

Dekonstruktivismus in der Architektur?

Eine Analyse der Ausstellung »Deconstructivist Architecture« im New Yorker Museum of Modern Art 1988

Bearbeitet von
Simone Kraft

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 418 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 3029 9

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 645 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Architektur: Allgemeines > Geschichte der Architektur, Baugeschichte](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Simone Kraft

Dekonstruktivismus in der Architektur?

Eine Analyse der Ausstellung
»Deconstructivist Architecture«
im New Yorker Museum
of Modern Art 1988

Aus:

Simone Kraft

Dekonstruktivismus in der Architektur?

Eine Analyse der Ausstellung »Deconstructivist Architecture«
im New Yorker Museum of Modern Art 1988

August 2015, 418 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-3029-9

Philip Johnson und Mark Wigley versammelten 1988 in ihrer ebenso erfolgreichen wie umstrittenen Ausstellung »Deconstructivist Architecture« Namen, die heute zur internationalen Elite der »Starchitects« gehören.

Simone Kraft legt nun, mehr als 25 Jahre später, erstmals eine Untersuchung zu den Widersprüchlichkeiten der Ausstellung vor. Sie macht sich intensive Archivrecherchen und Informationen von Zeitzeugen zunutze, um die ungewöhnlichen organisatorischen Hintergründe zu rekonstruieren und argumentative Schwachstellen des kuratorischen Konzepts zu beleuchten. So wird schließlich am Beispiel der sieben ausgestellten Architekten eine Annäherung an einen fundierte(re)n Begriff von der dekonstruktivistischen Architektur ermöglicht.

Simone Kraft, Kunst- und Architekturhistorikerin, lebt und arbeitet als Kuratorin, Journalistin und Lektorin in Heidelberg und Karlsruhe.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3029-9

Inhalt

1 Einleitung | 9

Die Ausstellung

- 2 Die DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE
im Museum of Modern Art | 23**
- 2.1 Zur Vorgeschichte der Ausstellung:
Ausstellungskonzept und Titelfindung | 26
- 2.1.1 Von „Violated Perfection“ zur DECONSTRUCTIVIST
ARCHITECTURE: Hintergründe zur Ausstellungsidee | 26
- 2.1.2 Der Titel der Ausstellung: Auswahl und Bedeutung | 40
- 2.2 Zur begrifflichen Unterscheidung von
„Dekonstruktivismus“ und „Dekonstruktionismus“ | 48
- 2.3 Zur Ausstellungsinstallation | 50
- 2.4 Das Begleitprogramm: Diskussionsrunde zur Ausstellung | 53
- 2.5 Der Katalog zur Ausstellung | 54
- 2.6 Presse-Stimmen zur Ausstellung | 56
- 2.7 Die Kuratoren zur Ausstellung:
Johnsons und Wigleys Katalogtexte | 67
- 2.7.1 Philip Johnsons Vorwort | 68
- 2.7.2 Mark Wigleys Essay „Dekonstruktivistische Architektur“ | 83
- 2.7.2.1 Exkurs: Russischer Konstruktivismus | 93
- 2.7.2.2 Wigley zum Konstruktivismus | 100
- 2.7.2.3 „Sie entdeckt neue Bereiche in alten Vorstellungen.“
Dekonstruktivistisches Arbeiten mit dem Bestand | 109
- 2.7.2.4 Zwischenstand | 119
- 2.8 Der Hauptteil des Katalogs: Die Präsentation der ausgestellten
Projekte in den Kurztexten von Mark Wigley | 122

Die Architekten

3 Frank O. Gehry | 127

- 3.1 Gehrys Ausstellungsbeiträge:
GEHRY HOUSE und FAMILIAN HOUSE | 129
- 3.2 Gehrys Architekturverständnis:
Vom Materialienexperiment zur Raum-Collage | 134
- 3.3 Zusammenfassung | 151

4 Daniel Libeskind | 156

- 4.1 Libeskind's Ausstellungsbeitrag: CITY EDGE | 159
- 4.2 Libeskind's Architekturverständnis | 166
- 4.3 Libeskind's Entwerfen: Zwischen Vergangenheit,
Gegenwart und Zukunft | 176
- 4.4 Zusammenfassung | 181

5 Rem Koolhaas | OMA | 184

- 5.1 Koolhaas' Ausstellungsbeitrag:
Rotterdam Housing Project BOOMPJES TOWERSLAB | 186
- 5.2 DELIRIOUS NEW YORK: Koolhaas' retroaktive Methode | 191
- 5.3 Koolhaas' Architekturverständnis | 196
- 5.4 Zusammenfassung | 204

6 Peter Eisenman | 207

- 6.1 Eisenmans Ausstellungsbeitrag: BIOZENTRUM FRANKFURT | 211
- 6.2 Eisenmans Architekturverständnis | 216
- 6.3 Zusammenfassung | 230

7 Zaha Hadid | 235

- 7.1 Hadids Ausstellungsbeitrag: PEAK LEISURE CLUB | 238
- 7.2 MALEVICH's TEKTONIK: Hadid und der Suprematismus | 244
- 7.3 Hadids Architekturverständnis:
Von MALEVICH's TEKTONIK zum PEAK LEISURE CLUB | 248
- 7.4 Zusammenfassung | 254

