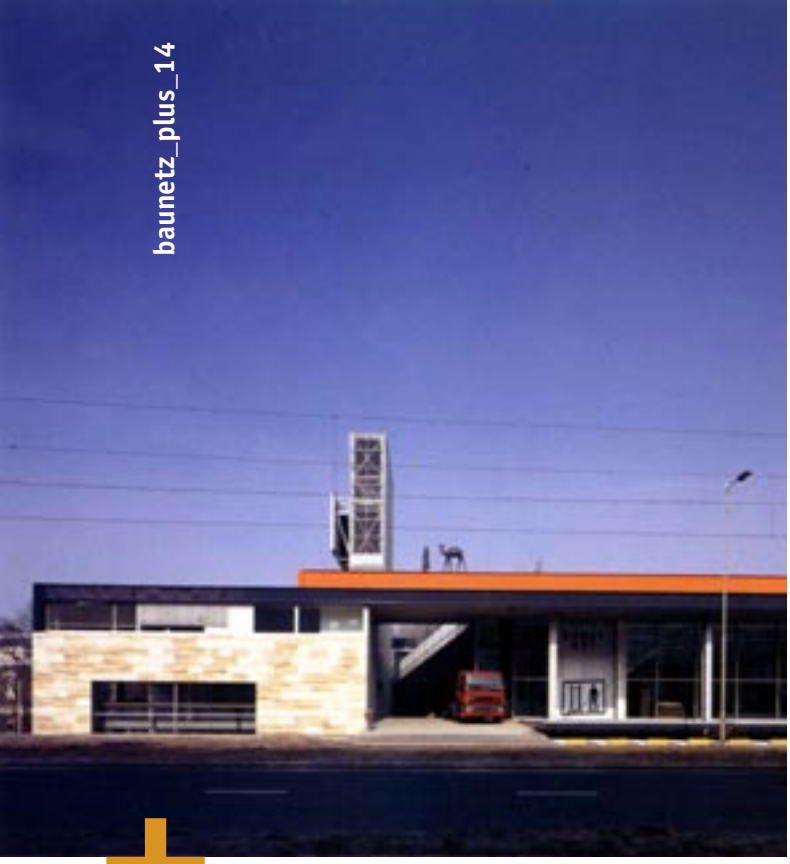
Rem Koolhaas und die Postmoderne
Aufstieg und Fall der Super-Dutch-Architektur

Niederländischer Pavillon auf der Expo 2000, Hannover, MVRDV, 1997-2000

Von Christian Welzbacher

Der Berliner Kunsthistoriker und Architekturkritiker Christian Welzbacher entwickelt in diesem Vortrag, den er auf ein kunstgeschichtliches Fachpublikum zugeschnitten hatte, die Wirkungsgeschichte von Rem Koolhaas und seinen Adepten, den „Super-Dutch"-Architekten. Das gipfelt in der bemerkenswerten These, Koolhaas, MVRDV & Co. seien direkte Wegbereiter des postmodernen Historismus, der seit dem Jahr 2000 auch in Holland grassiert.
Auch wer dieser Zuspitzung nicht vollends folgen mag, wird Welzbachers Betrachtungen kurzweilig finden, weshalb wir sie hier dem Architekturpublikum zugänglich machen.
-tze

Die Repräsentation der Nation im Zeitalter der Globalisierung war das große Thema der Weltausstellung von Hannover im Jahr 2000. Aufsehen erregendes Beispiel im Umgang mit diesem Darstellungsproblem war der Pavillon der Niederlande. Im Gegensatz zu vielen anderen Länderpavillons entschieden sich die Holländer gegen die weit gehend neutrale Box als Hülle für die mediale Präsentation im Inneren, die bei anderen Pavillons zum Standard gehörte. Die Niederlande setzten darauf, Inhalte an die Oberfläche der Architektur zu bringen, das Innerste nach außen zu kehren, den Bau selbst sprechen zu lassen. Der Pavillon war gebaute Botschaft, entworfene These, weithin sichtbare Chiffre. Kurz, knapp, deutlich und damit schlagend. Kein anderer Bau



Kunsthalle Rotterdam, OMA/Rem Koolhaas, 1988-92

der Weltausstellung erlangte solche Aufmerksamkeit von Medien und Besuchern. Und selten fiel dieser Effekt so stark auf die Urheber von Architektur zurück wie in diesem Fall. 2003 wurde folglich ein Essayband über das Rotterdamer Büro von Winy Maas, Nathalie de Vries und Jacob van Rijs mit dem Satz eingeleitet: „MVRDV is undoubtedly one of the most publicized architecture firms in Europe."

In den Niederlanden war das Büro bereits bekannt, als es 1997 den Auftrag für den Hannoveraner Pavillon bekam. Der quadratische, sechsgeschossige Bau ohne Außenwände, ein gebautes Sandwich, belegt mit heterogenem Material aus dem Kontext der niederländischen Kulturlandschaft, ein Bau, der die Dimensionen verschiebt – dieser bizarre Einfall machte das Büro schlagartig weltberühmt. Das Thema war zunächst denkbar abstrakt formuliert, eigentlich bestens geeignet für einen Videofilm: „Die Niederlande schaffen Raum für neue Natur", lautete in der Ausschreibung das Motto für die Präsentation des Landes. Dass „Neue Natur" nur mit enormem technischen Aufwand nachgeschöpft werden kann, verdeutlicht der Bau, indem er zunächst als absurdes „Bild" wirkt. Umspielt von geschossübergreifenden Treppenhäusern, stapeln sich die Komponenten dieses übernatürlichen Lebensumfeldes: Die Dünenlandschaft des Erdgeschosses erinnerte allerdings in der Ausführung ein wenig an die raue Pappe von Eierkartons; im ersten Stock waren Treibhäuser angeordnet, deren Endprodukte dank der geschickten holländischen Exportpolitik weltweit vermarktet werden; es folgten überdimensionierte Blumentöpfe für den Wald eine Etage höher; ein weiteres Stockwerk war dem Thema Regen gewidmet, der künstlich reguliert werden konnte; auf dem Dach schließlich standen Windräder, die der Energiegewinnung dienen.

Das wichtigste Thema niederländischer Selbstwahrnehmung ist hier durch Architektur versinnbildlicht: die Künstlichkeit der Welt. Gleichzeitig werden bekannte Klischees der Fremdwahrnehmung lautstark affimiert, sie werden modernisiert, indem etwa aus hölzernen Windmühlen stählerne Rotoren geworden sind, sie werden banalisiert, indem soziale Komplexität auf ein einziges Bild zugespitzt ist: eine Architektur, wie eine packende Schlagzeile, die sich sofort im Kopf festsetzt. Vergrößert, verstärkt und vergröbert wird dem Zuschauer das Land dargeboten – derartig überspitzt, dass die Darstellung ironisch, gar selbstironisch verstanden werden konnte; eine scheinbar implizierte Brechung, die das Konzept auch für zahlreiche Intellektuelle attraktiv machte.

