

Ein babylonisches Amalgam, oder: Das Ende der Gattungen

Rem Koolhaas und Bruce Mau: S,M,L,XL, 1995

von Matthias Noell

Arrogant und zögerlich

S,M,L,XL stellt seine Leser vor einige Probleme. Allein die physische Präsenz des Buchs ^(Abb. 1) mit seinen über zweieinhalb Kilogramm Gewicht und insgesamt 1376 Seiten Umfang führt dazu, dass es nicht gerade leicht zu handhaben ist und daher auch als Monolith, Massiv oder Backstein bezeichnet wurde.¹ Die materielle Erscheinung des Artefakts ist zum wesentlichsten Faktor seiner Rezeption geworden, der Baustoff Buch hat die Bucharchitektur häufig genug verdrängt.² Wird zwar mit dem Format von etwa 18x24 cm eine Durchschnittsgröße der Architekturbücher des 20. Jahrhunderts irgendwo zwischen *Vers une architecture* und den *Bauhaus-Büchern* eingehalten, verweigern sich die Autoren und Herausgeber durch seine Stärke von fast 8 Zentimetern, viel mehr aber noch durch den Aufbau und die Gestaltung der Eindeutigkeit dieser traditionsreichen Buchgattung und ihrer typischen Kohärenz der

1 S,M,L,XL [Small, Medium, Large, Extra-Large]. OMA [Office for Metropolitan Architecture], Rem Koolhaas and Bruce Mau. Edited by Jennifer Sigler. Photography by Hans Werlemann. 1. Auflage New York (Monacelli Press) und Rotterdam (010 Publishers) 1995. Vgl. zum Beispiel John Shnier, Conversations: Plump Fiction, in: Canadian Architect 40, Heft 11, 1995, S. 18–21, hier S. 18; Ulrich Maximilian Schumann, Super-Rem's Rache, in: Archithese 26, Heft 3, 1996, S. 67; Mathieu Lommen, Living Archive, in: Irma Boom, The Architecture of the Book. Books in Reverse Chronological Order, 2013–1986, With Comments Here and There, Eindhoven 2013; zuerst publiziert als: Irma Boom, Biography in Books, Amsterdam 2010, S. 22–66, hier S. 39.

2 Reputations: Bruce Mau, in: Eye 38, Heft 10, 2000, hier zit. nach der online-Ausgabe: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-bruce-mau> (zul. besucht am 12.12.2014). Zu S,M,L,XL vgl. vor allem: Catherine de Smet, „Je suis un livre“. A propos de S,M,L,XL, par Rem Koolhaas et Bruce Mau (1999), in: dies., Pour une critique du design graphique. Dix-huit essais (2012), Paris 2013, S. 166–181; dies., Graphistes et architectes. Quelques épisodes récents d'une histoire ancienne (2011), in: de Smet 2012 (wie oben), S. 198–207. Zu S,M,L,XL vgl. des weiteren Terence Riley, Chute libre, in: L'Architecture d'aujourd'hui 304, 1996, S. 57f.; Angelika Schnell, Der Berg muß ein Buch werden, in: Arch+ 175, 2005, S. 78–82; Sébastien Millot, S,M,L,XL: l'architecture d'un livre, unpubl. Seminararbeit im Fach Design- und Architekturgeschichte, Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, 2016. Vgl. auch den Vortrag von Rem Koolhaas, 29.11.1995 in der AA in London: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YEGmhjouAeM> (zul. bes. am 4.11.2015).

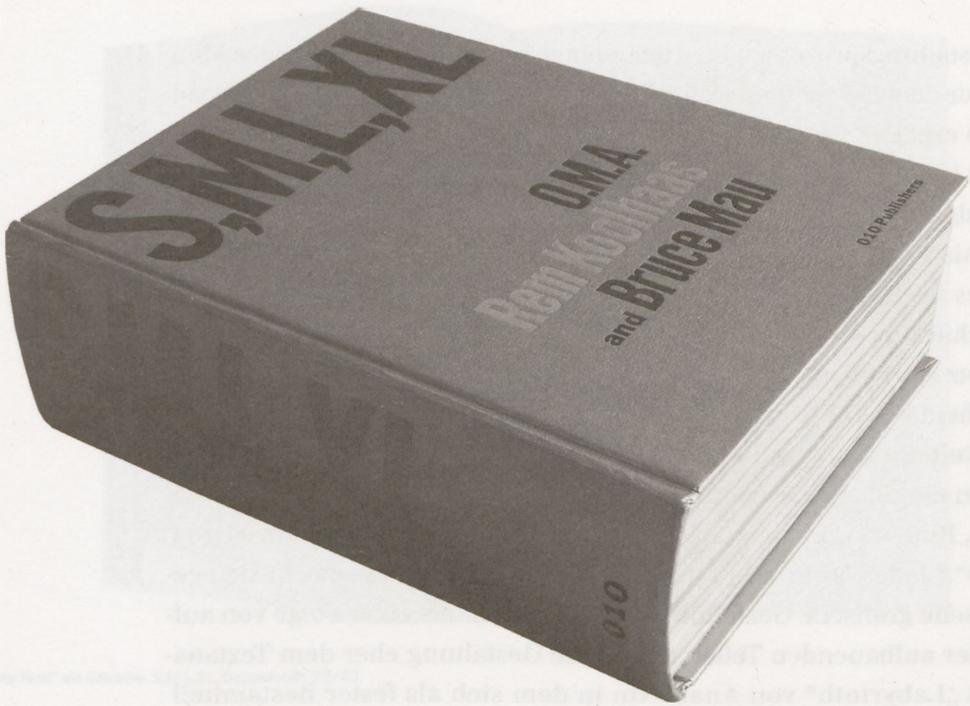


Abb. 1
S,M,L,XL.

Aussagen. Widersprüche werden nicht nur nicht vermieden, sie sind geradezu konzeptioneller und essentieller Bestandteil: „Contradictions are not avoided. The book can be read in any way.“³ Ähnlich wie in Raymond Queneaus *Cent mille milliards de poèmes* ist der Leser angehalten, sich seine eigene Lesestruktur durch das dreidimensionale Buchobjekt zu erarbeiten, eine wiederholbare Abfolge ist nicht vorgesehen.

Die Sammlung von Texten und Bildern ist Manifest und Traktat ebenso wie es Werkverzeichnis und Nachschlagewerk ist, sogar ein Roman: „This massive book is a novel about architecture.“⁴ Diese selbstgewählte Gattungsbezeichnung verweist wiederum auf eine einheitliche Erzählung, sei es als Entwicklungs- oder Bildungsroman – so hatte Hubert Damisch *Delirious New York*, Koolhaas' erste Buchpublikation, bezeichnet.⁵ *S,M,L,XL* handelt vom Medium der Architektur, darin durchaus vergleichbar mit Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* (1831), und

3 S,M,L,XL (wie Anm. 1), S. XIX.
4 Ebd., Klappentext (Rückseite des Bucheinbands).

5 Hubert Damisch, *Der Manhattan-Transfer*, in: OMA. Rem Koolhaas, hg. von Jacques Lucan, Zürich/München 1991 (frz. 1990), S. 21–31, hier S. 30. Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto of Manhattan*, New York/Oxford 1978, deutsche Übersetzung unter dem Titel: *Delirious New York. Ein retroaktives Manifest für Manhattan* (1999), Aachen 2006.

von Gestaltungsprozessen im Allgemeinen, wie der Gestalter Bruce Mau noch vor dem Erscheinen feststellte: „I think that the book will be a road map to creative practice, one that is not exclusive to the architectural field.“⁶ Und wie Victor Hugo das Entstehen der Kathedralen des Mittelalters als eine kollektive Anstrengung imaginierte, ist auch *S,M,L,XL* das Ergebnis einer „hybriden Autorschaft“.⁷ Die kaum zu trennenden Anteile des Buchs und die Komplexität der Kooperation ähneln daher jenen der Architektur, die das Netzwerk-Diagramm „Project Credits“ visualisiert.⁸

