

Michaela Gugeler

## **Der Parc de la Villette – Würfelwurf der Architektur**

Das Zusammenwirken von Bernard Tschumi und Jacques Derrida beim Parc de la Villette in Paris

»Der Obelisk wird vor den Eingang der Schlachthöfe transportiert werden und von einer riesigen weiblichen behandschuhten Hand gehalten werden.«

*André Breton: Le surréalisme au service de la Révolution, 1933*

In den letzten Jahren werden zusehends die 14 architektonischen *grands projets* in Paris aus der Regierungszeit François Mitterrands (1981–1995) kritisch aufgearbeitet. Auf kunsthistorischer Seite geschieht dies meist unter dem Gesichtspunkt der politischen Ikonographie, auf städtebaulicher Seite sind überwiegend kritische Stimmen zu vernehmen, wie unlängst und anhaltend zu den zentral gelegenen Les Halles in Paris. Eines der weniger beachteten Projekte ist der Parc de la Villette im Nordosten von Paris. Seine Randlage mag dafür verantwortlich sein, vor allem jedoch sein politisch unspektakuläres Dasein. Weder hat der Park zugunsten eines vermessenen Repräsentationswillens allzu tiefe Löcher in die Pariser Kassen gerissen, noch hat er sich als städtebauliches Malheur entpuppt. Vielmehr scheint er sich nach über 10 Jahren seit seiner Fertigstellung dezent in die Pariser Stadtlandschaft eingewoben zu haben. Zugleich kann keine Rede davon sein, dass La Villette den identitätsstiftenden Impetus seiner Gründerväter eingelöst und in diesem Sinne funktioniert hätte. Vielmehr gilt es, bei diesem Projekt genau auf die Konzeption des Architekten Bernard Tschumi zu blicken, der den staatstragenden Anspruch der französischen Regierung in subtiler Weise unterlaufen hat. Und dennoch erstarrt der Park nicht in der bloß demonstrativen Widerstandsgeste, sondern bietet eher die Möglichkeit der vielfältigen Aneignung.

1982 wurde auf Initiative des damaligen Staatspräsidenten Valéry Giscard d'Estaing für Paris ein Wettbewerb zur Umgestaltung von La Villette im Nordosten der Stadt ausgeschrieben. Die grundlegende Idee dabei war die Gründung eines Wissenschaftszentrums und eines Nationalmuseums für Wissenschaft, Technik und Industrie.<sup>1</sup> Das entsprechende Gelände diente ursprünglich als zentraler Schlachthof für Paris; noch Charles de Gaulle plante im Zuge des Wirtschaftsaufschwungs und der Idee eines starken, zentralen Paris einen großartigen Ausbau zum »Schlachthof des Jahres 2000«, bei dem alle Raffinessen der fordistischen Schlachtung zur Geltung kommen sollten.<sup>2</sup> Das Projekt stagnierte bald und das Gelände lag mit der riesigen Bauruine der begonnenen Rinderschlachthalle brach.

1983 gewann Bernard Tschumi den Wettbewerb zur Gestaltung des 35 Hektar großen Parks mit seinem Entwurf für eine »Architektur des 21. Jahrhunderts«.<sup>3</sup> Unter Staatspräsident François Mitterrand ging der Plan in die Realisierungsphase über und 1992 sollten alle Teile von La Villette fertig gestellt sein.<sup>4</sup>

Bernard Tschumi, 1944 in Lausanne geboren und ausgebildet an an der ETH Zürich, hatte bis dahin nur theoretisch gewirkt, 1970 bis 1979 lehrte er an der Architectural Association in London, während dieser Zeit entstanden die 1981 veröffentlichten »Manhattan Transcripts«<sup>5</sup>, die urbanistische Konzepte vorstellen. Tschumi versucht die Grundideen von Architektur zu erschüttern bzw. durch die Konfrontation mit anderen Gattungen ihre Grenzen zu finden und aufzugreifen. Der Parc de la Villette bildete den Auftakt für zahlreiche Projekte und Realisierungen Tschumis. Exemplarisch zu nennen sind die Art + Media Schule in Fresnoy (1992), die Schule für Architektur in Marne-la-Vallée (1995), der Wettbewerbsbeitrag für das Atrium des ZKM in Karlsruhe (1989) sowie Großprojekte für den Kansai International Airport (1988) oder seine Wettbewerbsleistung für das Opernhaus in Tokio (1986).

Tschumi sollte also das riesige Schlachthofareal in einen Freizeitpark umwandeln, bei dem es galt, drei Großbauten (das Wissenschaftszentrum, das Nationalmuseum für Wissenschaft und eine große Veranstaltungshalle) zu verbinden bzw. zu integrieren. Tschumis Konzept gleicht einer Art Netz mit Knoten und Querverbindungen, das sich über und um die drei großen Komplexe legen lässt.

