Zeitschrift: Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design

Herausgeber: Hochparterre

Band: 1 (1988)

Heft: 11

Artikel: Der Haussegen hängt schräg : "Deconstructivist Architecture" in New York

Autor: Vogt, Adolf Max

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-118914

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Deconstructivist Architecture» in New York

Der Haussegen hängt schräg

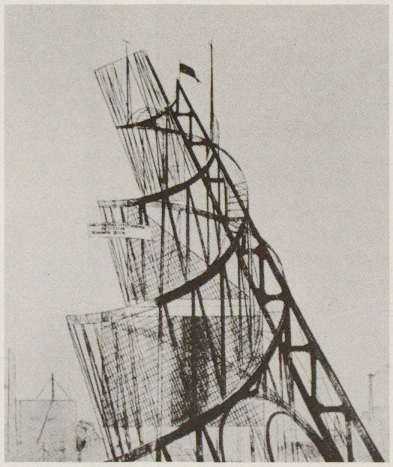
VON ADOLF MAX VOGT

In diesem Sommer 88 hat, was New York betrifft, die kleinste Ausstellung die grösste Resonanz ausgelöst. Lediglich zwei mittelgrosse Säle – und ein überraschender «Einstimmungsraum» davor – vermochten jene Unruhe und Irritierbarkeit in Gang zu bringen, die den Besucher hartnäckig verfolgen. Unter dem paradox verschränkten Titel «Deconstructivist Architecture» hat das *Museum of Modern Art* in New York (vom 23. Juni bis Ende August) die besagten Räume für sieben Abweicher offengehalten, alle von Haus aus Architekten, alle mit zweiter Neigung, sei diese Malerei, Skulptur, Lyrik oder anspruchsvolle Theorie. Sie entwerfen scheinbar aus Eitelkeit oder Verzweiflung Modelle, die uns aus dem Gleichgewicht bringen und uns womöglich zumuten wollen, Wohnung zu nehmen in einem schräg aus der Erde aufragenden Riesenbalken oder unseren Tisch aufzustellen in einem wild verzackten Raum mit tanzenden Fenstern. Um der Irrlichterei Methode abzugewinnen, haben die Veranstalter den «Einstimmungsraum» vor den zwei Sälen mit russischer Malerei und Skulptur bestückt – ausschliesslich Werke aus den frühesten fünf Jahren der Revolution, von 1917 bis 1922. Und siehe da, etwas macht «klick!», und wir fragen uns verwundert, wie denn diese sattgegessenen westlichen Provozierer dazu kommen und sich herausnehmen können, auf die härtesten Hungerjahre eines damals neu konzipierten Kulturversuchs so offensichtlich Bezug zu nehmen. Wir werden neugierig.

1

Die sieben Architekten sind aus ganz verschiedenen Ecken der transatlantisch-westlichen Welt zusammengerufen, und natürlich fallen einem gleich zusätzliche Namen ein, die auch Grund zu Gastrecht gehabt hätten. Es sind, alphabetisch gereiht: Coop Himmelblau (W. Prix und H. Swiczinsky), Wien; Peter Eisenman, New York; Frank A. Gehry, Kanada/Kalifornien; Zaha M. Hadid, Bagdad/London; Rem Koolhaas, Rotterdam; Daniel Libeskind, Polen/Mailand; Bernard Tschumi, Lausanne/New York.

