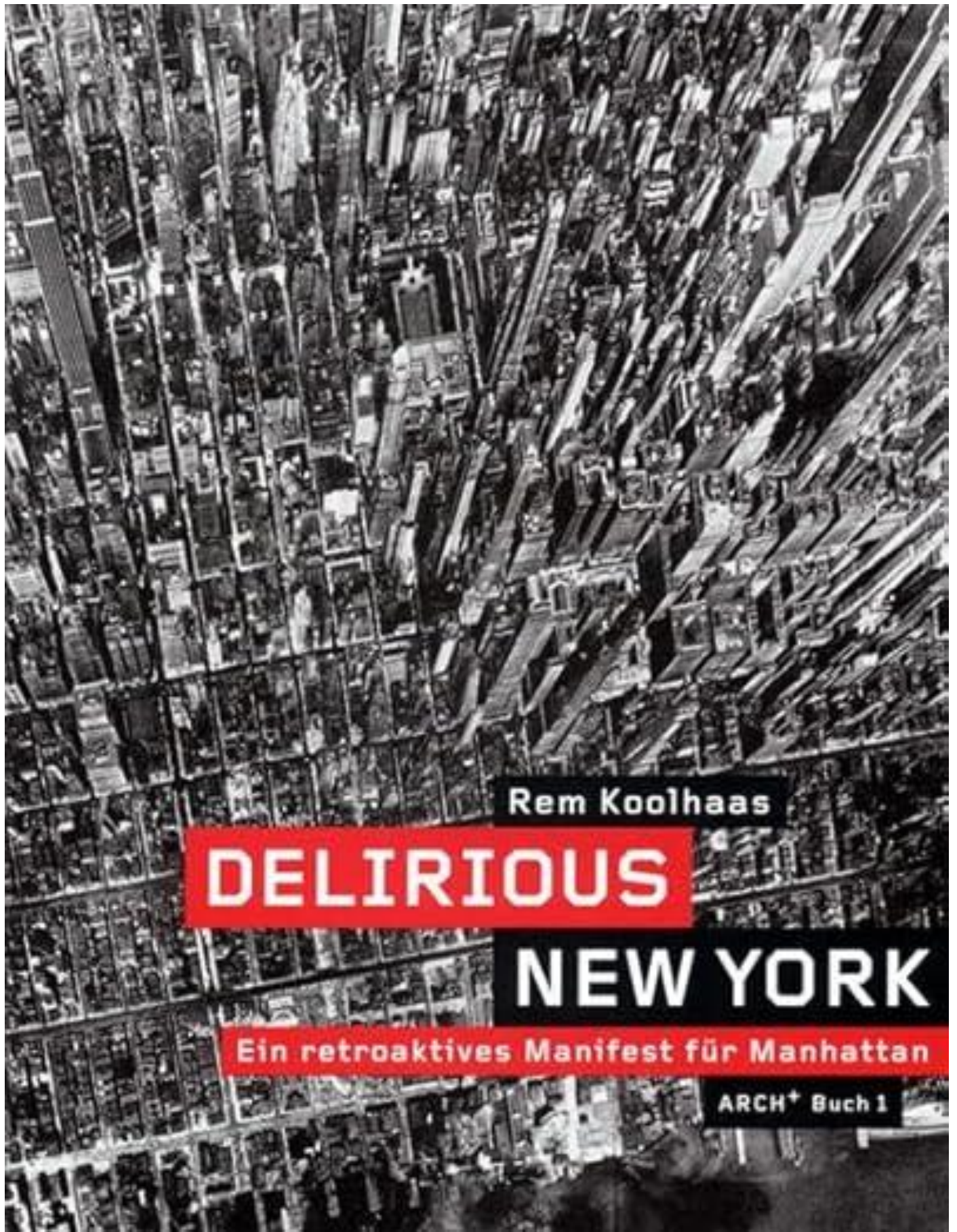


Rem Koolhaas und die paranoisch-kritische Geschichte der Moderne

Das Architektur- und Urbanismus-Manifest *Delirious New York* ist das bislang wohl letzte Manifest der Moderne. Es erschien 1978, wurde 1999 erstmals auch in deutscher Fassung veröffentlicht und 2011 in vierter deutscher Auflage von der Zeitschrift *Arch+* neu aufgelegt. Mit seinem Titel, der ein delirierendes bzw. delirantes, trunkenes New York thematisiert, spielt sein Autor, der Architekt Rem Koolhaas, auf einen gebauten, bewohnten und gelebten Zustand geistiger Verwirrung an, auf eine Stadt, die ihren Verstand, ihr Urteilsvermögen und ihr Gedächtnis verloren hat. Oder – was wohl Koolhaas' Punkt ist – auf eine Stadt, die ihren Verstand, ihr Urteilsvermögen und ihr Gedächtnis immer erst wiedergewinnt – inmitten des Deliriums, auch wider alles Erwarten. Das Buch will das Implizite der Stadt explizit machen, will ihr und uns zeigen, was sie ohne ihr Wissen längst schon ist: ein produktives Chaos, die Verdichtung vielleicht aller Phantasmen der Moderne. *Delirious New York* soll also als Manifest der Moderne das „retroaktive Manifest“ dieses Umherirrens sein: „Hier lassen der American Way of Life, amerikanisches Know How und amerikanischer Unternehmungsgeist endgültig die theoretischen Lebensstilmodifikationen hinter sich, die die diversen Avantgarden des 20. Jahrhunderts mit Nachdruck vorgeschlagen, aber nie haben durchsetzen können.“¹.
Vorsicht: Das ist, wie jetzt zu zeigen sein wird, kein Postmodernismus.

Das Delirium, von dem im Folgenden die Rede ist, begann mit dem Irrtum des Christoph Kolumbus, der Amerika 1492 in dem Glauben entdeckte, einen neuen Seeweg nach Indien gefunden zu haben. Dem unfreiwilligen Irrglauben folgte die arglistige Täuschung, mit der sich niederländische Händler im 17. Jahrhundert in den Besitz der nach einem alten indianischen Namen Manhattan genannten Insel brachten: Von den Menschen, die dort lebten, tauschten sie das später so ungeheuer wertvolle Land gegen ein paar Lebensmittel und eine Handvoll Glasperlen ein. Wenig später begannen die Siedler mit der Anlage jenes blanko-Stadtrasters, in das ein alter Indianerpfad als Nord-Süd-Achse integriert wird: des Broadways. Koolhaas zeigt, wie überraschend hellsichtig diese orthogonale Parzellierung angelegt war, bot sie doch die ideale Grundlage für die spätere Hochhausbebauung.

