

3.1 Transformationszone 1: Das Medium Text

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

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

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

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

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

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

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

3.1.1 Raum und Zeit – Geometrie und Körper

3.1.1.1 Flüssige Architektur (Solà-Morales)

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

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

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

3 Vgl. Lahiji 2016, S. 162–164.

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

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

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

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

5 Ebd., S. 174.

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

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

8 Solà-Morales 1991, S. 177.

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

10 Solà-Morales 1991, S. 185.

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

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

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

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

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

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

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

14 Solà-Morales 1992, S. 114.

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

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

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

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

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

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

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

17 Solà-Morales 1998, S. 39.

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

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

3.1.1.2 Geschmeidige Geometrie (Lynn)

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

¹⁸ Ebd., S. 38.

¹⁹ Solà-Morales 1992, S. 110.

²⁰ Solà-Morales 1998, S. 43.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26 Ebd., S. 371.

27 Ebd., S. 372.

28 Ebd., S. 416.

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

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

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

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

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

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

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

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

35 Ebd., S. 663f.

36 Ebd., S. 526.

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

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

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

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

37 Ebd., S. 666.

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

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

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

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

42 Lynn 1993d, S. 45.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49 Lynn 1993a, S. 102.

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

51 Ebd., S. 31–33.

52 Ebd., S. 23.

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

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

Diese neue Darstellungsmethode führt Lynn detaillierter in »Probable Geometries: The Architecture of Writing in Bodies« in *ANY 0* aus. Er merkt hier den Einfluss von Irigarays »La »mécanique« des fluides« (1974) an: »Luce Irigaray points to a distinct lack of attention to the description of vital matter and fluids in the sciences and mathematics, as the exact measure of these kinds of matter is precluded by their mobility, fluidity, and mutability«⁵⁵. Mit dieser Aussage ist auch schon die Stoßrichtung seines Artikels genannt, denn neben philosophischen Konzepten baut Lynn nun eine Reihe von naturwissenschaftlichen und mathematischen Forschungen zur Erfassung »anexakter und dennoch rigoroser« Formen in seine Vorstellung einer geschmeidigen Architektur ein.⁵⁶ Die Naturwissenschaften und insbesondere die Biologie erfahren in den 1980er und 1990er Jahren grundlegende Umwälzungen. Vor allem durch den Einfluss von Computertechnologie und maschinellern Lernen verschiebt sich der Fokus auf experimentelles Simulieren und auf Visualisierungsmöglichkeiten. Es entsteht die Bioinformatik, bei der biologische Prozesse als Datenströme verstanden werden. Timothy Lenoir und Casey Alt nennen diese Form der Biologie »the information-technology-infused, heterogeneous, multiple, data-driven, and enfolded state of biology«⁵⁷. Ihre These ist, dass sich die Metaphern, die ArchitektInnen von der Bioinformatik übernehmen, mit Begriffen von Deleuze vermischen und zu einer »neuen Architektur« führen.⁵⁸ Diese Vermischung geschieht allerdings nicht zufällig, so beziehen sich Deleuze und Guattari ebenfalls auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse.

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

53 Lynn 1993a, S. 103. Er zitiert aus: Deleuze / Guattari: TP 1987, S. 13.

54 Lynn 1993a, S. 102.

55 Lynn 1993d, S. 45.

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

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

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

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

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

59 Lynn 1993d, S. 46.

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

61 Lynn 1993d, S. 46.

62 Ebd., S. 46.

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

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

3.1.1.3 Organlose Körper und Blobs (Lynn)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

70 Lynn 1992, S. 33.

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

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

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

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

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

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

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

75 Ebd., S. 36.

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

77 Ebd., S. 64.

78 Ebd., S. 459f.

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

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

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

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

79 Lynn 1992, S. 38.

80 Ebd., S. 35.

81 Ebd., S. 39.

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

83 Ebd., S. 40.

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

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

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

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

84 Ebd., S. 42.

85 Ebd., S. 44.

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

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

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

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

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

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

88 Lynn 1995c, S. 42.

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

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

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

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

3.1.1.4 Demiourgomorphismus und Emergenz (Isozaki und Asada)

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

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

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

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

92 Lynn 1996b, S. 59.

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

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

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

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

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

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

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

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

98 Siehe Platon: *Timaios*, 52c–53a.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Körper tauche aus der Verbindung zwischen Biologie und Informationswissenschaft auf:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

118 Ebd., S. 363.

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

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

3.1.2 Subjekt und Objekt – Ereignis und Experiment

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

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

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

120 Lynn 1992, S. 35.

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

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

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

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

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

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

123 Deleuze: F 1987, S. 139–146.

124 Ebd., S. 148.

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

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

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

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

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

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

127 Solà-Morales 1992, S. 114.

128 Solà-Morales 1997b, S. 71.

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

130 Solà-Morales 1991, S. 185.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

139 Ebd., § 14, S. 115.

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

141 Leibniz: Prinzipien, S. 167.

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

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

144 Deleuze: DF 2012, S. 171.

145 Ebd., S. 126.

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

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

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

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

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

146 Eisenman 1991b, S. 10.

147 Deleuze: DF 2012, S. 36.

148 Ebd., S. 35.

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

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

151 Ebd., S. 13.

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

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

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

153 Deleuze: DF 2012, S. 63.

154 Ebd., S. 50.

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

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

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

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

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

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

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

157 Eisenman 1991b, S. 17.

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

159 Eisenman 1991b, S. 10.

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

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

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

161 Ebd., S. 22.

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

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

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

165 Eisenman 1992a, S. 24.

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

167 Eisenman 1992a, S. 24.

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

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

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

169 Deleuze / Guattari: WP1996, S. 204.

170 Deleuze / Guattari: TP1992, S. 328.

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

172 Ebd., S. 223.

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

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

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

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

174 Eisenman 1992c, S. 45.

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

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

177 Eisenman 1992b, S. 224.

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

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

180 Eisenman 1992a, S. 24.

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

Eisenman:

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

Deleuze:

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

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

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

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

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

3.1.2.2 Faltenvermischung von Philosophie und Architektur (Rajchman)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

185 Rajchman 1991a, S. 24.

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

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

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

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

190 Rajchman 1991a, S. 28.

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

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

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

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

192 Rajchman 1991a, S. 22.

193 Ebd., S. 24.

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

195 Rajchman 1991a, S. 39.

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

197 Rajchman 1991a, S. 26f.

198 Ebd., S. 36.

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

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

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

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

3.1.2.3 Die Falte als Schlagwort (Lynn)

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

199 Ebd., S. 70.

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

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

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

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

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

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

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

203 Siehe Burns 2013, S. 27f.

204 Lynn 1993b, S. 8.

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

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

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

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

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

205 Ebd., S. 13.

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

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

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

209 Ebd., S. 11.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.2.4 Affirmation und Leichtigkeit (ANY 5)

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

215 Kipnis 1993, S. 42.

216 Carpo 2004, S. 16.

217 Lynn 2004, S. 11.

218 Carpo 2004, S. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

231 Ebd.

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

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

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

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

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

234 Ebd., S. 20.

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

3.1.3 Maschine und Technologie – Virtualität und Aktualität

3.1.3.1 Digitalisierung und Cyberspace (ANY 3 und 10)

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

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

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

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

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

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

237 Ebd.

238 Ebd., S. 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

246 Lynn 1995e, S. 27ff.

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

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

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

3.1.3.2 Ein virtuelles Haus (ANY 19/20)

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

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

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

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

249 Tschumi 1993a, S. 41.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

254 Rajchman 1997b, S. 4.

255 Ebd.

256 Ebd.

257 Ebd., S. 5.

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

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

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

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

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

260 Deleuze: AV 2007, S. 252f.

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

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

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

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

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

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

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

265 Ebd., S. 11.

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

267 Grosz 1997b, S. 15.

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

269 Ebd.

270 Ebd.

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

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

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

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

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

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

272 Rajchman 1997c, S. 7.

273 Ebd.

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

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

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

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

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

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

Eisenman und Ingeborg Rocker, Projektarchitektin bei Eisenman Architects, beginnen ihr virtuelles Haus (siehe auch 3.2.4) mit einem Zitat aus *Différence et répétition*.²⁸⁰ Deleuze spielt in diesem Beitrag die wohl wichtigste Rolle. Beide argumentieren ähnlich wie Rajchman, wenn sie Folgendes schreiben: »[T]he virtual here is understood as a multiple potential, which would enable previously unforeseen connections and relations.«²⁸¹ Voraussetzung für die Aktualisierung des Virtuellen in einem Prozess der Differenzierung sei, dass der Entwurf unbestimmt und offen bleibe. Um nicht von Anfang an die Chancen einzuschränken, müssen neue organisatorische Schemata gesucht werden. Eisenman und Rocker finden sie in dem Konzept der abstrakten Maschine.