Sie alle dürfen lediglich zwei Projekte zeigen, die dann allerdings auch mit zum Teil ausladenden Modellen und Entwurfsstudien vorgeführt werden. Diese sonderbare Einschränkung wird im Katalog vom Schirmherrn der Ausstellung, Philip Johnson, eigens begründet. Der wandelbare, wandelträchtige, chamäleonartige, dennoch nie zu unterschätzende Philip Johnson ist es in der Tat, der nun hier zum drittenmal in seinem Leben den Schirm aufmacht, um etwas zu beschirmen. (Zum erstenmal war es die Ausstellung moderner Architektur als «International Style», 1932, zusammen mit H. R. Hitchcock, das zweite Mal Mies van der Rohe, 1947.) Dass er hier ziemlich genau das Gegenteil zu seiner eigenen Arbeit beschirmt, bringt ihn keineswegs aus der Fassung. Er attestiert den sieben im Katalogvorwort, dass sie alle so oder so von der Londoner «Architectural Association» (unter Alvin Boyarsky) beeinflusst seien, doch nur vorübergehend eine lose Gruppe bildeten – daher wohl der Entscheid, bloss je zwei aktuelle Projekte zuzulassen. Der eigentliche Leidtragende dieser Beschränkung ist übrigens der Vertreter aus der eigenen Stadt, Peter Eisenman, der nur gerade seinen Entwurf zum biologischen Forschungszentrum Frankfurt am Main vorlegt – eine Art Reduktion oder Degradierung dessen, was Dekonstruktion wollen kann, zum zackigen Teppichmuster, das als solches nur vom Helikopter aus wahrnehmbar werden könnte.



Tatlin: Turm der III. Internationale, 1918

Schliesslich zeigt sich Philip Johnson fasziniert von der Tatsache, dass das von allen sieben gepflegte «Überlagern von schräg ragenden Balken, Rhomben und Trapezoiden» so deutlich an die frühen Revolutionsrussen erinnere. Was kann es nur sein, was hier die Satten zu den damals Hungrigen wallfahren lässt?

Solche Fragen stellt sich Johnson nicht, aber der Hauptautor der Ausstellung, Mark Wigley, legt immerhin eine These in dieser Richtung vor. Er sieht Werke wie Tatlins «Turm» *(Abb. 1)* oder El Lissitzkys «Composition» *(Abb. 2)* als Beschwörung des Wertes von «Instability». Ein Wert, der dann leider rasch genug aufgegeben worden sei, nämlich schon 1923, als die Brüder Vesnin mit ihrem «Palast der Arbeit» völlig andere Prioritäten setzten. Sicher trifft zu, dass die Brüder Vesnin so etwas wie eine «voreilige Harmonisierung» propagierten und damit der rauhen, verqueren, bewusst verspannten Frühphase schon 1923 ein Ende zu setzen vermochten – unter Assistenz westlicher Architekten übrigens, wie etwa Le Corbusier, die das Ideal einer bestechend eleganten, strahlend weissen, vorweg harmonisierten Moderne ins Land der hölzernen Kirchen brachten.

2

Bewunderung der Allerersten

Das alles leuchtet ein und macht verständlich, dass die sieben von 1988 eben gerade nicht die Vesnins, Leonidows und alle späteren bewundern, sondern nur die (wie man jetzt sagen muss) *Ur-Revolutionäre* von 1917–22, die noch nicht durch Harmonisierung verharmlost sind.

Allerdings: «Instability» als eigenes Ziel und erklärter Wert dieser frühen russischen Gruppe, wie Wigley meint, das kann ich mir beim besten Willen nicht vorstellen. Denn Instabilität kann doch wohl nur für Satte eine Forderung und ein Ziel werden, gewiss nicht für Hungrige.

Und was für ein Ziel? Das Schwankende «an sich» als Wert? Der Begriff

wirkt verschleiernd, er sagt verdeckt, dass es im Westen eine ganz schmale Schicht gibt, die sich – im Gegensatz zur zweiten, dritten und vierten Welt – so sicher und so festgelegt fühlt, dass sie gerade diese Sättigung satt bekommt und die Fesseln des Überflusses sprengen will. Der Architekt als Sprengmeister also, so etwas scheint Wigley vorzuschweben. Ein ästhetischer Feuerwerker?