MVRDV haben das wichtigste Thema niederländischer Selbstwahrnehmung durch Architektur versinnbild-licht

Das Prinzip einer Architektur der Oberfläche, der Schlagzeile, der Überwältigung mochte dem Anlass angemessen erscheinen. Eine Weltausstellung handelt nicht von Befindlichkeiten und Bedenkenträgern, sie hat keinen Raum für Nivellierungen und Nuancen. Attraktion und Prägnanz sind gefragt, hier soll ein kleiner Bau für eine ganze Nation stehen. Im Falle des niederländischen Pavillons markiert die Haltung jedoch weniger die essentiellen Erfordernisse eines bestimmten Gebäudetyps, als vielmehr eine

Kunsthalle Rotterdam, OMA/Rem Koolhaas, 1988-92

generelle Architekturauffassung, die universal, auf alle Bauaufgaben gleichermaßen Anwendung findet. Ansatz, Entwurfshaltung und Formensprache des Büros MVRDV orientieren sich dabei an einem Vorbild, das zur zentralen Figur niederländischer Architektur seit den achtziger Jahren geworden ist, dem Rotterdamer Entwerfer und Publizisten Rem Koolhaas.

Der Vergleich mit einem konkreten Bauwerk mag die Ähnlichkeiten zunächst auf einer formalen Ebene verdeutlichen: Koolhaas' Kunsthalle in Rotterdam, Teil des ambitionierten Vorhabens, eine Ballung kultureller Funktionen in die Hafen- und Arbeiterstadt zu implementieren. Der Bau wurde 1988 entworfen und 1992 der Öffentlichkeit übergeben. Auch hier findet man zunächst das Mittel der Übertreibung: Das Haus steht an einem der zahlreichen Dämme, die die Stadt an der Maas durchziehen und über die Jahrhunderte ein regelrechtes Miniaturgebirge ausgebildet haben. Der Niveausprung des Geländes, der mitten durch das Ausstellungshaus verläuft, wurde in Koolhaas' Lesart zum wichtigen Thema, zum entwerferischen Anstoß: die sanft geschwungene Böschung ist zur harten Steigung umgedeutet und wird durch Betonrampen und -treppen durch den gesamten Bau fortgesetzt, sozusagen petrifiziert. Ein zweites Mittel, analog zu MVRDV, ist das der Ironie: die auf dem Deich gelegene Fassadenseite wird von einem weit auskragenden Vordach dominiert. Dieses tragen drei verschiedene Stützen: ein dunkler, schmaler Träger, ein breiter, rotgestrichener Doppel-T-Träger eher grob-schwerindustrieller Art, der wiederum querverstrebt wurde mit einer rohen Betonstütze.

Kaum ein Wunder, dass bei so viel formaler Freiheit im Umgang mit dem elementaren tektonischen Prinzip von Tragen und Lasten auf dem Dach ein Kamel abgestellt und die *Kunsthal* selbst mit dem Logo eines Paketaufklebers versehen wurde, als handele es sich um eine begehbare Überraschungskiste für Kultur. Auch die Assoziation der Kiste mag dabei im doppelten Sinne intendiert sein: denn nicht allein lebt das Wechselausstellungshaus Kunsthalle davon, dass Kunstwerke wohlverpackt angeliefert werden, um hier präsentiert werden zu können.

Koolhaas kombiniert das Patchwork aus Materialien mit einem Spiel mit historischen Formen

Ironisch scheint auch eine zweite Bedeutung mitzuschwingen: die Grundform moderner Architektur überhaupt, der Kubus, umgangssprachlich: die Kiste. Dieser architekturimmanente Verweis findet seine Bestätigung auch durch weitere Versatzstücke dieses collagehaft montierten Museumsbaus. Koolhaas kombiniert das Patchwork aus Materialien mit einem Spiel mit historischen Formen: der Bau hat zwei vollkommen unterschiedliche Fronten, je nachdem, ob man auf der niedrigen oder der hoch gelegenen Seite der Böschung steht. Die Fassade zum Deich verarbeitet unverkennbar Anklänge an Mies van der Rohes 1968 vollendete Neuen Nationalgalerie in Berlin: Der T-Träger, auf dem der dunkle, prominent hervorstehende Metallarchitrav lastet, ist ein fast wörtliches Zitat – ebenso, wie der exzessive Gebrauch von Rampen im Erschließungssystem auf den zweiten Übervater der Moderne verweist, auf Le Corbusier. Im Großen – und ironisch verspielt im Kleinen zumal – lässt sich daher auch die Kunsthalle als Referenzobjekt verstehen, das auf drei Ebenen rekurriert: auf

Museum Beelden aan Zee, Wim Quist, 1990-94

die Baugattung „Museum“, die Epoche „Moderne“ und die Disziplin „Architektur“. Kein Bau also, der für sich selbst stünde, sondern ein Metaobjekt mit komplexer Botschaft, bildhafter Aussage, narrativer Geste. Sie ist in ihrer Zielrichtung gänzlich anders gelagert, als bei einem Bau, wie dem Hannoveraner Pavillon – und doch lassen sich die Verwandtschaften in Aussage, Strategie und Formensprache kaum verkennen.

In der Kunsthalle, aber auch in anderen Bauwerken von Koolhaas und seinem Büro Office for Metropolitan Architecture (OMA) werden zentrale Prinzipien einer Architekturauffassung formuliert, die im Pavillon von Hannover ihren plakativen Höhepunkt gefunden haben. Von OMA ausgehend entstand jene „Marke“ niederländischer Architektur, die zum weltweiten Schlager wurde wie selten eine Strömung zuvor. Sollte man ihre Merkmale zusammenfassen, so würde eine Definition wohl folgende Punkte enthalten: die Entkleidung des Zweckhaften, die radikale Selbstreferenzialität, die thematisch verknappende Entwurfsmethode und das plakative Erscheinungsbild. Es handelte sich um eine „thetische“ Architektur. Spätestens mit dem Erfolg von Hannover galt Koolhaas als Erfinder eines neuen „Nationalstils“, dem der Kritiker Bart Lootsma im Jahr 2000 die Bezeichnung „Super-Dutch“ verlieh. „The importance of Rem Koolhaas to the Dutch architecture of the 1990s can scarcely be overestimated, not least because as long ago as the late 1970s his work had anticipated the crucial changes that were to take place around 1990.”

