

DIE ENTFALTUNG DES SEHENS: ARCHITEKTUR IM ZEITALTER DER ELEKTRONISCHEN MEDIEN

PETER EISENMAN

In den 50 Jahren seit dem Zweiten Weltkrieg hat ein Paradigmenwechsel stattgefunden, der eigentlich profunde Auswirkungen auf die Architektur gehabt haben sollte: der Wechsel vom mechanischen Paradigma zum elektronischen. Dieser Paradigmenwechsel zeigt sich zum Beispiel am Einfluß des Menschen auf Reproduktionstechniken wie die Photographie und das Fax: die Photographie innerhalb des mechanischen Paradigmas und das Fax innerhalb des elektronischen Paradigmas.

Bei der photographischen Reproduktion hat das Subjekt bei seiner Interaktion mit dem Objekt noch eine Kontrollfunktion. Ein Photo kann heller oder dunkler, mehr oder weniger feinkörnig, mehr oder weniger scharf entwickelt werden. Man kann also davon sprechen, daß das Photo von der Sehweise des Menschen mitbestimmt wird. Das menschliche Subjekt gibt seine interpretierende, seine diskursive Funktion nicht auf. Beim Fax ist keine Interpretation durch das Subjekt mehr notwendig, die Reproduktion findet ohne seine Kontrolle, ohne Justierungen statt. Das Fax stellt damit auch den Begriff der Originalität in Frage. Während bei einem Photo die Reproduktion noch einen besonderen Wert hat, bleibt bei der Fax-Übertragung das Original intakt, aber ohne jeden differenzierenden Wert. Die wechselseitige Entwertung von Original und Kopie ist nicht die einzige vom elektronischen Paradigma betroffene Entwicklung. Das ganze Wesen dessen, was wir als die Realität unserer Welt bezeichnen, wird durch den Einbruch der Medien in unser alltägliches Leben in Frage gestellt. Denn die Realität hat von uns immer interpretierendes Sehen gefordert.

Wie haben sich diese Entwicklungen auf die Architektur ausgewirkt? Nachdem die Architektur traditionellerweise Werten ebenso Raum bietet wie Fakten, würde man erwarten, daß sie sich grundlegend verändert hat. Das ist aber nicht der Fall, sie scheint sich — im Gegenteil — kaum verändert zu haben. Diese Tatsache allein rechtfertigt schon eine weitere Untersuchung, war doch die Architektur immer eine Bastion all dessen, was wir als real betrachtet haben. Metaphern wie Haus und Heim, Ziegel und Mörtel, Tragwerk und Grundfesten stehen für die Rolle, die die Architektur bei der Definition dessen spielt, was wir als real ansehen. Also müßten sich Veränderungen in der alltäglichen Realitätsauffassung in der Architektur niedergeschiagen haben. Das war aber deshalb nicht der Fall, weil das mechanische Paradigma das sine quo non der Architektur war; die Architektur war der sichtbare Beweis dafür, daß man Naturkräfte wie die Schwerkraft oder das Wetter mit mechanischen Mitteln bewältigt hatte. Die Architektur bewältigte nicht nur die Schwerkraft, sie war gleichzeitig der sichtbare Beweis für diese Bewältigung; sie interpretierte den Wert, den die Gesellschaft auf ihr Sehen legte.

Das elektronische Paradigma ist eine bedeutende Herausforderung für die Architektur, weil es die Realität im Kontext der Medien und der Simulation definiert; es setzt Schein über Sein, das, was gesehen werden kann, über das, was ist. Nicht das Gesehene, wie wir es bisher kannten, sondern ein Sehen, das nicht mehr interpretieren kann. Wie wir sehen und was wir sehen, verliert durch die Medien grundsätzlich seine Eindeutigkeit. Die Architektur hat sich dem bisher widersetzt, weil sie seit der Einführung der Perspektive in den architektonischen Raum im 15. Jahrhundert von der Mechanik des Sehens dominiert war. Für die Architektur und ihre Verfahren ist daher das Sehen etwas Grundlegendes und in gewisser Weise Natürliches, nichts, was man hinterfragt. Und genau dieser traditionelle Begriff des Sehens wird durch das elektronische Paradigma in Frage gestellt.