Im letzten Kapitel von *Mille plateaux* fassen Deleuze und Guattari ihre Überlegungen zur abstrakten Maschine zusammen, wobei mit Maschine nicht ein technisches Werkzeug des Menschen gemeint ist, sondern ein Gefüge heterogener Elemente und Kräfte, die in einem Funktionszusammenhang stehen. Das Abstrakte bezieht sich wiederum nicht auf das Ideelle im Sinne des Platonismus, vielmehr sei die Maschine

276 Zaera-Polo, Alejandro: Constructing Ground, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 12–15.

277 Nouvel, Jean: Palladio's Soul, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 16–19.

278 Herzog & de Meuron: <http://virtualhouse.ch>, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 24–27.

279 Libeskind, Daniel: Virtual Infinity, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 28–31.

280 Vgl.: »The virtual is opposed not to the real but to the actual. The virtual is fully real insofar as it is virtual.«: Eisenman, Peter / Rocker, Ingeborg: The Virtual. The Uniform in Architecture, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 20. Ohne Quellenangabe. Vgl. Deleuze, Gilles: Difference and Repetition, London 2004, S. 260.

281 Eisenman / Rocker 1997, S. 22.

abstrakt, da sie keine Substanzen (geformte Materie) und keine Formen kenne, sondern aus »ungeformter Materie und nicht formalen Funktionen« bestehe: »Jede abstrakte Maschine ist ein festgefügttes Ensemble von Materien-Funktionen (*Phylum* und *Diagramm*).«²⁸² Ungeformte Materie oder sich variierende Materie (*Phylum*) kenne nur verschiedene Intensitätsgrade, wie »Widerstand, Leitfähigkeit, Erhitzung, Ausdehnung, Geschwindigkeit oder Verzögerung, Induktion, Transduktion...«²⁸³. Diagrammatische Funktionen sind weder formale noch semiotische, sondern virtuelle Funktionen, die kreativ und generativ wirken. Abstrakte Maschinen sind in ihrer Gesamtheit also wenig konkret bzw. materiell geformt und dennoch real, jedoch noch nicht verwirklicht. Sie konstituieren Arten des Werdens und je mehr ein Gefüge zur Metamorphose fähig ist, umso größer ist seine Affinität zu einer abstrakten Maschine.²⁸⁴ In der konkreten Maschine wird die abstrakte Maschine in zwei Formen der Aktualisierung wirksam: in einer Ausdrucksform, das Sagbare, und in einer Inhaltsform, das Sichtbare. Eine zwischen beiden bestehende, mögliche Disjunktion lässt einen »Nicht-Ort« entstehen, in den eine andere abstrakte Maschine eindringen und eine Metamorphose des Gefüges bewirken kann: »Es ist, als ob die abstrakte Maschine und die konkreten Einrichtungen zwei Pole bildeten und man unmerklich vom einen zum anderen überginge.«²⁸⁵

Eisenman und Rocker konzeptualisieren ein Feld von variierenden Intensitäten in Anlehnung an Deleuze und Guattaris *Phylum*: »The field condition is an assemblage of vectors whose contours result from acting and re-acting of the multiple constraints within the field condition.«²⁸⁶ Diesem Feld liegt die »Erinnerung«²⁸⁷ an Eisenmans Haus IV zugrunde, für das dieser 1987 den unveröffentlichten Text »The Virtual House« geschrieben haben soll – ein Hinweis, mit dem sich Eisenman als Pionier der architektonischen Auseinandersetzung mit dem Virtuellen präsentiert. Ein Computerprogramm – verstanden als abstrakte Maschine – simuliert das Kräftefeld, das zwei Raster lokal verformt. Es visualisiert die Distorsionen der Raster als eine Serie von sich krümmenden Linien: »Each vector has a field of influence that actualizes its virtual movement through time. This actualization is visualized through the effect of each vector on the lines«²⁸⁸. Dieser Entwurfsprozess basiere auf Differenz erzeugenden Wiederholungen und wird als eine Autopoiesis – ein Prozess der Selbsterschaffung und -erhaltung eines Systems (siehe 3.2.4) – verstanden: »The project's form and materiality can no longer be distinguished from the working of the project because it is a self-generating and self-effecting process of realization.«²⁸⁹ Das Virtuelle

282 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 706. Herv. i. O.

283 Vgl. ebd., S. 195f.

284 Vgl.: »Je mehr Verbindungen ein Gefüge ermöglicht und vervielfacht [...], desto näher steht es der lebendigen abstrakten Maschine. Aber es entfernt sich in dem Maße von ihr, wie es schöpferische Verbindungen durch Konjunktionen ersetzt, die zur Blockierung führen (Axiomatik), durch Organisationen, die Schichten bilden (Stratometer), durch Reterritorialisierungen [...].«: Ebd., S. 709.

285 Deleuze: F 1987, S. 58 und 61.

286 Eisenman / Rocker 1997, S. 23.

287 Eisenman und Rocker nehmen hier gleichzeitig auch die Bedeutung des Virtuellen als kontinuierliche Existenz des Vergangenen auf.

288 Eisenman / Rocker 1997, S. 23.

289 Ebd.

wird hier als ein existierendes, vielfältiges Potenzial begriffen, aus dem ›Neues‹ und Unvorhergesehenes im Prozess des Entwerfens aktualisiert werden kann. Die Aktualisierung des Virtuellen übernimmt ein Computerprogramm, das ein Phylum simuliert und aus diesem mittels Algorithmen Formen erzeugt.

Auf dem ANY-Event soll die Jury, bestehend aus Asada, dem Architekturtheoretiker Kurt W. Foster und der Künstlerin Rebecca Horn, nach der Präsentation der Architekturprojekte den Sieger küren. Aufgrund der langen Freundschaften und Kooperationen mit den Wettbewerbsteilnehmern entscheiden sie sich allerdings gegen eine Preisvergabe, um stattdessen alle Beiträge eingehend zu besprechen.²⁹⁰ Vor allem Itos, Libeskind's sowie Eisenmans und Rockers Projekte werden als erfolgreich bewertet. Es entfacht sich eine Debatte darüber, wann und ob die Maschine gestoppt werden sollte, um den Entwurf festzulegen. So kürt Asada beispielsweise Libeskind's Projekt als das überzeugendste, weil seine Maschine theoretisch unendlich laufe und nicht an einem beliebigen Punkt abgeschaltet werde. Im Grunde wiederholt die Frage des Anhaltens das grundlegende Problem, dass das Virtuelle endet, virtuell zu sein, wenn es aktualisiert wird. So fragt Zaera-Polo folgerichtig: »Where do you stop a project and at the same time enable it to remain virtual?«²⁹¹ In der Auseinandersetzung mit dem Virtuellen drängt sich das Paradox in den Vordergrund, dass die architektonische Praktik des Planens und Projektierens nur schwierig mit der Unplanbar- und Unvorhersehbarkeit des Virtuellen zusammengeht.

Der Virtualitätsbegriff wird schließlich nicht nur seitens der Theorie verschieden verstanden, sondern auch die ArchitektInnen setzten ihn sehr unterschiedlich ein. Die Bedeutungsvielfalt des Virtuellen umfasst ein Potenzial, aus dem Neues bzw. Anderes entstehen kann (Eisenman und Libeskind), die Erinnerung an ein Haus (Ito) oder Bilder, die ein Projekt begleiten (Herzog & de Meuron), als im Cyberspace existierend (ebenfalls Herzog & de Meuron) oder als Immaterielles bzw. Ephemeres (Nouvel) und schließlich sich im Aufbrechen von Konventionen zeigend (Zaera-Polo). Daneben wird der Virtualitätsbegriff mit den Konzepten der abstrakten Maschine und des Diagramms verbunden.

3.1.3.3 Diagrammarchitektur (ANY 23)

Bereits in »The WELL Conference« bemerkt Lynn, dass mit der abstrakten Maschine und dem Diagramm eine zweite Welle der Einflussnahme Deleuzes auf die Architektur eingesetzt habe.²⁹² Diese liefere eine andere Perspektive als die auf dem »Electrostructure«-Event (siehe 3.1.3.1) propagierte: Anstatt der Idee, dass sich die Architektur in einen ›virtuellen‹ Raum auflöse und eine Ästhetik der Immaterialität ausbilde, schlägt Lynn vor, mit Deleuze die Operationalität der Architektur zu untersuchen: »Rather than debate an appropriate aesthetic for machines (boss vs. lightweight?) we could start with a discussion of the instrumentality of machinic processes and introduce these spatial models into architecture at the level of diagrammatic machines.«²⁹³ Das Diagramm definiert Lynn mit Bezug auf Deleuzes Buch über Foucault. Dieses sei, so Lynn, die bedeutendste Vermischung von architektonischem und philosophischem

290 Foster, Kurt, in: Jury Discussion, in: ANY, Nr. 20, 1997, S. 32.

291 Zaera-Polo, Alejandro, in: Ebd., S. 36.

292 Lynn 1995e, S. 27.

293 Ebd., S. 30.

Diskurs, deren Erkenntnisse, darunter hauptsächlich das Diagramm, nun wieder in die Architektur zurückgespielt werden müssen.²⁹⁴