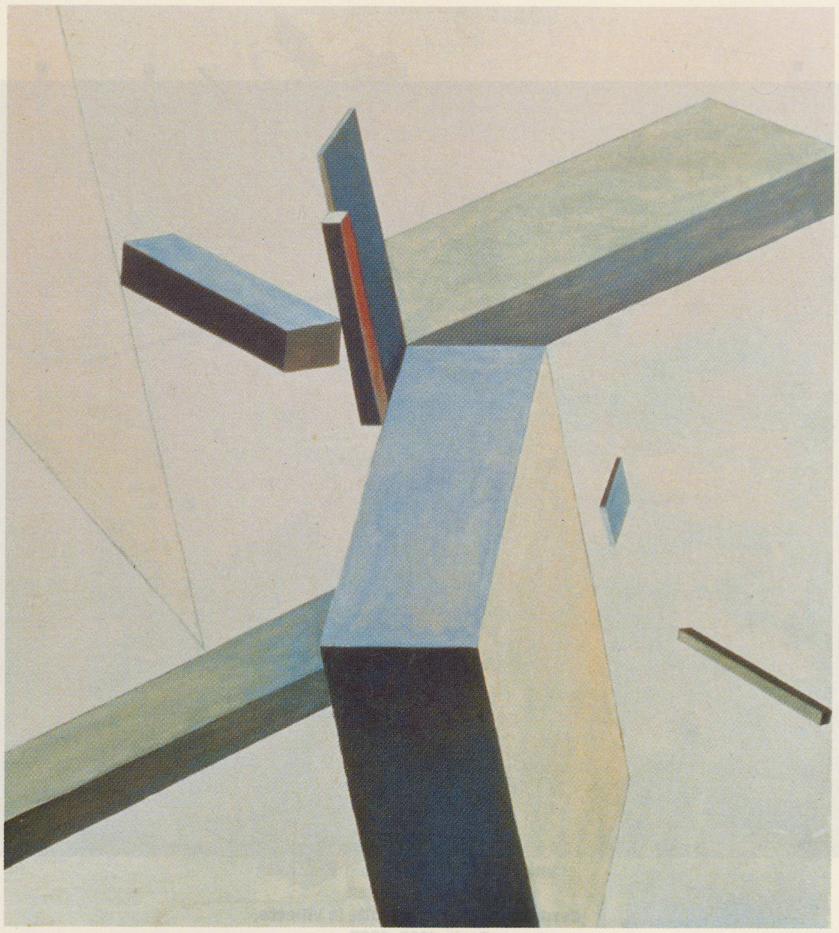
Die Frage, ob die sieben einfach Feuerwerker sein wollen, lassen wir vorderhand offen, weil wir Wigley antworten wollen auf seine Behauptung, auch die frühen Russen seien nichts anderes als Feuerwerker gewesen.

Fragen wir deshalb nach den historisch nachweisbaren Motiven der damaligen Jahre! Dann zeigt sich, dass Tatlin und Lissitzky unter dem Einfluss von Aleksander Bogdanow standen, der damals viele Künstler beeindruckte mit seiner Ausweitung der kommunistischen Theorie zu einer kosmischen Lehre. In dieser Lehre spielte die Neigung der Erdachse eine spezielle symbolische Rolle. Und der Mast von Tatlins schrägem Turm entspricht, ganz im Sinne Bogdanows, tatsächlich dieser Neigung (23½°). Tatlins Werk ist das imposante Beispiel für diese Bogdanowsche Schräglage, ein weiteres ist Lissitzkys Rednertribüne für Lenin, und die Reihe setzt sich fort über Gemälde bis zu Plakaten.

Da das russische wie das westliche Auge von links nach rechts liest, geht ihm die von diesen Künstlern stets bevorzugte Linksschräge buchstäblich «wider den Strich». Daraus resultiert die Konnotation von «Auflehnung». Zugleich ist diese Schräge der Abweichung so steil, dass sie vom Auge nicht als absinkend, sondern als aufsteigend gelesen wird. Woraus sich im Auge des Betrachters die Eindrücke von «Aufstieg» und «Auflehnung» verbinden zum Gesamteindruck «Fortschritt wider das Gewohnte». Entwerfer von Tatlin bis Klutsis haben damit genau dem zu entsprechen vermocht, was diese frühen Revolutionsjahre bewegte. Denn diese Schräge der Auflehnung und des Fortschritts war ja gleichzeitig aus einem grösseren Zusammenhang heraus *legitimiert:* dadurch eben, dass sie unserer planetarischen Lage entsprach, das heisst, sich deckte mit der Schräge der Polarachse des Erdballs.

Gerade dieser letzte Aspekt, die Legitimierung durch den grösseren Zusammenhang, spricht klar gegen Wigleys These, die Russen hätten damals nichts anderes als «Instability» gesucht.