Ansehen und Sehen bedeuten im allgemeinen dasselbe. Wenn ich von Sehen spreche, meine ich jedoch dieses ganz spezielle Merkmal des Sehens, das Sehen und Denken verbindet, also das Auge mit dem Geist. In der Architektur bezieht sich der Begriff auf eine besondere Wahrnehmungskategorie, die mit dem monokularen oder einäugigen perspektivischen Sehprozeß zusammenhängt. Durch die monokulare Sehweise des Subjekts in der Architektur können alle Raumprojektionen auf einer einzigen ebenen Fläche aufgelöst werden. Es ist daher nicht weiter überraschend, daß die Perspektive, durch die die Tiefenwahrnehmung auf einer zweidimensionalen Fläche definiert und reproduziert werden konnte, in der Architektur ein bereites und williges Medium finden würde. Ebenso wenig überraschend war, daß sich die Architektur — körperlich — bald an diese monokulare, rationalisierende Sehweise anzugleichen begann. Um welchen Stil es sich auch handelte, immer stellte der Raum ein verstehbares Konstrukt dar, das um räumliche Elemente wie Achsen, Punkte, Symmetrien etc. organisiert war. Die Perspektive ist in der Architektur noch virulenter als in der Malerei, weil das Auge und der Körper unerbittlich ihre Orientierung im architektonischen Raum durch rationale perspektivische Ordnungsprozesse fordern. Keineswegs grundlos fiel deshalb Brunelleschis Erfindung der Zentralperspektive in die Zeit, als ein Paradigmenwechsel von einer theologischen und theozentrischen zu einer anthropomorphen und anthropozentrischen Weltansicht vonstatten ging. Die Perspektive wurde zum Kristallisationspunkt der anthropozentrischen Sehweise in der Architektur, die auf diesen Paradigmenwechsel folgte.

Brunelleschis Projektionsverfahren hatte tiefgreifendere Auswirkungen als alle späteren Stilwechsel, weil es den Sehprozeß als den vom 16. Jahrhundert an bis heute in der Architektur vorherrschenden Diskurs etablierte. Deshalb blieb auch das sehende menschliche Subjekt monokular und anthropozentrisch — trotz wiederholter Stilwechsel von der Renaissance bis zur Postmoderne und trotz zahlreicher Versuche, dem entgegenzuwirken, die wesentliche diskursive Funktion in der Architektur.

