Disko 1

Bart Lootsma
Koolhaas, Constant und die niederländische Kultur der 60er

master of architecture

Bart Lootsma

Koolhaas, Constant und die Niederländische Kultur der 60er Jahre

Impressum

Herausgeber:
Arno Brandlhuber
a42.org / AdbK Nürnberg

Übersetzung aus dem Englischen
und Grafische Gestaltung: Silvan Linden

Titelbild: Fotograf unbekannt; mit Dank an Samuel Meyering.

Druck: Druckerei zu Altenburg

© Herausgeber und Autor, Nürnberg 2006

Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der National-
bibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar.
http://dnb.ddb.de

Einleitung

„Die Architekten dachten *Junkspace* zuerst und nannten es *Megastructure*; die Endlösung einer ausweglosen Situation. Ein vielfaches Babel, *Superstructures* für die Ewigkeit, wimmelnd von einer unbeständig mutierenden Füllmasse, ihrer Kontrolle entzogen. In der Theorie gebiert eine *Megastructure* zahllose Subsysteme, und erzeugt so ein Universum wachsender Kohäsion. In *Junkspace* ist der Spieß herumgedreht; nur Subsysteme, keine *Superstructure*, verwaiste Partikel auf der Suche nach Struktur oder Muster.
... Wann ist die Zeit stehen geblieben, ... wann hat sie begonnen sich wild in alle Richtungen abzuwickeln, wie eine Spule, die ausser Kontrolle geraten ist? Mit der Einführung von *RealTime*? Veränderung hat sich getrennt von der Idee der Verbesserung. Es gibt keinen Fortschritt; Wie eine Krabbe auf LSD, taumelt die Kultur in endloser Bewegung seitwärts ... Überall in *Junkspace* sind Sitzgruppen, modulare Sitzmöbel, Sofas - also ob die Erfahrung, die *Junkspace* seinen Konsumenten zu bieten hat, deutlich ermüdender ist, als jede vorherige räumliche Erfahrung. An seinen verlassenen Ausläufern finden sich Buffets; zweckmässige Tische eingeschlagen in weisses oder schwarzes Tuch, achtlose Versammlungen von Koffein und Kalorien - Hüttenkäse, Muffins, unreife Weintrauben - imaginäre Repräsentanten von Überfluss, ohne Füllhorn und ohne Fülle. Jeder *Junkspace* ist verknüpft, früher oder später, mit Körperfunktionen: eingekeilt zwischen Edelstahl-Trennwände sitzen Reihen ächzender Römer, Jeans-Togas winden sich um ihre riesigen Sneakers ...“

Dieses Zitat aus *Junkspace* von Rem Koolhaas ist vor dem Hintergrund des vorliegenden Textes umso deutlicher und unmittelbarer als beissende Polemik auf Constant Nieuwenhuys‘ *New Babylon* lesbar. Ein Interview, das Koolhaas 1966 als junger Journalist mit Constant führte ist denn auch der Ausgangspunkt des psychogrammatischen *Plots*, in dem Lootsma die Denkstrukturen eines Architekten aufspürt, der in seiner Arbeit wie kaum ein anderer zwischen Rückgriff, Fortschreibung und Verweigerung der Moderne oszilliert.

Bart Lootsma

Koolhaas, Constant und die Niederländische Kultur der 60er Jahre.

Ton aus und Film zurück.

Jedem Bastard einen Stammbaum. [1]
Rem Koolhaas

In Indonesien haben wir in dem Pferdestall eines sehr großen Hauses gewohnt; umgegeben von einer Mauer. Auf der anderen Seite der Mauer war ein Waschplatz, mit einigen sehr langen, parallelen Becken. Dort waren sehr schöne Frauen, die mit sehr langsamen, sehr erotischen Bewegungen Laken wuschen. ... Auf das Zeichen einer Pausenglocke hin, zum Mittagstisch, verschwanden die Frauen. Es kamen Männer, zogen sich aus, pissten in das Wasser und begannen zwischen den Laken zu schwimmen. Es war ein großartiges Erlebnis ... . [2]
Rem Koolhaas

Es ist ein faszinierendes Bild. - Ganz links sehen wir den Künstler und Architekten Constant Nieuwenhuys in seinem Atelier. Er zeigt auf eine komplexe Konstruktion im Hintergrund. Neben ihm, auf dem rosafarbenen Zeitungspapier fast bis zur Unkenntlichkeit verblichen, zwei weitere Personen. Das Foto illustriert ein Interview mit Constant in der *Haagse Post*, einem führenden niederländischen Wochenmagazin. Anlass des Berichtes ist die Präsentation der Arbeiten Constants auf dem Niederländischen Pavillon der Biennale in Venedig 1966.[3] Die Interviewer sind die Kunstkritikerin Betty van Garrel und - ganz rechts im Bild, 22 Jahre alt, mit Beatles-Frisur - Rem Koolhaas.

Zunächst mag es nicht weiter verwundern, Rem Koolhaas in Gesellschaft von Constant zu sehen. Aus heutiger Sicht scheint sein Interesse für die Arbeiten Constants fast zwingend. Damals jedoch wies nichts darauf hin, dass sich Koolhaas in besonderer Weise für Architektur interessieren würde. Er war Journalist bei der *Haagse Post*. Nach Darstellung seiner ehemaligen Kollegen zeichnete er sich in erster Linie dadurch aus, die Klatschseite *Menschen, Tiere und Dinge* mit der „Erfindung der unwahrscheinlichsten Details" zu füllen.[4] Ein weiterer, wichtiger Teil seiner Arbeit war das End-Layout des Magazins, das wie eine Zeitung in Bleisatz gedruckt wurde. Sein Arbeitplatz war im Setzerraum der Tageszeitung *De Telegraaf*.[5]

Desweiteren hat Koolhaas einige längere Artikel und Interviews verfasst: das Spektrum reicht vom Schlagerfestival in Knokke über Literatur, Film und Motorsport (24 Stunden von Le Mans) bis zu Politik (PROVO Bewegung) und Sex. Nur zwei seiner Texte behandeln Architektur: Einer über Le Corbusier, ein weiterer über H.Th.Wijdeveld. Das Interview mit Constant scheint demnach die Ausnahme gewesen zu sein. Wie ist sein damaliges Interesse an Constant zu verstehen? Was bedeutet dies heute?

In den letzten Jahren haben Akademiker aus Europa und insbesondere den Vereinigten Staaten, wieder verstärktes Interesse an den Situationisten gezeigt. Einige ihrer grundlegenden Texte wie *Die Gesellschaft des Spektakels* von Guy Debord oder *The Revolution of Everyday Life* von Raoul Vaneigem sind erst kürzlich ins Englische übersetzt oder neu verlegt worden. Auch der Beitrag von Constant Nieuwenhuys, einem weiteren Situationisten, wurde anlässlich einer grossen Ausstellung im Rotterdamer *Witte de With* von Mark Wigley neu publiziert: *Constants New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*.[6]

Wie kaum überraschen kann, wird verschiedentlich auch über den Einfluss der Situationisten auf Rem Koolhaas spekuliert.[7] Dabei ruft meist Unverständnis hervor, dass sich Koolhaas' Denken von einer radikalen Kritik des Kapitalismus und des „Spektakels", wie sie für die Situationisten kennzeichnend ist, so fern hält; bzw er diese Kritk anders formuliert, wenn er beispielsweise für „die künstlichen, labyrinthischen, kitschigen Atmosphären, wie sie in den modernistischen Containern der Flughäfen und Einkaufszentren eitern ..." den Begriff des *Junkspace*™ prägt.[8]

Wie der Artikel in der Haagse Post belegt, wusste Koolhaas zwar um die Ideen Constants; er beantwortet nicht, wie er dazu stand. Mit Blick auf die etablierte Stellung, die Constant heute in der Architekturgeschichte einnimmt, scheint es zunächst schwer vorstellbar, dass Koolhaas ein zumindest zwiespältiges Verhältnis zu ihm gehabt haben könnte.

Koolhaas selbst liefert zu möglichen Verbindungen mit den Situationisten nur wenig Anhaltspunkte. Sein autobiografischer Roman *S,M,L,XL* blendet die Vorgeschichte weitgehend aus und beginnt mit seinem Architekturstudium an der *AA* in London und der Publikation von *Delirious New York*.[9] Tatsächlich hatte Koolhaas, bevor er die Entscheidung traf, Architekt zu werden, bereits zwei bemerkenswerte Karrieren hinter sich: Eine als Journalist, eine weitere als Filmemacher. Für ein besseres Verständnis seiner Beziehung zu Constant lohnt ein Blick auf den Kontext der 60er Jahre, als sich ihre Aktivitäten überschnitten haben.

