Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 83 (1996)
Heft: 5: Hülle und Form = Enveloppe et forme = Envelope et form

Artikel: Koolhaas' Katharsis
Autor: Bideau, André
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-63031

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: 09.07.2025

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

André Bideau

Koolhaas' Katharsis

In der bunt wuchernden Landschaft der Architekturpublizistik ist das nach langer Vorankündigung Ende 1995 erschienene S,M,L,XL eine hybride Ausgeburt: Es ist gleichzeitig die Monografie eines Architekturbüros, eine Essaysammlung mit eingestreuten, voneinander unabhängigen Texten, die teilweise den Charakter von Manifesten vorgeben. Als typo-, foto- und grafischer Kraftakt reflektiert das von Rem Koolhaas in Zusammenarbeit mit dem Grafiker Bruce Mau verfasste Buch zugleich biografische Bedingungen und mediale Exzesse der Architekturrezeption heute.

«Identity is like a mousetrap in which more and more mice have to share the original bait, and which, on closer inspection, may have been empty for centuries.»

«The city of Zurich has found the most radical, expensive solution in reverting to a kind of reverse archaeology: layer after layer of new modernities – shopping centers, parking, banks, vaults, laboratories – are constructed underneath the center. The center no longer expands outward or skyward, but inward toward the center of the earth itself.»

So wie O.M.A. in seinen neuen Arbeiten den Umgang mit den entfesselten Kräften der Privatwirtschaft konzeptionell ausgekostet hat, rechnet S,M,L,XL mit der Architekturpublizistik ab. Zwischen silberlasierten Buchdeckeln führt seine schiere Masse buchbinderische und grafische Mittel ad absurdum. Auf 1250 Seiten wechseln Texte mit Bildfolgen ab. Mit der Einteilung von Essays, Bauten und Projekten in vier Grössenkategorien werden bisher gebräuchliche Zuordnungen gemäss Ort, Programm, Chronologie ausser Kraft gesetzt: Die Kategorien «small, medium, large, extra large» stempeln Architektur zu einer Ware wie Kleidung aus Billiglohnländern. Das dabei vermittelte Weltbild ist zwischen Koolhaas' architektonischem Impetus und kulturpessimistischer Entfremdung zerrissen.

Inmitten allgemeiner Bild- und Textwüsten erscheinen in S,M,L,XL folgende *Haupttexte:* Neben dem eigentlichen Manifest «Bigness» – über seine monströse Schriftgrösse tautologisch hervorgehoben –, die Kapitel «Globalization», «What ever happened to Urbanism» und «The Generic City». Alle enthalten sie Schlüsseltexte neuesten Datums mit einer projektunabhängigen Thematik. Dagegen sind in der Mehrheit der anderen Kapitel Texte anzutreffen, die vor der Niederschrift des Buches (1992–1994) entstanden und sich auf einen Entwurf oder einen Bau von O.M.A. beziehen. Auch die Aufmachung des Buches folgt einer mehrdeutigen Strategie, die einerseits die Vulgarität eines Versandhauskataloges aufgreift, anderseits den Trendhunger der neunziger Jahre stillt (insbesondere die Fotografien von Hans Werlemann). So wie er die pure Buntheit des Nebeneinanders der Rubriken inszeniert, suggeriert der Autor ein dramatisches «Work in progress», das seine eigene Rezeption vorwegnimmt.

«Bigness» oder Die Flucht nach vorne

«Either the project won't happen or we'll be fired...It felt like our parents had gone out and, instead of forbidding us to play with fire, had given us matches and insisted on it.»