- 8 Coop Himmelblau | 259**
- 8.1 Coop Himmelblaus Ausstellungsbeiträge: DACHAUSBAU
FALKESTRASSE, WOHNANLAGE WIEN 2 und SKYLINE HAMBURG | 261
 - 8.2 Coop Himmelblaus Architekturverständnis | 273
 - 8.3 Assoziatives Entwerfen:
Gebaute Zeichnungen und Formmutationen | 281
 - 8.4 Zusammenfassung | 287
- 9 Bernard Tschumi | 291**
- 9.1 Tschumis Ausstellungsbeitrag: PARC DE LA VILLETTE | 293
 - 9.2 Die MANHATTAN TRANSCRIPTS:
Tschumis Neubestimmung der Architektur | 298
 - 9.3 Tschumis Architekturverständnis: Die Realisierung
der Architektur als S E M im PARC DE LA VILLETTE | 307
 - 9.4 Tschumi und Derrida | 314
 - 9.5 Zusammenfassung | 315
- 10 Die DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE –
eine Erfolgsgeschichte? | 319**

Anhang

Quellenverzeichnis | 339

Quellenanhang | 341

Literaturverzeichnis | 344

Abbildungen | 401

Bildnachweis | 412

Dank | 414

1 Einleitung

„Some exhibitions are more interesting to read about than to actually see, and the twerpy little show called ‚Deconstructivist Architecture‘ at the Museum of Modern Art is certainly one of them“¹, schreibt der New York Observer im Juli 1988 und Newsweek titelt: „From Bauhaus to Fun House“². Die Ausstellung präsentierte, immerhin, „airily pleasing views of the projects“³, bemerkt The Nation, während ihr die New York City Tribune trocken eine „complete inadequacy of its presentation“⁴ bescheinigt. Dennoch: „Rarely has an exhibition about architecture attracted so much attention.“⁵

Es ist eine eigenartige Stimmung, die der DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE in den zeitgenössischen Medien, aber auch in der Fachwelt entgegenschlägt. Sie ist Ausdruck einer ungewöhnlich ambivalenten Situation, die sich einem Beobachter dieser Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) eröffnet. Die kleine Architekturschau, die für nur wenige Wochen im Sommer 1988 Arbeiten von sieben Architekten – Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi und Coop Himmelblau⁶ – sowie eine Auswahl russischer Avantgarde-Kunst aus dem frühen 20. Jahrhundert präsentiert, erregt ein enormes Maß an internationaler Aufmerksamkeit. Schon früh und noch lange danach berichten Medien auf der ganzen Welt, Fachpublikationen ebenso wie Zeitungen, aber auch Mode- und

1 | Kramer 1988 (zur Darstellungsweise der Presse-Referenzen vgl. die Vorbemerkungen).

2 | McGuigan 1988.

3 | Holtz Kay 1988.

4 | Kaufman 1988.

5 | Bennett 1988.

6 | Seit 1990 bezeichnet sich die Coop als Coop Himmelb(l)au mit in Klammern gesetztem „l“. Da sich die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit auf die Zeit vor 1988 konzentrieren, wird die alte Schreibweise – „blau“ statt „b(l)au“ – verwendet; vgl. auch Kapitel 8, Anm. 1138.

Lifestyle-Magazine. Durch die Ausstellung wird der Dekonstruktivismus zum „Medienspektakel, das noch immer in Gange ist“⁷, wie Gert Kähler zwei Jahre später festhält, während Geoffrey Broadbent schreibt: „1988 [...] is remembered in architecture as the year Deconstruction was promoted.“⁸ Zugleich ist die Grundstimmung der Meldungen verhalten, stellenweise schlägt sie gar in ausgesprochen negative Bewertungen um. Ullrich Schwarz etwa schreibt einige Jahre später gar von „ein[em] Akt gezielter Fehlinformation“⁹. Was lässt die DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE so umstritten werden? Warum steht die Ausstellung trotz ihres enormen öffentlichen Erfolgs so stark in der Kritik?

Als ein wesentlicher Stein des Anstoßes erweist sich die Mitwirkung Philip Johnsons, der die Ausstellung gemeinsam mit dem neuseeländischen Architekten Mark Wigley auf Einladung des Museums kuratiert hat.¹⁰ Diese Tatsache allein lässt das Projekt außergewöhnlich werden, denn Johnson ist nicht nur eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der US-amerikanischen Architekturszene, sondern dem MoMA auch als Gründer und langjähriger Leiter der Architektur- und Designabteilung eng verbunden; seit Mitte der 1950er-Jahre hat er sich jedoch aus dem aktiven Geschäft zurückgezogen. Seine Mitwirkung an der wegweisenden Ausstellung „Modern Architecture“ von 1932, einer der ersten Präsentationen von zeitgenössischer Architektur im musealen Rahmen, mit der sich der sogenannte International Style etabliert hat, ist es nicht zuletzt, die seinen Ruf als „Stil-Macher“¹¹ begründet hat. 1988 ist Johnson bereits über 80 Jahre alt, es ist absehbar, dass die DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE über ein halbes Jahrhundert nach der Einführung des International Style seine kuratorische Karriere abrunden würde. Dementsprechend groß ist die öffentliche Aufmerksamkeit.

Aber auch die inhaltlichen Erwartungen an die Ausstellung sind hoch. Ende der 1980er-Jahre dominiert noch immer die postmoderne Architektur das Baugeschehen, die ihren Zenit jedoch überschritten hat. Das Bedürfnis nach einer Alternative ist groß, erste Versuche, neue Tendenzen in der Architektur zu beschreiben und auf einen Begriff zu bringen, lassen sich beobachten. Charles Jencks etwa schlägt schon 1978 die Unterscheidung einer „Spät-

7 | Kähler, Dekonstruktion?, 1990, S. 8.