Constant

Constant Nieuwenhuys war in den Niederlanden der 60er Jahre eine einflussreiche Stimme; er verkörperte das Gewissen der progressiven Architekten und galt als Guru der PROVO-Bewegung.[10]
Vor allem sein Projekt *New Babylon* war in den verschiedenen Phasen seiner Entstehung immer wieder in Museen, Kunstmagazinen, Vorlesungen und Fernsehen präsent. Constant hat *New Babylon* über 20 Jahre hinweg in Form von Zeichnungen, Gemälden, Karten, Texten und riesigen Modellen aus Metall, Draht und Plexiglas entwickelt. Es ist das Modell einer Stadt der Zukunft: Vollständig überdacht, künstlich klimatisiert und beleuchtet, auf mächtigen Stützen hoch über der Erde schwebend. Die Bewohner verfügen über wirkungsvolle „Umwelt-Erzeugende Ressourcen", die es ihnen erlauben, sich jederzeit und überall mit den Räumlichkeiten ihres Bedarfs zu versorgen. Licht, Akustik, Farbe, Belüftung, Textur, Temperatur und Feuchtigkeit sind beliebig veränderbar. Bewegliche Böden, Trennwände, Rampen, Leitern, Brücken und Treppen konstruieren ein veritables Labyrinth vielfältigster Formen und sich wechselseitig beeinflussender Bedürfnisse. Die „Neuen Babylonier" vergnügen sich vor einer von ihnen selbst gestalteten Kulisse in der permanenten, spielerischen Neuerfindung ihrer selbst.[11]
Die eigentliche Stadt setzt sich aus der Verkettung dieser mehrgeschossigen über die Landschaft gespannten Strukturen zusammen. Unterhalb befinden sich vollautomatisierte Fabriken, fahren Autos und Züge. Oberhalb fliegen Helikopter. Die verschiedenen Transportmittel ermöglichen ein „radical derive": ein Leben ohne festen Ort, umhertreibend in einer unermesslichen urbanen Landschaft sich ständig verändernder Atmosphären. Arbeit ist durch den technologischen Fortschritt überflüssig geworden; die freiwerdende Energie wird zu „kollektiver Kreativität" gebündelt. Die Zukunft gehört nach Constant „nicht dem Arbeiter, sondern dem Spieler, nicht dem Homo Faber, sondern dem Homo Ludens".[12] Sein Spielplatz heißt *New Babylon*.
Constant hat seine Vision häufig in filmisch konzipierten Diashows präsentiert; kombiniert mit Ton-Collagen, die bis heute wenig an Glaubwürdigkeit gewonnen haben: „Nur wenige Menschen sind sichtbar, gedrängt an die Ränder gewaltiger Räume, während das Auditorium von einem großstädtischen Gewirr von Stimmen, Verkehr, Maschinen, Tieren und sonderbarer Musik erfüllt ist. Wir hören die Klänge eines Lebens, das wir nicht sehen und das unserer Vorstellung überlassen bleibt."[13]

Künstler oder Architekt

Mark Wigley bezeichnet Constant als „Über-Architekten": „Tatsächlich hatte er sich so viele Charakterzüge des ‚typischen' Architekten angeeignet und übersteigert, dass er mehr als jeder Architekt zum Architekten geworden war."[14] Doch so zentral die Werkzeuge und Methoden der Architektur in seinem Werk gewesen sind, so räumlich seine Vorschläge waren, so viel er auch dozierte und theoretisierte und so weit er in des Verkörperung des Architekten gegangen war, Constant kam von der Kunst und wurde in den 50er und 60er Jahren als Künstler wahrgenommen.
Wenn er seinerzeit von Architekten derartig ernst genommen wurde, war dies die Folge der CIAM Debatten der 40er und 50er Jahre. Künstler galten als unverzichtbar für den Städtebau. Man sprach ihnen die Fähigkeit zu, die Stadt mit wirksamen Symbolen des Gemeinwesens zu versehen. Es war nach dem Zweiten Weltkrieg gängige Einschätzung, dass die Moderne in den 30er und 40er Jahren auch deshalb an Boden verloren hatte, weil das neoklassizistische Revival jener Jahre unter großmaßstäblicher Beteiligung von Künstlern in der Bereitstellung von - wenn auch reaktionären - Symbolen, eben sehr viel erfolgreicher gewesen war als die „Modernisten".
In dem Glauben, diese Aspekte in ihrem Streben nach Funktionalität und Nüchternheit vollständig übersehen und unterschätzt zu haben,[15] wurde Constant - seinerzeit noch *CoBrA* Mitglied[16] - von niederländischen CIAM-Mitgliedern in ihre Treffen eingeführt.
In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass auch *De Stijl* aus der Malerei hervorgegangen ist und *CoBrA*-Maler wie Karel Appel nach dem Krieg regelmäßig eingeladen wurden, sich an Bauten von J.J.P. Oud, H.A. Maaskant und anderen zu beteiligen. Vielleicht waren die Kontakte zu Architekten für

Constant der Anstoß, Fragen von Gesellschaft und Gemeinschaft radikaler zu denken und nach der Begegnung mit den Situationisten schließlich in seine urbanistischen Projekte münden zu lassen.
Auf dem Höhepunkt des erfolgreichen Wiederaufbaus der kriegszerstörten Niederlande bot Constant nicht nur eine kritische Lesart von Architektur und Städtebau der Moderne, sondern auch eine sehr viel weiter reichende, optimistische, idealistische und künstlerische Zukunftsvision.

Die Haagse Post

Als Koolhaas 1963 für die Haagse Post zu arbeiten begann, war er 19 Jahre alt. Die Haagse Post - oder auch „HP“ - war damals, insbesondere nach niederländischen Maßstäben, ein rechtsliberales Magazin. Sein Chefredakteur G.B.J. Hiltermann war bis in die jüngste Vergangenheit für seine Radio-Kolumne *Die Lage in der Welt* berüchtigt, in der er jeden Sonntag mit tiefer Stimme für Kapitalismus und freie Märkte polemisierte.
Mehr noch als Konservativismus schätzte Hiltermann Unabhängigkeit; sich selbst betreffend ebenso, wie das Magazin. Hiltermanns Frau, Sylvia Brandts Buys, verband diese Unabhängigkeit zudem mit Abenteuerlust. In dem Versuch, eine jüngere Leserschaft zu gewinnen und die HP nach dem Vorbild von *L'Express* und *Time* umzugestalten, engagierte sie eine Reihe junger, non-konformistischer Journalisten.[17] Das Ergebnis war eine eigenartige Mixtur von Intellektuellen und Ragamuffins, die heute allesamt der Avantgarde der 60er Jahre zugerechnet werden. Alles in Allem gestaltete sich die HP als seltsame und zuweilen schizophrene Mischung aus Konservativismus und Exzentrik. Es kam vor, dass sich ein Redakteur weigerte an einem bestimmten Schreibtisch zu arbeiten, weil ein Kollege die Nacht zuvor dort Sex hatte.[18]
Unter den Redakteuren und Journalisten der Haagse Post hatten viele eine zweite Karriere in Kunst, Literatur oder Film.[19] Die Zeitschrift war gleichsam die Deckorganisation der *Nulbeweging* (die niederländische Variante der deutschen Bewegung ZERO und der französischen Nouveaux Rèalistes) und seiner literarischen Entsprechung des *De Nieuwe Stijl* (Der Neue Stil). Der leitende Kulturredakteur Armando war als Maler und Schriftsteller bekannt, und machte zudem als Boxer und Violinist einer Zigeunerband von sich Reden. Er bemalte Bleche mit Industrielacken zu minimalistisch monochromen Oberflächen, die er anschließend mit Stacheldraht umwickelte oder mit einigen sorgfältig gesetzten Schrauben um geometrische Muster ergänzte. Andere seiner Skulpturen bestanden aus Reifenstapeln. Unter den Mitgliedern der *Nulbeweging* und des *Nieuwe Stijl*, die für die HP schrieben, waren auch Hans Sleutelaar und Hans Verhagen; beides Poeten mit einem scharfen Blick für Alltagsleben und -kultur.

Nul und *De Nieuwe Stijl* waren Reaktionen auf den gefühlsgeladenen Stil von CoBrA und der entsprechenden literarischen Bewegung der Niederlande, den *Vijftigers*.[20] Die Mitglieder der Bewegung *Nul* waren bei der HP als *De Heertjes* (Die Herren) bekannt, da sie sich dem unter Künstlern und Journalisten üblichen „alternativen“ Kleidungsstil verweigerten und stattdessen elegante Anzüge trugen - wie auch Koolhaas auf dem verblichenen Foto mit Constant. Armandos Manifest, *Een internationale primeur* (Eine sensationelle Erstmeldung) fasst zusammen, wofür die Bewegung *Nul* stand: „Kein Moralisieren, kein Interpretieren der Wirklichkeit, sondern ihr Verstärken. Ausgangspunkt: Die kompromisslose Akzeptanz der Wirklichkeit. Arbeitsweise: Isolieren, Aneignen. Ergebnis: Authentizität. Nicht die des Schöpfers, sondern der Information. Der Künstler ist nicht länger Künstler, sondern das kalte, rationale Auge.“[21] Die Bedeutung von *Nul* und *De Nieuwe Stijl* bestand, anders gesagt, in der Arbeit „ohne Stil“ - eine Wendung, die Koolhaas später in architektonischem Kontext verwenden sollte.[22]

Der neue Stil der Haagse Post versuchte ähnliches. „Schreib alles auf, kommentarlos staunend, wie jemand, der gerade vom Mars kommt“, wurde Betty van Garrel von Armando instruiert.[23] In dem gemeinsam mit Sleutelaar verfassten Manifest *Aanwijzingen voor de pers* (Anweisungen für die Presse) geht er noch weiter: „Fakten sind interessanter als Kommentare und Mutmaßungen.“... „Das geschichtliche Bewusstsein ist der einzige verlässliche Berater.“ ... „Informationen bleiben unerlässlich: nicht als Meinungen,

sondern als Fakten.“ ... „Es muss so bald wie möglich klar werden, dass die meisten Kritiker die Bastarde des Journalismus sind“ ... „Diese Bastarde müssen von der Bühne.“ [24]

Die Journalisten der HP äußerten demnach nicht ihre Meinung, sondern versuchten, neutral und präzise, das Geschehene wiederzugeben. Der Kassettenrekorder wurde zu einem unverzichtbaren Werkzeug: Interviews wurden so wörtlich wie möglich transkribiert, das Gesagte so wenig wie möglich editiert. Trino Flothuis ging sogar soweit, überhaupt keine Fragen mehr zu stellen und bei eingeschaltetem Mikrophon einfach zu warten, was seine Opfer sagen würden.
Eine weiteren Regel der Nul-Journalisten zufolge, ist die „offizielle“ Hierarchie von Informationen zufällig und demach zu vernachlässigen: Die Kellnerin auf der Pressekonferenz des Premierministers ist genau so sachdienlich wie der Premier selbst.[25] Im Kulturbereich entfiel die Unterscheidung zwischen Hoch- und Alltagskultur; alles wurde in der gleichen Weise behandelt.