Auf diese Weise reflektiert in der Rubrik Extra Large das Kapitel «Quantum Leap» die Erfahrungen, die O.M.A. bei der rasanten Planung und Realisierung von *Euralille* zwischen 1989 und 1994 machte. Ihr zwiespältiger Charakter beruht auf dem Bewusstsein, dass man einerseits demiurgisch über städtebauliche Kräfte walten konnte, anderseits für tatkräftigste Bauherren im Zeitraffertempo planerische Leistungen zu vollbringen und durchzusetzen hatte. Konzeptionell wurde der Auftrag für ein neues Zentrum in Lille zur Wegscheide für Koolhaas: Im künftigen

Kreuzungspunkt europäischer Hochgeschwindigkeitslinien bot sich die Gelegenheit, Eigenschaften des künstlichen Zentrums einer Region von fünfzig Millionen Menschen – die in einer Fahrdistanz von neunzig Minuten leben – in eine Form zu bringen. Entwerferisch verweigert hier Koolhaas klare Aussagen, getreu einem – älteren – saloppen Credo, wonach *«Our projects are not born out of reflexes that are known in advance...We are a little like a surfer – he does not control the waves, but he recognizes them and knows how to go with them, even against them.»* Was Koolhaas aus der Auseinandersetzung mit hypertrophen Programmen und der Eigendynamik von Infrastrukturen wie in Lille destilliert, ist vielmehr das Phänomen der *Monotonie.* Einem Exorzismus gleich wird dieser Haupttopos von S,M,L,XL im abschliessenden Kapitel «The generic city» beschworen.

Die Monotonie der Weder-Stadt-noch-Land-Räume im ausgehenden Jahrhundert lässt sich gemäss Koolhaas nicht mehr durch räumlich fassbare Erlebnisdichten kompensieren; seiner Feststellung der totalen Neutralisierung von Eigenschaften und Wahrnehmungen entkommt selbst die noch Ende der achtziger Jahre gefeierte Peripherie nicht: *Dirty Realism* erscheint als eine atmosphärische, überholte Konstruktion der Architekten, deren Verwaltung der Gleichförmigkeit neue Eigenschaften nur noch in Form von Surrogaten hervorbringt. Denn selbst Chaos, Vielfalt und Zufall der Peripherie sind assimiliert worden. Ästhetisch aufbereitet, vermögen sie gerade noch neue Lifestyles zu unterstützen und Befindlichkeiten auszulösen. Dieser Sog des Verfügbarmachens hat nicht nur Orte, sondern auch Geschichte als authentische Werte ausser Kraft gesetzt:

> *«Only the memory of former excess is strong enough to charge the bland. As if they try to warm themselves at the heat of an extinguished volcano, the most popular sites (with tourists, and in the Generic City that includes everyone) are the ones once most intensely associated with sex and misconduct. Innocents invade the former haunts of pimps, prostitutes, hustlers, transvestites, and to a lesser degree, artists...In an age that does not generate new aura, the value of established aura skyrockets. Existentialism diluted to the intensity of a Perrier?»*

Koolhaas führt in «The generic city» den Touristen als literarisches Subjekt ein, um zu postulieren, dass Stadt und Architektur die vollkommene Orientierungslosigkeit erreicht haben. (Der Tourist ersetzt nicht nur den Flaneur, sondern auch den Autofahrer, weil in der europäischen und asiatischen Grossstadt öffentlicher Verkehr eine Selbstverständlichkeit ist.) Für den Kulturpessimisten Koolhaas ist der mobile und überstimulierte, ständig Reisende und blindwütig Konsumierende symptomatisch für unsere (?) abgeflachte Wahrnehmung, die sich nur noch in Clichés regt. Die Banalität des Jet-set aufnehmend, beginnt Koolhaas selber Orte gemäss einer globalen Optik zu charakterisieren. So führt eine Schilderung der Qualitäten des «Südens» das Kapitel über die Wohnüberbauung «Nexus World» ein:

> *«Like almost anywhere, the south considered essence of attractiveness: better climate, less history, more freedom. Atlanta, Munich, Marseille: people, activities, programs – disconnected from specifics of place – gravitate toward zone of maximum* niceness. *In Japan that is Fukuoka.»*

Im überhitzten Manifest «Bigness» gesteht Koolhaas nur noch derjenigen Architektur Authentizität zu, die aus der Reibung von titanischen Kräften und hochkomplexen Programmen

