

ANDERSWOHNEN

Margitta Buchert

in: id./Carl Zillich (eds.), Performativ. Architektur und Kunst, Berlin: Jovis 2007, 40-49

This document is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

The image on page 42 is excluded from the above mentioned license.

The rights holders are the following:

a_ku (Asa Awad Osman u.a.), Hannover, Fotografie Koolhaas: Sanne Peper

Link: <https://www.jovis.de/de/buecher/product/performativarchitektur-und-kunst.html>
ISBN 978-3-939633-14-3

Keywords:

Körper und Raum, Wohnen, Wohnkonzepte, Forschen und Entwerfen, Rem Koolhaas, OMA/AMO
Body and Space, Housing, Housing Concepts, Research and Design, Rem Koolhaas, OMA/AMO

Zum Text:

In ihrem Beitrag 'Anderswohnen' verknüpft Margitta Buchert die Relationen von Körper und Raum mit der einfach begreifbaren und zugleich existentiellen Dimension des Wohnens in der Tradition philosophischer und anthropologischer Forschungen von Martin Heidegger, Gaston Bachelard und Jacques Derrida. Der Forschungsschwerpunkt ist dabei die facettenreiche theoretische und bauliche Praxis des niederländischen Architekten Rem Koolhaas und seiner Zwillingsbüros OMA/AMO, deren Projekte und Denkansätze im Kontext philosophischer, architektur- und kunsttheoretischer Diskurse intensiv diskutiert werden. Konstruktion und Figuration dienen den Untersuchungen und Beobachtungen als Leitgedanken im Sinne zweier Pole, deren einer in der europäischen Tradition der Architektur eine stabile Verankerung umschreibt, während der andere eher das Fremde andeutet und uneindeutige Assoziationsfelder aufspannt.

To the text:

In her contribution 'Anderswohnen' Margitta Buchert links the relations of body and space with the easily comprehensible and at the same time existential dimension of dwelling in the tradition of philosophical and anthropological research by Martin Heidegger, Gaston Bachelard and Jacques Derrida. The research focus is on the multifaceted theoretical and constructional practice of the Dutch architect Rem Koolhaas and his twin offices OMA/AMO, whose projects and approaches are intensively discussed in the context of philosophical, architectural and art theoretical discourses. Construction and figuration serve as guiding ideas for the investigations and observations in the sense of two poles, one of which circumscribes a stable anchoring in the European tradition of architecture, while the other rather suggests the foreign and spans ambiguous fields of association.

Anderswohnen

Margitta Buchert

Die Relation von Körper und Raum zentral mit dem Wohnen zu verknüpfen, erscheint als einfach begreifbare existentielle Dimension und anthropologische Konstante. Auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit seinen transitorisch vernetzten, von Bildern und Informationen durchdrungenen Weltgefügen und einer Dominanz technisch-rationaler Orientierungen umschließen Vorstellungen vom "Wohnen" nach wie vor ein physisches und soziales Sein und ein Sich-Aufhalten. Nahweltkonzeptionen und alltägliche Formen von Räumlichkeit, Unterkunft und gebaute Häuser sind damit zu verbinden und zudem eine Konzentration auf körperliche und materiale Präsenz. Metaphorische Wendungen wie "Das Haus des Seins" oder das "Bewohnen von Welt", die einige prominente Diskurse der modernen westlichen Philosophie durchziehen, bei Martin Heidegger beispielsweise oder bei Gaston Bachelard und Jacques Derrida, erweitern das beschriebene Assoziationsfeld.¹ Wohnen bezeichnet in diesen Zusammenhängen das Verhältnis des Menschen zur Welt im Ganzen, die gleichwohl nicht als Einheit zu begreifen ist. Alle Erfahrungen, Handlungen und auf Sinn zentrierten Lebensverhältnisse können darin einbezogen sein.

Es war der Philosoph Peter Sloterdijk, der die künstlerische Tätigkeit als nahezu verrücktes Erfinden beschrieb, das immer wieder an die Frage, wie die Welt zu bewohnen sei, erinnere.² Als transformierendes Überschreiten des bereits Vertrauten führt dieses Erfinden zu Werken, in denen das Andere zur Erscheinung gebracht und sinnlich und sinnhaft wahrnehmbar wird. Das Potential des Anderswohnens liegt in der unablässigen Suche nach Möglichkeitsräumen.³ Die in solchen Gedanken eingebettete Minimalbestimmung künstlerischen Tuns reicht auch in die Weiten kreativer Weltverhältnisse in einem allgemeineren Sinne. Alltägliche und nicht-alltägliche Wirklichkeiten erscheinen so zunächst als Varianten möglicher Wahrnehmungs- und Wissensbereiche, nebeneinander und in Wechselbeziehung.

Übergänge und Nähen von Architektur zu anderen Künsten können damit geöffnet werden, ohne die disziplinäre Differenz als Zäsur zu markieren. Interessant erscheint beispielsweise ein Blick auf den zeitgenössischen niederländischen Architekten Rem Koolhaas. In seinem vielseitigen globalen Wirken finden sich zwar Segmente des Künstlerischen ebenso wie Relationen von Körper und Raum gerade nicht als absichtsvoll hervorgehobene Aspekte, doch öffnet dies die Möglichkeit einer flexiblen Annäherung.