8 | Broadbent 1991, S. 11.

9 | Schwarz 1995, S. 11.

10 | Zu Philip Johnson (1906–2005) und Mark Wigley vgl. Kapitel 2.

11 | Vgl. dazu Kapitel 2.7.1. Zudem beginnt er auch selbst, zeitweise in dieser Weise zu bauen, was von Kritikern negativ ausgelegt wird (vgl. etwa McGuigan 1988; Nasar 1988; Fox 1988).

moderne“ von der Postmoderne vor.¹² Vor allem in den Jahren nach der New Yorker Ausstellung blühen diese Neudefinitionsansätze auf.¹³

Zudem wird der von Jacques Derrida in den 1960er-Jahren geprägte Begriff der Dekonstruktion, der in Philosophie und Literaturwissenschaft schon seit Längerem viel diskutiert ist, in den 1980er-Jahren immer wieder auch in Bezug zur Architektur gesetzt, ohne dass es jedoch ein einheitliches Verständnis davon gibt, was darunter zu verstehen sein soll.¹⁴ Nur wenige Monate vor der MoMA-Ausstellung findet in der Londoner Tate Gallery ein Symposium unter dem Titel „Deconstruction in Art and Architecture“ statt; dort werden jedoch andere Fragen als in New York thematisiert, man diskutiert über Dekonstruktion und Dekonstruktivismus, nicht über Dekonstruktivismus.¹⁵ Eine auf dieses Symposium folgende MoMA-Ausstellung trifft daher in der Fachöffentlichkeit auf hohe Erwartungen im Hinblick auf definitorische Klarheit. Diese vermag sie jedoch nicht zu erfüllen. Dennoch setzen sich im Zuge der DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE die in dieser formulierten Inhalte durch, die zum Titel der Ausstellung gemachte Formulierung von der „dekonstruktivistischen Architektur“ und davon herleitend der Dekonstruktivismus etablieren sich rasch. Allerdings wird der Begriff meist nur zurückhaltend eingesetzt. So sind die Architekten für Peter Noever „mit dem Etikett ‚Dekonstruktivisten‘ behaftet“¹⁶, während Kähler von „einer modischen Architekturströmung, die durch die Fachzeitschriften geisterte“¹⁷, schreibt.

Problematisch werden diese Auswirkungen der Schau dadurch, dass in ihr eine stark vereinfachte Perspektive verfolgt wird. Die vielschichtigen Fragen rund um die Dekonstruktion in der Architektur, die sich nicht zuletzt

12 | Vgl. dazu Jencks 1981.

13 | So spricht etwa Charles Jencks von „new modernism“ (Jencks 1990); er verweist zudem darauf, die Bezeichnung „neo-modern“ sei schon 1982 von Ada Louise Huxtable verwendet worden (Jencks 1990, S. 14). Peter Cook und Rosie Llewellyn-Jones hingegen sprechen vom „New Spirit“ in der Architektur (Cook/Llewellyn-Jones 1991); die Bezeichnung geht nach Jencks und Broadbent auf eine Publikation von Elaine Farrelly 1986 zurück, ihr Begriffsvorschlag habe sich jedoch nicht durchgesetzt (Farrelly 1986; Jencks 1992, S. 17; Broadbent 1991, S. 19f.; Broadbent 1992, S. 11). Aaron Betsky spricht von „Violated Perfection“ (Betsky 1990).

14 | So schreibt etwa Jencks schon 1985 über Frank Gehrys Dekonstruktionen (Jencks 1990, S. 193–201); Rosalind Krauss setzt Peter Eisenmans früh in Bezug zu Derridas Denken (vgl. Filler/Johnson 1988).

15 | Für genauere Informationen vgl. Kapitel 2.2.

16 | Peter Noever im Vorwort einer Begleitpublikation zu einer Architekturdiskussionsrunde zur Frage „Architektur am Ende?“ im Wiener Museum für angewandte Kunst (MAK) (Architektur am Ende? 1993, S. 10).

17 | Kähler, Schräge Architektur, 1993, S. 7.

durch die sprachlichen Gemeinsamkeiten des Titelbegriffs mit dem Denken Derridas eröffnen, werden, anders als etwa im Londoner Symposium, nicht zur Sprache gebracht. Vielmehr distanzieren sich die New Yorker Kuratoren gerade von diesen offensichtlichen Konnotationen des zum Ausstellungstitel gemachten Ausdrucks. Stattdessen entwickeln sie einen nur formal-ästhetischen Bewertungsmaßstab, andere Definitionsversuche, die Zeitgenossen entwickelt haben, werden ausgeschlossen. Jeremiah Sheehan umschreibt die zentralen Erklärungsansätze dieser Zeit: „At present there are two explanations of Deconstruction which compete and sometimes combine. One is formalistic, attempting to demonstrate how the ‚Deconstructivists‘ have profited from [...] the early 20th-century Russian avant-garde. [...] The other, less accessible, explanation sees the movement through its philosophical intentions, specifically its relationship with the critical philosophy of Jacques Derrida.“¹⁸ Vor diesem Hintergrund präsentiere die formalistische Herangehensweise der New Yorker Kuratoren ein „stark vereinfachtes“¹⁹ Verständnis der Dekonstruktivisten.