Deleuze schreibt in *Foucault* unter anderem über die Beschäftigung mit Machtprinzipien westlicher Gesellschaften ab dem 18. Jahrhundert in Foucaults *Surveiller et punir* (1975). Macht liegt bei Foucault »weniger in einer Person als vielmehr in einer konzertierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind.«²⁹⁵ Der Inbegriff solch einer Apparatur ist das »Panopticon«, das der britische Philosoph Jeremy Bentham in den 1780er Jahren als ein ideales Gefängnis konzipierte. Es beinhaltet einen kreisförmigen Bau mit einem Ring aus Gefängniszellen und einem Überwachungsturm in der Mitte. Durch Gitter auf der Innenseite der Zellen und Beleuchtungssysteme an der Außenseite kann der sich im Zentrum befindende Wärter permanent alle Insassen sehen. Er selbst wird hingegen nicht gesehen, da die Fenster des Überwachungsturms Vorhänge besitzen. Die Asymmetrie des visuellen Kontakts bewirkt, dass der Insasse die jederzeit mögliche, aber nicht sichtbare Kontrolle verinnerlicht und zu seinem eigenen Wärter wird. Darüber schreibt Deleuze Folgendes:

»Die abstrakte Formel des Panoptismus ist folglich nicht mehr ›sehen, ohne gesehen zu werden‹, sondern lautet: *irgendeiner menschlichen Mannigfaltigkeit eine Verhaltensweise aufzwingen*. [...] Wie soll man diese neue informelle Dimension bezeichnen? Foucault gibt ihr an einer Stelle einen präzisen Namen; sie ist ein ›Diagramm‹ [...] Das *Diagramm* ist nicht mehr das audio-visuelle Archiv, es ist die Karte, die Kartographie, koextensiv zur Gesamtheit des sozialen Feldes. Es ist eine abstrakte Maschine.«²⁹⁶

Der Diagrammbegriff, der bei Foucault lediglich einmal vorkommt,²⁹⁷ rückt erst bei Deleuze in den Vordergrund. Er benennt eine soziale Organisation bzw. ein Kräfteverhältnis (die »Scheidung des Paares Sehen/Gesehenwerden«), die durch die Möglichkeiten der Technologie zu einer konkreten Maschine (das »Panopticon«) werden kann. Daher sei Technologie laut Deleuze eher sozial als technisch. Eine konkrete Einrichtung (das Gefängnis) »existiert als Dispositiv erst, wenn ein neues Diagramm, das Disziplinar-Dispositiv, es die ›technologische Schwelle‹ überschreiten läßt«, wobei ein Dispositiv das Netz zwischen Diskursen, Institutionen, Ideologien etc. beschreibt, das festlegt, was zu einer spezifischen Zeit und in einer bestimmten Gesellschaft denk-, sag- und sichtbar ist.²⁹⁸ Konkretionen und Diagramme funktionieren wechselseitig:

294 Lynn, Greg (1995d): Forms of Expression. The Proto-functional Potential of Diagrams in Architectural Design, in: *El Croquis*, Nr. 72.1, 1995, S. 24.

295 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M 1976, S. 259.

296 Deleuze: F 1987, S. 51f. Herv. i. O.

297 Vgl.: »[E]s ist das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus; sein Funktionieren, das von jedem Hemmnis [...] abstrahiert, kann zwar als ein rein architektonisches und optisches System vorgestellt werden: tatsächlich ist es eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muß.«: Foucault 1976, S. 264.

298 Deleuze: F 1987, S. 60f. Siehe zum Dispositiv Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 119f.

die Kräfteverhältnisse des Diagramms wirken erst im Konkreten, während diese das Diagramm verändern und das Entstehen bzw. Wirken neuer Diagramme ermöglichen.

Für Lynn ist es zunächst die Aufgabe der Architekturtheorie, Diagramme zu entwickeln, die dann die technologische Schwelle übertreten, sodass sich eine neue Ästhetik im Konkreten zeigt.²⁹⁹ In der 1995 erscheinenden *El Croquis*-Ausgabe über das Werk von UN-Studio, d.h. von Berkel und Bos, beschreibt Lynn in seinem Beitrag »Forms of Expression. The Proto-functional Potential of Diagrams in Architectural Design« deren Entwurfsmethode wie folgt:

»[I]rreducible forces are rigorously conceptualized through the use of abstract diagrams of dynamic systems of organization. From interests in structural dynamics that are measured through working models and gestural drawings rather than equations, to responses to automotive traffic through radial diagrams of torsional flexure, his [Berkel's] work is persistently affiliated with dynamic rather than static influences.«³⁰⁰

UN-Studio steht bei Lynn stellvertretend für eine Fokusverschiebung der Architektur von Repräsentation hin zu generativen und konzeptuellen Diagrammen, wobei hier unter Diagramm eher außerarchitektonische Darstellungen von Funktionsweisen, Sachverhalten oder Informationen verstanden werden, die im Entwurfsprozess genutzt werden. Laut Lynn setzen ausgesuchte urbane und infrastrukturelle Kräfte das intuitiv ausgewählte Diagramm unter Strom (»energize«), sodass neue Ausdrucksformen für die Projekte entstehen. Es bedarf demnach einer Intuition über das transformative Potenzial eines Diagramms und der einzubeziehenden kontextuellen Kräfte.³⁰¹ Im Unterschied zu Deleuze und Foucault, bei denen das Diagramm in spezifischen Machtverhältnissen gründet und sich in konkreten Maschinen zeigt, kann bei Lynn irgendein beliebiges Diagramm bzw. eher eine schematische Abbildung gewählt werden, das dann konkrete, architektonische Formen generiert. Durch diese Beliebigkeit der Instrumentalisierung verliert das Diagramm im Grunde seine politische Dimension. Es wird zu einer außerarchitektonischen Darstellung, die als Entwurfswerkzeug dient.

Berkel und Bos verwenden den Diagrammbegriff vor dem Erscheinen von Lynns Artikel nicht. In ihrem Buch *Mobile Forces = Mobile Kräfte* (1994) wird er in den visuellen und räumlichen Themen (»visual and spatial themes«) angedeutet. Als Beispiele werden unter anderem choreographische und musikalische Notationen, chinesische Schriftzeichen und Schnittmuster für Kleidungsstücke angeführt. Diese werden auf Projekte angewandt und durch das Wechselspiel lokaler Kräfte transformiert.³⁰² Erst in *Move* (1999) widmen sie einen Abschnitt dem Diagramm.³⁰³ Dennoch überrascht es vor dem Hintergrund von Lynns Interpretation ihrer Werke nicht, dass Berkel und Bos 1998 die Gastredakteure der *ANY*-Ausgabe »Diagram Work. Data Mechanics for a Topological Age« sind. Darin verstehen sie die Beschäftigung mit dem Diagramm primär als eine kreative und exploratorische Erweiterung des Umgangs mit Wissen in der Architektur:

299 Lynn 1995e, S. 30.

300 Lynn 1995d, S. 19.

301 Ebd., S. 25 und 29.

302 Berkel, Ben van / Bos, Caroline: *Mobile Forces = Mobile Kräfte*, Berlin 1994, S. 118.

303 Berkel, Ben van / Bos, Caroline: *Move*, Bd. 2, Amsterdam 1999, S. 19–25.

»These tiny packets of knowledge [diagrams], separated from other processes and mechanisms, function like a valve connecting one system to another. The diagram is a loophole in global information space that allows for endlessly expansive, unpredictable, and liberating pathways for architecture.«³⁰⁴

Das in Diagrammen inkorporierte Wissen werde unabhängig von der Bedeutung, die der Erstellung des Diagramms ursprünglich zugrunde lag, extrahiert und kreativ genutzt. Als Beispiel dient Berkel und Bos' Masterplan für den Bahnhof in Arnhem (1996–2015), das als Diagramm der »Gesichthaftigkeit« (»faciality«) strukturiert sei. Mit »Gesichthaftigkeit« nehmen sie Bezug auf *Mille plateaux*, verändern das Konzept aber erheblich.

Deleuze und Guattari behandeln das Gesicht als Zeichenregime, das Subjektivitäten und Signifikanten produziere, indem es vielstimmige Ströme in binäre Codes überführe:

»Die Sprache wird nicht nur immer von gewissen Gesichtsausdrücken begleitet, sondern das Gesicht kristallisiert sämtliche Redundanzen; durch das Gesicht werden signifikante Zeichen gesendet und empfangen, freigesetzt und wieder eingefangen. [...] Der Signifikant reterritorialisiert sich auf dem Gesicht.«³⁰⁵

Dabei konstruiere es ein System »Weiße Wand-Schwarzes Loch«, in dem die Signifikanz auf der Artikulation einer weißen Wand (Grund) und die Subjektivierung auf einem schwarzen Loch (Figur) basiert. Die das Gesicht erzeugende Maschine errechne Normalitäten und erschaffe eine Einheit (zum Beispiel das Gesicht der Lehrerin), gleichzeitig detektiere sie Abweichungen, die nicht mehr ins System passen: »Das Gesicht der Lehrerin hat nervöse Zuckungen und zeigt eine innere Unruhe – deshalb ›geht das nicht mehr‹.«³⁰⁶ Somol verweist beispielsweise auf die Gesichtsmaschine bei Deleuze und Guattari in »Oublier Rowe« (1994). Rowe hatte mit *The Mathematics of the Ideal Villa* (1976) seine seit den 1960er Jahren angefertigten zweidimensionalen Formanalysen, unter anderem von palladianischen Villen und Entwürfen Le Corbusiers, publiziert. Beeinflusst durch Wittkower (siehe 3.1.1.3) und durch die Gestalttheorie ging es ihm um das Nachweisen von Kontinuitäten formaler Konfigurationen, wobei er den Kontext und die Funktion der analysierten Bauten außer Acht ließ. Somol stellt die These auf, dass Rowes Verfahren, das von idealen Typen ausgeht, eine Ähnlichkeiten und Identitäten produzierende Maschine – eine Gesichtsmaschine – bilde. Es sei an der Zeit, so Somol, Rowe zu vergessen und seinen Formalismus durch eine Beschäftigung mit Materialität, mit dem Körperlichen oder dem Ungeformten zu ersetzen.³⁰⁷