Konstruktion und Figuration werden in die folgenden Beobachtungen als Leitgedanken mit hineingenommen im Sinne zweier Pole, deren einer in der europäischen Tradition der Architektur eine stabile Verankerung umschreibt, während der andere eher das Fremde andeutet und uneindeutige Assoziationsfelder aufspannt. Gelöst aus der Verpflichtung, physische Objekte zu konstruieren, gelöst von der Fixierung auf das Bauen, könne Architektur auch als Denkweise verstanden werden, die für alle Bereiche kompatibel ist, äußerte Rem Koolhaas im Katalogmagazin "Content", das 2004 zur gleichnamigen Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie erschien.⁴ Begründet liege dieses Potential in der spezifischen Kompetenz der Disziplin, Beziehungen, Verhältnissetzungen und Wirkungen modellhaft und konkret zu (re-)präsentieren. Neben der von Koolhaas benannten Gleichsetzung von Konstruktion mit realisiertem Bauwerk wird architektonische Konstruktion oftmals als technischer Aspekt einer Praxis des Bauens interpretiert, als Instrumentarium der Vernunft, eingebunden in Spezialkenntnisse und Detailwissen, in Determination und Kalkül.⁵ Sie bezeugt die Machbarkeit und Stabilität des Werks. Wird Konstruktion als Prozess verstanden, wirkt sie als ordnendes Prinzip, das zwischen Konzepten und Materialien verbindlich vermittelt. Die faktisch realisierte Konstruktion bildet einen konstitutiven Anteil der gegenständlichen Existenzweise des architektonischen Objekts, das als Raum-Körper-Gebilde in der Relation von Baukörperformulierung und Raumbildung beschrieben werden kann. Auch in anderen künstlerischen Bereichen gibt es in vergleichbarer Weise konstruktionsanalog wirksame Materialien und strukturierende "rationale" Organisationen.⁶

Während Konstruktion in Verbindung mit Architektur eine ebenso selbstverständliche wie gewachsene Bedeutung zukommt, wirkt Figuration zunächst eher fremd. Vertraut ist der Begriff Figur als menschliche Figur im Raum oder im Sinne einer architektonischen Zustandsform. Diese kann gedacht werden als geschlossene, klar umrissene Einheit und äußere gestalterische Erscheinung, als Form, die sich vor einem Hintergrund abhebt. Figuration weitet diese Vorstellungen aus und weist auf relationale und dynamische Phänomene. Nur partiell sind diese scharf zu konturieren, nur näherungsweise zu beschreiben, aber dennoch sind sie wahrnehmbar. Es war der Soziologe Norbert Elias, der dafür – bezogen auf Relationen zwischen Menschen und in gesellschaftlichen Prozessen – ein einfaches und alltägliches Beispiel fand: Bei einem Fußballspiel wird der Verlauf nur nachvollziehbar und dessen Deutung möglich, wenn die Verzahnung der Handlungen des einen mit denen des anderen Teams und zudem Spielfeld und Tor in ihrer Dynamik und Verflechtung wahrgenommen werden.⁷ Figuration beschreibt hierbei ein latentes

Eigenschaftsgefüge und einen Wahrnehmungsmodus, der unmittelbarer, vorwissenschaftlicher Erfahrung verwandt ist, zeitlichen Wandel einbezieht und zudem ein synthetisierendes Verstehen und Deuten ermöglicht.

Mit ähnlichen Grundgedanken werden mit dem Begriff Figuration in deutschsprachigen ästhetischen Diskursen über die Künste gegenwärtig zum einen künstlerische Akte des Produzierens, zum anderen Erfahrungsweisen des schöpferisch Entstandenen und insbesondere die Eigenschaften ihrer Relationen beschrieben.⁸ Die konventionelle Zentrierung ästhetischer Theorie und Praxis beispielsweise im Theater auf einzelne geschlossene Einheiten wie Figur, Handlung, Körper, Raum oder Repräsentation wird aufgebrochen. Die Aufmerksamkeit gilt, durchaus verschieden akzentuiert, den Verknüpfungsbereichen der einzelnen Elemente und Wirklichkeitsebenen ästhetischer Gefüge, dem Erfahrungswandel in Raum und Zeit sowie dem Transfer zwischen Produktionsprozess, Werk und Wahrnehmung.⁹ Es ist das stets wirksame, vielschichtig Verbundene der Erfahrungswirklichkeit in seiner komplexen Dichte, der sich diese Untersuchungen reflexiv anzunähern versuchen.¹⁰ Das Engagement zielt darauf, ein differenzierteres Verständnis wahrgenommener Erscheinungsfülle zu entwickeln. Figuration unterstreicht in diesem Kontext nicht zuletzt, dass mit dem Wahrnehmungsvorgang immer auch ein kognitiver und entwerferischer Akt der Interpretation von Welt verbunden ist.¹¹

