidige Geometrien, in: Engelberg-Dočkal / Krajewski / Lausch 2017, S. 154–165.
- : »I don't know if you can mimic a machine«. An Online-Conversation between Greg Lynn and Frederike Lausch, in: Engelberg-Dočkal, Eva von / Lausch, Frederike / Meier, Hans-Rudolf / Ruhl, Carsten: Mimesis Bauen. Architektengespräche, Paderborn 2017, S. 31–49.
- Lavin, Sylvia: Theory into History. Or, the Will to Anthology, in: Journal of the Society of Architectural Historians, Nr. 3, 1999, S. 494–499.
- : Critic @ Large: Fear of Forming, in: ANY, Nr. 18, 1997, S. 10–11.
- Le Corbusier: Vers une architecture, 2. Aufl., Paris 1924 [1923].
- Lefebvre, Pauline: Quand le pragmatisme est invité en architecture: Une rencontre placée sous le signe de l'évidence, in: Clara, Nr. 3, 2015, S. 15–30.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand, Hamburg 1971.
- (Prinzipien): Auf Vernunft gegründete Prinzipien der Natur und der Gnade, in: ders. / Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Monadologie und andere metaphysische Schriften, Hamburg 2002, S. 152–174.
- : Metaphysische Abhandlungen, in: ders. / Schneider 2002, S. 2–109.
- (Monadologie): Monadologie, in: ders. / Schneider 2002, S. 110–151.
- Lenoir, Timothy / Alt, Casey: Flow, Process, Fold. Intersections in Bioinformatics and Contemporary Architecture, in: Ponte, Alessandra / Picon, Antoine (Hg.): Architecture and the Sciences. Exchanging Metaphors, New York/NY 2003, S. 314–353.
- LeWitt, Sol: Paragraphen über konzeptuelle Kunst, in: Vries, Gerd de (Hg.): Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974, S. 177–185.
- Libeskind, Daniel: Anytape, in: Davidson 1992, S. 266.
- : Virtual Infinity, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 28–31.
- Linder, Mark: Entropy Colorized. The Gray Decades, 1966–1996, in: ANY, Nr. 16, 1996, S. 45–49.
- Lotringer, Sylvère: Doing Theory, in: Lotringer / Cohen 2001, S. 125–162.
- : Schizo-Culture. The Event 1975, Cambridge/MA 2013a.
- (2013b), im Interview mit Scapegoat, Los Angeles Art Book Fair Februar 2013, S. 254–265, http://scapegoatjournal.org/docs/05/SG_Excess_254-265_F_LOTRINGER.pdf (23.02.2016).
- Lotringer, Sylvère / Cohen, Sande: French Theory in America, New York/NY u. a. 2001.
- Lynn, Greg: Multiplicitous and Inorganic Bodies, in: Assemblage, Nr. 19, 1992, S. 32–49.
- (1993a): INeffective DESCRIPTIONs: SUPPLEMENTAL LINES, in: Eisenman 1993a, S. 99–105.
- (1993b): Architectural Curvilinearity. The Folded, the Pliant and the Supple, in: Architectural Design, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 6–13.
- (1993c): Shoen Yoh. Prefectura Gymnasium, in: Architectural Design, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 78–81.
- (1993d): Probable Geometries: The Architecture of Writing in Bodies, in: ANY, Nr. 0, 1993, S. 44–49.