Auch Lissitzkys «Composition» von 1922 *(Abb. 2)* arbeitet mit Motiven der Schräglage, setzt aber die Körper in den unbegrenzten bodenlosen Raum und bringt sie zum freien Schweben.



El Lissitzky: Kompositionen, 1922. Öl und Tempera

Uns ist diese Situation durch die Astronautenerfahrung bekannt. Damals war sie eine kühne und zugleich hochsubtile Vorwegnahme. Nicht umsonst empfindet man deshalb dieses Bild der New Yorker Ausstellung als das eigentliche Initialbild unter den Werken des «Einstimmungsraums». An ihm zeigt sich, was die heutigen Dekonstruktiven bestenfalls wollen können.

In ihm kommt zudem zum Ausdruck, was der Marxsche Gegensatz zwischen «Reich der Notwendigkeit» und «Reich der Freiheit», ins Räumliche transponiert, meinen kann. Tatlins «Turm» kann man sehen als jenen Aufstieg in der Auflehnung gegen das schlecht Vorhandene, wie er für Marx das «Reich der Notwendigkeit» charakterisiert. Lissitzkys Gemälde, drei Jahre nach Tatlins grossem Wurf geschaffen, wäre dann geradezu das antwortende Gegenbild. Es beschreibt das «Reich der Freiheit» als räumliche Utopie, als Überwindung der Fallgesetze der Schwerkraft, als Ankunft in der Schwebelage. Die Geschichte des Raumflugs zeigt, dass Lissitzkys Traum alles andere als leere Phantasterei war. Denn, wie gesagt, sein Bild nimmt nur vorweg, was dann für den Mondflug reale Voraussetzung wurde. Wobei im Augenblick der Einlösung der Utopie, 1969, diese zugleich erreicht und entwertet war, ganz im Sinne von Hegels doppelter Bedeutung von «aufheben».

Seither sind wir in Verlegenheit. Die Utopie der schwerelosen Zustände und der Landung auf dem Mond ist erreicht und zugleich auf eine fatale Art zerronnen, und nicht nur das. Der einstige Traum, jetzt eingeholt, zeigt seine Kehrseite, denn die Technologie der Astronauten ist inzwischen zur Technologie extremer neuer Waffen geworden. Was 1969 leuchtend auf uns wirkte, starrt uns jetzt bedrohlich an.

Auf unsere Sparte bezogen: die grossartige Raumbeschwörung der Schwebelage, die Lissitzky 1922 schuf, kann ein heutiger Maler, Bildhauer oder Architekt nicht mehr naiv beschwören, er muss im Gegenteil kritisch belastet auf sie reagieren, weil die Utopie inzwischen ihren bedrohlichen Aspekt enthüllt hat.

3 *Mit der Moderne gegen die Moderne:* Die russische Faszination der sieben wird damit zwar verständlich, aber zwischen 1917–22 und uns liegt der Schock der eingeholten Utopie. Was soll in diesem Zusammenhang das Schlagwort «Dekonstruktion»?

Im Katalog versucht Wigley den ungewohnten Begriff lediglich architekturgeschichtlich zu erläutern, als ein Weiterführen oder dramatisches Steigern dessen, was die sogenannten «Konstruktiven» – eben die frühen Russen – damals unternommen hätten. Diese schmale Rückführung ist von Wigleys Kollegen an einem Symposium des Museums, Ende Juni, nur halb akzeptiert worden, zu Recht. Denn das Schlagwort selbst ist vom

französischen Philosophen Jacques Derrida vorgeschlagen worden in seinem vor mehr als zwanzig Jahren erschienen Buch «De la Grammatologie» (1967). Bald wurde es zum heftig umstrittenen Kennwort oder Schwammwort (je nach Bewertung) bei den Literaturtheoretikern.