So besteht der erste längere Aufsatz von Koolhaas, über Le Corbusier, 1964, zu großen Teilen aus der Beobachtung eines Publikums, das voller Ungeduld warten muss, weil das Flugzeug Verspätung hat. Anschließend das Portrait des Architekten: „Le Corbusier, 76, kühl und bissig im Auftreten, ein Gesicht mit hellblauen Augen, in dem sich nur die Unterlippe bewegt, macht einen verbitterten Eindruck. Die längste Zeit seines Lebens hat er an revolutionären Projekten gearbeitet, die, sofern sie Erfolg hatten, verspottet wurden, doch heute großen Einfluss haben.“ Danach eine einfache, aber zutreffende Zusammenfassung der Arbeiten und Ideen Le Corbusiers.[26]

Schreiben ohne Stil

Für diesen neuen Journalismus war die Wahl des Subjekts entscheidend: Was wird freigestellt, was wird angefügt? Armando betrachtete Poesie als das Ergebnis einer (persönlichen) Auswahl der Wirklichkeit.[27] Bei einigen Mitarbeitern der HP war Mitte der 60er Jahre zwischen der journalistischen und der literarischen Arbeit kaum ein Unterschied auszumachen. Die HP war weit davon entfernt, ein Nachrichtenmagazin zu sein. Zu einer Zeit, als unter Journalisten die Verwendung von Aufnahmegeräten noch weitgehend unüblich war, waren diese nicht nur als Werkzeug, sondern in gewissem Maße auch zur Manipulation einsetzbar. Koolhaas beispielsweise, war ein Meister darin Tatsachen zu „färben“ - und unter Umständen ein wenig zu ergänzen. Allein die detaillierte Beschreibung der Kleidung seines Gesprächspartners enthüllt zu weiten Teilen, was er von diesem dachte.
Am allerwichtigsten ist es für den Nul-Journalismus jedoch, „etwas auf die Tagesordnung zu setzen“, anstatt auf vorhandene Themen nur zu reagieren. Die Aufmerksamkeit auf ansonsten vernachlässigte, als trivial oder unpopulär geltende Themen zu lenken, wurde damit zu einer bewussten, kritischen Handlung; - exakt jene Art kritischen Handelns, die Koolhaas heute auszeichnet, wenn er Themen wie das Pearl River Delta, Afrika oder Shopping auf die architektonische Tagesordnung hebt.[28]

Das beeindruckendste Ergebnis der „Symbiose“ von HP und Nul ist zweifellos das 1967 erschienene Buch *De SS’ers* (Die SS-Mitglieder) von Armando und Sleutelaar. Es besteht aus einer Folge von Interviews mit niederländischen Freiwilligen in der deutschen Wehrmacht des Zweiten Weltkriegs. Die Interviews sind praktisch uneditiert; sämtliche Aussagen sind wörtlich wiedergegeben. In ihrem Vorwort schreiben Armando und Sleutelaar, dass ihr Buch aus Neugierde entstanden sei; bislang waren nur die Opfer und Widerstandskämpfer zu Wort gekommen. Sie verweisen auf die Gemeinsamkeiten zwischen dem, der auf der richtigen und dem, der auf der falschen Seite kämpfte: Beide hofften, dass Ihr Land am Ende besser dastehen würde als vorher.[29]

Das Buch verursachte gewaltige Aufregung, noch bevor es in Druck ging; viele hielten es für gefährlich und moralisch verwerflich. Zu dieser Zeit versuchten die Niederländer gerade zu vergessen, dass ein nennenswerter Teil der Bevölkerung vor dem Krieg die niederländischen Nationalsozialisten gewählt, anschließend kollaboriert oder einfach weggeschaut hatte. Da die Niederländer, im allgemeinen obrigkeitshörig und effizient, die Deutschen mit vorbildlichen Karteien versorgt hatten, wurde letztlich ein höherer Prozentsatz der jüdischen Bevölkerung in Konzentrationslager deportiert, als in jedem anderen Land Europas. Dem entgegen stand der Mythos des kleinen, heldenmutigen Volkes, das sich gegen einen übermächtigen, teuflischen Unterdrücker auflehnt und wo Jeder, der nicht im Widerstand aktiv war, zumindest doch Juden versteckte.
Dieser Mythos war offizieller Bestandteil des Geschichtsunterrichts. Er wurde dort in direkte Beziehung zum Widerstand gegen die Spanier im 16. Jahrhundert gesetzt, auf den die Gründung und Unabhängigkeit der Niederlande folgte. Auch die PROVO schrieben diesen Mythos indirekt fort, wenn sie in den 60er Jahren das rechte „Establishment" der verborgenen Fortsetzung des Faschismus beschuldigten.

Eine der berüchtigtsten Aktionen der PROVO, der Brandanschlag auf den Hauptsitz des *De Telegraaf* von 1966, galt einer Zeitung, die ohne Unterbrechung auch während der deutschen Besatzung erschienen war und der PROVO kritisch gegenüberstand; andere Tageszeitungen und Magazine, die aus dem Widerstand hervorgegangen waren, bewerteten die Bewegung wohlwollender. Dem Brandanschlag vorausgegangen war ein Bericht des Telegraaf, wonach ein von Demonstranten geworfener Stein einen Arbeiter getötet hatte. Für den Tod war in Wahrheit die Polizei verantwortlich. Die Aktionen der PROVO selbst zeichneten sich allerdings vor allem durch Gewalt und Zerstörung im Namen guter Absichten aus - und sind, zynischerweise, als Spiegelbild ähnlicher Aktivitäten der Nazis lesbar.
Die Redakteure des HP hatten von ihren Büros aus einen ausgezeichneten Blick auf die Ausschreitungen; Koolhaas hingegen, dessen Büro in der Druckerei des Telegraaf lag, war dort von Demonstranten eingeschlossen und musste über Dächer und einen Friseurladen entkommen.

Hiltermann und Brandts Buys betrachteten die Unruhen als den vorläufigen Höhepunkt der fortwährenden Schwächung von Establishment, Königshaus und Kirche. Auch wenn sich einige Beiträge der HP auf die Seite der Kampagne stellten, wurde sie von Hiltermann selbst in seinen wöchentlichen Kolumnen auf reaktionärste Weise verurteilt. Als Brandts Buys von Sleutelaar eine kritische Story zu den Ausschreitungen verlangte und dieser sich verweigerte, wurde er entlassen. Stattdessen machte Koolhaas den Job; gemeinsam mit seinen Kollegen Flothuis und Van Wansbeek.[30]

Es war insbesondere der Einsatz von Gewalt, der Koolhaas veranlasste, die PROVO auf das zynischste und sarkastischste anzugreifen. Unter dem Titel „Langeweile und Freizeit" in der neu aufgemachten Spezialrubrik „Soziologie/Politik" porträtierte er die PROVO als einen Haufen verwöhnter Halbwüchsiger, die Constants Ideen zum *Homo Ludens* ein wenig zu wörtlich genommen hatten. In ihrer Argumentation erscheinen die PROVO verwirrt und wenig progressiv. Die wörtliche Wiedergabe des Interviews verstärkt diesen Effekt:

HP: „Es ist kein Wunder, wenn euch Soziologen als reaktionär bezeichnen. Ihr seid wie die Leute, die 1825 lamentierten, als in England zwischen Stockton und Darlington der erste Zug fuhr."
Tuynman: „Nein, das Individuum ist definitiv von der Zivilisation bedroht. Entschuldigung, meine Zigarettenasche ist in das Mikrofon gefallen. Der Mensch ist in seiner Individualität durch die Entwicklungen der Kommunikation und der Wissenschaften bedroht. Auf dieser Bedrohung der Individualität gründet unser Gefühl der Gemeinschaft. Ich gebe zu, es klingt ein wenig paradox." [31]

Das begleitende Foto zeigt einen elegant gekleideten Rem Koolhaas in der Bildmitte, der skeptisch eine Gruppe schmuddeliger, langhaariger und rauchender PROVOs betrachtet. Von diesem Artikel an war Koolhaas deutlich prominenter in der HP vertreten. Vor allem mit einer Reihe von Texten, die PROVOs, Hippies und jene kritisierten, die sie - wie Constant - inspirierten oder die mit ihnen sympathisierten - wie der Schriftsteller Harry Mulisch.[32]

1, 2, 3 enz.

Wie viele seine Kollegen bei der HP hatte auch Koolhaas eine zweite Karriere: Er machte bei der Gruppe *1, 2, 3 enz.* (1, 2, 3 etc.) in Film. Die Clique setzte sich aus Rene Daalder, der Rem noch aus der Schule kannte, und einigen seiner Freunde von der Amsterdamer Filmakademie zusammen. Rem's Vater, Anton Koolhaas - als Romanautor für seine Tiergeschichten bekannt - war damals Direktor der Akademie. Zusammensetzung und Größe der Gruppe variierte zwar (deshalb „enz."), aber die wichtigsten Mitglieder waren Frans Bromet, ein Kameramann, der landesweit mit innovativen TV-Dokumentationen berühmt werden sollte, Kees (heute Samuel) Meyering, der später als Erfinder der faltbaren Werkzeugkiste *Rolykit* zu Reichtum kam, und Jan de Bont - heute bekannt als Kameramann in *Black Rain* und Regisseur für Blockbusters wie *Speed*, *Twister* und zuletzt *The Haunting*. Auch Regisseur Pim de la Parra und Kameramann Robby Muller - bekannt für seine Arbeit mit Wim Wenders, Jim Jarmusch und anderen - waren zwischenzeitlich Mitglieder.

1, 2, 3 enz. verspottete alles, was in den 60er Jahren als „in" betrachtet wurde - insbesondere alles was persönlich, künstlerisch, idealistisch oder intellektuell daher kam, wie etwa das Arthouse- oder Autorenkino; dass ein Film einen einzigen Autor haben sollte, erschien ihnen als Idee des 19. Jahrhunderts.
In drei Manifesten, die parallel zueinander in dem Niederländischen Filmmagazin *Skoop* erschienen, plädierten Meyering, Daalder und Koolhaas dafür, Filme als Teamwork zu betrachten; Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Drehbuchautoren usw. würden gleichermaßen zum Endergebnis beitragen.[33] Die verschiedenen Funktionen sahen sie als Spezialisierungen innerhalb *eines* Prozesses und meinten, dass eine Person ebenso mehrere Funktionen ausüben könne, wie auch von einer Funktion in die andere wechseln. Dies erlaube es zudem, die Crew dem verfügbaren Budget anzupassen und, wie in einer Jazz Band, spontan mit Arbeit und Improvisation zu beginnen.
In ihrem ersten Film, *1, 2, 3 Rhapsodie* von 1965 rotierten alle Beteiligten von Kameramann zu Schauspieler zu Regisseur. Aber es war nicht nur Spiel und

Anarchie - im Gegenteil. Die Gruppe war sehr ambitioniert und glaubte, in Europa könne eine Filmindustrie ähnlich der der Vereinigten Staaten entstehen.