Trotz der simpel scheinenden Reihung der Projekte und Texte nach dem Thema des Maßstabs von Klein über Mittel und Groß zu Übergroß vermittelt die Buchgrafik keinerlei eindeutigen Überblick, es handelt sich um ein mäandrierendes In-, Neben-, Hinter- und Miteinander von Texten, Bildern und Diagrammen – eine „accumulation of words and images“.⁹ Jedes Projekt und jede Sinneinheit hat ihre eigene, in sich geschlossene grafische Gestaltung erfahren. Mehr als einer Folge von aufeinander aufbauenden Teilen ähnelt die Gestaltung eher dem Textauschnitt „Labyrinth“ von Anaïs Nin in dem sich als fester Bestandteil durch das Buch ziehenden *Dictionary*: „The dream was composed like a tower of layers without end, rising upward and losing themselves in the infinite, or layers coiling downward, losing themselves in the bowels of the earth. When it swooped me in it's undulations, the spiraling began, and this spiral was a labyrinth. There was no vault and no bottom, no walls and no return. But there were themes repeating themselves with exactitude.“¹⁰ Der Buchblock legte damit – so eine weitere im Buch gezogene literarische Analogie – ein „episches Ausmaß“ vor, zugleich arrogant und zögerlich.¹¹ Es wird also kein Zufall sein, dass ausgerechnet das parallel zur Vorrede laufende Lemma „Babel“ gleich mit vier Einträgen im *Dictionary* vertreten ist, je einer von Fritz Lang, Fjodor Dostojewski, Roland Barthes und Franz Kafka.¹²

Nun widerspricht andererseits diese Rhetorik des Oszillierens, der mangelnden Kohärenz oder der Uneindeutigkeit – Begriffe, die Koolhaas selbst in seinen Schriften immer wieder verwendet – scheinbar dem erklärten Willen, seine und seines Architekturbüros OMA ausgewählten Projekte und ihre Abhängigkeiten zu erläutern.¹³ Koolhaas betrachtet

6 Bruce Mau, in: Shnier (wie Anm. 1), S. 21.

7 Ebd., S. 23; auch in: *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), Acknowledgements, S. XXIX.

8 Zur Zusammenarbeit der „prisoners of a chain gang“ vgl. *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), Project Credits, S. XXX-XXXI und den Vortrag von Rem Koolhaas (wie Anm. 2).

9 *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), Klappentext Bucheinband Rückseite.

10 Eintrag „Labyrinth“ (Anaïs Nin), in: Ebd., S. 868.

11 Ebd., Introduction, S. XIX.

12 Ebd., Klappentext (Bucheinband Rückseite) und Introduction, S. XIX.

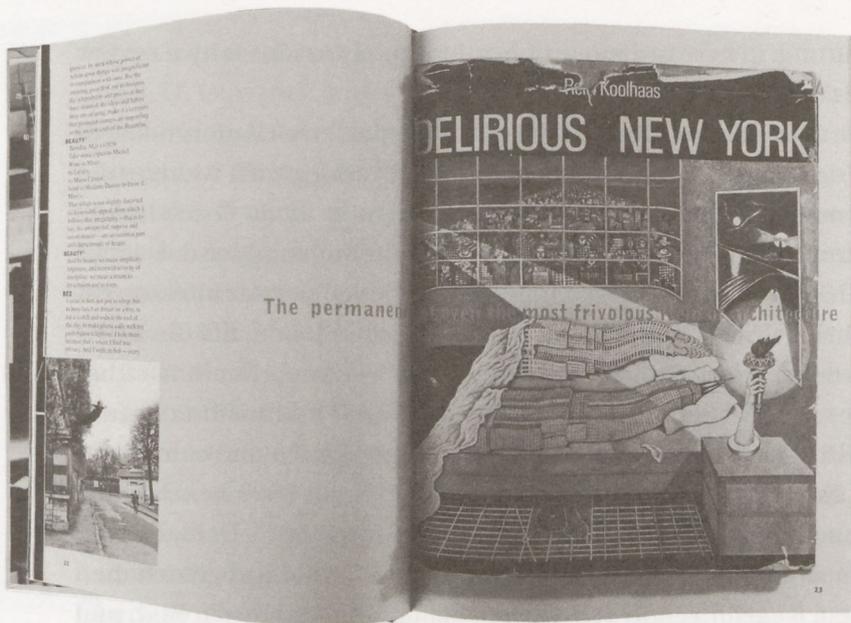


Abb. 2
„Delirious New York“ als Grisaille. S,M,L,XL, Doppelseite 22/23.

generell Textproduktion als zentralen konzeptuellen Ausgangspunkt seiner Entwurfsarbeit.¹⁴ Deutlich wird dieser Stellenwert des Schreibens und der Bücher schon auf den ersten Seiten von *S,M,L,XL*, wo Koolhaas das Cover und den Appendix seines erstes Buchs *Delirious New York* als schattenwerfendes, jedoch farbloses Buchobjekt wie einen architektonischen Entwurf abdrucken lässt (Abb. 2). Kommentarlos durchschießt eine orangefarbene Zeile die Grisaille – die Anfangssequenz aus dem Text „Elegy of the vacant lot“ von 1985, der erst Hunderte von Seiten weiter hinten zu lesen ist, aber bereits hier ein Kernthema des Buchs aufscheinen lässt: „The permanence of even the most frivolous item of architecture and the instability of the metropolis are incompatible.“¹⁵ Selbstzitate, Vermengung und Überblendung von Ebenen und Themen, Anachronismen, labyrinthische Schlaufen – und nichts wird dem Leser erläutert. In einem Interview mit Bruce Mau äußerte John Shnier daher

13 „[...] we felt an obligation to be our own commentators.“ Rem Koolhaas im Interview mit Jennifer Sigler, Fotografien von Wolfgang Tillmans, in: *Index Magazine*, 2000. Online-Ausgabe: http://www.indexmagazine.com/interviews/rem_koolhaas.shtml (zul. besucht am 29.7.2015).

14 „I would say that almost at the beginning of every project there is maybe not writing but a definition in words – a text – a concept, ambition, or theme that is put into words, and only at the moment that it is put in words can we begin to proceed, to think about architecture; the words unleash the design.“ Rem Koolhaas, *Why I Wrote Delirious New York and Other Textual Strategies*, interviewed by Cynthia Davidson, in: *ANY*, Heft 0, 1993 (*Writing in Architecture*), S. 42.