Berkel und Bos hingegen verstehen das Gesicht nicht als Maschine zur Erzeugung von Identitäten, sondern als eine unauflösliche Komposition mit einer Zeitlichkeit, die komplexen Romanen, wie denen von Proust, eigen sei: »The narrative [in Proust's *In Search of Lost Time*] is constructed and read like a face, its intensity, passion, and

304 Berkel / Bos 1998a, S. 15.

305 Deleuze / Guattari: TP 1992, S. 160. Siehe auch S. 243f.

306 Ebd., S. 230.

307 Somol, Robert E.: Oublier Rowe, in: ANY, Nr. 7/8, 1994, S. 14.

expressiveness fused into an indissoluble composition.«³⁰⁸ Einerseits wird einer universellen Typologie abgeschworen, um Vielfalt und Singularität zu betonen, andererseits wird nicht erkannt, dass das Gesicht gerade feststehende Typen – wie männliches oder weibliches Gesicht – erzeugt. Berkel und Bos versuchen indes das Gesicht für die Architektur nutzbar zu machen: »Can architecture also use the concept of black hole/surface to develop an apparatus for triggering the effect of transitions in time?«³⁰⁹ Sie schlagen vor, aus dem System »Weiße Wand-Schwarzes Loch« ein Diagramm zu machen. Die Beschreibung des Projekts in Arnhem bezeugt letztlich eine oberflächliche und rein formale Übernahme von weißen Flächen und (schwarzen) Löchern. Berkel und Bos geben allerdings zu, dass ihre Verbindung zur Philosophie eine instrumentelle sei: »We make extensive use of some of Deleuze's writings for this text, but we are not out and out Deleuzians; our reading is specifically architectural.«³¹⁰

Weitere Beispiele für Diagramme sind bei Berkel und Bos die in *ANY* abgedruckten Abbildungen verschiedener Notationen, schematische Bilder von ökologischen Prozessen, Herzrhythmusmessungen, elektronische Schaltzeichen oder Illustrationen der Gebärdensprache. Berkels und Bos' Text ist umgeben von Artikeln über das Diagramm in der Architektur, die fast alle auf Deleuze (und Guattari) referieren. Im Folgenden wird auf einige wiederkehrende Aspekte und auf spezifische Ausnahmepositionen kursorisch eingegangen.

Im Grunde erscheinen erneut Konzepte, die bereits im Architekturdiskurs präsent sind. Mit dem Diagramm wird beispielsweise das Konzept des »Informen« (siehe 3.1.1.2) verbunden. Kwinter argumentiert, dass Diagramme formative und organisatorische Einflüsse aussenden, die zeitweise in Formen getestet werden. Damit sei Form nur ein konkreter Rest aus einem Fluss unaufhörlicher Auseinandersetzungen zwischen Diagrammen.³¹¹ Diese Auflösung fester Formtypen geht mit der Betonung einher, dass sich die Materialität des Diagramms mehr in der Zeit als im Raum manifestiere:

»Every moment represents a successive individuation-differentiation of matter from the state which preceded it. [...] To acknowledge that the world is the product of actualization processes – the exfoliation of diagrams – is to acknowledge that time, on its own, is both productive and concrete.«³¹²

Diese Art von Zeitlichkeit bedeute eine Verschiebung von Form zu einem unaufhörlichen Formfluss mit der Betonung auf dem Unvollständigen, das bei Andrew Benjamin einen wichtigen Platz einnimmt: »The incomplete signals the possibility of the continual reworking and opening up of the line and diagram.«³¹³ Eine Realisierung im Sinne von Vervollständigung würde das Diagramm seiner Möglichkeiten berauben. Das Unvollständige, so Benjamin, müsse im Entwurf erhalten bleiben, damit Neues ereignisartig auftauchen könne.³¹⁴

308 Berkel / Bos 1998b, S. 22.

309 Ebd.

310 Ebd., S. 20.

311 Kwinter, Sanford: The Genealogy of Models: The Hammer and the Song, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 58f.

312 Ebd., S. 61.

313 Benjamin, Andrew: Lines of Work: Notes on Diagrams, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 36.

314 Ebd., S. 39.

Durch die gesamte *ANY*-Ausgabe zieht sich eine Ablehnung von Repräsentation. Zum Beispiel spricht Allen dem Diagramm einen repräsentativen Charakter ab und verdeutlicht dies durch ein Zitat aus *Mille plateaux*: »The diagrammatic or abstract machine does not function to represent, even something real, but rather constructs a real that is yet to come, a new type of reality.«³¹⁵ Das Diagramm sei vielmehr ein Platzhalter für etwas Neues und Kommendes als eine konventionelle semantische Kategorie, wie Ikone, Symbol oder Index. Die Funktion des Diagramms liege in der Suggestion. Dies erklärt die französische Professorin für Ästhetik Christine Buci-Glucksmann, indem sie sich auf *Logique de la sensation* (1981, Francis Bacon. *Logik der Sensation*) bezieht. Darin entwickelt Deleuze einen etwas anders gelagerten Diagrammbegriff als in *Foucault*.

Deleuze übernimmt von dem britisch-irischen Maler Francis Bacon die Unterscheidung zwischen Figurativem und Figuralem, die auch Lyotard in *Discours, Figure* (1971) ausarbeitet. Die Figuration sei repräsentativ, denn sie verbinde zum einen das Bild mit einem Objekt, das illustriert wird, und zum anderen das Bild mit anderen Bildern, sodass eine Narration entsteht. Ein Ausweg sei die Befreiung der Figur bzw. die Isolierung des Figuralen von sämtlichen narrativen und illustrativen Zusammenhängen. Bei Bacon erscheine zum Beispiel eine isolierte Person (Figur), die nicht umgeben von einer Landschaft oder Szenerie ist, sondern von insignifikanten Texturen oder Verwischungen.³¹⁶ In dem Kapitel »Le Diagramme« charakterisiert Deleuze das Diagramm als »operative Gesamtheit der Striche und Flecken, Linien und Zonen.«³¹⁷ Im Gegensatz zur abstrakten Kunst eines Wassily Kandinsky, der das Chaos vernichte und formalen Oppositionen folge, bewahre Bacon ein nicht-figuratives Chaos sowie gleichzeitig ein gewisses Maß an Ordnung. Beim abstrakten Expressionismus eines Jackson Pollock nehme das Diagramm das gesamte Gemälde ein und die Wucherung der konturlosen Linie führe zu einer »regelrechten Schlamperei«³¹⁸. Bacon rette indes die Kontur der Linie und begrenze das Diagramm zeitlich und räumlich, damit es operativ und kontrolliert bleibe: »Selbst dann aber wirkten die Präzision der Sensation, die Klarheit der Figur, die Strenge der Kontur weiterhin unter den Flecken und Strichen fort, die sie nicht auslöschten, sondern ihnen eher ein Vermögen der Schwingung und Entgrenzung verliehen«³¹⁹. Dementsprechend schreibt Buci-Glucksmann, dass das Diagramm ein Resonanzfeld beinhalte, das erfüllt von Virtualitäten sei und neue Räume experimentell erkunde, sodass Neues auftauche.³²⁰ Das Diagramm ist das Medium, das Virtuelles suggeriere. Insofern führt das Diagramm den Virtualitätsdiskurs fort. Laut Somol registriere das Diagramm neue Kräfte oder Strukturen und offenbare dort eine wimmelnde Virtualität, wo es bisweilen nur eine öde Wüste zu geben schien.³²¹

315 Allen 1998, S. 16. Er zitiert aus: Deleuze / Guattari: TP 1987, S. 142.

316 Deleuze, Gilles: Francis Bacon. *Logik der Sensation*, München 1995, S. 10–11. Orig.: Deleuze, Gilles: Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris 1996, S. 9–10. Ein zweiter Ausweg sei die durch Abstraktion erzeugte pure Form.