War die niederländische Architektur bis zum Auftritt von Koolhaas so anders? Die niederländische Literatur zum Thema scheint dies zu suggerieren. Zehn Jahre vor Lootsmas „Super-Dutch“-Pamphlet war 1990 eine kleine, bescheidene Publikation auf den Markt gekommen, die die Architekturproduktion der Niederlande unter gänzlich anderen Vorzeichen zu interpretieren suchte. Das Bändchen von Hilde de Haan und Ids Haagsma hieß „De architectuur van Erasmus“ und führte eine völlig andere niederländische Architektur vor, die, wie man damals auch international meinte, ein „typisches Phänomen“ darstellte. Demnach sei die holländische Baukunst vor allem dafür bekannt, dass sie sich in meditativer Zurückhaltung übe, dass sich ihre Planer gänzlich auf den Zweck der Bauaufgabe konzentrierten, dass sie beinahe asketisch-arbiträr nach idealen architektonischen Lösungen für das gemeinschaftliche Leben suchten. Aufgeklärt und calvinistisch, provinziell und doch weltgewandt, detailgenau und universell – für diese Werte stand die rationalistische Architektur im Land unter dem Meeresspiegel, bevor die Koolhaas-Welle über sie hinwegschwappte.

Vor allen Dingen im Wohnungsbau galten die Niederländer in dieser Zeit als führend

1990 also noch kein Wort von exzentrischen Konzepten, von gebauten Thesen, vom Glamour Aufsehen erregender Stararchitektur. Statt dessen stand eine Baukunst der Introspektion und der Zweckgebundenheit im Vordergrund, die sich aus der Tradition des niederländischen Funktionalismus der 20er Jahre speiste, angereichert mit den Errungenschaften der späten Moderne und des Strukturalismus. Vor allen Dingen im Wohnungsbau galten die Niederländer in dieser Zeit als führend. Übergeordnete behördliche Planungshoheiten in allen Fragen von Stadtentwicklung und Architektur waren damals – vor der europaweiten Deregulierung eines privatisierten

Einfamilienhäuser, Amsterdam, Claus en Kaan, 1994-2000
Appartementhaus, Sittard, Neutelings Riedijk, 1991-95

Marktes – nirgendwo so ausgeprägt wie in den Niederlanden; gleichzeitig waren die Behörden auch neuen Wohn- und Architekturkonzepten immer aufgeschlossen.

Sichtbarstes Zeichen dieser einzigartigen Konstellation war das Reihenhaus, das sich zwischen Serie und Vielfalt bewegte und damit zwischen den Polen Individuum und Gesellschaft angesiedelt war. Die Niederlande galten als soziales Gefüge, das aus der Scholle erwuchs, als tolerante Konsensgesellschaft mit nivellierten Emotionen, dabei ökonomisch und intellektuell höchst effizient. Entsprechend sei auch die „Architektur von Erasmus“ gestaltet gewesen. Einige Beispiele:

Wim Quist ist seit den siebziger Jahren mit einer Reihe von Museumsbauten hervorgetreten, die für ihre fast vollständige Neutralität bekannt sind. Seine vielleicht schönste Arbeit, das Anfang der neunziger Jahre entstandene Museum Beelden aan Zee, treibt die Selbstverleugnung liebevoll auf die Spitze, indem sie sich vollständig in die Dünenlandschaft bei Scheveningen eingräbt und auf diese Weise versucht, die Reste real vorhandener Natur als Folie für die aufgestellten Skulpturen zu inszenieren.

Eines von zahllosen Beispielen aus dem Einfamilienhausbau, die auf maximale formale Vereinfachung setzt, ist in diesem Fall der Ausschnitt einer Ende der neunziger Jahre entstandenen Zeile aus 31 Einfamilienhäusern von Claus en Kaan am Amstelveenseweg in Amsterdam.

Mecanoo aus Delft, eines der erfolgreichsten niederländischen Büros, errichtete seit den achtziger Jahren zahlreiche Wohnungsbauprojekte. Das zweiteilige Ensemble „Hillekop“ am Rotterdamer Kop van Zuid geht auf das Jahr 1986 zurück und ist einer der ersten Bauten, die im großflächigen Hafenquartier nach der Kahlschlagsanierung errichtet wurden. Die Architekten beziehen sich direkt auf die Formensprache der zwanziger Jahre, besonders auf die Bauten des Rotterdamer Architekten J.J.P. Oud, dessen Siedlungen in dieser Zeit vom Abriss bedroht waren und deren Bedeutung gerade wieder in das Bewusstsein der Öffentlichkeit drangen.

Die Architekten beziehen sich direkt auf die Formensprache der zwanziger Jahre

Auch andere Bauten der heroischen Moderne haben Vorbildfunktion für Mecanoo. So zeigt das Wohnhaus von Francine Houben (1989-91), das im noblen Rotterdamer Villenvorort rund um den See Kralingse Plas steht, strukturelle Ähnlichkeiten mit Gerrit Rietvelds gebautem Manifest, dem Schröder-Haus in Utrecht aus dem Jahr 1924.

Ein weiteres Wohnhaus eines weiteren Rotterdamer Büros, ein Appartementhaus in Sittard (Prinsenhoek), wurde 1991-95 von Willem Jan Neutelings und Michiel Riedijk erbaut. Die Architekten zeigen hier ein besonderes Gespür für den Umgang mit den Baustoffen, die gleichzeitig beredt eingesetzt werden, um die unterschiedlichen Funktionen des Hauses zu scheiden: ein beige-gelber Sockelbereich mit Ladenlokal, die Wohnungen des hochrechteckigen Riegels – im Jargon gesprochen: eine graue Kiste – darüber, schwebend und mit Holz verkleidet, Maisonettewohnungen als Dachaufsatz.

Haus für Francine Houben, Rotterdam, Mecanoo, 1989-91
Haus Schröder, Utrecht, Gerrit Rietveld, 1924

All diese Projekte kennzeichnet neben dem Primat der Funktion vor allem eine gewisse Zurückhaltung. Vergleicht man Erscheinungsbild und Anspruch der „Architektur von Erasmus“ mit der „Super-Dutch“-Architektur, so wird der immense Unterschied deutlich. Das Projekt „Silodam“ in Amsterdam von MVRDV, fertig gestellt 2003, basiert auf ähnlichen Prämissen wie der Wohnkomplex von Neutelings Riedijk – nämlich die unterschiedlichen Funktionen im Inneren durch unterschiedliche Materialien im Äußeren anzuzeigen, die Fassade also mit einer Bedeutung zu versehen. Doch das Resultat ist ein komplett anderes: das Amsterdamer Wohnhochhaus ist gefüllt mit 157 Wohnungen unterschiedlichen Zuschnitts, jeweils zu kleinen Gruppen gebündelt, jeweils mit einem anderen Material bekleidet und zu einem wilden Muster gestapelt: mal Wellblech, mal lackiertes Metall, mal Backstein, mal Lamellen – ein überlebensgroßer Schuhkarton mit poppig-schillernder Außenhaut, der eine bildhafte Chiffre sucht, die mit dem Wohnhaus an sich nichts mehr zu tun hat, wohl aber zum hafennahen Standort passen mag: die Containerburg.