15 Rem Koolhaas, *Elegy of the vacant lot*, in: *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 937; vgl. auch ebd., S. 22–25.

die Vermutung: „There are more than a few good reasons why a review of SMLXL cannot be written.“¹⁶

Hinter dem von Koolhaas konsequent propagierten Autorentdasein, das begierig von Kritikern aufgegriffen wurde, verbirgt sich weniger die Bezugnahme auf seine realen Leistungen als Autor *avant l'architecture*, es ist vielmehr eine Selbstinszenierung, die die Rollenbilder des Architekten neu schreiben will und damit auch an jenen der Architektur rüttelt.¹⁷ ‚Delirious New York‘ ist eine Studie über die Rollen, die die Architektur in der modernen Kultur spielen kann“, schrieb Koolhaas über sein erstes Buch.¹⁸ Seine Haltung schwankt von Pessimismus bis zur Trotzigkeit: „I’m the architect. We believe in integration and complication“, sagt Koolhaas als Comicfigur im Buch.¹⁹ Noch 2009 bezeichnete Koolhaas seinen Berufsstand als „involuntary minotaur“. Daidalos, der Erschaffer des Labyrinths des Minotaurus und Urbild des geniehaften Architekten, ist gefangen in der eigenen Schöpfung und ihrem Bild, und damit selbst zu dem Ungeheuer mutiert, das er bändigen sollte.²⁰ Gleichzeitig aber diagnostiziert Koolhaas den Tod und das Verschwinden der Architektur selbst: „It’s a very interesting question whether it [architecture] is gone forever or whether under certain circumstances, we can imagine that it will come back. In any case, it is gone for now.“²¹

Schleifen, Spiralen und Souterrain

S,M,L,XL ist ein komplexes und höchst erklärungsbedürftiges Objekt, kein Monolith, sondern ein aus unzähligen Schichten und Bestandteilen zusammengesetztes Artefakt. Statt die Projekte typologisch oder chronologisch zu ordnen, wie dies für ein klassisches Œuvreverzeichnis erwartet wird, wurden sie nach den vier Konfektionsgrößen der globalisierten Kleidungsindustrie eingeteilt, als ob sich der künftige Auftraggeber vor dem Kauf seiner eigenen richtigen Größe vergewissern solle. Diese Normierungsfolge weicht jedoch einem Nebeneinander

16 Shnier (wie Anm. 1), S. 17.

17 Vgl. Koolhaas' Homepage (GSD Harvard): „Having worked as a journalist and script writer before becoming an architect (...).“ <http://www.gsd.harvard.edu/#/people/remment-koolhaas.html> (zul. besucht am 2.3.2015). Hierzu auch Dieter Hoffmann-Axthelm, Zur „Stadt ohne Eigenschaften“, in: *Arch+* 132, 1996, S. 76f., hier S. 77: „[...] er sollte den Traum, Drehbücher zu schreiben, aufgeben.“

18 Rem Koolhaas, Ende des Jahrhunderts in Unschuld, in: OMA. Rem Koolhaas (wie Anm. 5), S. 164f., hier S. 164.

19 *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 356. Vgl. zum Beispiel auch die Sequenz ebd., S. 966f.

20 Rem Koolhaas, Paul S. Byard Memorial Lecture, in: Ders., *Preservation Is Overtaking Us. With a Supplement by Jorge Otero-Pailos*, GSAPP Transcripts, New York 2014, S. 19–45, hier S. 22. Vgl. auch Ders., *Preservation Is Overtaking Us*, in: *Future Anterior. Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism* 1, Heft 2, 2004, S. 1–3. Vgl. außerdem Teresa Stoppani, *Altered States of Preservation: Preservation by OMA/AMO*, in: *Future Anterior* 8, Heft 1, 2011, S. 96–109.

21 Koolhaas (wie Anm. 20), S. 21.

verschiedener Erzählebenen und konstruiert so ein Simultanbuch. *S,M,L,XL* ist weder linear lesbar, noch ist es als Œuvreverzeichnis oder gar als Nachschlagewerk benutzbar. Wegen dieser „Schnitttechnik“ der montierten Texte und Bilder wurde die naheliegende Analogie zur filmischen Technik gezogen, da ja auch Koolhaas' Texte immer wieder filmische Vergleiche durchziehen. Und auch Bruce Mau hatte selbst auf Sergeij Eisenstein als Vorbild für den eigenen Umgang mit Bildern verwiesen.²² Die Metaphern des Buchs als Architektur, als Film oder als Baustoff verdecken aber die Heterogenität der Einflüsse und Gestaltungsabsichten und lenken zu einseitig auf Ähnlichkeiten von Medien, nicht auf deren „babylonisches Amalgam“.²³ Denn *S,M,L,XL* operiert einerseits wie ein „klassisches“ Buch und macht Textstrecken sequentiell verfügbar, andererseits macht es ein Nebeneinander im Raum erfahrbar, durch eingestreute und sich überlappende Bilder sowie durch die Überschreibung von Bildern durch Texte. Die Autoren scheinen sich damit über Lessings Laokoon-Problem hinwegsetzen zu wollen – Raum und Zeit, Körper und Handlung werden miteinander im Buch-Objekt vereint. Ihre Anregungen haben die Urheber von *S,M,L,XL* dabei teilweise auch aus Magazinen, Zeitungen oder Zeitschriften in das Architekturbuch übertragen – man könnte an *Das Andere*, den *Ésprit nouveau* oder die *Vogue*, oder an die *Internationale Situationniste* denken.

Die Rotterdamer Kunsthal kann die medialen Bezüge, Verschränkungen und Interpretationen exemplarisch aufzeigen (Abb. 3).²⁴ Die dem Projekt gewidmeten 21 Doppelseiten bestehen größtenteils aus Fotografien des ausgeführten Gebäudes sowie einer begleitenden Erläuterung. Als weitere Textebene läuft, erheblich größer gesetzt, ein Dialog über die Fotoseiten, jeweils in schwarzer Schrift für Vladimir und in weißer für Estragon – denn es handelt sich um ein Fragment ihres Dialogs aus Samuel Becketts *Warten auf Godot*. „This evening ... I was saying ... I was saying ...“, spricht Vladimir zu Beginn, der sich nicht mehr erinnern kann, wo sie in ihrer Unterhaltung stehen geblieben waren. „I'm not a historian“, antwortet Estragon, und die Überschreibung der Baugeschichte mit der literarischen Vergangenheit wird durch einen *loop* in ein endloses Gespräch überführt, denn kaum ist der Leser auf der Gartenseite aus dem Gebäude hinausgegangen, schneiden die Autoren

22 Linda Eerme/Robin Kinross, *The Architects of the Book*, in: *Domus* 847, 2002, S. 50–79, hier S. 62; Ken Coupland /Bruce Mau, *Bookmaker*, in: *Graphis. The International Journal of Design and Communication* 314, 1998, S. 76–85.

23 Rem Koolhaas, *The Terrifying Beauty of the Twentieth Century*, in: *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 204–209 und Introduction, S. XIX.

24 Ebd., S. 429. Vgl. auch *Kunsthalle Rotterdam*, in: *Arch+* 117, 1993, S. 50–55.

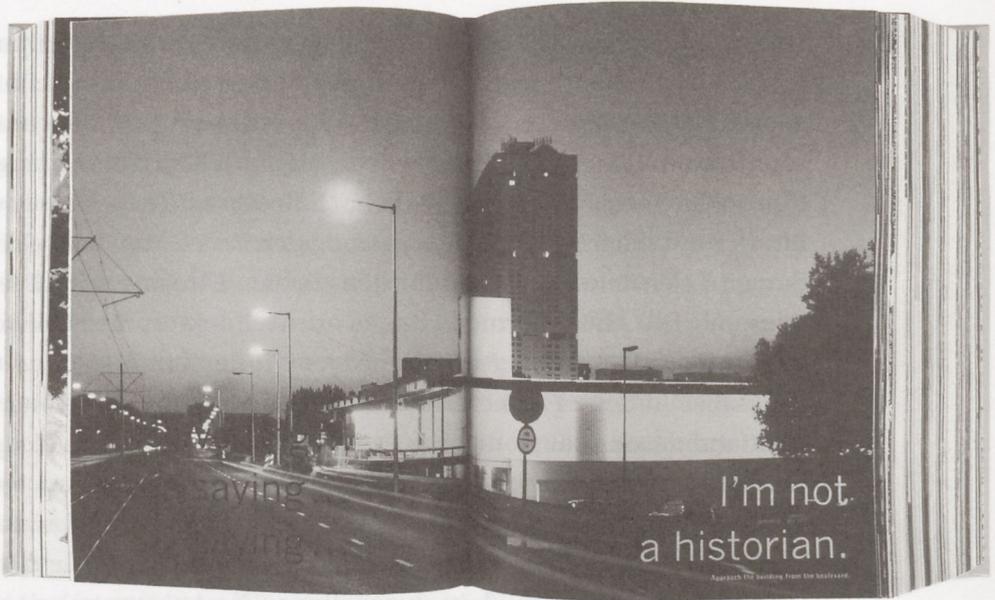


Abb. 3
Kunsthall Rotterdam. S,M,L,XL, Doppelseite 432/433.

von *S,M,L,XL* in das Stück vor dem ausgewählten Textfragment zurück, so dass man sich am Anfang des Kapitels wiederfindet: „The very beginning of WHAT?“, fragt Estragon hinter dem Museum, Vladimir antwortet hinter *und* vor dem Museum: „This evening ... I was saying ... I was saying ...“. Die Text-Schleife ist auch das architektonische Thema der Rotterdamer Kunsthalle – der in der Erläuterung beschriebene Weg ist der einer spiralförmigen Raumsequenz und einer den quaderförmigen Glaskörper durchschneidenden Rampe.