317 Deleuze: FB 1995, S. 63.

318 Ebd., S. 67.

319 Ebd., S. 68.

320 Buci-Glucksmann, Christine: Of the Diagram in Art, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 34f.

321 Somol, Robert E.: The Diagrams of Matter, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 25.

Mit dem Diagramm taucht ebenfalls der Emergenzbegriff (siehe 3.1.1.4) auf, so lehnt Kwinter eine externe Handlungskraft ab und wirbt für ein »autopoietisches Entfalten«, das er als »biologisch« bezeichnet: »Indeed complexity is the movement toward biology (some might say toward emergent intelligence, though forms of intelligence are around us everywhere, which is why we postulate the concept of the diagram as a regulatory or generative mechanism).«³²² Insbesondere spielt die Morphogenese, d.h. die Ausgestaltung und Entwicklung von Organismen, eine Rolle. Kwinter sieht in Goethe den »Vater des Diagramms«, weil er mit seiner Studie »Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären« (1790) dazu beigetragen habe, dass Form als *ein* Erscheinungsbild einer sich stetig wandelnden Reihe begriffen werde, die eine bestimmte Organisationslogik besitzt. Das Diagramm sei, so Kwinter, das topologische Schema, das diejenigen Strukturen beinhalte, die unter Verformung erhalten bleiben.³²³ Auch bei Manuel De Landa geht es darum, dass die Vorstellung einer inaktiven Materie, der von außen eine Form übergestülpt wird, durch eine Materie ersetzt werden müsse, die mit morphogenetischen Vermögen schwanger sei und aus sich selbst heraus Form erzeuge.³²⁴ Es sind nicht Subjekte, die Materie formen, sondern Diagramme. Als Beispiel für Diagramme nennt er Sedimentation und Zementierung, die sowohl die Formation von Gesteinsschichten, sozialen Klassen, biologischen Spezies als auch präkapitalistischer Märkte beschreiben.

Kwinter verbindet das Diagramm aufgrund seiner Operationalität mit der Kybernetik – eine Wortneuschöpfung von Norbert Wiener für eine Universaltheorie, die er als Versuch definiert, »gemeinsame Elemente in der Funktionsweise automatischer Maschinen und des menschlichen Nervensystems aufzufinden und eine Theorie zu entwickeln, die den gesamten Bereich von Steuerung und Kommunikation in Maschinen und lebenden Organismen abdeckt.«³²⁵ Kwinter geht nicht darauf ein, dass die Kybernetik im Architekturdiskurs der 1950er und 1960er Jahre erheblichen Einfluss ausübte und dass sich bereits zu jener Zeit eine Faszination für Maschinen, Kommunikationsmedien und Netzwerke zeigte, die in der Begeisterung für digitale Technologien in den 1990er Jahren weiterlebt. Der viel beschworene »neue« Fokus auf Prozess, Zeit und Information ist sogar bereits vor dem Einfluss der Kybernetik im Architekturdiskurs des 20. Jahrhunderts dominant.³²⁶ Kwinter betont, dass das Diagramm Materialisierungen und Transformationen von Formen hervorbringe, die durch drei kybernetische Phänomene reguliert werden: durch die Integration äußerer und innerer Kräfte, durch die Organisation, d.h. die Differenzierung und Stabilisierung von Mustern, sowie durch die Koordination bzw. Kontrolle der Übergänge.³²⁷

Zu guter Letzt wird mit dem Diagrammbegriff ein gewisser Pragmatismus angesprochen, so benennen Berkel und Bos ihre Projekte als pragmatisch, weil sie die realen

322 Kwinter 1998, S. 62.

323 Ebd., S. 57f.

324 De Landa, Manuel: Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Form, in: ANY, Nr. 23, 1998, S. 32.

325 Wiener, Norbert: Kybernetik [1948], in: Dotzler, Bernhard (Hg.): Norbert Wiener. Futurum exactum: Ausgewählte Schriften zur Kybernetik und Kommunikationstheorie, Wien 2002, S. 15f.

326 Siehe Vrachliotis, Georg: Geregelte Verhältnisse. Architektur und technisches Denken in der Epoche der Kybernetik, Wien 2012.

327 Kwinter 1998, S. 60.

sozialen und ökonomischen Bedingungen des öffentlichen Lebens ernst nehmen.³²⁸ Allen betont, dass eine diagrammatische Praxis sich gegen eine Bedeutungsschwere stelle, wie sie bei der sogenannten »dekonstruktivistischen Architektur« entstehe: »Instead, it accepts architecture's place in this flawed reality, not cynically, but with cautious optimism, inasmuch as these contingent diagrams of matter can sometimes be reconfigured.«³²⁹ Einen Trend zum Realen und Alltäglichen in Abgrenzung zu einer anspruchsvollen »arconcepture«³³⁰ bemerkt ebenso Somol in der neuen Architekturgeneration, die – anstatt auf Theorien – auf die das Material organisierenden Diagramme schaue. Das Diagrammatische, so Somol, ermittle jede formale, technische oder politische Kritik, indem die Aufmerksamkeit auf das Fließen der Materie und das Wirken abstrakter Maschinen gelegt wird.³³¹

Letztlich bleibt das Diagramm in seiner Bedeutung und Verwendung, trotz einer gemeinsamen Basis durch die Schriften von Deleuze und Guattari, vage. Überschneidungen zu verschiedenen Diskursfeldern – das »Informe«, die Betonung von Zeitlichkeit, die Absage an Repräsentation, der Virtualitätsbegriff, Ereignis und Immanenz, Morphogenese, Kybernetik und Pragmatismus – treten auf.³³² Ging es bei Foucault um eine Architektur (das »Panopticon«), das ein Diagramm (sehen ohne gesehen zu werden und die daraus resultierende Selbstkontrolle) konkretisiert, so wird in *ANY* 23 vor allem der Nutzung von Diagrammen im Entwurfsprozess Aufmerksamkeit geschenkt. Einzig Allen bemerkt: »A diagram architecture is not necessarily an architecture produced through diagrams [...]. Instead, a diagram architecture is an architecture that behaves like a diagram, indifferent to the specific means of its realization.«³³³ Spezifische Macht- und Kräftebeziehungen, die in Diagrammen enthalten sind, werden kaum behandelt. Oftmals erscheint das Diagramm als eine beliebige Abbildung, das auf die Generierung von Architektur mit der Behauptung Einfluss nimmt, dass dadurch unvorhersehbare, virtuelle Strukturen oder Formen auftauchen.

Bislang ausgeklammert blieb Eisenmans Beitrag »Diagram. An Original Scene of Writing« in *ANY* 23,³³⁴ da dieser in mancher Hinsicht von den anderen abweicht. Bei ihm geht es um die sogenannte Innerlichkeit der Architektur (»architecture's interiority«). Sie umfasse, was der Architektur eigen ist und sie einzigartig macht, so beinhalte sie das über die Zeit akkumulierte, architektonische Wissen. Eisenman verbindet die Innerlichkeit auch mit einer der Architektur inhärenten Kritikfähigkeit, welche die kulturell sedimentierten Bedeutungen architektonischer Zeichen fortwährend

328 Berkel / Bos 1998b, S. 22.

329 Allen 1998, S. 19.

330 Somol 1998, S. 23. Somol übernimmt den Begriff von Venturi, Robert: *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*, Cambridge/MA 1996, S. 268.

331 Somol 1998, S. 26.

332 Für eine Übersicht der verschiedenen Verwendungen siehe Dirmoser, Gerhard: *Diagramm-Begriffe im Vergleich*, in: Boschung, Dietrich / Jachmann, Julian (Hg.): *Diagrammatik der Architektur*, München 2013, S. 308–326.

333 Allen 1998, S. 18.

334 Der Artikel wird 1999 erweitert in *Diagram Diaries* abgedruckt. Diese Publikation ist wie ein retrospektives Projektstagebuch angelegt, in dem alle Entwürfe chronologisch besprochen werden. Eisenman baut hier eine Narration auf, die sein Schaffen immer schon unter das Suchen, Aufzeigen und Erschaffen von Diagrammen für die Architektur stellt.

aufbreche und eine Wiederholung mit Differenz ermögliche: »Criticality evolves out of the possibility of both repetition, to know what has gone before, and difference, to be able to change that history.«³³⁵ Das Diagramm siedle sich zwischen Innerlichkeit und konkretem Objekt an, d. h. es vereine historisch sedimentierte Architekturkonzepte sowie darin virtuell vorhandene, noch nicht aktive Ideen mit den realen Gegebenheiten: »It concerns the possibility that architecture can manifest itself, manifest its own interiority in a realized building. The diagram is part of a process that intends to open architecture to its own discourse«³³⁶.

Eisenman stellt sich damit gegen die an *ANY 23* Beteiligten, die er wie folgt beschreibt:

»[A] new generation, fueled by new computer techniques and a desire to escape their perceived oedipal anxieties – the generation of their mentors – is today proposing a new theory of the diagram based partly on Gilles Deleuze’s interpretation of Foucault’s recasting of the diagram as »a series of machinic forces,« and partly on their own cybernetic hallucinations. In their polemic, the diagram has become a key word in the interpretation of the new. They challenge both the traditional geometric bases of the diagram and the sedimented history of architecture, and in so doing question any relation of the diagram to architecture’s anteriority or interiority.«³³⁷

Dem Computer, so Eisenman, fehle das für die Kritikfähigkeit notwendige historische Wissen über Architektur. Sein Problem mit der in *ANY 23* vertretenen Konzeption des Diagramms ist die Gleichgültigkeit gegenüber drei Problemen: erstens die Konformität der Architektur mit der Metaphysik der Präsenz (Wahrheit, Einheit etc.), zweitens das interne Motiviertsein des architektonischen Zeichens durch seine Funktion (die Säule, die trägt und das Tragen repräsentiert), und drittens das Begehren des Subjekts, dass Architektur etwas bedeuten müsse (die Säule repräsentiert einen Baum).³³⁸ Die neue Generation stelle sich diesen Punkten nicht kritisch entgegen, weil sie davon ausgehe, dass eine diagrammatische Architektur immer schon eine Auseinandersetzung mit herrschenden sozialen Konditionen sei und automatisch neue soziale Arrangements hervorbringe. Eisenman prangert neben einer auf Naivität beruhenden Kritikunfähigkeit primär den Ausverkauf architektonischer Autonomie an.

