Claudia Perren

Dan Graham / Peter Eisenman - Positionen zum Konzept



kassel university press

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Architektur, Stadtplanung, Landschftsplanung der Universität Kassel als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Ingenieurwissenschaften (Dr.-Ing.) angenommen.

Erster Gutachter: Prof. Dr. Hans Frei
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Philip Ursprung

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juli 2005

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar

Zugl.: Kassel, Univ., Diss. 2005
ISBN 3-89958-173-3
URN urn:nbn:de:0002-1736

© 2005, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

Umschlaggestaltung: 5 Büro für Gestaltung, Kassel
Druck und Verarbeitung: Unidruckerei der Universität Kassel
Printed in Germany

Inhalt

1. Einleitung

1.1 Anlass 15
1.2 Vorhaben 19

2. Der Begriff Moderne

2.1 Geisteshaltung 25
2.2 Mittelpunkt Mensch 36

3. Der Begriff Konzept

3.1 Philosophen als Konzeptmacher 57
3.2 Sich kreuzende Ebenen 61
3.3 Positionen der Konzeptkunst 64
3.4 Übergreifendes Denken 87

4. Dan Grahams Konzeptkunst

4.1 Informationen betrachten 103
4.2 Gegenwärtige Relationen 126
4.3 Bezugsfeld Architektur 143

5. Peter Eisenmans Konzeptarchitektur

5.1 Codierte Strukturen 173

5.2 Figur-Grund-Objekte 198

5.3 Gestalten des Dazwischen 230

6. Synopse

6.1 Dekonstruktion – Spiegel oder Schnitt 259

6.2 Objekt Ereignis 274

6.3 Reflexion und Starrsinn 290

6.4 Historischer Zufall 304

7. Anhang

Bibliografie 333

Bildnachweis 349

Dank 351

1. Einleitung

1.1 Anlass

1.2 Vorhaben

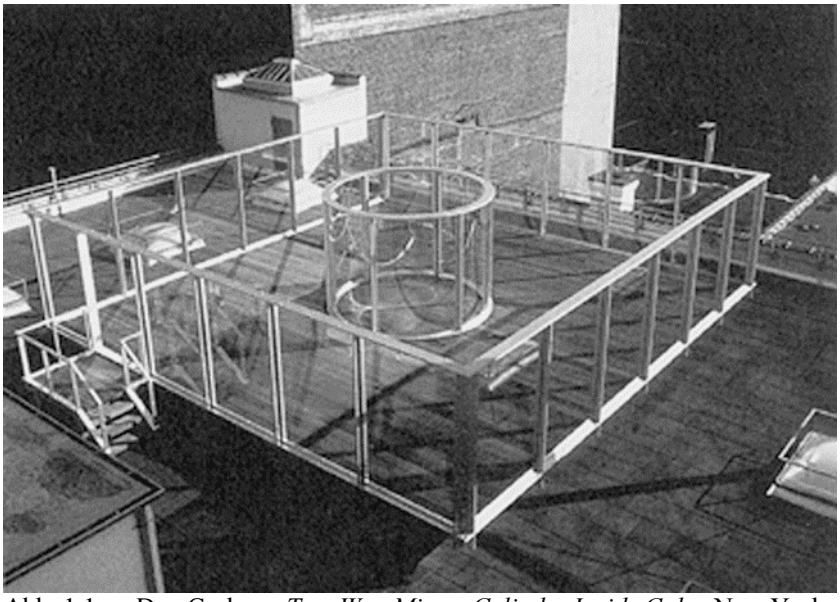


Abb. 1.1 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

"Architektur bezeichnet nichts Reines und klar Abgegrenztes."
(Peter Eisenman, *Vom Prozeß zur Präsenz*, 1992)



Abb. 1.2 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

"Die Struktur des Ereignisses der Veränderung [ist] im Objekt angelegt."

(Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses*, 1991)



Abb. 1.3 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

"Durch den Prozeß [...] werden Elemente [...] kontinuierlich verschoben und erscheinen in verschiedenen Maßstäben und an verschiedenen Orten gleichzeitig. [...] Was [...] enthüllt wird, kann nicht vorhergesagt werden."

(Peter Eisenman, *Die Architektur und das Problem der rhetorischen Figur*, 1987)



Abb. 1.4 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

"Durch eine solche Verschiebung würde das Neue nicht grundsätzlich als verschieden vom Alten erscheinen, sondern lediglich als defokussiertes Bild des Vorhandenen."

(Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses*, 1993)



Abb. 1.5 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

"Das Erleben in drei Dimensionen gewährt darüber hinaus Lesearten ohne festgelegtes Ergebnis. [...] Desgleichen kann dieses Projekt niemals Endgültigkeit oder Abschluß erlangen."

(Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros an other Errors*, 1986)



Abb. 1.6 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

"Die Grundelemente, wie die Linie, die Ebene und das Volumen, [wurden] in Bewegung versetzt, woraus ein Objekt entstand, das aussah, als würde es sich selbst entwerfen."

(Peter Eisenman, *Misreading Peter Eisenman*, 1987)



Abb. 1.7 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

"In diesem Prozeß wird der [...] Raum lebendig. Der [...] Raum weist auf die Möglichkeit der Überwindung oder Überschreitung des Rasters hin. Die vier Wände werden immer bestehen, ebenso wie das Raster, sie werden aber [...] überholt werden."

(Peter Eisenman, *Visions Unfolding*, 1992)



Abb. 1.8 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

"Es war meine Absicht, daß der Besucher mal weiß, wo er sich befindet, und mal nicht weiß, wo er sich befindet, und am Ende in der Lage ist, diese Elemente seiner Erfahrung zusammenzusetzen."

(Peter Eisenman, *Das Wilde und das Zivilisierende in der Architektur,* 1994)

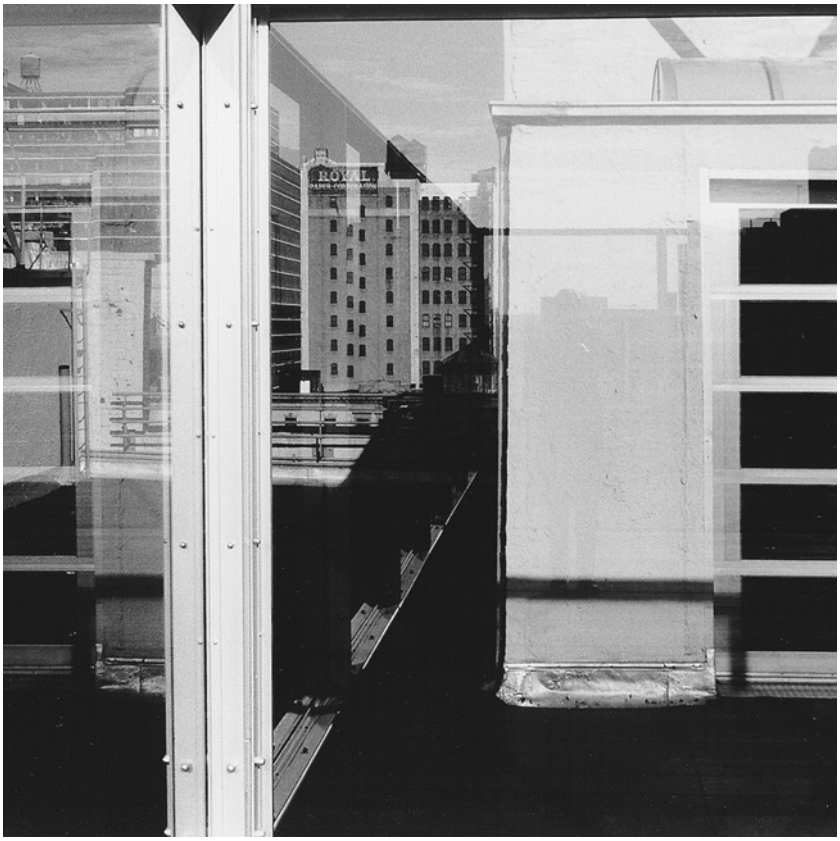


Abb. 1.9 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

"Die jetzigen Arbeiten lassen sich vielleicht am besten [...] begreifen, als dynamischer Ort von Figuren. [...] Ortsspezifisch und maßstabsunspezifisch verzeichnen sie Veränderungen. [...] Obzwar sie gerichtet sind, besitzen sie letzten Endes keinen Autor, das heißt, sie weisen jede einzig gültige autoritative Leseart zurück. Ihre Wahrheit ist fortwährend in Bewegung."

(Peter Eisenman, *Misreading Peter Eisenman*, 1987)



Abb. 1.10 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

"Wir befinden uns am Ende einer Ära und an der Schwelle zu einer neuen. Das gibt uns die Gelegenheit, unsere Vorstellung von einem statischen Städtebau, der nur mit Objekten anstelle von Ereignissen arbeitet, zu revidieren. Im Zeitalter der Medien besitzen statische Objekte nicht länger die gleiche Bedeutung wie zeitbestimmte Ereignisse, bei denen die zeitliche Dimension der Gegenwart zu einem wichtigen Aspekt sowohl der Vergangenheit als auch der Zukunft wird."

(Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses*, 1991)

1.1 Anlass

Dan Grahams Pavillon *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* von 1991 auf dem Dach des *Dia Center for the Arts* in New York ist ein Objekt, das formal an Glashäuser auf dem Land von Mies van der Rohe oder Philip Johnson erinnert. Platziert aber ist der *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* nicht in der Natur, sondern schwebt hoch oben über den Dächern der Stadt. Er besteht aus einem Kubus, in dessen Innerem sich ein Zylinder befindet. Sie sind nach oben offen und stehen auf einer erhöhten Plattform, die der Betrachter über eine Treppe betreten kann (Abb. 1.1). Die verwendeten Materialien sind Holz, Stahl und Glas. Das Glas ist ein Two-Way-Mirror-Glass[1], das heißt ein auf Licht sensibel reagierendes Glas. Es hat die Eigenschaft, auf der Seite, auf der in einem Moment mehr Licht ist, zum Spiegel zu werden und für den Betrachter auf der anderen Seite zu durchsichtigem Glas. So befinden sich die Wände des Pavillons im ständigen Fluss zwischen Transparenz und Reflexion, je nach Lichtverhältnis. An einem bedeckten Tag ist das Two-Way-Mirror-Glass auf beiden Seiten gleichermaßen halb transparent sowie halb reflektierend. An einem Sonnentag dagegen besteht zwischen dem Reflexionsvermögen der zwei Seiten ein wesentlich größerer Unterschied. Ein Betrachter kann sich dann auf einer Seite spiegeln, während ein anderer auf der anderen Seite des gleichen Glases im Verborgenen bleibt. Bei Wolken wechseln die Seiten ständig. Das Resultat ist ein Kunstwerk, das zwar fest gefügt in seinen Maßen und Materialien als Objekt existiert, aus dem sich aber immer neue Spiegelbilder lösen, visuelle Erscheinungen in Bewegung, die sich zu immer anderen Ansichten fügen und so dem Pavillon ein immer anderes Aussehen verleihen. Mit jedem Betrachter, jeder Blickrichtung, jedem Lichtwechsel verändert sich der Pavillon – nicht physisch, aber visuell. Es entstehen Räume im Himmel, Wege über der Stadt. Immaterielles wächst aus der Materie, Vieles aus Einem. Grenzen lösen sich auf in Transparenz und Reflexion.

[1] Die engl. Bez. *Two-Way-Mirror-Glass* wird beibehalten, da die dt. Fachbez. *Einwegspiegelglas* den Eigenschaften des Glases weniger entspricht.

Wenn Peter Eisenman nun zeitgleich mit der Entstehung dieses Pavillons, und doch ganz unabhängig davon, für seine Architektur als Anspruch formuliert, dass "die Struktur des Ereignisses der Veränderung im Objekt angelegt"[2] sein soll, dann trifft das genau Dan Grahams Ansatz. Er stellt ein Objekt bereit, das die Möglichkeit enthält, sich zu verändern. Doch entgegen Peter Eisenmans Vorstellung, dass eine Struktur das Ereignis der Veränderung bewirken soll, ist es bei Dan Graham eher ein Beziehungsgeflecht. Es sind die Beziehungen der Oberflächen des Two-Way-Mirror-Glasses zur Umgebung und zum Betrachter. Weiter strebt Peter Eisenman einen Prozess in seiner Architektur an, in dem "Elemente [...] kontinuierlich verschoben" werden und "in verschiedenen Maßstäben und an verschiedenen Orten gleichzeitig"[3] erscheinen. Auch das ist im *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* zu beobachten: Ein Wasserturm, der sich direkt neben dem Pavillon auf dem gleichen Dach befindet, wird durch die Spiegelkraft des Two-Way-Mirror-Glasses seinem Ort enthoben und taucht an verschiedenen Orten in verschiedenen Maßstäben und Proportionen wieder auf (Abb. 1.2, 1.3, 1.4, 1.10). Durch solche Verschiebungen, schreibt Peter Eisenman zur Entfaltung von Ereignissen, "würde das Neue nicht grundsätzlich als verschieden vom Alten erscheinen, sondern lediglich als defokussiertes Bild des Vorhandenen."[4] Außerdem stimmt Dan Grahams Pavillon mit Peter Eisenmans Forderung an die Architektur überein, dass "das Erleben in drei Dimensionen Lesearten ohne festgelegtes Ergebnis"[5] gewähren sollte. Jedem Betrachter eröffnet sich der *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* in anderer Weise. Manche sehen vielleicht nur ein Objekt aus Stahl, Glas und Holz, andere bewegen sich erst um ihn herum, gehen dann hinein, werden gefangen von Bilderfluten, die sich durch den Pavillon bewegen. Der Pavillon wird von

---

[2] Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses*, 1991, in: *Peter Eisenman. Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik in der Architektur*, Passagen Verlag, Wien, 1995, S. 198.

[3] Peter Eisenman, *Die Architektur und das Problem der rhetorischen Figur*, 1987, in: Aura und Exzeß, S. 106.

[4] Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses*, 1991, in: Aura und Exzeß, S. 196.

[5] Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros an other Errors*, 1986, in: Aura und Exzeß, S. 96.

seiner Umgebung durchdrungen, aber auch er selbst weist in die Umgebung hinaus (Abb. 1.6-Abb. 1.9). Die Grenze des Objekts ist nicht die Grenze seiner Erscheinung. Es scheint geradezu, dass sich der Pavillon durch die Spiegelung seiner selbst und das Einbeziehen von Elementen der Umgebung immer neu formuliert. Ähnliches schwebte Peter Eisenman für sein House IV vor, zu dessen Entwurf er schrieb: "die Grundelemente, wie die Linie, die Ebene und das Volumen, [wurden] in Bewegung versetzt, woraus ein Objekt entstand, das aussah, als würde es sich selbst entwerfen."[6]

Was Peter Eisenman allein auf das Objekt bezieht, geschieht bei Dan Grahams Pavillon in den Augen des Betrachters. Erst durch die verschiedenen Betrachtungen erscheinen einfache Abbilder, gebrochene und verzerrte Formen bis hin zu komplexen Überlagerungen, die sich im und um den Pavillon bewegen. So erlangt der Pavillon "niemals Endgültigkeit oder Abschluß"[7], wie es Peter Eisenman für sein Projekt Romeo and Juliet formulierte, sondern entwirft sich mit jedem Betrachter weiter. Die Rolle des Betrachters beschränkt sich daher im *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* nicht auf eine Rezeption, die den Sinn des Werks nur abholt, sondern kann als partizipierend bezeichnet werden, da jeder einzelne Betrachter durch seine Betrachtung den Pavillon in seiner Erscheinung mit formt. Der Betrachter bildet so einen Teil des Kunstwerks mit, ist aber gleichzeitig auch Teil des Kunstwerkes selbst. Denn sein Abbild erscheint unter anderen Abbildern im Pavillon. Dabei ist es nicht immer einfach, seine Position im Wirrwarr der Formen klar zu bestimmen (Abb. 1.5, 1.7, 1.8). Hierzu passt Peter Eisenmans Aussage: "Es war meine Absicht, daß der Besucher mal weiß, wo er sich befindet, und mal nicht weiß, wo er sich befindet, und am Ende in der Lage ist, diese Elemente seiner Erfahrung zusammenzusetzen."[8] Jedoch ist es bei Dan Grahams Pavillon fast unmöglich, die Elemente der Erfahrung am Ende des Besuches zu-

---

[6] Peter Eisenman, *Misreading Peter Eisenman*, 1987, in: Aura und Exzeß, S. 125.

[7] Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros an other Errors*, 1986, in: Aura und Exzeß, S. 98.

[8] Peter Eisenman, *Das Wilde und das Zivilisierende in der Architektur,* 1994, in: Aura und Exzeß, S. 312.

sammenzusetzen. Fotos sind da eine hilfreiche, aber nicht umfassende Möglichkeit. Verwirrend bleibt, wie sich aus einem einfachen, klar abgegrenzten, statischen Objekt ein so komplexes Ereignis entfalten kann, das zudem nie in der gleichen Form wiederholbar ist. Und so fügt sich im Pavillon *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* ein von Peter Eisenman formulierter Gegensatz, der besagt, dass Architektur zum einen, in Anlehnung an Jacques Derrida, "nichts Reines und klar Abgegrenztes"[9] ist und zum anderen als "dynamischer Ort" funktionieren soll, der "jede einzig gültige autoritative Lesart"[10] zurückweist, und damit als "lebendiger Raum" auf "die Möglichkeit der Überwindung oder Überschreitung des Rasters"[11] hinweist.

[9] Jacques Derrida, *Architektur Schreiben*, 1993, in: Aura und Exzeß, S. 305.
[10] Peter Eisenman, *Misreading Peter Eisenman*, 1987, in: Aura und Exzeß, S. 135.
[11] Peter Eisenman, *Visions Unfolding*, 1992, in: Aura und Exzeß, S. 214.

1.2 Vorhaben

"Der Gegensatz zur Einheit aufgehoben; unter dieser Optik Dinge, die noch nie einander ins Gesicht gesehen hatten, plötzlich gegenübergestellt, auseinander beleuchtet und *begriffen*."[12]
(Friedrich Nietzsche)

Die Idee, Dan Graham und Peter Eisenman gegenüber zu stellen, auseinander zu beleuchten und zu begreifen, folgt der Beobachtung, dass sich Peter Eisenmans architekturtheoretische Texte sehr gut eignen, Dan Grahams Kunst zu beschreiben. Die Irritation besteht dabei darin, dass sich Dan Grahams Werke in ihrer Form stark von Peter Eisenmans Werken unterscheiden, für die die Texte eigentlich formuliert wurden. Woher kommt die Diskrepanz bei gleichzeitiger Identität? Und was kann aus dieser unbeabsichtigten Kohärenz herausgeholt werden?

Peter Eisenman, geboren 1932 in Newark, New Jersey und Dan Graham, geboren 1942 in Urbana, Illinois, beziehen sich in ihren Werken nie explizit aufeinander.[13] Auch in der Forschung wurden sie bisher nie in einen direkten Zusammenhang gebracht. Der Form ihrer Werke wegen werden sie unterschiedlichen Kategorien zugeordnet. Dan Graham wird meist unter Minimal Art oder Conceptual Art eingeordnet, Peter Eisenman dagegen als Modernist, Strukturalist oder Dekonstruktivist bezeichnet. Umso mehr stellt sich die Frage, was sie über die Grenzen von Kunst und Architektur hinweg verbinden kann.

Die Untersuchung zu Dan Graham und Peter Eisenman konzentriert sich auf zwei Themen, die in ihren Werken eine große Rolle spielen: Moderne und Konzept. Dan Graham und Peter Eisenman verfolgen zwei verschiedene Formen von Moderne. Für Peter Eisenman ist Moderne eine Geisteshaltung, kein Stil, keine auf Funktion gegründete Form. Sie charakterisiert das Verhalten der Menschen gegenüber ihren Erzeugnissen als abgetrennt und geht einher mit zerrütteten, überlieferten Wert-

[12] Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: Ecce homo, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1977, S. 84.
[13] Dan Graham und Peter Eisenman leben und arbeiten beide in New York.

vorstellungen. Die Autonomie des Objekts ist Peter Eisenmans Ziel, egal nach welchem Konzept es entsteht und welchem Stil es zugeordnet wird. Die Stilabfolge Moderne, Postmoderne, Dekonstruktion macht Peter Eisenman nicht mit. Dekonstruktion existiert bei ihm als Methode für die Moderne. Moderne nach Peter Eisenman ist Bruch, ist Lossagen von der Bedeutungsgebung der Architektur durch den Menschen und seine Geschichte. Moderne kann sich deshalb nicht durch Kontinuitäten auszeichnen, wie sie Colin Rowe 1947 in Bezug auf Proportionen und Harmonien von Palladio bis Le Corbusier feststellte. Was Le Corbusiers Architektur für Peter Eisenman modern macht, ist die von ihm darin erkannte Selbstreferentialität, die zum Beispiel das Maison Domino bestimmt. Moderne nach Peter Eisenman basiert nicht auf dem aktuellen Zeitgeist. Vielmehr geht es um zeitlose, universelle, fiktive Konstruktionen, welche die ihr innewohnende Idee aus sich heraus erklären, die sich selbst entwerfen und die Prozesse des Werdens ermöglichen – entgegen einer Collage oder Montage.

Dan Grahams Auseinandersetzung mit der Moderne bezieht sich auf die historische Epoche der Moderne. Seine Pavillons sind Sehmaschinen, welche die Erfahrungen der Glashäuser von Mies van der Rohe und Philip Johnson verdichten. Rational angelegte Glas-Stahl-Konstruktionen werden durch Spiegeleffekte zu mystisch undurchsichtigen Räumen. Seit den siebziger Jahren thematisiert Dan Graham die Diskrepanz zwischen gebautem Ding und gesehenem Phänomen, Materialität und Visualität, indem er die Eigenschaften des Glases im Two-Way-Mirror-Glass potenziert, das oft für Glasfassaden von Bürohochhäusern gebraucht wird. Glas wird bei Dan Graham zum Katalysator neuer Aspekte der Moderne. Dies veranlasst Jeff Wall in seiner Abhandlung *Dan Grahams Kammerspiel* (1982) dazu, in einer Rückkopplung Philip Johnsons House als eine Architektur darzustellen, die zwischen Kontrolle und vampirischen Ängsten schwankt.

Dan Graham und Peter Eisenman haben je einen anderen Begriff der Moderne. Sie denken und verhandeln Moderne unterschiedlich und haben daher auch ein anderes Verhältnis zum Objekt. Dan Graham setzt nicht, wie Peter Eisenman, auf ein autonomes Objekt, das für sich selbst und aus sich selbst heraus existiert,

sondern auf enge Beziehungen von Subjekt und Objekt. Die Betrachter sind bei Dan Graham *fester* Bestandteil des Kunstwerkes. Gemeinsam ist beiden, dass sie Objekte erschaffen, die architektonisch genutzt werden können, in ihrer Form aber keiner Funktion folgen. Gemeinsam ist ihnen außerdem ein Aufbrechen der Wahrnehmung in verschiedene, sich auch widersprechende Momente. Dabei setzt Peter Eisenman auf das Selbstreferentielle und eine innere Logik der Architektur, Dan Graham dagegen auf Theatralik und äußere Relationen, in denen die Betrachter eine Rolle in Bezug auf das Kunstwerk annehmen.

Peter Eisenman bedient sich seit den siebziger Jahren Ansätzen der Konzeptkunst der sechziger Jahre, deren Vertreter unter anderem Dan Graham, Sol LeWitt, Robert Smithson und Daniel Buren sind. Sein Text *Notes on Conceptual Architecture* von 1971 ist kein Einzelfall. Er gehört zu einem für die Zeit typisch disziplinübergreifenden Diskurs, über die Architektonisierung der Skulptur in Minimal Art und Land Art sowie der Arbeit von Architekten mit verschiedenen Medien und Materialien, der Performance als gegenwärtige Aktion, der Kommunikation von Informationen, Ideen, Bildern, Objekten und Materialanordnungen im Raum ohne Funktion eher als Konzeption, wie 1970 eine Sonderausgabe der Zeitschrift Design Quarterly zu Conceptual Architecture zeigt.[14]

Wegen des parallelen Interesses an Konzepten in Kunst, Architektur und Philosophie, und weil sich Peter Eisenman explizit auf philosophische Konzepte und gleichzeitig auf konzeptuelle Kunst bezieht, wird auch Gilles Deleuzes Ansatz zur Arbeit mit Konzepten untersucht. Dieser besagt, dass das Konzeptmachen Sache der Philosophie sei. Was machen Konzepte dann in Kunst und Architektur? Sie dienen als Werkzeuge und spielen eine tragende Rolle beim Formulieren des Objekts. Konzepte übersetzt in Kunst werden etwas anderes als in der Architektur. Sie sind nach Gilles Deleuze gedacht in und für ihre Disziplin und bleiben gebunden an Bedingungen der Herstellung. In der Kunst lässt sich eine einheitliche Position zum Konzeptuellen nicht ausmachen. Konzepte werden definiert als geistige Vorstellung,

[14] *Conceptual Architecture*, Design Quarterly 78/79, 1970.

abstrakte Darstellung, System, Idee, intellektuelle Einheit, Theorem. Nur in der Tatsache, dass formalistische Kritik konzeptueller Kunst nicht gerecht wird, sind sich die Künstler einig. Denn formale Ähnlichkeit sagt wenig über diese Werke. Dieses Buch zeigt ein weites Feld konzeptueller Positionen in Kunst und Architektur, bevor der Fokus auf Dan Graham und Peter Eisenman gerichtet wird. An ausgewählten Beispielen wird ihr konzeptuelles Vorgehen analysiert, ihre Methoden der Transformation von Konzepten in Kunst und Architektur gezeigt. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Verhältnissen von Konzeption und Perzeption, Theorie und Objekt, Subjekt und Objekt, Autor und Betrachter, Ort und Geschichte, Material und Medium.

Dan Graham und Peter Eisenman knüpfen ihre Konzepte immer wieder an Disziplinen, wie Philosophie, Physik, Mathematik, Literatur, Film, Musik, Soziologie, Psychologie, Linguistik, Biologie, Kunst oder Architektur. Damit ist konzeptuelles Arbeiten auch eine Form des Aneignens anderer Disziplinen. Peter Eisenman ist darin besonders raffiniert. Seine herausragende Stellung innerhalb der Architekturdebatte liegt seit den siebziger Jahren im Eröffnen immer neuer Wissensbereiche. Doch was können andere Disziplinen tatsächlich in der Architektur bewirken? Kann es zum Beispiel eine Deleuzsche Architektur geben, eine Chaosarchitektur, eine globale Architektur, eine virtuelle Architektur? Handelt es sich beim angeeigneten *Diebesgut* um Übersetzungen, Analogien, Applikationen oder Inspirationen für Architektur und Kunst?

Der Vergleich der Werke von Dan Graham und Peter Eisenman zielt weniger auf eine Suche nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden. Vielmehr wird Dan Graham eingeführt, um Peter Eisenmans Architektur einer Kritik aus ungeahnter Richtung auszusetzen. Die Strategie liegt darin, Peter Eisenman nicht von einer Gegenposition aus zu kritisieren, sondern Dan Grahams Arbeiten zu nutzen, um die Tragfähigkeit des Zusammenhangs zwischen Theorie und Praxis bei Peter Eisenman zu prüfen.

Ihre Begegnung findet bis 2004 auf einer theoretischen Ebene statt. Dann prallen sie durch einen historischen Zufall im Como über ihre Arbeiten zu Giuseppe Terragni direkt aufeinander. Ein

Zufall, der am Anfang dieser Arbeit nicht abzusehen war, und der am Ende eine Kompression ihres Verhältnisses darstellt.

2. Der Begriff Moderne

2.1 Geisteshaltung

2.2 Mittelpunkt Mensch

2.1 Geisteshaltung

"Ausgehend von Foucaults Grundthese der Dezentrierung des Subjekts und Derridas Kritik der Präsenz arbeitet Eisenman seit zwei Jahrzehnten an einer Überwindung der Metaphysik in der Architektur, welche ihm zufolge bis heute nur einen stilistischen, jedoch keinen konzeptionellen Begriff der Moderne hervorgebracht hat."[15] (Ullrich Schwarz)

Peter Eisenman betrachtet den "selbstverkündeten Bruch der Moderne trotz der Neuartigkeit seiner Bilderwelt und der radikalen Intensionen seines Sozialprogramms" nur als Schein. Für ihn verharrte die Moderne unveränderlich in der Kontinuität der Tradition, im Sinne einer Fortsetzung der Architekturgeschichte. "Zwar sahen die Formen anders aus, doch die Begriffe und Gestaltungsweisen, mit denen die Formen Bedeutung gewannen, das heißt, wie sie ihren beabsichtigten Sinn darstellten, waren aus der Tradition der Architektur abgeleitet", so Peter Eisenman in *The Blue Line Text* von 1989. Dort beklagt er weiter, "daß die Architektur nie eine angemessene Theorie der Moderne besaß, verstanden als ein Vorstellungsgefüge, das sich mit der inneren Unsicherheit und Entfremdung des modernen Lebens befaßt."[16] Nach Peter Eisenman sollte die Moderne auch in der Architektur nicht ein Stil, sondern eine Geisteshaltung sein. In seinem Aufsatz *Aspects of Modernism* gibt er 1979 vor, was sein gesamtes Werk durchdringen und begleiten wird:

"Die Moderne ist eine Geisteshaltung. Sie beschreibt die im 19. Jahrhundert eingetretene Veränderung im Verhalten des Menschen gegenüber der physischen Welt und seinen Erzeugnissen – in ästhetischer, kultureller, sozialer, ökonomischer, philosophischer und wissenschaftlicher Hinsicht. Sie kann als eine Kritik der vormaligen humanistischen, anthropozentrischen Haltung betrachtet werden, die den Menschen als allmächtiges und

[15] Ullrich Schwarz, Klappentext, in: Aura und Exzeß.
[16] Peter Eisenman, *The Blue Line Text*, Architectural Design, Jan/Febr, 1989, dt. *Die blaue Linie*, in: Aura und Exzeß, S. 145f.

durch und durch rationalisiertes Wesen verstand, das im Mittelpunkt seiner physischen Welt steht."[17]

In der Konsequenz des veränderten Verhältnisses zur physischen Welt, also zur Welt der Objekte, sieht Peter Eisenman eine Verlagerung des Menschen aus dem Zentrum. Der Mensch der Moderne ist nicht mehr allmächtiges, rationales und bestimmendes Wesen, das seit der Renaissance im Mittelpunkt der Welt steht, wie vor ihm Gott. In *Misreading Peter Eisenman* führt Peter Eisenman 1987 aus, wie er die Entwicklung der Architektur von der Antike über die Renaissance bis zur Moderne sieht:

"Bis vor kurzem besaß die triadische Kosmologie – Gott, Mensch und Natur – zu jedem spezifischen Zeitpunkt einen Hauptvektor, der entweder in die Richtung Gottes, des Menschen oder der Natur zeigte. Durch diese jeweilige Kosmologie wurde die Vorstellung des Menschen vom Universum geprägt. Vor dem 15. Jahrhundert dominierte Gott als Vermittler zwischen dem Menschen und der Natur. Der Mensch blickte zu Gott, um zu verstehen, und Identität zu erlangen, und in seiner Architektur spiegelte sich diese Überlegenheit Gottes. Im späten 14. Jahrhundert entwickelte sich ein wachsendes Selbstbewußtsein des Menschen, und er suchte seine Identität bei sich selbst. Er verlagerte seinen Schwerpunkt auf das Vermögen seines eigenen Verstandes. Gott wurde aus dem Zentrum geschoben, das nunmehr vom Menschen besetzt wurde. Während die Architektur der theozentrischen Welt eine Verherrlichung Gottes war, feierte die anthropozentrische Welt den Menschen. [...] Und die Architektur wurde den Körperproportionen des Menschen und nicht mehr einer transzendenten Vorstellung von Perfektion angepaßt. Die Architektur wurde anthropomorph."[18]

Für eine moderne Architektur muss der Mensch dezentriert werden. Im Allgemeinen ist er es nach Peter Eisenmans Vorstel-

---

[17] Peter Eisenman, *Aspects of Modernism. The Maison Domino and the Self-Referential Sign*, Opposition, No. 15/16, 1979, dt. *Aspekte der Moderne. Die Maison Domino und das selbstreferentielle Zeichen*, in: Aura und Exzeß, S. 44.

[18] Peter Eisenman, *Misreading Peter Eisenman, House of Cards*, Oxford University Press, New York, 1987, dt. in: Aura und Exzeß, S. 114.

lung schon, nicht aber in seiner Stellung der Architektur gegenüber. Dafür ist eine Distanz von Subjekt und Objekt notwendig. Die Objekte müssen für sich selbst stehen. Sie sollen sich, so Ullrich Schwarz, der Beherrschung und Bedeutungsgebung durch den Menschen entwinden und dem Subjekt eigenmächtig, fremd und schweigend gegenüber stehen, "*distinct from man*: 'In the end modernism made it possible for objects to be released from their role of *speaking for man*, to be able to *speak for themselves*, of their own objecthood.'"[19]

Für Peter Eisenman hatte 1976 "die Moderne noch nicht in die Architektur Einzug gehalten". Er kritisiert in seinem Aufsatz *Post-Functionalism*, dass die Moderne "als bloße Verkörperung eines Stils" verstanden wird, deren theoretische Grundlage der Funktionalismus ist.[20] Doch weder die reduzierten "entkleideten klassischen Formen", noch die Verkörperung von Funktionen kann für Peter Eisenman Moderne ausmachen.[21] Nach Ullrich Schwarz bestreitet Peter Eisenman sogar grundsätzlich "den dienenden und bedienenden Charakter" von Architektur, und zielt darauf, ihre Interpretation als ein funktionales Gebrauchsmittel zu überschreiten. Der "herkömmliche Funktionsbegriff" ist für Peter Eisenmans Vorstellung einer Moderne unbrauchbar, "da er von einer anthropozentrischen Welthaltung durchtränkt ist, deren Geltung er radikal bestreitet."[22] Für eine wirkliche Moderne fordert Peter Eisenman, sich von der Funktion, der Geschichte, dem Schönen und dem Rationalen als gestaltgebende Faktoren zu trennen, um zu einem Objekt zu gelangen, das unabhängig vom Menschen existieren kann. Verwirklicht sieht er diesen Anspruch in anderen Disziplinen wie der Mathematik, Musik, Malerei, Literatur, Fotografie und dem Film. Als Beispiele nennt er die objektlose, abstrakte Malerei von Malewitsch und Mondrian, das nichtnarrative und atemporale Werk

---

[19] Ullrich Schwarz, *Another look - anOther gaze. Zur Architekturtheorie Peter Eisenmans*, in: Aura und Exzeß, S. 18, Zitat von Peter Eisenman aus: *The Graves of Modernism*, Oppositions, 12, 1978, S. 25.

[20] Peter Eisenman, *Post-Functionalism*, Opposition, No. 6, 1976, dt. *Postfunktionalismus*, in: Aura und Exzeß, S. 38, 40.

[21] Peter Eisenman, *The End of the Classical*, Perspecta, The Yale Architectural Journal, No. 21, 1984, dt. *Das Ende des Klassischen: Das Ende des Anfangs, das Ende des Ziels*, in: Aura und Exzeß, S. 67f.

[22] Ullrich Schwarz, *Another look - anOther gaze*, in: Aura und Exzeß, S. 14.

von Joyce und Appollinaire und die atonalen und polytonalen Kompositionen von Schönberg und Webern. Nach Peter Eisenman betonen sie das Abrücken von den vorherrschenden Grundprinzipien des Humanismus und die Autonomie des Objekts.[23]

Während Colin Rowe 1947 in seinem Aufsatz *Die Mathematik der idealen Villa* Musik und Mathematik dazu nutzte, in der Moderne Kontinuitäten von Palladio bis Le Corbusier zu sehen, definiert Peter Eisenman über andere Beispiele der gleichen Bereiche Moderne als Bruch. Colin Rowe sieht in Palladios Villen ideale Proportionen, die auf vollkommenen Zahlen und musikalischen Harmonien beruhen, die gleichzeitig für Mensch, Natur und Gott bestimmend und so wissenschaftlich wie religiös unangreifbar sind.[24] Für Peter Eisenman sind Colin Rowes Arbeiten *Die Mathematik der idealen Villa*, *Manierismus und moderne Architektur* und *Die Architektur der Utopie* die "bedeutendsten theoretischen Beiträge zu Le Corbusier", und doch bezeichnet er sie als "antimodern", weil ein Raumverständnis präsentiert wird, das seinen Ursprung im 16. Jahrhundert hat. Nach Peter Eisenman hat Colin Rowe verdeckt, was Le Corbusiers Werk "wahrhaft modern macht", nämlich "eine Architektur als selbstreferentielles Zeichen, eine Architektur über Architektur."[25] Dies hat nichts gemein mit Palladios idealer Architektur, sondern bedeutet Peter Eisenman zufolge deren Bruch.

"In der Interpretation der modernen Architektur, wie sie von Colin Rowe und anderen vorgetragen wurde, blieb die Vorstellung was Architektur bisher war und was sie sein könnte, verhältnismäßig konstant [...]. Die Architektur blieb etwas vom Menschen Erdachtes, das ihn und seine Bedingungen verkörpert. Ihre physische Struktur und ihre Schutzwirkung wurden als absolute Voraussetzungen angenommen, Bedeutung wurde als etwas der Architektur von außen Zukommendes angesehen, als Vorstellung, welche die Architektur auf den Menschen bezieht,

---

[23] Peter Eisenman, *Postfunktionalismus*, in: Aura und Exzeß, S. 39.
[24] Colin Rowe, *Die Mathematik der idealen Villa*, 1947, in: Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays, Birkhäuser Verlag, Basel, Berlin, Boston, 1998, S. 11-34.
[25] Peter Eisenman, *Aspekte der Moderne. Die Maison Domino und das selbstreferentielle Zeichen*, in: Aura und Exzeß, S. 46,48.

und weniger als der Architektur selbst innewohnende Idee, die sich aus der Architektur selbst erklärt."[26]

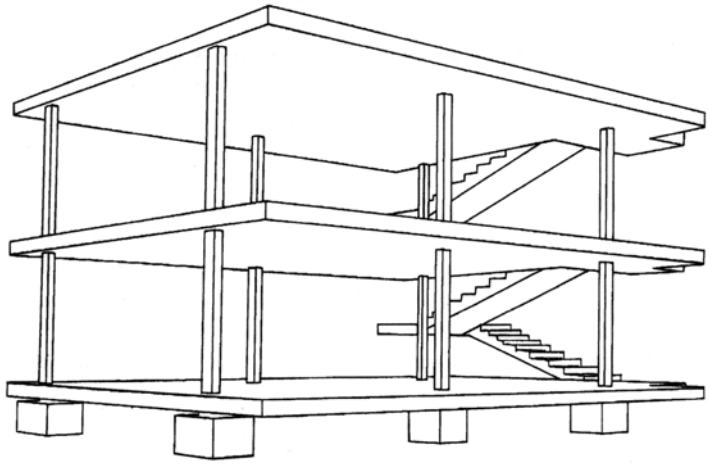


Abb. 2.1 Le Corbusier, Maison Domino, 1914

1979 hält Peter Eisenman Colin Rowe eine formale Analyse von Le Corbusiers Maison Domino (Abb. 2.1) entgegen. In ihr untersuchte er die Stellungen und das Verhältnis von Stützen und Ebenen und versuchte aus der Tatsache, dass die drei Stützenpaare der Längsseite zurückgesetzt sind, während sie an der Schmalseite direkt an der Kante stehen, auf eine selbstreferentielle Aussage im Objekt zu schließen, da die Anordnung etwas anderes als die bloße Geometrie oder Funktion signalisiert. Nach Peter Eisenman hätten die Stützen auch alle am Rand stehen können, was konstruktiv, geometrisch und funktional genauso gut funktioniert hätte. In der Verschiebung der Stützen aber erkennt er ein Relationskonzept der beiden Seiten des Maison Domino und schließt daraus, dass es auf sich selbst bezogen ist. Über diese Selbstreferentialität beweist Peter Eisenman ein Vorgehen Le Corbusiers nach seiner Vorstellung der Moderne in der Architektur. Eine Architektur, die modern ist, weil sie von ihren eigenen Bedingungen des Existierens spricht, die nicht menschliche Bedürfnisse verkörpert, weil sie ihre Funktion, Konstruktion und Geometrie übersteigt.

[26] Ebd., S. 48.

Um eine Selbstreferentialität im Maison Domino zu erkennen, mußte Peter Eisenman, wie er vor seiner Analyse angibt, Architektur "durch eine andere Brille betrachten". Ziel war, das Maison Domino "im Sinne einer *anderen* Darstellung zu lesen, einer *anderen* Bedeutung, einer *anderen* Sphäre". Dass Peter Eisenman mit der Selbstreferentialität eine "*Andersheit*" im Maison Domino feststellt, ist für ihn der Beweis einer Moderne, die das Subjekt dezentriert und so auf einen Wandel in der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt schließen lässt.[27]

Interessant ist, dass das Berufen auf ein *Anderssein* sich genauso gut auf eine Postmoderne anwenden lässt, wie sie Charles Harrison und Paul Wood in Bezug auf Kunst beschreiben: "In der postmodernen Kunst artikulieren sich [...] die 'Bedeutungen der Beherrschten' – der 'Anderen' der Moderne."[28] Bei Peter Eisenman ist das Beherrschte, Unterdrückte zum Beispiel die Selbstreferentialität, die durch das Verständnis einer Moderne als Stil, Rationalismus und Funktionalismus "verdeckt" wurde.[29]

Doch weder die Postmoderne noch später die Dekonstruktion ließen Peter Eisenman von seiner 1979 definierten Vorstellung einer wirklichen Moderne abkommen.[30] Er bedient sich zwar postmoderner oder dekonstruktiver Methoden, wie weiter unten noch zu sehen sein wird, aber immer, um eine für ihn moderne Architektur zu erschaffen. Postmoderne in der Architektur ist für Peter Eisenman "Eklektizismus und Neoklassizismus"[31], die auf einer Kontinuität der Architekturgeschichte beruhen. Er selbst will Architektur davon weg bewegen, hin zu einem "*Zwischen* [...], zwischen ihrer alten Vergangenheit und einer unterdrückten Gegenwart." Er sagt, dass "jede Kontinuität und Tradition mit einer Sehnsucht nach Tradition zu tun hat, die nicht mehr mög-

---

[27] Ebd., S. 50-63.
[28] Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jh,* Bd. 2, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 1224.
[29] Vgl. Peter Eisenman, *Aspekte der Moderne. Die Maison Domino und das selbstreferentielle Zeichen*, in: Aura und Exzeß, S. 48.
[30] Ebd., S. 44.
[31] Peter Eisenman, Interview, Architectural Design, Vol. 58, 1988, dt. *Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion. Ein Gespräch mit Charles Jencks*, in: Aura und Exzeß, S. 253.

lich ist."[32] Also favorisiert er eine Tabula rasa, einen Schnitt, der von jeglicher Tradition trennt, und durch den sich gleichzeitig Möglichkeiten eröffnen, zu selbstreferentiellen Objekten zu kommen. Zu einer Architektur, die von sich selbst spricht, die unabhängig vom Menschen existiert und dadurch wahrhaft modern ist.

Eine interessante Zwischenposition nimmt in Bezug auf Peter Eisenmans Definition von modern und postmodern die kunsttheoretische Zeitschrift October[33] ein. Gegründet 1976, war sie gegen Formalismus und Modernismus gerichtet, und propagierte postmoderne Ideen von Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard bis zu Jacques Lacan. October stellte sich gegen formalistische Kritiker wie zum Beispiel Clement Greenberg: "[he] continued to claim that the artwork was an autonomous object and that critics ought to focus on its formal properties and ignore extraformal issues."[34] Dagegen argumentierte die Kritikerin Annette Michelson:

"the modernist canon, the form and categories [...] were everywhere in question. Basic aesthetic terms, such as 'quality', 'originality', 'authenticity' and 'transcendence' had become problematic as never before."[35]

Das Ziel von October, so Irving Sandler, "was decentering, that is, getting rid of anything that implied a center or hierarchy. [...] The focus, then, was on the margins, on marginality, on what was repressed, on the 'other', as it were. The favorite method of achieving decentering was deconstruction."[36]

Was sich hier als Moderne auf der einen Seite und Postmoderne und Dekonstruktion auf der anderen Seite gegeneinander stellt,

---

[32] Peter Eisenman, *Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion*, in: Aura und Exzeß, S. 255.
[33] October. Art/Theorie/Criticism/Politics, Ed. Jeremy Gilbert-Rolfe, Rosalind Krauss, Annette Michelson, New York, seit 1976 veröff. vierteljährl. vom Institute of Architecture and Urban Studies (das Peter Eisenman 1967 gründete und dem er bis 1982 vorstand).
[34] Irving Sandler. *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, Icon Editions, New York, 1996, S. 332, 333.
[35] Annette Michelson, *The Prospect Before Us*, ebd.,S. 337.
[36] Ebd.,S. 337.

kommt in Peter Eisenmans Theorie einer Moderne zusammen. Er sieht wie Clement Greenberg das autonome Objekt als erstrebenswert an und will es nicht wie Annette Michelson infrage stellen. Vielmehr wurde Peter Eisenman zufolge das autonome, selbstreferentielle, moderne Objekt in der Architektur selten erreicht. Um es zu erreichen, bedient sich Peter Eisenman, auch ganz im Sinne Greenbergs, zunächst formaler Methoden, später dann aber auch "extraformal issues"[37], ohne jedoch von seinem Ziel abzuweichen, ein modernes Objekt zu erschaffen. Wie Annette Michelson aber sieht er Begriffe wie Qualität, Originalität, Authentizität und Transzendenz, die bisher der Moderne Bedeutung gaben, als problematisch an. Peter Eisenman formuliert daraus ähnlich wie Annette Michelson sein Ziel des dezentrierten Subjekts und konzentriert sich auf *das Andere* als das Verdeckte, das es zu entdecken gilt.

Peter Eisenman stellt sich die Frage: "Wie ist es möglich, aus der Geschichte heraus, in die man selbst verstrickt ist, eine zeitlose Wahrheit ihres Geistes zu bestimmen?"[38] In *The End of the Classical* stellte er 1984 dazu fest, dass Moderne und Zeitgeist sich widersprechen. Ursache und Wirkung des Zeitgeistes wurzeln nach Peter Eisenman in der Gegenwart als Manifestation einer durchgängigen Geschichte. Um für die Architektur einen Stil, einen Ausdruck und eine Bedeutung nach dem Zeitgeist zu definieren, muss der herrschende Geist der Zeit erkannt werden. Darin eingeschlossen, so Peter Eisenman, "lag der Gedanke, daß der Mensch immer im Einklang mit seiner Zeit oder zumindest nicht in einem von ihr abgekoppelten Verhältnis" steht. Für eine Moderne im Sinne Peter Eisenmans aber sollte der Mensch in einem "abgekoppelten Verhältnis" zur Architektur stehen, die zudem von ihrer Geschichte getrennt existiert. Daher bezeichnet er die als weithin angenommene Moderne "nur als *Hebamme einer geschichtlich bedeutungsvollen Form*, indem sie sich auf den Zeitgeist stützte, statt sich von dem Bezug auf Geschichte zu lösen." In "dieser Hinsicht", so Peter Eisenman weiter, "stellte die moderne Architektur keinen Bruch mit der Geschichte

[37] Vgl. Überblick "formal tools" u. "conceptual tools", in: Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, Universe, New York, 1999, S. 238f.
[38] Peter Eisenman, *Das Ende des Klassischen: Das Ende des Anfangs, das Ende des Ziels*, in: Aura und Exzeß, S. 76.

dar, sondern eine Fortsetzung der Kontinuität, eine neue Episode in der Entfaltung des Zeitgeistes." Ein in Architektur verkörperter Zeitgeist stellt sich mit der Zeit in die Reihe zu anderen, früheren Verkörperungen und bildet so Architekturgeschichte. Um der Abhängigkeit vom Zeitgeist zu entgehen, ist es nach Peter Eisenman notwendig, eine "alternative Vorstellung von Architektur zu entwickeln", deren Aufgabe es nicht ist, "ihrer eigenen Zeit zum Ausdruck zu verhelfen." Was er vorschlägt, ist eine Architektur, die "nicht mehr eine Bestätigung der Erfahrung oder eine Simulation der Geschichte, der Vergangenheit oder aktuellen Wirklichkeit" ist. Statt dessen kann sie "als eine *andere* Vergegenständlichung beschrieben werden, als eine Architektur *als solche*, als eine Fiktion", die "die Darstellung ihrer Selbst, ihrer eigenen Werte und Erfahrungen" ist.[39]

Fiktion statt Zeitgeist heißt Peter Eisenmans Formel. Statt Geschichte oder Gegenwart wählt er die Fiktion als Ausgangspunkt für seine Architektur, die künstlich und relativ ist im Gegensatz zu universal, göttlich oder funktional. Als Beispiel für einen künstlichen Ursprung nennt Peter Eisenman "das Aufpfropfen (graft), wie es in der Genetik beim Einsetzen eines fremden Körpers in einen Wirtskörper angewendet wird, um zu neuen Ergebnissen zu kommen." Anders als eine Collage oder Montage, die innerhalb eines Kontextes situiert ist und auf einen Ursprung anspielt und damit Geschichte in sich trägt, ist eine Aufpfropfung nach Peter Eisenman ein erfundener Ort, der weniger die Merkmale eines Objekts als vielmehr die eines Prozesses trägt. Aufgrund ihres willkürlichen und relativen Wesens stellt die Aufpfropfung nicht das zu erreichende Resultat dar, sondern ist eher ein Ort des Antriebs zur Aktion.[40] Was das Konzept des Aufpfropfens ermöglicht, wäre eine Architektur, die sich in keiner Weise auf den Menschen bezieht. Sie erklärt die ihr innewohnende Idee aus sich selbst heraus und entwirft sich selbst.[41]

---

[39] Ebd., S. 74f.
[40] Ebd., S. 82.
[41] Vgl. Peter Eisenman, *Aspekte der Moderne. Die Maison Domino und das selbstreferentielle Zeichen*, in: Aura und Exzeß, S. 50 u. Peter Eisenman, *Misreading Peter Eisenman*, in: Aura und Exzeß, S. 126.

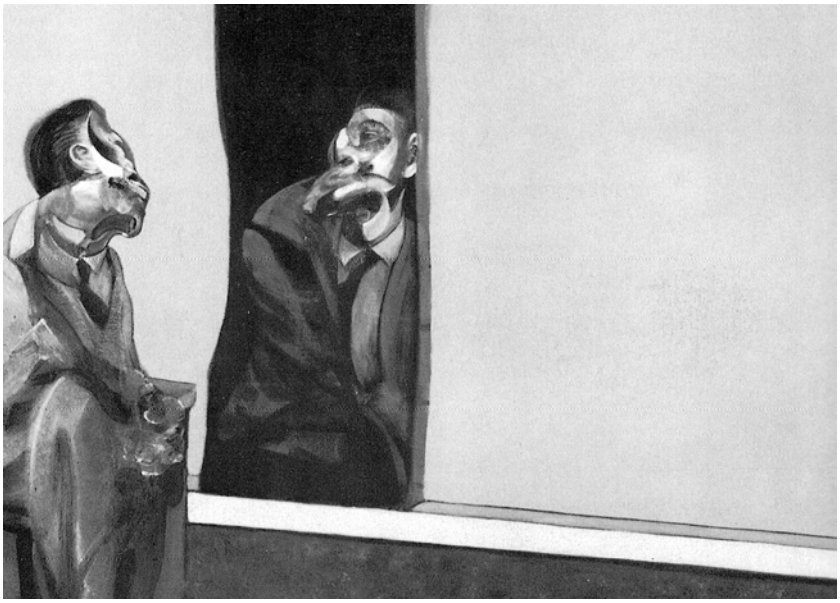


Abb. 2.2 Francis Bacon, *Portrait of George Dyer Staring into a Mirror* (Ausschnitt), 1967

Ähnliche Vorteile sieht Peter Eisenman im Wirken eines Viruses. "A virus of bringing something from one place to an other place to reorganize a system." Übertragen auf Architektur schwebt Peter Eisenman vor, etwas wie einen Virus einzusetzen, der aus sich heraus beginnt Formen zu reorganisieren, zu verwandeln, neu zu strukturieren und zu transformieren. Als ein Beispiel aus der Kunst führt er Gilles Deleuzes Abhandlung *Logik der Sensation*[42] über Francis Bacon (Abb. 2.2) an:

"He talks about how Bacon sees in the canvas a virus that attacks the narrative subject that attacks the human figure that attacks illustration and representation in such a way to distort it."[43]

Derartige Architekturen würden nach Peter Eisenman "notwendigerweise Angst und Distanz erzeugen, denn sie stünden nicht mehr unter Kontrolle des Menschen. Der Mensch und das Ob-

[42] Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995.

[43] Peter Eisenman, *The Sign, the Subject and the Presence*, Transcript Vortrag, Lecture Series 2003, Kreativität und Kontrolle, UdK Berlin, 23.10. 2003.

jekt wären unabhängig voneinander, und ihr Verhältnis müßte neu bestimmt werden. Dadurch würde jener Zustand in extremis, in dem der Mensch heute lebt, einen Ausdruck erhalten und zugleich eine wirkliche Verschiebung der Architektur stattfinden, ein Zielen auf noch unerforschte Möglichkeiten bewohnbarer Formen."[44] Was Peter Eisenman hier für eine wahrhafte Moderne zusammenfasst, widerspricht teilweise seiner dazu aufgestellten Theorie. Denn wenn Mensch und Objekt soweit getrennt sind, dass Architektur sich über einen "autorlosen Transformationsprozeß"[45] selbst erzeugen kann, um welches neue Verhältnis sollte es gehen? Um eine Angstbeziehung der Bewohner? Und wenn der Zeitgeist für Peter Eisenmans moderne Architektur keine Rolle spielt, dann kann es doch auch nicht darum gehen, "jenen Zustand in extremis, in dem der Mensch heute lebt" zum Ausdruck zu bringen.

[44] Peter Eisenman, *Misreading Peter Eisenman*, in: Aura und Exzeß, S. 126.
[45] Ebd., S. 126.

2.2 Mittelpunkt Mensch

"Seit Kopernikus rollt der Mensch aus dem Zentrum ins X."
(Friedrich Nietzsche)

Peter Eisenman will mit Fiktionen Formen von ihrem "linearen Fortschreiten innerhalb der Zeit"[46] befreien. Was er vorschlägt, ist ein "'zeitloser' Raum der Erfindung", ein "Raum in der Gegenwart, ohne einen determinierten Bezug auf eine ideale Zukunft oder eine idealisierte Vergangenheit."[47] Moderne Architektur ist für Peter Eisenman getrennt von Vergangenheit, ihrer Geschichte, überlieferten Traditionen und vorgegebenen Bedeutungssystemen, aber auch getrennt von einer Zukunft mit Visionen, Stadtentwicklungsplänen usw. Moderne Architektur ist Architektur der Gegenwart, aber auch ihr enthoben, da sie diese nicht repräsentieren soll. Das heißt, sie soll nicht den aktuellen Zeitgeist darstellen, sondern erfunden und zeitlos als Fiktion existieren. Doch für wen eigentlich?

Dan Graham würde sagen, für jeden, der ihr begegnet. Seine Auseinandersetzung mit der Moderne bezieht sich auf die historische Epoche Moderne. Architektur, die unter der Bezeichnung "Klassische Moderne" läuft, wird von Dan Graham neu verhandelt, nicht nur theoretisch, sondern vor allem praktisch, in seinen Pavillons. Beim Pavillon *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* erreicht Dan Graham eine Moderne, die teilweise den Ideen Peter Eisenmans entspricht. Der Pavillon ist ein "'zeitloser' Raum der Erfindung" und dabei absolut gegenwärtig. Mit jeder Lichtveränderung und jedem Betrachter verwandelt er sich, erfindet sich neu. In seiner Formsprache lehnt er sich an eine Moderne an, die Peter Eisenman als bloße Stilmoderne bezeichnet.[48] Besonders zu Mies van der Rohes 1950 entstandenem Farnsworth House in Plano, Illinois, besteht eine verblüffende Ähnlichkeit.

---

[46] Peter Eisenman, *Die Architektur und das Problem der rhetorischen Figur*, in: Aura und Exzeß, S. 105.
[47] Peter Eisenman, *Das Ende des Klassischen*, in: Aura und Exzeß, S. 86.
[48] Vgl. Peter Eisenman, *Postfunktionalismus*, in: Aura und Exzeß, S. 38.

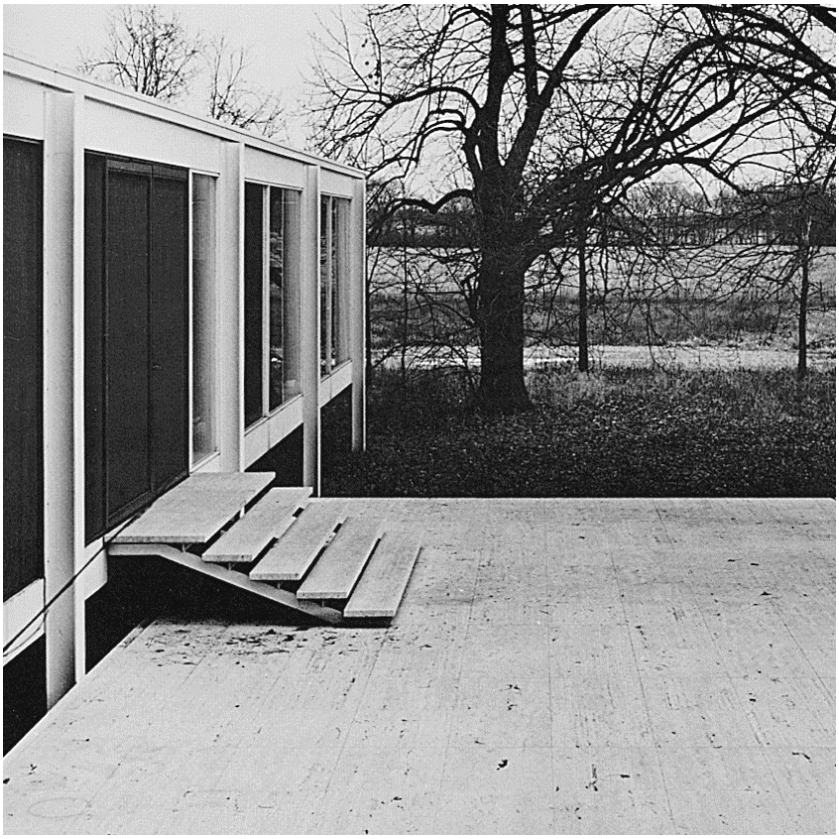


Abb. 2.3 Mies van der Rohe, Farnsworth House, Plano, Illinois, 1950

Wie das Farnsworth House scheint auch der *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* zu schweben, nur eine Treppe stellt die Verbindung zum Boden her (Abb. 1.1, Abb. 2.3). Beide sind aus Stahl und Glas in ihrer reduziertesten Form aufgebaut: auf vier Seiten je zwei horizontale Stahlträger, in regelmäßigen Abständen vertikale Verbindungen, dazwischen Glas. Dan Grahams Pavillon kann so als ein modernes Objekt aus Stahl und Glas gesehen werden. Doch bei näherer Betrachtung erhält der Pavillon etwas Magisches, Magnetisches, bedingt durch die Spiegeleffekte des Two-Way-Mirror-Glasses.

Das Phänomen des Widerscheins wiederholt die Dinge wie ein Echo des Auges, zeigt aber auch trügerische bis zauberhafte Visionen. Dan Graham nutzt in seinem Pavillon beides. Im *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* erscheinen eins zu eins Abbilder, verkleinerte, vergrößerte oder verzerrte Spiegelungen,

vervielfacht und sich überlagernd (Abb. 1.3-1.9). Dan Graham erreicht das durch die Kombination von geraden und konvex bzw. konkav verspiegelten Flächen, indem er einen Zylinder aus Two-Way-Mirror-Glass in einen Kubus aus Two-Way-Mirror-Glass setzt. Der Spiegel als etwas zwischen Immateriellem und Materie funktioniert als eine Art Einfänger. Er erfasst und bildet ab. Die dabei entstehenden Spiegelbilder sind von den Körpern losgelöst und doch untrennbar mit ihnen verbunden. Sie bilden immaterielle Räume, die unantastbar und für den Betrachter unerreichbar bleiben. Nur visuell kann er sie *betreten*.

Hinzu kommen im Pavillon *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* noch Abbilder, die sich in der Luft zu spiegeln scheinen. Das Bild verlässt nicht nur den Körper, sondern auch die Oberfläche des Two-Way-Mirror-Glasses und schwebt dem Himmel entgegen. Von der Antike bis zur Renaissance erklärte man Luftspiegelungen in verschiedenen Versuchsanordnungen. Die mit dem *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* am meisten übereinstimmende, ist die Erklärung durch einen verspiegelten Zylinder.[49] So ist bei Jurgis Baltrusaitis nachzulesen, dass ein Zylinder, der innen oder außen verspiegelt ist, jeweils andere Erscheinungen hervorruft. "Wenn er [der verspiegelte Zylinder] konvex ist, streut er Trugbilder um sich her; ist er konkav, läßt er sie wie Rauch emporsteigen."[50] Da der Zylinder im *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* je nach Lichtverhältnissen auf der einen oder der anderen Seite verspiegelt sein kann, hat er nach dieser Theorie die Fähigkeit, Bilder wie Rauch aufsteigen zu lassen und ebenso sie in die Umgebung zu streuen. Beide Phänomene erscheinen in Dan Grahams Pavillon, einzeln oder zusammen, während sie ständig ihre Richtung und Form wechseln (Abb. 1.3-1.6, 1.10).

---

[49] 1270 erklärt Vitellius, dass Spiegelungen in der Luft künstlich hervorgerufen werden können. Die verwendeten Spiegel sind so beschaffen, dass sie das Bild der Gegenstände nicht widergeben, sondern es in den umliegenden Raum projizieren. Vitellius beschreibt einige dieser Spiegel, darunter einen zylindrischen, der die Menschen glauben lässt, dass sie Geister sehen, vgl. Jurgis Baltrusaitis, *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*, Anabas-Verlag, Gießen, 1986.

[50] Ebd., S. 271.

Der Spiegel bei Dan Graham ist, wie Gilles Deleuze ihn bei Francis Bacon beschreibt, nicht nur reflektierende Oberfläche. Körper und Objekte der Umgebung dringen in ihn ein, werden zuerst angezogen und dann in ihm gezogen, gestaucht, deformiert und gespalten. In ähnlicher Weise stellt Gilles Deleuze zu Francis Bacons Figuren im Spiegel (Abb. 2.2) fest:

"Bacons Spiegel sind alles mögliche, nur keine reflektierende Oberfläche. [...] Der Körper dringt in den Spiegel ein, nimmt darin Platz, er selbst und sein Schatten. Daher die Faszination: Es gibt nichts hinter dem Spiegel, nur in ihm. Der Körper scheint im Spiegel länger, platt, gedehnt zu werden [...] Notfalls spaltet sich der Kopf [...] die Figur ist deformiert, bald kontrahiert und angesogen, bald gestreckt und gedehnt."[51]

Wie bei Francis Bacon erscheinen bei Dan Grahams *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* die Spiegelbilder nicht auf der Oberfläche des Pavillon, sondern in ihm und um ihn herum. Sei es die Skyline von Manhattan, der Betrachter oder ein Wasserturm, der mal wie eine Fata Morgana in der Luft schwebt, der mitwandert, wenn ein Betrachter sich bewegt, der mal über allem steht, mal größer, mal kleiner, mal schmaler, mal breiter wird, oder sich in komplexen Überlagerungen mit anderen Objekten der Umgebung auflöst. Objekte, die eigentlich getrennt voneinander existieren, fließen zusammen und bilden immaterielle, visuelle Räume. Es wird zusammen gebracht, was sonst in einer anderen Ordnung, in der Umgebung physisch getrennt existiert. Das heißt, der Pavillon versammelt und verbindet, geht neue Beziehungen ein, bricht aber auch physisch bestehende auseinander. Ein durch die Kunst veränderter Blick auf die Umgebung ist das Resultat.

Mit veränderten Blicken auf die Natur durch moderne Architektur beschäftigt sich Jeff Wall in *Dan Grahams Kammerspiel*. Aus den darin dargestellten Betrachtungen zu Philip Johnsons House in New Canaan, Connecticut, lassen sich Parallelen ziehen zu Dan Grahams Pavillon *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* in New York. Jeff Wall analysiert das von Philip Johnson

[51] Gilles Deleuze, Francis Bacon – *Logik der Sensation*, S. 18.

1949 gebaute Glashaus in seiner "unheimlichen"[52] Erscheinung und bietet damit eine andere Sicht auf ein als "typisch modern" bezeichnetes Haus, das meist über seine Funktion und Reduktion der Formen definiert wird.

Zunächst stellt Jeff Wall fest, dass es in Glashäusern, wie dem Farnsworth House von Mies van der Rohe oder dem Philip Johnsons House, keine Spiegel in den offenen Räumen gibt. Spiegel sind auf ihren funktionalen Gebrauch reduziert und befinden sich in abgeschlossenen Räumen wie dem Bad. Als wollte man ihre magischen bis trügerischen Eigenschaften bannen. Dies jedoch gelingt Jeff Wall zufolge nicht. Er beschreibt Philip Johnsons House: wie es sich bei Tag und Nacht zu seiner Umgebung verhält, wie Licht und Dunkelheit Transparenz und Reflexion hervorrufen, und wie sich dabei der Ausdruck des Hauses ändert. Er beschreibt ein Haus, das zwischen Kontrolle über die Natur und vampirischen Ängsten schwankt.

"Tagsüber ist das Hausinnere nicht sehr hell. Die enorme Reflexion der Glaswand kann das Innere hinter einem Spiegelbild der umliegenden Landschaft vor Blicken von Außen abschirmen. [...] Von Innen wirkt es, als ob sich die Landschaft tagsüber innerhalb des Raumes befände, obwohl sie hinter dem Glas ausgesperrt bleibt, indem sich möglicherweise auch der Bewohner ein wenig spiegelt. Jegliche zusätzliche Erhellung des Innenraums durch künstliches Licht verstärkt die Spiegelkraft der inneren Glasfläche und kann das Bild des Bewohners über die Landschaft schieben. [...] Im Hausinnern läßt sich der Bewohner somit auf ein komplexes Spiel mit der Natur und dem Tag ein. Die Dynamik dieses Spiels liegt in der natürlichen, durch das Wetter bedingten Ungewißheit darüber, ob man ohne Unterbrechung durch den Spiegel vom Schauspiel der Natur eingefangen werden kann. Jetzt kontrolliert das Haus die Natur."[53]

---

[52] Jeff Wall, *Dan Grahams Kammerspiel*, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Gregor Stemmrich (Hg.), Fundus-Bücher 142, Verlag der Kunst, Dresden 1997, S. 144.
[53] Ebd.,S. 154.



Abb. 2.4 Philip Johnson, Philip Johnson House, New Canaan, Connecticut, 1949



Abb. 2.5 Philip Johnson, Philip Johnson House, New Canaan, Connecticut, 1949



Abb. 2.6 Philip Johnson, Philip Johnson House, New Canaan, Connecticut, 1949

Das Glas des Glashauses ist am Tag also nur von innen transparent. Von außen ist es ein Spiegel. Die Natur bildet sich an der Außenhaut des Hauses ab. Der Bewohner hat zunächst freien Ausblick, bis sich der Innenraum erhellt. Dann erkennt er sich im Spiegelbild auf der Glasscheibe. Die Glasscheibe ist der Ort, wo sich Bewohner und Natur treffen, hier verschmelzen ihre Abbilder (Abb. 2.4-Abb. 2.6). Dass das Haus die Natur kontrolliert, wie Jeff Wall erklärt, geht zurück auf eine Beherrschung und Übernahme der Natur durch Architektur, wie beispielsweise in Barockgärten. Natur funktionierte als Bild eines beherrschten Raumes. Auch der Privatbesitz von Glashäusern verformt Natur. Sie bilden Rahmen, in denen die Natur wie ein Gemälde erscheint, oder gar durch eines ersetzbar ist. Und doch lässt sich die Natur im Fall von Philip Johnsons Glashaus nicht ganz ausschalten. Denn wie Jeff Wall feststellte, bestimmt ein Teil der Natur, das Wetter, Transparenz und Spiegelung des Glashauses und damit seine Erscheinung und Reaktion. Was der Bewohner im Haus ändern kann, ist das innere künstliche Licht. Dieses wird das Haus in der Nacht dramatisch verändern:

"In der Nacht sind die Bedingungen drastisch verändert. Zuallererst verschwindet die Landschaft in der schwarzen Dunkelheit. [...] Die in der Nacht unverzichtbare künstliche Innenbeleuchtung verwandelt die innenliegende Glasoberfläche in gigantische Spiegel. [...] Vom Haus aus wird die schwarze Abwesenheit der Natur durch das Glas hindurch gesehen. Die Kombination aus leichtem Erschrecken, das das Verschwinden des Naturspiels auslöst, der Verspiegelung des Inneren und der daraus resultierenden Umkehrung der Asymmetrie führt dazu, daß die [...] 'Angst vor der Dunkelheit' zurückkehrt. [...] Durch sein nächtliches Spiel mit dem Nichts, das die Natur hinterläßt, [...] beschwört das Haus einen Zustand des Schreckens. [...] Nachts wird der einsame Pavillon zur längst verlassenen Gruft schauriger Erzählungen. [...] Nachts erwacht dann der Vampir."[54]

Was sich dem Glashaus am Tag offen darbot – die Natur – fällt in der Nacht in ein Nichts, in ein schwarzes Loch. Da helfen auch die von Philip Johnson installierten Flutlichter nicht viel weiter. Sie können die Grenze zum Nichts nur wenige Meter verschieben. Die Angst vor der Dunkelheit bleibt. Dass nun aus dieser ungewissen Dunkelheit Vampire entsteigen, ist eine interessante Vorstellung Jeff Walls, aber auch widersprüchlich. Denn die Dunkelheit, das dem Sehen verborgene Außen, wird durch die spiegelnden Glaswände im Innern abgeschottet. Und bei starker innerer Spiegelung dürfte vom äußeren schwarzen Nichts nicht viel zu sehen sein. Bei absoluter Dunkelheit außen und starken Spiegelungen innen gibt es keine Verbindung mehr zwischen Außen und Innen. Im Innern wirft sich der Innenraum von allen vier Seiten auf sich selbst zurück. Nichts Äußeres erhält Einlass durch die Glaswände. Das Glashaus verwandelt sich in der Nacht in einen einzigen Spiegelsaal. Wer sich dennoch fürchtet, sollte am besten die Vorhänge zuziehen, um den Spuk zu beenden. Doch das deutet Jeff Wall als Niederlage des Typs Glashaus:

"Das Zuziehen der Vorhänge [...] stellt die 'Privatheit' im konventionellen Sinne wieder her. Diese Aneignung von Privatheit ist eine Katastrophe, ist das Eingeständnis der Niederlage [...] Das Zuziehen der Vorhänge ist der letzte Ausweg, wenn das

[54] Ebd.,S. 156.

Schauspiel des Vampirtraumas überhand nimmt, führt aber letztlich nicht zur Erlösung."[55]

Interessant zu wissen wäre, ob Jeff Wall[56] erst nach der Betrachtung von Dan Grahams Pavillons auf diese andere Art der Betrachtung eines modernen Glashauses kam. Denn vieles aus seinen Beschreibungen zu Philip Johnsons House findet sich bei Dan Graham wieder, meist gesteigert in den Beziehungen zwischen Subjekt/Objekt/Umgebung/Material. Andersherum stellt sich auch die Frage, ob Dan Graham moderne Glashäuser, wie die von Philip Johnson oder Mies van der Rohe, auch über mehr als den modernen Stil in seine Pavillons einbezog (Abb. 1.1, 2.3, 2.4). Erkannte er in Häusern von Philip Johnson und Mies van der Rohe das mystische Element, die Kraft des Spiegels, wie er sie in *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* nutzte? Er selbst antwortet: "I see my work as being very much influenced by Mies, particular after I saw the Tugendhat House in Brno. It has so many convex optical symmetries."[57] Von Philip Johnson hingegen distanziert sich Dan Graham, was der folgende Dialog zeigt:

> DG: "Und wenn meine Werke draußen auf dem Land wären, hätten sie meiner Ansicht nach einen Bezug zum Landhaus, zur Villa, wie beispielsweise das Farnsworth House von Mies van der Rohe."
>
> HDH: "Bezieht sich ihre Kunst noch auf andere Architekten außer Mies van der Rohe und Philip Johnson?"
>
> DG: "Auf Philip Johnson überhaupt nicht, weil Philip Johnson ausschließlich andere nachahmt. Nur Jeff Wall hält Philip Johnson für einen bedeutenden Architekten, ich nicht."[58]

---

[55] Ebd.,S. 164.

[56] Jeff Wall war in dieser Zeit im ständigen Austausch mit Dan Graham. Von ihm hatte er seine architektonische Kenntnis, aus: Gespräch Philip Ursprung mit Jeff Wall, Zürich, November 2003, mündl. Mitteilung.

[57] Dan Graham in: Benjamin H.D. Buchloh/Dan Graham, *Four Conservations: December 1999 - May 2000*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, Richter Verlag, Düsseldorf, S. 79.

[58] Hans Dieter Huber, *Dan Grahams Interviews*, Cantz Verlag, Ostfildern 1997, S. 29.

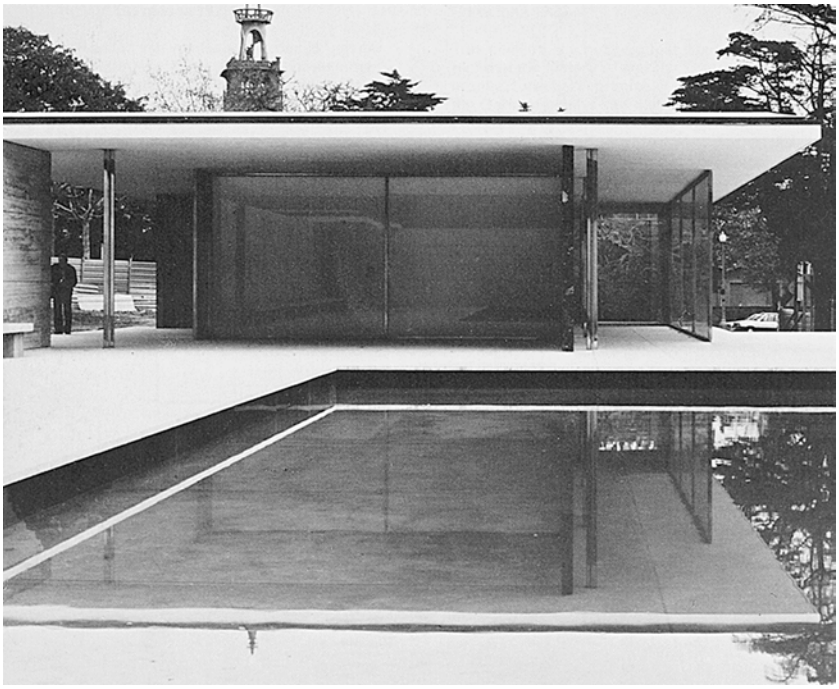


Abb. 2.7 Mies van der Rohe, Deutscher Pavillon, Weltausstellung, Barcelona, 1929

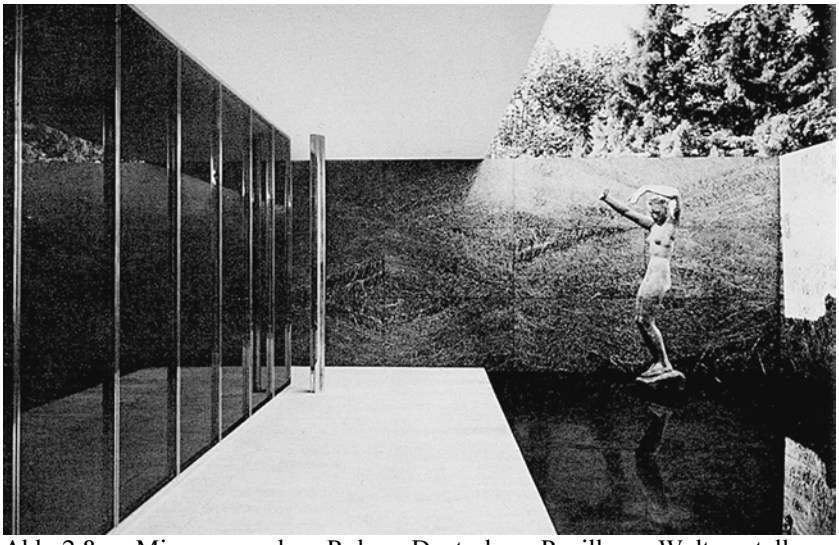


Abb. 2.8 Mies van der Rohe, Deutscher Pavillon, Weltausstellung, Barcelona, 1929



Abb. 2.9 Skulptur *Der Morgen* von Georg Kolbe, Spiegelung im Wasser, Deutscher Pavillon, Weltausstellung, Barcelona, 1929

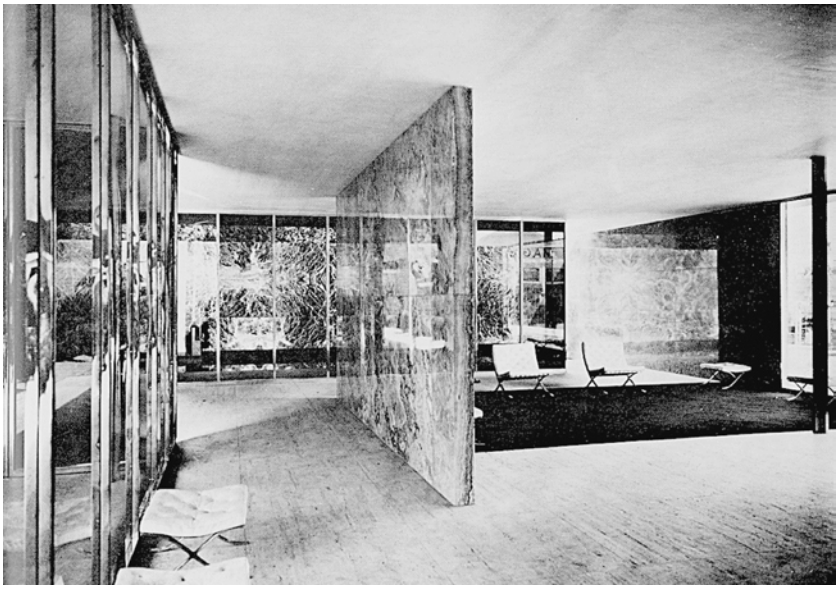


Abb. 2.10 Mies van der Rohe, Deutscher Pavillon, Weltausstellung, Barcelona, 1929

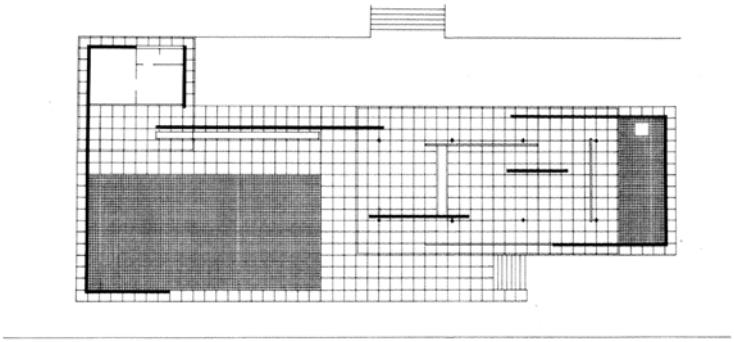


Abb. 2.11 Mies van der Rohe, Grundriss, Deutscher Pavillon, Weltausstellung, Barcelona, 1929

Ob Philip Johnson oder Mies van der Rohe in ihrer Architektur ist mehr zu entdecken, als Objekte, die "streng und elegant, klar und objektiv" sind, wie die amerikanische Kritikerin Helen Appleto in Bezug auf den Barcelona Pavillon[59] schrieb. Erbaut als deutscher Beitrag zur Weltausstellung 1929 in Barcelona, kann der Barcelona Pavillon zum einen als Verkünder einer lichtdurchfluteten, klaren, offenen, auf Transparenz konzentrierten Moderne gesehen werden, zum anderen aber, ähnlich wie Dan Grahams Pavillon *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, auch als intensives Spiel zwischen Transparenz und Reflexion. Mies van der Rohe benutzt im Barcelona Pavillon viele Arten von Spiegelungen, kontrollierte und unkontrollierbare in symmetrischen und asymmetrischen Anordnungen. Er legt waagerechte Spiegelachsen und macht so oben und unten ununterscheidbar, er lässt in großen Glasscheiben Außen- und Innenräume zweimal erscheinen, er spiegelt Marmor zu symmetrischen Figuren, er lässt die Skulptur *Der Morgen* von Georg Kolbe Kopf stehen und verdoppelt den gesamten Pavillon im Wasserbassin (Abb. 2.7-Abb. 2.9). Er legt lokale Symmetrien in einem dem Grundriss nach asymmetrischen Haus (Abb. 2.11). Durch die formalen wie visuellen Spiegelungen wird der Betrachter irritiert. Er glaubt ein rational angelegtes Haus zu betreten und entdeckt doch zwischen klaren Linien und den präzisen Anordnungen eines jeden Steins, einer jeden Stütze, einer jeden Wand, Spiegeleffekte auf allen glatten Flächen, durch die der Pavillon außer Kontrolle zu geraten scheint (Abb. 2.10). Die klaren Grenzen des Objekts werden unklar, fließend. Spiegelungen durchdringen Wände, lösen sie auf. Das Genaue wird durch das Sehen relativiert. Viele verschiedene, auch paradoxe Ansichten ergeben sich: Licht in dunklen Wänden, Übergänge, wo Wände trennen, Symmetrie, wo Asymmetrie formgebend ist, Durchgehendes, wo das Objekt geschlossen ist, Bilder, wo Durchsicht erwartet wird, Erweiterungen trotz Grenzen. Was Mies van der Rohe im Barcelona Pavillon physisch anlegt, wird durch symmetrische bis komplexe Spiegelungen bereichert und so in sei-

[59] Zitiert in: David Spaeth, *Mies van der Rohe. Der Architekt der technischen Perfektion*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1986. S. 61.

nem Ausdruck verändert, dass der Betrachter nicht mehr von einem nur strengen und klaren Bau sprechen kann.[60]

Das Glashaus, das Paul Scheerbart einst als Verkünder einer neuen Zeit pries, einer Zeit des Lichts, der Klarheit, der Offenheit, der Sichtbarkeit, des Glücks und der Reinheit[61], wird von Dan Graham zwar aufgenommen, aber verzerrt, gebrochen und geschnitten durch das verstärkte Two-Way-Mirror-Glass, das die visuellen Erscheinungen fast stärker macht als das physische Objekt. Das Magische scheint über der Klarheit zu triumphieren. Doch auch das Klare und das Offene der Glashäuser war nach Jeff Wall nie klar und offen. Er beschreibt es in *Dan Grahams Kammerspiel* am Beispiel von Philip Johnsons House und Glastürmen in der Stadt als Ideale einer sichtbaren Gesellschaft, die der Beobachtung durch die Menschen offen stehen. Doch das Ideal entspricht der Wirklichkeit nicht:

"Die durch den Menschen auf der Straße personifizierte Gesellschaft spürt, daß die Offenheit, die der Glasturm scheinbar symbolisiert, eigentlich ein Spiegeleffekt ist. Anstatt sich dem Blick der Gesellschaft zu öffnen, wirft das Gebäude diesen auf sich selbst zurück und steigert gleichzeitig diese symmetrische Spiegelung durch seine eigene asymmetrische Kontrolle, eine Überwachung, die nicht beobachtet werden kann."[62]

Dan Graham hat im *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* aus Symmetrien und Asymmetrien komplexe Überlagerungen geschaffen, sodass jedem Betrachter Ein- und Ausblicke gestattet sind und jeder zugleich Beobachteter und Beobachter ist. Jeff Walls Kritik, dass in Glashochhäusern niemand den majestätischen Blick aus den oberen Etagen symmetrisch erwidern kann[63], umgeht Dan Graham, indem er auf einem Dach einen Pavillon als offenes Glashaus baut, durch das und um das herum

---

[60] Vgl. auch Robin Evans, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, in: Translations from Drawing to Building and Other Essays, AA Documents 2, London, 1997 u. Jeff Wall, *Barcelona Pavilion*, Fotografie, in: La arquitectura sin sombra, Gloria Moure (Hg.), Ediciones Poligrapha, Barcelona, 2000.
[61] Paul Scheerbart, *Glasarchitektur & Glashausbriefe*, Verlag Klaus G. Renner, München 1986, S. 7.
[62] Jeff Wall, *Dan Grahams Kammerspiel*, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, S. 132, 139.
[63] Ebd., S. 140.

der Betrachter sich bewegen kann. So ist kein Betrachter privilegiert als Überwacher.



Abb. 2.12 Hochhäuser, Hongkong, 1998



Abb. 2.13 Spiegelsymmetrie, New York, 1996



Abb. 2.14 Dan Graham, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, New York, 1991

Entgegen Peter Eisenmans Vorstellung einer Moderne ist Dan Grahams Pavillon *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* keine Fiktion. Er ist weder von seiner architektonischen Geschichte, dem Ort noch dem Menschen distanziert, aber doch nicht an sie gebunden oder durch sie kontrolliert. Dan Graham baut auf das Hier und Jetzt und setzt auf Erfahrungsmomente der Betrachter in ihrer Beziehung zum Objekt. Die Wahrnehmung ist wichtiger als das Materielle. Objekte aus Glas und Stahl werden bei Dan Graham zu einem Katalysator neuer Aspekte der Moderne, indem er sie als Wahrnehmungsapparate, als Sehmaschinen begreift.

Dan Graham hat einen anderen Begriff der Moderne als Peter Eisenman, und damit einen anderen Begriff vom Objekt. Sie verfolgen zwei völlig unterschiedliche Formen von Moderne. Peter Eisenman setzt auf das Selbstreferentielle des Objekts, Dan Graham auf Theatralik als Rollenspiel und Beziehungsgeflecht zwischen Subjekt und Objekt. Beide sehen die zehner bis vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts als Fundgrube für ihre Auseinandersetzung mit der Moderne. Peter Eisenman bezieht sich auf Le Corbusier und liest in seinem Maison Domino nicht ideale Ordnungen und historische Kontinuitäten heraus, wie Colin Rowe, sondern das Selbstreferentielle und den Bruch mit der Geschichte. Dan Graham dagegen entwickelt Glashäuser wie die von Mies van der Rohe oder Philip Johnson weiter, indem er sie intensiviert. Ihre rational angelegte Transparenz verschiebt er in Richtung außer Kontrolle geratener, mystischer Reflexionen.

Es bestehen Ähnlichkeiten im theoretischen Ansatz zwischen Peter Eisenman und Künstlern der sechziger Jahre in Amerika, wenn es darum geht, ein selbstreferentielles Objekt zu erschaffen.[64] Das heißt, ein Objekt ohne äußere, es bedingende Verweise, ein Objekt, das für sich selbst steht. Ein Objekt, das es nicht in einer vorherbestimmten Weise zu entschlüsseln gilt, in dem keine Geschichte gelesen, keine Personen erkannt, kein ästhetisches Prinzip verwirklicht wird. Keine Ähnlichkeit besteht in der Vorstellung, *wie* dieses Objekt geschaffen und *wie*

[64] Vgl. a. Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne*, Verlag der Kunst, Fundus, Dresden, 1997.

es betrachtet wird. Bei Peter Eisenman ist das Subjekt vom Objekt immer distanziert, im Entwurf wie in der Betrachtung. Auch bedeutet "das Subjekt" bei Peter Eisenman alle Subjekte, wogegen es sich bei Dan Graham um einzelne Subjekte handelt, Individuen die immer anders auf seine Kunst reagieren können. Gemeinsam ist ihr Ansatz, die Wahrnehmung aufzuspalten und teilweise vom Objekt abzuspalten. Dan Grahams Kunst kann im Sinne Peter Eisenmans als eine Kritik "der anthropozentrischen Haltung betrachtet werden, die den Menschen als allmächtiges und durch und durch rationalisiertes Wesen" sieht, der sich als Mittelpunkt der Welt versteht.[65] Auch bei Dan Graham ist der Mensch nicht mehr Mittelpunkt der Welt, er ist aus dem Zentrum verschoben. Jedoch konzentriert er sich in sich, setzt seinen Mittelpunkt im eigenen Ich, das nicht mehr für alle Menschen bestimmend ist, sondern nur noch für ihn selbst. Ist in der Renaissance der Mensch in den Mittelpunkt getreten und hat Gott damit aus dem Zentrum verdrängt, so gibt es bei Dan Graham jetzt nicht eine neue Besetzung für einen allgemeingültigen Mittelpunkt, sondern viele, unendlich viele Zentren, so viele wie Betrachter. Was tritt nun bei Peter Eisenman an die Stelle des aus dem Zentrum verbannten Menschen? Eine andere Logik: keine hierarchische, keine auf den Menschen ausgerichtete, keine bekannte, sondern eine, die außerhalb des Nachvollziehbaren steht: "It cannot be the logic of known orders and human-centred or hierarchical values, but a 'logic of another kind'"[66]

[65] Peter Eisenman, *Aspekte der Moderne. Die Maison Domino und das selbstreferentielle Zeichen*, in: Aura und Exzeß, S. 44.
[66] Peter Eisenman, *Fin D'Ou T Hou S*, Architectural Design, Vol. 55, No. 1/2, 1985, S. 48.