Damit ist zugleich gezeigt, was er unter dem Impliziten New Yorks versteht, das nur „retroaktiv“ expliziert werden kann – denn die Siedler wussten natürlich nichts von den heute weltweit berühmten Skyscrapern wie dem Waldorf-Astoria, dem Empire State Building oder dem Rockefeller Center. Deren Baugeschichte verknüpft Koolhaas mit dem delirierenden Fortschrittsstreben der Zeit und gelangt so zu dem, was er den „Manhattanismus“ nennt.



Rem Koolhaas

DELIRIOUS

NEW YORK

Ein retroaktives Manifest für Manhattan

ARCH+ Buch 1

Manhattanismus

Unter diesem Begriff versteht Kohlhaas die Kultur der „Dichte“², die sich 200 Jahre später aus dem Stadtplanungsraster des 18. Jahrhunderts entwickelt haben wird. Ihre eigene Verdichtung findet sie im nie endenden Stau um die Hochhäuser herum, die oft mit temporären und geschossweise völlig unterschiedlichen Nutzungen belegt sind und erst durch Aufzüge bewohnbar werden. Seinem weitesten Sinn nach steht der Begriff des Manhattanismus für das in der Trias *more-bigger-better* verkörperte Credo der Moderne, das Koolhaas selbst mit der von Salvador Dalí entwickelten „paranoisch-kritischen Methode“ fassen will, einer systematischen Ausbeutung wahnhafter Weltwahrnehmung, in der Traumgesichte und andere irrationale Erkenntnisse in Bildern und Texten, aber eben auch im Bau einer Stadt assoziativ verknüpft werden. Seine paranoisch-kritische Geschichtsschreibung setzt dann scheinbar Zufälliges miteinander in Beziehung und konfrontiert die Leser mit pointiert vorgetragenen Irrtümern, Begierden und Sehnsüchten. So in Konstellation gebracht, zeigen sich die historischen Ereignisse in einem neuen Licht und greifen retroaktiv ineinander. Die Originalausgabe des Buches ist, das sei hier angemerkt, mit Storyboard-Zeichnungen von Madelon Vriesendorp, der Lebensgefährtin von Koolhaas, bebildert.

Dass dieses Delirium trotzdem seine eigene Vernunft birgt – Kohlhaas’ letztlich entscheidende Einsicht, wohl auch seine Wette! –, zeigt sich schon früh im „Zoning Law“, einem weiteren Rasterplan, mit dem die Stadt erstaunlicherweise bereits 1916 festlegte, welchen Höhenstaffelungen die späteren Bauten zu folgen hatten. Es wird auch in den bisweilen abenteuerlichen Ideen erkennbar, die der Manhattanismus zur Regelung des eigentlich nicht zu regelnden Straßenverkehrs entwickelte. Und es offenbart sich – entwickelt in einem eigenen Kapitel – in der besonderen Geschichte der Freizeitinsel Coney Island, die Manhattan als Versuchslabor diente, in dem, wie Koolhaas nach gründlicher Archivarbeit belegen kann, vieles von dem, was später überall in der Stadt zum Einsatz kommen sollte, erst einmal zu Vergnügungszwecken getestet wurde: vom hier schon in seiner Unverzichtbarkeit eingeführten Aufzug über die Rolltreppe bis zum künstlichen Klima. Irrwitz und Vernunft verbinden sich so zur „definitiven Instabilität des metropolitanen Lebens“, die Kohlhaas immer wieder neu in den Wechselwirkungen zwischen den Hochhäusern und ihren Bewohnern als deren realutopisch treibende Kraft aufspürt³. Damit stilisiert er die Stadt zu einem Ort, an dem der Irrationalismus nicht nur zum geheimen Traum, sondern auch zur geheimen Methode der Vernunft wird – und andersherum New York zur heimlichen Hauptstadt des Surrealismus.

Zu Person und architektonischem Werk

Der 1944 in Rotterdam geborene Rem Koolhaas ist einer der international bekanntesten Architekten der Gegenwart. Zahlreiche Bauten und Projekte seines Büros *Office for Metropolitan Architecture* (O.M.A.) aus den vergangenen 30 Jahren zeigen äußerst ungewöhnliche Entwurfsansätze. Zu ihnen gehört beispielhaft die 1992 fertiggestellte Villa dall'Ava, ein waghalsig konstruiertes Wohnhaus in Paris, dessen schwerstes Bauteil, das Schwimmbad, ausgerechnet auf dem Dach installiert wurde. In ihrem Innenraum findet sich eine ironische Entwendung der kreissegmentenen Makassar-Holzwand, die Ludwig Mies van der Rohe in der Villa Tugendhat in Brunn installiert hatte, einem paradigmatischen Bau der Moderne: Kohlhaas hat sie in Wellpolyester nachgebildet.



Villa dall'Ava. Saint Cloud. 1991. Foto: Peter Aaron/Esto



Villa dall'Ava. Pool auf dem Dach. Foto: Peter Aaron/Esto

Ähnlich bezeichnend für das Werk von Kohlhaas bzw. O.M.A. ist das Maison à Bordeaux in Floirac, eine Villa, in der der Aufzug einen großen Teil des barrierefreien Innenraums einnimmt: eine statisch ausgeklügelte Konstruktion samt einem aufwändig ausgeführten Tragwerk, die es erlaubt, auf einen aussteifenden Gebäudekern zu verzichten. Exemplarisch zu nennen bleibt schließlich noch die Serpentine Gallery in London, ein Ausstellungsgebäude aus dem Jahr 2006, das als Heißluftballon ausgebildet wurde und mit Tauen am Wegfliegen gehindert wird. Aus lichtdurchlässigem Material konstruiert, wird die Struktur nachts von innen beleuchtet.



Maison à Bordeaux. Floirac. 1994. Wikiarchitektur.



Maison à Bordeaux. Floirac. 1994. Wikiarchitektur.