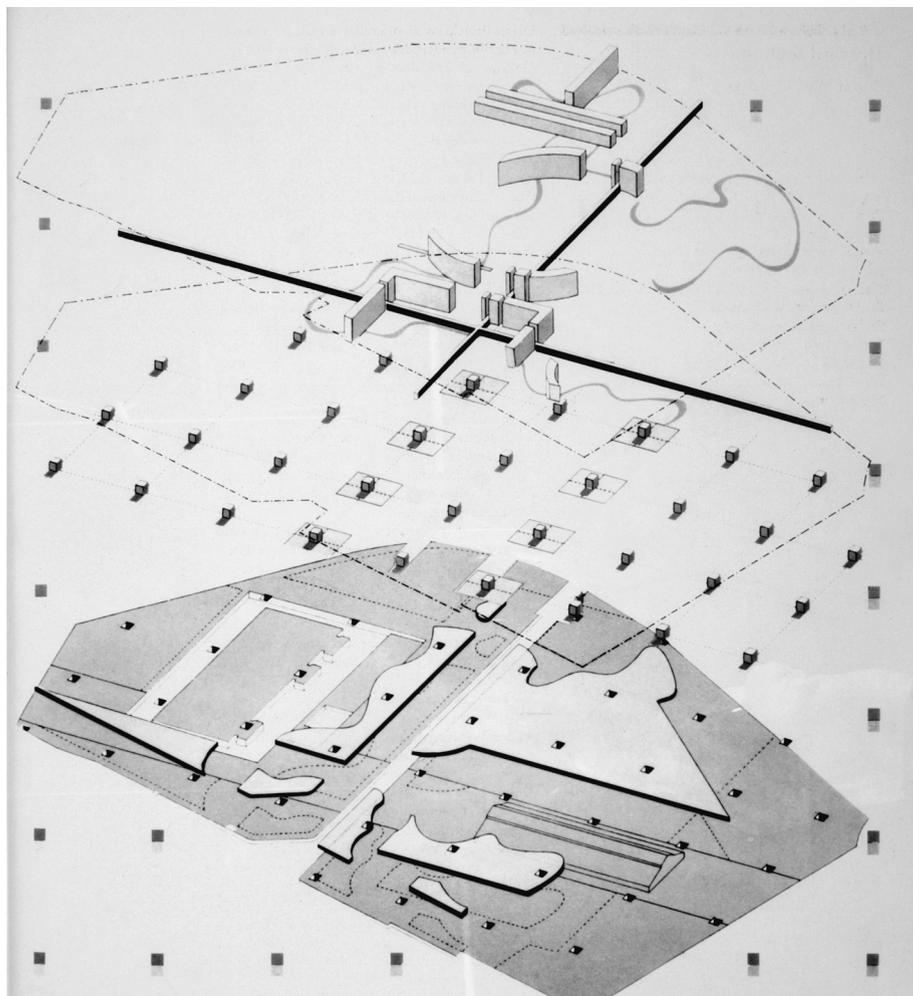
Als eines der 14 pharaonischen *grands projets* von Präsident »Mitterramses«<sup>6</sup> bot der Park Kritikern ausreichend Angriffsfläche: Wie könne eine architektonische Position wahrhaft kritischer Natur sein, wenn sie sich in den Dienst der bestehenden Herrschaftsverhältnisse stelle?<sup>7</sup> Bereits die beiden zukunftsweisenden Slogans de Gaulles und Tschumis für das Areal bilden eine befremdliche Parallele. Auch die Tatsache, dass hier der Schlachthof als Herrschaftsmaschine im schlechtesten Foucaultschen Sinne in ein Vergnügungsgelände mit patriotischem Anstrich verwandelt wird, lässt schiere Affirmation vermuten. Doch wenden wir den Blick genauer auf Tschumis Park.

### *Strategie und Struktur des Parc de la Villette*

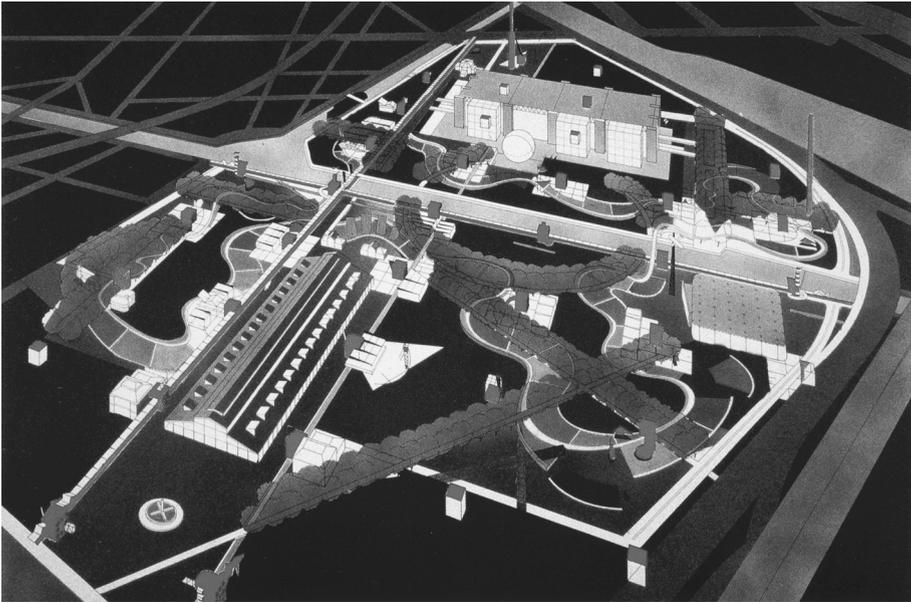
Tschumis theoretische Überlegungen zum Parc de la Villette speisen sich neben seinen eigenen Überlegungen aus Jacques Derridas Schriften und der Zusammenarbeit mit Derrida bei der Konzeption. Das Ziel war, mit klassischen Auffassungen der Architektur in gewisser Hinsicht zu brechen. Die Strategie richtete sich gegen den Anspruch an die Architektur, Ganzheitliches zu bauen, das diversen, im Vorfeld definierten Funktionen dienen soll. Funktion ist hier jedoch nicht in einem engen technisch-pragmatischen Sinn gemeint, sondern im Sinne der Präsentation von all jenem, was seit jeher als Inhalt an die Architektur herangetragen wurde. Etwa auch die architekturtheoretische These, dass das Wohnen ursprünglicher Anlass für Architektur sei, wird hier neu bewertet. Derrida nennt in seinem Text zu La Villette drei Aspekte »d'une seule et même postulation: l'architecture doit avoir sens, elle doit le présenter et par là signifier. La valeur symbolique de ce sens doit commander la structure et la syntaxe, la forme et la fonction de l'architecture.«<sup>8</sup> Tschumi wendet sich gegen das Symbolische oder Sinnhafte, indem er versucht, die Errichtung eines homogen strukturierten Gebäudes analog zur Homogenität eines Sinns oder Symbolgehalts zu unterlaufen. Durch die Ablehnung einer »prästabilen Kausalität zwischen Programm, Architektur und Symbol«<sup>9</sup> möchte Tschumi der Struktur als hierarchisch zentrierter Organisationsform und als Struktur mit Anfang und Ende vehe-

ment widersprechen. Es soll das »größte diskontinuierliche Gebäude«<sup>10</sup> der Welt entstehen. Dazu hat er die Strategie der Disjunktion entwickelt, die im Falle von La Villette als Superimposition und Substitution bzw. Wiederholung ausformuliert wird.<sup>11</sup> Tschumi beschreibt dies für die Architektur so: »Jeder Teil bedingt einen anderen, und jeder Konstruktion fehlt die Balance, gehalten wird sie nur durch die Idee einer anderen Konstruktion. [...] Disjunktion ist unvereinbar mit einer statischen, autonomen strukturellen Auffassung von Architektur«.<sup>12</sup>