3. Der Begriff Konzept

3.1 Philosophen als Konzeptmacher

3.2 Sich kreuzende Ebenen

3.3 Positionen der Konzeptkunst

3.4 Übergreifendes Denken

3.1 Philosophen als Konzeptmacher

"Der Tiefpunkt der Schmach [wurde] 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*!"[67] (Gilles Deleuze)

Das parallele Interesse an Konzepten in Architektur, Kunst, Philosophie und anderen Disziplinen soll hier zum Anlass genommen werden, zunächst auf Gilles Deleuzes Arbeit mit Konzepten einzugehen. Dies geschieht auch, weil Peter Eisenman, wie wieter unten zu sehen sein wird, Konzepte aus Gilles Deleuzes Philosophie für die Architektur übernimmt.

In *Was ist Philosophie* hält Gilles Deleuze fest, dass Konzeptmacher Philosophen sind. Ihre Aufgabe ist es, Konzepte – dass heißt Begriffe[68] – zu erschaffen, die eher Meteoriten sind als Waren, und damit keine Produkte, die man verkaufen kann, wie das Marketing glaubt. Gilles Deleuze kritisiert neben Marketing auch Design, Werbung und andere Bereiche als unverschämte und unheilvolle Rivalen, auf welche die Philosophie stößt, weil sie den Gebrauch des Wortes Konzept inflationär verbreiten, gleichzeitig aber ihren Sinn entleeren. Ein Konzept zu haben, bedeutet heute oft nicht viel mehr, als sich ein paar Gedanken gemacht zu haben. Das Trugbild, "die Simulation einer Nudelpackung", so Gilles Deleuze, "ist zum wahren Begriff, Konzept geworden, und der Anbieter des Produkts [...] zum Philosophen." Doch Konzepte sind mehr und außerdem Sache der Philosophie, behauptet Gilles Deleuze.[69] Warum wurden sie dann Teil und Voraussetzung in Werken von Künstlern und Architek-

[67] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996, S. 15.
[68] Der Begriff *Begriff* entspricht dem Begriff *Konzept*, s.a. engl./fr.Übers. *Concept* als *Konzeption*, *Konzept*, *Begriff*; *Conceptual Art* wurde anfängl. übersetzt als *konzeptuelle Kunst* o.a. *begriffliche Kunst*, s. z.B. in: *Sol LeWitt*, Kunsthalle Bern, 1972.
[69] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 10, 16ff., 41.

ten? Gehen Konzepte in konzeptueller Kunst und konzeptueller Architektur eine Verbindung mit der Philosophie ein?

Gilles Deleuze definiert Philosophie als Erkenntnis durch Konzepte, Begriffe. Dabei ist Philosophie weder Kontemplation noch Reflexion, noch Kommunikation. Sie ist eine Aktivität, die Begriffe erschafft, die Begriffe erfindet, formt und herstellt. Denn Begriffe warten auf Philosophen nicht als schon bestehende Himmelskörper, sondern müssen erfunden werden und wären nichts ohne die Signatur derer, die sie erschaffen haben, so Gilles Deleuze.[70] Auch Friedrich Nietzsche sagt: Die Philosophen "müssen sich die Begriffe nicht mehr nur schenken lassen, sie nicht nur reinigen und aufhellen, sondern sie allererst *machen, schaffen*, hinstellen. [...] Bisher vertraute man im ganzen seinen Begriffen, wie als einer wunderbaren *Mitgift* aus irgendwelcher Wunder-Welt."[71] Aber Philosophen sollten Vertrauen durch Misstrauen ersetzen. Wahrheit ist nur das vom Denken Erschaffene. Und Denken ist Schöpfung, Schöpfung von Begriffen. Die universalsten Begriffe, jene, die sich als ewige Formen oder Werte präsentieren, sind nach Gilles Deleuze die Verknöchertsten. Und es genügt eben nicht, mit alten, vorgegebenen Begriffen zu klappern wie mit Skeletten, um damit jedes schöpferische Tun einzuschüchtern, ohne zu sehen, dass die antiken Philosophen, aus deren Werken man sie entlehnt hat, bereits taten, woran man die modernen hindern möchte: Sie schufen ihre Begriffe und begnügten sich nicht damit, Knochen zu säubern und abzuschaben.

Der Philosoph sollte den Mangel an Begriffen erkennen und wissen, welche unerträglich, willkürlich oder haltlos sind. Stets neue Begriffe zu erschaffen ist Gegenstand der Philosophie. Dies geschieht in Abhängigkeit von Problemen, die der Philosoph für schlecht gesehen oder schlecht gestellt hält. Eine Lösung, ein Begriff hat keinen Sinn unabhängig von einem Problem, das nach seinen Bedingungen und seinen Unbekannten zu bestimmen ist.[72]

---

[70] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 6, 10ff.
[71] Friedrich Nietzsche zitiert ebd., S. 10.
[72] Vgl. ebd., S. 7, 9, 22, 63, 93, 96.

Was aber sind Begriffe, und woraus sind sie? Nach Gilles Deleuze besitzt jeder Begriff Komponenten, durch die er sich definiert. Es gibt keinen einfachen Begriff, das heißt keinen Begriff mit nur einer Komponente, ebensowenig wie einen mit allen Komponenten, denn dies wäre Chaos. Begriffe aber treten aus dem Chaos heraus. Jeder Begriff hat einen unregelmäßigen Umriss, der durch eine bestimmte Ziffer an Komponenten definiert ist. In jedem Begriff befinden sich Stücke oder Komponenten aus anderen Begriffen. Außerdem hat jeder Begriff ein *Werden,* was sein Verhältnis zu anderen Begriffen betrifft. Die Begriffe passen sich einander an, überschneiden sich, stimmen ihre Konturen aufeinander ab. Dabei verzweigen sie sich in andere Begriffe. Das heißt, jeder Begriff verweist auf andere Begriffe, und jeder Begriff besitzt Komponenten, die ihrerseits als Begriffe aufgefasst werden können. Philosophische Begriffe existieren so als fragmentarische Ganzheiten, die einander Echo geben.

Ein Philosoph überarbeitet fortwährend seine Begriffe. Dennoch sind die Komponenten in einem Begriff unzertrennlich. Ein Begriff ist eine singuläre Schöpfung. Nimmt man ihm eine Komponente bzw. fügt eine andere hinzu, ist es wahrscheinlich, dass er zerstört wird oder eine vollständige Mutation erfährt, die vielleicht eine andere Ebene oder ein anderes Problem impliziert. Das Problem, wonach der Begriff erschaffen wurde, wäre dann in ein anderes Problem übergegangen und so zu einem neuen Begriff geworden. Es kann also vorkommen, dass eine Lösung gefunden scheint, doch ein neuer Aspekt, der zunächst unbeachtet blieb, bringt das Ganze aufs Neue in Gang und wirft neue Probleme auf, die andere Antworten bedeuten. Es kann auch vorkommen, dass ein neuer Begriff sich wie ein Keil zwischen zwei Begriffe setzt, die man für benachbart hielt. Ein Begriff ist deshalb absolut und relativ zugleich.[73]

"Und genau das bedeutet die Erschaffung von Begriffen: untrennbare innere Komponenten bis zur Schließung oder Sättigung zu verbinden, so daß keine hinzugefügt oder herausgenommen werden kann, ohne daß der Begriff sich wandelt; einen Begriff mit dem anderen so zu verbinden, daß andere Verbindungen ihre Natur verändern würden. Die Mehrstimmigkeit

[73] Vgl. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 21, 26 ff.

des Begriffs hängt allein von der Nachbarschaft ab (ein Begriff kann mehrere aufweisen) Die Begriffe sind [...] Ordinaten ohne Hierarchie."[74]

Die Begriffe sind Ordinaten ohne Hierarchie, aber angeordnet auf einer Ebene, die Gilles Deleuze "Immanenzebene" nennt. Sie schneidet und bannt das Chaos. Sie ist kein Begriff, sondern unteilbares Milieu, das von Begriffen besetzt wird. Dabei sind die Begriffe vage, nicht weil sie konturlos sind, sondern sich vielmehr ruhelos auf der Ebene verschieben. Die Ebene ist unbegrenzt und doch stets dieselbe. Nach Gilles Deleuze gibt es aber keine zwei großen Philosophen, die *eine* Ebene haben. Jeder entwirft eine neue, eigene Ebene und errichtet ein neues Bild des Denkens. Philosophie ist Koexistenz von Ebenen, nicht Abfolge von Systemen. Philosophie ist Werden, nicht Geschichte. Sie hat keinen Anfang und kein Ende. Im Denken beansprucht sie Bewegung.[75]

Bei der Erschaffung von Begriffen sind nach Gilles Deleuzes noch Begriffspersonen beteiligt. Begriffspersonen sind zum Beispiel Platons Sokrates oder Nietzsches Dionysos oder der Antichrist.[76] Der Philosoph muss auch sie erfinden und zum Leben erwecken, denn durch sie werden "die Begriffe nicht nur gedacht, sondern wahrgenommen und empfunden."[77] Damit präsentiert sich die Philosophie durch drei Elemente: erstens die Ebene, zweitens die Begriffe und drittens die Begriffspersonen. Dadurch unterscheidet sie sich nach Gilles Deleuze von den Wissenschaften und der Kunst: "Auch diese sind schöpferisch, aber sowohl ihre Elemente sind andere als auch die Ebene, auf der sie wirken: Funktion und Referenzebene im Fall der Wissenschaften, Empfindung und Kompositionsebene im Fall der Kunst. Alle drei Disziplinen sind grundlegend verschieden, können sich aber berühren, sich wechselseitiges Echo geben und so die schöpferische Dimension des Denkens bekunden."[78]

---

[74] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 103.
[75] Vgl. ebd., S. 42 ff.
[76] Vgl. ebd., S. 70 ff.
[77] Ebd., S. 154.
[78] Ebd., Klappentext.

3.2 Sich kreuzende Ebenen

Philosophie, Kunst und Wissenschaft können sich nach Gilles Deleuze kreuzen und verknüpfen – ohne Synthese. Es ist eher ein Netz von Korrespondenzen, das sich zwischen den Ebenen aufbaut. Laut Gilles Deleuze bleibt jede Disziplin auf ihrer eigenen Ebene und benutzt ihre eigenen Elemente. Und doch nennt er Werke, in denen Philosophie, Kunst und Wissenschaft ununterscheidbar werden, so als teilten sie sich denselben Schatten. Er bezeichnet in diesem Zusammenhang Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka und Miller als hybride Genies, weil sie sich unaufhörlich und durch die Ebenen hindurch gabeln und verzweigen.[79]

Disziplinen unterscheiden sich, weil sie ihren eigenen Inhalt haben. Gemeinsam ist ihnen, dass sie gleichermaßen erfinderisch sind. So besteht der Inhalt der Philosophie darin, Konzepte zu schaffen und zu erfinden, die Gilles Deleuze auch "Konzept-Blöcke" nennt, wogegen die Kunst zum Beispiel "Linien-Farben-Blöcke" erfindet und das Kino "Bewegung-Dauer-Blöcke". Hat nun der Philosoph, der Künstler oder der Filmemacher eine Idee, so kann diese Idee nach Gilles Deleuze nicht eine allgemeine sein, sondern ist als Potential in etwas eingebettet. Und dieses "in etwas" ist die jeweilige Disziplin. Das heißt, die Idee ist von seiner Ausdrucksform nicht zu trennen. Eine Idee ist immer "eine Idee *im* Film oder auch eine Idee *in* der Philosophie." Eine Idee ist aber kein Konzept. Aus einer Idee kann in der Philosophie ein Konzept werden, im Film ein Bewegung-Dauer-Block im Film oder in der Kunst ein Linien-Farben-Block.[80]

Was bedeutet es dann, wenn ein Kunstwerk von Dan Graham oder Peter Eisenmans Architektur konzeptuell sind? Ist es möglich, dass sie in verschiedenen Disziplinen dasselbe Konzept verkörpern? Gilles Deleuze gibt ein Beispiel, wie gleiche Ideen in unterschiedlichen Disziplinen wirken können:

---

[79] Vgl. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 236, 76.
[80] Vgl. Gilles Deleuze, *Was ist ein Schaffensakt?*, Vortrag an der Pariser Filmhochschule FEMIS, 17. Mai 1987.

"Eine Idee im Film zu haben ist wie gesagt nicht dasselbe, wie eine Idee in einer anderen Disziplin zu haben. Und dennoch gibt es im Film Ideen, die auch in anderen Disziplinen etwas taugen können. Es gibt im Film Ideen, die zum Beispiel ausgezeichnete Ideen im Roman sein können. [...] Wie kommt es dazu, daß ein Filmemacher wirklich Lust verspürt, zum Beispiel einen Roman zu verfilmen? Wenn er Lust hat einen Roman zu verfilmen, dann selbstverständlich deshalb, weil er Ideen im Film hat, die ein Echo in dem finden, was der Roman als Ideen im Roman darstellt. Und dabei kommt es manchmal zu sehr fruchtbaren Begegnungen."[81]

Gilles Deleuze wirft hier nicht das Problem auf, wie ein Filmemacher einen offenkundig guten oder schlechten Roman verfilmt. Schlechte Romane können gute Filme werden und umgekehrt. Die Frage, die ihn interessiert und die sich deckt mit der Frage nach der Art einer Verbindung von Dan Graham, Peter Eisenman und Gilles Deleuze in Bezug auf das Konzept ist vielmehr folgende:

"Was passiert, wenn es ein großer Roman ist und diese Art von Affinität zutage tritt, aufgrund derer jemand *im Film* eine Idee hat, die dem entspricht, was die Idee *im Roman* war?"[82]

Gilles Deleuze gibt eine Antwort über die Werle von Kurosawa und Dostojewski. Seiner Meinung nach behandeln beide das gleiche Problem, ohne es voneinander zu wissen. Sie beziehen sich nicht aufeinander, und doch findet nach Gilles Deleuze eine Begegnung statt. "Wenn Kurosawa Dostojewski verfilmen kann, dann zumindest deshalb, weil er sagen kann: ich habe etwas mit ihm gemein, ein Problem gemein, eben dieses Problem."[83]

---

[81] Gilles Deleuze, *Was ist ein Schaffensakt?*, Vortrag an der Pariser Filmhochschule FEMIS, 17. Mai 1987.

[82] Ebd.

[83] Ebd, zum gemeinsamen Problem: "Warum ist Kurosawa so eng mit [...] Dostojewski vertraut? [...] Weil mir scheint, dass bei Dostojewskis Figuren [...] oft etwas recht Seltsames geschieht. [...] Eine Figur verlässt die Wohnung, geht aus dem Haus und sagt: 'Die Frau, die ich liebe, Tania, Tania ruft mich um Hilfe, ich eile zu ihr, ich laufe, Tania wird sterben, wenn ich nicht zu ihr komme.' Und er geht die Treppe hinunter und trifft einen Freund oder sieht einen überfahrenen Hund. Und vergisst völlig, dass die im Sterben liegende Tania auf ihn wartet. So beginnt er eine Unterhaltung, begegnet

Aus einem Problem entsteht nach Gilles Deleuze eine Idee. Und diese Idee kann sich verschieden verkörpern, in verschiedenen Disziplinen. So wäre die Verkörperung einer Idee in der Philosophie ein Konzept, ein Begriff. Die Verkörperung der gleichen Idee bei Peter Eisenman wäre ein Haus. Wenn Gilles Deleuze, Dan Graham und Peter Eisenman sich unabhängig voneinander mit demselben Problem, wie zum Beispiel dem Ereignis, in ihrer jeweiligen Disziplin beschäftigen, kann daraus ein Konzept erwachsen, das sie in der Kunst, Philosophie und Architektur je anders verkörpern.

Ob Film, Literatur, Kunst, Architektur, Wissenschaft oder Philosophie – alle Disziplinen schneiden nach Gilles Deleuze das Chaos und trotzen ihm. Nur ihre Schnittebenen sind andere und die Art sie zu bevölkern. Arten, das sind Konzept-Blöcke, Bewegung-Dauer-Blöcke, Linien-Farben-Blöcke usw. Die Ebenen nennt Gilles Deleuze in der Philosophie Immanenzebene, in der Kunst Kompositionsebene und in der Wissenschaft Referenzebene. Die Einteilung verhindert jedoch nicht, dass Ebenen oder Ideen ineinander übergehen. Die Kompositionsebene der Kunst und die Immanenzebene der Philosophie zum Beispiel können derart ineinander gleiten, dass jeweils Stücke der einen Ebene durch Stücke der anderen besetzt werden.[84]

Was bedeutet das für das Arbeiten mit Konzepten in der Kunst und Architektur? Sind Konzepte in der Kunst und Architektur Schnittebenen zwischen Kunst und Philosophie und Architektur und Philosophie? Oder benutzen Künstler und Architekten Konzepte in einem ganz anderen Sinn als Philosophen, um etwas ganz anderes damit zu machen?

---

einem anderen Kamaraden, trinkt Tee bei ihm und ruft dann plötzlich: 'Tania wartet auf mich. Ich muss zu ihr gehen.' [...] Was soll das bedeuten? Bei Dostojewski sind die Figuren ständig mit dringenden Notfällen konfrontiert. Und während sie mit dringenden Notfällen konfrontiert werden, bei denen es um Fragen auf Leben und Tod geht, wissen sie gleichzeitig, dass es noch eine dringendere Frage gibt, aber sie wissen nicht welche, und das lässt sie innehalten. [...] Das ist der Idiot, das ist die Formel des Idioten. [...] Kurosawa lernt das nicht von Dostojewski, alle Figuren bei Kurosawa sind so. Ich würde sagen: Da haben wir eine Begegnung, eine schöne Begegnung!"

[84] Vgl. ebd. u. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 75.

3.3 Positionen der Konzeptkunst

"Die Art von Kunst mit der ich mich beschäftige, möchte ich als konzeptuelle Kunst bezeichnen. Bei konzeptueller Kunst ist die Idee oder die Konzeption der wichtigste Aspekt der Arbeit. [...] Es ist das Ziel des Künstlers [...], seine Arbeit in geistiger Hinsicht für den Betrachter interessant zu machen. [...] Konzeptuelle Kunst soll eher den Verstand des Betrachters als sein Auge oder sein Gefühl ansprechen und beschäftigen."[85] (Sol LeWitt)

Daniel Buren erklärt 1969 in seinem Aufsatz *Mise en garde*[86] Konzepte allgemein als geistige Vorstellung oder abstrakte Darstellung eines Gegenstandes und als geeigneten Stoff für mancherlei philosophische Auseinandersetzungen. In der Kunstwelt sieht er den Sinn eines Konzepts verhältnismäßig genau festgelegt. Er definiert die folgenden vier Arten von Konzeptkunst:

1. Konzept gleich Projekt. Hier sind Arbeiten versammelt, die bisher als Skizzen oder Entwürfe für Objekte betrachtet wurden, jetzt aber in den Rang der *Konzepte* erhoben werden. "Was nur Mittel war, wird durch ein Zauberwort zum Zweck."

2. Konzept gleich Manierismus. Unter dem Decknamen *Konzept* blüht das Anekdotische und die akademische Kunst. Zwar wird es nicht mehr darum gehen, "die Anzahl der Goldknöpfe auf einer Soldatenuniform aufs genaueste wiederzugeben [...] vielmehr wird man uns mit der Anzahl der Schritte pro Kilometer [...] oder mit der an einer bestimmten Stelle gemessenen Temperatur unterhalten." Das rückt die Konzeptkunst in die Nähe realistischer Malerei, die vorgibt, sich an der Realität zu orientieren. Daraus folgt: "Der 'konzeptuelle' Künstler wird zweifellos, um der Realität näher zu kommen Gärtner, Wissenschaftler, Soziologe, Philosoph, Geschichtenerzähler, Chemiker, Sportler."

---

[85] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum, Vol. V, No. 10, 1967, dt. in: On Art/Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Gerd de Vries (Hg.), DuMont, Köln 1974, S. 177.

[86] Daniel Buren, *Mise en garde*, in: Konzeption-Conception, Kat. Städtisches Museum Leverkusen, 1969, dt. *Achtung*, in: *Daniel Buren, Achtung! Texte 1967-1991*, Gerti Fietzek, Gudrun Inboden (Hg.), Verlag der Kunst, Fundus, 1995, S. 49-84.

3. Konzept gleich Beredsamkeit. Künstler erklären, was konzeptuelle Kunst ist oder sein sollte und arbeiten damit schon konzeptuell. "Wir erleben die Umwandlung einer malerischen Illusion in eine verbale." Erklärungen, Rechtfertigungen und Versuche der Überzeugung einer Existenz von Gedanken dienen jedoch nur der Verneblung.

4. Konzept gleich Idee gleich Kunst. Der Künstler nimmt eine Idee, macht daraus Kunst und nennt diese Konzeptkunst. Dieses Verfahren scheint besonders gefährlich, weil es die Kunst von Objekten befreien will. "Ein 'Konzept' auszustellen oder unter dem Wort Konzept Kunst zu verstehen, läuft darauf hinaus, das Konzept mit dem Objekt auf eine Stufe zu stellen. Ein 'Konzept' auszustellen, läuft darauf hinaus, daß man sagen kann, es handele sich nunmehr um ein 'Konzept-Objekt' was reiner Unfug ist."[87]

Sol LeWitt, von Gregor Stemmrich[88] als *der* Künstler des Übergangs von der Minimal Art zur Konzeptkunst bezeichnet, müsste sich nach Daniel Burens Einteilung unter 1., 3. oder 4. einordnen. Er veröffentlichte 1967 und 1969 seine persönlichen Paragrafen und Erkenntnisse zu konzeptueller Kunst.[89] Diese sollten nicht kategorisch verstanden werden, sondern Einblick geben in sein augenblickliches Denken, das Ergebnis seiner Arbeit als Künstler, das ständigen Veränderungen unterworfen ist. Auf keinen Fall wollte er eine Konzeptkunst für alle Künstler beschwören, oder einen Stil kreieren:

"Ich verfechte keine konzeptuelle Form von Kunst für alle Künstler. [...] Ich habe festgestellt, daß sich diese Art zu arbeiten bei mir bewährt hat und andere Arten nicht. Es ist eine Art, Kunst zu machen, anderen Künstlern entsprechen andere Arten. Ich denke auch nicht, daß alle konzeptuellen Arbeiten die Aufmerksamkeit des Betrachters verdienen. Konzeptuelle Kunst ist nur dann gut, wenn die Idee gut ist."[90]

---

[87] Ebd., S. 59-62.
[88] Vgl. Gregor Stemmrich, *Vorwort*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Gregor Stemmrich (Hg.), Verlag der Kunst, Dresden, 1998, S. 24.
[89] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967 u. *Sentences on Conceptual Art*, Art-Language, No. 1, 1969, dt. in: On Art/Über Kunst, S. 177-191.
[90] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 183.

Und doch war Sol LeWitt der Namensgeber des Stils Konzeptkunst, einer Kunstkategorie, einer Bewegung oder besser einer Arbeitsweise: dem Erschaffen von Kunst aus Konzepten.

Obwohl es Daniel Buren wie Sol LeWitt eher um eine Arbeitsweise in der Kunst als "die Erfindung eines neuen intellektuellen Gadgets"[91] ging, driften die Vorstellungen beider, was ihre Werke ausdrücken sollen, weit auseinander. Daniel Buren will Werke schaffen, die er als Nullstufe bezeichnet, in denen die Form als Gegenstand des Interesses verschwindet und jegliche Spuren eliminiert sind.[92] Bei Sol LeWitt dagegen sollen Konzepte, in eine sichtbare Form gebracht, den Verstand des Betrachters ansprechen.[93] Er strebt, so formulierte es Rosalind Krauss in *LeWitt in Progress*, Werke als Repräsentation des Geistes an.[94] Aus diesen gegensätzlichen Ansätzen wird die Skepsis Daniel Burens, die er in *Mise en garde* formulierte, verständlich. Was er nicht bedacht, zumindest in seinen vier Punkten nicht aufgeführt hat, scheint aber für Sol LeWitt das Wichtigste zu sein, nämlich dem Geistigen gegenüber dem Sinnlichen in der Kunst den Vorrang zu geben.

Lucy Lippard und John Chandler beschrieben 1967 den Wandel in der Kunst wie folgt: "During the 1960s, the anti-intellectual, emotional/intuitiv processes of art-making characteristic of the last two decades have begun to give way to an ultra-conceptual art that emphasizes the thinking process almost exclusivly."[95] Vordergründig sollten für einige Künstler der sechziger Jahre in Amerika nicht mehr visuelle Erfahrungen in Bezug auf Ästhetik, Abbildung, Ähnlichkeit und Geschichte sein, sondern eine gegenwärtige, geistige Auseinandersetzung des Autors und des Betrachters mit dem Werk. Konzepte waren Bruch und Antwort auf die Arbeit der Künstler vergangener Zeiten im Allgemeinen

---

[91] Daniel Buren, *Achtung*, 1969, in: Daniel Buren, Achtung! , S. 63.
[92] Ebd., S. 72-75.
[93] Vgl. Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 183.
[94] Vgl. Rosalind Krauss, *LeWitt in Progress*, October, No. 6, 1978, dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 269.
[95] Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*, 1967 in: Conceptual Art: a Critical Anthology, Alexander Alberro, Blake Stimson (Hg.), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999, S. 46.

und der Kunsttradition aus Europa im Speziellen. Künstler nahmen Abschied von überlieferten Symbolen und ästhetischen Prinzipien wie der Perspektive, Proportionslehren, Kompositionen usw. Das Aussehen war zweitrangig. An erster Stelle stand das Konzept:

"Wie das Kunstwerk aussieht ist nicht allzu wichtig. [...] Egal welche Form es letztlich haben wird, es muß mit einer Idee anfangen. Der Prozeß der Konzeption und Realisation ist das, was den Künstler beschäftigt. Wenn der Künstler der Arbeit erst einmal physische Realität gegeben hat, steht sie dem Erfassen aller offen, den Künstler eingeschlossen."[96]

Nach ihrer geistigen Geburt müssen Konzepte in eine sichtbare Form gebracht werden. Diese wirken oft emotional nüchtern und trocken. Oder, wie Lucy Lippard und John Chandler feststellten, "empty".[97] Leer in bezug auf sinnlich leer, aber nicht sinnentleert. Denn dass konzeptuelle Werke den Sinnen oft wenig zu bieten haben, hat seinen Grund. Ein "emotionaler Kick"[98], so Sol LeWitt, würde den Betrachter bei der Erfassung dieser Kunst fehlleiten. Konzeptuelle Kunst soll so weit wie möglich von einer Erregung des Auges absehen, um nicht den Zugang durch den Verstand zu verhindern. Und doch muss auch jedes konzeptuelle Werk über die Augen und andere Sinne aufgenommen werden. Dort aber soll die Betrachtung sich nicht aufhalten, sondern direkt weitergeleitet werden zum Verstand. Die Kunstwerke sollen nicht mehr visuell, sondern geistig verstanden werden. Der Betrachter muss sich also auf eine neue Betrachtungsweise einstellen. Trotzdem kann der Künstler nicht davon ausgehen, dass seine Werke von allen Betrachtern in gleicher Weise verstanden werden, wie er sie erdacht hatte. Aber darauf scheint es nach Sol LeWitt auch nicht anzukommen:

---

[96] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 179 u. ebd.: "Mit dem Wort 'Erfassen' meine ich das Aufnehmen der Sinneseindrücke, das objektive Verstehen der Idee und gleichzeitig eine subjektive Interpretation beider."

[97] Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 47.

[98] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 177.

"Es kommt nicht wirklich darauf an, ob der Betrachter die Konzeption des Künstlers versteht, wenn er die Kunst betrachtet. Wenn der Künstler sie einmal aus der Hand gegeben hat, hat er keine Kontrolle über die Art und Weise, wie ein Betrachter die Arbeit erfassen wird. Verschiedene Leute werden das Gleiche anders verstehen."[99]

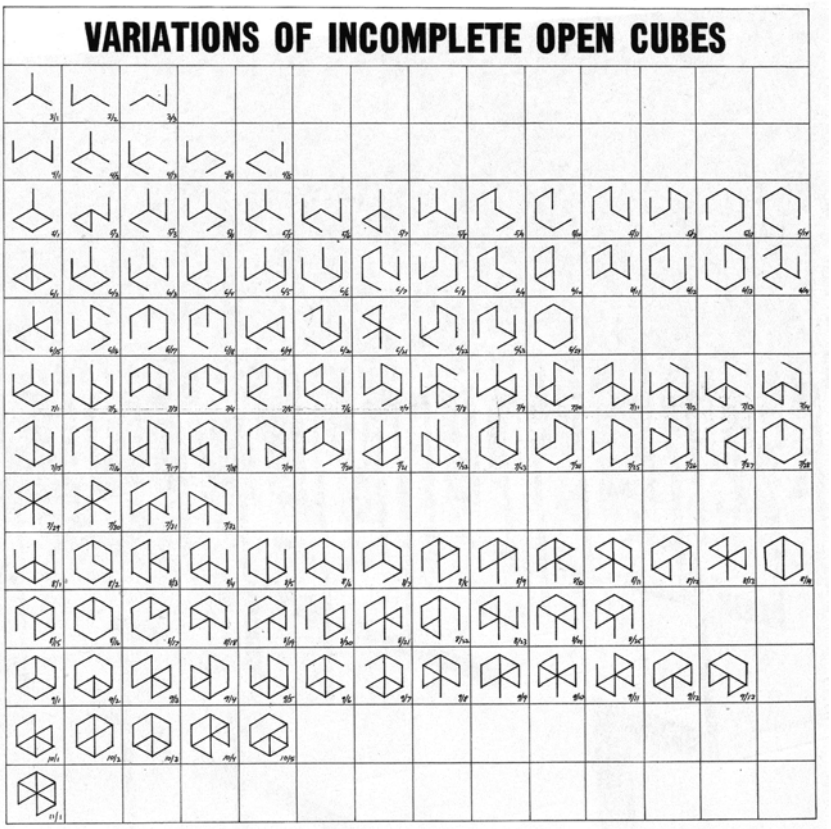


Abb. 3.1 Sol LeWitt, *Variations of Incomplete Open Cubes*, 1974

Da jedes Wahrnehmen und Erfassen eines Kunstwerkes subjektiv ist, bedeutet ein Kunstwerk falsch aufzufassen, also anders als der Künstler, der es gemacht hat, im Ansatz einer Konzeptkunst Sol LeWitts keine Missinterpretation.[100] Es bedeutet vielmehr, dass der Betrachter auf andere Gedanken gekommen ist,

[99] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 181.
[100] Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 189, Satz 23, 24.

auf andere Konzepte, die der Künstler nicht bedacht bzw. erdacht hatte. Demnach ist konzeptuelle Kunst nicht unbedingt logisch. Es gibt nicht den einen Schlüssel, die wahre Lösung für ein Werk. Der gleichen Ansicht ist Rolf Wedewer, der in seinem Aufsatz *Introduction to Konzeption/Conception* 1969 feststellt, dass konzeptuelle Kunst eine Kunst ist "without fixed meaning. [...] In the case of Conceptual art the creative process does not end with a final product, but stays within the field of open forms, representing an ongoing process."[101] Anderer Ansicht ist Donald Kuspit. Er sieht zum Beispiel in Sol LeWitts Kunst, speziell in seinem Werk *Variations of Incomplete Open Cubes*[102], die Existenz eines Moments, in dem der Betrachter "die Idee oder das Theorem erkennt, welches das System sowohl erzeugt als auch erklärt."[103]

Sol LeWitts Werk *Variations of Incomplete Open Cubes* (Abb. 3.1) von 1974 besteht aus 122 Einheiten, die als Serie angeordnet sind. Grundlage, und doch immer nur indirekt zu erschließen, ist ein Würfel, dessen Kanten von drei bis elf variieren. Der Betrachter, so Donald Knuspit, "vervollständigt die unvollständigen Würfel, indem er im Geiste die fehlenden Kanten ergänzt" und so eine "Spannung zwischen den tatsächlich unfertigen und den im Geiste fertig gestellten Würfeln – zwischen dem, was Kant das Phänomen des Würfels und die Idee des Würfels nennen würde." Der Betrachter ersetzt also fehlende Kanten geistig und stellt damit Unfertiges fertig. Rosalind Krauss bezeichnet in diesem Zusammenhang Sol LeWitts Kunstwerke "als nicht physische Dinge, sondern intellektuelle Einheiten, deren reale Existenz geistig ist."[104]

Sol LeWitt selbst setzt als Priorität, dass seine Kunst in geistiger Hinsicht interessant ist. Ein Kriterium, das sich Benjamin Buchloh zufolge aus der Möglichkeit unterschiedlicher Lesarten der

---

[101] Rolf Wedewer, *Introduction to Konzeption/Conception*, in: Konzeption-Conception, Kat. Städtisches Museum Leverkusen, 1969.
[102] Zu *Variations of Incomplete Open Cubes*, s. *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2001.
[103] Donald Kuspit, *Sol LeWitt: The Look of Thought*, in: Art in America, Vol. 63, No. 4, 1975, bespr. in: Rosalind Krauss, *LeWitt in Progress*, October, No. 6, 1978, dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 269.
[104] Ebd., S. 264.

Minimal Art entwickelte.[105] Es kann daher in vielen verschiedenen Richtungen in einem Werk zum Ausdruck kommen. Gerade das Nicht-Logische, das Bedenkliche, das Verwirrende kann nach Sol LeWitt zu neuen Erfahrungen in der Kunst führen. Er bezeichnet daher konzeptuelle Künstler auch eher als Mystiker denn als Rationalisten. Nur formale Kunst sieht er als im Wesen rational an. In konzeptueller Kunst aber soll der Künstler frei und ungebunden sein. Gleichzeitig aber schreibt er in *Sentences of Conceptual Art*: "Irrationale Gedanken sollten streng und logisch verfolgt werden."[106] Die widersprüchlichen Aussagen Sol LeWitts zur Konzeptkunst und die widersprüchlichen Rezeptionen seiner Werke erklärt Robert Smithson so: "LeWitt beschäftigt sich mit ermüdenden 'Konzepten' des Paradoxen. Alles was LeWitt denkt, schreibt oder gemacht hat, ist inkonsequent und widersprüchlich. [...] Seine Konzepte sind Gefängnisse ohne Sinn und Verstand."[107]

Robert Smithsons Kritik an Sol LeWitt gilt in ähnlicher Weise für die gesamte Konzeptkunst. Dabei ist sein Hauptkritikpunkt die Hermetik der Kunst. In *Cultural Confinement* schreibt er 1972:

"A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world [...] The function of the waden-curator is to seperate Art from the rest of society. Next comes Integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society [...] Innovations are allowed only if they support this kind of confinement."[108]

---

[105] Benjamin H.D. Buchloh, *Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962-1969*, aus: Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Marie Luise Syring (Hg.), Dumont Köln, 1990, S. 86-99.

[106] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art* u. *Sentences on Conceptual Art*, 1969, in: On Art/Über Kunst, S. 187, Satz 5.

[107] Robert Smithson, *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, Art International, Vol. 12, No. 3, 1969, dt. zitiert in: Rosalind Krauss, *LeWitt in Progress*, 1978, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 275.

[108] Robert Smithson, *Cultural Confinement*, Documenta 5 Kat., Kassel 1972 u. in: *Conceptual Art: a Critical Anthology*, S. 280.

Robert Smithson sah in der Konzeptkunst eine Steigerung der Problematik Hermetik. Kunst, die sich am liebsten in neutralen Räumen präsentiert, den Kontakt zur Außenwelt scheut und den Alltag meidet, zieht sich in der Konzeptkunst auch noch von der physischen Welt zurück, "and end up locked in an idea in somebodys head." Dagegen sagt Robert Smithson: "I am for an art that takes into account the direct effect of the elements as they exist from day to day apart from representation."[109]

Robert Smithson kritisierte das Isolieren von Objekten ebenso wie das von Konzepten. Um "objects among objects"[110] zu platzieren, ging er hinaus aus den künstlich abgetrennten Räumen der Galerien in den öffentlichen Raum, in die Landschaft, wie zum Beispiel mit *Spiral Jetty* 1970 ans Nordufer des großen Salzsees in Utah.[111] Ähnlich machte es Dan Graham. Er setzte seine Kunst in Zeitschriften. Als Kunst nicht herausgehoben, zunächst sogar ohne Unterschrift, präsentierte er sie neben Reproduktionen, Rezensionen und Reklame der Öffentlichkeit. Beispiele sind *Schema*, 1965 (Abb. 3.2, Abb. 3.3) und *Schema*, 1966. Normalerweise wird ein Kunstwerk erst in einer Galerie gezeigt und dann in einem Magazin publiziert. Dan Graham machte es umgekehrt und kritisierte so das feststehende Verhältnis von Magazinen und Galerien.

Doch auch Robert Smithson stellte, wie Dan Graham, seine Kunst in Galerien aus. Rolf Wedewer setzt sogar den Anfang der Konzeptkunst in "so-called Earth oder Land-art [...] that replaced the actual work of art by its sketch."[112] Ein Beispiel sind Robert Smithsons *Nonsites*[113] (Abb. 3.4).

---

[109] Robert Smithson, *Cultural Confinement*, in: *Conceptual Art: a Critical Anthology*, S. 281.

[110] Robert Smithson, *Production for Production's Sake*, 1972, unpubl. bis 1996 u. in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 284.

[111] Zu *Spiral Jetty*, vgl. Philip Ursprung, *I'dont know what space is. Robert Smithsons Kritik an Minimal Art and Conceptual Art*, in: Minimal-Concept, Akademie der Künste (Hg.), Verlag der Kunst, Dresden, 2001, Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*, Verlag Silke Schreiber, München, 2003 u. Robert Smithson. *The Collected Writings*, Jack Flam (Hg.), University of California Press, 1996.

[112] Rolf Wedewer, *Introduction to Konzeption/Conception*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 142; als erste konzeptuelle Ausstellung bez.

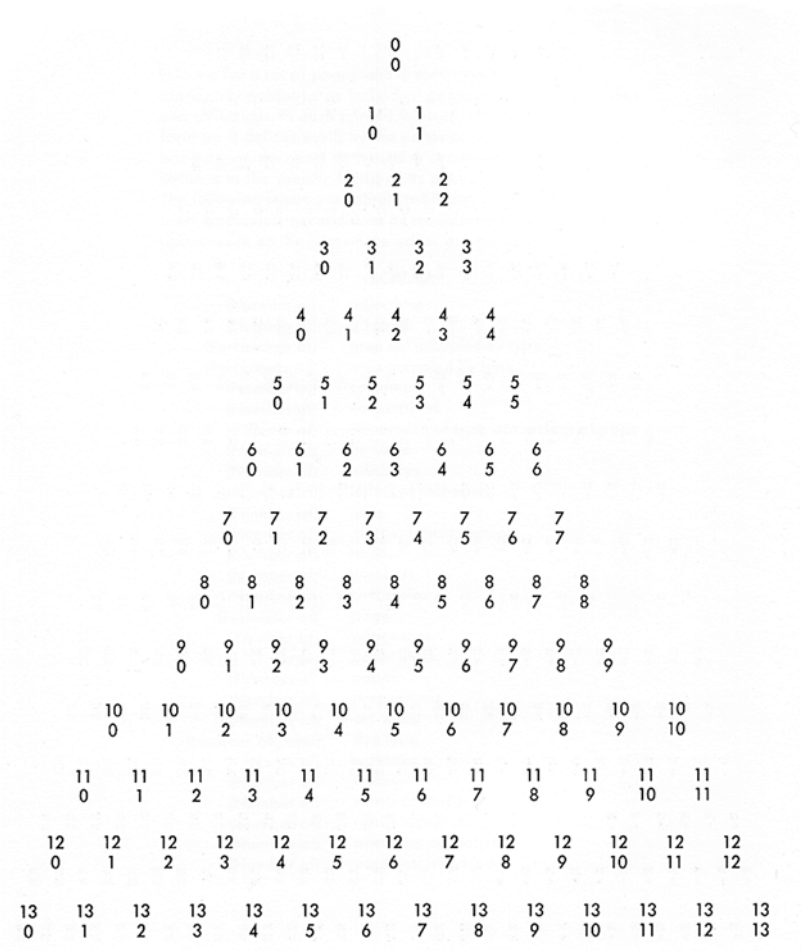


Abb. 3.2 Dan Graham, *Schema*, 1965

Benjamin Buchloh, die von Mel Bochner 1966 in der New Yorker School of Visual Arts organ. Ausstellung: *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, in: *Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962-1969*, in: Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, 1990, S. 86.

[113] Zu *Nonsites*, vgl. Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art* u. *Robert Smithson. The Collected Writings*.



Abb. 3.3 Dan Graham, *Schema*, 1965

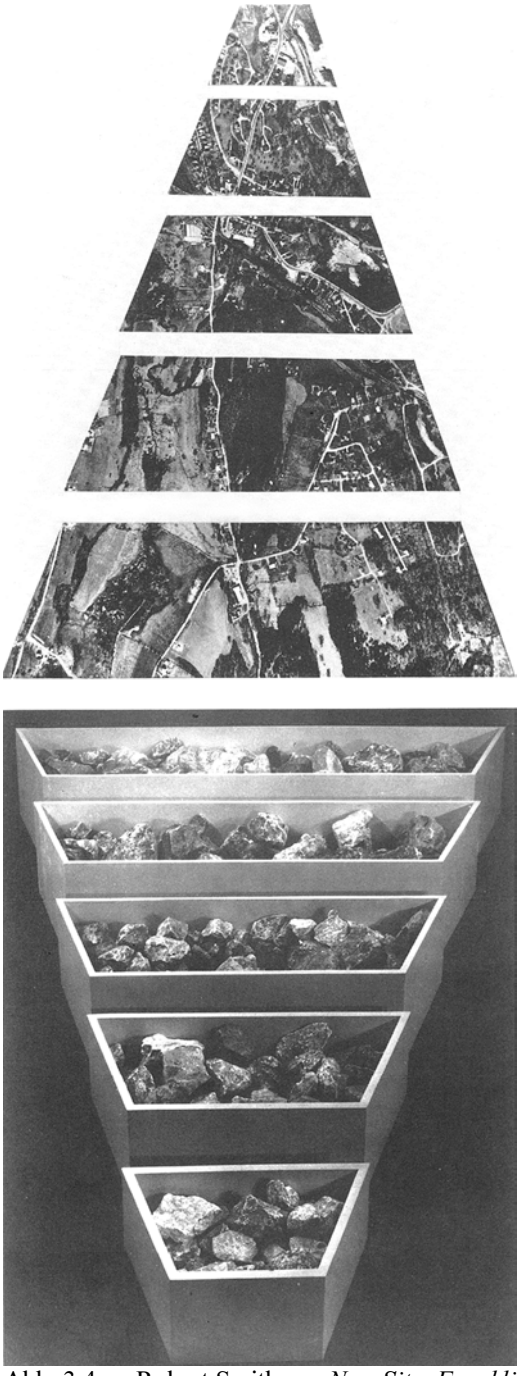


Abb. 3.4 Robert Smithson, *Non-Site, Franklin, New Jersey*, 1968

Robert Smithsons *Nonsites* entstanden laut Philip Ursprung zum einem aus dem Scheitern einiger seiner Projekte an konkreten Orten und zum anderen aus dem Problem, wie entlegene Orte im Galerieraum vergegenwärtigt werden können. Robert Smithson entschied sich für die Addition verschiedener Repräsentationsmittel, wie zum Beispiel dem Material der Gegend in Behältern, einer Landkarte, einem beschreibender Text. Dies trifft genau die Befürchtungen Daniel Burens in Punkt 1. Doch nach Philip Ursprung zeigt Robert Smithson in seinen *Nonsites* eher "die Nichtdarstellbarkeit der Sites" und behandelt die "Problematik der Repräsentation."[114] Denn Robert Smithsons ausgestellte Filme, Texte und Objekte sind nicht einfach nur Skizzen oder Entwürfe der realen Kunstwerke in der Landschaft. Vielmehr handelt es sich um zwei eigenständige Realitäten. Es besteht eine Dialektik zwischen dem Innenraum der Galerie und dem Außenraum Landschaft. Es ist eine Art, auf mehreren Ebenen zu arbeiten, anstatt das Eine in das Andere zu transformieren. Dies wiederum trifft Rolf Wedewers Ansatz zur Konzeptkunst: "The sketches [...] of conceptual art no longer refer to concrete objects waiting to be turned into an art object."[115]

Anders als Robert Smithson sieht Dan Graham Konzeptkunst im Allgemeinen positiv, als "giving birth to new ideas", als "art without material base", als "free (art)". "With a minimum of two people (subject/object, inside/outside, ying/yang, receiver/sender, people who take pictures of each other just to prove that they really existed) anyone can play, making their rules as they go along."[116] Auch Dan Grahams Ansichten fallen mit Daniel Burens Kritik an der Konzeptkunst in den Punkten 1., 2. und 4. zusammen.

Hat die Art der Arbeit mit Konzepten in der Kunst nun etwas mit der Arbeit philosophischer Konzepte zu tun, wie Gilles Deleuze sie beschreibt? Dazu sagt Sol LeWitt:

---

[114] Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*, S. 63f.
[115] Rolf Wedewer, *Introduction to Konzeption/Conception*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 142f.
[116] Dan Graham, *Art Workers' Coalition Open Hearing Presentation*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 93f.

"Konzeptuelle Kunst hat nicht wirklich viel mit Mathematik, Philosophie oder irgendeiner anderen geistigen Disziplin zu tun. [Sie ist] keine Illustration irgendeines philosophischen Systems."[117]

Wogegen Lucy Lippard herausstellt: "interactions between mathematics and art, philosophy and art, literature and art, politics and art, are still at a very primitive level."[118] Robert Rosenblum hält dagegen:

"Manchmal erscheinen die elaboriertesten dieser Konstruktionen wie Übersetzungen vollständiger philosophischer Systeme in eine rein formale Sprache. Wenn irgend jemand in der Lage ist, die strukturelle Schönheit beispielsweise der Abhandlungen von Descartes oder Kant zu erkennen und sie in einer ausschließlich visuellen Metapher neu zu erschaffen, dann jedenfalls LeWitt."[119]

In konzeptueller Kunst existiert die deleuzsche Unterscheidung von Konzept und Idee nicht. Ein Konzept ist hier eine Idee als geistige Grundlage für ein Werk. Es geht nicht darum, aus einer Idee auf der philosophischen Ebene ein Konzept, einen Begriff zu formen, wie Gilles Deleuze es definiert. Auch sind Konzepte in der Kunst keine Illustrationen philosophischer oder anderer Systeme. Es existiert eine Verbindung zur Philosophie in dem Sinn, dass Konzepte in der Kunst auf eine geistige Auseinandersetzung mit dem Werk zielen. Dabei ist das Geistige sowohl Portal zur Entstehung wie auch Erschließung. Wenn nun Robert Rosenblum in Sol LeWitts Werken Descartes oder Kant erkennt, dann vielleicht, weil nach Gilles Deleuze Ideen aus den Abhandlungen der beiden Philosophen in Sol LeWitts Kunst eine andere Form angenommen haben und so die Ebene der Kunst auf die Ebene der Philosophie trifft und eine Korrespondenz aufbaut.[120]

---

[117] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 179.
[118] Lucy Lippard, Postface, in: Six Years: *The Dematerialisation of the Art Object*, 1966-1972, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 295.
[119] Robert Rosenblum, in: *Sol LeWitt*, Kat., The Museum of Modern Art, New York, 1978, S. 14.
[120] Vgl. dazu Gilles Deleuzes Bsp. Kurosawa und Dostojewski, in: *Was ist ein Schaffensakt?*

Da Gilles Deleuze Philosophie nicht über Systeme versteht, sondern, wie oben ausgeführt, als das Erfinden, Erschaffen, Formen und Herstellen von Konzepten, ergeben sich Parallelen zur Konzeptkunst. Anders als in der Philosophie aber bleiben Konzepte in der Kunst nicht allein geistig. Sie erhalten eine Gestalt, eine Form, über die das Konzept zum Ausdruck kommt. Der Künstler verhilft damit dem Konzept zu einer Anschauung. Der Betrachter kann das Konzept visuell und geistig in sich aufnehmen, ähnlich Gille Deleuzes Begriffspersonen. Das heißt, neben dem Erschaffen von Konzepten als geistige Voraussetzung für ein Werk geht es in der Kunst auch um geistige Beziehungen des Betrachters zum Werk. Dabei erklären die Künstler fast nie, wie ihre Konzepte entstehen und wie der Betrachter sie verstehen soll. Doch wie erhält ein Konzept seine Form? Nach Sol LeWitt ist, sobald ein Konzept gefunden ist, der Ablauf klar. Die Realisierung des Konzepts verläuft dann nach Plan und ohne weitere Überraschungen:

"Wenn ein Künstler eine konzeptuelle Form von Kunst benutzt, heißt das, daß alle Pläne und Entscheidungen im Voraus erledigt werden und die Ausführung eine rein mechanische Angelegenheit ist. Die Idee wird zu einer Maschine, die die Kunst macht. [...] Sie ist normalerweise unabhängig von der handwerklichen Geschicklichkeit des Künstlers."[121]

Die künstlerische Leistung ist das Konzept. Kreativ ist der Künstler im Kopf. Das Konzept in eine Form umzusetzen, sei es handwerklich oder industriell, ist nicht mehr unbedingt Leistung des Künstlers. Er kann es genauso gut in Auftrag geben. Kunst kommt hier also auf keinen Fall von Können, und ist damit nicht an handwerkliche Fähigkeiten des Künstlers gebunden. Der Künstler bestimmt in einem Plan die Umsetzung seines Konzepts. Das klingt sehr nach der Arbeitsweise von Architekten. Auch sie bauen ihre Häuser selten selbst. Auch sie bestimmen in einem Plan Maße, Material, Anordnung usw. Dabei nehmen Konzepte bei den Künstlern nicht nur physische Formen an, das heißt, sie werden nicht nur in Objekte übersetzt, sondern lassen sich auch in Zahlen, Wörtern, Fotografien, Video

[121] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 177.

und anderen Medien ausdrücken. Dies bezeichnen Lucy Lippard und John Chandler als "the dematerialisation of art": "A number of artists losing interest in the physical evolution of the work of art [...] especially of art as object."[122] Das dematerialisierte physische Objekt wird zu einem Hauptkriterium konzeptueller Kunst. So sagt Carl Andre 1970: "Ich bin sicher kein Konzeptkünstler, weil die physische Existenz meiner Arbeiten nicht von ihrer Idee getrennt werden kann."[123] Auch Daniel Buren sieht in der Abkehr von Objekten ein Problem, speziell im Ersetzen der Objekte durch Konzepte:

"Das Objekt [...] abschaffen zu wollen [...], indem man es durch ein 'Konzept' ersetzt [...], ist doch dasselbe, wie jemandem ein X für ein U vormachen zu wollen [...]. Darüber hinaus darf man ohne zu übertreiben, behaupten, daß in dem Moment, wo ein Konzept als Kunst bezeichnet wird und gar als solche 'ausgestellt' wird, das Objekt, das man abschaffen möchte, in Wirklichkeit nur *ersetzt* wird; das ausgestellte 'Konzept' wird ein *Ideal-Objekt*, was uns zur Kunst, wie wir sie kennen, zurückbringt, das heißt: zur Illusion von etwas und nicht zur Sache selbst."[124]

In ähnlicher Weise bestätigen Lucy Lippard und John Chandler Daniel Burens Ausführungen, indem sie sagen: "When works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things."[125]

Es geht aber in den Werken von Konzeptkünstlern wie Dan Graham oder Sol LeWitt nicht darum, das Objekt abzuschaffen, oder es durch ein Konzept zu ersetzen. Es geht um eine Art von Kunst, die über einen geistigen Zugang erschlossen wird. Dass die Werke nicht nur Objekte sind, sondern auch Zeichnungen, Texte und Fotos, kommt nach Sol LeWitt von der Überlegung,

---

[122] Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 46.
[123] Carl Andre, in: *An Interview with Carl Andre*, Phyllis Tuchmann, Artforum, Vol. VIII, No. 10, 1970 dt. Ein Interview mit Carl Andre, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 153.
[124] Daniel Buren, *Achtung*, in: Daniel Buren, Achtung!, S. 65.
[125] Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology , S. 49.

dass keine Form ihrer Natur nach einer anderen überlegen ist und so der Künstler jede gleichwertig benutzen kann, von Wörtern, gesprochen oder geschrieben, bis hin zu physisch Vorhandenem.[126] Das Konzept trägt dabei die jeweilige Form, ersetzt sie aber nicht. Als einer der Vordenker konzeptueller Kunst gilt Marcel Duchamp, der über seinen Ansatz sagte:

"In Frankreich gibt es ein altes Sprichwort 'dumm wie ein Maler'. Man hielt den Maler für dumm, aber den Dichter und Schriftsteller für sehr intelligent. Ich wollte intelligent sein. Ich mußte hin zur Idee des Erfindens, das heißt nichts von dem tun, was der Vater tat, kein zweiter Cezanne sein. [...] Dann kam ich zur Idee. Ich hielt die von der Idee ausgehende Formulierung für einen Weg, fremden Einflüssen zu entrinnen."[127]

Joseph Kosuth sieht in den unbearbeiteten *Readymades*[128] von Marcel Duchamp eine veränderte Ausrichtung der Kunst: "von der Form der Sprache auf das Gesagte", damit verbunden den "Wandel von der 'Erscheinungsform' zur 'Konzeption'" und den "Beginn der 'konzeptuellen' Kunst."[129] Die Kunst Marcel Duchamps war vor allem ein Fragen nach dem Wesen der Kunst. Als er 1914 einen handelsüblichen Flaschentrockner[130] als originales Kunstwerk ausstellte (Abb. 3.5) und ihn als *Readymade* bezeichnete, war die Frage: Was ist daran Kunst? Darüber nachzudenken ist Aufgabe des Betrachters. Der Künstler konfrontiert den Betrachter mit der Aussage, dass dies Kunst ist. Ein Prozess des Denkens setzt ein, nicht ein Prozess der visuellen Entschlüsselung des Werkes. Denn jeder Betrachter kann sehen und auch im Titel lesen, dass es ein Flaschentrockner ist. Das ist der Wan-

---

[126] Vgl. Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 189, Satz 15.

[127] Marcel Duchamp zitiert in: Joseph Kosuth, *Kunst nach der Philosophie*, in: On Art/Über Kunst; Marcel Duchamp spricht hier noch nicht von Konzepten, sondern Ideen.

[128] Zum Readymade, s. David Joselit, *Infinit Regree. Marcel Duchamp 1910-1941*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1998.

[129] Joseph Kosuth, *Kunst nach der Philosophie*, in: On Art/Über Kunst, S. 147.

[130] Marcel Duchamp: "1914 habe ich dann den *Flaschentrockner* (*Porte-bouteilles*) gemacht. Ich habe ihn einfach im *Bazar de l'Hôtel de Villes* gekauft.", zitiert in: Eric Erfurth, *Marcel Duchamp – Flaschentrockner*, Logo Verlag, Obernburg am Main, 1997, S. 9.

del von der Erscheinungsform zur Konzeption. Oder wie Walter Arensberg es beschreibt: "Er hat einen neuen Gedanken für das Objekt geschaffen."[131]

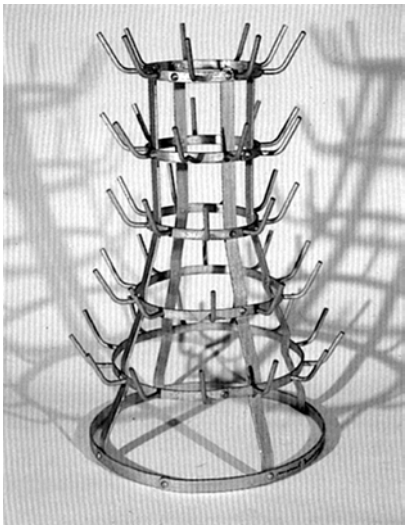


Abb. 3.5 Marcel Duchamp, *Flaschentrockner*, 1914

Marcel Duchamp erfand nicht eine andere Bildsprache oder andere Themen für die Kunst, sondern er begab sich auf neues Territorium der Kunstbetrachtung und Erschließung, wie in anderer Weise auch Kasimir Malewitsch. 1913 platzierte er ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund (Abb. 3.6). Mit diesem Bild begann Kasimir Malewitsch eine Reihe suprematistischer Kompositionen, wie er sie nannte. Suprematismus[132] war die von ihm aufgestellte Lehre von Formen, die Empfindungen transportieren sollten, ohne Abbilder zu sein. So schuf er durch bestimmte Anordnungen geometrischer Formen Bilder, die zum Beispiel Dynamik zum Ausdruck brachten, ohne aber ein dynamisches Objekt zu zeigen (Abb. 3.7). Der Betrachter sollte in den Bildern nichts Konkretes erkennen, nicht ein Flugzeug, um dann zu schlussfolgern: Es fliegt, also dynamisch. Sondern allein die Anordnung einfacher, abstrakter, geometrischer Formen sollte in ihm die Empfindung des Fliegens wecken.

[131] Walter Arensberg, *The Blind man*, Nr. 2, New York: Mai 1917.
[132] Zum Suprematismus, s. Patricia Railing, *On Suprematism*, Artists Bookworks, East Sussex, 1990 u. Kasimir Malevich, *Suprematism*, 1920, Artists Bookworks, East Sussex, 1990.

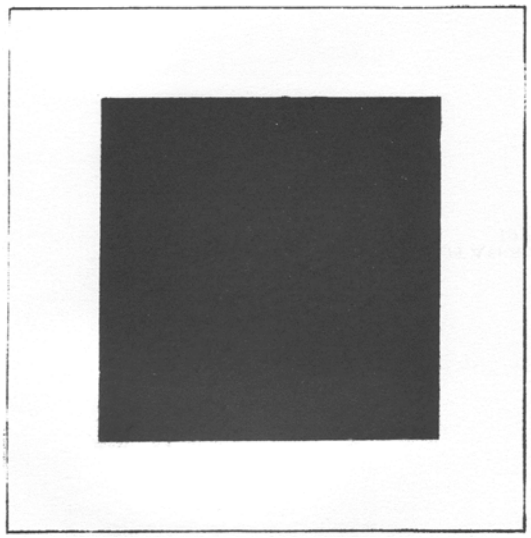


Abb. 3.6 Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, 1913

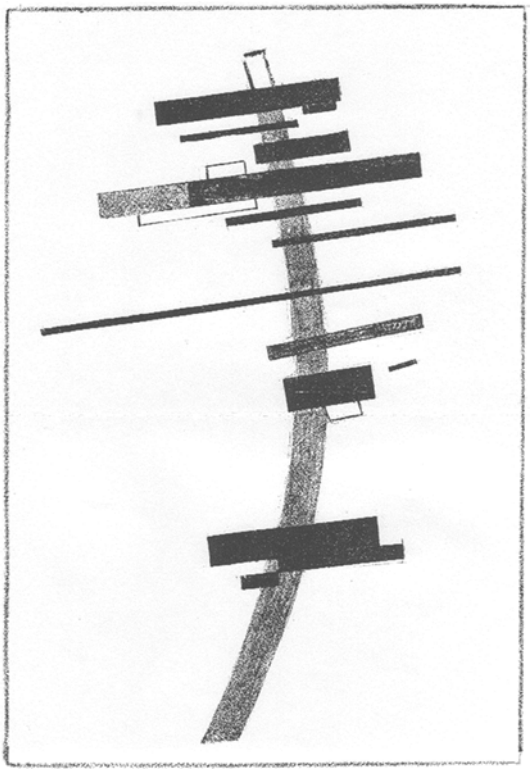


Abb. 3.7 Kasimir Malewitsch, *Suprematist Composition. Conveying the Feeling of Movement and Restistance*, 1916

Zur Verankerung der Konzeptkunst sagte Sol LeWitt: "Wenn man einen historischen Vorläufer [der Konzeptkunst] finden wollte, müsste man bei den Russen suchen."[133] John Coplans fand Kasimir Malewitsch und nannte ihn den Vater des Konzeptualismus.[134] Ian Burn sieht in seinem *Schwarzen Quadrat* wie in der Konzeptkunst der sechziger Jahre "an obssesiv desire to abstract" und schließt daraus, dass Kunst sich in beiden Fällen von einer "form of presentation" isolieren will.[135] Mel Bochner erkannte außerdem, dass Kasimir Malewitsch und andere "Russen die Abstraktion als etwas definierten, das mit intellektuellen Inhalten zu tun hat" und "das seine eigene emotionale Intensität hat."[136] Vor diesem Hintergrund kann Kasimir Malewitsch als konzeptueller Künstler bezeichnet werden, aber nicht weil "die Kunst unserer jungen Künstler in ihrer strengen, reduktiven Einfachheit [...] der Kunst Duchamps und Malewitsch ähnelt"[137], wie Barbara Rose 1965 schrieb. Weder Marcel Duchamp noch Kasimir Malewitsch ging es nur um die Reduktion vorhandener Formen, sondern um ein neues Verständnis von Kunst. Auch Mel Brochner stellte fest, dass "Malewitsch wirklich kein reduktiver Maler war, vielmehr sind, von allen Malern des 20. Jahrhunderts, seine Bilder die kompliziertesten

---

[133] Sol LeWitt zitiert in: Maurice Tuchman, *Die russische Avantgarde und die zeitgenössischen Künstler*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 532; vgl. a. Dan Graham: "Ich kenne mich nicht besonders gut im Konstruktivismus aus. Aber meine Freunde von 1964-65 [...] wie Dan Flavin und Sol LeWitt [...] wurden von der großen Konstruktivismus-Ausstellung in New York sehr beeinflußt. Für einen New Yorker Künstler war [...] der Konstruktivismus von weitaus größerer Bedeutung als Duchamp, der lediglich in Kalifornien wichtig war, weil er dort große Ausstellungen hatte." aus: *Dan Grahams Interviews*, Hans Dieter Huber (Hg.), Cantz Verlag, Ostfildern 1997, S. 31.

[134] Vgl., Maurice Tuchman, *Die russische Avantgarde und die zeitgenössischen Künstler*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 532.

[135] Ian Burn, *Conceptual Art as Art*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 189.

[136] Mel Bochner, zitiert in: Maurice Tuchman, *Die russische Avantgarde und die zeitgenössischen Künstler*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 532.

[137] Barbara Rose, *ABC Art*, Art in America, Vol. 53, No. 5, 1965, dt. in Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 280.

und am wenigsten zu dekodieren."[138] In seinen suprematistischen Kompositionen drückte er Gedanken und Gefühle aus und entfernt sich dabei, wie später Künstler der sechziger Jahre in Amerika, die nach Konzepten arbeiteten, von Abbildern, Traditionen, überlieferter Ästhetik und Symbolik.

Eine Verwandtschaft zwischen Marcel Duchamp, Kasimir Malewitsch und konzeptuellen Künstlern der sechziger Jahre allein durch formale Ähnlichkeiten zu begründen, geht in die falsche Richtung. Denn es geht ihnen allen nicht um Formen an sich. Formen dienen in einem bestimmten Ausdruck einer Idee, einem Konzept. Man kann annehmen, dass ähnliche Formen und Farben ähnliche Gedanken beinhalten und ausdrücken, aber man kann es nicht voraussetzen. Sieht man wie Maurice Tuchman eine "geistige Nähe" zwischen Malewitsch und Reinhardt aufgrund ihrer "schwarzen Bilder"[139], stellt sich die Frage, ob Schwarz bei beiden das Gleiche ausdrücken soll? Kommen dem Betrachter die gleichen Gedanken und Gefühle, egal ob Reinhardt oder Malewitsch?

Innerhalb konzeptueller Kunst der sechziger Jahre fiel es vor allem den Kritikern schwer, sich von einer Deutung rein über die Formen zu verabschieden. Natürlich war es auch weiterhin möglich, konzeptuelle Kunst vorrangig formal visuell zu lesen. Nur konnte sie sich so reduziert nicht voll entfalten. Der geistige Inhalt ging verloren. Dazu stellte David Clarke fest: "Der Formalismus [...] entwertet den Inhalt, er läßt die Kunst verarmen [...]."[140] Und auch Joseph Kosuth kritisiert:

"Formalistische Kritik ist nichts weiter als eine Analyse der materiellen Attribute bestimmter Objekte, die [...] in einem morphologischen Zusammenhang existieren. [...] formalistische Kritiker [übergehen] stets das konzeptuelle Element in Kunst-

---

[138] Mel Bochner, zitiert in: *Maurice Tuchman, Die russische Avantgarde und die zeitgenössischen Künstler*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 536.
[139] In Anl. an Kashan, ebd., S. 530.
[140] David Clarke, *The Gaze and the Glance: Competing Understandings of Visuality in the Theory and Practice of Late Modernist Art*, Art History, Vol. 15, No. 1, 1992, dt. *Der Blick und das Schauen* ..., in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 700.

werken. Daß sie gerade nicht auf das konzeptuelle Element in Kunstwerken eingehen, rührt eben daher, daß formalistische Kunst nur dank ihrer Ähnlichkeit [...] Kunst ist. Sie ist eine geistlose Kunst."[141]

Viele Kritiker beurteilten konzeptuelle Kunst weiterhin nach Richtlinien, die sie auch für alle andere Kunst verwenden. Das führte in den sechziger Jahren dazu, dass sie auch in Werken konzeptueller Kunst hauptsächlich nach formalen Ähnlichkeiten suchten, die dann den Stil Konzeptkunst untermauerten. Dabei vernachlässigten sie oft die Konzepte, nach denen der Stil ja eigentlich benannt war, das heißt die geistige Ebene der Werke. Das führte Joseph Kosuth zu der Erkenntnis:

"daß formalistische Kunst und Kritik als Kunstdefinition (nur) eine akzeptiert, die [...] auf morphologischen Grundlagen beruht. Obgleich eine riesige Menge ähnlich aussehender Objekte oder Bilder als verwandt (oder in Verbindung stehend) erscheinen kann, weil eine Ähnlichkeit der visuell/erfahrungshaften 'Lesearten' besteht, läßt sich daraus keine künstlerische oder begriffliche Verwandtschaft behaupten."[142]

Visuelle Ähnlichkeit lässt in konzeptuellen Kunstwerken nicht unbedingt auf eine geistige Verwandtschaft unter den Werken schließen. Möglich ist es, dass ähnliche Konzepte ähnliche Formen annehmen, aber ebensogut können sie in sehr unterschiedlichen Formen und Medien zum Ausdruck kommen. Konzeptuelle Kunst nur aufgrund ihres Aussehens zu beurteilen, bleibt an der Oberfläche. Die Tiefe der Arbeiten, der geistige Zugang bleibt so verschlossen. Viele Kritiker, so Joseph Kosuth, sehen nur "die augenscheinliche 'Immaterialität' oder 'Anti-Objekt'-Ähnlichkeit, die zwischen den meisten 'konzeptuellen' Kunstwerken besteht."[143] Auch Lucy Lippard und John Chandler sehen in ihrem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *The Dematerialization of Art* das Gemeinsame konzeptueller Kunst in der äußeren Erscheinung, die wie sie feststellen, gegen Null strebt:

---

[141] Joseph Kosuth, *Kunst nach der Philosophie*, in: On Art/Über Kunst, S. 145.
[142] Ebd., S. 145.
[143] Ebd., S. 163.

"Some thirty ago, Ortega[144] wrote about the 'new art': 'The task it sets itself is enormous; it wants to create from nought. Later, I expect, it will be content with less and achieve more.' Fully aware of the difficulty of the new art, he would probably not have been surprised to find that a generation or more later the artist has achieved more with less, has continued to make something of 'nought' fifty years after Malevich's *White on White* seemed to have defined nought for once at all. We still do not know how much less 'nothing' can be. Has an ultimate zero been arrived at with black paintings, white paintings, light beams, transparent films, silent concerts, invisible sculptures [...] It hardly seems."[145]

Es ist aber ein Missverständnis, dem neben Lucy Lippard und John Chandler auch andere[146] unterliegen zu glauben, es gehe in konzeptueller Kunst um ein Streben gegen Null oder um "the dematerialization of art." Dass einige Arbeiten konzeptueller Künstler ein "not enough to look at"[147]- Aussehen haben, ist zum einen nur eine Richtung Konzepte auszudrücken, konzeptueller Kunst aber nicht wesentlich. Zum anderen lässt es darauf schließen, dass die Künstler das Physische, Objekthafte nicht in den Vordergrund treten lassen wollten, um, wie es Sol LeWitt formulierte, den Zugang zum Konzept nicht aufzuhalten und nicht Gefahr zu laufen, ein belangloses Konzept durch eine schöne Ausführung retten zu wollen.[148] Das heißt aber nicht, dass alle Künstler, von Kasimir Malewitsch über Sol LeWitt bis hin zu Dan Graham, die mit Konzepten in der Kunst arbeiten, eine Nullstufe in ihrer Kunst anstreben, wie Daniel Buren.[149]

---

[144] José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, Doubleday Anchor, New York, 1956.
[145] Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology , S. 49f.
[146] Vgl. dazu Ian Burn, *Conceptual Art as Art*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 170.
[147] Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology , S. 46.
[148] Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 191, Satz 32.
[149] Vgl. Daniel Buren, *Achtung*, 1969, in: Daniel Buren, Achtung! , S. 73.

Werke konzeptueller Kunst werden von einzelnen Konzepten getragen. So geht es in den von Lucy Lippard und John Chandler verglichenen "light beams" eines Dan Flavin um etwas ganz anderes, als in Kasimir Malewitschs "black paintings" und "white paintings". Die bedeutet jedoch nicht, dass sie gar keine Beziehung zu einander haben können. Dan Flavin experimentierte seit 1963 mit Leuchtröhren, um "ein schwebendes und anhaltend leuchtendes Bild" zu erhalten, "das durch seine Leuchtkraft die physische Gegenwart fast bis zur Unkenntlichkeit verleugnet". Er lehnt sich dabei an Immanuel Kants Begriff der *Unbegrenztheit* an.[150] Was Dan Flavin nach Dan Graham damit konkret erreichte, war "the neutrality of the white cube"[151] des Galerieraumes zu zerstören. Dan Flavin löste durch Licht physische Grenzen und Räume auf, wie Dan Graham später in seinem Pavillon *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* durch andere Mittel.

Kasimir Malewitsch dagegen erfand ein "non-objective system of relationships between elements by means of which sensations are expressed."[152] Dabei war das *Schwarze Quadrat* das erste Element, aus dem sich eine ganze Reihe von Elementen in verschiedenen Formen und Farben entwickelte, die sich in immer neue Beziehungen zu einander setzten, um eine bestimmte Empfindung oder einen Gedanken auszudrücken.

Künstler benutzen Konzepte als eine Art Werkzeug, aber in unterschiedlicher Weise, wie oben gesehen. Eine einheitliche Position lässt sich nicht ausmachen. Bei allen aber spielen Konzepte eine tragende Rolle bei der Formulierung des Kunstwerks. Die Betrachtung konzeptueller Werke bewegt sich zwischen sichtbaren und unsichtbaren Aspekten des Kunstwerkes, zwischen Wahrnehmen und Denken, Form und Konzept.

---

[150] Dan Flavin, *... in daylight or cool white. an autobriographical sketch*, Artforum, Vol. 4, No. 4, 1965, dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 167f.

[151] Dan Graham, *For Conservations: December 1999 - May 2000*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 73.

[152] Kasimir Malewitsch, *Suprematism*, 1926 in: Patricia Railing, On Suprematism, S. 47.

3.4 Übergreifendes Denken

"I would like to think of a text, whether book, paper, film, painting, or building, as a kind of thief in the night. Furtive, clandestine, and always complex, it steals ideas from all around. From its own milieu and history, and, better still, from its outside, and disseminates them elsewhere. A conduit not only for the circulation of ideas, as knowledge or thruths, but a passage or point of transition from one (social) stratum or space to another."[153]

(Elizabeth Grosz)

In *Notes on Conceptual Architecture – Toward a Definition* [154] beschreibt Peter Eisenman 1971, wie konzeptuelle Kunst der sechziger Jahre architektonisches Denken beeinflusst hat. Ein konzeptueller Ansatz in der Architektur betrifft nach Peter Eisenman vor allem die Rolle von "Form und Raum" und das Verhältnis von "Prozeß und Objekt". Kennzeichnend dabei ist für ihn der "Übergang von einer primären Erfahrung, die visuell und sinnlich ist, zu einer, die geistig und intellektuell ist und deshalb als konzeptuell betrachtet wird."[155] Um dorthin zu gelangen, führt er Robert Morris und Donald Judd an, deren Ziel es sei: "die Objekte ihrer Bedeutung zu entledigen, im Sinne der Bedeutung, die von einer ästhetischen Erfahrung ausgeht oder der Bedeutung, die von einer bildlichen Darstellung ausgeht."[156] Die Objekte sollen keine andere Bedeutung haben als das Objekt selbst. Eine ähnliche Kunstauffassung hat Gilles Deleuze. Er schreibt: "Der Künstler erschafft Blöcke [...], doch das einzige Gesetz des Schaffens lautet: die Zusammensetzung muß für sich selbst stehen können." Das Gleiche gilt für den philosophischen Begriff: "Der Begriff [...] ist selbstreferentiell, er setzt sich selbst

---

[153] Elisabeth Grosz, *Architecture from the Outside*, in: Anyplace, Cynthia Davidson (Hg.), Anyone Corporation, New York, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, Endland, 1995, S. 14.

[154] Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture -Toward a Definition*, Casabella, 1971 (359-360), S. 49-57; dt. *Anmerkungen zu einer konzeptuellen Architektur - Versuch einer Definition*, Martin Josephy, 1999, unveröff. dt. F.

[155] Ebd., aus unveröff. dt. F.

[156] Ebd., aus unveröff. dt. F.

und setzt seinen Gegenstand gleichzeitig mit seiner Erschaffung."[157] Beide Aussagen von Gilles Deleuze können wie eine Arbeitsanleitung zu konzeptueller Architektur im Sinne Peter Eisenmans gelesen werden.

Das Objekt, das für sich selbst steht und sich selbst setzt, definiert Peter Eisenman nach *Notes on Conceptual Architecture* immer wieder. Zum Beispiel in seinen Aufsätzen *Post-Functionalism*, 1976, *The Gaves of Modernism*, 1978 oder *Aspects of Modernism*, 1979. Für Peter Eisenman verbindet sich konzeptuelles Arbeiten mit dem Ziel einer Moderne in der Architektur zu einer untrennbaren Einheit, die sein gesamtes Werk durchzieht und Richard Pommer 1981 veranlasst zu schreiben:

"The modernists have lost the war; or to be more specific, Peter Eisenman, the last of the modernist, has been outflanked. [...] History is the issue now."[158]

Dieser Satz steht im Zusammenhang mit der Ausstellung *Idea as Model*, die 1976 im Institute for Architecture and Urban Studies stattfand, dessen Gründer Peter Eisenman war.[159] Die Idee der Ausstellung bestand darin, Modelle von Architekten zu zeigen, die nicht in erster Linie als Modelle *von* Gebäuden konzipiert waren, sondern als unabhängige "conceptual tools". Peter Eisenman schrieb dazu im Vorwort des Katalogs:

"It seemed that models, like architectural drawings, could well have an artistic or conceptual existence of their own, one which was relatively independent of the project that they represented."[160]

Dies trifft genau Daniel Burens 1. Kritikpunkt an der Konzeptkunst: Arbeiten, die bisher als Skizzen oder Entwürfe für Objekte betrachtet wurden, werden in den Rang von Konzepten erhoben.[161]

---

[157] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 192, 29.
[158] Richard Pommer, *Postscript to a Post-Mortem*, in: Idea as Model, Katalog, Rizzoli, New York 1981, S. 10.
[159] Peter Eisenman leitete das Institute for Architecture and Urban Studies bis 1982
[160] Peter Eisenman, *Preface*, in: Idea as Model, S. 1.
[161] Vgl. Daniel Buren, *Achtung*, in: Daniel Buren, Achtung! Texte 1967-

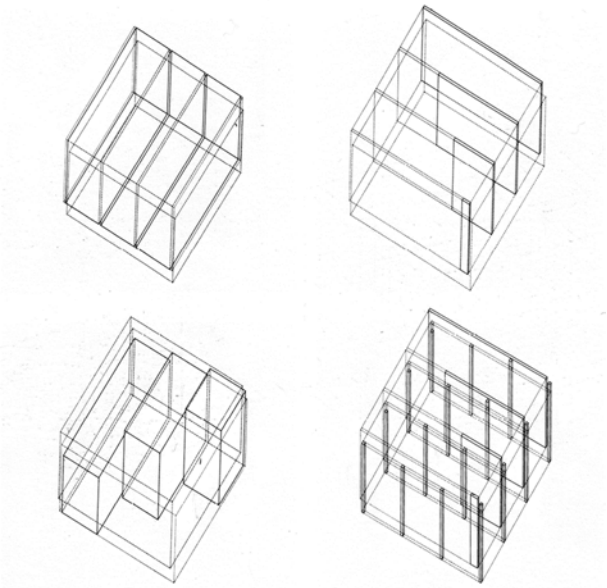


Abb. 3.8 Peter Eisenman, House II, Schema, 1969-70

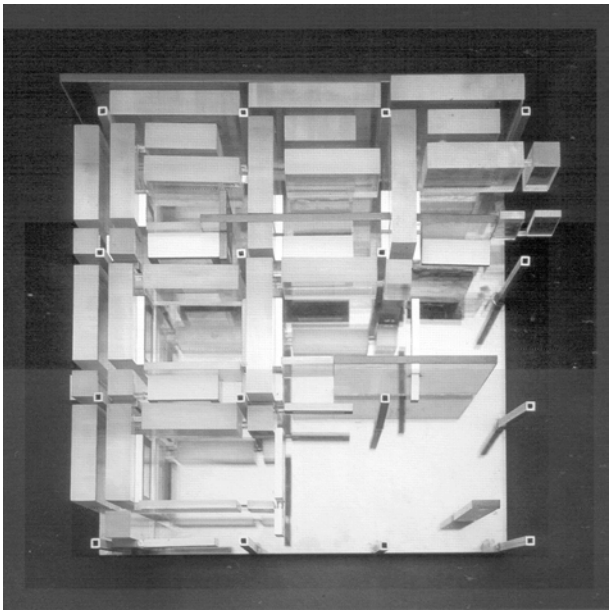


Abb. 3.9 Peter Eisenman, House II, Modell, 1969-70

1991, S. 60.

In der Ausstellung *Idea as Model* wurden neben Peter Eisenmans House II (Abb. 3.8, Abb. 3.9) Modelle von Richard Meier, Robert Stern, Charles Gwathmey, Jaquelin Robertson, Charles Moore, Robert Venturi, Hans Hollein, Rafael Moneo, Michael Graves, John Hejduk, Raimund Abraham und weiteren, insgesamt 22 Architekten gezeigt. Auch Gordon Matta-Clark sollte eine Arbeit präsentieren. In einer Aktion zwischen Kunst und Architektur wollte er Fotos zerbrochener Scheiben von Sozialwohnungsbauten der Bronx zeigen. Als Rahmen sollten ihm zerbrochene Scheiben des Institutes for Architecture and Urban Studies dienen. Gordon Matta-Clark konnte diese Idee nicht realisieren, aus Gründen, die später noch ausgeführt werden.

In Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Architektur ist interessant, wie sich Peter Eisenman 1971 an die Kunst andockt, und aus der Conceptual Art den Ansatz entwickelt, ein Werk auf seinen geistigen Zugang zu konzentrieren,[162] wogegen Richard Pommer zur Ausstellung *Idea as Model* 1974 das Verhältnis geradezu umgekehrt beschreibt:

"Artists have stolen much of the ground from architects, Barnett Newman and Tony Smith have rivaled architecture's scale, Donald Judd its stereometry, Carl Andre ist modularity, Sol LeWitt its structures of ideas and space, Robert Smithon and Michael Heizer its presence in landscape, and so forth. Robert Morris and others have appropriated its maps, aerial photos, scale drawings, and models for their own. This work would seem to invite some response from architects."[163]

Als konkrete Antwort auf Künstler, die der Architektur Fundamente ihrer Existenz entliehen haben, liest Richard Pommer Peter Eisenmans Modell, wie folgt: "it was an attempt to represent an idea of pure reason [...] an architecture which might exist without indications of scale, like the sculptures of Donald Judd, but as architecture all the same."[164]

---

[162] Vgl. Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture – Toward a Definition*, Casabella, 1971 (359-360), S. 49.
[163] Richard Pommer, *The Idea of 'Idea as Model'*, in: Idea as Model, S. 3; zur Architektonisierung der Skulptur s.a. Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in: October 8 (Spring 1979), S. 30-44.
[164] Richard Pommer, *The Idea of 'Idea as Model'*, in: Idea as Model, S. 9.

1970, ein paar Jahre vor der Ausstellung *Idea as Model*, zeigte eine Sonderausgabe von Design Quarterly ein weit gefächertes Spektrum zu "Conceptual Architecture."[165] Der erste Beitrag war *Notes on Conceptual Architecture – Toward a Definition* von Peter Eisenman. Es war kein Text, sondern leere Seiten, auf denen einzig die Fußnoten nummeriert und erklärt waren. Darin wurde unter anderem verwiesen auf Erwin Panofsky, *Idea, A Concept in Art Theory*, *Minimal Art: A Critical Anthology*, Donald Karshan, *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*, Robert Morris, *Beyond Objects* sowie auf Peter Eisenmans eigene Arbeit *From Object to Relationship. Giuseppe Terragni*. Die Fußnoten in Design Quarterly, 1970, entsprechen nicht den Fußnoten im gleich betitelten Beitrag in Casabella, 1971.[166] Sie lesen sich eher wie eine Vorarbeit. Der Leser kann schon wichtige Aspekte zu Peter Eisenmans Ansatz einer konzeptuellen Architektur herauslesen, wie zum Beispiel: "the distinction between deep and surface, conceptual and perceptual." Und: "a conceptual art and a conceptual architecture could be similar in an idea state, there is an inherent difference when it comes to the realized object". Zum Unterschied zwischen konzeptueller Kunst und konzeptueller Architektur stellt Peter Eisenman fest: "Thus the conceptual aspect of an architecture cannot be defined by what is conceptual in [...] painting and sculpture."[167] Die Differenz von Konzepten, nicht auf der geistigen Ebene, sondern in einer realisierten in Kunst und Architektur, ist vergleichbar mit Gilles Deleuzes Ansatz, dass Ideen immer in eine Disziplin eingebettet sind. So wird eine Idee, wie es Gilles Deleuze formuliert, oder ein Konzept, wie es Peter Eisenman nennt, in der Kunst etwas anderes als in der Architektur oder Philosophie. Was nicht heißt, dass es keine Überschneidungen geben kann, wie Gilles Deleuze anhand des Schriftstellers Dostojewski und dem Filmemacher Kurosawa zeigt.[168]

---

[165] Design Quarterly, No. 78/79, special double issue on "conceptual architecture", 1970.
[166] Vgl. ebd., S. 1-5 u. Casabella, (359-360) 1971, S. 49-57.
[167] Ebd., S. 3.
[168] Vgl. Gilles Deleuze, *Was ist ein Schaffensakt?*

Die Art der Vorstellung des Nichttextes *Notes on Conceptual Architecture – Toward a Definition* von Peter Eisenman in Design Quarterly trifft Daniel Burens Kritikpunkt 3 zur Konzeptkunst[169], indem er feststellt, dass einige Künstler, wenn sie erklären, was konzeptuelle Kunst ist oder sein sollte, damit schon eine konzeptuelle Arbeit machen. Diese erklärenden Versuche einer geistigen Basis vernebeln jedoch seiner Ansicht nach nur die Kunst, oder in Peter Eisenmans Fall, die Architektur.

Andere Beiträge in Design Quarterly zu konzeptueller Architektur waren weniger konzeptuell in sich, als illustrativ und programmatisch. So stellte Ant Farm[170] als ihr Ziel vor: "the interest in balancing the environment by total transformation of existing and economic systems." Ant Farm, eine Gruppe aus Künstlern, Designern, Architekten, Schauspielern und Hippies, verschrieben sich der Kommunikation von "informations/ideas/ images". Dabei sahen sie, wie viele Konzeptkünstler, keine Grenzen in zu nutzenden Medien und Materialien. Sie arbeiteten mit Dia, Video, Flyer, Sound und verschiedenen Printmedien, Untergrundzeitschriften wie Earth Times und Earth News sowie den professionellen Journalen Progressive Architecture und Architectural Design. Auch Graig Hodgetts[171] stellten sich als Gruppe mit gemixtem Background in Architektur, Grafik, Theater und Industrietechnologie vor, dessen "current interests continue to resurrect transparenC(it)y as an urban mode". Superstudio[172] dagegen schlug eine "hidden architecture as conceptual architecture" vor. Eine Architektur, "which is only an image of itself and of our instrumentalizable muteness". Ihr Projekt dazu war eine Aktion, bei der sie die Kopie eines Entwurfs für immer in einen hermetisch verschlossenen Umschlag steckten, den wiederum in einen anderem Umschlag, den sie versiegelten. Das Ganze kam dann in eine Metallbox, die verlötet wurde. Die Originalzeichnungen des Entwurfs wurden verbrannt.

---

[169] Vgl. Daniel Buren, *Achtung*, in: Daniel Buren, Achtung! Texte 1967-1991, S. 61.
[170] Ant Farm, Design Quarterly , No. 78/79, 1970, S. 6-10.
[171] Ebd., S. 34-36.
[172] Ebd., S. 54-58.

Weiter stellten Archigram[173] ihre Vision einer *Instant City* vor und Archizoom[174] die *Non-Stop City* als "Residental Park" und "Climatic Universal System". Die Haus-Rucker-Company[175] präsentierte ihre Projekte *Giant Billard Street Event* und *Vanilla Future*. Les Levine[176] stellte sein Projekt *Red Tape* vor, was einen Skandal auslöste, weil er ein altes neogotisches Universitätsgebäude mit neuen Bauteilen versah: "30 pieces of fibreglass insulation, 24 concrete blocks, 24 red bricks, 30 pieces of expanded metal lath, 72 clay sewer pipes [...]". Seine Intention war dabei, über das folgende nachzudenken:

"A Building: Architecture without function or design: A software architecture: A building without space that does not act as a shelter for anything: A building that expresses process of building: A building that is not property or real estate: An architecture without a client: The work or business of putting materials or parts together: Design and construction of information."

John S. Margolies, verantwortlich für die Sonderausgabe zur Konzeptarchitektur, sah Verwandtschaften der vorgestellten Architekten und disziplinübergreifenden Gruppen zu Künstlern hinsichtlich ihres konzeptuellen Ansatzes in den Bereichen "communications environment, psychological environment, entertainment environment."[177] In den siebziger Jahren standen Architekten in der Position, sich stark an die Kunst anzulehnen und aus einer Vorstellung von Architektur herauszutreten, die sich nur mit Entwurf, Bau und Verkauf beschäftigt. Aus der Minimal Art und Conceptual Art entlehnten sie die Arbeit mit verschiedenen Medien und Materialien, die Performance als gegenwärtige Aktion, Materialanordnungen im Raum ohne Funktion eher als Konzeption und disziplinübergreifend die direkte Kommunikation von Informationen, Ideen, Bildern und Objekten.

Zwanzig Jahre später entstand eine konzeptbasierte, interdisziplinäre Konferenzreihe, die sich *ANY* nannte und von der Archi-

[173] Archigram, Design Quarterly , No. 78/79, 1970, S. 11-16.
[174] Ebd., S. 17-21.
[175] Ebd., S. 29-33.
[176] Ebd., S. 37-41.
[177] Ebd., S. 1.

tektur ausging. Ziel, so Cynthia Davidson, war es: "to establish architecture as the host of a cross cultural and multidisciplinary discussion on architecture and contemporary culture."[178] Eine Funktion, die in den sechziger und siebziger Jahren in Amerika eher die Kunst übernahm.

ANY steht für *Architecture New York* und in Verbindung mit den Wörtern *one*, *where*, *way*, *place*, *wise*, *body*, *how*, *time*, *more* und *thing* diente es als Überschrift von 1991 bis 2000 für jährlich stattfindende interdisziplinäre Konferenzen.[179] Auf ihnen trafen sich Architekten, Künstler, Wissenschaftler und Philosophen zum kultur- und fachübergreifenden Austausch, um die Grenzen der Disziplinen neu zu stecken. Dabei musste die Architektur ihr Feld behaupten, Rückschläge hinnehmen, andere Richtungen einschlagen, neue Verbindungen eingehen. Die Grenzen der Architektur wurden ständig neu gesteckt und waren am Ende weit entfernt von fest gefügt.

Die letzte Konferenz stand im Zeichen des Begriffs *Anything* und fand in New York statt. Einen Begriff wie *Anything* durch verschiedene Disziplinen zu diskutieren, das heißt zu überdenken, infrage zu stellen, neu zu erfinden und zu formen, ist im Sinne von Gilles Deleuze eine Arbeit mit Konzepten.[180] Dabei geht es um eine Auseinandersetzung mit dem Begriff, seiner Berechtigung in der jeweiligen Disziplin und seiner grenzüberschreitenden oder auch grenzauflösenden Wirkung. Die Teilnehmer der Konferenz stellten theoretische Ansätze zu *Anything* vor und Projekte, die konzeptuelle Verbindungen zu diesem Begriff hatten. Aus *Anything* wurde *The Thing* dargestellt als Abstrak-

---

[178] Cynthia Davidson, *Acknowledgements*, in: Anything, 2001, S. 9.