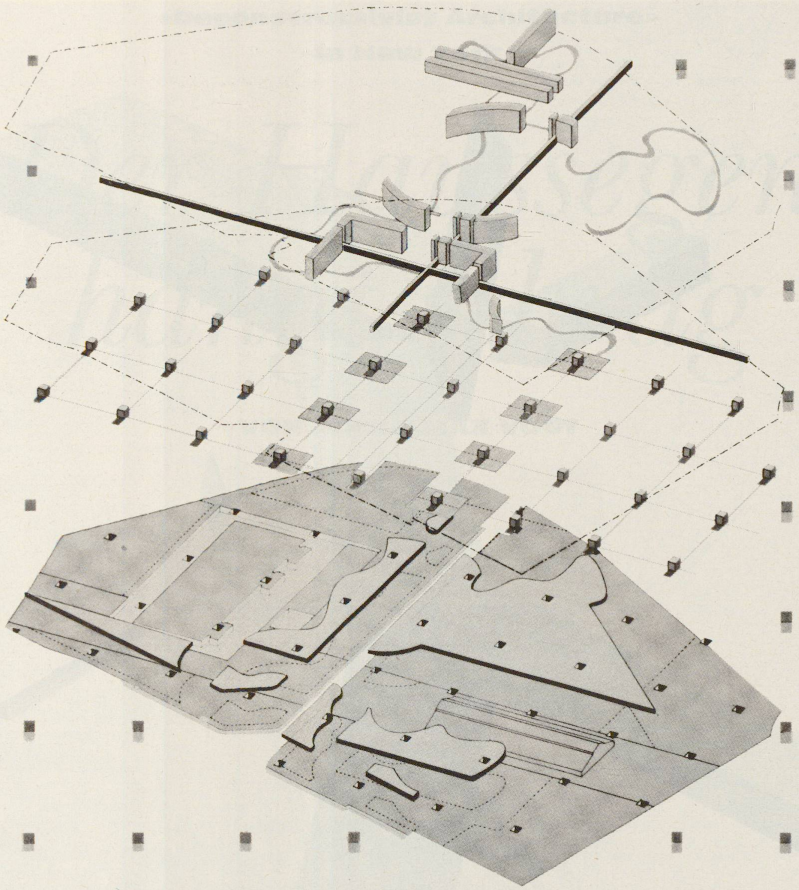
Diese haben sich in den vielen Jahren, falls ich das aus der Ferne richtig beobachte, nicht etwa geeinigt, sondern gewissermassen geographisch gruppiert. Begeistert bis zum Überschwang sind die Amerikaner, die eine eigene Zeitschrift mit dem Titel «Diacritics» für die Derrida-Nachfolge eingerichtet haben. Skeptisch bis zum Spott sind die Europäer geblieben, vorab die deutschsprachigen, und unter ihnen hat der Germanist Klaus Laermann den Vogel abgeschossen, indem er Derrida mit dem Psychologen Lacan unter dieselbe Narrenkappe steckt und als «Lacancan und Derridada» aufmarschieren lässt (Kursbuch III/84).

Neu ist, dass das alte, umstrittene Schlagwort nach zwei Jahrzehnten sich hartnäckig und unverweilt weiterbewegt und nun an jenem Ende des Wortfeldes angelangt ist, wo Wortbrocken in Steinbrocken übergehen, wo statt Wortgebilden Körper gebildet und in den Raum gestellt werden.

Wer Derrida wohl will, wird ihm zugestehen, dass er seit seinem ersten Buch, der Übersetzung und Kommentierung von Husserls «Ursprung der Geometrie» (1962) bewiesen hat, dass er in die Nähe von architektonischen Grundfragen gelangen kann und ein Gespür für ihre wortfernen, nicht von der Zunge, sondern von der Hand her gedachten Artefakte hat. So gesehen scheint nicht Zufall, sondern Sinn hinter der späten Öffnung der Architektur für das alte Kennwort zu stecken. Wäre die Ausstellung in der Schweiz veranstaltet, würde man (frei nach Joseph Gantner) von «alpiner Verspätung» reden. Jetzt ist es halt eine New Yorker Verspätung geworden.