Dennoch ist es diese verkürzte, aber einfacher zugängliche Sichtweise, die sich in den folgenden Jahren durchsetzt, der Begriff „dekonstruktivistisch“ wird in vielen Texten, auch Fachpublikationen, als Synonym für „schräg gebaut“ gebraucht. In diesem Sinne schreibt etwa Kähler, „das alles andere überragende ästhetische Moment der Architektur des Dekonstruktivismus [sei] das Schräge“²⁰. Diese Auffassung wird jedoch weder dem Denken der philosophischen Dekonstruktion gerecht, noch trägt sie dem komplexen Architekturverständnis der sieben ausgestellten Baukünstler Rechnung.

Wenig überraschend ist daher, dass sich auch die präsentierten Architekten nur zurückhaltend über die DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE äußern, obwohl die Teilnahme an der Ausstellung für sie durchaus von Bedeutung ist. Insbesondere für die Jüngeren unter ihnen kommt die Zusammenarbeit mit einer Koryphäe wie Johnson und die Präsentation im MoMA einem Ritter Schlag gleich. Nicht zuletzt durch die MoMA-Schau werden ihre Namen einem internationalen Publikum über Disziplinengrenzen hinaus bekannt.²¹ Denn

18 | Sheehan 1988, S. 21.

19 | Sheehan 1988, S. 21, Übers. d. Verf.

20 | Kähler, Schokolade, 1990, S. 13. Auch eine spätere Publikation, „Schräge Architektur und aufrechter Gang“, bleibt dieser Sichtweise treu (Kähler, Schräge Architektur, 1993). Broadbent beobachtet in diesem Sinne gar einen „Proto-Dekonstruktivismus“ etwa in Schwitters Merzbau (Broadbent, 1991, S. 28f.).

21 | Die Zunahme der Bekanntheit liegt natürlich nicht allein an der MoMA-Ausstellung, die Teilnahme an der Schau hat aber mit Sicherheit einen nicht unwesentlichen Beitrag geleistet. Bei allen sieben Architekten nehmen die internationalen Erfolge in den Jahren nach 1988 zu, Bauaufträge folgen; vgl. dazu die Profile zu den einzelnen Architekten im Anschluss.

um 1988 stehen die Architekten, außer Eisenman und Gehry, am Anfang ihrer Karriere, sie haben erste Erfolge gefeiert und die Fachaufmerksamkeit auf sich gezogen.²² Die meisten von ihnen haben allerdings noch keine Bauten realisiert, nur drei der ausgestellten Entwürfe – Gehrys eigenes Haus in Los Angeles sowie Tschumis Pariser PARC DE LA VILLETTE und Coop Himmelblaus DACHAUSBAU FALKESTRASSE in Wien – werden umgesetzt. Umso beachtlicher ist ihre Auswahl für eine Ausstellung, die die Baubarkeit der Exponate betont.

Heute zählen alle sieben Architekten zu den „Starchitects“, deren ikonische Bauten auf der ganzen Welt stehen. Einige sind bereits mit dem Pritzker-Preis, dem bedeutendsten Preis im Bereich der Architektur, ausgezeichnet worden. Dennoch sagt etwa Bernard Tschumi rückblickend: *Then in 1988, with the deconstructivism exhibition at MoMA, totally in spite of ourselves, we became an establishment of sorts.*²³ Peter Eisenman konstatiert gar: *I do not believe such a movement exists. Deconstruction has become a stylistic term, and not an ideological one.*²⁴ Auch in Monografien über das Schaffen der Architekten wird die Teilnahme an der Schau selten in mehr als ein paar Sätzen abgehandelt.

Bei näherer Beschäftigung mit der Ausstellung eröffnet sich eine komplexe Situation, in der einige für eine Ausstellungsorganisation fragwürdige Momente zu beobachten sind. Sie lassen die Hintergründe der DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE, die sehr kurzfristig ins Jahresprogramm des MoMA eingeschoben wurde, in einem kritischen Licht erscheinen. Welche Rolle spielt bei der Entscheidung für die Schau etwa die Frage um die Neubesetzung der Leitung der Architektur- und Designabteilung des MoMA, die in diese Zeit fällt? Zudem werden Stimmen laut, die nicht nur Zweifel an den Urheberrechten des Titelterminus, sondern auch am Konzept selbst anmelden. Basiert die Ausstellungsidee auf einem Entwurf, der schon 1984 von zwei Chicagoer Architekten entwickelt wurde, aber nicht realisiert werden konnte? Die Entstehung der Ausstellung erweist sich als umgeben von einem Spannungspotenzial, hinter dem sich immer wieder die Frage abzeichnet, welche Rolle der in New York bestens vernetzte „Altmeister“ Johnson gespielt hat.

Unklarheiten ergeben sich darüber hinaus auch in der Auseinandersetzung mit den präsentierten Inhalten in der Ausstellung und dem begleitenden Katalog, der als einzige offizielle Veröffentlichung zur Schau eine wichtige Quelle für die Standpunkte der Kuratoren darstellt und zum Referenzwerk wird. Argumentative Schwachstellen lassen die inhaltliche Aufbereitung kri-

22 | So haben die Architekten bereits kleinere Ausstellungen, etwa bei der New Yorker Max Protetch Gallery oder der Berliner Aedes Galerie, gehabt, erste Ausschreibungen konnten gewonnen werden; vgl. auch hierzu die Architekten-Profile im Anschluss.

23 | Tschumi/Walker, *Manhattan Transcripts*, 2006, S. 40.