Ein fotografisches Porträt von Rem Koolhaas, das seit ca. 2000 wiederholt reproduziert wird, kann dies exemplarisch konturieren.¹² Etablierten Vorstellungen von konventionellen und stereotypen Porträtfotografien fügt die Beobachtung des Bildes etwas Fremdes hinzu, das Aufmerksamkeit verlängert. Alles scheint wie von



einem Zufallsakt durchfahren. Und doch bezeugt die Auswahl sowohl der Fotografin Sanne Peper als auch des Dargestellten Rem Koolhaas eine Intention, die nämlich, dies als ein geglücktes oder zumindest aussagefähiges Porträtfoto zu sehen. Eingefangen in das Rechteck des Abzugs ist eine im unteren Bilddrittel frontal dargebotene Brustbilddarstellung, die mittels Hell-Dunkel-Kontrasten akzentuiert wird. Die Ähnlichkeit zum physischen Körper des Abgebildeten verbindet sich mit einer Ähnlichkeit anderer, vielleicht individuellerer Art.¹³ Sein Blick fällt nicht auf die Betrachenden. Das Gesicht wendet sich,

forschend, denkend, suchend nach oben einer Lichtquelle zu, so als richte sich das zu Erfahrende auch auf eine außerhalb der Grenzen des Bildes liegende Wirklichkeit. Repräsentation und Figuration sind zu unterscheiden, schrieb der französische Kulturphilosoph Roland Barthes im Zusammenhang seines Versuchs einer Neuorientierung von Texttheorie und künstlerischer Produktion.¹⁴ Figuration zeigt sich als Erfahrungsinhalt, zeigt sich besonders in dem, was aus dem Rahmen springt, zeigt sich dort, wo Affekte entstehen und über Assoziationen imaginativ mentale Vorstellungen erzeugt werden. Diese andere Wahrnehmungsmöglichkeit zielt auf vielfache Interpretation.

Welche Horizonte öffnen sich, wenn, angeregt durch das nur diagrammartig umrissene Konzept von Figuration, Architektur in den Blick genommen wird? Beinhaltet nicht der Prozess, der den Entwurf hervorbringt, im Idealfall gerade die synthetisierende Verknüpfung einzelner Parameter in besonderer Dichte? Auch die Erschließung und Aneignung von Architektur erfolgt in ihrer Ganzheit und in ihren Teilen vor allem durch Bewegung in einer prozessualen Erfahrungsmannigfaltigkeit.¹⁵ Die offenkundige Leichtigkeit dieser Äußerungen verbirgt, dass die Aufmerksamkeit selten differenzierter auf die spezifischen Verflechtungen gerichtet wird. Die im Architektursystem gängigen Bewertungs-, Deutungs- und Vermittlungsmuster sind meist konzentriert auf selektive und bipolare Kategorien wie Ökonomie und Ökologie, Konstruktion und Funktion/Programm, Figur und Grund, Innen und Außen, öffentlich und privat oder auch Theorie und Praxis. Das gleichzeitig Ausgegrenzte wird oftmals aus dem Blick verloren, beispielsweise die Dichte phänomenologischer Existenz oder variierende Wirkungsverschränkungen.

Ein relationales Phänomen, das bezogen auf Körper und Raum eine vielleicht hinweisende Position einnehmen kann, wird gegenwärtig mit dem Topos Atmosphäre umschrieben. Vertraut ist dieser Begriff aus dem Alltag nicht nur als meteorologische oder klimatologische Wendung, sondern auch zur Charakterisierung von Umgebung und Stimmung. In seinem Bedeutungsspektrum sind Vagheit, Unbestimmtheit und Beiläufigkeit eingeschlossen.¹⁶ Als expliziter Beschreibungsmodus und als Denkmodell findet sich Atmosphäre in den letzten 15 Jahren sowohl in der ästhetischen Theorie wie in der architektonischen Praxis, so in der Philosophie Gernot Böhmes, als zentraler Inhalt, weitläufig interpretiert bei Peter Sloterdijk, als eher marginaler Aspekt in der Systemtheorie Niklas Luhmanns und darüber hinaus auch in den Reflexionen international praktizierender und renommierter Architekten wie Steven Holl, Peter Zumthor oder Herzog & de Meuron.¹⁷ "Was ist das eigentlich: Architektonische Qualität?", fragt Peter Zumthor in einem 2006 mit dem Titel "Atmosphären" veröffentlichten Vortrag.¹⁸

Wie Bedeutungen und Eigenschaften von Atmosphären beschrieben und verstanden werden könnten, ergründet Gernot Böhme mit dem Ziel, daraus eine allgemeinere Wahrnehmungstheorie zu entwickeln. Atmosphäre verortet er im Wechselspiel und Zwischenraum von ganzheitlicher körperlicher Präsenz des Subjekts mit Dingen und Dingkonstellationen.¹⁹ Atmosphäre erscheint beispielsweise als eine Wirklichkeit von Räumen, die sich gleichwohl nicht mit dem Verweis auf einzelne physische