Kohlhaas und Venedig

Bevor Rem Kohlhaas zum Kurator der Architekturbiennale des Jahres 2014 in Venedig bestellt wurde, hatte der Architekt in der Stadt zunächst einmal für einen gewaltigen Wirbel gesorgt. Der weltweit operierende Luxusgüterkonzern LVMH hatte ihn mit dem Umbau des im 13. Jahrhundert angelegten Fondaco dei Tedeschi beauftragt, der ursprünglich einmal die Niederlassung der deutschen Händler in der Lagunenstadt gewesen war. Bereits im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter einer rücksichtslosen Zerstörung von Fresken Tizians und Giorgiones vollständig umgebaut, barg der Palast danach bis 2011 das venezianische Hauptpostamt. Sein neuerlicher Umbau zum Edelkaufhaus rief nun endgültig den Protest eines erheblichen Teils der Bürgerschaft hervor: Die vielleicht auch zur Verdeckung der in Rot angelegten Rolltreppe in Schwarzweiß gehaltene Präsentation des O.M.A.-Entwurfs endete im Tumult.



Fondaco dei Tedeschi. Venedig. 2016. Office for Metropolitan Architecture

Dennoch – oder auch deshalb – wurde Kohlhaas das Kuratorium der Biennale übertragen. Der zuletzt dann doch nach den Plänen seines Büros umgebaute Fondaco dei Tedeschi eröffnete seine Pforten zwei Jahre später: 2016.

Die Architekturausstellung von 2014 untersuchte unter dem Titel *Fundamentals* die Basiselemente der Architektur: Dach, Boden, Wand, Fenster, Balkon, Decke, Fassade, Korridor, Treppe, Rampe, Rolltreppe, Aufzug, Feuerstelle und Toilette. Dass Kohlhaas diesen Auftrag überhaupt übernehmen konnte, hatte nicht nur mit der globalen Entwicklung seines Büros zu tun, das mittlerweile über Zweigstellen in Doha, Dubai, Peking, Hong Kong, New York und Brisbane verfügt, sondern wurde ihm auch dadurch ermöglicht, dass er das O.M.A. zwischenzeitlich um ein eigenes Forschungsinstitut erweitert hatte: das A.M.O. Dessen Recherchen zielen darauf, ihm eine möglichst umfängliche Kenntnis gesellschaftlicher Zusammenhänge zu verschaffen, seine Architektur mit dem notwendigen interdisziplinären Hintergrundwissen zu versorgen und zugleich im Gegenzug das Denken über Architektur von den Zwängen der Baupraxis zu befreien.

Für sein Zusammenspiel von Praxis und Theorie war Kohlhaas bereits 2010 mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet worden – einem Preis, der ebenfalls von der Architekturbiennale Venedigs vergeben wird. Mit Venedig ist er aber auch durch ein anderes, nach eigenen Angaben für sein Leben wie sein Werk entscheidendes Ereignis verbunden: Tatsächlich begann Kohlhaas seine berufliche Laufbahn gar nicht als Architekt, sondern arbeitete zunächst als Drehbuchautor und Experimentalfilmer, später als Journalist. Der Wechsel in die Disziplin des Architekten und Urbanisten verdankt sich einem Interview, das er 1966 als Journalist während der damaligen Biennale – also wiederum in Venedig – geführt hat. Sein Interviewpartner war der niederländische Maler und Bildhauer Constant Anton Nieuwenhuys, der unter seinem zum Künstlernamen erhobenen ersten Vornamen bekannt geworden ist. Zusammen mit Asger Jorn hatte Constant 1948 die Künstlergruppe CoBrA gegründet und war dann von 1957 bis 1959 Mitglied der Situationistischen Internationale (S.I.), eines Zusammenschlusses von avantgardistischen Künstlern und linken Intellektuellen, der einen untergründig bestimmenden Einfluss auf die Revolten des Mai 1968 ausübte.

Im Rahmen seiner Teilnahme an der S.I. arbeitete Constant das Städtebauprojekt *New Babylon* aus, das im Widerspruch zum Funktionalismus der Moderne Ortschaften für eine Gesellschaft frei umherschweifender *homines ludentes* schaffen wollte.

Von New Babylon nach Delirious New York

Die Situationisten agierten an der Schnittstelle von Politik und Kunst, sie setzten sich dafür ein, die Verheißungen der Kunst im Alltagsleben zu verwirklichen, um diese so im Leben „aufzuheben“. Mit einer Art poetischer Verzweiflung stellten sie sich den täglichen

Entfremdungsprozessen der kapitalistischen wie der realsozialistischen Industriegesellschaft entgegen. Dabei setzten sie auf ein meta-künstlerisches und meta-politisches, auch meta-philosophisches Spiel der „Konstruktion von Situationen“, in denen sie sich ganz auf ihre subjektive Erfindungsgabe, auf ihr stets erneuertes Vermögen zur Improvisation und auf die subversive Kraft des Zufalls verlassen wollten. Ein lehrreiches Beispiel einer solchen „Situationskonstruktion“ war ihnen der sogenannte Osterskandal des Jahres 1950, als drei junge Intellektuelle in Priesterkuten während des Ostergottesdienstes in der Pariser Kathedrale Nôtre Dame den Tod Gottes ausriefen. Zum weiteren, auch architektonischen beziehungsweise urbanistischen Kontext solcher Situationskonstruktionen heißt es bei Guy Debord, dem philosophischen Kopf der S.I.: „Unser Hauptgedanke ist der einer Konstruktion von Situationen – d. h. der konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft. Wir müssen eine geordnete Intervention in die komplizierten Faktoren zweier großer, sich ständig gegenseitig beeinflussender Komponenten durchführen: die materielle Szenerie des Lebens und die Verhaltensweisen, die sie hervorbringt und durch die sie erschüttert wird. In ihrer letzten Entwicklungsstufe führen unsere Perspektiven einer Einwirkung auf die Szenerie zur Konzeption eines unitären Urbanismus. Der unitäre Urbanismus lässt sich erstens durch die Anwendung der gesamten Kunstrichtungen und Techniken als Mittel definieren, die zu einer vollständigen Umweltanordnung zusammenwirken. Diese Gesamtheit muss als unendlich breiter betrachtet werden als die alte Herrschaft der Architektur über die traditionellen Kunstrichtungen.“⁴