24 | Cohn/Eisenman 1989, S. 7.

tisch werden. Zudem betonen die Kuratoren, keinesfalls einen neuen Stil oder einen neuen Ismus präsentieren zu wollen, wählen jedoch eine Formulierung als Titel, in der ein solcher sprachlich implizit ist.²⁵ Vielmehr bezeichnen sie es als Ziel, eine Momentaufnahme eines aktuellen Phänomens unter vielen zu zeigen, die sieben Architekten sollen einen Querschnitt darstellen. Warum dafür gerade diese Baukünstler und ihre jeweiligen Arbeiten ausgewählt wurden, ist jedoch nicht nachvollziehbar. Auch wird nicht wirklich fassbar, welche Elemente ihr Schaffen verbinden und sie zu „dekonstruktivistischen Architekten“ werden lassen. Gerade hinsichtlich der Formensprache, die durch die formal-ästhetische Perspektive der Ausstellung in den Fokus gerückt wird, finden sich teils deutliche Unterschiede zwischen den sieben Architekten. So stehen sich etwa Gehrys „verzerrte“ Bauten und Eisenmans modernistisch anmutende Entwürfe gegenüber. „Wer hätte noch vor wenigen Jahren den intellektualisierenden Eisenman mit dem spontan schaffenden Kalifornier Gehry in einem Atemzuge genannt!“²⁶, fragt Werner Oechslin treffend. Zwar bemühen sich die Kuratoren um einen definitorischen Bezug zum russischen Konstruktivismus – dem in der Ausstellung selbst gar ein Drittel der Fläche gewidmet wird –, aber die möglichen Gemeinsamkeiten bleiben, so viel sei vorgreifend gesagt, an der Oberfläche und gewinnen nicht an Kontur.²⁷ Die individuellen Denkansätze der Architekten werden nicht berücksichtigt, die Ausführungen erweisen sich stets der formalen Blickrichtung verhaftet in einer Weise, die den Baukünstlern nicht gerecht wird.

Dieser Kritikpunkt ist eine der zentralen Thesen der vorliegenden Arbeit. Berücksichtigt wird dabei natürlich, dass eine übergreifende Beurteilung, die versucht, stilistische Gemeinsamkeiten einer Strömung mit dem Blick von außen zusammenzufassen, immer auch in der Interpretation des Beurteilenden gründet. Es zeichnet kunst- oder architekturhistorische Arbeit gerade aus, Entwicklungslinien und Tendenzen zu erkennen, die den beteiligten Kulturschaffenden selbst möglicherweise nicht bewusst sind, und zusammenfassende Bewertungen zu erarbeiten. Dennoch sollten die Denkansätze der „Betroffenen“ zur Kenntnis genommen werden und in die Urteilsbildung miteinflie-

25 | Die zeitgenössische Presse zur Ausstellung schreibt rasch von einem neuen Ismus (vgl. Kapitel 2.6), aber auch wissenschaftliche Publikationen übernehmen die Bezeichnung. So widmet sich etwa schon eine 1990 erschienene Ausgabe der Bauwelt Fundamente dem Dekonstruktivismus, ohne den Begriff an sich zu hinterfragen (Kähler, Dekonstruktion?, 1990).

26 | Oechslin, Kulturgeschichte, 1999, S. 15.

27 | Die Ausstellung wird mit einer ausgewählten Präsentation von Arbeiten der russischen Avantgarde aus der museumseigenen Sammlung eröffnet, die die Gegenwartsarchitekten der DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE in einen eindeutigen programmatischen Kontext rückt; vgl. dazu Kapitel 2.3.

ßen. Gerade das Schaffen der sieben in New York ausgestellten Architekten ist von umfangreichen, meist theoretisch fundierten Überlegungen geprägt, man kann ihr Werk letztlich nur mit Blick auf diese Grundlagen angemessen würdigen.²⁸ Die Kuratoren versäumen dies jedoch. Durch die in der DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE ausschließlich auf die Formensprache gerichtete Perspektive bleiben die Bedeutung und die Inhalte dekonstruktivistischer Architektur letztlich unklar. Was verbindet die sieben Architekten, was macht ihr Schaffen zu dekonstruktivistischer Architektur?

Diesen Fragen spürt die vorliegende Untersuchung nach und versucht durch den Rückblick auf die Ursprünge der Ausstellung Klarheit zu schaffen. Denn trotz der großen Resonanz und Reichweite sind die Entstehungsgeschichte und die Hintergründe der DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE überraschenderweise zwar viel kommentiert, aber noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet. Der Blick aus der historischen Distanz – ein Vierteljahrhundert ist vergangen, seit die Ausstellung eröffnet wurde – erlaubt eine neutralere Sicht der Dinge. Es wird möglich, vergleichend zu bewerten und Entwicklungslinien nachzuzeichnen, die sich Zeitgenossen noch verschlossen haben.²⁹ Dies bedeutet auch eine Rückkehr zu den Anfängen der umstrittenen dekonstruktivistischen Architektur als Ausgangspunkt der Diskussion, die analysiert und kritisch beleuchtet werden; denn die Veröffentlichungen nach der Ausstellung werden nicht nur „immer zahlreicher [...], sondern] zum Teil auch immer unverständlicher“³⁰. Auf dieser Basis kann zudem auch erneut eine Annäherung an das Phänomen gewagt werden. Denn die Kuratoren haben, wie sich zeigen wird, trotz der problematischen inhaltlichen Aufbereitung mit der Zusammenstellung der Ausstellung ein gutes Gespür für aktuelle Tendenzen bewiesen und einen durchaus aussagekräftigen Querschnitt der wichtigsten Vertreter neuer baulicher Ansätze zusammengestellt.³¹

28 | Ob die formulierten Absichten und Leitlinien erfolgreich umgesetzt werden, spielt hierfür eine nachgeordnete Rolle.