Tschumi hat die Elemente des Parks gedanklich in die Einzelemente Punkt, Linie und Fläche auseinander dividiert, um aus diesen drei Komponenten jeweils autonome Ebenen, allerdings wiederum ohne Zentrum, Anfang oder Ende, zu entwickeln, die er dann wieder übereinander legt (Abb. 1). Als Superimposition versteht er



1 Bernard Tschumi Architects, Überlagerung von Punkten, Linien und Flächen, 1982 (Bernard Tschumi Architects)



2 Bernard Tschumi Architects, Luftbild, 1985 (Bernard Tschumi Architects)

dies deshalb, da das Übereinanderlegen, einer Mehrfachbelichtung gleich, die jeweils anderen Schichten beeinflusst, den Konflikt zwischen ihnen einleitet, Stellen unkenntlich macht oder ungeplante Verknüpfungen ermöglicht.<sup>13</sup> Die einzelnen Systeme sind jeweils so geregelt, dass sie zwar ihrem Muster folgen, jedoch, im wahren Sinne des Wortes, einem völlig unzentrierten Muster, das zudem beliebig fortgesetzt werden kann und etliche Möglichkeiten zum Einhaken anderer Mitspieler bietet.

Die drei Ebenen sind folgendermaßen umgesetzt (Abb. 2): Die Punkte bestehen im konkreten Entwurf aus roten pavillonartigen Bauten in genormtem Format, den so genannten Folies, die in Rasteranordnung in jeweils 120 Meter Entfernung von einander über das Gelände verteilt sind. Die zweite Ebene, die der Linien, besteht aus verschiedenen Liniensystemen. Zunächst gibt es zwei Achsen, die zwar zueinander rechtwinklig, im Gelände jedoch schräg verlaufen. Auf ihnen wird ein »high-density pedestrian movement«<sup>14</sup> gesammelt, sie scheinen die Idee vom Strom der Masse oder vom Fließband zu evozieren. Zugleich werden diese überdachten strengen Galerien ständig von einer scheinbar zufällig gezogenen Linie überkreuzt und gestört, die die Besucher ablenken und mit labyrinthischen Aussichten in den Park hinein locken soll. Zugleich grenzen die Linien kleine Gärten ab, die diverse Architekten gestalten. Weiterhin sind im Park einige Baumreihen gepflanzt, die den Überblick über das gesamte Gelände verstellen. Leicht versetzt von der geometrischen Mitte des Parks bilden Bäume einen unterbrochenen Kreis. Er lockt zunächst mit der Assoziation, das Zentrum markieren zu wollen. Allerdings verwirrt bereits seine Unterbrochenheit, die, wenn sie nicht wäre, in absurder Weise den Eingangsbereich des Wissenschaftszentrums versperren würde. Mit den anderen verwirren-

den Linien ist der Kreis als ein letzter ironischer Anklang an ein Zentrum zu verstehen – als ein zynisch missgestaltetes Zitat eines Zentrums. Die Flächen letztlich bestehen entweder aus den Gärten oder es sind einfach freie Flächen. Diese drei Systeme sind wiederum in sich gebrochen; die Folies sind alles andere als unversehrte Punkte und die Zufallslinie ist oftmals unterbrochen oder endet unerwartet in einer Sackgasse, teilweise erheben sich die Wege hoch in die Lüfte, um ein Stückchen später den Besucher wieder zum Abstieg zu bemüßigen.

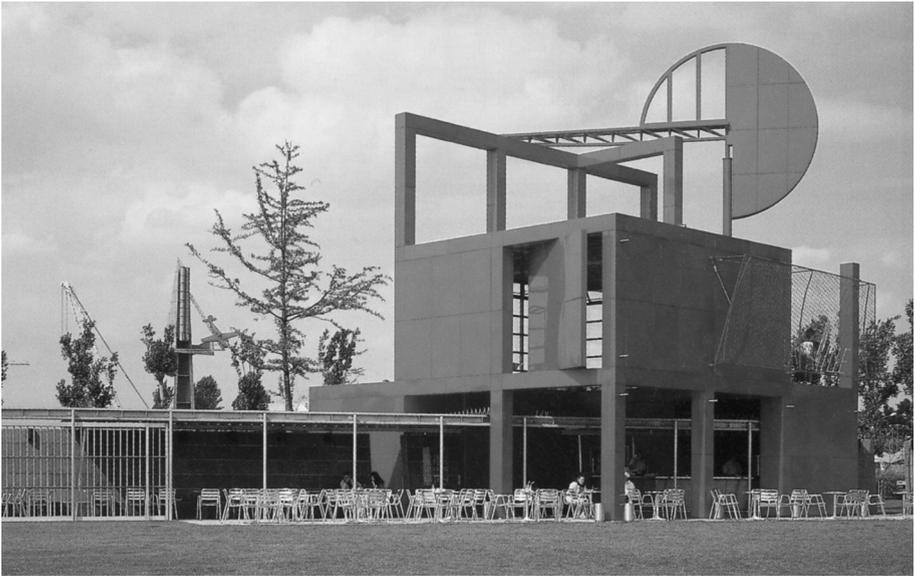
Tschumi versteht diese Formation als radikale Infragestellung der Struktur, da »diese drei autonomen und völlig logischen Strukturen übereinander zu schichten bedeutet, ihren konzeptuellen Status als Ordnungssysteme in Frage zu stellen; denn die Superposition dreier kohärenter Strukturen kann niemals zu einer superkohärenten Megastruktur führen, sondern zu etwas Unentscheidbarem, zu etwas, das das Gegenteil einer Totalität ist.«<sup>15</sup> Vielmehr wird hier indirekt die Idee der Hybridisierung bzw. Bastardisierung nahe gelegt; vor allem, wenn darüber hinaus die Zufallslinien etwa mit genreübergreifenden Anleihen aus dem Medium des Films gekreuzt werden. Das »Palimpsest«<sup>16</sup> lässt das Spurenlesen auf allen drei Ebenen zu, es kann aber keinen einheitlich strukturierten Sinn präsentieren, zumindest nicht per Setzung des Architekten. Der Idee nach soll La Villette jedem Ereignis gemäß neu besetzt werden.<sup>17</sup> Als Ereignis versteht Tschumi nicht das Schlagwort »Event«; bei ihm wird Ereignis als der Moment einer situationsbedingten Konfrontation zwischen Handlung bzw. Bewegung und Raum verstanden. Daraus entsteht überhaupt erst ein Ort, zumindest momentan. Architektur, als Ereignis verstanden, soll sich dem gemäß beständig durch sich ereignende in diesem Moment untrennbar mit dem Ort verwundene Handlungen ereignen und im neuen Werden zugleich das Alte zerstören.