In einem Essay mit dem Titel "Scopic Regimes of Modernity" stellt Martin Jay fest, daß "das visuelle Erleben im Barock stark taktil und haptisch war, weshalb es nicht dem absoluten Okularzentrismus seines kartesischen perspektivischen Rivalen anheimfiel". In seinem Artikel "The Gaze in the Expanded Field" führt Norman Bryson den Gedanken des Blicks (*le regard*) als das Zurückblicken des Anderen ein. Er diskutiert den Blick im Kontext von Sartres eindringendem Anderen in *Das Sein und das Nichts* und von Lacans Konzept einer den Sehraum durchschneidenden Dunkelheit. Von Lacan stammt auch die Vorstellung des zurückblickenden Raumes, den er mit einer Störung des visuellen Feldes der Vernunft vergleicht. Von Zeit zu Zeit hat die Architektur versucht, ihre rationalisierende Sehweise zu überwinden. So läßt sich zum Beispiel im Falle der Kirche San Vitale in Ravenna die isoliert dastehende Säule, die fast den Eingang blockiert, oder das nicht vollendete Kreuzgewölbe als Versuch erklären, einen Wechsel von einer heidnischen zu einer christlichen Architektur zu signalisieren. Piranesi erreichte mit seinen architektonischen Projektionen ähnliche Effekte. Er erschütterte das monokulare Subjekt, indem er perspektivische Ansichten mit mehrfachen Fluchtpunkten schuf, so daß sich das, was man sah, nicht mehr zu einem einheitlichen Ganzen verbinden ließ. Ganz ähnlich versuchte der Kubismus, das Verhältnis zwischen einem monokularen Subjekt und dem Objekt aufzubrechen. Das Subjekt konnte ein Bild nicht mehr mit Hilfe der Perspektive sinnvoll strukturieren. Der Kubismus arbeitete mit nicht-monokularen perspektivischen Ansichten: er verflachte Objekte zu den Rändern hin, stellte Objekte auf den Kopf, unterminierte die Stabilität der Bildfläche. Die Architektur versuchte ähnliche Verwerfungen mit dem Konstruktivismus und ihrer eigenen, wenn auch normalisierenden Version des Kubismus — dem internationalen Stil. Diese Arbeiten sahen aber nur kubistisch und modern aus, das Subjekt blieb weiterhin fest verwurzelt in anthropozentrischer Stabilität, behaglich aufrecht und unverrückt auf einem ebenen, flachen

Grund. Das Objekt sah zwar anders aus, konnte das sehende Subjekt aber nicht von seinem Platz verdrängen. Obwohl einige Gebäude durch axonometrische oder isometrische Projektion und nicht perspektivisch konzeptualisiert waren, kam es zu keiner konsequenten Absetzung des Subjekts. In der Bildhauerei der Moderne dagegen gelang das in vielen Fällen. Die Verdrängung des Subjekts wurde zum grundlegenden Element des Minimalismus: etwa in den frühen Arbeiten Robert Morris', Michael Holzers und Robert Smithsons. In der Architektur wurde dieses historische Projekt jedoch nie aufgegriffen, und es drängt sich die Frage auf, weshalb sich die Architektur Entwicklungen, die in anderen Kunstrichtungen sehr wohl stattfanden, widersetzte? Und weiter, weshalb der Begriff des Sehens in der Architektur niemals problematisiert wurde?

Man könnte sagen, daß die Architektur die Problematik des Sehens nie richtig durchdachte, weil sie im Konzept des Subjekts und der vier Wände verharrte. Die Architektur hat wie sonst keine andere Kunstrichtung das Sehen konkretisiert. Die in jedem architektonischen Raum vorhandene Hierarchie beginnt als Struktur für das geistige Auge. Vielleicht ist es die Idee der Interiorität als Hierarchie von Innen und Außen, auf Grund deren sich die Architektur weiter behaglich und konservativ im Sehen konzeptualisiert. Die Interiorität der Architektur definierte mehr als jeder andere Diskurs eine im Innen und Außen artikulierte Hierarchie des Sehens. Da man sich in der Architektur, ganz anders als in der Malerei oder Musik, immer gleichzeitig drinnen und draußen befindet, mußte es unweigerlich zu dieser Konzeptualisierung des Sehens kommen. Solange die Architektur sich weigert, sich mit der Problematik des Sehens auseinanderzusetzen, wird sie in einer renaissancehaften oder klassizistischen Sicht ihres Diskurses verhaftet bleiben.

Was würde eine Auseinandersetzung mit der Problematik des Sehens für die Architektur nun bedeuten? Sehen läßt sich grundsätzlich definieren als Art und Weise, einen Raum und Elemente im Raum zu organisieren. Es handelt sich um eine Art von An-Sehen, die die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt definiert. Traditionellerweise kann in der Architektur jede Position, die von einem Subjekt eingenommen wird, in Relation zu einer bestimmten räumlichen Typologie, etwa einem Rundbau, einem Querschiff, einer Achse, einem Eingang verstanden werden. Alle diese typologischen Konditionalien machen die Architektur zu einer Leinwand zum An-Sehen.