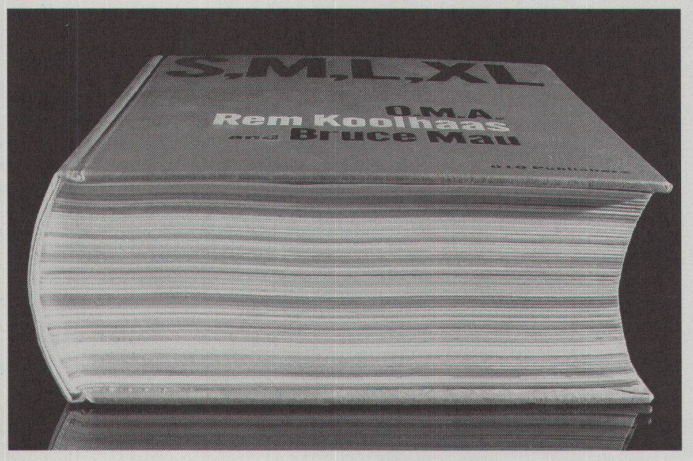
geboren ist. Es entbehrt nicht der Ironie, dass gerade O.M.A. in seiner ursprünglichen Konstellation an diesen Kräften zugrunde gegangen ist: Nach Abschluss des Euralille-Auftrags finanziell schwer angeschlagen, wurde O.M.A. Ende 1995 zur Hälfte durch das holländische Architektur- und Ingenieurbüro DeWeger übernommen. Doch infolge der Beteiligung dieses weltweit tätigen Planungsriesen sieht O.M.A. nun Aufgaben entgegen, deren Schauplätze im kalifornischen und fernöstlichen Raum die von Koolhaas zelebrierten Phänomene garantieren.

Koolhaas' radikaler Globalismus ist somit nicht nur eine Projektion, sondern zugleich die Folgerung aus der persönlichen Ausgangslage eines Holländers, der seit den späten achtziger Jahren in unterschiedlichen EG-Ländern sowie in Kulturen ausserhalb Europas projektiert hat. Die Erfahrungen, die er im aufgeblähten Rahmen französischer und bundesdeutscher – und zuletzt asiatischer – Vorhaben gemacht hat, haben bei Koolhaas die Geduld gegenüber der niederländischen Planungs- und Baukultur durch Kulturpessimismus ersetzt. Dass er grossräumliches Umdenken in seiner Heimat für angebracht hält, zeigt S,M,L,XL im Kapitel zum Randstad-Konzept von 1993, das einen neuen Blick auf das «grüne Herz» Hollands richtet. Neben seiner Kleinteiligkeit und Zersiedlung kann es sich der wohlhabende Sozialstaat bis heute erlauben, nichts dem Zufall zu überlassen. Grosse, zusammenhängende Gebiete sind wie das künstliche Territorium Hollands selber von der «starken Hand» der Planung geformt. Seit der Moderne und insbesondere nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs hat eine technokratische Tradition die Spuren rationalistischer und strukturalistischer Konzepte über das Land gelegt und den öffentlichen Raum «gezähmt». Diesen Zustand beschrieb Koolhaas bereits 1976 in seinem Essay über die Amsterdamer Mammutsiedlung Bijlmermeer, der als «Las Vegas of the Welfare State» nun in der XL-Rubrik erscheint:

> *«...Holland is now preoccupied with an architecture of social remedy – orphanages, nursing homes, community centers, student housing, etc. – a relentless production of spaces designed for specific, predictable and ‹correct› forms of social intercourse that are supposed to rebuild an eroded public realm, a soft-core gulag for the* vulnerable, *an architecture that cumulatively describes a grotesque urbanism of social and physical infirmity that in its remedying zeal declares each inhabitant either physically or mentally handicapped...whatever variety exists is obviously a simulated variety that attempts to reproduce synthetically an* Umwelt *free from all the controls that are responsible for its very condition...»*

Koolhaas' Interesse am *Laissez-faire* anderer Länder erscheint wie eine Flucht vor der holländischen «Erblast». In den siebziger Jahren sagte er sich von den in seiner Biografie und