Zwei höchst unterschiedliche Phänomene also: Erasmus contra Super-Dutch. Durchbildung des Grundrisses contra Konzentration auf die Fassadenwirkung, Komplexität und Vielfalt contra simplifizierender These, Ausgeglichenheit contra Provokation, kulturelle Sublimierung contra Populismus. Tatsächlich sind diese erdrutschartigen Verschiebungen seit 1990 ohne Rem Koolhaas nicht zu begreifen – aber es sei dennoch darauf hingewiesen, dass die Folgen von OMA nur einen Teil der niederländischen Architektur betreffen. Auch „Erasmus“ ist nicht tot, nur eben zu leise, um über die Grenzen des Landes hinaus noch wahrgenommen zu werden.

Während also im Land selbst, zumal unter Architekten und Kunsthistorikern, die Komplexität und die Tradition weiter gesehen wird, die „Schulen“ von Delft, Eindhoven, Amsterdam oder Maastricht deutlich zu unterscheiden sind, geschah die Verkürzung auf internationaler Ebene. Sekundiert von Journalisten aus aller Welt, entstand bis zum Jahr 2000 die feststehende Formel: OMA – MVRDV – NL. „Super-Dutch“ ist daher nicht zuletzt ein mediales Phänomen, das an den Gegebenheiten und Bedürfnissen des Kommunikationsmarktes wuchs.
Zur Kompatibilität trug die Fähigkeit der Architekten zur konzeptionellen Verknappung ihrer Entwürfe wesentlich bei, die gebauten Thesen und Bilder eigneten sich für die mediale Vervielfältigung ideal. Auch die Selbstinszenierung des Entwerfers, ein gewisser Spürsinn für den Affront und dafür, sich wichtig zu machen, tat sein übriges. Dennoch aber – und das soll hier interessieren – steht hinter dem Abziehbild Koolhaas eine reale Person, mit ihren Ideen als Planer, ihren architektonischen und künstlerischen Impulsen.

Zwei höchst unterschiedliche Phänomene: Erasmus contra Super-Dutch

„Just what is it that makes today's home so different, appealing", Richard Hamilton, 1956

Welche Impulse waren das? Diese Frage führt noch einmal zurück zur These vom Ursprung niederländischer Architektur im aufgeklärten Protestantismus. Es scheint nämlich, als habe Koolhaas frühzeitig gegen „Erasmus" einen Oppositionsgeist entwickelt, der nicht zufällig einer ganzen Generation eigen war.
1944 in Rotterdam geboren, darf man ihn getrost zu den späten 68ern zählen, die sich frühzeitig politisch und künstlerisch mit ihren Zeitgenossen auseinandersetzten. Gerade unlängst erschien ein großes Buch mit dem Titel „Exit utopia", das Koolhaas' Beziehung zu dem niederländischen Multimediakünstler Constant und dessen visionärem Stadtmodell „New Babylon" eingehend würdigt und das an dieser Stelle ausdrücklich empfohlen sei.

Doch noch mehr als der heimatliche Einfluss – hier kommen wir vielleicht dem Un-Niederländischen auf die Spur – sind die Anregungen aus dem Ausland für Koolhaas' Planungen wichtig – denn frühzeitig verließ er die Niederlande. Von 1968 bis 1973 wurde er an der Londoner Architectural Association (AA) und der Cornell University in New York ausgebildet. Hier studierte er sehr genau die Strömungen der Neo-Avantgarde, die sich seit dem Ende der 50er Jahre vor allem in England, Italien und in Österreich formiert hatten und die, wie die folgenden Vergleiche zeigen, das unmittelbare Vorbild von „Super-Dutch" sind. In sämtlichen Fällen gehörte die Collage zum genuinen Ausdrucksmittel einer jungen, provozierenden Generation. Als frühes englisches Beispiel sei auf die Arbeiten von Richard Hamilton verwiesen, der sein Bild „Just what is it that makes today's home so different, so appealing" auf der Ausstellung „This is tomorrow" zeigte, die 1956 in der Whitechapel Art Gallery stattfand – ein berühmtes Standardwerk, das in keiner jüngeren Kunstgeschichte fehlt.

Koolhaas studierte im Ausland sehr genau die Strömungen der Neo-Avantgarde

Versatzstücke des Alltags, ausgeschnitten aus Zeitschriften, Katalogen und Werbeprospekten, sind hier zu einem fiktiven Raum zusammengefügt. Tupperware, Fernsehkultur, Bodybuilding und Lockenwickler scheinen zum Lebensinhalt der Epoche geworden, die populäre Kultur, der Alltag mit seinen Gegenständen aus Teflon, Nylon, Polyurethan und Hartplastik hatte die Kunst erobert. Hamilton gehörte zu einer Gruppe von Künstlern, unter anderem unter dem Namen „Independent Group" bekannt, die das Alltägliche zu ihrem Material machten. Vor vier Jahre widmete das Zürcher Museum für Gestaltung ihnen eine Ausstellung unter dem Titel „As found", ein Motto, das bereits den Charakter dieser Kunst als Collage-Montage-Kunst aus gefundenen Alltagsgegenständen – Stichwort Ready-Made – bezeichnet. Direkte Wirkung sollten die Konzepte der Independant Group bei einer Gruppe von Architekten haben, die seit Mitte der sechziger Jahre unter dem Namen „Archigram" mit einer Reihe von planerischen Provokationen auftraten, die sie in Form von Comic-strips ver-

Katalog „Content", 2003

öffentlichten. Die Collage „urban action – tune up" von 1969 verdeutlicht erneut die Übersteigerung der Alltagswelt, indem sie den Konsum und die scheinbar endlose Freizeit in den Mittelpunkt des Werkes stellt.