So entwickelte die S.I. im bewussten Rückbezug auf die ihr vorausgegangenen Dadaisten und Surrealisten die Alltagspraxen des „psychogeografischen Umherschweifens“ (*dérive*) und der „Entwendung“ (*détournement*). In *New Babylon* wollte Constant eine noch nie gesehene Umwelt durch die Verquickung von Bewegung, Begegnung und Spiel entwerfen, bei der wohnlicher Innenraum und städtischer Außenraum ineinander übergehen und sich in eine urbane Landschaft fügen, die das kreative Potenzial ihrer stets mobilen Bewohnern entfesseln sollte. Eine wuchernde Struktur aus Gerüsten und containerartigen Baukörpern durchsetzt, überbaut und untergräbt hier die Stadt, bildet auf unterschiedlichen Ebenen zwischen ihren Wohnsektoren Passagen und überdachte Plätze aus, setzt kulturelle Prozesse in Gang, die, so Constants Hoffnung, zur Umwälzung der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse führen würden. Die Stadt wird so zum Ereignisort, zum Möglichkeitsort fortgesetzter Konstruktion von Situationen. An dieser Stelle sei zunächst einmal ausdrücklich darauf verwiesen, dass sich Koolhaas immer wieder auf die Künstleravantgarden der Moderne bezieht, nicht nur auf die Dadaisten,

Surrealisten und Situationisten, sondern – mindestens ebenso wichtig – auf die Konstruktivisten und Futuristen. Der Unterschied, der Kohlhaas von seinem selbstgewählten maßgeblichen Vorgänger Constant trennt wie auch zugleich später *Delirious New York* von *New Babylon*, kann in erster Annäherung als der zwischen einem optimistischen und einem pessimistischen Herangehen an die Möglichkeiten und Bedingungen der Technik wie auch den gesellschaftlichen und subjektiven Kräften gegenüber verstanden werden.



Constant Nieuwenhuis. New Babylon. 1959ff. <https://medium.com/@jcheung/constants-new-babylon-485e6a6592f9>

Er erweist sich dann vielleicht noch zusätzlich als Unterschied zwischen einer noch-romantischen und einer nicht-mehr-romantischen Haltung – auf jeden Fall aber, wie jetzt zu zeigen sein wird, als eine Drehung ins Prekäre, ins Ungewisse eines Jenseits von Gut und Böse. Dabei bleibt Kohlhaas seinem Vorgänger insoweit treu, als es auch für ihn allein dem künstlerisch erarbeiteten Entwurf gelingen kann, verfestigte Strukturen zu durchbrechen, um architektonische, damit aber auch soziale und kulturelle Innovationen hervorzubringen. Architektur ist so für ihn wie für Constant Medium wie Resultat der Konstruktion von Situationen

– doch ist ihm das Ziel des Umherschweifens längst kein gutes mehr – wenn auch nicht notwendigerweise ein schlechtes.

Immerhin reist Koolhaas im Frühjahr 1968, zwei Jahre nach der Begegnung mit Constant, ins aufständische Paris, dessen Mauern zu dieser Zeit von der situationistischen Losung *Sous les pavés la plage* geschmückt werden: unter dem Pflaster liegt der Strand! Von Paris begibt er sich nach Prag und wird im August Zeuge der Niederschlagung des Prager Frühlings durch sowjetische Panzer. Anschließend zieht er nach London, um an der *Architectural Association* (AA) unter anderem bei Peter Cook, Elia Zenghelis und Charles Jencks Architektur zu studieren. Diese Akademie hat zu der Zeit den Ruf einer Eliteschule und bietet ein ungewöhnliches, weil durch Theorie und experimentelles Entwerfen geprägtes Studium an. Koolhaas fühlt sich von der grauen und kalten Stadt niedergedrückt – und von Pop, Flower Power wie auch der Begegnung mit den Arbeiten der Gruppe *Archigram*, die ihr avantgardistisches Werk in einer Zeitschrift gleichen Namens publiziert, wieder emporgehoben. Neue Materialien und Technologien, wie sie gerade vor allem die Raumfahrt entwickelt, finden sich auch in den studentischen Arbeiten wieder. Zur Ausbildung gehören neben dem Modellbau ein intensives Training in perspektivischem Zeichnen und künstlerischen Darstellungstechniken, bei denen die kompositorischen Verfahren der Moderne wie Collage, Fotomontage und Assemblage im Mittelpunkt stehen – unterstützt von traditionellen Tuschezeichnungen und Airbrush-Techniken. Begleitet wird das Studium von Vorträgen international bekannter Architekten und Theoretikern; am Ende eines jeden Semesters müssen die Studierenden ihre Entwürfe vor Gastprofessoren vorstellen und verteidigen.

Dabei ist es vor allem Peter Cook, der einen entscheidenden Einfluss auf die jungen Entwerfer ausübt. Schon in der ersten Lehrveranstaltung legt er ihnen die provokante Frage vor, wieso es denn ausgemacht sei, dass beim architektonischen Entwerfen am Ende immer ein Gebäude herauskommen müsse! Die grundlegenden *Archigram*-Prinzipien, nach denen Wandlungsfähigkeit und Beweglichkeit die soziale Bedeutung der Architektur steigern, fallen bei Koolhaas auf fruchtbaren Boden. Das aus unterschiedlichen Teilen Zusammengesetzte und der Prozess der Zusammensetzung selbst werden hier sichtbar gemacht und zum Ausdruck der darin ermöglichten, in sich vielfältigen Interaktionen.

Die Drehung ins Prekäre

1971 sorgt Koolhaas' Semesterarbeit für erhebliches Aufsehen. Während die Kommilitonen Freizeitparks in Kopenhagen oder Erweiterungsbauten für die Londoner Börse entwerfen,