Die absurde Konversation unterbricht eine eingeschobene Doppelseite mit einer Fotografie der Agentur Magnum von den Straßenschlachten im Mai 1968 in Paris, die mit der Kunsthalle so gar nichts zu tun zu haben scheinen – möchte man sie nicht direkt auf das vorangegangene Foto mit dem gefüllten Auditorium zur Eröffnung der Kunsthalle beziehen oder auf Becketts Text. Es ist eine für *S,M,L,XL* überaus typische Störung, die mit Hilfe des begleitenden Wörterbuchs lediglich assoziativ zu deuten ist. Wir lesen am Rand zum Thema „Fassade“ einen Text von Koolhaas: „To the outside world the architect still seems to live glamorously and to hold a position in which great expectations are justified. But this is just appearance. In fact, architects are like kidnap victims, who have to phone home to say that they are alright, even when the gun is being held to their head. Hardly any architect dares to point out the dangers, humiliations and absurdities of the building process or

to explain who has the power in the daily struggle that has to be endured. As long as this does not happen, nobody, no matter how involved he may be, can see through the heroic facade of the architect.“²⁵ „Architektur oder Revolution“, möchte man mit Le Corbusier fragen, aber Estragon ist ja kein Historiker.²⁶

Es entspricht der offenen Struktur des Buchs, aufgetretene Fragen unverzüglich zu verfolgen, dem Begriff „Revolution“ beispielsweise sind gleich zwei Einträge gewidmet, einer von Alvar Aalto, der zweite von Félix Guattari, die eine Revolution in den Bereichen der Intelligenz, Sensibilität und Kreativität fordern.²⁷ Naheliegender, den Ausweg dort zu suchen, wo das Problem im genannten Block zur Kunsthalle zu Tage tritt, in der „Spirale“: „I see the exploration with Rem – the work we’re doing –“, wird Cecil Balmond zitiert, „as more like an Archimedean spiral – it goes round but it gradually widens. It is an open-ended exploration. Otherwise you end up converging back into yourself.“²⁸ *S,M,L,XL* ist selbst jenes Universum, als welches Jorge Luis Borges die Bibliothek von Babel beschrieben hat, endlos verschachtelt und scheinbar immerzu vom Kern wegführend, in Wahrheit jedoch in seiner Unendlichkeit immerzu um diesen kreisend.²⁹

Die Periode, in der *S,M,L,XL* erarbeitet und publiziert wurde, markierte einen Bruch in Koolhaas' Vorgehensweise, einen Bruch, den das Buch beförderte, wie auch Bruce Mau mutmaßte: „Rem and his practice were transformed by this project.“³⁰ Koolhaas selbst beschrieb den Moment der Publikation als den einer Krise des Office for Metropolitan Architecture (OMA) – in seinem Vortrag an der Architectural Association (AA) in London nannte er sogar den Beginn der Arbeit am Buch einen Akt der Aggression gegen das Architekturbüro. Am Ende dieser Krise stand die Gründung von OMA*AMO, die institutionelle Trennung der bisher miteinander verflochtenen Bestandteile seines Schaffens, Entwurf und Ausführung auf der einen Seite, Forschung und Theorie auf der anderen Seite.³¹

Die anagrammatische Spiegelung der Hand OMA zum Kopf AMO – die sich bereits in der „non-façade“ des Büros in der „Strada novissima“ 1980 in Venedig angekündigt hatte – sollten die Reflexion des eigenen

25 *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 402 und S. 442.

26 Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Reprint der 3. Aufl. Paris 1928, Paris 1995, S. 225–243.

27 *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 1102 und S. 1104.

28 Eintrag „Spiral“ (Cecil Balmond), in: Ebd., S. 1166.

29 Jorge Luis Borges, *Die Bibliothek von Babel* (1941), in: ders., *Die Bibliothek von Babel. Erzählungen*, Stuttgart 1974, S. 47–57.

30 Bruce Mau, in: Shnier (wie Anm. 1), S. 21.

31 Koolhaas/Sigler (wie Anm. 13).

Tuns ermöglichen und der Relativität architektonischer Prozesse mit einer verstärkten Theoriebildung und Aufklärung entgegenwirken. S,M,L,XL will auf „Glanz und Elend“ der Architektur, ihre „Omnipotenz und Impotenz“ aufmerksam machen, die Autoren sind auf der Suche nach einer „anderen Architektur“. Sie bemerken gleichzeitig, dass ihr Veränderungswille hoffnungslos ist und scheitern wird.³² Das Artefakt Buch spiegelt diese Ambivalenz mit seinem metallisch-silbern schimmernden Einband, der metallurgische Amalgame und damit bleierne Schwere assoziieren lässt.³³

Zum silbernen Einband tritt als wesentlicher Teil der „Buchfassade“ der markante Buchschnitt aus unterschiedlich farbig bedruckten Papierschichten hinzu.³⁴ So homogen der Einband wirkt, so deutlich wird hier die Schichtung aus unterschiedlichen Bestandteilen, umso mehr als inmitten dieser weiß-grauen Schattierungen ein orangefarbener Einschub von sechs Seiten wie ein umlaufender Faden hervorsteht – eine gestalterische Analogie zu der ebenfalls orangenen Schriftzeile, die über die silbergraue Reproduktion von *Delirious New York* läuft.³⁵ Im Innern berichtet Koolhaas in seinem Artikel „Dirty Realism. A Mini-Farce“ *pars pro toto* von der Absurdität planerischer Allmachtsphantasien, die dazu führten, dass OMA 1990 ihren bis dato größten Auftrag erhielten: Den Untergrund von Den Haag, *Souterrain* genannt, auf über einem Kilometer Länge unter der Grote Marktstraat infrastrukturell neu zu ordnen. Das niederländische Paradox der Planung wird im Farbton der Oranier gedruckt und ironisch kommentiert: „Masters finally of our own hades, we quietly savored our triumph: staring down the future, underground.“³⁶

32 S,M,L,XL (wie Anm. 1), Introduction, S. XIX: „To restore a kind of honesty and clarity to the relationship between architect and public, S,M,L,XL is an amalgam that makes disclosures about the conditions under which architecture is now produced. It tries to deflate and reflate architecture – to destroy and rebuild. On the basis of contemporary givens, it tries to find a new realism about what architecture is and what it can do. In other words, this is a painfully utopian enterprise.“

33 Dass Bruce Mau mit der Wahl und Gestaltung des Äußeren auch die Neue Typografie der zwanziger Jahre zitierte, macht ein Vergleich mit einem Lehrbuch Tschicholds deutlich. Der silbern glänzende Einband, die klare Grotesk für Titel und Namen sowie die Präferenz für die drei Nicht-Farben Schwarz, Weiß und Grau (Silber) in Kombination mit einer Auszeichnungsfarbe (Gelb, Orange, Blau, Violett, je nach Auflage von S,M,L,XL). Vgl. Jan Tschichold, *Eine Stunde Druckgestaltung*, Stuttgart 1930; vgl. auch Bruce Mau, *Life Style*, hg. von Kyo Maclear/Bart Testa, London 2000.