Raumelemente oder auf einzelne Sinne erklären lässt. Beobachtende und beschreibende Näherungen an räumlich-atmosphärische Phänomene wie Enge und Weite, Leichtigkeit und Schwere, Tastqualitäten von Materialien, Wirkungen von Licht und Farben oder rhythmische Formationen von Raumgefügen ermöglichen es, atmosphärische Kompetenzen zu entwickeln. Je differenzierter sich Erfahrungen über die relationalen Wirkungen bewusst gewinnen lassen, umso stärker können sie eine Bereicherung im Körperwissen und im Weiteren für Gestaltungsprozesse bilden. Doch in die Erforschung sind zudem verschiedenste Erscheinungsweisen und Kontexte aufzunehmen. Peter Zumthor beispielsweise beschreibt in gleicher Intensität Atmosphären architektonischer Räume, die er in körperlicher Präsenz vor Ort erfahren hat, wie solche, die er medial vermittelt über Präsenzeffekte und atmosphärische Qualitäten fotografischer, filmischer und gemalter Bilder wahrnahm.²⁰ Mit anderen Worten, die Ablösung der Atmosphären vom eigentlichen Gegenstand zeigt sich auch im Potential ihrer Übertragbarkeit auf Bilder. In diesem Zusammenhang wird zudem deutlich, dass sich sinnliche Aktivitäten mit Assoziationen und Bedeutungszuweisungen verbinden, Erinnerungen wecken und Kontexte und Situationen aufrufen können.²¹ Nicht zuletzt fallen damit auch historische, kulturelle und soziale Kontextualisierungen ins Gewicht.

In seinem Vortrag "Post iconic turn. Advantages of neglect" (2004) schlug Rem Koolhaas eine strategische und ästhetische Alternative vor zur Dominanz einer Ikonizitätsgebundenheit, wie sie zu Beginn des 21. Jahrhunderts im Bereich der Architektur mit dem sogenannten Iconic-Building-Boom auftritt.²² Bezogen auf ein Stadtentwicklungskonzept für Peking beispielsweise begründete er die Idee des zumindest teilweisen Erhalts der Gebäude eines traditionellen Hofhauskomplexes mit der Qualität der durch sie vermittelten städtischen Atmosphäre, die mit einem, sich zwischen den Gebäuden entfaltenden, authentischen Lebensstil verbunden sei.²³ Der konzeptuelle Akt der zurückhaltenden Intervention, bis hin zur Möglichkeit des Nicht-Eingreifens, verweist hier auf die Wertschätzung alltäglicher Qualitäten, die sich auch als ästhetische Erfahrungen vermitteln können. Atmosphäre schließt dabei die Patina des Gewachsen-Seins ein, das Unpräzise des Vertrauten und Gewohnten und darüber hinaus die performativen Anteile des alltäglichen individuellen und des kollektiven öffentlichen Lebens, das mit dem Gebauten, ob alt oder neu, verflochten ist. In die Produktion eines abstrakten und rationalen Gestus architektonischer Struktur werden Vorstellungen integriert, die Körper als virtuelle Aktionszentren und Räume als gleichermaßen situativ wie zeitübergreifend geprägte Erfahrungsbereiche umfassen.

Auch die Konzeptentwicklung zur Erweiterung und zur kuratorischen Zukunft der Eremitage in St. Petersburg (2001) war begleitet von einer Strategie, durch die, so Koolhaas, eine Möglichkeit entstehe, Projekte so zu planen, dass daraus nicht wieder neue Ikonen werden.²⁴ Die Analysen des seit 1760 bestehenden Kunstsammlungsgebäudes zielten auf Mikroentscheidungen, die nicht das perfekte Neue intendierten, sondern eine durch zurückhaltendes Wegnehmen und partielles Hinzufügen gekennzeichnete Transformation. Bewahrt werden soll der spezifisch gewachsene Charakter, der, bezogen auf die gängigen Kunstausstellungs- und Architektur-

praktiken, eben durch das Vernachlässigte gekennzeichnet sei – weit jenseits des Ideals vom reduzierten und neutralen "White Cube". Die Qualität der projektierten architektonischen Gestaltung wird wiederum aus der aufmerksamen Beobachtung einer gewachsenen und unvollkommenen, als authentisch erfahrenen Atmosphäre entwickelt. Das Motiv des "neglect" als konzeptuelle, intellektuelle Strategie ist dabei verknüpft mit einer Aufmerksamkeit für oftmals unbeachtete ästhetische Qualitäten, die verschiedenen Zeit-Räumen entstammen.

Rem Koolhaas' Vortrag informierte – einer Konvention im Architektursystem entsprechend – über die jüngsten internationalen Großprojekte des Büros, die durchaus dem Iconic-Building-Kontext zugehören. Er berichtete beispielsweise über die Bibliothek in Seattle, die Niederländische Botschaft in Berlin, das McCormick Tribune Campus Center in Chicago oder das CCTV-Projekt in Peking. Zugleich jedoch vermittelte er, wie architekturimmanente und kulturelle Konventionen jenseits vertrauter Selbstverständlichkeiten anders konzipiert und verstanden werden können. Das gegenwärtige Dilemma der Architektur sei die drohende Vereinnahmung durch ein System triumphierender Stararchitektur, mit deren repräsentativer Prägnanz oder Dominanz, mit deren auffällig oder gefällig konzipiertem Erscheinen Konsumverhalten inszeniert und damit eine Kultur der Oberflächlichkeit bestärkt werde.²⁵ Koolhaas stellte Architektur vor und zugleich ein Modell von ihr, ein Modell, wie es sich beispielsweise mit seinem Zwillingsbüro OMA/AMO realisiert. Das konzeptuelle Arbeiten und Entwickeln, das reflexive Entwerfen, wird als grundlegender und wesentlich integraler Teil seines Selbstverständnisses präsentiert und stellt das eigene Handeln auf eine breitere und vielschichtigere Grundlage. Das Potential, das die Ernsthaftigkeit und die Kompetenzfelder des Berufs bezeugt, das kritische und spekulative Forschen zu zeitgenössischen Fragen von Architektur, Städtebau und Kultur, reicht dabei über das vertraute Repertoire des Bauens weit hinaus. Ein für die künstlerischen Avantgarden im 20. Jahrhundert charakteristischer Impuls des Aufbegehrens ist damit verbunden, eine Strategie, um sich der Vermarktung und externer Kontrolle zumindest partiell zu entziehen, und eine Möglichkeit, Initiator und Katalysator von Prozessen und Entwicklungen zu werden.²⁶