[179] Anyone Corporation New York (präsidiert von Peter Eisenman) sponsored ten multidisciplinary and cross-cultural conferences on the condition of architecture. The results of each conference – the participants' papers and edited transcripts of the discussions – are published in books of the same name. The conferences, which took place between 1991-2000, were held at different sites around the globe and explored different themes based on architectural definitions of the ten compound any words in the English dictionary: Anyone, Anywhere, Anyway, Anyplace, Anywise, Anybody, Anyhow, Anytime, Anymore, Anything; aus: http://www.anycorp.com; Publikationen: *Anyone*, 1992; *Anywhere*, 1993; *Anyway*, 1994; *Anyplace*, 1995; *Anywise*, 1996; *Anybody*, 1997; *Anyhow*, 1998; *Anytime*, 1999; *Anymore*, 2000; *Anything,* 2001.

[180] Vgl. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 6-10.

tion, Objekt, Material, Gefühl, Obsession, Idee. Die Philosophin Elizabeth Grosz führte aus, dass Objekte eher erfunden werden als gefunden. Architektur würde danach heißen, Objekte zu erfinden und ständig neu zu erfinden. Das entspricht Gilles Deleuzes Ansatz zur Arbeit mit Begriffen in der Philosophie: "Stets neue Begriffe erschaffen ist Gegenstand der Philosophie."[181] Stets neue Objekte erschaffen ist Gegenstand der Architektur, könnte man daraufhin definieren, und mit Friedrich Nietzsche weiterdenken: Philosophen und Architekten müssen sich die Begriffe bzw. Objekte nicht mehr nur schenken lassen, sie nicht nur reinigen und aufhellen, sondern sie zu allererst machen, schaffen, hinstellen.[182]

Der Architekt Greg Lynn stellte auf der Konferenz *Anything* eine Architektur vor, die er *New Thing* nannte.[183] Es handelt sich dabei um eine morphologische Analyse von Insekten und Blumen. Ihrer formalen Ähnlichkeit wegen sind sie Greg Lynn zufolge kombinierbar. Mit Hilfe eines Computerprogramms der Autoindustrie entwickelt er aus verschiedenen Kombinationen von Insekten und Blumen ein genetisches Objekt, das *New Thing.* Es entstehen tausende Variationen, aus denen Greg Lynn einzelne auswählt und weiter bearbeitet. Am Ende erhält er ein Objekt für eine schwedische Firma, den Pretty Good Life Showroom in Stockholm, ein anderes Mal das Embryological House (Abb. 3.10) für die Biennale in Venedig 2000. Unterscheiden kann man sie kaum.

Basierend auf seinen Ansätzen einer konzeptuellen Architektur, die Peter Eisenman in *Notes on Conceptual Architecture* formuliert hat, entwickelte er bis in die neunziger Jahre eine Arbeitsweise, die sich ähnlich wie die Greg Lynns auf andere Disziplinen und den Computer stützt.

---

[181] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 9.
[182] Friedrich Nietzsche zitiert aus: ebd., S. 10.
[183] Zum Begriff *New Thing* u. der Arbeitsweise Greg Lynns aus eigener Mitschrift bei der *Anything* Konferenz, 1.-3.6.2000 in New York, da in der Publ. *Anything*, 2001, der Vortrag Greg Lynns nicht enthalten ist, nur Projekt Abbilder, vgl. Greg Lynn, *The New Generic*, in: Anything, 2001, S. 214-219.

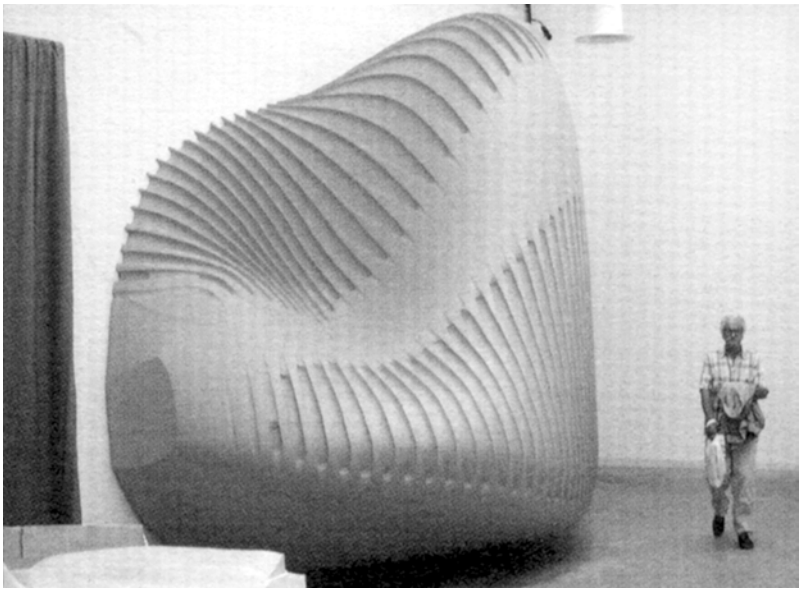


Abb. 3.10 Greg Lynn, Embryological House, Biennale, Venice, 2000

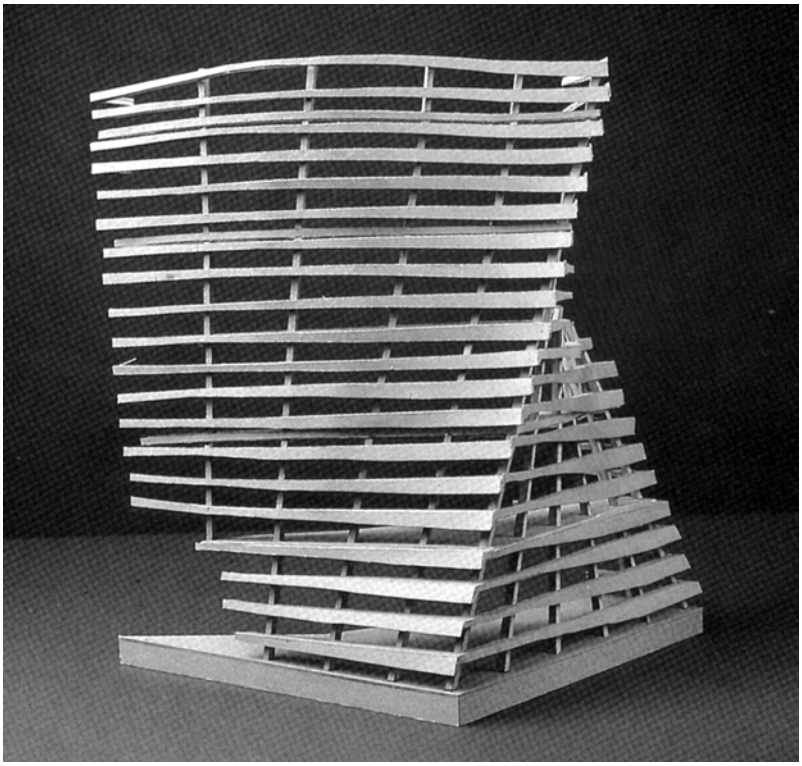


Abb. 3.11 Peter Eisenman, Haus Immendorff, Modell, 1993

Peter Eisenman dienen Erkenntnisse und Modelle anderer Disziplinen dazu, der Architektur neue Formen zu geben. In neuen physischen Erkenntnissen zum Beispiel sieht Peter Eisenman ein Potential, Architektur fundamental zu verändern:

"What the new physics has shown us is that there are conditions which formerly were seen merely as disturbance, but which now can be understood as nonlinear, self-aggregating, or emergent systems in themselves. These emergent systems tend to produce new temporal and spatial patterns that could have a potentially enormous import for a fundalism of architecture."[184]

In seinem Projekt Haus Immendorff (Abb. 3.11) von 1993, das im Folgenden noch genauer analysiert wird, benutzte Peter Eisenman das aus der Physik stammende dynamische Modell einer Soliton Welle, mit dem Ziel, eine nichtlineare, selbstorganisierende Form zu schaffen. Der Unterschied zu Greg Lynn besteht darin, dass Peter Eisenman außerhalb der Architektur liegende Modelle so auswählt, dass sie seiner Vorstellung einer modernen Architektur entsprechen, während Greg Lynn es völlig uninteressant findet, seine Auswahl zu begründen.[185]

Die meisten Architekten auf der Konferenz *Anything* arbeiten in der Architektur mit verschiedenen Disziplinen. So auch Herzog und de Meuron. Ihr Ausruf "Architecture is Architecture"[186] bedeutet nicht das Beschränken auf die Architektur allein und Abkapselung, sondern, dass der Austausch mit Kunst, Philosophie und Wissenschaft bereichernd sein kann. Er muß jedoch zur Architektur führen, da Architektur sein Ziel ist.[187] Die Architekten Diller & Scofidio bewegten ihre Architektur mit dem vorgestellten Blur Building an den Grenzbereich zu einem globalen Phänomen: dem Wetter. Für die Expo.02 in der Schweiz realisierten sie in Yverdon-les-Bains einen Pavillon, der gleich einer

---

[184] Peter Eisenman, *A--Way From/To Architecture*, in: Anyway, 1994, S. 108.
[185] Zu Differenzen zw. Greg Lynn u. Peter Eisenman, vgl. *Discusssion 6*, in Anything , 2001, S. 264ff.
[186] Jacques Herzog, Zitat nach Aldo Rossi, in: *Discussion 3*, in: Anything, 2001, S. 128.
[187] Vgl. Jacques Herzog, *Thinking of Gadamer's Floor*, in: Anything, 2001, S. 114-120.

Wolke über dem See schwebte.[188] Einen anderen Grenzbereich lotete Hani Rashid von Asymptote aus. Seine Architektur bewegt sich im virtuellen Raum. Ein Beispiel ist sein Guggenheim Virtual Museum, das für ihn eher einer Landschaft gleicht als einem Objekt und in dem "circulation spaces [...] are fluid and changing as their morphology and spatial characteristics are based upon the visitors decisions with respect to certaint preferences and choices."[189] Rem Koolhaas wiederum untersucht sich selbst organisierende Stadtteile in Lagos, Nigeria oder das Shopping-Verhalten weltweit, um daraus neue Prada Stores zu entwickeln. Neben seinem bisherigen Office for Metropolitan Architecture OMA gründete er eine Art Parallelbüro, das AMO, für sein Interesse an theoretischen Studien von Mode über Junk Space bis Globalisation. Für Rem Koolhaas ist Architektur eine Form der Organisation in allen Medien und jeder Gestalt, nicht nur dem physischen Objekt. Während andere Bereiche schon länger von Finanzarchitektur oder "architecture of media" sprechen, kritisiert er das Festhalten an der Vorstellung, Architektur hätte ausschließlich etwas mit "form and building" zu tun.[190]

Ist die Konferenz *Anything* 2000 stark geprägt vom Übergriff der Architektur auf virtuelle, wissenschaftliche und globale Bereiche, ging es auf der Konferenz *Anyplace* 1994 stark um die Auseinandersetzung zwischen Architektur und Philosophie. Elisabeth Grosz fragte dort, was eine Arbeit mit Konzepten in verschiedenen Disziplinen sein kann, und was dabei die Architektur und die Philosophie verbindet, speziell die deleuzsche:

"What is the place of philosophy in architecture, or of architecture in philosophy? Could it be that Deleuze's work has something to offer in rethinking architecture? Or conversely, and equally plausible: Is architecture not antithetical to the Deleuzian endeavor? Can there be such a thing as Deleuzian architecture, perhaps in analogous fashion to the (relatively) easy absoption of Jacques Derrida into architecture through a not altogether but still partially bizarre reading of deconstruction and poststructuralism, terms which have parallel trajectories in architec-

[188] Vgl. Elisabeth Diller, *Blur/Babble*, in: Anything, 2001, S. 132-140.
[189] Vgl. Hani Rashid, *Architetcure as Interface*, in: Anything, 2001, S. 49-55.
[190] Vgl. Rem Koolhaas, *The Regime of ¥€$,* in: Anything , 2001, S. 180-189.

ture and philosophy."[191]

Elisabeth Grosz schlägt vor, die deleuzsche Philosophie nicht als Applikation in der Architektur zu verwenden, sondern sich eher davon inspirieren zu lassen: "I am concerned here less with 'applying'[192] Deleuzian concepts to the architectural field than with raising some questions inspired by the Deleuzian project of reconceiving thought in order to avoid coming up with recuperable answers."[193] Stark inspirieren ließen sich Architekten beispielsweise von Gilles Deleuzes Buch *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Unter dem Titel *Folding in Architecture*[194] versammelten sie ihre Ansätze zu diversen Faltarchitekturen, unter ihnen Peter Eisenman, Frank Gehry, Barham Shirdel, Philip Johnson, Thomas Leeser und Greg Lynn.

Zusammenfassend sieht Peter Eisenman die "cross-disciplinary debates" der letzten zehn Jahre *ANY* problematisch: "It is difficult for a philosopher to talk about architecture (as I discovered when working with Jacques Derrida[195]), and it is certainly difficult for an architect to philosophize."[196] Dies bedeutet nicht, dass Peter Eisenman seine Arbeitsweise aufgibt, in der Architektur Erkenntnisse aus Philosophie, Mathematik, Genetik, Physik, Linguistik, Biologie und Kunst zu bündeln, um die Architektur von ihrer Tradition zu befreien und auf den wahren Weg der Moderne zu führen. Er ist ein Architekt, der konzeptuelles Arbeiten als eine Form von Diebstahl an anderen Disziplinen betreibt. Dabei ist er ein besonders raffinierter Dieb, der nach Elizabeth Grosz "steals ideas from all around", weniger "from its own milieu and history" und mehr "from its outside, and

---

[191] Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside*, in: Anyplace, 1995, S. 15.
[192] "'application' (theory is not so much to be applied as to be used)", ebd., S. 16.
[193] Ebd., S. 170.
[194] *Folding in Architecture*, Architectural Design, Profile No. 102, London, 1993, zu Falten in Architektur und Philosophie, s.a. Bernard Cache, *Earth Moves*, Writing Architecture, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995.
[195] Jacques Derrida u. Peter Eisenman arbeiteten 1985-87 zusammen am Projekt *Chora*, einem Garten im Park *La Villette*, Paris.
[196] Peter Eisenman, *Making the Cut*, in: Anything, 2001, S. 261.

disseminates them elsewhere."[197] Peter Eisenmans herausragende Leistung besteht dabei darin, dass er der Architektur seit den siebziger Jahren immer neue Wissensbereiche erschließt. Diese Arbeitsweise behält er bei, unabhängig davon, wie er seine jeweilige Schaffensphase nennt: "While at different times, I have called this search [...] many different things, at one time *formal absolutes* or *deep structure*, at another time *conceptual architecture* or *decomposition*."[198]

[197] Elisabeth Grosz, *Architecture from the Outside*, in: Anyplace, 1995, S. 14.
[198] Peter Eisenman, *Seperate Tricks*, in: Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman, Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser (Ed.),The Monacelli Press, New York, 1997, S. 132.

4. Dan Grahams Konzeptkunst

4.1 Informationen betrachten
4.2 Gegenwärtige Relationen
4.3 Bezugsfeld Architektur

4.1 Informationen betrachten

"Mit seinen 'Readymades' brachte Duchamp Gegenstände in die Galerie, die außerhalb derselben nicht als Kunst galten, um auf dialektischem Weg zu beweisen, daß allein die Galerie dem Objekt Wert und Bedeutung verleiht. Anstatt Galerie-Objekte auf die allgemein zugängliche Ebene des alltäglichen Gegenstands herunterzuholen, erweiterte diese ironische Geste einfach das galeristische Einzugsgebiet. Mit der Verpflanzung des 'Nicht-Kunst'-Objekts in die Galerie wollte Duchamp die konventionelle Rolle der Galerie markieren, kraft derer sie einerseits bestimmte Gegenstände als Kunst definiert und zugleich in augenscheinlichem Widerspruch andere ausschließt."[199]

(Dan Graham)

Dan Graham bezeichnet Marcel Duchamps Kunst als "Ideen-Kunst"[200], wodurch er auch für ihn zu einem Vorläufer der Konzeptkunst zählt, unter der er seine *Magazinepages* einordnet, wie zum Beispiel die Zahlenpyramide *Schema*, 1965, die linguistische Auflistung *Schema*, 1966, der unkenntlich gemachte Kassenbon *Figurative*, 1965 oder die kritische Betrachtung amerikanischer Vorstadthäuser *Homes for America*, 1966.

Dan Graham geht es in der Kunst darum, die Wechselwirkung zwischen dem Wert der Kunst und der Galerie, in der sie gezeigt wird, zu untersuchen. Marcel Duchamps Ansatz zu diesem Thema fand er nicht befriedigend. Zwar wollte auch er, so Dan Graham, "die exklusive Rolle von Kunst und Kunstgalerie als Institution in Frage stellen". Doch Objekte, die nicht Kunst sind, wie einen Flaschentrockner, in eine Galerie zu holen, stärkt die Institution Galerie eher, als sie infrage zu stellen. Außerdem bestätigt sich Kunst als Kunst nach Dan Graham nicht in hermetischen Räumen, sondern ist äußerem gesellschaftlichen Wandel unterworfen. Dan Graham schließt daraus, dass Kunst nicht wie bei Marcel Duchamp aus dem simplen binären Ansatz

[199] Dan Graham, *My Works for Magazinepages. A History of Conceptual Art*, Kunst und Museumjournaal, Vol. 4, No. 6, 1993, dt. in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, Oktagon, Stuttgart, 1994, S. 14.
[200] Ebd., S. 15.

von "innerhalb der Galerie oder draußen in der Welt" Wert und Bedeutung erhalten kann, sondern aus Verbindungen aufgebaut werden sollte zwischen "Kunst und so genannter 'Nicht-Kunst' einerseits und vielschichtigeren Phänomenen, wie der Reproduktion des Kunstwerkes durch die Medien, andererseits."[201]

Dan Graham sieht in Marcel Duchamps Vorgehen nicht die Lösung des Problems. Er selbst ersann in den sechziger Jahren als erstes eine Kunstform, die ohne Galerie auskommt. In kommerzielle Zeitschriften schleuste er Gebilde aus Zahlen und Wörtern in bestimmten, in sich logischen Anordnungen und minimalistischen Figuren, ein. Es war eine Kunst, die sich über ihre Vervielfältigung schnell verbreiten konnte. Sie erschien wie ein anonymes Inserat, ohne Unterschrift und ohne ein Zeichen auf Kunst. So reihte sie sich scheinbar zufällig neben Reklame und anderen Artikeln in die Magazine ein. Dan Graham stellte so den Markt- und Warenwert von Kunst infrage und zur Diskussion. Nach Renate Puvogel bewegte er sich in dieser Zeit in der Nähe von Pop-Artisten wie Andy Warhol:

"Jene waren Künstler, die vergleichbar die Mittel populärer Journale in ihre Gesamtœuvre einspannten, mit an der Aura des Kunstwerkes zu kratzen und es auf das zurückzuführen, was es ist, [...] eine Sache mit zeitgebundener, temporärer Wertigkeit und zugleich ein Kunstprodukt von andersartigem, zeitüberdauerndem Anstrich."[202]

Pop Art unterlief für Dan Graham die Qualitätsvorstellungen der bildenden Kunst und machte sich Inhalte der Massenkultur zu Eigen. Sie funktionierte innerhalb der "Kunst-Sprache" wie auch der "Populär-Sprache" der Medien. In ähnlicher Weise entwarf Dan Graham seine Arbeiten für Zeitschriften, die "einerseits sich selbst meinen und andererseits im Kontext Bezug nehmen auf die Informationen der vorhergehenden und folgenden Seiten"[203] des Mediums. Als "absoluteste" dieser Arbeiten bezeichnete er *Schema*, 1966 (Abb. 4.1, Abb. 4.2).

---

[201] Dan Graham, *My Works for Magazinepages*, S. 15.
[202] Renate Puvogel, *Lehrgeld. Zwanzig Künstlerportraits*, Oktagon, Stuttgart, 1996, S. 85.
[203] Dan Graham, *My Works for Magazinepages*, S. 17.

Schema for a set of pages whose component variants are specifically published as individual pages in various magazines and collections. In each printed instance, it is set in its final form (so it defines itself) by the editor of the publication where it is to appear, the exact data used to correspond in each specific instance to the specific fact(s) of its published appearance. The following schema is entirely arbitrary; any might have been used, and deletions, additions or modifications for space or appearance on the part of the editor are possible.

SCHEMA:

(Number of)	adjectives
(Number of)	adverbs
(Percentage of)	area not occupied by type
(Percentage of)	area occupied by type
(Number of)	columns
(Number of)	conjunctions
(Depth of)	depression of type into surface of page
(Number of)	gerunds
(Number of)	infinitives
(Number of)	letters of alphabets
(Number of)	lines
(Number of)	mathematical symbols
(Number of)	nouns
(Number of)	numbers
(Number of)	participles
(Perimeter of)	page
(Weight of)	paper sheet
(Type)	paper stock
(Thinness of)	paper
(Number of)	prepositions
(Number of)	pronouns
(Number of point)	size type
(Name of)	typeface
(Number of)	words
(Number of)	words capitalized
(Number of)	words italicized
(Number of)	words not capitalized
(Number of)	words not italicized

Abb. 4.1 Dan Graham, *Schema*, 1966

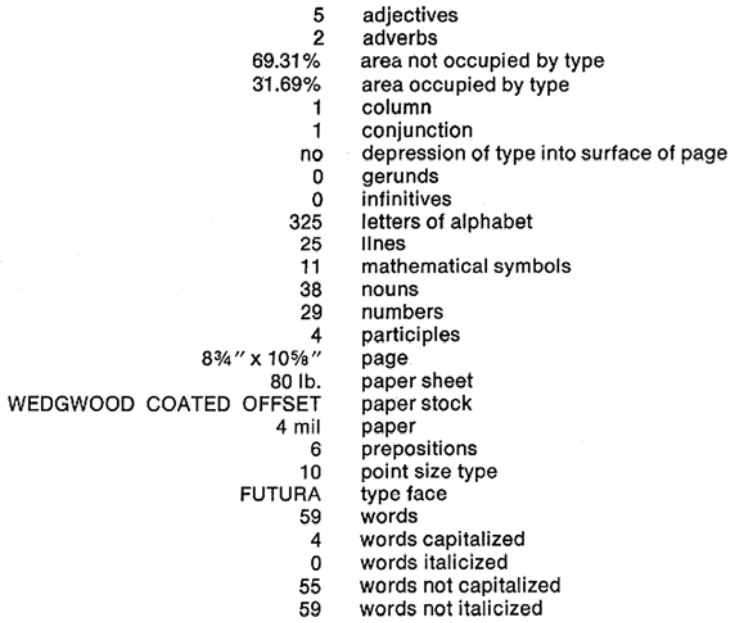


Abb. 4.2 Dan Graham, *Schema*, Variante, 1966

Schema, 1966, ist als Seite für ein beliebiges Magazin konzipiert, die sich durch die Angabe der Anzahl von Adjektiven, Substantiven, Zeilen, Ziffern, Symbolen, bedruckter und unbedruckter Fläche, Schrifttypus u.a. in seiner endgültigen Form selbst definiert. Dan Graham gibt hier als Künstler ein Schema, das heißt eine Handlungsanweisung in Form einer Liste mit verschiedenen Posten vor, nach der die Redaktion einer bestimmten Zeitschrift die Seite dann vervollständigt. So entstehen nach einem immer gleichen Schema immer andere Variationen, je nach Zeitschrift und Ausgabe.

Nach Dan Graham beruht *Schema*, 1966, auf "In-Formation", wodurch sich die Arbeit in ihrer "tatsächlich gegenwärtigen Erscheinung" selbst bemisst. Ihre Form sieht Dan Graham "in der Mitte zwischen Material und Konzept, ohne beides ganz zu

sein."[204] Das heißt, die Angst einer "dematerialization of art"[205] durch konzeptuelle Kunst, wie sie Lucy Lippard und John Chandler aufgrund einer erkannten Anti-Objekthaftigkeit bekundeten, ist bei Dan Grahams *Schema*, 1966, unbegründet. Denn ihre "dematerialization of art" bezieht sich ausschließlich auf physische Objekte, nicht aber auf anderen Medien und Materialien. Dan Graham aber sieht auch Druckfarbe angeordnet als Wörter, Zahlen, Texte auf Papier als Material, zu dem eine Beziehung besteht zum geistigen Konzept, aus der die Form als ein "zwischen beiden" resultiert. Eine Dematerialisierung der Kunst in ihrer letzten Konsequenz würde eine Kunst ohne jegliches Material bedeuten, das heißt eine rein geistige Kunst, die nur in Gedanken schwebt. Dem entgegnet Dan Graham in Bezug auf *Schema*, 1966, und andere *Magazinpages*: "They weren't for a hypothetical art 'in the mind', they were about the 'physicality' of printed matter."[206]

Ein weiterer Aspekt, den Dan Graham in seinen *Magazinpages* interessiert, ist die Rolle der Galerie, der es bis dahin vorbehalten war, als erste Kunst zu präsentieren und sie dann an Zeitschriften zur Publikation weiterzugeben. Mit *Schema*, 1966 verkehrt sich diese Rollenverteilung:

"Normalerweise reproduzieren Kunst-Zeitschriften 'Second Hand'-Kunst, die – als phänomenologische Präsenz – zunächst in einer Galerie existiert. In Umkehrung dieses Prinzips existiert *Schema* (March 1966) nur im Rahmen der funktionellen Magazin-Struktur und kann innerhalb der Galerie lediglich eine 'Second Hand'-Existenz führen."[207]

Eine 'Second Hand'-Existenz innerhalb der Galerie führten Dan Grahams *Magazinepages* später auch. Vom Künstler unterschrieben, wurden sie aus dem Kontext der Zeitschrift gerissen,

---

[204] Dan Graham, *Andere Beobachtungen (Schema)*, in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, S. 24, 25.
[205] Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 49.
[206] Dan Graham, Interview mit Mike Metz, in: *Dan Graham*, Kat. Gloria Moure (Hg.), Fundacio Antoni Tapies, Barcelona 1998, S. 228, s.a. Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialisation of an Art Object*, New York: Praeger, 1973.
[207] Dan Graham, *My Works for Magazinepages*, S. 17.

und als konzeptuelle Kunst präsentiert. War jede Variante von *Schema*, 1966, in der Zeitschrift ein Original, so wurde *Schema*, 1966, in der Galerie zum Abbild eines der Originale.

Den Ansatz, Texte als Kunstwerke auszustellen, verfolgten viele Künstler in den sechziger Jahren. Selten führten diese Texte eine Doppel-Existenz (Galerie/Zeitschriften) wie bei Dan Graham. Und selten passten sie sich an ihr Medium an, veränderten ihre Form je nach Ort der Erscheinung. Ein Text als Kunstwerk von Lawrence Weiner zum Beispiel blieb immer gleich:

> 1. Der Künstler kann die Arbeit machen
>
> 2. Die Arbeit kann von einer anderen Person hergestellt werden
>
> 3. Die Arbeit muß nicht realisiert werden.
>
> Jede dieser Möglichkeiten ist gleichwertig und entspricht der Intention des Künstlers, die Entscheidung über den Zustand liegt beim Empfänger nach der Übernahme.[208]

Dieser Text stellt die Frage nach einer möglichen Existenz und Berechtigung von Kunst überhaupt, ähnlich wie Dan Grahams Arbeit *Schema*, 1966, nur auf andere Weise. Er kann außerdem als Anleitung zur Kunst verstanden werden, für den Künstler, wie auch den Betrachter, ähnlich wie Sol LeWitts *Paragraphs on Conceptual Art* und *Sentences on Conceptual Art*, die er aber nie als Kunstwerke präsentierte. Sie waren eher Texte über konzeptuelle Kunst als selbst konzeptuelle Werke. Gelesen wurden sie unter beiden Gesichtspunkten. Ian Burn kritisierte: "It is the nature of this art that it replaces the customary visual object constructs with arguments about art."[209] Während Jeff Wall in der Form, Texte als Kunst darzustellen und theoretische Texte über Kunst auszustellen, positiv die absolute Zuspitzung konzeptueller Kunst sah:

"Die Reduktion der Kunst auf ein intellektuelles Konzept ihrer selbst war ein Ziel, das jeden Begriff der sinnlichen Erfahrung von Kunst infrage stellt. Doch der Verlust des Sinn-

[208] Lawrence Weiner, in: *On Art/Über Kunst*, S. 249.
[209] Ian Burn, *Conceptual Art as Art*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 188.

lichen war selbst etwas, das erfahren werden mußte. Anstelle der künstlerischen Arbeit einen theoretischen Text auszustellen war das direkteste Mittel zu diesem Zweck, und es wurde die berühmteste Aktion des Konzeptualismus [...] Die Betrachter, die sich darauf einlassen, den Text zu lesen, der an die Stelle des Kunstwerkes getreten ist [...] Dies war und bleibt eine revolutionäre Art des Denkens über Kunst, in der an dem Ort oder in dem Moment, der traditionell dem Genuß am Vorhandensein der Kunst vorbehalten war, ihre Daseinsberechtigung neu überdacht wird. So entsteht [...] die Dynamik, in der die intellektuelle Legitimation von Kunst als solcher [...] erfahren wird."[210]

Über Dan Grahams Arbeit *Homes for America* von 1966 gibt es bis heute keine Einigung ob es als Kunstwerk oder Journalismus gelten soll.[211] *Homes for America* ist ein Artikel über Vorstadtarchitektur in Amerika. Seit 1965 hatte Dan Graham typische Einfamilienhäuser gewöhnlicher amerikanischer Vorstadtsiedlungen fotografiert. Er zeigte sie 1966 als Diaprojektion in der Ausstellung *Projected Art* am Finch College in New York. Gleichzeitig beschäftigte er sich mit dem für die Kunst neuen Medium Zeitschrift. Wie *Schema* wollte er auch *Homes for America* in einer Zeitschrift publizieren. Nur war diesmal die Form eine andere. Es gab Fotos, einen Text und einen Inhalt, der sich nicht wie bei *Schema* an die jeweilige Zeitschrift anpasste.

Vom *Arts Magazine* aufgefordert Architekturaufnahmen zu machen, lieferte Dan Graham *Homes for America*[212] als Montage aus Bildern und Texten, die als architektur- und sozialkritisch bezeichnet werden kann. Fotos und Text waren gleichwertig, bezogen sich aufeinander und bestätigten sich. Dieses Ineinandergreifen von Text und Bild ging über einen beschreibenden, do-

---

[210] Jeff Wall, *Marks of indifference: Aspects of Photographie in, or as, Conceptual Art*, dt. in: Jeff Wall, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, S. 432.

[211] Für Jeff Wall z.B. steht *Homes for America* im Grenzbereich des Fotojournalismus, vgl. ebd., S. 402 u. für John Miller ist es ein "photo project" im Sinne eines "serial minimalism", vgl. John Miller, *Now even the Pigs 're groovin'*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 359.

[212] Dan Graham, *Homes for America*, Arts Magazine, Vol. 41, No. 3, 1967; dt. *Eigenheime für Amerika*, in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, S. 26-33.

kumentarischen Ansatz hinaus. Dan Graham analysierte und kritisierte präzise, wie seriell hergestellte Fertighäuser in den Vorstädten Amerikas einfach so abgestellt werden, ohne Bezug zur Umgebung, ohne Bezug zu den Menschen dort. Die zukünftigen Bewohner wählen ihr Haus aus einer Serie von Kombinationsmöglichkeiten der durch die Massenproduktion vorgegebenen Komponenten Farbe und Haustyp. Hans Dieter Huber zufolge kritisierte Dan Graham mit *Homes for America* die "öde Monotonie der Vorstadtarchitektur mit den Mitteln des Fotojournalismus und der Montage."[213]



Abb. 4.3 Dan Graham, *Homes for America*, Collage, 1970

In *Homes for America* beschreibt Dan Graham Vorstadtsiedlungen als eine neue Form von Stadt. Sie sind seit den fünfziger Jahren in ganz Amerika zu finden, und egal wo, an keine bestehende Gemeinschaft gebunden. "Weder entwickeln sie beson-

[213] Sein Vorgehen ist vergleichbar mit dem von David Riesmann 1957 in *The Suburban Dissociation*, Kevin Lynch 1960 in *The Image of the City*, Jane Jacobs 1961 in *The Death and Life of Great American Cities* und Robert Venturi 1966 in *Complexity and Contradiction in Architecture* mit den Mitteln der Schrift tun, vgl. dazu Hans Dieter Huber, *In every Dream Home a Heartache. Zu den Fotoarbeiten von Dan Graham* in: 4x1, Graham, Klein, Koethe, Schuler, Staatliche Kunstsammlung, Dresden, 1998, S. 14.

dere Charakteristika der Region noch eine spezifisch eigene Identität"[214], schreibt Dan Graham. Die Häuser dieser Siedlungen sind Fertigteilprodukte, ermöglicht durch die Techniken der Massenproduktion. So entstanden Standards in Form von Kästen oder einer Reihe von Kästen, die in verschiedenen Ausführungen zu haben waren. Ein Kasten mit steilem, schrägen Dach hieß *Cape Cod*, ein zweigeschossiges Haus *Colonial*. Wenn der Kasten länger als breit war, nannte man das *Ranch,* und wenn zwei aneinander gesetzte Kästen in ihrer Höhe eine Differenz aufwiesen, *Split Level*, und wenn nicht, einfach Doppelhaus. Zusätzlich zu den Haustypen wurden noch Farben zur Auswahl angeboten. So ergaben sich eine Reihe von möglichen Variationen. An einem Beispiel in Florida zeigt Dan Graham die Masse möglicher Arrangements, die sich allein aus der Kombination von acht Haustypen und sechs Farben ergeben, in einer seriellen Logik. Doch für Dan Graham ist das kein Pluspunkt für diese Art Architektur, eher ein Kritikpunkt:

"Sie [die Reihenhäuser] stehen außerhalb jedes früheren Standards von 'guter' Architektur. Sie wurden nicht gebaut um individuelle Bedürfnisse oder besondere Geschmacksrichtungen zu befriedigen. Der Besitzer war für die Herstellung des Produkts völlig nebensächlich, sein Heim nicht wirklich im alten Sinne 'besitzbar'; es wurde nicht entworfen und gebaut, um 'Generationen zu überdauern'; und außerhalb seines Zusammenhangs im 'Hier und Jetzt' ist es nutzlos, entworfen um weggeworfen zu werden. Sowohl die Architektur als auch die Handwerkskunst als Werte sind aufgelöst durch die Abhängigkeit von vereinfachten und leicht zu multiplizierenden Techniken der Herstellung und der standardisierten Einheitsentwürfe."[215]

Was Dan Graham hier kritisiert ist die Gleichförmigkeit von Architektur, die auf Massenproduktion basiert und nicht auf den Einzelnen abgestimmt ist. Architektur als standardisierte Objekte aus standardisierten Materialien, ohne Anspruch auf Geschichte, Ästhetik und Umgebung und ohne Bezug zum Bewohner. Ist das nicht eine Kritik, die direkt an die Künstler der sech-

[214] Dan Graham, *Homes for America*, in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, S. 26.
[215] Ebd., S. 32.

ziger Jahre in Amerika weitergegeben werden kann? Nicht ganz. Denn obwohl viele von ihnen, wie zum Beispiel Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris oder Dan Graham mit Materialien der Massenproduktion arbeiteten oder ihre Kunst in Massenmedien verwirklichten, schufen sie doch individuelle Werke, die einen Bezug haben zum Betrachter. Und auch wenn Geschichte und Ästhetik in ihren Werken nicht vorrangig ist, so beziehen sie doch die Umgebung oft direkt in ihre Kunstwerke mit ein. Ihnen geht es in ihrer Kunst nicht um marktorientierte, genormte Formen, die einen größtmöglichen Gewinn bringen. Vielmehr geht es darum, wie im Fall von Dan Grahams *Schema*, 1966, durch In-Formationen zu kommunizieren, Formen über ihre Umgebung zu definieren und sich so dem Ort ihrer Erscheinung anzupassen.[216] Beides fehlt in der Architektur der Siedlungsbauten. Dan Graham schrieb dazu: "Die Siedlungen stehen zur Umgebung in einem völlig fremden Verhältnis."[217] Sie passen sich weder der Natur an, noch grenzen sie sich besonders gegen sie ab. Eher gibt es gar keine Beziehung zwischen der Landschaft, dem Ort und den Häusern. Sie "sind entwurzelt", so Dan Graham. Eine Kritik, die ganz im Sinne Peter Eisenmans den Bewohner in seiner Beziehung zu Haus und Umgebung distanziert, wie er es in seiner Vorstellung einer wahren Moderne definiert. Das Entwurzeln entspricht Peter Eisenmans Forderung nach einem *cut off* der Architektur, die sich für ihre eigene Freiheit bei ihrer Entstehung trennen sollte von Geschichte, Ästhetik, Funktion, Subjekt und Ort.[218]

Dan Grahams ursprüngliche Idee war, *Homes for America* in einer der großen Zeitschriften wie *Esquire* zu publizieren. Da dies nicht möglich war, akzeptierte er eine Publikation in veränderter Form im Arts Magazine. Der Text stand jetzt im Mittelpunkt, viele Fotos waren weggefallen. Aber was ist dieser Artikel nun? Kunst oder Journalismus oder beides? Letzteres favorisiert Jeff Wall: "*Homes for America* [ist] tatsächlich

---

[216] Vgl. a. Veränderung der Kunst mit der Veränderung des Orts bei Robert Smithsons *Spiral Jetty*, in: Philip Ursprung, *I'dont know what space is. Robert Smithsons Kritik an Minimal Art and Conceptual Art*, S. 56.

[217] Dan Graham, *Homes for America*, in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, S. 32.

[218] Vgl. Peter Eisenman, *Postfunktionalismus*, in: Aura und Exzeß, S. 38f.

sowohl ein einfacher Artikel über Vorstadtarchitektur als auch ein Kunstdruck."[219] Vom Journalismus hat er die Form. Es ist eine Art Fotoessay und dabei Reportage und Kritik.[220] Dan Graham beschreibt die Situation der damals gegenwärtigen suburbanen Architektur in Amerika und nimmt einen Standpunkt dazu ein. Die Leistung dieser Arbeit liegt in der inhaltlichen Bearbeitung des Themas. Und entgegen *Schema* ist die Form hier zweitrangig. Daher ist es auch kein großes Problem, dass *Homes for America* in verschieden beschnittenen Versionen publiziert wurde, solange dadurch die inhaltliche Aussage, die hier durch Text und Bild entsteht, nicht verfälscht wird. Doch das sahen einige Kritiker und Dan Graham[221] anders. Auch Jeff Wall spricht von einem Nachdruck der Original-Version nach der Publikation im Arts Magazine. Es ist, als hätte sich der Künstler Dan Graham im Nachhinein auf sein Künstlerdasein besonnen. 1970, drei Jahre nach der Erstpublikation, lässt er eine signierte Fassung editieren. Ein neues Original, das die Anordnung von Text und Bild festschreibt und für alle nun folgenden Publikationen gelten soll. Das Konzept von *Homes for America* ist damit nicht mehr das von *Schema*, denn dort gibt es keine festen Originale. *Schema* verändert sich in seiner Erscheinung, je nach Publikation und Zeitschrift. Die Zeitschrift wurde als neues Medium für die Kunst entdeckt, was aber nicht heißt, dass jeder Text eines Künstlers darin ein Kunstwerk ist. Und wie Dan Graham selbst sagte, waren die Künstler damals sehr vielseitig interessiert. Warum nicht auch am Journalismus?

1995 wurde Dan Graham von Hans Dieter Huber gefragt, warum Künstler in den sechziger Jahren geschrieben haben, was der Zweck ihres Schreibens war. Er antwortete:

---

[219] Jeff Wall, *Marks of indifference: Aspects of Photographie in, or as, Conceptual Art*, S. 403.

[220] Vgl. a. Robert Smithson, *A Tour of the Moments of Passaic*, New Jersey, 1967; *Incidents of Mirror-Travel inthe Yucatan*, 1969, in: Robert Smithson. *The Collected Writings*, University of California Press, 1996.

[221] Dan Grahams Originallayout ist nicht signiert und enthält auch bei späteren Reproduktionen in div. Katalogen die Fußleiste des Art Magazines. 1970 hat Dan Graham eine 102x77 cm große, durch zusätzliche Fotos erweiterte, signierte Fassung als Mutiple editieren lassen.

"Judd schrieb, um sich über andere Kunst zu informieren und um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, wenn auch nur in bescheidenem Maße. Auch ich habe geschrieben um meinen Lebensunterhalt zu verdienen, aber auch, weil ich keine Pop Art machen, sondern statt dessen lieber Rockmusikkritiken und populäre Schriften verfassen wollte, was in Amerika Tradition hatte und einem Gelegenheit bot, etwas zu publizieren, Dinge ans Licht der Öffentlichkeit zu bringen. Und auch, weil ich keinerlei künstlerische Fähigkeiten besaß, denn ich habe weder an einer Kunstakademie, noch an einem College studiert."[222]

Auf eine ähnlich Frage hin entspann sich 1999 der folgende Dialog zwischen Dan Graham und Benjamin Buchloh:

> "DG: Well, what I liked about art in the 1960s was that you could do everything. Everybody I met, Robert Smithson, Donald Judd, Dan Flavin, all wanted to be writers.
>
> BB: Even Flavin?
>
> DG: Flavin wrote for Artforum. Every two or three months, he was a regular contributer.
>
> BB: But when you say writers that didn't mean critics at the time, right? We are talking of writers of a different kind.
>
> DG: Flavin thought he was like James Joyce. Smithson probably thought he was Borges.
>
> BB: And what writer were you aspiring to be?
>
> DG: Godard."[223]

Abgesehen davon, das Jean-Luc Godard kein Schriftsteller war und Beziehungen zu ihm eher in Dan Grahams Installationen als seinen Texten zu finden sind, wie zum Beispiel in *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay*, wo er ein Sehen des Sehens inszenierte, gehörte es eigentlich zum Image der ge-

---

[222] Dan Graham, *Dan Graham Interviews*, S. 36f.
[223] Benjamin H.D. Buchloh/Dan Graham, *For Conservations: December 1999 – May 2000*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 71.

nannten Künstler, sich in jeglicher Hinsicht von Europa abzuspalten.[224] Auch ist Lucy Lippards Vorstellung übertrieben, "in the near future it may be necessary for the writer to be an artist as well as for the artist to be a writer."[225] Denn das Interesse der Künstler lag wahrscheinlich weniger darin, Schriftsteller zu sein, als darin, Texte als ein weiteres Feld ihrer Tätigkeit als Künstler anzusehen. So wie es Dan Graham formulierte: "What I liked about art in the 1960s was that you could do everything." Und "everything" bezog sich zum einen auf verschiedene Medien, wie Video, Fotografie, Objekte, Performances und Texte, zum anderen auch auf verschiedene Themen, an denen die Künstler interessiert waren und die sie in ihren Texten analysierten. So schrieb Sol LeWitt 1966 in *Ziggurats* [226] über die Architektur der Hochhäuser in Manhattan, Dan Graham 1979 in *Punk as Propaganda* [227] über die Punk-Bewegung und ihre Auswirkungen auf die populäre Musikszene. Ein weiterer Grund dafür, warum sie schrieben war, dass sie mit der Kunstkritik ihrer Werke Schwierigkeiten hatten. Deshalb schrieben sie als Künstler über andere Künstler. Beispiele sind: Dan Graham, *Two Structures/ Sol LeWitt* von 1967,[228] Donald Judd, *Aspects of Flavin's Work* von 1969, [229] Robert Smithson, *Donald Judd* von 1965. [230]

Die Künstler kannten sich untereinander gut und verstanden ihre Werke gegenseitig oft besser als mancher Kritiker. Was nicht heißt, dass sie mit den Kunstkritiken ihrer Kollegen immer einverstanden waren.[231] So schrieben sie auch Texte zum Kunst-

---

[224] Vgl. z.B. Dan Graham: "We Americans hated European Art", in: *For Conservations: December 1999 - May 2000*, S. 69 u. Donald Judd: "Ich interessiere mich überhaupt nicht für die europäische Kunst, ich denke, das ist vorbei." in: *Fragen an Stella und Judd*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 41.

[225] Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*, S. 49.

[226] Sol LeWitt, *Ziggurats*, Arts Magazine, Vo.41, No. 1, 1966.

[227] Dan Graham, *Punk as Propaganda*, Journal/Southern California Art Magazine, LAICA, 1979.

[228] Dan Graham, *Two Structures/Sol LeWitt*, 1967 (verfasst), End moments (Eigenverlag Dan Graham), New York, 1969.

[229] Donald Judd, *Aspects of Flavin's Work*, Fluorescent Lights, Kat. National Gallery of Canada, Ottawa 1969.

[230] Robert Smithson, *Donald Judd*, 7 Sculptors, Kat. Philadelphia Institute of Contemporary Art, 1965.

[231] Vgl. z.B. Robert Smithson, Donald Judd, in: Philip Ursprung, *I'dont know*

verständnis der Zeit allgemein und speziell zu ihre eigenen Werken: Donald Judd, *Specific Objects*, 1965[232] oder Dan Graham *Schema (March 1966).*[233] Ein weiteres Thema verschiedener Artikel war der Einfluss der Kritiker auf das Funktionieren des Kunstmarktes, zum Beispiel von Sol LeWitt *Some Points Bearing on the Relationship of Works of Art to Museums and Collectors* und *Some Points Bearing on The Museum of Modern Art and its Relationship to Artist and the General Community*, 1969[234] oder Dan Flavins *Some other Comments ... more Pages of a Spleenish Journal*, 1967. [235]

Unabhängig von der Art oder dem Inhalt der Texte war die Herangehensweise eine sehr unakademische. Barbara Reise schrieb in diesem Zusammenhang über die Künstler:

"Und es überrascht nicht, dass sie alle äußerst belesen sind [...] und daß sie über einen glasklaren und poetischen Verstand verfügen, der akademischem Gehabe gegenüber ungeduldig und provokativ ist."[236]

Die Texte waren Ausdruck von Auseinandersetzungen der Künstler mit den unterschiedlichsten Bereichen der sie umgebenden gegenwärtigen Welt, wie Architektur, Musik, Politik, Kunst, Markt und Gesellschaft, aus der sie auch ihre Kunst schöpften. Manchmal wurde ein Text als Theorie wegweisend, wie zum Beispiel Donald Judds *Specific Objects*, und manchmal wurden journalistische Texte zu Kunstwerken hochstilisiert, wie *Homes for America*.

---

what space is. Robert Smithsons Kritik an Minimal Art and Conceptual Art, 2001.

[232] Donald Judd, *Specific Objects*, Arts Yearbook, 8, 1965.

[233] Dan Graham, *Schema (March 1966)*, Aspen Magazine, No. 5/6, 1966.

[234] Sol LeWitt, *Some Points Bearing on the Relationship of Works of Art to Museums and Collectors u. Some Points Bearing on The Museum of Modern Art and its Relationship to Artist and the General Community*, öffentl. Hearing, New York 1969, veröff. in: Sol LeWitt, Kat. The Museum of Modern Art, New York, 1978.

[235] Dan Flavin, *Some other Comments ... more Pages of a Spleenish Journal*, Artforum, Vo. 6, No. 4, 1967.

[236] Barbara Reise, *Untitled 1969: a Footnote on Art and Minmal-Stylehood*, Studio International, Vol. 177, No. 910, 1969, dt. *Ohne Titel 1969, Eine Anmerkung über Kunst und minimalistischen Stil*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 378.

Homes for America sollte als ein Teil des Schaffens von Dan Graham gesehen werden, der sich wie seine anderen Artikel zu Rock, Pop, Politik, Gärten, Theater, Architektur, Musik, Film, Fernsehen, Soziologie, Psychologie und Philosophie[237] mit dem Erfassen, Beschreiben, Kritisieren und auch Verknüpfen unterschiedlicher gesellschaftlicher Phänomene auseinandersetzt. Er ist journalistisch, was aber nicht heißt, dass er außerhalb von Dan Grahams künstlerischem Schaffen steht. Ganz im Gegenteil: *Homes for America* steht mit anderen Kunstwerken Dan Grahams in enger Verbindung, von denen wiederum einige an der Grenze zur Architektur gesehen werden können. Journalismus, Kunst und Architektur lassen sich bei Dan Graham nicht klar trennen, sie überschneiden sich an den Rändern. Dan Graham denkt Themen wie Suburbanisierung durch verschiedene Mittel und Medien. Jeff Wall schreibt in diesem Sinn zu Dan Grahams Fotos in *Homes for America*:

"Die Architekturphotographien bilden ein gesellschaftliches Fundament für die strukturalen Modelle intersubjektiver Erfahrungen, die er in Text-, Video-, Performance- und in skulpturalen Environement-Arbeiten ausarbeitet. Sie [...] verweisen auf Grahams andere Projekte, die, ganz im Sinne des Konzeptualismus, nicht Abbildungen, sondern Modelle des Gesellschaftlichen sind."[238]

Dan Grahams Fotoarbeiten verankern sich nicht nur in *Homes for America*, sondern auch in *Alteration to a Suburban House* (Abb. 4.20) und Pavillons wie *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* (Abb. 1.1-Abb. 1.10) und *Pavilion 1999* (Abb. 6.11-Abb. 6.15).

[237] Übersicht der Texte s. Verzeichnis in: *Dan Graham. Works 1965-2000*, S. 399ff.
[238] Jeff Wall, *Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, S. 402.



Abb. 4.4 Dan Graham, *Row of New Tract Houses, Bayonne, N.J., 1966*



Abb. 4.5 Dan Graham, *Trucks, New Jersey, N.J., 1966*



Abb. 4.6 Dan Graham, *First Day Opening of Highway Restaurant, Jersey City, N.J., 1967*



Abb. 4.7 Dan Graham, *Opening of a New Highway Restaurant, Jersey City, N.J., 1967*

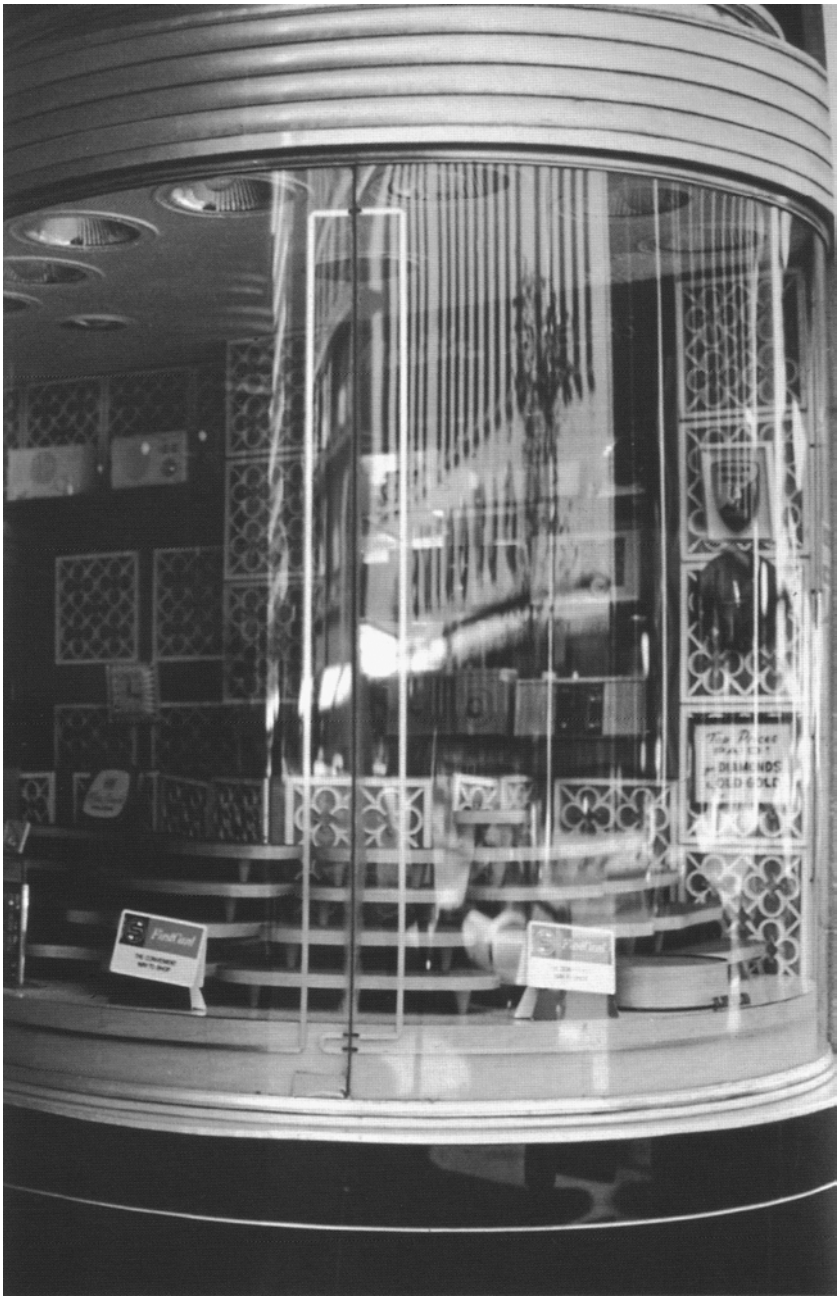


Abb. 4.8 Dan Graham, *Showcase Window, Chicago, 1969*

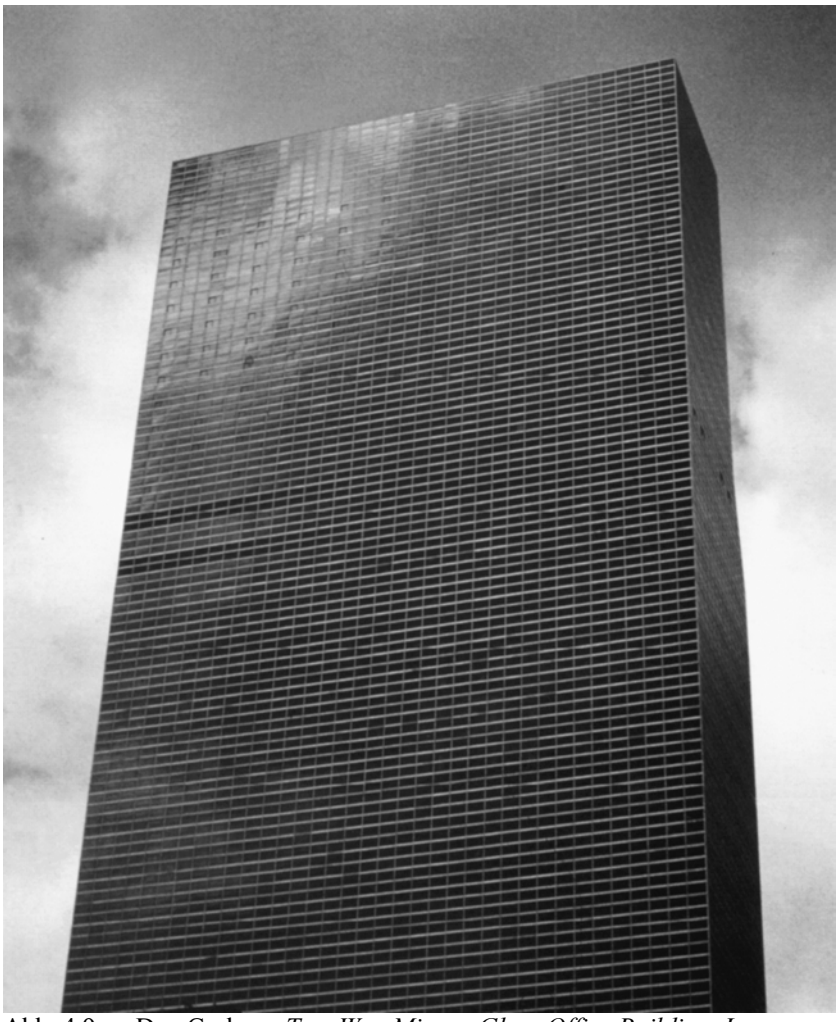


Abb. 4.9 Dan Graham, *Two Way Mirror, Glass Office Building, Los Angeles, C.A., 1975*



Abb. 4.10 Dan Graham, *Two Housing Projects, New York, N.Y., 1966*



Abb. 4.11 Dan Graham, *Hotel with Yellow Doors, Minneapolis, MN, 1975*


Abb. 4.12 Dan Graham, *Untitled (Home with Swans), 1996*

In seiner Untersuchung *In every Dream Home a Heartache* [239] stellt Hans Dieter Huber vier Themenbereiche zu Dan Grahams Fotos heraus: Serialität, Spiegelung, Durchblicke und Übergänge, Oberflächen. Dan Graham fotografiert suburbane Architektur in ihrer Aneinanderreihung immer gleicher Eigenheime. Motive wiederholen sich oder erscheinen als Varianten.[240] Beispiele sind *Row of New Tract Houses, Bayonne, N.J. 1966*, und *Trucks, New Jersey, N.J., 1966* (Abb. 4.4, Abb. 4.5). Doch Dan Graham interessiert nicht nur die äußere Form, sondern auch das Innenleben. So fotografiert er die Einwohner der Vor-städte, zum Beispiel bei der Eröffnung des Fast Food Highway Restaurants in Bayonne, New Jersey, 1967 (Abb. 4.11, Abb. 4. 12). Auf einem Foto ist eine Familie zu sehen die, so Hans Dieter Huber, in einer Haltung zwischen Gedankenverlorenheit und Aufmerksamkeit für die Außenwelt, ihr Fast Food hinunterschlingt, statt zum Gottesdienst zu gehen. Ihr Blick geht nach draußen "in das menschenleere Aquarium eines vorstädtischen Monotopia" und läßt "die Trauer und Tristesse über die Verödung der Vorstädte trotz sonnigem Sonntagvormittag deutlich werden."[241] Bereits hier behandelt Dan Graham die Beziehungen von Innen und Außen, Privat und Öffentlich, die er später in Fotos von Spiegelfassaden und Schaufenstern (Abb. 4.8, Abb. 4.9) wieder aufgreift und in *Alteration to a Suburban House* modellhaft zuspitzt. Zum Davor- und Dahinterliegenden fotografiert Dan Graham aber nicht nur verspiegeltes Glas, sondern auch Zäune, Gitter, Fenster, Türen, Wände, Balkone und Vorhänge (Abb. 4.10-Abb. 4.12). Grenzen und Möglichkeiten des Übergangs und Durchgangs scheinen ihn anzuziehen. Aber auch Oberflächen nimmt Dan Graham ins Visier, *echte* und *imitierte*. Die Baumaterialien der Vorstädte sind Holz und Glas, aber auch Gummiplatten, die Stein repräsentieren, Resopal, das wie Marmor aussieht und Ziegel aus Plastik.

---

[239] Hans Dieter Huber, *In every Dream Home a Heartache*, S. 10.

[240] Neben Verweisen zu Dan Grahams eigenen Arbeiten sieht Philipp Ursprung auch Verwandtschaften zwischen Dan Grahams Fotos zu Lastwagen (Abb. 4.5) und Donald Judds Kuben (Abb. 4.33) sowie Robert Smithsons Glasschichtungen und Dan Grahams Fotos gläserner Fassaden (Abb. 4.9), vgl. Philip Ursprung, *I'dont know what space is. Robert Smithsons Kritik an Minimal Art and Conceptual Art*, S. 61.

[241] Hans Dieter Huber, *In every Dream Home a Heartache*, S. 9.

Dan Graham betitelt seine Fotos mit der Angabe von Ort, Zeit und Situation. In Beziehung zueinander treten sie, wenn Dan Graham sie als Reihe präsentiert oder zwei zeitlich auseinander - liegende Fotos zusammen montiert, wie zum Beispiel *House, Outside Pittsburgh, 1993* und *Neo Colonial Garage, Westfield, N.J., 1978*. Hans Dieter Huber ist der Ansicht, dass Dan Graham durch dieses Verfahren verschiedene historische Schichten von Architektur in Kontakt bringt. "Das Bild der Gegenwart wird durch das Bild der Vergangenheit nicht nur bestätigt, sondern auch korrigiert, erweitert oder entwertet."[242]

[242] Hans Dieter Huber, *In every Dream Home a Heartache*, S. 13.

4.2 Gegenwärtige Relationen

"Although Conceptual Art emerged from Minimalism [...]. If Minimalism formally expressed 'less is more', Conceptual Art was about saying more with less."[243] (Lucy Lippard)

Die Kunst Dan Grahams und vieler Künstler der sechziger Jahre in Amerika ist, unabhängig davon, ob sie der Minimal Art oder Conceptual Art zugeordnet wurde, eine Kunst des gegenwärtigen Erfassens; eine Kunst, die wie Anna Chave schreibt, "verkündet, daß sie nicht ihrer Zeit voraus ist, und daß ganz einfach die Zukunft jetzt ist."[244] Eine Kunst, die weder zukunftsgerichtet ist noch auf die Vergangenheit verweist, noch auf irgendwelche Bezugssysteme, die ihr Bedeutung geben würden. Sie ist im Gegenteil absolut gegenwärtig, für den Betrachter zum Zeitpunkt der Betrachtung und für den Künstler zum Zeitpunkt des Erschaffens. Dabei wird der Künstler von vielen Aspekten seiner Umwelt, seien sie soziologisch, ökonomisch, politisch, philosophisch, künstlerisch oder architektonisch, beeinflusst. Kunst ist damit zugleich ein Teil der Umwelt und eine Reaktion auf sie. Carl Andre schreibt dazu 1970: "Meine Sachen entstehen aus der Begegnung mit der Welt."[245] Und Donald Judd bestätigt: "Kunst wird so gemacht wie man lebt."[246]

Für Dan Graham stellte sich in Bezug auf konzeptuelle Kunst in den sechziger Jahren die Frage:

"If Conceptual Art was material, how can it have had any effect? One thing I think, the culture in the 60s was about immediacy and presentness. The present was detached from

---

[243] Lucy Lippard, *Escape Attempts*, in: Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, Ann Goldstein, Anne Rorimer (Ed.), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, S. 27.

[244] Anna C. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, Arts Magazine, Vol. 64, No. 5, 1990, dt. *Minimalismus und die Rhetorik der Macht*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 657.

[245] Carl Andre, in: *An Interview with Carl Andre*, Phyllis Tuchmann, 1970, dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 141.

[246] Donald Judd, *Art and Architecture*, Vortrag 1983, Yale University, dt. *Kunst und Architektur*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 81.

historical time. It was thought that one was to experiment in the here and now: thus life was a perceptual experience."[247]

In diesem Sinn schuf Dan Graham zum Beispiel mit *Public Space/Two Audiences* (Abb. 4.13) eine konzeptuelle Kunst, die in der Gegenwart, im Hier und Jetzt verankert war und sich durch immer wieder neu zusammensetzende und wirkende Komponenten zu keiner Zeit in gleicher Form wiederholen konnte. *Public Space/Two Audiences* war eine Arbeit für die *Biennale* in Venedig 1976, die unter dem Thema *Ambiente Art* stand. Ihr Konzept beschreibt Dan Graham wie folgt:

"Meine Idee war, daß die Biennale in Venedig für jedes Land und für jeden bekannten Künstler eines Landes eine Schaufenstersituation darstellt. Die Leute sollten eine Zuschauergruppe bilden und sich gleichzeitig ihrer Zuschauerrolle bewußt sein, sie sollten sich selbst als zur Schau gestellte Zuschauer sehen."[248]

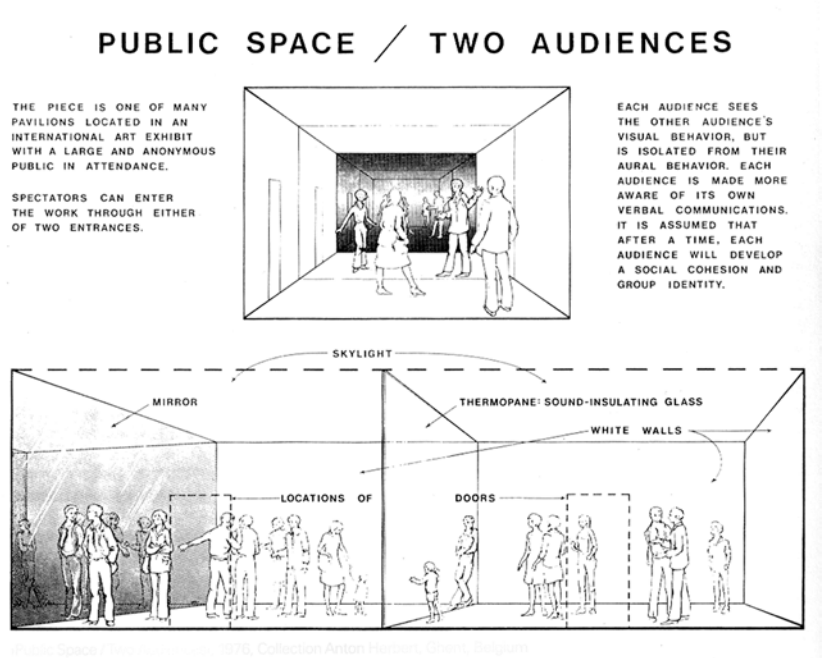


Abb. 4.13 Dan Graham, *Public Space/Two Audiences*, Venedig, 1976

[247] Dan Graham, interviewed by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999, S. 62.
[248] Dan Graham, *Dan Grahams Interviews*, S. 24.

Das Schaufenster als Kunst, präsentiert durch die Besucher als Zuschauer und zur Schau Gestellte, verwirklichte Dan Graham durch einen Raum, der Trennung bei gleichzeitigem Zusammenkommen ermöglicht. *Public Space/Two Audiences* ist ein nach dem goldenen Schnitt proportionierter[249], rechteckig geschlossener Raum, der in der Mitte durch schalldichtes Glas geteilt ist. Eine Rückwand ist ein Spiegel, die andere, gegenüberliegende ist weiß. Es sind zwei Räume in einem Raum, die der Besucher durch je eine Tür betreten kann. Er muss sie betreten, um sie zu sehen. Und um dann doch *nur* sich selbst unter anderen Besuchern zu sehen, getrennt durch Glas und doch im direkten Sichtkontakt, vervielfältigt in Spiegelbildern, die durch den Raum schweben.

Im Rahmen der *Ambiente Art* reagierte eine Arbeit des Konzeptkünstlers Michael Asher ähnlich flexibel auf seine Umgebung. In der Nähe eines Cafes richtete er eine *Lounge Area* mit Klappstühlen ein. Sie waren aus verchromten Stahlrohr, mit Leinen bespannt, und gaben sich damit, wie Jochen Becker formulierte, "als hochwertige Designermöbel zu erkennen."[250] Sie konnten im Unterschied zu Museumsbänken frei bewegt werden, in Gruppen zusammengestellt oder einzeln positioniert. Das wurden sie auch. Die Klappstühle fungierten dank der Aktivität der Besucher der *Biennale* als Kunstobjekt, Rauminstallation und Gebrauchsgegenstand.

Michael Asher materialisierte wie Dan Graham sein Konzept nicht in fest gefügten Formen, sondern als Zusammenspiel bestimmter Komponenten. Wie sich in *Public Space/Two Audiences* mit dem Auftritt eines jeden Besuchers die Gesamtsituation im Raum veränderte, veränderte sie sich Michael Ashers *Lounge Area* mit dem Verrücken eines jeden Klappstuhls. Ihre Kunst konzentrierte sich damit nicht nur auf ein auszustellendes Kunstwerk, sondern bezog die Besucher der *Biennale* in ihrem Verhalten, sowie Alltagsgegenstände und Alltagssituationen mit ein. Gleichzeitig thematisierten sie die Möglichkeiten künstlerischer Mittel innerhalb und außerhalb des Museums- und Galerie-

[249] Vgl. Marianne Brouwer, *Note by the Editor,* in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 11.
[250] Jochen Becker, *Sieg der weißen Zelle*, TAZ Review, 21.12.1996, S. 17.

raums. Dan Graham sah Konzeptkunst, wie weiter oben bereits ausgeführt, nicht als "hypothetical art 'in the mind'."[251] Seine Kunstwerke sind materialisiert und doch von einer Materialität befreit, die Endgültiges verheißt:

"Conceptual Art wanted to reject materiality. Conceptual Art was context-dependent, it linked itself and drew its meaning from other things that were material, although a materiality that was often an 'of the moment'. Or it set up a process or connected itself to processes."[252]

Public Space/Two Audiences war materialisiert als gebautes Schaufester aus Glas, Spiegel und weißen Wänden, das sich gleichzeitig dematerialisierte durch die Spiegelungen des Raumes und der Besucher und das Auftauchen und Verschwinden der Besucher selbst. Es war ein Prozess, der das Kunstwerk bestimmte, eine sich immer neu aufbauende Beziehung zwischen dem materialisierten Objekt und dem beweglichen Subjekt. *Public Space/Two Audiences* war kontextgebunden in dem Sinn, dass Dan Graham es für Venedig als Schaufenster entwarf. Seine Idee zu diesem Kunstwerk war eine Reaktion auf das Funktionieren der *Biennale* im Ganzen. An einem anderen Ort platziert, würde *Public Space/Two Audiences* aus diesem Kontext gezogen und daher einen anderen Sinn ergeben. Es ist eine Site-specific Art oder auch Environmental Art[253], wie man seit den sechziger Jahren Kunst nannte, die auf einen speziellen Ort hin ausgerichtet ist. Kunst wird Teil des Orts und verändert den Ort mit konzeptuellen und perzeptuellen Erfahrungen des Betrachters durch die Intervention des Künstlers.

Eine andere Richtung, die Dan Graham in der Kunst verfolgte, spielte auch in *Public Space/Two Audiences* eine starke Rolle: die Performance. Dan Graham selbst führt zu dieser Verbindung aus:

---

[251] Dan Graham, Interview mit Mike Metz, in: *Dan Graham*, Kat., Gloria Moure (Hg.), S. 228.
[252] Dan Graham interviewed by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 62.
[253] Andere Künstler die zu Site-specific Art/Environmental Art gezählt werden sind u.a.: Robert Smithson, Walter De Maria, Michael Heizer, James Turrell, Nancy Holt, Dan Flavin, Daniel Buren.

"Like Happenings, Conceptual Art was about social or psychological language structures at that particular moment in time. Mine always involved the question of the audience, its perception of itself and of the performance in the act of perceiving. Conceptual art, like performance events, was discardable. Because of the idea that society was a series of present moments, and as society changes the work was discardable, Conceptual work didn't have a historical dimension [...] The only 'art trace' left was the remembrance of the piece by the performers and the audience; and its effects. This was the principle of my magazine pages."[254]

Dan Graham verwirklichte seine *Magazinepages*, *Public Space/ Two Audiences* und Performances aus ähnlichen Motivationen nur mit anderen Mitteln. In den siebziger Jahren folgten aufeinander: 1972 *Intention Intentionality Sequence*, 1975 *Performer Audience Sequence*, 1977 *Performer Audience Mirror*. In allen drei Performances geht es um ein Vermitteln der nicht statischen Beziehungen und Wahrnehmungen von Kunstwerk und Betrachter durch den Performer. Dan Graham beschreibt einem Publikum zunächst seine eigenen Bewegungen, und danach ihre Reaktionen darauf in verschiedenen Konstellationen.[255] Dabei gibt Dan Graham einen bestimmten Ablauf vor. Für *Performer Audience Sequence* beschreibt er ihn wie folgt:

"Ich stehe dem Publikum gegenüber. Ich beginne, mich kontinuierlich selbst zu beschreiben – mein äußeres Aussehen – obwohl ich in Richtung Publikum blicke. Ich tue dies ungefähr acht Minuten lang. Dann beobachte und beschreibe ich [...] die äußere Erscheinung des Publikums etwa acht Minuten lang. [...] Das Muster von abwechselnder Selbstbeschreibung/Beschreibung des Publikums geht so lange, bis ich entscheide, das Stück zu beenden."[256]

Was aber das konkrete Resultat dieses Perspektivwechsels ist, der Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung, der Beobach-

---

[254] Ebd., S. 66,67.
[255] Vgl. dazu Hans Dieter Huber, *Split Attantion. Performance und Publikum bei Dan Graham*, in: Dan Graham Interviews, S. 47-63.
[256] Dan Graham, *Theatre*, Gent, 1982, S. 21, dt. zitiert in: Dan Grahams Interviews, S. 53.

tung und Beschreibung der anderen Anwesenden, ist nicht voraussehbar. Es wird bestimmt durch das, was und wen aus dem Publikum Dan Graham beschreibt und die Reaktionen des Publikums darauf.

In der Performance *Performer Audience Mirror* (Abb. 4.14) wird, wie in *Public Space/Two Audiences*, ein Spiegel Teil der Interaktion. Dadurch tritt zur direkten Beziehung von Performer und Publikum deren Abbild im Spiegel, was die gesamte Situation intensiviert. Außerdem ist der Spiegel eine Möglichkeit, Räume zu öffnen, visuell zu erweitern, ähnlich wie das Medium Video, das ermöglicht, Situationen in andere Räume und Zeiten zu verschieben. In diesem Zusammenhang sieht Brian Hutton in *Performer Audience Mirror* eine Beziehung zu Dan Grahams frühen Video Performance Arbeiten, wie *Present Continuous Past* von 1974.[257]

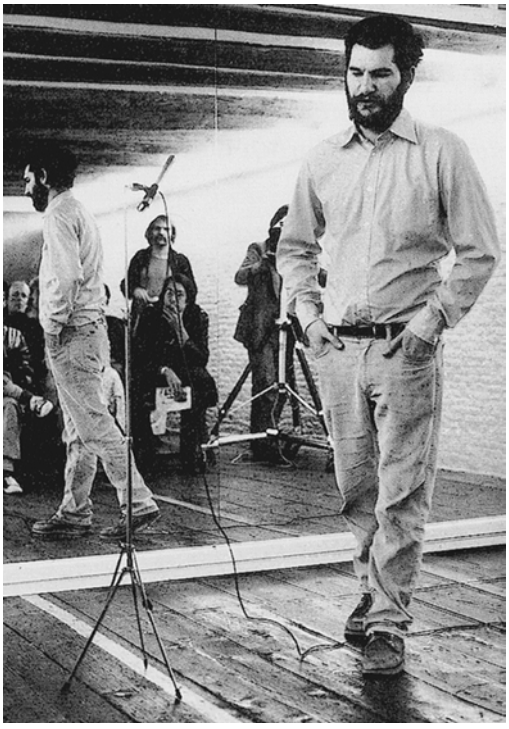


Abb. 4.14 Dan Graham, *Performer Audience Mirror*, 1977

[257] Vgl. Brian Hatton, *Dan Graham in Relation to Architecture*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 324.

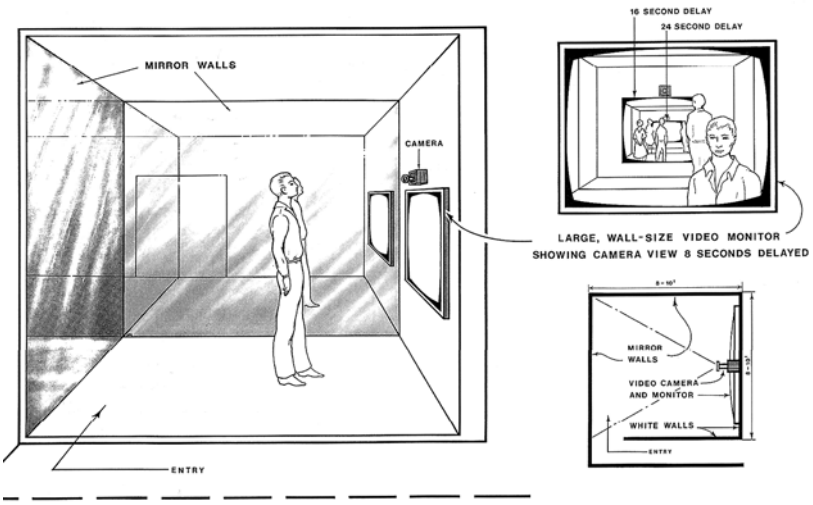


Abb. 4.15 Dan Graham, *Present Continuos Past*, 1974

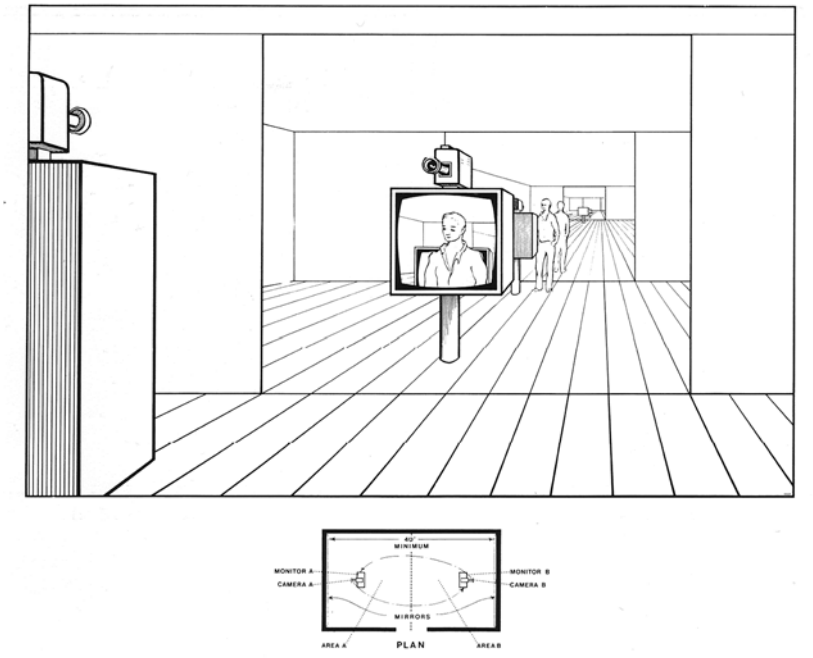


Abb. 4.16 Dan Graham, *Opposing Mirror and Video Monitors on Time Relay*, 1974

In *Present Continuous Past* (Abb. 4.15) konfrontierte Dan Graham den Betrachter mit Spiegelbildern und deren Wiedergabe durch Kameras und Monitore. Der Betrachter sieht sich selbst in einer bestimmten Situation und Umgebung unter anderen Betrachtern und deren Abbild. Durch zeitverzögerte Aufzeichnungen wird die Wahrnehmung des Betrachters zusätzlich irritiert. Nach Renate Puvogel wird so ein naives Sehen "zu einem Sehen des Sehens, das heißt zu einem Begreifen."[258] *Present Continuous Past* ist wie folgt aufgebaut: Zwei Wände eines Raumes bestehen aus Spiegeln, in einer dritten sind eine Kamera und ein Monitor eingelassen. Raum und Betrachter werden von der Kamera aufgenommen, und ihre Abbilder mit einer Verzögerung von 8 Sekunden auf dem Monitor wiedergegeben. Da die Wand gegenüber der Kamera ein Spiegel ist, entsteht der Effekt einer Rückkopplung, der den Raum ins Unendliche vervielfältigt. Denn bei der nächsten Aufnahme durch die Kamera wird das Abbild des Monitors im Spiegel mitgefilmt. Wenn dann der Monitor nach 8 Sekunden die nächste Raumsituation wiedergibt, ist darauf auch die vorhergehende Situation mit enthalten, die aber bereits um 16 Sekunden zeitverschoben ist, usw.

Ähnlich funktionierte *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Relay* von 1974[259] (Abb. 4.16). Auch hier sieht der Betrachter sein eigenes Verhalten in einer geschlossenen physisch-visuellen Realität widergespiegelt. In Abgrenzung zu *Present Continuous Past* stehen sich in *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Relay* je eine Kamera und ein Monitor gegenüber, die aber mit dem Rücken zueinander die Spiegelbilder der je anderen Seite wiedergeben, fünf Sekunden zeitverschoben. Der Betrachter wird hier hineingezogen in ein verwirrendes Spiel raumzeitlicher Erfahrung, das Dan Graham so beschreibt:

"A Spectator in area A (or area B), looking in the direction of the mirror, sees: 1. a continuous present-time reflection of his surrounding space; 2. himself as observer; 3. on the reflected monitor image, 5 seconds in the past, his area as seen by the mirror of the opposite area. A spectator in area A, turned to face

[258] Renate Puvogel, *Lehrgeld. Zwanzig Künstlerportraits*, S. 88.
[259] Wdh. gezeigt im Kröller-Müller Museum 2002 u. zur Biennale in Venedig 2003.

monitor A, will see both the reflection of area A as it appeared in mirror B 5 seconds earlier and, on a reduced scale, area A reflected in mirror B now."[260]

Konkret kann es zu folgender Situation kommen: Ein Betrachter betritt einen leeren Raum, an dessen Front sich ein Spiegel befindet. Doch der Spiegel zeigt nicht nur die eintretende Person, sondern zusätzlich eine andere, die den Raum gerade verlässt. Diese andere Person aber ist physisch gar nicht anwesend. Irritation. Eine Suche nach der anderen Person setzt ein. Doch der Raum bleibt leer. Das Bild des Anderen im Spiegel versetzt den Betrachter in eine rätselhafte Situation. Des Rätsels Lösung ist das mit fünf Sekunden Zeitverzögerung laufende Video. Das heißt, die andere Person war in diesem Raum anwesend. Eine Begegnung aber fand erst statt, nachdem sie den Raum verlassen hatte. Es ist eine Begegnung nicht zwischen zwei physisch präsenten Personen, sondern einer physisch präsenten Person, ihrem Abbild und dem Abbild einer anderen Person, die physisch nicht präsent ist. Oder wie Daniel Birnbaum feststellte: "things don't just disappear once they are no longer perceived. Instead, they are given a second run, five seconds later."[261] Was Dan Graham durch diese Anordnung von physischem Raum, Spiegel, dem Medium Video und den Betrachtern erreicht, ist ein Zusammenspiel, das Zweifel an der Objektivität alltäglicher Wahrnehmung hinterlässt. Es ist eine kritische Betrachtung des augenscheinlich so Normalen. Der Betrachter, so Martin Engler in Bezug auf *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Relay*, "verstrickt sich in eine endlose und schier unentwirrbare Kaskade von 'Gegenwarten' und 'Vergangenheiten', von Selbstbeobachtung. [...] Der Betrachter ist dabei immer gleichermaßen Subjekt und Objekt seiner eigenen und diverser Fremdbeobachtungen."[262] Und das ist auch das Prinzip in *Public Space/Two Audiences*: das Subjekt ist zugleich Objekt, als zur Schau gestellter Zuschauer. Hinzu kommt in *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Relay* die Verschiebung in der Zeit.

---

[260] Dan Graham, *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay 1974*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 159.
[261] Daniel Birnbaum, *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer*, in: Delays and Revolutions, Kat., 50. Biennale, Venedig, 2003, S. 4.
[262] Martin Engler, *Verwirrung zwischen den Spiegeln*, Die Zeit, 2002.

Gegenwärtige Relationen sind nicht wie in *Public Space/Two Audiences* nur Beziehungen im Hier und Jetzt mit dem im Moment Präsenten, sondern sind Begegnungen im Hier und Jetzt aus verschiedenen Zeitzonen und über verschiedene Medien. Denn Betrachter sind zum einen präsent als Person und später noch als ihr Abbild. Mit dieser Konstellation verschärft Dan Graham die gegebene Situation und hinterfragt die Möglichkeit einer tatsächlichen "presentness"[263], einer Gegenwart in Jetztzeit.

"The present is never present. Or rather, the consciousness of that which is present is never self-present, but always delayed."[264] Mit dieser Feststellung rückt Daniel Birnbaum, Kurator des italienischen Pavillons der 50. Biennale in Venedig, Dan Grahams *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Relay* in eine Schlüsselposition des aufgestellten Mottos: *Delays and Revolutions*. Dan Graham thematisiert in seiner Installation Zeitschleifen kurzfristiger Vergangenheiten, die aber das Bewusstsein der Gegenwart auf irritierende Weise mehr prägen, als die gegenwärtigen Ereignisse. Damit geht er über eine Denkweise der Avantgarde hinaus:

"The idea of the avantgarde […] takes one thing for granted: art is moving forward, constantly transcending the boundaries of previous eras and questioning its categories and definitions."

Die Avantgarde präsentiert die Tradition des permanent Neuen. Daniel Birnbaum sieht dagegen den Trend in Richtung *Revival* gehen: "This notion of permanent innovation has become increasingly difficult to accept. Instead recent decades have been a period of repetition, appropriation and revival, and I would seem that the rhythm of these artistic returns has become increasingly rapid."[265] Dan Graham hat mit *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Relay* auf der *Biennale* 2003, nach nur dreißig Jahren, ein *Revival* erfahren.

---

[263] Dan Graham, interviewed by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 62.
[264] Daniel Birnbaum, *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer*, in: Delays and Revolutions, S. 4.
[265] Ebd., S. 4.

In einer weiteren Entwicklung überträgt Dan Graham die Anordnungen von Spiegel, Monitor und neutralem Raum nur für und durch die Betrachter in städtische Situationen. In *Yesterday/Today* von 1975 zum Beispiel zeigte ein Monitor ein Video mit alltäglichen Aktivitäten aus einem benachbarten Zimmer. Während der Betrachter visuell live miterleben kann, was in diesem Zimmer geschieht, hört er aber die Geräusche des Vortages, aufgenommen zur gleichen Tageszeit. In *Video Piece for Showcase Windows in a Shopping Arcade* von 1976 (Abb. 4.17) ist die Wirkung weit komplizierter. In zwei gegenüberliegenden Schaufenstern einer Einkaufspassage befinden sich jeweils an den Rückwänden Spiegel, die Vorderfront ist ganz verglast, dahinter je ein Monitor. Der Monitor des linken Schaufensters ist nach außen gerichtet, der des rechten nach Innen auf den Spiegel. Die Kamera auf dem linken Monitor aber ist nach innen gerichtet und die Kamera des rechten nach außen. Nun wird das Bild der Kamera auf der linken Seite live auf den Monitor des rechten Schaufensters übertragen und das Bild der Kamera auf der rechten Seite mit fünf Sekunden Verzögerung auf den Monitor im linken Schaufenster. Der Blickwinkel des Betrachters wird so zwischen den Schaufenstern hin und her geschickt, überlagert und zeitlich verschoben.



Abb. 4.17 Dan Graham, *Video Piece for Showcase Windows in a Shopping Arcade*, 1976

Ähnlich irritierend, nicht wegen seiner Anordnung, sondern wegen der gezeigten Bilder, ist Dan Grahams Arbeit *Video View of Suburbia in an Urban Atrium* von 1979. Hier wurden im Atrium des Citicorp Gebäudes in New York auf mehreren Monitoren Häuser in Vororten gezeigt. Es könnte eine Werbung für Eigenheime sein. Interessant für Dan Graham ist die Übertragung von Vorstadt und Stadt:

"Instead of the viewer in a private home interior seeing a view of public life in the city (while safely ensconsed within his home), a public viewer in the center of the city sees a television image of the exterior of a suburban house."[266]

Mit *Yesterday/Today*, *Video Piece for Showcase Windows in a Shopping Arcade* und *Video View of Suburbia in an Urban Atrium* verlässt Dan Graham den eingrenzenden Raum des "White Cube" der Galerie. Er öffnet seine Kunst dem architektonischen Umfeld und eröffnet der Kunst damit ein weiteres Einzugsgebiet. Betrachter sind nicht mehr nur Besucher einer Kunstausstellung, sondern auch zufällig am Ort des Geschehens Vorbeikommende. Es ging darum, "objects among objects"[267] zu platzieren und nicht darum, Kunst als Kunst zu bestätigen, weil sie an einem bestimmten Ort, einer Galerie oder einem Museum gezeigt wird, wie es Marcel Duchamps Ansatz war. Für Dan Graham war auch *Public Space/Two Audiences* schon nah dran, den Kunstraum zu verlassen und architektonischer Raum zu werden:

"I speculated as to what would happen if that enclosed space wasn't the pure white-wall gallery, whether it would be a problem if there was a window at the end instead of it being self-enclosed. Then it would be almost architecture. I thought of some situations where one could build a work which would have a similar situation to the Venice piece, but have a large window at one end and whose siting would be an actual suburban environment."[268]

---

[266] Dan Graham, *Video View of Suburbia in an Urban Atrium 1979*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 188.
[267] Robert Smithson, *Production for Production's Sake*, 1972, unpubl. bis 1996, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 284.
[268] Dan Graham, interviewed by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 77.

In einem nächsten Schritt schuf Dan Graham1978 – als Werke zwischen Kunst und Architektur – *Alteration to a Suburban House* und ebenfalls 1978 seine ersten Pavillons, die *Two Adjacent Pavilions*. Es folgten weitere Pavillons, wie zum Beispiel *Octogon for Münster* 1987, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* 1991 in New York, oder *Pavilion 1999* und *Café Bravo* 1998 in Berlin, die er alle in Stadt- und Landschaftsräume setzte. Dan Graham sah sie in "an analogy to maybe Mies's Barcelona pavilion or to Rietfeld's Sonsbeck pavilion."[269]

Das Entscheidende dieser Hybriden zwischen Kunst und Architektur ist aber nicht, dass Dan Graham begann, Architektur zu machen, sondern dass er für die Kunst architektonische Mittel nutzte, so wie er für die Kunst auch Zeitschriften nutzte. Es ging mehr darum, wie weiter oben schon erwähnt, in der Kunst nicht den simplen binären Ansatz von "innerhalb der Galerie oder draußen in der Welt"[270] zu bedienen, sondern der Kunst Bereiche zu öffnen, in denen oder mit denen sie neu funktionieren kann.