Die Idee des "Zurückblickens" ist der erste Schritt hin zum Sturz des anthropozentrischen Subjekts. Um zurückblicken zu können, braucht das Objekt nicht zu einem Subjekt zu werden, es braucht nicht anthropomorphisiert werden. Es geht um die Möglichkeit, das Subjekt von der Rationalisierung des Raumes loszueisen. Mit anderen Worten, darum, daß das Subjekt einen Raum sehen kann, der nicht mehr dem normalisierenden, klassizistischen oder traditionellen Sehen entspricht; einen anderen Raum, der tatsächlich auf das Subjekt "zurückblickt". Ein möglicher erster Schritt zur Konzeptualisierung dieses anderen Raumes wäre, das, was man sieht, von dem zu trennen, was man weiß das Auge vom Geist. Ein zweiter Schritt wäre, den Raum so einzuschreiben, daß er auf das Subjekt zurückblicken kann, Jede Architektur ist sozusagen bereits eingeschrieben. Fenster, Türen, Balken und Säulen sind eine Art von Einschreibung. Sie machen die Architektur zu etwas Bekanntem, sie geben dem Sehen Rückhalt. Da es keinen nicht-eingeschriebenen Raum gibt — wir können kein Fenster sehen, ohne es mit der Vorstellung von einem Fenster zu verbinden —, scheint diese Art der Einschreibung in der Architektur nicht nur natürlich, sondern auch notwendig zu sein. Um das Zurückblicken zu ermöglichen, muß die Idee der Einschreibung neu gedacht werden. Im Barock und im Rokoko waren die Einschreibung die Stukkaturen, die die traditionelle Form der funktionalen Einschreibung verhüllten.

Man betrachtete diese "dekorative" Beschreibung als exzessiv, wenn sie nicht funktional definiert war. Die Architektur widersetzt sich dieser Form der Exzessivität auf eine in der Kunst einzigartige Weise, und zwar auf Grund der Macht und Allgegenwart der funktionalen Einschreibung. Die anomale Säule in San Vitale schreibt den Raum auf eine dem Auge damals fremde Art und Weise ein. Dasselbe gilt für die Säulen an den Treppen im Wexner Center. Solche Einschreibungen sind aber zumeist das Ergebnis einer Planungsintention, eines auktorialen, subjektiven Ausdruckswillens, durch den das Sehen wieder seine alte Rolle erhält. Das ließe sich wahrscheinlich nur durch eine Einschreibung verhindern, die von einem äußeren Text kommt, der weder durch einen Ausdruckswillen noch durch eine Funktion überdeterminiert ist. Wie wird eine solche Einschreibung eines äußeren Textes aber auf einen Raum übertragen?

Nehmen wir für einen Augenblick an, Architektur könne als Möbiussches Band konzeptualisiert werden, mit einer ungebrochenen Kontinuität zwischen Innen und Außen. Was würde das für das Sehen bedeuten? Gilles Deleuze hat solch eine mögliche Kontinuität mit seinem Begriff der Falte vorgeschlagen. Für Deleuze artikuliert der gefaltete Raum eine neue Beziehung zwischen vertikal und horizontal, zwischen Figur und Grund, zwischen innen und außen — zwischen diesen durch das traditionelle Sehen artikulierten Strukturen. Im Gegensatz zum herkömmlichen Raum lehnt der gefaltete Raum jede Einfassung zugunsten einer zeitlichen Modulation ab. Die Falte privilegiert nicht mehr die ebene Projektion; stattdessen gibt es eine variable Krümmung. Deleuzes Idee des Faltens ist noch radikaler als Origami, weil sie keine narrative, lineare Abfolge impliziert; vielmehr impliziert sie im Kontext des traditionellen Sehens etwas Ungesehenes.

