

Persistenter Identifier: 1571051867188_1988
Titel: ARCH+ : Zeitschrift für Architektur und Städtebau
Ort: Stuttgart
Datierung: 1988
Strukturtyp: volume

Lizenz: [Rechte vorbehalten - Freier Zugang](#)
PURL: https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/1571051867188_1988/1/

Abschnitt: Utopie und Abbild. Coop Himmelblau und die Ästhetik des von der Kenksäule durchbrochenen Brustkorbs
Autor: Kapfinger, Otto
Strukturtyp: article

Lizenz: [Rechte vorbehalten - Freier Zugang](#)
PURL: https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/1571051867188_1988/237/LOG_0047/

Anmerkungen

1) Siehe *The Architecture of Frank Gehry, 1964-1986*, Ausstellung und Buch, Walker Art Center, Minneapolis, und Rizzoli, New York, 1986.

2) Frank Gehry in einem Gespräch mit Adele Freedman, *Progressive Architecture*, Oktober 1986, S.99.

3) Die zwei bemerkenswertesten Beispiele dafür sind der Parc de la Villette in Paris, 1985, und das Rathaus Den Haag, 1987, wo sie zunächst als Sieger und später nur noch als Teilnehmer der engeren Wahl erklärt wurden. Aber auch bei den IBA-Wettbewerben in Berlin hatten sie Pech, wo nur ein kleiner Teil eines Entwurfs gebaut werden wird.

4) Siehe die großen schwarzen Folio-Bücher, die zu Ereignissen bei der Architectural Association publiziert werden und siehe *AA Files 2-14, 1979-1987*, bezüglich kritischer Artikel und einem Überblick über das Werk.

5) Zaha Hadid, „The Peak, Hong Kong“, *AA Files 4*, Juli 1983, S.84.

6) Siehe das Interview von Bernard Tschumi und Alvin Boyarsky in *La Case Vide, La Villette*, 1985, *AA Folio*, 1986, S.26.

7) Jacques Derrida, „Point de Folie – Maintenanant Architecture“, *AA Files 12*, 1986. Dieser Text ist auszugsweise auf Seite ...ff in diesem Heft wiedergegeben. Daher wurden an dieser Stelle die umfangreichen Zitate gekürzt. (Anm.d.Red.)

8) Bernard Tschumi, „La Case Vide“, *op.cit.*, S.3.

9) Anthony Vidler, „Trick, Track“, *ebd.*, S.20/21.

10) Bernard Tschumi, *ebd.*, S.26.

11) Harold Rosenberg, „The Organizational Phantasy“, *The Tradition of the New*, McGraw Hill, 1965, S.269-285.

12) Anthony Vidler, *op.cit.*, S.20.

13) Rosenberg, *op.cit.*, S.284.

14) „Positive Nihilism“ verwendete ich 1983 als Konzept, um Eisenmans Position zu definieren: siehe Charles Jencks, „The Perennial Architectural Debate“, *Abstract Representation, Architectural Design*, Bd.53, Nr.7/8, 1983, S.10-16.

15) Peter Eisenman, „Representations of the Limit: Writing a „Not-Architecture““, veröffentlicht in Daniel Libeskind, *Chamber Works: Architectural Meditations on Themes from Heraclitus*, *AA Folio*, 1983, S.6-8.

16) Siehe Daniel Libeskind, „Unoriginal Sign“, *ebd.*, S.4/5, und Daniel Libeskind, *Between Zero and Infinity*, Rizzoli, New York, vor allem die Essays von Juhani Pallasma und Dalibor Veselý, S.104/105.

17) Daniel Libeskind, „Unoriginal Signs“, *ebd.*, S.4.

18) Daniel Libeskind, „City Edge Competition, Berlin“, *AA Files 14*, Frühjahr 1987, S.28-35.

19) Jacques Derrida, zitiert in Michael Rosen, „Scepticism at Large“, *Times Literary Supplement*, 5.12.1986, S.1384.