34 Theo van Doesburg, *Das Buch und seine Gestaltung*, in: *Die Form-Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 4, Heft 21, 1929, S. 566–571, hier S. 566.

35 Vgl. hierzu die Einträge in S,M,L,XL (wie Anm. 1) „Dutch grey“ (John Hejduk), „Dutch“ und „Dutchness“, S. 302 und S. 312.

36 Ebd., S. 575.

Es wäre ein gefährliches und langwieriges Unterfangen, der mäandrierenden Anlage von *S,M,L,XL* nachzugeben, ziellos umherstreifend wie der Flaneur des 19. Jahrhunderts, der mit gleich zwei Einträgen im *Dictionary* bedacht wird.³⁷ Seine Wahrnehmung der eigenen Langsamkeit und Richtungslosigkeit entsprechend, vereint der Flaneur Realität und Illusion, Vergangenheit und Gegenwart, Erinnerung und Beobachtung in einem assoziativen Prozess miteinander, eine abwegige Buchflânerie entspräche also durchaus der Intention der Produzenten.

Die Orientierung in *S,M,L,XL* soll, laut Vorwort, durch die Sortierung nach Projektgröße ermöglicht werden, die als eine neue, den urbanen Maßstäben und Anforderungen angepasste Typologie interpretiert werden kann. Die begleitenden Texte thematisieren häufig genug die vielfältigen Formen des Scheiterns sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart an der richtigen Größe.³⁸ Diese Ordnung der Projekte scheint wesentlich von einer Nummer der Zeitschrift *Architecture d'aujourd'hui* inspiriert, die dem Büro OMA gewidmet war. Hier gliederten vier große, nicht-chronologische Kapitel das bisherige Werk von OMA: „Le Contexte“, „Urbanisme“, „Arcadie“ und „Architecture“. *S,M,L,XL* knüpft an diese erste Werkschau an, wobei das Buch deutlicher auf Koolhaas' Person zugeschnitten ist. Sein Diplomprojekt „Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture“ und sein Buch *Delirious New York* werden als „Foreplay“ vorgeschaltet – nur eine der zahlreichen, sich durch das Buch ziehenden sprachlichen und bildlichen sexuellen Anspielungen, die sich auf die Nähe von Architektur und Kommerz beziehen lassen. Für das Buch in neue Zusammenhänge gestellt, verändert sich die Sinnhaftigkeit der Projekte. Deutlich wird dieser Umgang an dem Hochhausprojekt für Rotterdam 1985, aus dem durch eine Zusammenstellung mit weiteren Projekten eine kleine Städtebaustudie hervorgeht. Die Aufmerksamkeit wird so auf die *recherche patiente*, also auf die über längere Zeiträume verlaufende, geduldige und konsequente Suche des Architekturbüros, und darüber hinaus auf das Konzept der „Retroaktion“ gelenkt.³⁹ Wenn also Koolhaas auf das fehlende, alles

37 Ebd., S. 548.

38 Vgl. den Wettbewerb für La Défense in Paris: ebd., S. 1097.

39 Die „recherche patiente“ steht im Zentrum von Le Corbusiers Interpretation des eigenen Werks in seinen Publikationen der 1950er Jahre.

40 *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), Introduction, S. XIX. Vortrag von Rem Koolhaas, 29.11.1995 in der AA in London (wie Anm. 2). Wie im Übrigen auch einige Projekte aus dem Werk verbannt wurden; vgl. hierzu Hans van der Heijden, *Koolhaas at Play*, in: *An Architect's Guide to Fame*, hg. von Paul Davies/Torsten Schmiedeknecht, Amsterdam/London 2005, S. 105–346.

zusammenhaltende Gewebe im Buch hinweist, bedeutet das nicht, dass es keinerlei Lenkungsabsichten gäbe – immerhin gestand er später „a number of hidden connections“ im Buch zu.⁴⁰

Der Größenordnung sind die im Laufe der Jahre entstandenen und im Buch erstmals zusammengestellten Artikel von Rem Koolhaas – nicht immer nachvollziehbar – zugeordnet und machen aus dem Buch somit auch eine Art Anthologie. Das Inhaltsverzeichnis gibt die Texte meistens durch die Mitteilung einer Gattung als solche zu erkennen – „Bedtime-Story“, „Cartoon“, „Dream“, „Epitaph“, „Manifesto“, „Mini-Farce“, „Poem“, „Text“ oder „Theory“. Im Layout des Inhaltsverzeichnisses sind Texte und Projekte typographisch nicht voneinander unterschieden und müssen daher als gleichwertige Bestandteile des Gesamtwerks gewertet werden.

Als stabilisierendes und einziges lineares Element durchquert das *Dictionary* das gesamte Buch.⁴¹ Die meistens als linksseitige Randspalte, selten auch als dreispaltige Vollseite angebrachte Aneinanderreihung von Wörtern in ihrer alphabetischen Reihenfolge in immer gleicher Typografie ist ein (relativ) stetiger Begleiter der Bild- und Textfolgen. Für diese weitere Kommentarebene war keiner der drei „Autoren“ des Buchs verantwortlich, sondern die Herausgeberin Jennifer Sigler, wie das Impressum notiert.⁴² Die aufgenommenen Lemmata enthalten Zitate aus Literatur, Architektur oder Kunst, nicht selten auch von Koolhaas selbst. Es finden sich eher architektonische Fragmente von Toyo Ito („Postcards“), Daniel Libeskind („More“), Richard Meyer („White“), Oswald Mathias Ungers („Metaphors“) oder ein Interview von Hans Kollhoff mit Wim Wenders („Ephemeron“), literarisch-philosophische Textfragmente von Jean Baudrillard („Wall“), Jorge Luis Borges („Vertigo“), Eugène Ionesco („Words“), oder auch Einlassungen zu eher technischen Prozessen der Arbeit („Zoom Ratio, Memory“). Ein aus den Tagebüchern von Bertold Brecht unter dem Stichwort „Maneuver“ aufgenommenes Zitat erläutert anschaulich die Art und Weise, wie die Textstücke aus ihren Ursprungszusammenhängen herausgelöst wurden und die Strategien von Koolhaas und OMA zu umschreiben suchen: „In me grows a tiny feeling against dichotomies (strong-weak; big-small; happy-unhappy;

41 Und nicht etwa als „Lexikonparodie“, vgl. Schumann (wie Anm. 1), S. 67.

42 Vgl. das Impressum von S,M,L,XL.

ideal-not-ideal). It is so only because people cannot think more than two things. More does not fit into a sparrow's brain. But the healthiest thing is simply: maneuver."⁴³