Das in England vorgebildete Muster der „As Found"-Alltagsästhetik, übersteigert und auf die Entwicklungen der Globalisierung angewandt, lässt sich bis heute in den Arbeiten von Rem Koolhaas und seinen Nachfolgern finden. Erinnert sei nur an die Formel des „Trash", der eine Kunst, die aus dem Populären schöpfte, nicht mit klassischen bildkünstlerischen Mitteln veredelt, wie dies noch die Urväter der Pop-Art taten, sondern in ihrem rohen, konsumistischen Kontext belässt, als „schlechten Geschmack" deklariert und diese Erscheinungen der Dekadenz zelebriert. Höhepunkt dieser Entwicklung im Werk von Koolhaas war sicher die Ausstellung „Content", die Ende 2003 in Berlin stattfand, in der Neuen Nationalgalerie Mies van der Rohes, auf die Koolhaas ja bereits in der Rotterdamer *Kunsthal* Bezug genommen hatte. Die Respektlosigkeit kennzeichnete auch die direkte Auseinandersetzung mit Mies' Bauwerk. Um die vorgegebene Fallhöhe des spätmodernen Kunsttempels vollständig auszunutzen, verwandelte Koolhaas die lichtdurchflutete Halle kurzerhand in eine Art Müllhalde mit Aussichtsplattform.
Die chaotisch-assoziative Tour d'horizon, die das Büro OMA am Kulturforum abkippte, feierte „Trash", „Pulp" und „Bad taste" als Anstoß und Movens von Architektur, die in Form von Modellen, verwackelten Fotos oder hyperkomplizierten Computerplots in die Schau integriert war. Koolhaas selbst kolportierte in einem zur Ausstellung entstandenen Text die These vom „Junk space", unnütz verbrauchter, zumeist scheinöffentlicher Raum, dessen Inbegriff die „Shoppingmall" auf der grünen Wiese geworden ist; der Buchladen im Aldi-Look war selbstverständlich auch in die „Content"-Schau integriert.
„Content" war als Ausstellung ebenso Collage wie das Titelbild des Katalogs: der Schriftzug scheint auf die Seite gesprayt, Politiker (Saddam, Bush, Fischer und Kim) werden mit Figuren aus den Filmen Arnold Schwarzeneggers verschnitten, der Barcode für die schnelle Abrechung an der Scannerkasse prangt auf der Seite, wie bei einem billigen Magazin.

Koolhaas verwandelte Mies' lichtdurchflutete Halle in eine Art Müllhalde mit Aussichtsplattform

Im Hintergrund aber ragt der Koolhaas-Entwurf für den CCTV-Tower in Peking auf, ein 2002 entworfener Wolkenkratzer für das chinesische Fernsehen, der als verschachtelte Bauskulptur geplant ist und für den ein Budget von 600 Millionen Euro vorgesehen ist. Entsprechend den Leitmotiven von Ausstellungsinstallation und Katalogcover ist hier die Collage Mittel der (Selbst-)Darstellung und Provokation gleichermaßen.

Doch noch einmal zurück zu den Vorbildern der 60er Jahre: Beispiel Österreich: In Wien war es vor allem Hans Hollein, der Collagen beisteuerte. Holleins erste Arbeiten, die dem revolutionären Aufbruch zugeordnet werden können, datieren bereits vom Ende der fünfziger Jahre. So montierte er beispielsweise den durch Erwin Panofsky kunsthistorisch

Collagen, Hans Hollein

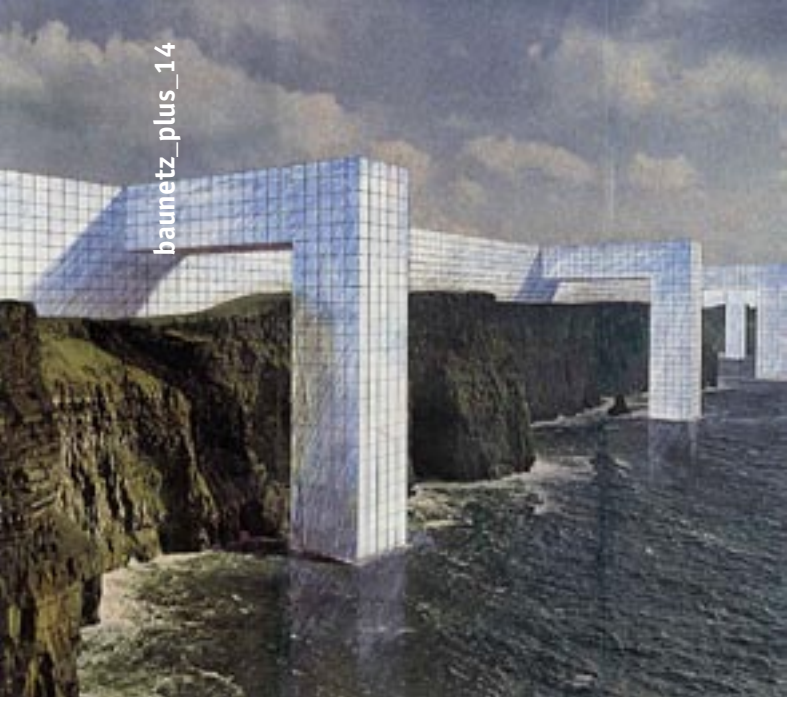
gewordenen Rolls-Royce-Kühlergrill in die Skyline von Manhattan oder erhob auf dem Papier einen riesigen Eisenbahnwaggon zum Denkmal (1963).
Beispiel Italien: die Gruppe Superstudio entwickelte eine Reihe von Collagen, die einer scheinbar zweckfreien Architektur gewidmet waren: dem „Monumento continuo". Ohne Anfang und Ende durchmisst das Monumento auf zahllosen Blättern verschiedene Landschaften, durchquert die Alpen und die Ozeane, überbaut und verschlingt ganze Metropolen wie Manhattan, um für die totale Verstädterung der Welt zu sorgen.

Superstudio, Hollein, Archigram – in diesen Fällen setzt die Phantasiebaukunst entschieden auf eine Entkontextualisierung, die „Neubauten", entstehen nicht selten aus der Umdeutung von Alltagsgegenständen, sie verweigern fast konsequent den Dialog mit ihrer Umgebung, übertönen statt dessen bereits bestehende Strukturen, aufgeblasen in einen bis zur Unwirklichkeit übertriebenen Maßstab, der vom Betrachter als Absurdität gelesen wird.
Aus der Pop-Art war damit eine Pop-Architektur geworden, allerdings nur auf dem Papier. Im – orthodoxen – planerischen Prozess sind Skizzen und Zeichnungen immer nur Zwischenschritte. In der Pop-Architektur, die ausschließlich aus Planmaterial und Modellen besteht, wird diese Vorstufe nobilitiert: Sie gilt bereits als Endprodukt. Als Entwurf angelegt, thematisieren die Blätter damit das Unfertige und Projekthafte und implizieren so die Verweigerung, den eigenen Beruf ordnungsgemäß auszuführen. Höchst selten sind den Collagen und Comics sachgemäße Schnitte, Auf- und Grundrisse beigegeben, die bauliche Umsetzung schien nie intendiert. Es ging um Anti-Architektur, um den Protest.