Die Filmcombo

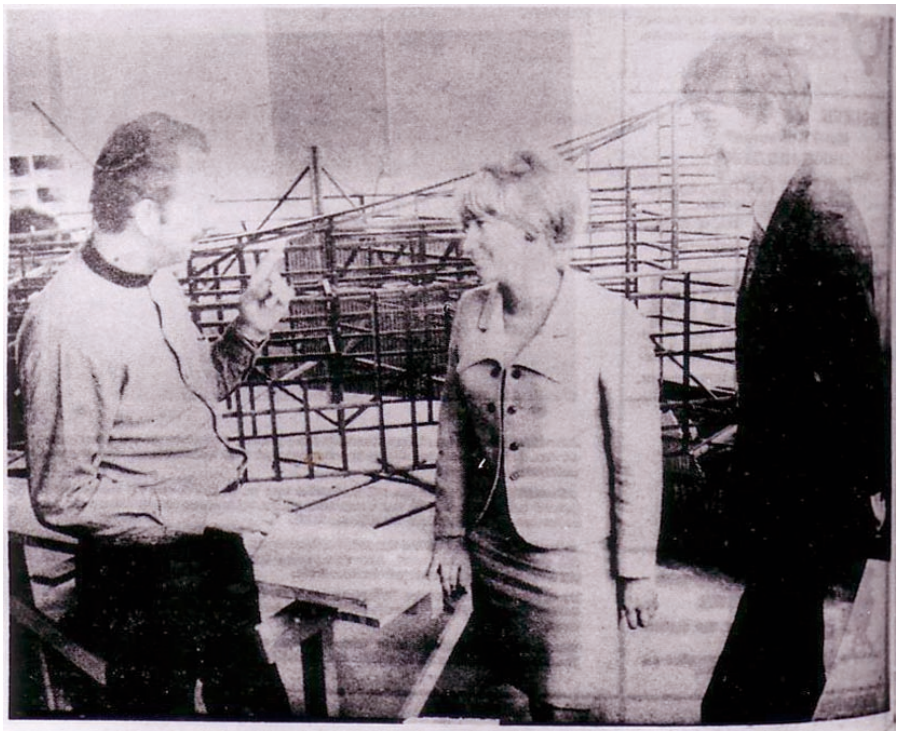
Für *1, 2, 3 enz.* war Filmemachen eine kollektive Anstrengung. In den drei miteinander verflochtenen Manifesten in Skoop sprach Meyering von einem neuen Typ des Regisseurs, der nicht notwenigerweise daran interessiert sei, persönliche Filme zu machen, wie es etwa Antonioni zu unterstellen ist;[34] Daalder betonte die Rolle des einzelnen Schauspielers,[35] während Koolhaas auf die Bedeutung des Drehbuchautors hinwies. Koolhaas meinte, der niederländische Film habe mehr mit dem britischen Kino als der französischen Nouvelle Vague gemeinsam und bezog sich dabei hauptsächlich auf Harold Pinter.[36] Einige Jahre später analysierte Jan de Bont Aufbau, Kameraführung und Spezialeffekte von Guy Hamiltons *The Battle of Britain* und publizierte seine Erkenntnisse in einem langen Artikel in Skoop.[37] Mit Blick auf ihr weitverzweigtes Interesse für Teamwork, Filmtechnik und -produktion scheint es kein Zufall, dass sich die ehemaligen Fotografen de Bont und Bromet zu hervorragenden Filmemachern entwickelt haben, bzw. der Regisseur Daalder in Hollywoods zu einem Pionier digitaler Filmtechnik werden konnte.

1965 veröffentlichte Koolhaas in der *Haagse Post* einen langen Artikel über Federico Fellini, der von Meyering in seinem Manifest dem neuen Typ des Regisseurs zugerechnet worden war. Anlass des Artikels war Fellinis neuester Film *Giulietta degli spiriti* (Julia und die Geister) um seine Frau Giulietta Masina, die bereits in *La Strada* mitgewirkt hatte.
Koolhaas' Artikel steht exemplarisch für den Stil der HP der 60er Jahre. Er musste es sein, denn wie im Verlauf des Textes deutlich wird, wollte Fellini partout nicht mit Koolhaas reden. Koolhaas widmet sich daher mit aller Energie der ausführlichen und bizarren Schilderung von Fellinis Erscheinung, seinem Büro, der Korrektur eines Playboy-Interviews, seinem Umgang mit

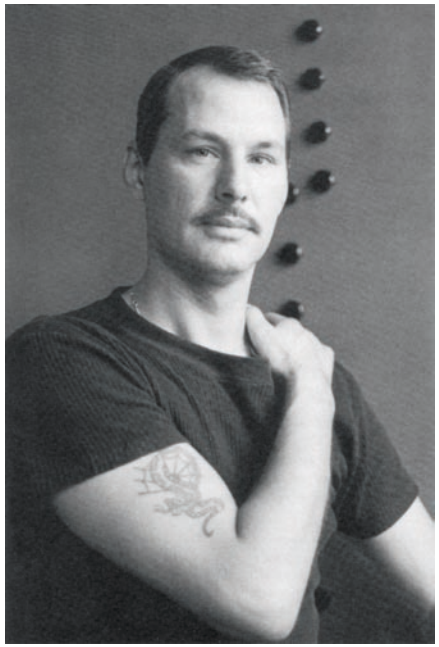
anderen Menschen, namentlich seinem Friseur, einem Anwalt und Koolhaas selbst, der des Raumes verwiesen wird, während der Meister offensichtlich sinnlose Dinge tut. „Das Mysteriöse, vermutlich Fellinis meistgeliebtes Attribut, kommt ins Spiel ....“

Da Fellini ihn nicht sprechen will, führt Koolhaas ein Interview mit Masina, die einige Boshaftigkeiten zum Besten gibt, sowie Fellinis „Meisterdekorateur“ Piero Gheradi, der ebenso von dem „unwahrscheinlichsten Tratsch erfüllt“ ist und „gerade Flitterwochen mit seinen falschen Zähnen feiert, die sein Lispeln umso teuflischer erscheinen lassen“.[38] Alles in allem wird Fellini als rätselhaftes, halsstarriges Genie geschildert, umgeben von Idioten und Parasiten, die merkwürdig grossen Einfluss auf seine Arbeit zu haben scheinen - mit allen Vor- und Nachteilen.

Lili Veenman, Liliana Betti, Federico Fellini und Rem Koolhaas, 1965



Constant Nieuwenhuys, Betty van Garrel und Rem Koolhaas, 1966



Ein sadistisches Universum

Neben den Ideen von *1, 2, 3 enz.* gibt es einen weiteren, wichtigen Einfluss auf Koolhaas' Denken: das Werk Willem Frederik Hermans'. Für Hermans, der als der wichtigste niederländische Schriftsteller der Nachkriegszeit gilt, ist die menschliche Existenz von Unsicherheit bestimmt: ein choatisches, „sadistisches Universum" - so der Titel einer seiner provokantesten Essaysammlungen[39] - in dem zwischen Freund und Feind nicht zu unterscheiden ist und der Feind von heute zum Freund von morgen werden kann. Die Helden sind Menschen, die rücksichtslos handeln, ohne dafür bestraft zu werden; Idealismus ist ein Glücksspiel, bei dem man leicht auf die falsche Karte setzen kann.

Es überrascht nicht, wenn Hermans zu den wenigen Unterstützern von Armando und Sleutelaars *De SS'ers* zählte: Er war der Erste, der in vielen seiner Romane, Kurzgeschichten und Theaterstücke den Mythos vom niederländischen Heldentum während des Zweiten Weltkriegs in Frage gestellt hatte.

Hermans' Romane sind in den 50er und 60er Jahren vielfach zur Grundlage von Drehbüchern gemacht worden. Hermans, der solchen Versuchen grundsätzlich skeptisch gegenüberstand, veranlasste dies zu einer Reihe polemischer Artikel über den niederländischen Film - zur grossen Genugtuung der Gruppe *1, 2, 3 enz.*

Neben Wittgenstein, dessen *Tractatus* er 1975 ins Niederländische übersetzt hatte, war Hermans von Freuds Entdeckung des Unterbewussten und seiner Bedeutung im menschlichen Verhalten fasziniert.[40] Beispielsweise können wir, Hermans zufolge, von Werbespots hypnotisiert werden. Wie bereits „eine oberflächliche Betrachtung von Alkoholikern, Vegetariern, Abstinenzlern, Idealisten, Kriminellen und Künstlern zeigt" erfolgt auch unser Widerstand gegen deren „posthypnotische Wirkung" zwanghaft. „Kein Exzentriker kann etwas wirklich Neues hervorbringen und, nebenbei bemerkt, wer würde es zu schätzen wissen? Widerstand wird nur innerhalb eines insgesamt gefügigen Systems gebilligt. Die traditionelle Gesellschaft erduldet die Künstler, wie manche Hochhäuser einen Barock-Turm oder eine maurische Villa auf dem Dach zu ertragen haben." [41]

Hermans' Roman *De Donkere Kamer van Damocles* (Die Dunkelkammer des Damokles) von 1958 erzählt von dem jungen, charakterschwachen Henri Osewoudt, der während der deutschen Besatzung einen gewissen Dorbeck kennenlernt.[42] Dorbeck ist in jeder Beziehung Osewoudt Gegenpart; sie ähneln sich, so Osewoudts Frau, „wie Negativ und Positiv derselben Fotografie". Unter Dorbecks Einfluss wird Osewoudt zu einem Held des Widerstands - oder glaubt es zumindest. Denn, wie häufig in Hermans Werk, erfährt die Handlung gegen Ende eine entscheidende Wendung: Unmittelbar nach dem Krieg wird Osewouldt des Verrats angeklagt und inhaftiert. Dorbeck, der als Einziger seine Unschuld beweisen könnte, bleibt unauffindbar. Osewoudts letzte Hoffnung ist eine Fotografie, die er von sich und Dorbeck vor einem Spiegel gemacht hat. Als der Film schließlich auftaucht und ihm erlaubt wird, ihn zu entwickeln, findet sich dort nur ein einziges Bild, das ihn mit einem SS-Obersturmführer zeigt. Als er in ungläubiger Verzweiflung davonzulaufen versucht, wird er von Gefängniswärtern erschossen. Die Wärter lachen, SS-Häftlinge brüllen „Mörder" und nur ein Priester, der Osewoudt glaubt, eilt zur Hilfe.