Mit Bildern, die den Vortrag begleiteten, wurden, quasi eingewoben, weitere Erfahrungsebenen dargeboten, die das Geäußerte noch in einer anderen Weise bestärkten. Koolhaas zeigte Fotografien der eigenen Projekte als Modell oder realisierte Werke beispielsweise bei Nacht oder von innen leuchtend oder auch formal und farblich nicht eindeutig. Im Unterschied zu den technisch perfekten, in Stereotypen kommunizierten Kompositionen üblicher Architekturfotografie wie auch zu fiktiven Computeranimationen oder zu den eigenen eher objektivierenden Diagrammen wurden atmosphärische Qualitäten betont. Durch den beiläufigen Charakter einiger Fotografien, die zudem nutzende bzw. betrachtende Menschen in unkonventionell fragmentierten räumlichen Situationen integrieren, wurde das Wirkungsspektrum noch erweitert.²⁷ Wie mit dem scheinbaren Eigenleuchten erhalten die Gebäude so eine Art Lebendigkeit und Vielfalt. Nicht idealisierte, menschenleere, abstrakte Architekturen wurden (re-)präsentiert, vielmehr Relationen von Körper und Raum, wie sie in lebensweltlichen Zusammenhängen erfahren werden. So wird eine Brücke

geschlagen, mit der Architektur zwischen abstraktem Entwurf, pragmatischer Konstruktion und ihren durch Erfahrung und Gebrauch bestimmten "Wirklichkeiten" verortet wird.²⁸ In dem offensiven Verweis auf diese Wirkungsverschränkungen ist die von Koolhaas und seinem Rotterdamer Büro immer wieder kommunizierte Bedeutung des Programms für die Architekturkonzeption hervorgehoben. Doch darüber hinaus werden Fragen aufgeworfen, beispielsweise die, welche Bilder in Vermittlungskontexten von Architektur gelten, welche dominieren und wie sie direkt oder indirekt architektonische Wirklichkeiten konstituieren.²⁹ Das "Andere" im Sinne einer Facettierung der Ambivalenz von Raumgestaltung in Relation zu präsentischer und mediatisierter Wahrnehmung wird durch die befragende Suche als Erfahrungsinhalt initiiert.³⁰

Spezifizierung erhält diese Haltung im Feld der bauenden Praxis. Die Trennung in AMO, als Labor und Thinktank, und OMA, als auf architektonische Realisierung gerichtetes Büro, täuscht. Die Reichweiten potentieller Antworten werden nicht nur reflexiv, sondern auch praktisch erprobt. Die Analyse von Alltagspraktiken, die Analyse der selbstverständlichsten Nutzung der Bewegung durch die Architekturen Mies van der Rohe beispielsweise, bildete den Ausgangspunkt für die Umgestaltung des IIT-Campus in Chicago (1998–2003).³¹ Zudem wurde der Entwurf geleitet von dem Gedanken, eine Art "Verlebung" Mies van der Rohe zu erreichen, der zu den unbestrittenen Ikonen der Architektur gehört. Der Campus des Illinois Institute of Technology war der erste große Auftrag Mies van der Rohe in Amerika. Der Entwurf entstand 1939, die Ausführung wurde von 1942–58 von ihm selbst, danach bis 1968 von seinen Schülern durchgeführt. Koolhaas' stadtplanerische Idee, einen größtmöglichen Bereich mit dem kleinsten Anteil neu gebauter Substanz zu (re-)urbanisieren, erinnert an die Intention minimaler Intervention. Die Analyse der durch körperliche Bewegung geschaffenen Fußgängerpfade führte zu einer Basisstruktur sich mikadoartig durchkreuzender Erschließungen mit einem Glaskubus an einem zentralen Kreuzungspunkt. Die dabei ausgebildeten Inseln wurden mit verschiedenen nutzbaren und gestalterisch verschieden ausformulierten Raumeinheiten besetzt und die unvermeidbar am Ort existenten Hochbahntrassen mit einem mächtigen, elliptischen Zylinder ummantelt. Durch die intensive Verknüpfung von Baukörpern mit urbanistischen Elementen sollte das Ziel erreicht werden, Ikonisches zu vermeiden und für die Überlagerung unterschiedlicher Aktivitäten Raum zu schaffen. Einer Separierung von Figur und Grund sowie von Wahrnehmung und Aktion wurde das Potential ihrer Verflechtung entgegengestellt. Nachdrücklich wirksam erscheinen die weiteren gestalterischen Entscheidungen, die in Äußerungen von Koolhaas und OMA allgemein oftmals im Schatten bleiben: Unterschiedlich artikulierte Wege und Raumverknüpfungen, Wechsel in Raumzuschnitten, in Materialien, kontrastreichen Farbgebungen, Oberflächen und Lichtwirkungen, erzeugen eine Vielfalt von Wahrnehmungsmöglichkeiten und Atmosphären. So kommt der Entwurf einer Art Erfahrungsgestaltung nahe. Die Erfahrung des Gebäudes wird potentiell zu einer Navigation durch verschiedenste Layer sozialer Interaktion im Kontext kinästhetischer und visueller Informationen. In diese sind auch direkte und indirekte (Re-)Präsentationen Mies van der Rohe einbezogen, wandhohe, gepixelte oder durch changierende Materialien verfremdete