Rem Koolhaas / O.M.A. mit Bruce Mau: S,M,L,XL, The Monacelli Press, New York 1995



geistigen Herkunft angelegten Bindungen los – an die seit 1968 aufkommenden Ideologien von Kontext und Geschichte. Nach einer Untersuchung der Berliner Mauer im Rahmen des Diploms an der Architectural Association – *«...heartbreakingly beautiful...the wall suggested that architecture's beauty was directly proportional to its horror...I would never again believe in form as the primary vessel of meaning.»* – führte Koolhaas eine Untersuchung der architektonisch-städtebaulichen Dynamik von Manhattan durch. 1978 legte er in Buchform sein «Retroactive Manifesto» vor: «Delirious New York» warf seinen Blick auf das Strassenraster von 1811 und erkannte in den «künstlichen» architektonischen Ereignissen die Themen, die in den späteren Entwürfen von O.M.A. wiederkehrten. Folglich kann man die in ihrer Objekthaftigkeit und schrillen Materialisierung mitunter erratischen Werke des Rotterdamer Büros allesamt als Resultate einer Auseinandersetzung mit *Programm und Territorium* sehen. Noch 1993 zeigte der Entwurf für die Bibliothek Paris-Jussieu in der Trennung von äusserer Erscheinung und innerem Schlaufenparcours einen Rückgriff auf die «Lobotomie» – eines der Grundprinzipien der Architektur des «Manhattanism».

Weil in Manhattan einzig die Parzelle Randbedingungen aufstellte, konnte – und musste – die Stadt auf der abstrakten Matrix des Rasters andere, *kompensatorische Identitäten* hervorbringen. Heute erkennt Koolhaas diesen Reflex im Stadtstaat Singapur – mit dem Unterschied allerdings, dass die Antworten auf die dortige Monotonie nur noch bedingt Faszination zu erwecken vermögen. «Singapore Songlines, Portrait of a Potemkin Metropolis or Thirty Years of Tabula Rasa» bildet mit einer Länge von achtzig Seiten innerhalb der Rubrik XL den Schlüsseltext. Wie im Falle von Manhattan wird hier eine Insel als Acker von ungezügelten Investitionen beschrieben. Da nicht nur ihre Oberfläche, sondern auch ihre Ausdehnung manipuliert ist – das Territorium der Insel wird durch Aufschüttungen beständig vergrössert –, setzt sich im Boden als «Infrastruktur» zugleich eine holländische Tradition fort. Auch verfolgt «Singapore Songlines» die in «Delirious New York» angelegte kulturgeschichtliche Perspektive: Hatte Koolhaas dort den Gegensatz Alte Welt – Neue Welt thematisiert, greift er nun den Boom des asiatischen Raumes auf. Amerika und Europa sind zusammengeschmolzen und werden kontrastiert durch die Elementarkräfte einer hypermodernen Metropole, in der kein Gebäude älter als vierzig Jahre sein soll.

Bildtext–Textbild

Der Essay «The generic city» untersucht die Neutralisierung und Aufhebung traditioneller Wahrnehmungshierarchien – ohne jedoch auf zeitgenössische Theorien zurückzugreifen. Anstatt in einen global und mittlerweile akademisch geführten Diskurs über virtuelle Realitäten einzustimmen, interpretiert Koolhaas Parameter des Alltags. Diese Art der Vermittlung zwischen *high and low* führt ihn konzeptionell zurück in den angelsächsischen Raum der sechziger Jahre, wo etwa die Archigram-Gruppe oder Robert Venturi mit trivialen Motiven die hermetische Entwurfskultur der Spätmoderne zu zersetzen begannen. Doch unternimmt S,M,L,XL – auf dem Buchdeckel mit der Bezeichnung «novel about architecture» versehen – eine tiefergreifende Enttabuisierungsstrategie von bisher gemiedenen Paradigmen der Architektur. Die visuelle Überflutung sowie die unbarmherzige Verteilung des Inhalts auf vier «naive» Grössenkategorien bringen Architektur in Berührung mit einer schizophrenen Medien- und Konsumwelt. Mit seinem Schwall von Information lässt S,M,L,XL nicht nur den Autor und seine Entwurfsarbeit, sondern