Der Leser bleibt im Unklaren, ob Osewoudt Held oder Kollaborateur war oder aus ganz anderen Gründen gehandelt hat. Alle Beweise - und seien es nur Indizien - sprechen gegen ihn. Das Buch erklärt nicht, warum Osewoudt den Anweisungen Dorbecks folgt, ohne sie zu hinterfragen; der niederländische Leser - konditioniert vom Mythos des niederländischen Widerstands - nimmt selbstverständlich an, dass Osewoudts Handlungen gegen die Deutschen gerichtet sind. Letztendlich prüft der Roman das Verhältnis des Lesers zu dem Mythos: Ist er Pessimist oder Optimist?

Zu Beginn der *Donkere Kamer van Damocles* erzählt ein Lehrer seiner Schulklasse die Geschichte eines Schiffbrüchigen, der sich ohne jedes Trinkwasser auf ein Floß rettet. Er verflucht das Meerwasser, das er nicht trinken kann. Als jedoch ein Blitz in seinen Mast einschlägt, kann er das verhasste Wasser nicht schnell genug verwenden, um den Brand zu löschen. Der Lehrer und die Schulklasse lachen. Ob er das Feuer löscht oder nicht, verloren ist er so oder so. In veränderter Form taucht diese Parabel wieder in der romanhaften Schlusssequenz von *Delirous New York* auf, wo der dekadenten Kunststoff-Version des *Floß der Medusa* eine mysteriös schlüsselhafte Rolle zukommt. Wie lediglich eine Bildunterschrift erläutert, haben die Soldaten auf Koolhaas' Floß nur Wein zu trinken und beginnen bereits am zweiten Tag ihres Schiffbruchs einander „voreilig" und betrunken zu kannibalisieren. „Am 7. Tag schließlich gerettet, hätten sie mit Leichtigkeit überleben können, ohne etwas zu essen." [43] In *Delirous New York* kollidiert das „Floß der Medusa" letztlich mit dem „Pool der Konstruktivisten". „Optimismus vs. Pessimismus. Der stählerne Pool durchschneidet die Plastikskulptur wie Butter", endet Koolhaas.[44]

Rem Koolhaas hat Hermans in den 60er Jahren sehr bewundert. Der Einfluss auf sein Denken kann kaum überbewertet werden. Bereits in seinem Manifest in Skoop, *Een Delftsblauwe Toekomst* (Eine Zukunft in Delfter Blau), schlägt Koolhaas (entgegen der grundsätzlichen Einwände Hermans') vor, einen seiner Romane zu verfilmen.[45] Als 1966 Hermans' Roman *Nooit meer slapen* (Nie mehr schlafen) erscheint, besucht Koolhaas den Autor in Groningen und preist das Buch anschließend in der Haagse Post.[46] Nicht sehr viel später, 1967, wird Hermans regelmäßiger Kolumnist der Haagse Post; seine ersten Beiträge gelten vornehmlich dem Film, was kaum Zufall gewesen sein wird.

Rene Daalder

Die treibende Kraft hinter *1, 2, 3 enz.* war Koolhaas' Jugendfreund Rene Daalder. Daalders erste Kurzfilme wurden von der Presse und auf Festivals weithin gefeiert; er und Kameramann Jan de Bont galten als die größten Talente, die das niederländische Kino je hervorgebracht hat.
Daalders erster Kurzfilm *Body and Soul* (1966) spielt auf einer Party von Intellektuellen, die sich über einen anwesenden Bodybuilder und die Obsession für seinen Körper lustig machen. Sie zwingen ihn, sich auszuziehen - bzw. reissen ihm die Kleider vom Leib - und mit einem Globus als Atlas zu

posieren. Als die Party schließlich endgültig aus den Fugen gerät, ist es der Bodybuilder, der den Globus vor der Zerstörung rettet. Der Film hat keinerlei Dialoge, sondern nur einen Off-Sprecher, der die Handlung kommentiert. *Body and Soul* gewann verschiedene Preise auf niederländischen Festivals und ermöglichte Daalder die Finanzierung größerer Projekte.
Noch mehr Anerkennung fand 1967 *Body and Soul II* über eine Frau und ihren jüngeren Liebhaber. Verschiedene Rezensenten bezogen sich bei der Besprechung des Films auf Hermans - nicht nur mit Blick auf seine melodramatischen Elemente, sondern auch auf der überraschenden Wendung wegen, die den Film von einer Parodie zur Satire einer Satire werden lässt. Was in intellektuellen Kreisen sonst als Kitsch und Klischee abgetan würde, inszeniert der Film so als der Menschen tiefste und aufrichtigste Wünsche.

Daalders ambitioniertestes Projekt *De Blanke Slavin* (Die weiße Sklavin), ist der bis heute kostpieligste in den Niederlanden jemals produzierte Film. Das Drehbuch hat Daalder gemeinsam mit Koolhaas verfasst. Kameramänner waren Oliver Wood, der zuletzt an Filmen wie *Face Off* mitgewirkt hat, und Jan de Bont. Die Premiere (auch ein Kamel war gemietet worden) fand 1969 im Amsterdamer Tuchinsky Theater statt, wobei Daalder und Koolhaas ihre Plätze in der ersten Reihe nicht einnehmen konnten, da sie nach Meinung der Platzanweiser zu jung waren, um Regisseur und Drehbuchautoren zu sein.
Protagonist der *Weissen Sklavin* ist ein „guter Deutscher" mit dem unwahrscheinlichen Namen Günther Unrat; gespielt von dem seinerzeit populären deutschen Schauspieler mit dem nicht minder unwahrscheinlichen Namen Günther Ungeheuer. Unrat kehrt zu Beginn des Films in die Niederlande an den Ort zurück, wo er sich während des Krieges im Untergrund versteckt hatte. Er ist eine Art Simon Wiesenthal, der jedoch nicht Kriegsverbrecher, sondern andere „gute" Deutsche sucht. Dies erweist sich als schwierig, da Unrat dazu bestimmt ist, für alles zu büßen, was die Deutschen während des Krieges an Untaten begangen haben.
Es entwickelt sich ein Drama, oder besser Melodrama, das insbesondere in seinen Wendungen an Hermans erinnert. Unrat wird von einem mysteriösen Ostler (vorgeblich ein ehemaliger Assistent Albert Schweitzers, gespielt von dem Israeli Issy Abrahami) dazu überredet, ihm bei der Auswahl von Mädchen für ein afrikanisches Bordell behilflich zu sein, die dort als weiße Sklavinnen arbeiten sollen. Unrat und die Mädchen sind über diese Absichten natürlich im Unklaren; sie glauben, die Mädchen würden eine Schulung für Krankenschwestern in karitativen Überseeprojekten durchlaufen - eine wunderbare Idee. Nach einer kurzen Einführung in Berlages Jagdhaus im Park *Hoge Veluwe*, die für Unrat eine verwirrende Berührung mit der Freikörperkultur beinhaltet, werden die Mädchen von Abrahami in ein arabisches Wüstenbordell mitgenommen, wo sie zu Filmmusik von Antoine Duhamel - bekannt u. a. aus Filmen von Truffaut - Bauchtänze aufführen.
Weiterhin bietet der Film Sexszenen mit Darstellern über Fünfzig - natürlich eine Provokation - und eine Pistole in der Schublade, die nie genutzt wird - nach Hitchcock eine drehbuchtechnische Todsünde und ein Insiderwitz in Anspielung auf ein Essay von W.F. Hermans über den niederländischen Film.[47] Letztlich entwickelt sich alles anders als erwartet, so wenig auch überraschen kann, dass alle Ideale Unrats am Ende in Scherben liegen und sein Haar binnen einer Nacht ergraut.
Obwohl Jan de Bonts Kameraführung allseits gerühmt wurde und heute allgemeiner Konsens darüber besteht, dass das niederländische Kino mit der *Weissen Sklavin* erwachsen geworden ist, war der Film ein gigantischer Flop. Ironischerweise belegt das Scheitern des Films seine eigene These, wonach Ideale immer auch entgegen ihrer Absicht wirken können, da die wirklichen Motive der Menschen immer im Verborgenen bleiben.

Architektur

Als Koolhaas 1966 das Interview mit Constant führt, weist somit nichts darauf hin, dass er daran interessiert sein könnte Architekt zu werden. Als ein Jahr später die HP einen neuen Chefredakteur bekommt und seine vierteilige Serie *Sex in den Niederlanden*, die auf intensiven Recherchen beruht, heftig kritisiert wird, kündigt Koolhaas.[48]
Neue Inspiration findet er in einem Seminar zu Architektur und Film an der TU Delft. Einer der dortigen Tutoren, Gerrit Oorthuys, hatte die Gruppe

1, 2, 3 enz. eingeladen, da er, wie er gestand, eifersüchtig auf ihre Arbeit und den - wie er vermutete - ausschweifenden Lebenswandel war. Koolhaas versuchte ihn zu überzeugen, dass Filmemachen bei weitem schwieriger, schmerzhafter und langweiliger sei als Architektur und überhaupt der Beruf des Architekten bei weitem der Wichtigere. Möglicherweise war sein Vortrag so überzeugend, dass er anfing sich selbst zu glauben. Bereits kurze Zeit später begann er ein Architekurstudium an der AA in London.