Manche der Einträge sind bewusst platziert, wie die beiden den Abdruck des Buchs *Delirious New York* rahmenden „bed and beds“ – die damit auf die vom Rockefeller Building im Bett überraschten Empire State und Chrysler Building auf dem Buchcover *Flagrant délit* von Madelon Vriesendorp hinweisen. Wenige Wörter erhalten zudem mehrere Einträge. Deutlich hebt sich das Lemma „Truth“ mit gleich sieben Einträgen von allen anderen ab, gefolgt von je vier für „Babel“, „Body“, „Future“, „Information“, „Lille“, „Name“, „Rotterdam“ sowie „Speed“. Dieser kleine statistische Einblick mag genügen, um zu zeigen, dass Quantität und Bedeutung einerseits in einem für den Leser nicht erklärlichen Verhältnis zueinander stehen, dass andererseits bloßer Zufall die Situation nur unzureichend beschreibt. Es ist der Leser selbst, der sich durch die Flut an Bildern und Texten in *S,M,L,XL* hindurchbewegen muss und die nahezu 1000 Begriffe und deren begleitende Zitate für sein in ständiger Bewegung sich befindendes Buchmanöver bei geschickter Handhabung verwenden kann. Vor allem aber muss er dem Zufall des ungeplanten Findens seinen Lauf lassen wollen, darin der Begabung der drei Prinzen von Serendip folgend und ihrer „faculty of finding valuable or agreeable things not sought for“, wie der Eintrag „Serendipity“ erläutert.⁴⁴

Damit gibt sich das Wörterbuch, eigentlich ein Paratext, als zweites strukturelles System des Buchs zu erkennen, es ist kein Paratext. Die seit Jahrhunderten immer wieder bemühte Analogie zwischen Architektur und Buch, diesen beiden eminent regelbestimmten und strukturorientierten Gestaltungszweigen, findet hier erneut ihren Ausdruck. Textspalten werden auch als Kolumnen, also als „Säulen“ bezeichnet, die Buchgestaltung wird zur „Bucharchitektur“. Diese „tragende Funktion“ legt Bruce Mau bereits von Anbeginn offen. Das Wörterbuch beginnt, der Titelei folgend, noch vor dem Impressum und begleitet auch die Seiten des Inhaltsverzeichnis, in das die jeweiligen ersten Begriffe je Buchstaben und die entsprechende Seitenzahl in eine eigene Spalte aufgenommen werden.

43 Ebd., Stichwort „Maneuver“ (Bertold Brecht), S. 924.

44 Ebd., Stichwort „Serendipity“, S. 1128 und S. 1132. Auch Bruce Mau ist wohl ein Anhänger dieser „Methode“; vgl. Bruce Mau, *An Incomplete Manifesto for Growth*. Introduction by Sanford Kwinter, in: *ID. The International Design Magazine*, März/April 1990, S. 56–58, hier S. 56.

Die beiden Inhaltsebenen – Größe und Alphabet – werden am Ende des Buchs von Bruce Mau zu einem großen gordischen Knoten verknüpft. Der Eintrag „Gordian Knot“, neben dem Terminalentwurf für das belgische Zeebrügge „Working Babel“ positioniert, erläutert die Arbeitsweise.⁴⁵ Und so drehen sich von Seite 1268 an – das *Dictionary* breitet sich hier in sechs Spalten über eine ganze Doppelseite aus – die Randspalten mit sämtlichen Paratexten der „Chronology“, der „Dictionary References“ und die Nachweise der ihm zuzurechnenden Bilder (und nur diese), sowie der restlichen „Image credits“ dergestalt zusammen, dass das offensichtlich mit einer anderen „Geschwindigkeit“ laufende Wörterbuch seine eigenen Nachweise überholt und diese selbst einschließt. Damit würde das Buch auf Seite 1302 mit dem Eintrag „Zoom Ratio“, der Skalierungsfunktion für die Planansichten in ArchiCAD, beendet.

Würde – wenn nicht mit dem Artikel „Unraveling“ ein wie das „Foreplay“ in schwarz-weiß gesetztes *Post Scriptum* mit dem Wettbewerbsbeitrag für die Pariser Bibliotheken in Jussieu von 1993 angeschlossen wäre. Die gesamte Binnenstruktur des Entwurfs stelle eine enorme und über sieben Geschosse sich schraubende spiralförmige Plattform als „the culmination of the Jussieu network“ dar: „The visitor becomes a Baudelairean *flâneur*, inspecting and being seduced by a world of books and information – by the urban scenario.“⁴⁶ Der zyklisch angelegte Buchblock endet mit einer schematischen Darstellung dieser Spirale auf Seite 1344 und der Leser kann sich nun überlegen, ob er zurück zu den beiden „Flaneur“-Einträgen blättern möchte. Er würde aus der Diskrepanz zwischen Walter Benjamin und Julian Barnes erfahren müssen, dass der Verweis auf den Baudelairenschen Flaneur ein Anachronismus oder sogar ein melancholischer Blick in die Vergangenheit darstellt, um diese zu vergegenwärtigen – und damit ein „retroaktives“ Element.⁴⁷

Die Schriften wählte Bruce Mau zur Orientierung und Absetzung der Teile voneinander, spielte dabei aber auch mit den vier titelgebenden „Konfektionsgrößen“, wenn er mit der *Times* und der *Monotype Grottesque* zwei Schriften einsetzte, die sich in ihren unterschiedlichen Schnitten und Größen extrem unterschiedlich verhalten.⁴⁸ Es ist vor dem Hintergrund der Auswahl durchaus klassischer, im Ausdruck nahezu neutraler

45 S,M,L,XL (wie Anm. 1), Stichwort „Gordian Knot“, S. 578.

46 Ebd., S. 1323. Vgl. auch die Sondernummern zu OMA: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 286, 1993; Rem Koolhaas/O.M.A., 1987/1992, *El Croquis* 53, 1992. Zur unendlichen Bibliothek und dem „zyklischen“ bzw. „kreisförmigen“ Buch vgl. auch Borges (wie Anm. 29), S. 48 und S. 56.

47 Vgl. Koolhaas (wie Anm. 5). Vgl. auch Diogo Seixas Lopes, *Melancholy and Architecture*. On Aldo Rossi, Zürich 2015. Vgl. Angelika Schnell, *Return from the Future. The Concept of Retroactivity*, in: *Oase. Journal for Architecture* 94, 2015. OMA. *The First Decade*, S. 30–40.

Schriften umso bemerkenswerter, dass das „PS“ des Buchs zur Bibliothek in Paris-Jussieu eine unscharfe, gefilterte Schrift verwendet, ähnlich der *Blur* von Neville Brody. Anders als diese aber geht jene nicht aus einer *Helvetica* oder *Akzidenz Grotesk* hervor, „Unraveling“ ist in einer ausfransenden *Futura* gesetzt und führt ein Wort- und Buchstabenspiel von Koolhaas weiter: „Unraveling“ – lösen, entwirren, aufdröseln, aufribbeln – bezieht sich einerseits auf das Lösen der architektonischen Aufgabe auf Grundlage der Analyse des Universitäts-Campus, der Begriff enthält aber auch eine textile Konnotation, die in der verwendeten Metapher des faltbaren Textils, eines „social magic carpet“, explizit im Begleittext genannt wird.

Ein Rahmen, kein Objekt

Die „hybride“ Autorenschaft des Buchs wird schließlich um Hans Werlemann erweitert, der als einziger Fotograf auf dem Innentitel des Buchs genannt wird.⁴⁹ Werlemanns Fotos – er fotografiert seit 1980 Koolhaas' Werke – zeichnen sich durch eine ungewöhnliche Bildsprache und das Spiel mit Unschärfen aus. Zudem werden Abbildungen und Texte übereinandergedruckt oder -geblendet, so dass sie wie in *Prospero's Books*, der Verfilmung von Shakespeares *Der Sturm* durch den Regisseur Peter Greenaway von 1991, verschiedene Schichten von Bild und Text zeigen und damit Erzählebenen vereinen.⁵⁰ Zusätzliche Assoziationen durchziehen das Buch, Abbildungen aller Genres aus Kunst, Kultur und Werbung setzen sich entweder von den anderen Texten und Bildern ab oder beziehen sich frei auf sie. Verdichtung ist das Motto, Komplexität und Widersprüchlichkeit das geplante Ergebnis: „That's the idea, let's contradict each other.“⁵¹

Im Regelfall illustrieren Fotostrecken die einzelnen Projekte, wie im Fall der Villa dall'Ava in St. Cloud westlich von Paris, die auf 61 Seiten

48 Verwendet wurden die *Alternate Gothic* (1903) und die *Franklin Gothic* (1906), sowie die *News Gothic* (1908) von Morris Fuller Benton. Das Vorwort, die Fließtexte und die Lemmata zeigen die englische Monotype Grotesque von Frank Hinman Pierpont (1926). Andere Textteile wie die Einträge des Dictionary verwenden Stanley Morisons und Victor Lardents *Times* (1931). Vgl. Millot (wie Anm. 2).