Porträts beispielsweise, ein Baummotiv aus einer Zeichnung des Architekten in Vorhängen oder das vielfach kritisierte nahe Heranrücken des Neubaus an das Commons Building Mies van der Rohe und schließlich die Neugestaltung einer Cafeteria in einem der bestehenden Gebäude. Das ästhetische Risiko integriert so auch eine die Fiktion des Perfekten und "Schönen" herausfordernde Konfrontation. Nicht repetitive Angleichung oder Konservierung in einem mumifizierenden Sinne, sondern eine Vergegenwärtigung, die Aneignung und Ausdehnung gleichermaßen einschließt, charakterisiert die Koolhaas'sche Interpretation. Im Dialog mit dem Bestand entstand ein spezifisches Verhältnis von Annäherung und Differenz, scheinbar fixierte Identitätsmodelle wurden aufgebrochen zugunsten einer zukunfts-offenen "Verlebung".

"Ich liebe Mies", schrieb Koolhaas in einer Bildergeschichte zum IIT-Entwurf.³² Darin zu finden ist auch eine Fotografie von ihm selbst, diesmal ein Bild, das kaum die Möglichkeit öffnet, den physischen Körper des Dargestellten zu identifizieren. Mittels Unschärfen und Ausschnitthaftigkeit wird ein Raum marginal charakterisiert, der sich nur dem geschulten Blick als Teil des 1985–86 rekonstruierten Barcelona Pavillons Mies van der Rohe erschließt. Eine Geste kann wahrgenommen werden, die sich in die Vagheit eines Schattens und einer angestrahnten, den Boden säubernden Hand auflöst. Wie sich das eigene Selbstverständnis im Blick auf die Geschichte bildet, war eine der Fragen, die Koolhaas in diesem Zusammenhang aufwarf. Die Fotografie war bereits Teil einer Installation, die er zur Triennale in Mailand 1985/86 mit einem Beitrag zur verdrängten Geschichte des Barcelona Pavillons präsentiert hatte.³³ Seit ihrem Abbau kurze Zeit nach der Weltausstellung von 1929, für die der Pavillon entstand, war diese zum Leitbild avancierte Architektur Mies van der Rohe nur noch aus Plänen und fotografischen Schwarz-Weiß-Bildern bekannt. Nun wurde sie perfekt rekonstruiert. Koolhaas hingegen präsentierte in Fotografien und Texten den Abbruch des Gebäudes, den Transport der Teile durch Europa und deren weitere Verwendung. So wurden Fragen aufgeworfen nach der körperlich und räumlich faktischen Authentizität im System der Architektur, nach ihren "Bildern" und Mythen, schließlich Fragen nach den Sinndimensionen mediatisierter Erfahrung und kultureller Zeit. Wiederum war die Aufmerksamkeit auf prägende und doch oftmals "vernachlässigte" Strukturen architekturbezogener Handlungsfelder gelenkt, wiederum zeigt sich das, was Koolhaas präsentierte, als kritische (Selbst-)Reflexion wie auch als schöpferische Resonanz dessen, was um ihn herum geschieht.

Dass gerade die Tradition der Moderne als ein Mitgegebenes wirkt, auf das architekturimmanent, durchaus ambivalent, aber beständig rekuriert wird, spiegelt sich in gebauten Projekten von Koolhaas in noch anderer Weise. Dort finden sich, bildhaft und räumlich verkörpert, typologische Grundelemente der klassischen Moderne in unterschiedlicher Weise zitiert und transformiert, beispielsweise die "promenade architecturale" Le Corbusiers, der "Raumplan" von Adolf Loos oder der "Glaskubus" Mies van der Rohe. Wird darin, wiederum analog zu internen Modalitäten des modernen Kunstsystems, die Suchbewegung umrissen, wie vor dem Hintergrund machtvoller Bezugspunkte und idealisierter Prototypen die Bedeutung

von Gegenwart artikuliert werden kann? In privaten wie auch in kollektiven Bauaufgaben von OMA zeigt sich diese Verkörperung zwischen direktem Verweis und einer gewissen Neutralität des Typus. Die Gestaltung ganzer Bauten wie auch einzelner Geschosse als Kuben mit vollverglasten Wänden, manche Verbindungen von Innen und Außen und darüber hinaus innenräumliche Organisationen wie offene leere Bereiche oder durch Wandscheiben und andere freistehende Raumteiler artikuliert Raumsituationen, Vorhänge und Möbel, ja sogar einzelne fotografische Projektpräsentationen bilden beispielsweise direkte oder verfremdete Verweise zu verschiedenen Artikulationen des freiüberspannten gläsernen Pavillons Mies van der Rohe.³⁴ Dieser ähnelte seinerseits einem Industrieloft und wurde durch zahlreich variierte Repliken seit der Nachkriegsmoderne westlich-international zum gewohnheitsstiftenden architektonischen Klischee ohne starke Eigenidentität, wurde vertraut und in gewisser Weise auch neutralisiert.³⁵ In Koolhaas' Projekten folgt die Wiederholung nicht der Logik der genannten klassischen Modelle oder ihrer Nachfolge, denn sie wird nach anderen Kriterien hergestellt, präsentiert und verwendet. Koolhaas setzt sie als Segmente, ob nun als Zitat im Sinne konkreter Verweise oder als abstrakte Zeichen, als verallgemeinerten Typus, in einen anderen, viel komplexeren und zeitgenössisch geprägten räumlichen Zusammenhang und transportiert sie in die Körper und Räume seiner Architektur. Als Spuren verweisen sie und verschieben sie gleichzeitig. Die Differenz zwischen autonomer Architekturästhetik und Wiederholtem, Gewöhnlichem und Gewohntem des alltäglich Gewordenen wird verwischt. In der performativen Erfahrung und Aneignung der architektonischen Räume können so neue Identitätsfelder und Bedeutungen entstehen, in denen Kontinuität und Veränderung in Ergänzung zusammenwirken.³⁶

Architektonische wie auch kulturelle Figuration erscheint als bewegliches und vielschichtiges Phänomen. In der Vorstellung eines manifesten Niveaus, wie das einer abgeschlossenen Konstruktion, lässt es sich nicht begreifen. Entgegen einer auf die Unabhängigkeit und Isolation architektonischer Körper auf der einen und distanziert wahrnehmende Subjekte auf der anderen Seite gerichteten Architekturauffassung zielt das Engagement von Koolhaas auf eine Erweiterung des ästhetischen Spektrums durch atmosphärische, sozio-kulturelle und imaginäre Qualitäten. In fortschreitender Variation zeigen sich Körper-Raum-Relationen in dieser Ergründung einer Kultur des Wahrnehmens als wesentlich geprägt durch multiple Wahrnehmungsverflechtung. Das Künstlerische, im Sinne Sloterdijks als Suche und Aufzeigen von Möglichkeitsräumen, kann so auch als Element des Architekturberufs verstanden werden. Gerade dort, wo in der Architektur an der Architektur und der sie umgebenden Kultur befragend und forschend gearbeitet wird, scheinen Segmente des Künstlerischen auf. Die Rahmung durch das Architektursystem und die jeweils zeitspezifischen kulturellen Konditionen sind es, die dem reflexiven wie dem werkschaffenden Produzieren ein Feld aufspannen, innerhalb dessen im Suchen und Finden des "Anderen" das Künstlerische spezifisch konstituiert und auch erfahrbar wird. Doch nicht nur die Welt, die als Ganzes letztlich unbeobachtbar bleibt, auch das Künstlerische erscheint als das, was sich immer auch verbirgt und entzieht.³⁷ Diese unvollkommene Komponente bildet eine essentielle Triebkraft schöpferischer Weltverhältnisse.