Auch während des Studiums sollte Koolhaas noch gelegentlich mit Daalder an Drehbüchern schreiben. In einem Interview mit AMC hat Koolhaas erklärt, sie hätten während dieser Zeit mit Russ Meyer, dem "König des Soft-Pornos" (Zitat Koolhaas), zusammengearbeitet - was jedoch mehr Dichtung als Wahrheit ist.[49] In Meyers Filmen werden verschiedene Genres wie Porno, Action und Exploitation zu grotesken Collagen montiert, in denen weibliche Superhelden - verkörpert von riesenbrüstigen, nietzscheanischen Über-Frauen - physisch und mental die absoluten Herren der Lage sind. Meyer war in seinen Filmen vielfach Regisseur, Kameramann und Drehbuchautor in einer Person. Für Daalder und Koolhaas stellte er den nahezu idealen Filmemacher der 60er und 70er Jahre dar.
Daalder hat mit Meyer über viele Jahre hinweg zusammengearbeitet und sich schließlich in Hollywood niedergelassen. Koolhaas besuchte ihn dort noch gelegentlich für die Arbeit an dem Treatment *Hollywood Tower*, in dem Russ Meyer als der letzte Patriarch der Filmbranche auftreten sollte. Daalder zufolge, der auch Chet Baker für die Filmmusik angefragt hatte, „drehte sich die Geschichte um einen Schlüsselmoment in der Zukunft Hollywoods, in dem menschliche Schauspieler durch computergenerierte Darsteller ersetzt werden. Selbstverständlich mit digitalem Hintergrund, Beleuchtung etc. - alles wird künstlich hergestellt. Russ Meyer - ‚King of the Nudies' höchstpersönlich - ist die letzte Hoffnung der Menschheit. Edy Williams, seine damalige Freundin und riesenbrüstige Sexgöttin, und Tippi Hedren (bekannt aus Hitchcocks *Die Vögel* und *Marnie*) sollten in Russ' Film im Film die letzten menschlichen Filmstars spielen." [50]
Von nun an sollten sich die Wege von Daalder und Koolhaas zunehmend trennen. Koolhaas war von Los Angeles und Hollywood nicht sonderlich angetan. Er schrieb *Delirious New York*, etablierte sich in der Architektur und kehrte schließlich in die Niederlande zurück. Daalder entschied sich in Hollywood zu bleiben, arbeitete unter anderem mit Malcolm McLaren und den *Sex Pistols*, drehte ein paar Filme, die Kultstatus erreichten und wurde ein Pionier in Musik und digitaler Filmtechnik.

Ein Romancier

Auch wenn Koolhaas seit seinem autobiografischen Roman *S,M,L,XL* diesen Teil seines Werdegangs kaum noch erwähnt, hat das kulturelle Klima im Kontext von Haagse Post, Filmemachen und W.F. Hermans nachhaltigen Einfluss auf ein Werk gehabt, das zu grossen Teilen literarischer und journalistischer Natur ist. Für Hermans, nebenbei bemerkt, besteht der einzige Unterschied zwischen „journalistisch" und „literarisch" darin, dass der Journalist schreibt, was die Masse denkt, während der Schriftsteller an das Licht befördert, was sie nicht zu denken wagt. Dies verweist auf eine tiefverborgene Solidarität: „Der Leser hasst im Schriftsteller sich selbst, der Schriftsteller hasst sich selbst in seinen Protagonisten."[51] In diesem Sinn ist Koolhaas mehr Schriftsteller als Journalist.

Es klingt wie ein Echo von Armandos Manifest, wenn Koolhaas bezüglich der Arbeitsweise von OMA von der „systematischen Idealisierung der systematischen Überbewertung des Bestehenden" spricht.[52] Eine seiner frühesten Beschreibungen der Stadt als „einer Fläche Asphalt mit einigen Punkten der Intensität",[53] könnte sich gleichermaßen auch auf ein riesiges Gemälde von Armando beziehen. Sein in *S,M,L,XL* veröffentlichter Text *Typical Plan* zieht Parallelen zwischen den standardisierten Grundrissen der anonymen amerikanischen Hochhausarchitektur der 60er Jahre und zeitgleichen Bewegungen in der Kunst: „Das ist Zero-Architektur, Architektur, die alle Spuren einer Einzigartigkeit und Eigenheit abgestreift hat."[54] Soviel zu Koolhaas' Hintergrund als Filmemacher auch bereits gesagt ist, sollte dennoch betont werden, dass mit dem Szenario sein wichtigster Beitrag zur Architektur diesem Feld

entstammt. Das Szenario organisiert nicht nur das Raumprogramm als Geschichte entlang einer Handlung, sondern auch das Gebäude selbst wird zum Bestandteil einer größeren Handlung. In Roman oder Film wächst entlang der Handlungen der Protagonisten eine mögliche, mythologische Ordnung der Realität - ohne die Realität selbst jemals zu berühren.[55] Das Bewusstsein dieser unwirklichen literarischen Ordnung kommt bei Koolhaas in seiner Vorliebe für Paradoxon und Oxymoron zum Ausdruck - beides Verbindungen zwischen scheinbar verschiedenen oder gar gegensätzlichen Phänomenen.

Forschung

Der Eindruck, den Constant und die Situationisten bei Koolhaas hinterlassen haben, ist gefiltert von den Erfahrungen, die er vor seiner Zeit als Architekt gemacht hat. Die formalen Ähnlichkeiten zwischen den Arbeiten von OMA und den Modellen und Zeichnungen für *New Babylon* sind zwar frappierend: die kontinuierlich gefalteten Ebenen, die Definition von Räumen durch die Konstruktion, das Collagieren bestehender Stadtpläne zu neuen Stadtentwürfen; weiterhin die skulpturale Qualität vieler Modelle von OMA, ihre handwerklichen Details, ihr Maßstab, die Materialien; ferner die vielen nur für Fotografien erstellten Modelle bei OMA, während sie bei Constant „sorgfältig so gebaut waren, dass sie den Sinn für das Vergängliche verstärken";[56] schließlich das gemeinsame Interesse für Megastädte, deren Entwicklung Constant bereits in den 60er Jahren vorhersah.

Trotzdem sind alle diese Parallelen oberflächlicher Natur. Auch wenn es diese Verwandtschaften tatsächlich gibt, bestehen sie nur in der jeweils verschiedenen Interpretation ähnlicher Phänomene. Constants *New Babylon* ist ein idealistischer, künstlerischer Vorschlag für die Architektur einer zukünftigen Gesellschaft - basierend auf Interpretation und Hochrechnung einzelner Aspekten der Gegenwart und dem zuversichtlichen Glauben an das Gute im Menschen.

Ihm geht es um die Freisetzung individueller Kreativität - dem impliziten Beweis für das Gute im Menschen - wie sie von der modernen Gesellschaft und einer Architektur der *Charta von Athen* unterdrückt wird. Constant war davon überzeugt, mit seinen Vorschlägen eine Veränderung zum Besseren bewirken zu können.
Koolhaas' Architektur entsteht aus der Interpretation und Hochrechnung von Tendenzen der Gegenwart. Statt guter Absichten und idealer Ordnungen, beschäftigen ihn die unterbewussten Kräfte, die einer Entwicklungen zugrunde liegen. Sein kritisches Handeln besteht darin, diese Kräfte zu benennen - wie ein Journalist es mit einem vergessenen Krieg oder der Aufdeckung eines politischen Skandals tut: Hingehen, die Sache untersuchen und berichten. In dieser Art der Forschung liegt, mehr noch als in den realisierten Projekten, Koolhaas' wesentlicher Beitrag zum architektonischen Denken.

Die vielen verdeckten und unkontrollierbaren Einflüsse - die vielfach in die Felder der Soziologie und Psychologie reichen - und auch die Skepsis gegenüber den eigenen Motiven (die sehr gut von den gleichen Einflüssen bestimmt sein können) machen es für Koolhaas unmöglich und sinnlos, die Zukunft vorherzusagen oder zu kontrollieren - was paradoxerweise exakt das Anliegen der Architektur darstellt.

Eine mögliche Erklärung für die Wirklichkeit kann es für Koolhaas nur rückblickend geben. *Delirious New York* ist ein retroaktives Manifest und seine Schlussfolgerung reine Fiktion. *S,M,L,XL* ist ein Roman, der mit einem Filmszenario endet. Sein Postskriptum, die Bibliothek von Jussieu, wurde nie gebaut.[57]

Constant 2

In der kurzen Einführung des Interviews in der Haagse Post porträtiert Koolhaas - mit jener tödlichen Überdosis an irrelevanten Details, wie sie für seinen damaligen Stil charakteristisch war - Constant als urkomische Karikatur des prototypischen Künstlers, den die *Heertjes* so sehr zu hassen liebten Wir erfahren, dass Constant eine „Ente“ fährt (ein Citroen 2CV, in den 60er Jahren das Attribut alternativen Lebenstils schlechthin) ..., dass er ein „enthusiastischer, dunkelhaariger, biertrinkender Gelehrter“ sei, der mit Frau und Tochter in einem kleinbürgerlichen Viertel von Amsterdam eine Erdgeschosswohnung bewohnt ..., dass sie die Wohnung mit einem Deutschen Schäferhund mit Namen Hertha, einigen Papageien, drei Katzen sowie einem grossen, haarigen Affen teilen, der „unglücklicherweise lebensbedrohlich gefährlich geworden war“ ..., dass er in seiner Freizeit Harfe, Violine, Hackbrett, Balalaika und vor allem Gitarre spielt ..., dass es im Haus kein Fernsehen gibt ..., dass dieser „Sohn eines Staatsdieners, der gelegentlich Marx zitiert“ eine Jesuitenschule besucht hat und glaubt, die Leute in *New Babylon* würden nicht auf Drogen abdrehen, „weil es bereits das Paradies selbst ist.“ [58]