Das Diagramm müsse, so Eisenman, anders konzeptualisiert werden. Mit Rückgriff auf Foucaults *L’archéologie du savoir* (1969) übersetzt er das Verständnis von Archiv – bei Foucault ein historisches Feld mit einem bestimmten System der Formation und Transformation von Aussagen – und die Archäologie – das Studium der spezifischen Praktiken eines Archivs – als die Innerlichkeit und Kritikfähigkeit der Architektur.³³⁹ Die Architektur beinhalte wie ein Archiv die Präsenz, das Motiviertsein der Zeichen und das Begehren des Subjekts, aber auch die Möglichkeit diese kritisch zu studieren, um zu differenten Konzepten zu gelangen. Das Mittel hierzu sei das Diagramm. Er bezieht sich dabei auf Derridas Konzept des Schreibens als ein Öffnen

335 Eisenman 1999a, S. 37.

336 Ebd.

337 Eisenman 1998, S. 27.

338 Eisenman 1999a, S. 213.

339 Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt 1988, S. 188–190.

der Präsenz in *L'écriture et la différence* (1967).³⁴⁰ Derrida bleibt eine theoretische Referenz, vor allem um darzulegen, dass die Innerlichkeit der Architektur Unterdrücktes beinhalte. Im Gegensatz zum Grundriss, der ein finales Bild liefere, arbeitet das Diagramm mit den Spuren des Aufschreibevorgangs:

»Rather, traces suggest potential relationships, which may both generate and emerge from previously repressed or unarticulated figures. But traces in themselves are not generative, transformative, or even critical. A diagrammatic mechanism is needed that will allow for both preservation and erasure, that at the same time can open up repression to the possibility of generating alternative architectural figures which contain these traces.«³⁴¹

Das Diagramm beinhalte wie der Wunderblock³⁴² eine Serie von Ebenen, die immer wieder erneuert werden können und dennoch die Spuren vergangener Schreibakte speichern. Dabei generiere es – im Kontrast zu der in *ANY 23* vertretenen Ansicht der Emergenz – nichts aus sich selbst heraus, denn nur ein Subjekt könne das Gespeicherte lesen und es in einen neuen Schreibakt integrieren. Die durch das Diagramm hervorgerufenen, ehemals unterdrückten Figurationen sollen dann als Spuren im Gebauten ablesbar sein. Bei Eisenman ist das Diagramm letztlich ein Vermittler zwischen Innerlichkeit – dem Vergangenen und Virtuellen – und dem konkreten Objekt. Als Medium der Kritikfähigkeit öffne es die Architektur für ihr eigenes Wissen und lasse dieses im konkreten Objekt widerscheinen. Auch wenn sich Eisenman entschieden von der neuen ›Computergeneration‹ absetzt, ist seine Konzeption des Diagramms insofern ähnlich, als intuitiv architektonische und nicht-architektonische Diagramme ausgewählt werden, mit denen etwas ›Neues‹, das bis dato lediglich virtuell vorhanden war, kreiert wird.

Ebenfalls ausgelassen wurde bislang Lynns Beitrag zu *ANY 23*. Er stellt sein Projekt Embryological Housing (1997–2001) vor, wobei allerdings kein expliziter Verweis auf das Diagramm erfolgt.³⁴³ Erst in *Animate Form* (1999) geht er ausführlich darauf ein. Lynn erklärt zunächst den Animationsbegriff: »[A]nimation implies the evolution of a form and its shaping forces; it suggests animalism, animism, growth, actuation, vitality and virtuality.«³⁴⁴ Die Formgenerierung sei Teil eines dynamischen Flusses, bei dem mittels Diagrammen Virtuelles in Aktuelles übersetzt werde, und diese könne, so Lynn, einzig in Animations- und Spezialeffektprogrammen modelliert werden. Während Leibniz mit der Infinitesimalrechnung das theoretische Fundament für topologische Oberflächen gelegt habe, sei es der Computer, der nun das Medium liefere, um topologische Formen zu erkunden. Aus dem Medium ergäben sich ästhetische Konsequenzen, wie zum Beispiel geschmeidige Oberflächen: »These are not

340 Vgl. Eisenman 1998, S. 28–29; und Derrida, Jacques: *Writing and Difference*, London 1978, S. 223ff.

341 Eisenman 1998, S. 28.

342 Der Wunderblock, eine »Tafel aus dunkelbräunlicher Harz- oder Wachsmasse, über welche ein dünnes, durchscheinendes Blatt gelegt ist«, dient dem zeitweiligen Aufschreiben von Notizen. Wenn das Blatt abgelöst wird, bleibt die Spur des Geschriebenen auf der Wachstafel selbst erhalten: Freud, Sigmund: Notiz über den »Wunderblock«, in: ders.: *Gesammelte Werk*, Bd. 14, London 1948, S. 5–7.

343 Siehe Lynn, Greg (1998b): *Embryological Housing*, in: *ANY*, Nr. 23, 1998, S. 47.

344 Lynn 1999b, S. 9.

merely shapes but the expression of the mathematics of the topological medium.«³⁴⁵ An dieser Stelle wird Lynns Mediendeterminismus besonders deutlich. Die Formen resultieren aus den auf Infinitesimalrechnung basierenden Organisationsprinzipien des Computers. Die Modellierungsprogramme müssen, so Lynn, als abstrakte Maschinen mit Diagrammen verstanden werden:

»It is in the spirit of the abstract technical statement yet to become concrete that topologies, animation and parameter-based modeling are being explored here. In order to bring these technologies into a discipline that is defined as the site of translation from the virtual into the concrete it is necessary that we first interrogate their abstract structure.«³⁴⁶

Der Computer als konkrete Maschine besitze Software, die Diagramme liefere, mit denen Virtuelles aktualisiert und dargestellt wird. Beispielsweise konzeptualisiert Lynn den Kontext einer Bauaufgabe als ein graduell verschiedenes Kräftefeld, aus dem durch ein Computerprogramm – die abstrakte Maschine – funktionale Leistungen und formale Aussagen gebildet werden, woraus wiederum eine konkrete, aber nicht statische Organisation entstehe. Bei dem Einfamilienhaus in Long Island, New York (1995), nutzt er »particle modeling software«, um die Orientierung zum Meer oder die Abkehr von der Nachbarbebauung als verschiedene, auf den Standort einwirkende Kräfte zu simulieren. In dieses Kräftefeld platziert er sich bewegende Partikel, die von den Kräften angezogen oder abgestoßen werden und mit der Zeit rekursive Muster bilden. Daraus werden anschließend gekurvte Formen abgeleitet. Das Partikelmodellierungsprogramm sei hier die abstrakte Maschine. Sie ermöglicht die Generierung von Mustern aus einem Kräftefeld, die dann in Architektur übersetzt werden.

Es sei die Aufgabe der ArchitektInnen, so Lynn, zwischen abstrakten Maschinen und konkreten Konstruktionen zu verhandeln und das Wachstum der Formen zu leiten.³⁴⁷ Diese Führungsfunktion wird deutlich, wenn Lynn das Entwerfen als ein gelenktes, aber nicht determiniertes Wachsen bezeichnet.³⁴⁸ Die abstrakten Organisationsdirektiven werden intuitiv aufgestellt, sind aber so offen, dass es zu Mutationen und Wucherungen komme. Daher spricht sich Lynn für eine monströs evolutionäre Position des Entwerfens aus. Bei Lynn wirken die Computerprogramme als abstrakte Maschinen mit Diagrammen. Mit ihnen können die ArchitektInnen Transformationsregeln aufstellen, Parameter festlegen und zugleich den Prozess laufen lassen, sodass sich virtuelle Strukturen bzw. Monstrositäten aktualisieren und in Form von architektonischen Objekten konkretisiert werden können. Lynns Ansatz unterscheidet sich insofern von den anderen Positionen in *ANY* 23, als nicht externe Texte, Bilder oder Schemata die Rolle von Diagrammen spielen, sondern Animations- und Modellierungsprogramme.