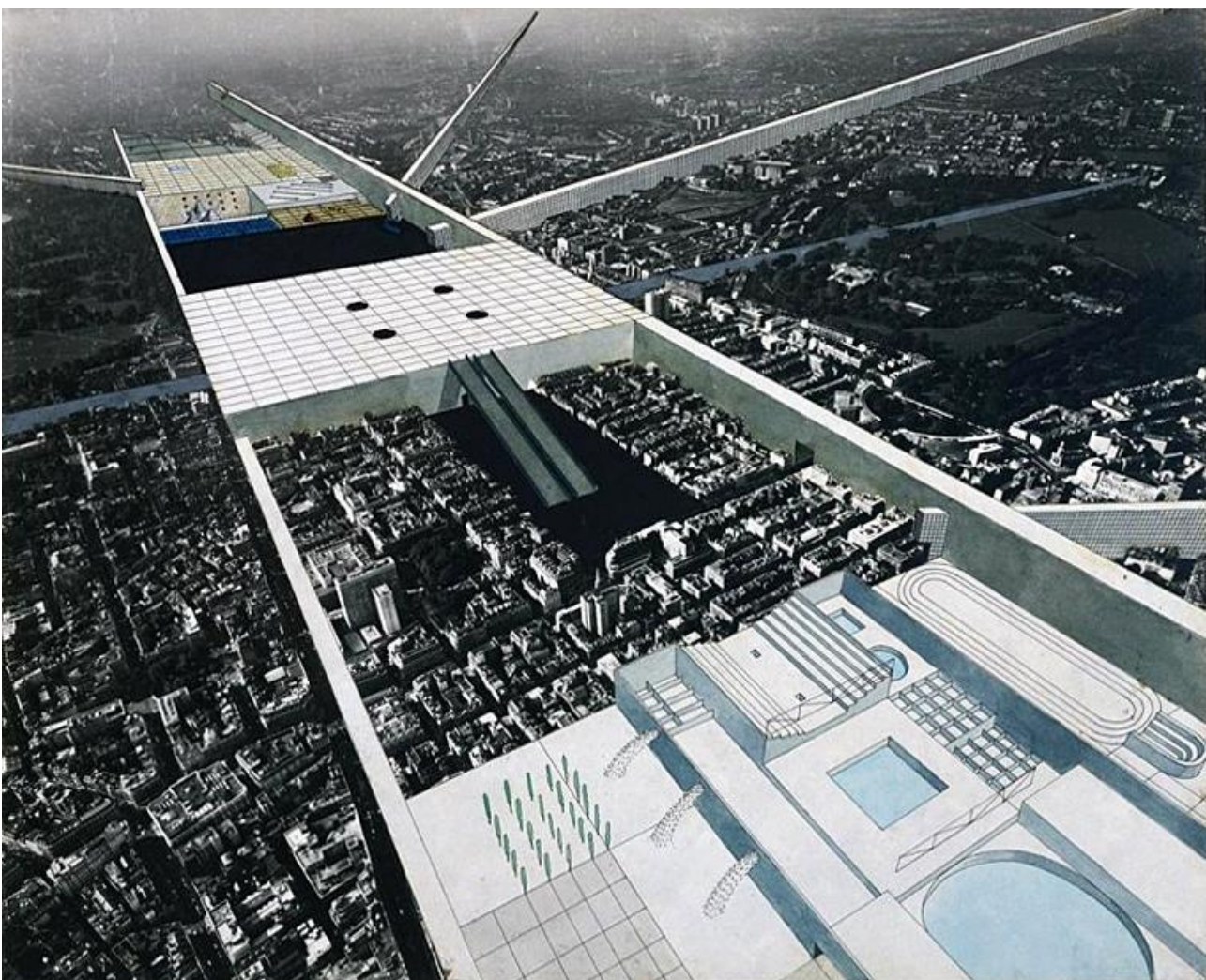
erarbeitet er eine phänomenologische Studie mit dem Titel *Die Berliner Mauer als Architektur*, bei der er Fotografien, kunstvolle Collagen und ein Storyboard in einen unverkennbar tragikomischen Entwurf fügt, den er bald darauf zur Diplomarbeit ausbaut. Tatsächlich zieht Koolhaas' Mauer-Untersuchung in den 1970er Jahren weitere Kreise und beeindruckt vor allem junge deutsche Architekten wie Jasper Halfmann und Clod Zillich, die 1978 ihr „Projekt zur Verdoppelung der Berliner Mauer“ vorlegen.⁵

Das räumlich eingeschlossene und dabei ideologisch auf Freiheit getrimmte Westberlin macht seine Bewohner Kohlhaas zufolge zu freiwilligen Gefangenen, an denen sich die paradox machtlose Allmacht der Architektur konkretisieren und das Motiv der Grenze als Ausschluss- wie als Einschlussmotiv reflektieren würde. Dabei nimmt seine Diplomarbeit auch Bezug auf das ungeliebte London, in das er eine die Berliner Mauer noch überbietende Struktur einzieht. Diese Struktur funktioniert wie ein von der Umwelt abgeschlossenes Flüchtlings- oder Gefangenenlager und stellt eine direkte Zurückweisung der vergleichsweise romantischen Ideen seiner Lehrer Constant und Cook dar. Wollte Constant mit utopischen Raumkunstwerken gesellschaftsverändernde Impulse setzen und Cook durch bunt collagierte Einkaufsstraßen wenigstens die Architektur revolutionieren, demonstriert Kohlhaas mit seiner Arbeit, dass die Utopie „das schmutzige Geheimnis der Architektur“ ist, das sie nur im dialektischen Gang durch „antiutopische Projekte“ aufheben oder wenigstens verwinden könne. In seinem eigenen Fall ist dies eben der Gang vor die Berliner Mauer: „In den späten Sechzigern wandte ich mich einem antiutopischen Projekt zu: einer Studie der Berliner Mauer. Diese unwirkliche Ästhetik war vor unserer Haustür umgesetzt worden. Wenn man sich darauf einließ, war dieses endlose, abstrakte Bauwerk eine ästhetische Erfahrung. Wieder einmal wurde Utopia mit Stacheldraht markiert – obwohl man damals nicht wusste, auf welcher Seite der Mauer Utopia denn nun lag. Für mich stellte es das Ende jeglicher Möglichkeit von Utopia dar. Daraus entwickelte ich eine Karikatur der Berliner Mauer als Projekt: einen von Mauern umschlossenen Streifen, der mitten durch das Zentrum Londons verläuft.

Seine Behauptung: Hier drinnen ist Utopia, draußen ist die Welt schrecklich. Dieses Versprechen sollte so attraktiv sein, dass die Menschen darum betteln würden, freiwillig als Gefangene innerhalb dieses mit Stacheldraht abgeschirmten Gebiets zu leben und der Architektur, die sie für immer einschließt, auch noch Dankeslieder zu singen.“⁶ Dass Kohlhaas' Anti-Utopistik nicht resignativer, sondern tatsächlich dialektischer Natur ist, stellt derselbe Text schon in der Einleitung klar: „Der Architekt ist im Angesicht Utopias in einer unmöglichen Situation: Ohne Bezug darauf ist seine Arbeit wertlos. Doch mit diesem Bezug wird sie zur Komplizin schwerer

Verbrechen.“ Mit seiner zugleich architektonisch originellen wie intellektuell anspruchsvollen Abschlussarbeit gewinnt Kohlhaas seinen ersten Wettbewerb und landet mit einem Motiv seiner Arbeit auf dem Cover der Zeitschrift *Casabella* (Ausgabe Juni 1973).