Die Faltung verändert den traditionellen Raum. Die Faltung ist sozusagen effektiv; sie funktioniert, sie schützt, sie ist sinnvoll, sie faßt ein, sie ist ästhetisch. Die Faltung ist auch ein Schritt weg vom effektiven zum affektiven Raum. Sie ist nicht subjektiver Ausdruckswille, Promiskuität, sondern entfaltet sich im Raum neben ihrer Funktion und Bedeutung im Raum — man könnte sie als exzessiven oder affektiven Zustand bezeichnen. Die Faltung ist eine Art affektiver Raum und bezieht sich auf Aspekte, die nicht mit dem Affektiven assoziiert, die mehr als Vernunft, Bedeutung und Funktion sind.

Die Beziehung der perspektivischen Projektion zum dreidimensionalen Raum kann sich nur ändern, wenn der reale Raum in eine neuartige Beziehung zur Konstruktionszeichnung tritt. Das würde bedeuten, daß der geplante Raum nicht mehr in irgendeiner Weise sinnvoll gezeichnet werden kann. Wenn es zum Beispiel nicht mehr möglich ist, eine Linie zu zeichnen, die in einem bestimmten Maßstabsverhältnis zu einer anderen Linie im Raum steht, hat das nichts mit Vernunft zu tun, mit der Verbindung von Geist und Auge. Das Abgehen von dieser Linie im Raum bedeutet, daß es keine maßstäbliche Entsprechung mehr gibt.

Die Falte ist eine denkbare Alternative zum gerasterten, kartesischen Raum. Die Falte verwirft die dialektische Unterscheidung zwischen Figur und Grund; dabei läßt sie das entstehen, was Gilles Deleuze einen weichen Raum nennt. Der weiche Raum macht es möglich, das Raster zu überwinden. Das Raster verschwindet deshalb nicht, und es wird immer die vier Wände geben, aber sie werden von der Faltung des Raumes überholt. Der dreidimensionale Raum entsteht nicht mehr aus der Extrusion des Grundrisses. Die zweidimensionale Zeichnung läßt sich nicht mehr mit der dreidimensionalen Realität eines gefalteten Raumes in Verbindung bringen. Zwischen Zeichnung und dreidimensionaler Umgebung gibt es kein maßstabsgetreues Verhältnis mehr. Mit dieser Abscheidung der zweidimensionalen Zeichnung von der dreidimensionalen Realität verliert auch das Sehen erstmals seine Bedeutung. Es gibt keine Rasterebene mehr für das aufrechte Individuum.

Mein Alteka-Tower-Projekt ist nicht nur Oberflächenarchitektur oder Oberflächenfaltung. Vielmehr schaffen die Falten einen affektiven Raum, eine Raumdimension, die die diskursive Funktion des menschlichen Subjekts und damit des Sehens aufbricht und zugleich einen Zeit- oder Ereigniszustand schafft, in dem die Umgebung auf das Subjekt zurückblicken kann, in dem der Blick möglich ist.

Der Blick ist nach Maurice Blanchot jenes Sehen, das normalerweise im Verborgenen bleibt. Der Blick macht es möglich zu sehen, was Blanchot "das im Dunkeln liegende Licht" nennt. Nicht das Licht der Licht/Dunkel-Dialektik, sondern das Licht einer Andersheit, die in der Präsenz verborgen liegt. Der Blick ist die Fähigkeit, diese Andersheit zu sehen, die vom Sehen verdrängt wird. Das Zurückblicken, der Blick, rückt die Architektur in ein anderes Licht, ein Licht, das man zuvor nicht hätte sehen können. Die Architektur wird weiterhin aufrecht dastehen, sich mit der Schwerkraft befassen, "vier Wände" haben. Aber diese vier Wände müssen nicht mehr unbedingt Ausdruck des mechanischen Paradigmas sein. Sie könnten sich mit der Möglichkeit dieser anderen Diskurse auseinandersetzen, einer anderen affektiven Wahrnehmung von Klängen, von Berührung und von jenem Licht, das im Dunkeln liegt.