Der Stil des Portraits ist ähnlich dem, wie er von Koolhaas’ frühem Kampfgenossen Frans Bromet später in Interviewaufnahmen für den Sender VPRO verwendet werden sollte: Um die Autorität des Sprechenden vollständig zu unterminieren, zeigt die Kamera nicht den Kopf des Gesprächpartners, sondern unsinnige Handbewegungen oder lächerliche Details der Inneneinrichtung. Die einzige nennenswerte Information der Einführung besteht in dem Hinweis, dass Constant das riesige Modell für einen Film verwenden möchte, da dies „ihm zufolge, der ideale Weg ist, um der Realität von *New Babylon* nahe zu kommen.“ [59]

Das eigentliche Interview beginnt mit zynischen Fragen: „Was wäre der Zweck einer Welt, in der jedermann spielen und kreativ sein kann, wenn die Leute dies gar nicht wollten?“ und: „Wir können uns vorstellen, wenn man überall hingehen kann und darf, dass es auf lange Sicht keine Herausforderung mehr darstellt, sich überhaupt noch zu bewegen. Insbesondere wenn die Unterschiede in der Natur verschwinden. Wäre Reisen dann nicht so sinnlos, dass niemand mehr den Antrieb dazu hätte?“

An dieser Stelle lassen sich bereits die Grundzüge der Kritik an der radikalen Architektur der 60er Jahre erahnen, die Koolhaas in seinem Abschlussprojekt *Exodus* an der AA formulieren sollte. *Exodus* lässt sich tatsächlich eher als Kritik an *New Babylon* als an *Archigram* lesen: London ist mittels einer Megastruktur in eine Sequenz von Sektoren unterschiedlicher künstlicher Atmosphären unterteilt, in denen „Happenings“ stattfinden können. *Exodus* ist in einer literarischen Handlung gefangen, die sich selbst, wie auch die Erwartungen und Schlussfolgerungen des Lesers in Frage stellt und auf diesem Wege sowohl W.F. Hermans als auch Superstudios *The Twelve Ideal Cities* Tribut zollt.[60]

Doch das Interview erfährt eine Wendung. Im Verlauf des Gesprächs gelingt es Constant, die sarkastischen Fragen auf brillante Weise umzukehren: *New Babylon*, erläutert er, ist nicht dazu da, die Welt zu verändern, sondern ist das Ergebnis einer gegebenen Entwicklung der Welt und ihrer Lebensstile. *New Babylon* wird im Verlauf des Interviews so von einem utopischen Projekt zu einer realen Zwangsläufigkeit - die mit oder ohne Architekt Wirklichkeit werden wird. *New Babylon* scheint plötzlich deckungsgleich mit dem Konzept der Akzeptanz und Intensivierung von Realität, wie es Armando in seinem Manifest postuliert hatte. Und nahe dem, was Koolhaas 30 Jahre später über die *Generic City* schreiben sollte: Es ist „Soziologie, die passiert.“ [61]

Und nun, Film zurück

Koolhaas' *Generic City* ist auch lesbar- um in der Terminologie des Kinos zu bleiben - als ein „Remake" der *Gesellschaft des Spektakels*. Die Parallen zu dem 1967 von Constants Weggefährten Guy Debord veröffentlichten Text [62] ziehen sich bis in die Art der Nummerierung von Aphorismen und Absätzen. Es fehlt lediglich der moralisierend kritische Unterton. Und während Debord 1973 auf Grundlage seines Textes selbst einen gleichnamigen Film gedreht hatte, fordert Koolhaas den Leser am Ende von *Generic City* auf, sich „einen Hollywood-Film über die Bibel vorzustellen".[63]
Ganz wie in einem Drehbuchentwurf zeichnet er eine mit Einzelheiten überladene („Haarteile, triefend vor Klebstoff" etc.), chaotisch überdrehte Marktszene in einer Stadt im Heiligen Land; mit einem Lokalkolorit, das als Metapher für Debords Film verstanden werden kann.

Wie bei vielen Hollywood-Remakes europäischer Filme ist die Moral von *Generic City* freilich deutlich verschieden von der des Originals. Abschliessend bittet uns Koolhaas, den Ton auszuschalten und den Film zurückzuspulen: „Die jetzt stummen aber sichtbar erregten Männer und Frauen stolpern rückwärts; der Zuschauer sieht nicht länger nur Menschen, sondern beginnt die Räume zwischen ihnen wahrzunehmen. Die Mitte leert sich; die letzten Schatten räumen das Rechteck des Bildrahmens - vermutlich unter Beschwerden, doch glücklicherweise hören wir sie nicht. Die Stille wird nun von der Leere verstärkt: Die Kamera zeigt verlassene Buden, auf dem Boden zertrampelter Unrat. Erleichterung ... es ist vorbei. Dies ist die Geschichte der Stadt. Die Stadt besteht nicht mehr. Wir können das Theater verlassen ...." [64]

Es ist nicht länger ein Hollywoodfilm über die Stadt aus der Sicht von Debord, sondern ein Hollywoodfilm über die Stadt aus der Sicht eines zeitgenössischen Alexis des Tocqueville. Hat uns Tocqueville in *Über die Demokratie in Amerika* nicht aufgefordert „die andere Seite" einer von ihm als mittelmäßig beschriebenen amerikanischen Literatur zu betrachten? Einer Literatur, deren Autoren „aus der Brust der heterogenen und agitierten Masse" der Demokratie entspringen?

Und legt er nicht dar, dass wenn sich die Römer besser mit den Naturgesetzten vertraut gemacht hätten, sie keine monumentalen Städte gebaut hätten? „Völker, die nicht mehr als ein paar bleierne Rohre in der Erde und ein paar eiserne Stangen auf ihrer Oberfläche zurücklassen, sind möglicherweise eher die Herren der Natur als die Römer" formuliert er zur Verteidigung der amerikanischen Architektur.[65]
Die *Generic City* wird den Archäologen praktisch nichts zurücklassen. Koolhaas warnt uns bereits im ersten Kapitel: "Sie ist oberflächlich wie ein Hollywoodstudio. Sie produziert jeden Montagmorgen eine neue Identität." [66]
In *Generic City* ist Debords *Gesellschaft des Spektakels* ebenso Realität geworden (und niemand hat sich beschwert) wie Constants *New Babylon*. Mit dem Unterschied, dass künstlich erzeugte Umwelten und kollektive Kreativität einen kommerziellen *Junkspace*™ haben entstehen lassen, während die räumliche Qualität von *New Babylon* auf der Strecke geblieben ist. Es muss der *Nul*-punkt des Urbanismus sein: „Nietzsche verliert gegen Soziologie 1.Semester." [67]

Anmerkungen

1 Rem Koolhaas: *The Terrifying Beauty of the Twentieth Century.* In: O.M.A., Rem Koolhaas u. Bruce Mau: *S,M,L,XL*. Rotterdam 1995.
2 Rem Koolhaas im Interview mit Patrice Noviant und Bruno Vayssiére. AMC 6, Dezember 1984.
3 Rem Koolhaas u. Betty van Garrel: *De stad van de toekomst*. Interview mit Constant zu New Babylon. Haagse Post, August 1966. S. 14-15.
4 Cherry Duyns zit. n. Annejet van der Zijl in: *Rem Koolhaas.* HP/De Tijd 23.10.1992. S. 30-41.
5 Im Gepräch mit dem Autor beschreibt Rem Koolhaas dies als wichtige Erfahrung für seine Karriere als Architekt; er musste sehr schnell bearbeiten, was verschiedene Verfasser an seinen Tisch brachten; eine Entscheidung beeinflusste unmittelbar die Nächste.
6 a.a.O: Guy Debord: *The Society of the Spectacle*. New York 1994; Raoul Vaneigem: *The Revolution of Everyday Life.* London 1994; Mark Wigley: *Constant's New Babylon, The Hyper-Architecture of Desire.* Rotterdam 1998.
7 Mark Wigley. Siehe 6); Sanford Kwinter in einer Frage auf Koolhaas' Vortrag an der Architectural Association, London 26.01.1999; Dirk van den Heuvel: *Occupation of desires, Concerning the sudden topicality of the Situationists*, ARCHIS 2/1999. S. 72-78; Domeniek Ruyters: *Playstation, Constant's New Babylon*. MetropolisM 1/1999. S. 28-33.
8 Rem Koolhaas: *Junkspace™*. In: Nobuyuki Yoshida (Hrsg.): *OMA@work*. A+U Publishing 2000
9 Siehe 1)
10 Die PROVO ist eine schwer einzuordnende Bewegung, die einerseits - inspiriert von Fluxus und Situationisten - für eine Reihe von Happenings steht, andererseits für die spontane Massenbewegung vornehmlich junger Menschen. Stimuliert von repressiven Maßnahmen der örtlichen Behörden hatte die Bewegung prägenden Einfluss auf die Amsterdamer Lokalpolitik und deren langjähriges Dogma der „Repressiven Toleranz". Auf nationaler Ebene beinflusste sie stark die Mentalität einer ganzen Generation.
11 Mark Wigley. Siehe 6)
12 Ebenda.
13 Ebenda.
14 Ebenda.
15 Bart Lootsma: *Kunst onder de vleugels van de architectuur*. ARCHIS 12, 1987.
16 CoBrA bezeichnet eine 1948 in Paris gegründete Künstlergruppe, der Namen sich aus den Anfangsbuchstaben der Städte Copenhagen, Brüssel und Amsterdam ableitet, aus denen die Gründungsmitglieder stammten. Die Gruppe, der u.a. Asger Jorn, Constant und Karel Appel angehörten, strebte in Abkehr vom „bürgerlichen" Surrealismus eine Wiederbelebung des Expressionismus an. Kennzeichnend sind Stilelemente aus der naiven Volkskunst und Themen aus Kinderzeichnungen in Verbindung mit abstrakt-figurativen Farb- und Formgebungen. [Anm. d. Übersetzers nach Wikipedia]
17 John Jansen van Galen u. Hendrik Spiering: *Rare Jaren, Nederland en de Haagse Post 1914-1990*. Amsterdam 1993.
18 Ebenda.
19 Jan Cremer z. B. ist als Bestsellerautor und Maler bekannt; Jan Vrijman als Filmemacher; Trino Flothuis und Cherry Dyns sind die Macher vieler unkonventioneller Dokumentar-

sendungen und - gemeinsam mit Armando - der absurden Programme des Fernsehsenders VPRO.