In *Delirious New York* kommt Kohlhaas Jahre später in nochmaliger Wendung auf seine Diplomarbeit zurück. Dieses Mal landet ein auf Théodore Géricaults berühmtes Gemälde vom Untergang der Fregatte Medusa verweisendes Floß von Schiffbrüchigen auf der realutopisch aufgefassten Architektur eines New Yorker Hotelhochhauses. Kohlhaas kommentiert: „Vor dem Welfare Palace Hotel kollidiert das Floß der Konstruktivisten mit dem Floß der Medusa: Optimismus kontra Pessimismus. Der stählerne Pool gleitet durch die Plastikskulptur wie ein Messer durch ein Stück Butter.“⁷



Exodus. Entwurf für London. 1972. <https://www.moma.org/collection/works/104692>

Wohin treibt die Architektur?

Die Berlin-Zeichnung auf dem Cover der *Casabella* erregt die Aufmerksamkeit von Oswald Mathias Ungers, der seit 1968 an der Cornell-Universität in Ithaca einen Lehrstuhl innehat.

Ungers ist einer der prägendsten deutschen Architekten und Architekturtheoretiker der Nachkriegsgeneration. Zusammen mit Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Rob Krier und Josef Paul Kleihues gilt er als stilbildender Lehrmeister eines neuen architektonischen, bisweilen romantischen Rationalismus. Der frisch diplomierte Architekt Kohlhaas bewirbt sich um einen weiterführenden Studienplatz an der Cornell, ein Stipendium ermöglicht ihm dann einen zweijährigen USA-Aufenthalt und das Postgraduierten-Studium in Ithaca. Ungers kennt er von seinen Veröffentlichungen zur Architektur Berlins, ihn fasziniert dessen Auffassung der Architektur als einer Forschung: „Niemand kann sich die Aufregung vorstellen, die mich ergriff, als ich im Sommer 1971 in Berlin – zehn Jahre nach dem Mauerbau – das Werk von O. M. Ungers entdeckte. In einem Buchladen fand ich etwa 15 bis 20 Hefte, ziemlich unscheinbare, in Schwarzweiß gehaltene Publikationen, die als Teil von Ungers’ Seminar an der Technischen Universität Berlin veröffentlicht worden waren. Wie aus den Heften hervorging, hatte Ungers die Stadt – damals eine Enklave, ringsum von der Mauer umschlossen und eingebettet in die DDR – Jahre lang zum einzigen, obsessiven Thema seiner Studenten erklärt: ein heute unvorstellbares Ausmaß von inspirierter Enge.“⁸

Nach dem Studium in den USA arbeiten Ungers und Kohlhaas über Jahre zusammen, erstellen gemeinsam mit anderen Architekten 1977 einen kollektiven Entwurf für die zukünftige Entwicklung Berlins als „grünes Archipel“, das zum Labor eines alternativen städtebaulichen Modells werden soll – als Denkanstoß auch für die geplante Internationale Bauausstellung 1984/1987: „Mit dem Grünen Archipel entwickelten wir eine Strategie, um den Verfall von Städten zu planen. In einer Stadt wie Berlin, die sich, wie fast ganz Europa, mit einem gravierenden Bevölkerungsschwund konfrontiert sah, versuchten wir zu antizipieren, welche Komplexe man beibehalten und welche Teile man eliminieren könnte, um die Stadt insgesamt in eine arkadische Landschaft aus gebauten Überbleibseln zu verwandeln, umgeben von einem Meer aus Grün, in dem Infrastrukturen des modernen Lebens verborgen waren.“⁹

1973 erhält Rem Koolhaas ein Stipendium an dem von Peter Eisenman geleiteten *Institute for Architecture and Urban Studies* an der Cooper Union in New York. Die nächsten Jahre untersuchen er und Madelon Vriesendorp die psychogeografische Struktur der amerikanischen Metropole – Stipendium und Studium liefern ihnen die Grundlage für die spätere Arbeit an *Delirious New York*. In diese Zeit fällt auch die für Kohlhaas’ ganzes Werk entscheidende Gründung des Architekturbüros O.M.A. Seine Arbeit ist aber eben nicht nur durch seine Architekturstudien, sondern mindestens ebenso durch seine intensive Auseinandersetzung mit Literatur und Film, mit Musik und Kunst und den gesellschaftlichen Umbrüchen der Zeit

bestimmt: Architektonisches Arbeiten ist für ihn primär eine Form der Aneignung und Verarbeitung von Wissen, die – wenn es gut geht – in Entwürfe von Bauwerken mündet. Neben Ungers und Eisenman setzt sich Kohlhaas dann auch mit den Forschungen der Architekten Robert Venturi, Denise Scott-Brown und Steven Izenour auseinander. Gemeinsam mit ihren Studierenden der Yale Universität haben diese 1968 die Retortenstadt Las Vegas zum Forschungsgegenstand gemacht – eine Bewegung, die Kohlhaas vertraut ist. Die Gruppe um Venturi vergrub sich dazu zunächst in Bibliotheken, um die Geschichte, die Entwicklung und die Geschäftsstruktur von Las Vegas zu studieren, um sich dann für mehrere Monate in der Wüstenstadt einzuquartieren. Ihre Erkenntnisse präsentieren sie 1972 in dem Buch *Learning from Las Vegas*, das insofern als – wenn auch ganz anders ausgerichtetes – Parallelwerk zu *Delirious New York* gelesen werden kann – auch als Quelle der Inspiration. Unterstützt von Fotografien, Collagen und Filmen hat die Studiengruppe hier eine Ikonographie der Geschäftsstadt und ihrer Streusiedlungen (*urban sprawl*) erarbeitet sowie eine Typologie der Vergnügungsarchitektur und schließlich eine Theorie ihrer architektonischen Zeichen erstellt. Noch heute zählt die Schrift zu den maßgeblichen Analysen der Architektur des 20. Jahrhunderts, unter der Losung „Mainstreet is almost allright!“ steht sie für einen Paradigmenwechsel, der die Kategorien des Gewöhnlichen und des Hässlichen in die Diskussion gebracht hat.