auch den Leser in einem «globalen» Fluss der Bilder schwimmen. Analoge Entfremdungsstrategien lassen sich in den neueren Projekten von O.M.A. verfolgen – sei es konzeptionell, sei es in Form der Präsentation in S,M,L,XL. So befreite O.M.A. im Verlauf der achtziger Jahre seine Entwürfe von klar identifizierbaren urbanen Zeichen – etwa die wiederkehrenden Motive von Hochhaus und Zeilenbau oder die Ikonografie einer sauberen Moderne – und erreichte mit topografischen, infrastrukturellen Projekten eine «abstraktere» Ebene: Die Entwürfe für ein Hotel in Marokko (1990) oder einen Fährenterminal in Zeebrugge (1989) entfalteten ihre zeichenhafte Identität nur noch im übergeordneten Raum der Landschaft – Wüste und Nordsee – und blieben als Gebäude mysteriöse Objekte ohne Massstab. Ihre Entsprechung findet diese Verlagerung in den zur Projektdarstellung gewählten Mitteln, die sich gleichfalls von «Delirious New York» unterscheiden.

In den siebziger Jahren stand für O.M.A. die Ikonografie der Grossstadt im Zentrum einer surrealen Pop-Ästhetik: Postkarten eines Manhattan der ersten Jahrhunderthälfte und Kohlezeichnungen des Hochhausillustrators Hugh Ferriss figurierten neben Schnittisometrien und Grundrissen von berühmten Bauten. Madelon Vriesendorp – Mitglied des «Ur-O.M.A.» von 1975 – steuerte ihre eigenen Grafiken bei, die teils die einzelnen Kapitel im «Retroactive Manifesto», teils den Anhang mit ersten Entwürfen illustrierten. Anstelle persönlicher Handschriften zeigt nun S,M,L,XL «automatisierte» Bilder, die – um mit Benjamin zu sprechen – die Aura ihrer Einzigartigkeit verloren haben. Diagramm, Fotografie und Computerdarstellung bilden ein Zentrum des Bildapparates. Weil S,M,L,XL die Trennnung zwischen Entwurf und realisiertem Bau aufhebt, vermag es den Leser thematisch von der Form des «fertigen» Produkts zu emanzipieren. So tritt neben die für O.M.A. schon immer wichtige Kategorie des Erzählerischen das Zufällige. Viele der anhand von Schnappschüssen am Bauplatz, erratischen Modellfotografien und plauderhaften Bauchroniken dokumentierten O.M.A.-Bauten scheinen auf einen ersten Blick in der Monotonie, die Koolhaas ja thematisieren will, zu versinken. Dabei werden unterschiedliche Codes kombiniert – zugleich inhaltlich und formal ein Verfahren, das Le Corbusier bereits Anfang der zwanziger Jahre im *Esprit Nouveau* einsetzte, um die Welt des Konsums einer rückwärtsgewandten Welt der Architektur zuzuführen. Neben der Ästhetik der Reklame (Inserate für Herrenunterwäsche) und der Pressesensationen (Aufnahmen von Terroranschlägen) bietet S,M,L,XL auch Pornografie – eine Bildgattung, die auf ultimative Weise das Globale mit dem Kommerziellen vereinigt. Man darf sich fragen, ob Koolhaas mit seinen Erläuterungen über die Sexindustrie in Japan immer noch eine Abrechnung mit der moralischen Unbestechlichkeit der «Humanisten» in seiner Lehrergeneration führt oder ob er lediglich fortführt, was «Delirious New York» vor zwanzig Jahren im Vergnügungspark Coney Island zu untersuchen begann: die Beziehung von menschlicher Triebhaftigkeit und architektonischem Programm.