29 | Verschiedene Kritiken haben sich mittlerweile relativiert, so etwa die Befürchtung, es werde künftig nur noch krumm und schief gebaut: „Erste Hinweise [...] lassen vermuten, daß das Zerstörte und Zerbrochene, daß die Fragmente und Bruchstellen zu Inhalten einer neuen und zeitgemäßen Architektur werden sollen“ (Müller 1990, S. 39; in ähnlichem Sinne etwa auch Kähler, Dekonstruktion?, 1990, S. 8f.; Kähler, Schokolade, 1990, S. 14, 31f.).

30 | Kähler, Schräge Architektur, 1993, S. 8.

31 | Die Auswahl der Architekten kommt freilich nicht aus dem Nichts, auch andere Überlegungen dieser Zeit schließen sie ein, wie in den folgenden Ausführungen deutlich werden wird.

Vorgehensweise

Den zentralen Fragestellungen entsprechend gliedern sich die folgenden Ausführungen in zwei große Themenblöcke. Der erste Teil widmet sich der Auseinandersetzung mit der Ausstellung selbst. Neben der Rekonstruktion der organisatorischen Hintergründe, die das Projekt begleitet haben, wird der Blick auf die Umsetzung der Schau gerichtet. Darüber hinaus sind das Konzept und seine Entwicklung ebenso wie die Auswahl des Titels und die damit verbundene begriffliche Problematik um den Terminus der Dekonstruktion in der Architektur zu beleuchten. In diesem Zusammenhang wird ein Vorschlag für eine Begriffsdefinition entwickelt, wie die uneinheitlich gebrauchten Formulierungen – Dekonstruktion, Dekonstruktionismus, Dekonstruktivismus – klarer voneinander unterschieden werden können. Fazitartige Zwischenstände fassen die Untersuchungen eines Kapitels zusammen. Abschließend gilt es, die öffentlichen Reaktionen auf die Ausstellung zu untersuchen sowie zu überprüfen, welche Berechtigung die darin laut werdende Kritik hat. Wie kommt es zu dem ambivalenten Image der DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE? Ziel ist es, hier, soweit möglich, Klarheit zu schaffen und Antworten auf offene Fragen zu finden. Es sei jedoch an dieser Stelle schon eingeräumt, dass manches Spekulation bleiben muss. Viele Aspekte sind letztendlich auch eine Frage des persönlichen Standpunktes und lassen sich nicht abschließend beantworten. Zur Analyse werden Dokumente ausgewertet, die im MoMA-Archiv zur Ausstellung aufbewahrt werden. Dazu zählen neben internen Notizen, Kalkulationen und Korrespondenzen vor allem die umfangreiche Pressedokumentation sowie Fotografien aus der Ausstellungsinstallation. Darüber hinaus kommen, soweit greifbar, Zeitzeugen zu Wort. Die Kuratoren selbst äußern sich in verschiedenen Interviews zur Ausstellung; insgesamt finden sich allerdings verhältnismäßig wenig Erläuterungen von ihnen zum Thema. Zudem scheint der Großteil der organisatorischen Absprachen mündlich getroffen worden zu sein, in den Akten des Museumsarchivs gibt es wenig Dokumente zum konkreten Planungshergang, obwohl der Archivbestand für eine Ausstellung aus dieser Zeit sehr umfangreich ist.³²

Die einzige offizielle inhaltliche Äußerung zur DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE ist der begleitend publizierte Katalog, der dadurch zur zentralen Quelle für die Überlegungen der Kuratoren wird. Eine eingehende Analyse der darin enthaltenen Texte von Johnson und Wigley verdeutlicht ihren definitiven Standpunkt; gearbeitet wird mit der deutschen Ausgabe des Katalogs, die noch im Jahr der Ausstellung im Hatje-Verlag erschienen ist und sich in Aufbau und Übersetzung eng an das englische Original hält. Welche Ziele verfolgen die Kuratoren mit der Ausstellung, welche Argumente vertreten sie und

32 | Der Archivbestand zur DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE im MoMA umfasst hauptsächlich Pressedokumentation und Leihverkehr.

treffen diese zu? Deutlich werden argumentative Schwachstellen und inhaltliche Kritikpunkte ebenso wie Anhaltspunkte, die die Annäherung an einen fundierten Begriff von der dekonstruktivistischen Architektur ermöglichen. Auf dieser Basis kann im Anschluss der zweite Teil der vorliegenden Arbeit aufbauen.

In diesem Teil werden die sieben Architekten und die von ihnen präsentierten Projekte beleuchtet. In welcher Weise wird die Darstellung in der Ausstellung ihrem Schaffen gerecht? Dabei wird der Fokus auf das Werk, wie es bis 1988 entstanden ist, gerichtet; die Entwicklungen nach dieser Zeit werden abschließend in Grundzügen umrissen. Ziel ist nicht, das jeweilige Schaffen erschöpfend zu besprechen. Vielmehr geht es um eine Zusammenfassung der zentralen Ideen und Ansprüche an das Architekturschaffen im Hinblick auf die für die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung relevanten Aspekte. Auf diese Weise ist es nicht nur möglich, die Darstellung der Kuratoren zu beurteilen – in welchem Rahmen trifft die Präsentation zu, welche Fehler oder Missdeutungen sind unterlaufen? –, sondern auch Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Architekten herauszuarbeiten und sich einer Beurteilung dessen anzunähern, was als dekonstruktivistische Architektur bezeichnet werden kann.