Das neue Funktionieren von Kunst bezog sich dabei vor allem auf das sinnliche und geistige Erfassen im Hier und Jetzt und eine Reduktion der Mittel auf das Wesentliche. Das Wesentliche zielte jedoch nie darauf, etwas Universelles zu sein, denn das würde einer Begegnung der Kunst im Hier und Jetzt widersprechen. Dazu sagte Dan Graham:

"The idea was that there wasn't anything universal. What was left was the phenomenological presence of the here and know of *reading* or seeing art in an architectural environment."[271]

Und an andere Stelle führte er aus:

"Conceptual Art, as well as Minimal Art, was interested in what one calls reductiveness. One principle was that less is more. The idea was to reduce things – ideas, surface, content –

---

[269] Ebd., S. 78.
[270] Dan Graham, *My Works for Magazinepages*, in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, S. 15.
[271] Dan Graham, interviewed by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 68.

to the point where they seemed to be blank or were tautologies, or had no obvious content in terms of representation or seemed not to be saying anything. They had no message. But yet behind the apparent black surface was often an incredible complexity."[272]

Betrachtet man Dan Grahams Arbeiten, wie zum Beispiel *Public Space/Two Audiences* oder seine oben beschriebenen Videoabeiten, sind die Anordnungen aus Wänden, Spiegeln, Monitoren und Kameras an sich sehr einfach, sehr reduziert. Die Wirkung daraus aber ist sehr komplex, in vielerlei Hinsicht: Zum einen für den Betrachter, der die Vorgänge meist nicht durchschaut, sie sich nicht erklären kann und zum anderen in der Bildsprache, den zeitlichen und räumlichen Überlagerungen, die durch gegenwärtige Relationen der Betrachter zu den reduzierten Anordnungen entstehen. Dabei weiß kein Betrachter im Voraus, was ihn erwartet. Und auch Dan Graham kann es nicht voraussagen. Er hat zwar die Anordnung erdacht und gesetzt, kann aber die Bewegung and die Ansichten der Betrachter nicht kontrollieren. Die nicht voraussehbaren Komponenten machen das Kunstwerk zu einem Werk des Hier und Jetzt, das Dan Graham zufolge keine universelle "message" transportiert.

Die Frage, die sich nun stellt, ist: Kann etwas, das aus dem Hier und Jetzt entsteht und keine Bedeutung in sich trägt, als Kunst dauerhaft interessant sein? Und wenn ja, wie ist Gegenwart in der Kunst aufrechtzuerhalten? Wie kann ein Kunstwerk immer wieder von neuem Interesse wecken? Es sollte zu jeder Zeit der Betrachtung gegenwärtig sein, indem es in jeder Gegenwart Interessantes enthält. Doch genau das bezweifelt Clement Greenberg. Er hält die aufs Gegenwärtige ausgerichteten Kunstwerke nicht für fähig, dauerhaft interessant zu sein: "Es gibt [...] kaum eine ästhetische Überraschung, nur die phänomenale Überraschung wie bei jeder Neuigkeits-Kunst, eine nur einmalige Überraschung."[273] Anderer Meinung ist hier Michael Fried, der

---

[272] Dan Graham, interv. by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 67.

[273] Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture, American Sculpture of the Sixties*, Kat., Los Angeles County Museum, Los Angeles 1967, dt. *Neuerdings die Skulptur*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 329.

sagte: "Wie Judds spezifische Objekte und Morris' 'Gestalten' und einheitliche Formen ist auch Smiths Würfel *immer* noch interessant, man hat bei ihm nie das Gefühl, zum Ende gekommen zu sein, er ist unerschöpflich."[274]

Wenn es also ein Qualitätsanspruch ist, Interesse aufrecht zu erhalten, und Donald Judd bestätigt dies mit seiner Behauptung: "Eine Arbeit braucht nur interessant zu sein"[275], dann ist sie darin vergleichbar mit Gilles Deleuzes Anspruch an die Philosophie:

"Die Philosophie besteht nicht darin zu wissen, nicht die Wahrheit treibt sie an, sondern Kategorien wie das Interessante, das Bemerkenswerte oder das Wichtige: sie entscheiden über das Gelingen oder Scheitern [...]. Von vielen philosophischen Büchern wird man nicht sagen, sie seien falsch [...] vielmehr, daß sie unwichtig und uninteressant sind, eben weil sie weder einen Begriff schaffen noch ein Bild des Denkens beibringen."[276]

Für Donald Judd wie Gilles Deleuze kommt es darauf an, "ob ein bestimmtes Werk in der Lage ist, Interesse zu wecken und aufrechtzuerhalten."[277] Wie aber schaffen das die Künstler? Dan Graham und Robert Morris erreichen ein anhaltendes Interesse an ihrer Kunst durch Materialien, die alltäglich erscheinen, Dimensionen, die ein Herum- oder Hereingehen ermöglichen, Beziehungen zum Ort und das Einbeziehen von sich verändernden Komponenten in das Kunstwerk. Robert Morris arbeitet in *Untitled* von 1965 (Abb. 4.18) mit ganz verspiegelten Kuben, in denen sich die Umgebung – der Galerieraum und der Betrachter – als veränderliche Teile im Kunstwerk widerspiegeln. Die ausgestellten Kuben verändern zu jeder Gegenwart ihre Erscheinung, je nach Ausstellungsraum und anwesenden Betrachtern. Ähnlich funktioniert Robert Morris' Arbeit *Untitled* von 1966 (Abb. 4.19), in der er anstelle der Spiegel eine Gitterstruktur

[274] Michael Fried, *Art and Objecthood*, Artforum, Vol. V, No. 10, 1967, dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 363.
[275] Donald Judd, zitiert aus: ebd., S. 361.
[276] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 95.
[277] Michael Fried, *Art and Objecthood*, dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 361.

verwendet, die durch ihre Transparenz Teile der Umgebung mit einbezieht.

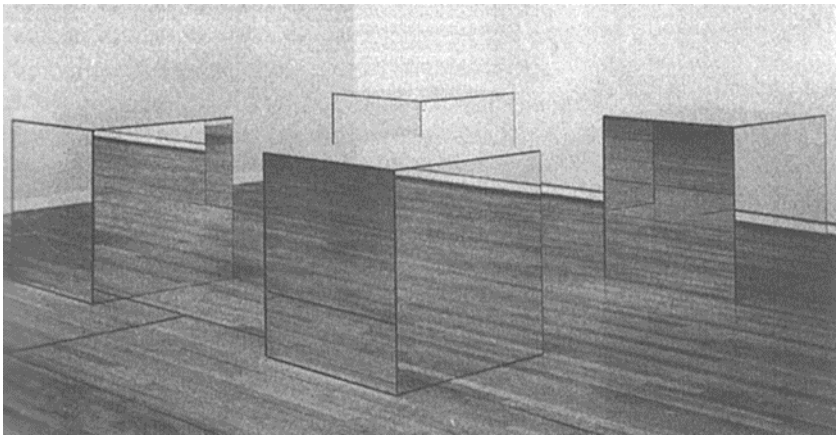


Abb. 4.18 Robert Morris, *Untitled*, 1965

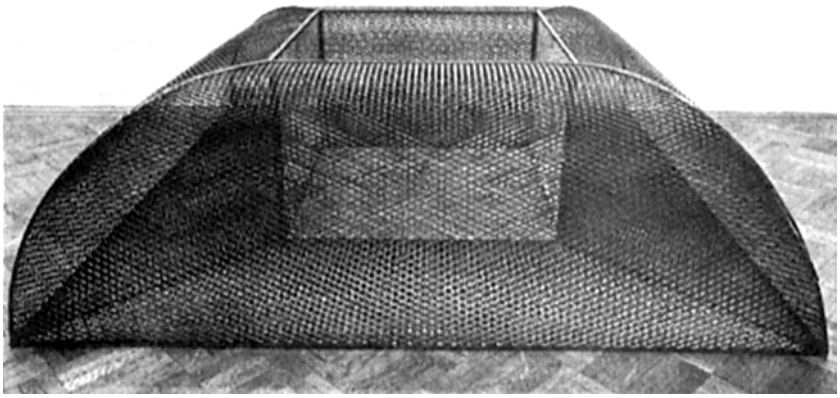


Abb. 4.19 Robert Morris, *Untitled*, 1966

Dan Graham geht noch einen Schritt weiter: Er setzt auf Spiegelung, Transparenz und auf eine Umgebung, die selbst größeren Veränderungen unterworfen ist, wie in *Public Space/Two Audiences*. Auch zeigt Dan Graham kein Objekt, wie Robert Morris, sondern lässt Betrachter einen Raum betreten, in dem sie nichts anderes sehen als sich selbst unter anderen Betrachtern. Ein schalldichtes Glas ermöglicht Sichtbeziehungen zum gegenüber liegenden Raum, aber keine akustischen Verbindungen. Darüber hinaus werden die Betrachter vervielfältigt durch einen Spiegel, wodurch jeder auch sich selbst begegnet sowie den anderen Betrachtern und ihren Abbildern. Diese Art von Kunst bleibt

also gerade deshalb interessant, weil sie sich durch verändernde Komponenten, die aber *feste* Bestandteile des Kunstwerkes sind, zu jeder Zeit selbst aktualisiert und nicht, weil sie eine Botschaft in sich trägt, die für alle Zeiten interessant sein könnte.

Für Dan Grahams Kunst trifft zu, was Lucy Lippard allgemein für die Minimal Art und die Konzeptkunst feststellte, nämlich dass erstere "formally expressed less is more", wohingegen für letztere gilt: "saying more with less."[278] Dan Graham verbindet diese Intentionen, um etwas zu erschaffen, dass er als "new perceptual information"[279] bezeichnet. Er entschied sich, seine Konzepte nicht allein auf einer geistigen Ebene stehen zu lassen und damit nicht den Weg einzuschlagen, den Joseph Beuys 1969 vorhatte zu gehen: "Objects aren't very important for me any more. [...] I am trying to reaffirm the concept of art. [...] For me the formation of thought is already sculpture."[280] Sein Vorgehen entspricht eher dem, was Sol LeWitt 1969 für seine Kunst formulierte: "Ideas alone can be works of art: they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical."[281] Dan Graham fand für seine Kunst verschiedene Formen in bestimmten Materialien, Wörtern und Zahlen in Texten, Video und Spiegel in diversen Anordnungen, Glas und Stahl in Objekten. Doch die Medien, Materialien und Formen bestimmen das Kunstwerk nicht allein. Das Publikum, der Performer und der einzelne Betrachter sind wichtige Bestandteile in Dan Grahams Kunst, ohne die sie nicht *funktioniert*. Sein Ansatz als Künstler ist, das Kunstwerk nicht vollständig vorzugeben, sondern es durch andere *vervollständigen* zu lassen – seien es Mitarbeiter einer Zeitschrift wie bei *Schema*, 1966 oder die Besucher der *Biennale* in Venedig 1976 bei *Public Space/ Two Audiences*. Dan Graham lässt Leerräume, die andere besetzen können und so das Werk als Kunst mitdefinieren. Dadurch erreicht er die von ihm angestrebte Öffnung der Kunst in Bereiche außerhalb der Galerie.

---

[278] Lucy Lippard, *Escape Attempts*, S. 27.
[279] Dan Graham, interv. by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 66.
[280] Joseph Beuys zitiert aus: Lucy Lippard, *Escape Attempts*, S. 31.
[281] Sol LeWitt zitiert aus: Lucy Lippard, *Escape Attempts*, S. 27.

4.3 Bezugsfeld Architektur

"Was ich zu erklären versuche ist, daß das entfremdete Haus uns erkennen läßt, daß wir uns nicht nur der physischen Welt bewußt sein können."[282] (Peter Eisenman)

Dan Graham begibt sich 1978 mit *Alteration to a Suburban House* (Abb. 4.20) modellhaft in eine Gegend, wie er sie seit den sechziger Jahren fotografiert hat, die Vorstädte von Amerika. In seinen Fotos bildet er Vorstadthäuser immer wieder in ähnlichen Perspektiven als in Reihen formatierte Objekte ab (Abb. 4.4, Abb. 4.5). Obwohl sie zunächst als objektives Abbild erscheinen, betitelt mit Ort und Zeit, ist der Blickwinkel schon eine Kritik an der äußerlichen Monotonie, wie er sie 1966 in *Homes for America* beschreibt. Im Modell *Alteration to a Suburban House* ändert Dan Graham die Blickrichtung. Sie geht nicht mehr äußerlich die Reihen entlang, sondern stoppt vor einem Haus und blickt hinein. Es ist ein Vorstadthaus, Haustyp *Ranch,* an einer Straße irgendwo in Amerika. Dan Graham begnügt sich hier nicht mit der Beschreibung und Kritik eines amerikanischen Phänomens wie in *Homes for America*, sondern greift in die Situation ein. Er setzt einen Spiegel mitten ins Haus, entfernt die Frontfassade vollständig und ersetzt sie durch Glas. Glas und Spiegelflächen liegen parallel zueinander. Das Haus, ein rechteckiger, lang gestreckter Kasten mit Wohnzimmer, Esszimmer und Küche im vorderen Teil, Schlafzimmer und Bad im hinteren, wird durch den Spiegel verstärkt geteilt – in einen öffentlichen Bereich zur Straße und einen abgeschotteten privaten hinter dem Spiegel. Der Spiegel wirkt als Trennwand im Haus, gleichzeitig aber auch als Erweiterung des öffentlichen Raumes. Dies geschieht zum einen durch die Verdoppelung des Wohnbereichs und zum anderen durch die jetzt offene Einsicht in das Haus von der Straße aus. Im Spiegel im Haus erscheinen so nicht nur die Bewohner noch einmal, sondern zusätzlich der Straßenraum samt den gegenüberliegenden Häusern und Passanten. Was hier durch Dan Graham neu definiert wird, ist das Ver-

[282] Peter Eisenman, *Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion*, in: Aura und Exzeß, S. 250.

hältnis von Innen und Außen, Privat und Öffentlich, Vorstadthaus und Umgebung. Glasfront und Spiegel treten als Vermittler zwischen Innen und Außen auf und bewirken so ein Infragestellen des verbindenden und abgrenzenden Verhaltens der Bewohner in ihren Häusern und zu ihrer Umgebung.

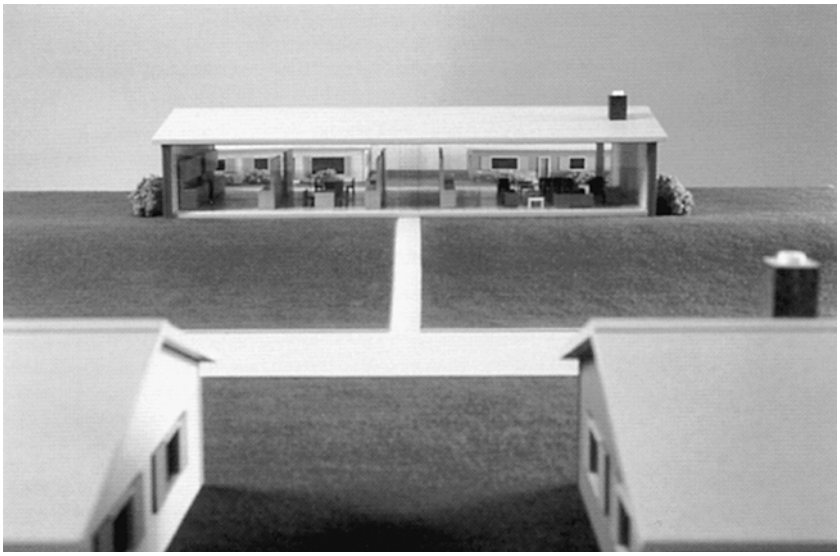


Abb. 4.20 Dan Graham, *Alteration to a Suburban House*, 1978

Alteration to a Suburban House ist ein zugespitztes Denkmodell, das klar macht, dass die Monotonie der äußeren Formen typisch amerikanischer Vorstadthäuser nur einen Teil der gesamten Situation ausmacht. Es reicht nicht nur, von außen darauf zu sehen, sondern man muss auch hinein- und hinaussehen. Denn dort und in dieser Beziehung spielt sich das Leben ab. Das heißt, das physische Objekt existiert nicht an sich, sondern ist Behausung und Umgebung der darin und um es herum lebenden Subjekte.

Dan Graham sieht *Alteration to a Suburban House* als Projekt zwischen Kunst und Architektur[283] und in Verbindung mit Architekten wie Michael Graves, Robert Venturi und Frank Gehry. In seiner Projektbeschreibung heißt es:

[283] Vgl. Dan Graham zu *Alteration to a Suburban House*, 1978: "The house can be read alternatively as art or as architecture." in: *Dan Graham. Works 1965-2000*, S. 179.

"There is a relation to houses built by architects such as Michael Graves, Robert Venturi, or Frank Gehry. Venturi's houses often inflect toward details of surrounding, already existing vernacular architecture and incorporate into their compositions the signs and symbolism of these nearby buildings. Rather than mere semiotic allusion to surrounding vernarcular architecture, *Alteration to a Suburban House*, literally reflects the facades of the houses opposite."[284]

Die Anlehnung an diese Architekten ist gleichzeitig eine Kritik an ihnen[285], denn für Dan Graham gehen sie nicht weit genug. Während Robert Venturi zum Beispiel "Häuser [baute], deren Fassade als Kennzeichen von den Fassaden der Umgebung abgeleitet wurden"[286] und dadurch semiotische Andeutungen in sich trugen, reflektierte Dan Graham die Umgebung buchstäblich. *Alteration to a Suburban House* bildet direkt ab, was um es herum geschieht. Dan Graham bezieht nicht von ihm erwählte Teile gegenüberliegender Häuser als Zeichen und Hinweis ein wie Robert Venturi es tat, sondern setzt einen Spiegel ins Haus. Alles, was Bewohner und Passanten dann aus ihrem Blickwinkel darauf erscheint, erscheint aus der Situation heraus, unabhängig von Dan Graham. Das heißt, Dan Grahams Eingriff in *Alteration to a Suburban House* bezieht sich weder mittels der physischen Form noch der Symbole oder Zeichen auf die Umgebung. Das Umgebende ist im Spiegel als dem verbindenden Element enthalten. Der Spiegel bildet ab, was vor ihm erscheint. Dabei wertet er nicht. Er verbindet alles mit allem: Häuser und Straßen, Passanten und Bewohner, Innen und Außen. Durch die Glasfront wird die Umgebung ins Haus herein gelassen und im Spiegel abgebildet. Gleichzeitig schottet der Spiegel die hinteren Räume stärker ab, indem er den vor ihm liegenden Raum inklusive Straßenraum zurückwirft. So wird der private Teil des Hauses noch privater, der öffentliche noch öffentlicher. Die Grenze

---

[284] Dan Graham, *Dan Graham. Works 1965-2000*, S. 179.

[285] Vgl. a. Kritik an Frank Gehry, Michael Graves und Robert Venturi in Bezug auf Arbeiten von Gordon Matta-Clark, in: Dan Graham, *Gordon Matta-Clark*, 1983, dt. in: Dan Graham. Augewählte Schriften, S. 122.

[286] Dan Graham, in: *Dan Graham Interviews*, S. 27; vgl. a. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966.

zwischen Öffentlich und Privat wird so verstärkt und verschoben. Denn die totale Grenze zwischen Innen und Außen liegt bei *Alternation to a Suburban House* nicht mehr an der Objektgrenze, das heißt der Außenwand, sondern versteckt im Haus. An der Grenze von Außen und Innen gibt es jetzt eine Zwischenstufe: ein Noch-Innen, aber von außen schon zu sehen. Oder umgekehrt, ein Schon-Innen, aber von außen noch zu sehen.

Dan Graham verändert in *Alteration to a Suburban House* die Situation im Inneren des Hauses sowie die Situation außerhalb dieses Hauses. Das Haus funktioniert jetzt nach anderen Regeln. Daran schließt sich ein weiterer Kritikpunkt gegenüber den oben genannten Architekten an, die sich auf das Erschaffen von Häusern konzentrieren, Aspekte der Umgebung aber nicht als ein Beziehungsgeflecht in ihre Architektur einbeziehen, sondern nur als losgelöste formale Fakten. Und so stellt Dan Graham fest:

"The difference between *Alteration to a Suburban House* and 'high' architecture is that while these architects' works deconstruct an existing vernacular house or take the existence of surrounding vernacular meaning into their compositions, their work do not disturb existing public and private codes. Their works do not alter, decompose, disquiet, or affect the surrounding environment."[287]

In *Alteration to a Suburban House* nutzt Dan Graham den Spiegel in seiner Eigenschaft der Verdopplung. Er verwendet nicht Two-Way-Mirror-Glass, wie später oft bei seinen Pavillons, sondern trennt den Spiegel vom Glas. Durch die stärkere Spiegelkraft des Spiegels in der Mitte des Hauses wird die Glasscheibe an der Außenfassade transparent. Und das ist eine Besonderheit. Denn gewöhnlich sind Glashäuser nicht transparent. Das heißt, sie sind nur einseitig transparent. Die andere Seite ist immer spiegelnd; am Tag die Außenseite und in der Nacht die Innenseite. Immer da, wo mehr Licht ist, wird Glas zum Spiegel und Glashäuser zu gläsernen Panzern (Abb. 4.9). Sie werfen das, was vor ihnen erscheint, zurück: Abschotten statt Durchsicht. Dadurch entsteht, wie weiter oben schon erwähnt, eine asymmetrische Situation. Wenn eine Person freie Sicht hat, ist die

[287] Dan Graham, in: *Dan Graham Interviews*, S. 179.

Sicht der Person auf der anderen Seite durch Spiegelungen blockiert. In *Alteration to a Suburban House* wird nun aus der asymmetrischen Situation eine symmetrische. Das Glas, das seine Transparenz dem Spiegel in seiner Nähe verdankt, ist durchsichtig nach beiden Seiten. Bewohner und Passanten haben so jederzeit Ein- und Ausblick. Außerdem verdoppelt der Spiegel symmetrisch alles, was vor ihm erscheint. Jeff Wall fasst die Anordnung Dan Grahams in *Alteration to a Suburban House* und die Folgen so zusammen:

"Hier nun zerstört Grahams Konstruktion die Asymmetrie zwischen dem Bewohner im Innern und den Passanten außen. [...] In dem veränderten Haus verliert der 'öffentliche' Teil des Inneren in dem Moment seine Eigenschaft als ein vom Außen unterschiedener Raum, wenn sich die Asymmetrieoberfläche nach innen verschiebt, vom Glas auf den Spiegel. Der Spiegel reflektiert [...] die Fassaden der gegenüberliegenden Häuser, die Passanten [...] und den Bewohner."[288]

Die für den Betrachter asymmetrische Situation wird in das Innere des Hauses verschoben sowie die spiegelsymmetrische, die sonst an der Außenhaut von Glashäusern existiert. Dan Graham teilt hier die Eigenschaften des Glases in zwei Ebenen auf – außen die Transparenz, innen der Spiegel. So intensiviert er die Situation. Die Umgebung wird Teil des Hauses. Gegenüberliegende Häuser, Passanten, Nachbarn und Bewohner bilden sich zusammen im Innern im Spiegel ab. Durch diese visuellen Treffen kommt es, wie schon in *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Relay*, zu Kontaktaufnahmen, hier aber direkt über die Grenze Innen/Außen hinweg. Diese Situation widerspricht Manfredo Tafuris Ausführungen zu Mies van der Rohes Glashäusern auf dem Land, auf die sich Dan Graham wiederum mit *Alteration to a Suburban House* selbst bezieht.

"Die Natur wird Teil der Ausstattung, ein nur aus unantastbarer Ferne begeisterndes Schauspiel. Die Durchdringung von Innerem und Äußerem wird als illusorisch erklärt. Die Natur

[288] Jeff Wall, *Dan Grahams Kammerspiel*, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, S. 174.

kann ohne weiteres [...] durch eine Photomontage ersetzt werden. Die natürliche Beziehung zur Umwelt ist Mystifikation."[289]

Dan Graham hat durch eine geringe Variation des Glashauses eine geradezu umgekehrte Situation geschaffen. Die Umgebung ist durch das Glas zwar auch unantastbar, aber nicht fern, sondern ganz nah. Sie kann keinesfalls durch eine Fotomontage ersetzt werden, denn sie ist durch Passanten und Bewohner lebendig – im Inneren und Äußeren, das sich durchdringt. Dan Graham benutzt Glas und Spiegel in *Alteration to a Suburban House*, um Symmetrien der Blickrichtungen zwischen Innen und Außen zu erreichen und so zu einer wirklichen Transparenz und Offenheit zu kommen. *Alteration to a Suburban House* bewirkt außerdem durch das äußere Bezugsfeld Architektur, dass die Gegenwart in Dan Grahams Kunst noch gegenwärtiger wird. Denn gegenwärtige Relationen zwischen Objekt und Subjekt sind hier nicht in einem inneren, geschlossenen Raum gefasst, wie in *Public Space/Two Audiences*, sondern durchbrechen die Grenze zur Außenwelt, wenn auch zunächst nur modellhaft. Die Außenwelt, der Straßenraum, hält mehr unvorhersehbare Faktoren bereit, als in einer Galerie möglich sind. Diese sind vom Künstler nicht bestimmbar, bestimmen aber das Kunstwerk mit. Hier bestätigt sich Kunst als Kunst, nach Dan Grahams Vorstellung nicht in hermetischen Räumen, sondern ist äußerem gesellschaftlichen Wandel unterworfen.

Dan Graham erreicht in *Alteration to a Suburban House* eine Offenheit, die für Glasfassaden oft propagiert, aber selten erreicht wird.[290] Sie streift für die Bewohner eine Zumutbarkeitsgrenze. Gregor Stemmrich stellt in diesem Sinne fest: "Aufgrund der Radikalität, mit der Graham Öffentlichkeit herstellt, wo sie normalerweise ausgeschlossen ist, erscheint sein Modell – nicht architektonisch, sondern kulturell – unausführbar."[291]

---

[289] Manfredo Tafuri und Francesco Dal Co, *Architektur der Gegenwart*, Electa Editrice, Stuttgart, Mailand 1977, S. 154; zitiert aus: *Dan Grahams Kammerspiel*, S. 150.
[290] Vgl. Jeff Wall, *Dan Grahams Kammerspiel*, S. 89-187.
[291] Gregor Stemmrich, *Vorwort*, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, S. 16.

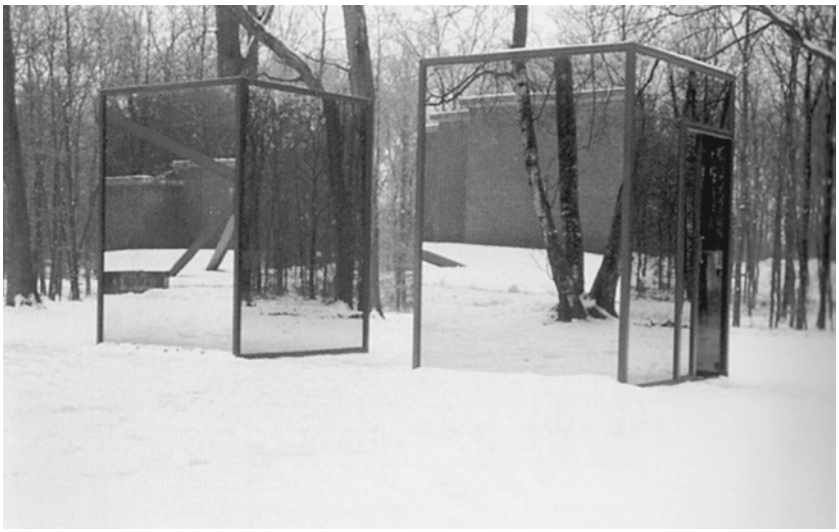


Abb. 4.21 Dan Graham, *Two Adjacent Pavilions*, Kassel, 1982

Zeitgleich mit *Alteration to a Suburban House* schuf Dan Graham 1978 das Modell seiner ersten Pavillons, den *Two Adjacent Pavilions*. 1982 realisierte er sie auf der *Documenta 7* in Kassel. Es handelte sich um zwei Kuben gleicher Größe, aus Two-Way-Mirror-Glass an allen vier Seiten. Der einzige Unterschied war die Decke. Bei einem Kubus war sie transparent und beim anderen dunkel und lichtundurchlässig. Die *Two Adjacent Pavilions* standen in einem Park an der kleinen Fulda in Kassel dicht nebeneinander, kaum zu unterscheiden, wie Zwillinge. In ihrer Wirkung jedoch waren sie sehr verschieden, geradezu entgegengesetzt. Das verspiegelte Glas der Seitenwände reagierte je nach Lichtverhältnissen mit mehr oder weniger Spiegelung bzw. Transparenz. Grundsätzlich verhinderte die dunkle Decke, dass Licht von oben in den Pavillon fiel. Im Innern war es dadurch dunkler als draußen. Der Betrachter sah von außen nichts von dem, was innen geschah, sondern sein eigenes Spiegelbild im Spiegelbild der Umgebung. Beim Pavillon mit der transparenten Decke dagegen fiel ständig Licht auf die Innenwände, sodass diese stärker reflektierten als die Außenseiten. Hier war die Situation umgekehrt. Von außen konnte man leicht in den Pavillon hineinsehen. Der Betrachter im Inneren dagegen sah wenig von der äußeren Umgebung, nur sein Spiegelbild und sich selbst unter anderen Betrachtern. Zwei in Maßen und Aussehen gleiche

Objekte erfuhr der Betrachter in verschiedenen Erscheinungen und Verhältnissen, in je anderen facettenreichen Überlagerungen aus physischem Objekt, visuellen Reflexionen, Transparenz, Licht, Landschaft, anderen Betrachtern und sich selbst.

Im Gegensatz zu *Alteration to a Suburban House* setzt Dan Graham bei den *Two Adjacent Pavilions* nicht auf eine Trennung von Glas und Spiegel und damit von Transparenz und Reflexion, sondern er benutzt Glas und Spiegel als Two-Way-Mirror-Glass zusammen, um aus einfachen kubischen Objekten komplexe Formen, Ansichten und Beziehungen entstehen zu lassen. Auch platzierte Dan Graham die *Two Adjacent Pavilions* in einem Naturraum und nicht einem Straßenraum wie *Alteration to a Suburban House*. So war die Situation eine gänzlich andere, obwohl die Komponenten – Glas, Spiegel, einfache geometrische Formen – in beiden Werken ähnlich waren.

Bis zu den *Two Adjacent Pavilions* arbeitete Dan Graham immer innerhalb einer gegebenen baulichen Struktur.[292] Er setzte Spiegel, Monitor, Wände usw. in bestimmten Anordnungen in Galerien. Er schaffte Räume in Räumen. Auch in *Alteration to a Suburban House* agiert er aus dem Inneren eines vorhandenen Raumes heraus, thematisiert aber auch erstmals direkt die Raumgrenze zwischen Innen- und Außenraum. Mit den *Two Adjacent Pavilions* schafft Dan Graham nun selbst Raum.[293] Er setzt zwei Objekte, die betretbar sind und daher einen architektonischen Maßstab haben, ins Freie, in einen Park. Damit gibt er einerseits den inneren und äußeren Raum vor und setzt ihn andererseits neuen Bedingungen aus. Neue Einflussfaktoren auf das Kunstwerk sind vor allem das Licht, das sich zwischen Sonne, Wolken und Regen verändert, im Gegensatz zum gleich bleibenden Galerielicht. Und auch die Betrachter der *Two Adjacent Pavilions* sind nicht mehr nur Kunstbetrachter, sondern können auch Spaziergänger im Park, spielende Kinder oder Jogger sein.

---

[292] Oder auch innerhalb einer medialen Struktur, wie bei den *Magazinepages*, z.B. *Schema* 1966.

[293] Interessant in dem Zusammenhang ist auch Gilles Deleuzes Bezeichnung der Kunst als "Linien-Farben-Blöcke" als etwas dreidimensional Raumschaffendem, vgl. Gilles Deleuze, *Was ist ein Schaffensakt?*

Geht es in *Alteration to a Suburban House* um eine konkrete Grenzüberschreitung zwischen Innen und Außen, Privat und Öffentlich mithilfe klarer Spiegelbilder, bewegt sich die Objektgrenze der *Two Adjacent Pavilions* ständig in verschiedene Richtungen. Dies geschieht durch komplexe Überlagerungen physischer, visueller und räumlicher Abfolgen. Wie in *Alteration to a Suburban House* ist die Grenze des Objekts auch bei den *Two Adjacent Pavilions* nicht eine absolute Grenze, die das Werk von der Umgebung trennt, sondern ganz im Gegenteil sind Grenzen hier nicht mehr festzumachen. Durch das Wechselspiel von zwei Objekten, die der Künstler in seinen Maßen und Materialien vorgibt – dem jeweils gegebenen Licht, das Reflexion und/oder Transparenz bestimmt, dem Betrachter, der sich durch ihre Innen- und Außenräume bewegt und der Umgebung, deren Abbilder sich diffus projizieren – werden die *Two Adjacent Pavilions* immer neu zusammengesetzt. Sie verändern ihre Erscheinung, die bestimmt wird durch eine Mischung von Bild (Abbild) und Objekt.

Interessant in Bezug auf die Beziehung Bild, Abbild und Objekt ist eine Gegenüberstellung von Dan Grahams *Double Triangular Pavilion* (Abb. 4.23, Abb. 4.24) in Hamburg von 1999 und René Magrittes Bild *Le blanc-seing* (Abb. 4.22) von 1965. René Magritte vertauscht an zwei Stellen Figur und Grund. Dadurch wird der Betrachter in seiner Sehgewohnheit gestört. Er beginnt zu prüfen, was das Bild so anders macht und erkennt, dass die Reiterin sich in einer Weise durch das Bild bewegt, wie es physisch nicht möglich ist. Auch beim *Double Triangular Pavilion* irritiert die Mischung aus Abbildern und Objekt. Es ist nicht leicht festzustellen, woher welche Bilder kommen und wohin sie gehen. Der Pavillon steht in einem Park an der Alster. Er ist ein dreiseitiges Prisma mit gedrehtem Dach und Boden. Seine Materialien sind Stahl, Beton und Two-Way-Mirror-Glass. Wenn der Betrachter nun zum Beispiel einen Jogger durch den Pavillon laufen sieht, ist nicht klar: Was ist Abbild und was Original? Figur und Hintergrund überlagern sich im Objekt in Projektion des Pavillons und seiner Umgebung.



Abb. 4.22 René Magritte, *Le blanc-seing*, 1965



Abb. 4.23 Dan Graham, *Double Triangular Pavilion*, Hamburg, 1999



Abb. 4.24 Dan Graham, *Double Triangular Pavilion*, Hamburg, 1999

Der Begriff *Bild-Objekt* [294], den Dan Flavin für seine Kunst aus Leuchtstoffröhren erschuf, ist auch für Dan Grahams *Two Adjacent Pavilions* sowie den *Double Triangular Pavilion* zutreffend. Dan Flavin selbst arbeitete mit standardisierten Leuchtstoffröhren, die er im Raum anordnete. In *Altering pink and "gold"* (Abb. 4.25) von 1967 waren es rosa- und goldfarbene, die sich in einem um je 60 cm vergrößernden Abstand abwechselnd an der Wand entlangzogen. Was Dan Graham an Dan Flavins Kunst interessierte, war Folgendes:

"Flavin would take electric light fixtures – they were not 'readymades' – and put them as part of the lighting system of the gallery. This affected all the other work and made a reference to the gallery architecture itself."[295]

Sobald ein Werk von Dan Flavin ausgestellt war, tauchte es andere Kunstwerke im selben Raum und den Galerieraum selbst in ein anderes Licht und veränderte sie so in ihrer Erscheinung. Dan Graham sieht hier einen Kontextbezug, wie er ihn selbst

[294] Dan Flavin, *Some Remarks ... Excerpts from a Spleenish Journal*, Artforum, Vol. 5, No. 4, 1966, dt. *Einige Anmerkungen ... Auszüge aus einem spleenigen Tagebuch*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 175.
[295] Dan Graham, interviewed by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 69.

schon in seinen *Magazinepages*, zum Beispiel *Schema*, 1966, realisierte:

"Like Flavin's Lights which modified the other work around it, my magazine placements were also dependent on context. In a magazine they took their meaning from what was around them in that issue, which modified their meanings, and they modified the other pages' meaning."[296]

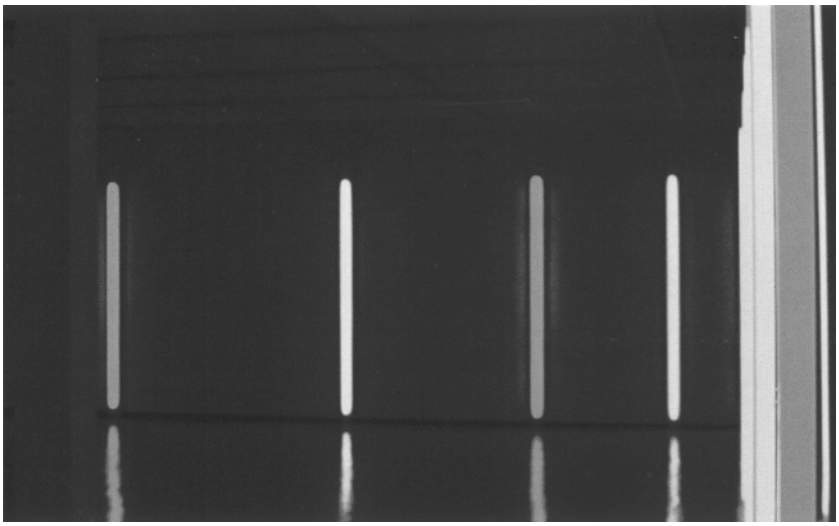


Abb. 4.25 Dan Flavin, *Altering pink and "gold",* 1967-68

Nicht so weit von Werken wie *Schema*, 1966 entfernt, funktionieren auch die *Two Adjacent Pavilions*. Sie reagieren auf den Ort, an dem sie sich befinden und modifizieren ihn gleichzeitig. Der Spiegel im Two-Way-Mirror-Glass ermöglicht ein Facettieren der Formen und ein Einwirken der Umgebung. Auch der Betrachter wird als Teil der Umgebung einbezogen. Seine Sichtweise auf das Kunstobjekt ändert sich mit seiner Bewegung. Im Innern wie von außen nimmt der Betrachter durch das auf Licht reagierende Glas visuelle Beziehungen zwischen Pavillon und Umgebung wahr. Es ist ein sich gegenseitiges Beeinflussen in einer gewissen Abhängigkeit, jedoch in keinem feststehenden Verhältnis.

[296] Dan Graham, interviewed by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 70.

Im Spiel zwischen physischem Objekt und seiner visuellen Erscheinung ist Dan Graham Dan Flavin sehr nahe, über dessen Arbeit Kenneth Baker feststellt:

"Sie [die Leuchtstoffröhren] erzeugten einen Bereich der Erleuchtung, den der Betrachter sehen, aber nicht betreten konnte. [...] So entsteht ein echtes Gefühl des Eintauchens in ein Element, das allein der visuellen Wahrnehmung zugänglich ist, das sich aber erst als Element (wie Wasser für einen Fisch das Element ist) enthüllt, wenn man sich in ihm bewegt."[297]

Dan Flavin löste durch Licht visuell physische Grenzen von Räumen auf, wie Dan Graham es vergleichbar bei den *Two Adjacent Pavilions* durch das Zusammenwirken von wechselndem Licht, Two-Way-Mirror-Glass, Naturraum und Betrachter erreichte. Beide arbeiten in der Kunst dreidimensional raumschaffend. Der Betrachter sieht sich ihren Kunstwerken nicht gegenüber, sondern ist *in* ihnen. Er erfasst sie, indem er sich durch sie hindurch bewegt und dadurch verschiedene Ansichten und Eindrücke gewinnt. Dabei gibt es Bereiche mit und ohne Zugang, physische und visuelle Räume, die sich überlagern. Die Erfahrung all dessen bildet das Werk, das nie ganz erfasst werden kann. Der Betrachter nimmt immer nur Aspekte war, die möglich sind. Es ist wie Maurice Merleau-Ponty Wahrnehmung beschreibt:

"[Sie gibt] keine Wahrheiten wie die Geometrie, sondern Gegenwärtiges [...]. Aber in der Wahrnehmung ist er [der Gegenstand] 'wirklich'; er ist gegeben als unendliche Summe einer unbestimmten Folge von perspektivischen Ansichten, in jeder von denen der Gegenstand gegeben ist, aber in keiner von denen er vollständig gegeben ist."[298]

Der Betrachter wird bei Dan Graham mit einer Kunst konfrontiert, die nicht absolut, sondern variabel in seiner Anschauung ist. Ungefähr so, wie Maurice Merleau-Ponty über ein rotes

---

[297] Kenneth Baker, *A Note on Dan Flavin*, Artforum, Vol. 5, No. 10, 1972, dt. *Eine Anmerkung zu Dan Flavin*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 259.

[298] Maurice Merleau Ponty zitiert aus: Rosalind Krauss, *Allusion and Illusion in Donald Judd*, Artforum, Vol. IV, No. 9, 1966, dt. *Allusion und Illusion bei Donald Judd*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 233.

Kleid sagt: "Die Röte des Kleides [bleibt] nicht gleich, sondern verändert sich je nachdem, ob sie in dieser oder in einer anderen Konstellation auftritt."[299] Dan Grahams Pavillons verändern sich in ihrer Erscheinung, je nach Betrachter, Lichtverhältnissen und Umgebung. Da die Pavillons das sie Umgebende in sich aufnehmen, wirken sie an jedem Ort anders, nicht wie ein Bild von Andy Warhol[300] beispielsweise, das an jeder Wand dasselbe ist.



Abb. 4.26 Donald Judd, *Six Cold Rolled Steel Boxes*, 1969; Andy Warhol, *Five Deaths Seventeen Times in Black and White*, 1963; Andy Warhol, *Ten-foot Flowers*, 1967

Peter Schjeldahl beschreibt Donald Judd als "Meister der Orchestrierung von Spannungen zwischen Visualität und Materie." Als Beispiel nennt er die offene kupferne Box mit rot lackiertem Boden von 1973:

---

[299] Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 174.

[300] Zur Nähe von Andy Warhol zu Dan Graham in Bezug auf Massenkultur, Kunst-Sprache, Populär-Sprache, vgl. Renate Puvogel, *Lehrgeld. Zwanzig Künstlerportraits*; vgl. a. Abb. 4.26, Veränderung eines Bildes von Andy Warhol ist nicht möglich aus sich selbst heraus, aber durch ein Kunstwerk von Donald Judd, s. Philip Ursprung, *Herzog & de Meuron Ausstellen* in: Herzog & de Meuron. Naturgeschichte, Lars Müller Verlag 2002, Baden, S. 19.

"Wenn man sich ihr nähert, löst sich ihre Sperrigkeit [...] auf in reine optische Bezauberung [...] Es gibt keine Möglichkeit, die verschiedenen Eindrücke, die man aus der Nähe und aus der Entfernung, von Außen- und Innenseite erhält, miteinander zu versöhnen zu einer geordneten Gestalt. Das Objekt ist rational erdacht, doch seine Wirkung ist irrational, eine endlose und auf angenehme Art sich übersteigernde Präsenz."[301]

Den gleichen Effekt, nur über andere Formen und Materialien, erreicht Dan Graham mit seinen *Two Adjacent Pavilions*. Sie sind nicht nur zwei Objekte, die der Betrachter objektiv in ihren Maßen und Materialen betrachten sollte. Vielmehr sind sie zunächst einfache Objekte, die sich ungeahnt entfalten können, in einer Spannung zwischen Visualität und Materie[302], Immaterialität und solider Körperlichkeit.[303]

Interessant ist, dass die Arbeiten von Dan Graham, Donald Judd, Dan Flavin und Robert Morris auf den ersten Blick sehr verschieden sind. Leuchtstoffröhren stehen neben einer rot-kupfernen Box, Gitterstrukturen neben verspiegelten Kuben. In ihrer Wirkung aber sind sie vergleichbar. Auf alle trifft zu, was Robert Smithson über Donald Judd schreibt: "Was in Judds Arbeiten so fest und endgültig wirkt, ist zugleich flüchtig und zerbrechlich."[304] Und auch Barbara Reises Beschreibung zu Robert Morris kann man genausogut auf Dan Grahams *Two Adjacent Pavilions* übertragen: "In Morris' Arbeiten fungiert die einheitliche Form als eine konzeptuelle 'Konstante', die gegen die variierenden einzelnen Wahrnehmungserfahrungen des Betrachters ausgespielt wird."[305] Lucy Lippard fasst gemeinsame Merkmale der Künstler in den sechziger Jahren wie folgt zusammen: "Es

---

[301] Peter Schjeldahl, *Minimalism*, Art of Our Time: Zje Saatchi Collection, Vol. 1, New York, 1984, dt. *Minimalismus*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 573.
[302] Ebd., S. 573.
[303] Vgl. Barbara Reise, *Untitled 1969: a Footnote on Art and Minmal-Stylehood*, dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 380.
[304] Robert Smithson, *Donald Judd*, 7 Sculptors, Kat. Philadelphia Institute of Contemporary Art, 1965, dt. In: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 205.
[305] Barbara Reise, *Untitled 1969: a Footnote on Art and Minmal-Stylehood*, dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 381.

gibt bei ihnen [den Künstlern] zwei Alternativen: eine absolut selbständige Form und eine zusehends offenere und entmaterialisierte Form."[306] Bis heute gilt für Dan Grahams Kunst eine Kombination aus beidem in seinen Pavillons. Den Rahmen bildet wie bei seinen ersten Pavillons, den *Two Adjacent Pavilions*, immer eine feste, selbständige Form, durch die sich offene, flüchtige, entmaterialisierte Formen über die Wahrnehmung des Betrachters bewegen. Dies deckt sich wiederum mit der Aussage Robert Smithsons zu Donald Judd deckt:

"Was außen ist, entweicht, um sich mit dem Innen zu treffen, und was innen ist entweicht, um sich mit dem Außen zu treffen. Das Konzept der 'Antimaterie' durchdringt und erfüllt alles, so daß diese sehr definiten Arbeiten am Rande der Idee des Verschwindens stehen."[307]

Ende der neunziger Jahre untersucht Hans Frei in seinem Aufsatz *Herzog & de Meuron – Neue Bilder. Eine Reflexion* die Rückkopplung der Kunst auf die Architektur. Er vergleicht darin Donald Judds Arbeiten mit den Bauten von Herzog und de Meuron[308] in Bezug auf das Wechselspiel von "Erscheinungsform und Tatsächlichkeit, von Immateriellem und Materiellem, von Bild und Körper."[309] Hier schließt sich ein Kreis zu Dan Grahams und Dan Flavins Arbeiten, die über die gleichen Paare ins Feld der Architektur eingezogen sind.

"Man [kann] den architektonischen Einsatz von Bildern bei Herzog und de Meuron nicht einfach als halluzinatorische Effekthascherei abtun. Die Bilder vergegenständlichen vielmehr einen architektonischen Körper, bei dem scheinbare und tatsächliche Gegebenheiten nicht mehr klar voneinander zu trennen

---

[306] Lucy R. Lippard, *10 Structurists in 20 Paragraphes* in: Minimal Art, Kat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1968, dt. *10 Strukturisten in 20 Absätzen* in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 311.
[307] Robert Smithson, *Donald Judd* in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 207.
[308] Vgl. a. Herzog & de Meuron, *Urban Suburban*, in: Dan Graham. The Suburban City, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 1996, S. 25-28.
[309] Hans Frei, *Herzog & de Meuron, Neue Bilder. Eine Reflexion*, Du, 76, 5/2000, S. 40-43.

sind. Der Baukörper ist eher ein gebautes Phänomen als ein gebautes Ding."[310]

Dan Graham bezieht sich auf Architektur wie die von Mies van der Rohe oder Marc-Antoine Laugier[311] nicht nur über eine bildliche Anlehnung, sondern er bezieht den Bereich Architektur in seine Kunst ein. Er verarbeitet Aspekte wie den architektonischen Maßstab, den Landschaftsbezug, Glas, Stahl, Wände usw. so, dass das Kunstobjekt auch als architektonisches Objekt erscheinen kann. Herzog und de Meuron machen es umgekehrt. Sie beziehen Bilder und bewegliche visuelle Elemente in ihre Architektur ein, die losgelöst davon nicht als architektonisch gelten. Dan Graham wie auch Herzog und de Meuron erschaffen so Objekte, die "als eine explosive Mischung zwischen einem gebauten Ding und einem gesehenen Phänomen zu begreifen"[312] sind.

Eine andere Untersuchung von Hans Frei zu Max Bill trifft genau den Kern von Dan Grahams Pavillons:

"Ein und dieselbe Gestalt ist verwandlungsfähig und führt von außen zu einer anderen Lektüre als von innen. Im Unterschied zu Vexierbildern aber handelt es sich dabei nicht um zwei einander fremde Sachen die den Anlaß zu unterschiedlichen Lektüren geben, sondern nur um unterschiedliche Aggregatzustände der gleichen Sache."[313]

Die Fähigkeit der Verwandlung ist nicht eine architektonische und auch vielen Kunstrichtungen nicht eigen. In Dan Grahams Pavillons aber ist sie tief verankert. Er stellt Objekte, gebaute Dinge bereit, die in sich die Möglichkeit tragen, sich zu verwandeln, indem sie visuelle Erscheinungen in sich, durch sich, und um sich herum projizieren. Der Tatsächlichkeit des gebauten Dings stößt durch die Manipulation der Oberfläche etwas zu,

---

[310] Hans Frei, *Herzog & de Meuron, Neue Bilder. Eine Reflexion*, S. 41.
[311] Vgl. Dan Graham, *Short Statements on My Two-Way Mirror Pavilions*, in: Two-Way Mirror Pavilions.1989-1996, Städtische Galerie Nordhorn, 1996, S. 87 u. Benjamin H.D. Buchloh/Dan Graham, *Four Conservations: December 1999 - May 2000*, in: Dan Graham. Works 1965-2000 S. 79.
[312] Hans Frei, *Herzog & de Meuron, Neue Bilder. Eine Reflexion*, S. 42.
[313] Hans Frei, *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt*, Lars Müller Verlag, Baden, 1991, S. 103.

schreibt Hans Frei in Bezug auf Herzog und de Meuron.[314] Die Oberfläche des Two-Way-Mirror-Glasses bei Dan Graham hat die Fähigkeit, das gesamte Objekt in seiner Erscheinung zu verändern, weil sie den an sich festen Körper durch visuelle Projektionen verflüssigt.[315] Der flüssige Aggregatzustand dringt in die Tiefe des Objekts ein und verwandelt ihn im Innern wie auch außen. Was entsteht ist, wie Hans Frei sagt, keine Effekthascherei. Eher entsteht eine Grenzsituation, in der Zweifel auftreten an architektonischer und künstlerischer Realität. Ist Architektur ein gebautes Ding und Bilder daran Kunst am Bau? Ist jedes Objekt in einem Park, das man betreten kann, schon ein Pavillon und damit Architektur? Oder ergeben sich Mischformen, die, wie Gilles Deleuze anregt, zwar Ideen in verschiedenen Disziplinen verkörpern, aber ähnliche Medien, Materialien und Formen nutzen?

Robert Smithson schreibt über Donald Judd: "Er übersetzt seine Konzeptionen ohne jede illusionistische Repräsentation in künstlich hergestellte Fakten."[316] Das gleiche trifft auf Dan Graham zu. Er übersetzt seine Konzepte nicht nur, wie Kritiker es für Konzeptkunst bezeichnend fanden, in antiobjekthafte Kunst, sondern in sehr verschiedene Formen, Körper und Medien;[317] in eine Kunst die, wie Gilles Deleuze in einem anderen Zusammenhang formulierte, "über Wörter, Farben, Töne oder Steine verläuft."[318] Dan Graham überschreitet die Grenze zur Architektur, wie er die Grenze zu den Printmedien überschreitet. Er bezieht sich auf sie, zieht aus ihnen disziplintypische Aspekte, und bezieht gleichzeitig ihr Feld. Dan Graham sucht für die Kunst neues Terrain und besetzt dabei Terrain in anderen Disziplinen. Umgekehrt greift er aus der Kunst heraus nach Stücken in anderen Disziplinen und setzt sie in der eigenen Disziplin ein.[319] Diese Handlungsweise ist ähnlich der von Herzog und de Meu-

[314] Hans Frei, *Herzog & de Meuron, Neue Bilder. Eine Reflexion*, S. 43.
[315] Vgl. Jacques Herzogs Aussage von Gebäuden, die durch Bilder "regelrecht durchtränkt" werden in: Philip Ursprung, *Herzog & de Meuron Ausstellen*, S. 13.
[316] Robert Smithson, *Donald Judd*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 205.
[317] Vgl. Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*.
[318] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 208.
[319] Vgl.a. Gilles Deleuze, *Was ist Philosophie*, S. 75.

ron, über die Kurt W. Forster schreibt: "Herzog und de Meuron haben oft eine osmotische Fähigkeit an den Tag gelegt, Ideen, die sie in Kunstwerken vorfanden, zu absorbieren und umzuformen."[320] Das entspricht Gilles Deleuzes Aussage zu Ideen in verschiedenen Disziplinen. Danach kann man in der Kunst eine Idee haben, die einer Idee in der Architektur entspricht.[321] Das heißt, übertragen auf Herzog und de Meuron, dass sie in ihrer Disziplin, der Architektur, einer Idee eine Form geben, die sie in einer anderen Form in einem Kunstwerk entdeckt haben.

Dan Grahams Aussage von 1991, "My present work isn't so different from its Conceptual Art beginning point"[322], beleuchtet in diesem Sinn einen weiteren Zusammenhang. Wichtiger als eine durchgehende Formsprache ist Dan Graham sein konzeptueller Ansatz "Art [goes] public"[323] und die Vorstellung einer Begegnung und Beziehung von Kunst und Betrachter, die sein gesamtes Werk durchzieht. So platzierte er *Schema*, 1966 in Zeitschriften, um Kunst auf einer allgemein zugänglichen Ebene neben Alltägliches zu setzen und aus dem gleichen Grund später seine Pavillons in Parks, an Straßen, auf Plätzen und Höfen. Barbara Reise stellte 1969 für Dan Grahams Werk zutreffend fest: Es geht um "Verhältnisse zwischen Konzepten und Formen [...] Man muss nicht nur wahrnehmen, sondern denken, um die volle Wirkung der Arbeiten zu erfahren, deren konzeptueller Reichtum sich mit der Zeit entfaltet."[324]

Die Stränge seines Schaffens, angefangen von den *Magazinepages*, über Artikel, Fotos, Performances, Videos bis zu den Pavillons bilden dabei ein Netz komplexer Verbindungen. Die einzelnen Werke sind klar umrissen und selbständig. Bestimmte Themen, Gedanken und Experimente Dan Grahams aber ziehen sich

---

[320] Kurt W. Forster, *Stücke zu vier und mehr Händen*, in: Herzog & de Meuron. Naturgeschichte, S. 45.
[321] Vgl. Gilles Deleuze, *Was ist ein Schaffensakt?*
[322] Dan Graham, interviewed by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 75.
[323] Dan Graham, *Art Workers' Coalition Open Hearing Presentation*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 94.
[324] Barbara Reise, *Untitled 1969: a Footnote on Art and Minimal-Stylehood,* dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 376.

durch viele Werke, und nehmen in verschiedenen Medien unterschiedliche Formen an oder wiederholen sich in Teilen.

Dan Grahams Kinoentwurf *Cinema* (Abb. 4.27, Abb. 4.28) von 1981 kann als ein Knotenpunkt seines Netzwerks bezeichnet werden. Das Kino befindet sich in einem modernen Bürogebäude im Erdgeschoss, an einer belebten Straßenecke. Da der Entwurf nicht verwirklicht wurde, bleibt die Situation fiktiv. Publikum und Leinwand sind auf die Straßenecke hin ausgerichtet. Die Leinwand besteht aus Two-Way-Mirror-Glass, wie auch die sie einfassenden Wände zur Straße hin. Auf Grund der Eigenschaften des Two-Way-Mirror-Glasses sieht der Kinobesucher den Film wie auf einer ganz normalen Leinwand. Passanten auf der Straße dagegen sehen ihn seitenverkehrt und in der Nacht zusätzlich die Kinobesucher in den Reihen sitzen. Für den Passanten, der sich auf der Straße frei bewegen kann, ist der Film sowie die Zuschauer Teil seiner Umgebung, im Gegensatz zu den Kinobesuchern, die ihr Umfeld vergessen und ganz auf den Film fixiert sind. Doch gelegentlich dringen Bilder der Außenwelt von großer Leuchtkraft in das Kino ein und vermischen sich mit den Filmbildern. "Diese externen, reflektierten Bilder stören", so Dan Graham, "die Identifikation des Bewußtseins des Filmzuschauers mit der filmischen Illusion."[325] Die Situation kehrt sich um, wenn der Film zu Ende ist und das Licht im Kinosaal heller strahlt als der Straßenraum. Die Kinobesucher sehen jetzt die Leinwand wie auch die Seitenwände als Spiegel. Jeder einzelne im Innern sucht und sieht sich unter den anderen Anwesenden. "Eine Reminiszenz an verspiegelte Kino-Foyers"[326], so Dan Graham. Auch erinnert es an Spiegelgalerien im Barock und Rokoko, wo sich der Betrachter in unendlichen Räumen wieder findet oder visuell verliert.[327]

---

[325] Dan Graham, *Cinema 1981* in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, S. 195.

[326] Ebd., S. 195.

[327] Vgl. z.B. *Amalienburg* im Schlosspark Nymphenburg, von Cuvilliés, 1734-1739. Dan Graham selbst verweist auf ihre Bedeutung, vgl. *Dan Graham Pavillons*, Kunstverein München, 1988, S. 29; 1986 beschäftigt sich Dan Graham für sein Projekt Cinema-Theater mit italienischen Gärten der Renaissance und des Barock, die "Museum und Theater in einem waren und in denen der Zuschauer die Rolle des darstellenden Schauspielers einnahm", vgl. *Dan Graham Pavillons*, S. 53ff.

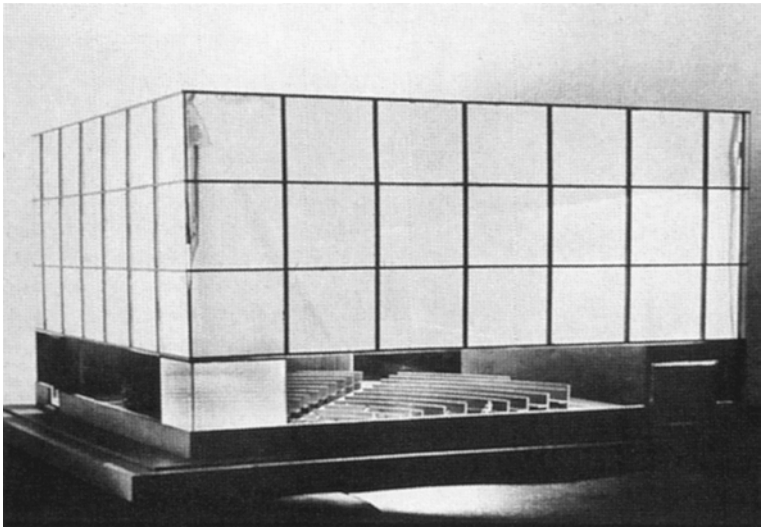


Abb. 4.27 Dan Graham, *Cinema*, Modell, 1981

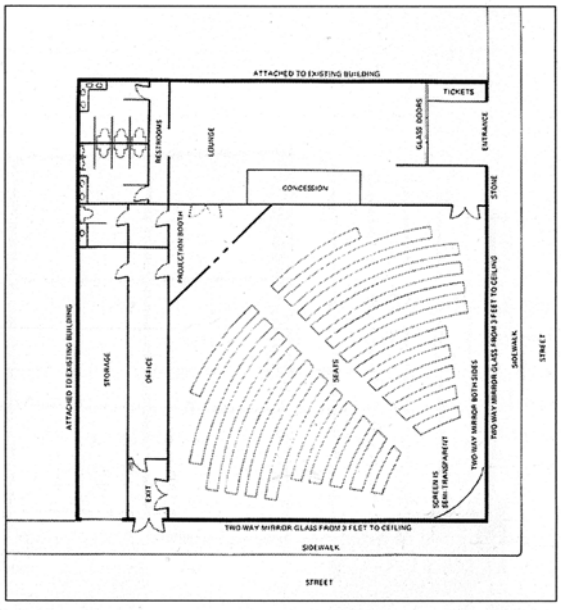


Abb. 4.28 Dan Graham, *Cinema*, Grundriss, 1981

Was hier in Dan Grahams *Cinema* zusammenfließt, ist das Physische und das Visuelle, das sich nicht mehr trennen lässt, ebenso wie das Objekt und das Subjekt, der Betrachter und der Betrachtete, Realität und Illusion, Reflexion und Transparenz, Innen und Außen, Privat und Öffentlich, Bewegung und Stillstand, Irritation und Bewusstsein. Komponenten, die im *Cinema* wirken, sind im Ansatz in vielen anderen Werken Dan Grahams zu finden, so zum Beispiel in der Performance *Performer Audience Mirror,* in dem Artikel *Theater, Kino, Macht,* dem Modell *Alteration to a Suburban House,* der Videoinstallation *Video View of Suburbia in an Urban Atrium,* oder auch in *Public Space/Two Audiences* und den *Two Adjacent Pavilions*. Dan Grahams einzelne Werke überlagern und verdichten sich gedanklich in seinem gesamten Werk als ein Ineinandergreifen ihrer Komponenten. Welcher Kategorie von Kunst die einzelnen Werke angehören, ist schwer zu definieren. Thierry De Duve aber stellte für *Cinema* zu Recht fest: "Cinema is not a work of cinema but of architecture."[328]

Mit *Cinema* geht Dan Graham noch einen Schritt weiter in Richtung "Art goes public" und weg von einem spezifischen Kunstpublikum. Der Kinobesucher braucht weder "spezielle historische Kenntnisse", noch setzt Dan Graham "Kunstinteresse voraus."[329] *Cinema* ist wie *Alteration to a Suburban House* Denkmodell und Erfahrungsmodell, und zwar für zwei Publika. In *Alteration to a Suburban House* waren es die Bewohner im Haus und die Passanten auf der Straße. In *Cinema* sind es die Kinobesucher und wieder Passanten auf der Straße. Ein Unterschied ist, dass die Kinobesucher sich nicht in ihren Privaträumen befinden, sondern in einem öffentlichen Raum. So geht es um Beziehungen zwischen einem inneren öffentlichen Raum und einem äußeren öffentlichen. Die Projektionswand ist dabei Spiegel und Fenster auf zwei Arten. Dan Graham sieht sie, so Gregor Stemmrich, als "Teil einer cinematischen Situation."[330] Dadurch ist sie zum einem dem Film verpflichtet und zum

---

[328] Thierry de Duve, *Dan Graham an the Critique of Artistic Autonomy*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 62.
[329] Gregor Stemmrich, *Dan Grahams Cinema und die Filmtheorie*, Texte zur Kunst, Nr. 21, 3/1996, S. 81.
[330] Ebd., S. 84.

anderen der Architektur. Die Projektionswand aus Two-Way-Mirror-Glass reagiert je nach Licht mit Transparenz oder Reflexion, wie die angrenzenden Wände des Kinos auch. Zusätzlich ist sie Projektionsfläche als Fenster in eine Welt der Fiktion und Reflexion im Sinne einer Identifikation des Kinobesuchers mit den Darstellern im Film.

Eine wichtige Vorarbeit für Dan Grahams *Cinema* ist *Performer Audience Mirror*. Hier testete Dan Graham zum ersten Mal die Reaktion des Publikums auf einen Spiegel. Im Spiegel erkennt sich jeder wieder, und sieht sich zugleich unter anderen, die er beobachten kann, ohne sie selbst anzusehen. *Performer Audience Mirror* wurde oft mit Jacques Lacans Spiegeltheorie[331] in Verbindung gebracht. Dan Graham selbst sagt, dass seine frühen Arbeiten wie *Performer Audience Mirror* sich nicht auf Jacques Lacan beziehen, da er ihn erst später gelesen hat.[332] Sie stellen aber gleichwohl eine theoretische Bestätigung seines Experiments dar.

Jacques Lacan stellte in *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* die Theorie auf, dass ein Menschenkind sehr früh (im Gegensatz zu einem Affenjungen gleichen Alters, das wiederum an motorischer Intelligenz überlegen ist) sein eigenes Spiegelbild erkennt. Damit erhält das Kind, das sich bis dahin nur in Teilen sehen konnte, ein Äußeres als Ganzes. Ab diesem Zeitpunkt wird es sich immer ohne Zweifel im Spiegel wieder erkennen. Das Interessante dabei ist, dass das Kind seine visuelle Identität von einem Ort außerhalb seiner selbst ableitet, nämlich dem Spiegel. Genau dieses Phänomen lässt sich auf Dan Grahams *Cinema* übertragen.

---

[331] Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: Schriften I, Quadriga, Berlin, 1991.

[332] Vgl.Hans Dieter Huber, *Dan Graham Interviews*, S. 15 u. Dan Graham: "Lacan did not influence 'Body Press' [wie *Performer Audience Mirror* eine Arbeit aus den siebziger Jahren] as I hadn't read him then – but this work seems very 'Lacanian' to me. Eventually I did read Lacan and 'Cinema' does show his influence", zitiert aus: Gregor Stemmrich, *Dan Grahams Cinema und die Filmtheorie*, S. 96.

Das Erkennen des Ich im Spiegel ist im Kino auch ein Erkennen des Ich in einer anderen Person.[333] Der Wechsel des Wiedererkennens widerspricht eigentlich dem Wirken des Two-Way-Mirror-Glasses. Denn ist das Two-Way-Mirror-Glass ein Spiegel, erkenne ich klar mein Spiegelbild, mein Selbst, mein Ich. Ist das Two-Way-Mirror-Glass aber transparent, sehe ich nicht hindurch, sondern einen Film darauf und erkenne mich möglicherweise in einer der fiktiven Person wieder. Das Ich erscheint als ein Anderer, mit dem ich mich narzisstisch identifizieren kann. Gregor Stemmrich erkennt den Grund der Doppelbelegung des Spiegels in Dan Grahams Wunsch, "dem Betrachter am Ende des Films das Bewusstsein seines eigenen Körpers und seiner Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe wiederzugeben – und zwar gerade auch an dem Ort, an dem er sich zuvor mit der filmischen Illusion und mit den Filmschauspielern identifizieren konnte: auf dem Projektschirm."[334]

1972 veröffentlichten die amerikanischen Sozialpsychologen Robert Wicklund und Shelly Duvall in New York das Buch *A Theory of Objective Self-Awareness*.[335] Sie stellen darin die These auf, dass sich die Aufmerksamkeit einer Person laufend zwischen Aspekten der Umwelt und sich selbst hin und her bewegt. Wobei jeder Reiz, der eine Person an sich selbst erinnert, Selbstaufmerksamkeit hervorbringen kann, also zur Selbsterfahrung führt. Das kann ein Spiegel, ein Foto, eine Filmszene sein oder auch, wie in Dan Grahams Performances, die Beschreibung einer Person.[336] Die Wahrnehmung der Person ist dann nicht mehr auf seine Umgebung gerichtet, sondern auf sich selbst. So bewegt Dan Graham auch in *Cinema* die Aufmerksamkeit der Kinobesucher zwischen verschiedenen Beobachterpositionen hin und her, zwischen ihrem Selbst und anderen Kinobesuchern, den Passanten und Schauspielern. Das ist die psychologische

[333] Die Filmleinwand als Spiegel vermittelt nicht so sehr die Einheit eines Körperbildes als eine transzendentale Einheit – die Identifikation mit einer transzendentalen Subjektivität, vgl. Gregor Stemmrich, *Dan Grahams Cinema und die Filmtheorie*, S. 96.
[334] Ebd., S. 87.
[335] Shelly Duvall, Robert Wicklund, *A Theory of Objective Self-Awareness*, Academic Press, New York, 1972.
[336] Vgl. *Performer Audience Sequence*, in: Dan Graham Interviews, S. 53.

Ebene in Cinema. Die architektonische betrifft zum einen Dan Grahams Ansatz "Conceptual Art wanted to reject materiality"[337], zum anderen den Bezug auf Johannes Duikers Kino Handelsblad Cineac[338] von 1934 in Amsterdam.

Formal ähneln sich das Handelsblad Cineac und Dan Grahams *Cinema*. Wie *Cinema* befindet sich das Handelsblad Cineac an einer Straßenecke und erlaubt dem Passanten Einblick ins Innere. Der entscheidende Unterschied besteht darin, was der Passant zu sehen bekommt. Während Johannes Duiker die Projektionskabine über dem Eingang den Blicken von außen öffnet, ist es bei Dan Graham der Blickkontakt zwischen Kinobesuchern, Filmprojektion und Passanten. Dan Graham richtet den Fokus auf ein Verhältnis, eine gegenwärtige Relation, die er ermöglicht, indem er Zuschauerraum, Projektionswand und Straßenraum auf einer Ebene anordnet. Johannes Duiker dagegen macht Apparate sichtbar, legt technologische Mittel des Films offen. Dan Graham fragt sich, ob die Bloßlegung der Maschine, der Technologie, welche die Illusion erzeugt, die Absicht einer Entmystifikation ist oder die Möglichkeit eines Zugangs gibt.[339] Nach Gregor Stemmrich hat "eine solche Freilegung der Apparate wie bei Duikers 'Cineac' jedoch nur Sinn [...] wenn [...] die technischen Produktionsmittel tatsächlich in die Verfügungsgewalt [...] der Öffentlichkeit gestellt werden."[340] Dan Graham teilt diese Hoffnung Gregor Stemmrich zufolge nicht. Er konzentriert sich nicht auf den technischen Ablauf, sondern auf das Zusammentreffen zweier Wirklichkeiten in der Öffentlichkeit auf irritierende Weise: der fiktiven Filmgeschichte und der realen Gegenwart im Hier und Jetzt sowie der statischen räumlichen Anordnung und der sich verändernden beweglichen Bilder, im "illusorischen" und "buchstäblichen"[341] Spiegel.

Indem Dan Graham Two-Way-Mirror-Glass für sein *Cinema* benutzt, schafft er, wie Hans Frei es im weiter oben besprochenen

---

[337] Dan Graham interviewed by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 62.
[338] Vgl. Dan Graham, *Cinema (1981)* in: Dan Graham Ausgewählte Schriften, S. 196.
[339] Vgl. ebd., S. 173.
[340] Gregor Stemmrich, *Dan Grahams Cinema und die Filmtheorie*, S. 86.
[341] Dan Graham, *Cinema (1981)*, S. 195.

Vergleich zwischen den Architekten Herzog und de Meuron und Künstlern der Minimal Art formulierte, eine "Selbstauflösung der materiellen Präsenz."[342] *Cinema* funktioniert in seiner physischen Form nicht anders als andere Kinos auch. Durch das Auflösen ihrer geschlossenen Form jedoch[343] entwickelt sich aus dem Kinobesuch ein vielschichtigeres Ereignis. Das Kino schließt sich nicht im Innern, in einer dunklen Kammer ein, sondern funktioniert als Magnet, wie weiter oben schon beim Pavillon *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* gesehen. Der Außenraum wird mit angezogen, nicht ausgeschlossen, sondern einbezogen. Und der Innenraum samt Film öffnet sich nach außen. Die physischen Grenzen sind vergleichbar mit Johannes Duikers Handelsblad Cineac. Visuell aber werden sie durchbrochen. Damit rüttelt Dan Graham am physischen Baukörper als architektonischer Realität.

[342] Hans Frei, *Herzog & de Meuron, Neue Bilder. Eine Reflexion*, S. 43.

[343] Dan Graham setzt sich in *Theater, Kino, Macht* mit geschlossenen architektonischen Formen des Theaters und Kinos auseinander, mit der Bühne als ideale Stadt in der Renaissance, mit dem Leben als Theater am Hof des Sonnenkönigs Louis XIV, dem Totaltheater von Gropius u.v.m. in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, S. 160-192.

5. Peter Eisenmans Konzeptarchitektur

5.1 Codierte Strukturen

5.2 Figur-Grund-Objekte

5.3 Gestalten des Dazwischen

5.1 Codierte Strukturen

"It was the problematic relation between what was material and perceivable or what was structural and conceptual. [...] It was combining the ideas of the ideas of serial music and John Cage."[344] (Dan Graham)

Ausgehend von konzeptueller Kunst der sechziger Jahre in Amerika beschreibt Peter Eisenman 1971 in *Notes on Conceptual Architecture – Toward a Definition*[345] als Kennzeichen einer konzeptuellen Architektur den Übergang einer primären Erfahrung, die visuell und sinnlich ist, zu einer, die geistig und intellektuell und deshalb konzeptuell ist. Verwirklichen will er diesen Ansatz in einem Objekt, das für sich selbst steht, sich selbst setzt und in sich eine codierte Struktur, ein System trägt, deren Bedeutung durch die "Interpretation der inhärenten Eigenschaften [seiner] selbst"[346] hergestellt werden soll.

Dabei erkennt Peter Eisenman, dass "der Wechsel von einer ästhetischen zu einer konzeptuellen Betrachtungsweise in der Architektur und in der Kunst, wo es kein allgemein anerkanntes Zeichensystem gibt (wie in der Sprache), ein viel schwierigeres Problem"[347] darstellt. Und doch sieht er die Lösung darin, Konzepte über Systeme als Codes zu formen. Auch, weil er sie in Arbeiten von Künstlern wie Sol LeWitt und Noland verwirklicht glaubt: "Bei LeWitt ist die Form ein Code [...] der aufgrund vorhandener Zeichensysteme erkannt wird. [...] Bei Noland ist die Form ein Code in einem impliziten Sinn; der Code wird aufgrund formaler Gesetzmäßigkeiten erkannt, d.h. durch ein potentielles, aber noch nicht existierendes Zeichensystem."[348] Außerdem, so Peter Eisenman, "wird sich zeigen, daß die Frage,

---

[344] Dan Graham in: *Two-Way Mirror Power*, S. 63.
[345] Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture -Toward a Definition*, Casabella,1971 (359-360); dt: *Anmerkungen zu einer konzeptuellen Architektur – Versuch einer Definition*, übersetzt von Martin Josephy, 1999, unveröff. dt. Fassung
[346] Ebd., unveröff. dt. Fassung.
[347] Ebd., unveröff. dt. Fassung.
[348] Ebd., unveröff. dt. Fassung.

ob ein Werk konzeptuell ist oder nicht, nicht nur die ist, ob die physische Realität die Möglichkeit hat, codiert zu sein." Denn auch "wenn die physische Form einen implizierten Code enthält, ändert dies nichts an der Tatsache, daß alles, was physisch präsent ist, gleichzeitig einen ästhetischen oder perzeptuellen Aspekt besitzt, sowie etwas, was man einen universellen oder konzeptuellen nennen könnte, der den Betrachter über die Bedeutung oder Konzeption [...] informiert."[349]

Ziel Peter Eisenmans ist es, das Perzeptuelle und das Konzeptuelle so zu schalten, dass die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung zwar als erstes kommt, dann aber zurücktritt, um den Betrachter an die konzeptuelle Ebene des Werkes heranzuführen.[350] Sol LeWitt schrieb in seinen *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967, dass eine "Kunst, die eher auf die Erregung des Auges zielt, eher perzeptuell als konzeptuell"[351] ist. Peter Eisenman sah deshalb die Notwendigkeit "die Vorrangstellung einer sinnlichen Reaktion zu unterbinden."[352] Doch auch eine starke sinnliche Aufnahme des Kunstwerkes durch den Betrachter kann nicht nur als Ablenkung vom Konzept wirken, sondern gerade als dessen Unterstützung. Dies war weiter oben in *Alteration to a Suburban House* zu sehen, wo Dan Graham eine Situation geschaffen hat, in der sich die Sinne und das Denken gegenseitig schärfen. Dort dient, wie es Peter Eisenman für konzeptuelle Architektur vorschlägt, die sinnliche Ebene als Erschließung zur konzeptuellen. Nur hat weder das Sinnliche noch das Konzeptuelle in Dan Grahams Kunst eine codierte Struktur, wie Peter Eisenman sie in der Architektur als Träger der Bedeutung und Richter der Wahrnehmung verwirklichen will. Außerdem bedeutet konzeptuell in Dan Grahams Kunst nie universell, wie bei Peter Eisenman. Dan Graham selbst sagt zu diesem Paar in Bezug auf konzeptuelle Kunst: "The Idea was that there wasn't anything universal."[353]

---

[349] Peter Eisenman, *Anmerkungen zu einer konzeptuellen Architektur*, unveröff. dt. Fassung.
[350] Ebd., unveröff. dt. Fassung.
[351] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 183.
[352] Peter Eisenman, *Anmerkungen zu einer konzeptuellen Architektur*, unveröff. dt. Fassung.
[353] Dan Graham in: *Two-Way Mirror Power*, S. 68.

Das Gleichsetzen von konzeptuell mit universell ist, nach Dan Graham, in konzeptueller Kunst nicht verankert. Je nach Konzept kann ein Kunstwerk einmalig sein oder über mehrere Werke variieren, wie zum Beispiel Dan Grahams *Schema*, 1966. Dass Konzepte sich universell anwenden lassen und damit allgemein gültig sind, ist kein Anspruch der Konzeptkunst. Wohl aber passt es zu Peter Eisenmans Vorstellung, Konzepte über codierte Strukturen und Systeme zu erfahren. Ähnlich wie in der Renaissance, in der die Perspektive zum universellen Zeichensystem wird. Daraus lässt sich schließen, dass konzeptuelles Arbeiten in der Architektur für Peter Eisenman eine Entwicklung ist, vorhandene Systeme durch neue zu ersetzen.

Für Peter Eisenman gibt es in der Architektur zwei Arten von Beziehungen. Die eine existiert auf einer realen, konkreten Ebene, wo sich der Einzelne durch seine Sinne ihrer bewusst wird, das heißt, durch Sehen, Hören, Berühren. Die andere existiert auch auf einer abstrakten oder konzeptuellen Ebene im Objekt. Diese kann nach Peter Eisenman weder gesehen noch gehört werden, obwohl sie beschrieben werden kann.[354] Damit beschreibt Peter Eisenman "konzeptuell" als etwas, das man nicht über die Sinne erfassen kann. Am Beispiel von Jasper Johns' Bild einer amerikanischen Flagge von 1954 verdeutlicht er seine Aussage. Dort nämlich geht die Flagge konzeptuell über das Bild hinweg, nicht aber perzeptuell. Die Grenzen des Bildrandes werden geistig überschritten. Ähnliches kann man auch über Dan Grahams *Alteration to a Suburban House* sagen. Nur findet hier das Überschreiten nicht unsichtbar geistig statt, sondern sichtbar visuell. Es sind Spiegelbilder, die das physische Objekt erweitern, während es bei Jasper Johns Gedanken sind, die das Bild erweitern. Bei Dan Graham überschreitet der Betrachter die Grenzen des Objekts unvorhergesehen, ohne Vorwissen und in immer anderer Weise. Bei Jasper Johns dagegen muss der Betrachter vorher wissen, welche Proportionen die amerikanische Flagge normalerweise hat, um bei dem Bild *Flag* zu dem Schluss zu kommen, dass an ihr etwas fehlt, dass sie eigentlich doch weiter gehen müsste.[355]

---

[354] Vgl. Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture*.

[355] Genauso funktionieren nach Donald Kuspit Sol LeWitts Würfel in *Variations of Incomplete Open Cubes* von 1974. 122 Würfel, deren Kantenlängen



Abb. 5.1 Jasper Johns, Flag, 1954

In *Notes on Conceptual Architecture* schließt Peter Eisenman aus seiner Analyse zur konzeptuellen Kunst, dass, um Architektur konzeptuell anzugehen, ihre pragmatischen und funktionalen Aspekte in einer "konzeptuellen Matrix" platziert werden müssen, "wo ihre primäre Existenz nicht mehr von der physischen Tatsache bestimmt wäre ein Badezimmer oder ein Schrank zu sein, sondern vielmehr der funktionale Aspekt 'Badezimmer' oder 'Schrank' zurücktreten würde hinter einer primären Lesart als Notation in einem konzeptuellen Kontext."[356] Das Konzept soll an erster Stelle stehen. Und alles, worüber nach Peter Eisenman Architektur bisher verstanden wurde, tritt ab in die zweite Reihe: "Pragmatik – die Beziehung zwischen Form und Funktion oder Technologie; Semantik – die Beziehung zwischen Form und Bedeutung; Syntax – die Vermittlung zwischen Bedeutung und Form durch eine Struktur formaler Beziehungen." Peter Eisenman schlägt für konzeptuelle Architektur eine "Typo-

---

von drei bis elf variieren, werden vom Betrachter vervollständigt, indem er im Geiste die fehlenden Kanten ergänzt, vgl. Donald Kuspit, *Sol LeWitt: The Look of Thought*, S. 43.

[356] Peter Eisenman, *Anmerkungen zu einer konzeptuellen Architektur*, unveröff. dt. Fassung; Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Künstler Architektur meist über ihre Funktion, ihren Nutzen definieren, während Peter Eisenman gerade davon Abstand nehmen will. Sol LeWitt: "Architektur und dreidimensionale Kunst sind völlig gegensätzlicher Natur. Architektur geht es darum, einen Raum mit spezifischer Funktion herzustellen, sie muß [...] von Nutzen sein oder sie wäre ein totaler Versager. Kunst ist nicht nützlich.", Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*; auch Joseph Kosuth definiert Architektur über ihre "spezifische Funktion", deren "Qualität ihrer Anlage vorwiegend damit zusammenhängt, wie gut sie ihre Funktion erfüllt", Joseph Kosuth, *Kunst nach der Philosophie*, in: On Art/Über Kunst, S. 143, 183.

logie" vor, "in der Semantik und Syntax je eine Oberflächen- und eine Tiefenstruktur haben – einen perzeptuellen und einen konzeptuellen Aspekt."[357] Das architektonische Objekt soll so auf mehreren Ebenen gelesen werden können, einer oberflächlichen über die Sinne und einer tieferen, der entscheidenden, über den Geist.

Das Verhältnis von Sinnen und Geist, Perzeptuellem und Konzeptuellem stellte Dan Graham in Bezug auf seine Konzeptkunst wie folgt heraus:

"The relation between [...] the conceptual structure and what was there to be perceived at a present moment. [...] On one hand you had something extremely physical, and it was the quality of the actual perceptual process, of the spectator, receiving this material thing. On the other hand, the composition was generated from most invisible [...] structural kind of scheme. And the two didn't meet in any clear way, so there was this discrepancy between the two that was being investigated. [...] I was interested in the conceptual generating construct as against the material perceptual contruct."[358]

Interessant ist nun, wie ähnlich Dan Grahams und Peter Eisenmans Ansätze bis zu einem bestimmten Punkt sind. Beide sehen kein klares, sich bedingendes Verhältnis von Perzeptuellem und Konzeptuellem. Eher ist das Perzeptuelle und das Konzeptuelle auf verschiedenen Ebenen angeordnet, die sich überschneiden können, aber nicht müssen. Weder bei Dan Graham noch bei Peter Eisenman ist der Ansatz vorhanden, ein konzeptuelles Konstrukt visuell und physisch so zu übersetzen, wie man eine konstruktive Zeichnung in einen Bau überträgt. Das Perzeptuelle und das Konzeptuelle existieren nebeneinander, jedes hat seine Berechtigung. Wobei Peter Eisenman sie eher hintereinander setzt, das Konzeptuelle *vor* das Perzeptuelle, während sie bei Dan Graham wie zwei Pole funktionieren, die sich verzahnen und dabei gegenseitig hochschrauben. Bei Peter Eisenman soll das Perzeptuelle mit dem Konzeptuellen so wenig wie möglich zu tun haben. Ihr Verhältnis ist so weit wie möglich

[357] Peter Eisenman, *Anmerkungen zu einer konzeptuellen Architektur*, unveröff. dt. Fassung.
[358] Dan Graham in: *Two-Way Mirror Power*, S. 63.

zu reduzieren. Es auszuschließen, würde nach Dan Graham bedeuten "that it would be just a concept in the head."[359] Doch das war weder Dan Grahams noch Peter Eisenmans Ziel. Beiden genügt nicht ein Konzept als geistiges Gebilde, wie es Gilles Deleuze für die Philosophie definiert und Joseph Beuys für einen Teil seiner Kunst.[360] Konzepte bei Dan Graham und Peter Eisenman nehmen eine bestimmte sichtbare Form an. Wobei Form bei Peter Eisenman immer ein physisches Objekt ist, während es bei Dan Graham Formen in verschiedenen Medien sind. Peter Eisenman reduziert dabei das Materielle, die Eigenschaften der Materialien soweit, dass seine ersten Häuser wie Pappmodelle aussahen. Damit wollte er den Fokus auf die Geometrie der Häuser richten, die formalen Anordnungen der Teile, die sich aus einem konzeptuellen System ergaben. Dan Graham dagegen arbeitet mit spezifischen Materialien und ihren Eigenschaften. Er setzt auf Materialität, die gleichzeitig dematerialisiert: "I wanted to not have lasting material existence, but to exist only as a catalyst to change and [...] to destroy existing material, established icons."[361] Dan Grahams Katalysatoren funktionieren vor allem über Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt, perzeptueller und konzeptueller Ebenen, die sich im Hier und Jetzt entfalten, während Peter Eisenman sich auf das Objekt konzentriert, das für sich steht und in sich perzeptuelle und konzeptuelle Ebenen vereint. Nichts soll aus einer Beziehung außerhalb des Objekts erkannt werden. Alles ist *in* ihm angelegt, universell und ohne jede Veränderung gedacht. Peter Eisenman konzentriert sich auf innere Systeme, über deren codierte Struktur Konzepte zum Ausdruck gebracht werden sollen. Dan Graham dagegen geht es um ein Aufbrechen in sich und für sich geschlossener Kunst. Seine konzeptuelle Kunst basiert auf der Grundlage vielschichtiger Interaktionen. Und hier besteht der entscheidende Unterschied: Interaktion versus Tiefenstruktur. Ein Unterschied, der die Arbeiten von Dan Graham und Peter Eisenman so anders aussehen lässt. Dan Grahams Aussage

---

[359] Dan Graham in: *Two-Way Mirror Power*, S. 63.

[360] "Objects aren't very important for me any more. [...] I am trying to reaffirm the concept of art [...] For me the formation of thought is already sculpture.", Joseph Beuys zitiert aus: Lucy Lippard, *Escape Attempts*, in: Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, S. 31.

[361] Dan Graham in: *Two-Way Mirror Power*, S. 62.

"my first motive was not to make an art object per se"[362] steht gegen Peter Eisenmans Ziel einer "Architektur an sich."[363]

In *Notes on Conceptual Architecture* fasst Peter Eisenman seinen konzeptuellen Ansatz in der Architektur so zusammen:

"Im Allgemeinen wird der konzeptuelle Aspekt durch die Absicht definiert, das primäre Augenmerk von den sinnlichen Aspekten der Objekte zu den universellen Aspekten eines Objekts zu verschieben. Es muß einer Absicht entsprechen, diesen konzeptuellen Aspekt in den Vordergrund zu stellen, also das Ergebnis einer Entwurfsarbeit a priori sein, und außerdem muß diese durch die physische Gegebenheit erschlossen werden können."[364]

Den Grundstein zu diesem Ansatz legte Peter Eisenman in seiner Doktorarbeit *The Formal Basis of Modern Architecture*[365] 1963 in Cambridge, England. Er beschreibt darin eine Theorie des universell Logischen, die auch standhält, wenn das Perzeptuelle, das Funktionale, das Rationale und das Historische sich ändern. Seinen Fokus setzt er auf theoretische Begründungen von Formen in der Architektur. Eine historische Betrachtung weist er zurück, weil diese das Logische der Architektur zu etwas Vorübergehendem, Vergänglichem macht. Ihn aber interessiert das Universelle, das er in *The Formal Basis of Modern Architecture*, wie später in *Notes on Conceptual Architecture*, an das Konzeptuelle bindet, das über eine Struktur in der Form zum Ausdruck kommt. Peter Eisenmans Anspruch ist dabei allumfassend. Sein Ziel besteht in einer Theorie "universally valid", die für jegliche Architektur anwendbar ist, unabhängig von Stil, Entstehungszeit und Autor:

"This Dissertation [...] is concerned with conceptual issues, in the sense that form is considered as a problem of logical consistency [...] The argument will try to establish that consideration of a logical and objective nature can provide a

[362] Dan Graham in: *Two-Way Mirror Power*, S. 74.
[363] Peter Eisenman, *Das Ende des Klassischen*, in: Aura und Exzeß, S. 68.
[364] Peter Eisenman, *Anmerkungen zu einer konzeptuellen Architektur*, unveröff. dt. Fassung.
[365] Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, Doktorarbeit, PhD., Cambridge University, 1963.

conceptual, formal basis for any architecture."[366]

Das Konzeptuelle als das Universelle in einer "formal essence" im Objekt angelegt zu sehen, durchzieht Peter Eisenmans gesamtes Werk bis heute. Das Konzeptuelle ins Werk einzubringen, geschieht bei Peter Eisenman in der Entwurfsarbeit. Dort setzt es sich als Struktur ins Objekt, das wiederum durch seine physische Gegebenheiten auf das Konzept verweist.

Das Konzeptuelle steckt bei Peter Eisenman in *The Formal Basis of Modern Architecture* in einer "generic form". Dort unterteilt er allgemein Form in zwei Typen: "generic" und "specific". Zur "specific form" gehören "intent", "function", "technics" und "aesthetic". Die "genetic form" definiert Peter Eisenman als "definable entity with its own inherent laws". Wegen ihrer "universal nature" erhält die "generic form" eine Vorrangstellung gegenüber den vier Elementen der "specific forms." An einem Beispiel erläutert Peter Eisenman dieses Verhältnis:

"The temporal and subjective nature of specific forms is seen in the fact that the perception of a dome produces different responses in different people. An engineer might see it only in terms of how it is supported and the problems inherent in its construction [...]. A religious leader might think of this same structure in its mystical connotations and its relation to church liturgy. A psychologist might think of its sexual associations, and so on. These are all types of responses to the percept 'dome' as a specific form. But there is also a range of responses to the concept 'dome' which are of a generic nature. A dome is centrodial. It is equally expansive in all directions. It suggests centrifugal motions. These are formal absolutes."[367]

Peter Eisenman sieht hier hinter den verschiedenen Ansichten der Personen eine absolute Form, eine "generic form". Sie ist das Ziel Peter Eisenmans auf der Suche nach dem Universellen, der "formal basis", über die jede Form konzeptuell entschlüsselt werden kann. Steht im Beispiel des Domes das Perzeptuelle noch vor dem Konzeptuellen, kehrt sich das Verhältnis später durch den Einfluss der Konzeptkunst um. Mit *Notes on Concep-*

[366] Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, S. 5.
[367] Ebd., S. 18.

tual Architecture tritt das Perzeptuelle ab in den Hintergrund. Es wird unterdrückt, um den Fokus leichter auf das Konzept richten zu können. Im Gegenzug koppelt Dan Graham das Perzeptuelle in der Kunst so an das Konzeptuelle, dass etwas Universelles gar nicht möglich ist.[368] Und das, obwohl einige Werke von Dan Graham, besonders seine Pavillons auf Formen basieren, die Peter Eisenman als absolut bezeichnen würde. Denn sie sind aufgebaut aus Würfeln, Zylindern, Pyramiden und Prismen (Abb. 5.2), die, wie das Beispiel von Peter Eisenmans Dom zeigt, die "formal basis" des Werks darstellen. Doch diese formale Basis ist eigentlich das Uninteressanteste an Dan Grahams Pavillons. Das, was sie ausmacht, ist gerade das Überschreiten, das Sich-Auflösen der "generic form" durch Wechselwirkungen zwischen Betrachter, Objekt und Umgebung.

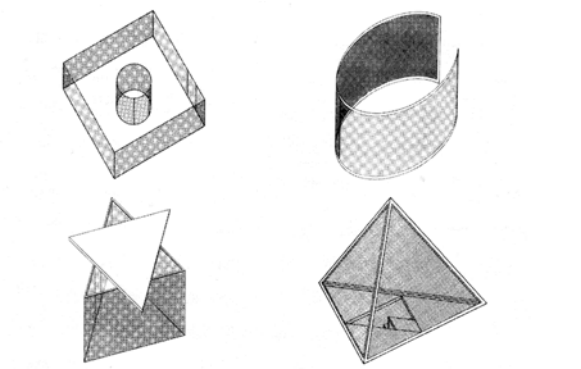


Abb. 5.2 Dan Graham, Grundformen zu: Two Way Mirror Cylinder Inside Cube, 1991, Pavilion 1999, Double Triangular Pavilion, 1999, Open Two Way Mirror Pyramid for Günter Steinle, 1991

[368] Vgl. Dan Grahams Definition seiner Konzeptkunst als "giving birth to new ideas", als "art without material base", als "free (art)" ."With a minimum of two people (subject/object, inside/outside, ying/yang, receiver/sender, people who take pictures of each other just to prove that they are really existed) anyone can play, making their rules as they go along." in: Dan Graham, *Art workers' coalition open hearing presentation* in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 93f.

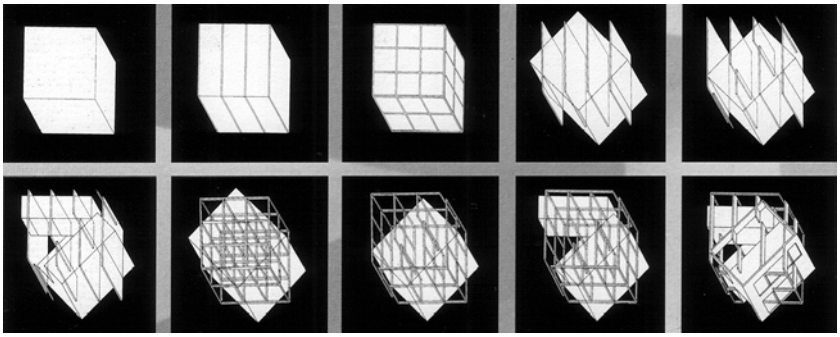


Abb. 5.3 Peter Eisenman, Tools *doubling*, *rotation*, House III, 1969-71

In *Notes on Conceptual Architecture* sowie in Ansätzen in *The Formal Basis of Modern Architecture* geht es Peter Eisenman darum, "das Wesen dessen zu erforschen, was als formale Gesetzmäßigkeiten, in jeder Form oder jedem formalen Konstrukt inhärent" ist. Diese Gesetzmäßigkeiten könnten Peter Eisenman zufolge dazu dienen, Bezüge herzustellen, die im Geist, das heißt konzeptuell, verstanden werden und die Kraft ihrer Existenz Bedeutung annehmen. Die Schwierigkeit besteht darin, "einen Weg zu finden, die konzeptuellen Strukturen zu befähigen, allein durch die Manipulation der Form und des Raumes präzise und komplexe Bedeutungen hervorzubringen". Erforderlich ist dafür, so Peter Eisenman, eine "transformatorische Methode", welche die Gesetzmäßigkeiten der konzeptuellen Struktur in eine Oberflächenstruktur umwandelt. Ob dies möglich ist, ohne ein neues "Zeichensystem" in der Architektur zu entwickeln, stellt für Peter Eisenman ein zentrales Problem konzeptueller Architektur dar.[369]

Peter Eisenmans erste Häuser in den sechziger und siebziger Jahren entstehen aus formalen Verschiebungen innerhalb der cartesianischen Geometrie. Er arbeitet mit Kuben, die er erst in Rahmen, Gitter oder Stützen unterteilt und dann verschiebt, vervielfacht, dreht, überlagert, stapelt oder aufspaltet. Er nennt seine Zeichensysteme, die er dafür benutzt, *doubling*, *rotation*, *marking*, *layering*, *shifting*, *transformation*, *slippage*, *inversion* und *montage* (Abb. 5.3). Die ersten Häuser, die daraus entstehen, nummeriert er in einer Serie von House I bis House VI

[369] Vgl. Peter Eisenman, *Anmerkungen zu einer konzeptuellen Architektur*, unveröff. dt. Fassung..

durch. Es folgen House X und House 11a, Cannaregio Town Square und House El even Odd, die sich auf ähnliche Weise, aus L-Formen aufbauen.

House II zum Beispiel entstand von 1969 bis 1970 in Hardwick, Connecticut, aus den, wie Peter Eisenman sie später nannte, "formal and conceptual tools": *shifting*, *doubling*, *layering*.[370] Damit wurde ein Kubus vertikal in drei gleiche Teile gespalten. Davon wurde ein Teil um ein Drittel und ein weiterer um zwei Drittel gekürzt. Im rechten Winkel dazu wurden in diese Staffelung wiederum gestaffelte Scheiben gesetzt, die mit einem Stützenraster (4x4) überlagert wurden. Am Ende erzielte Peter Eisenman in House II (Abb. 3.8-Abb. 3.9) eine Übertreibung der Konstruktion. Denn House II besitzt aufgrund der angewandten Tools zwei Konstruktionssysteme: Stützen und Wände. Beide sind mehr als ausreichend, um die konstruktiven Erfordernisse zu erfüllen. So existiert ein offensichtliches Zuviel an Konstruktion. Was er damit erreichen wollte, ist durch Überangebote, Irritationen und Störungen die Architektur von der Vorstellung einer nach dem Menschen ausgerichteten Behausung zu befreien. Architektur soll unabhängig sein, für sich selbst *stehen* und *reden* können. Und durch die Tools soll sie sich zudem auch noch selbst entwerfen, fast ohne Autor. Es geht Peter Eisenman dabei um "different positions in space and the inherent logic of their spacial relationships."[371]

Entgegen Peter Eisenmans Vorstellung, Autor wie Nutzer von der Architektur soweit zu trennen, dass sie für sich selbst steht, bezeichnen die Eigentümer des Houses VI (Abb. 5.4), Suzanne und Dick Frank, ihr Haus als "Peters House."[372] Peter Eisenman als Autor tritt demnach nicht in den Hintergrund, sondern ist so stark, so prägend, dass er den Bewohnern das Gefühl gibt, nicht in ihrem, sondern in *seinem* Haus zu sein.

House VI in Cornwall, Connecticut, entstand zwischen 1972 und 1975 aus Peter Eisenmans Tools *slippage*, *inversion* und *montage* (Abb. 5.5). Aus vier dreidimensionalen Gittern entwi-

[370] Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, S. 238f.
[371] Ebd., S. 62.
[372] Zitiert aus: Robert Gutman, *Peter Eisenman's House VI. The Client's Response,* Whitney Library of Design, New York, 1994, S. 53.

ckeln sich in mehreren Stufen Scheiben, Stützen und Volumen, die das Innere nach Außen kehren und eine mögliche Umkehrung von oben und unten sowie vorne und hinten beinhalten. Die Geometrie des Hauses, die Wahrnehmung seiner Struktur und die Farbgebung dienen allein dem Konzept. Konstruktion und Funktion spielen eine untergeordnete Rolle.

House VI besitzt keine Räume, Türen, Fenster, Wände und kein Dach im herkömmlichen Sinn. Schlitze, die nach der Formgebung durch die Tools entstanden, wurden zu Fenstern oder Türen. Sie schaffen Sichtverbindungen zwischen Innen und Außen, aber auch zwischen den Ebenen im Haus. Die Funktionen sind nicht geschlossenen Räumen zugeordnet, sondern offenen Bereichen, die sich mehr oder weniger dazu eigneten. Kochen, Essen, Lesen und Entspannen können die Bewohner im Erdgeschoss. Oben befinden sich ein Bad und zwei Schlafzimmer. Eine Treppe stellt die Verbindung zwischen den beiden Ebenen her, eine zweite Treppe führt ins Nichts. Nichts in diesem Haus entstand nach einer Form/ Funktion-Dialektik, alles entstand, um eine Tiefenstruktur zu kreieren, die das Haus zu einer Konzeptarchitektur macht.

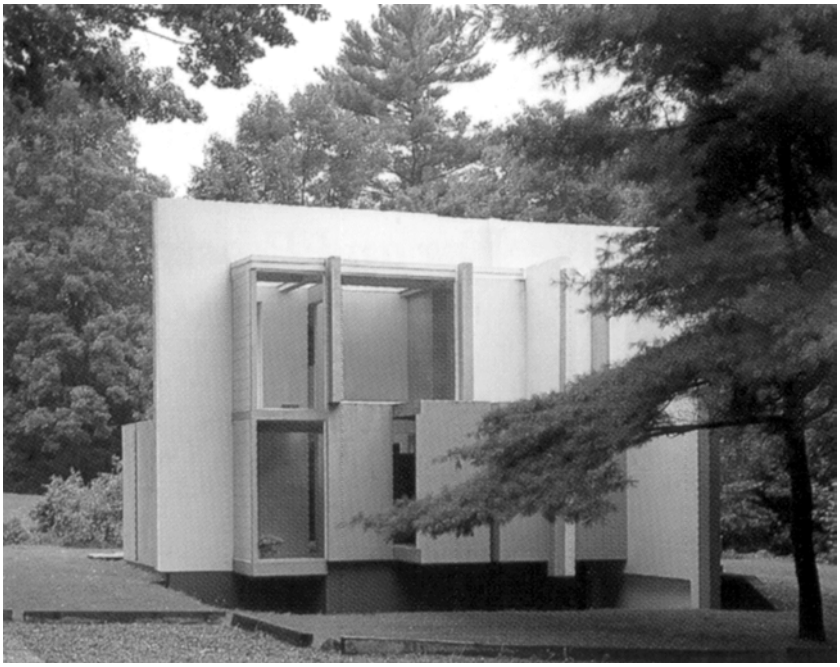


Abb. 5.4 Peter Eisenman, House VI, Cornwall, Connecticut, 1972-75

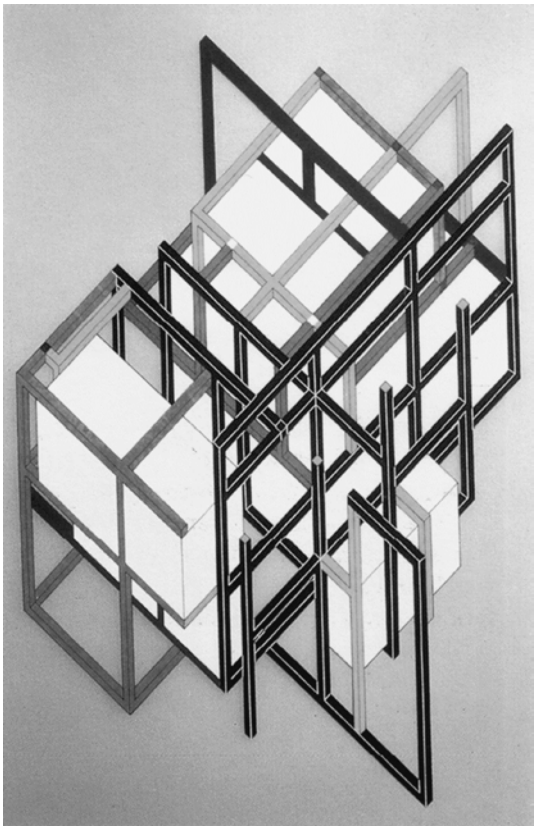


Abb. 5.5 Peter Eisenman, House VI, Schema, 1972-75

House VI "has been described as a mathematical abstraction in a Copernican world, a 'dream of pure structure' where the role of the client seemed to be nil, and even as a nonplace, 'the opposite of home sweet home'"[373], schreibt Roberto de Alba in der Einleitung zum Buch *Peter Eisenman's House VI. The Client's Response*. Darin führt Peter Eisenman auch aus, was seine Intentionen an diesem Haus waren. Er greift zunächst zu einem Aspekt, den Colin Rowe, in seinem Aufsatz *Die Mathematik der idealen Villa* in Bezug auf Le Corbusiers Haus Stein herausstellt, nämlich die Beziehung zwischen Konzept und Wahrnehmung.[374] Peter Eisenman erklärt die von Colin Rowe gesehene widersprüchliche Verbindung für das

[373] Roberto de Alba, Editor's Note in: *Peter Eisenman's House VI. The Client's Response*, S. 7.
[374] Vgl. Colin Rowe, *Die Mathematik der idealen Villa*, S. 11-34.

House VI als entkoppelt, als "detachment of the fundamental modes of conception and perception. These two opperations are usually assumed to be simultaneous and corresponding."[375] Das Aufheben der Verbindung zwischen Konzept und Wahrnehmung entspricht Peter Eisenmans Modernevorstellung, in der das Subjekt, das wahrnimmt, keine Bedeutung hat für das Haus, das aus einem Konzept geboren für sich selbst steht. Was Peter Eisenman aber dann entwirft, ist inkonsequent. Er sagt: "the conceptual structure of the house cannot be understood from any physical movement or perceptual experience; it is instead formulated from a reference point outside the house."[376] Das heißt, er hat zum einen ein Haus entworfen[377], das der Betrachter nicht über seine Wahrnehmung verstehen kann, egal wie er sich durch das Haus bewegt, zum anderen aber hat er einen Standpunkt außerhalb des Hauses festgesetzt, von dem aus das gesamte Konzept des Hauses verstanden werden kann. Ganz wie in der illusionistischen Malerei der Renaissance, wo dem Betrachter nur von einem Standpunkt im Raum aus das gesamte Bild richtig erscheint. Peter Eisenman ist einerseits sehr konsequent in der Trennung von Konzept und Wahrnehmung, Subjekt und Objekt; am Ende jedoch traditionell in Bezug auf das Verstehen einer Gesamtheit von einem Punkt aus. Darin vergleichbar mit Donald Kuspits Analyse zur Kunst Sol LeWitts, in der er die Existenz eines Moments herausstellt, in dem der Betrachter "die Idee oder das Theorem erkennt, welches das System sowohl erzeugt als auch erklärt."[378] Dagegen sagt Sol LeWitt, dass er "keine Kontrolle über die Art und Weise [hat], wie ein Betrachter die Arbeit erfassen wird. Verschiedene Leute werden das Gleiche anders verstehen"[379], was dem Ansatz *eines* Standpunktes und *eines* Gesamtverständnisses widerspricht.

---

[375] Peter Eisenman, *House VI*, in: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, S. 22.
[376] Ebd., S. 23.
[377] Bzw. hat er es aus d. Tools *slippage, inversion, montage* entwerfen lassen.
[378] Donald Kuspit, *Sol LeWitt: The Look of Thought*, dt. zitiert aus: Rosalind Krauss, *LeWitt in Progress*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 269.
[379] Sol LeWitt, *Paragraphes on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 177.

Peter Eisenmans erklärtes Ziel ist es, dem Haus eine eigene Existenz zu verleihen und den Autor Architekten vom zu entwerfenden Objekt zu distanzieren. Dazu dienen ihm seine Werkzeuge *slippage*, *inversion* und *montage*, die "für ihn" bestimmte Operationen an der Form vornehmen. "In such a process the architect becomes detached from the object. He is no longer the originating agent"[380], so Peter Eisenman zu House VI. Da für ein modernes Haus jegliche Subjekte vom Objekt distanziert werden sollen, trifft das auch die Bewohner und Besucher von House VI: "The idea of the house was, basically, to distance the user, the architect, and the observer from the object."[381]

Wie aber erscheint House VI Bewohnern und Besuchern? William Gass sagte dazu:

"These walls did not guard or shelter or enclose, the windows did not cowtow to me, or frame scenes, or provide an excuse for drapery. The world of this house was Copernican. Its spaces did not flow from me as though I were their source and center. Its surfaces were not the limits of my sight and movement, places for paintings, shepherds of privacy, backgrounds for my furniture."[382]

Was Peter Eisenman hier nach William Gass erreicht hat, entspricht genau seinem Konzept eines modernen Hauses. Dieses ist nicht auf den Menschen ausgerichtet, nicht nach seinen Bedürfnissen geformt. Es entspricht nicht allgemeinen Vorstellungen von Fenstern, Wänden, Plätzen für Möbel und Bilder. Und in der Tat berichtet Suzanne Frank: "Eisenman never thought of furnishing [...] the spaces"[383], was manchmal fast zu einer Unmöglichkeit der Nutzung führte. Doch auch das entspricht dem Konzept einer modernen Nutzung nach Peter Eisenman. Die Räume sind nicht nach seinem Nutzen entworfen, können aber

---

[380] Peter Eisenman, *House VI* in: Peter Eisenman's House VI. The Client's Respon*se*, S. 24.
[381] Peter Eisenman in: *Beyond Utopia* in: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, S. 45.
[382] William Gass, *House VI* in: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, S. 25.
[383] Suzanne Frank,*The Client's Response* in: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, S. 55.

genutzt werden. Außerdem entspricht es seiner Art, konzeptuell zu arbeiten, wie er es in seinem Aufsatz *Notes on Conceptual Architecture*, 1971 festlegte:

"To make something conceptual in architecture would require taking the pragmatic and functional aspects and place them in a conceptual matrix, where their primary existence is no longer interpreted from the physical fact of being a bathroom or a closet, but rather the functional aspect bathroom or closet becomes secondary to some primary reading as a notion in a conceptual context."[384]

Im House VI wurden keine Räume als funktionale Einheiten wie Bad, Küche, Schlafzimmer oder Wohnzimmer entworfen, sondern laut Paul Goldberger:

"The interior area is simply what was left over after Eisenman finished creating the structure. There is an entrance area, a kitchen area, and a living area downstairs, and the structure of the house is so omnipresent that a column comes down to the floor just beside the dining table."[385]

Die Struktur des Hauses scheint einer Logik zu folgen, die so stark ist, dass sie über die Funktion, gemütlich an einem Esstisch sitzen zu können, hinaus geht. Dazu stellt Robert Gutman fest: "Easy conversations during meal times is hard to substain because of the notational columns that for no structual reason descend into the only convenient space for a dining table. This is a problem when more than three persons are seated."[386]

Dick Frank als Bewohner dagegen sagt: "No one's ever really complained about the column that comes down next to the dining-table [...] Everyone noticed it first, and it makes them think about the house and how its structure works, but once you sit down and start to eat, even guests don't really think about it."[387]

---

[384] Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture – Toward a Definition*, S. 51.
[385] Paul Goldberger, *The House as a Sculptural Object*, in: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, S. 38.
[386] Robert Gutman, *House VI*, in: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, S. 32.
[387] Dick Frank aus: *The House as a Sculptural Object*, S. 40.

Das heißt, die Struktur des Hauses ist in dem Sinne präsent, dass sie zuerst wahrgenommen wird. Sie zieht die Betrachtung auf sich, worauf eine geistige Auseinandersetzung folgt – ganz wie Peter Eisenman es sich für eine konzeptuelle Architektur wünscht. Danach kann gegessen werden.

House VI ist voller Pfeiler und Balken. Oft sind sie doppelt angeordnet, sodass sie Seite an Seite stehen. Einige hören kurz über dem Boden auf (Abb. 5.6), was dem Betrachter signalisiert, dass sie keine tragende Funktion haben können. Und so unterläuft Peter Eisenman nicht nur die Funktionen im Haus, sondern auch die Statik. Die Struktur symbolisiert keine tragende Konstruktion. Es ist eine Struktur als "spatial strategy", die "present themselves"[388], so Peter Eisenman. Die Struktur trägt das Haus – so wie man am Esstisch auch essen kann. Das heißt, die Struktur dient nicht nur der Statik, sondern darüber hinaus, oder besser zuerst, präsentiert sie sich als eigene Raumform.



Abb. 5.6 Peter Eisenman, House VI, schwebende Stütze, 1972-75

[388] Peter Eisenman, *House VI*, S. 21.

Hinzu kommt ein Farbcode, den Peter Eisenman aus seinen ersten Häusern I bis IV entwickelt hat, die wie er selbst sagt, "variations of white cubes" waren, "hermetic, selfcontained environments."[389] In House VI setzt sich Peter Eisenman mit Durchdringungen von Innen und Außen auseinander. Äußeres sollte nach innen kommen, und Inneres nach außen treten. So stand für Peter Eisenman am Anfang die Frage: "Would it be possible to invert the conception and reality of the facades of the first four houses and place them in the center and throw the interior space to the 'outside' – in other words, to turn the white boxes inside out?"[390] Nach dieser Überlegung wurde House VI im Innern weiß gestrichen und außen grau, wobei einige Pfeiler und Balken, in weiß und grau, die Grenze zwischen Innen und Außen durchstoßen.

Da im House VI keine geschlossenen Räume existieren, und zusätzlich viele Wandflächen *aufgebrochen* sind, gibt das Haus Blicke nach Innen und Außen frei, die sich durchdringen. Ein Thema, das auch Dan Graham oft behandelt, nur mit anderen Mitteln. In *Alteration to a Suburban House* fokussiert er auf die Beziehung zwischen Innen und Außen, indem er die Grenze des Objekts transparent macht. In seinen Pavillons setzt er auf Two-Way-Mirror-Glass, diverse Lichtintensitäten, die Umgebung und die Betrachter, um durch ihr Zusammenspiel die Grenzen zwischen Innen und Außen zu durchbrechen, wie weiter oben beim *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* und den *Two Adjacent Pavilions* gesehen. Peter Eisenman dagegen konzentriert seine Auseinandersetzung mit dem Thema Innen/Außen auf eine Struktur und einen Farbcode. Das Material der Struktur spielt keine große Rolle. Es ist Trägermaterial, das Holz oder Sperrholz oder Gipsplatten sein könnte, die mit einem Anstrich in weiß und grau versehen sind. House VI ist ein von Peter Eisenmans *Cardboard Houses*[391], wie er sie selbst einmal nannte, die sich scheinbar nur durch ihren Maßstab von einem Mo-

[389] Peter Eisenman, *House VI*, S. 21.
[390] Ebd., S. 23.
[391] Peter Eisenman, House I, House II, in: *Five Architects*, Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk, Richard Meier, Oxford University Press, 1975, S. 15 ff.; vgl. a. R.E. Somol, *Dummy Text or the diagrammatic Basis of Contemporary architecture*, in: Diagram Diaries, S. 17.

dell unterscheiden.[392] Dan Graham richtet seine Kunst so aus, dass der Betrachter die Verbindung zwischen Innen und Außen herstellt und nicht eine Form, Struktur oder Farbe. Was bei Peter Eisenman als Form ausgebildet ist, in den die Grenze zwischen Innen und Außen durchstoßenden Balken zum Beispiel, ist bei Dan Graham der Blick einzelner Betrachter. Zudem ist bei Dan Graham die Frage des Materials in seinen Eigenschaften wesentlich für das Kunstwerk. Er arbeitet mit spiegelnden, transparenten oder opaken Materialien und ermöglicht dem Betrachter, durch sie etwas zu eröffnen.

Dan Graham und Peter Eisenman treffen sich hier in mehr als einem Thema. Denn auch Dan Graham ist an architektonischen Modellen interessiert: "Why shouldn't an artist do architectural models?"[393] Sein Interesse an Modellen kam durch Fotos, die er von "vernacular architecture"[394] machte, von suburbanen Häusern, wie er sie in seinem Artikel *Homes for America* beschrieb. Wie Peter Eisenmans House VI, waren sie meist aus Holz oder Sperrholz gebaut und mit einem Anstrich versehen. Auf die Frage von Benjamin Buchloh: "What would be the first architectural model that you had actually built?", antwortet Dan Graham:

"Well, I think what happened was that I did this very good piece at the Venice Biennale in 1976. It was called *Public Space/Two Audiences*. And I realized the reason it worked was because it was a white cube situation: so I turned the one white wall into a mirror wall, and if I took away the other white wall in the other room it would make it into a window, it would become architecture. This is the promise of *Alteration to a Suburban House*."[395]

---

[392] Peter Eisenman: "In den ersten Häusern wurde eine Unbestimmtheit des Maßstabs durch die Übertragung von Konventionen des Architekturmodellbaus auf das tatsächliche Objekt erreicht. Die Häuser sahen aus und waren konstruiert als wären sie Modelle." in: *Misreading Peter Eisenman,* in: Aura und Exzeß, S. 127.
[393] Dan Graham, *Four Conservations: December 1999 - May 2000*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 79.
[394] Ebd., S. 79.
[395] Ebd., S. 79.

Im Unterschied zu Peter Eisenmans Architektur ist *Alteration to a Suburban House* kein Modell als *Cardboard House*. Es ist seines Maßstabes wegen ein Modell, dass sich auf eine suburbane Situation bezieht. In seiner Ausbildung in Bezug auf Form, Materialien und Betrachtung würde es genau so, 1:1 funktionieren. Peter Eisenmans erste Häuser sehen wie hoch gezoomte Modelle aus, die in der Landschaft stehen. Der Unterschied zwischen Dan Graham und Peter Eisenman besteht in der Konzentration auf das, was sie für wesentlich halten. Bei Peter Eisenman ist es die formale Struktur, die den Betrachter distanziert und den Ort ignoriert. Bei Dan Graham ist es das gegenseitige Bedingen von Ort, Materialien, Form und Betrachter. Beiden gemeinsam ist wieder, dass sie aus einfachen Formen heraus Komplexes entwickeln: Dan Graham in Bezug auf die Betrachtung eines Objekts und Peter Eisenman in Bezug auf seine Struktur.

Im House VI erreicht Peter Eisenman über formale Strukturen, wandauflösende Durchstöße und Schlitze im Äußeren ein Erscheinungsbild, dass keine Vorder- und Rückseite artikuliert, oder wie Robert Gutman formuliert: "There is no front or back, no sides to this house, but a plethora of surfaces."[396] Im Innern beschreibt Peter Eisenman die Situation so:

"The light just doesn't come in through traditional windows. It comes through cuts which fracture each one of the rooms. And each room, we can look here, as we look up, we can look into the bedroom. We can look from the bedroom down into the living room. We look from the bathroom into the kitchen. There are untraditional views. It's like you are in a room, and you are looking from the room as if it were outside another room and into another room. The traditional enclosures have been fractured and broken."[397]

Die Schlitze im Innern an allen Seiten, die Sichtverbindungen zwischen den einzelnen Räumen und Ebenen erlauben und dadurch feste Raumgrenzen durchbrechen, führen manchmal zu Situationen, die mit einer Nutzung der Räume nicht einfach in

[396] Robert Gutman, *House VI*, S. 30.
[397] Peter Eisenman in: *Dream Houses*, in: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, S. 43.

Übereinstimmung zu bringen sind. So teilt ein Schlitz im Boden des Schlafzimmers den Raum in zwei Teile, sodass Suzanne und Dick Frank kein Doppelbett aufstellen konnten, sondern in zwei einzelnen Betten schlafen mussten. Dies ist ein Eingriff des Architekten in die Privatsphäre seiner Klienten, was Robert Gutman zu den Fragen veranlasst:

"Is this what is meant by shaking people out of their needs? Is it really the task of the architect to upset people's normal lives, interfere with there preferences, and reverse their values?"[398]



Abb. 5.7 Peter Eisenman, House VI, Schlafzimmer, 1972-75

Der Einschnitt behagte Suzanne und Dick Frank von Anfang an nicht, aber sie akzeptierten ihn zunächst. 1990, nach einer Renovierung des Hauses, entschlossen sie sich, ihr Bett über den Schlitz zu stellen[399] (Abb. 5.7, Abb. 5.8). Der Blick durch die Decke war zwar nun verstellt und damit Peter Eisenman Theorie

[398] Robert Gutman, *House VI*, S. 33.

[399] Suzanne Frank: "The most inconvenient element in Eisenman's design, however, was the slot in the bedroom floor, which sliced right through the middle of our bed. This forced us to sleep in separated beds, wich was not our custom. Foolishly, we lived with twin beds for many years until the renovation in 1990, when we resolved the situation by introducing a large bed that bridged the floor slot. My husband had a notch cut into the wooden bedstead just above the floor slot, thus nodding to the existence of the slot, but not allowing it to sperate us – an apt notation, I believe.", in: *The Client's Response*, S. 60.

der Umkehrung zwischen Innen und Außen, Oben und Unten in seiner Umsetzung eingeschränkt, aber so konnte das Paar seine normalen Schlafgewohnheiten wieder aufnehmen.



Abb. 5.8 Peter Eisenman, House VI, Schlafzimmer, 1990

Ein weiteres Wechselspiel zwischen Oben und Unten stellen im House VI zwei Treppen dar, die wie ein unumstößliches Symbol für eine mögliche Umkehrung des Hauses stehen. Sie sind Folge des Tools *inversion*, das direkt im Haus nachvollziehbar ist. Eine grüne Treppe führt zum oberen Stock, eine rote Treppe dagegen läuft über den Köpfen der Bewohner ins Nichts (Abb. 5.9). Nur wenn das Haus Kopf stehen würde, könnte sie eine Funktion haben. Dann wäre die Decke des zweiten Geschosses der Boden des Erdgeschosses. Woraus Robert Stern schließt: "Top and bottom are interchangeable"[400], und Paul Goldberger stellt fest:

"The house is an object made up of beams, columns, and panels jutting out of a central boxlike form, and even if it were turned upside down it would not be substantially altered."[401]

[400] Robert Stern, *Dream Houses*, S. 43; vgl. a. Abb. 2.7, Abb. 2.8 zu Mies van der Rohes Symmetrien u. Spiegelachsen.
[401] Paul Goldberger in: *The House as a Sculptural Object*, S. 37.

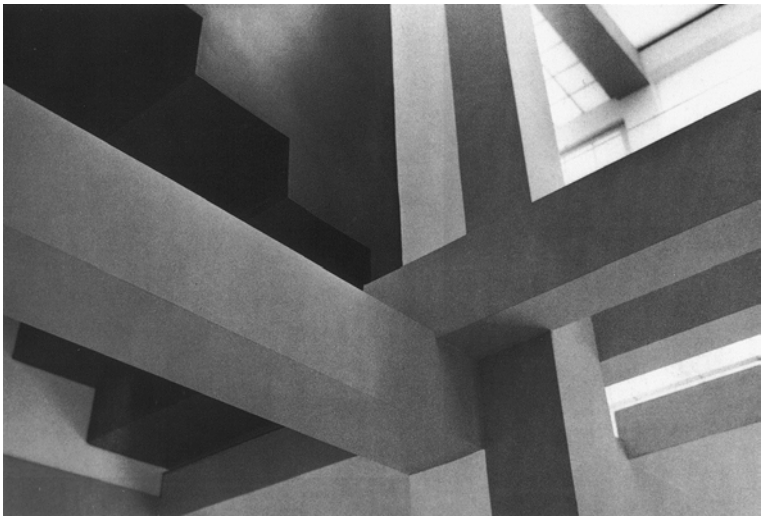


Abb. 5.9 Peter Eisenman, House VI, Innenansicht, Stützen und rote Treppe, 1972-75

Obwohl Dick Frank sagte: "This house will not win any Most Functional House of the Year Award"[402], war seine Frau beim ersten Schritt ins Haus begeistert:

"I partly knew House VI from drawings, models and watching the process of construction; I'll never forget my first impression at its completion. Upon first walking into the house at the inconspicuous side entrance, I turned right, took two steps forward to the threshold, and beheld a flight of bright red stairs over my head seemingly spilling down towards me. To my left perpendicular were complementary green stairs; these led up to the second floor. Of course, the latter were more sober and real, but it was the red and green pairing that captivated me. I was thirty-nine years old, but seeing this, I felt a generation younger."[403]

---

[402] Dick Frank in: *The House as a Sculptural Object*, S. 37.

[403] Suzanne Frank, *The Client's Response*, S. 49; vgl. a. William Gass: "So when I saw how adrift that grid was, and when I began to hear the inner speech of all these spaces, and to see even the disenvelopment of volumes, I immediately felt at home. I realized that this house asked nothing of the mind or the imagination but responsiveness; that it was not a place you could get used to in order to ignore, that it had a utility exceeding those we pay our daily dues to. It was a place to be, to be beyond the ordinary [...] I wanted immediately to move in.", in: *House VI*, S. 26.

Peter Eisenmans Rechnung scheint aufzugehen: er hat ein Haus entworfen, das gerade durch seine Distanz zum Subjekt als geistige Anregung funktioniert, als geistige Auseinandersetzung mit Form, so wie es auch William Gass, Robert Gutman, Michael Blackwood und Robert Stern formuliert haben: "House VI is a space that stimulates the mind more than it excites the emotions"[404], "unlike conventional houses, these are primarily intellectual exercises"[405], "walls are not boards or bricks, but ideas"[406], "it is an environment for the mind"[407], "an obsessive dream of architecture as pure idea."[408]

Im Anregen des Geistes mehr als im Ansprechen der Sinne ist House VI vergleichbar mit konzeptueller Kunst wie der von Sol LeWitt[409], auf die sich Peter Eisenman in *Notes on Conceptual Architecture* bezieht. Dort zog er aus konzeptueller Kunst für konzeptuelle Architektur den Vorsatz, ein Werk aus einem geistigen Ansatz zu schaffen und gleichzeitig seine Betrachtung wieder auf einen geistigen Zugang zu lenken. Und doch ist die Aneignung in der Betrachtung des Houses VI nicht so einseitig, nicht allein geistig. Suzanne Frank zum Beispiel sieht in ihrem Haus noch andere bemerkenswerte Ebenen:

"Eisenman's intention was that the exterior be viewed from [...] fixed views were meant to allow for studies of the complex formal composition. However, the beauty of the house can also be enjoyed by steering off the conceptual rules and looking at details while moving around the building, experiencing the dynamic play of the structural forms. Such details as the dangling column in the rear have an intellectual rationale, but are also enjoyable as humorous, clever device."[410]

Daraus kann gefolgert werden, dass ein konzeptuelles Werk, sei es Kunst oder Architektur, sobald es den Betrachtern ohne An-

---

[404] Robert Gutman, *House VI*, S. 32.
[405] Michael Blackwood, *Beyond Utopia*, S. 45.
[406] William Gass, *House VI*, S. 28.
[407] Ebd., S. 29.
[408] Robert Stern, *Dream Houses*, S. 43.
[409] Sol LeWitt schrieb 1967 in seinen *Paragraphs on Conceptual Art*: "Konzeptuelle Kunst soll eher den Verstand des Betrachters als sein Auge oder sein Gefühl ansprechen und beschäftigen.", in: On Art/Über Kunst, S. 183.
[410] Suzanne Frank,*The Client's Response,* S. 70.

leitung überlassen wird, verschieden verstanden werden kann, so wie es weiter oben Sol LeWitt schon einmal treffend formulierte: "Verschiedene Leute werden das Gleiche anders verstehen."[411] Wobei sich das Verstehen auf den Geist wie auch auf die Sinne bezieht und so das Paar Konzept/Wahrnehmung aus Colin Rowes Analyse sich auch im House VI wieder zusammengefunden hat, obwohl es Peter Eisenman hier explizit distanzieren wollte. Das heißt, Peter Eisenman hat es nicht geschafft, im House VI die sinnliche Anregung soweit herunter zu schrauben, dass allein die geistige als die interessante übrig bleibt.

[411] Sol LeWitt, *Paragraphes on Conceptual Art*, in: On Art/Über Kunst, S. 177.

5.2 Figur-Grund-Objekte

"I am interested in the possibility of a non-dialectical relationship between figure and ground, the possibility of producing groundless figures [...] Usually an architect begins to work, takes a pen, produces a figure, one makes a profile, a framing, he or she makes a composition. That is all we can do with the handeye-instrument. In order to break away from profile and composition, in order to break away from framing, from figure/ ground opposition, one needs to find a way to figure without ground, to start from nothing. [...] I am interested in selfgenerating algorithms as a mechanism for vectoring time and space, to produce space."[412] (Peter Eisenman)

Peter Eisenman arbeitet auf mehreren Ebenen gleichzeitig. In seinen Texten legt er seine Theorien zur Architektur dar, dabei gibt es Theorien zur Architektur allgemein und Theorien, die auf bestimmte Projekte hin ausgerichtet sind. Um seine Theorien zu verwirklichen, verwendet er Systemen oder Tools (Werkzeuge), wie er sie abwechselnd nennt, die er außerhalb der Texte entwickelt, die von ihm unabhängig operieren und die es doch schaffen, seine Gedanken in Formen zu bringen. Sowie in seinen Theorien als auch Systemen und Werkzeugen spielen andere Disziplinen eine große Rolle. Sie sind durchdrungen von Verweisen zur Kunst, Mathematik, Physik, Genetik, Linguistik und Philosophie.

Architektur sollte sich nach Peter Eisenman ständig erneuern. Dazu sagt er zum einen: "Architektur muß sich fortwährend neu definieren [...]. Sie vollbringt dies aus sich selbst heraus, aus dem Stoff, der sie zusammenhält. Palladio wußte nicht, was eine Landvilla ist. Er erfand diese Form aus der Architektur selbst."[413] Zum anderen stellt er fest: "I use models from other disciplines because we do not have models in architecture which are today adequate to describe the complexity of the world. My

---

[412] Peter Eisenman in: Alejandro Zaera-Polo, *a Conversation with Peter Eisenman* , El Croquis, No. 83, 1997, S. 20.

[413] Peter Eisenman, *Die Architektur und das Problem der rhetorischen Figur* in: Aura und Exzeß, S. 100.

work attempts to define models from other disciplines which will allow us to be more or less autonomous as architects."[414] Im Widerspruch zwischen einer Architektur, die sich aus sich selbst heraus immer wieder neu erfindet, und einer Architektur, die sich auf Erkenntnisse und Modelle anderer Disziplinen stützt, weil sie sich nicht aus sich heraus erneuern kann, stehen Peter Eisenmans frühe und spätere Werke. Dass er Architektur aus sich selbst heraus, das heißt aus Elementen, die ihr eigen sind, aus dem Stoff, der sie zusammenhält, entwickelt, gilt nur für seine ersten Häuser, die er noch ohne Computer über formale Auseinandersetzungen an geometrischen Figuren entwirft. Peter Eisenman bearbeitet sie mit Hilfe seiner "formal and conceptual tools"[415] wie *marking*, *transformation*, *shifting*, *doubling* und *layering*.

Mit Einsatz des Computers werden die Formen komplexer, Modelle und Erkenntnisse anderer Disziplinen halten Einzug in Peter Eisenmans Architektur. Sein Projekt Rebstockpark (Abb. 5.20, Abb. 6.21) von 1990-1994 basiert beispielsweise auf einer Auseinandersetzung mit Gilles Deleuzes philosophischem Begriff der Falte, der Chaostheorie des Mathematikers René Thom sowie einem *folding* Programm. Haus Immendorff (Abb. 5.10, Abb. 5.11) von 1993 entstand aus dem der Physik entstammenden dynamischen Modell einer Soliton Welle und den Werkzeugen *morphing* und *torquing*. Die Church for the Year 2000 von 1996 bezog ihre Formen aus flüssigen Kristallen und den Systemoperationen *morphing* und *superposition*. Die Bibliotheque de L'Institut Universitaire des Hautes Etudes Internationales in Genf von 1996 baut sich aus Gehirnfunktionen auf, die mit den Werkzeugen *morphing*, *superposition*, *nesting*, *warping*, *mapping* und *striation* bearbeitet wurden. Und für sein Projekt Max Reinhard Haus (Abb. 5.12, Abb. 5.13) in Berlin von 1992, diente ein Möbiusband als Formgeber, das zusätzlich den Operationen *twisting*, *torquing* und *rotation* unterworfen wurde.

Peter Eisenmans Systeme und Werkzeuge werden im Computer als geometrische Modelle entworfen, in denen sich Formen selbständig entwickeln können und so den Autor ausschalten. Es

[414] Alejandro Zaera-Polo, *a Conversation with Peter Eisenman*, S. 18.
[415] Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, S. 238.

sind Programme, die einen Entwurfsprozess ermöglichen, ohne vorherige Kenntnis der endgültigen Form. Das Prinzip ist eigentlich ganz einfach: *Folding* zum Beispiel ist ein Computerprogramm, welches das Falten von Formen ermöglicht; *rotation* entwickelt Formen aus Drehungen; *warping* verbiegt und verzieht Formen. Peter Eisenman nutzt seine Werkzeuge meist nicht nur für ein Projekt, sondern in verschiedenen Kombinationen[416] für mehrere Projekte. Und obwohl Peter Eisenman in *The Formal Basis of Modern Architecture* der Technik eine untergeordnete Rolle zuschreibt[417], wird der Computer sein technisches Hilfsmittel Nummer Eins. Dabei ist bemerkenswert, dass er Grundformen in seiner Architektur, wie den Würfel oder die L-Form, beibehält. Ihnen stößt nur immer etwas anderes zu, damit sie ihre endgültige Form entwickeln können. In seinen ersten Häusern werden die Grundformen verändert, indem Peter Eisenman sie verschiebt, verdreht, verkleinert, vergrößert usw. (Abb. 3.8, 5.3, 5.5, 5.14, 5.16). Dabei behalten sie ihren rechten Winkel bei. Später werden die gleichen Grundformen in den Computer geschleust und gefaltet, verbogen, gezogen, gedreht usw. (Abb. 5.10, Abb. 5.12). Hier gibt Peter Eisenman den rechten Winkel auf und übergibt dem Computer die Autorität der Veränderung. Das heißt, die Programme im Computer erschaffen Formen nicht aus dem Nichts. Basis der Architektur bei Peter Eisenman bleiben meist Grundformen, die er in *The Formal Basis of Modern Architecture* als "generic forms" bezeichnet hat. Wie bei seinen ersten Häusern haben auch die computergenerierten Formen als Ziel eine Architektur, die nicht auf den Menschen ausgerichtet ist, sondern einer eigenen Logik folgt. Der Computer hilft Peter Eisenman noch mehr loszulassen, um zu einer selbstreferentiellen Architektur zu kommen.

---

[416] Vgl. z.B. *morphing* in: Haus Immendorff, Church for the Year 2000, Bibliotheque de L'Institut Universitair des Hautes Etudes Internationales.

[417] In *The Formal Basis of Modern Architecture* bez. Peter Eisenman neben "technics" auch "intent", "function" u. "aesthetic" als untergeord. Katagorien in d. Archt., S. 13; vgl. a. Manfredo Tafuri zu Peter Eisenmans Umgang mit Technik: "The only subject of that formalization is technique." in: *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*, Monacelli Press, New York, 2003, S. 293.

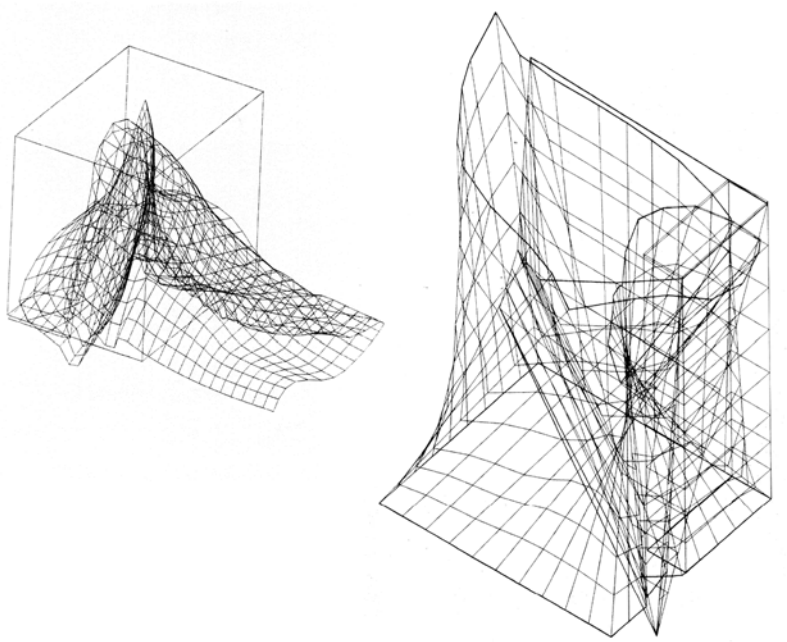


Abb. 5.10 Peter Eisenman, Tools *morphing*, *torquing*, Haus Immendorff, 1993

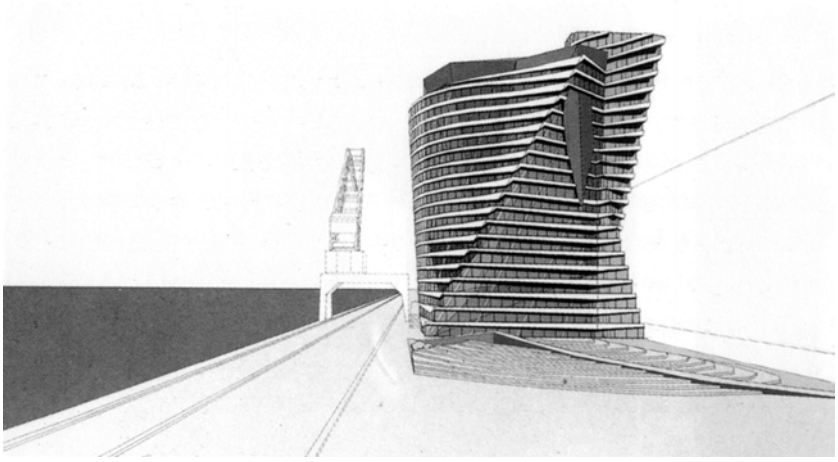


Abb. 5.11 Peter Eisenman, Haus Immendorff, Düsseldorf, 1993

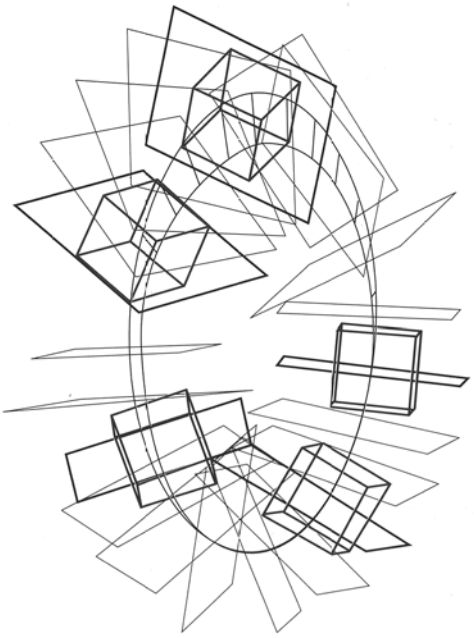


Abb. 5.12 Peter Eisenman, Tools *torquing*, *rotation*, Max Reinhardt House, 1992

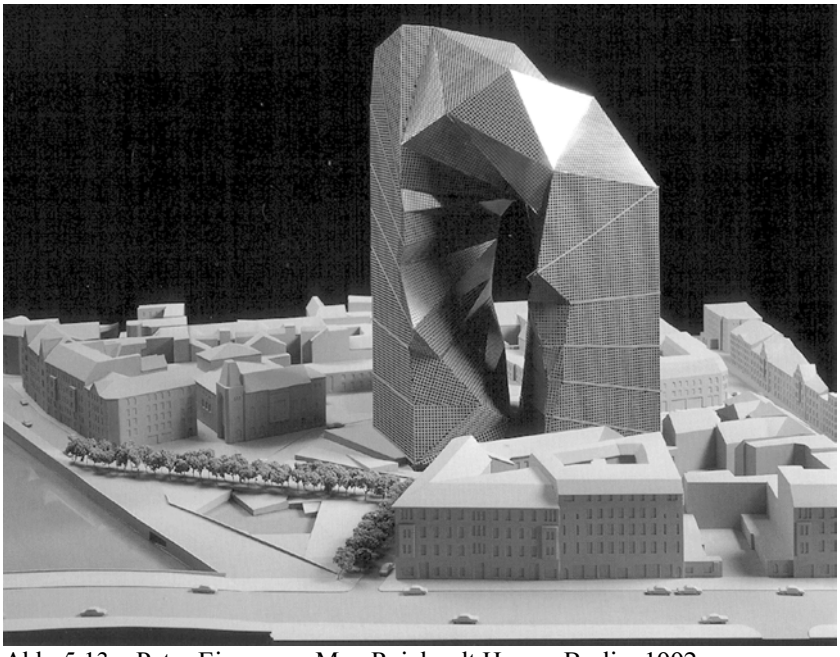


Abb. 5.13 Peter Eisenman, Max Reinhardt House, Berlin, 1992

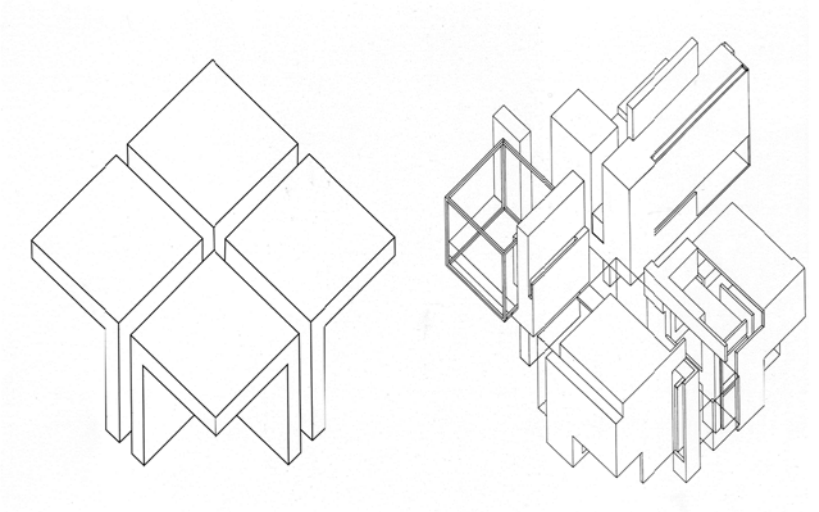


Abb. 5.14 Peter Eisenman, Tools *decomposition, tracing*, House X, 1975

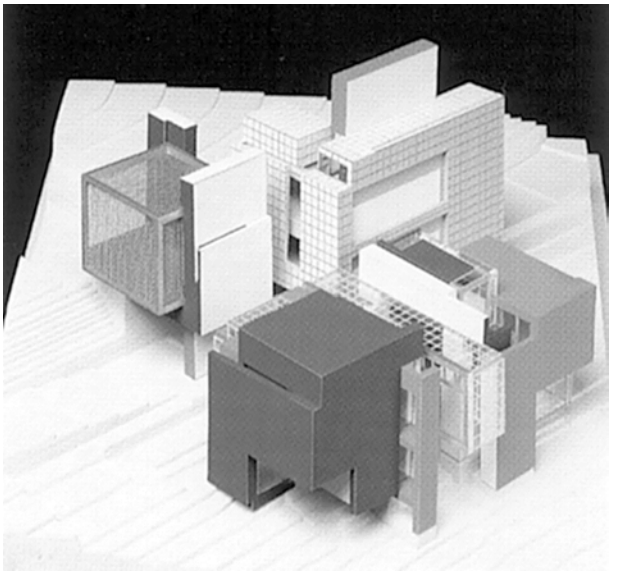


Abb. 5.15 Peter Eisenman, House X, Bloomfield Hills, Michigan, 1975

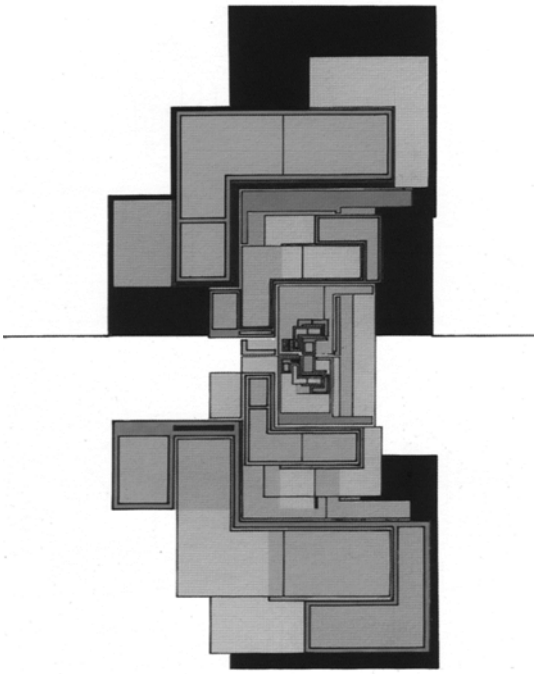


Abb. 5.16 Peter Eisenman, Tool *scaling*, Cannaregio Town Square, 1978

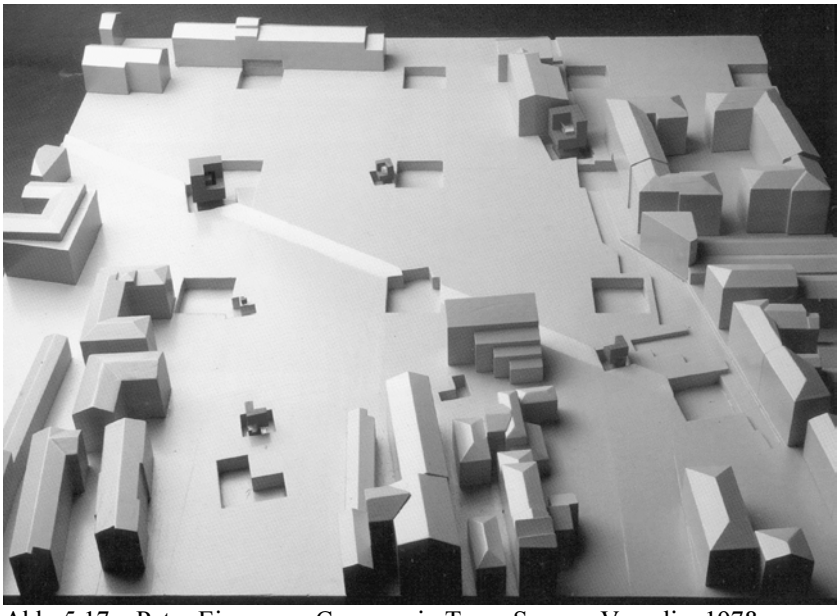


Abb. 5.17 Peter Eisenman, Cannaregio Town Square, Venedig, 1978

Entwirft Peter Eisenman seine ersten Häuser noch ohne jegliche Beachtung des Ortes, gewinnen sie nach 1978 immer mehr Bodenhaftung, ja graben sich sogar in den Boden ein. Diese Veränderung im Verhältnis von Figur und Grund in Peter Eisenmans Architektur bewirkte nach seiner Angabe eine Psychoanalyse, die er 1978 begann:

"Damals als ich anfing, mittels der Analysen in mein Unbewusstes einzudringen [...] bewirkte [das] eine Veränderung in meiner Architektur: Sie ging in den Boden, in den Untergrund. Ich meine House 11a, House El Even Odd, Fin d'Ou T Hou S, all diese Projekte drangen in gewisser Weise in den Boden, sie gruben sich ins Unbewusste, wie die Projekte für Cannaregio und Berlin. Davor hatte keins meiner Häuser irgendeine Bodenhaftung; sie schwebten alle in der Luft."[418]

Bis zum House X von 1975 (Abb. 5.14, Abb. 5.15) in Bloomfield Hill, Michigan, existierten auf Peter Eisenmans Zeichnungen nicht einmal Andeutungen eines Bodens, eines Grundes. Man konnte sie an irgendeinem Ort auf flachem Grund vermuten. Sie waren nicht dazu bestimmt an einem bestimmten Ort zu sein. House X passt sich erstmals an eine Hanglage an. Und sein Projekt Cannaregio von 1978 in Venedig gräbt sich erstmals in den Boden (Abb. 5.16, Abb. 5.17). Doch es ist, wie weiter unten noch ausführlich besprochen wird, kein Graben an konkreten Orten. Der Boden, in den Peter Eisenman seine Objekte gräbt, der Untergrund in den er vordringt, ist abstrakt, dient einer Fiktion oder ist Stoff, Materie. Deshalb nennt er sein "in den Grund gehen" auch "artificial excavations."[419]

In Peter Eisenmans Projekt Romeo and Juliet in Verona von 1985 (Abb. 5.18, Abb. 5.19) für die *Architektur Biennale* in Venedig sind Orte nicht Realität, sondern Fiktionen mit verschiedenen Gründen und Zeiten. Gleichzeitig dient die Fiktion Peter Eisenman hier dazu, Architektur davon zu befreien, auf den Menschen ausgerichtet zu sein. Seine Feststellung "Die großartige Abstraktion vom Menschen als Maß aller Dinge, seiner

[418] Peter Eisenman, *Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion. Ein Gespräch mit Charles Jencks*, in: Aura und Exzeß, S. 245.
[419] Peter Eisenman, *Exteriority: Site*, in: Diagram Diaries, S. 182.

Schöpfermacht und seiner ganzheitlichen Identität kann nicht länger aufrechterhalten werden"[420] führt in Romeo and Juliet dazu, Maße maßgebend zu machen, die sich nicht auf den Menschen beziehen lassen. Um dies zu erreichen, schlägt Peter Eisenman vor, "die anthropozentrischen Ordnungsprinzipien Präsenz und Ursprung zu vermeiden"[421] und sich stattdessen auf einen Prozeß zu stützen, den er als *scaling* bezeichnet. *Scaling* ist ein Werkzeug Peter Eisenmans, mit dem er Maßstabsverschiebungen innerhalb einer Form generieren will.

Was aber bedeuten Peter Eisenman Präsenz und Ursprung, und warum ist *scaling* die Alternative? Präsenz bezeichnet für Peter Eisenman "eine physikalisch reale Form, entweder ein fester Körper, zum Beispiel ein Gebäude, oder eine Leere, wie zum Beispiel der Raum zwischen zwei Gebäuden."[422] Präsenz lässt nach Peter Eisenman keine Diskontinuität zu. Sein Werkzeug *scaling* dagegen beinhaltet Diskontinuität und "kritisiert den Status der Präsenz", indem es zwischen Abwesenheit und Leere unterscheidet.[423] Abwesenheit ist nicht Leere. Abwesenheit ist nach Peter Eisenman "entweder die Spur einer ehemaligen Gegenwart, dann beinhaltet sie Erinnerung, oder sie ist die Spur einer möglichen Gegenwart, dann besitzt sie Immanenz."[424] Der Prozess des *scaling* soll Formen ermöglichen, die nicht nur im Hier und Jetzt Ausdruck ihrer Zeit sind, sondern Spuren einer möglichen Vergangenheit oder Zukunft beinhalten können, ohne linear auf sie aufzubauen. Und so, wie für das Projekt Romeo and Juliet die Zeit nicht als Präsenz festgelegt sein soll, so soll es auch nicht der Ort sein. Peter Eisenman kritisiert die Vorstellung eines Orts der eine Wirklichkeit ist, die ausschließlich Gegenwart beinhaltet.[425] Für ihn kann der Ort nicht Ursprung einer Form sein:

---

[420] Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and other Errors*, AA Files, No. 12, 1986, dt. *Moving Arrows, Eros, and other Errors. Eine Architektur der Abwesenheit*, in: Aura und Exzeß, S. 89.
[421] Ebd., S. 89.
[422] Ebd., S. 90.
[423] Ebd., S. 90.
[424] Ebd., S. 90.
[425] Ebd., S. 92.

"Die Privilegierung des Ortes als Kontext schlechthin führt zur Unterdrückung anderer möglicher Kontexte. Den Ort als Quelle für einen ursprünglichen Wert anzusehen, heißt, auf die Präsenz des Ortes fixiert zu sein, auf die Vorstellung, der Ort existiere als fortdauerndes, erkennbares Ganzes. Solch ein Glaube ist heute nicht mehr aufrechtzuerhalten. Wenn man nun den Ort nicht nur als Gegenwart betrachtet, sondern auch als [...] Fundgrube und Steinbruch, dann erscheint der Ort nicht länger als statisch. Er trägt sowohl Spuren von Erinnerung als auch von Immanenz."[426]

Während Peter Eisenman für seine Moderne den Ort noch einmal erfinden will, um Architektur von seinen traditionell lokalen Bindungen zu befreien, beginnen nach Miwon Know Künstler der sechziger und siebziger Jahre in einer "postmodern condition" über "site specifity"[427] in der Kunst nachzudenken. Einer von ihnen ist Dan Graham. Er verbindet, wie Rosalyn Deutsche es formuliert, "ideas about art, architecture and urban design, on the one hand, with theories of the city, social space and public space, on the other."[428] Dan Graham ist dabei jemand der "site specifity" sehr weit fasst. Er ging aus der Galerie und dem Museum als neutralem Kunstraum in die Stadt, in Lobbies, auf Dächer, in Parks, in Vorstädte, aber auch in Zeitschriften, als einem weit verbreiteten, offenen, jedermann zugänglichen Medium. Interessanterweise ging es Dan Graham in diesem Medium wieder um "site specifity", wie zum Beispiel in seinem Artikel *Homes for America*. Hier untersuchte er Orte unter formalen, architektonischen, sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Aspekten, die ihre "site specifity" verloren hatten. Stark ausgeprägt ist bei Dan Graham das Interesse an der Beziehung von "subject/object and location" wie sie Miwon Know aus der "site specifity"-Diskussion um Fredric Jamesons "cognitive mapping", Lucy Lippards "lure of the local", Kenneth Framptons "critical regionalism", Michael de Certeaus "walking in the cities" und Henri Lefebvres "production of space" herausfil-

[426] Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and other Errors*, in: Aura und Exzeß., S. 92.
[427] Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specitic Art and locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002.
[428] Rosalyn Deutsche zitiert ebd., S. 2.

tert.[429] Dabei ist eine "place-bound identity"[430] für Dan Grahams Kunstwerke in spezieller Weise zutreffend. Seine Pavillons, wie zum Beispiel der *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, sind zwar zum Teil aus einer Ortspezifität angelegt, weil er sich in seiner Form auf das Straßenraster und Wassertürme New Yorks bezieht, aber das, was ihn wirklich an den Ort bindet, erscheint erst mit dem Betrachter. Durch seine Sicht nimmt der Pavillon den Ort an, ja verschmilzt geradezu mit ihm. Spiegelbilder der Umgebung werden in den Pavillon gezogen. Der Pavillon wirkt als Magnet, er baut visuelle Verbindungen auf. Und das funktioniert so bei allen Pavillons von Dan Graham, unabhängig davon, ob sie in ihrer physischen Form auf den Ort bezogen sind oder nicht. Das heißt, dass die Beziehungen zum Ort tatsächlich aus der Konstellation "subject/object *and* location" entstehen und dass eine "site specifity" oder "place-bound identity" ohne sie objektiv oft nicht vorhanden wäre.

Wie Peter Eisenman bindet sich auch Dan Graham nicht mithilfe physischer Annäherungen an den Ort als "a unique combination of physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms, scale and propotion of plazas, buildings, or parks."[431] Im Gegensatz zu Peter Eisenman aber ist sein Ziel nicht, in Nichtbeachtung des Ortes ein autonomes, selbstreferentielles Objekt zu setzen, sondern ein Objekt, das mit seiner Setzung am Ort eine Verbindung zum Ort aufnimmt. Die Pavillons gründen sich zwar formal meist nicht auf den Ort, erhalten aber ihr *Leben* erst durch den Ort. Miwon Knows Feststellung "the space of art was no longer perceived as a blank slate, a tabula rasa, but a real place"[432] trifft genau Dan Grahams Kunst; verstärkt beim *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* durch ein Café und einen Videosalon, welche Dan Graham mit plante und so eine urbane Situation schaffte und nicht nur einen Ort zur Kunstbetrachtung. Es ist "Public Art" wie sie Miwon Knows beschreibt, als "some kind of meanigful dialogue with, maybe even coincident with, the surrounding architecture."[433]

---

[429] Miwon Kwon, *One Place after Another*, S. 8.
[430] Ebd., S. 8.
[431] Ebd., S. 11.
[432] Ebd., S. 11.
[433] Ebd., S. 67.

Was Peter Eisenman in Romeo and Juliet vorhatte, war dagegen eine Erhebung der Architektur aus ihrem Ort. Und auch wenn Peter Eisenman an einigen Stellen seine Objekte eingräbt, ist das keine bedeutende Reaktion auf den konkreten Ort. Denn Orte sind für ihn fiktiv. Sein Werkzeug *scaling* setzt er in Romeo and Juliet darauf an, den Ort als Präsenz und Ursprung auszuschalten, um zu einer Architektur zu kommen, die einen Zustand ihres eigenen Seins darstellt.[434] Worauf aber gründet Peter Eisenman den Prozess *scaling*?

Architektur wurde nach Peter Eisenman über fünf Jahrhunderte auf die Größe des Menschen bezogen. Seine Körperproportionen dienten der Architektur als Grundlage. Peter Eisenman stellt fest, dass ein Einfamilienhaus, ein Theater oder ein Wolkenkratzer immer "nur ein Vielfaches der Größe des Menschen"[435] ist. Und er schließt daraus, dass bis jetzt das Maß des menschlichen Körpers eine Art Urmaß war. Beim *scaling* dagegen soll es kein Urmaß geben, sondern "jede Maßstabsveränderung" soll "jene Merkmale, die für den jeweiligen Maßstab kennzeichnend und wesentlich sind"[436] selbst erzeugen. *Scaling* arbeitet mit verschiedenen Maßstäben, um dem menschlichen Maßstab zu entgehen. Nun ist es fraglich, ob wirklich jedes Haus bis zur Einführung von Peter Eisenmans *scaling* sich auf die Körpermaße des Menschen bezieht. Nahe liegend ist, dass dies vielleicht ein amerikanisches Problem ist. Denn in Amerika werden Maßangaben in inch gemacht, und inch ist eine Größe, die tatsächlich durch die Körpermaße des Menschen bestimmt ist[437]. Somit ist jedes Haus ein Vielfaches (1:x inch) der menschlichen Körpermaße. Da Meter dagegen eine Längeneinheit ist, die sich über den Erdmeridian definiert[438], müsste für Meter

[434] Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and other Errors* in: Aura und Exzeß, S. 92.
[435] Ebd., S. 89.
[436] Ebd., S. 90.
[437] Längenmaß nach menschlichen Körperteilen: Fuß, Elle, in einzelnen Ländern verschieden; 12 Zoll = 1 Fuß; 1 inch = 1 Zoll.
[438] 1m = der vierzigmillionste Teil eines Erdmeridians; seit 1795 in Frankreich eingeführt, international festgesetzt in der Meterkonvention 1875; Urmeter, ein Platin-Iridium-Stab in Breteuil; ab 1983 1m = die Länge der Strecke, die das Licht im Vakuum während des Zeitintervalls von 1/299 792 458 Sekunden zurücklegt.

nachgewiesen werden, dass sich die Häuser in ihren Maßen tatsächlich auf den menschlichen Körper beziehen, wie zum Beispiel der *Modulor* von Le Corbusier.[439] Und dann ist die Frage, was durch das *scaling* nun so anders ist? Die Maßstabsveränderungen in Peter Eisenmans Entwurf sind auch nur 1:x inch-Verschiebungen, wenn auch parallel und sich überlagernd angelegt, wie weiter unten noch ausgeführt wird. Sie bleiben menschliche Bezugsgrößen, es sei denn, man betrachtet die Maßeinheit inch neutral, dann können die Verhältnisse der Maßstäbe zueinander frei von anthropologischen Gegebenheiten gesehen werden.

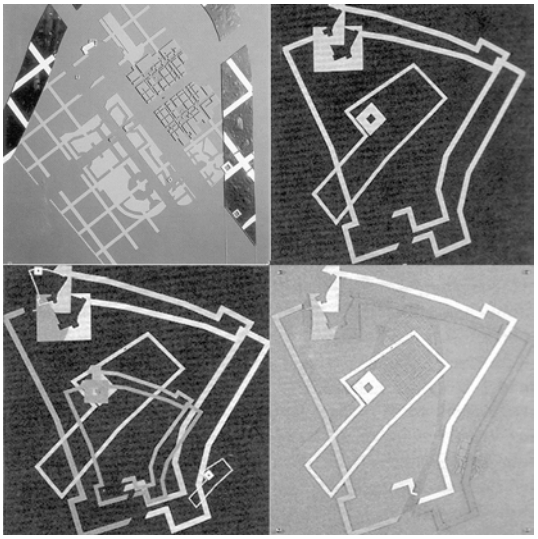


Abb. 5.18 Peter Eisenman, Tool *scaling*, Romeo and Juliet, 1985

[439] Den *Modulor* als universelles Maßsystem entwickelt Le Corbusier zwischen 1942 und 1955. Seine Proportionslehre des Bauens stellt einen Versuch dar, das angelsächsische, auf dem Fuß basierende Maßsystem mit dem metrischen Dezimalsystem zu verbinden und gleichzeitig auf die menschlichen Körpermaße zu beziehen. Grundlage für den *Modulor* bilden der Goldene Schnitt und die Proportionen des menschlichen Körpers. Ausgehend von der Teilbarkeit des menschlichen Körpers im Goldenen Schnitt, markiert er drei Intervalle des menschlichen Körpers: den Fuß, den Solarplexus, den Kopf, die Finger der erhobenen Hand. Zuerst ging Le Corbusier von der bekannten Durchschnittshöhe des Europäers = 1,75 m aus, die er nach dem Goldenen Schnitt in die Maße 108,2 - 66,8 - 41,45 - 25,4 cm teilte. Da dieses letzte Maß genau 10 Zoll entspricht, findet er damit den Anschluss an die englischen Zoll, nicht dagegen bei höheren Maßen, vgl. Le Corbusier, *Der Modulor*, Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandl. Nachf., 1953.

Interessant ist nun, wie Peter Eisenman das Prinzip des *scaling* auf den Ort und die Geschichte von Romeo und Julia anwendet. Die Geschichte von Romeo und Julia spielt in Shakespeares Drama in Verona. Doch sie wurde erst dorthin versetzt. Es gibt noch die Geschichte der zwei Burgen in Montecchio, nahe Venedig, von denen die Legende sagt, dass sie den Montecchi und den Capuleti gehörten, den Familien von Romeo und Julia. Diese Burgen existieren heute noch als Ruinen. Peter Eisenman fasst die Geschichten für sich so zusammen:

"What interested us was the story of Romeo and Juliet was first written about these two castles [in Montecchio]. The story was transposed from the site of the castle to Verona, and from the sixteenth century, when it was written, to the thirteenth century. Though we don't know if there is any historic truth to the story, in Verona you actually visit the 'house of Juliet', the 'church were they were buried'. Hence, the fiction of Romeo and Juliet has taken over the reality."[440]

Peter Eisenman stellt also fest, dass die Geschichte von Romeo und Julia an einem Ort und in einer Zeit spielt, die niemand mehr als die wahre festlegen kann. Legenden über wahre und fiktive Orte und Zeiten überlagern und widersprechen sich oder löschen sich gegenseitig aus. Peter Eisenmans Programm bestand nun darin, "die zentralen, wiederkehrenden Themen der Geschichte von Romeo und Julia innerhalb einer architektonischen Form am Ort der zwei Schlösser darzustellen."[441] Mithilfe des *scaling* wollte er "die Fiktion einer Fiktion schaffen", eine moderne Architektur, die "im Gegensatz zu einer Architektur, welche ursprünglich die anthropozentrische Sehnsucht nach einem Ideal der menschlichen Perfektion verkörperte", eine "Offenheit" ist.[442]

Konkret sieht das so aus: Peter Eisenman zieht einige Orte in Verona als Schlüsselpunkte heraus: das Haus Julias als Ort der Trennung; die Kirche, in der Romeo und Julia heirateten, als Ort

[440] Peter Eisenman, *Transcript One,* New York, September 1985, in: Chora L Works, S. 11.
[441] Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and other Errors*, in: Aura und Exzeß, S. 94.
[442] Ebd., S. 94.

ihrer Vereinigung; Julias Grabmal als der endgültige Ort ihres Zusammen- und Getrenntseins. Diese erfundenen und doch real in Verona zu besichtigenden Orte bringt Peter Eisenman in die Realität von Montecchio. Dort sollen sie zu einer "befremdenden Gegenwart" führen, einer "Transposition von Wahrheit und Fiktion", einer "gleichzeitigen Wahrnehmung von Text und Objekt."[443] Das so entstandene Ineinander stellt Peter Eisenman in unterschiedlichen Überlagerungen dar. Die Überlagerungen entstehen in verschiedenen *Scalingstufen*, das heißt durch Maßstabsverschiebungen der als Schlüsselpunkte ausgewählten Orte und Objekte. Um neben den verschiedenen Orten auch verschiedene Zeiten nebeneinander zu ermöglichen, nutzt Peter Eisenman Farben: Elemente der Erinnerung sind grau, Elemente der Immanenz weiß und gegenwärtige Elemente farbig. Am Ende entsteht folgende Situation:

"Durch die Überlagerung der Mauern von Romeos Schloß mit den Mauern der Altstadt von Verona treten [...] Elemente des Ortes in Montecchio (im selben Maßstab wie Verona) in eine [...] Beziehung zu den Mauern des wirklichen Schlosses Julias; ein simuliertes Schloß Julias erscheint innerhalb ihres wirklichen Schlosses, ebenso wie eine simulierte Kirche, und ein simuliertes Schloß Romeo situiert sich außerhalb der Mauern von Julias wirklichem Schloß. Somit verbindet die erste Stufe des scaling die Transposition von Orten mit der Überlagerung von Zeiten [...]."[444]

Es folgen noch eine zweite und dritte Überlagerung, durch verschiedene *Scalingstufen*, von wirklichen und fiktiven Orten und Zeiten, und damit eine immer weitere Verkomplizierung der Situation. Wichtig ist Peter Eisenman, dass durch das *scaling* Diskontinuität erzeugt und damit die Präsenz infrage gestellt wird, dass ein Ursprung unmöglich zu bestimmen ist und dass die Architektur weder auf die "Repräsentation eines Inhalts" noch auf "eine bestimmte Ästhetik"[445] hin ausgerichtet ist. Dem Menschen ist keine Rolle zugedacht. Der Grund ist für Peter

[443] Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and other Errors*, in: Aura und Exzeß, S. 95.
[444] Ebd., S. 95.
[445] Ebd., S. 90.

Eisenman klar: "Während der Mensch noch immer die gleiche physische Größe besitzt, hat er jedoch die zentrale Stellung – sowohl in bezug auf sein Selbstbild als auch in bezug auf die Welt insgesamt verloren."[446]

Peter Eisenman strebt ein Objekt als Selbst an, gesteht aber dem Subjekt kein Selbst mehr zu. Warum gibt er sich dann eigentlich soviel Mühe, ein simuliertes Schloss Julias innerhalb ihres wirklichen Schlosses zu platzieren und außerhalb der Mauern ein simuliertes Schloss Romeos usw., wenn weder Inhalt noch Ästhetik bis zum Betrachter transportiert werden sollen? Unabhängig davon, was Peter Eisenman transportieren will, stellt sich die Frage, was aus den verschiedenen Ebenen der Geschichte, den Orten und Zeiten transportiert werden kann. Was sieht der Betrachter im Modell und in den Zeichnungen?

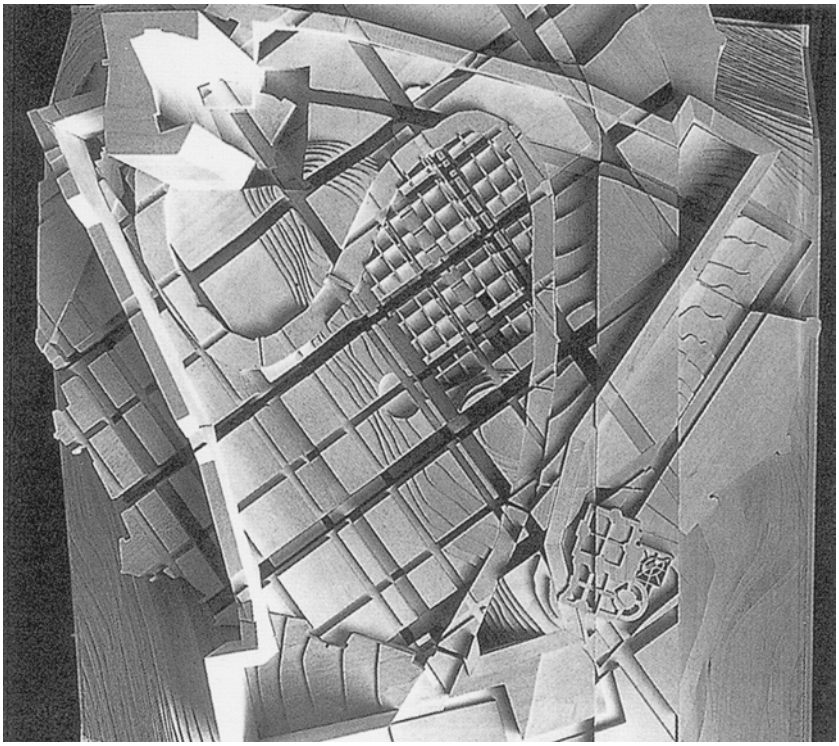


Abb. 5.19 Peter Eisenman, Romeo and Juliet, Modell, Venedig, 1985

[446] Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and other Errors*, in: Aura und Exzeß, S. 89.

Im Modell erkennbar sind die *Scalingstufen*. Gleiche Formen tauchen in verschiedenen Größen an verschiedenen Orten auf. Die Maßstabssprünge verunsichern. Kann die kleinste *Scalingstufe* noch ein Haus sein, oder ist es nur noch ein Objekt, ein Modell eines Hauses? Große und kleine Figuren überlagern sich zudem in unterschiedlichen Ebenen. Manche sind eingegraben, manche aufgesetzt. Dass diese Ebenen Fundgruben darstellen, in denen Peter Eisenman etwas ans Licht holt, das bis jetzt nicht anwesend war, ist nicht erkennbar. Auch nicht ersichtlich wird, wo genau die "fiktiven *Tatsachen*" aus Verona – Julias Haus, die Kirche und das Grabmal – sich mit den historischen Tatsachen aus Montecchio – Romeos und Julias Schloss – treffen? Der Betrachter weiß nicht, was war und ist real vorhanden, und was ist neu eingesetzt an diesem Ort, wodurch die von Peter Eisenman angestrebte Fiktion potenziert wird.

Die Objekte im Projekt Romeo and Juliet sollen durch sich selbst für sich selbst stehen. Der Autor soll nach Peter Eisenman das Bauwerk nicht bestimmen. Und doch gibt Peter Eisenman durch seine Theorien, nach denen das Bauwerk entstehen soll, und dem Werkzeug *scaling*, das die von ihm ausgewählten Schlüsselpunkte in der Geschichte von Romeo und Julia bearbeitet, vor, dass es so und nicht anders entstehen soll. Das Bauwerk entwirft sich also weder selbst, noch kann es ganz für sich allein stehen. Es ist der Umgebung und der Betrachtung ausgesetzt, so wie es den Entwurfsmethoden und Theorien des Autors Peter Eisenman ausgesetzt ist. Doch all das ist für Peter Eisenman nicht widersprüchlich genug. Er fasst seine Vorgehensweise für eine subjektlose Architektur so zusammen:

"We indentify a set of givens and then we allow them to move, to interweave, to find their own being. We do not know where or what this being is going to be. There is no predictability, the process is somewhat out of authorial control [...] There could be a disaster in the traditional sense of design!"[447]

Am Ende ist Romeo and Juliet nicht unbedingt ein Disaster und zudem durch seine Entwurfsmethoden, wie dem *scaling*, vorherbestimmter als beispielsweise die Pavillons von Dan Graham.

[447] Alejandro Zaera-Polo, *a Conversation with Peter Eisenman*, S. 8.

Zwar bestimmt Dan Graham die Form des Pavillons in seinen physischen Ausmaßen und Materialien konkret und absolut, aber er lässt den Betrachter seine vorgegebene Form weiterentwickeln, entfalten in eine ihm möglicherweise unbekannte Richtung. Dabei kann der Betrachter zwar die Form entwickeln, aber nicht kontrollieren. Hingegen lässt Peter Eisenman zuerst über das *scaling* die Formen entwickeln, um zu kontrollieren, ob sie auch in der von ihm erdachten Weise seinen Konzepten und Theorien entsprechen. Diese werden wie geistige Schablonen über die entstandenen Formen gestülpt, bis sie passen. Gegebenenfalls nimmt Peter Eisenman Änderungen vor. Dieses Vorgehen entspricht nicht dem, was Peter Kümmel einmal über Stanley Kubrik sagte, was aber vielleicht Peter Eisenmans Ziel ist: "Er filmt die Räume so, als wüßten sie mehr über uns als wir über sie."

1991 thematisiert Peter Eisenman im Projekt Rebstockpark (Abb. 5.20, Abb. 5.21) in Frankfurt das Verhältnis von Figur und Grund auf eine ganz andere Art als bei Romeo and Juliet. Der Grund ist hier nicht Fundgrube für eine Fiktion, sondern formbare Materie. Die Figur soll nicht mehr auf einen Grund gesetzt oder in einen Grund gegraben werden, sondern Figur und Grund sollten sich auseinander und ineinander falten.

Das Gelände des Rebstockparks liegt am westlichen Stadteingang von Frankfurt, gegenüber dem Messegelände, zwischen Stadtautobahn, Gleisanlagen, Wohnbauten der zwanziger Jahre und einer Sportanlage. Im Rebstockpark sollte in mehr als fünfzig Gebäuden eine Mischung aus Wohnen, Gewerbe und Büro entstehen.[448] Je 230.000 Quadratmeter nutzbare Fläche waren für Wohnen und Arbeiten geplant. Mehr als mit dem konkreten Programm und konkreten Ansätzen, wie Wohnen und Arbeiten zusammen organisiert werden können, beschäftigte sich Peter Eisenman mit einer neuen Verbindung von Figur und Grund durch Faltung.

[448] Zur Situation Rebstockpark, vgl. a. Volker Fischer, *Bauen am Ereignishorizont*, in: Frankfurt Rebstockpark. Folding in Time, Prestel, München, 1992, S. 13-18.

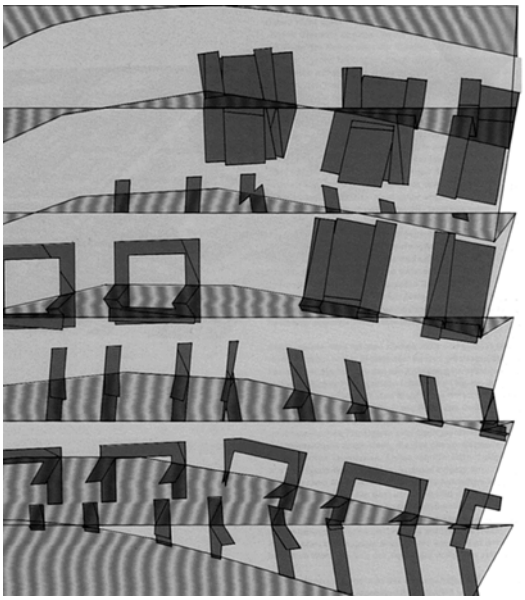


Abb. 5.20 Peter Eisenman, Schema Ausschnitt, *Rebstockpark*, 1990-94



Abb. 5.21 Peter Eisenman, Modell, Rebstockpark, Frankfurt, 1990-94

Die Idee basiert auf Gilles Deleuzes Aussage: "das kleinste [...] Element ist die Falte, nicht der Punkt."[449] Mit der Falte will Peter Eisenman das Verhältnis und Wesen von Figur und Grund neu definieren. Denn die Falte ist weder Figur noch Grund, besitzt aber Aspekte von beidem.[450] Doch auch hier benutzt Peter Eisenman Grundformen. Die Falten für den Entwurf kommen nicht aus dem Nichts. Als Grundlage dient Peter Eisenman eine Siedlung im Vorkriegsstil von Ernst May. Orthogonale Blöcke mit Innenhöfen werden im Computer durch ein *folding* Programm zu Faltobjekten. Auch der Grund soll mitgefaltet werden, so dass kein klarer Unterschied, keine Grenze zwischen Figur und Grund auszumachen ist. Im Modell und in den Zeichnungen aber sind die Grenzen klar erkennbar. Der Grund ist vielleicht hier und da ein wenig schräg, die Blöcke aber haben klare Grenzen, wenn auch gefaltet. Auch die Anordnung der aufgerasterten Blöcke von Ernst May verschiebt sich nur leicht. Die Faltobjekte reihen sich entlang geradliniger Straßenläufe auf. Zudem erscheinen auf einigen Zeichnungen die Objekte wieder ihrem Grund enthoben, schweben in der Luft, sodass ein sich bedingendes Verhältnis von Figur und Grund nicht ablesbar ist. Dabei wäre das das Interessante an Peter Eisenmans Projekt Rebstockpark: das Sich-Bedingen und gleichzeitig Nicht-Unterscheiden-Können von Figur und Grund, "Alt und Neu, Abfahrt und Ankunft, Gewerbe und Wohnen"[451], wie er es in seiner Projektbeschreibung als Ziel formuliert. Doch einzig in einigen Schemata ist das Zusammenkommen von Figur und Grund in Falten zu erkennen.

Dass über das Falten der Blöcke an diesem spezifischen Ort andere Zustände ans Licht kommen, die, wie Peter Eisenman sagt, dort vielleicht schon immer immanent oder unterdrückt waren[452], ist nicht nachvollziehbar. Denn er versucht ja nicht etwas aufzudecken, aufzufalten, um Einblicke in den konkreten Ort zu erhalten. Vielmehr schafft er eine künstliche Faltland-

[449] Volker Fischer, *Bauen am Ereignishorizont*, in: Frankfurt Rebstockpark. Folding in Time, S. 11, 16.
[450] Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses* in: Aura und Exzeß, S. 200.
[451] Ebd., S. 200.
[452] Ebd., S. 196.

schaft. Im Prinzip behandelt Peter Eisenman damit den Grund auch als Tabula Rasa, mit dem Unterschied, dass er ihn nicht eben planiert, sondern faltet. Peter Eisenman kritisiert zwar in Bezug auf Ernst Mays Entwurf: "Die Siedlungsbauweise setzt einen ideellen, neutralen Grund voraus, der endlos ausdehnbar und wiederholbar war; es gab keinen spezifischen Kontext"[453], aber auch für ihn selbst ist der Ort nicht von Bedeutung. Sein Entwurf basiert auf einer imaginären Siedlung und dem philosophischen Konzept der Falte.[454] Daraus eröffnet er neue Formen für die Architektur, die aber mit dem Ort selbst nichts zu tun haben. Der Ort war vielleicht Anlass, aber nicht Grund.

Ein weiteres Projekt, indem Peter Eisenman sich mit Figur und Grund auseinandersetzt, ist das *Jüdische Mahnmal* in Berlin (Abb. 5.22, Abb. 5.23). Er entwarf es 1997 zusammen mit dem Künstler Richard Serra als Beitrag zum Wettbewerb eines Denkmals für die ermordeten Juden Europas.[455] Das Wettbewerbsgelände befindet sich in der Mitte Berlins. Bis 1989 gehörte es zum so genannten Todesstreifen, dem Grenzgebiet zwischen Ostberlin und Westberlin. Es ist umgeben vom Brandenburger Tor, dem Park Tiergarten, dem neu errichteten Hotel Adlon, der DG Bank von Frank Gehry, Günther Benischs Akademie der Künste, den Vertretungen der Bundesländer und ein paar Plattenbauten aus den achtziger Jahren, wo einst Goebbels seine Dienstvilla und einen Bunker hatte. Das Gelände selbst bemisst sich auf 19.000 Quadratmeter.

---

[453] Peter Eisenman, *In Zeit einfalten: Die Singularität des Rebstock-Geländes* in: Frankfurt Rebstockpark. Folding in Time, S. 23.

[454] Peter Eisenman entw. mit d. selben philosophischen Anspruch, dem Tool *folding* u. wechselnden naturwissenschaftl. Modellen u. Grundformen versch. Faltarchitekturen, wie z.B. Max Reinhardt Haus, Berlin 1992 (Abb. 5.12, Abb. 5.13), Alteka Office Building, Tokio, 1991 (Abb. 6.12).