Mit Husserl hat auch zu tun, was mir als besonders prägnante Umschreibung des Begriffs in Erinnerung geblieben ist. Derrida sagte einmal, er wolle *«mit* Husserl *gegen* Husserl» schreiben oder denken, und das gilt natürlich auch für seine kühne Auseinandersetzung (1967) mit Jean-Jacques Rousseau und der Epoche der Aufklärung: Auch da will er *mit* Rousseau *gegen* Rousseau räsonieren, also eine destruktive *und* konstruktive Doppelbewegung vollziehen.

Was kann das heissen innerhalb der architektonischen Möglichkeiten? Gewiss bedeutet es für heutige Entwerfer «mit der Moderne gegen die Moderne» zu operieren – aber das ist, wie die sieben es uns vor Augen führen, offenbar leichter gesagt als getan. Für die frühen Russen allerdings schien die geforderte Doppelbewegung nicht allzu schwierig, denn sie artikulierten ja neben der Auflehnung einerseits zugleich die Legitimation anderseits als ein Entsprechen oder Eintreten in den grösseren Zusammenhang eines sich geschichtlich entwickelnden Prozesses, mit dem sie sich aktiv identifizierten.



Bernhard Tschumi: Parc de la Villette, Paris, 1982–1985, dreischichtiger Entwurfsvorgang

Weshalb ist für die westliche Stunde von 1988 die so geforderte Doppelbewegung zugleich schwieriger und ferner gerückt? Weil einerseits die heutige reale Architektur in hochgradiger Baumisere steckt, anderseits eine Utopie (wie zum Beispiel die erwähnte der Schwebelage) keinen Ausweg und keine neue Hoffnung mehr darstellt.

Die westlich-hochzivilisierte Baumisere wird für die sieben zum gemeinsamen Ärgernis. Sie nehmen Anstoss, mit vollem Recht, am landschaftlichen Raubbau der riesigen Verkehrs- und Industrieanlagen mit ihrer Umweltgefährdung, am sozialen Raubbau durch Vernachlässigung des Wohnbaus für Wenigerbemittelte und schliesslich am glamourhaften Raubbau der Stadtzentren, vollzogen durch die sogenannte «Corporate Architecture», die mit ihren verspiegelten Glastürmen das moderne Ideal der «durchsichtigen Verhältnisse» ins genaue Gegenteil verwandelt hat. Die Absurdität und Bedrohlichkeit der dreifachen Baumisere wird am deutlichsten bei jenen, die sich auf «surrealistische» Kritik beschränken, wie Daniel Libeskind. Er stellt dem schlecht Vorhandenen nicht einen realen Änderungsvorschlag entgegen, denkt überhaupt nicht ans eigene Realisieren, sondern modelliert einen Phantasievorschlag. Damit schockiert er und öffnet die Augen, aber er greift nicht ein, lässt sich nicht ein.

Sobald sich einer einlässt und eine reale Kritik vollziehen will, gerät er in das, was ich das Dilemma der amerikanischen Westküste nennen möchte. Tatsächlich kommt ja einer von den sieben aus dem kalten Kanada, zieht hinunter in das paradiesisch warme Kalifornien und findet da enormen Reichtum und enorme Macht, mit allen Freuden der Sinne. Da er sensibel ist und dem Glanz der gloriosen Sonnenuntergänge über dem Pazifik nie ganz zu trauen vermag – was tut er, der Architekt mit Namen Frank O. Gehry? Er schlägt die Fenster ein, symbolisch natürlich, wie weiland Gottlieb Duttweiler im Bundeshaus. Er tut es, um denen zu zeigen, dass ihre Sattheit nicht ein Paradies, sondern eine Erstarrung darstellt. Und was widerfährt ihm? Die Satten selber kommen und spenden ihm begeisterten Beifall. Und sie finden sich bereit, probeweise in solchen Häusern mit «zerschlagenen» Fenstern und verzerrten Fassaden zu wohnen. Der clevere Gehry merkt, dass das selbstkasteiende Verhalten seiner reichen Kunden nur für Gleichgestellte interessant oder überzeugend ist. Für die Armen hingegen, etwa jene vom Stadt-