49 S.,M.,L.,XL (wie Anm. 1), Acknowledgements, S. XXIX. Zu Werlemann vgl. Patricia van Ulzen, *Imagine a Metropolis*. Rotterdam's Creative Class 1970–2000, Rotterdam 2007, S. 140; Frits Gierstberg/Rik Suermond (Hgg.), *The Dutch Photobook. A Thematic Selection From 1945 Onwards*, Rotterdam 2012, S. 176.

50 Zur Verwendung der Fotografie vgl. u.a. Riley (wie Anm. 2); Bart Lootsma, *Villa dall'Ava*, in: *Bauwelt* 83, Heft 9, 1992, S. 420–431. Vortrag von Rem Koolhaas, 29.11.1995 in der AA in London (wie Anm. 2).

51 Eintrag „Contradict“ (*Estragon in Samuel Becketts Warten auf Godot*), in: S.,M.,L.,XL (wie Anm. 1), S. 252.

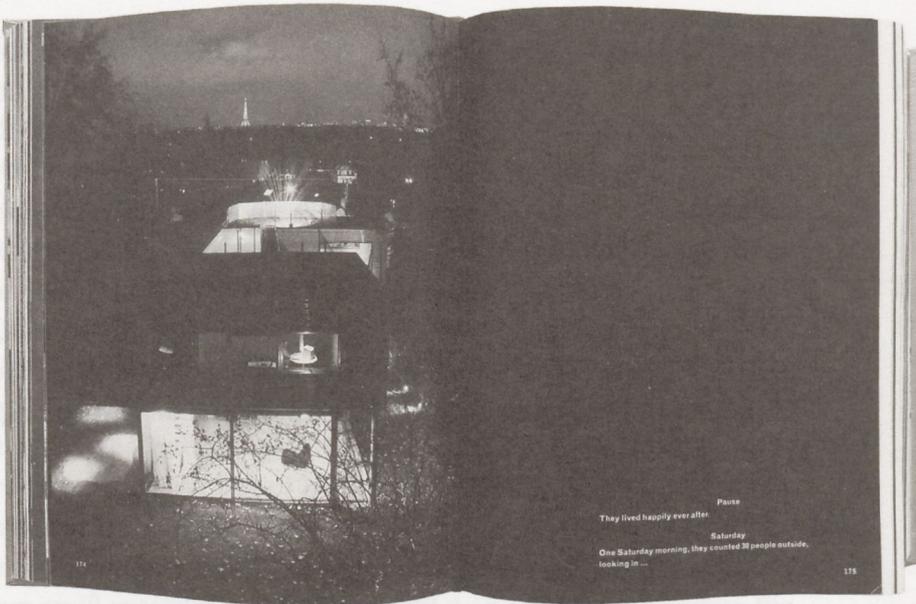


Abb. 4
Villa dall'Ava. S,M,L,XL, Doppelseite 174/175.

abgehandelt wird. Darüber hinaus werden die Baupläne des Hauses abgedruckt, versehen mit Notizen von Rem Koolhaas. Das Wohnhaus sollte einen Gegensatz in Einklang bringen: „He wanted a glass house. She wanted a swimming-pool on the roof.“⁵² Man würde den Eiffelturm beim Schwimmen sehen können (Abb. 4). Das Dilemma löste Koolhaas in einer Verbindung von Mies'scher Transparenz und Le Corbusierscher Aufständigung, vor allem aber durch eine Art Auto-Retroaktion. Der rückwirkende Zugriff auf sein eigenes utopisches Projekt aus dem Jahr 1976, „The Story of the Pool“ von 1976, hatte in *Delirious New York* Eingang gefunden und erschien nun erneut, unter neuen Vorzeichen, in *S,M,L,XL*.⁵³

Werlemanns Fotos zeigen eine sehr artifizielle Sicht auf Garten und Haus. Rem Koolhaas erläuterte in einem Vortrag an der AA, dass die Fotos weniger die Architektur abbilden, sondern diese vielmehr erlebbar machen sollten.⁵⁴ Die jeweilige Zusammenstellung folgt thematischen Überlegungen, zum Beispiel das Auskragen der Baukörper und der Kontrast zwischen der Schwere der oberen Bauteile und der Auflösung in Stützen und Glas im Erdgeschoss. An anderer Stelle sind Ein- und Ausblicke mit einer Einblendung von Johannes Vermeers *Stehender Virginalspielerin*

52 Ebd., S. 135.

53 Vgl. Koolhaas (wie Anm. 5), S. 253–255 u. *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 39. Vgl. dazu Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas / OMA*, Rom 2006, S. 13–23.

54 Vortrag von Rem Koolhaas, 29.11.1995 in der AA in London (wie Anm. 2). Es wurden zusätzlich auch drei Aufnahmen von Peter Aaron aufgenommen.

aus der National Gallery in London konfrontiert. Die Reihenfolge der Fotos entspricht erneut einer Schleifenform, ähnlich der von Rem Koolhaas genannten Brezel, die die Bauordnung dem Entwurf diktiert habe. Der Bericht endet mit einer Fotografie des Rohbaus, beginnt hingegen mit einer Luftaufnahme nach Fertigstellung, aus der das architektonische Endprodukt ausgeschnitten ist, so dass der weiße Grund des Papiers hindurchscheint – *nothingness* und *voids*, zwei Begriffe, die Koolhaas für die Leerstellen der Berliner Mauer ebenso anwendete wie für den Central Park in New York und andere Projekte.⁵⁵ Hier steht die Leerstelle für den Hohlraum des Schwimmbads, um das das Haus herum konzipiert ist, aber vor allem für die grundlegende Annahme Koolhaas', das Haus sei die Antwort auf seinen Kontext, auf die multiplen administrativen, topographischen, funktionalen, historischen und ästhetischen Anforderungen von Seiten der Verwaltung, der Nachbarn und natürlich auch der Bauherren: „The house is actually positioned in an incredibly complex, dense situation. It is about its relationship with its neighbours, its context. The best way to represent it would be to take it as a frame to describe its environment. It is not an object!“⁵⁶ Entwerfen heißt, auf verdichtete Kontexte zu reagieren, Antworten auf vielschichtige Bedeutungsebenen zu finden oder diese darzustellen. Denn was Architektur entstehen lässt, wie die Anteile der Arbeit aussehen, wie viele Reisekilometer und Hotelübernachtungen Koolhaas und OMA zu ihren Projekten summieren, das zeigen die dem Buch vorgeschalteten Statistiken, Diagramme und Auswertungen der Büroaktivitäten. Nicht ganz zufällig dürften daher als Vorsatzpapier im vorderen Einband die Entwicklung des Büros OMA mit einem deutlichen Einbruch im Jahr 1992 zu sehen sein, im hinteren hingegen eine Fotografie chinesischer Betrachter eines Gemäldes mit Deng Xiaoping vor einer in die Höhe schießenden Stadtlandschaft – ein zwiespältiges Schlussbild, das sich als Prognose für OMA bewahrheitet hat, für die Architekturentwicklung aber nicht uneingeschränkt Gutes verheißt.