[455] 1995 hatten der Förderkreis zur Errichtung eines Denkmals für die ermordeten Juden Europas (gegründet 1988, Vorsitzende Lea Rosh), das Land Berlin und der Bund schon einmal zu einem offenen Wettbewerb aufgerufen. Der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl fand den Beitrag des Gewinner (eine Künstlergruppe um Christine Jackob-Marks) nicht akzeptabel und verhinderte die Realisierung einer fußballfeldgroßen, schräg aus dem Boden ragenden Grabplatte, in die alle Namen der Opfer des Holocaust eingeritzt werden sollten.

Aus dem Wettbewerb zum "Denkmal für die ermordeten Juden Europas" gingen 1997 zunächst vier Zwischengewinner hervor: Gesine Weinmiller, die einen Davidstern dekonstruiert hatte, Daniel Libeskind, der die Leeräume aus seinem *Jüdischen Museum* in Berlin als Mahnmal materialisierte, Jochen Gerz, der Lichtmasten mit der Frage "Warum" versetzte und Peter Eisenman und Richard Serra, die ein Feld aus 4000 Betonstelen entwarfen. Kasper König befürwortete damals schon den Entwurf von Richard Serra und Peter Eisenman, weil er nichts illustrierte, sondern etwas im Hier und Jetzt erfahrbar macht.[456] Der Spaziergänger oder gerichtete Besucher sollte die Schrecken erfahren, die den ermordeten Juden in Europa widerfahren sind. Die Stelen aus Beton sind so dicht angeordnet, dass keine zwei Personen nebeneinander laufen können. Jeder ist in diesem Stelenfeld allein, "auf sich selbst zurückgeworfen, egal ob im Jahre 1999, 2010 oder 2040."[457] Jeder muss sich hier allein mit dem Thema der ermodeten Juden und der Situation auseinandersetzen. Das gilt für die Betroffenen, die wenigen Überlebenden, die Nachkriegsgeborenen, die Generation ihrer Eltern und Enkel, für Opfer und Täter, so Kasper König.[458] Das Mahnmal ist nach Peter Eisenman "antisymbolisch."[459] Es existiert keine Bedeutung, kein Halt, keine vorgegebene Richtung, kein Ziel, kein Ausgang, kein Eingang, alles ist offen und doch beklemmend ausweglos. Peter Eisenman setzt hier zum ersten Mal nicht auf das Objekt als ein Selbst, das abgeschnitten vom Subjekt existiert, sondern das Subjekt ist aktiver Bestandteil des Werkes. Vielleicht beruht diese Besonderheit auf dem Status des Mahnmals, vielleicht auf dem Einfluss des Künstlers Richard Serra.

Der endgültigen Entscheidung für das Stelenfeld 1999 durch den Bundestag geht eine lange Diskussion voraus.[460] Vielen Politikern, Kritikern und Historikern war der Entwurf von Peter

---

[456] Kasper König, *Das Warten hat sich gelohnt,* Focus 48, 1997, S. 72.
[457] Ebd., S. 72.
[458] Ebd., S. 72.
[459] Peter Eisenman zitiert aus: Joachim Güntner, *Erschütterung im Stelenwald?*, NZZ, 02.07.1999, S. 33.
[460] Vgl. Ausf. in: Ute Heimrod, Günther Schlusche, Horst Seferens, *Der Denkmalstreit – das Denkmal. Die Debatte um das "Denkmal für die ermordeten Juden Europas"*, Eine Dokumentation, Philo Verlagsgesellschaft, Berlin 1999.

Eisenman und Richard Serra zu künstlerisch, zu offen, zu groß, zu abstrakt. Sie forderten Erklärungen und Informationsstätten. Peter Eisenman musste seinen Entwurf mehrmals überarbeiten und wechselnden politischen Machthabern plausibel machen. Richard Serra stieg in dieser Zeit aus dem Projekt aus. Wahrscheinlich war er es nicht gewohnt, seine Kunstwerke der Meinung anderer anzupassen. Peter Eisenman ist da flexibler in seiner Rolle als Architekt.[461] Er entwarf mehrere Varianten zum Stelenfeld. Mal wurden aus 4000 Stelen 2000 Stelen und rundherum Bäume gepflanzt, mal wurde das Stelenfeld mit einer Bibliothek kombiniert, ein Raum für eine Million Bücher, und darüber hinaus Ausstellungsräume, Dokumentationszentrum und Museumsshop geplant. Die letzte Version beinhaltet 2751 graue Betonstelen, je 95 Zentimeter tief, 2,38 Meter breit, maximal fünf Meter, minimal 20 Zentimeter hoch. Die Stelen sind in einem Raster angeordent, das an den Seiten etwas ausfranst, da Stelen im Raster fehlen. Die Stelen sind in verschiedene Richtungen geneigt, und auch der gepflasterte Grund ist nicht eben. Wege von 92 Zentimetern Breite bewegen sich in Wellen auf und ab. Zwischen einigen Stelen werden Bäume gepflanzt, und ein paar Stelen wandern auf den Fußweg. Ein "Ort der Information", entworfen von der Architektin Dagmar von Wilken, befindet sich unter dem Stelenfeld, an der südöstlichen Ecke des Geländes. In ihm befinden sich ein "Raum der Stille", ein "Raum der Schicksale", ein "Raum der Namen" und ein "Raum der Orte". Die Ausstellungsfläche beträgt 800 Quadratmeter und soll die Aufgabe der Personalisierung und Individualisierung des Schreckens übernehmen. Eine Dokumentation zeigt die Vernichtungsstätten sowie Zahl und Herkunft der jüdischen Opfer.

---

[461] Peter Eisenman zu den Varianten des Entwurfs zum *Jüdischen Mahnmal*: "Sagen wir es so – wenn ein Klient ein Haus bestellt, und dann sagt er, ich habe mir einen zweiten Mercedes gekauft und jetzt brauche ich eine Garage. Dann muß ich ihm eine Garage bauen. Da bin ich nicht empfindlich. Ich habe ein Mandat meines Klienten. Nichts ist in dieser Welt vollkommen – Gott sei dank. Aber verstehen sie mich nicht falsch, wir haben hier eine Lösung gefunden, keinen Kompromiss." aus: *Die Erklärung liegt im Schattenreich*, Die Welt, 08.07.2000.



Abb. 5.22 Peter Eisenman, *Jüdisches Mahnmal*, Berlin, 2005



Abb. 5.23 Peter Eisenman, *Jüdisches Mahnmal*, Berlin, 2005



Abb. 5.24 Micha Ullmann, *Denkmal zur Bücherverbrennung*, Berlin, 1995



Abb. 5.25 Daniel Libeskind, *Garten des Exils*, Jüdisches Museum Berlin, 2001

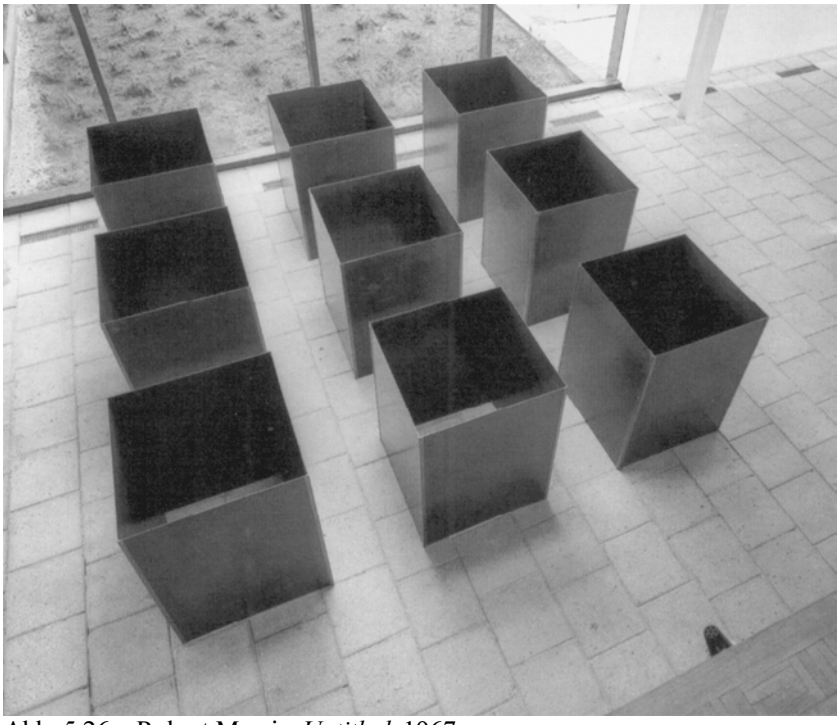


Abb. 5.26 Robert Morris, *Untitled*, 1967

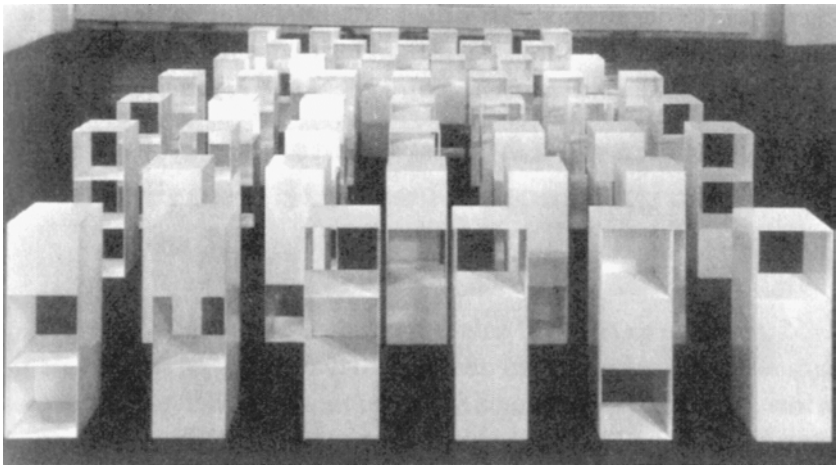


Abb. 5.27 Sol LeWitt, *47 3-part variations on 3 different kinds of cubes*, 1968

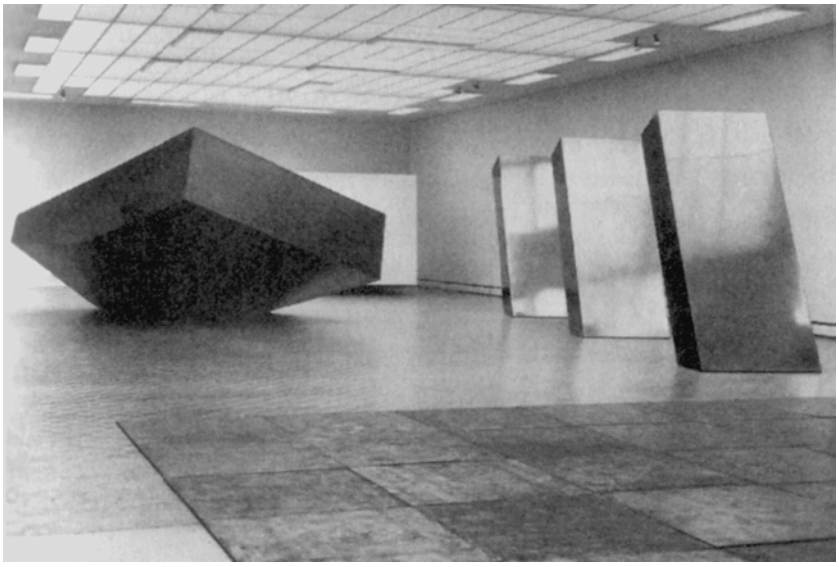


Abb. 5.28 Ronald Bladen, *Untitled*, 1965

Wie kommt Peter Eisenman zur Form des *Jüdischen Mahnmals*, die sehr an Kunstwerke der sechziger Jahre in Amerika erinnert, wie zum Beispiel Robert Morris' Arbeit *Untitled* von 1967, Sol LeWitts *47 3-Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes* von 1968, Tony Smiths *Wandering Rocks* von 1967, Ronald Bladens *Untitled* von 1965 und Anne Truitts *Catawba* von 1962 (Abb. 5.26-Abb. 5.28)?

Zudem ist eine Ähnlichkeit zu Daniel Libeskinds *Garten des Exils* (Abb. 5.25) festzustellen, der Teil des Jüdischen Museums in Berlin ist, das 2001 eröffnet wurde. Im Gegensatz zum Mahnmal, das den ermordeten europäischen Juden gewidmet ist, zeigt das Jüdische Museum Ausstellungen zur 2000 Jahre alten deutsch-jüdischen Geschichte. Auf den direkten Plagiatvorwurf von Daniel Libeskind hin bleibt Peter Eisenman gelassen.[462] Formen, wie rechteckige Kuben oder Stelen, zu mehreren angeordnet, auch gekippt, sind nicht eine Erfindung Daniel Libeskinds, sondern seit den sechziger Jahren in der Kunst und Architektur verbreitet. Aber die Ähnlichkeit bezieht sich nicht nur auf formale Aspekte, sondern vor allem auf die Wirkung von Daniel Libeskinds Garten und Peter Eisenmans Mahnmal im Zusammenhang mit dem Thema: das jüdische Leben und seine Vernichtung durch die Nationalsozialisten. Bei beiden wird der Mensch in seinem Gleichgewicht irritiert, kann sich nicht an Horizontale und Vertikale orientieren, da diese nicht im Lot sind. "Das Stelenfeld, das Peter Eisenman und Richard Serra in monumentaler Form realisieren wollten, existiert jetzt also bereits im Kleinen", schreibt auch Johannes Wendland[463] zur Eröffnung des Jüdischen Museums, das viele bereits als Mahnmal betrachten.[464]

Das Jüdische Museum entwirft Daniel Libeskind aus sich horizontal brechenden Achsen, in denen vertikale Leerstellen eingeschnitten sind, die *Voids*. Sie stehen für den unwiederbringlichen Verlust jüdischen Lebens und jüdischer Kultur durch den Holocaust. Insgesamt gibt es fünf *Voids*, die Daniel Libeskind dann 1997 materialisiert als Mahnmal für die ermoderten Juden Europas vorschlägt. Die Achsen im Jüdischen Museum tragen verschiedene Namen und Bedeutungen: Achse der Kontinuität, Achse des Holocaust, Achse des Exils. Am Ende der Achse des Exils befindet sich der *Garten des Exils*. Auf einer Tafel steht,

---

[462] *Libeskind attackiert Eisenman*, Die Welt, 01.02.1999

[463] Johannes Wendland, *Gedenkkultur. Der totale Bruch*, Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 29.01.1999.

[464] Der Schriftsteller György Konrád hat es als Präsident der Berliner Akademie der Künste am deutlichsten formuliert: "Der Libeskind-Bau selbst ist das Mahnmal.", ebd.

dass Daniel Libeskind anregt, hier über Desorientierung nachzudenken, die das Exil mit sich bringt. Und Desorientierung ist in diesem Garten nicht nur geistig, sondern auch physisch zu spüren. Im Gang durch die schräg gegeneinander laufenden Ebenen und den parallelen, aber nicht vertikalen Stelen, aus denen Ölweiden wachsen, verliert der Besucher leicht seinen Orientierungssinn. Er ist irritiert, woran er sich ausrichten soll, was gerade und was schräg ist. Hier wie beim Jüdischen Mahnmal von Peter Eisenman ist es der Raum selbst, der jüdische Geschichte vermitteln soll.

Doch was ist durch Raumanordnungen, die im Hier und Jetzt desorientieren, verunsichern, verwirren, bedrängen und beängstigen an geschichtlicher Dimension erfahrbar? War es nicht Ziel der Minimal Art in den sechziger Jahren, gerade die Geschichte zu vergessen, um sich auf das Hier und Jetzt zu konzentrieren? Im Hier und Jetzt geistige und emotionale Erfahrungen zu machen, die nicht aufbauen und nicht verweisen auf Vergangenheit und Zukunft? In diesem Sinn hätte die Formsprache das Anliegen des Mahnmals verfehlt, das ja an etwas bestimmtes, nämlich den Holocaust erinnern soll. Kann man an etwas bestimmtes erinnert werden, nur über Hier-und-Jetzt-Erfahrungen? Sollten die Erfahrungen nicht auf die Geschichte bezogen werden? Oder reicht am Ende ein Schild, auf dem steht: "Mahnmal für die ermordeten Juden Europas" um diese Verbindung herzustellen? Oder ist diese Verbindung der *Ort der Information* unter dem Mahnmal?

Die konkreten Informationen im Untergeschoss sind für Peter Eisenman ein Zusatz, nicht Basis für die Erfahrung des Betrachters im Stelenfeld. Das *Jüdische Mahnmal*, so Peter Eisenman, "spricht nicht, es sagt nicht, was es ist und was es meint." Seine Deutung ist Sache der Besucher und der Betrachter. Und genau diesen Ansatz kritisiert der Historiker Jürgen Kocka: "Wenn Denkmäler zum Denken anregen sollen, dann dürfen sie sich nicht mit einer abstrakten Symbolik begnügen, die jeder anders versteht und keiner richtig."[465] Hanno Rauterberg dagegen sieht

[465] Jürgen Kocka, *Mahnmale. Trauer ohne Scham*, Der Spiegel, 1, 1998, S. 20.

gerade darin, dass Peter Eisenman nicht den großen Sinnstifter spielen will, die Chance des Mahnmals.[466]

In Peter Eisenmans Architektur existiert kein Richtig, und so existiert auch beim *Jüdischen Mahnmal* kein richtiges Verstehen und Empfinden. Peter Eisenman eröffnet Räume, in denen der Betrachter immer nur sich selbst begegnet und manchmal auf einen anderen Betrachter im Alleingang trifft. Der Alleingang wird vor allem dann wahrgenommen, wenn man zu mehreren das Mahnmal besucht. Denn nur dann muss man sich separieren, weiß nicht wolang die anderen gegangen sind und wo man sie wiederfinden wird. Dieser Zustand beängstigt und erinnert an die Deportation.

Das Mahnmal ist mehr Raumerfahrung als Architektur, vergleichbar mit Dan Grahams Raumanordnungen *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Relay* oder *Public Space/Two Audiences*, wo der Betrachter ungewissen Situationen ausgesetzt ist, die ihn ins Verhältnis zum Raum und den anderen Betrachtern setzen. In diesem Sinne stellt auch Hanno Rauterberg fest: "Der Stelenwald vermeidet alle Gewißheiten und wirft uns auf uns selbst zurück. Fremd wird man sich dort fühlen – von falscher Versöhnung keine Spur, auf jede Deutung wird verzichtet."[467] Doch das genügt nicht, sagt Joachim Güntner: Als narzisstisches Spiel mit den eigenen Emotionen verfehlt das Denkmal seine Aufgabe. Denn "nicht Individualisierung, nicht Zurückwerfen auf uns selbst, sondern Erschütterung ist, was wir von einem als Kunstwerk gestalteten Mahnmal verlangen müssen. Erschütterung aber meint Selbstverlust, nicht Selbstbespielung."[468]

Ist Erschütterung noch etwas, was das *Jüdische Mahnmal* leisten kann – man kann sich durchaus vorstellen, beim Gang durch die Stelen erschüttert zu sein ob der empfundenen Ausweglosigkeit – kann Selbstverlust als Verlust von etwas Ehemaligem, Unwiederbringlichem, etwas das einmal Teil von uns war, nicht

---

[466] Hanno Rauterberg, *Mit Haß auf das Schöne. Scheitert das Berliner Holocaust-Mahnmal?*, Die Zeit, 04.06.1998, S. 46.
[467] Hanno Rauterberg zitiert aus: Joachim Güntner, *Erschütterung im Stelenwald*, NZZ, 02.07.1999, S. 33.
[468] Ebd., S. 33.

nachvollzogen werden. György Konrad, Schriftsteller und Überlebender des Holocaust, kritisiert in diesem Sinne:

"Ich konnte meine Erinnerung an [Auschwitz] nicht in Einklang bringen mit den Entwürfen, die alle Angst machen und uns unterrichten. Das ist Megalomanie. Ich verstehe die gute Absicht, aber es ist irgenwie tolpatschig. Man kann nicht ein Modell für Millionen Leichen errichten. [...] Hier werden die Gefühle produziert, die Gefangene im Lager hatten. Ich bin dafür, daß das Berliner Jüdische Museum von Daniel Libeskind den ermordeten Juden gewidmet wird. Man sollte Erinnerungsstücke von ihnen sammeln und sie dadurch gleichsam am Leben erhalten. Der quadratische Garten [der Garten des Exils] vor dem Museum ist eigentlich schon das Modell für den Eisenman-Serra-Entwurf. Und dann gibt es noch dieses feine Denkmal der Bücherverbrennung von Micha Ullmann. Etwas besseres kann man nicht machen."[469]

Was György Konrad hier anspricht, ist zum einen die Funktion des Mahnmals als Ort der Erinnerung und zum anderen die Problematik des Ortes selbst. Zum Erinnern sind konkrete historische Dinge nötig. Gleichzeitig muss in dieser besonderen Situation darauf hingewiesen werden, dass viele Dinge für immer verloren sind.[470] Letzteres sieht György Konrad bereits im Denkmal zur Bücherverbrennung von Micha Ullmann verwirklicht (Abb. 5.24). Der Künstler hat 1995 am historischen Ort der Verbrennung, auf dem ehemaligen Opernplatz (heute Bebelplatz) zwischen Humboldt Universität und Staatsoper, eine versunkene Bibliothek geschaffen, einen fünf Meter tiefen Raum, der nicht zugänglich, sondern nur von oben durch eine Glas-

[469] György Konrad, *Architekten brauchen eine Gegenmacht*, Die Welt, 24.09.1998.

[470] Auch die Ausstellungen des Jüdischen Museums sind dort am stärksten, wo der konkrete Verlust zu spüren ist, weil er Teil der Geschichte der Deutschen ist und nicht Teil der Geschichte eines anderen Volkes. Es geht um Menschen, die das Berliner Leben prägten, unabhängig von Religion und Abstammung. In einem Brief von Martha Liebermann zum Beispiel, datiert vom März 1943, kann der Besucher die Angst vor dem Abtransport nachlesen. Als ein Freund sie einen Tag später besuchen will, ist sie tot – eine Überdosis Veronal, um der Deportation zu entkommen. Daneben findet sich ein Bild mit ihrem Mann Max Liebermann, Maler und früher Präsident der Berliner Akademie der Künste.

platte einsehbar ist. In diesem Raum befinden sich leere Bücherregale, die Platz bieten würden für 20.000 Bücher. Der Raum zeigt, welch unwiederbringlichen Verlust es bedeutet hätte, wenn Bücher, die 1933 auf diesem Platz verbrannt wurden, heute nicht mehr existieren würden, darunter Werke von Thomas Mann, Heinrich Mann, Sigmund Freud, Karl Marx, Bertolt Brecht, Erich Maria Remarque, Erich Kästner, Heinrich Heine, Kurt Tucholsky u.v.a. Dieses Denkmal verankert sich im Ort des Geschehens.

Für das *Jüdische Mahnmal* wurde kein Ort des Geschehens gewählt, obwohl Täterorte, wie Führerbunker[471], Geheimes Staatspolizeiamt, Sitz der SS-Führung und Reichssicherheitshauptamt[472] nicht weit entfernt liegen. An diesen Täterorten fielen grundlegende Entscheidungen über die Verfolgung der politischen Gegner, die "Germanisierung" eroberter Gebiete in Polen und der Sowjetunion, die Ermordung sowjetischer Kriegsgefangener und den Völkermord an den europäischen Juden. Hier wurden die berüchtigten "Einsatzgruppen" aufgestellt, und hier wurde die "Wannsee-Konferenz"[473] vorbereitet. Es ist ein Versäumnis, das *Jüdische Mahnmal* nicht an einem dieser Orte zu platzieren. Es ist die vertane Chance das Mahnmal zu Ehren der ermordeten Juden historisch zu gründen, auf den Taten derjenigen, die ihre Vernichtung beschlossen hatten. Besteht zudem nicht die Gefahr, dass das *Jüdische Mahnmal* an einem beliebigen Ort zu einem reinen Kunstobjekt wird?

Worin verankert sich das *Jüdische Mahnmal*, worin gräbt Peter Eisenman, um seine Figuren, die Stelen, mit dem Grund zu verbinden? Er gräbt in sich selbst. Peter Eisenman ist Jude, doch

---

[471] 1995 im ersten Wettbewerb zum *Jüdischen Mahnmal* schlagen die Architekten Nicolas Perren und Jasper Jochimsen vor, das Wettbewerbsgelände zu verschieben und den Führerbunker in der Wilhelmstrasse mit einer dicken Glasschicht zu versiegeln.

[472] Auf dem Gelände des Reichssicherheitshauptamtes soll ein Bau mit dem Titel "Topografie des Terrors" entstehen. Er soll historische Kenntnisse über den Nationalsozialismus und seine Verbrechen vermitteln sowie zur aktiven Auseinandersetzung mit dieser Geschichte anregen.

[473] Am 20. Januar 1942 verhandelten in der Villa Am Großen Wannsee in Berlin fünfzehn Vertreter der Ministerialbürokratie und der SS über die organisatorische Durchführung der Entscheidung, die Juden Europas in den Osten zu deportieren und zu ermorden.

kein orthodoxer, sondern ein sehr weltlicher, wie er selbst sagt.[474] Seine Familie lebt seit dem 19. Jahrhundert in Amerika und war vom Holocaust nicht direkt betroffen. Wie seine Kinder heute, hatte auch er als Kind einen Christbaum zu Weihnachten. Und doch beginnt Peter Eisenman während des Entwurfs zum *Jüdischen Mahnmal* mit Hilfe seines Therapeuten den verdrängten Juden in ihm freizulegen.[475] Das Mahnmal sieht Peter Eisenman auch für die Deutschen als eine Art Therapiehilfe. So, wie er mit seinem Therapeuten über Dinge seines verdrängten Judentums spricht, soll das Mahnmal die Deutschen zum Sprechen bringen. Das Mahnmal selbst schweigt und wartet auf die Dinge, die ihm erzählt werden, die Antworten und Fraugen, die sich der Betrachter stellt. Es ist also ein psychologisches Graben und kein Graben am konkreten Ort. Es ist ein Graben, das nach dem Anderen im Selbst fragt, nach dem Judentum im Deutschtum, nach dem von Joachim Güntner geforderten Selbstverlust als Verlust des Anderen. Und das ist bei Peter Eisenmans Mahnmal keine historische Frage, sondern sie aktualisiert sich in der Gegenwart, im Hier und Jetzt, im Betrachter, der sich durch das *Jüdische Mahnmal* bewegt, und dem, was er im Moment erfährt, empfindet, denkt. "Die Menschen geben dem was sie sehen eine Bedeutung"[476], so Peter Eisenman. Die Bedeutung des *Jüdischen Mahnmals* ist nicht festgeschrieben, sondern provokativ offen gelassen.

[474] Peter Eisenman, *Das Denkmal soll seelische Schwelbrände auslösen*, FAZ, 17.08.2003
[475] Ebd.
[476] Peter Eisenman, *Die Erklärung liegt im Schattenreich*, Die Welt, 08.07.2000.

5.3 Gestalten des Dazwischen

"Die traditionellen Gegensätze zwischen Konstruktion und Dekoration, Abstraktion und Figürlichkeit, Figur und Grund, Form und Funktion [könnten] aufgelöst werden. Die Architektur könnte mit der Erforschung des Dazwischen innerhalb dieser Kategorien beginnen."[477] (Peter Eisenman)

Seit Ende der achtziger Jahre beschäftigen Peter Eisenman architektonische Formen des Dazwischen. Es sind Formen, die eine Gestalt zwischen zwei Zuständen, Kategorien oder Begriffen einnehmen oder die als Variante einen Zustand, Begriff oder eine Kategorie potenzieren, um ihre Eindeutigkeit zu verwischen. Denn Ziel der Zwischenräume ist es, eine Mehrdeutigkeit in der Architektur zu erreichen. Dafür bewegen sie sich zwischen Präsenz und Absenz, Virtuell und Aktuell, Objekt und Text, Figur und Grund, Figur und Figur, Form und Formlos. Der Zustand einer Architektur des Dazwischenseins drückt sich bei Peter Eisenman über eine schwache Bildhaftigkeit des Objekts aus: "Die Beschaffenheit des Objekts muß auch in einem bildhaften Sinn dazwischen sein: etwas das beinahe dieses oder beinahe jenes, aber beides nicht ganz ist."[478]

Peter Eisenman entwirft sein Projekt Virtual House von 1997 (Abb. 5.29, Abb. 5.30) als Form zwischen zwei Zuständen, die er als virtuell und aktuell definiert[479] und die nach Gilles Deleuze nur eine andere Stufe des Realen darstellen: "The virtual is opposed not to the real but to the actual."[480] Peter Eisenmans Virtual House existiert ohne Ort, als ein "continuum with complex and multiple relational interactions and their differentiated and continuous articulation over time."[481] Ausgangsgeometrie

---

[477] Peter Eisenman, *Die Blaue Linie*, in: *Aura und Exzeß*, S. 148.
[478] Peter Eisenman, *En Terror Firma*, in: *Aura und Exzeß*, S. 142.
[479] Das Virtuelle steht anders als das Fiktive nicht dem Realen gegenüber (vgl. a. Romeo and Juliet) sondern dem Aktuellen. Die Unterscheidung real/fiktiv und die Unterscheidung aktuell/virtuell liegen quer zueinander.
[480] Engl. zitiert aus: *The Virtual House*, Any, No. 20, New York, 1997, S. 20, dt. in: Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, Wilhelm Fink, 1997.
[481] Ingeborg Rocker, *The Virtual: The Unform in Architecture*, in: The Virtual House, S. 23.

des Virtual Houses sind neun Würfel, die einen Verwandlungsprozess durchlaufen, den Ingeborg Rocker so beschreibt:

"These nine cubes constitute a potential field of internal relations and conditions of interconnectivity. Each potential connection can be expressed as a vector. Each vector has a field of influence that actualizes its virtual movement through time."[482]

Vektoren, die in der Geometrie der neun Würfel stecken, geben Ort und Richtung an, in die sich die Formen bewegen können. Bei der Umformung hinterlassen die Vektoren Spuren, die Teil der neuen Form werden. Die Vektoren sind und bleiben virtuell in den Formen enthalten. Über sie können sich die Formen immer wieder aktualisieren, neu kreieren. Am Ende konzentriert sich in Peter Eisenmans Virtual House der Verformungsprozess auf zwei Kuben, die später eine in Wellen und Falten geschlagene Form haben, in denen die Kuben nicht mehr zu erkennen sind. Dagegen erklärt Ingeborg Rocker: "The result is not expression or representation but a form that only reveals its process of becoming."[483] Zu sehen aber ist eine endgültige Form, die vielleicht aus der Bewegung und den Spuren der Vektoren entstanden ist, die aber nicht mehr anwesend zu sein scheinen.

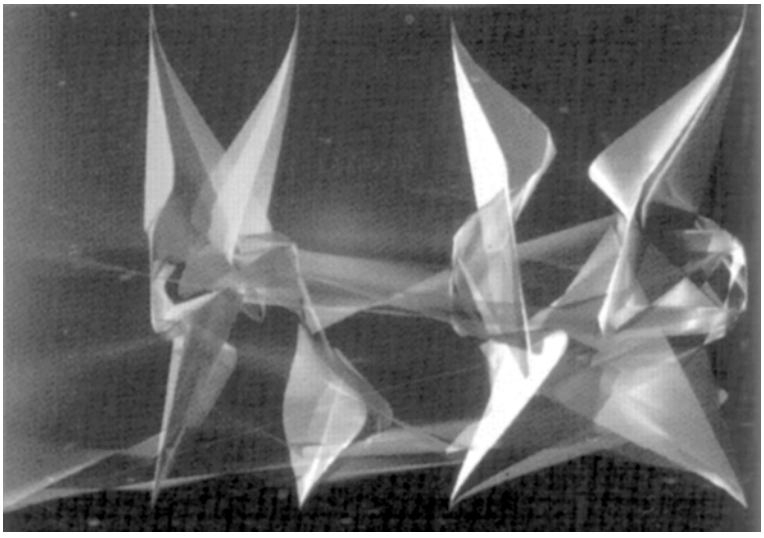


Abb. 5.29 Peter Eisenman, Virtual House, 1997

[482] Ingeborg Rocker, *The Virtual: The Unform in Architecture*, S. 23.
[483] Ebd., S. 23.

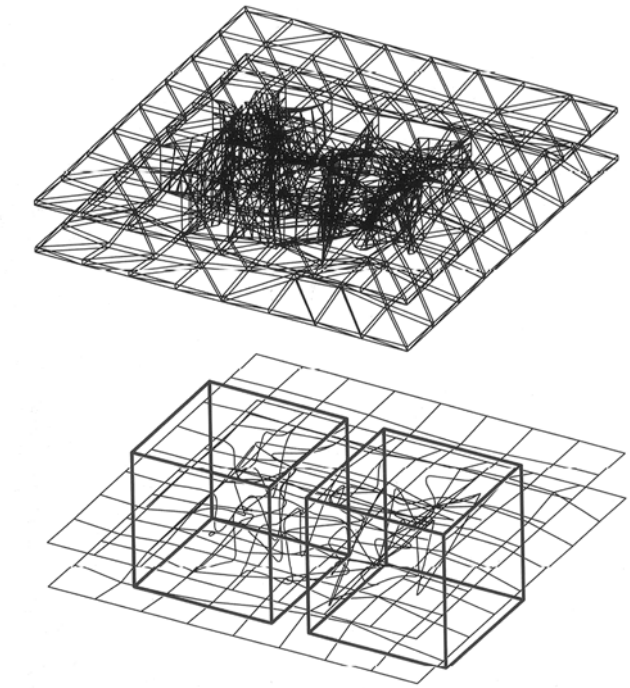


Abb. 5.30 Peter Eisenman, Virtual House, Schema, 1997

Peter Eisenman ist hier an einen Punkt gekommen, an dem sich ein Kreis schließt zu seinen ersten Häusern, die er als selbstreferentielle Objekte entwarf – Objekte, die sich selbst entwerfen, setzen und erklären. Im Virtual House konzentriert Peter Eisenman das Selbstrefentielle in der Architektur auf Zustände zwischen virtuell und aktuell, zwischen dem, was mit der Form möglich ist und dem, was schon ermöglicht wurde. Vektoren, die Teil der Form selbst sind und nicht von außen auf die Formen treffen, um sie zu verformen, lassen das Virtual House eine Gestalt annehmen.

"The projects form and materiality can no longer be distinguished from the working of the project because it is a selfgenerating and self-effecting process of realization. If the actualization of the virtual, that is, the generation of form, is the program, then it is possible to say that program is always inscribed in the form."[484]

[484] Ingeborg Rocker, *The Virtual: The Unform in Architecture*, S. 23.

Das Problem des Virtual Houses besteht im erklärten Ziel, eine Architektur als "ongoing process"[485] geschaffen zu haben. Dies bedeutet eine aktuelle Architektur als die im Moment präsente einerseits und eine virtuelle als je schon vergangene und zukünftige andererseits. Dies ist, zumindest über die Darstellung, die Peter Eisenman für das Virtual House wählt, nicht nachvollziehbar. Zudem erscheinen die von Peter Eisenman für das Virtual House angegebenen "formal and conceptual tools" *distortion*, *nesting*, *warping*, *mapping* und *tracing*[486] hier fehl am Platz. Denn wieso sollten diese Werkzeuge auf die Form einwirken, wenn doch Vektoren, die selbst Teil der Form sind, ihre eigenen Richtungen, Wiederholungen, Orte der Bewegung bestimmen und so die Form bilden?

Im Haus Immendorff von 1993 in Düsseldorf (Abb. 5.10, 5.11, 5.31, 5.32) konzentriert sich Peter Eisenman wieder auf ein von außerhalb der Architektur kommendes Modell, um ein Dazwischensein zu erreichen. Mithilfe des physikalischen Phänomens der Soliton Welle will Peter Eisenman ein neues Verhältnis Figur/Figur erschaffen. Dabei sollen die Figuren in nichtlinearen Interaktionen auf unvorhersagbare Weise auseinander hervorgehen.

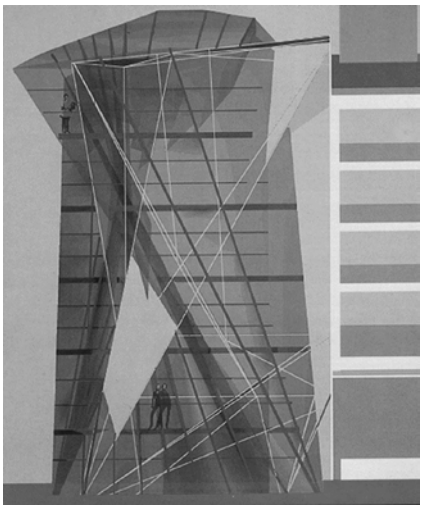


Abb. 5.31 Peter Eisenman, Haus Immendorff, Düsseldorf, 1993

[485] Ingeborg Rocker, *The Virtual: The Unform in Architecture*, S. 23.
[486] Vgl. Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, S. 238.

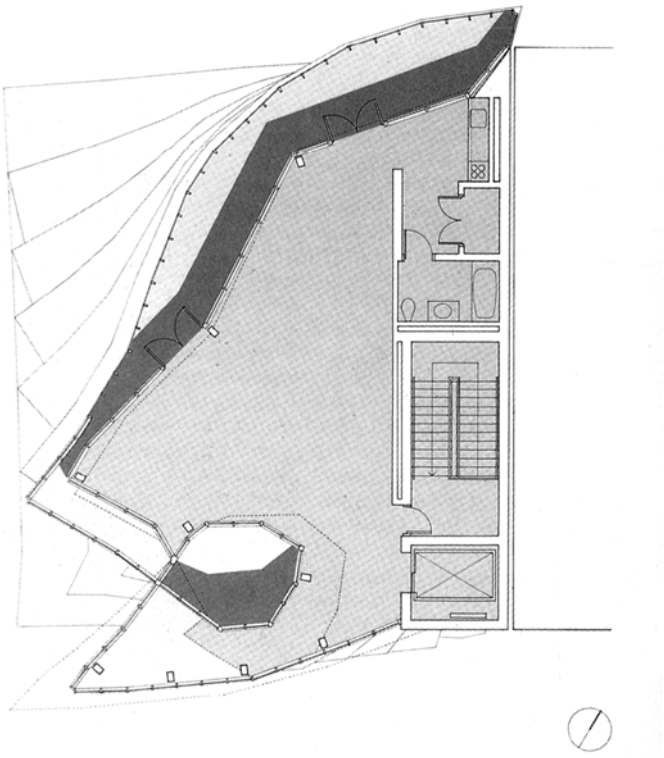


Abb. 5.32 Peter Eisenman, Haus Immendorff, Ebene 5, Studio, 1993

Haus Immendorff wurde nicht realisiert. Es wurde vom Maler Jörg Immendorff in Auftrag gegeben und sollte einen Privatclub, ein Café, eine Bar, Studios und Büros enthalten. Peter Eisenman brachte alles in einem sechsgeschossigen Haus mit einer Fläche von 1235 qm unter. Ausgangsform war wieder ein Kubus, der durch die Computerprogramme *morphing* und *torquing* in Form gebracht wurde. Er wurde an drei Seiten verdreht, geknickt und über eine horizontale Staffelung von Fenstern gegliedert. Die vierte Seite blieb gerade und verbindet das Haus mit einer bestehenden Häuserzeile. Die Fensterstaffelung entspricht nicht den sechs Etagen des Hauses. Jede Etage hat drei Fensterbänder, die in einem Modell auch mit Bildern hinterlegt sind. Zum Teil verlaufen die Knicke und Drehungen auch im Innern. Treppenhaus, Sanitärräume, Küchen und Fahrstuhl sind orthogonal angelegt. Haus Immendorff sollte in Düsseldorf am Hafen stehen.

Doch mehr als den Ort interessierte Peter Eisenman "die Gestaltung von Leerstellen anstatt von Körpern" – diesmal nicht im Sinne "des Verhältnisses von Figur/Grund, sondern von Figur/Figur." Die Ausformung des Figur/Figur-Verhältnisses zielte auf eine "kontingente oder von Unterbrechungen durchzogene räumliche Beziehung." Was Peter Eisenman nach eigenen Angaben dafür benötigte, war ein "räumliches System", das eine Dopplung in sich trug.[487] So kam Peter Eisenman auf das dynamische System der Soliton Welle.

Solitäre Wellen sind physikalische Phänomene, die scheinbar zufällig auftreten. Verursacht werden sie durch plötzliche Änderungen der Wassertiefe oder aufgrund unterirdischer seismischer Vorgänge. Im Falle einer spezifischen Verdopplung der solitären Welle zu einem Soliton kommt es zu einer komplexen, nicht-linearen Interaktion. Solitone unterliegen einem ständigen Wandel und bringen singuläre Formen hervor, die sich abwechselnd auflösen und wieder neu bilden.

Willkürlich abrupt und doch fassbar in ihren nichtlinearen Interaktionen, die sich spontan selbst organisieren – das ist es, was Peter Eisenman am Modell der Soliton Welle interessiert und was er hofft, in Architektur transformieren zu können. Für Peter Eisenman gibt die Soliton Welle vor, was auch in der Architektur möglich sein sollte, sie aber aus sich heraus nicht bewältigen kann. Deshalb wendet er das physikalische Modell der Soliton Welle als Analogie auf eine architektonische Form an.[488] Diese Übersetzung ist problematisch. Denn eine Erkenntnis aus der Physik, wie ein bestimmtes Naturereignis funktioniert, kann kaum über die von Peter Eisenman verwendeten Werkzeuge, die formgebenden Computerprogramme *morphing* und *torquing* in Architektur transformiert werden. So wird nicht der Inhalt der physikalischen Erkenntnis übersetzt, sondern nur dessen formaler Ausdruck auf die Architektur angewandt, appliziert, illustriert, vielleicht verbunden mit der Hoffnung, dass sich der Inhalt mit überträgt. Dieses Vorgehen steht im Gegensatz Gilles Deleuzes Auffassung des Erschaffens:

---

[487] Vgl. Peter Eisenman, *Einführung* in: Peter Eisenman: Haus Immendorff, S. 2ff.
[488] Ebd., S. 2.

"The problem is not to direct or methodologically apply a thought which preexist in principle and in nature, but to bring into being that which does not yet exist (there is no other work, all the rest is arbitrary, mere decoration). To think is to create."[489]

Die Soliton Welle eröffnet Peter Eisenman "the possibility of other ways of modeling"[490] im Sinne einer formalen Aneignung. Wenn zwei solitäre Wellen einander kreuzen, ist keine Trennung zwischen ihnen erkennbar und doch gehen beide unversehrt auseinander hervor. Das heißt, individuelle Wellen verbinden sich und pflanzen sich fort wie eine einzige, doch dann teilen sie sich spontan und kehren zu ihrer vorherigen Form und Bewegung zurück. Peter Eisenman sieht diesen Prozess im Haus Immendorff umgesetzt, in einem inneren und einem äußeren Volumen, "deren Oberflächen einander durchdringen, während sie sich vertikal hochwinden und dabei einen strudelartigen Kegel formen."[491] Das Problem dabei ist, dass die Volumen vielleicht durch eine nichtlineare Interaktion ähnlich der Soliton Welle entstanden sind. In ihrer fertigen Form aber ist nichts mehr von einer willkürlich abrupten, in ihren nichtlinearen Interaktionen fassbaren Form zu spüren, die sich spontan selbst organisiert. Peter Eisenman steht hier vor dem gleichen Problem wie vier Jahre später beim Virtual House. Wie ist eine sich selbst organisierende Form, als "ongoing process" in der Architektur zu realisieren?

1987 geht es Peter Eisenman in seinem Projekt La Villette (Abb. 5.33-Abb. 5.37) um Formen des Dazwischen, die sich auf Jacques Derridas Auseinandersetzung mit Platons *Chora* beziehen. Als Jacques Derrida 1985 an einer Interpretation von Platons *Chora* arbeitete und Peter Eisenman gleichzeitig an einem Garten für den Park La Villette[492] von Bernard Tschumi in Paris, entschieden sie sich, *Chora* und La Villette zu verbinden. Es war der Versuch einer Zusammenarbeit zwischen einem Archi-

[489] Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* zitiert aus: Elisabeth Grosz, *Architecture from the Outside*, in: Anyplace, S. 14.
[490] Peter Eisenman, *Discussion* , in: Anyplace, S. 43.
[491] Peter Eisenman, *Einführung*, in: Peter Eisenman: Haus Immendorff, S. 5.
[492] Bernard Tschumi, Park La Villette, Paris, 1. Preis, Wettbewerb, 1980; Peter Eisenman sollte einen Garten darin gestalten.

tekten und einem Philosophen. Jacques Derridas Text *Chora*[493] wurde zum Programm ihres gemeinsamen Projekts. Das heißt, er als der Philosoph gab das Konzept als philosophisch definierten Begriff vor. Aufgabe des Architekten war es nun, aus dem Konzept *Chora* eine Form zu bilden, also *Chora* architektonisch umzusetzen. Ihre Zusammenarbeit bestand dabei im ständigen Austausch und Abgleich von Form und Konzept.

Der Garten liegt in einem Gebiet von Paris, auf dem bis 1848 die Stadtmauern verliefen und bis 1867 ein Schlachthof existierte. Das Grundstück hat die Form eines Rhombus mit abgerundeter Ecke. Die Grundstücksform taucht als Ganzes im Entwurf als gekippte Ebene auf. Auf ihr und in sie eingegraben befinden sich diverse Objekte. Ein Teil der Stadtmauer ist zu erkennen sowie ineinander verschachtelte Würfel, die sich in verschiedenen Maßstäben als Positiv- und Negativformen auf der Ebene abzeichnen. Sie erinnern an Peter Eisenmans Projekt Cannaregio und gleichzeitig an Bernard Tschumis Entwurf zu La Villette. Durch einen dieser Kuben verläuft eine Mauer, die verschiedene vertikale Stufungen enthält. Geradlinige Achsen sind in den Boden geritzt oder aufgesetzt, die wiederum verschiedene Positiv- und Negativformen der Kuben schneiden. Ein horizontales Gitter, das im Kleinen der Großform des Grundstücks entspricht, ist abgesenkt in einen fischgrätenartig ausgeprägten Raum. Das sind die Formen, die das Modell zeigt. Sie stehen am Ende einer Auseinandersetzung von Peter Eisenman und Jacques Derrida mit Platons *Chora* als einem Raum, der zwischen Form und Formlosigkeit, sichtbar und unsichtbar, jungfräulich und allempfänglich, Präsenz und Absenz existiert.

Platons *Chora* ist ein Ort, "ein unsichtbares, gestaltloses, allempfängliches Wesen, auf irgendeine höchst unzugängliche Weise am Denkbaren teilnehmend und äußerst schwierig zu erfassen." Dieses Wesen, von Platon auch Aufnehmerin, Mutter oder Amme genannt, nimmt "alles in sich auf und hat sich nie und in keiner Weise irgendeinem der Eintretenden ähnlich gestaltet; denn ihrer Natur nach ist sie für alles der Ausprägestoff, der durch das Eintretende in Bewegung gesetzt und umgestaltet wird und durch dieses bald so, bald anders erscheint." Das heißt,

[493] Jacques Derrida, *Chora*, in: Chora L Works, S. 15-32.

Chora ist etwas, das "gestaltlos aller Form entbehrt, welche es in sich aufzunehmen bestimmt ist" und welche aus ihr geformt wird. Dabei sind die "Ein- und Austretenden" Nachbilder des ständig Seienden. In der Welterklärung des Entstehens bestimmt Platon drei Gattungen: "das Werdende, das, worin es wird, und das, woher nachgebildet das Werdende geboren wird." Als dritte Gattung definiert er *Chora*, als das Worin des Werdens, als ein "Raum [...], dem ein Entstehen zukommt", der "selbst aber ohne Sinneswahrnehmung" ist und "kaum glaubhaft erscheint."[494]

Das erste Treffen zwischen Peter Eisenman und Jacques Derrida zu ihrem gemeinsamen Projekt, im September 1985, war zum einen dadurch bestimmt, sich gegenseitig ihre sehr eigenen Arbeitsweisen vorzustellen und zum anderen ein erstes Herantasten an *Chora*. Jacques Derrida stellt klar, was er unter *Chora* versteht:

"Chora is the spacing which is the condition for everything to take place, for everything to be inscribed. [...] What interests me is that since chora is irreducable to the two positions, the sensible and the intelligible, which have diminated the entire tradition of western thought, it is irreducible to all the values to which we are accustomed – values of origin, antropomorphism and so on. [...] Chora receives everything or gives place to everything, yet Plato insists that in fact it has to be a virgin place, and that it has to be totally foreign, totally exterior to anything that it receives."[495]

Nach dieser Beschreibung stellt sich die Frage: Kann *Chora* überhaupt Architektur werden? Schwebt *Chora* nicht in ganz anderen Sphären? Ist es nicht eher ein göttlicher Ort der Schöpfung, ein Raum, der Bedingung ist für alles Existierende und gleichzeitig selbst nicht wie all dies ist und der über Sinne und Geist weit hinaus geht? Doch Peter Eisenman stellt sich der Herausforderung und entgegnet Derrida: "You have represented the outlines of a possible program, which of course, would need

[494] Platon, Timaios, *Die dritte Gattung: Das Worin des Werdens* in: Sämtliche Werke, Bd. 4, Burkhard König (Hg.), Rowohlt, 1994, S. 51ff.
[495] Jacques Derrida, *Transcript One,* New York, September 1985, in: Chora L Works, S. 10.

elab[oration].[496] Now we are going to try physically to embody this program."[497] Peter Eisenman sieht seine Aufgabe sofort in der Verkörperung von *Chora*, in der physischen Ausbildung des Konzepts. Nur wie? Wie transformiert er Jacques Derridas Text über *Chora* in eine Gestalt, die *Chora* sein kann, obwohl sie doch "gestaltlos aller Form entbehrt"?

Aus einer ersten Erkenntnis, dass *Chora* nicht Architektur sein kann[498], schließt Peter Eisenman, dass *Chora* als Abwesenheit präsent sein sollte: "We can make the absence of chora. The presence of the absence of chora"[499] – zum Beispiel als Text, so sein Vorschlag, ein Text als Ort, den der Besucher liest, um das Ganze, den Park La Villette zu verstehen. Das heißt, La Villette existiert nicht an dem Ort, kann aber doch als Ganzes von dort verstanden werden. "We could make one place from which the reader, by reading its generation, the archeology of La Villette, understands the whole. However a non-place is also a place where you are not"[500], erklärt Peter Eisenman. Jacques Derrida entgegnet, dass der Ort, von dem aus das Ganze verstanden werden kann, auch beinhalten muss, dass dort etwas Neues geschrieben werden kann:

"The only way to avoid it would be that in this place in which you have the possibility of understanding the whole, you will nevertheless of necessity write something new. Then there will always be something more. [...] add a small part, that you will open the circle of totality."[501]

Daraufhin fügt Peter Eisenman dem Neuschreiben noch das Auslöschen hinzu, ermöglicht durch Sand und Wasser:

"I think the idea of writing something new is good. I also think there should be the possibility of erasing. One possibility

---

[496] Löcher im Design des Buches *Chora L Works* bedingen Leerstellen im Wortlaut, die in den Zitaten in eckigen Klammern ergänzt sind.
[497] Peter Eisenman, *Transcript One*, S. 10.
[498] Peter Eisenman: "Ultimately, our architecture cannot be chora", *Transcript One*, S. 11.
[499] Peter Eisenman, *Transcript One*, S. 10.
[500] Peter Eisenman, *Transcript Two*, Paris, November 1985, in: Chora L Works, S. 34.
[501] Jacques Derrida, *Transcript Two*, S. 34.

is to use sand and water – sand for writing, water for erasing. [...] Perhaps the person, by walking, can cause the water to affect the sand [. These] are also the issues of non-place and non-totalization. [...] There should also be a sense of dislocation." [502]

Um den gerade geschaffenen Ort unzugänglich erscheinen zu lassen, wählten Jacques Derrida und Peter Eisenman neben Sand und Wasser noch Glas und Spiegel:

"Yes, glass or mirror. Also the sense of participating which would be dislocated from the place itself [...]. I once did a house with a room that you could look into but you could never enter; you could feel its presence in every other room in the house. This had the effect of always making one feel outside of the house, because the ultimate interior was inaccessible."[503]

Jacques Derrida sieht in diesen Überlegungen erfüllt, *Chora* als etwas Unantastbares darzustellen: "that's a good analogy for chora. *Chora* is virgin. There is no content, no consummation."[504]

Was hier wie eine Zusammenarbeit von Jacques Derrida und Peter Eisenman zur Entwicklung von *Chora* in Theorie und Umsetzung aussieht, wird bald verworfen. Bei späteren Treffen erscheint Peter Eisenman mit *seinen* Zeichnungen zu *Chora*. Entwickelt wurden sie aus seinem Operationssystem *scaling*. Der Versuch einer inhaltlichen Umsetzung verkommt damit zu einem systematisierten Formalismus, ohne Rückkoppelung. Peter Eisenmans *scaling* arbeitet, wie schon beim oben beschriebenen Projekt Romeo and Juliet[505] mit verschiedenen Maßstäben, um dem menschlichen Maßstab zu entgehen. Wie kommt er darauf, es auch für *Chora* anzuwenden? Peter Eisenman glaubt, dass er ohne von *Chora* gewusst zu haben, schon früher nach ihrem Konzept gearbeitet hat:

---

[502] Peter Eisenman, *Transcript Two*, S. 34.
[503] Ebd., S. 34.
[504] Ebd., S. 34.
[505] Neben Romeo und Juliet sind weitere Projekte aus dem Tool *scaling* entstanden: House 11a, Cannaregio Town Square u. Fin D'ou T Hou S; vgl. a. Übersicht in: *Diagram Diaries*, S. 238f.

"Thus, [...] when Derrida proposed that an essay he had been working on dealing with the Platonic idea of chora found in Timaeus be the object of our collaboration, our program [...] I was already working on such a concept."[506]

Da Peter Eisenman Aspekte seiner Arbeit in den Gedanken Jacques Derridas zu *Chora* wieder erkannt hat, verweist er des öfteren auf eigene Projekte, in denen er bereits realisiert sieht, was und wie *Chora* sein könnte, so zum Beispiel auf sein Projekt Romeo and Juliet im Zusammenhang mit der Darstellung einer Absenz in der Architektur[507], auf sein Guardiola House als es darum geht, *Chora* als "something between place and object, between container and contained"[508] zu definieren oder sein Wexner Center, um die Idee einer Gleichzeitigkeit von Bewegung und Erhaltung zu veranschaulichen.[509]

Beim vierten Treffen stellt Peter Eisenman Jacques Derrida seine Vision zu *Chora* vor, als einen Ort aus drei Orten und Zeitebenen:

---

[506] Peter Eisenman, *Seperate Tricks*, in: Chora L Works, S. 132.

[507] An Architecture of Absence (Romeo + Juliet Castles), Venedig, Italien, 1985; Peter Eisenman: "scaling in the Romeo and Juliet project to understand the sustained development of a search for the signs of absence within the necessary presence of architecture", in: *Seperate Tricks*, S. 132.

[508] Guardiola House, Cadiz, Spanien, 1988; Peter Eisenman: "Guardiola House [...] neither containing or contained, neither inside nor out, frame nor object, figure nor ground. The house no longer can be read iconically, because the traces and imprints that saturate the house have no iconic value, they do not refer outward. [...] Rather, they only become intelligible by understanding their own internal, indexical logic. The result space is clearly different from the space of a house, even though it clearly may function as a house.", in: *Seperate Tricks*, S. 134.

[509] Wexner Center for the Visual Arts and Fine Arts Library, Columbus, Ohio, 1983-89; Peter Eisenman: "I find the idea of [...] movement and maintenance at the same time – a very good model. I think it is something that I have been intuitivly working with[. We] are not dealing with uninhabitable, unaesthetic, unfunctional places, but perhaps with deconstructive places – the dislocation of shelter. For example, traditionally, a museum shelters art. Yet in Ohio, we made the museum a long green[house like] structure that shelters – but not at all as a museum shelters. Hence it dislocates the notion of museum, through it fulfills the museum function.", in: *Transcript Four*, New York, April 1986, in: Chora L Works, S. 69.

Chora "will be a place which has a presence of site A but will also have another time and another place in it [as] will sites B and C. [...] the three sites will contain its own presence as well as its own absence of presence in a cont[inuous] relationship. Site A will contain the absence of B and C; site B the absence of A and C, and so on. Each site will have the absence of the other sites as a trace – in one sense the memory and in another the future."[510]

Die drei Orte, von Peter Eisenman zunächst A, B und C genannt, sind anwesend und abwesend zugleich, in sich und als Spur in den anderen Orten. Für den Besucher heißt das konkret:

"The visitor does not understand at site A the conditions of the traces of site B and C, but when the visitor gets to those sites, he or she realizes that they have both a memory of where they have been and an anticipation of the future. Then, upon arrival at site C, the structure closes in a sense, because you have the presence of memories of past and future."[511]

Der Besucher versteht also an jedem Ort ein Teil des anderen Orts. Dadurch überlagern sich Anwesenheit im Hier und Jetzt und Anwesenheit in der Erinnerung mit der Abwesenheit im Hier und Jetzt und der Voraussicht des Besuchers, wie die drei Orte zusammenhängen. Dabei haben A, B und C ihren je eigenen Maßstab und sind doch je Teil der anderen Orte:

"Each site will contain, through superimposition, a part of the other sites, as well as the notion that A, B and C are one site at a different scale. The three can thus be read as a whole, as a unity – as A with pieces of B and C, B with pieces of A and C etc. Each site speaks of another place at another scale of activity [...] Finally, and this is tricky, we can say that each site is a tissue of three layers, in which tissue 1 interacts with tissue 2 at another site, and so on."[512]

Es geht also um eine Interaktion von drei Orten, bei dem ein Ort immer Teile der beiden anderen Orte beinhaltet, die so zu seinem Bestandteil werden. Jacques Derridas Antwort darauf: "I

[510] Peter Eisenman, *Transcript Four*, S. 69
[511] Ebd., S. 69.
[512] Ebd., S. 69f.

understand, at least conceptually, though I cannot visualize it." Außerdem gibt er zu bedenken, dass *Chora* etwas ist, in das alles eingeschrieben ist, selbst aber dadurch nicht geprägt wird, da es unantastbar ist: "Everything is inscribed on it, but, at the same time, the receptacle remains virgin. It does not receive anything."[513] Die Frage, ob diese Forderung an *Chora* mit diesen drei Orten umgesetzt werden kann, steht nun im Raum.

Beim nächsten Treffen hat Peter Eisenman ein Modell und Pläne. Sein Mitarbeiter Thomas Leeser erklärt, was sie darstellen:

"Well, what I did was to set up a scheme with four elements – the site of La Vilette, Tschumi's project, the site of Cannaregio in Venice and Peter's project here. I then arranged this four elemets vertically [...] By letting each horizontal level represent a different time as well as a different condition of solid and void, form and receptacle, a system was created in which each element is rel[ated to] the other in various conditions of past, present and future, absence and presence, and materiality [solid] or void. As you can [see] the first column of the diagram, which shows Tschumi's scheme and La Vilette as presence and [Tschumi's] scheme and Venice as absence, represents facts as they exist relative to the site. So, we will not build that column, but the other three 'fictional' columns. For example in the next condition, we have Venice as a future for Bernard's project and La Vilette as the present for Peter's Cannaregio scheme."[514]

Aus den drei abstrakten Orten A, B und C sind vier konkrete Orte geworden: der Ort La Villette im Jetztzustand inklusive geschichtlichem Verlauf, das Projekt von Bernard Tschumi für La Villette, das Projekt Peter Eisenmans für La Villette und Peter Eisenmans Projekt Cannaregio für Venedig (Abb. 5.16, 5.17, 5.33, 5.34). Elemente daraus werden vertikal übereinander gestaffelt und repräsentieren verschiedene Zeitzonen: in der Mitte die Gegenwart, oben die Zukunft, unten die Vergangenheit. Zudem sind die Elemente der Orte und Projekte als "voids and solids" ausgebildet: "The present has voids and solids, the past has

[513] Jacques Derrida, *Transcript Four*, S. 70.
[514] Thomas Leeser, *Transcript Five*, New Haven, April 1986, in: Chora L Works, S. 77.

voids and the future has solids."[515] Dabei ist es Peter Eisenman nicht wichtig, dass jeder Besucher dieses Schema versteht: "It is not important that anybody understands that scheme. [...] Walking through, people will begin to see the differences."[516]

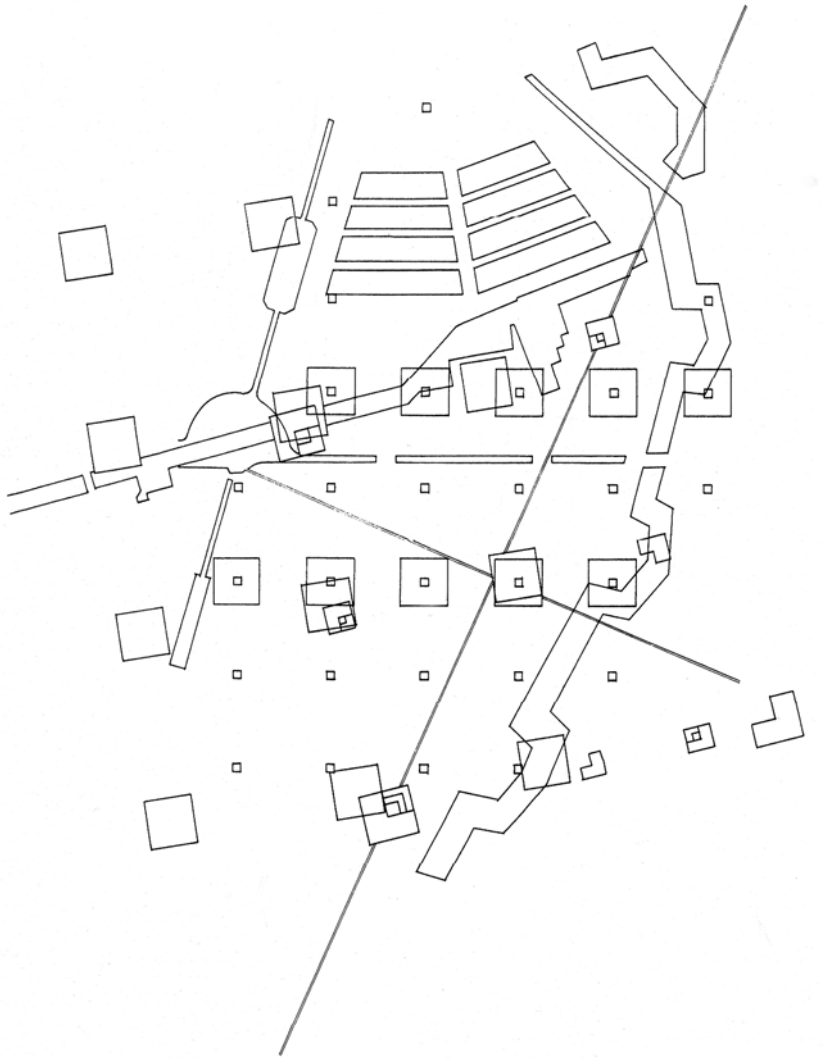


Abb. 5.33 Peter Eisenman, *Chora*, Zeichnung, 1986

[515] Thomas Leeser, *Transcript Five*, S. 78.
[516] Ebd., S. 78.

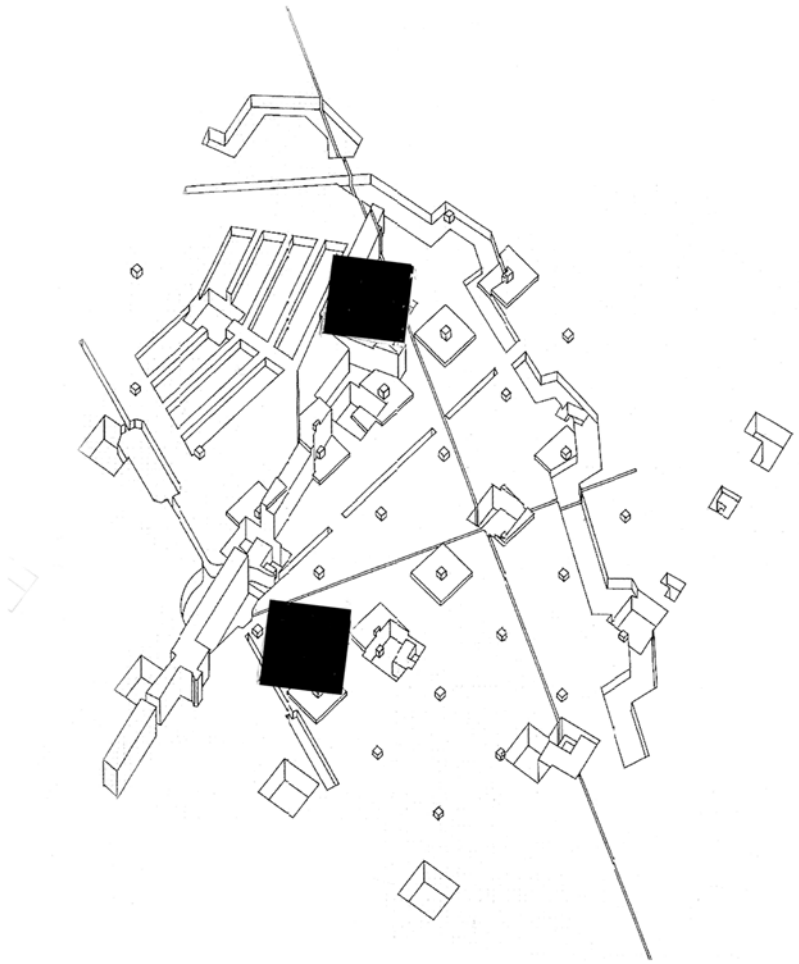


Abb. 5.34 Peter Eisenman, *Chora*, Zeichnung, 1986

Nach dieser Projektvorstellung stellt sich vor allem eine Frage: Was hat das mit *Chora* zu tun? Es ist zwar architektonisch sehr interessant, drei Zeitzonen in einer Interaktion von verschiedenen Projekten und Orten zu arrangieren, aber das kann nicht *Chora* sein. Peter Eisenman hat hier ein System kreiert, das einen Verbund darstellt, von eigenen früheren Projekten, in denen seiner Meinung nach schon Ansätze zu *Chora* zu finden sind und dem Park *La Villette* von Bernard Tschumi.[517] Dieses

[517] Auch Tschumis *La Villette* trägt nach Peter Eisenman eine Verbindung zu seinen früheren Projekten in sich; vgl. a. Bernard Tschumi, Peter Eisenman, *Correspondence* in: Chora L Works, S. 82-85.

Verbundsystem als die physische Umsetzung des Konzepts *Chora* zu sehen, ist unmöglich. Zudem ist es etwas anmaßend von Peter Eisenman, seine Projekte in ein Konzept einzubeziehen, das Einzigartigkeit beansprucht und das Platon zur Erklärung des Kosmos nutzte.

"In Plato's Timaeus at a certain point the question is, how was the cosmos shaped. And the description is this: the architect, demiurge[518] looks at [...] the paradigm and these eternal fixed models. He looks at them and while looking at them he inscribes the copies of the paradigm in what he calls the chora. So you have three: the models, the copies and the place in which the copies are printed, inscribed, as types. And the chora is the place. [...] It means the place, the unique place or interval or space, in which each copy had been inscribed forming the cosmos, the arrangement, the composition of the world. But the place is not the model and it is not the copy. [...] Timaeus says that you cannot conceive of that chora intellectually, neither through the sense. It is as if you were dreaming [...] chora is space, spacing."[519]

Misst man Jacques Derridas Ausführung zu *Chora* an Peter Eisenmans vorgestelltem Modell, wird klar, dass es inhaltlich nicht standhält. Dabei ist das Konzept *Chora* von Jacques Derrida an Peter Eisenman nicht schlecht adressiert. Denn beim Erschaffen des Kosmos spielt der Demiurg, der Architekt, der Weltbaumeister eine große Rolle. Nur hat Peter Eisenman seine Rolle verspielt. Anstatt sich *Chora* zu öffnen, als etwas, das alles ist und nichts, das "space" ist und doch nicht Architektur sein kann, verfällt er alten Projekten und Entwurfsmethoden. Dazu folgender Dialog zwischen Peter Eisenman und Jacques Derrida:

---

[518] Demiurg: grch. Handwerker bei Platon und später der 'Weltbaumeister', meist Mittler zwischen der höchsten Gottheit und der menschlichen Welt; bei den Gnostikern der dem höchsten Gott untergeordnete böse Schöpfer der Sinnenwelt.

[519] Jacques Derrida, *Transcript Seven*, New York, Oktober 1987, in: Chora L Works, S. 107f.

JD: "Of course, chora cannot be represented in any form, in any architecture. That is why it should not give place to an architecture – that is why it is interesting. What is interesting is that the non-representable space could give the receiver, the visitor, the possibility of thinking about architecture.

PE: Yes, that's it! [...] I am very excited about it conceptually and feel that we are further along than we were. Now, how do we make it physically? [...]

JD: Of course. That is the trouble. We have to make being out of something which is not being. What is being? [...] chora [...] is neither sensible nor intelligible, it is a third something which does not belong to being. [...] it is a place, but place is nothing. [...]

PE: We realize that we cannot realize it and thats why the challenge is so great."[520]

Peter Eisenman hat die Herausforderung nicht angenommen, als Architekt einen Raum zu erschaffen, der nicht Architektur sein kann. Oder nur nicht physische Form? Auf Anregungen Jacques Derridas nach Denkräumen, nach Materialien und Medien wie Licht, Wasser, Luft, Spiegel, Glas, Video, Fotografie oder Akustik geht er hinweg. Dabei hatte Jacques Derrida sehr präzise Vorstellungen, zum Beispiel für die Umsetzung dessen, dass in *Chora* alles eingeschrieben und doch nicht von Dauer ist und dass *Chora* sich nie in ihrer Form dem anpasst, was sie abbildet:

"What I was dreaming of, and I don't know if it is technically possible, is to use some form of photography. 'Photograph' means 'writing of light' – writing with light, so that for instance, what people have written at the second site could be kept awhile, to reappear on a mirror in the third site. When the light goes off, everything goes black. The photograph would have a certain duration, and then – gone."[521]

[520] Jacques Derrida, Peter Eisenman, *Transcript Two*, S. 35.
[521] Jacques Derrida, *Transcript Three*, Trento, Dezember 1985 in: Chora L Works, S. 48.

Etwas zu schaffen, das nicht wie eine physische Form über Jahre eingefroren, sondern nur von kurzer Dauer ist, erinnert sehr an Dan Grahams Pavillon *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*. Es gibt ein Gerüst, das fest und physisch ist, bei Dan Graham aus Glas und Stahl. Aber dann gibt es weitere Räume und Bilder, die durch jeden Betrachter projiziert werden und auch mit ihm wieder verschwinden. Bedingt sind diese Projektionen, wie auch Jacques Derrida für *Chora* anregt, durch Licht. Licht ermöglicht, dass Spiegelbilder und Räume entstehen, als Abbilder der Umgebung. Dabei ist wie auch bei *Chora* der Pavillon Dan Grahams ein Behälter, der alles, alle Abbilder des ihn Umgebenden in sich aufnimmt und doch durch diese in seinen festen Bestandteilen nicht verformt wird. Er bleibt ein einfacher Körper aus Glas und Stahl. Es kommen und gehen die Besucher und ihre Projektionen.

Das Problem bei Peter Eisenman ist, dass er sich auf nichts anderes als physische Formen einlässt, die er aus bestimmten, sich wiederholenden Operationen, wie dem *scaling* bildet. Dadurch gehen bestimmte Eigenschaften für die Architektur verloren, denn nicht jedes Konzept kann physisch aus einem Operationssystem hervorgehen. Peter Eisenman denkt Architektur zwar theoretisch weit über ihre traditionellen Grenzen hinweg, aber praktisch, in der Umsetzung macht er keinen Schritt außerhalb. Architektur ist bei ihm ein physischer Körper. Das reduziert Architektur. Denn alles, was nicht physisch ist, scheint für Peter Eisenman nicht architektonisch. So ist er auch für Jacques Derridas Vorschlag, Akustik einzusetzen, taub.

"The idea I could have concerns the idea of receptacle, the place where everything is received. That is chora; that is also Socrates in the dialogue. He is the one who listen[s, he] makes everybody speak [...] Perhaps it is possible to use sound in the project. For instance the third place [could] be the place which is to receive everything which has been written or spoken, a sort of eye and ear receiving and reflecting [every] thing."[522]

Chora ist auch wie ein Traum, sagt Jacques Derrida: "Chora is [...] a kind of being that we can only think of in dreaming."[523]

[522] Jacques Derrida, *Transcript Three*, S. 48.
[523] Jacques Derrida, *Transcript One*, S. 10.

Traum bedeutet, dass sich in der Phantasie etwas fügt, das im wachen Zustand nicht unbedingt einen Sinn ergibt bzw. nicht vorstellbar oder denkbar ist. Für diesen Teil von *Chora* schlägt Jacques Derrida vor, Videos zu nutzen: "The idea of the dream is very important. That's why I thought of the video. It has to do with light, but also with dreams, phantasms, and so on."[524] Aber auch das findet keinen Weg ins Projekt.

Um aber doch noch etwas außerhalb Peter Eisenmans Entwurfslogik zu haben, etwas das nicht nach dem *scaling* entworfen wurde, etwas "distorting the scales"[525], "something impossible to integrate into the scheme"[526], etwas das Zufall und Bewegung zulässt, soll Jacques Derrida einen konkreten Beitrag zum Design leisten. Dazu Peter Eisenman begeistert:

"We could have Jacques put what he feels right to him. Then it would be totally heterogenous. It will bring the final closure, in the sense that we started with your program, chora, we took it and developed it, and now you add the heterogenous element [...] . It will be terrific."[527]

Jacques Derrida soll als Philosoph also nicht mehr nur der sein, der den Begriff *Chora* vorgibt, das Konzept nach dem die Architektur entstehen soll, sondern auch an der Umsetzung, am architektonischen Entwurf teilhaben. Er zeichnete eine Lyra (Abb. 5.36), die er gleichzeitig als Sieb versteht:

"I drew a lyre which is also a sieve. In Platon's text, chora is compared to a sieve which separates things into the world of the sensible and the intelligible. So this is both sieve and lyre, for what we did together was like a musical event. We call it choral work – music."[528]

Doch was passiert mit dem Instrument als Sieb? Es wird physisch genauso eingefroren wie die *scaling* Schichten von Peter Eisenman. Jeffrey Kipnis erklärt dazu:

---

[524] Jacques Derrida, *Transcript Three*, S. 49.
[525] Thomas Leeser, *Transcript Five*, S. 80.
[526] Ebd., S. 80.
[527] Ebd., S. 80.
[528] Jacques Derrida, *Transcript Six*, New York, Januar 1987, in: Chora L Works, S. 92.

"Chora became a kind of theoretical program which Peter [...] used to motivate a scaling exercise. [...] Jacques [...] contributed this form, which is roughly a lyre and is derived from chora, to break the inexorable scaling logic which Peter had constructed. Thomas[529] then incorporated that form into the scaling logic, so that it was at the same time consistent but breaking."[530]

Eher "consistent" als "breaking" endet die Lyra, weil ein "fortuitous event", wie es von Jacques Derrida angestrebt war, in der umgesetzten Form nicht möglich ist.

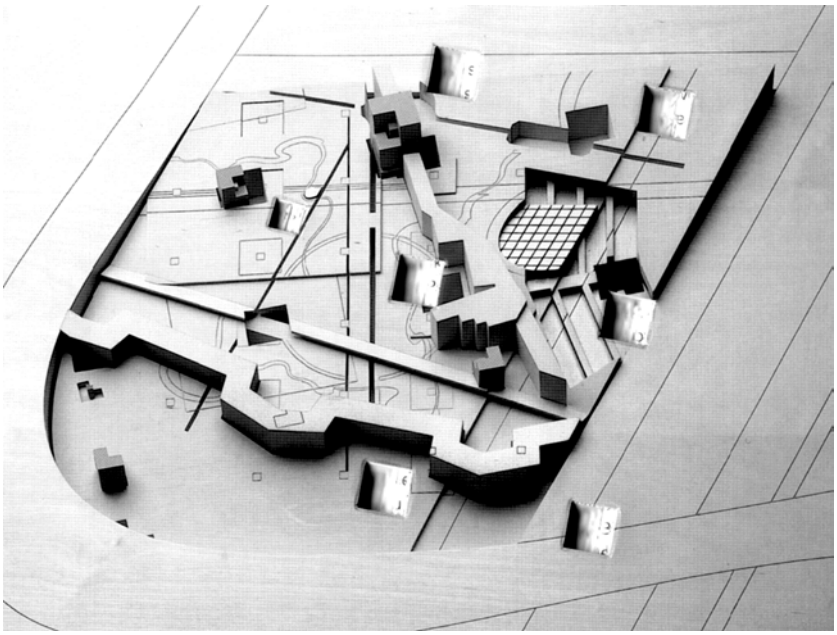


Abb. 5.35 Peter Eisenman, *Chora*, Modell, 1987

[529] Thomas Leeser, Mitarbeiter im Büro Peter Eisenman.
[530] Jeffrey Kipnis, *Transcript Six*, S. 92.

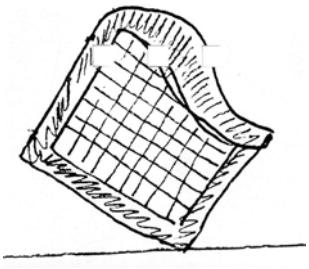


Abb. 5.36 Jacques Derrida, Lyra, Sieb, Zeichnung im Brief an Peter Eisenman, 30. Mai 1986

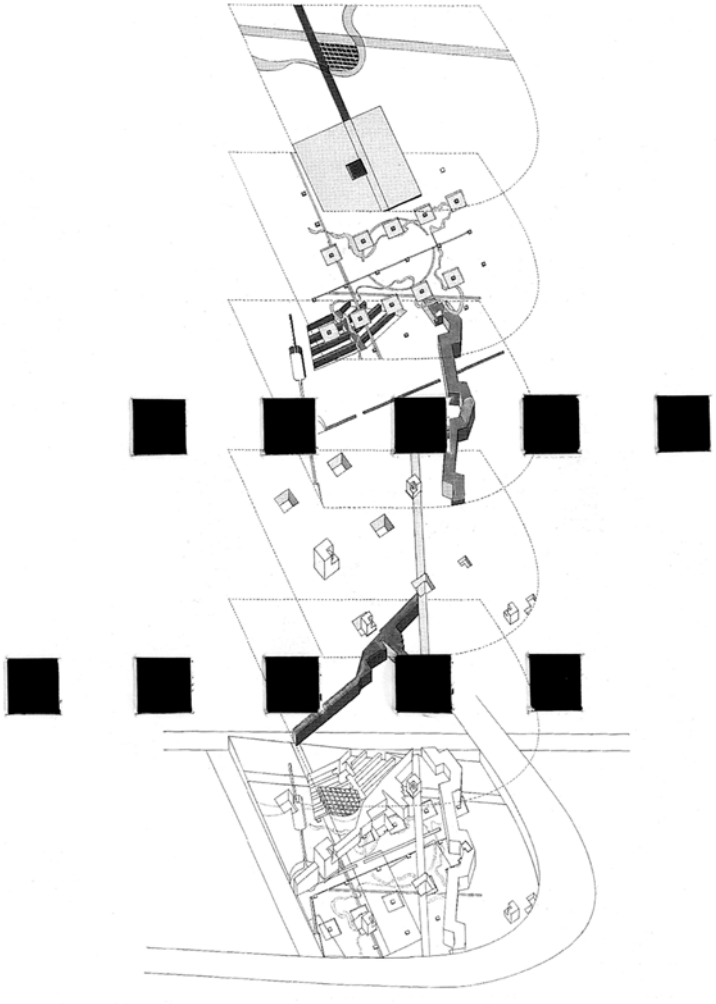


Abb. 5.37 Peter Eisenman, *Chora*, Zeichnung, 1987

Was hätte die Lyra als Sieb für *Chora* sein können? Die Lyra, ein Musikinstrument, dem der Spieler Klänge entlockt, indem er ihre Saiten schwingen lässt. Ein Sieb besteht auch aus Saiten, die aber gekreuzt sind. Zweck ist es, etwas zu sieben, zu ordnen, in Bestandteile, die darüber bleiben, und welche, die durchfallen. Gilles Deleuze bezeichnet seine Immanenzebene[531] auch als Sieb und als Schnitt durch das Chaos. Dieses Sieb horizontal mitten im Chaos als Ebene gezogen, ermöglicht, dass Begriffe sich formen. Der Philosoph ist bei Gilles Deleuze der, der die Ebene anlegt und die Begriffe darauf schöpft.

Chaos, definiert Gilles Deleuze, ist "weniger durch das Fehlen von Bestimmungen, als durch die unendliche Geschwindigkeit gekennzeichnet, mit der sie sich abzeichnen und verflüchtigen: keine Bewegung von einer zur anderen, sondern im Gegenteil die Unmöglichkeit eines Bezugs zwischen zwei Bestimmungen, da die eine nur dann erscheint, wenn die andere bereits verschwunden ist, und die eine im verblassen erscheint, wenn die andere als Umriß verschwindet. Das Chaos ist kein inerter oder stationärer Zustand, kein Zufallsgemisch. Das Chaos chaotisiert und löst im Unendlichen jede Konsistenz auf."[532]

Die Aufgabe der Philosophie besteht darin, "eine Konsistenz zu erlangen, ohne das Unendliche zu verlieren, in das das Denken eingebettet ist."[533] Dafür werden die Begriffe in die Ebene mitten im Chaos eingeschrieben. Gilles Deleuzes Sieb ist ähnlich universell angelegt wie Jacques Derridas Sieb. Bei Gilles Deleuze ist es der Philosoph, der auf oder besser durch das Sieb agiert und so Begriffen Konsistenz verleiht. Bei *Chora* ist es der Demiurg, der allen Dingen Konsistenz verleiht. Dazu Jeffrey Kipnis und Jacques Derrida:

> "JK: The concept, chora, is the one non-Platonic element in all of [Plato's] works. It deals with the place that receives the world as made by the Demiurge, in which the Platonic division between the sensible and the intelligible becomes absolute.

[531] Vgl. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 50.
[532] Ebd., S. 50.
[533] Ebd., S. 51.

> JD: It is a place without space, before space and time. The Demiurge, looking at the ideas, copies them and inscribes those copies into chora, thus making the world. Plato says that chora is unthinkable, that it can only be conceived of as if in a dream. Chora receives everything while always remaining virgin. It's very difficult."[534]

So schwer vorstellbar bei beiden diese universelle Erklärung zur Erschaffung von Begriffen bzw. allen Erdendingen ist, läßt sich für *Chora* ein Medium denken, in dem Jacques Derridas Konzept *Chora* umgesetzt werden kann. Ganz am Anfang nennt er *Chora* eine Mutter oder eine Matrix, in der alles eingeschrieben ist, aus der alles entsteht, die selbst aber den Dingen, die sie produziert, nie ähnlich wird, nie von ihnen geprägt wird.[535] Physisch ist ein solcher Raum kaum vorstellbar, vielleicht im Traum. Vielleicht kann aber auch dieser göttliche Raum menschlich nicht umgesetzt werden. Der Konzeptdefinition am nächsten kommt nicht als göttliche Matrix, aber als technische Matrix, die digitale Matrix.[536] In ihrer Welt aus Null und Eins, lassen sich alle Dinge einschreiben. Sie entstehen in ihr, obwohl sie selbst nicht von ihnen geprägt wird, sondern unendlich und immer wandelbar bleibt.

Der Versuch, *Chora* doch physisch zu machen, führte Peter Eisenman am Anfang des Projekts zu der Idee, *Chora* müsste aus einem weichen, wandelbaren Material bestehen:

> "Since the receptacle, according to Derrida, does not influence by its own substance the trace, the material of the receptacle can be thought of some malleable, putty-like substance. The receptacle, conceptually, is then a construction that has the potential constantly to change its shape as well as to change the shape of another object, without being material itself."[537]

Wie aber ist ein Raum aus einem stets wandelbaren Material zu realisieren, in dem dazu noch immer andere Dinge entstehen? Eine andere Lösung kam Peter Eisenman in einem Traum:

---

[534] Jeffrey Kipnis, Jacques Derrida, *Transcript Six*, S. 91.
[535] Jacques Derrida, *Transcript One*, S. 10.
[536] Vgl. a. Peter Eisenmans Idee einer "konzeptuellen Matrix" in: *Notes on Conceptual Architecture –Toward a Definition*, S. 51.
[537] Peter Eisenman, *Seperate Tricks*, S. 134.

"It came to me in a dream [...]. I dreamed that people were taking up stones [...]. The thing we are trying to do is to make something which is not stable, which leaves traces in a former stability. I'm trying to find a way to make this project ephemeral and constantly changing. A quarry seems to me a potent vehicle for such an idea."[538]

Und er fragte Jacques Derrida: "If you don't like the idea of moving stones, then how do we build change to the project?"[539] Das zeigt, dass Peter Eisenmans größtes Problem ist, den Anspruch an *Chora* als einen wandelbaren Raum architektonisch zu realisieren. Vor allem wieder, weil Architektur für ihn physisch, und nur physisch ist. Auf die Idee, wie Dan Graham wandelbare Räume als Projektionen durch Glas, Licht und Spiegel umzusetzen, kommt Peter Eisenman nicht. Denn er denkt Materialien nicht in ihrer Wirkung auf den Menschen, sondern nur in ihren objektiven Eigenschaften. Es fehlt die Beziehung zwischen Material und Betrachter.

Wenn Peter Eisenman als Architekt keine Formen und Materialien findet bzw. zulässt, die dem Konzept *Chora* gerecht werden, warum nicht Jacques Derridas Idee nachgehen, *Chora* als nicht präsenten Raum zu sehen, sondern als Ort, wo der Besucher des Gartens über Architektur nachdenkt?[540] Damit wäre auch der Ort überall und in jedem Besucher, was *Chora* eher entspricht, als festgelegt auf den physischen Standpunkt im Park La Villette zu sein. Doch Peter Eisenman, obwohl von manchen Vorschlägen Derridas begeistert, will sich weder auf andere Medien, noch Materialien einlassen. Er will *Chora* architektonisch nur als physischen Raum realisieren. Dafür greift er auf alte Methoden und Werkzeuge zur Formbildung zurück. Am Ende des Projekts *Chora* steht keine Architektur, die dem Konzept *Chora* inhaltlich und formal gerecht wird, sondern ein Entwurf Peter Eisenmans nach seiner *Scaling*-Logik. Jacques Derridas Lyra und Sieb wird mit einbezogen als etwas außerhalb dieser Logik und doch einnivelliert in ihr. Gebaut wird *Chora* nicht,

---

[538] Peter Eisenman *Transcript Three*, S. 46.
[539] Ebd., S. 46; vgl. a. zur Schwierigkeit, Konzepte in Architektur zu transf.: "JD: It's easy conceptually. Trying to translate it into stones and people, that's the difficulty."
[540] Vgl. Jacques Derrida, Peter Eisenman, *Transcript Two*, S. 35.

jedoch erscheint ein Buch mit dem Titel *CHORA L WORKS* [541], wodurch *Chora*, das nicht Architektur sein konnte, doch zu einem Ort des Nachdenkens über Architektur wurde.[542]

[541] *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser (Hg.),The Monacelli Press, New York, 1997.
[542] Vgl. Jacques Derrida, Peter Eisenman, *Transcript Two*, S. 35.

6. Synopse

6.1 Dekonstruktion – Spiegel oder Schnitt

6.2 Objekt Ereignis

6.3 Reflexion und Starrsinn

6.4 Historischer Zufall

6.1 Dekonstruktion – Spiegel oder Schnitt

"Wenn Dekonstruieren nur eine bunte Form ist und sonst nichts, da packt mich auch die Wut. Das ist nur dämlich."[543]

(Frank Castorf)

Dekonstruktion ist wie Moderne bei Peter Eisenman kein Stil, sondern in Anlehnung an Jacques Derrida eine Art des Fragens, ein Infragestellen der Tradition, der Repräsentation, der Fundamente, Systeme und Hierarchien. Jacques Derrida definiert: "Was man die Dekonstruktion nennt, ist eine Art und Weise, sich in keiner Tradition niederzulassen."[544] Das wiederum klingt sehr nach der Modernevorstellung Peter Eisenmans: "Tatsächlich geht es bei der Moderne ja um dieses Anzweifeln der vermeintlich natürlichen Wahrheiten."[545] In Peter Eisenmans Werk ist theoretisch die allgemein chronologisch definierte Stilabfolge Moderne – Postmoderne – Dekonstruktion nicht zu erkennen.[546] In Peter Eisenmans Theorien existiert die Moderne als Grundhaltung in der Dekonstruktion, praktisch aber ist eine Entwicklung zu erkennen. Peter Eisenmans Formen brechen auseinander, sehen dekonstruiert aus, wie zum Beispiel seine Projekte Rebstockpark in Frankfurt und Virtual House. Im Gegensatz dazu stehen seine ersten Häuser I bis VI, die nach einer Moderne in der Tradition von Le Corbusier aussehen (Abb. 6.1, Abb. 6.2), obwohl auch hier schon Formen auseinander brechen, jedoch im rechten Winkel. Peter Eisenman lehnt sich nicht an den Stil Moderne an, sondern definiert Moderne über eine selbstreferentielle Architektur, die sich durch einen Bruch, ein *cut off* [547], von ihrer Geschichte und Bedeutungsgebung durch den Men-

[543] Frank Castorf, Intendant, Volksbühne Berlin.
[544] Jacques Derrida, *Der Philosoph und die Architekten*, Paper Art, 6, 1996/1997, S. 87.
[545] Peter Eisenman, *Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion*, in: Aura und Exzeß, S. 241.
[546] Die Postmoderne übergeht Peter Eisenman ganz, vgl. z.B. Gespräch Charles Jencks mit Peter Eisenman, "CJ: [...] und mir ist gegenwärtig, daß Du die Postmoderne für tot und schrecklich erklärt hast [...]", in: *Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion*, in: Aura und Exzeß, S. 252.
[547] Peter Eisenman, *Making the Cut*, in: Anything, S. 262.

schen lossagt. Im Unterschied zu Peter Eisenman gibt es bei Jacques Derrida kein *cut off*, sondern ein *cut into* – Einschneiden statt Abtrennen.