Forcierte Schamlosigkeit, wie sie Koolhaas mit dem Einschleusen einer Alltagsikonografie darstellen will, zeichnet das Buch auch auf der Ebene des Textes selber aus. Hier kommen zwei Techniken zum Einsatz, die ebenfalls einen über den Inhalt hinausweisenden Kommentar abgeben: einerseits wird der Text einer grafischen Gesamtregie untergeordnet. Schon die Zusammensetzung der Autorenschaft – Bruce Mau ist neben Koolhaas/O.M.A. als Verfasser auf dem Buchdeckel angeführt – beweist, dass Bilder in ihrer Bedeutung dem Text gleichgestellt sind. So ist nicht weiter verwunderlich, dass S,M,L,XL auch typografisch einen Kraftakt bietet, indem einzelne Texte mit übergrosser Schrift sich formal verselbständigen oder mit Fotografien kollidieren. Gestalterisch entfalten diese Schrift-Bilder eine abstrakte Qualität und können – wie die reinen

Bildteile, die den Text über weite Strecken unterbrechen – konsumiert werden, ohne dass eilige Leser sich mit ihrem Inhalt auseinandersetzen.

In der inhaltlichen Dosierung verfremdet Koolhaas den Text ebenso. So wurde ein Glossar dazugeschaltet, das die unterschiedlichen Schichten von S,M,L,XL durchzieht. Diese in unregelmässigen Abständen am Rand der linken Seite erscheinende Textspalte bildet ein von den vier Rubriken unabhängiges Gefäss, das wie eine Tonspur die 1250 Seiten von S,M,L,XL begleitet. Von A bis Z versammelt das Glossar Informationen zu Schlagworten, die teilweise aus Interviews mit Koolhaas stammen, doch mehrheitlich fremde Quellen ausbeuten – Literatur, Werbung, Presse – und die Architektur nur beiläufig streifen. Derartige Informationsfragmente – in der Publizistik *Factoide* genannt – erzeugen einen gleichmässigen Fluss von Aussagen, deren Beliebigkeit und unverbindliche Kürze den raschen Zugriff fördern. Mit der Glattheit dieses Infotainments nimmt Koolhaas die unter Architekten verbreitete Lesefaulheit und Bilderverliebtheit auf die Schippe. Derart gross ist die Auslegeordnung, dass die Auseinandersetzung mit S,M,L,XL nur diskontinuierlich erfolgen *kann* und man zum «Zappen» zwischen den nebeneinanderliegenden Rubriken verführt wird.

Vom Infotainment zur Autobiografie

Koolhaas war sich bewusst, dass man S,M,L,XL am 1994 wiederaufgelegten «Delirious New York» messen würde, wie das Vorwort («Foreplay») bezeugt: eine Buch-im-Buch-Präsentation von Vorwort («Foreplay») bezeugt: eine Buch-im-Buch-Präsentation von «Delirious New York» als Reliquie mit zerschlissenem Schutzumschlag. Auch erwähnt Koolhaas seine Ausgangslage als unbekannter Architekt und berühmter Autor im Zusammenhang mit den ersten Aktivitäten von O.M.A. in Holland um 1980: *«Paradox:* Delirious New York *generates ‹fame› – superimposed on complete inexperience. Postmodern combination...is there ‹theoretical› architecture? Can architecture embody ideas?»* Solche Zweifel machen den Leser von S,M,L,XL auf die historische Problematik in Koolhaas' Biografie aufmerksam: 1944 geboren, gehört der ehemalige Journalist und Drehbuchautor noch der ideologisierten 68er Generation an, für welche das Bauen keineswegs eine Selbstverständlichkeit war. Einen zentralen Gegenstand der Reflexion bildete vielmehr die Spaltung zwischen Theorie und Praxis – beziehungsweise deren Unvereinbarkeit. In den siebziger Jahren verlegte sich ein grosser Teil dieser *lost generation* auf innerfachliche Fragen und die Erforschung der Architekturgeschichte. Über die Produktion von Bildern und die Suche nach neuen Erzählstrukturen wurde versucht, der Disziplin Architektur ihre Autonomie zurückzugeben. Nach seinem Diplom hielt sich Koolhaas an der AA (1972) am IAUS in New York auf (das zwischen 1967 und 1984 bestehende *Institute for Architecture and Urban Studies* war als privates Forschungszentrum zugleich Herausgeber von «Oppositions»). Seine Grossstadt-Untersuchungen trugen den Untertitel «Retroactive Manifesto»: Ausserhalb Europas wurden – ganz im Sinn von *L'Architettura della Città* – auf der Grundlage der gebauten Stadt neue Grundlagen für den architektonischen Entwurf ermittelt. Auch Manfredo Tafuri tauchte nach 1968 in den «Text» der amerikanischen Stadt ein, um den Wolkenkratzer semiotisch zu diskutieren. Zur gleichen Zeit wie Koolhaas analysierte ein weiterer Europäer Manhattan: Bernard Tschumi, dessen akademische «Manhattan Transcripts» 1981 erschienen. Auch setzt sich Tschumis sechshundertseitiges Konvolut von 1994, «Event-Cities», wie