- Lynn, Greg (1994a): Differential Gravities, in: ANY, Nr. 5, 1994, S. 20–23.
- (1994b): New Variations on the Rowe Complex, in: ANY, Nr. 7/8, 1994, S. 38–43.
- (1995a): The Renewed Novelty of Symmetry, in: *Assemblage*, Nr. 26, 1995, S. 10–25.
- (1995b): Body Matters, in: *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, Nr. 4, 1995, S. 61–69.
- (1995c): Blobs, in: *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, Nr. 6, 1995, S. 39–44.
- (1995d): Forms of Expression. The Proto-functional Potential of Diagrams in Architectural Design, in: *El Croquis*, Nr. 72.1, 1995, S. 16–31.
- (1995e), in: *The Well Conference*, in: ANY, Nr. 10, 1995, S. 12–43.
- (1996a): Form and Field, in: Davidson 1996, S. 92–99.
- (1996b): Blobs, or Why Tectonics Is Square and Topology Is Groovy, in: ANY, Nr. 14, 1996, S. 58–61.
- (1997): From Body to Blob, in: Davidson 1997a, S. 162–173.
- (1998a): Geometry in Time, in: Davidson 1998a, S. 164–173.
- (1998b): Embryological Housing, in: ANY, Nr. 23, 1998, S. 47–50.
- (1999a): Biotime, in: Davidson 1999, S. 266–271.
- : *Animate Form*, New York/NY 1999b.
- (Hg.): *Folding in Architecture*, NA, Chichester u. a. 2004.
- (Hg.): *Archaeology of the Digital: Peter Eisenman, Frank Gehry, Chuck Hoberman, Shoji Yoh*, Montréal u. a. 2013.
- Mallgrave, Harry F. / Goodman, David: *An Introduction to Architectural Theory. 1968 to the Present*, West Sussex 2011.
- Manzoni, Luigi: Image, Seduction, Promotion. For an Architectural Critique beyond Entertainment, in: *Le Visiteur*, Nr. 11, 2008, S. 140–147.
- Martin, Reinhold: Critical of What? Toward a Utopian Realism, in: *Harvard Design Magazine*, Nr. 22, 2005, S. 1–5.
- Massumi, Brian: Translator's Foreword: Pleasures of Philosophy, in: *Deleuze / Guattari: TP 1987*, S. ix–xv.
- (1997): The Political Economy of Belonging and the Logic of Relation, in: Davidson 1997a, S. 174–189.
- : *Sensing the Virtual, Building the Insensible*, in: *Architectural Design*, Nr. 5/6, Profile 133, 1998, S. 16–25.
- Maturana, Humberto R. / Varela, Francisco J.: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, Bern u. a. 1987. Orig.: *El árbol del conocimiento*, Santiago de Chile 1984.
- McLeod, Mary: Architecture and Politics in the Reagan Era. From Postmodernism to Deconstruction, in: *Assemblage*, Nr. 8, 1989, S. 22–59.
- Meggs, Philip B. / Purvis, Alston W.: *Meggs' History of Graphic Design*, Hoboken/NJ 2011.
- Menon, Carlo: *The Missing Decade? Architectural Magazines of the 1990s*, unveröffentlichte Master-Thesis, University College of London, Bartlett School of Architecture, 2013.
- Mertins, Detlef: *Bioconstructivisms*, in: Spuybroek, Lars: *NOX. Machining Architecture*, London 2004, S. 360–369.

- Mitchell, William, in: Electrotecture. Architecture and the Electronic Future, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 44–53.
- Mozère, Liane: Foucault et le CERFI: Instantanés et actualité, in: Le Portique, Nr. 13/14, 2004, <http://leportique.revues.org/642> (09.08.2017).
- Münker, Stefan / Roesler, Alexander: Poststrukturalismus, Stuttgart u. a. 2000.
- Murphy, Douglas: The Architecture of Failure, Winchester u. a. 2012.
- Muschamp, Herbert: Art/Architecture. An Idea of Architecture. An Architecture of Ideas, in: New York Times, 18.06.2000, <https://nytimes.com/2000/06/18/arts/art-architecture-an-idea-of-architecture-an-architecture-of-ideas.html> (20.05.2018).
- Nesbitt, Kate: Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995, New York/NY 1996.
- Neumeier, Fritz (Hg.): Quellentexte zur Architekturtheorie, München 2002.
- Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse, Stuttgart 1921 [1886].
- Nouvel, Jean: Palladio's Soul, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 16–19.
- Ockman, Joan: Resurrecting the Avant-Garde. The History and Program of *Oppositions*, in: Colomina, Beatriz (Hg.): Architectureproduction. Revisions 2, New York/NY 1988, S. 181–199.
- (Hg.): The Pragmatist Imagination. Thinking about »Things in the Making«, New York/NY 2000.
- : Consequences of Pragmatism: A Retrospect on »The Pragmatist Imagination«, in: Loosen, Sebastiaan / Heynickx, Rajesh / Heynen, Hilde: The Figure of Knowledge. Conditioning Architectural Theory, 1960s–1990s, Leuven 2020, S. 269–297.
- Oger, Erik: Mirror, Ghosts, and Open Zones. Virtuality in Bergson's Philosophy, in: ANY, Nr. 19, 1997, S. 10–11.
- Parr, Adrian: Politics + Deleuze + Guattari + Architecture, in: Frichot / Loo 2013, S. 197–214.
- Perren, Claudia: Dan Graham, Peter Eisenman. Positionen zum Konzept, Kassel 2005.
- Picon, Antoine: Architektur und Wissenschaft: Wissenschaftliche Exaktheit oder produktives Missverständnis?, in: Moravánszky, Ákos / Fischer, Ole W.: Precisions. Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin 2008, S. 48–81.
- Porter, Robert: Deleuze and Guattari. Aesthetics and Politics, Cardiff 2009.
- Powell, Kenneth: Unfolding Folding, in: Architectural Design, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 7.
- Pratt, Mary Louis: Arts of the Contact Zone, in: Profession, 1991, S. 33–40.
- Rajchman, John: Foucault, or the End of Modernism, in: October, Nr. 24, 1983, S. 37–62.
- : Preface: Philosophy in America, in: Rajchman / West 1985, S. vii–x.
- : Foucault's Art of Seeing, in: October, Nr. 44, 1988, S. 88–117.
- : What's New in Architecture, in: Journal of Philosophy and the Visual Arts, Nr. 2, 1990, S. 32–37.
- (1991a): Perplications. On the Space and Time of Rebstockpark, in: Eisenman 1991a, S. 20–77.
- (1991b): On Not Being Any One, in: Davidson 1991, S. 100–111.
- : Philosophical Events. Essays of the '80s, New York/NY 1991c.
- : Anywhere and Nowhere, in: Davidson 1992, S. 228–233.