Genau an dieser Stelle sind auch die Ursprünge Rem Koolhaas' zu suchen, der mit seinen frühen Arbeiten fast wörtlich auf die Mittel und Inhalte der „Pop-Architektur" Bezug nahm. Maßstäbliche Vergrößerung, thematische Vereinfachung, die Collage als Präsentationsform – frappierende Ähnlichkeiten, vor allem zu Superstudios „Monumento", zeigen sich in der Collage „Exodus", einem Werk, das Koolhaas 1971 gemeinsam mit Elia Zenghelis schuf, dem Mitbegründer vom OMA. Gezeigt ist eine große Mauer – wahrscheinlich aus der Berliner Mauer abgeleitet, die Koolhaas lange fasziniert hat –, Teil einer maßstäblich vergrößerten Meta-Architektur, die sich eine Schneise in die Häuser von London schlägt und das vorhandene Stadtgefüge mit ihrer übergeordneten Superstruktur umgruppiert. Innerhalb des hermetisch abgeschlossenen Gefüges, inmitten eines betonierten Hortus conclusus, erscheinen die Bauten der Stadt isoliert. Die Übertreibung städtebaulich-architektonischer Mittel scheint in diesem Bild mit dem düsteren Titel zum Exodus von Stadt und Gesellschaft geführt haben, Architektur hat sich in ihr Gegenteil verkehrt.

In der Pop-Architektur gilt die Vorstufe als Endprodunkt

Die Verweigerungshaltung der sechziger Jahre brachte ein Dilemma mit sich: Architekten planten Utopien an den technischen Realitäten, den Möglichkeiten und den Bedürfnissen vorbei. Doch obwohl diesen Projekten eine Anti-Haltung gegenüber der eigenen Profession eigen ist, das Bauen geradezu trotzig verweigert wird, versuchten doch sämtliche Planer frühzeitig, ihre Utopien umzusetzen.



„Monumento continuo", Superstudio, 1969-72

Hans Hollein gelang dies als erstem, doch nutzte sich sein Provokationspotential im Angesicht des Marktes schnell ab. Peter Cook wiederum, der Mitbegründer von Archigram, brauchte über 40 Jahre, ehe er die Vision der Walking Cities wenigstens annähernd umsetzen konnte, in Form der amorphen Gummiblase des Kunsthauses Graz, die im Jahr 2002 fertig gestellt wurde.

Genau hier jedoch, an der Schnittstelle zwischen Utopie, Provokation und Realität, bekommt die Person Rem Koolhaas wieder ihre Bedeutung. Denn im Gegensatz zu seinen Kollegen vermochte er es, die in seinen Collagen angeschnittenen Themen umzusetzen: frühzeitig und ohne Konzessionen übertrug er die Widerborstigkeiten und Frechheiten der Protestkultur in gebaute Form. Darin liegt seine Leistung, dies ist sein unbestrittenes Verdienst in der Entwicklung der Architektur. Koolhaas kann als Bindeglied verstanden werden zwischen der utopischen Phase der frühen Postmoderne und den Strömungen um das Jahr 2000.

Ehe an zwei gebauten Beispielen noch einmal zentrale Prinzipien im Entwurfsprozess von OMA verdeutlicht werden sollen, sei kurz darauf hingewiesen, dass Koolhaas in den letzten Jahren eine Reihe von publizistischen Arbeiten vorgelegt hat, in denen sich die beschriebenen Vorbilder ebenfalls wieder finden lassen. Die Bücher lassen sich komplementär zu den Bauwerken verstehen und müssen daher in die Analyse einbezogen werden. Wie die Architektur selbst wurden auch die Schriften von OMA schnell zu einem viel zitierten und viel kopierten Vorbild, das „XL-Book" war Ende der neunziger Jahre zum publizistischen Topos der Architekturmonographie geworden.
Die Gründungspublikation dieser Bücher neuen Typs war dabei Koolhaas' Versuch einer Bautypologie im Zeitalter der Globalisierung, unterteilt nicht nach Funktionen, sondern nach Größenverhältnissen. Um die Klassifikation näher zu bestimmen, entlehnte er die Maßeinheiten – Stichworte „As found" und „Trash" – der Alltagswelt, nämlich den Bezeichnungen von Kleidergrößen. Das kiloschwere Werk „S, M, L, XL" von 1995 war die Gemeinschaftsarbeit mit dem Designer Bruce Mau, der sich der Werbeästhetik bediente, filmartige Fotosequenzen montierte und eine Reihe von absurden Statistiken mittels Überblendungen inszenierte.

Die einmal gefundenen Bildmittel bei der Inszenierung des eigenen Werkes wandte Koolhaas auch in anderen Büchern an. Die Publikationen des Büros folgen, neben der Collage, besonders in einem weiteren Punkt ihren Architekturen: im thetischen Verfahren. Auch in den Büchern geht es um die Zuspitzung einiger weniger Erkenntnisse, wie etwa die Rückseite des Kataloges „Mutations" mit seiner simplizistischen Zukunftsvision globaler Verstädterung zeigt: „World=City" steht in großen schwarzen Lettern auf dem weichen gelben Plastikumschlag zu lesen. Was im unaufgeregten Aufsatzformat abgehandelt werden könnte, wird maßstäblich auf 1.000 Seiten vergrößert, redundant beschworen und mit einer aufwändigen, oft verwirrend vielschichtigen gestalterischen Hülle bemäntelt.

An der Schnittstelle zwischen Utopie, Provokation und Realität bekommt die Person Koolhaas ihre Bedeutung

Prada Flagship Store, New York City, OMA/Rem Koolhaas, 2001

Im Jahr 2000 hatte Koolhaas einen Lehrauftrag an der Harvard School of Design inne, aus der gleich eine Publikationsreihe entstand, das „Project on the city“. Im Folgejahr erschienen die Bände „Great leap forward“ und der „Harvard Guide to Shopping“, deren Erkenntnisse in wenigen Sätzen zu paraphrasieren gewesen wären. Die Autoren beschäftigen sich mit den Veränderungen von Urbanität im neuen Jahrtausend und stellten fest: Nicht mehr eine Tatsache an sich ist gesellschaftlich relevant, sondern ihr kapitalistischer Erfolg. Es darf also nicht mehr heißen: „Die Welt ist alles, was der Fall ist“, sondern, „Die Welt ist alles, was konsumiert werden kann.“ Entsprechend verändert sich auch das Stadtbild; in Koolhaassche Formeln geprägt, müsste es also heißen: „City=Shopping Mall“.
Mit Blick auf die früher gezeigten Vorbilder könnte man die Publikationen von OMA und Rem Koolhaas als eine verspätete, dafür umso monumentalere Antwort auf die Collagen von Archigram und ihren Zeitgenossen bezeichnen. Weder das Hauptthema, die Welt des Konsums, hat sich dabei verändert, noch eigentlich die kulturpessimistische Erkenntnis darüber. Selbst die Mittel, künstlerischer oder layouttechnischer Art, sind sich letztlich ähnlich.