20 Armando und Sleutelaar bestreiten, dass es sich bei De Nieuwe Stijl um eine Reaktion auf CoBrA und De Vijftigers gehandelt habe. Siehe: Armando and Sleutelaar: *Aanwijzingen voor de pers*. 1965/66. Erneut publiziert in: Sjoerd van Faassen u. Hans Sleutelaar (Hrsg.): *De nieuwe stijl.* Amsterdam 1989.
21 Armando: *Een internationale primeur*. 1964. Erneut publiziert in: *De nieuwe stijl.* Siehe 20)
22 Rem Koolhaas war einer der Initiatoren und Juroren des Wettbewerbs *House With No Style*, organisiert von The Japan Architect 1992.
23 Siehe 17)
24 Armando: *Aanwijzingen voor de pers. S*iehe 20)
25 Jan Kuitenbrouwer zit. n.: *Rare Jaren*. Siehe 17)
26 Rem Koolhaas: *Een woonmachine, Le Corbusier kreeg f 5000,-*. Haagse Post 3, Oktober 1964. S. 24.
27 Siehe 20)
28 Bart Lootsma: *Rem Koolhaas, In search of the new modernity*. DOMUS 800, Januar 1998.
29 Armando & Sleutelaar: *De SS'ers*. Amsterdam 1967.
30 Siehe 17)
31 Rem Koolhaas, Trino Flothuis, Van Wansbeek: *Sociologie/Politiek Verveling & Vrijetijdsbesteding*. HP-Interview mit der Provo-Aktionsgruppe. Haagse Post, Juli 1966, S. 6-7.
32 Rem Koolhaas, siehe 28); Rem Koolhaas, siehe 3); Rem Koolhaas, Trino Flothuis: *Honingbijen & Horzels*. HP-Interview mit Harry Mulisch, 24.9.66. S.8; Rem Koolhaas: *Amsterdamse Hippies: Liefde voor iedereen*. Haagse Post 54/30, Juli 1966. S. 8-9.
33 Kees Meyering: *Naar een Vèritè*; Rene Daalder: *Naar een kompromisloze bioskoopfilm-avantgarde*; Rem Koolhaas: *Een Delftsblauwe toekomst*; Alle drei in: Skoop, III-1, Mai 1965. S. 14-21; Siehe auch: Rene Daalder: *Rond een misverstand: Greta Garbo.* Skoop III-2, Juni 1965, S. 32-33.
34 Ebenda
35 Ebenda
36 Ebenda
37 Jan de Bont: *The Battle of Britain*. Skoop V-9, März 1969. S. 24-37.
38 Rem Koolhaas u. Lili Veenman: *Een dag Fellini. Hij doet altijd dingen die men niet verwacht*. Haagse Post 24, Dezember 1965. S. 39-41. Der Artikel hat große strukturelle Ähnlichkeit mit Koolhaas' Portrait von John Portman in: *S,M,L,XL: Atlanta, Journalism, 1987/1994*. Siehe 1)
39 W.F. Hermans: *Het Sadistische Universum.* Amsterdam, 1964.
40 W.F. Hermans: *Antipathieke romanpersonages*. Siehe 39)
41 Ebenda
42 W.F. Hermans: *De Donkere Kamer van Damocles*. Amsterdam 1958.
43 Rem Koolhaas: Bildunterschrift: *The Raft of Medusa*. In: *Delirious New York*. London/New York 1978. S. 252.
44 Rem Koolhaas: *The Story of the Pool*. Siehe 43)
45 Siehe 33)

46 Rem Koolhaas: *Ik ben heel zielig. W.F.Hermans en zijn „Nooit Meer Slapen*".Haagse Post, März 1966, S. 22.
47 W.F. Hermans: *De filmmakers en de over Witte Paters*. Siehe 39)
48 Siehe17); Rem Koolhaas und Henk Meulman: *Sex in Nederland, Deel 1*. Haagse Post 54/31, August 1967. S. 6-8; *Sex in Nederland Deel 2, De Adviseurs. Straks voorlichting via tv*. Haagse Post 54/32, August 1967. S. 14-15; *Sex in Nederland Deel 3, de Afwijkingen*. Haagse Post 54/33, August 1967. S. 16-17; *Sex in Nederland Deel 4, De Meisjes*. Haagse Post 54/34, August 1967.
49 Siehe 2)
50 Rene Daalder in einer E-mail an den Autor, 7.8.99.
51 W.F. Hermans. Siehe 42)
52 Siehe 1)
53 Rem Koolhaas in einem unveröffentlichten Beitrag für die Architectural Association London, 1969. Zit. n. Elia Zenghelis in einer Vorlesung anlässlich des 150. Jubiläums der Architectural Association London, 1996.
54 Rem Koolhaas: *Typical Plan*. Siehe 1)
55 W.F. Hermans: *Een Nederlandse detectivefilm*. Siehe 39)
56 Mark Wigley. Siehe 6)
57 Rem Koolhaas. Siehe 1) und 43)
58 Siehe 3)
59 Ebenda
60 Rem Koolhaas: *Exodus*. Siehe 1); Superstudio: *Gli Dodici Città Ideali*. Casabella 361/1972.
61 Rem Koolhaas: *Generic City.* Siehe 1)
62 Siehe 6)
63 Siehe 61)
64 Ebenda
65 Alexis de Tocqueville: *Literary Characteristics of Democratic Times and Why the Americans Raise Some Insignificant Monuments and Others That Are Very Grand*. In: Democracy in America, Volume 2. New York 1990.
66 Siehe 61)
67 Ebenda

Der Autor

Bart Lootsma, geb. 1957 in Amsterdam, ist Historiker, Architekturkritiker und Ausstellungskurator. Mitbegründer von V.O.F. Boiling Phenomena; Lehrtätigkeit in Wien, am Berlage Institut, in Rotterdam und zur Zeit am *Institut Stadt der Gegenwart* der ETH Studio Basel; Kurator von *Archilab* 2004; Herausgeber von *Archis* und Mitarbeiter internationaler Architektur zeitschriften; Autor u.a. der Bücher *Media and Architecture* (gemeinsam mit Dich Rijken), Superdutch und *Body and Globe*. Bart Lootsma war von 2003 - 2004 Gastprofessor am Masterstudiengang für Architektur der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg.

Ausblick: Disko 5,6,7,8

Zur Fortführung der Reihe sind folgende Titel geplant:

Disko 5 - a42 und Christian Posthofen, *Theorie und Praxis*
Von der Philosophie kommend legt *Theorie und Praxis* die erkenntnistheoretische Grundlage für konkretes (eigen-) verantwortliches Entscheiden und Handeln. Das Seminar ist im bisherigen Verlauf von Kant über Freud widerspruchsfrei zu Bourdieu gelangt und ist zuversichtlich im nächsten Semester mit Hilfe von u.a. Platon letzte Unstimmigkeiten in der Gesamtkonstruktion zu klären.

Disko 6 - Brandlhuber, Burckhardt, Linden, *Form*
Es passiert viel in Sachen Form. Nachdem alle Verklemmungen der Moderne überwunden scheinen und auf semantisch-metaphorisch die gesamte Baugeschichte ebenso frei verfügbar ist, wie auf gänzlich unreflektierter Ebene, hat sich die „Avantgarde“ schon seit geraumer Zeit anderen Feldern zugewandt. So wird auf der einen Seite intensiv auf dem Feld der Geometrie geforscht und auf der anderen Seite nach Möglichkeiten einer algorhythmischen Übersetzung der inneren Mechanik einer Nutzung oder „Programmierung“ von Räumen gesucht. In beiden Fällen ist der „Entwurf“ zwar intensiv mit der „Form“ befasst, behandelt sie jedoch als das Ergebnis eines externalisierten Prozesses.

Disko 7 - Arendt, Conrads, Gall, Nutzinger, Sparham ..., *Diskurskontinuum*
Die gleichnamige Vorlesungsreihe des Masterstudiengangs verfolgt keinerlei Systematik, keinerlei Didaktik und keinerlei thematische Bindung. Die Reihe begreift sich als assoziativer Raum, in dem sich Themen wie *Mustererkennung*, *Intelligent Design* oder *Informationsherstellung in der (engl.) Boulevardpresse* spekulativ verknüpfen. Die Publikation soll die besten Beiträge der Reihe im Sinne einer Quellentextsammlung zusammenfassen.

Disko 8 - a42.org / Jesko Fezer, *Planungsmethodik*
In Rückgriff auf das Seminar *Monarchie und Alltag* am Lehrstuhl a42.org behandelt das Heft unterschiedliche Ansätze zur Entwurfsmethodik und Planungswissenschaft in der Architekturtheorie von der Nachkriegszeit bis in die jüngere Vergangenheit. Soweit sich Architekur als eine Disziplin zur Lösung von Problemen begreifen will, stellt sich zunächst die Frage, wie ein Problem definiert, bzw. die Komplexität gesellschaftlicher Dynamiken erfasst werden kann. Das Heft stellt verschiedene Ansätze einer “Verwissenschaftlichung” der Planung vergleichend zusammen.

Parallel zu diesem Heft sind ebenfalls erschienen:
Disko 2 - Bruno Ebersbach, *Sido, die Maske und der Block*
Disko 3 - Philipp Reinfeld, *Sanierungskonzept Potsdamer Platz*
Disko 4 - a42 et al., *unrealisierte Projekte, selten gesehene Architektur*

„In Indonesien haben wir in dem Pferdestall eines sehr großen Hauses gewohnt; umgegeben von einer Mauer. Auf der anderen Seite der Mauer war ein Waschplatz, mit einigen sehr langen, parallelen Becken. Dort waren sehr schöne Frauen, die mit sehr langsamen, sehr erotischen Bewegungen Laken wuschen...
Auf das Zeichen einer Pausenglocke hin, zum Mittagstisch, verschwanden die Frauen. Es kamen Männer, zogen sich aus, pissten in das Wasser und begannen zwischen den Laken zu schwimmen. Es war ein großartiges Erlebnis ...“
Rem Koolhaas

ISSN 1862-1562