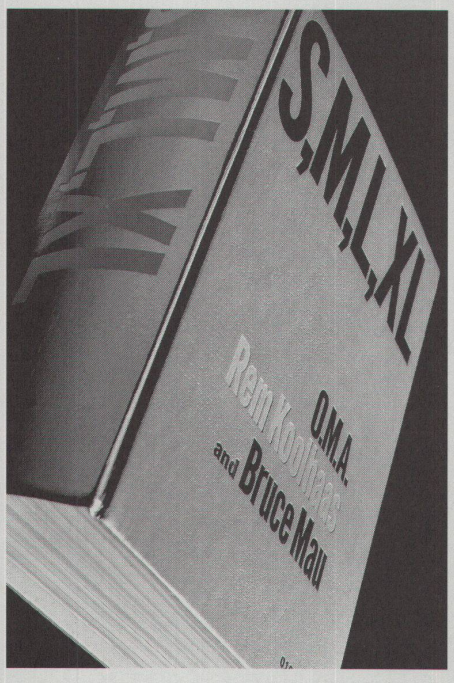
S,M,L,XL mit Ereignis und Programm auseinander. Fünfzehn Tschumi-Entwürfe sind hier mit wenigen Texten versehen und ebenfalls in vier Rubriken eingeteilt: *Planning Structures – Architectural Urbanism – Urban Architecture – Transient Events.*

Worin sich Koolhaas von seinen postmodernen Zeitgenossen abhebt, ist im Interesse für Figuren, deren berufliches Verhalten *Grenzüberschreitungen* zwischen Avantgarde und Praxis veranschaulicht. New York, das der Moderne halbherzig bis opportunistisch gegenüberstand, brachte die Architekten Hugh Ferriss und Wallace K. Harrison hervor: ersterer – der «automatic pilot» einer theorielosen Hochhausarchitektur – versorgte Architekturbüros und Öffentlichkeit mit seinen schwärmerischen Kohleperspektiven; letzterer – Koolhaas analysiert Harrisons «polymorphously perverse professionalism» – war als Hausarchitekt der Rockefeller-Familie für die Realisierung von Le Corbusiers Uno-Konzept zuständig. Zu den Helden von «Delirious New York» gesellt sich in S,M,L,XL John Portman in Atlanta: Die Rolle des Architekten, Bauherrn und Financiers in seiner Person vereinigend, entwickelte Portman in den sechziger Jahren erfolgreiche Typologien, die rasch global zur Anwendung gelangten. Dieses kommerzialisierte Transferieren von architektonischen Ansätzen – seien es die an beliebigen Weltschauplätzen gestrandeten Entwürfe von Stars oder die Verwässerung erfolgreicher Konzepte, deren Entstehung und Überleben darwinistischen Mechanismen folgen – ist ein Leitmotiv von S,M,L,XL. Architektur soll als Kreislauf von Waren beschrieben werden. In «The generic city» gibt Koolhaas das traditionelle Berufsbild der Lächerlichkeit preis, indem er buchhalterisch die Ausbildungskosten an einer der amerikanischen Eliteschulen durchrechnet und diese als «Investition» in Architekten-Arbeitskräfte auf die Welt verteilt: ***«300 bilion dollars worth of architectural education is working in and producing Generic Cities at any moment.»***