Es ist Mitte der 1970er Jahre, als Peter Eisenman als Vertreter der sogenannten *Whites* mit Robert Venturi als dem Vertreter der sogenannten *Grays* mehrfach öffentlich in New York und Philadelphia diskutiert. Dabei lenkt Venturi im Gegensatz zu Eisenmans Treue gegenüber einer lichten und entgegenständlichten Moderne den Blick auf die Komplexität der historischen, sozialen und kulturellen Zusammenhänge von Architektur und plädiert für ein geschichts- und ortsbewusstes Entwerfen. Neben den beiden meldet sich auch Charles Jencks zu Wort, der 1977 sein Pamphlet *The Language of Postmodern Architecture* präsentiert. Jencks bringt dabei den Begriff der Postmoderne ins Spiel und erklärt den „Tod der modernen Architektur“. ¹⁰

Jencks stellt die von den städtischen Dezentralisierungsprozessen der Moderne planlos gestreuten Wohn- und Industrieansammlungen in einen historischen Zusammenhang mit den uniform abstrakten, einzig an den Idealen einer rationellen Bauweise orientierten Gebäuden des International Style. Ihm zufolge reduzierten der Mangel an halböffentlichen Bereichen, die absichtsvolle Vermeidung kleinteiliger Strukturen und die dogmatische Verneinung individueller Ausdrucksmöglichkeiten, gar erzählerischer Qualitäten Siedlungen wie Pruitt Igoe auf ihre Funktion als Schlafstätte. Deshalb sei diese auch gesprengt worden und deswegen stehe ein Neuanfang ins Haus – die Postmoderne. Zu ihr gehöre eine zeichenhafte, allegorische

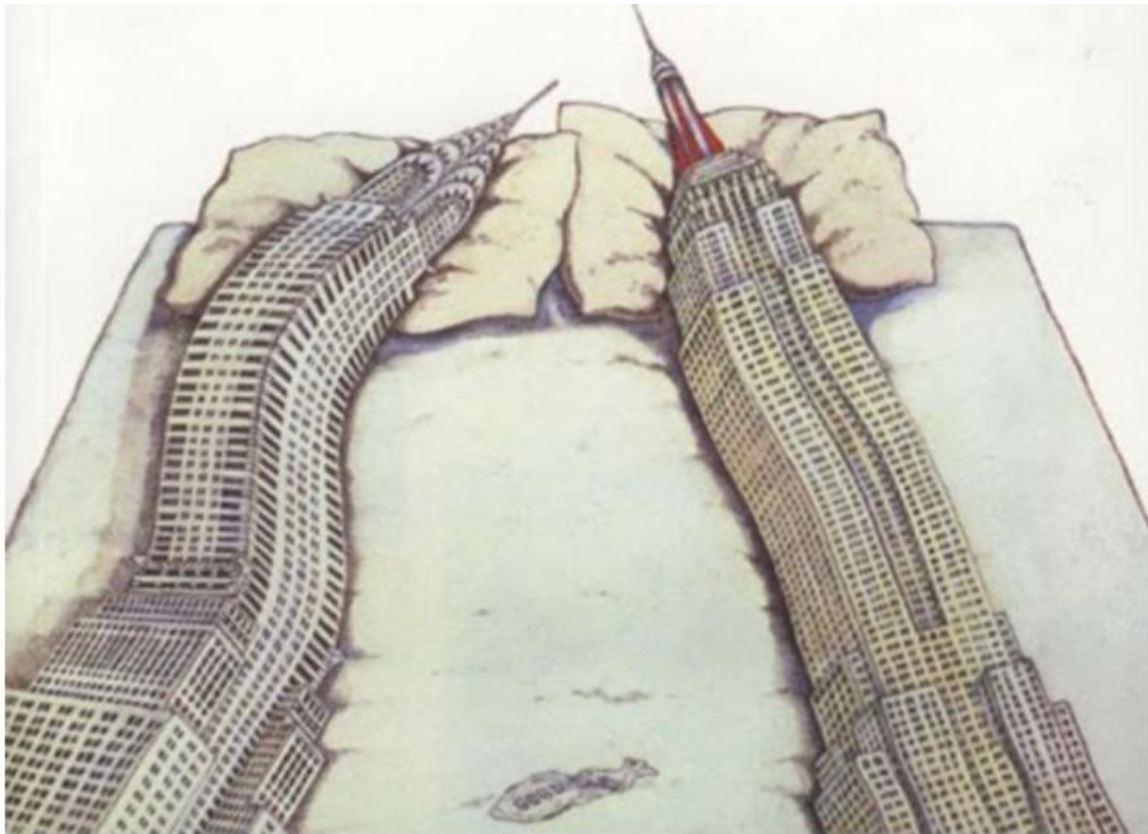
Architektur, die sich nicht scheut, auch Elemente der antiken Baukunst wie säulenumstandene Arkaden, Triumphbögen, Thermenfenster und Giebel als kenntlich hervorgehobene Versatzstücke einzusetzen.

Koolhaas' Position lässt sich sehr gut an seiner Übereinstimmung mit Venturi oder Jencks, aber auch den Unterschieden zu ihnen darstellen. Er teilt die Einschätzung, dass zentrale Grundannahmen der Moderne heute fragwürdig geworden sind. Auch seine architektonischen Entwürfe sind anspielungsreich, arbeiten mit Versatzstücken und verweisen auf historische Vorbilder. Doch setzt er sich radikal von den affirmativen und idyllisierenden Bewegungen der Postmoderne ab. Denn während seine postmodernen Berufskollegen mit antiken und barocken Bauelementen jonglieren, stützt er sich auf Vorbilder aus der russischen Revolutionskunst, bezieht sich auf Malewitsch, Leonidow oder auf Konstantin Melnikow, zeigt sich vom Geist der sowjetischen Pioniere inspiriert und ruft damit ausdrücklich zu einem experimentellen, fiktionalen Entwerfen auf, in dem er sich nicht nur auf konstruktivistische, sondern auch auf dadaistische und surrealistische Verfahren bezieht. Obgleich post-modern, muss seine Architektur als genaues Gegenteil des Postmodernismus gewertet werden, da seine Unternehmungen, auf den Punkt gebracht, der methodischen Einholung der Architektur in die künstlerische Avantgarde gelten. Post-modern ist daran allerdings die schon erläuterte pessimistische Drehung ins Prekäre, die von den utopischen Hoffnungen der Moderne Abstand nimmt, ohne sie definitiv zu verabschieden. Dies sei abschließend an zwei prominenten Bauten und an letzten Vergleichen aufgezeigt.

