

FORMLOSIGKEIT ANNA KLINGMANN PHILIPP OSWALT

In der Architekturentwicklung der letzten fünf Jahre läßt sich eine Tendenz zu einfachen, reduzierten Formen feststellen. Und dies nicht nur bei denen, die eine 'Neue Einfachheit' propagieren und einem Minimalismus huldigen. Auch näherte sich die 'High-Tech'-Architektur nach ihrer techno-expressiven Phase einer kühlen, ruhigen Sachlichkeit von 'slick-skin' Gebäuden an, während sich die Arbeit von O.M.A. und ihren Nachfolgern von Gebäudecollagen (z.B. Nederlands Danstheater Den Haag) zu monolithisch anmutenden Gebäudekörpern (z.B. Congrexpo, ZKM oder die Bibliotheken für Paris) entwickelte. Hans Kollhoff schließlich wandte sich von seinen früheren expressiven Großformen ab und verpflichtete sich einem 'Konventionalismus'.

Nach einer Ära des formalen Experimentierens, des Eklektizismus und der Fragmentierung, die mit der Postmoderne begann und mit der Dekonstruktion ihren Höhepunkt (und vielleicht auch vorläufigen Abschluß) gefunden hat, entwickelt sich die heutige Architektur offenbar in die entgegengesetzte Richtung. So entstehen die heute am meisten diskutierten Architekturen in zwei Ländern, an denen die Postmoderne nahezu spurlos vorübergegangen ist: In der Schweiz und in Holland. Im Gegensatz zur postmodernen Collage, aber auch konträr zum modernen Konzept der Zerteilung, Elementierung und Schichtung gibt es ein architektonisches Bestreben nach monolithischer Kohärenz. Interessanterweise scheint dies trotz aller regionalen und architekturtheoretischen Unterschiedlichkeiten eine allgemeine Tendenz zu sein, die wir in diesem Text mit dem Begriff der 'Formlosigkeit' umschreiben.

Damit meinen wir die Suche nach Formen, die eigenschaftslos (generic) sind: Sie haben keine Bedeutung, verfolgen keine (vordergründige) Ambition oder Intention, sind ungerichtet, artikulieren kein oben/unten, vorne/hinten, sind nicht individuell oder spezifisch, sondern erscheinen im höchsten Maße allgemein.

Dies ist zunächst die Box oder der Kubus mit seinen gleichwertigen Seiten, das 'Blob' mit seiner kontinuierlichen, homogenen Oberfläche. Formlos kann jedoch auch das Auffüllen vorhandener Resträume sein, das Extrudieren des

Baugrundstücks, die Faltung einer Fläche oder jeder andere automatische Prozeß, aus dem sich eine Form ohne ästhetische Ambition, ohne Formwollen ergibt.

Die Formlosigkeit, welche die Postmoderne abzulösen und zu überwinden scheint, ist zugleich ohne die Postmoderne undenkbar. Sie basiert auf kulturellen und ökonomischen Veränderungen, die gemeinhin der Postmoderne als Epoche (nicht als Stil) zugerechnet werden.

Architektur als Konsumprodukt: Die Inflation der Bilder

So wie die Moderne eng verknüpft war mit der Ökonomie einer produktionsorientierten Gesellschaft und damit der Optimierung des Produktionsprozesses (Fordismus), so ist die Postmoderne Ausdruck einer Konsumgesellschaft. Durch diesen Wechsel haben sich auch die ökonomischen Erwartungen an die Architektur entscheidend verändert: Im gleichen Maße wie die wirtschaftliche Erwartung an die Architektur als Mittel zur Steigerung der Produktivität abnahm, erhöhte sich der ökonomische Druck auf die Architektur, als Marktprodukt zu funktionieren. Um Konsum zu optimieren, mußte dem ästhetischen Anspruch einer postmodernen Gesellschaft Genüge getan werden, was zur formalen Diversifizierung der Produkte führte. Die Verpackung der Ware wurde hierbei zu einem zentralen Bestandteil des ökonomischen Wettbewerbs. Während in der Moderne die Funktion im Vordergrund stand (form follows function), gewann in der Postmoderne der Effekt entscheidend an Bedeutung. Frivole Kombinationen von Formen und Farben wurden möglich und ebenso jegliche Geometrien. Die Mediatisierung der Gesellschaft beschleunigte den Eklektizismus. Mit der Mediatisierung des Alltags haben sich Politik, Kultur und Architektur verbildert. Mit zunehmender Geschwindigkeit verkürzt sich die Umschlagzeit der Architekturprodukte und ihre Bildervermarktung. Zugleich verlieren diese Bilder durch die Schnellebigkeit von ästhetischen und kulturellen Werten an Signifikanz. Das Problem des Architekturproduktes ist, daß es wie jede Mode ständig nach stilistischer Erneuerung verlangt, daß aber durch die schnelle Weiterentwicklung der Mode(n) das Gebaute nicht mehr 'up to date' ist und veraltet er-

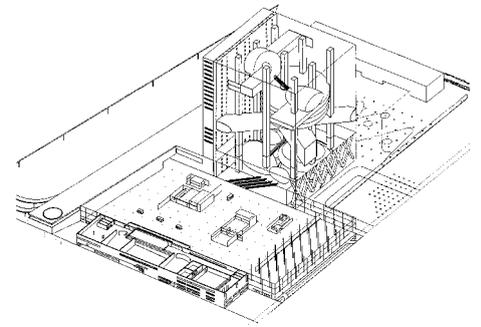
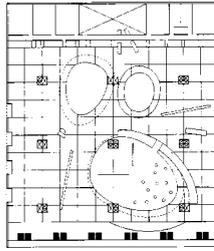
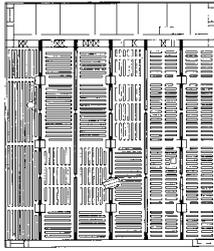
scheint. Durch die Trennung von Form und Inhalt und die exponentielle Beschleunigung der Moden sind Formen trivial und bedeutungslos geworden. Daher entstand der Wunsch, Architektur mit 'no style' zu bauen.

Von der Standardisierung zum Eigenschaftslosen (Generic)

Mit der Postmoderne änderte sich ebenfalls die Bauherrenschaft: War in der klassischen Moderne sowie in der Nachkriegsmoderne der Wohlfahrtsstaat der wichtigste Auftraggeber, verschob sich seit den 70er und 80er Jahren die Initiative mehr und mehr zu privaten Bauherren, von sozialistischen und sozialdemokratischen Wirtschafts- und Staatsformen zu einem freien Kapitalismus globaler Märkte. Die neuen Bauherren bauten nicht mehr für ihren eigenen Gebrauch, sondern als Developer für anonyme Nutzer. Dies führte zu einer neuen Nachfrage nach eigenschaftslosen Gebäuden. Während in der klassischen Moderne Gebäude aus produktionstechnischen Gründen (Massenfertigung, Fertigbauweise) und sozialreformerischen Gründen (gleicher Standard für alle) gleich sein sollten und daher standardisiert und genormt wurden, sind nun 'formlose' Gebäude gefragt, die auf dem freien Markt von den potentiellen Mietern möglichst flexibel genutzt werden können und somit die allgemeinsten, durchschnittlichen Bedürfnisse (Nachfrage) befriedigen sollen.

Dieses Phänomen umschreibt Rem Koolhaas mit dem Begriff des 'generic'. Das englische Wort 'generic' leitet sich aus dem lateinischen Wortstamm 'gener-' bzw. 'genus' ab, der mit Geburt, Art oder Klasse übersetzt wird. Als Charakterisierung von Produkten meint 'generic', daß diese nicht durch ein spezielles Handelszeichen geschützt sind, d.h. keinen übergeordneten Repräsentationsanspruch ("Image") erzeugen. Dem Webster's Dictionary zufolge ist 'generic' etwas, das unterschiedlichen Erfordernissen (hinsichtlich Verwendung, Form oder Größe) angepaßt oder anpaßbar und damit auch umfassend breit oder vielseitig anwendbar ist. Generisch, bezogen auf die Architektur, ist das lokal Ungebundene und Unspezifische Produkt einer globalen Ökonomie, das potentiell in jedem kulturellen Kontext auftreten kann, ob in Europa, Amerika oder Asien.

Rem Koolhaas: Bibliothèque de France, Paris, 1989; Magazine, Großes Atrium, Axonometrie



Diese beiden Entwicklungen – die Bedeutungslosigkeit von Bildern durch die Bilderflut der Postmoderne und der ökonomische Trend zum eigenschaftslosen Gebäude – haben zu einer Architektur der Formlosigkeit geführt. Hinter diesem allgemeinen Trend verbergen sich jedoch mehrere Strategien, die – von einem ähnlichen Punkt ausgehend – völlig gegensätzliche Ambitionen verfolgen. Wir konzentrieren uns in diesem Artikel auf drei zeitgenössische Strömungen: den vor allem in der Nordschweiz vorherrschenden 'Minimalismus', die von uns mit dem Begriff 'Konventionalismus' bezeichneten Arbeiten der Berliner Szene sowie den 'Subversiven Realismus' von O.M.A./Rem Koolhaas und der holländischen Schule. Ebenso ließen sich jedoch auch die Arbeiten von Jean Nouvel, Toyo Ito, Kazuyo Sejima oder Norman Foster unter dem Aspekt der 'Formlosigkeit' analysieren.

Minimalismus: Reduktion und Ästhetisierung

Der Schweizer Architekturtheoretiker Martin Steinmann analysiert und beschreibt seit Jahren die Intention der Nordschweizer Architektur. Er sieht in den Arbeiten der Minimalisten den Versuch, den medialen Bildern der Medienwelt (der Ansteckung der Dinge durch die Bilder) durch eine Architektur vor den Bildern zu entkommen. Seiner Ansicht nach vermeide die Architektur, Zeichen zu sein. Sie wolle nichts bedeuten, nicht auf anderes verweisen, sondern nur sie selbst sein, ganz im Sinne der Minimal Art. "Was man sieht, ist alles was man sieht" sagt Donald Judd, um – so Steinmann – "auszudrücken, daß sich die Werke der Minimal Art auf sich selber beziehen, genauer auf die Erfahrung, die der Betrachter an ihnen macht: eine Erfahrung, deren Gegenstand die Erfahrung selber ist". Die Dinge bedeuten nichts mehr, sie verweisen nicht mehr auf etwas anderes, sondern sie sind nur sie selber und können so unmittelbar erfahren werden. Bedeutung setze eine Konvention voraus, sie sei eine Erfahrung, die durch eine Konvention vermittelt werde. In der minimalistischen Architektur hingegen gehe es um eine vorsemiotische Erfahrung. Erst durch die Befreiung von einer Bedeutung sei das architektonische Objekt als solches wahrnehmbar.

In diesem Sinne beschreiben auch Herzog & de Meuron ihre eigene Arbeit: "Das Material ist dazu da, den Bau zu bestimmen, und das Gebäude ist gleichermaßen dazu da, das Material zu zeigen, sichtbar zu machen, aus dem es hergestellt ist. [...] Wir treiben das Material, das wir verwenden, an einen äußersten Punkt, an dem es von allen anderen Aufgaben als 'zu sein' befreit ist." (129/130 ARCH+) Durch die Befreiung von einer Bedeutung wird das Material bzw. das Objekt als solches wahrnehmbar. So ist z.B. die 'Wahrheit' der Konstruktion kein Anliegen. Sie ist verborgen oder zeigt sich als ungerichtetes visuelles Muster (Gitter) in einer Ebene mit der Ausfächung und läßt das Ganze monolithisch erscheinen. Ebenso wird Glas nicht wegen seiner Transparenz eingesetzt (um andere, dahinterliegende Dinge zu zeigen), sondern um das Material Glas zu zeigen, und so erscheint es transluzent oder gar opak. Die Gebäude vermeiden jeden Bezug zum menschlichen Maßstab und sind so auch in dieser Hinsicht ohne Referenz, nur auf sich selbst bezogen.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, ein solches Haus zu sehen. Sie schließen einander nicht aus, sondern existieren gleichzeitig nebeneinander. Sie sind die Möglichkeiten des Objektes. Das Objekt, das sind die Möglichkeiten, es zu sehen.

Die abstrakte Form tritt zurück hinter der temporären Wahrnehmung der Oberfläche. Sie changiert mit dem Licht, dem Standort des Betrachters und seiner Lesart. Das Objekt wird zur undurchlässigen Projektionsfläche, zum Reflektor des Betrachters, des Lichts oder der Umgebung. Statt einer objektiven Bedeutung stellt der Minimalismus die von Zeitlichkeit gekennzeichnete Wahrnehmung des Betrachters in den Vordergrund. Der Betrachter schafft sich seine eigene, subjektive Bedeutung.

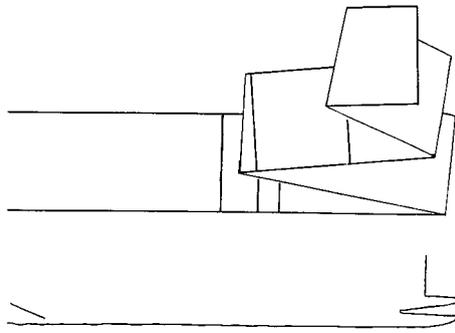
Grundlegend für den Minimalismus ist ein radikaler Reduktionismus, der nahezu alles außer dem Material selbst zum Schweigen bringt: Nicht nur jede Form konventioneller Architektursprache (Eingang, Sockel, Abschluß, Konstruktion, Herstellung etc.), sondern auch die Spuren des Gebrauchs und der Nutzung. Dadurch gewinnen die Gebäude eine Aura, die sie dem Alltäglichen entzieht. Letztlich geht es um die Erzeugung neuer Bilder, oder besser gesagt, eines neuen Bildes, das in seiner Erscheinung oszilliert.

Dieser Wunsch der Bilderzeugung ist postmodern, wobei hier die Bilder nicht mehr aus der Historie zitiert oder aus komplexen Theorien (Dekonstruktion) entwickelt werden, sondern aus dem Material des Gebäudes selbst, mitunter durchaus mit Bezug auf den Ort oder die Funktion.

Die Trennung zwischen den Funktionen des Innenraums und der äußeren Hülle erreicht im Minimalismus seine Perfektion: Während neutrale, konventionelle Grundrisse das Innere organisieren, wird die Außenhülle durch ihre Ästhetisierung zum eigentlichen architektonischen Projekt. Mit minimalem Aufwand (der Oberflächengestaltung) wird der größtmögliche architektonische Effekt erreicht. Die ökonomische Umgangsweise mit dem architektonischen Produkt entspricht in optimaler Weise den Anforderungen des heutigen Marketings: Während der Innenraum absolute Flexibilität verspricht, lockt das Äußere durch bildhafte Effekte. Die Fetischisierung der Oberfläche führt zu schnell konsumierbaren Effekten, visuellen Reizen, die wie beim TV-Zappen schnell verstanden und rezipiert werden können. Der Effekt erschließt sich unmittelbar, ist verständlich und leicht konsumierbar.

Konventionalismus: Normal und Moral
Für die Konventionalisten ist die Banalität heutiger Bauaufgaben Ausgangspunkt ihrer Arbeit: So sagt Hans Kollhoff: "Machen wir uns nichts vor, oder besser, die Architekten sollten aufhören, dem Publikum etwas vorzumachen: Bürohäuser, die heute auf dem Markt bestehen wollen, sehen im wesentlichen gleich aus: um die 3,60 m Geschoßhöhe, Wandrastermaß zwischen 1,25 und 1,45 m, zweihüftiger Grundriß mit einer Baukörpertiefe von etwa 14 m [...]". Und daher ist für Kollhoff die Konvention "in der Regel auch das kostengünstigste, dauerhafte und bequeme Bauen". Die Standardisierung und Normalität wird – wie bei den Minimalisten – akzeptiert. Doch anders als bei diesen wird die Banalität nicht ästhetisch verbrämt, mit einer Hülle gesuchter und besonderer Materialität verpackt und mystifiziert, sondern sie wird gezeigt. Die entwaffnende Zurschaustellung des Konventionalismus scheint zunächst progressiv zu sein, indem sie das Wesen der Sache of-

MVRDV: Kaufhaus in Rotterdam, Schema-skizze der Faltung



fenlegt. Doch dabei bleibt es nicht. Auch die Konventionalisten wollen das Banale überwinden, nur auf andere Weise. Bei ihnen wird das Normale moralisch aufgeladen, zum ethischen Wert erhoben, zum Ausdruck des Kollektiven, Gemeinschaftlichen. "Es tritt eine Rückbesinnung auf Werte ein, die lange Zeit verzichtbar erschienen." (Kollhoff). Aus der Baugeschichte konstruieren sie eine 'Konvention', die vermeintlich Ausdruck eines kollektiven, allgemeinen Willens ist. Kollhoff beschreibt dann auch, wie sich ein Baukörper oder eine Fassadengliederung quasi automatisch aus diesem Regelwerk der 'Konvention' ergibt, aus der Anwendung eines klischeehaften, klassizistischen Architekturvokabulars (Dach, Sockel, Ecke, Tektonik, Vorderseite, Eingang etc.). Die Architektur scheint ihre Autonomie (und Integrität) gegenüber der heutigen Medien- und Warenwelt nur durch ihr eigenes Klischee retten zu können.

Formlosigkeit ist hier nicht die Offenheit und Unbestimmtheit einer Form, sondern im Gegenteil, die überindividuelle, allgemeingültige, absolute Form. Das Alltägliche, das Generische wird zum Vorwand der Entindividualisierung, zur Propagierung von Gemeinschaft und Kollektiv. Die Bildlichkeit ist eindeutig und formelhaft. Formlosigkeit wird überführt in eine 'allgemeingültige', eindeutige Form.

Subversiver Realismus:

Das Spezifische im Unbestimmten

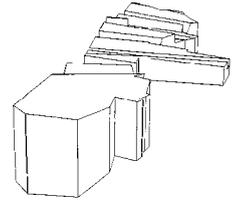
Für Rem Koolhaas bildet das Generische, Eigenschaftslose und Formlose die neutrale Basis einer subversiven Architekturstrategie. Er entledigt sich der herkömmlichen Mittel des architektonischen Ausdrucks, um von diesem neutralen Grund aus Differenz, Heterogenität, Polarität und Ereignis zu entwickeln. Koolhaas destilliert die programmatischen Anforderungen eines Projektes bis hin zu einer allgemeingültigen Grundsubstanz, d.h., jedes Projekt wird zunächst auf seine allgemeinste Form reduziert. "Was ist eine Universitätsbibliothek, außer einer Fläche, auf die man Bücherregale stellen kann, und einem Weg, auf dem man die Öffentlichkeit zu ihnen hinführt? Was ist ein Opernhaus, außer einer Hülle für Theateraufführungen und einem Platz, an dem sich die Öffentlichkeit versammeln kann, um sie zu sehen?"

(Jeffrey Kipnis) Im Gegensatz zu Konventionalismus und Minimalismus benutzt Koolhaas Reduktion als Methodik zur "subversiven Säkularisierung" (Kipnis), um das Projekt von gängiger Moral, Konvention und Ästhetik zu befreien. Das Programm und die Organisation eines jeden Projektes wird von kulturellen, symbolischen, klischeehaften Referenzen gelöst und neu definiert. Das Generische bei Koolhaas definiert sich zunächst über realistische Parameter. Aus den Essenzen des Projekts – Zoning, Grundstück, Programm, Durchwegung, Technik, Konstruktion, Gebäudehülle – entwickelt Koolhaas eine Architektur (und damit auch eine Ästhetik) der Differenz. Er reduziert das Programm auf seine Essenz, um es von dieser aus auf unkonventionelle Weise neu zu interpretieren. Aus der Essenz wird somit das Spezifische destilliert, Alltägliche neu inszeniert und das Gewohnte zum Ungewöhnlichen.

Gerade die multiplen Ordnungen der Architektur von O.M.A. erfordern den neutralen Grund, worin sie sich entfalten und entwickeln können. Nur das eigenschaftslose, ungerichtete, unbestimmte Volumen kann die neutrale Voraussetzung für eine nichthierarchische Heterogenität erstellen und die Mannigfaltigkeit spezifischer Überlagerungen absorbieren.

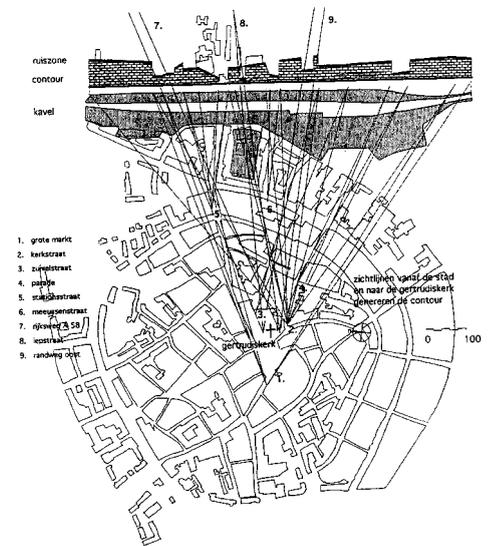
In seinem Entwurf für die Grande Bibliothèque de France beispielsweise nimmt Koolhaas das zunächst 'formlose' Volumen der Buchmagazine, das die Leseräume als Negativvolumina mit ihren verschiedenen Geometrien spezifiziert und inszeniert. Ähnlich in seinem neuen Projekt für das Headquarter der Universal Studios in Los Angeles: Wieder findet eine inszenierte Symbiose zwischen den unbestimmten Quadratmetern der Bürofläche als 'generic floors' und den 'specific functions' als artikulierte Formensprache statt. Während in den Bürogeschossen die (individuelle) Gestaltung dem zukünftigen Benutzer überlassen bleibt, setzen die formal differenzierten Volumina die spezifischen Funktionen (Konferenzräume, Healthclub, Kino) in Szene. In einer spielerischen und zugleich subversiven Dialektik benutzt Koolhaas das Generische und macht daraus das Spezifische. So wird das Allgemeine zur Legitimation des Spezifischen, das Alltägliche als spezifisches Ereignis neu inszeniert.

MVRDV: Entwicklungsvorschlag für das Gleisgelände in Bergen op Zoom, Niederlande; Lageplan (unten) und Skizze der verdichteten Bebauung



Kritik der Originalität

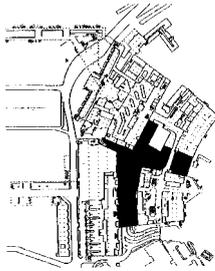
Nach der Bilderflut der Postmoderne und dem damit einhergehenden Bedeutungsverlust von Formen ist die Idee der Originalität in eine Krise geraten. Die Kritik der Originalität ist heute nahezu zum Allgemeinplatz der Architekturdiskussion geworden, gleichwohl aus entgegengesetzten Intentionen.



Die Konventionalisten wollen das Subjektive zurückdrängen und ausschalten, um das ständig Neue, Andere und Individuelle zu verhindern. So sagt Kollhoff: "Wir sollten Schluß machen mit diesem Mythos des Architekten, der sich an den Tisch setzt und etwas erfindet. Aus dieser Haltung heraus sind sämtliche Katastrophen unseres Jahrhunderts entstanden." Das Individuelle soll durch den 'Rückgriff' auf eine behauptete Tradition aus dem Entwurfsprozeß herausgedrängt werden. Kollhoff beschreibt immer wieder Regelwerke, aus denen sich der Baukörper und dessen Gestaltung quasi automatisch ergibt, wobei klischeehafte 'Konventionen' von Sockel, Dachabschluß, Eckausbildung, Eingang etc. formbildend sind.

Für Rem Koolhaas geht es um das genaue Gegenteil: Er will das Subjekt als Träger konventioneller, überkommener Werturteile und Konventionen ausschalten, um durch automatische Entwurfsmethoden das Neue zu generieren. Dies greift die Idee des Automatismus der dadaistischen und surrealistischen Avantgarde wieder auf: Durch automatische Generierung von Literatur und

O.M.A.: Wettbewerbsbeitrag für die Erweiterung des Flughafens in Zürich, 1996; Vorschlag für auszufüllende Resträume (das Formlose)



Malerei soll das Unbewußte und Verdrängte unmittelbar zum Ausdruck gebracht werden. Der Architekt entwirft keine Form, sondern entwickelt einen Satz von Regeln, innerhalb derer sich die Form frei entwickelt. Rem Koolhaas hat dieses Vorgehen am Beispiel von Hugh Ferriss' utopischen Projekten in Delirious New York beschrieben, der die Zoning-Gesetze Manhattans unmittelbar in Architektur umgesetzt hat. Heute gibt es mehrere Ansätze dieser automatischen Formgenerierung. So werden in einigen Arbeiten des holländischen Büros MVRDV systematische Daten herangezogen, die Formen generieren. Die Architekten begreifen die Stadt als eine Art Datenlandschaft ('datascape'). Durch Quantifizierung performativer Kriterien wie beispielsweise Verkehrsflüsse, Lichtverhältnisse, Dichte und Benutzungsstrukturen sowie deren rigide Anwendung werden Formen generiert.

Hierbei wird ein rationalistischer Datenverarbeitungsprozeß in Gang gesetzt, der, losgelöst von subjektiver Wertung, eine neue artifizielle Stadtlandschaft generieren soll. Der ideologische Hintergrund dieser Forschungen beruht auf der Zurückweisung der ästhetischen Diskurse und strebt eine neue Art des Funktionalismus an. Dieser "automatische" Prozess fordert dazu auf, moralische und ästhetische Vorurteile zu suspendieren, um so das "unbekannte Neue" zu generieren.

Exklusiv versus Inklusiv

Die Minimalisten sprechen sich gegen Konvention und eine Beschworung von Tradition aus. Doch was sie suchen, sind vor allem neue, zeitgemäße Bilder, während Fragen des Programms und der Nutzung außen vor bleiben.

Im Gegensatz zur klassischen Moderne, die in ihrer Raumkonzeption eine fließende Kontinuität zwischen Innen- und Außenraum, privatem und öffentlichem Bereich anstrebte, suchen die Minimalisten nach einer eindeutigen Trennung. Diese Trennung erfolgt aus der Selbstgenügsamkeit der Objekte, ihrer Ablösung aus dem Kontext, dem radikalen Reduktionismus der Architektur und der Fetischisierung des Materials (womit die Verdrängung der Nutzung einhergeht). Daraus folgt eine radikale Trennung zwischen äußerer Erscheinung und dem Geschehen im Inneren (Nutzung). Die Fassade wird zu einem autonomen

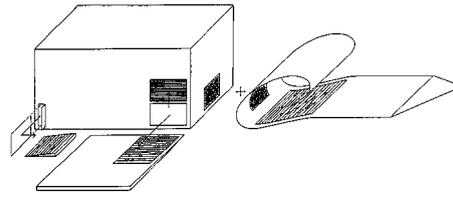
Objekt, das in Hinsicht auf seine Bildhaftigkeit und das monolithische Erscheinen entwickelt wird. In ihrer Opazität verschleiert die Fassade das Innere. Als kontinuierliche Außenhaut schließt sie das Gebäude von der Umgebung hermetisch ab.

Die Gebäude sind introvertiert, auf sich selbst bezogen. Die Sportanlage Pfaffenholz in St. Louis vom Architekturbüro Herzog & de Meuron ist ein gutes Beispiel dafür. Mitten im Grünen gelegen, finden alle sportlichen Aktivitäten innerhalb des Gebäudes statt. Fensterlos ist diese Halle hermetisch von der umliegenden Landschaft abgeschlossen. Ebenso erscheint ein anderes Projekt der Architekten, die Kunststube, ein neues Museum in Bonn, vollkommen vom städtischen Kontext gelöst und auf sich selbst bezogen. Von außen ist es nahezu unmöglich, auch bloß nur zu vermuten, welche Nutzungen hinter der Fassade verborgen sind.

Die Ästhetisierung der Oberfläche auratisiert die Bauten der Minimalisten und enthebt sie aus dem Alltag. Sie werden zu elitären, kunstvollen und damit auch 'unantastbaren' Objekten, die die Banalität ihres Innenlebens verschleiern.

Koolhaas hingegen führt die moderne Tradition weiter, indem er den öffentlichen und den privaten Raum ineinander überleitet. Das Verhältnis zwischen öffentlichem und privatem Raum wird immer wieder neu verhandelt, durch die Temporalität von Ereignisstrukturen aktiviert. Das Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum ist nicht a priori festgelegt, wie beim Minimalismus oder beim Konventionalismus, sondern regelt sich immer wieder von neuem. Die Instabilität, die das Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum charakterisiert, wird programmatisch intensiviert. So sind die Bibliotheken von Jussieu eine Verlängerung und Intensivierung des städtischen Raumes, quasi ein gefalteter städtischer Boulevard. Beim Cardiff Opera House wird der öffentliche Raum in das Gebäude hineingezogen und bildet durch eine Faltung das Auditorium.

Überhaupt verfolgt O.M.A. eine Strategie der Absorption: Die Gebäude sind gleichsam Behälter, die alles Zeitgenössische in sich aufsaugen, die Widersprüchliche in sich aufnehmen, die offen sind für das Banale wie das Erhabene



Rem Koolhaas: Cardiff Opera House, Schemaskizze der Bühnen- und Technik'box' und des 'gefalteten' Auditoriums

und in denen das Populäre wie das Exklusive seinen Raum hat. Rem Koolhaas brachte diese Geisteshaltung einmal anhand seines Leseverhaltens zum Ausdruck: "Ich bin ein Allesfresser. Ich lese 'Max' ebenso wie den 'Spiegel' oder die 'New York Review of Books'" (117 ARCH+).

Die Architektur der Konventionalisten ist hingegen weder exklusiv noch inklusiv. Sie wollen alltäglich erscheinen und nicht als das Besondere. Zugleich ist ihr Verständnis vom Alltag höchst normativ, geprägt von der Idee kollektiver und tradierter Konventionen, womit alles Zeitgenössische ausgeschlossen wird. Sie wollen zeitlos sein und sind in diesem Sinne exklusiv. Ihre Gebäude sind nicht so hermetisch verschlossen und introvertiert wie die der Minimalisten, zugleich wenden sie sich gegen eine Vermischung von Öffentlich und Privat: So spricht Kollhoff davon, daß "öffentliche und private Sphäre heute auf groteske Art und Weise durcheinandergebracht werden." Statt dessen erstreben sie eine klare Trennung zwischen beiden Bereichen, die deren wechselseitige programmatische Abhängigkeit zugunsten einer eindeutigen Lesbarkeit der Räume weitgehend vernachlässigt.

Schlußfolgerung

Formlosigkeit in der heutigen Architektur ist keine neue Ästhetik oder formale Intention, sondern zum einen programmatische Ausgangslage (die Eigenschaftslosigkeit von Programmen, die Entwertung der Formen), zum anderen eine Methode, dem Formalismus zu entgehen und das Projekt auf andere Intentionen als ein Form- oder Stilwollen zu gründen. Sie formuliert das Paradox der gleichzeitigen Unmöglichkeit wie Notwendigkeit zur Form. Formlosigkeit ist eine Gegebenheit, die noch nicht die Frage nach der Intention oder Ambition eines Projektes, einer Architektur beantwortet. Die von uns hier skizzierten Strategien stehen exemplarisch für Möglichkeiten, die Formlosigkeit zum Ausgangspunkt der Arbeit zu machen und nichtsdestotrotz eine Architektur zu entwickeln.