Die Beschäftigung mit dem „Shopping“ strahlte ganz konkret auch auf die Projekte von OMA zurück, vor allem, als es ab 2001 darum ging, eine Niederlassung für den Modehersteller Prada am New Yorker Broadway einzurichten. Hauptthese des „Harvard Guide to Shopping“ war ja, dass die Institutionen des zweckentbundenen Einkaufs sich im urbanen und sozialen Raum krakenhaft ausbreiten, alle anderen Stadtfunktionen durchdringen, mit ihnen interagieren und zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen. Der „Museumsshop“, der Kultur und Kapitalismus amalgamiert, mag hierfür plausibelstes Beispiel sein. Mit dem „Prada-Store“ versuchte Koolhaas das „Penetrationssystem“ umzukehren: in einem Ladenlokal, das dem Handel mit Kleidung dient, kann die Verkaufsfläche verwandelt werden, zur Bühne für kulturelle Veranstaltungen wie Ausstellungen, Konzerte oder Theatervorführungen.
Hinter dem vestibülartigen Eingangsbereich liegt daher eine Senke, ein Amphitheater. Von Stufen lässt sich das Geschehen auf einer Bühne gegenüber beobachten, die aus dem Parkettboden herausgefahren werden kann. Sollte an dieser Stelle des Raumes nicht tatsächlich „Kunst“ stattfinden, so werden stattdessen Modeaccessoires wie Kunst präsentiert. Erst am Fuße der monumentalen Bodenwelle gelangt man in die anschließenden konventionellen Verkaufsräume im Untergeschoss. Erneut also entwickelt sich Architektur aus einer These, die innerhalb – oder, in diesem Falle, – außerhalb des Themenfeldes von Architektur liegen kann.

Nicht mehr eine Tatsache an sich ist gesellschaftlich relevant, sondern ihr kapitalistischer Erfolg

Es sei gestattet, noch ein letztes Beispiel der Architektur von OMA vorzustellen, die zahlreiche bisher genannte Aspekte vereinigt: die königlich niederländische Botschaft in Berlin, zwischen 1997 und 2003 entstanden.

Niederländische Botschaft, Berlin,, OMA/Rem Koolhaas, 1997-2003

Der Botschaftsbau ist als freistehender Würfel auf einer Grundfläche von 17 mal 17 Metern bis an die Grundstücksgrenzen heran geschoben. Als große Folie, vor der sich der Solitär präsentiert, wurde ein Riegel mit Wohnungen vor die Brandwände der Nachbarhäuser gesetzt. Der Erdgeschossbereich des Botschaftswürfels ist für die publikumsintensiven Abteilungen reserviert; hier werden Visa- und Pass-Angelegenheiten geregelt, während sich der eigentliche Eingang zu den Büros auf der Rückseite des Baus, auf der Höhe des ersten Stocks, befindet.
Wenngleich also die oberen Teile des Hauses nur von den wenigsten Besuchern wirklich gesehen werden, so bildeten sie doch den Ausgangspunkt für Koolhaas' Konzept: als Sinnbild von „Öffentlichkeit", „Vernetzung", „Kommunikation" – den Tugenden einer Botschaft also – ist das Erschließungssystem gleichsam extrahiert und in einem 200 Meter langen Stollensystem gebündelt, um eine „promenade architecturale" in nuce zu erhalten. Treppen und Rampen winden und knicken sich durch den Kubus, führen bis aufs Dach und binden dabei alle Räume zusammen.

Die einzelnen Abteilungen der Botschaft wurden dabei nicht einfach auf Stockwerke verteilt, sondern befinden sich auf gegeneinander abgestuften Ebenen. Diese innere Aushöhlung des Würfels stellte auch eine statische Herausforderung dar: Resultat war nicht allein ein kompliziertes Flechtwerk von Diagonalverstrebungen im Kubusinneren, auch die vertikalen Aluminiumstreben der Fassade sind tragende Elemente.
Der Blick in den Erschließungsstollen zeigt die dramatisierten Raumfluchten, mit denen Koolhaas die Durchwegung seiner Botschaft inszeniert. Zwischen Büros, Bibliothek, Fitnessbereich und Cafeteria vermittelt dieses so genannte „Trajekt"; manchmal gräbt es sich am Rande eines Arbeitsraums vorbei und vermischt dann schamlos die „Öffentlichkeit" mit dem intimen, halbprivaten Charakter der Besprechungsräume. Da auch die Belüftung über das Trajekt geschieht, wird es unter Umständen manchmal zugig.

Treppen und Rampen winden und knicken sich durch den Kubus und binden dabei alle Räume zusammen

Es mag vielleicht unakademisch erscheinen, Disfunktionalität als Beweis für die Dominanz konzeptueller Aspekte bei dieser Architektur anzuführen. Aber nochmals sei darauf hingewiesen, dass auch das „Trajekt" weder die Funktion tatsächlicher Erschließung innerhalb des Bauwerks übernimmt (sie erfolgt über Aufzüge und weitere Treppen), noch die – an dieser Stelle ausgesperrte – Öffentlichkeit zu den Mitarbeitern der Botschaft führt. Das „Trajekt", Hauptthema des Hauses, ist Geste, Chiffre, Sinnbild. Bei der niederländischen Botschaft geht es weniger um die niederländische Botschaft selbst als um das gebaute Bild der niederländischen Botschaft. Mit diesem Bau schließt sich auch der Kreis zur gebauten Collage auf der Weltausstellung in Hannover.

Ehe ich am Schluss zur Kernthese komme, möchte ich diesem Ansatz von „Super-Dutch" eine scheinbar gänzlich andere Architektur gegenüberstellen, eine Architektur des neuen Historismus, der seit einigen Jahren in Holland um sich greift und die Gemüter bewegt. „Game over!" titelte etwa das Jahrbuch „Architektur in den Niederlanden" im Jahre 2004, um anzudeuten, dass die „traditionellen", „typischen" Werte ausgehebelt sind – seien sie nun „Super-Dutch" oder „Architektur von Erasmus". Mit der Öffnung des Marktes verbreitete sich in den Niederlanden vielmehr rasant eine Strömung, die gemeinhin mit dem Schimpfwort „Postmoderne" charakterisiert wird.