Die Einholung der Architektur in die künstlerische Avantgarde

Das Wohn- und Geschäftshaus am Checkpoint Charly entstand im Rahmen der Berliner IBA, die sich der städtebaulichen Wiederherstellung des Straßenraums durch eine ortsspezifische Bebauung verschrieben hatte. Das Entwurfsmodell präsentierte Koolhaas der überraschten Jury im Februar 1981 in einem Klappkoffer und bezog sich damit auf Marcel Duchamps berühmte *Boite en Valise*, in dem der Dadaist fast sein gesamtes Werk als tragbares Miniaturmuseum reproduziert hatte. Duchamp fertigte mehr als 300 dieser Schachteln an und warf damit die prinzipielle Frage nach dem Originalitätsstatus von Kunstwerken auf. Der Forderung nach Ortsspezifität entsprach Koolhaas, indem er die Durchfahrt zum dahinter liegenden Busbahnhof und zur Tiefgarage mit einem zweiten Schlagbaum versah und so die einst gegenüberliegende Grenze nach Ostberlin parodierte. Der Bau selbst erinnert unverkennbar an den in die

Waagrechte gebrachten *Architekton über Manhattan*, den der Konstruktivist Kasimir Malewitsch im Jahr 1921 gefertigt hat.



REM KOOLHAAS – DELIRIOUS NEW YORK: Ein retroaktives Manifest für Manhattan

10. Juli 2013

19 Uhr

Ein Vortrag von Bettina Rudhof, Kunsthistorikerin, Frankfurt am Main

Das in Den Haag situierte Nederlands Dans Theater veröffentlichte Koolhaas unter dem Titel *Cadavre Exquis* und spielte damit auf eine im Surrealismus gebräuchliche Entwurfsmethode an. Der *Cadavre Exquis* (deutsch: *vorzügliche* oder *köstliche Leiche*) verlässt sich in der Schaffung von Texten und Bildern ganz und gar auf den Zufall. Er ist ein Spiel mit gefaltetem Papier, in dem es darum geht, einen Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen, ohne dass ein Mitspieler von der jeweils vorhergehenden Mitarbeit Kenntnis erlangen kann. Das klassisch gewordene Beispiel, das dem Spiel seinen Namen gegeben hat, bildet den ersten Teil eines auf diese Weise gewonnenen Satzes: *Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau* (deutsch:

Der köstliche-Leichnam-wird-den-neuen-Wein-trinken). Indem Koolhaas sein Theater-Projekt ausdrücklich als einen solchen *Cadavre Exquis* bezeichnete, wollte er allerdings nicht nur auf die im Entwurf realisierte Collage, sondern zugleich auch auf die in seiner Realisierung unumgänglichen Einmischungen von Auftraggebern, Baufirmen, Politikern, Geldgebern und, *last but not least*, Architekturkollegen auf den Bauprozess verweisen, die das Theater zu einer kollektiven Schöpfung werden ließen.

Schließen wir den Durchgang durch Kohlhaas' Einholung der Architektur in den Avantgardismus mit dem Verweis auf eine frühe und ebenfalls entscheidende Begegnung des Architekten mit den modernen Avantgarden. Sie fand in der Ausstellung *Radical Architecture* statt, die er im Herbst 1972 im Museum of Modern Art in New York gesehen hat. In dieser Ausstellung setzten sich Architekten und Designer in Filmen, Zeichnungen und Collagen mit der Krise der modernen Architektur auseinander, wobei den meisten dabei New York als Folie eher dystopischer Entwürfe in der Perspektive einer Kritik am Fortschrittsglauben der Moderne diente. In einem der prominentesten Exponate kritisierte die Gruppe *Superstudio* mit der stadt- und landschaftsüberspannenden Megastruktur ihres *Continuous Monument* eine Stadtplanung, die in der völligen Loslösung von ihrer Umgebung jeden Maßstab verliert und gegenüber ihren Bewohnern unbedingte Autonomie beansprucht. Dass Kohlhaas hier direkt anschließt, haben wir schon zu Beginn in seinen Arbeiten zur Berliner Mauer und im auf London bezogenen Entwurf *Exodus* gesehen. Dem offenbaren Pessimismus seien jedoch zwei Sätze Kohlhaas' mit auf den Weg gegeben, die hier ebenfalls schon zitiert wurden: „Der Architekt ist im Angesicht Utopias in einer unmöglichen Situation: Ohne Bezug darauf ist seine Arbeit wertlos. Doch mit diesem Bezug wird sie zur Komplizin schwerer Verbrechen.“ Das Experiment, in dem Kohlhaas diese Unmöglichkeit aufzulösen sucht, ist der Rückzug von den offensichtlich ungenügenden Kräften der Avantgarden auf die Kraft, die sie hervorgebracht hat: die jenseits von Pessimismus und Optimismus umherirrende Kraft der Moderne – zu sich selbst gebracht im Delirium New Yorks.

¹ Rem Koolhaas, *Delirious New York. Ein retroaktives Manifest für Manhattan*, Aachen 1999: 155.

² Ebd.: 11.

³ Ebd.: 161.

⁴ Guy Debord, *Rapport zur Konstruktion von Situationen*, Hamburg 1980: 41f.

⁵ Jasper Halpmann. Clod Zillich. *Projekte 76–82*, Berlin 1982: 7.

⁶ Rem Koolhaas/Gunnar Luetzow, „Ich habe einen Traum“. In: *DIE ZEIT*, 2004, Nr. 34, https://www.zeit.de/2004/34/Traum_2fKoolhaas/.

⁷ Koolhaas, *Delirious New York* (wie Anm. 1): 320.

⁸ Rem Koolhaas, „Berliner Geschichte(n)“. In: *archplus* 2004, Nr. 181/182: 68f., <https://www.archplus.net/home/archiv/artikel/46,2140,1,0.html>.

⁹ Ebd.

¹⁰ Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart 1978: 9.