Literatur 01 Vgl. beispielsweise Gaston Bachelard, *The poetics of space* (1957), New York 1964, XXXIII; Martin Heidegger, *Bauen Wohnen, Denken* (1951), in: Ulrich Conrads/Peter Neitzke (Hrsg.), *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*, Braunschweig 1991, 88–102, bes. 89–90 und 101; Jacques Derrida, *Khôra*, Paris 1993, passim. **02** Vgl. Peter Sloterdijk, *Versuch über das Leben der Künstler*, in: Sigmar Polke, *Ausstellungskatalog Stedelijk Museum Amsterdam 1992*, 92–96; dazu auch id., *Anthropologischer Exodus*, in: Tom Fecht/Dietmar Kamper (Hrsg.), *Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum*, New York/Wien 2000, 302–312. **03** Vgl. Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, 4 Frankfurt/Main 1998, bes. 166–168; Niklas Luhmann, *Weltkunst*, in: Dirk Baecker/Frederick D. Bunsen/Niklas Luhmann (Hrsg.), *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, 7–45, bes. 39; id., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, 16–17 und 36. **04** Rem Koolhaas, *Architecture is a fuzzy amalgamation...*, in: id. (Hrsg.), *Content*, Köln 2004, 20–21. **05** Vgl. Dirk Baecker, *Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur*, in: id./Frederick D. Bunsen/Niklas Luhmann (Hrsg.), op.cit. (Anm. 3) 70–104, bes. 81. **06** Vgl. dazu Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970, 91; Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Philosophie, logische Wissenschaft und Kunst*, in: id., *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/Main 1996, 135–260, bes. 228–232. **07** Norbert Elias, *Über Begriffe der Figuration und der sozialen Prozesse*, Berlin 1987, bes. 3–5. **08** Vgl. Bettina Brandl-Risi/Wolf-Dieter Ernst/Meike Wagner (Hrsg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel ästhetischer Gefüge*, München 2000, bes. ids., *Prolog der Figuration. Vorüberlegungen zu einem Begriff*, 10–24; Gabriele Brandstetter/Sybille Peters (Hrsg.), *De Figura*, München 2002, bes. ids (Hrsg.), *Einleitung 7–31*. **09** Vgl. dazu Wolfgang Iser, *Mimesis, Partialität und Performanz*, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2002, 243–261, bes. 259–260. **10** Vgl. Peter Stamer, *Ich bin nicht Jérôme Bel*. Überlegungen zum Verhältnis von Figuration/Repräsentation im Tanztheater, in: Bettina Brandl-Risi/Wolf-Dieter Ernst/Meike Wagner (Hrsg.), op.cit. (Anm. 7), 138–157. **11** Vgl. hierzu auch Francisco Varela, *The reenchantment of the concrete*, in: Jonathan Crary/Sanford Kwinter (Hrsg.), *Zone 6: Incorporations*, New York 1992, 320–338, bes. 336. **12** Das beschriebene Porträt wurde seit 2000 in zahlreichen Veröffentlichungen zum Denken und Schaffen von Rem Koolhaas – auch beschnitten – reproduziert, beispielsweise in Yoshida Nobuyuki (Hrsg.), *OMA@work.a+u*, Tokio 2000, 267, oder in: Fernando Márquez Cecilia/Richard Levene (Hrsg.), *OMA/AMO*, Madrid 2006, 6. **13** Vgl. hierzu Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, München 2001, 87, 128, 140 und 224. **14** Vgl. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 1973, 88–90. **15** Vgl. hierzu beispielsweise Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962, bes. 272–274. **16** Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt/Main 1995, 21–22. **17** Vgl. beispielsweise Jacques Herzog, *Firmitas* (1996), in: Gerhard Mack (Hrsg.), *Herzog & de Meuron. 1992–1996*, Das Gesamtwerk, Bd. 3 Basel/Berlin/Boston 2000, 222–225, bes. 225; Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, op.cit. (Anm. 3), 181–183; dazu auch Dirk Baecker, *Atmosphäre als synthetisches Gestaltungsinstrument*, in: J. Alexander Schmidt/Reinhard Jammers (Hrsg.), *Atmosphäre. Kommunikationsmedium der gebauten Umwelt*, Essen 2005, 30–37; Peter Sloterdijk, *Schäume (Sphären III) Plurale Sphärologie*, Frankfurt/Main 2004, passim. **18** Peter Zumthor, *Atmosphären*, Basel/Berlin/Boston 2006, 11 und passim. **19** Vgl. Gernot Böhme, op.cit. (Anm. 16), 32–33; Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München 2006, bes. 16, 51–52. **20** Vgl. Peter Zumthor, op.cit. (Anm. 18), 19–23; id., *Architektur denken*, Baden 1998, 8–9, 24 und 36. **21** Vgl. hierzu auch Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, bes. 174–176. **22** Vortrag als Videoaufzeichnung unter www.iconicturm.de/iconicturm/Programm/video/?tx_aicommbhslectures.15.5.2006; gedruckte gekürzte Fassung mit geändertem Titel und einigen Abbildungen: Rem Koolhaas, *Nach dem Iconic turn. Strategien zur Vermeidung architektonischer Ikonen*, in: Christa Maar/Felix Burda (Hrsg.), *Iconic worlds. Das Neue Bild der Welt*, Köln 2006, 107–129. **23** Vgl. *ibid.* 123–126. **24** Vgl. *ibid.*, 119–120. **25** Vgl. *ibid.*, bes. 107 und 112. **26** Vgl. auch *ibid.*, 118–119. **27** In der ersten Spezialnummer von Domus autore wurde dieser performative Aspekt durch Fotografie- und Interviewsequenzen zum zentralen Thema der Projektpräsentationen und der impliziten Interpretation von Architektur. Vgl. AMO/Rem Koolhaas/OMA (Hrsg.), *Post-Occupancy*, Mailand 2006. **28** Vgl. hierzu auch Bruno Zevi, *Architecture as space*, New York 1977, 220. **29** Zu den Dispositiven der Architekturfotografie vgl. auch Elizabeth Grosz, *Architecture from the outside. Essays on virtual and real space*, Cambridge, Mass./London 2001, bes. 14. **30** Vgl. hierzu auch Michel Foucault, *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1981, bes. 189–190. **31** Vgl. Rem Koolhaas, op.cit. (Anm. 21) 114–116. **32** Vgl. Rem Koolhaas, *Mistakes*, in: Phyllis Lambert (Hrsg.), *Mies in America*, New York 2001, 717–743. **33** Vgl. Rem Koolhaas, *Less is more*, in: id./O.M.A./Bruce Mau, S,M,L,XL, Rotterdam 1995, 47–61; zum Barcelona Pavillon vgl. auch Michael Hays, *Critical architecture*, in: *Perspecta 21* (1984), 15–29, bes. 15. **34** Vgl. beispielsweise Villa Dall' Ava Paris, Patio Villa Rotterdam, Villa in Bordeaux, Kunsthalle Rotterdam, Niederländische Botschaft Berlin. **35** Vgl. Rem Koolhaas, op.cit. (Anm. 21), 113–114. **36** Nelson Goodman, *How buildings mean*, in: Philip Alperson (Hrsg.), *The philosophy of the visual arts*, New York/Oxford 1992, 368–376, bes. 375; Francisco Varela, op.cit. (Anm. 11), 328. **37** Vgl. hierzu auch Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992, bes. 16–31 und 372.