Der utopische Blickwinkel, der noch «Delirious New York» bestimmte, ist in S,M,L,XL der – bisweilen pathetischen – Beschwörung einer zweischneidigen Realität gewichen: Sie erklärt einerseits den Architekten in seiner Dienstleistungsfunktion zum Anachronismus, pflegt anderseits ein Star-Kino von solch internationalen Architekten-Persönlichkeiten wie eben Koolhaas. Gekop-

Rem Koolhaas/O.M.A. mit Bruce Mau: S,M,L,XL, The Monacelli Press, New York 1995

Fotos: Andrea Helbling, Zürich



pelt mit der Mediatisierung der Architektur, ist dieses Missverhältnis gerade im Zeitraum zwischen dem Erscheinen von Koolhaas' beiden Büchern entstanden. Anstatt die Frage nach der Spaltung von Theorie und Praxis zu beantworten, hat der «Rehabilitationsprozess» der Architektur ein hypertrophes Klima geschaffen, in dem zum Teil isolierte, zum Teil gegenseitig sich potenzierende Phänomene wie Architekturpolitik, Stadtmarketing und Corporate identity grassieren. Kathartisch die daraus entstandenen Widersprüche auszubreiten ist gewiss eines der Verdienste von S,M,L,XL – obschon sich sein Autor in der Rolle der Selbstdarstellung durchaus gefällt. 1989, zur Zeit des Wettbewerbsentwurfs für die Pariser Très Grande Bibliothèque, notiert Koolhaas in seinem Tagebuch:

> *«May 11: Revulsion abruptly aborts normal design procederes. Suddenly nauseated by the apparent obligation of ‹my› profession to fabricate differences, to ‹create› interest, to deal with the apparently infinite boredom out there, to invent. Why me? Why not everybody else?»*

Zwischen dem Motor der Phänomenologie eigener Wahrnehmungen und seiner universalistischen Weltsicht schwankend, lebt Rem Koolhaas als kritischer Zeitgeist das Schisma des 20.Jahrhunderts aus. Nachdenklich stimmt, dass die in S,M,L,XL vorgenommene Rückschau fünfzehn Jahre einer gewiss überdurchschnittlichen Produktion als Anschauungsmaterial verwenden und inszenieren kann, jedoch auf die Frage hinausläuft, ob überhaupt noch Räume oder Tätigkeitsfelder bestehen, auf die Architektur einen Anspruch erheben kann. Koolhaas scheint von einer totalen *Depersonalisierung* der Architektur zu träumen – wie in der Zeit, als das Kürzel O.M.A. noch so anonym wie «Superstudio», «Site» und «Missing Link» war, aber freilich unter anderen Vorzeichen. Verlockend scheint ihm heute das Eintauchen in den globalen Kräftesog in Anbetracht der bedrohten fachlichen Autonomie und ökonomischer Realitäten. Die 1995 entstandene Symbiose von O.M.A. mit dem international tätigen Planungsbüro DeWeger dürfte den Rauschzustand von «Bigness» auf längere Zeit garantieren:

> *«Bigness is where architecture becomes both most and least architectural: most because of the enormity of the object; least through the loss of autonomy – it becomes instrument of other forces, it* depends*...Bigness is impersonal: the architect is no longer condemned to stardom. Bigness, through its very independence of context, is the one architecture that can survive, even exploit, the now-global condition of the tabula rasa: it does not take its inspiration from givens too often squeezed for the last drop of meaning; it gravitates opportunistically to locations of maximum infrastructural promise; it is, finally, its own raison d'être.»*

A.B.