Es soll eine Grundstruktur gegeben sein, die keinen Sinn vorgibt, ihn aber auch nicht verbietet (es ist keine Anti-Sinn-Struktur<sup>18</sup>); nur soll die Anlage, gemäß dem Ereignis, von jedweder statischen inhaltlichen Besitznahme abhalten.

### *Form und Funktion der drei Ebenen*

In dem beschriebenen Konzept Tschumis stellen die Folies die einzige gebaute Architektur dar. Die einzelnen Folies sind jeweils aus Volumen eines 10,8 x 10,8 x 10,8 Meter messenden Kubus entwickelt. Alle sind einheitlich signalrot in der Farbe (Abb. 3, 4).

Die Konzeption der Folies basiert auf dem durchdringenden sich vom Rasen grün absetzenden Rot und der Form des Kubus, der jedoch in allen möglichen Variationen von seiner Form abgebracht werden soll. Das Verhältnis der Störung zum Kubus selbst ist, rein materiell betrachtet, abwechselnd zugunsten des einen oder des anderen entschieden. Stets bleibt aber beides in der Wahrnehmung vorhanden, der Blick kann sich nie auf der Ansicht eines Würfels oder der Ansicht einer unreinen Form ausruhen, er muss ständig gedanklich zwischen beiden changieren. Tschumi verwickelt hier den euklidisch oder cartesianisch reinen Würfel in die beschriebenen Variationen und es leuchtet ein, hierin eine »Beschädigung der Baugeometrie«<sup>19</sup> zu sehen. Die reine Form wird angegriffen und zugleich bleibt sie notwendig erhalten, um die »Unentscheidbarkeit«<sup>20</sup> des Blicks zu erhalten.



3 Bernard Tschumi Architects, Folie (Foto: Waltraud Krase)



4 Bernard Tschumi Architects, Folie (Foto: Waltraud Krase)

Das Verhältnis zwischen heiler Form und Störung enthält noch weitere Spannungen, etwa diejenige zwischen fertig und noch unfertig. Da die Zersetzungen allesamt auch als technisch-»feuerrote Strukturen«<sup>21</sup> erscheinen können, ist zunächst nicht klar, ob sie nicht auch als Tragewerk bei der Konstruktion der Würfel erscheinen könnten, sie sich also noch im Moment der Errichtung befinden. Alternativ dazu beschreibt sie Kähler als »zum Gerüst skelettierte Kuben«,<sup>22</sup> verortet sie also zwischen vollendet und schon wieder fragmentiert, so dass das Changieren in Bezug auf die Form und das Volumen auch das Denken der zeitlichen Dimension verunsichert. Unterstützt werden die genannten Ambivalenzen durch die einheitlich rote glatte Oberfläche, die teilweise wie eine Art Hülle wirkt. Ebenfalls Kähler verweist in seiner Beschreibung auf die Unklarheit zwischen einem Innenleben, das sich nach Außen durchsetzt oder einem verkleideten Chaos, dessen Verhüllung langsam abfällt.<sup>23</sup> Eine weitere Spannung bei der Gestaltung der Folies ergibt sich durch die Assoziation von klarer Form und Ornament. Hierbei würde sich, analog zum drahtseilartigen Verhältnis zwischen intakter Form und gestörter Nicht-Form, eine Spannung zwischen »Eigendynamik des Ornaments« und von der »Grundform dominierter Bauplastik« ergeben. Mark Wigley beschreibt dieses Verhältnis, auch unter Rekurs auf die metaphorische Dimension der Begriffe, als eines, bei dem sich die Art und Weise des Ornaments nur aus den Gesetzmäßigkeiten der Gesamtstruktur entwickeln darf, auch sein Ausmaß wird durch die Struktur bestimmt und reguliert. Das Ornament darf den Hauptkörper also umschmeicheln, zum Erhalt der Struktur ist dies sogar notwendig, es darf aber keinesfalls überhand nehmen oder gar anderen Regeln folgen.<sup>24</sup> Die Folies scheinen auch hier einen eigenartigen Zustand auf der Kippe zu markieren, bei dem die Rolle des Ornaments im Verhältnis zur Kubus-Grundstruktur nicht klar, sondern unentschieden unentscheidbar erscheint.

Graham Shane hingegen fühlt sich an das »Industriedesign von Chemie-Fabriken«<sup>25</sup> erinnert. Wie kann es einerseits zur Wahrnehmung des verwachsen Ornamentalen, andererseits zu derjenigen der Maschinenästhetik kommen? Der rote Anstrich, der auch an einen Schutzlack denken lässt, und vor allem die kantigen, offen konstruierten Treppen oder Wegläufe befördern diesen Gedanken.

Dass sich hier also in Anbetracht einer technisierenden Formensprache auch an Ornamentales denken lässt, kann man einzig darauf zurückführen, dass die technisierenden Störungen keinen Sinn oder Zweck präsentieren. Die Absenz von Sinn und Zweck führt zu einer dritten Assoziation, die die beiden scheinbar widersprüchlichen Bilder der Maschine und des ornamentalen Wildwuchses als Widersprüche nebeneinander stehen lassen kann – diejenige des Würfels, also eines Spielzeugs. Alle Kuben entwickeln sich in dieser technisierenden Formensprache, wobei eben deren Nutzlosigkeit den formal-technischen Anspruch genau zu seinem Gegenteil, dem Ornamentalen hin, öffnet. Die beiden Pole strahlen gleichermaßen auf den Kubus aus und verrücken ihn in die Sphäre eines Spielklotz oder Würfels. Die aufgezeigten Spannungen werden in keinem Fall für das eine oder andere entschieden. Nur von Fragmenten zu sprechen wäre zu einseitig, genauso, wie man nicht von reinen Kuben mit »Bauplastik« oder erstarrten Maschinen sprechen kann. Es sind, zumindest wäre das Tschumis Anliegen, immer beide Pole in den Folies am Werk, und die einzige Kategorie, in der man das gleichzeitige Vorhandensein von Gegensätzen gedanklich einfangen kann, ist eben die der Verrücktheit oder des Spiels: Das Spielzeug als Verrücktheit des Konventionellen.