Die einzelnen Profile werden nach einem ähnlichen Muster aufgebaut. Auf die Besprechung der in der Ausstellung gezeigten Projekte folgt eine Annäherung an das Architekturverständnis der Baukünstler, um die Entwürfe in den Gesamtkontext ihres Schaffens einzuordnen; dies geschieht über die Auseinandersetzung mit zentralen Schriften bei den theoretischer vorgehenden Architekten oder, bei den sich stärker über Formenexperimente positionierenden Baukünstlern, im Vergleich mit für das jeweilige Schaffen wesentlichen Bauten. In der Ausstellung wird Entsprechendes nicht geleistet. Zur Verdeutlichung bestimmter Punkte werden darüber hinaus weitere ausgewählte Entwürfe exemplarisch herangezogen. Insgesamt wird Wert darauf gelegt, die Architekten selbst „zu Wort“ kommen zu lassen, um einen möglichst direkten Einblick in ihr Architekturverständnis zu bekommen. Dafür wird mit primären Quellen, Manifesten und Schriften, aber auch mit Entwürfen und Zeichnungen gearbeitet. Zudem werden Interviews sowie zentrale Monografien in der umfangreich publizierten Literatur über die sieben „Starchitects“ herangezogen.

Forschungsstand

Nach Auskunft des MoMA gibt es bis heute keine wissenschaftliche Aufarbeitung der DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE, der Hintergründe ihres Zustandekommens sowie der Schlüssigkeit ihrer inhaltlichen Aufbereitung. Dies überrascht umso mehr, da das Thema rund um die Dekonstruktion in der Architektur zu jener Zeit viel diskutiert ist und die Schau auf enorme Reso-

nanz trifft. Natürlich finden sich, neben den direkten Pressereaktionen auf die Ausstellung, zahlreiche Kommentare in Fachkreisen. Diese beschränken sich jedoch auf kurze, meist kritische, Äußerungen, die die DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE in eigene Interpretationen einbetten. Auch in späteren Publikationen, die Themenbereiche rund um die Ausstellung berühren – seien es Texte über die Dekonstruktion und die neuen Tendenzen im Bauen der 1980er-Jahre, seien es Monografien zu den Architekten –, wird die Schau zwar angesprochen, die Nennungen umfassen jedoch meist nur wenige Sätze.³³ Ebenso wird in den mittlerweile zahlreich erschienenen Überblickswerken zu den einzelnen Architekten deren Teilnahme an der New Yorker Ausstellung nur knapp gestreift. Lediglich in Veröffentlichungen über Philip Johnson finden sich eingehendere Ausführungen zum Zustandekommen der MoMA-Schau. So widmet etwa Johnson-Biograf Franz Schulze der Ausstellung ein Kapitel³⁴ und auch Alba Cappellieri schließt ihre Biografie Johnsons mit einem Blick auf seinen „Weg zum Dekonstruktivismus“³⁵.

Zudem fällt auf, dass in den kurzen Verweisen auf die DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE immer wieder auch inhaltlich falsche Angaben gemacht werden. So notiert etwa Peter Cook, die Ausstellung habe 1987 stattgefunden,³⁶ während Adolf Max Vogt schreibt, es werde darin „der Anspruch erhoben, daß Dekonstruktion [nicht nur auf Texte, sondern auch] auf körperliche Artefakte“³⁷ angewendet werden könne, dass die Kuratoren also einen Bezug zur Philosophie herstellen. Solche Ungenauigkeiten legen nahe, dass die Schau zwar einen sehr hohen Bekanntheitsgrad erreicht hat, dieser sich jedoch auf allgemeine und nur oberflächliche Informationen beschränkt. Die Referenzen stützen sich auf „schlagwortartige“ Vorstellungen, die Details der Ausstellung selbst sind nicht bekannt.

Mitkurator Wigley veröffentlicht 1993 eine Publikation unter dem Titel „The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt“, in der die Ausstellung nicht erwähnt wird.³⁸ Ebenso lässt auch Aaron Betskys „Violated Perfection“,

33 | Broadbent ist einer der Wenigen, die Wigleys Katalogessay ausführlicher besprechen, allerdings bietet auch er keine kritische Analyse, sondern eine inhaltliche Darstellung (Broadbent 1991, S. 17–30, 80).

34 | Schulze 1995, S. 393–400.

35 | „Virata verso il Decostruttivismo. 1988–1995“ (Cappellieri 1996, S. 31–35).

36 | Cook/Llewellyn-Jones 1991, S. 12.

37 | Vogt 1990, S. 51.

38 | Wigley 1993, vgl. Anm. 59. Darin beschäftigt sich Wigley mit der Frage nach Architektur und Dekonstruktion und verfolgt einen ausgeprägten Fokus auf Derridas Schaffen. Er betont, mit dieser Untersuchung die aktuellen Debatten hinter sich zu lassen und bewusst einen – auch persönlichen – „Schritt zurück“ zu machen: „[...] it is a reworking of my doctoral thesis entitled ‚Jacques Derrida and Architecture: The Deconstructive

dessen Konzeption Johnson sehr wahrscheinlich zur DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE inspiriert hat,³⁹ die Ausstellung gänzlich ungenannt.