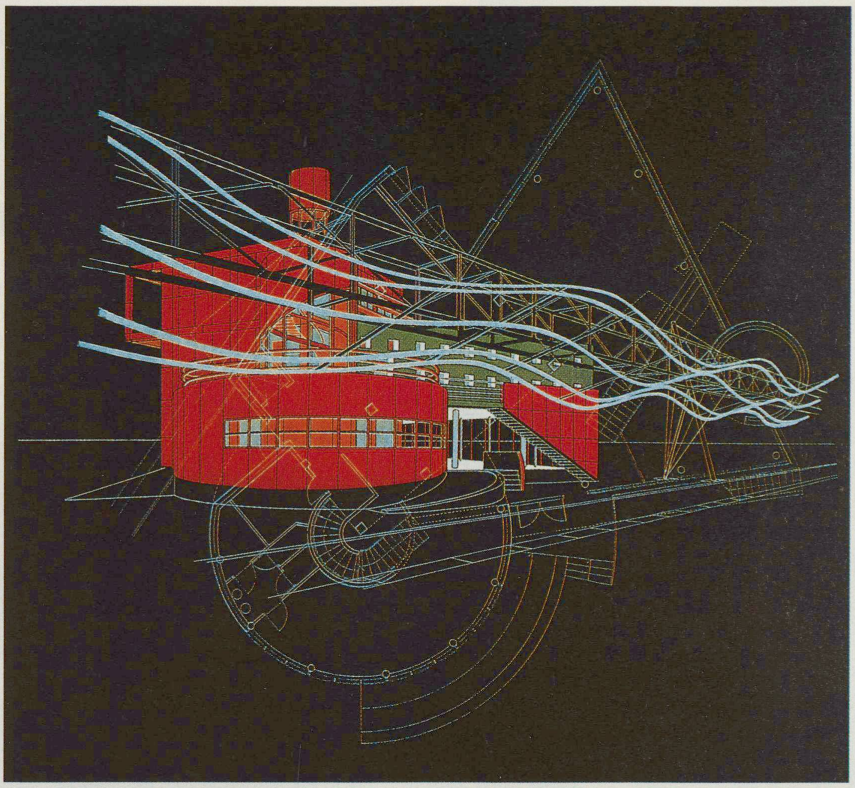
teil Watts in Los Angeles, sind solche gewollte Verzerrungen der «Instability» lediglich ein Luxusgebaren und Schabernack. Gehrys Absprung aus diesem Dilemma besteht dann darin, dass er Abstand nimmt vom Etikett «Dekonstruktion» und seine manieristische Begabung anderen Domänen zuwendet.

Der Protest gegen Saturiertheit, sobald er sich ins Einzeln-Reale einlässt und es beim Protestieren allein bewenden lässt, hat also seine Tücken. Auch das Team Coop Himmelblau kennt diese Problematik. Die Österreicher stützen sich, deutlicher noch als Gehry, auf die neue Aktualität des Bastlers oder Bricoleurs, wie sie Lévy-Strauss artikuliert hat. Der Bastler ist der «arme», dafür aber vergnügte Selbermacher, der mit allerlei vorgefundenem, teilweise halbbatzigem Material erstaunlich viel fertigbringt – ohne höhere Technologie und unbekümmert um konventionelle Schönheitsbegriffe. Als Bastler machen sich nun die Wiener an eine Aufgabe, die im Kopf des wirklichen Bastlers höchstens schattenhaft existiert (weil er sie ablehnt oder sich über sie lustig macht): die Aufgabe des Hochhauses. Ein handgebasteltes, verqueres Hochhaus – das muss ja eine Kollision der Grössenordnungen geben! Sollte «Coop Himmelblau» dies letzte zum Ziel gehabt haben, dann wohlan. Doch leider hatten sie nicht bloss eine Kollision im Kopf.

Zaha M. Hadid, übrigens die einzige Frau in dieser Männerrunde, gerät ebenfalls in eine Kollision der Grössenordnungen, aber aus ganz andern Gründen. Um an den Entwurf für das Klubhaus in den Hügeln über Hongkong heranzukommen, stimmt sie sich ein durch futuristische Landschaftsmalerei, aus der sich dann das ebenfalls futuristische Klubhaus herauskristallisiert. Die ohnehin massiven Formen aus dem Arsenal des kämpferischen Futurismus werden dabei so gesteigert, dass man sich in den frühen Faschismus versetzt fühlt. Doch London und New York haben bisher applaudiert.