Zudem wohnt zentralsymmetrischen Körpern die Eigenschaft des Maßstabslosen und Modellhaften inne, die in diesem Fall die Wahrnehmung der Folies als modellartige Spiel-Würfel unterstützen.<sup>26</sup>

An ihrer Beschaffenheit nicht ablesbar, jedoch vom Konzept des Parks ausgehend sollen die Folies als Unterbringungsorte für die verschiedensten Freizeitangebote im Park dienen. Kinos, Kinder-Krabbel-Stuben, Restaurants, etc. Die Gestalt der Folies sollte keinesfalls aus ihren späteren Zwecken abgeleitet sein; die Präsentation eines nicht aus der Architektur als Ort der Ereignisse herrührenden Zwecks sollte abgewendet werden. Ausdrücklich handelt es sich jedoch nicht um eine anti-funktionale Architektur; wenn man den Beschreibungen glauben darf, erfüllen die Folies auch planmäßig »ihre Funktionen«. Derrida schreibt diesbezüglich im Sinne Tschumis: »Le ›premier‹ souci de Tschumi ne sera plus d'organiser l'espace en fonction ou en vue des normes économiques, esthétiques, ou techno-utilitaires. Ces normes seront prises en compte, elle se verront seulement subordonnées, réinscrites en un lieu du texte et dans un espace qu'elles ne commanderont plus en dernière instance.«<sup>27</sup>

Diese »Stücke Architektur«<sup>28</sup> versuchen sich also allen denkbaren dyadischen Zugriffen zu entziehen, sie versuchen eben aus diesen verrückt zu sein. Diese Verrücktheit ist aber kein Selbstzweck, sondern soll, wie bereits bei der Gesamtstruktur geschildert, eine Architektur sein, die auch nach ihrer Erbauung nichts anderes ist als Momente in einem Prozess.<sup>29</sup> Die Folies sollen offen sein dafür, dass ihnen etwas zustößt, dass sie Teil von Ereignissen werden und niemals in eine statischen Präsenz gefroren sind – die Würfel »laissent leur chance à l'aléa.«<sup>30</sup>

Die Linien und Flächen im Parc de la Villette öffnen gedanklich das Feld der Auseinandersetzung hin zu Einflüssen aus anderen Medien. Tschumi hat diese Elemente mit seiner Idee des Cinegrams oder der Montage entworfen.<sup>31</sup>

Sein Anliegen ist es, die Wahrnehmungsdimensionen der Architektur um die der Bewegung zu erweitern; und Eindrücke oder Bilder in Bewegung führten ihn zum Medium des Films. Die Vorstellung des Filmstreifens, der aus etlichen eigenständigen statischen Einzelbildern besteht und durch das Abspielen vor dem Auge in eine sich bewegende Abfolge verwandelt wird, schien ihm eine geeignete Analogie zu sein für eine Methode, die einzelnen Architekturen aus der ihnen drohenden statischen Bedeutungspräsenz in Bewegung versetzen zu können. Im Konkreten wird auf den Achsen der quasi-filmische Bewegungsfluss eingeführt, der beim Durchschreiten zu einer »filmischen Wahrnehmung architektonischer Räume«<sup>32</sup> führen soll. Aber auch in der abstrakteren Betrachtung des gesamten Parks wird die Methode der Montage, in Anlehnung an Sergej Eisenstein, angewandt.<sup>33</sup> Tschumi versteht sie als Möglichkeit zu Nachbarschaft, Superimposition, Wiederholung, Umkehrung, Substitution und Einfügung. Hier wird die Beeinflussung zwischen der Strategie der Disjunktion und derjenigen der cinematografischen Methode deutlich; die eine hybridisiert in horizontaler Ausrichtung, die andere in vertikaler. So entstehen dynamische »cases vides«, die den Parc offen halten – so, wie sich theoretisch die Geschichte des Filmes ändert, wenn sich einzelne Bilder ändern.

Freilich ist spätestens hier eine zentrale Unsicherheit dieser Architekturstrategie spürbar und zwar die Frage, ob diese, für den Besucher ja durchweg anstrengende und sicherlich nicht zwingend einsichtige Strategie, von diesem auch angenommen wird. Im Gegensatz zur Idee von Architektur als »Spiegel der Welt«, der heutzutage eben ein Zerrspiegel sein sollte und den Menschen ihr entfremdetes Dasein

vorhielte, ist der Parc de la Villette in der Tat nicht dem Besucher als Fratze entgegengesetzt, sondern ist grundlegend auf den Besucher angewiesen. Ohne Menschen ist das Ereignis ja nicht herbeizuführen. Es könnte sein, dass die Rezeption der Besucher derjenigen von Kähler geschilderten gleicht und der Park erlebt wird als: »[...] eine belanglose Spielerei: Rote Punkte auf grünem Rasen, eine erhaltene gebliebene Halle aus dem 19. Jahrhundert, ein Kanal, eine merkwürdig wellenförmige geschwungene, komplizierte Wege-Überdachung, abgesenkte Gartenstücke«<sup>34</sup>. Was ist, wenn die Auffassung der Besucher derjenigen von Jencks gleicht, der in den Foliens eben doch nicht mehr sehen möchte als »perfekte Behälter für eine entwurzelte, anarchische und verwirrte Massenkultur«<sup>35</sup>?

### *Der Parc de la Villette und die Philosophie Jacques Derridas*

»Nicht nur gibt es kein Reich der Différance, sondern diese stiftet zur Subversion eines jeden Reiches an.«

*Jacques Derrida: Marges de la Philosophie, 1972*

Zunächst stellt sich die Frage nach der Legitimation für die Einmischung der Philosophie in die Sphäre der Architektur. Spätestens seit Hegel wurde die Baukunst unter Verweis auf ihre Funktionsgebundenheit auf den letzten Platz innerhalb der Kunstgenres verwiesen, sodass Skepsis auf Seiten der Architektur gegenüber einer philosophischen Beeinflussung geboten zu sein scheint. Es wird erleichtern, dass diese Position der Philosophie bei Derrida keine Gefolgschaft gefunden hat. Die dekonstruktive Argumentation zur Verbindung zwischen Architektur und Philosophie hebt die Architektur zunächst aus dem Kanon der Künste;<sup>36</sup> die hierarchische Polartät zwischen ideell und materiell wird ohnehin in Frage gestellt.

Der Ausgangspunkt stellt sich nicht in der Frage nach der philosophischen Meinung über Architektur, sondern in der Tatsache, dass sich philosophische Argumentationen oftmals architektonischer Bilder oder Metaphern bedienen; die bekanntesten Beispiele hierfür sind Descartes, Kant, etc. Bei ihnen tauchen zur Veranschaulichung ihrer Argumentation von Struktur, Ordnung, Stabilität, Fundament, Konstruktion, o.ä. Metaphern aus der Architektur auf. Dreh- und Angelpunkt bei Derridas Argument der »niemals unschuldigen Metaphern« ist die Neubewertung der Rolle eben dieser.<sup>37</sup> Die Idee der begründeten Struktur ist nicht zuerst abstrakt in der Philosophie entstanden und findet darauf ihre passenden Bilder in der Architektur, vielmehr liegt dieser Konzeption eine strukturelle Gleichursprünglichkeit in Philosophie und Architektur zugrunde. Das Denken in Bildern ist kein Verhältnis der Hilfskonstruktion, sondern eines der wechselseitigen Beeinflussung und Affirmation. Wenn also die grundlegenden Ordnungsbilder der Philosophie ins Wanken gebracht werden, wird dies durch die Verwandtschaft im »architekturealen Denken«<sup>38</sup> ebenso in die Sphäre der Baukunst verschiebbar.

Zwei philosophische Aspekte, die hauptsächlich in La Villette Anwendung gefunden haben, sind die »différance« und die Dekonstruktion der »Struktur« samt den in ihr festgeschriebenen Gegensätzen.

Jonathan Culler beschreibt die Strategie zu letzterem Aspekt so: »Einen Diskurs dekonstruieren heißt aufzeigen, wie er selbst die Philosophie, die er vertritt, bzw. die hierarchischen Gegensätze, auf denen er ruht, unterminiert, indem man die rhetorischen Verfahren nachweist, die die angenommene Basis der Beweisführung, den Schlüsselbegriff oder die Voraussetzung erst schaffen.«<sup>39</sup>

Genau dies hat Derrida in »La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines«<sup>40</sup> getan. Derrida stellt in diesem Aufsatz die Begründung einer zentrierten Struktur in Frage. Alle Teile der Struktur können durch Neubesetzung oder Supplementierungen verändert werden. Das Zentrum jedoch bleibt stets von der Dynamik der Supplementierung unberührt, es bleibt als zentrales argumentatives Regelwerk immer erhalten. Die dekonstruktive Analyse erweist die privilegierte Stellung des Zentrums als illegitimen Zirkelschluss, da im Moment der Schaffung der Struktur die Voraussetzungen zu ihrer Sonderstellung überhaupt erst miterschaffen werden. In einem weiteren Schritt kann man nicht einmal von »schaffen« sprechen, da es die Idee des Anfangs nahe legt, der jedoch nicht gegeben ist, da vor bzw. außerhalb der Struktur nichts ist und war, das hätte anfangen können. Zugleich, und das ist Derrida bewusst, ist jede Struktur in gewisser Weise für uns und unsere Umwelt konstitutiv, so dass es nicht das Ziel sein kann, sie einfach abzuschaffen. Man kann nur in ihr am Werk sein und dies durch die Offenlegung und Reflexion ihrer hierarchischen Mechanismen. Dazu gehört auch die Erkenntnis, dass die Hierarchie an sich reproduziert wird, wenn sie nur von einem Pol zum anderen hin umgeworfen wird, der Mechanismus der Hierarchie bleibt ja trotzdem erhalten. Die Idee ist es, innerhalb der Struktur eine Position abseits der Dualitäten zu finden – am Rande der Struktur. Eine Strategie dazu ist die der Neueinschreibung, bei der ein Begriff, eine Idee, mit Hilfe von Bewusstmachung der implizierten und konventionell schon entschieden Ambivalenz gebrochen wird und mit Betonung der Unentscheidbarkeit der Ambivalenz wieder in seinen Platz der Struktur gepflanzt wird.

Die *différance*<sup>41</sup> nun bezieht sich zunächst auf das Denken von Identitäten oder Zeichen in jedem möglichen Zusammenhang. In Anlehnung an die Saussuresche Semiologie führt Derrida weg von einer Präsenz-fixierten Idee der Dinge, die in ihrer Identität ruhen, sondern betont, dass sie nicht durch eine innere Anlage sind, was sie zu sein scheinen, sondern ausschließlich durch die Differenz mit anderen definiert sind. Die Wortschöpfung *différance* umfaßt etliche semantische Nuancen u.a. diejenige, die das Intervall einer *différance* nicht als statisch und einmalig gelten lässt, sondern seine zeitliche und räumliche Dimension betont. Das System der differentiellen Verweisungen wird von Derrida dynamisch gedacht und funktioniert durch die Verknüpfung durch Spuren, die quer durch Zeit und Raum gelegt sind: »[...] le présent devient le signe du signe, la trace de la trace. Il n'est plus ce à quoi en dernière instance renvoie tout renvoie. Il devient une fonction dans une structure de renvoie généralisée. Il est trace et trace de l'effacement de la trace.«<sup>42</sup>

Die Struktur wird nicht mehr als zentriert und statisch geordnet gedacht, sondern als leeres Feld, das dem Spiel der Differenzen statt gibt.

Die Überlegungen Derridas haben in direkt abbildender, aber auch in gedanklich konzeptueller Weise Eingang in das Projekt Tschumis gefunden. Die Dekonstruktion der Struktur hat auch bei Tschumi, wie geschildert, eine große Rolle gespielt. Die Strategie der drei Ebenen sollte eben die gesetzte Zentriertheit der Struktur überwinden hin zu einem unhierarchischen Gewebe. Die Gestaltung des Parks

erfolgte anhand der differenz-motivierten Strategien der Disjunktion und Superimposition, womit Tschumi versucht hat, Derridas These in die Mittel der Architektur zu übersetzen. Zugleich ist dies auch abbildlich geschehen, es ist ja tatsächlich kein Zentrum oder eine zielgerichtete Dramaturgie sichtbar in La Villette.

Die Folies als »Zeichen« oder Elemente im Text können analog zu Derridas Konzept als Architektur gesehen werden, die sich der Dynamik der *différance* bewusst ist. Tschumi hat versucht, etliche dyadische »Unterdrückungsverhältnisse« in den Folies aufzugreifen. Er fällt aber keine neue Entscheidung, sondern führt die Pole vor, so dass jede neue Wahrnehmung, jedes neue Ereignis die Möglichkeit hat, eigene Bedeutungen zu erwirken.