Wohnanlage Haverleij, Krier und Kohl, 1995-2008

Noch 1990 konnte der Architekt Carel Weeber einen Vortrag halten, der das Phänomen Postmoderne auf die niederländischen Verhältnisse projizierte. Dies tat er, indem er davon ausging, die Neo-Moderne, also die bruchlose Überführung der Traditionslinie der zwanziger und sechziger Jahre in die Gegenwart der Neunziger, sei „een postmoderne Nederlandse stijl". Mochte dies noch in den 90er Jahren gelten, so hat sich die Situation heute grundlegend geändert. Spätestens seit dem Jahr 2000 ist nun auch jener neue postmoderne Historismus in Holland angekommen, der in der Zeit seines ersten Siegeszuges um die Welt, in den achtziger Jahren, die Niederlande eigentümlicherweise kaum tangiert hatte. Einige wenige Beispiele sollen genügen:

Eines der frühesten Anzeichen für den Paradigmenwechsel in Städtebau und Architektur war die Neustrukturierung eines Viertels zwischen Bahnhof und Innenstadt von Den Haag. Der Komplex der hier entstand, genannt „De Resident", besteht aus Wohn- und Geschäftshäusern und -hochhäusern, an denen wichtige internationale Vertreter des postmodernen Eklektizismus mitgewirkt haben. Der städtebauliche Masterplan ist von Rob Krier, Architekten waren unter anderem Kohn, Pedersen Fox und Michael Graves.
Krier und Kohl sind auch für ein weiteres aktuelles Großprojekt zuständig, das Wohnviertel Haverleij in der Nähe von Herzogenbusch, das aus 450 Wohnungen und Einfamilienhäusern besteht, die in Form einer Burganlage errichtet wurden. Vorgeblendete Backsteinmauern wirken schwer und trutzig, Quadersockel sind geböscht, die Fenster sind klein, die Attika in Zinnen aufgelöst. Der Rückgriff auf Typologien frühneuzeitlicher Wehrbauten vermittelt den Bewohnern ein Gefühl von Distinktion und Individualismus, welcher vielen traditionellen Wohnbauten, mit ihren großen, gardinenlosen Fenstern, fremd war.
Ein weiteres Projekt wurde von Adolfo Natalini gestaltet, ein Architekt, der in den siebziger Jahren noch das „Monumento continuo" der Gruppe Superstudio mitzuverantworten hatte: das Shoppingcentre Waagstraat in Groningen, erbaut zwischen 1991 und 1996.
Schließlich ein letztes, ein rein niederländisches Beispiel für die neue, postmoderne Tendenz, das Werk von Sjoerd Soeters, der seine ersten Bauten dieser Art bereits in den achtziger Jahren errichtete und bis vor wenigen Jahren als Außenseiter galt. Bekannt wurde er mit der permanenten Behausung für einen Zirkus in Zandvoort, entworfen 1986, abgeschlossen 1991.

Super-Dutch und neuer Historismus sind zwei Seiten der selben Medaille, sie sind das Gleiche

Ich will mit der Frage schließen, was nun die Konzepte von „Super-Dutch" wohl gemeinsam haben mit dem neuen Historismus, der Holland derzeit in Bann hält. Eine mögliche Annäherung könnte man über das Ausschlussverfahren versuchen, was diese beiden Architekturen wohl nicht sind.
1990 fand an der TU Delft ein Symposium statt, das Rem Koolhaas zum Ende seiner zweijährigen Zeitprofessur dort veranstaltete. Thema war eine schon damals konstatierte Veränderung innerhalb der Architektur, die man versuchte, im theoretischen Diskurs zu verorten. Der Titel: „Hoe modern is de Nederlandse Architectuur?" Arie Graafland, Professor für Architekturtheorie in Delft, versuchte damals eine Definition niederländischer Baukunst, die sich parallel zur „Erasmus"-These verstehen lässt. In einer zentralen Formulierung über die Wesenhaftigkeit des Bauens heißt es: „Architectuur is één van de minst betekenisdragende vormen van esthische productie. Einige terughoudenheid is dus op zijn plaats." Die Formen der Architektur tragen demnach also keine

Zirkus Zaandvoort, Sjoerd Soeters, 1986-91

oder kaum Bedeutung, das Metier selbst und sein Ethos gemahnen zur Zurückhaltung – dies scheint die Perspektive eines an der klassischen Moderne geschulten Analytikers zu sein.

Zurückhaltung nun, das haben wir gesehen, ist Koolhaas' Stärke nicht. Und die Abwesenheit von Bedeutung ist ebenfalls kein Kennzeichen seiner Architektur – im Gegenteil sucht er in seinen Bauten permanente und vielfältige Referenz an architekturimmanente und außerkontextuelle Zusammenhänge, die zu einer dreidimensionalen, begeh- und benutzbaren Collage montiert werden. Und gerade hierin liegt auch die Gemeinsamkeit mit dem neuen Historismus: in der Generierung von Bedeutung auf der Ebene des Bildhaften.
Beiden Ansätzen eignet der radikale Bruch mit den vorher scheinbar verbindlichen niederländischen Traditionen eines Leitstils der Moderne. Beiden ist das Bedürfnis zueigen, Architektur zum gebauten Bild umzudeuten und damit aus dem engen Korsett funktionalistischer Zweckrationalität zu befreien.
Kurzum: „Super-Dutch" und neuer „Historismus" sind zwei Seiten der selben Medaille, sie sind das Gleiche. Diese Erkenntnis freilich gibt der eingangs zitierten Passage des Super-Dutch-Autors Bart Lootsma eine unfreiwillige Wendung – ich zitiere nochmals: „The importance of Rem Koolhaas to the Dutch architecture of the 1990s can scarcely be overestimated..." Bezogen auf den konservativen Backlash des neuen Historismus würde es nämlich bedeuten, dass auch dieser nicht zu verstehen ist ohne Koolhaas' Rolle.

So sei die Schlussthese gewagt, dass der aktuelle Zustand, in dem sich die niederländische Architektur befindet – nichts weniger als eine handfeste Krise –, nicht zum geringen Teil das Resultat aus der Sprengkraft Koolhaasscher Konzepte ist. Sie haben das Primat der Moderne in der niederländischen Architektur radikal in Frage gestellt, sie haben eine postmoderne Perspektive ermöglicht, deren Facettenreichtum nun ausgelotet wird. Auf diese Weise konnte die *splendid isolation* der „Architektur von Erasmus" verlassen werden. Von ihrer singulären Rolle sind die Niederlande nun auf dem Weg zu einem unter vielen Vertretern des neuen „international style".

Christian Welzbacher

Vortrag gehalten am 7. 12. 2005 am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin