

Die Entfaltung der Architektur

Rem Koolhaas in Gesprächen mit Nikolaus Kuhnert,
Philipp Oswalt und Alejandro Zaera Polo

Arch⁺: Wir haben den Eindruck, daß Ihre neuen Projekte wie Jussieu und Yokohama einen Bruch innerhalb Ihrer Arbeit markieren. Es scheint, als würden Sie versuchen, mit Ihrer eigenen Geschichte zu brechen und ganz neu anzufangen, eine abstraktere Art von Architektur zu entwickeln.

Rem Koolhaas: Ich habe immer schon dieses Problem der Sprunghaftigkeit gehabt. Ich befinde mich jetzt in einer kritischen Phase. Ich bin jetzt 48 Jahre alt, und das ist ein gefährliches Alter. Schauen Sie sich andere Architekten an. Entweder hat man sehr viele Projekte und nichts mehr zu sagen oder man macht nur ein oder zwei Bauten und bewahrt sich ein gewisses Maß an Frische. Und das ist es, was ich vorhabe. Am liebsten würde ich nichts anderes machen, als die Bibliotheken von Jussieu zu bauen. Ich bin gerade dabei, mein Büro zu verkleinern. Die Vorstellung, die nächsten vier Jahre mit 10-15 statt mit 50 Leuten zu arbeiten, erscheint mir ungeheuer attraktiv.

Ihr Entwurf für Jussieu ist ein erstaunlich mutiger Vorschlag, wenn man bedenkt, daß Sie dieses Projekt tatsächlich bauen wollen.

1968 war ich Journalist bei einer holländischen Zeitschrift und fuhr im Mai nach Paris, um über die Ereignisse dort zu berichten. Und als ich noch jünger war, hatte ich Kontakt zur holländischen Fluxus-Gruppe und kannte von daher auch einige der Situationisten. Zu '68 hatte ich immer eine zwiespältige, teilweise kritische Einstellung, aber je älter ich werde, desto stärker wird mir bewußt, wie sehr ich davon geprägt bin, viel mehr, als ich damals dachte. Sie sagen, es sei ein mutiger Entwurf, aber ich glaube, es ist einfach eine furchtbare 'Mai-68-Programmierung', so etwas zu tun. In diesem Sinne ist es ein sehr politisches Projekt. Nicht zuletzt auch deswegen, weil der bestehende Campus eines der wichtigen Zentren des Pariser Mai gewesen ist. Das Projekt ist in gewisser Weise ein Dialog mit dem damaligen Denken.

Meinen Sie damit das Aufbrechen von starren Strukturen durch das Denken in Flüssen, Strömen und Prozessen, das Arbeiten mit offenen, vagen und sich verändernden Formen?

Es gibt starke Analogien zwischen den Themen unserer Arbeit und denen von Gilles Deleuze. Deleuze und Guattari unterscheiden in ihrem Buch 'Tausend Plateaus' zwischen zwei Arten von Raum - dem gekerbten und dem glatten Raum. Den gekerbten Raum kann man sich vorstellen als eine in Ackerfelder aufgeteilte Landschaft, in der alles meßbar, abgezirkelt und von definierten Linien eingefafßt ist. Und der glatte Raum

kann mit dem Meer oder der Wüste verglichen werden, er ist nicht faßbar, fließend. Projekte wie Jussieu oder Agadir besitzen ganz offensichtlich eine starke Analogie zu dieser Vorstellung des glatten Raums. Wir haben die Arbeiten von Deleuze erst im nachhinein entdeckt, aber es sind ganz parallele Entwicklungen, die eine geistige Verwandtschaft aufzeigen.

Der glatte Raum ist sozusagen die Antithese zum Konzept des Rasters, wie es Superstudio in den 70er Jahren formuliert hat und wie es sich auch in Ihren früheren Projekten und in 'Delirious New York' wiederfindet.

Die Arbeiten von Superstudio waren für mich wichtig und haben mich stark beeinflufßt, aber heute erscheint mir ein Projekt wie La Villette viel zu kontrolliert und reguliert, auch wenn es damals sehr aufregend war. Oder unser Entwurf für die Pariser Expo, der auf einer strengen, unerbittlichen Organisation basiert. Inzwischen haben wir uns davon befreit. So gibt es bei dem Projekt für Yokohama Ordnung und Struktur nur im Sinne von Proximitäten und Distanzen, Flüssen und Strömen.

Neue Naturwissenschaften

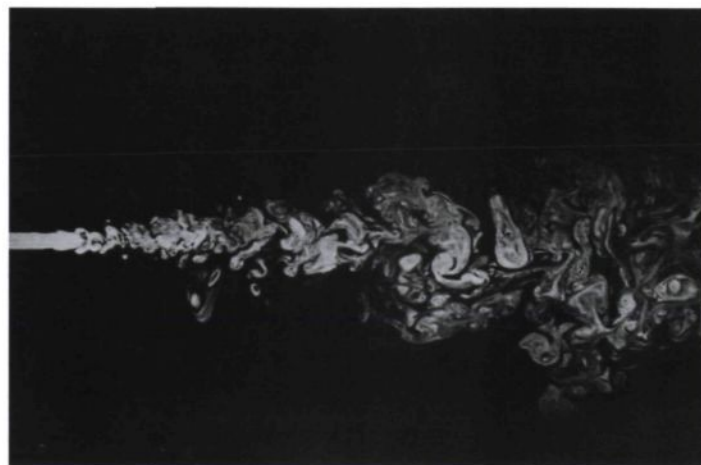
Ebenso wie in der Philosophie stellen die neuen Entwicklungen in den Naturwissenschaften die klassischen Ordnungen und Kriterien in Frage. Durch die neuen Erkenntnisse der Chaos- und Katastrophentheorie, der Komplexitäts- und KI-Forschung, der Mathematik und Logik, wurden unsere Vorstellungen von Linearität, Kausalität, Stabilität, Vorhersehbarkeit in eine tiefe Krise gestürzt. Inwieweit werden Sie durch die neuen Naturwissenschaften in Ihrer Arbeit beeinflufßt?

In meiner Argumentation gab es schon immer eine, ich möchte nicht sagen wissenschaftliche, aber doch aufklärerische oder unemotionale, mathematische Komponente. Diese Aspekte unserer Arbeit haben eine Faszination ausgeübt auf einige mit mir befreundete amerikanische Intellektuelle wie Sanford Kwinter und Greg Lynn, die sich ansonsten mit den neuen Entwicklungen in der Naturwissenschaft und Technologie beschäftigen. Und so haben sie eine sehr spekulative Interpretation unserer Arbeit entwickelt, die sich nun umgekehrt auf unsere Arbeit auszuwirken beginnt. Ihre Spekulationen sind teils Interpretation, teils Korrektur, teils Orientierung, stimmen jedoch nur teilweise mit meinen Intentionen überein und haben wie jede Interpretation einen eingrenzenenden Effekt, was in mir eine gewisse Klaustrophobie auslöst. So versuche ich, sie immer auf Abstand zu halten.

Wie dem auch sei, sie führen jedenfalls eine Reihe naturwissenschaftlicher Prototypen in den Diskurs ein, und das ist für mich äußerst interessant. Ich frage mich allerdings, ob es nicht einfach moderne Metaphern sind, und es gar nicht um

Strömungen sind dynamische Bewegungsformen, deren Gestalt nur indirekt beeinflufßt werden kann. Eingriffe in die Strömung rufen unerwartete Formen hervor, die oft chaotisch, manchmal aber auch überraschend regelmäßig sind

Flows are dynamic movements whose shape can only be influenced indirectly. Interventions into the flow cause unexpected forms which are frequently chaotic but sometimes surprisingly regular



die wissenschaftlichen Modelle als solche geht. Wir haben fast alle nicht die Kompetenz, die neuen Naturwissenschaften wirklich zu verstehen, wir verstehen sie nur als Metaphern. Ich selber habe eine sehr kannibalistische Einstellung gegenüber Metaphern.

Sie haben in letzter Zeit ein zunehmendes Interesse für das Konzept des Chaos als einer Methode zur Formalisierung der Wirklichkeit entwickelt. Wie beeinflusst dies Ihre Arbeitsweise?

Ich finde, es ist wichtig, daß es heute eine wissenschaftliche Chaostheorie gibt, die all das erklären kann, was früher nicht erklärbar schien. Und es ist ungeheuer aufregend, daß diese Theorie enge Parallelen mit der Funktionsweise unseres Gehirns aufweist. Es ist eine vielversprechende, komplexe Theorie, die uns hilft, die Welt besser zu verstehen und weniger in Depressionen zu verfallen.

Eines der größten Probleme für Architekten und überhaupt für jeden Menschen ist die Unmöglichkeit, Dinge, die völlig unbeabsichtigt entstanden sind, einfach zu genießen. Meist werden sie nur als Scheitern edler Ideen verstanden. Statt dessen könnte man sie als Teil eines kontinuierlichen Prozesses von Entropie, Degeneration oder Desintegration interpretieren. In diesem Sinne ist diese neue Theorie sehr hilfreich, da sie uns die Möglichkeit gibt, die Dinge anders zu sehen.

Gleichzeitig werde ich jedoch zunehmend skeptischer, was den Beitrag betrifft, den die Chaostheorie für die Architektur leisten könnte. Je direkter und unmittelbarer der Einfluß dieser Theorie auf die Architektur ist, um so verheerender sind die Auswirkungen.

Es gibt aber in den Ingenieurwissenschaften eine intensive Beschäftigung mit chaotischen Prozessen, die zu einem neuen Verständnis der Möglichkeit von Interventionen geführt hat. Doch bleiben solche Prozesse unsichtbar und entziehen sich damit dem Architekten und der Architektur.

Das ist für mich nicht unbedingt ein Problem. All diese Fragen von Luftturbulenzen, Logistik, Verkehrsströmen usw. interessieren mich sehr. Mein Widerstand gegen Architektur ist so stark, daß die Unsichtbarkeit ein guter Punkt sein könnte, eine wichtige Überlegung. Ich denke, daß die neuere Physik und Mathematik ein großes Potential haben für die Analyse von Stadtentwicklungen. Begriffe wie 'Attraktor' können sehr wichtig werden, um urbanistische Fragen zu klären.

Zeitgenössische Kunst

Sie arbeiten mit modernen Künstlern zusammen. Sie haben Gunter Förg an der Rotterdamer Kunsthalle beteiligt. Bei dem Hochhaus 'Danton' für Paris La Défense wollen sie mit Jenny Holzer zusammenarbeiten. Bei den Fassaden für Jussieu zitieren Sie die Glas-Iglus von Mario März. In welcher Weise wird Ihre Arbeit von der zeitgenössischen Kunst beeinflusst? Versuchen Sie, in Ihrer Architektur Kunst und Wissenschaft miteinander zu verbinden, etwa wie Bernard Tschumi in den 70er Jahren, als er versuchte, seine abstrakten und rationalen Konzepte mit der unbewußten Sensibilität von Künstlern zu verbinden?

So könnte man es natürlich erklären, aber ich würde es eher mit der Arbeitsweise eines Journalisten vergleichen. Es ist nicht so, daß ich Kunst und Wissenschaft verfolge und dann versuche, beides zu kombinieren. Ich lese vielmehr alles, ich lese den 'Spiegel' ebenso wie den 'Stern', 'Max' wie die 'New York Book Review', ich lese Schund ebenso wie wichtige Dinge. Ich bin ein Allesfresser, der gleichermaßen Kunst, Wissenschaft und Trash verspeist. Für unsere heutige Zeit ist die Gleichheit aller Informationen charakteristisch, was ebenso wundervoll wie furchtbar ist. Insofern habe ich einen Widerwillen dagegen, von spezifischen Einflüssen zu sprechen. Im Gegenteil, für mich ist es gerade die Archäologie all der verschiedenen Schichten, die Art, wie sie sich zueinander bewegen und in geheimer Weise miteinander verbunden sind, welche geheimen Verbindungen es zwischen den vulgärsten und den erhabensten Dingen gibt.

Ermöglicht einem nicht das Aufgreifen von technisch-wissenschaftlichen ebenso wie von künstlerischen Entwicklungen, zu Innovationen zu kommen und eine neue Aktualität zu entwickeln, sozusagen den frischen Wind aus Naturwissenschaft und Kunst einzufangen?

Ich stelle diesen Wahrheiten meine persönliche Wahrheit gegenüber. Letztendlich ist alles eine Stimulation, ob es nun Naturwissenschaft, Kunst, Pornographie oder Sex ist. Wir schwimmen alle in einer Marinade, und wir kennen diese Marinade nicht.

Das erinnert an die Definition der Informationstheorie, Information sei lediglich das Unwahrscheinliche, es ginge nicht um Bedeutung. Es gibt keine Wertung, es gibt nichts Wichtiges und nichts Unwichtiges, es ist alles eine allgemeine Suppe.

In unserer Arbeit geht es dann aber sehr wohl um Bedeutung. Ich sage nicht, daß sie unbedeutend ist oder nichts bedeutet. Das betrifft nur die Einflüsse. Ein wichtiger Einfluß ist auch



die Mode. Man sollte sich dessen bewusst werden und zugeben, daß wir heute alle modefähig sind und daß es einen überaus komplexen Zusammenhang zwischen Mode und Originalität gibt.

Inszenierung des Programms

Ihre Architektur hat oft einen theatralisch-inszenatorischen Charakter. Sie thematisieren das Programm und die Nutzung des Gebäudes nicht nur als pragmatisch-utilitaristisches Problem, es ist für Sie zugleich eine 'Handlung', die dramatische Struktur für die Inszenierung des Raums.

Das ist zwar richtig, aber ich finde es eine der weniger interessanten Aspekte. Diese Fragen spielen während unserer Arbeit keine Rolle, was nicht heißt, daß sie am Ende nicht doch vorhanden wären.

Aber nehmen wir z.B. Ihre Werkmonographie, an der Sie gerade arbeiten. Darin stellen Sie Ihre Entwürfe nicht als Objekte dar, sondern versuchen, für jedes eine eigene Story zu entwickeln. Sie sagen zwar, es sei nicht Ihre Art, einen Entwurf vom Theatralischen her zu entwickeln, aber in der Präsentation der Arbeiten ist dieses Thema sehr wohl präsent, vor allem bei der Kunsthalle, und dort ist es offensichtlich auch Teil des Architekturkonzepts.

Vielleicht könnte man sagen, daß das Arbeiten mit Erzählungen ein Versuch ist, das Unbewußte oder das Vorgefundene in eine Struktur oder Logik zu bringen, aber nicht, um daraus eine Strategie für das eigene Handeln zu entwickeln, sondern nur, um das Material, das man vorfindet, zu strukturieren.

Das stimmt, aber gleichzeitig irritiert es mich sehr oft. Seit ich Journalist und Drehbuchautor war, weiß ich, daß ich die Fähigkeit habe, Verbindungen herzustellen, Szenenfolgen und Erzählstrukturen zu entwickeln. Aber es irritiert mich auch, und zwar wegen seiner linearen Struktur und den sich daraus ergebenden Zwängen. Der Entwurf für die Bibliotheken von Jussieu ist ein Versuch, dem zu entkommen. Er ist weniger linear, er ist vielschichtiger, und es gibt mannigfaltige Möglichkeiten, ihn zu interpretieren.

Wobei wir mit dem Theatralischen gar nicht das Lineare meinen, sondern eher die Vielschichtigkeit des Raumerlebnisses, daß der Raum z.B. bei Jussieu nicht homogen, sondern in verschiedene Bereiche differenziert ist, die jeweils einen ganz eigenen Charakter haben.

Charakteristisch für jede Strömung sind ihre Attraktoren. Durch ihre Anziehungskraft strukturieren sie das Strömungsfeld. Diese Analyse einer Strömung zeigt von links nach rechts: Abfluß, Sattel, Grenzzyklus und Quelle

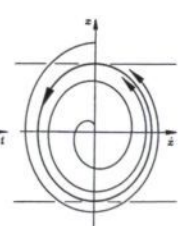
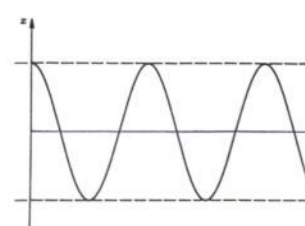
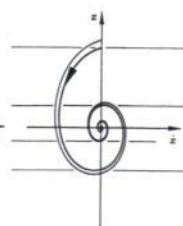
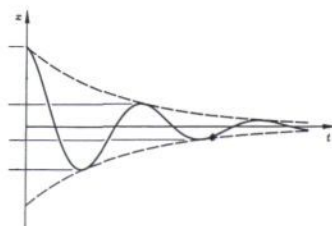
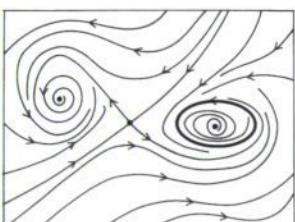
All flows are characterized by attractors which structure the field of the flow with their power of attraction. This analysis of a flow shows, from left to right: sink; saddle; limit cycle; source

Man unterscheidet zwischen verschiedenen Attraktoren. Bei Punkttattraktoren strebt das System über die Zeit einem stabilen Zustand an

There are different types of attractors. Point attractors: the system moves towards a steady state over time

Bei Grenzzyklen spielt sich das System auf einen stabilen Zyklus ein

Limit cycles: the system establishes a stable cycle



Kollektive Räume

In Hinsicht auf das Programm finde ich eine andere Frage viel wichtiger. Unsere letzten Projekte sind meist öffentliche Gebäude und Artikulationen des Kollektiven - und das in einer Zeit, die sich eigentlich dagegen wehrt und gar keine Programme mehr hat, mit denen das Kollektive artikuliert werden könnte. Wir interpretieren unsere Projekte als öffentliche Gebäude, ganz entgegen der allgemeinen Tendenz des Verschwindens des öffentlichen Raums. Ich komme mehr und mehr zu der Auffassung, daß es für die Architektur wichtig sein könnte, eine Art von Widerstand zu entwickeln. Das gilt auch für die intellektuellen Einflüsse. Da ist Derrida, der sagt, daß die Dinge nicht mehr ganz sein können, da ist Baudrillard, der sagt, daß die Dinge nicht mehr echt sein können, da ist Virilio, der sagt, daß die Dinge nicht mehr da sein können, und dann gibt es die Chaostheorie, die ebenfalls einen starken Einfluß hat. Ich finde - seit 1989 -, daß die Architektur die Pflicht hat, sich diesen Tendenzen entgegenzustellen. Das ist auch meine Kritik an Jean Nouvel, der mit seinen Entwürfen versucht, diese Tendenzen vorwegzunehmen. Er möchte noch simulierter sein als Baudrillard und noch schneller sein als Virilio. Ich glaube, das ist nicht das eigentliche Problem. Die Architektur von Baudrillard oder Virilio ist im Grunde die Merde-Architektur der Peripherie - alle diese kleinen Hochhäuser mit Spiegelglas. Sie sind wirklich simuliert, fragmentiert, nicht echt und fast nicht da.

Ebenso wehre ich mich gegen die vor allem in Japan verbreitete Schlußfolgerung, Architektur müsse per se chaotisch sein. Diese Haltung wird immer mit einer Analogie begründet: Ihr seid in Verwirrung, wir sind in Verwirrung; Ihr seid unstrukturiert, wir sind unstrukturiert; Ihr seid vulgär, wir sind vulgär; Ihr seid chaotisch, wir sind chaotisch... Ich fange an zu glauben, daß das ein Fehler ist. Es gibt gegenwärtig eine ungeheuer aufregendes neues Potential für eine Architektur, die sich dieser Art von Nachahmung entzieht.

Zum Beispiel bin ich der Meinung, daß eines der prägnantesten und provokativsten Elemente des Programms für die Nationalbibliothek in Paris darin bestand, den Gedanken einer "Gemeinschaftseinrichtung" inmitten des vollständigen Zusammenbruchs des öffentlichen Raumes neu zu formulieren - gegen die offensichtliche Homogenisierung der elektronischen Medien, gegen den Verlust des Ortes, gegen den Triumph der Fragmentierung. Ich habe immer mehr den Eindruck, daß es an einem bestimmten Punkt überzeugender sein könnte, die entgegengesetzte Richtung einzuschlagen und sich dem Unvermeidlichen zu widersetzen.

Wenn Sie als Architekt öffentliche oder kollektive Räume schaffen wollen, stellt sich natürlich die Frage, von welcher Idee von Öffentlichkeit oder Gemeinschaft Sie dabei ausgehen.

Es gibt natürlich nicht mehr nur eine einzige Gemeinschaft, aber es gibt gelegentlich Momente, wo sich aus Gruppen neue Gemeinschaften entwickeln. So bilden zum Beispiel alle Besucher von Beaubourg oder alle Benutzer einer Bibliothek eine Gemeinschaft, und man kann davon ausgehen, daß einer der Gründe, warum man dort hingehet, das Vergnügen ist, Teil einer solchen Gemeinschaft zu sein.

Beim Beaubourg artikulieren die außenliegenden Rolltreppen das Kollektiv, aber das ist eine sehr unbefriedigende Lösung, weil man sich dort nicht aufhalten kann und es ständig überfüllt ist. Wir haben daher z.B. bei dem Entwurf für die französische Nationalbibliothek großen Wert darauf gelegt, wie die Gemeinschaft sich selbst als Gemeinschaft erfahren kann.

In ähnlicher Weise ist unser Projekt für Yokohama ein Versuch, sich vorzustellen, wie sich in Japan eine Gemeinschaft entwickeln und artikulieren kann, und zwar auf der Grundlage der verschiedenen für die japanische Konsumgesellschaft charakteristischen Aktivitäten, die in unserem Projekt intensiviert, zueinander in Beziehung gesetzt und komprimiert werden, wodurch eine so dichte Struktur entsteht, daß vielleicht noch etwas anderes passiert. Es ist ein Versuch, eine Gemeinschaft zu artikulieren, ohne von vornherein ihre Aktivitäten festzulegen. Heute ist das Plankton der Peripherien der Ort der Regellosigkeit und Unkontrolliertheit, und das ist auch der Grund, warum alle dort wohnen. Unser Projekt untersucht, welche Intensitäten innerhalb einer solchen Regellosigkeit möglich sind.

*Aber die Freiheit im Plankton der Peripherien beruht auf Ver-
einzlung, auf Einsamkeit.*

Sicherlich basiert die Textur der Peripherie auf Atomisierung. Aber das Faszinierende ist, daß es trotz aller zentrifugalen Kräfte eine programmatische Notwendigkeit gibt, Kollektive auszubilden, auch wenn sie nur sehr kurzlebig sind und jeder einzelne 60, 70 oder gar 100 verschiedenen Kollektiven angehört. Man ist Teil einer Universität, Teil eines Büros, Teil einer Familie, Teil einer Nation, Teil einer Stadt etc. Die Konstituierung dieser unterschiedlichen Kollektive ist heute eine der wenigen noch vorhandenen authentischen Motivationen für Architektur.

*Sie sprechen von Gemeinschaften, nicht von Öffentlichkeit.
Richard Sennett hat das Verschwinden der Öffentlichkeit
durch die Bildung von Gemeinschaften kritisiert. Gemein-
schaften sind eng definierte Gruppen, während die Öffent-
lichkeit jedem Raum gibt.*

Natürlich gibt es noch eine Öffentlichkeit: die Öffentlichkeit von Fernsehen und Radio.

... aber nur telematisch.

Ja, aber sie ist stärker als je zuvor. Alle sehen jeden Abend das gleiche. Das ist niemals so gewesen. Es ist vielleicht wahr, was Sennett sagt, aber das ist nicht die Frage. Wenn es verloren ist, dann ist es verloren. Das interessiert mich nicht.

Für mich lautet die Frage: Wie kann und soll die Architektur darauf reagieren? Und in diesem Sinne stellt sich der Architektur das gleiche Problem wie der Katholischen Kirche: Soll man sich modernisieren oder nicht? Und kann man sich überhaupt modernisieren? Wenn man Jean Nouvel's Versuche betrachtet, die "Kirche" zu modernisieren, dann merkt man, daß es eine interessante Unmöglichkeit ist. Für mich wird es zunehmend aufregender, mich mit Architektur zu befassen, je deutlicher sich abzeichnet, daß Architektur heute eine Unmöglichkeit ist. Ich habe wirklich eine starke Resistenz gegen Architektur im klassischen Sinne, aber nachdem Architektur im klassischen Sinne völlig unmöglich geworden ist, wird es wieder aufregend, sich neu mit ihr zu befassen.

*Sie befinden sich eigentlich in einer schizophrenen Situation:
Einerseits versuchen Sie, der Architektur zu entkommen,
andererseits möchten Sie eine architektonische Antwort
geben.*

Es ist in der Tat schizophren. Unsere Arbeit ist ein Kampf gegen die Architektur in Form von Architektur.

Paris - La Ville Contemporaine

Die Werkmonographie, an der wir zur Zeit arbeiten, spielt für unsere momentane Entwicklung eine sehr wichtige Rolle, da sie uns das erste Mal seit zwölf Jahren zwingt, zurückzuschauen und darüber nachzudenken, was wir bisher gemacht haben. In gewisser Weise haben wir die ganze Zeit gearbeitet, ohne nachzudenken, und nun entdecken wir die unbewußten Energien und machen sie uns bewußt. Das ist interessant und erschreckend zugleich.

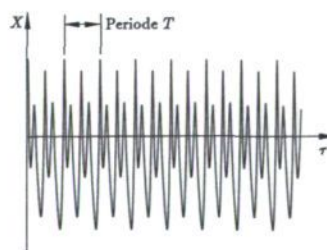
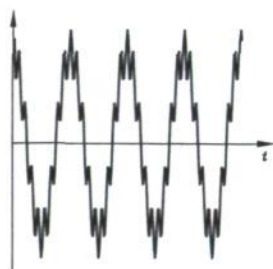
Wir stellten fest, das für uns in den 80er Jahren Paris zur Verkörperung einer Theorie geworden ist, so wie es New York für uns in den 70er Jahren war. Das beruht zum einen

Bei diesen seltsamen
Attraktoren pendelt
das System in chaoti-
scher Weise zwischen
zwei Grenzyklen

Strange attractors:
the system swings
chaotically back and
forth between two
limit cycles

Durch die Überlage-
rung von zwei Grenz-
zyklen entsteht ein
torusförmiger
Attraktor

A torus-like attractor
emerges through the
superimposition of
two limit cycles



schlicht auf der Tatsache, daß die Hälfte unserer Arbeiten sich mit Paris beschäftigen. Zum anderen ist Paris der zur Zeit interessanteste Prototyp der zeitgenössischen europäischen Stadt, der zwei gegensätzliche Zustände in sich vereint: zum einen das völlig intakte historische Zentrum, zum anderen den völlig atomisierten Gürtel der Banlieus. Von den 10 Millionen Einwohnern von Paris leben nur noch 1,6 Millionen im Zentrum, alle andere leben in den Vorstädten.

In Paris wird zum erstenmal deutlich, daß die zeitgenössische Stadt ein völlig geordnetes System ist. Der alte und der neue Zustand haben nichts miteinander zu tun. Ihre einzige Gemeinsamkeit ist das Zentrum. Sie sind rein zufällig miteinander verbunden, und es gibt eine Reihe von Übergängen zwischen dem einen und dem anderen Zustand, die sehr interessant sind.

Es ist unsinnig, die Peripherie mit den gleichen Kriterien wie das Zentrum zu betrachten und sie daher als ein Scheitern, einen Fehler oder eine dekadente Form unserer bisherigen Städte anzusehen. Es ist ein völlig anderer Zustand. Wenn wir die Peripherie nur im Sinne unserer alten Modelle betrachten, dann werden wir nur das Fehlen von Kohärenz, Dichte und öffentlichem Raum feststellen und die neuen Qualitäten und Eigenarten gar nicht mehr entdecken können. Wir müssen diese Nostalgie für unsere überkommenen Modelle aufgeben und eine völlig neue Lesart entwickeln.

Wenn man die Gebäude in der Peripherie betrachtet, dann sieht man, daß sie eigentlich wie Hubschrauber sind: Sie benötigen genauso wenig Vorbereitung wie ein Hubschrauber, der irgendwo landet - sie können überall landen. Sie brauchen keine Vorbereitung, keine Verbindungen, keine Strukturen. Sie haben nur rein zufällige Verbindungen.

Das Zentrum von Paris ist der Prototyp der Stadt des 19. Jahrhunderts, bei dem die Dichte der Gebäude eine soziale Welt erzeugt oder provoziert, und dieser Prototyp wird für uns als Gegenstück zur zeitgenössischen Stadt zunehmend interessanter. Wir suchen in unserer Arbeit nach dem gleichen sozialen Reichtum, aber mit viel weniger Masse, Gebäuden und Architektur.

Ich komme immer mehr zu der Überzeugung, daß es eigentlich zwei Arten von Architektur gibt - zum einen massive Container als feste, dauerhafte Elemente mit Substanz. Und zum anderen eine 'LITE-Architecture', die im eigentlichen Sinne keine Architektur mehr ist und keinen 'Wert' hat, sondern flexibel ist und innerhalb weniger Tage wieder abgebaut oder abgebrochen werden kann.

Was unterscheidet Paris als zeitgenössische Stadt von einer Stadt wie Atlanta? Was ist das spezifisch Europäische an diesem Prototyp?

Topologische Gebilde können deformiert werden, ohne daß sie ihre Eigenart verlieren. Topologische Beschreibungen definieren die wesentlichen Charakteristiken von Flächen und Körpern, ohne Aussagen über ihre konkrete Form zu machen

Topological figures can be deformed without losing their properties. Topological descriptions define the essential characteristics of figures or spaces without describing their concrete form

Das Europäische an Paris ist, daß beide Zustände vorhanden sind. Und das macht es auch viel schwieriger, hier zu operieren. Da beide Zustände vorhanden sind, gibt es nicht nur eine mögliche Antwort, und das ganze Problem des Kontexts ist viel komplexer. In Amerika kann man - zumindestens theoretisch - annehmen, daß es keinen definitiven Kontext gibt. Das ist etwas sehr Wertvolles. In Paris hat es uns 8 Jahre Arbeit gekostet, bis wir es bei der französischen Nationalbibliothek gewagt haben zu sagen, 'fuck context'. Und nachdem wir das einmal gesagt hatten, wurde es sehr aufregend für uns. Das Vorhandensein von Geschichte ist sehr belastend.

Was die europäische Frage betrifft, so ist Euro-Disney wirklich schockierend. Europa ist zur Zeit nicht in der Lage, in irgendeiner Weise zu artikulieren, was es heißt, europäisch zu sein. In gewisser Weise ist Euro-Disney die europäischste Institution in Europa, was für Europa natürlich ein ideologisches Desaster ist. Es gehen unglaublich viele Leute dorthin, alles Europäer, und man merkt plötzlich, daß es in Europa selbst nichts anderes gibt, was eine ähnliche Attraktivität hätte und in der Lage wäre, das Jugoslawische mit dem Finnischen, das Spanische mit dem Polnischen zu verbinden.

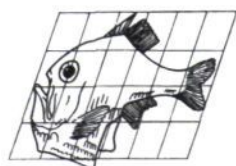
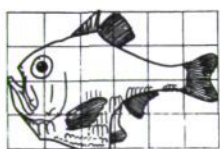
Ein amerikanischer 'CIAM'

Während Europa in eine Krise geraten zu sein scheint, zeichnen sich in Amerika interessante Entwicklungen ab. So kommt dort zur Zeit die ganze Debatte über Stadtplanung neu auf, was sehr interessant ist und z.B. die Frage aufwirft, was Öffentlichkeit heute ist. Ich habe das Gefühl, daß Amerika bald wieder zu einer wichtigen Basis ernsthafter Architektur werden kann.

Es gibt in Amerika eine Gruppe von Architekten und Theoretikern, die sich zwar selber noch nicht als Gruppe begreift und artikuliert, aber sicher doch eine Gruppe ist. Jeff Kipnis, ein Mitglied dieser 'Gruppe', ist Leiter einer Abteilung der Architecture Association in London geworden. Er ist eigentlich Physiker und sehr intelligent und hat mit Peter Eisenman und Philip Johnson zusammengearbeitet und eine völlig schockierende, aber interessante Theorie entwickelt, die besagt, daß es in den letzten fünf bis zehn Jahren in der Architektur eine Reihe von Erfindungen und Erfindern gegeben hat, deren gemeinsame Arbeit nun eine Basis bildet, auf der man ein Lehrkonzept, ein Dogma oder eine Art CIAM aufbauen kann. Er hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese Erfindungen in Normen und Regeln zu übersetzen.

Die Topologie ist eine Geometrie der Transformation. Sie faßt Körper, die durch kontinuierliche Transformationen ineinander überführt werden können, nach Geschlechtern zusammen. Die Abbildungen zeigen Knoten unterschiedlichen topologischen Geschlechts

Topology is a geometry of transformation. Figures which can be transformed into one another are grouped together in a genus. The illustrations show knots of different topological genus



Das ist genau das, was Sie normalerweise nicht ausstehen können.

Genau. Und deswegen fasziniert es mich. Er unterscheidet zwischen zwei Richtungen, zwei Lagern: Auf der einen Seite diejenigen, die noch an die Form glauben - dazu gehören für ihn Leute wie Peter Eisenman, Bahram Shirdel und Zaha Hadid; auf der anderen Seite die Leute, die überhaupt nicht mehr an Form glauben, sondern nur noch an Information - zu diesen zählt er u.a. Bernard Tschumi, Jean Nouvel und OMA.

Diese Unterscheidung ist vielleicht nicht ganz richtig oder zumindest mißverständlich. Geht es nicht vielmehr den einen um die Erfindung von Formen, den anderen - zu denen Sie gehören - um die Strukturierung von Prozessen, um Formen zu generieren? D.h. daß man nicht mehr versucht, die Form als solche zu gestalten, sondern sich selbstorganisierende Formbildungsprozesse beeinflußt, indem man 'Störungen' verursacht wie bei einem Wirbelstrom, den man zwar umlenken, aber nicht völlig umformen und kontrollieren kann.

Ja, es geht um Einflüsse auf vorhandene Strömungen, um Organisation von Prozessen. Das ist eine sehr schwierige Aufgabe, denn wenn man an der einen Stelle eingreift, hat das Veränderungen an ganz anderer Stelle zur Folge.

Kipnis' Theorie ist mir sehr suspekt, ich finde sie eher erschreckend und glaube nicht daran. Aber die Ambition, ein allgemeines Programm zu formulieren, ist äußerst interessant. Seit langer Zeit hat es niemand mehr gewagt, Dinge zusammenzufassen, eine Richtung zu formulieren und darauf eine Schule aufzubauen.

Das ganze Problem ist sehr aktuell. Es gibt vielleicht eine kritische Masse, aus der sich eine neue Bewegung entwickelt. Ansätze zu einer solchen Bewegung gibt es überall auf der Welt. Ich meine nicht, daß das überall verbreitet ist, aber man findet überall Elemente einer solchen Bewegung.

Im Gegensatz zu den 20er Jahren fehlt heute ein soziales politisches Programm, was für die Konstitution des CIAM ganz entscheidend war. Aber es gibt eine neue Art des Denkens in den Naturwissenschaften, der Philosophie, der Mathematik, die schon fast eine Bewegung ist. Es fehlt sozusagen nur noch das Mosaiksteinchen Architektur, genauso, wie in den 20er Jahren Einsteins Relativitätstheorie ein neues Denken begründete, auch wenn seine Theorie von den meisten gar nicht verstanden wurde.

Es ist völlig klar, daß ein Programm fehlt und daß das eine ungeheure Schwäche ist. Aber deswegen finde ich auch den Versuch von Jeff Kipnis so interessant, an der AA ein Pro-

gramm - einschließlich politischer Motive - zu entwickeln. Die Architekten müßten sich stärker miteinander anfreunden und lernen, gemeinsame Argumentationen, Interessen und Ambitionen zu formulieren.

Ich selber habe einen absoluten Horror davor, was mit einem Architekten geschieht, wenn er wirklich allein ist - wie langweilig und unerträglich und "wichtig" seine Arbeit plötzlich wird. Um gegen diese komische Manie von Einsamkeit anzukämpfen, habe ich mich zunehmend dafür interessiert, andere Leute an den Projekten zu beteiligen. Wir nehmen an den meisten Wettbewerben mit einem Team teil, zum Teil vom Büro aus, zum Teil aber auch mit Leuten von draußen. Aufgrund dieser Strategie kam es zu jener Art von Explosion, die bei dem Wettbewerb für die Nationalbibliothek oder dem Gebäude in Karlsruhe eintrat. Heute geht es mir darum, gegen die "Einsamkeit" dadurch anzukämpfen, daß ich mit anderen Architekten zusammenarbeite. So haben wir zum Beispiel vor einiger Zeit Hans Kollhoff, Jacques Lucan und Fritz Neumeyer eingeladen, am Projekt für La Défense mitzumachen. Daneben arbeite ich zusammen mit Jean Nouvel an seiner Interpretation von etwas, was wir für ihn in Lille "vorbereitet" haben, und auch mit Christian de Portzamparc haben wir intensiv zusammengearbeitet. Auf der einen Seite bin ich in Rotterdam häufig allein, aber auf der anderen Seite haben wir eine sehr viel intensivere Zusammenarbeit mit anderen.

Heute wissen wir sehr viel besser, wie wir die kreativen Prozesse strukturieren und die richtigen Bedingungen schaffen können, die richtige Mischung zwischen Panik und Kontemplation, den richtigen Anreiz im Sinne von Konkurrenz und gegenseitiger Unterstützung. In gewissem Sinne ist die Zusammensetzung des Büros auch so etwas wie ein "Entwurfproblem", eine Komposition aus nationalen Akzenten und gegenseitigen Ergänzungen.

Es scheint, als versuchten Sie auch damit zu experimentieren, daß Sie möglichst viel zufällige, unbewußte Energie in den Prozeß zu integrieren.

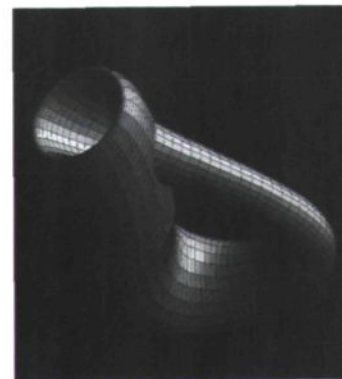
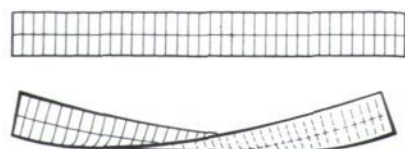
Man könnte fast sagen, es geht um die Schaffung eines künstlichen Zustands der Bewußtlosigkeit, des Unbewußten. Ich glaube an Unsicherheit.

Wie das Moebiusband wird die Kleinsche Flasche von einer einseitigen Fläche gebildet, bei der nicht zwischen Innen oder Außen unterschieden werden kann

Like the Moebius band, the Klein bottle also represents a one-sided surface which has no inside or outside

Das Moebiusband ist eine Fläche mit nur einer Seite. Es gibt keine Innen- oder Außenseite, diese sind zu einer kontinuierlichen Oberfläche verschmolzen

The Moebius band is a one-sided surface. There is no inside or outside as both form a single continuous surface



Das Große Gebäude

Im Gegensatz zu Ihren früheren Projekten kommt in den Entwürfen für die Nationalbibliothek in Paris, das ZKM in Karlsruhe oder die Kongreßzentren in Lille und Agadir ein ausgeprägtes Interesse für die Konstruktion zum Ausdruck.

Mich faszinierte das Problem, wie in großen Gebäuden die Lasten nach unten hin immer mehr zunehmen, so daß man auf Straßenebene buchstäblich blockiert wird von der konstruktiven und technischen "Erblast" der oberen Stockwerke. Man könnte für ein Hochhaus oder für jedes große Gebäude die Metapher aufstellen, daß die Freiheit in dem Maße gerade da systematisch abnimmt, wo es am meisten darauf ankommt, nämlich am Boden.

Eine ähnliche Kritik bezieht sich auf das Konzept der Haustechnik ganz allgemein. Dieser Bereich ist für mich inzwischen mindestens so wichtig und faszinierend wie die Konstruktion. Es ist schon erstaunlich, daß ein Bauelement, das fast ein Drittel des Querschnitts eines Gebäudes und bis zu 50 Prozent der Bausumme ausmacht, gewissermaßen dem Architekten, dem architektonischen Denken nicht zugänglich ist. Es ist so, als müßte man akzeptieren, daß 30 bis 40 Prozent eines Gebäudes ganz einfach nicht in den Zuständigkeitsbereich des Architekten fallen und man all diesen albern Blödsinn schlucken muß, den die Haustechnikingenieure einem da installieren.

Man muß bestimmte Erfahrungen machen, ehe man diese Kritik und diese Ablehnung formulieren kann. Es geht darum, im Hinblick auf diese Fragen das nötige Selbstvertrauen und vielleicht auch eine gewisse Arroganz zu entwickeln. Die Zusammenarbeit mit Cecil Balmond und seinem Team bei Ove Arup hat uns da sehr stimuliert - diese Leute sind gewissermaßen unser Pendant.

Ist das eine Rückkehr zu einem konstruktiven Denken? Man fühlt sich an Louis Kahn erinnert mit seiner Unterscheidung von "dienenden" und "bedienten" Räumen oder an Überlegungen von Mies van der Rohe und Le Corbusier.

Ich habe große Bewunderung für das Denken dieser Leute. Meine einzige Kritik ist, daß sie auf fatale Weise auf Ordnung fixiert waren und sich offenbar verpflichtet fühlten, das in ih-

rer Architektur auszudrücken. Ich finde das faszinierend, aber gleichzeitig auch unglaublich und unglaubwürdig, weil vieles von ihrem Diskurs absolut überzeugend ist, während der Zwang, das in architektonische Begriffe zu fassen und zu übertragen, überaus unglaubwürdig ist.

Das gleiche gilt auch für die Smithsons und ihren Umgang mit dem Thema Un-Ordnung. Ich würde sagen, Projekte wie La Villette oder das Rathaus von Den Haag waren in gewissem Sinne einseitige Dialoge mit den Smithsons, besonders im Hinblick auf die Frage der Unbestimmtheit. Ich war bemüht, das herauszufinden und zu lösen, was sie - oder das Team X - immer ungelöst gelassen haben, nämlich wie programmatische Unbestimmtheit und architektonische Eigenartigkeit miteinander vereinbar sind.

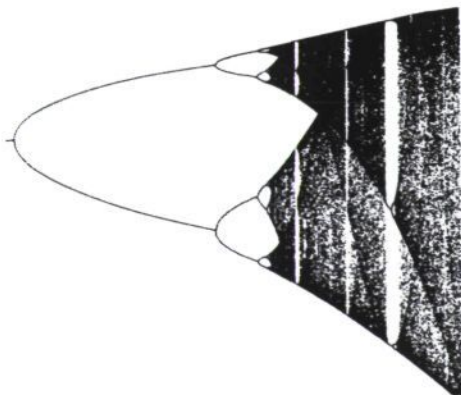
Bei den Bibliotheken von Jussieu war die wichtigste Idee die Trennung zwischen Architektur und Nutzung. Wir differenzieren den Raum mit einfachsten Mitteln - durch das Schneiden und Falten der Geschoßebenen -, wobei die Unbestimmtheit des Grundrisses und die über sieben Meter hohen Räume eine völlig freie Nutzbarkeit garantieren. Die Nutzung ist wie eine zweite Schicht, die nie den Raumeindruck dominiert, sondern eher wie die Vegetation einer Landschaft ist. In gewisser Weise steht dieser Entwurf im Dialog mit dem Centre Pompidou, wie auch bereits das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Beim ZKM war es ein Dialog über die Konstruktion, hier ist es eher ein Dialog über die Nutzung. Ein Problem des Centre Pompidou ist, daß die übergeordnete Ordnung nicht groß genug ist. Es ist zum Beispiel nicht möglich, in die Räume Zwischengeschosse einzuziehen. So entsteht ein Konflikt zwischen der Ordnung der Architektur und der Organisation der Nutzung.

Warum interessieren Sie sich so sehr für Große Gebäude?

Ich habe mich immer schon für große Dimensionen und ihre Implikationen interessiert, für die Künstlichkeit und die Fragmentierung, die sie erzeugen, und dafür, wie gerade die Größe gewissermaßen der Fragmentierung entgegenwirkt. Die große

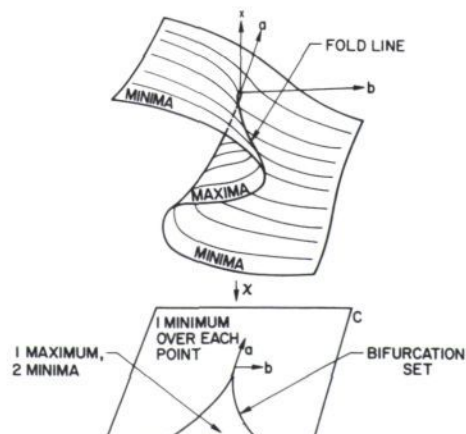
Durchläuft ein System eine Bifurkation, eine Verzweigung, kann es sich in zwei unterschiedlichen Richtungen entwickeln. Meist ist es jedoch nicht vorauszusehen, wie sich ein System an einem solchen Verzweigungspunkt verhält

When a system bifurcates, it can develop in two different directions. Generally it cannot be predicted how a system will behave at such a point of bifurcation



In der Katastrophentheorie werden diskontinuierliche Veränderungen von Systemen beschrieben. Durch Veränderung des Energieniveaus können Systeme einen kritischen Punkt erreichen, an dem sie plötzlich in einen völlig neuen Zustand übergehen

Catastrophe theory deals with discontinuous transformations of systems. By changing energy levels, such a system can reach a critical point at which it passes into a completely different state



Dimension entwickelt den Anspruch und manchmal auch die Wirklichkeit einer alles umfassenden Realität und einer absoluten Autonomie. Die Herausforderung, die sich damit verbindet, ist also eine doppelte: Erstens geht es darum, sich kritisch mit einer Reihe von technologischen Grundannahmen im Hinblick auf Konstruktion und Haustechnik auseinanderzusetzen, von denen wir bereits gesprochen haben. Und zweitens geht es um eine kulturelle Herausforderung im Hinblick auf das Potential dieser Gebäude als in sich geschlossener Welten, mit allen Freiheiten und Attraktionen und der Einzigartigkeit, die das impliziert, und darum, sich einen neuen Weg vorzustellen, wie diese selbständigen, befreiten, sich nicht gegenseitig ergänzenden Welten koexistieren könnten.

Kann man die Großen Gebäude als sich neu entwickelnde Typologie betrachten oder glauben Sie, daß die Dynamik der derzeitigen Entwicklungen verhindern wird, daß sich Typologien aus ihnen kristallisieren?

Ich finde solche Fragen sehr beunruhigend, aber ich glaube, die Antwort lautet: Ja, unbedingt. Ich weiß nicht genau warum, aber ich habe Angst vor Wiederholung, und darum erschreckt mich die Vorstellung einer Typologie.

Ich kann mir allerdings Typologien im ganz primitiven Sinne von groß und klein und hoch und niedrig vorstellen, oder im Sinne von synthetisch und nicht-synthetisch, flach oder tief, im Sinne der Gebäudetiefe. Der Titel unserer Werkmonographie lautet 'S-M-L-XL', d.h.: Small, Medium, Large, Extra-Large (klein, mittel, groß, besonders groß). Das sind für uns wichtige Kategorien, aber ich würde sie nicht unbedingt als Typologien bezeichnen.

Die zeitgenössische Stadt

Wenn man heute über Stadtplanung diskutiert, kann man eigentlich nicht mehr von Städten, sondern nur noch von Stadtregionen sprechen. So gibt es hier in Holland den Begriff der 'Randstaad', der das Stadtband von Amsterdam bis Rotterdam bezeichnet.

In Europa findet eine grundlegende Neustrukturierung, eine neue, zweite Phase der Modernisierung statt. Etablierte Werte und scheinbar festgefügte strategische Elemente wie Häfen, Berge, Autobahnen, das feste Bild einer strengen Beziehung von Geographie und infrastruktureller Topologie, werden aufgelöst. Die wichtigsten Bestimmungselemente in Europa haben bis heute ihre Wurzeln im Mittelalter. Aber diese enge,

natürlich gegebene Verbindung von Geographie und Logistik beginnt sich jetzt durch völlig synthetische Interventionen mehr und mehr aufzulösen: Autobahnausbau, Tunnelbau, Hochgeschwindigkeitszüge, neue Medientechnologien. Informationen verbreiten sich in Echtzeit, künstliche Netze legen sich über Länder und Regionen. Diese teils unbewußte, teils bewußte Neukonzipierung Europas ist vermutlich unkontrollierbar und ähnelt eher einer künstlichen Natur als etwas bewußt von uns Geschaffenem. Dieser unabhängig von unserem Willen ablaufende Prozeß zwingt uns dazu, die Rolle jedes wichtigen Ortes und seiner Beziehungen zu diesen Entwicklungen neu zu definieren. So wird eine neue Generation von Strategien entwickelt, und dadurch wird sich die Landschaft sowohl im buchstäblichen als auch im bildhaften Sinne völlig verändern. Die Urbanisten und Architekten sind nur ein bescheidener Teil dieser ganzen Veränderungen, aber diese Dimension ist bedeutsam, weil sie am sichtbarsten ist.

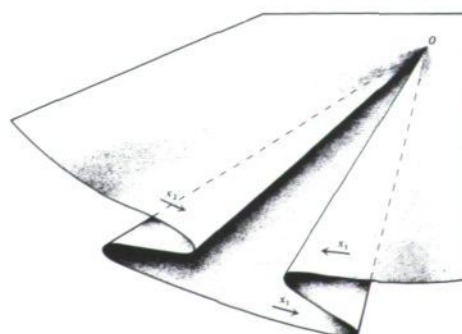
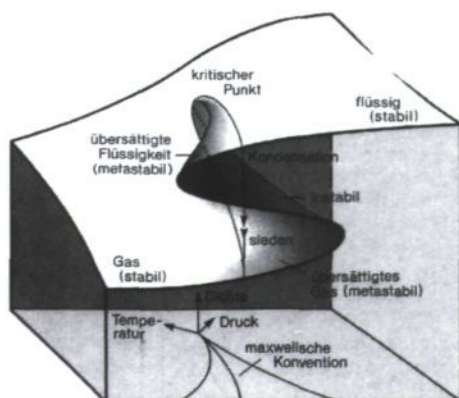
Die Intensitätszonen der Modernisierung konzentrieren sich in einem Nord-Süd-Band, das von London bis Turin reicht. Die Prozesse, die in der Bildung dieser berühmten Entwicklungs-'Banane' ihren Niederschlag finden, sind nicht steuerbar. Hier vollziehen sich wirkliche Integrationen und bilden sich neue Hybride. In dieser Zone, die von London über Nordfrankreich, Karlsruhe, Straßburg und Basel bis nach Norditalien reicht, realisieren sich transnationale Kooperationen aller Art - deutsch-französische, französisch-schweizerische, italienisch-deutsche ... in Forschung, Produktion und Dienstleistungen. Alle Definitionen werden revidiert, und Bestimmungen wie 'deutsch' oder 'französisch' haben hier schon keine Bedeutung mehr. Diese Regionen wiederum strahlen aus und saugen andere, benachbarte Regionen in diese Entwicklung hinein, etwa Südfrankreich bis Toulouse. Das gleiche Phänomen findet man im Osten der USA, in der Gegend um Boston, New York, Chicago, Pittsburgh.

Ein Beispiel für die Modernisierung Europas ist der Ärmelkanal-Tunnel. Wie wird die Eröffnung des Tunnels die europäische Landschaft verändern?

Vor einiger Zeit wurde ich mit der Planung der Stadt Lille beauftragt - bis vor kurzem eine unbedeutende nordfranzösische Industriestadt. Mit der Eröffnung des Tunnels wächst dieser Stadt eine neue, völlig synthetische Bedeutung zu. Wenn man mit dem Zug aus London kommt, ist Lille die erste Station auf französischem Festland. Lille liegt in der Mitte eines riesigen Eisenbahnnetzes. Heute verbindet der TGV Lille mit Paris. Statt in 2 Stunden und 30 Minuten erreicht man Paris in 50 Minuten, und in 48 Minuten ist man in Brüssel. Diese Hochgeschwindigkeitsverbindungen reichen bis ins Ruhrgebiet und nach Frankfurt. Man braucht zukünftig nur noch 60 Minuten bis ins Zentrum Londons - früher erforderte die gleiche Strecke 7 Stunden und 10 Minuten. Vom Bahnhof

In der Falte der Scheitelkatastrophe befindet sich das System in einem instabilen Zustand und kann sich sprunghaft verändern

In the fold of a vertex catastrophe, the system is unstable and may change erratically



in Lille aus wird man also schneller in der Londoner City sein als vom Londoner Stadtrand aus. Immer mehr Engländer kaufen sich Häuser und Büros in Lille und bauen dort, weil sie, rein zeitlich gesehen, dort näher an London sind als von der Peripherie Londons aus. Das ist faszinierend. Als Architekt ist man mit bestimmten Forderungen und Ansprüchen konfrontiert, und das bringt einen zum Denken.

Wir müssen den Begriff des Zentrums völlig neu definieren. Die unreflektierte, simple Wiedereinführung der Idee von Zentralität ähnelt einem riesigen Soufflés, das plötzlich in sich zusammenfällt, wenn man es aus dem Ofen holt. Wen kümmert es heute noch, was die Mitte ist? Die geometrische Definition einer Mitte spielt heute keine Rolle mehr. Was Mitte ist, wird in Minuten, in Zeiteinheiten gemessen.

Wie sollte man heute Stadtplanung betreiben?

Wir haben heute die Möglichkeit verloren, eine Stadt in ihrer dreidimensionalen Substanz zu planen, sie als Vision zu betrachten, als Modell. Diese Zeit ist für immer vorbei. Man kann nichts mehr bestimmen und verfügen, man kann nur noch versuchen, jene Prozesse regulieren, modifizieren, umlenken, die sowieso stattfinden. Man kann Prozesse nicht blockieren oder in völlig andere Richtungen lenken.

Wenn Sie heute in vier Jahren ein umfassendes Projekt realisieren müßten, wie wir es in Lille gemacht haben, mit Eisenbahnen, Autobahnen, Bahnhofshallen, Bürogebäuden, alles in enorm kurzer Zeit, dann würden Sie staunen, wieviele Dinge es gibt, die ein solches Projekt beeinflussen - politische, technische, finanzielle, psychologische Einflüsse usw. Die Folge ist eine ungeheure Hektik und Nervosität im Wochenrhythmus; es gibt keine Enklaven der Gewißheit mehr, in der man arbeiten könnte, alles wird bis zum letzten Moment diskutiert, modifiziert, umgestoßen. Die Entscheidung, das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe nicht zu bauen, ist ein Beispiel dafür. Aber die Planer und Architekten tun so, als existierten diese Bedingungen nicht. Es ist Aufgabe der Architekten, sich dessen bewußt zu werden.

Für Außenstehende scheint die Architektur nach wie vor ein blühendes Leben zu führen und eine Position zu haben, die große Erwartungen rechtfertigt. Aber das ist nur der äußere Eindruck. Tatsächlich sind Architekten in einer ähnlichen Lage wie die Geiseln bei einer Entführung, die gezwungen werden, zu Hause anzurufen, um zu sagen, daß alles in Ordnung ist, während man ihnen eine Pistole an den Kopf hält.

Die enorme Machtlosigkeit des Architekten und Stadtplaners hat damit zu tun, daß man kein genaues Inventarium dessen hat, was man tun und was man nicht mehr leisten

kann. Es gibt keine klare, glaubwürdige Identifikation von Bereichen, in denen wir Macht haben, und solchen, wo nur Ohnmacht herrscht. Deshalb tun wir immer so, als hätten wir noch Möglichkeiten, über die wir de facto nicht mehr verfügen.

Für diese Aushöhlung der Rolle des Planers und Architekten gibt es drei Gründe: Erstens eine intellektuelle Schwäche, was das Nachdenken über das Zentrum und seine Bedeutung anlangt. In den 60er und 70er Jahren hat man in Europa das historische Zentrum der Stadt wiederentdeckt, eine wichtige Wiederentdeckung, denn dieses Zentrum war buchstäblich eine bedrohte Spezies. Aber das, was eine retrospektive Entdeckung war, wurde zu einer prospektiven Beschreibung verkehrt. Natürlich sind Plätze, Boulevards und Straßen etwas Wunderbares - das bedeutet aber noch lange nicht, daß wir jetzt, unter heutigen Bedingungen, noch solche wunderbaren Plätze bauen können. Die Internationale Bauausstellung in Berlin war ein Laboratorium dieser Wiederentdeckung, aber zugleich auch die erste Demonstration der Unmöglichkeit, diese Wiederentdeckung zum Grundprinzip künftiger Planung zu machen. Die 68er Generation hat die Stadt zugleich wiederentdeckt und zerstört. Sie hat die Möglichkeit der Kontrolle völlig überschätzt und Erwartungen geweckt, die nur enttäuscht werden konnten. Diese Fehleinschätzung findet man bei den Linken ebenso wie bei den Rechten, bei Leuten wie Coop Himmelblau genauso wie bei Leon Krier. Unsere Generation der 68er ist in geradezu lächerlicher Weise unsensibel für die Frage der Umsetzungsmöglichkeiten, wo doch die Frage der Umsetzung im Urbanismus das entscheidende Problem ist. Das ist die intellektuelle Schwäche.

Das zweite ist die politische Schwäche. Politiker verfügen kaum über Geld und sind weitgehend auf Dritte angewiesen, wenn sie bauen wollen. Von diesen Finanzierungsproblemen einmal abgesehen sind Politiker fast immer konsensbedacht und haben nur wenig Risikobereitschaft und Mut.

Ein weiterer Faktor sind die Developer: Diese Immobiliengesellschaften agieren immer primitiver; sie widersetzen sich intuitiv und unermüdlich jedem Versuch, ihre Projekte in ein programmatisches Konzept zu integrieren. Heute gibt es keine Bürger mehr, die als verantwortliche Bewohner einer Stadt ihre Bürger-Rolle in Form eines stadtbezogenen Bauwerks zum Ausdruck bringen. Die Developer von heute sind nicht mehr Bewohner einer Stadt, sondern transnationale Korporationen, schweifende Kapitale, sie erkunden in fast biologisch-instinkthafter Weise Anlage- und Profitmöglichkeiten jeder Art, auch auf vulgärster Ebene. Sie agieren in Berlin, sie haben Prag entdeckt, und sie sind schon unterwegs nach Shanghai, Südchina oder Afrika - immer nur darauf aus, die sich bietenden Gelegenheiten zu nutzen. Das sind logische Prozesse, die aber niemals die Stabilität erzeugen, die notwendig wäre, um programmatisch arbeiten zu können.

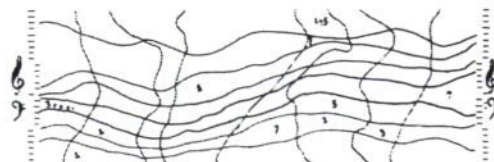
In der klassischen Musik werden Tonlängen und -höhen durch das Raster der Notation präzise definiert. Sie ist Beispiel für einen 'gekerbten Raum'

In classical music, the duration and pitch of notes is exactly defined by the grid of notation - an example of striated space



In der modernen Musik gibt es zahlreiche Versuche, diese feste Struktur aufzulösen (John Cage, 1957/58)

In modern music, composers often try to dissolve these fixed structures (John Cage, 1957/58)



Sie arbeiten in Ihrem Projekt in Lille ja einerseits mit einer sozialistischen Stadtregierung und andererseits mit Developern zusammen. Die Kommune versucht, durch strategische Überlegungen und ganz spezifische Vorgehensweisen Developer an sich zu binden. Könnte das ein Modell für ein produktives Verhältnis zwischen Kommune, Politik und Industrie sein?

Es gibt die berühmte Formel von der PPP, der 'public private partnership'. Lille basiert auf dieser 'PPP'. Die Stadt hat zwar kein Geld, kann dafür aber die notwendigen Flächen zur Verfügung stellen. Die sozialistische Stadtverwaltung hat eine öffentlich-private Partnerschaft aufgebaut, in der sie selbst 50,00001 Prozent des finanziellen Gewichts für das gesamte Projekt beansprucht. Es gibt in Lille einen genialen Menschen, der sich ausschließlich mit dem Problem der Verbindung und Kommunikation zwischen Investoren und Öffentlicher Hand befaßt, d.h. mit der Frage: Wie kann ich den Druck des Investors in einer bestimmten Konstellation steuern. Dieser Mann, Jean Paul Baietto, ist sehr realistisch und zynisch und hat genau analysiert, wo die Interessen der Investoren liegen und was man damit anfangen kann. Eine Spinne im Netz mit unglaublicher Energie, der tausend Essen organisiert und mich als Planer aus dem Bereich der Manipulation und der Notwendigkeit zu überzeugen, völlig heraushält. Nur dank dieser Person konnte man in Lille Projekte mit drei verschiedenen Partnern auf der Investorenseite koordinieren (etwa der Eisenbahn, ein Hotelunternehmen und ein Parkhausbetreiber). Diese Komplexität zu organisieren und eine, wie er sagt, 'hölische Dynamik' zu entfesseln, ist seine Leistung. Das hat zu tun mit der Bedeutung, begrenzte Enklaven für begrenzte Zeiträume zu schaffen: Er konnte sagen, 1993 muß der Tunnel eröffnet werden, davon ausgehend müssen Entscheidungen kalkuliert werden. Die zur Verfügung stehende Zeit war so kurz, daß diese Höllendynamik funktionierte, jeder war unter extremen Druck. Man hatte ein außergewöhnliches Terrain mit einer außergewöhnlichen Logik und außergewöhnlichen Kräften. Es war fast eine künstlerische Leistung, die Argumente für einen derartigen Zeitdruck bei einem derartigen historisch bedeutenden Bauwerk zu finden.

Welchen Einfluß hat eine solche "kapitalistisch-sozialistischer Mischökonomie" auf die Architektur?

Sie hat einen überaus tiefgehenden und weitreichenden Einfluß auf die Architektur. Die Finanzierungskonzepte des PPP sind letztlich für Form und Inhalt des Projekts bestimmend. Die Realitäten sind gleichzeitig unangenehm und faszinierend.

Aber was sind für Sie die typischen Merkmale der europäischen Situation? Europa ist doch der Prototyp für eine solche Hybrid-Ökonomie.

In Europa gibt es immer noch eine Art von Sicherheitsnetz. Es gibt einen Punkt, wo wir oder unsere Auftraggeber sagen können: Das geht zu weit, das akzeptieren wir nicht. Es kommt also nie zu einem Ausverkauf oder Verrat, weil es innerhalb des Programms immer ein "politisches" Element gibt im Sinne von nicht-kommerziellen, kommunalen oder quasi-kommunalen Aspekten. Wir haben immer noch die Idealvorstellung eines Gleichgewichts, und das ist wahrscheinlich das entscheidende, charakteristische Merkmal dieses Hybridsystems, von dem Sie gesprochen haben.

Was an der gegenwärtigen Situation in Europa so faszinierend ist, an den Hybriden, wie Sie sie nennen, ist die Tatsache, daß es kapitalistische Gesellschaftsordnungen sind mit Überresten - manchmal sogar ungeheuer dramatischen Erscheinungsformen - von sozialen Ambitionen. Ich glaube, das ist wirklich einzigartig.

Ist die Orientierung am Kontext nicht Ausdruck dieser europäischen Situation?

Durch die Modernisierungsprozesse wird der ganze Anspruch des Kontextualismus unsinnig. Wir müssen einen Weg finden, mit einer sehr großen Menge von Großen Gebäuden umzugehen, die jedes für sich enorme Ausmaße haben; wir müssen uns eingestehen, daß es solche Größenordnungen in Europa noch nie gegeben hat. Bei unserem Projekt für die französische Nationalbibliothek haben wir bewußt darauf verzichtet, eine explizite kontextuelle Beziehung zur existierenden Stadt herzustellen - das einfache Faktum, daß dieses Gebäude in der existierenden Stadt existiert und mit anderen Gebäuden koexistiert, bietet die Gewähr dafür, daß es Teil der Stadt wird. Wir haben Brüche, Diskontinuitäten, Übergänge in Kauf genommen. In Lille gab es Leute, die sich von uns eine Lösung des Widerspruchs zwischen dem neuen Programm, der metropoliten Dimension und dem Kontext der alten flämischen Stadt erhofft hatten. Das war natürlich eine kurzlebige Illusi-

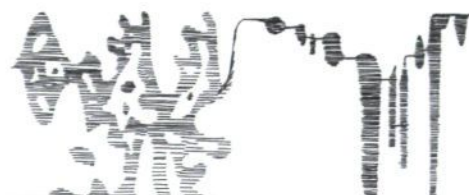
'Hinweisende Notationen' legen nur vage fest, welche Noten zu spielen sind (Klaus Hashagen)

Notations in the form of 'pointers' indicate only vaguely which notes are to be played (Klaus Hashagen)



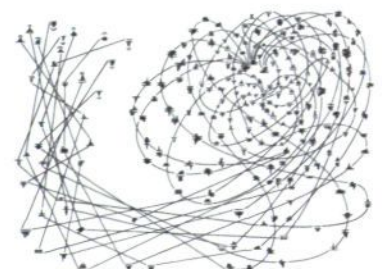
Iannis Xenakis beschreibt bei 'Mycenae Alpha' (1979) Klangverläufe, ohne ein Bezugssystem zu verwenden

In 'Mycenae Alpha' (1979), Iannis Xenakis describes sound patterns without a system of reference



Die musikalische Grafik von Logothetis ist Beispiel für einen glatten musikalischen Raum. Dynamische Entwicklungslinien werden aufgezeigt, die frei interpretiert werden können

Logothetis musical graphic is an example of a smooth musical space, representing dynamic lines of development which can be interpreted freely



on - und zwar nicht nur wegen unserer Architektur, sondern vor allem wegen der Dimensionen des Programms. Das gleiche Problem stellte sich beim Wettbewerb um den Potsdamer Platz in Berlin - ein tragischer Konflikt zwischen Programmen, die so umfangreich und riesig sind, daß unmöglich jemand ernsthaft hoffen konnte, diese in eine städtebauliche Tradition und Volumetrie einfügen zu können. Es ist ein politisches und ökonomisches Problem, von dem die Leute immer behaupten, daß es architektonisch gelöst werden könnte.

Wir befinden uns heute in einer leicht schizophrenen Situation, die mir erstmals bei meiner Arbeit am Buch 'Delirious New York' bewußt geworden ist: Einerseits stehen viele Leute offen zu ihrem Anti-Modernismus oder zumindest zu einer großen Skepsis der Moderne gegenüber, andererseits verrät der populäre Geschmack, teilweise genährt von der Kunst der Comics, eine totale Sucht nach Modernität. Daher bedienen wir uns manchmal Comic-Zeichnungen, um unsere Ideen zu veranschaulichen und diese schizophrene Situation gewissermaßen kurzzuschließen.

Unvoreingenommenheit

Es scheint so, als würden Sie bestimmte kulturelle und ökonomische Bedingungen als Rahmen für Ihre Arbeit akzeptieren.

Mir geht es darum, praktisch zu arbeiten, zu bauen, und das bedeutet, daß man ein erschreckendes Maß an äußeren Bedingungen akzeptieren muß. Ich schäme mich deswegen nicht, aber ich fühle mich dadurch zutiefst provoziert. Das beschäftigt mich. In diesem Sinne ist auch mein Interesse zum Beispiel für Atlanta eher ambivalent. Grundsätzlich versuche ich, mein endgültiges Urteil so lange wie möglich hinauszuzögern, um mich möglichst unbefangen diesen Einflüssen auszusetzen und mich von ihnen inspirieren zu lassen.

Sie sprechen vom möglichen Ende des öffentlichen Raumes, der bürgerlichen Gesellschaft, des humanistischen Denkens und anderer Dinge, die traditionell als "positiv" bewertet werden. Verstehen Sie das als revolutionäre Einstellung oder passen Sie sich den herrschenden Verhältnissen an?

Es ist fast unmöglich, auf diese Frage zu antworten. Wenn Sie sagen, es sei eine bequeme, selbstgefällige Haltung, dann würde ich dem natürlich widersprechen, aber was bedeutet das, wenn ich dem widerspreche? Vielleicht versuche ich nur

meine mangelnde Fähigkeit zur Selbstkritik zu verschleiern. Auf jeden Fall fühle ich mich persönlich durchaus nicht selbstgefällig oder bequem.

Wir werden alle verführt und empfinden dabei gleichzeitig Freude und Schrecken. Wir müssen versuchen, uns über diese widersprüchlichen Gefühle klar zu werden. In meiner Wahrnehmung von Atlanta spielen diese beiden Aspekte immer wieder eine sehr starke Rolle. Es ist die einfache Frage: Wie können so viele mittelmäßige Gebäude zusammen ein so phantastisches architektonisches Spektakel ergeben? Oder wie kann so viel "Häßlichkeit" manchmal eine Art von Schönheit oder Weisheit zur Folge haben? Das ist weniger Bequemlichkeit als vielmehr Faszination, und jede Faszination beinhaltet doch, daß man sich etwas hingibt.

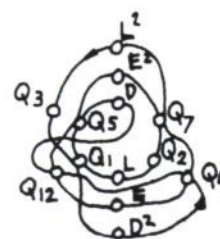
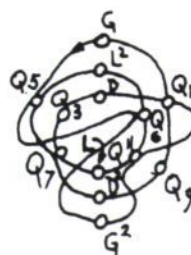
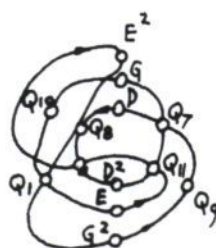
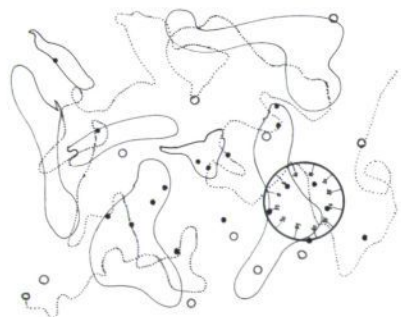
Bedeutet das nicht eine gewisse Unfähigkeit, zu einem Urteil zu kommen, oder einen Mangel an Ideologie?

Es ist auf jeden Fall eine sehr künstliche Einstellung, weil wir natürlich immer Urteile fällen und von bestimmten Moralvorstellungen geleitet werden, aber trotzdem haben wir so etwas wie einen Instinkt, der uns dazu bringt, etwas Neues zu erkunden und den Dingen auf den Grund zu gehen. Urteile zu fällen, macht einen schwerfällig und unbeweglich. Es ist wie bei einem Bergsteiger, der sich mit möglichst wenig Gepäck belastet, wenn er irgendwohin gelangen will. Das ist vielleicht eine allzu simple Metapher, aber ich glaube trotzdem, daß letztlich keine Rede sein kann von der Unfähigkeit, zu einem Urteil zu kommen. Ich würde eher sagen, es geht darum, das Urteil möglichst lange hinauszuzögern und die Problematik genau herauszuarbeiten, um auf diese Weise möglichst vielen guten wie schlechten Aspekten gerecht zu werden.

In diesem Sinne glaube ich, daß wir fast die Rolle eines 'Mediums' spielen, und zwar gerade weil wir trotz allem Praktiker sind: Wir sind Strömungen, Tropismen und Trends ausgesetzt, die immer neue Mutationen entstehen lassen, und ich glaube, wir spüren diese Dinge, noch ehe sie tatsächlich zum Gegenstand bewußter Beurteilung werden. Der Vorteil einer nicht-akademischen Position liegt darin, daß wir experimentieren können - sogar an uns selbst. Trotzdem urteilen wir ständig. Nehmen wir zum Beispiel unser Projekt für Melun-Sénart. Ausgangspunkt war ein eindeutiges Urteil über die zeitgenössische Architektur: Sie ist weitgehend "merde", auch wenn sie immer noch respektabel und aufregend und intellektuell vertretbar ist - eine Neudefinition dessen, was Stadt bedeutet. Wir haben eine Vielzahl von Urteilen darüber gefällt, was schön und was weniger schön ist, was bleiben sollte

Bei John Cages 'Cartridge Music' wird die Abfolge der Klangergebnisse durch das Übereinanderlegen transparenter Folien vom Interpreten selbst bestimmt

In John Cage's 'Cartridge Music', the sequence of sound events is determined by the performer himself by way of superimposing various transparent foils



Die zeitliche Struktur bei Iannis Xenakis' Komposition 'Nomos Alpha' ähnelt seltsamen Attraktoren

The time structure in Iannis Xenakis' composition 'Nomos Alpha' resembles strange attractors

und was nicht, was gezeigt und was eher versteckt werden sollte. Wir mußten Urteile fällen im Hinblick auf Prioritäten... Natürlich sind das alles persönliche, individuelle Urteile, und um die Reinheit und Freiheit der verschiedenen Kräfte zu bewahren, die dabei ins Spiel kommen, sollte man die Frage der Moralität auf den allerletzten Augenblick verschieben oder gelegentlich sogar ganz offen lassen. Wie man in Japan sagt: Alles fließt.

Sie versuchen also, durch eine komplexere Form der Urteilsfindung eine ganze Vielfalt von Einflüssen zu integrieren.

Es ist ganz einfach der Versuch, sich nicht durch seine eigenen Urteile zu behindern. Es geht darum, die Phase vor der eigentlichen Beurteilung kreativ zu nutzen, die für mich eine Mischung aus unbewußter und bewußter Entscheidung ist. Mit anderen Worten: Die Erzeugung eines a-moralischen, experimentellen Raumes, in dem sich eine ganz eigene Art von Logik frei entfalten kann, ohne Rücksicht darauf, wohin sie führt. Manchmal bekomme ich deswegen Schuldgefühle, aber gleichzeitig habe ich Angst vor der Faulheit oder Blindheit, die damit verbunden ist, Urteile zu fällen.

Sie haben einen Wandel vom Autor oder Denker zum praktizierenden Architekten vollzogen. Wie beeinflußt Ihr theoretisches Interesse Ihre praktische Arbeit als Architekt?

Das Verhältnis zwischen den beiden Bereichen ist für mich ungeheuer stark, obwohl ich eigentlich nie geglaubt habe, daß es möglich sei, gleichzeitig Architekturtheoretiker und Architekt zu sein. Ich habe mich immer als Architekt verstanden - als Architekt mit theoretischen und literarischen Ambitionen, der darauf angewiesen ist, die genauen Bedingungen und die genauen Potentiale dieses Berufs auszuloten. So etwa sehe ich meine eigenen Aktivitäten. Letztlich habe ich 'Delirious New York' geschrieben, um mir selbst Rechenschaft darüber abzulegen, was ich interessant finde und was man machen könnte. Und ich kann dazu nur sagen, daß der Wandel, den ich vollzogen habe, ein sehr schmerzhafter war. Architekt zu sein, ist eine fast bestialische Sache. Erst seit kurzer Zeit, seit dem Fukuoka-Projekt in Japan, der Rotterdamer Kunsthalle und der Villa D'Alva in Paris, habe ich mehr Selbstver-

trauen in meine Fähigkeiten als praktizierender Architekt gewonnen. Vielleicht komme ich langsam doch dem näher, was ich eigentlich erreichen wollte.

Warum haben Sie angefangen zu schreiben, wo Sie doch eigentlich Architekt werden wollten?

Ich wollte eine bestimmte Art von Architekt werden, aber ich merkte, daß es damals - Mitte der 70er Jahre - keinen Platz für eine solche Art von Architekten gab. So schrieb ich 'Delirious New York', um zu beweisen, daß es diese Art von Architektur und diese Art von Architekten bereits früher gegeben hat und daß es immer noch eine Möglichkeit gibt, Architektur auf diese Art zu entwickeln. Ich wollte mit dem Buch ein Terrain abstecken, auf dem ich dann schließlich als Architekt arbeiten konnte.

Bei der Arbeit an 'Delirious New York' habe ich den künstlerischen Aspekt des Architekt-Seins in den Hintergrund gestellt und die Aufgabe des Architekten eher als eine Beschäftigung mit intellektuellen Problemen verstanden, wobei es dann auch Möglichkeiten für Interventionen gibt, die nicht mit Zeichnungen vollzogen werden können. Zu Beginn fast jedes unserer Projekte gibt es eine verbale Definition, ein geschriebenes Konzept, einen Text zur Definition der Intention oder des Themas und erst in dem Moment, wo das sprachlich formuliert ist, können wir beginnen, über Architektur nachdenken. Die Worte befreien den Entwurf. Unsere besten und originellsten Projekte entstehen aus einer eher literarischen Konzeption heraus, aus der sich dann das gesamte architektonische Programm ableitet.

Wie führt eine solche literarische Formulierung zu Architektur?

Im Fall der Bibliothèque Nationale gab es zuerst diese ungeheuer anregende Formulierung, daß es darum ging, "sich ein Gebäude vorzustellen, bei dem die wichtigsten Teile Abwesenheiten von Gebautem sind." Wir fragten uns dann: Was bedeutet das? So kamen wir auf die Idee eines riesigen festen Gebäudes mit Aushöhlungen, und diese Aushöhlungen oder Leerräume sind die öffentlichen Räume - also gewissermaßen ungebauten Räume im Sinne der Massivität des Gebäudes. Der Entwurf ist gewissermaßen die Umsetzung einer These oder einer Frage oder einer literarischen Idee. Für mich ist Architektur eine intellektuelle Disziplin.

Wir danken den Mitarbeitern von OMA für ihre Hilfe bei der Arbeit an diesem Heft, insbesondere Marja van der Burgh, Fuminori Hoshino, Winy Maas und Jennifer Sigler.

Iannis Xenakis' Komposition 'Duell' basiert auf der Spieltheorie. Zwei Dirigenten spielen gegeneinander. Die Zeichnungen zeigten die Aufführungskonstellation im Vergleich zur traditionellen Musik

Iannis Xenakis' composition 'Duel' is based on the game theory, with two conductors playing each other. The drawings illustrate the performance constellation as compared to traditional music