Tzvetan Todorov nimmt diesen Standpunkt ein und zitiert Eugene Goodheart über „dogmatischen Skeptizismus“ in seinem „All Against Humanity“, *Times Literary Supplement*, 4.10.1985, S.1093.

20) Siehe das Interview von Peter Eisenman und Carsten Juel-Christiansen, *SKALA, Nordisk Magazin for Arkitektur og Design*, Nr.12, Oktober 1987, S.10.

21) In dem gerade erwähnten Interview macht Eisenman folgende Bemerkung: „Ich habe angefangen, den Computer zu benutzen und der Computer fängt an, Figuren für mich zu erzeugen, die ich mit der Hand nicht erzeugen könnte. Ich glaube, daß meine Hand durch sehr klassische ästhetische Vorstellungen begrenzt ist ... der Computer befreit mich und schafft Formen, die ich nicht verstehe, und die ich, glaube ich, nicht einmal mag [...]“

22) Peter Eisenman, „Post-Functionalismus“, *Opposition 6*, Herbst 1976, S.ii-iii.

23) „The End of the Classical“, „The Futility of Objects“, „The Beginning, the End and the Beginning Again“, oder zuletzt „Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure“, in *A + U*, 1987, 7, S.17-22.

24) Zu diesem Zitat siehe Susan Doubilet, „The Divided Self“, *Progressive Architecture*, Nr.3, 1987, S.81-87.

25) Siehe Peter Eisenman, „The City of Artificial Excavation“, *Architectural Design*, Bd.53, Nr.7/8, 1983, S.24-27.

26) *Ebd.*, S.26.

27) Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros and Other Errors*, *op.cit.*

28) „Interview Peter Eisenman + Lynn Breslin“, *Space Design*, 1986, 3, S.65.

29) Bemerkungen Eisenmans zitiert in *Investigations in Architecture*, *op.cit.*, Anmerkung 43, S.62.

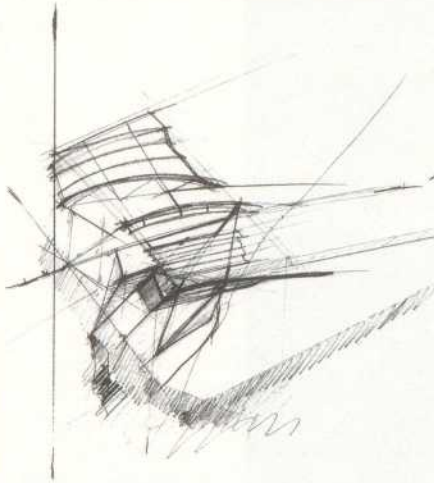
30) „If anything he [Derrida] doesn't push me enough“, *ebd.*, S.64. Der Nachweis findet sich auch im Gartenentwurf selbst.

31) Manfredo Tafuri, „L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language“, *Oppositions 3*, IAUS, Mai 1974, S.37-62.

Dieser Text ist ein Vorabdruck aus Charles Jencks neuem Buch „Architektur heute“, das im Klett-Cotta Verlag erscheint (ISBN 3-608-76267-1, DM 198.-). Es handelt sich um eine gekürzte Fassung von Kapitel 14.

Otto Kapfinger

UTOPIE UND ABBILD



Coop Himmelblau und die Ästhetik des von der Lenksäule durchbrochenen Brustkorbs

„Wir wollen Architektur, die blutet, die erschöpft, die dreht und bricht. Architektur, die leuchtet, die sticht, die fetzt und in der Drehung reißt / Wenn sie kalt ist, dann wie ein Eisblock. Wenn sie heiß ist, dann so heiß wie ein Flammenflügel. Architektur muß brennen / Eine Architektur des von der Lenksäule durchbrochenen Brustkorbs / So müssen Gebäude dastehen – unangepaßt, rau, durchstoßen.“

Mit solchen und anderen Parolen und mit deren buchstäblicher Konkretisierung in Projekten sorgt das Duo Wolf.D. Prix und Helmut Swiczinsky für international beachtete Risse und Brüche im feinsinnigen Porzellan der Wiener Architekturszene. Daß ihre Entwürfe neuerdings unter dem Schlagwort „Dekonstruktive Architektur“ eingereiht werden, erscheint mir in zweifacher Hinsicht problematisch. Zunächst wäre einmal grundsätzlich zu fragen, ob ein Begriff des philosophischen Diskurses auf die Diskussion architektonischer Entwurfsmethoden übertragen werden kann; und danach wäre zu prüfen, ob nun im Speziellen die Position von Coop Himmelblau mit dem Phänomen „Dekonstruktion“ sinnvoll zu beschreiben ist, oder ob hier nicht ein modisches Etikett die genauere Auseinandersetzung mit den Wurzeln und der Entfaltung eines sehr spezifischen Œuvres verstellt.

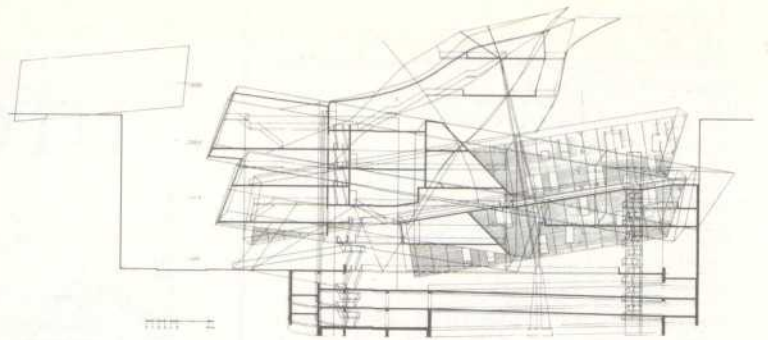
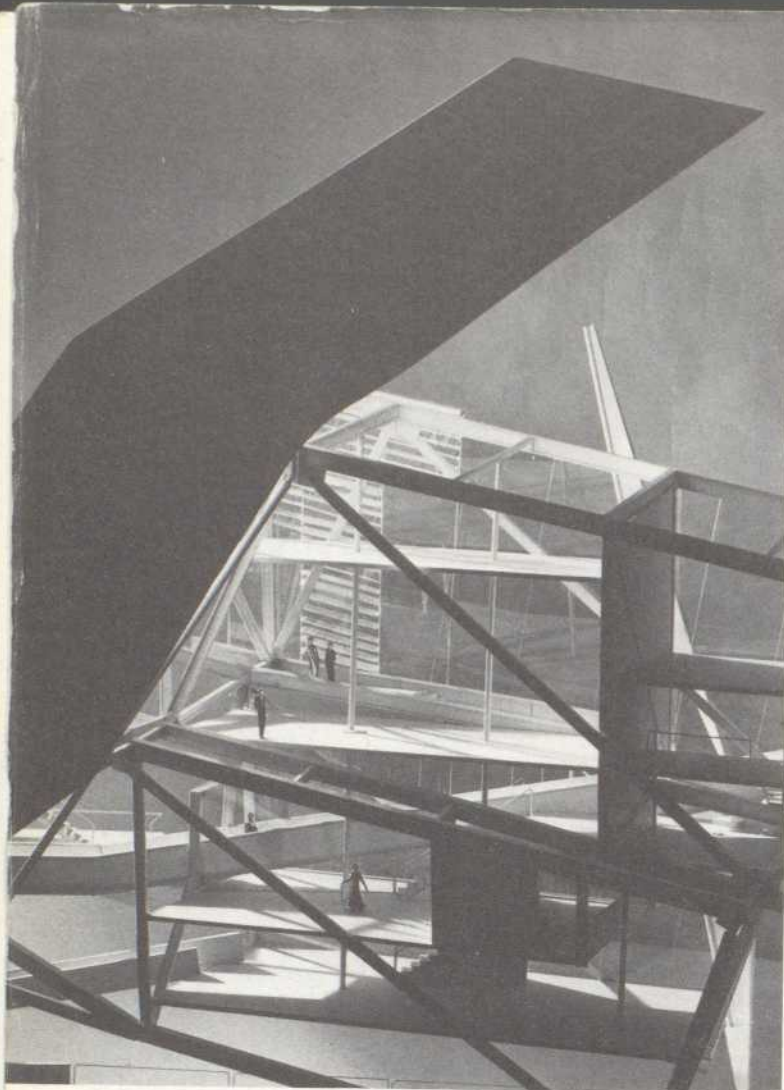
„Dekonstruktion“ – in Abwandlung von Heideggers „Destruktion“ – nannte andererseits Jacques Derrida seine Arbeit der literaturkritischen Durchleuchtung philosophischer Texte. Der Terminus entstammt der Grammatologie, wo er das analytische Enthüllen von Satzkonstruktionen oder von poetischen Regeln meint. Für die Philosophie nun sollte mit „Dekonstruktionen“ gezeigt werden, daß ihre Aussagen nicht primär der dargelegten Sache, dem Inhalt gehorchen, sondern durch die der philosophischen Rede innewohnenden Zwänge, durch die Rhetorik bereits vorgeformt sind. Derridas Angriff auf die Philosophie und jener Foucaults

auf die Historik zielten also auf die Demontage der „ontologischen Gerüste, die die Philosophie im Laufe ihrer subjektzentrierten Vernunftgeschichte errichtet hat“ (Habermas). Der seit den Griechen behauptete Vorrang der Logik vor der Rhetorik wird auf den Kopf gestellt; die Existenz eines übergeordneten, homogenen Mediums der Rationalität wird geleugnet.

Das postmoderne Denken des Neo-Strukturalismus, wie es auch Lyotard beschreiben will den metaphysischen Systemzwang abschütteln zugunsten von „offenen“ Systemen ohne innere Einheit, ohne absolutes Zentrum; „Zerstreuung“ wird gegen Einheit, „Vielfalt“ und „Differenz“ werden gegen totalisierende, sich alles einverleibende Denk- und Kulturmodelle gesetzt. Verschiedene Kritiker haben nun versucht, jene Tendenzen in der architektonischen Avantgarde, die formale, konstruktive, semantische und/oder geometrische Systeme fragmentieren, kollidieren oder explodieren lassen, mit der Theorie der „Dekonstruktion“ aus der Philosophie- und Literaturkritik zu legitimieren. Derrida hat dagegen darauf hingewiesen, daß äußerliche Analogien dieser Art zu kurz greifen. Denn, wie er formulierte, „das Denken des Fragments“ enthält seinerseits „immer noch eine Sehnsucht nach Totalität“, während das dekonstruktive Verfahren eben nicht darauf abzielt, „die Moderne durch das Fragmentarische, das Explodierte oder das Zerfallene – also durch die Ruine der Totalität zu definieren“.

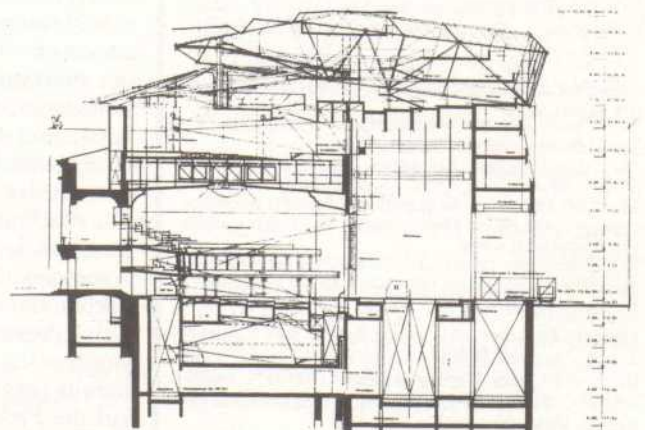
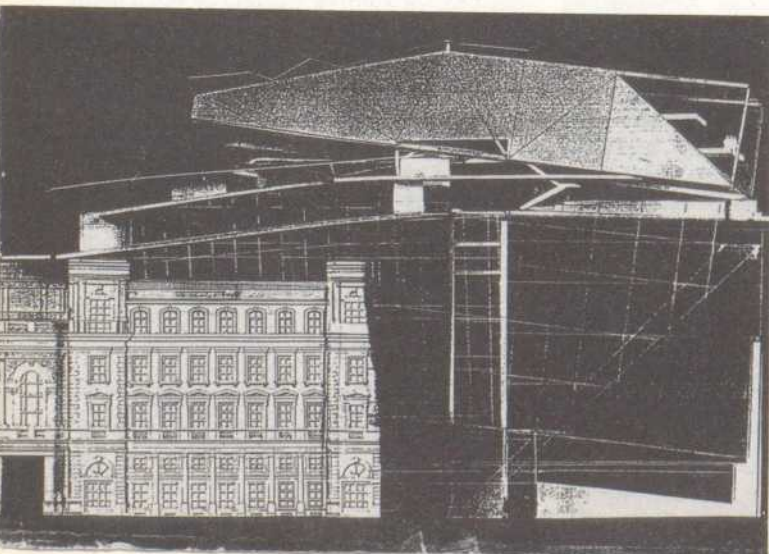
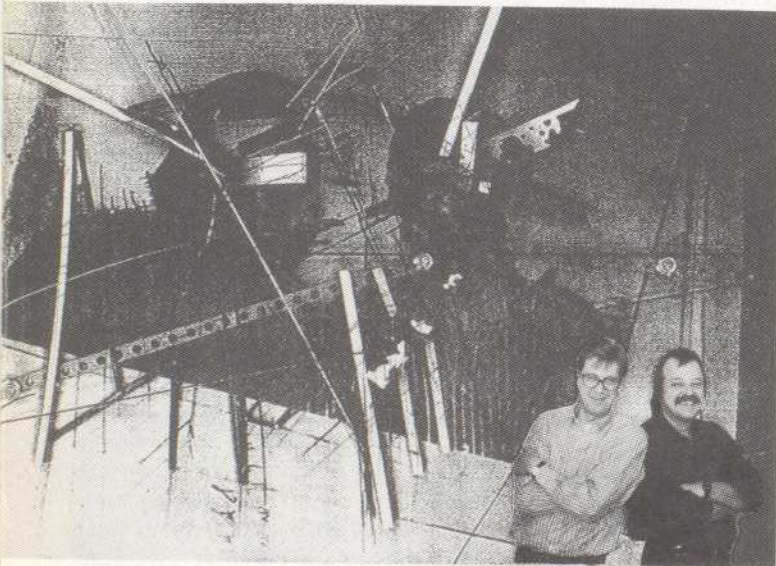
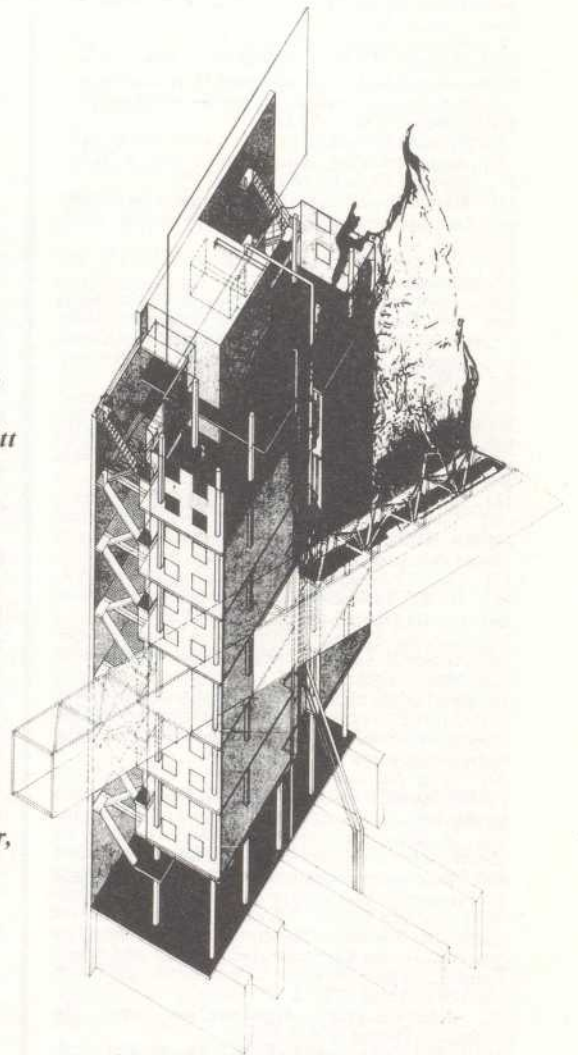
Einige der plakativsten Äußerungen der gegenwärtigen Architektur-Avantgarde unter den Hut des „Dekonstruktivismus“ zu stecken, erscheint also nicht weniger fragwürdig zu sein wie manche vorhergegangene Ausrufung von Ismen.

Welchen Quellen entspringt nun – um den Begriff vorweg einmal zuzulassen – die „dekonstruktive“ Note der Architektur-Entwürfe von Coop Himmelblau. Zum Verständnis ihrer neueren Arbeiten



Röntgenschnitt

oben:
 Wohnhausanlage
 Wien 2, 1983,
 Modell und Schnitt
 Mitte links:
 „Die Auflösung
 unserer Körper
 in der Stadt“
 Berlin-
 Nollendorfplatz,
 1988
 Mitte rechts:
 „Hot Flat“,
 Stadtwohnhaus,
 1978
 unten:
 Revitalisierung
 Ronacher-Theater,
 1987



ist es nötig einige Dinge in Erinnerung zu rufen. Prix und Swiczinsky haben sich am Ende der siebziger Jahre von ihrer anfänglichen technoiden Haltung, als sie Emotionen und psychische Zustände durch spielerische Environments sichtbar und greifbar machen wollten, abgewandt. Die Diskrepanzen, Brüche und Spannungen der Großstadtrealität sollten nicht mehr durch Apparate dargestellt und abregiert werden, sondern sollten sich als bauliche Realität unmittelbar materialisieren. „Unsere Räume sind pulsierende Ballons“, hatten die Coop 1968 geschrieben, „Unser Herzschlag wird zum Raum, unser Gesicht ist Hausfassade“. Ähnlich wie „Hausrucker & Co.“ experimentierten sie damals mit einem Design, das – vom Vorbild der Flipper-Automaten ausgehend – technische Geräte zur Verstärkung und Verräumlichung individueller Gefühle anbot. Anstelle von konventionellen Wänden sollte der Bewohner der „Villa Rosa“ von den elektronisch übersetzten Projektionen etwa der Gesichtsmuskelkontraktionen, also von einer fast immateriellen, sich ständig verändernden „vierten Haut“ umhüllt sein. 1977/78 zeichneten Prix & Swi dann nicht mehr luftige, therapeutische Maschinen, sondern aggressive Pfählungen oder Zerreißen bestehender Bauten. Ich erinnere mich beispielsweise an eine Skizze, wo Olbrichs Secession von einer riesigen Nadel schräg durchbohrt wird. In der Reiss-Bar (1977) wurden der „Riß“ durch den Raum und die „Fesselung“ einer dem Ambiente vorgeblich innewohnenden Sprengkraft durch riesige Schrauben wörtlich und direkt Gestalt. Und „Hot Flat“ (1978) paraphrasierte ebenfalls das zitierte Bild eines „von der Lenksäule durchstoßenen Brustkorbs“.

Die Aggression, die sich da Luft machte, war einerseits gegen die damals dominierenden, restaurativen Tendenzen der Postmoderne gerichtet. Andererseits zeigten sich die Coop von der Härte und Brutalität des metropolitanen Alltags mehr und mehr fasziniert. Statt klinischer Apparate und weichem Kunststoff, die auf sinnliche Reize und Spannungen des Subjekts mit immateriellen Simulationen reagieren, formten Prix & Swi von da an harte Architekturen, die als fixierte Superzeichen und bauliche Totalität nun unvermittelt die permanente Dekomposition, Kontraktion und Zersplitterung, die chaotische Sinfonie der Großstadtdynamik in Szene setzen sollten. War vorher dem Bewohner die subjektive Ausformung eines neutralen „Null-Raumes“ zgedacht, so zogen die Coop nun den schöpferischen Akt wieder an sich, verdichteten ihn im Moment der intuitiven Skizze und übersetzten den grafischen Impetus des Durchstreichens, der steilen, schrägen Linie und der schnellen, konterkarierenden Schraffuren in die windschiefen, dramatischen Verwerfungen industrieller Baufragmente.

Eine ganz ähnliche Wandlung hatte mit zeitlicher Phasenverschiebung Günther

Domenig vollzogen, und ich meine, daß einige Aspekte seiner Arbeit in diesen Jahren auch auf die Coop Einfluß ausübten. Domenig hatte in der Mitte der sechziger Jahre (damals noch im Team mit Eilfried Huth) eine Bautheorie erarbeitet, die vom Gedanken der räumlichen Flexibilität ausging. Gebäude sollten auf wechselnde Anforderungen geschmeidig reagieren können, sollten wachsen, schrumpfen, sich deformieren lassen. Mit der Forderung nach der beweglichen Hülle wurde von den drei grundlegenden räumlichen Komponenten – Innenraum, Außenraum, Begrenzung – die letztere zum ausschließlichen Thema. Die dazu entwickelten Modelle orientierten sich am Bild organischer Zellstrukturen. Die tragende Konstruktion wurde als „konturbildendes Gerippe“ definiert, das mit abschließenden Häuten überzogen wird.

Die Anpassung der Volumen an die jeweils erzeugten Aktivitäten sollte mit Hilfe spezieller Gelenkteile und austauschbarer Tragstäbe nach den Verformungsmustern von ebenflächigen Viereck- bzw. Sechsecknetzen vor sich gehen. Die Utopie kinetischer Veränderbarkeit und organhafter Bewegungsfähigkeit, die „atmende“ Gebäude erzeugen und die Fesseln der gewohnten, festgefügtten Gehäuse sprengen sollte, schrumpfte in der Praxis dann zum formalen Abbild. Dynamik und Bewegung, als prozeßhafte, vom Nutzer zu steuernde Qualitäten dem Bauwerk zugeordnet, erstarren etwa in Domenigs Z-Bank (1975-79) zur skulptural deformierten Fassade, zum verknautschten, metallischen Panzer. Was leicht, sensibel, formneutral gedacht war, wurde zur festgelagerten, individualistischen Formgebärde.

War Domenigs Vision im Sinne von Härings Leistungsform funktionalistisch begründet, mit Betonung auf der physischen Wandelbarkeit des Gebäudes, so war Himmelblaus Vision stärker formalistisch begründet, mit Betonung auf der psychischen (psychedelischen) Performance des Umraumes (der „Mind-Expander“) als Spiegelbild der Psyche, als subjektives, bewegliches Stimmungs-Ornament; beiden Haltungen gemeinsam ist das Umschlagen von der Idee zum gefrorenen Bild von der Idee, und gemeinsam ist auch die vitalistische Gestik, die mehr oder weniger abstrahierte, anthropomorphe Komponente der Bauplastik.