- Rajchman, John: Out of the Fold, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 60–63.
- (1994a): Manyways, in: Davidson 1994a, S. 162–167.
 - (1994b): Lightness: A Concept in Architecture, in: ANY, Nr. 5, 1994, S. 5–7.
 - (1994c): The Earth Is Called Light, in: ANY, Nr. 5, 1994, S. 12–13.
 - (1994d): Dancing and Building, in: ANY, Nr. 5, 1994, S. 36–37.
 - : Impressions of the City, in: ANY, Nr. 12, 1995, S. 38–39.
 - (1997a): Some Senses of »Ground«, in: Davidson 1997a, S. 154–161.
 - (1997b): Artifice in an Ers@z World, in: ANY, Nr. 19, 1997, S. 4–5.
 - (1997c): The Virtual House. A Description, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 6–7.
 - : *Constructions*, New York/NY 1998a.
 - (1998b): A New Pragmatism?, in: Davidson 1998a, S. 212–217.
 - : Time Out, in: Davidson 1999, S. 152–157.
 - : The Deleuze Connection, Cambridge/MA 2000a.
 - (2000b): General Introduction, in: Ockman 2000, S. 6–15.
 - , im Interview mit Simone Brott, 2003, <http://eprints.qut.edu.au/67949/2/67949.pdf> (23.02.2016).
 - , im Interview, 08.11.2015, <https://idsva.edu/newsletter-fall-2015/2015/11/6/interview-with-dr-john-rajchman-idsva-newsletter-fall-2015> (07.12.2016).
- Rajchman, John / West, Cornel: *Post-analytic Philosophy*, New York/NY 1985.
- Rakatansky, Mark: Transformational Constructions (For Example: Adult Day), in: *Assemblage*, Nr. 19, 1992, S. 6–31.
- Rath, Gudrun: *Zwischenzonen. Theorien und Fiktionen des Übersetzens*, Wien u. a. 2013.
- Reese-Schäfer, Walter: *Luhmann zur Einführung*, Hamburg 1996.
- Rendell, Jane / Penner, Barbara / Borden, Iain: *Gender Space Architecture. An Interdisciplinary Introduction*, New York/NY 2000.
- Robinson, Claire: The Material Fold. Towards a Variable Narrative of Anomalous Topologies, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 64–65.
- Ronell, Avital (1993a): The Test Drive, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 26–29.
- (1993b), in: *Electrotecture. Architecture and the Electronic Future*, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 44–53.
- Rorty, Richard: Vom Nutzen der Philosophie für den Künstler, in: *Arch+*, Nr. 156, 2001, S. 44–47.
- Rosa, Joseph: *2x4. Design Series 3*, San Francisco/CA 2005.
- Rowe, Colin: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge/MA 1976.
- Rowe, Colin / Scully, Vincent (Red.): *A+U*, Nr. 52: White and Gray. Eleven Modern American Architects, 1975.
- Ruhl, Carsten: Rezension zu »Quellentexte zur Architekturtheorie« von Fritz Neumeyer, in: *sehpunkte 3*, Nr. 4, 15.04.2003, <http://www.sehpunkte.de/2003/04/2690.html> (24.08.2018).
- : Der romantische Ikonograph. Robert Venturi und die Komplexität der Bildarchitektur, in: *Arch+*, Nr. 176/177, 2006, S. 4–5.
 - : *Magisches Denken – Monumentale Form. Aldo Rossi und die Architektur des Bildes*, Tübingen u. a. 2013.
- Schafer, Ashley: Theory after (After-Theory), in: *Perspecta*, Nr. 38, 2006, S. 107–124.

- Schaub, Mirjam: Das Wörtchen »und«. Zur Entdeckung der Konjunktion als philosophische Methode, in: Balke / Rölli 2011, S. 227–254.
- Schlegel, Johann E.: Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse [1745], in: ders.: Aesthetische und dramaturgische Schriften, Heilbronn 1887, S. 96–105.
- Schlenstedt, Dieter: Darstellung, in: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart u. a. 2000, S. 831–875.
- : Darstellung, in: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag, Stuttgart u. a. 2006, S. 73–76.
- Schulte, Rainer / Biguenet, John (Hg.): Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida, Chicago/IL u. a. 1992.
- Schumacher, Patrik: The Autopoiesis of Architecture. Vol. 1: A New Framework for Architecture, London 2011.
- Schwarz, Henry / Balsamo, Anne: Under the Sign of *Semiotext(e)*: The Story According to Sylvere Lotringer and Chris Kraus, in: Critique, Nr. 3, 1996, S. 205–219.
- Schwarz, Ullrich: Any – Architektur nach dem Ende der Gewissheiten, in: Werk, Bauen + Wohnen, Nr. 10, 1993, S. 41–48.
- : Ist der Architektur noch zu helfen?, in: Die Zeit, Nr. 50, 2001, S. 63.
- Schwarzer, Mitchell: Tectonics Unbound, in: ANY, Nr. 14, 1996, S. 12–15.
- Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Bd. 2, München 1863.
- Sherer, Daniel: Architecture in the Labyrinth. Theory and Criticism in the U.S.: »Oppositions«, »Assemblage«, »Any« (1973–1999), in: Zodiac, Nr. 20, 1999, S. 37–63.
- Sokal, Alan / Bricmont, Jean: Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen, München 1999. Orig.: Impostures intellectuelles, Paris 1997.
- Solà-Morales, Ignasi de: Weak Architecture, in: Ottagono, Nr. 92, 1989, S. 87–129.
- : From Autonomy to Untimeliness, in: Davidson 1991, S. 172–185.
- : Place. Permanence or Production, in: Davidson 1992, S. 108–115.
- : Colonization, Violence, Resistance, in: Davidson 1994a, S. 116–123.
- : Terrain Vague, in: Davidson 1995, S. 118–123.
- (1997a): Absent Bodies, in: Davidson 1997a, S. 16–25.
- : Differences. Topographies of Contemporary Architecture, New York/NY 1997b.
- (1998): Liquid Architecture, in: Davidson 1998a, S. 36–43.
- (2000a): Practice³: Theory, History, Architecture, in: Davidson 2000, S. 64–69.
- (2000b): Beyond the Radical Critique: Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture, in: ANY, Nr. 25/26, 2000, S. 56–60.
- : Surface Inscriptions, in: Davidson 2001, S. 233–238.
- Somol, Robert E.: Oublier Rowe, in: ANY, Nr. 7/8, 1994, S. 8–15.
- : The Diagrams of Matter, in: ANY, Nr. 23, 1998, S. 23–26.
- Somol, Robert E. / Whiting, Sarah: Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism, in: Perspecta, Nr. 33, 2002, S. 72–77.