Die Frage nach der Verbindung von Dekonstruktion und Architektur als solche bleibt allerdings bis Anfang der 1990er-Jahre Thema in Fachkreisen. Während schon vor der Ausstellung der Begriff Dekonstruktion in unterschiedlichen Formulierungen und Deutungsansätzen gebraucht wird,⁴⁰ folgen insbesondere nach 1988 gehäuft Publikationen und Veranstaltungen, die sich damit – oft auch in weiterem Sinne⁴¹ – beschäftigen. Im Anschluss an das bereits genannte Symposium vom Frühjahr 1988 bringen die Londoner Academy Editions mehrere Bücher heraus, deren Autoren umfassendere Denkansätze als die New Yorker Kuratoren entwickeln.⁴² Dennoch wird in anderen – im Vergleich zu New York und London gewissermaßen „sekundären“⁴³ – Publikationen an den Ansätzen der MoMA-Ausstellung angeknüpft, der Begriff des Dekonstruktivismus bleibt im Umlauf. So erscheint sogar die deutsche Ausgabe der Begleitpublikation des Londoner Symposiums – im Original „Deconstruction“ – unter dem Titel „Dekonstruktivismus“.⁴⁴ Ebenso bringt etwa die Bauwelt Fundamente-Reihe einen Band unter dem Titel „Dekonstruktion? Dekonstruktivismus?“ heraus.⁴⁵ Allerdings wird auch hier die Ausstellung selbst nicht kritisch reflektiert. Zudem findet keine sprachliche Differenzierung zwischen dekonstruktiv und dekonstruktivistisch statt, beide werden in

Possibilities of Architectural Discourse,’ which is a reading of the architectural argument embedded within Derrida’s work before he addressed architecture as such“ (Wigley 1993, S. xiv). In diesem Sinne werden etwa auch bei einer Diskussion Wigleys mit Derrida an der Columbia University 1992 unterschiedliche Fragen zu Dekonstruktion und Architektur besprochen, ohne dass die New Yorker Ausstellung angesprochen wird (Derrida/Wigley 1992, S. 7–27).

39 | Vgl. Kapitel 2.1.1.

40 | Vgl. Anm. 14.

41 | Darauf weist etwa Wigley hin: „It is important to note that this discourse, which began with the question of deconstruction and architecture but has developed in recent years into other questions in which the word *deconstruction* plays no role [...]“ (Derrida/Wigley 1992, S. 9f., Zitat S. 10, Hervorhebung im Original).

42 | Etwa *Deconstruction in architecture* 1988; Papadakis/Cooke/Benjamin 1989; Glusberg 1991; *Modern Pluralism* 1992.

43 | Man könnte die New Yorker Ausstellung und das Londoner Symposium sowie die daran anschließenden Publikationen gewissermaßen als „primäre“ Quellen betrachten, in denen Ausgangsthesen initiiert werden, die dann „sekundär“ weiterdiskutiert werden.

44 | Papadakis/Cooke/Benjamin 1989 (englisch); Papadakis 1989 (deutsch).

45 | Kähler, *Dekonstruktion?*, 1990.

den Beiträgen synonym gebraucht.⁴⁶ Ähnliches fällt ebenso in anderen – auch in englischsprachigen – Publikationen dieser Zeit auf.

Darüber hinaus beschäftigen sich viele zeitgenössische Veröffentlichungen mit der Einordnung der neuen Entwicklungen in der Architektur im Allgemeinen.⁴⁷ Vor allem die Abgrenzung und Weiterentwicklung gegenüber der architektonischen Postmoderne ist wichtiges Movens. In diesem Sinne schreibt Broadbent: „It’s hardly surprising that early in the 90s there should have been several attempts to diagnose the present state of architecture [...]“.⁴⁸ Er bietet auch eine konzentrierte Übersicht wichtiger Definitionsversuche.⁴⁹ Insgesamt sind diese Ansätze einer Strukturierung des Architekturgeschehens sehr umfangreich angelegt, sie versuchen, möglichst „alle“ Tendenzen darzustellen. Einige Autoren greifen dabei auch auf die Bezeichnung Dekonstruktion zurück,⁵⁰ ohne dabei jedoch an die New Yorker Überlegungen anzuknüpfen; andere entwickeln neue Begriffskonzeptionen. In diesen Publikationen finden sich neben zahlreichen anderen Architekten stets auch die sieben in New York ausgestellten Baukünstler wieder, wenn auch in anderen Sortierungen oder unter anderen Definitionsvoraussetzungen.

46 | Ein weiterer Band der Bauwelt Fundamente setzt drei Jahre später den ersten fort (Kähler, Schräge Architektur, 1993; vgl. Anm. 20). Darüber hinaus spüren Anfang der 1990er-Jahre weitere Publikationen im deutschsprachigen Raum Fragen zur Dekonstruktion in der Architektur nach, etwa die von Noever herausgegebenen Bände zu Vortragsreihen im Wiener MAK (Architektur im Aufbruch 1991; Architektur am Ende? 1993).

47 | Vgl. Anm. 13.

48 | Broadbent 1992, S. 9.

49 | Broadbent 1992, S. 9–15: Broadbent bespricht Richard Rogers „Architecture: A Modern View“ (1991), Aaron Betsky’s „Violated Perfection“ (1990), Andreas Papadakis’ und James Steeles „A Decade of Architectural Design“ (1991) und Peter Cooks und Rosie Llewellyn-Jones’ „New Spirit in Architecture“ (1991).

50 | So behält etwa Jencks die Dekonstruktion als Bezeichnung bei, er fasst Neo-Moderne und Dekonstruktion – nicht Dekonstruktivismus – als Facetten der Spätmoderne im Gegensatz zur Postmoderne auf (ausführlich dazu v. a. im ersten Drittel von Jencks 1990, bis S. 103). Auch Papadakis und Steele behalten die Bezeichnung Dekonstruktion bei (vgl. Broadbent 1992, S. 9; Papadakis/Steele 1992).