345 Ebd., S. 18.

346 Ebd., S. 40.

347 Lynn 1998a, S. 170; und Lynn, Greg (1999a): Biotime, in: Davidson 1999, S. 271.

348 Lynn, Greg (1995a): The Renewed Novelty of Symmetry, in: *Assemblage*, Nr. 26, 1995, S. 14.

3.1.3.4 (Neo-)Pragmatismus (Ockman und Rajchman)

Gegen Ende der 1990er Jahre gewinnt mit Rückgriff auf die US-amerikanischen Philosophen William James, John Dewey und Richard Rorty der Pragmatismusbegriff an Bedeutung.³⁴⁹ Eine zentrale Rolle spielt der Workshop »The Pragmatist Imagination: Thinking about ›Things in the Making‹«, den die Architekturprofessorin Joan Ockman vom 1. bis 2. Mai 2000 im akademischen Kreis der Columbia University organisiert und an dem auch Rajchman, Grosz und De Landa teilnehmen. Vom 10. bis 11. November 2000 findet daran anschließend im Museum of Modern Art die Konferenz »Things in the Making: Contemporary Architecture and the Pragmatist Imagination« (siehe 5.2.1) vor einem Publikum statt, das vorwiegend aus ArchitektInnen besteht. Unter anderem nehmen daran Allen, Bos, Eisenman, Koolhaas und Somol teil. Der Ausgangspunkt dieser Veranstaltungen liegt, so Ockman, in der Spaltung von Praxis und Architekturtheorie. Letztere habe in Folge der 1960er Jahre stetig an Autonomie gewonnen und sei durch die kontinentale Philosophie – »from the brilliantly combative but implacable resignation of Manfredo Tafuri and the Venice School in the 1970s to the often esoteric play authorized by French poststructuralism in the 1980s«³⁵⁰ – dominiert worden, mit dem Resultat, dass nun der Wunsch bestehe, die architektonische Praxis wieder mit dem Realen zu verbinden.

Der (Neo-)Pragmatismus soll einen neuen Ansatz liefern, weswegen es Ockmans erklärtes Ziel ist, die ArchitektInnen mit diesem philosophischen Ansatz bekannt zu machen, der diesmal, so betont sie, ein genuin amerikanischer ist.³⁵¹ Sie präsentiert ihn als einen heterogenen Diskurs, der eine sogenannte »antitheoretische Theorie« der Praxis anstrebe, bei der jedes Konzept von Wahrheit und Bedeutung nur in Bezug auf die konkreten Folgen verifiziert werden könne, die sich beim Testen in der realen Erfahrung ergeben.³⁵² Ockman legt großen Wert auf Parallelen zwischen Architektur und Pragmatismus, die sie in Deweys Überlegungen zum öffentlichen Raum, in Fragen technologischer Innovation, in experimentellen Formen der Untersuchung sowie in einer Verbindung von Ästhetik und (leiblicher) Erfahrung findet. Obwohl sie Theorie und Praxis miteinander versöhnen will, führt sie letztlich mit der Abfolge – zuerst akademischer Workshop, dann öffentliche Architekturkonferenz – sowie mit dem Ziel, den ArchitektInnen den philosophischen (Neo-)Pragmatismus zu lehren, wieder eine Trennung und Hierarchisierung ein.³⁵³

Die inhaltliche Einleitung des Workshops übernimmt Rajchman, der an dieser Stelle Überlegungen aus dem bereits 1985 gemeinsam mit Cornel West veröffentlichten Sammelband *Post-analytic Philosophy* aufgreift. Darin wird von einem Neo-Pragmatismus gesprochen, der sich gegen den logischen Positivismus der aus Europa emigrierten Philosophen, wie Rudolf Carnap oder Herbert Feigl, wende.³⁵⁴ Der Pragmatismus entsteht im 19. Jahrhundert insbesondere mit den Arbeiten von James und Charles Sanders Peirce, wobei sich Letzterer später vom Pragmatismus

349 Vgl. Lefebvre 2015, S. 15–30.

350 Ockman, Joan: Pragmatism/Architecture. The Idea of the Workshop Project, in: dies. (Hg.): *The Pragmatist Imagination. Thinking about ›Things in the Making‹*, New York/NY 2000, S. 17.

351 Ebd., S. 18f.

352 Ebd., S. 17 und 23.

353 Vgl. Lefebvre 2015, S. 21–22.

354 Rajchman, John / West, Cornel: *Post-analytic Philosophy*, New York/NY 1985, S. vii.

distanziert. Fortgeführt wird er durch die Schriften von Dewey. Laut Rajchman haben die Theorien der in die USA emigrierten, europäischen Philosophen den Pragmatismus unterbrochen, bis er in den 1980er Jahren unter anderem durch Rorty wiederentdeckt wurde.³⁵⁵ Hauptaugenmerke des Pragmatismus liegen zum einen auf der Ablehnung der Philosophie als einer Profession, die mit Hilfe von universell-rationalen und formalen Techniken spezifische Probleme lösen will, zum anderen auf der Weigerung, zwischen Diskursen erster Ordnung (der Philosophie als Metadiskurs) und zweiter Ordnung (der empirischen Wissenschaften) zu unterscheiden. Speziell die Gebiete der Moraltheorie, der Wissenschaftsgeschichte und der Literaturwissenschaften spielen eine Rolle:

»In post-analytical philosophy we thus find a challenge to the Kantianism that holds that morality consists in what can be justified to all rational agents, a challenge to the scientism which postulates a single kind of rationality, and a challenge to the humanism that assumes all works appeal the universality of the human imagination.«³⁵⁶

Stattdessen liefere der (Neo-)Pragmatismus eine Moraltheorie, die auf Gemeinschaft, Konsens und Relevanz für menschliches Handeln basiert, eine Konzeption von Wissenschaften im Plural, die auf Historizität und Spezifität Wert legt, sowie ein Verständnis von Literaturproduktion, das nicht von einem einzigen kulturellen Rahmen, sondern von vielen, sich verändernden und nicht vergleichbaren Sprachgebräuchen ausgeht.

Die Verbindung von (Neo-)Pragmatismus, Architektur und Deleuze setzt Rajchman in seinem Vortrag »A New Pragmatism?« auf der »Anyhow«-Konferenz 1997 um. Darin schlägt er einen neuen Pragmatismus des Diagramms und der Diagnose (»a pragmatism of diagram and diagnosis«) vor.³⁵⁷ Dieser sei nicht antitheoretisch, wie es der allgemeine Sprachgebrauch von pragmatisch suggeriere, sondern vor allem experimentell.³⁵⁸ Da die auf die gebaute Umwelt einwirkenden Kräfte nicht vorhersehbar sind, insbesondere im Kontext der Globalisierung, bleibe nur die Möglichkeit, mit ihnen zu experimentieren und zwar im Sinne von James berühmter Formel »Things in the making«. Demnach existieren Dinge bereits, wenn sie im Werden begriffen sind, und nicht erst, wenn sie geworden sind.³⁵⁹ Dabei geht es um das Problem, wie mit gerade neu Entstehendem umgegangen werden kann, wofür noch keine festgelegten Anschauungsformen und Begriffe existieren.

Eine Form, die Emergenz von Neuem zu adressieren, sieht Rajchman einerseits im Diagramm, weil es weder einen Plan, ein Programm oder ein Projekt enthalte, sondern offen für das Experimentieren bleibe. Andererseits biete auch die Diagnose einen Ansatz, da es bei ihr um ein gründliches Kennenlernen der Gegenwart geht, ohne einen

355 Ebd., S. xi.

356 Ebd., S. xxiv.

357 Rajchman, John (1998b): A New Pragmatism?, in: Davidson 1998a, S. 212.

358 Er bezieht sich auf Nietzsche sowie auf Foucault, der in seiner Dissertation über Kant herausgearbeitet habe, dass pragmatisch weder instrumentell noch praktisch bedeute, sondern versuchend: Rajchman 1998b, S. 213.

359 Vgl. James, William: A Pluralistic Universe. Hibbert Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy [1908–09], Auckland 2012, S. 138.

Plan für die Zukunft (Therapie) aufzustellen. Beide Begriffe entnimmt er von Foucault und Deleuze:

»[W]e might distinguish two aspects of the ›diagram of discipline‹ that Foucault had worked out archivally in the 1970s, both emphasized by Deleuze. The first is that it came at a ›diagnostic‹ or critical moment, a pragmatic interval between the disciplinary formation and something as yet undefined such that we must experiment [...] in order to see it.«³⁶⁰

Einen weiteren Aspekt bilden die neuen Kräfte, wie Biotechnologie, Digitalisierung und Globalisierung, die in einem kritischen Moment nach neuen Diagrammen, neuen Diagnosen und neuen Experimenten verlangen. Rajchman fordert eine »pragmatische Kartographie« dieser neuen Gefüge, die er zudem »New urbanism« oder in Anlehnung an *Die fröhliche Wissenschaft* (1882/87) von Nietzsche »Gay science of the city« nennt.³⁶¹ Als Beispiel liefert er die chaotisch anmutende Entwicklung von Megastädten in Asien und Afrika, für die Diagramme zu entwickeln seien, die keinen festen und rigiden Plan vorschreiben, aber durchaus Interventionsmöglichkeiten eröffnen. Diese Verbindung von Diagramm und Pragmatismus führt letztlich bei Rajchman zu einer Vorstellung von Gesellschaft, die nicht durch Solidarität und feste Organisationsformen von Interessensgruppen geprägt ist und damit riskiert, mit neoliberalen Ideologien, wie taktische Zusammenschlüsse oder opportunistisches Verhalten zum Zwecke der Selbstoptimierung, verbunden zu werden:

»It follows that the diagrammatic requires and excites different kinds of solidarity or ›movement‹ among us that those of the traditional avant-garde group, the organization of a political party, or even a nice progressive social-democratic public sphere, inasmuch as those forms rest on the presumption of a future we are able to know and master. The diagrammatic ›mobilizes and connects‹ us in other, indirect ways that work more through linkages, complicities, and alliances [...].«³⁶²

In *The Pragmatist Imagination* wünscht sich Rajchman eine Verwirklichung des Pragmatismus in der Architektur, der das Experimentieren und einen Glauben an die Realität an die Stelle von Idealen und unveränderlichen Methoden setzt.³⁶³ Er stellt dabei eine Verbindung zwischen James und Deleuze her, denn Letzterer habe mit dem Werden eine ähnliche Konzeption wie James' Formel »Things in the making« aufgestellt und selbst in *Critique et clinique* (1993, *Kritik und Klinik*) auf den amerikanischen Pragmatismus verwiesen.³⁶⁴ Im Zuge der Pragmatismusdebatten verschwindet Deleuze allerdings aus dem Architekturdiskurs, so taucht er in den Beiträgen in *The Pragmatist Imagination* beinahe ausschließlich am Rande auf.³⁶⁵

360 Rajchman 1998b, S. 215.

361 »Die fröhliche Wissenschaft« wurde als »The Gay Science« und auch als »The Joyful Wisdom« übersetzt.