- Speaks, Michael: Geschichten von der Avantgarde: Der Impetus der New Economy, in: Arch+, Nr. 156, 2001, S. 48–49. Orig.: Tales from the Avant-Garde: How the New Economy Is Transforming Theory and Practice, in: Architectural Record, Nr. 12, 2000, S. 74–77.
- Spencer, Douglas: Architectural Deleuzism. Neoliberal Space, Control and the »Univer-city«, in: Radical Philosophy, Nr. 168, 2011, S. 9–21.
- : Architectural Deleuzism II. The Possibility of Critique, 24.03.2012: <https://terraincritical.wordpress.com/2012/03/24/architectural-deleuzism-ii-the-possibility-of-critique/> (10.07.2017).
- : The New Phantasmagoria. Transcoding the Violence of Financial Capitalism, in: Lahiji 2014, S. 79–94.
- : The Architecture of Neoliberalism. How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance, London 2016.
- Stone, Alluquère Rosanne (1993a): Sex, Death, and Architecture, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 34–39.
- (1993b), in: Electrotecture. Architecture and the Electronic Future, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 44–53.
- Sykes, A. Krista (Hg.): Constructing a New Agenda. Architectural Theory 1993–2009, New York/NY 2010.
- Tafuri, Manfredo: Theories and History of Architecture, New York/NY 1980. Orig.: Teoria e storia dell'architettura, Bari 1968.
- : The Sphere and the Labyrinth, Cambridge/MA 1987. Orig.: La sfera e il labirinto, Turin 1980.
- Taylor, Mark C. (1993a): De-signing the Simcity, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 10–17.
- (1993b), in: Electrotecture. Architecture and the Electronic Future, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 44–53.
- Tschumi, Bernard (1993a): Ten Points, Ten Examples, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 40–43.
- (1993b), in: Electrotecture. Architecture and the Electronic Future, in: ANY, Nr. 3, 1993, S. 44–53.
- Vidler, Anthony: Warped Space, Cambridge/MA 2000.
- Vitruv: Von den Symmetrien der Tempel, in: ders. / Curt Fensterbusch (Hg.): Zehn Bücher über Architektur, Darmstadt 1981.
- Vrachliotis, Georg: Geregeltel Verhältnisse. Architektur und technisches Denken in der Epoche der Kybernetik, Wien 2012.
- Werber, Niels: Repräsentation/repräsentativ, in: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5, Stuttgart u. a. 2003, S. 264–290.
- West-Pavlov, Russel: Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze, Amsterdam u. a. 2009.
- Whiting, Sarah: Subjectifying the Modern, in: Solà-Morales 1997b, S. ix–xvii.
- Wiener, Norbert: Kybernetik [1948], in: Dotzler, Bernhard (Hg.): Norbert Wiener. Futurum exactum: Ausgewählte Schriften zur Kybernetik und Kommunikationstheorie, Wien 2002, S. 13–30.
- Wigley, Mark: Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom, Basel u. a. 1994. Orig.: The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt, Cambridge/MA 1993.
- Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888.

Yoh, Shoei: Odawara, in: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, Nr. 220, 1998, S. 128–129.

Younès, Chris / Mangematin, Michel: *Le philosophe chez l'architecte*, Paris 1996.

Zaera-Polo, Alejandro: *Constructing Ground*, in: *ANY*, Nr. 20, 1997, S. 12–15.

Zardini, Mirko: *The Title Is the Strategy*, in: *Lotus*, Nr. 92, 1997, S. 114–115.

Zeitlian, Hraztan: *Live/Gram; [war]plies*, in: *Semiotext(e)/Architecture*, 1992, S. 88–95.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Jones 1997. Original nicht schwarz-weiß (O. n. sw.). © Wes Jones.
- Abb. 2: Jones 1995c. Seiten oben beschnitten. © Wes Jones.
- Abb. 3: Davidson 1995, S. 10–11. O. n. sw. Foto: © CCA.
- Abb. 4: Titelblätter Any-Konferenzen: Davidson 1991–2001.
- Abb. 5: Titelblätter der Zeitschrift *ANY*, Nr. 0–27, 1993–2000.
- Abb. 6: Lynn 1996b, S. 58–61. O. n. sw.
- Abb. 7: Titelblätter Cache 1995; Karatani 1995; Solà-Morales 1997b; Rajchman 1998a; Hejduk, John: *Such Places as Memory: Poems, 1953–96*, New York/NY 1998; Connah, Roger: *Welcome to the Hotel Architecture*, New York/NY 1998; Virilio, Paul: *A Landscape of Events*, New York/NY 2000; Fernández-Galiano, Luis: *Fire and Memory: On Architecture and Energy*, New York/NY 2000; und Grosz 2001.
- Abb. 8: Rajchman 1998a, S. 11, 37, 55, 77, 109 und 115. Reprinted courtesy of The MIT Press.
- Abb. 9: Fischer, Volker (Hg.): *Frankfurt Rebstockpark. Folding in Time*, Kat. zu »Eisenman Architects, Frankfurt Rebstockpark, *Folding in Time*« im Deutschen Architektur-Museum Frankfurt/M, 15.12.1992–31.01.1993, München 1992, S. 58, Abb. 1 und 2; Eisenman 1991a, S. 25; und Fischer 1992, S. 59, Abb. 3, S. 71, Abb. 3, S. 89, S. 96, Abb. 1 und S. 99. O. n. sw. © Eisenman Architects.
- Abb. 10: Lynn, Greg: *Stranded Sears Tower*, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Profile 102, 1993, S. 84–85. O. n. sw. © Greg Lynn.
- Abb. 11: Lynn 1993c, S. 80–81.
- Abb. 12: Rakatansky 1992, S. 14 und 26. © Mark Rakatansky.
- Abb. 13: Lynn 1999b, S. 108, Abb. 152; S. 109, Abb. 153; und S. 112–113, Abb. 215. Bilder bearbeitet (Abbildungsnummern entfernt). O. n. sw. © Greg Lynn.
- Abb. 14: Webseite Eisenman Architects, <https://eisenmanarchitects.com/Virtual-House-1997> (19.10.2018); und Galofaro, Luca: *Digital Eisenman. An Office of an Electronic Era*, Basel u.a. 1999, S. 61 und S. 68–69. O. n. sw. © Eisenman Architects.
- Abb. 15: Isozaki / Asada 1995, S. 206 und 208. Seiten unten beschnitten. Isozaki, Arata / Oshima, Ken Tadashi: *Arata Isozaki*, London u.a. 2009, S. 213. Bild beschnitten. O. n. sw.; und Isozaki / Asada 1998, S. 72. Bild beschnitten. O. n. sw. © Arata Isozaki & Associates.