Seit dem „Roten Engel“ gehört das strukturbildende Rückgrat, das als schräger Pfahl eine Situation durchdringt, flankiert von ausscherehenden oder aufgeworfenen Flügelteilen und Hüllflächen bei Prix & Swi zum Repertoire, das vom Dachbodenausbau bis zum städtebaulichen Lay-Out variierte Ausformungen erfährt. Ob beim Wohnhausprojekt für Wien 2., oder beim Entwurf für die Adaptierung des Ronacher-Theaters – die zerbrochene Geometrie schiefwinkelig verkanteter Gitterträger bildet jeweils ein Chassis, das von schnittigen Deckflügeln und Wandschürzen organhaft umflattert

wird.

Zu Derrida zurückkommend, fällt auf, daß die subjektzentrierte, anthropomorphe Dimension der Himmelblau-Projekte im Widerspruch steht zur Absicht der „Dekonstruktion“, die heroische, logozentrische und anthropomorphe Konzeption der Vernunft in Frage zu stellen; auch wenn die ersten Skizzen der Coop jeweils „blind“ und impulsiv gezeichnet werden und obwohl in den Himmelblau-Räumen im Sinne Scharouns kein besonderer Standort vorgegeben wird und so der Mensch selbst immer im Zentrum des Raums sich befindet – Anti-Rationalität und gewollte Zufälligkeit folgen zwar ähnlichen Motiven, reichen aber nicht hin, um dies ein „dekonstruktives Verfahren“ zu nennen. Die Widersprüche werden noch deutlicher, mißt man den Totalitätsanspruch (Architektur „muß“ brennen / So „müssen“ Gebäude dastehen...) an dem, was gerade Derrida über die „Sehnsucht nach Totalität“ aussagt.

Genau genommen war der (mit Mühe und nur für Sekunden zum Brennen gebrachte) „Flammenflügel“ ein atavistisches Projekt, verglichen mit dem aus Laserstrahlen gebildeten Hologramm einer riesigen Fackel, die heuer bei „ars electronica“ in Linz über die Donau hinwegflog, wie auch das Maschinen-Styling des Londoner Lloyd-Gebäudes letztlich einem Pathos des 19. Jahrhunderts verpflichtet bleibt und der Ästhetik einer vollverkabelten, entkörperlichten elektronischen Simulationswelt bereits anachronistisch erscheinen muß.

Die Arbeit von Coop Himmelblau zählt jedenfalls in das breite Feld antiklassischer und expressiver Tendenzen, die konstruktivistisches Formmaterial im Einzelnen ganz unterschiedlich benützen. Ihr Design hat für die achtziger Jahre eine unbestreitbare Signifikanz und Ausstrahlung. Als buchstäbliche „Verwerfung“ klassischer und konstruktivistischer Systeme bleibt ihre postindustrielle Expressivität jedoch vor allem ein ästhetischer Aufstand. Unter diesem Blickpunkt der ästhetischen Provokation treten die inhaltlichen Aussagen in den Hintergrund und ermöglichen dieser Haltung erst jene Freiheit von der Welt, die noch deren Untergang zum Medienereignis, den gepfählten Brustkorb zum Kunstwerk werden lassen kann.

Prix & Swi kommentierten ihren Entwurf für die Reiss-Bar oft auch mit einem Zitat von W.C. Warden: „Das Faszinierendste an San Francisco ist, in einer Stadt zu sein, die auf einem Riß in der Erdkruste steht, und niemals das Gefühl dafür zu haben“. Offenbar haben sie aus dem, was hier gemeint ist, das Gegenteil herausgelesen. Denn Warden sagt ja nichts anderes als: Nicht der Riß ist das Faszinierende, sondern die Tatsache, daß man damit – und generell mit der Schizophrenie der Zeit – leben kann, und vermutlich nur leben kann, wenn man dies nicht ständig in theatralischer Inszenierung vor Augen hat.