Die Doppelbewegung durchzuführen, das «De-» und «Kon-» wirklich zu verknüpfen scheint auch davon abhängig zu sein, ob sich und wie sich der Architekt zu einem Ort verhält. Meine Überraschung in der Ausstellung der sieben ist die, dass jene für mich am besten abschneiden, die sich entweder gar nicht (Libeskind) oder besonders deutlich (Koolhaas und Tschumi) mit einem bestimmten Ort identifizieren.

Koolhaas entwirft für eine vergessene Landzunge zwischen einem Kanal und dem Flusse Maas in Holland, und der Aussichtsturm, den er an den Brückenkopf und hinter die Wohnbauten stellt, eignet sich nicht einfach naiv das russische Vorbild an, sondern er geht wirklich durch eine Umsetzung, eine Anverwandlung.



Bernhard Tschumi, Parc de la Villette, Paris, 1982–1985, eine der Folies

Tschumi hatte die Begabung oder das Glück oder beides, durch den rechten Auftrag zur rechten Zeit einen bestimmten Ort zu finden. 1944 in Lausanne geboren, absolvierte er die ETH Zürich, lehrte dann in London und New York und hat 1983 den ersten Preis erlangt für eines der «Grands Projets» der Ära Mitterrand in Paris. Seine Aufgabe ist es, das Gelände beim ehemaligen Schlachthaus im 19. Arrondissement überzuführen in einen Park. Da die Zone in einem Arbeiterviertel gelegen ist, halbiert von einem Kanal, flankiert von einer Autobahn, bleibt die krude Grossstadtwirklichkeit jederzeit nahe. Es wird also gewiss kein «Versailles», schon eher ein Volkspark, oder sagen wir vorsichtiger: ein Park für alle Klassen, eingeschlossen die vermeintlich Klassenlosen.

Den Entwurfsprozess versteht Tschumi als ein Überlagern von Schichten *(Abb. 3)*. Einem Netz von Punkten für die Pavillons («Folies», *Abb. 4)* überlagert er eine Schicht von Linien für die grösseren Gebäude und schliesslich eine Schicht von Flächen für die Modellierung des Terrains. Eine Variante zu diesem Vorgehen hat er beim Wettbewerb für ein Nationaltheater in Tokio (1986/87, 2. Preis) ausprobiert. Dort legt er nicht Schichten übereinander, sondern lineare Bänder hintereinander, etwa nach Art einer Partitur für verschiedene Instrumente, so dass ein erstes Band die Eingangshallen, ein zweites die Foyers, ein drittes die einzelnen Theaterräume, ein viertes die Bühnenhäuser aufnehmen kann.

Doch zurück zum Parc de la Villette, der jetzt in der Ausführung steht. Der Blick auf den Pavillon L7 mit Nord-Süd-Galerie zeigt, dass eine ganze Strömungsschicht aus Gestänge und kabelartigen Wellenschwüngen über die Köpfe der Besucher hinwegziehen wird, immer wieder «punktiert» von den einzelnen, durchweg feuerroten Folies. Hier entstehen nicht nur interessante und kapriziöse Antimonumentchen im Park, sondern es entsteht auch eine ganze «Punktsaat» von Variationen zum einen und selben Thema. Dieses Thema heisst: Auseinandernehmen und neu Zusammenfügen des Würfels. Der Sog der schwingenden Kabel lässt vermuten, dass es Tschumi gelingen wird, seine feuerroten Würfelpunkte mit einem neuartig pulsenden Aussenraum zu umhüllen.

Das ist der Widerspruch: Der Haussegen der «schrägen sieben» hängt gerade nicht bei ihnen selber schräg. Sondern sie zeigen durch ihre Arbeit (selbst dann, wenn sie keine realen Auswege offerieren), dass der Segen der Häuser der Hochzivilisierten in empfindliche Schräglage geraten ist.

ADOLF MAX VOGT: Nichtarchitekt, Kunsthistoriker, Kulturkritiker, Gastarbeiter in Übersee und Schreiber in Zürich.