Auch wurde das vormalige Zentrum der Architektur, die ewige Dominanz von Sinn oder Funktion, auf einen egalitären Rang verwiesen. Es entwickelt sich keine Anti-Haltung, sondern eine Verwerfung der Dinge, die fortan vor allem durch ihre Möglichkeit zur ständigen Neubesetzung geprägt sind. Die Folies erscheinen als einzelne Elemente, die der Idee der *différance* gemäß keine Sinn-Präsenz vorgeben, sondern sich dem Verweisungssystem von La Villette ausliefern, das in jedem Moment und jedem Ereignis neu-eingeschrieben werden kann.

Der Park ist bildhaft in sich verbunden durch die Zufallslinie. Eine Spur, die Verweisungen ermöglicht und die räumliche und zeitliche Dimension von Bedeutungskonstitution veranschaulicht.

### *Der Parc de la Villette: Bloßer Theaterdonner oder eine Architektur der artikulierten Konflikte?*

Es gibt zwei Hauptstränge in der architekturtheoretischen Kritik an Tschumis Parc de la Villette; der erste meint die großen gedanklichen Voraussetzungen, die dem Besucher nicht direkt durch eine ihm verständliche Formensprache vermittelt werden. Er bekommt ja keine Denkanweisung am Eingang des Parks, in der stünde, diese Architektur verstehe sich als In-Frage-Stellung alles Bisherigen und es obliege dem Besucher, seinen Teil zur Neueinschreibung beizutragen. Gegebenenfalls würde er sich wahrscheinlich überfordert abwenden, eigentlich wollte er sich ja hier vergnügen und erholen und nicht eine neue Architekturtheorie schreiben. In der Tat ist unklar, wie jenes Anliegen publiziert werden soll, das nahe legt, alte, griffige Wahrnehmungs- und Denkkategorien zu verweigern. Zumal sie noch nicht einmal ersetzt werden, sondern fortan unentschieden bleiben sollen. Wird hier mehr Donner in Begeleitschriften angedroht, als wirklich jemals spürbar sein kann?

Der zweite Vorwurf, der in der Philosophie auf der analytischen Ebene, in der Architektur auf der formalen Ebene geäußert wird, ist die Frage nach der postulierten Radikalität, die hier erreicht werden soll. Wo Derrida oftmals eine rhetorisch aufgeblasene Sprach-Romantik vorgeworfen wird, wird Tschumi an den formalen Anleihen gemessen, die in seinem Park wie Fata Morganas aufblitzen. Eine Fata Morgana deshalb, da formale Vorläufer als vorhanden wahrgenommen werden, deren Substanz schlicht nicht zu greifen seien.<sup>43</sup> Es wird zumeist als arrogant oder verantwortungslos empfunden, dass die durch die Namensgebung »Dekonstruktivismus« eingeführte Analogie zum russischen Konstruktivismus von den Architekten schlicht nicht thematisiert wird. Zudem stellt es die mögliche Neuartigkeit des Pro-

jekts eben doch in Frage. Adolf Max Vogt legt mit seiner Argumentation eine historische Herleitung nahe. Er zieht eine Linie zwischen »Sturm und Drang«<sup>44</sup> des ausgehenden 18. Jahrhunderts und dem Parc de la Villette. Vogt analysiert das affektive Potential von extrem eingesetzter Geometrie als Phänomen der Architektur, das sich bereits in Bezug auf die Würfelform der Folies auf den Park anwenden ließ. Als Beispiel dient ihm Boullée und er zeigt, dass die radikale Geometrie für Boullée die einzige Formensprache war, um den Errungenschaften Newtons gerecht zu werden. Eine radikale Zäsur birgt die Notwendigkeit des Neubeginns, der nur in reinen geometrischen Formen gebaut sein kann. Die Aufmerksamkeit für die Geometrie als Ausdruck eines »Naturzustandes« rief in der Architektur das aristotelische Bild des Architekten auf die Bühne. Vogt leitet auch davon die Nähe zwischen Derrida und der romantischen Situation ab, da Derrida für seine architekturtheoretischen Überlegungen ausgerechnet ebenfalls auf Aristoteles' Bild vom geometrielastigen Schöpfer zurückgreift. Sieht man diese architekturtheoretische Konnotation von zentralgeometrischer Architektur, erscheint Tschumis Angriff des Würfels in einem noch radikaleren Licht.

Ein teleologischer Gedanke im Zusammenhang mit Romantik wird von Florian Rötzer betont, wenn er nahe legt, dass Tschumis La Villette und Derridas Philosophie dem romantischen Modell von Geschichte und Hoffnung verführerisch ähnlich seien. »Versteckt hinter der Kritik an der ›Sehnsucht nach Totalität‹ oder an der Metaphysik der Präsenz, ist das Ereignis nur ein neuer Name für das Undarstellbare, das seit jeher mit dem Absoluten eins war. [...] Der Dekonstruktivismus ist mithin ein Nachfolger der frühen Romantik, und auch er wartet auf den kommenden Gott, ›auf eine unaufhaltsam kommende Welt‹ (Derrida), während in der Ausständigkeit des Ereignisses das Entgleiten des Ursprungs, die Verfehlung des Ganzen oder das Umherirren im zerstreuten Labyrinth des Sinns demonstriert wird, der sich permanent verzweigt und disseminiert.«<sup>45</sup> Nimmt man diese These ernst, stellt sie die Folies in gedankliche Nähe zu den Ruinen der romantischen Gärten.

Zwei Repliken auf die Einwände in aufsteigender Reihenfolge. Die Parallele zur romantischen Teleologie ist per se kein Manko, zumal diese Epoche seit geraumer Zeit als Präfiguration der Moderne behandelt wird. Der Anspruch Derridas und Tschumis, bestehende Traditionslinien zu umlaufen, bleibt von dieser Parallelität ebenfalls unberührt, da die Motive der Romantik bzw. des deutschen Idealismus, die in der Tat ihre Aufnahme finden, in ihrer neuen Konsequenz jedoch weitaus radikaler ausgefallen sind. Die immer schon da gewesene Selbstgewissheit des absoluten Geistes wird aufgebrochen, um ihn zu einem unkontrollierten über sich hinaus Wuchern aufzufordern.