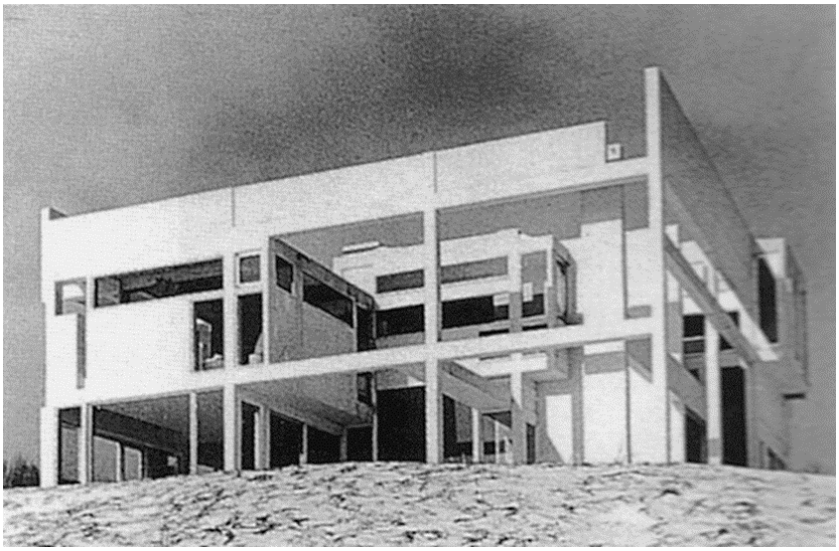


Abb. 6.1 Peter Eisenman, House II, Hardwick, Vermont, 1969-70



Abb. 6.2 Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1929

Peter Eisenman will für eine moderne Architektur dekonstruieren. Er sieht Dekonstruktion als Erweiterung seiner Moderneauffassung. Doch Moderne nach Peter Eisenman und Dekonstruktion im Sinne Jacques Derridas spielen sich aus. Gemeinsam ist beiden, dass sie nicht zielorientiert handeln. Das heißt, am Anfang ist nicht klar, was am Ende erscheint. Bei Peter Eisenman soll das Objekt in seiner Existenz unabhängig sein vom Menschen. Eine neue Existenzform des Objekts ist das Ziel, das seine eigene Seinsvoraussetzung und Entstehungsweise offenbart.[548] Das Objekt, das sich selbst entwirft und als Selbst existiert, steht aber entgegen Jacques Derridas dekonstruktivem Ansatz, bei dem etwas durch Einschneiden infrage gestellt wird. Denn zum Einschneiden ist ein präziser Ansatz, der Schnitt eines Subjekts in etwas Vorhandenes nötig, und die Analyse dessen, was hervortritt, was sich durch das Einschneiden offenbart, was verborgen war, und jetzt entdeckt ist.

Jacques Derrida sagt: "Es gibt eine Art und Weise, jenseits des Menschen zu denken, die immer noch den Menschen als Zentrum beibehält. Es geht nicht um einen antihumanistischen Ansatz."[549] Das Subjekt bei Jacques Derrida ist kein rational Bestimmendes, aber eins, das zur Kritik fähig ist, zum Infragestellen und Einschneiden. Und dieses Subjekt ist nicht getrennt von seiner Geschichte und Tradition, obwohl es sich, wie oben erwähnt, nicht in ihr niederlässt. Um Jacques Derridas Ansatz einer Dekonstruktion auf Peter Eisenmans Architektur zu übertragen, müsste er, anstatt mit der Tradition und dem gestaltgebenden Subjekt zu brechen, sie kritisch betrachten und einen Schnitt in das wagen, was er für überholt und nicht mehr existenzfähig hält. Anstatt also mit Willkür und Unabhängigkeit auf überlieferte Bedeutungen zu reagieren, könnte ein Einschnitt etwas hervorbringen, das unterdrückt ist. In einem Interview mit Charles Jencks beschreibt Peter Eisenman auch einmal ein Vorgehen in der Architektur im Sinne Jacques Derridas Dekonstruktion, nur gehandelt hat er selbst nie danach:

---

[548] Vgl. Peter Eisenman, *Aspekte der Moderne. Die Maison Domino und das selbstreferentielle Zeichen*, in: Aura und Exzeß, S. 46.
[549] Jacques Derrida, *Der Philosoph und die Architekten*, S. 87.

"Der Weg zu einer anderen Architektur besteht nicht darin, die klassische zu unterdrücken, sondern in sie hineinzuschneiden, oder, um ein Bild Tafuris zu gebrauchen: man muß ein Chirurg sein, kein Zauberer. Es geht darum, das Klassische [...] nicht zu unterdrücken, sondern chirurgisch zu öffnen und zu entdecken, was unterdrückt ist. Ich glaube, das ist wirklich eine Beschreibung der Dekonstruktion, wenn Du so willst. Es geht um Mehrwertigkeit."

Und er ergänzt: "Derrida und andere sagen: 'Werfen wir diese Dinge nicht weg, finden wir heraus, warum wir sie wegwerfen wollen.'"[550]

Ein *cut off* ist natürlich weit radikaler als ein *cut into*. Abtrennen bedeutet, nicht mehr mit dem Vorhandenen zu arbeiten, sondern die totale Loslösung. Eine schwebende Architektur ohne jeden Bezugspunkt ist die Konsequenz. Getrennt von allem aber kann nichts mehr infrage gestellt werden. Nichts ist mehr da, an dem es etwas zu kritisieren gäbe. Wie soll es da Mehrwertigkeit ergeben? Peter Eisenmans Arbeit ist also nicht, wie er sagt, die Arbeit eines Chirurgen, sondern doch die eines Zauberers. Der Zauberer Architekt zaubert aus dem Nichts Formen: "started with nothing. [...] I am interested in spacing the formless."[551]

Peter Eisenmans Dekonstruktion ist letztendlich ein methodisches Vorgehen, das in seinen "formal and conceptual tools" steckt. Er dekonstruiert, indem er *warped*, *scaled*, *blurred*, *folded* usw. Das Prinzip ist immer das gleiche. Ortlos und geschichtslos werden Formen im Computer dekonstruiert, eingeschnitten, verzogen, verschoben, verwischt, gefaltet; nicht aber an einem bestimmten zu kritisierenden Punkt, sondern willkürlich losgelassen. Dieses Vorgehen jedoch hat nach Jacques Derrida nichts mit Dekonstruktion zu tun. Denn für ihn gibt es weder ein dekonstruktives Objekt noch einen dekonstruktiven Stil. Er sagt: "I have tried to demonstrate, there cannot be a 'deconstructive style' in architecture or in other disciplines. [...] From my point of view, there will be no objects that one can

[550] Peter Eisenman, *Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion* in: Aura und Exzeß, S. 252.
[551] Alejandro Zaera-Polo, *A Conversation with Peter Eisenman*, S. 20.

identify as deconstructive."[552] Speziell zur Architektur und vielleicht zu Peter Eisenmans Vorgehen stellt Jacques Derrida fest:

"One cannot extract a technique, method or system of architectural rules from deconstruction. [...] The deconstruction of architecture in the broader sense will yield an architecture which is no longer a closed, identifiable and specific field."[553]

Dekonstruktion nach Jacques Derrida bricht Geschlossenes auf, indem es dieses infrage stellt. Dekonstruktion nach Peter Eisenman bedeutet, der traditionell geschlossenen Architektur mit ihren Ordnungssystemen und Regeln eine Architektur entgegen zu setzen, die für sich selbst steht. Aber auch diese entsteht bei Peter Eisenman immer nach bestimmten Operationssystemen, die in sich geschlossen sind. Sie folgen nur einer anderen Logik. Sie sind künstlich, fiktiv und unabhängig. Sich wie von Zauberhand selbst entwerfende Architekturen stehen hier gegen das Offenlegen durch einen Chirurgen. Sieht sich Peter Eisenman dennoch als Chirurg, so ist er einer, der wie ein Zauberer arbeitet. Dan Graham dagegen ist ein Zauberer, der wie ein Chirurg arbeitet.

Dan Graham setzt sein Messer an Vorhandenem an. Er arbeitet mit konkreten Orten und Situationen und stellt sie mit seiner Kunst kritisch infrage. Ziel ist eher ein inhaltliches, bildliches Brechen, als ein formales, physisches wie bei Peter Eisenman. Dan Grahams Kunst ist eine Kritik als Analyse seiner Zeit und ihren Gegebenheiten. Er bricht so Gewohntes auf und treibt Bewohnbares an seine Grenzen. Wie in *Alteration to a Suburban House* reizt er Situationen in ihren Möglichkeiten aus und entdeckt dadurch neue Möglichkeiten. Gängige Vorstellungen, wie zum Beispiel das Verhältnis von Innen und Außen, Privat und Öffentlich werden von ihm infrage gestellt, und durch den Betrachter neu bestimmt. Das Gewohnte, das Vertraute lässt Dan Graham stehen und befragt es. Peter Eisenman würde an die gleiche Stelle einfach ein neues, ein modernes Objekt setzen, das nur für sich steht, damit es seiner Vorstellung einer Moderne und einem dezentrierten Subjekt entspricht. Dan Graham aber fragt, er fragt über den Betrachter, seine Ansichten und Ver-

[552] Jacques Derrida, *Afterword*, in: Chora L Works, S. 170f.
[553] Ebd., S. 170.

haltsweisen und über die Form und das Material. Er stellt Geschichte infrage, wenn auch nur die kurze Geschichte der *Ranch Houses*. Er stellt den Ort infrage, der wie viele andere Orte in Amerika nichts Spezifisches mehr an sich hat, der aussieht wie viele: Serienhäuser auf planiertem Grund. Dan Graham stellt eine konkrete Situation infrage und ist an deren Weiterentwicklung interessiert. Das Setzen eines Spiegels in *Alteration to a Suburban House* kann als Einschnitt angesehen werden, der eröffnet und verdeutlicht, wie Menschen in diesen Häusern an diesem Ort leben. Ihre Situation erscheint geschärft auf Spiegelbildern, wie von Zauberhand. Jeff Wall schrieb in diesem Sinn in *Dan Grahams Kammerspiel*: "Glas ist das Material, in dem sich die Idee des 'Schnitts' in der situationistischen Konzeptkunst am treffendsten ausdrückt."[554]

Dan Graham benutzt neben dem Spiegel auch Two-Way-Mirror-Glass um Formen visuell zu schneiden, zu brechen, um Geschlossenes zu öffnen, Grenzen infrage zu stellen, neue Beziehungen zu ermöglichen. Beispiele dafür sind sein *Cinema* und die *Two Adjacent Pavilions*. Dan Graham zertrümmert Objekte nicht, sondern er entdeckt und verdeutlicht. Ob modern oder dekonstruktiv ist bei Dan Graham nicht eine Frage der physischen Ausbildung der Form, des Aussehens, sondern eine Mischung aus Form, Ansicht und Verhalten, die sich immer wieder neu zwischen Subjekt und Objekt bildet. Moderne Architektur, wie die *Ranch Houses* in *Alteration to a Suburban House*, übersteht seinen Eingriff formal unbeschadet. Doch das Verhalten und die Ansicht des *Ranch Houses* wurden radikal geändert. Den Spiegel hinter die Glasfassade in die Mitte des Hauses zu setzen, ist seiner Wirkung nach eher eine soziale Setzung als eine formal architektonische. Der Einsatz des Spiegels ist einfach, aber seine Auswirkung komplex und tiefgründig.

Im Gegensatz zu Dan Graham zertrümmert Peter Eisenman seine Objekte, indem er sie formal dekonstruiert. Architektur ist für Peter Eisenman ein physisches Objekt, dem als neutrale Form etwas zustoßen kann. Neutrale Formen, das sind seit seinen ersten Häusern Boxen, Würfel oder Prismen, mit deren Auf-

[554] Jeff Wall, *Dan Grahams Kammerspiel*, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, S. 186.

lösung er sich beschäftigt. Er geht an ihre architektonische Form, indem er Schnitte setzt, an denen er sie aufbricht, verschiebt, verdreht usw. – fast im Sinne einer Dekonstruktion Jacques Derridas, nur in einem anderen Bereich. Doch die Grundform wird von Peter Eisenman nicht als etwas Vorhandenes gesehen, worin es etwas zu entdecken gilt, sondern sie dient als Grundstoff, um Architektur unabhängig zu machen von Ästhetik, Ort, Funktion, Tradition und Subjekt.

Die Box als architektonische Grundlage der Formgebung verschwindet bei Peter Eisenman nie ganz. Totale Loslösung, wie er sie theoretisch seit den siebziger Jahren für eine wahre Moderne anstrebt, erreicht er in der Geometrie seiner Objekte selten. Oft basieren sie auf Grundformen, wie dem Würfel, der durch seine "formal and conceptual tools" immer unterschiedlich verformt wird. Das heißt, dass eigentlich nur die Häuser Peter Eisenmans seiner Vorstellung eine Moderne entsprechen, die nicht auf einer Grundform aufbauen, wie zum Beispiel das Staten Island Institute von 1997 für New York oder die Bibliotheque de L'IHUEI von 1996 in Genf (Abb. 6.3, Abb. 6.4). Diese sind wahrhaft modern, sehen aber dekonstruktiv aus.

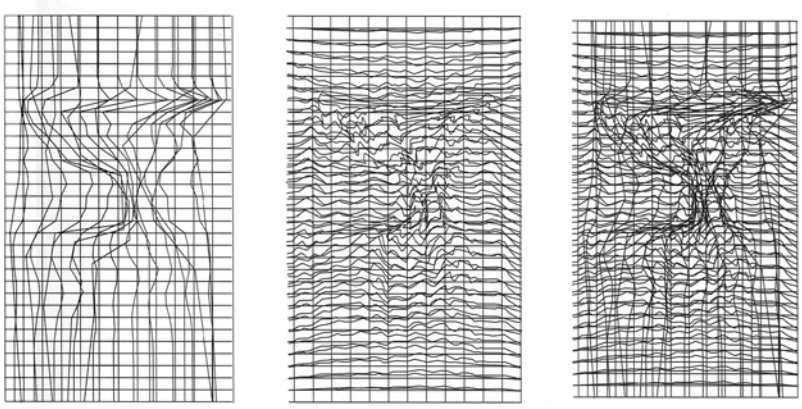


Abb. 6.3 Peter Eisenman, Tools *superposition*, *striation*, Bibliotheque de L'IHUEI, 1996-97

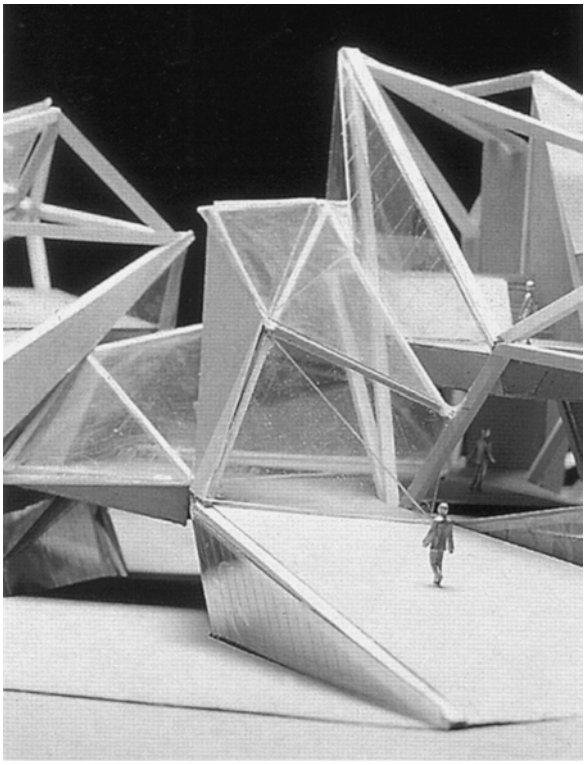


Abb. 6.4 Peter Eisenman, Bibliotheque de L'IHUEI, Genf, 1996-97

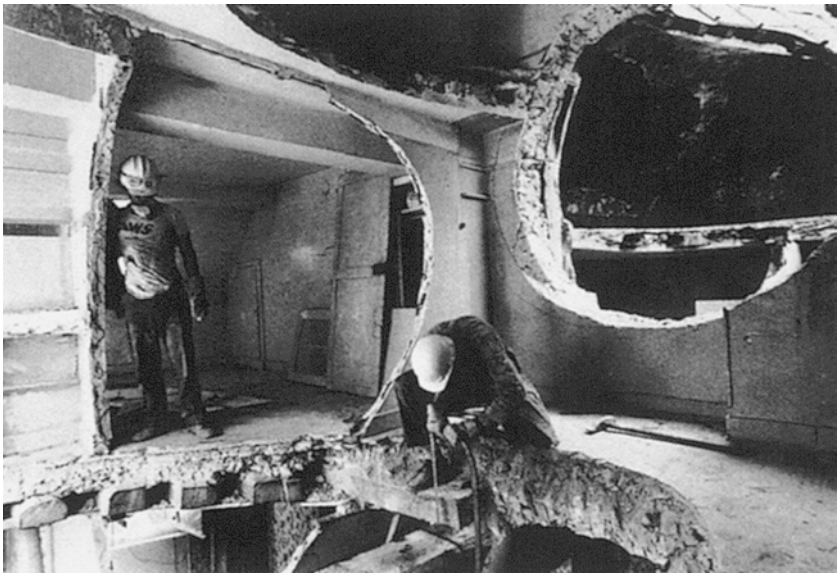


Abb. 6.5 Gordon Matta-Clark, *Concial Intersect*, Paris, 1975

Ein Künstler, der Häuser dekonstruierte, indem er sie aufschnitt und aufbrach, war Gordon Matta-Clark. Er kann in einer Position zwischen Dan Graham und Peter Eisenman gesehen werden. Wie Dan Graham arbeitete er in konkreten urbanen Situationen. Und wie Peter Eisenman setzte er Schnitte in architektonische Formen. Doch es waren nicht Schnitte, die in einer Zeichnung oder einem Computer eine neutrale Box zerlegten. Gordon Matta-Clarks Schnitte waren physische Einschnitte in bestehende Häuser, sogenannte "Building-Cuts". Dan Graham sah in ihnen "die Inszenierung eines Dialogs zwischen Kunst und Architektur auf dem Gebiet der Architektur selbst."[555] Gordon Matta-Clarks Arbeit besaß für Dan Graham Ähnlichkeit mit den Pariser Situationisten von 1968, die ihre Handlungen als öffentlichen Eingriff oder Einschnitt in das Gefüge einer Stadt verstanden. Dahinter stand, so Dan Graham, "die Idee, die unbewußten Verhaltensmuster der urbanen Masse zu durchbrechen und auf diese Weise bestimmte verborgene Strukturen ans Licht zu holen."[556] Gordon Matta-Clark selbst verstand seine "Einschnitte", im Sinne einer Dekonstruktion Jacques Derridas, als Stichproben:

"[als Freilegen] verborgener Bereiche (indem Informationen, die unterhalb der sozialen Oberfläche liegen, zugänglich gemacht wurden) [...] ein Durchbrechen der Oberfläche, um [...] wahrzunehmen, was [...] durch einen solchen Schnitt ans Licht kommt."

Am meisten interessierte ihn "der schmale Übergang vom Verdeckten zu sichtbar Gemachten, [...] sogar mehr als die Ansicht selbst, die dadurch entstand [...] die Schichtungen, die Überlagerungen [...] Aufzudecken, wie so eine einheitliche Oberfläche zustande kommt."[557]

1975 war Gordon Matta-Clark eingeladen zur neunten *Paris Biennale*. Sein Projekt nannte er *Conical Intersect* (Abb. 6.5). Er

[555] Dan Graham, *Gordon Matta-Clark* in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, S. 112.
[556] Ebd., S. 112; zu den Situationisten, vgl. a. *Paris – Metropole der Kunst 1900-1968*, Dumont, Köln, 2002.
[557] Gordon Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark ... Splitting*, Avalanche, 1974, zitiert aus: Dan Graham, Gordon Matta-Clark, S. 112.

schnitt aus einem Doppelhaus des 17. Jahrhunderts, das wenig später für die Neugestaltung um das Viertel Les Halles – Plateau Beaubourg abgerissen werden sollte, ein kegelförmiges Loch von ca. vier Metern Durchmesser. Der Einschnitt war an einer Seite verjüngt und lief durch Wände, Böden und Dach. Was entstand war "a [...] frenetic series of arcs that could be seen by looking up into the space of building."[558] Nach Dan Graham funktionierten die Löcher, die durch beide Häuser liefen, "optisch wie Periskope, die den Blick der Passanten vor allem auf den Bezug des Gebäudes zum Eiffel-Turm und zum neuen Centre Pompidou lenkten."[559] Weiter sah Dan Graham in dieser Arbeit einen umgekehrten Kubismus: "Denn während bei der kubistischen Collage Bruchstücke der realen Welt in einen Kunst-(Galerie)-Zusammenhang gestellt werden, ziehen Matta-Clarks Stücke durch die Einschnitte etwas von der realen Welt ab, um aus ihr eine Skulptur zu machen."[560] Interessant ist hier, dass Dan Graham am Anfang zwar sagt, dass Gordon Matta-Clark in einem Dialog zwischen Kunst und Architektur auf dem Gebiet der Architektur arbeitet[561], am Ende aber seine Arbeit als Skulptur bezeichnet und sie so doch der Kunst zuordnet. Dagegen schien das für die Passanten nicht so offensichtlich zu sein, wie Jean-Hubert Martin feststellte:

"As you walked or drove down the street the first thing you saw was this enormous circle of a hole in a building. People noticed it and talked about it on the street. [...] People didn't know that it was an art work."[562]

Wie durch den Spiegel in Dan Grahams *Alteration to a Suburban House* tritt auch in Gordon Matta-Clarks *Conical Intersect* durch Einschnitte die Situation, in der sich das Doppelhaus aus dem 17. Jahrhundert befand, deutlicher hervor. Das Haus in sei-

---

[558] Pamela Lee, *Object to be destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2000, S. 171.
[559] Dan Graham, *Gordon Matta-Clark*, S. 120.
[560] Ebd., S. 121.
[561] Ebd., S. 121.
[562] Jean-Hubert Martin, zitiert aus: Pamela Lee, *Object to be destroyed*, S. 178; vgl. a. Dan Grahams Anspruch "Art goes Public" in: *Art Workers' coalition open hearing presentation*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 94.

ner Beziehung zur Umgebung, zum Eiffelturm, zum neuen Centre Pompidou, zur Neugestaltung des Viertels um Les Halles - Plateau Beaubourg, wird den Passanten vor Augen geführt. So sieht Dan Graham in Gordon Matta-Clark einen Künstler, der "der Welt keine neuen Bauwerke [beschert], statt dessen eröffnet er einen neuen Zugang zur Geschichte und Geschichtsbewußtsein der Öffentlichkeit einer Stadt."[563] Ähnlich formulierte es Gordon Matta-Clark selbst für sein Projekt *Splitting* (Abb. 6.6), für das er 1974 ein Haus entzweispaltete. "Durch den Einschnitt ist der Raum deutlicher hervorgetreten, aber die Identität des Gebäudes als Ort bzw. als Gegenstand wurde vollkommen gewahrt und sogar gesteigert."[564] In ihrer ortspezifischen Arbeit sind sich Dan Graham und Gordon Matta-Clark nahe. Sie konfrontieren Betrachter und Passanten mit einer für die Umgebung ungewöhnlichen Situation und machen zugleich sichtbar, "in welcher Weise sich die Menschen mit den von der Architektur vorgegebenen Regeln arrangieren."[565]

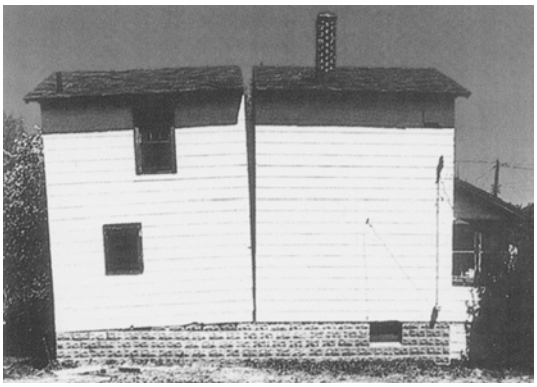


Abb. 6.6 Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey, 1974

[563] Dan Graham, *Gordon Matta-Clark*, S. 114.
[564] Gordon Matta-Clark zitiert aus : ebd., S. 115.
[565] Ebd., S. 117; vielleicht aufgrund der Ähnlichkeiten im Umgang mit konkreten Situationen und der Arbeit zwischen Kunst und Architektur ist Dan Graham sehr am Werk Gordon Matta-Clarks interessiert. Er verfasste den Text *Gordon Matta-Clark* als Beitrag zu der Konzeptkunst-Ausstellung *A Pierre et Marie* 1983 in Paris, zu der er gleichzeitig die Architektin Marie-Paule McDonald mit dem Entwurf eines *Gordon Matta-Clark Museums* beauftragte, dessen Modell auch ausgestellt wurde, s.a. E-mail Interview with Marie-Paule McDonald, in: *Dan Graham. Works 1965-2000*, S. 38-41.

Ein Haus aufzuschneiden ist ein Statement gegen die Praxis professioneller Architektur, argumentiert Dan Graham. Gleichzeitig sieht er Frank Gehry als einen Architekten an, der Gordon Matta-Clarks "anti-architekturale Geste" der Architektur wieder einverleibt, indem er die Einschnitte als gestalterische Hilfsmittel benutzt.[566] Frank Gehry ist nicht der einzige. Auch Peter Eisenman nutzt Schnitte, um Formen aufzubrechen, ohne aber an Vorhandenem zu rütteln. Das Vorhandene existiert bei Peter Eisenman nur als Vergangenheit, die für die Gegenwart seiner Objekte keine Bedeutung hat, es sei denn als Teil einer Fiktion, wie zum Beispiel im Projekt Romeo and Juliet. Wie Gordon Matta-Clark geht Peter Eisenman zwar auch an die physische Form und Struktur, aber nicht auf der Grundlage einer konkreten Situation, sondern abstrakt durch ein Operationssystem.

Aus diesem gegensätzlichen Arbeiten in Bezug auf einen bestimmten Ort ist vielleicht auch der Schock Peter Eisenmans zu verstehen, als Gordon Matta-Clark für sein Projekt *Window Blowout* die Scheiben des Institute for Architecture and Urban Studies zerschoss. 1976 war Gordan Matta-Clark eingeladen, an der Ausstellung *Idea as Model* teilzunehmen, die im Institute for Architecture and Urban Studies stattfand, dessen Direktor Peter Eisenman war. Gordon Matta-Clarks erster Ansatz war "a small-scale cutting for one of its seminar rooms – a windowless box of sheetrock."[567] Doch ein Tag vor der Eröffnung änderte er seine Pläne.

"Matta-Clark appeared with a BB gun borrowed from Dennis Oppenheim and asked Mac Nair permission to shoot out a couple of the windows of the Institute instead. The windows were already cracked, he reasoned, and he would use their empty casement as a frame for photographs of housing projects taken in South Bronx."[568]

Gordon Matta-Clark zerschoss einige Fensterscheiben des Instituts, in deren Rahmen er Fotos (Abb. 6.7) von leerstehenden

[566] Dan Graham bezieht sich hier auf Frank Gehrys eigenes Haus, vgl. Dan Graham, *Gordon Matta-Clark*, S. 122.
[567] Pamela Lee, *Object to be destroyed*, S. 116.
[568] Ebd., S. 116.

Häusern der Bronx mit ebenso kaputten Fensterscheiben zeigen wollte. Doch dazu kam es nicht. Peter Eisenman verglich schockiert die Aktion mit der *Kristallnacht*[569] von 1938 in Deutschland. Für Pamela Lee war sie eine Reaktion Gordon Matta-Clarks auf das Moderneverständnis der Teilnehmer der Ausstellung, geprägt durch die New York Five und die Lehre der Cornell School of Architecture:[570]

"For Matta-Clark's attack linked the abstract tendencies of modern architecture – the very notion of 'idea as model' - with the degeneracy these models wrought in the urban environment, witnessed in the failed housing projects of the Bronx."[571]



Abb. 6.7 Gordon Matta-Clark, *Window Blowout*, 1976

Interessant ist hier Peter Eisenmans Zwiespalt zwischen einer konkreten Aktion und seiner Abstraktion. Zum einen ist da der Bruch und die Angst, die er durch seine eigene Architektur er-

[569] Pamela Lee, *Object to be destroyed*, S. 116.
[570] Peter Eisenman studierte an der Cornell School of Architecture. Er war neben Michael Graves, Charles Gwathmey, Richard Meier u. John Hejduk Teil der *New York Five*, die auch an der Ausstellung *Idea as Model* teilnahmen; vgl. a. Pamela Lee, *Object to be destroyed*, S. 115ff.
[571] Ebd., S. 116.

reichen will.[572] Zum anderen will er die gleichen Komponenten in seiner unmittelbaren Umgebung nicht zulassen. Er findet Gordon Matta-Clarks Aktion in dieser Situation bedrohlich und beängstigend. Dagegen kann er seinen Modellen das gleiche antun, ohne dass es ihn betrifft. Genau das scheint Gordon Matta-Clark mit seiner Aktion zu kritisieren – den Autor Architekt, der sich mit seinen Theorien und Einschnitten an von allem losgelösten Modellen eine Architektur erschafft, die mit konkreten Orten und urbanen Situationen, wie zum Beispiel der Bronx, nichts zu tun hat. Weiterhin kann *Window Blowout* als Kritik am begrenzten und beschränkten Raum der Galerie verstanden werden. Ein Raum, der ausschließt und dessen Rahmen Gordon Matta-Clark mit seiner Aktion fast wörtlich sprengte. Die zerschossenen Scheiben und die darin ausgestellten Fotos hoben die Trennung zum Außenraum, zur Stadt auf und machten aus dem *Kunstraum* eine *echte Situation*. Dan Graham sah in diesem Sinne Gordon Matta-Clarks Arbeiten allgemein als Stücke, die "direkt in der unmittelbaren Situation funktionieren"[573] und nicht als Stücke, die man von ihrem Ort lösen und in eine Galerie tragen kann.[574]

Dan Graham hätte die Glasscheiben im Institute for Architecture and Urban Studies[575] wahrscheinlich nicht zerstört, sondern ihre Position genutzt, um auf die konkrete Situation hinzuweisen, auf die Beziehungen von Autor und Architektur, Architektur und Modell, Modell und Stadt, Stadt und Galerie. Dazu passt seine Aussage: "I wanted things to be on the edge between two things so they could critizise each other."[576] Gordon Matta-Clark zer-

---

[572] Peter Eisenman: "Architektur würde notwendigerweise Angst und Distanz erzeugen, denn sie stünde nicht mehr unter Kontrolle des Menschen. Der Mensch und das Objekt wären unabhängig voneinander [...].", aus: *Misreading Peter Eisenman*, in: Aura und Exzeß, S. 126.

[573] Dan Graham, *Gordon Matta-Clark*, S. 111.

[574] Später aber wurden Gordon Matta-Clarks "Building-Cuts" in Galerien gezeigt, z.B. *Bingo*, 1974, Gordon Matta-Clark setzte einen Schnitt in ein typisches Kleinstadthaus in Niagara Falls, New York. Er teilte die Außenfassade in neun Teile und entfernte diese, eins nach dem anderen; zu sehen in der Ausstellung *HausSchau*, Deichtorhallen Hamburg, 2000.

[575] Dan Graham erwähnt in Verbindung mit dem Institute for Architecture and Urban Studies einmalig Peter Eisenman und die Zeitschrift *Opposition*, die er oft las, vgl. Dan Graham in: Benjamin H.D. Buchloh/Dan Graham, *Four Conservations: December 1999 - May 2000*, S. 78.

[576] Dan Graham in: Benjamin H.D. Buchloh/Dan Graham, *Four Conserva-*

stört diese Grenze. Er zerstört sie durch physische Schnitte in Häusern wie in *Conical Intersect*, um, wie Dan Graham erklärt "öffentlich sichtbar zu machen", was allgemein einer "Containerisierung unterworfen ist."[577] Und er zerstört sie im Institute for Architecture and Urban Studies, indem er sich die Verbindung nach außen freischießt. Gordon Matta-Clarks Ziel scheint es zu sein, das Innere nach außen zu öffnen, so wie es Peter Eisenmans Ziel zu sein scheint, das Äußere auszuschließen. Wendet man das Bild der Stadt als eine Abfolge von geschlossenen Objekten, eine Abfolge von Containern, auf den Bereich der Architektur an, dann ist Peter Eisenman jemand, der im Inneren der Container bleibt. Er bedient sich zwar Theorien außerhalb der Architektur, Theorien anderer Disziplinen, doch setzt er diese in abstrakte Architektur um, die heute wie 1976 einer *Idea as Model* entspricht. Der Container, in dem sich Peter Eisenman befindet, ist offen, verschiedenste Denkansätze in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, aber nicht offen für den Ort, an dem er steht.

tions: December 1999 - May 2000, S. 79.
[577] Dan Graham, *Gordon Matta-Clark*, S. 123.

6.2 Objekt Ereignis

"Der neue Status des Gegenstandes bezieht sich nicht mehr auf eine räumliche Prägeform, d.h. auf ein Verhältnis Form-Materie, sondern auf eine zeitliche Modulation, die eine kontinuierliche Variation der Materie ebenso wie eine kontinuierliche Entwicklung der Form impliziert."[578] (Gilles Deleuze)

Der Gegenstand wird bei Gilles Deleuze zum Ereignis. Er ist damit kein essentialistischer mehr, sondern beinhaltet Zeit und die Kontinuität einer unendlichen Variation. Gilles Deleuze nennt diesen neuen Gegenstand *Objektil* und das neue Subjekt dazu *Superjekt.* Dieses Subjekt erfasst mit einer Vielfalt an Gesichtspunkten die unendliche Variation im Kontinuum. Das Objekt wird so vom Subjekt nicht durch *einen* perspektivisch ausgerichteten Gesichtspunkt erfasst, sondern von ihm entfaltet.[579]

Wenn Gilles Deleuze sagt: "Dieses Objektil [...] ist wie ein Entfalten", so bedeutet das auch ein Objekt als "Einheit, sofern sie eine Mannigfaltigkeit umhüllt." Darin steckt ein "Explizieren – Implizieren – Komplizieren [...] die Triade der Falte", die je nach Variation das *Vielfältig-Eine* bestimmt.[580] Gilles Deleuze bezieht sich hier auf Leibniz, der als erster den Begriff Ereignis in den Stand eines philosophischen Begriffs erhoben hat.

Im Folgenden wird gezeigt, wie Peter Eisenman aus Gilles Deleuzes philosophischem Begriff *Objektil* ein architektonisches *Objekt-Ereignis* entwickelt und wie dieser Modus in einem Kunstwerk von Dan Graham verkörpert ist. Dabei wird deutlich werden, dass im Sinne von Gilles Deleuze, eine Idee oder ein Konzept in der Architektur zu haben, nicht dasselbe ist, wie ein Konzept in der Kunst. Ein Konzept kann in beiden Disziplinen etwas taugen, nur wird es sich anders verkörpern, je nach Elementen, die der jeweiligen Disziplin eigen sind.

Treffen bei Gilles Deleuze Kurosawa und Dostojewski aufeinander, weil sie seiner Meinung nach das gleiche Problem be-

---

[578] Gilles Deleuzes, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, S. 35.
[579] Vgl. Ebd., S. 35ff.
[580] Ebd., S. 39, 43f.

handeln, ohne es voneinander zu wissen, wie weiter oben beschrieben, begegnen sich Dan Graham und Peter Eisenman über das Konzept Ereignis, das sie in Kunst und Architektur transformieren. Nach Gilles Deleuze entsteht ein Konzept immer in Abhängigkeit von einem Problem, das der Philosoph für schlecht gesehen oder schlecht gestellt hält. Peter Eisenman glaubt, dass Architektur nicht länger an die statischen Bedingungen von Raum und Ort, Hier und Dort gebunden werden kann, und sich deshalb mit dem Problem des Ereignisses auseinandersetzen muss:

"Wir befinden uns am Ende einer Ära und an der Schwelle zu einer neuen. Das gibt uns die Gelegenheit, unsere Vorstellung von einem statischen Städtebau, der nur mit Objekten anstelle von Ereignissen arbeitet, zu revidieren. Im Zeitalter der Medien besitzen statische Objekte nicht länger die gleiche Bedeutung wie zeitbestimmte Ereignisse."[581]

Um Architektur im Zeitalter der Medien neu zu platzieren, entwickelte Peter Eisenman für sein Projekt Rebstockpark in Frankfurt 1991, das weiter vorne schon im Hinblick auf sein Figur-Grund-Verhältnis vorgestellt wurde, erstmals eine Architektur als *Objekt-Ereignis*. Für den Entwurf bezieht er sich explizit auf Gilles Deleuze und den Mathematiker René Thom, der wiederum von Gilles Deleuze in seiner Abhandlung *Die Falte. Leibniz und der Barock* besprochen wird.[582] Beide verknüpfen Falte und Ereignis.

Gilles Deleuzes Analyse in *Die Falte* umfasst in einer Auseinandersetzung mit dem Barock ein ganzes Gedankengebäude, eine Architektur, die von Falten geistig, seelisch und materiell durchdrungen ist. Gilles Deleuze schreibt, sich auf Leibniz beziehend:

"Die ins Unendliche gehende Falte ist das Charakteristikum des Barock. Und zunächst differenziert er sie nach zwei Unendlichen, wie wenn das Unendliche zwei Etagen besäße: Die Faltungen der Materie und die Faltungen der Seele."[583]

---

[581] Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses*, in: Aura und Exzeß, S. 201.
[582] Vgl. Gilles Deleuzes, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 31.
[583] Gilles Deleuzes, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 11.

Peter Eisenman griff sich die "Faltungen der Materie" heraus, verbunden mit der Vorstellung einer ins Unendliche gehenden Form. Nicht die eine, abgeschlossene, verständliche, eindeutige Form eines gerasterten Raumes sollte es sein, sondern eine immer weitergehende, mehrdeutige, vielfältige Form. Der Satz von Gilles Deleuze: "Das Vielfältige ist nicht nur dasjenige, was viele Teile hat, sondern was auf viele Weisen gefaltet ist", unterstützt durch Leibniz Erkenntnis: "das kleinste [...] Element ist die Falte, nicht der Punkt"[584], wurde für Peter Eisenman maßgebend. Er suchte daraufhin nach einer Möglichkeit, Formen zu falten, ohne dass er als der Architekt das Falten übernimmt. Er fand ein Diagramm des Mathematikers René Thom aus seiner Katastrophentheorie, die sieben elementare Ereignisse angibt: die Falte, die Kräuselfalte, der Schwalbenschwanz, der Schmetterling, der hyperbolische, elliptische, parabolische Nabel.[585] Für den Rebstockpark wählte Peter Eisenman den Schmetterling. Es handelt sich dabei um ein dreidimensionales Diagramm einer Katastrophe, die sich in einer vierten ereignet. Nach René Thom beginnt die Katastrophe in einem stabilen Zustand, erfährt dann eine radikale Änderung und kehrt wieder zu einem stabilen Zustand zurück. Wie entsteht nun daraus bei Peter Eisenman ein gefaltetes *Objekt-Ereignis* in der Architektur?

Peter Eisenman schleust orthogonal angelegte Blöcke eines Entwurfs von Ernst May durch René Thoms Schmetterlings-Diagramm und bearbeitet sie zusätzlich mit seinem Tool *folding*. Dafür gliedert Peter Eisenman zunächst das Baugelände in "sieben mal sieben Linien/Felder analog zu den sieben Teilen des Katastrophen-Diagramms" von René Thom. Es entsteht ein orthogonales Raster, das Peter Eisenman verdoppelt. Die beiden Raster legt er übereinander. Dann verschiebt er das obere Raster und verbindet "die ersten sieben Punkte des zusammen geschobenen Rasters mit den zweiten sieben Punkten des Orthogonal-Rasters." So erhält er eine "andere verzerrte netzartige Struktur" als "Konstruktion einer unaufhörlichen Interpolation – die Falte" (Abb. 6.8). Die Falte, so Peter Eisenman, "wird zum Mittel, um die physische Analogie zum konzeptionellen Gedanken zu reali-

[584] Ebd., S. 11,16.
[585] Ebd., S. 11; vgl. a. zur Darstellung d. Katastrophen-Ereignisse, René Thom, *Morphogenèse et imaginaiere*, Lettre Modernes, Paris 1978, S. 130.

sieren." In diese Geometrie werden nun Ernst Mays Blöcke gebracht und mit gefaltet. So entstehen aus orthogonalen Blöcken gefaltete Objekte (Abb. 6.9). Experiment gelungen? Ein Ereignis erzeugt?

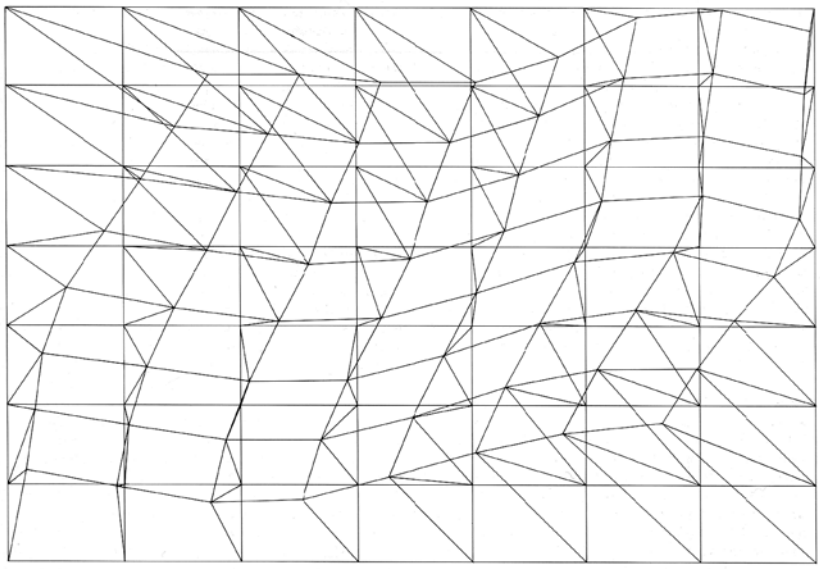


Abb. 6.8 Peter Eisenman, Tool *folding*, Rebstockpark, 1990-94

Überprüft man die Theorie von René Thom und Gilles Deleuze an der gefalteten Architektur des Rebstockparks, so ist festzustellen, dass zwar eine für die Architektur ungewöhnliche Form entstanden ist, die aus dem gerasterten Raum ausbricht, aber ein Ereignis, wie es Peter Eisenman im Sinne Gilles Deleuzes und René Thoms vorhatte zu erzeugen, ist nicht mittransportiert worden.

Für René Thom ist die Struktur des Ereignisses *im* Objekt angelegt, und nicht in der Zeichnung oder im Computer wie bei Peter Eisenman. Nach René Thom müssten Peter Eisenmans Objekte in sich tragen, dass sie sich selbst verändern können. Die Bedingungen, die zum Auslösen eines Ereignisses führen, müssten Teil der Struktur des Objekts sein. *Objekt-Ereignisse*, die sich entfalten, sind verbunden mit plötzlichen Zustands- und Formänderungen und das ist bei Peter Eisenmans gefalteten Objekten im Rebstockpark nicht der Fall. Sie sind statisch festgelegt. Das Ereignis spielt sich ausschließlich in der Entwurfsphase ab, in der mit Hilfe von René Thoms Katastrophendiagramm und Peter

Eisenmans Tool *folding* aus Kuben gefaltete Formen entstehen. So hält Peter Eisenman doch am architektonischen Objekt als festem Form-Materie-Gegenstand im traditionellen Sinn fest, den Gilles Deleuze über zeitliche Modulation, kontinuierliche Variation der Materie sowie eine kontinuierliche Entwicklung der Form infrage stellt, um ein *Objekt-Ereignis* zu erzeugen.[586]

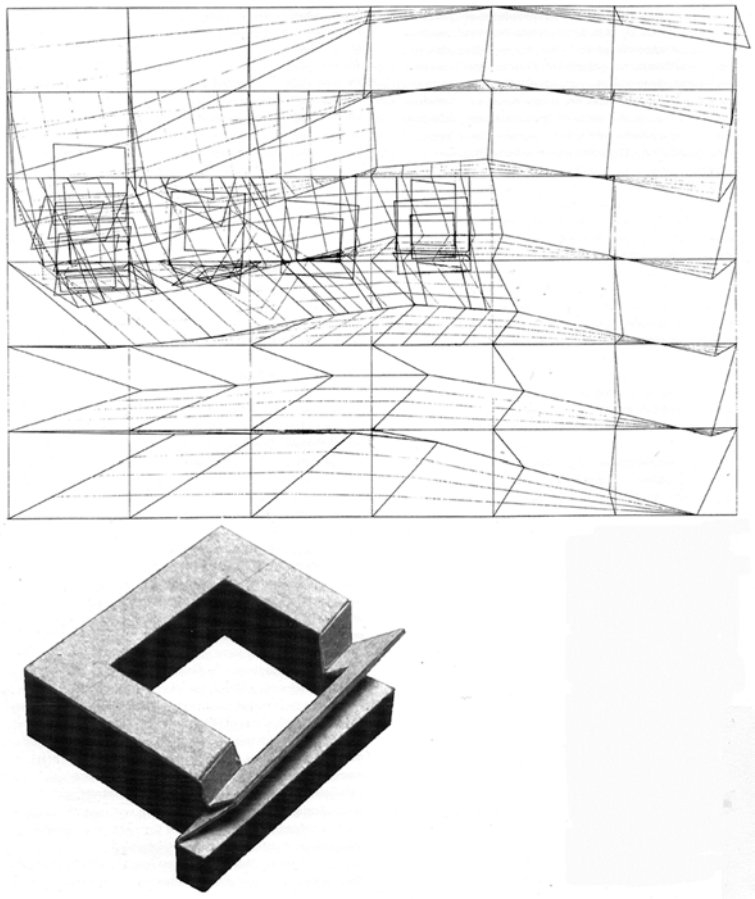


Abb. 6.9 Peter Eisenman, Tool *folding*, Modell, Rebstockpark, 1990-94

[586] Vgl. Gilles Deleuzes, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 35.



Abb. 6.10 Peter Eisenman, Lageplan, Rebstockpark, Frankfurt, 1990-94

In Peter Eisenmans Umsetzung eines *Objekt-Ereignisses* in eine architektonische Form sind zwei Dinge problematisch. Zum einen sein Festhalten an Operationssystemen und damit verbunden der Anspruch, jegliche Theorie durch ein Computerprogramm in Form bringen zu können. Das Zweite ist sein Verständnis der Architektur als physisches Objekt. Will man aber, wie Peter Eisenman, das feste Verhältnis von Form und Materie infrage stellen und Zeit, Variation sowie Entwicklung der Form in die Architektur einbeziehen, um zu einem Ereignis zu kommen, ist es da nicht nahe liegend, auch das physische Objekt infrage zu stellen? Implizieren Zeit, Variation und Entwicklung nicht bewegliche Elemente für die Architektur? Oder sind das Elemente, die der Architektur nicht eigen sind?

Dan Graham hat sie sich in der Kunst angeeignet. In seinem *Pavilion 1999* in Berlin ändert sich zwar nicht die Materie des Objekts, also seine physische Form, aber trotzdem ist ein Ereignis der Veränderung im Objekt angelegt, das Zeit, Variation und Entwicklung der Form beinhaltet. Der *Pavilion 1999* trägt in sich, dass er sich visuell verändern kann. Der Betrachter erlebt diese visuelle Bewegung als plötzliche Zustands- und Formänderung. Spiegelbilder falten sich übereinander, fügen sich zu neuen Formen, überlagern sich, stellen kontinuierliche Zusammenhänge zwischen Innen und Außen her – ganz im Sinne Peter

Eisenmans, dessen Ziel es in seinen gefalteten Objekten auch war, die Grenze zwischen Innen und Außen aufzubrechen und die Materie über sie hinwegströmen zu lassen, bis der Rahmen der Blocks schließlich verschwindet.[587] Problematisch jedoch erweist sich in diesem Zusammenhang Peter Eisenmans Einsatz der Funktionen. Dazu Volker Fischer:

"Innerhalb der spitzwinkligen zersplitterten Baukörper, die in allen Dimensionen, auch in den Fassaden, die Rechtwinkligkeit verweigern, werden dann, ganz im Sinne einer effizienten gewerblichen Nutzung, rechtwinklige Raumfolgen eingepaßt. [...] Das Chaos wirkt ästhetisch gebändigt, mathematisch kalkuliert, die Gebäude strahlen den gleichen eleganten Purismus aus, wie Eisenmans frühe Villen."[588]

In Peter Eisenmans Faltobjekten ist demnach nur die äußere Haut gefaltet, im Innern ist alles aufgerastert, obwohl Peter Eisenman das Raster überwinden wollte.

Bei Dan Grahams *Pavilion 1999* dagegen ist eine Grenze zwischen Innen und Außen kaum auszumachen. Der *Pavilion 1999* steht frei auf einem Platz vor einem Kraftwerk.[589] Er ist umgeben von Plattenbauten aus den siebziger Jahren, einer Straße und ein paar Bäumen. Seine Form ist von einem Bürogebäude in der Nähe inspiriert, bei dem sich drei elfgeschossige *Shipshapes*[590] an einen sechsgeschossigen Riegel andocken (Abb. 6.11, Abb. 6.12). Der *Pavilion 1999* ist ein Prisma mit einer elliptischen Grundform, nach oben geöffnet und in der Hälfte im Material getrennt – auf der einen Seite Two-Way-Mirror-Glass und auf der anderen Lochblech, gefasst durch einen Stahlrahmen. Der Pavillon steht auf einer hölzernen Plattform, die auf Wasser schwimmt. Über einen Steg kann man ihn betreten. Er wirkt wie ein kleines Juwel innerhalb der tristen Umgebung aus Kraftwerk und monotonen Wohnscheiben. Doch die Umgebung verändert

[587] Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses*, in: Aura und Exzeß, S. 198.
[588] Volker Fischer, *Bauen am Ereignishorizont* in: Frankfurt Rebstockpark. Folding in Time, S. 18
[589] Das Kraftwerk gehört der Bewag, einem Stromproduzent in Berlin und Auftraggeber des *Pavilions 1999.*
[590] Dan Graham fand das Bürogebäude interessant, weil: "not typical of Berlin 90s", private Korrespondenz, 1999.

sich durch den Pavillon. Sie gerät in Bewegung und wird zu einem sich immer neu zusammensetzenden visuellen Panorama.[591] Durch die geschwungene Form des Pavillons und die verschiedenen Lichtintensitäten werden Wege umgelenkt, Autos verbogen, Häuser gekreuzt, Bäume vervielfältigt. Hinzu kommt ein ständiges Flimmern, ausgelöst durch das Lochblech (Abb. 6.13-Abb. 6.15). Interessant ist, dass die sich übereinander schwingenden Abbilder in ihrer Dimension verschieden sind von den originalen Objekten, also visuelle Neuschöpfungen. So eröffnen sich neue Räume und Wege, die zwar nicht betretbar sind, aber doch erlebbar.



Abb. 6.11 Dan Graham, *Pavilion 1999*, Berlin, 1999



Abb. 6.12 Bürogebäude, Berlin, 1998

[591] Bewegl. Elemente findet Dan Graham schon in den sechziger Jahren im Fokus seiner Fotos von Spiegelfassaden und Schaufenstern, vgl. Abb. 4.8, Abb. 4.9.



Abb. 6.13 Dan Graham, *Pavilion 1999*, Berlin, 1999

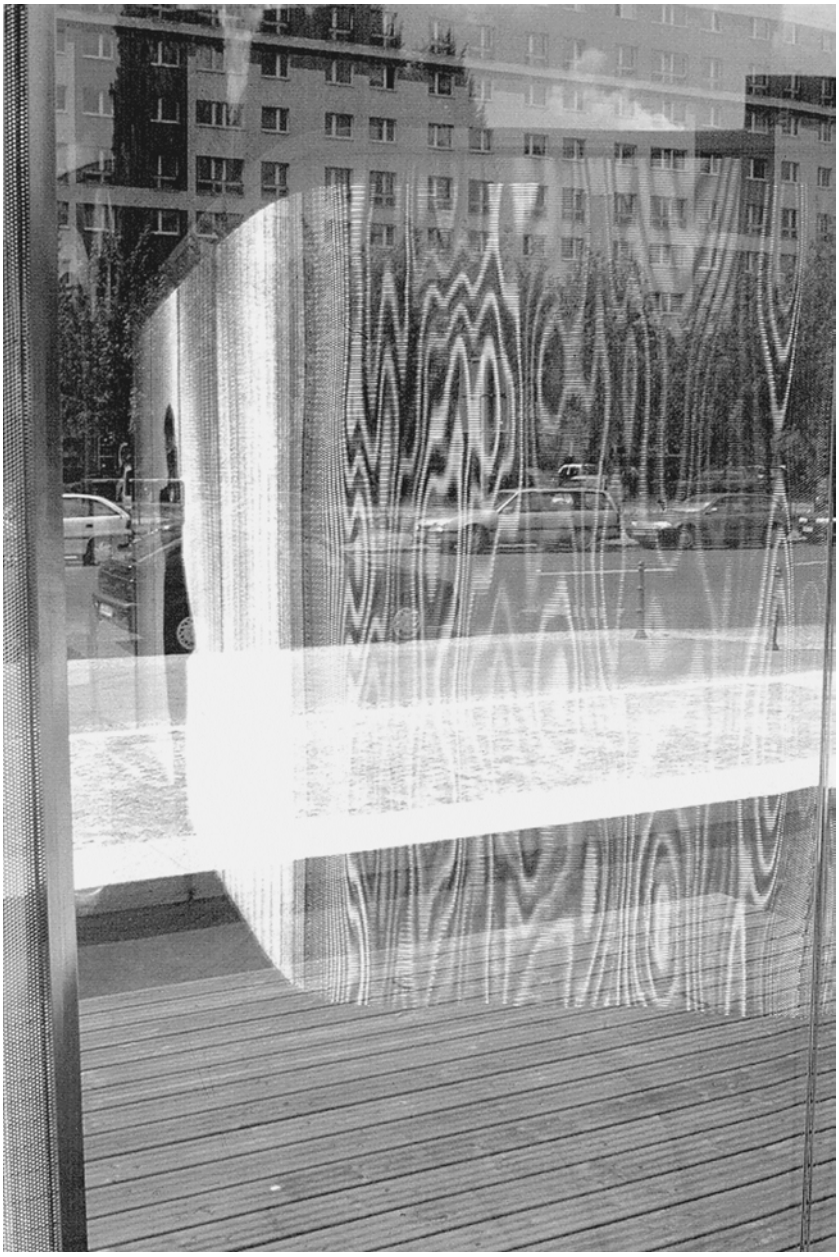


Abb. 6.14 Dan Graham, *Pavilion 1999*, Berlin, 1999



Abb. 6.15 Dan Graham, *Pavilion 1999*, Berlin, 1999

Die Grenzen des Objekts sind nicht die Grenzen seiner Erscheinung, das macht die Vielfalt dieses Objekts aus, das wiederum in seiner physischen Form einfach ist – ein Prisma. Es ist ganz im Sinne Gilles Deleuzes eine Einheit, in der eine Mannigfaltigkeit steckt, ein *Vielfältig-Eines*, das vom Betrachter entfaltet wird[592]; oder besser: entfaltet werden kann. Denn die Vielfalt erscheint nur, wenn der Betrachter bereit ist, sie zu sehen. Er kann auch einfach nur ein Prisma auf einer im Wasser schwimmenden, hölzernen Plattform sehen. Man kann durchaus diesen Pavillon nur als physisches Objekt betrachten. Aber es wäre schade, ihn darauf zu reduzieren. Doch Dan Graham lässt es jedem Betrachter offen. Er setzt an die Stelle einer perspektivischen Fixierung nicht eine neue Fixierung. Jeder einzelne Betrachter kann und wird etwas anderes sehen. Erst durch die einzelnen Betrachter entfaltet sich der Pavillon in all seinen möglichen Formen und Erscheinungen. Der Pavillon ist damit mehr als ein Objekt, er ist ein Ereignis. Oder besser: Er ist ein Objekt *und* er ist ein Ereignis. Er ist statisch, *und* er ermöglicht plötzliche Zustands- und Formänderungen.

Was Dan Graham mit dem *Pavilion 1999* schafft, ist was Peter Eisenman im Rebstockpark anstrebt: ein neuer Status des Gegenstandes, der sich nicht mehr auf eine räumliche Prägeform, das heißt auf ein festes Verhältnis Form-Materie bezieht, sondern auf eine zeitliche Modulation, eine kontinuierliche Variation sowie eine kontinuierliche Entwicklung der Form.[593] Peter Eisenman faltet seine Objekte und hofft so, eine Mannigfaltigkeit als Ereignis zu erreichen. Dan Graham erreicht die Mannigfaltigkeit in einem einfachen Objekt nicht durch kontinuierliche Variation der Materie, sondern durch eine kontinuierliche Variation visueller Erscheinungen in und um den Pavillon und ausgelöst durch diesen. Dan Grahams Pavillon funktioniert tatsächlich als unendliche Variation, denn die Zeit, in der er sich in seiner Erscheinung verändern kann, ist nicht begrenzt. Bei Peter Eisenman aber ist sie es. Sein Prozess der Veränderung der Form findet ausschließlich in der Entwurfsphase statt. Im fertigen Objekt aber spielen Zeit und Variation keine Rolle mehr. Es sei denn

[592] Vgl. Gilles Deleuzes, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 44.
[593] Ebd., S. 35.

durch den Betrachter, der das gefaltete Objekt immer anders sieht. Doch den distanziert Peter Eisenman so weit, dass er für das Objekt, das für sich selbst stehen soll, keine Rolle mehr spielt.[594] Dadurch verspielt er die Möglichkeit, dass die Architektur im Rebstockpark über eine Variation der Gesichtspunkte durch den Betrachter erfahren wird. Bei Dan Graham dagegen ist der Betrachter unentbehrlich. Durch seine Vielfalt an Gesichtspunkten wird das Objekt erst entfaltet.[595]

Materiefalten in Peter Eisenmans Rebstockpark stehen hier neben Bildvielfalten in Dan Grahams *Pavilion 1999*. Nach Gilles Deleuze entsteht die Verbindung von Falte und Ereignis durch Bewegung. "Die Falten-Materie ist eine Zeit-Materie", sie ist ein "Spannen – Entspannen, Zusammenziehen – Ausdehnen, Komprimieren – Explodieren."[596] Dabei gibt es keinen leeren Raum; die Falten entstehen aus einander, eine aus der anderen. So falten und entfalten sie sich und entwickeln sich immer weiter fort. Peter Eisenmans Architektur müsste also die Fähigkeit haben, ihre "eigenen Teile ins Unendliche zu falten und sie zu entfalten [...] bis zu dem Grad der Entwicklung, die der Art bezeichnet ist."[597] Bis zu welchem Grad aber könnte sich Architektur überhaupt entfalten, im Sinne einer Ausdehnung, deren Ursache Bewegung ist, die von Anfang an im Körper ist?

Architekturtheoretisch denkt Peter Eisenman seine *Objekt-Ereignisse* wie Gilles Deleuze sie philosophisch über das *Objektil* definiert. Doch in Körpern umgesetzt sind zwar Falten, aber kein Entfalten zu sehen. Die Bewegung, die Ausdehnung fehlt. Peter Eisenmans gefaltete Objekte hinterlassen eher den Abdruck einer Bewegung, während Dan Grahams Abbilder in Bewegung sind. Natürlich können Ereignisse auch ohne Bewegung stattfinden, doch so definiert Peter Eisenman sein Konzept Er-

---

[594] Vgl. Peter Eisenman: "Wenn der Raum in solcher Weise gefaltet wird, dann verbleibt das Individuum nicht länger in seiner diskursiven Funktion; es wird nicht mehr genötigt, den Raum zu verstehen und zu interpretieren. [...] Man muß nur die Tatsache wahrnehmen, daß diese andere Ordnung existiert; allein die Wahrnehmung erschüttert das wissende Subjekt.", aus: *Visions' Unfolding*, in: Aura und Exzeß, S. 213.
[595] Vgl. Gilles Deleuzes, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 37.
[596] Ebd., S. 17f.
[597] Ebd., S. 20.

eignis nicht. Daher wurde Peter Eisenmans Faltarchitektur hier an dem gemessen, was sie seinem Konzept nach sein soll.

Was die gefaltete Architektur Peter Eisenmans von rechtwinkligen Siedlungsbauten unterscheidet, ist sicher die Vielfalt innerhalb der Faltungen. Kein Winkel ist der gleiche, keine Falte wiederholt sich in derselben Weise. "Die Falte ist niemals identisch, weder in Raum noch Zeit"[598], sagt Peter Eisenman in Bezug auf das Projekt Rebstockpark. Was für den Raum nachvollziehbar ist, ist für die Zeit nicht verwirklicht. Denn in der Zeit bleiben die Falten identisch. Sie ändern sich nicht mehr. Sie sind fest gefügt in Form und Material.

Dan Graham, Peter Eisenman und Gilles Deleuze entwickeln das Konzept Ereignis in ihren Disziplinen in unterschiedliche Richtungen. Bei Gilles Deleuze bleibt das Ereignis ein Denkakt. Bei Dan Graham und Peter Eisenman muss dieser Denkakt zuerst in einen Körper eingesetzt werden, um dann erfahren werden zu können. Dabei ist es eine Sache, ein Ereignis in Bezug auf ein Objekt zu denken, eine andere, das Ereignis im Objekt zu realisieren. Peter Eisenman versucht eine Transformation über eine Faltarchitektur. Dan Graham realisiert das Ereignis in einem Prisma aus Stahl und Glas.

Inhaltlich baut sich zwischen ihnen, ganz nach Gilles Deleuze, ein Netz von Korrespondenzen auf. Dabei bleibt jede Disziplin auf ihrer eigenen Ebene und benutzt ihre eigenen Elemente. Das Konzept Ereignis ist damit, wie Gilles Deleuze bereits feststellte, nicht eine allgemeine Idee, sondern ist als Potential in eine Disziplin eingebettet, die seine Ausdruckform bestimmt.[599]

Dan Graham jedoch schafft es, ohne nach Gilles Deleuze zu arbeiten, seine philosophischen Überlegungen zum *Objekt-Ereignis* besser im *Pavilion 1999* zu vereinen als Peter Eisenman im Rebstockpark. Der Pavillon als Prisma mit elliptischer Grundform, eine einfache universelle Form, entwickelt vor Ort Vielfältigkeiten in Form von visuellen Abbildern des Pavillons und der Umgebung. So hüllt sich der Pavillon in eigene und fremde

[598] Peter Eisenman, *In Zeit einfalten: Die Singularität des Rebstock-Geländes* in: Frankfurt Rebstockpark. Folding in Time, S. 24.
[599] Vgl. Gilles Deleuze, *Was ist ein Schaffensakt?*

Bildvielfalten. Er trägt innere Projektionen in die Umgebung und zieht gleichzeitig die Umgebung in sich hinein. Gilles Deleuze spricht von einem "neuen Verhältnis des Einen und des Vielfältigen. Das Eine war immer Einheit *des* Vielfältigen in objektiver Bedeutung, jetzt muß es auch Vielfalt des 'Einen' und Einheit des 'Vielfältigen' geben, diesmal in subjektiver Bedeutung."[600] Und diese subjektive Bedeutung im Verhältnis des "Einen" und des "Vielfältigen" ist ein Hauptbestandteil in Dan Grahams Kunst, denn ohne den Betrachter würde der *Pavilion 1999* ein einfaches, leeres Objekt sein.[601]

Das Problem der Materiefalten Peter Eisenmans ist, dass sie keine Bewegung mehr ermöglichen, außer dem Verfall als allmählicher Veränderung. Doch diese ist kein Ereignis im Sinne des Eisenmanschen Konzepts. Nach Gilles Deleuze sind Ereignisse "Arten von Verhältnissen, nämlich Verhältnisse zur Existenz und zur Zeit."[602] Die Zeit als eine wesentliche und bestimmende Komponente der Bewegung definiert das *Objekt-Ereignis* mit. *Objekt-Ereignisse* "gewinnen durch Bewegung zugetragene Teile oder verlieren sie; die Dinge ändern sich unablässig, [...] gehen unaufhörlich invariable Zusammengesetzte ein und verlassen sie. Die Ereignisse sind Fließende."[603] An einem sehr einfachen Beispiel verbildlicht Gilles Deleuze worum es geht: "Nicht 'der Baum ist grün', sondern 'der Baum grünt'."[604] Übertragen auf Peter Eisenmans Materiefalten müsste es heißen: Nicht die Objekte sind gefaltet, sondern die Objekte falten sich; nicht die Objekte sind in Falten erstarrt, sondern die Objekte bewegen sich in Falten. So wie sich Dan Grahams Bildvielfalten unablässig bilden und bewegen, indem sie, ganz nach Gilles Deleuze,

---

[600] Gilles Deleuzes, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 207; vgl. a. *Vielfältigkeiten* als eine besondere Art von Komplexität, in: John Rajchmann, *Perplikationen: Über Raum und Zeit des Rebstockparks*, in: Unfolding Frankfurt, Ernst & Sohn, Berlin, 1991, S. 29.

[601] Vgl. dazu Dan Graham in Bezug auf *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*: "Wenn diese Installation dagegen geradezu leer ist, wird sie zu formloser Minimal Art. [...] Ich wußte, daß meine Arbeit so nicht funktioniert, deshalb habe ich auf dem Dach einen sozialen Raum geschaffen, eine Art Park als Raum für die Öffentlichkeit.", aus: *Dan Graham Interviews*, S. 29.

[602] Gilles Deleuzes, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 89.

[603] Ebd., S. 131.

[604] Ebd., S. 90.

zugetragene Teile gewinnen oder verlieren und sich so das Ganze immer anders variabel zusammensetzt und fließt. Dan Graham erreicht dies, obwohl er nicht vom Punkt zur Falte wechselt. Peter Eisenman will weg vom statischen orthogonalen Raster, hin zur bewegten, gefalteten Vielfalt. Dan Graham aber entscheidet sich nicht für das eine oder das andere, sondern lässt sie nebeneinander und ineinander existieren. Damit beinhaltet Dan Grahams *Pavilion 1999* zugleich Statisches und Bewegtes. Es ist ein Objekt, das – wie Peter Eisenman es für seine Faltenarchitektur wünscht – in Raum und Zeit niemals identisch ist.[605]

[605] Vgl. Peter Eisenman, *In Zeit einfalten: Die Singularität des Rebstock-Geländes* in: Frankfurt Rebstockpark. Folding in Time, S. 24.

6.3 Reflexion und Starrsinn

"Nichts ist beunruhigender als die stetige Bewegung dessen, was unbeweglich scheint."[606] (Gilles Deleuze)

Das Kurzlebige enthüllen und das Konstante betonen – in diesem Sinne schreibt James J. Gibson:

"Die invariante Komponente [...] trägt Informationen über ein Objekt in sich, und die variante Komponente liefert andere Informationen, beispielsweise über die Beziehung des Wahrnehmenden zum Objekt. Konzentriert sich ein Beobachter auf bestimmte Invarianten, nimmt er Objekte wahr; konzentriert er sich auf bestimmte Varianten, hat er Empfindungen."[607]

Diese Beschreibung über die Auffassung eines Kunstwerkes trifft für Dan Grahams Pavillons im Allgemeinen zu. Es gibt immer eine konstante Form als invariante Komponente. Sie ist meist eine einfache Grundform (Abb. 5.2) aus den Materialien Two-Way-Mirror-Glass, Metall, Beton oder Holz. Hinzu kommen variante Komponenten, die sich nicht über die physische Form und ihre Materialien definieren, sondern durch eine Beziehung des Betrachters zum Objekt. Es sind bewegte Komponenten, die das unbewegliche Objekt in Bewegung versetzen, über wechselndes Licht und die durch das Two-Way-Mirror-Glass bedingten Abbilder in Sichtweite der Betrachter. Aber auch die varianten Komponenten, die zu visuellen Bildvielfalten führen, wie oben im *Pavilion 1999* gesehen, sind bestimmt durch das in Form und Materialien festgefügte Objekt. Das heißt, das statisch Unbewegte und das dynamisch Bewegte, das fest Gefügte und das frei Schwebende bedingen einander. Konzentrieren kann sich der Betrachter auf das Konstante – dann nimmt er das Kunstobjekt in seiner Form und seinen Materialien wahr, oder aber auf das Kurzlebige – dann sieht er bei Dan Grahams Pavillons Formen des Moments als zeitbestimmte Ereignisse.

---

[606] Gilles Deleuzes, *Pour Parlers*, zitiert aus: Unfolding Frankfurt, S. 20.
[607] James J. Gibson, *Constancy and Invariance in Perception*, in: The Nature and Art of Motion, Studio Vista, 1965, dt. zitiert aus: Victor Burgin, *Situationsästhetik*, in: On Art/Über Kunst, S. 85.

Dan Graham hat es geschafft, durch seine Kunst allgemein und seine Pavillons im Speziellen, das Sehen der Betrachter anders zu konzentrieren. Durch die Wahl einfacher Formen wie Kubus, Prisma usw. und den Einsatz des Two-Way-Mirror-Glasses war es ihm möglich, die Betrachtung des Kunstwerkes auf seine visuelle Entfaltung zu lenken. Schon Sol LeWitt stellte in den sechziger Jahren für seine Kunst fest:

"Die interessanteste Eigenschaft des Kubus ist, daß er relativ uninteressant ist. Im Vergleich zu anderen dreidimensionalen Formen fehlt ihm jegliche aggressive Kraft, er impliziert keine Bewegung, er ist die unemotionalste aller Formen. Er ist daher die Form, die sich am besten als Basiseinheit für kompliziertere Funktionen eignet."[608]

Auch Peter Eisenman nutzt Grundformen wie den Kubus oder L-Formen als "Basiseinheit für kompliziertere Funktionen" (Abb. 5.3, 5.5, 6.9). Er verdoppelt und dreht sie, verschiebt und faltet sie, wie bereits weiter oben ausgeführt, durch bestimmte Operationen. Das daraus entstehende architektonische Objekt denkt Peter Eisenman invariant. Das heißt, er konzentriert sich auf das Konstante, nicht wie Dan Graham auf das Kurzlebige. In Peter Eisenmans Architektur sind keine varianten Komponenten zu finden. Variant können lediglich Komponenten in seinen Operationssystemen sein, die aus einem Kubus zum Beispiel ein gefaltetes Objekt machen. Doch mit Beendigung der Formbildung haben sie für die Architektur keine weitere Bedeutung. Alles, was Peter Eisenman in der Architektur erreichen will, ist im Objekt über den Entwurf angelegt. Oder wie James J. Gibson formulierte, das Objekt trägt die Information über sich in sich.[609] Nichts entsteht aus einer Beziehung von oder nach außerhalb. Auch gibt es bei Peter Eisenman, anders als bei Dan Graham, ein paralleles Vorhandensein von Konstant und Flüchtig, Variant und Invariant, Statisch und Beweglich, Block und Faltung. Peter Eisenman entwickelt das eine immer aus dem anderen, zum Beispiel aus dem statischen Block das bewegte Faltobjekt. Damit will er erreichen, dass das Ereignis über die Faltung

[608] Sol Le Witt, *The Cube*, Art in America, Summer 1966, dt. *Der Kubus*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 185.
[609] James J. Gibson, zitiert aus: On Art/Über Kunst, S. 85.

universell vorhanden ist und nicht im Moment entsteht, wie dies bei Dan Graham der Fall ist. Ziel scheint es dabei zu sein, von einer universellen Form – wie dem Kubus – zu einer anderen universellen Form – wie der Falte – zu kommen.

Bei Dan Graham tanzen visuelle Erscheinungen in unterschiedlichen Formen und Geschwindigkeiten[610] um seine Pavillons herum, die so einer ständigen Veränderung unterworfen sind. Zeit und Raum werden so in ein immer anderes Verhältnis gebracht. Es ist daher, wie Victor Burgin sagt, "unrealistisch, zwischen 'Raumkünsten' und 'Zeitkünsten' zu unterscheiden. Das Mißverständnis gründet im Materialismus, es entspringt abermals der Konzentration auf das Objekt statt auf das Verhalten des Wahrnehmenden."[611]

Peter Eisenman dagegen tanzt mit einem einbetonierten Fuß. Sein Kopf scheint frei, in ihm produziert er eine unglaubliche Menge an neuen Konzepten für die Architektur. Doch in der Umsetzung bleibt er auf der Stelle. Es ist der immer gleiche Ablauf, egal welchem Konzept er nachgeht. Es gibt eine Theorie, dafür wird ein Modell, ein Operationssystem gesucht, das entwickelt die Form, die dann in Beton gegossen wird. Eigenschaften der Materialien spielen keine Rolle, der konkrete Ort spielt keine Rolle als Potential, der Autor wird distanziert, der Betrachter ebenfalls. Das architektonische Objekt entsteht als abstrakte Einheit, in der einmal verwirklicht werden soll, dass sie ein Ereignis verkörpert oder eine Maßstabsverschiebung oder ein gestaltloses allempfängliches Wesen oder eine nichtlineare Interaktion oder ein neues Verhältnis von Innen und Außen.[612] Aber selbst, wenn Peter Eisenman die Beziehung von Innen und Außen thematisiert, geht er nicht über das Objekt hinaus, wie im Projekt Rebstockpark weiter oben gesehen, sondern bleibt an der Objektgrenze. Es wirken immer Mechanismen im Innern. Es existiert kein produktiver Austausch von Innen und Außen, wie bei Dan Graham.

---

[610] Über Abbilder der sich in verschiedenen Geschwindigkeiten bewegenden Betrachter, Autos, Flugzeuge, Wolken, Wasser usw.
[611] Victor Burgin, *Situationsästhetik*, in: On Art/Über Kunst, S. 87.
[612] Vgl. Peter Eisenmans Projekte: Rebstockpark, Romeo and Juliet, Chora, Haus Immendorff.

Dan Graham wollte nie so abstrakt sein; so abstrakt, wie vielleicht noch Sol LeWitt, zu dessen Kunst er 1967 schrieb:

"Die Logik der Arbeit entspricht der Tatsache, dass sich die Struktur an ihrem Ort buchstäblich aus sich selbst heraus trägt. Sie selbst bestimmt Volumen und Konzept mittels ihrer Ausdehnung [...] Sie bemißt sich selbst."[613]

Um genau so eine Logik geht es Peter Eisenman. Aus einer inneren Logik heraus, aus Informationen, die ein Konzept tragen, sollen sich Formen entwickeln, als eine Art Abbild oder Abdruck der geistigen Idee. Es ist eine sehr abstrakte Ebene der Formgebung, die Peter Eisenman nie verlässt.

Dan Grahams Arbeiten dagegen sind konkret. Er setzt ein Objekt an einen konkreten Ort, an dem es Beziehungen aufnimmt zu konkreten Subjekten in konkreten Situationen. Diese Relationen, die damit zwischen dem inneren Objekt und seiner äußeren Umgebung entstehen, sind kein Zusatz, sondern Bestandteil des Kunstwerks. Auch das bleibt bei Dan Graham eigentlich immer das Gleiche. So scheint es, als ob Dan Graham und Peter Eisenman quasi fertig auf die Welt kamen, obwohl sie eine Vielzahl von Stufen durchlaufen haben. Bei Dan Graham sind dies Foto- und Textarbeiten, Video- und Rauminstallationen, Performances und Pavillons. Bei Peter Eisenman ist es die Konzentration auf verschiedene Begriffe und Konzepte, die er für die Architektur aus anderen Disziplinen importiert und öffnet. Ihre Methoden aber, Kunst bzw. Architektur anzugehen, variieren nur in wenigen Komponenten. In Dan Grahams Pavillons zum Beispiel variieren die Grundformen von Kubus, Prisma, Zylinder oder Pyramide, manchmal werden sie miteinander kombiniert. Hinzu kommt der Wandel durch Ort und Material. Das sind die von Dan Graham bestimmten Komponenten. Als unbestimmte kommen hinzu: Betrachter, Licht und andere bewegliche Elemente vor Ort. Damit beschert Dan Graham der Kunstwelt nicht eine Vielzahl an neuen, bisher ungesehenen physischen Formen, dafür den Ansatz, Kunst als Experimentierfeld verschiedener

[613] Dan Graham, *Two Structures/Sol LeWitt* (verfasst 1967), in: Dan Graham, End Moments, (Eigenverlag), New York, 1969, dt., *Zwei Strukturen/Sol LeWitt*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 215.

Beziehungen von Medien, Materialien und Disziplinen anzusehen.

Betrachtet man Peter Eisenmans "formal und conceptual tools" in den siebziger, achtziger und neunziger Jahren, über die er seine Formen bestimmt, ist festzustellen, dass auch sie sich fast nicht verändert haben. Die Tools, mithilfe derer zum Beispiel 1980 das House El Even Odd entstand, nennt er *projection* und *rotation*, dabei tun sie fast das Gleiche wie *superposition* und *folding*, mit deren Hilfe 1991 das Alteka Office Building entstand (Abb. 6.16, Abb. 6.17), er benennt sie nur anders. Sein Werkzeug *scaling* ist für sich genommen eins der interessantesten Operationssysteme, weil in ihm und dem Ergebnis Cannaregio Town Square von 1978 (Abb. 5.12) direkt nachvollziehbar wird, wie die Maßstäbe sich zueinander verschieben, um dem menschlichen Maßstab zu entkommen. *Scaling* dagegen 1985 an *Chora* zu koppeln, scheint keinen Sinn zu haben. Einem zu entwerfenden Raum, der als gestaltloses Wesen "aller Form entbehrt, welche er in sich aufzunehmen bestimmt ist", mit Maßstabsverschiebungen zu begegnen, ist nicht nachvollziehbar. Die Tools *doubling* und *rotation* wiederum bilden sich im House VI sehr prägend ab, doch was Peter Eisenman eigentlich durch sie erreichen wollte, nämlich ein sich selbst entwerfendes Objekt, wird nicht konsequent erfüllt. House VI entwirft sich weder selbst ohne Autor noch steht es als ein Selbst den Bewohnern distanziert gegenüber. Dies stellte auch Philip Tabor fest:

"The rotation happened, but not the revolution. Sure, the house offers intriguing inconveniences: a column impales the middle of a tiny bathroom, a slot in the floor divides a marital bed. But everything, broadly, is what and where you would expect in a detached American house: downstairs lavatory, kitchen, dining and living rooms; upstairs bathroom and bedrooms."[614]

[614] Philip Tabor, *Peter the Prankster*, Architectural Review, Januar 1989.

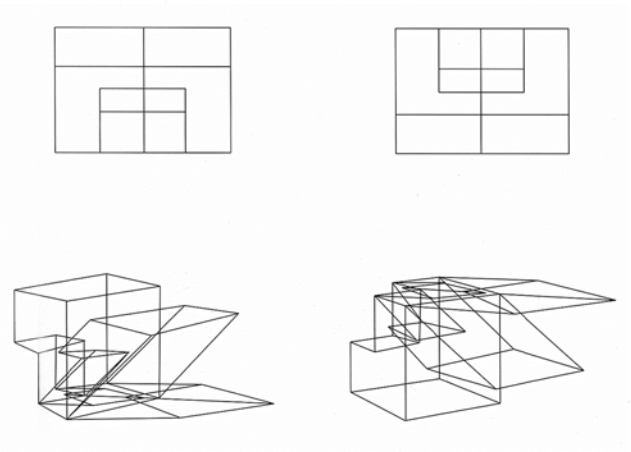


Abb. 6.16 Peter Eisenman, Tools *projection*, *rotation*, House El Even Odd, 1980

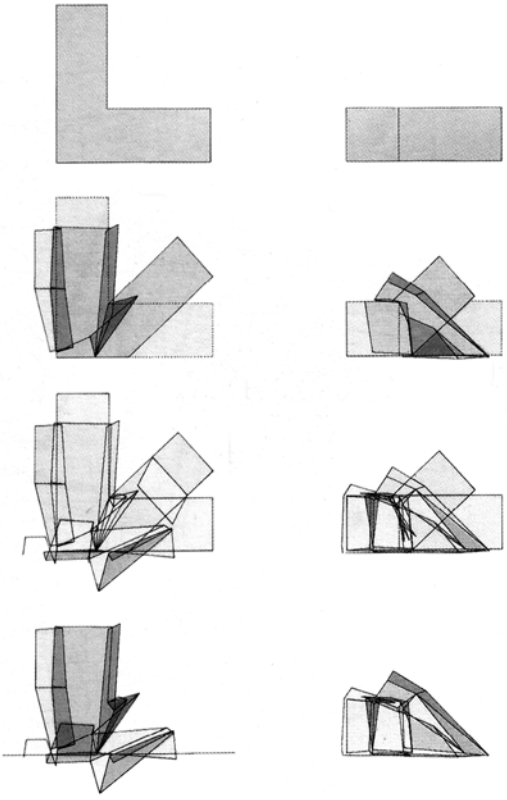


Abb. 6.17 Peter Eisenman, Tools *folding*, *superposition*, Alteka Office Building, Tokio, 1991

Während sich die Konzepte bei Peter Eisenman ändern, entwickeln sich die Operationen von einem Projekt zum nächsten nur wenig. Die Art, wie er sie im Entwurfsablauf nutzt, ändert sich seit den siebziger Jahren gar nicht. Dabei besteht fast immer die Schwierigkeit einer geglückten Transformation der Konzepte. Konzepte wie das Selbstreferentielle oder das Ereignis in Bezug auf ein Objekt zu denken, gelingt ihm meist sehr gut, sie im Objekt zu realisieren dagegen weniger. Die Transformation basiert bei Peter Eisenman wie bei Dan Graham auf einem konzeptuellen Ansatz. Dabei konzentriert sich Peter Eisenman darauf, ein Objekt zu schaffen, das durch einen geistigen Zugang sein Konzept offenbart und damit zwischen materieller und immaterieller Konsistenz existiert. Bei Dan Graham erscheint das Konzept Ereignis zum Beispiel in sich immer weiter entwerfenden Formen, die durch konkrete Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt, Ort und Objekt, Sinne und Geist, Physischem und Visuellem, Materiellem und Immateriellem entstehen. Dan Graham und Peter Eisenman bewegen ihre Werke in eine Art Zwischenzustand, nur begreifen sie diesen anders.

Ein gewisser Starrsinn ist bei beiden festzustellen, welcher bei Dan Graham durch Reflexionen gebrochen wird. Reflexion von Materialien und Betrachtern ist etwas, das in Peter Eisenmans Architekturverständnis nicht vorkommt. Er denkt Architektur in ihrer Realität nicht in verschiedenen Medien und Wirkungen von Materialien. Er experimentiert theoretisch über ein sehr wietes Feld, im Austausch mit vielen Disziplinen. Praktisch aber ist für ihn Architektur ein physisches Objekt. Damit hängt Peter Eisenman einem Realitätsbild der Architektur nach, das er theoretisch selbst für überholt erklärt hat:

"Die heutigen Medien zerstören [...] den Charakter der Wirklichkeit [...] Während früher die Architektur die Standlinie der Wirklichkeit war – Ziegel und Mörtel, Haus und Heim, Tragwerk und Fundament waren die Metaphern, in denen unsere Wirklichkeit ankerte – herrscht heute keine Gewissheit darüber, was eigentlich Wirklichkeit konstituiert. [...] Auch die Architek-

tur kann nicht länger an die statischen Bedingungen von Raum und Zeit gebunden bleiben. "[615]

Doch auch wenn sich Peter Eisenman auf Gilles Deleuze bezieht, dessen Falten "Formen [sind], die sich nicht mit dem Funktionieren begnügen, sondern sich unablässig 'bilden'", die zeitlich Modulation und Variationen implizieren[616], greift er aus den philosophischen Darlegungen nur die Falte als Materiefalte[617] heraus. Bewegliche, variante Komponenten, durch die sich eine Form erst unablässig bilden kann, beachtet er für die Architektur nicht. Dan Graham hat sie beachtet und in seine Objekte einbezogen, die sich unablässig bilden, indem sie ihr visuelles Aussehen unablässig ändern. Nun stellt sich die Frage, warum Peter Eisenman nicht mit beweglichen, varianten Komponenten arbeitet, wenn sein Ziel eine Architektur ist, die "niemals identisch in Raum und Zeit ist", eine Architektur als zeitbestimmtes Ereignis und nicht als statisches Objekt[618]? Warum soll Architektur auf der einen Seite beweglich sein in Raum und Zeit und auf der anderen Seite Elemente, die in Raum und Zeit beweglich sind, nicht in sich einbeziehen? Ist das Ignorieren dieser Komponenten ein Grund dafür, warum Dan Graham es schafft, ein Ereignis, wie es Peter Eisenman für die Architektur definiert, in seiner Kunst besser umzusetzen? Würde nicht das Spektrum an Möglichkeiten in der Architektur größer werden, wenn sie bewegliche und variante Komponenten beinhaltet, die sie im Zeitalter der Medien neu platziert, wie es Peter Eisenman über das *Objekt-Ereignis* vorhatte? Aber kann die Disziplin Architektur das leisten, kann sie sich Formen leisten, die sich unablässig bilden, die zeitliche Modulation und Variationen implizieren?

Die meisten Architekten sehen wie Peter Eisenman Architektur als physisches Objekt, in Material und Form – Ende. Einige Architekten, unter ihnen Herzog und de Meuron spalten die Architektur auf, und arbeiten in ihr mit verschiedenen Medien und

---

[615] Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses*, in: Aura und Exzeß, S. 194.
[616] Gilles Deleuze, *Die Falte*, S. 35, 167.
[617] Ebd.,S. 11.
[618] Peter Eisenman, *In Zeit einfalten: Die Singularität des Rebstock-Geländes*, in: Frankfurt Rebstockpark. Folding in Time, S. 24 u. Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses*, in: Aura und Exzeß, S. 201.

Reaktionen von Materialien. Herzog und de Meurons Architektur sind Formen aus Gedanken, Bildern und Materialien.[619] Ihr Einsatz von Beton, zum Beispiel in den Projekten Atelierhaus Remi Zaugg von 1995-96 und Ricola Produktions- und Lagergebäude von 1992-93 in Mulhouse, erweist sich in seiner Wirkung ganz entgegen den Eigenschaften, über die Beton allgemein definiert wird: grau, rau, hart, starr, stabil. Wasser, das durch Regen außen an den Betonwänden hinunterfließt, wird zu einem Spiegel, der die graue, raue, starre Wand über Spiegelbilder der Umgebung dematerialisiert oder wird Nährboden für Gewächse, wie Moos. Hans Frei schrieb in diesem Zusammenhang:

"Dabei gelingt Herzog und de Meuron die Dematerialisierung weit überzeugender als etwa einem Architekten wie Peter Eisenman, der seine Projekte zwar losgelöst von allem materiellen Bedingungen entwirft, diese Entwürfe dann aber doch auf eher konventionelle Weise materialisiert. Die Coolness von Herzog und de Meuron besteht eben genau darin, dass sie beispielsweise Beton dematerialisieren, indem sie Beton gebrauchen."[620]

Das passt zu Dan Grahams Aussage: "Conceptual Art wanted to reject materiality."[621] Dan Graham benutzt Materialien wie das Two-Way-Mirror-Glass, um zu dematerialisieren und um invariante Gegebenheiten variant zu machen. Er bewegt durch die Kraft des Spiegels ganze Häuserblöcke wie im *Pavilion 1999*, oder Wassertürme in New York von einem Dach zum nächsten – wie beim *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube* oder löst den Pavillon durch seine Umgebung auf – wie weiter oben bei den *Two Adjacent Pavilions* gesehen.