Abb. 16: Piranesi, Giovanni Battista, *Ichnographiam Campi Martii Antiquae Urbis*, ca. 1780, <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001637706> (20.10.2018). Bild beschnitten. O. n. sw.

Isozaki, Arata: *Unbuilt*, Tokyo 2001, S. 245. O. n. sw. © Arata Isozaki & Associates.

Abb. 17: Webseite InterCommunication Center Tokyo, <http://www.ntticc.or.jp/en/feature/1997/Utopia/Model/index.html> und <http://www.ntticc.or.jp/en/feature/1997/Utopia/Works/works01.html> (20.10.2018). O. n. sw. Foto: NTT InterCommunication Center (ICC).

Abb. 18: Jones 2000. O. n. sw. © Wes Jones.

Abb. 19: Jones 1998. O. n. sw. © Wes Jones.

Architektur und Design



Daniel Hornuff

Die Neue Rechte und ihr Design

Vom ästhetischen Angriff auf die offene Gesellschaft

2019, 142 S., kart., 17 SW-Abbildungen

19,99 € (DE), 978-3-8376-4978-9

E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4978-3



Katharina Brichetti, Franz Mechsner

Heilsame Architektur

Raumqualitäten erleben, verstehen und entwerfen

2019, 288 S., kart., 22 SW-Abbildungen, 57 Farbabbildungen

29,99 € (DE), 978-3-8376-4503-3

E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4503-7



Annette Geiger

Andersmöglichsein. Zur Ästhetik des Designs

2018, 314 S., kart., 175 SW-Abbildungen

29,99 € (DE), 978-3-8376-4489-0

E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4489-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Architektur und Design



Andrea Rostásy, Tobias Sievers

Handbuch Mediatektur

Medien, Raum und Interaktion als Einheit gestalten.
Methoden und Instrumente

2018, 456 S., kart., 15 SW-Abbildungen, 211 Farbabbildungen
39,99 € (DE), 978-3-8376-2517-2

E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-2517-6



Ulrike Kuch (Hg.)

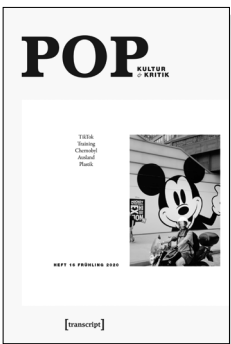
Das Diaphane

Architektur und ihre Bildlichkeit

Januar 2020, 228 S., französische Broschur,
43 SW-Abbildungen, 15 Farbabbildungen

24,99 € (DE), 978-3-8376-4282-7

E-Book: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4282-1



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow,
Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs,
Annekathrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

POP

Kultur & Kritik (Jg. 9, 1/2020)

April 2020, 180 S., kart.

16,80 € (DE), 978-3-8376-4936-9

E-Book: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-4936-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**