362 Rajchman 1998b, S. 217.

363 Rajchman, John (2000b): General Introduction, in: Ockman 2000, S. 11.

364 Vgl. Deleuze: KK 2000, S. 118.

365 Deleuze wird in einer Liste von Philosophen bei Grosz (in: Ockman 2000, S. 156), in einer Fußnote bei Massumi (S. 161), in einem kurzen Verweis bei Abdoumalig Simone (S. 241) genannt. Ausführlich legt Isaac Joseph Deleuzes Ansicht zum Pragmatismus in *Critique et clinique* dar (S. 192f.).

Mit dem (Neo-)Pragmatismus beginnt auch das Narrativ vom Ende einer kritischen Theoriebildung in der Architektur (siehe 5.2.1). Bei Eisenman ist diesbezüglich Bedauern zu spüren, wenn er in »Autonomy and the Will to the Critical« auf die Missbilligung der Kritik bei Somol eingeht: »Somol's postcritical instead attempts to privilege the literal or the sensible over the abstract; it produces multiple kinds of subjects who are at once intoxicated, numb, fascinated, and seduced.«³⁶⁶ Vor allem in »Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism« (2002) sprechen sich Somol und Whiting gegen das Paradigma der »Criticality« und für eine projektive, performative und pragmatische Architektur aus. Sie sehen Koolhaas in der Vorreiterrolle, denn im Kontrast zu Eisenmans Formen müssen seine nicht gelesen werden, sondern sie verführen und regen zu neuen Ereignissen und Verhaltensweisen an. Deshalb sei seine Architektur diagrammatisch. Im Fokus stehen effektvolle Austauschprozesse zwischen den Bedingungen der Architektur, wie Material, Programm, Technologie oder Ökonomie. Ähnlich formuliert es Lynn:

»Generationally there's a huge gap between Ben [van Berkel], Alejandro [Zaera-Polo], and me and Peter [Eisenman]. Peter is confronting strong forms of typology and antifunctionalism. We are bored with those kinds of issues and are willing to embrace those constraints to see what they might generate.«³⁶⁷

Diese »neue« Architektur sei, so Somol und Whiting, »cool« und »easy«, denn sie sehe nicht wie Arbeit aus, verlange keine Reflexion und kein Verstehen, sondern liefere vielmehr Stimmungen und Affekte (siehe 5.2.1).³⁶⁸ An dieser Stelle verbindet sich eine bedingungslose Affirmation jeglicher Einflüsse auf die Architektur mit einer Spekta-
kelgesellschaft à la Guy Debord.

Sowohl Eisenman als Verfechter der architektonischen Kritikfähigkeit als auch Rajchman als Vermittler der (neo-)pragmatischen Philosophie sowie Somol und Whiting, die für eine pragmatische, nicht zwingend kritische oder besonders theoretisierte Architektur werben, beziehen sich auf Deleuze. Die Bedeutung, vor allem die politische, von Konzepten aus Deleuzes (und Guattaris) Schriften ist nun vollends ausgewaschen und kann für beliebige Interessen eingesetzt werden. Die Rolle der Terminologie von Deleuze (und Guattari) beschränkt sich somit auf die Markierung einer Intellektualität und Belesenheit im Bereich der Philosophie.

Die sich in den 1990er Jahren verstärkenden Auseinandersetzungen mit der Digitalisierung des Entwerfens wird im Rahmen der Anyone Corporation mit Konzepten von Deleuze (und Guattari) wie die Virtualität, die abstrakte Maschine und das Diagramm verbunden. Die Transformationszone zeigt sich in der Umdeutung der Virtualität zu einem Reservoir für unvorhersehbare Formen, die es im Entwurfsprozess hervorzu-
bringen gilt. Das Diagramm erweist sich wiederum als Mittel, mit dem das Virtuelle in einen Prozess der Aktualisierung eintritt. Hier findet die Transformation in ein kreatives Werkzeug statt: Das Diagramm, das bei Foucault und Deleuze spezifische

366 Eisenman, Peter: *Autonomy and the Will to the Critical*, in: *Assemblage*, Nr. 41, 2000, S. 90.

367 Lynn, Greg, in: Davidson 1997a, S. 263.

368 Somol, Robert E. / Whiting, Sarah: *Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism*, in: *Perspecta*, Nr. 33, 2002, S. 76.

Machtverhältnisse beinhaltet, die sich im Konkreten zeigen, wird entpolitisiert und instrumentalisiert, indem das Subjekt ein beliebiges Diagramm oder vielmehr eine Abbildung auswählt, um davon ausgehend konkrete Formen zu schaffen. Unterstützend simulieren Computerprogramme das Zusammenspiel von Diagramm und im Kontext existierenden Intensitäten (Phylum). Sie werden als abstrakte Maschinen bezeichnet, womit auch dieses Konzept zu einem Entwurfswerkzeug umgedeutet wird. Die Verbindung von Virtualität, Diagramm, Phylum und abstrakter Maschine unter dem Vorzeichen des Entwerfens dient den ArchitektInnen hauptsächlich als Beweis für die Möglichkeit zur Erschaffung von ›Neuem‹, das durch seine Unvorhersehbarkeit zwangsläufig nicht repräsentativ und automatisch ›progressiv‹ ist. Diese Vorstellung beinhaltet eine Affirmation jeglicher Bedingungen der Architektur. Mit ihnen müsse experimentiert werden, anstatt sie zu hinterfragen oder gar zu kritisieren, da kein Plan bzw. kein anzustrebendes Ideal existiert, an dem das Bestehende gemessen werden könnte.

3.2 Transformationszone 2: Das Medium Bild

Im Medium Text machen die ArchitektInnen Deleuzes (und Guattaris) Konzepte vor allem auf der Ebene der Form, der Geometrie und des Körpers für die Architektur fruchtbar. Trotz der Ablehnung von Repräsentation wird Architektur weiterhin als ein Darstellungsmedium verstanden. Dies ist zentral für die Betrachtung der Transformationszonen. In der architekturtheoretischen Beschäftigung verlieren Deleuzes (und Guattaris) Begriffe ihre politischen und sozialen Dimensionen. Deleuze und Guattaris Theorien werden vielmehr als Legitimation verwendet, um den Menschen einen Teil ihrer Handlungsmacht abzuspochen: Die ArchitektInnen sollen nicht entwerfen, sondern einen autopoietischen Entwurfsprozess in Gang setzen, und der Mensch soll Gebäude nicht rational verstehen und damit die Möglichkeit besitzen, sie nach objektiven Kriterien zu bewerten, sondern rein affektiv erleben und genießen.

Diese Transformationen verstärken sich durch die Übersetzung der philosophischen Konzepte in Architekturprojekte, die in Form von Bildmedien wie Zeichnungen, Renderings oder Modellfotografien in den Publikationen der Anyone Corporation präsentiert werden. Für diesen Übersetzungsschritt wird der Begriff des Zur-Darstellung-Bringens in Anschlag gebracht. Unter Darstellen werden dabei Praktiken des Verbildlichens beschrieben, mit denen abstrakte Konzepte veranschaulicht werden (siehe 1.2). Im Sinne einer Bilderzeugung geht es um das Sichtbar-Werden eines theoretischen Konzepts. Es erhält eine sinnlich wahrnehmbare Form, die abhängig von den mit dem Konzept gewöhnlich assoziierten Bildern, den kulturellen Zeichensystemen, den Grenzen des jeweiligen Mediums sowie den Intentionen der Akteure ist. Dementsprechend stehen folgende Fragen im Mittelpunkt: Welche Transformationen bringt der Medienwechsel von der Auseinandersetzung mit Deleuze (und Guattari) in architekturtheoretischen Texten zu der Übersetzung in Entwürfe mit sich? In welcher Beziehung stehen die theoretischen Konzepte zu den architektonischen Formen? Und wie präsent ist der Inhalt der philosophischen Konzepte im Entworfenen?

Um diese Fragen zu beantworten, wird zunächst auf die Konzeption der Verbindung von Theorie und Praxis (3.2.1) und auf den Umgang mit Bildern in den Publikationen der Anyone Corporation eingegangen (3.2.2). Dann werden die Transformationen