So lässt sich auch dem ersten Einwand begegnen, der fragte, ob der Park jemals funktionieren könne. Freilich, die Absenz der bürgerlich zugeschnittenen Dramaturgie muss verärgern und verstören. Im Sinne einer gedankenverlorenen Zerstreuung funktioniert der Parc de la Villette nicht. Stattdessen ist La Villettes konzeptuelle Offenheit dahingehend aufgegangen, dass er sich entgegen den Erwartungen des staatlichen Denkmalskults, von den unrepräsentativen Immigrantenkinder der Banlieues hat aneignen lassen – vorerst.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Andrea Gleiniger et. al.: Paris. Architektur der Gegenwart, München 1997, S. 50.
- 2 Vgl. ebd., S. 50.
- 3 Bernard Tschumi: Texte und Projekte. In: Kähler, Gert (Hg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?, Braunschweig/Wiesbaden 1990 (Bauwelt Fundamente 90), S. 132.
- 4 Vgl. Christian W. Thomson: Architekturphantasien. Von Babylon zur virtuellen Architektur, München 1994, S. 137.
- 5 Bernard Tschumi: Manhattan Transcripts, London 1981.
- 6 Michael Mönninger: Der Held des Rückzugs. In: Die Zeit, 22.12.2004.
- 7 So etwa Hans van Dijk: With a little help from my friends. Tschumis Feuerprobe in la Villette; Charles Jencks: Die Architektur der Dekonstruktion. Die Freuden der Absenz. Beides in: arch+ 1996/97, 1988, S.36 f.; Graham Shane: Modernismus, Postmodernismus und Dekonstruktion. In: archithe-se 1–1989, S. 42.
- 8 Jacques Derrida: Point de Folie – Maintenant l'Architecture. In: Tschumi, Bernard: La Case Vide. La Villette, London 1985, S. 8.
- 9 Bernard Tschumi: Parc de la Villette, Paris. In: Papadakis, Andreas (Hg.): Dekonstruktivismus. Eine Anthologie, Stuttgart 1989, S. 175.
- 10 Ebd.
- 11 Siehe dazu Bernard Tschumi: Architecture and Disjunction, Massachusetts 1994, S. 195–201.
- 12 Bernard Tschumi: Zu einer Theorie der Disjunktion in der Architektur. In: archithe-se 2–1989, S.40.
- 13 Siehe dazu Bernard Tschumi: La Case Vide. In: ders.: La Case Vide. La Villette, London 1985, S.1 und Tschumi: Manhattan Transcripts (wie Anm. 5), S. 195 f.
- 14 www.tschumi.com
- 15 Tschumi: Parc de la Villette (wie Anm. 9), S. 180.
- 16 Tschumi: Architecture (wie Anm. 11), S. 192.
- 17 Zum Begriff des »Ereignis« bei Tschumi siehe Bernard Tschumi: Architektur und Ereignis, in Noever, Peter: Architektur im Aufbruch. Neun Positionen zum Dekonstruktivismus, München 1991, S. 136–140.
- 18 Siehe dazu Tschumi: Architecture (wie Anm. 11), S.200–204.
- 19 Adolf Max Vogt: Mit Dekonstruktion gegen Dekonstruktion. In: Kähler, Gert (Hg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?, Braunschweig/Wiesbaden 1990 (Bauwelt Fundamente 90), S. 54.
- 20 Tschumi: Parc de la Villette (wie Anm. 9), S. 180.
- 21 Florian Rötzer: Im Sog der turbulenten Leere, in: Kähler, Gert (Hg.): Schräge Architektur und aufrechter Gang. Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn?, Braunschweig/Wiesbaden 1993 (Bauwelt Fundamente 97), S. 77.
- 22 Gert Kähler: Dekonstruktion dekonstruieren? Anmerkungen zu Bernard Tschumis »Parc de la Villette«. In: ders. (Hg.): Schräge Architektur und aufrechter Gang. Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn?, Braunschweig/Wiesbaden 1993 (Bauwelt Fundamente 97), S. 100.
- 23 Vgl. ebd., S. 103.
- 24 Siehe dazu Mark Wigley: Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom, Basel 1994, S. 83–93.
- 25 Shane (wie Anm. 7), S. 42.
- 26 Vogt (wie Anm. 19), S. 60 f.
- 27 Siehe dazu Derrida: Point de Folie (wie Anm. 8), S. 10.
- 28 Kähler: Dekonstruktion (wie Anm. 22), S. 98.
- 29 Siehe dazu Tschumi: La Case Vide (wie Anm. 13), S. 1.
- 30 Derrida Point de Folie (wie Anm. 8), S. 12.
- 31 Siehe dazu Tschumi: Texte (wie Anm. 4), S. 135 f.; Tschumi: Architecture (wie Anm. 11), S. 196 f. und Anthony Vidler: unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Hamburg 2002 (engl. Originalausgabe Massachusetts 1992), S. 16, 140 f.
- 32 Thomson (wie Anm. 5), S. 140.
- 33 Vgl. Tschumi: Texte (wie Anm. 4), S. 135.
- 34 Kähler: Dekonstruktion (wie Anm. 22), S. 87.
- 35 Jencks (wie Anm. 7), S. 37.

- 36 Siehe dazu Andrew Benjamin: Derrida, Architektur und Philosophie. In: Papadakis, Andreas (Hg.): Dekonstruktivismus. Eine Anthologie, Stuttgart 1989, S. 80–84; Jacques Derrida und Eva Meyer: Labyrinth und Archi/Textur. In: anonym: Das Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution, Berlin 1984, S. 95–106 und Mark Wigley: Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom, Basel 1994, 21–40.
- 37 Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Paris 1967 S. 30.
- 38 Derrida: Labyrinth (wie Anm. 36), S. 97.
- 39 Jonathan Culler: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, Hamburg 1988, S. 96.
- 40 Derrida: *L'écriture* (wie Anm. 36), S. 409–428.
- 41 Siehe dazu Jacques Derrida: *Marges de la Philosophie*, Paris 1972, S. 1–29.
- 42 Ebd. S. 25.
- 43 Siehe zu Kritik dieser Art Gert Kähler: »Schokolade ja; aber Edelbitter.« Dekonstruktivismus, Maschine und Utopie. In: ders. (Hg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?, Braunschweig/Wiesbaden 1990 (Bauwelt Fundamente 90), S. 30–33; Jencks (1988), S. 36.
- 44 Vogt (wie Anm. 19), S. 55.
- 45 Rötzer (wie Anm. 21), S. 71 f.