Interessant ist hier Dan Grahams ungeahnte Aktualität in Bezug auf Reflexionen und invariante Komponenten, die alle seine Pavillons seit den siebziger Jahren beinhalten. Die Realität der Architektur bewegt sich bei Dan Graham, wie bei Herzog und de Meuron, weg vom physischen Objekt als dem alleinigen Träger von Inhalt, Form und Ausdruck. Herzog und de Meuron

---

[619] Vgl. Jacques Herzog in: Philip Ursprung, *Herzog & de Meuron Ausstellen*, in: Herzog & De Meuron. Naturgeschichte, S. 19, 22.
[620] Hans Frei, *Herzog & De Meuron – Neue Bilder*, S. 41.
[621] Dan Graham interviewed by Ludger Gerdes, in: *Two-Way Mirror Power*, S. 62.

denken Architektur, anders als wie Peter Eisenman, nicht nur durch verschiedene Disziplinen, Medien und Materialien, sondern realisieren sie auch so. Dadurch finden Grenzverschiebungen statt, die Orte von ehemals der Architektur fremden Territorien einverleiben bzw. vertraute Gebiete ausgrenzen, so wie es Dan Graham und Künstler der Minimal Art und Conceptual Art in den sechzigen Jahren in der Kunst getan haben. Peter Eisenman dagegen verharrt bei physischen Objekten, will aber gleichzeitig gänzlich neue Existenzformen in der Architektur realisieren: sich selbst erzeugende Formen; willkürliche Formen; Formen, die niemals Endgültigkeit oder Abschluss erlangen; störende, unpassende, ungewisse, andere, autonome Formen; Formen des Dazwischen; kontinuierliche Formen; Formen außer Kontrolle; Räume, die sich mit der Zeit neu definieren; Orte als Fiktionen; Orte der Erfindung; dynamische Orte von Figuren und Spuren; Abwesenheiten; Maßstabsverschiebungen; Mehrdeutigkeiten; Objekte als Text; Objekte in Bewegung; Objekte in Distanz zum Subjekt; veränderliche Objekte; zurückblickende Objekte und Objekte als zeitbestimmte Ereignisse.[622]

Die Chance, all diese von Peter Eisenman definierten Konzepte und Theorien in Architektur zu realisieren, würde sich erhöhen, wenn er die begrenzenden Ausdrucksmittel des physischen Objekts verlassen und, wie James J. Gibson es formulierte, variante Komponenten in seinen Objekten zulassen würde.[623] Damit könnte Peter Eisenman – genau wie Dan Graham – einen Teil seiner Konzentration auf das Verhalten der Wahrnehmenden lenken und aus seinem starren Formenkanon ausbrechen, der theoretisch in seinen Konzepten nie vorhanden war.[624]

Peter Eisenman geht es durchgehend darum, Architektur von den Zwängen ihrer Tradition zu befreien: "We must cut oursel-

---

[622] Vgl. Peter Eisenman, *Aspekte der Moderne*, 1979; *Das Ende des Klassischen*, 1984; *Moving Arrows, Eros, and other Errors*, 1986; *Misreading Peter Eisenman*, 1987; *En Terror Firma*, 1989; *Architektur als eine zweite Sprache: die Texte des Dazwischen*, 1989; *Post/El Cards*, 1990; *Der Affekt des Autors*, 1991; *Die Entfaltung des Ereignisses*, 1991.

[623] Vgl. James J. Gibson, zitiert aus: *On Art/Über Kunst*, S. 85.

[624] Vgl. dazu Peter Eisenmans Aussage: "Jetzt muß ich die praktische Ausführung auf das Niveau bringen, das die Ideen schon haben" aus: Eisenman-Interview, FAZ.NET, 03.02.2001

ves off from previous modes of legitimation."[625] Darin stimmt ihm auf der Konferenz *Anything* neben dem Literaturkritiker Kojin Karatani auch der Philosoph und Kunstgeschichtler Hubert Damisch zu, der aber weiter fragt:

"I agree with Peter about the necessity of cutting off from old modes of legitimation, but does this mean that we have to look for new modes of legitimation? I think that instead we should get rid of the very idea of legitimation. Cutting off from established modes of legitimation would then necessitate the eradication of legitimation itself."[626]

Hubert Damisch trifft hier genau den Punkt. Peter Eisenmans erklärtes Ziel ist eine Architektur, die ihre eigene Existenz behauptet und anders als bisherige Architektur ihre traditionellen Grenzen öffnet. In diesem Zusammenhang kritisiert er, dass die Wahrnehmung des Menschen auf das System der Perspektive, der kartesianischen Geometrie und harmonische Proportionen ausgerichtet ist. Diese Ordnung will er ändern. Dazu setzt er den bisherigen, weil für ihn einschränkenden Ordnungssystemen, viele andere entgegen, die so Pippo Ciorra, eher zu einer Nicht-Ordnung führen.[627] Das heißt, Peter Eisenman kritisiert nicht, dass der Mensch in seiner Wahrnehmung auf ein System hin ausgerichtet ist, sondern er kritisiert die Art des Systems. Damit aber bleibt Peter Eisenman in der Tradition der Architektur. Im Gegensatz dazu kritisiert Maurice Merleau-Ponty Systeme, weil sie die Wahrnehmung überformen:

"Ich behaupte, die Perspektive der Renaissance ist ein kulturelles Faktum, die Wahrheit selbst ist polymorph, und wenn sie euklidisch wird, so deshalb, weil sie sich auf ein System aus-

---

[625] Peter Eisenman, *Discussion 6*, in: Anything 2001, S. 265.
[626] Hubert Damisch, *Discussion 6*, in: Anything 2001, S. 266.
[627] Pippo Ciorra, *Peter Eisenman. Bauten und Projekte*, S. 124; vgl. a. zu Nichtordnung/Ordnung Peter Eisenmans Tool *scaling* mit Le Corbusiers Aussage: "Der Mensch schafft Ordnung durch das Messen. Um zu messen, nahm er seinen Schritt, seinen Ellenbogen oder seinen Finger zu Hilfe. Indem er mit Hilfe seines Fußes oder Armes eine Ordnung setzte, schuf er einen Maßstab, der bestimmend für das ganze Werk wurde und dieses Werk ist auf ihn zugeschnitten, ihm angemessen und richtig. Es ist nach seinem Maß. Es ist nach dem Maß des Menschen geschaffen.", aus: Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur/Vers une Architecture*, Paris 1922.

richten läßt. Von daher die Frage: wie kann man von dieser kulturell überformten Wahrnehmung zu *roher* oder *wilder* Wahrnehmung zurückgelangen? [...] Von welcher Art ist der Akt, mit dem man [...] zum phänomenalen, [...] zum Erlebten zurückgelangt?"[628]

Dan Graham hat einen solchen Akt geschaffen. Die Formen selbst, die er für seine Pavillons und Anordnungen aus Spiegeln, Monitoren und Wänden in Galerien nutzt, brechen meist nicht mit der kartesianischen Geometrie. Was Dan Graham ändert, ist der Standpunkt und die Betrachtung. Es gibt keinen bestimmten Standpunkt, von dem aus seine Kunst zu verstehen wäre, wie in illusionistischer Malerei oder in Peter Eisenmans House VI[629], wo sich von einem Punkt aus das Ganze erschließen soll. Das eine Ganze gibt es bei Dan Graham nicht. Er stellt die Perspektive über die Wahrnehmung des Kunstwerks infrage. Seine Kunst ist in seiner Wahrnehmung nicht auf ein System hin ausgerichtet, auch nicht auf viele verschiedene, sondern lässt dem Betrachter in seiner Wahrnehmung freien Lauf. Die Kontrolle durch die Perspektive oder andere Operationen, wie bei Peter Eisenman, wird ersetzt durch die Kraft des Loslassen. Dan Graham arbeitet in einer Schleife des Loslassens, Ermöglichens und Anhaltens. Seine Formen sind nicht festzuhalten. Sie entwickeln sich in den Augen der Betrachter immer weiter. Im Hier und Jetzt ohne Anleitung, ohne vorgegebenes System.

Diese Offenheit ist möglich, weil die Kunst Dan Grahams kein rekonstruierbares Bedeutungszentrum anstrebt, wie es Ullrich Schwarz auch von Peter Eisenmans Architektur sagt.[630] Es gibt nichts, was der Betrachter sehen und erkennen muss, aber auch nichts wo er sich festhalten kann; Kunst als Unmöglichkeit der Besitzergreifung des Gegenstandes durch den Menschen. Es geht nicht um ein fertiges Kunstwerk, das festgelegt ist in Form, Ausrichtung und System und dadurch Betrachtung, Inhalt und Bedeutung bestimmt. Es geht um Kunst, die durch eine Wechselwirkung zwischen Subjekt, Objekt und Ort entsteht. Maurice

[628] Maurice Merleau-Ponty, zitiert in: *Aura und Exzeß*, S. 11.
[629] Vgl. Peter Eisenman, *House VI*, in: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, S. 23.
[630] Ullrich Schwarz, *Another look – anOther gaze*, in: Aura und Exzeß, S. 20.

Merleau-Ponty nennt das Reflexion.[631] An anderer Stelle sagt er: "gegeben sind [...] nicht [...] mit sich selbst identische Dinge [...], sondern gegeben ist etwas, dem wir uns nur nähern können, indem wir es mit dem Blick abtasten."[632] Maurice Merleau-Ponty bestimmt das für alle Dinge. Künstler wie Dan Graham wandten es auf ihre Kunst an. Peter Eisenmans Werke dagegen sind mit sich selbst identische Dinge, Reflexion interessiert ihn nicht, weil es zu unstet ist. Auf das Universelle kommt es ihm an. Und wenn er etwas Unstetes, Veränderbares, sich selbst Generierendes anstrebt, so doch in einer Form, in der diese Eigenschaft universell vorhanden ist.

Wie weiter oben ausgeführt, ist Dan Grahams Kunst eine gegenwärtige Kunst, die das Universelle ausschließt. Rosalind Krauss beschreibt 1966 in ihrem Text *Allusion und Illusion bei Donald Judd* die Nähe zwischen Künstler und Philosoph über die Wahrnehmung, die nach Maurice Merleau-Ponty "keine Wahrheiten gibt, [...] sondern Gegenwärtiges."[633] Das Erfahren von Kunst im Hier und Jetzt ohne Verweise in die Vergangenheit, in die Zukunft, in Symbole und Geschichten oder ästhetische Lehren, ist Ziel vieler Künstler der sechziger Jahre in Amerika. Das gleiche Ziel hat auch Peter Eisenman, nur setzt er nicht auf das Gegenwärtige und die Wahrnehmung, sondern das Universelle und Operationssysteme.

Doch nur "in der Wahrnehmung", so Maurice Merleau-Ponty, "ist er [der Gegenstand] 'wirklich'; er ist gegeben als unendliche Summe einer unbestimmten Folge von [...] Ansichten, in jeder von denen der Gegenstand gegeben ist, aber in keiner von denen er vollständig gegeben ist."[634] Dies trifft nach Rosalind Krauss die Absichten von Donald Judd, aber auch die von Dan Graham. Donald Judd will eine Kunst, die man "von jedem beliebigen Blickpunkt visuell verstehen"[635] kann. Auch bei Dan Graham gibt es keinen Ort, an dem der Betrachter die Pavillons als Gan-

---

[631] Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 47ff.
[632] Ebd., S. 173.
[633] Rosalind Krauss, *Allusion und Illusion bei Donald Judd (1966)*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 233
[634] Zitiert aus: ebd., S. 233.
[635] Barbara Reise, *Ohne Titel, 1969*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 378.

zes erfassen könnte. Und auch wenn er einen bestimmten Standpunkt wieder einnimmt, werden die Konstellationen, die seine Ansicht bestimmen, andere sein – und so auch der Pavillon ein anderer.

"Wir sehen die Sachen selbst, die Welt ist das, was wir sehen"[636], sagt Maurice Merleau-Ponty, und weiter: "Auf der einen Seite ist die Welt *das, was wir sehen*, und auf der anderen Seite müssen wir dennoch lernen, sie zu sehen. [...] Und wir müssen so tun, als wüßten wir von allem nichts, als müßten wir in dieser Hinsicht alles erst noch entdecken."[637]

Bezogen auf die Kunst Dan Grahams und Donald Judds ließe sich so verstehen, warum sie von allen Systemen befreit Kunst schaffen wollten und auf einfache Formen setzten. Auf Formen wie Kuben, verspiegelt oder rot, die so taten, als hätten sie noch keine andere Kunst gesehen, als wüssten sie nichts von Kunst. Gefahrlaufend, nicht als Kunst angesehen zu werden, stellten sie überlieferte Kunstbetrachtungen infrage und versuchten zu einer anderen, einer wie Maurice Merleau-Ponty sagt, nicht kulturell überformten Wahrnehmung zu kommen, sondern auf das Sehen als ein Tasten mit dem Blick.[638]

[636] Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 17.
[637] Ebd., S. 18.
[638] Vgl. ebd., S. 173 u. Maurice Merleau-Ponty, aus: Aura und Exzeß, S. 11.

6.4 Historischer Zufall

"The meaning of such theoretical concepts as 'Rationalism' and 'Functionalism' has become obscured by the use of these terms in a historical context, this has caused a misinterpretation of the theoretical basis of architecture and more specifically of the modern movement."[639] (Peter Eisenman)

Peter Eisenmans Ansätze zum Konzeptuellen sind stark verbunden mit seiner Vorstellung zur Moderne. Für beides, sagt er, gab es nie eine angemessene Theorie in der Architektur.[640] Beide waren ihm zu stark an einen historischen Kontext gebunden. Sie davon zu befreien, versuchte Peter Eisenman in mehreren Untersuchungen zu Le Corbusier, Alvar Aalto, Frank L. Wright und Giuseppe Terragni[641], indem er ihre Werke einer "critical analysis" und später einem "critical reading" unterzog, wie er es nannte. Dabei richtete er sein Augenmerk auf Systeme und Operationen, die in ihren Werken stecken, und die seiner Meinung nach etwas Universelles darstellten, etwas, das über eine "personal interpretation" hinausgeht. Allein vom Autor unabhängige Systeme und Operationen haben für Peter Eisenman die Kraft, sich der Beliebigkeit zu verweigern. Sie sind für ihn "not rigid but allow for growth, [...] they can be elaborated to encompass infinite variations and complexities."[642]

Das Wesen einer modernen Architektur steckt für Peter Eisenman weder im Rationalismus noch im Funktionalismus, sondern in Systemen und Operationen, die selbstreferentiell funktionieren und die als konzeptuelle Strategien im Werk lesbar sind.[643]

---

[639] Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, S. 3.
[640] Vgl. Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, 1963; *Post-Functionalism*, 1976 u. *Notes on Conceptual Architecture – Toward a Definition*, 1971.
[641] Vgl. z.B.: Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, 1963; *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, Casabella, No. 344, Januar 1970; *Aspects of Modernism. The Maison Domino and the Self-Referential Sign*, 1979 u. *Giuseppe Terragni: Casa Giuliani-Frigerio, Como*, Lotus International, 1984
[642] Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, S. 6.
[643] Vgl a. Analyse zu Le Corbusiers Maison Domino, in: *Aspects of Modernism. The Maison Domino and the Self-Referential Sign.*

In Giuseppe Terragnis Werken Casa Del Fascio und Casa Giuliani-Frigerio (Abb. 6.18, Abb. 6.19) sind es Peter Eisenman zufolge *Transformation* und *Decomposition*, wie er 2003 in seinem Buch *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques* feststellte.[644] Mit dieser Untersuchung schließt sich ein Kreis in Peter Eisenmans theoretischem Werk zu *The Formal Basis of Modern Architecture* von 1963, wie im folgenden deutlich werden wird.

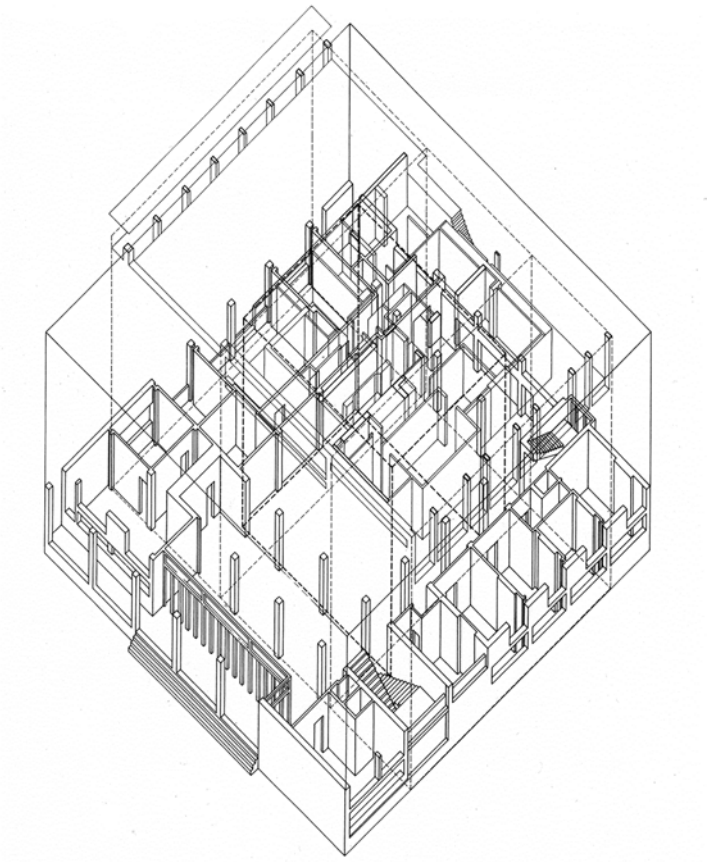


Abb. 6.18 Giuseppe Terragni, Casa Giuliani-Frigerio, Como, 1939-40; Darstellung Peter Eisenman

[644] Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*, Monacelli Press, New York, 2003.

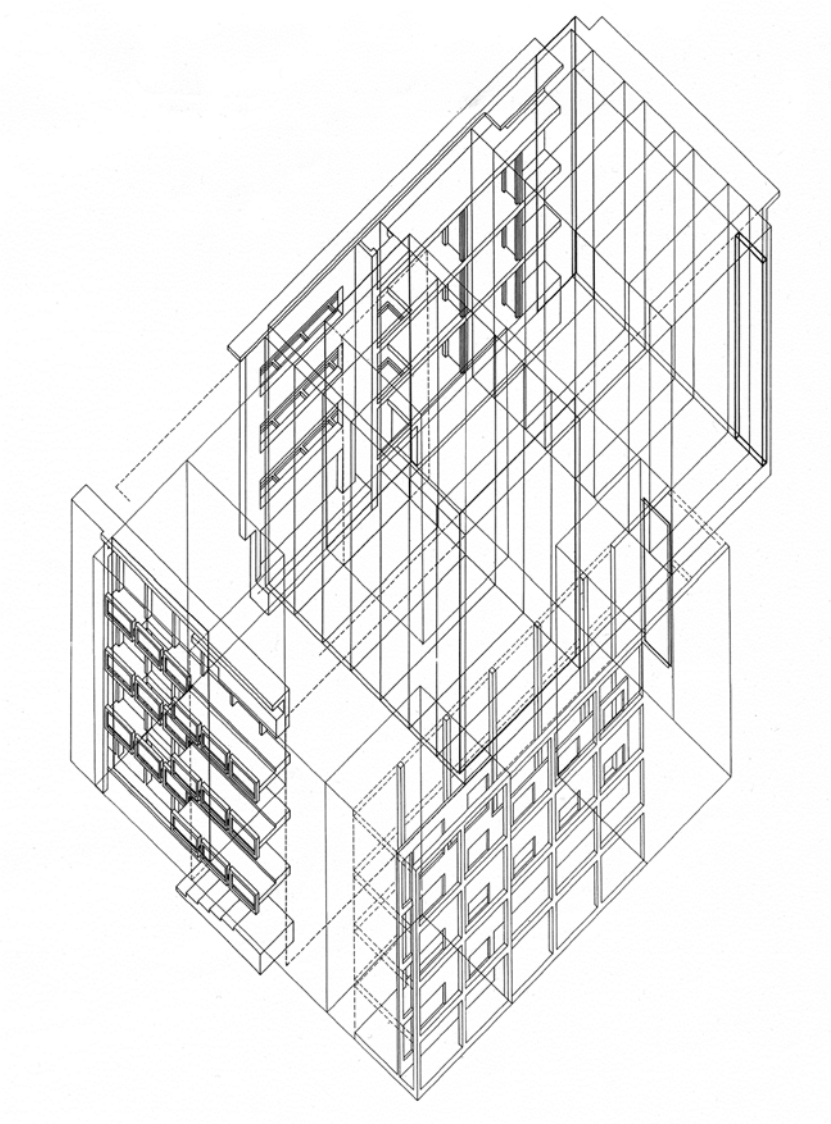


Abb. 6.19 Giuseppe Terragni, Casa Del Fascio, Como, 1933-36; Darstellung Peter Eisenman

Manfredo Tafuri stellte in seinem Aufsatz *Giuseppe Terragni: Subject and 'Mask'* zu Peter Eisenman Analysen in *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques* fest:

"In writing of Terragni, Eisenman redesigns him; the free present is a further theoretical manifesto substaining his architecture without a homeland, liberated beyond space and time."[645]

Peter Eisenman befreit Guiseppe Terragni aus Raum und Zeit seines Schaffens, um sich gleichzeitig selbst zu fundieren. Dazu schreibt Emmanuel Petit:

"This book is more Eisenmanian than Eisenman; it is based on a strategy of multiplication: the ecstasy of Eisenman ... of Eisenman inhabiting Terragni ... of Eisenman defending his own territory."[646]

Peter Eisenman selbst schreibt in der Einleitung zu seinem Buch:

"This book is the work of two architects. [...] The work of both can be seen as an attempt to displace their respective architectures from specific historical conditions. Althrough, architectural ideas can never be separated from their historicity – can never be ahistorical – a focus on architectural ideas is one of the premises of this book."[647]

Und so geht Peter Eisenman in seiner Untersuchung der Casa Del Fascio und Casa Giuliani-Frigerio kaum auf funktionale und historische Hintergründe ein. Die Casa del Fascio wurde von 1933 bis 1936 in Como als Verwaltungsbau der faschistischen Partei gebaut, nach Mussolinis Diktum: Der Faschismus ist ein Glashaus, in das alle hineinsehen können. Casa Giuliani-Frigerio ist dagegen ein Appartementhaus, das zwischen 1939 und 1940

---

[645] Manfredo Tafuri, *Giuseppe Terragni: Subject and 'Mask'*, in: Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques, S. 292 (der Text wurde bereits 1977 für dieses Buch geschrieben); davor erschienen in: Oppositions 11, 1979 u. Lotus 20, 1978.

[646] Emmanuel Petit, *Eisenman's Terragni: Distancing from Mother Stability and Father Gravitas*, Log 3, Anyone Corporation, New York, 2004, S. 82.

[647] Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*, S. 9.

in Como entstand.[648] Peter Eisenman konzentriert sich in seiner Analyse der Form ganz auf das universell Gültige in Guiseppe Terragnis Architektur, auf die architektonische Idee des Selbstreferentiellen, gekoppelt an die gefundenen Operationen *Transformation* und *Decomposition*.

Das Selbstreferentielle oder auch das Selbstgenerierende ist eine Vorstellung Peter Eisenmans für die Architektur, die er schon in seinen ersten Häusern entwickelte. Zu House IV von 1972 schreibt er beispielsweise:

"Zunächst wurde ein logisches Schema, das heißt, ein Schritt für Schritt vorgehendes Verfahren, aufgestellt. Danach wurden die Grundelemente wie die Linie, die Ebene und das Volumen, in Bewegung versetzt, woraus ein Objekt entstand, das aussah, als würde es sich selbst entwerfen."[649]

Peter Eisenmans Ziel in den siebziger Jahren war eine Architektur, welche die Fähigkeit hatte "von sich selbst zu erzählen" und die unabhängig von den "Ideen, die im Kopf des Architekten angesiedelt sind"[650] funktionieren sollte. Der Unterschied zur Selbstreferentialität der Casa del Fascio von Guiseppe Terragni war, dass das House IV aus einer formalen Operation heraus als autonomes Objekt entworfen wurde. Die Casa del Fascio dagegen erschließt sich Peter Eisenman über ein "textual reading"[651], das das Subjekt einbezieht:

"In the case of Casa del Fascio, the transformational process is in itself generative, and, most importantly, its traces are active and apparent in the final, built form. In this context, transformation will be seen as a textual, rather than a formal term. Textual in this context is a notation that resides both between

---

[648] Weitere Bauten Giuseppe Terragnis in Como: Albergo Metropole Suisse, (1926-27), Novocomum (1927-29), Albergo Posta (1929-31), Casa Pedraglio (1935-37), Villa del Floricultore (1935-1937), Asilo Sant'Elia (1936-37).
[649] Peter Eisenman, *Misreading Peter Eisenman*, in: Aura und Exzeß, S. 125.
[650] Ebd., S. 120, 124.
[651] Objekte wie Texte zu lesen, geht aus Peter Eisenmans Beschäftigung mit Jacques Derrias hervor, vgl. a. *Writing Architecture*, ANY, Mai/Juni 1993, S. 18-21, dt. *Architektur Schreiben*, in: Aura und Exzeß, S. 295 u. Jacques Derrida, *Why Peter Eisenman Writes Such Good Books*, in: Architecture and Urbanism, August 1988, S. 113-124.

subject an object and between the final object and its process of making, as opposed to the formal, which resides only in the object."[652]

Während Peter Eisenman im House IV das Subjekt vom autonomen Objekt distanziert, gesellt er im Casa del Fascio zum "object-text" einen "subject-reader"[653]. Und doch geht er nicht soweit wie Dan Graham, der den Betrachter tatsächlich etwas Offenes in der Form mit gestalten lässt, der ihn tatsächlich partizipierend *einsetzt*, wie weiter oben in Bezug auf den *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube*, die *Two Adjacent Pavilions* und den *Pavilion 1999* festgestellt wurde. Es ist vielleicht ein Vorsatz Peter Eisenmans, die Casa del Fascio in dieser Weise zu lesen. Am Ende aber kommt er wieder auf seine formalen Analysen zurück, ähnlich der zu Le Corbusiers Maison Domino[654]: "The cage and solid C-A condition plays against the cornertower A-B-A condition, overlaying a bipartite and asymmetric system onto a tripartite [...]."[655]

Interessant ist nun, dass Peter Eisenman zwar ein Buch von zwei Architekten ankündigt, aber nur Werke von Guiseppe Terragni beschreibt. Dies geschieht allerdings mit den gleichen Begriffen, mit denen er ansonsten seine eigenen Werke beschreibt und mit der gleichen Art von Zeichnungen, wie er sie für seine Projekte benutzt. Emmanuel Petit stellt dazu fest:

"When reading [the] text and diagrams on Terragni, one has to remind oneself that Eisenman is not the architect of the Casa del Fascio or the Casa Giuliani-Frigerio, but that is Terragni after all."[656]

---

[652] Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*, S. 23.
[653] Ebd., S. 25.
[654] Vgl. Peter Eisenman, *Aspects of Modernism. The Maison Domino and the Self-Referential Sign*.
[655] Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*, S.35
[656] Emmanuel Petit, *Eisenman's Terragni: Distancing from Mother Stability and Father Gravitas*, S. 87.

Transformation und *Decomposition* ordnete Peter Eisenman 1999 in *Diagram Diaries* [657] unter seine "formal and conceptual tools", aus denen er die Häuser House I, House IV, House X schuf. Ziel dieser Tools war es, ein Operationssystem zu stellen, das eine Form generiert, unhabhängig von Autor und Betrachter. Mit kleinen Abweichungen, wie den Bezeichnungen von House I, House IV, House X als "autonomes Objekt" und Giuseppe Terragnis Casa des Fascio als "ObjektText" sowie dem Ausschließen bzw. Einbeziehen des Subjekts, stellt Peter Eisenman ein paralleles Innewohnen des theoretischen Konzepts *Selbstreferentialität* in seiner und Giuseppe Terragnis Architektur heraus. "In this atmosphere of inquiry", so Emmanuel Petit in einem Brief an Peter Eisenman, "Terragni's two buildings could reveal a truth about your own architecture, which sight alone is not able to reveal."[658]

Peter Eisenmans Untersuchung zur Casa Del Fascio und Casa Giuliani-Frigerio liest sich in der Tat wie eine historische Rechtfertigung seines eigenen Vorgehens in der Architektur. Er sieht in Guiseppe Terragni das, was ihn in der Architektur interessiert, unabhängig davon, ob dies auch sein Ansatz war. Um sich aber doch nicht historisch zu verankern, löst er Giuseppe Terragni aus seiner Geschichte und seinem Ort heraus, so wie es Peter Eisenman mit seiner Architektur auch tut. Er stellt sich mit Giuseppe Terragni auf eine Ideen-Stufe, eine theoretische Basis, die sie zu Wahlverwandten macht.

In einer weiteren Konsequenz ist Peter Eisenmans methodisches Vorgehen in *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques* "wholly removed from traditional approaches – social, historical, aesthetic, functional."[659] Dieser Ansatz ist ebenfalls in Peter Eisenmans ersten Häuser House I bis House X sowie in *The Formal Basis of Modern Architecture* zu finden, in dem Peter Eisenman zwischen "generic form" und "specific form" unterscheidet. Auch 1963 hat ihn nur die "generic form" als das Universelle in der Architektur interessiert, das – unab-

[657] Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, S. 238f.
[658] Emmanuel Petit, *Eisenman's Terragni: Distancing from Mother Stability and Father Gravitas*, S. 85.
[659] Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*, Klappentext.

hängig von Raum, Zeit, Funktion, Ästhetik und Geschichte – etwas über das wahre Wesen der Architektur aussagt. Neu ist lediglich eine Formulierung, nach der Peter Eisenman 2003 Giuseppe Terragnis Architektur nicht einer "formal or conceptual analyses" unterwirft, sondern ein "analytical framework" zu Hilfe nimmt. "[An] analytical framework through which the two buildings are read is instead at least partially determined by the specific nature of the buildings themselves and the theoretical standpoint from which they are addressed."[660]

Betrachtet man Peter Eisenmans Theorien im Kreis von *The Formal Basis of Modern Architecture*, 1963, über *Notes on Conceptual Architecture*, 1971 bis zu *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*, 2003, so ist festzustellen, dass bestimmte Begriffe durchgehend auftauchen, jedoch unterschiedliche Konturen und Gewichte aufweisen bzw. mit anderen Begriffen kombiniert werden. So ist in *The Formal Basis of Modern Architecture* ein starker Zusammenhang zwischen formaler Analyse und dem Universellen in der Architektur zu finden, herausgearbeitet als theoretische Basis jeglicher Architektur, während sich das Universelle in *Notes on Conceptual Architecture* eher an das Konzeptuelle bindet, das über codierte Strukturen zum Ausdruck kommt. In *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques* tritt nun das Konzept des Selbstrefentiellen und das sich selbst generierende Objekt in den Vordergrund, gekoppelt an die Tools *Transformation* und *Decomposition*. Peter Eisenman jedoch unterdrückt hier zu Gunsten eines neuen "critical textual readings", dass *Transformation* eines seiner "formal tools" und *Decomposition* eines seiner "conceptual tools" ist [661], wodurch sich sein "analytical framework" wieder zurückführen lässt auf seine "formal and conceptual analyses." So schließt sich ein Kreis aus zirkulierenden Begriffen, wie *conceptual*, *formal*, *universal*, *textual*, *selfreferential*, *systems*, *tools* und *theoretical ideas*.

---

[660] Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*, S. 10.

[661] Vgl. Übersicht "formal tools" u. "conceptual tools", in: *Diagram Diaries*, S. 238f.

2004 treffen sich Peter Eisenman und Dan Graham über Giuseppe Terragni. Peter Eisenmans Buch *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques* steht Dan Grahams Pavillon *Half Square/Half Crazy* gegenüber, den er direkt auf der Piazza del Popolo vor die Casa Del Fascio setzt (Abb. 6.20). *Half Square/Half Crazy* ist ein begehbarer Kubus aus Two-Way-Mirror-Glass und Stahl, mit zwei geraden und zwei geschwungenen Seiten. Nach oben ist er offen, der Boden ist aus Holz, über eine Schiebetür aus Two-Way-Mirror-Glass kann man den Pavillon betreten. Gegenüber der Casa Del Fascio befindet sich der Dom von Como (Abb. 6.21). Erbaut von 1457 bis 1744, enthält er Elemente der Gotik, der Renaissance und des Barock. Zwischen Dom und Casa Del Fascio verlaufen außerdem eine Straße und Bahnschienen. In Peter Eisenmans Analyse zu Giuseppe Terragni spielt der Dom keine Rolle. Dabei scheint offensichtlich, dass Giuseppe Terragni seine Casa Del Fascio dem Dom als eine neue, moderne und ebenbürtige Architektur gegenüber stellt. Peter Eisenman ignoriert Dom und weitere Umgebung sowie mögliche historische Kontexte. Dan Graham dagegen thematisiert sie. Sein Pavillon *Half Square/Half Crazy* funktioniert als Sehmaschine, die Verbindungen befragt und herstellt zwischen dem Dom, der Geschichte der Casa Del Fascio und dem heutigen Leben an diesen Orten.

Die Casa Del Fascio ist ein kubischer Baukörper mit vier Etagen, vier verschiedenen Fassaden und diversen Rücksprüngen in ihnen. Aufgebaut ist sie aus einer Stahlbeton-Beton-Stützen-Konstruktion, von außen bekleidet mit Travertin-Platten. Im Erdgeschoss betritt man ein vielgeschichtetes Atrium, das von einer Serie an Seitenräumen umringt ist (Abb. 6.28). "Ergebnis der Gestaltung ist die Mehrdeutigkeit der Wandoberfläche", schreibt Thomas L. Schumacher in seiner Analyse *Klassische und Mittelalterliche Typologien in Terragnis Architektur*. Darin heißt es weiter: "Was Pilaster, was Wand ist, muss der Betrachter selbst herausfinden."[662] Das erinnert sehr an Peter Eisenmans House II, das eine doppelte Konstruktion als Übertreibung der

[662] Thomas L. Schumacher, *Klassische und Mittelalterliche Typologien in Terragnis Architektur*, in: *Giuseppe Terragni 1904-1943. Moderne und Faschismus in Italien*, Klinkhardt & Biermann, München 1991, S. 117.

Konstruktion besitzt: Stützen und Wände, die je für sich als tragende Elemente ausreichend bemessen sind.

In vielen Untersuchungen zur Casa Del Fascio wurde versucht, ihre Form historisch herzuleiten. Als Quellen sah man typische Comer Innenhofhäuser, Renaissancepaläste sowie römisch, florentinische und venezianische Palastbauten.[663] Peter Eisenman schüttelt in seinen Analysen zum Casa Del Fascio[664] alle historischen Bezüge ab und konzentrierte sich auf die Sprache der Architektur zwischen Oberfläche und Tiefenstruktur.[665] Er sieht die Casa Del Fascio und Casa Giuliani-Frigerio "durch die gleichzeitige Verwendung zweier gegensätzlicher Verfahren, Raum zu bilden, nämlich eines subtraktiven und eines additiven, definiert."[666] Die daraus resultierende Doppeldeutigkeit der Formen sollte nach Peter Eisenman den Betrachter zwingen, "seine Aufmerksamkeit vom Objekt auf das strukturierende Beziehungssystem zu lenken."[667]

Auch Dan Graham richtet *Half Square/Half Crazy* nicht auf mögliche historische Herleitungen der Form der Casa del Fascio aus, sondern auf die Situation im Hier und Jetzt, auf Orte und Gründe, die es in der Gegenwart zu entdecken gibt und auf Verbindungen über Zeiten und Epochen hinweg. Durch den Pavillon baut der Betrachter Beziehungen zwischen der Casa Del Fascio und dem Dom auf, verändert ihr Aussehen, Maßstab und Relationen zueinander. Mal überlagert der eine den anderen, mal erhebt sich der eine über den anderen (Abb. 6.21-Abb. 6.23). Es ist ein Wechselspiel, bei dem keiner gewinnt. In weiteren Über-

---

[663] Vgl. Cesare de Seta, *La Cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari 1972; Franco Purini, *L'architettura didattica*, Reggio Calabria 1981, dt. zitiert ebd., S. 118f.

[664] Peter Eisenman, *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*.

[665] Vgl. a. Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1965; Noam Chomsky entwickelte eine generative Transformationsgrammatik, die zwischen der Oberflächenstruktur einer Sprache und der diese bestimmenden Tiefenstruktur unterschied und die nach zwischen beiden vermittelnden Transformationsregeln suchte.

[666] Stefan Germer, *Warum Terragni?* in: *Giuseppe Terragni 1904-1943*, S. 11.

[667] Ebd., S. 11.

lagerungen scheinen Autos, Busse und Bahnen über die Piazza del Popolo zu fahren, von allen Seiten schweben Menschen durch den Raum. Dem Betrachter wird bewusst, dass die Abbilder in diversen Beziehungen "nicht etwas vor oder hinter dem Sein der pragmatisch beherrschbaren Welt" ist. Vielmehr ereignet sich "eine anschauliche Differenz des Wirklichen." Visuelle Erscheinungen konzentrieren den Ort mit seiner Geschichte in der Gegenwart, "in einer Aufmerksamkeit für das Hier und Jetzt [...] so wie sie sich in diesem Augenblick darbieten, und nachher nie wieder."[668] Dan Grahams Ziel könnte es gewesen sein: "Die Substanz gänzlich optisch zu machen und die Form, ob [...] Skulptur oder Architektur, zu einem integralen Teil des umgebenden Raumes."[669] Dan Graham arbeitet mit dem Visuellen als einem Material, das oft nur wenige Sekunden Bestand hat. Er scheint sich an Nietzsches Grundmaxime anzulehnen, sich nicht an das Ewige oder Bleibende, sondern an das Vergängliche und Gegenwärtige zu halten.[670] Dadurch erfährt der Betrachter die Casa del Fascio nicht wie bei Peter Eisenman über erkennbare Ordnungen, sondern über selbstgeschaffene Zusammenhänge.



Abb. 6.20 Giuseppe Terragni, Casa Del Fascio, Como, 1933-36 und Dan Graham, *Half Square/Half Crazy*, Como, 2004

[668] Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens*, Du, No. 6,1998, S. 26f.
[669] Clement Greenberg, *The new Sculpture*, Art and Culture, Boston 1961, S. 144; dt. in: Michael Fried, *Kunst und Objekthaftigkeit*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 355.
[670] Vgl. Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens*, S. 28.



Abb. 6.21 Dan Graham, *Half Square/Half Crazy*, 2004 und Dom, Como



Abb. 6.22 Dan Graham, *Half Square/Half Crazy*, Como, 2004



Abb. 6.23 Dan Graham, *Half Square/Half Crazy*, Como, 2004



Abb. 6.24 Dan Graham, *Half Square/Half Crazy*, Como, 2004

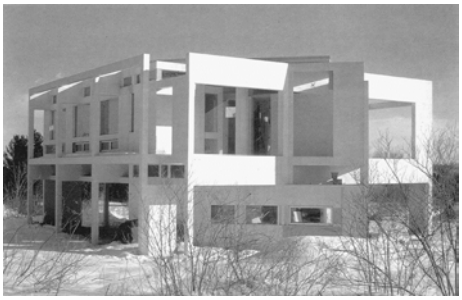


Abb. 6.25 Peter Eisenman, House III, Lakeville, Connecticut, 1969-71

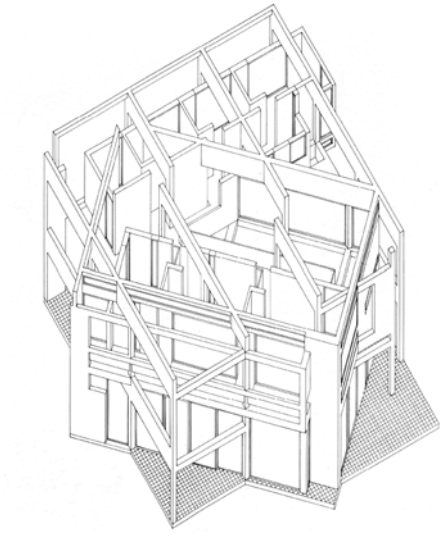


Abb. 6.26 Peter Eisenman, House III, Schema, 1969-71

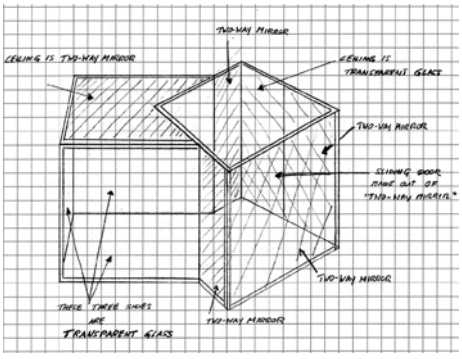


Abb. 6.27 Dan Graham, *Two Cubes, One Rotated 45°*, 1986

Die Fassade der Casa del Fascio bricht durch den Pavillon *Half Square/Half Crazy* auseinander, ähnlich wie Peter Eisenmans House III von 1969 (Abb. 6.24, Abb. 6.25). Nur geschieht hier das Aufbrechen der Form nicht physisch, sondern visuell durch den Betrachter, wie bei allen Pavillons von Dan Graham. Er behandelt sie in einer Kombination aus Bewahren und Brechen des rechten Winkels und der klaren Kanten des Objekts. Interessant in diesem Zusammenhang ist ein Vergleich zwischen Peter Eisenmans House III und Dan Grahams Pavillon *Two Cubes, One Rotated 45°* von 1985. Beide bestehen formal aus einem Würfel, in den sich ein anderer Würfel um 45 Grad hinein dreht (Abb. 6.26, Abb. 6.27). Hier wird ein entscheidender Unterschied in der Arbeitsweise von Dan Graham und Peter Eisenman sichtbar. Peter Eisenman dreht zwar wie Dan Graham das eine Objekt um 45 Grad in das andere, bricht aber dessen Struktur auf und verändert es zusätzlich, indem er es in Teilen doppelt und verdreht. Dan Grahams Pavillon doppelt und verdreht sich zusätzlich auch in Teilen, in sich und über das Objekt hinaus, aber nur durch die Oberfläche des Two-Way-Mirror-Glasses und nicht in seiner Struktur. In *Half Square/Half Crazy* nutzt er geschwungene Formen, um durch das Two-Way-Mirror-Glass ein Haus der Umgebung um 45 Grad zu drehen und damit aufzubrechen, die Casa Del Fascio.

Auch aus Peter Eisenmans House VI findet der Betrachter Elemente in den Spiegelbildern rund um Dan Grahams Pavillon *Half Square/Half Crazy*, zum Beispiel die schwebende Stütze, die Peter Eisenman an der Außenfassade von House VI kurz oberhalb des Bodens aufhören lässt, und damit sagt, dass sie keine tragende Funktion hat (Abb. 5.6). Stützen der Casa Del Fascio schweben durch den Pavillon *Half Square/Half Crazy* als Abbilder über die Piazza del Popolo. Aber auch ohne Dan Grahams Pavillon schweben einige Stützen Giuseppe Terragnis. Betrachtet man zum Beispiel die Stützen im Eingangsbereich aus dem Inneren heraus, so scheinen die äußeren Stützen zu schweben, weil es eine optische Lücke gibt, zwischen dem Ende der Stützen und deren Spiegelung auf dem inneren polierten Boden.

Interessant ist nun, dass durch Dan Grahams Sehmaschine *Half Square/Half Crazy* auf der Piazza del Popolo Aspekte in Giuseppe Terragnis Architektur sichtbar werden, die Peter Eisen-

man vor allem in seinen ersten Häusern thematisiert: Überlagerungen aus Stützen und Wände, schwebende Stützen und aus der Fassade gedrehte Fassaden.

Giuseppe Terragni ist Vorbild für Peter Eisenman, oder vielmehr sieht er in ihm einen Gleichgesinnten, wie auch in Giambattista Piranesie und Andrea Palladio. Peter Eisenmans theoretisches Forschen in der Geschichte der Architektur, nicht um sich zu verankern, sondern um einzelne Aspekte herauszugreifen, die ihn in der Architektur interessieren, bestätigen und weiter bringen, gipfelt 2004 auf der *Architektur Biennale*[671] in Venedig in einer Installation als Mischung aus Teilen einer Kollonade von Palladio, der Casa del Fascio von Terragni, einer materialisierten Raumvision von Piranesi und Peter Eisenmans eigenem House VI (Abb. 6.27). Eine Computeranimation verdeutlicht das Zusammenkommen der Formen. Hier ist erkennbar, in welcher Tradition sich Peter Eisenman sieht, obwohl er sich von überlieferten Traditionen der Architektur distanziert und deren Bruch verlangt. Einzig die von Peter Eisenman in Zeichnungen und Bauten der genannten Architekten erkannten Tiefenstrukturen und Parallelen zu seiner Architekturtheorie scheinen überleben zu dürfen. Dabei stellt Peter Eisenman sich in der Auseinandersetzung mit anderen Architekten immer wieder die Frage des Wie: Wie kamen Terragni, Palladio und Piranesi zu ihren Formen? Peter Eisenman kommt über seine Tools, die als Transformationsregler seiner Konzepte agieren, zu seinen Formen. Sie generieren Architektur aus dem Inneren heraus und bleiben als Tiefenstruktur anwesend. Das Gleiche sucht Peter Eisenman auch in der Architektur anderer Architekten. Wohl weil er den wahren Grund von Architektur darin sieht.

"Eisenmans Projekte bilden ein Modell dessen, was an Unsichtbarem zur Wirkung gebracht werden kann. Zugleich aber wird die Körperlichkeit der Architektur – allgegenwärtig und doch rästelhaft – dazu beitragen, dass das Sichtbare nicht alles ist was es zu sehen gibt."[672]

---

[671] 9. Internationale Architektur Biennale Venedig 2004, Thema: Metamorph, Direktor: Kurt W. Forster

[672] Kurt W. Forster, *TransFORMen. Aus nichts wird nichts, oder doch?*, TransForm, ETH Zürich, Nr.2, Januar 1998, S. 20.



Abb. 6.28 Giuseppe Terragni, Casa Del Fascio, Como, 1933-36



Abb. 6.29 Peter Eisenman, Installation, Architektur Biennale, Venedig, 2004

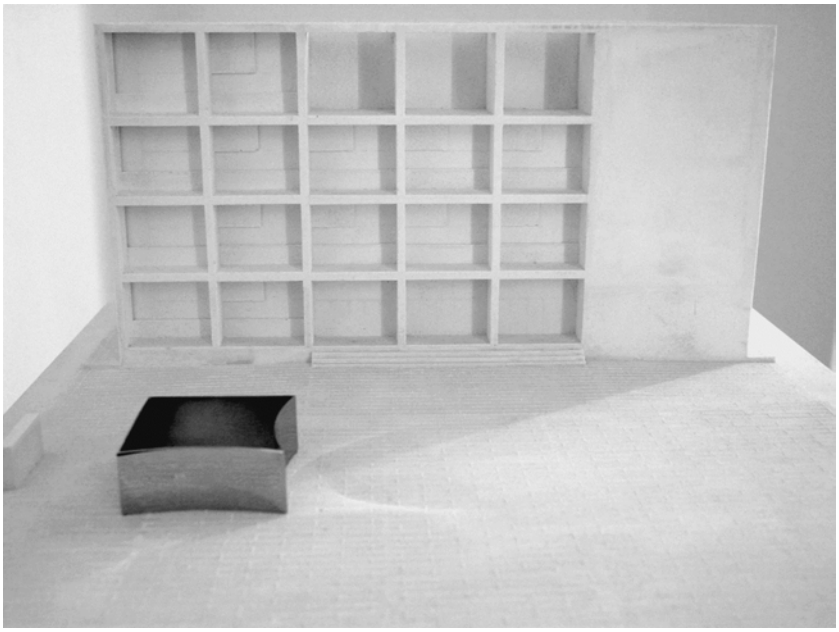


Abb. 6.30 Dan Graham, *Half Square/Half Crazy*, Modell, 2004



Abb. 6.31 Dan Graham, *Half Square/Half Crazy*, Como, 2004

Nicht sichtbare Tiefenstrukturen bilden bei Peter Eisenman Architektur, die seinen Konzepten folgt. Wie aber werden sie für den Betrachter erkennbar? In *Notes on Conceptual Architecture* formulierte Peter Eisenman das Ziel, das Perzeptuelle und das Konzeptuelle so zu schalten, dass die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung zwar als erstes kommt, dann aber zurücktritt, um den Betrachter an die konzeptuelle Ebene des Werkes heranzuführen. Doch den Betrachter vernachlässigt Peter Eisenman immer mehr. Seine Konzentration gilt dem Computer, der die Formen schafft. Aber auch dort kommt es zu einer Diskrepanz zwischen Theorie und Operation an der Form, die sich nicht direkt bedingen. Dies veranlasst Pippo Ciorra, von einer Architektur als Vorwand zu sprechen, in der eine beunruhigende Leere zwischen Theorien und Formen besteht.[673] Aus Operationen werden Objekte, die in Beton gegossen kaum noch etwas von Peter Eisenmans komplexen theoretischen Vorstellungen erahnen lassen. Es ist, wie Giorgio Ciucci es bezeichnet, ein gestörtes "Gleichgewicht zwischen dem Universum der Begriffe und der Realität des Bauens."[674] Die Schwierigkeit besteht darin, wie Formen Informationen annehmen können. Peter Eisenman entschied sich für den Weg über "formal tools" und "conceptual tools." Dan Graham entschied sich für einen anderen Weg. Sein *Schema*, 1966, ist ein gutes Beispiel, wie sich eine Form aus Information bildet und mit dem Wechsel der Informationen immer wieder verändert. Peter Eisenman will auch die Veränderung in der Architektur, zum Beispiel als willkürlich abrupte, sich spontan selbst organisierende Form. Doch seine Objekte können das in ihrer endgültigen Form nicht leisten.

Setzt Peter Eisenman auf nicht sichtbare Tiefenstrukturen, die das Sichtbare bilden aber selbst unsichtbar sind, ist bei Dan Graham das Sichtbare das Entscheidende. Und alles, was in Dan Grahams Kunst sichtbar ist, ist auch für alle verfügbar. Der Betrachter aber, dem sich Peter Eisenmans Tiefenstrukturen offenbaren, kann nicht beiläufiger Spaziergänger sein. Er kann nicht zufällig etwas entdecken. Tiefenstrukturen gilt es zu entschlüs-

[673] Pippo Ciorra, *Architektur als Vorwand*, in: Peter Eisenman. Bauten und Projekte, S. 13.
[674] Giorgio Ciucci, *Eisenmannamnesie*, in: Peter Eisenman. Bauten und Projekte, S. 10.

seln. Der Betrachter bei Peter Eisenman ist ein in Architektur Interessierter, ein Kenner, ein Analytiker. Der Betrachter bei Dan Graham kann jeder sein.

Eine Aussage Dan Grahams kann als Reaktion auf Peter Eisenmans theoretische Analysen allgemein und speziell zu *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques* gelesen werden: "The architecture which influenced me most was modernist architecture. [...] One can discuss certain ideas, but concrete things are stronger than any critical discussion about them."[675]

Dan Grahams Pavillon *Half Square/Half Crazy* ist konkret, "strong" und direkt für jeden erreichbar. Er thematisiert und öffnet die Casa Del Fascio in seiner Umgebung und Geschichte einem Publikum, das sich immer anders zusammensetzen kann, und das nie etwas Bestimmtes finden wird. Es wird finden, was es sieht. Und das Sehen wird zum Nachdenken anregen, zum tieferen Eindringen in die Situation, wie beispielsweise im weiter oben beschrieben Projekt *Alteration to a Suburban House*. Dan Graham befragt in seiner Kunst konkrete Situationen, Peter Eisenman dagegen abstrakte Strukturen.

Treffend in diesem Zusammenhang ist ein weiterer Vergleich von Dan Graham und Peter Eisenman in Bezug auf Colin Rowes Untersuchung zu Le Corbusiers Haus Stein in *Die Mathematik der idealen Villa.* Peter Eisenman hatte diesen Aufsatz im gesamten als antimodern bezeichnet[676], und doch trifft darin eine Aussage Colin Rowes ziemlich genau Peter Eisenmans Vorgehen für eine moderne Architektur, in dem Sinne, wie er auch Giuseppe Terragnis Architektur analysiert:

"Die räumliche Kühnheit der Villa Stein begeistert, [...] als sei es ein Gebäudeinneres, das nur dem Intellekt zugänglich wäre – einem Intellekt, der aus einem Vakuum heraus operiert."[677]

---

[675] Dan Graham, in Conversation with Daniela Salvioni, Flash Art, No. 152, 1990, S. 140-144.
[676] Vgl. Peter Eisenman, *Aspekte der Moderne*, in: Aura und Exzeß, S. 46,48.
[677] Colin Rowe, *Die Mathematik der idealen Villa*, S. 26; vgl a. Manfredo Tafuri, *Giuseppe Terragni: Subject and 'Mask'*, in: Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques, S. 292.

Eine weitere Beschreibung Colin Rowes zum Haus Stein passt erstaunlich gut zu Dan Grahams Pavillons, beispielsweise zum *Half Square/Half Crazy*:

"[Es] existiert eine permanente Spannung zwischen dem streng Geordneten und dem offensichtlich Zufälligen. Konzeptionell ist alles klar und verständlich, aber von der Wahrnehmung her ist alles zutiefst verwirrend."[678]

Das Vakuum, aus dem Peter Eisenman für eine moderne Architektur heraus operiert, hat Colin Rowe also schon in der Moderne Le Corbusiers erkannt. Nur erweitert er seine Analyse um eine Subjekt-Objekt-Beziehung, die Peter Eisenman zwar manchmal anspricht, im Grunde aber ablehnt. Dan Graham dagegen erreicht mit einer intensiven Subjekt-Objekt-Beziehung Werke, die wie Colin Rowe für Haus Stein feststellt, konzeptuell sehr klar und geordnet sind, durch die Betrachter aber eine Komponente bekommen, die das Ganze unberechenbar macht. In der Umkehrung will Peter Eisenman das Haus dem Menschen gegenüber unberechenbar machen – durch das Objekt selbst.

Trotzdem beherrscht der Betrachter in Dan Grahams Kunst nicht das Objekt. Das Subjekt ist zwar einbezogen, hat aber keine Kontrolle. Bei Peter Eisenman ist es nicht einbezogen, aber doch unter Kontrolle. Denn Peter Eisenman lässt das Subjekt nicht selbständig agieren, sondern bestimmt, dass es dem Objekt gegenüber entfremdet sein soll. Das gilt auch für die Entwicklung der Objekte. Das dezentrierte Subjekt wird bei Peter Eisenman "nicht länger als *Handelnder* angesehen, der etwas von sich aus *hervorbringt*. Die Objekte werden als von ihm unabhängig verstanden. [...] Diese Verschiebung führt zu Entwürfen, in denen sich die Rolle des Autors radikal verändert. Er tritt weder als Erzeuger einer linearen Entwicklung mit einem *Anfang* und einem *Ende* auf, noch als Erfinder einer Form."[679]

Peter Eisenman sieht damit nicht wie Roland Barthes nur den Tod des Autors vor, sondern den des Betrachters gleich mit. Das aber ist gegen Roland Barthes Vorstellung: "The birth of the

[678] Colin Rowe, *Die Mathematik der idealen Villa*, S. 26.
[679] Peter Eisenman, *Postfunktionalismus*, in: Aura und Exzeß, S. 39.

reader must be at the cost of the death of the author."[680] Das heißt, der Tod des Autors gebiert den Leser, den Betrachter, den Nutzer neu. Dazu schreibt Irving Sandler:

"Meaning was therefore to be found not in the work of art but in the interpretations of its readers, whatever they were. Any interpretation a reader offered was as true or significant as any other. [...] There was no 'privileged' interpretation. This elevated the creative function of the reader at the expense of the author. [...] The reader had replaced the author as 'creator', as it were."[681]

In Bezug auf Dan Graham würde das heißen, dass er als Autor nicht völlig zurücktritt oder durch den Betrachter ersetzt wird. Vielmehr gibt er einen Rahmen vor, in dem der Betrachter seine Interpretation entfalten kann. Bei Peter Eisenman dagegen soll dem Betrachter oder Nutzer seiner Architektur bewusst werden, dass sie mit ihm nichts zu tun hat und auch, dass seine Interpretation nicht von Interesse ist. Und obwohl Peter Eisenman nicht mehr "Erfinder der Form", nicht mehr "creator" ist, gibt er doch, beim House VI zum Beispiel, *ein* wahres Verstehen der konzeptuellen Struktur vor: "The conceptual structure of the house cannot be understood from any physical movement or perceptual experience; it is instead formulated from a reference point outside the house."[682] Diesen privilegierten Bezugspunkt, den Schlüssel zum Konzept, kennt ganz entgegen seiner Vorstellung eines Autors der Moderne, vielleicht *nur* der Autor, Peter Eisenman, selbst.

Eher als ein Zusammenhang, wie anfänglich vermutet, existiert zwischen Dan Grahams Kunst und Peter Eisenmans Architektur eine Kluft. Dan Graham und Peter Eisenman verbindet wenig, obwohl sich Peter Eisenmans architekturtheoretische Texte wie eine Beschreibung zu Dan Grahams Kunst lesen und Konzepte Peter Eisenmans sich mit Werken Dan Grahams decken. Was heißt das nun? Auf der einen Seite bedeutet, Dan Grahams

---

[680] Roland Barthes, *The Death of the Author*, zitiert aus: Irving Sandler. *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, S. 339.
[681] Ebd., S. 339.
[682] Peter Eisenman, *House VI*, in: Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, S. 23.

Werke auf Peter Eisenmans Texte hin lesen zu können, dass seine Kunstwerke architektonische Aspekte aufweisen, über Maßstab, Begehbarkeit, Materialien und Konstruktion hinaus. Dan Graham transformiert Theorien und Konzepte zur Architektur in "Kunstobjekte", ohne direkt danach gearbeitet zu haben, obwohl sie darin gelesen werden können. Das bedeutet auch, dass was über Dan Graham im Hinblick auf Minimal Art und Conceptual Art geschrieben wurde greift, aber dass was Peter Eisenman mit der Architektur vorhat, Dan Grahams Kunst weiter erklärt. Es greift weiter, es öffnet die Augen, um Dan Grahams Kunst in mehr Facetten zu sehen. Es erklärt, dass seine Kunst eine Kunst ist, die sich in verschiedene Disziplinen verzweigt, dass sie eher eine Kunst des "and and and" ist, als ein "model to the banality of duality."[683] Man kann bei Dan Graham die Grenzen der Kunst schwer abstecken, um dann Dialoge zu setzen zur Architektur, Soziologie, Psychologie, Philosophie. Seine Werke existieren in osmotischen Zuständen. Weil es ihm damit oft besser gelingt, Peter Eisenmans Konzepte zu realisieren, wie oben beispielhaft zu den Projekten Chora, Rebstockpark, Romeo and Juliet ausgeführt, eignet er sich auf der anderen Seite bestens dazu, Peter Eisenman einer Kritik zu unterziehen. Peter Eisenman eröffnet der Architektur immer wieder neue Wissensbereiche, überschreitet Grenzen zur Kunst, Philosophie, Physik, Mathematik. Er beleuchtet theoretisch viele neue Aspekte für die Architektur. Dabei bringt er Architektur nie in andere Bereiche, sondern zieht alles was für die Architektur von Interesse sein könnte, in sie hinein. So will er sie stärken und ist damit auch vielmehr Architekt als Dan Graham Künstler, der eher aus der Kunst heraustritt. Peter Eisenman erfindet, formt, überdenkt seine architektonischen Konzepte ständig, stimmt sie erneut aufeinander ab, in Abhängigkeit von Problemen, die er in der Architektur für unzureichend thematisiert hält.[684] Seine konkreten Projekte platzieren sich in diesem theoretischen Überbau an verschiedenen Stellen. Doch realisiert er sie über seine "formal tools" und "conceptual tools" nur unzureichend. Während sich die Konzep-

[683] Carsten Höller, zitiert aus: Daniel Birnbaum, *Delays and Revolutions*, in: Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer, S. 4.
[684] Vgl a. Arbeit mit Konzepten, Begriffen in der Philosophie, Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 6, 10.

te ständig ändern, bleiben die Operationen oft gleich. Die größte Kritik zielt auf den Starrsinn, die Komplexität seiner Theorien für die Architektur mithilfe der immer gleichen Tools transformieren zu können und auf das Festhalten an einer Architektur, die nicht über das physische Objekt hinaus geht. Peter Eisenman und Dan Graham stehen sich am Ende gegenüber wie zwei Gegenpole, "der eine in Angst vor der Intuition, der andere in Hohn über die Abstraktion."[685]

[685] Friedrich Nietzsche, *Wahrheit und Lüge*, zitiert aus: Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens*, S. 28.

7. Anhang

Bibliografie
Bildnachweis
Dank

Bibliografie

Alexander Alberro (Ed.), *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on His Art*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999.

Alexander Alberro, Blake Stimson (Ed.), *Conceptual Art: a Critical Anthology,* MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999.

Michael Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, Benjamin H. D. Buchloh (Ed.), Los Angeles, Halifax, 1983.

Kenneth Baker, *A Note on Dan Flavin*, Artforum, Vol. 5, No. 10, 1972.

Jochen Becker, *Sieg der weißen Zelle*, TAZ Review, 21.12. 1996, S. 17.

Daniel Birnbaum, *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer*, in: Delays and Revolutions, Kat. 50. Biennale, Venedig, 2003, S. 3-4.

Benjamin H. D. Buchloh, *Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962-1969*, aus: Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Marie Luise Syring (Hg.), Dumont Köln, 1990, S. 86-99.

Benjamin H. D. Buchloh/Dan Graham, *For Conservations: December 1999-May 2000*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, Richter Verlag, Düsseldorf, 2001.

Daniel Buren, *Mise en garde*, in: Konzeption-Conception, Kat. Städtisches Museum Leverkusen, 1969, dt. *Achtung*, in: Daniel Buren, Achtung! Texte 1967-1991, Gerti Fietzek, Gudrun Inboden (Hg.), Verlag der Kunst, Fundus, Dresden, 1995.

Victor Burgin, *Situationsästhetik*, in: On Art/Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Gerd de Vries (Hg.), DuMont, Köln 1974, S. 77-90.

Ian Burn, *Conceptual Art as Art*, 1970, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 188-190.

Bernard Cache, *Earth Moves*, Writing Architecture, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995.

Anna C. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, Arts Magazine, Vol. 64, No. 5, 1990, dt. *Minimalismus und die Rhetorik der Macht*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Gregor Stemmrich (Hg.), Verlag der Kunst, Dresden, 1998, S. 647-677.

Noam Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1965.

David Clarke, The Gaze and the Glance: Competing Understandings of Visuality in the Theory and Practice of Late Modernist Art, Art History, Vol. 15, No. 1, 1992, S. 80-98.

Pippo Ciorra, *Peter Eisenman. Bauten und Projekte*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1995.

Giorgio Ciucci, *Eisenmanamnesie*, in: Peter Eisenman Bauten und Projekte, Pippo Ciorra (Hg.), Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1995, S. 7-12.

Beatriz Columbia, Mark Francis, Birgit Pelzer, *Dan Graham*, Phaidon Press, London, New York, 2001.

Le Corbusier, Ausblick auf eine Architektur/Vers une Architecture, 1922, Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig, 1982.

Le Corbusier, Der Modulor: Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab, Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandl. Nachf. 1953.

Conceptual Architecture, Design Quarterly 78/79, 1970.

Cynthia Davidson (Ed.), *Anything*, Anyone Corporation, New York, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001.

Deconstruction in Architecture, Architectural Design, No. 3/4, 1998.

Gilles Deleuze, *Was ist ein Schaffensakt?*, Vortrag an der Pariser Filmhochschule FEMIS, 17. Mai 1987.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon - Logik der Sensation*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996.

Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996.

Jacques Derrida, *Why Peter Eisenman Writes Such Good Books*, Architecture and Urbanism, August 1988, S. 113-124.

Jacques Derrida, *Der Philosoph und die Architekten*, Paper Art, No. 6, 1996/1997.

Jacques Derrida, *Chora*, in: Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman, Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser (Ed.),The Monacelli Press, New York, 1997.

Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, *Blur Building*, Architecture 89, 2000.

Diller + Scofidio, *Blur: the Making of Nothing*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 2002.

Shelly Duvall, Robert Wicklund, *A Theory of Objective Self-Awareness*, Academic Press, New York, 1972.

Thierry de Duve, *Dan Graham an the Critique of Artistic Autonomy*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 49-68.

Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, Doktorarbeit, PhD., Cambridge University, 1963.

Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture – Toward a Definition*, Casabella, 1971 (359-360), S. 49-57 u. Design Quarterly 78/79, special double issue on Conceptual Architecture, 1970, S. 1-5.

Peter Eisenman, *The Graves of Modernism*, Oppositions, No. 12, 1978.

Peter Eisenman, *Post-Funkctionalism*, Opposition, No. 6, 1976, S. 1-4, dt. *Postfunktionalismus*, in: Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur, Ullrich Schwarz (Hg.), Passagen Verlag, Wien, 1995, S. 35-42.

Peter Eisenman, *Aspects of Modernism. The Maison Domino and the Self-Referential Sign*, Opposition, No. 15/16, 1979, S. 119-128, dt. *Aspekte der Moderne. Die Maison Domino und das selbstreferentielle Zeichen*, in: Aura und Exzeß, S. 43-64.

Peter Eisenman, *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, Casabella, no. 344, Januar 1970, S. 38-41.

Peter Eisenman, *Cardboard Architecture*, A + U, No. 35, November 1973, S. 185-189.

Peter Eisenman, *Conceptual Architecture II: Double Deep Structure I*, A + U, no. 39, March 1974, S. 83-88.

Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Casa Giuliani-Frigerio, Como*; *Vincenzo Scamozzi, Fabbrica Fino, Bergamo*; *The Fulity of Objects: Decomposition and Processes of Differentiation*, Lotus international, 1984.

Peter Eisenman, *The End of the Classical*, Perspecta, The Yale Architectural Journal, No. 21, 1984,S. 154-172, dt. *Das Ende des Klassischen: Das Ende des Anfangs, das Ende des Ziels*, in: Aura und Exzeß, S. 65-88.

Peter Eisenman, *Fin D'Ou T Hou S*, Architectural Design, Vol. 55, No. 1/2, 1985.

Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and other Errors*, AA Files, No. 12, 1986, dt. *Moving Arrows, Eros, and other Errors. Eine Architektur der Abwesenheit*, in: Aura und Exzeß, S. 89-98.

Peter Eisenman, *Misreading Peter Eisenman,* House of Cards, Oxford University Press, New York, 1987, S. 167-186, dt. *Misreading Peter Eisenman*, in: Aura und Exzeß, S. 109-136.

Peter Eisenman, *Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure*, in: Architecture and Urbanism, No. 202, 1987, S. 17-22, dt. *Die Architektur und das Problem der rhetorischen Figur*, in: Aura und Exzeß, S. 99-108.

Peter Eisenman, Interview, Architectural Design, Vol. 58, 1988, S. 48-61, dt. *Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion. Ein Gespräch mit Charles Jencks*, in: Aura und Exzeß, S. 241-272.

Peter Eisenman, *The Blue Line Text*, Architectural Design, Jan/ Febr. 1989, S. 6-9, dt. *Die blaue Linie*, in: Aura und Exzeß, S. 145-150.

Peter Eisenman, *En Terror Firma*, Architectural Design, Vol. 59, 1989, S. 40-43; dt. in: Aura und Exzeß, S. 137-144.

Peter Eisenman, *Die Entfaltung des Ereignisses*, in: Aura und Exzeß, S. 193-202.

Peter Eisenman, *In Zeit einfalten: Die Singularität des Rebstock-Geländes*, in: Frankfurt Rebstockpark. Folding in Time, Prestel, München, 1992, S. 19-24.

Eisenman Architects. Unfolding Frankfurt, Aedes (Hg.), Ernst & Sohn, Berlin, 1991.

Peter Eisenman, *Visions' Unfolding*, Domus, Jan. 1992, dt. *Visions' Unfolding: Architektur im Zeitalter der elektronischen Medien*, in: Aura und Exzeß, S. 203-216.

Peter Eisenman, *Writing Architecture*, ANY, Mai/Juni 1993, S. 18-21, dt. *Architektur Schreiben*, in: Aura und Exzeß, S. 295-306.

Peter Eisenman/Haus Immendorff, Renate Kammer, Angelika Hinrichs (Hg.), Galerie für Architektur, Hamburg, 1994.

Peter Eisenman, *A--Way From/To Architecture*, in: Anyway, Cynthia C. Davidson (Ed.), Anyone Corporation, New York, 1994.

Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, Whitney Library of Design, New York, 1994; Beiträge: Robert Gutman, *House VI*, Suzanne Frank, *The Client's Response*, Robert Stern, *Dream Houses*, Paul Goldberger, *The House as a Sculptural Object*, William Gass, *House VI*, Michael Blackwood, *Beyond Utopia*, Peter Eisenman, *House VI*.

Peter Eisenman. 1990-1997, El Croquis, No. 83, 1997.

Peter Eisenman*, Zwischenraum,* Arch+, Dezember 1998, S. 78-79.

Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, Universe, New York, 1999.

Peter Eisenman, *Die Erklärung liegt im Schattenreich*, Die Welt, 8.7.2000.

Peter Eisenman, *Making the Cut*, Anything, Cynthia C. Davidson (Ed.), Anyone Corporation, New York, 2001, S. 260-263.

Peter Eisenman, *Das Denkmal soll seelische Schwelbrände auslösen*, FAZ, 17.8.2003.

Peter Eisenman, *The Sign, the Subject and the Presence*, Vortrag, Lecture Series 2003, Kreativität und Kontrolle, Udk Berlin, 23. Oktober 2003.

Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*, Monacelli Press, New York, 2003.

Eric Erfurth, *Marcel Duchamp – Flaschentrockner*, Logo Verlag, Obernburg am Main, 1997.

Robin Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, AA Documents 2, London, 1997.

Volker Fischer, *Bauen am Ereignishorizont*, in: Frankfurt Rebstockpark. Folding in Time, Prestel, München, 1992, S. 13-18.

Five Architects. Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk, Richard Meier, Oxford University Press, 1975.

Dan Flavin, *Some Remarks ... Excerpts from a Spleenish Journal*, Artforum, Vol. 5, No. 4, 1966, dt. *Einige Anmerkungen ... Auszüge aus einem spleenigen Tagebuch*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 172-176.

Dan Flavin, *Some other Comments ... more Pages of a Spleenish Journal*, Artforum, Vo. 6, No. 4, 1967.

Folding in Architecture, Architectural Design, Profile No. 102, 1993.

Kurt W. Forster, *TransFORMen. Aus nichts wird nichts, oder doch?*, TransForm, ETH Zürich, Nr.2, Januar 1998, S. 18-20.

Kurt W. Forster, *Stücke zu vier und mehr Händen*, in: Herzog & de Meuron. Naturgeschichte, Lars Müller Verlag, Baden, 2002, S. 41-66.

Kurt W. Forster (Ed.), *Metamorph. Trajectories, Vectors, Focus*, Catalogue of the 9th International Architecture Exhibition, Rizzoli International Publications, 2004.

Hans Frei, *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt*, Lars Müller Verlag, Baden, 1991.

Hans Frei, *Herzog & de Meuron, Neue Bilder. Eine Reflexion*, Du, 76, 5/2000, S. 40-43.

Hans Frei, *Vom Schauhaus zum Bauhaus*, NZZ, 12.7.2000.

Hans Frei, *Lasst die Wurzeln folgt den Kanälen*, NZZ Fokus, No. 12, August 2002.

Hans Frei, *Poetik statt Fortschritt. Ein Blick in die Naturgeschichte der Architektur*, NZZ, 26./27. Juni 2004, S. 49.

Michael Fried, *Art and Objecthood*, Artforum, Vol V, No. 10, 1967, S. 12-23, dt. *Kunst und Objekthaftigkeit*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 334-374.

Luca Galofaro, *Digital Eisenman. An Office of the Electronic Era*, Birkhäuser, Basel, 1999.

Stefan Germer, *Warum Terragni?* in: Giuseppe Terragni 1904-1943, Klinkhardt & Biermann, München, 1991, S. 7-20.

Dan Graham, *My Works for Magazinepages. A History of Conceptual Art*, Kunst und Museumjournaal, Vol. 4, No. 6, 1993, dt. in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, Ulrich Wilmes (Hg.), Oktagon Verlag, Stuttgart, 1994.

Dan Graham, *Art Workers' Coalition open Hearing Presentation*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 92-97.

Dan Graham, *Homes for America*, Arts Magazine, Vol. 41, No. 3, 1967, dt. *Eigenheime für Amerika*, in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, S. 26-33.

Dan Graham, *Schema (March 1966)*, Aspen Magazine, No. 5/6, 1966.

Dan Graham, *Two Structures/Sol LeWitt*, 1967 (verfasst), End Moments (Eigenverlag Dan Graham), New York, 1969.

Dan Graham Pavillons, Kunstverein München, 1988.

Dan Graham in Conversation with Daniela Salvioni, Flash Art, No. 152, 1990, S. 140-144.

Dan Graham. Ausgewählte Schriften, Ulrich Wilmes (Hg.), Oktagon, Stuttgart, 1994.

Dan Graham. Two Way Mirror Pavilions 1989-1996, Martin Köttering, Roland Nachtigäller (Hg.), Städtische Galerie Nordhorn, 1996.

Dan Graham, Gloria Moure (Hg.), Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 1998.

Dan Graham, *Gordon Matta-Clark*, in: Dan Graham. Ausgewählte Schriften, S. 111-124.

Dan Graham, *Short Statements on My Two-Way Mirror Pavilions*, in: Two-Way Mirror Pavilions. 1989-1996, S. 87-99.

Dan Graham. *The Suburban City*, Theodora Fischer (Hg.), Kat. Basel, Graz, 1997.

Dan Graham. Works 1965-2000, Kat., Richter Verlag, Düsseldorf, 2001.

Clement Greenberg, *The New Sculpture*, in: Art and Culture, Boston, 1961.

Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, American Sculpture of the Sixties, Kat. Los Angeles County Museum, Los Angeles 1967, dt. *Neuerdings die Skulpture*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 324-333.

Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne*, Ausgew. Essays und Kritiken, Karlheinz Lüdeking (Hg.), Verlag der Kunst, Dresden, 1997.

Joseph Grima, *Graham c/o Terragni*, Domus, 873, September 2004.

Elisabeth Grosz, *Architecture from the Outside*, in: Anyplace, Cynthia Davidson (Hg.), Anyone Corporation, New York, 1995, S. 14-23.

Joachim Güntner, *Erschütterung im Stelenwald?*, NZZ, 2. Juli 1999, S. 33.

HausSchau, Kat., Deichtorhallen Hamburg, 2000.

Herzog & de Meuron, *Urban Suburban*, in: Dan Graham. The Suburban City, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 1996, S. 25-28.

Hans Dieter Huber, *Dan Grahams Interviews*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1997.

Hans Dieter Huber, *In Every Dream Home a Heartache: Zu den Fotoarbeiten von Dan Graham*, in: 4x1, Graham. Klein. Koethe. Schuler, Albertinum, Dresden, 1998, S. 8-25.

Brian Hatton, *Dan Graham,* in: Ex-cavating Modernism, de-, dis-, ex-. Interdisciplinarity: Art/Architecture/Theorie, Volume one, Alex Coles, Richard Bentley (Ed.), Backless Books, London, 1996, S. 19-22.

Brian Hatton, *Dan Graham in Relation to Architecture*, in: Dan Graham. Works 1965-2000, S. 317-328.

Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jh,* Bd 1+2, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998.

Ute Heimrod, Günther Schlusche, Horst Seferens, *Der Denkmalstreit – das Denkmal. Die Debatte um das "Denkmal für die ermordeten Juden Europas",* Eine Dokumentation, Philo Verlagsgesellschaft, Berlin, 1999.

Idea as Model, Kat. Ausst. im Institute for Architecture and Urban Studies, 1976, Rizzoli, New York, 1981.

Charles Jencks, *Deconstruction: The Pleasure of Absence,* Architectural Design, No. 3/4, 1988.

Philip Johnson, Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture,* Museum of Modern Art, New York, 1988; dt. *Dekonstruktivistische Architektur*, Hatje, Stuttgart, 1988.

David Joselit, *Infinit Regree. Marcel Duchamp 1910-1941*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1998.

Donald Judd, *Specific Objects*, Arts Yearbook, 8, 1965.

Donald Judd, *Aspects of Flavin's Work*, Fluorescent Lights, Kat. National Gallery of Canada, Ottawa, 1969.

Donald Judd, *Art and Architecture*, Vortrag 1983, Yale University, dt. *Kunst und Architektur*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 74-91.

Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser (Ed.), *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, The Monacelli Press, New York, 1997.

Jürgen Kocka, *Mahnmale. Trauer ohne Scham*, Der Spiegel, 1, 1998, S. 20.

Kasper König, *Das Warten hat sich gelohnt*, Fokus 48, 1997, S. 72.

György Konrad, *Architekten brauchen eine Gegenmacht*, Die Welt, 24.9.1998.

Rem Koolhaas, *The Regime of ¥€$*, in: Anything, 2001, S. 180-189.

Joseph Kosuth, *Kunst nach der Philosophie*, in: On Art/Über Kunst, 1974, S. 137-176.

Donald Kuspit, *Sol LeWitt, The Look of Thought*, Art in America, Vol. 63, No. 4, New York, 1975.

Rosalind Krauss, *Allusion and Illusion in Donald Judd*, Artforum, Vol. IV, No. 9, 1966, dt. *Allusion und Illusion bei Donald Judd*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 228-238.

Rosalind Krauss, *LeWitt in Progress*, October, No. 6, 1978, S. 47-60; dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 261-278.

Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, October 8 (Spring 1979), S. 30-44.

Rosalind Krauss, *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialisation of the Sign in the Work of Peter Eisenman.* The Anxiety of Interdisciplinarity, de-, dis-, ex-. Interdisciplinarity: Art/Architecture/Theorie, Volume two, Alex Coles and Alexia Defert (Ed.), Backless Books, 1998.

Rosalind Krauss u.a. (Ed.), *October. The Second Decade, 1986-1996*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997.

Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002.

Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: Schriften I, Norbert Haas (Hg.), Quadriga, Berlin, 1991.

Pamela Lee, *Object to be destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2000.

Sol Le Witt, *The Cube*, Art in America, Summer 1966, dt. *Der Kubus*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 185.

Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum, Vol. V, No. 10, New York 1967, dt. *Paragraphen über konzeptuelle Kunst*, in: On Art/Über Kunst, S. 177-187.

Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, Art and Language, No. 1, England, 1969, dt. *Sätze über konzeptuelle Kunst*, in: On Art/Über Kunst, S. 187-192.

Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2001.

Sol LeWitt, *Some Points Bearing on the Relationship of Works of Art to Museums and Collectors* u. *Some Points Bearing on The Museum of Modern Art and its Relationship to Artist and the General Community*, öffentl. Hearing, New York 1969, veröff. in: Sol LeWitt, Kat. The Museum of Modern Art, New York, 1978.

Sol LeWitt, *Ziggurats*, Arts Magazine, Vo.41, No. 1, 1966.

Libeskind attackiert Eisenman, Die Welt, 1.2.1999.

Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialisation of Art*, 1967 in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 46-50.

Lucy R. Lippard, *10 Structurists in 20 Paragraphes*, in: Minimal Art, Kat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1968, dt. *10 Strukturisten in 20 Absätzen*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 309-323.

Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of an Art Object*, New York: Praeger, 1973.

Lucy Lippard, *Escape Attempts*, in: Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, Ann Goldstein, Anne Rorimer (Ed.), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, S. 17-38.

Kasimir Malevich, *Suprematism*, 1920, Artists Bookworks, East Sussex, 1990.

Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1994.

James Meyer, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Artforum, Sept. 1999.

James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven, London, 2001.

Rainer Metzger, *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 1996.

Robert C. Morgan*, Art into Ideas. Essays on Conceptual Art*, Camridge University Press, 1996.

Robert C. Morgan, *Between Modernism and Conceptual Art*, McFarland, North Carolina, 1997.

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, Doubleday Anchor, New York, 1956.

Emmanuel Petit, *Eisenman's Terragni: Distancing from Mother Stability and Father Gravitas*, Log 3, Anyone Corporation, New York, 2004, S. 81-89.

Platon, *Timaios*, *Die dritte Gattung: Das Worin des Werdens,* in: Sämtliche Werke, Bd.4, Burghard König (Hg.), Rowohlt, Reinbek, 1994.

Renate Puvogel, *Lehrgeld. Zwanzig Künstlerportraits*, Oktagon, Stuttgart, 1996.

Patricia Railing, *On Suprematism*, Artists Bookworks, East Sussex, 1990.

John Rajchmann, *Perplikationen: Über Raum und Zeit des Rebstockparks*, in: Unfolding Frankfurt, S. 20-77.

Hanno Rauterberg, *Mit Haß auf das Schöne. Scheitert das Berliner Holocaust-Mahnmal?*, Die Zeit, 4. Juni 1998, S. 46.

Barbara Reise, *Untitled 1969: a Footnote on Art and Minmal-Stylehood*, Studio International, Vol. 177, No. 910, 1969, dt. Ohne Titel 1969, Eine Anmerkung über Kunst und minimalistischen Stil, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 375-401.

Ingeborg Rocker, *The Virtual: The Unform in Architecture*, in: The Virtual House, Any, No. 20, New York, 1997, S. 20-23.

Anne Rorimer*, Michael Asher: Kontext als Inhalt*, Texte zur Kunst, Herbst 1990.

Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Refinding Reality*, Thames & Hudson, London, 2001.

Barbara Rose, *ABC Art*, Art in America, Vol. 53, No. 5, 1965, dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 280-308.

Colin Rowe, *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*, Birkhäuser Verlag, Basel, Berlin, Boston, 1998.

Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, Icon Editions, New York, 1996.

Paul Scheerbart, *Glasarchitektur & Glashausbriefe*, Verlag Klaus G. Renner, München, 1986.

Thomas L. Schumacher, *Klassische und Mittelalterliche Typologien in Terragnis Architektur*, in: Giuseppe Terragni 1904-1943. Moderne und Faschismus in Italien, Klinkhardt & Biermann, München, 1991, S. 107-124.

Ullrich Schwarz (Hg.), *Peter Eisenman. Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik in der Architektur*, Textsammlung, Passagen Verlag, Wien, 1995.

Peter Schjeldahl, *Minimalism*, Art of Our Time: Zje Saatchi Collection, Vol. 1, New York, 1984, dt. *Minimalismus*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 556-588.

Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens*, Du, No. 6, 1998, S. 26-30.

Duval Shelly, Wicklund, Robert (Hg.), *A Theory of Objectiv Self-Awareness*, Academic Press, New York, 1972.

Robert Smithson, *Donald Judd*, 7 Sculptors, Kat. Philadelphia Institute of Contemporary Art, 1965, dt. in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 202-207.

Robert Smithson, *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, Art International, Vol. 12, No. 3, 1969, S. 21-27.

Robert Smithson, *Cultural Confinement*, Documenta 5 Kat., Kassel 1972.

Robert Smithson, *Production for Production's Sake*, in: Conceptual Art: a Critical Anthology, S. 280-282.

Robert Smithson. *The Collected Writings*, Jack Flam (Hg.), University of California Press, 1996.

David Spaeth, *Mies van der Rohe. Der Architekt der technischen Perfektion*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1986.

Gregor Stemmrich, *Dan Grahams Cinema und die Filmtheorie*, Texte zur Kunst, Nr.21, 3/1996, S. 81-97.

Gregor Stemmrich, *Dan Grahams Homes for America (1966): Der Künstler als Fotojournalist und die Entdeckung der Vororte*, Daidalos, No. 66, Dezember 1997, S. 54-63.

Philip Tabor, *Peter the Prankster*, Architectural Review, Januar 1989.

Manfredo Tafuri und Francesco Dal Co, *Architektur der Gegenwart*, Electa Editrice, Suttgart, Mailand, 1977.

Manfredo Tafuri, *Giuseppe Terragni: Subject and 'Mask'*, 1977; in: Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques, 2003, S. 273-294.

Maurice Tuchman, *The Russian Avant-Garde and the Contemporary Artists*, in: The Avantgarde in Russia, 1910-1930: New Perspectives, Stephanie Barron, Maurice Tuchman (Hg.), Kat. Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles, 1980, S. 118-121, dt. *Die russische Avantgarde und die zeitgenössischen Künstler*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 528-540.

Phyllis Tuchmann*, An Interview with Carl Andre*, Artforum, Vol. VIII, No. 10, 1970 dt. *Ein Interview mit Carl Andre*, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 141-161.

Philip Ursprung, *I don't know what space is. Robert Smithsons Kritik an Minimal Art and Conceptual Art*, in: Minimal-Concept, Akademie der Künste (Hg.), Verlag der Kunst, Dresden, 2001.

Philip Ursprung, *Weisses Rauschen. Elizabeth Diller und Ricardo Scofidios Blur Building und die räumliche Logik der jüngsten Architektur*, in: Kritische Berichte, 3/2001, S. 5-15.

Philip Ursprung (Hg.), *Herzog & De Meuron. Naturgeschichte*, Lars Müller Publishers, Baden, 2002.

Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*, Verlag Silke Schreiber, München, 2003.

Jeff Wall, *Dan Graham's Kammerspiel (1982)*, in: Dan Graham, Kat. The Art Gallery of Western Australia, Perth, 1985, S. 14-40, dt. *Dan Grahams Kammerspiel*, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews, Gregor Stemmrich (Hg.), Fundus-Bücher 142, Verlag der Kunst, Dresden, 1997, S. 89-187.

Jeff Wall, *Marks of Indifference: Aspects of Photographie in, or as, Conceptual Art*, in: Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, dt. *Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst*, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, S.375-434.

Lawrence Weiner, in: *On Art/Über Kunst*, S. 249

Rolf Wedewer, *Introduction to Konzeption/Conception*, in: Konzeption-Conception, 1969.

Johannes Wendland, *Gedenkkultur. Der totale Bruch*, Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 29. Januar 1999.

Alejandro Zaera-Polo: *a Conversation with Peter Eisenman*, El Croquis, No. 83, 1997, S. 6-20.

Bildnachweis

Abb. 1.1, Abb. 5.2 aus: *Dan Graham. Two Way Mirror Pavilions 1989-1996*, Städtische Galerie Nordhorn, 1996; Abb. 1.2-Abb. 1.10, Abb. 2.9, Abb. 2.12-Abb. 2.14, Abb. 4.23, Abb. 4.24, Abb. 5.22, Abb. 5.23, Abb. 6.11-Abb. 6.15, Abb. 6.20-Abb. 6.24, Abb. 6.28, Abb. 6.30 von Claudia Perren; Abb. 2.1, Abb. 5.18, Abb. 5.19, Abb. 6.1 aus: *Peter Eisenman. Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik in der Architektur*, Passagen Verlag, Wien, 1995; Abb. 2.2 aus: Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995; Abb. 2.4-Abb. 2.6 aus: *Philip Johnson. Processes The Glass House*, Pantheon Books, New York, 1949; Abb. 2.3, Abb. 2.7 aus: Werner Blaser*, Mies van der Rohe. Less is more*, Waser Verlag, Zürich, 1986; Abb. 2.8, Abb. 2.10 aus: *Philip Johnson, Mies van der Rohe*, Secker & Warburg, London, 1978; Abb. 2.11 aus: *Mies in Berlin*, Prestel, München, London, New York, 2001; Abb. 3.6, Abb. 3.7 aus: Patricia Railing, *On Suprematism*, Artists Bookworks, East Sussex, 1990; Abb. 3.5 Postkarte; Abb. 3.4 aus: Robert Smithson*. The Collected Wirtings*, University of California Press, 1996; Abb. 3.2, Abb. 3.3, Abb. 4.1-Abb. 4.13, Abb. 4.15-Abb. 4.17, Abb. 4.20, Abb. 4.21, Abb. 6.27 aus: *Dan Graham*, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 1998; Abb. 5.1 aus: Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture – Toward a Definition*, Casabella (359-360), 1971; Abb. 3.1 aus: *Sol Le Witt: Incomplete Open Cubes*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2001; Abb. 3.8, Abb. 3.9, Abb. 5.3, Abb. 5.12, Abb. 5.14-Abb. 5.16, Abb. 5.29, Abb. 5.30, Abb. 6.3, Abb. 6.4, Abb. 6.16, Abb. 6.17 aus: Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, Universe, New York, 1999; Abb. 3.11, Abb. 5.10, Abb. 5.11, Abb. 5.31, Abb. 5.32 aus: *Peter Eisenman/Haus Immendorff*, Galerie für Architektur, Hamburg, 1994; Abb. 3.10, aus: *Anything*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001; Abb. 4.18, Abb. 4.19 aus: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Verlag der Kunst, Dresden, 1995; Abb. 4.14 aus: *Dan Grahams Interviews*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1997; Abb. 4.27, Abb. 4.28 aus: *Texte zur Kunst*, 3/1996; Abb. 4.22 aus: *René Magritte*, Prestel, München, New

York, 1996; Abb. 4.26 aus: *Herzog & De Meuron. Naturgeschichte*, Lars Müller, Baden, 2002; Abb. 5.4-Abb. 5.9 aus: *Peter Eisenman's House VI. The Client's Response*, Whitney Library of Design, New York, 1994; Abb. 5.13, Abb. 5.17, Abb. 6.25, Abb. 6.26 aus: *Peter Eisenman. Bauten und Projekte*, DVA Stuttgart, 1995; Abb. 5.33-Abb. 5.37 aus: *Chora L Works*, The Monacelli Press, New York, 1997; Abb. 5.24 von Michael Eun; Abb. 5.25 vom Jüdisches Museum Berlin; Abb. 4.25, Abb. 5.26-Abb. 5.28 aus: *Minimalism. Art and Polemics in the sixties*, Yale University Press, 2001; Abb. 6.5, Abb. 6.6 aus: *HausSchau*, Kat., Deichtorhallen Hamburg, 2000; Abb. 6.7 aus: *Object to be destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2000; Abb. 5.20, Abb. 5.21, Abb. 6.8-Abb. 6.10 aus: Eisenman Architects. *Unfolding Frankfurt*, Ernst & Sohn, Berlin, 1991; Abb. 6.18, Abb. 6.19 aus: *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions: Critiques*, Monacelli Press, New York, 2003; Abb. 6.29 von Hans Frei; Abb. 6.31 aus: Domus, 873, 2004

Dank an

Prof. Dr. Hans Frei, Zürich

Prof. Dr. Philip Ursprung, Zürich

Prof. Wolfgang Schulze, Kassel