55 Catherine de Smet hat auf die Parallele der weißen Leerstelle in der Fotografie von St. Cloud mit der schwarzen Leerstelle der japanischen Pornofotografie auf S. 602 und die mögliche Analogie zwischen Wunschobjekten hingewiesen, vgl. de Smet 1999 (wie Anm. 2), S. 105–108. Vgl. hierzu auch die Visualisierung in S,M,L,XL (wie Anm. 1), „Tabula Rasa Revisited“, S. 1122f.

56 Handschriftliche Notiz von Rem Koolhaas im Plan, in: S,M,L,XL (wie Anm. 1), S. 181.

„Retroaktivität“ besteht bei Koolhaas vor allem darin, historische Gegebenheiten, Artefakte, Entwürfe und Imaginationen in der Vergangenheit aufzuspüren und theoretisch oder symbolisch verfügbar zu machen, und aus ihnen, dekontextualisiert, zweckentfremdet und miteinander in widersprüchlichen Kontakt gebracht, architektonische Strategien und Lösungen zu entwickeln, sie in die Gegenwart und Zukunft zu werfen.⁵⁷ Die Basis jeder architektonischen Tätigkeit von OMA läge, so Koolhaas, in der Überschätzung des Vorgefundenen. Alles würde gleichermaßen für wertvoll erachtet.⁵⁸ Keine noch so alltägliche und gewöhnliche Situation könne derart verdorben sein, dass man darin kein retroaktives Konzept mehr finden könne.⁵⁹ Auf der Suche nach retroaktiven Momenten in der „uninspirierten Stadt“ findet Koolhaas die *Generic City*, die gewöhnliche oder unspezifische Stadt.

„Is the contemporary city like the airport – ‚all the same‘?“⁶⁰ So beginnt der aufgrund seines extremen Satzspiegels, der geringen Schriftgröße, den fehlenden Absätzen sowie dem Blocksatz nahezu unleserlich gemachte Text in *S,M,L,XL* (Abb. 5). Geschichte lagere sich in der Form von Architektur ab, so Koolhaas, die steigende Zahl der Menschen jedoch werde die alte Substanz und damit die Geschichte der Stadt „aufbrauchen“. Aus diesem Verbrauch (*consumption*) der Vergangenheit resultierten Identitätsverlust und eine weltweite Unterschiedslosigkeit.⁶¹ Koolhaas fokussiert auf ein allgegenwärtiges Problem, nämlich die Vernachlässigung der Peripherie zugunsten eines längst zu klein gewordenen und durch den hohen Druck vereinnahmten und zerstörten Zentrums, das zu einem „Lippenbekenntnis“ mit einem Minimum an konservierter Vergangenheit wird.⁶² Koolhaas’ „gewöhnliche Stadt“ hat hingegen keine Geschichte und keine Identität, sie ist unkompliziert und oberflächlich – und sie ist erschreckend, denn auch ihre Zukunft ist eindeutig. Der als „Guide“ bezeichnete Artikel ähnelt den utopisch-dystopischen Texten von Raymond Roussel, George Perec oder Italo Calvino daher auch mehr als einem zukunftsweisenden Manifest, als das „The Generic City“ häufig gelesen wurde.⁶³ Und er endet als

57 Jean-Louis Cohen verglich diese „Methode“ mit dem Musée imaginaire von André Malraux: Jean-Louis Cohen, Der rationale Rebell oder der Stadtbegriff des OMA, in: OMA. Rem Koolhaas (wie Anm. 5), S. 9–19, hier S. 9.

58 *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), „Terrifying Beauty“, S. 208.

59 Vgl. Rem Koolhaas, in: La deuxième chance de l'architecture moderne ... Patrice Goulet im Gespräch mit Rem Koolhaas, in: *L'Architecture d'aujourd'hui* 238, 1985, S. 2–9, hier S. 6.

60 Rem Koolhaas, *The Generic City*, in: *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 1238–1267, hier S. 1248.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 1256.

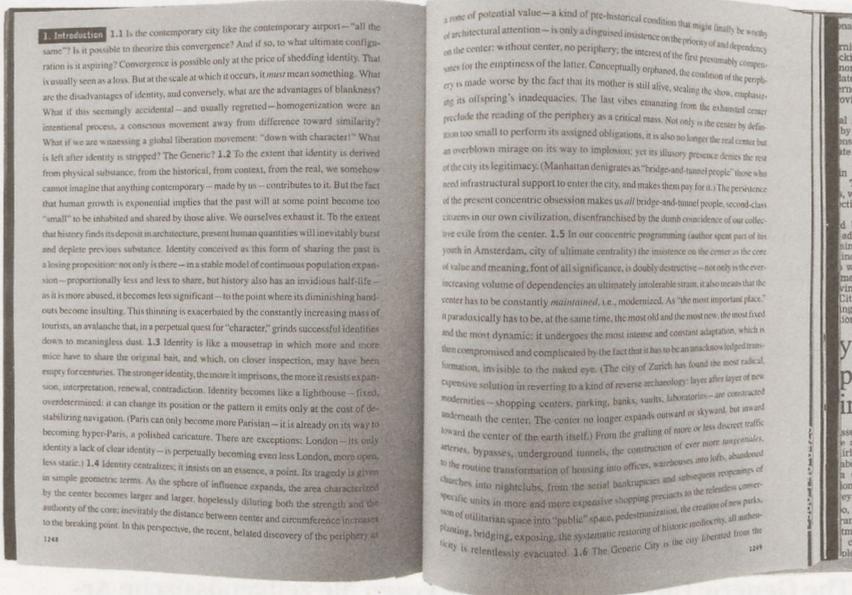


Abb. 5
 „The Generic City“. S,M,L,XL, Doppelseite 1248/1249.

Aufführung des Dramaturgen Koolhaas: „That is the story of the city. The city is no longer. We can leave the theatre now ...“.⁶⁴

„The Generic City“ zählt zu einer Gruppe von thematisch verwandten Texten zur zeitgenössischen Stadt aus dem Jahr 1994, die also vermutlich direkt für S,M,L,XL geschrieben wurden. „What Ever Happened to Urbanism?“ wird eingeleitet von einem doppelseitig gedruckten Ausschnitt aus Piranesis archäologischem Stadtplan des antiken Marsfeldes in Rom.⁶⁵ In ihrem Buch *Collage City* hatten Colin Rowe und Fred Koetter die *bricolage* der „abrupten Zusammenstöße“ des kaiserlichen Rom thematisiert und hier Piranesis Ursprungsbild der Stadtassemblage oder Stadtcollage in die städtebauthoretische Debatte eingebracht.⁶⁶ Zwar übernimmt Koolhaas Beispiele von Rowe und Koetter, hatte sich aber an anderer Stelle bereits äußerst kritisch von deren Geschichtsverständnis abgesetzt. Im Gegenzug favorisierte er ein Stadtkonzept der Bildung von autarken, abgeschlossenen Einheiten, das er von Oswald Mathias Ungers' Konzept einer „Stadt der Fragmente“ entlehnte. Koolhaas

63 Vgl. Dieter Hoffmann-Axthelm, Zur „Stadt ohne Eigenschaften“, in: Arch+ 132, 1996, S. 76f.

64 S,M,L,XL (wie Anm. 1), *Generic City*, S. 1264.

65 Rem Koolhaas, *What Ever Happened to Urbanism?*, in: ebd., S. 958–971.

66 Colin Rowe/Fred Koetter, *Collage City*, Cambridge, Mass./London 1978. Deutsche Ausgabe Basel u.a. 1997, S. 156. Vgl. zu Ungers u.a. S,M,L,XL (wie Anm. 1), S. 200. Vgl. auch: Die Erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts. Rem Koolhaas im Gespräch mit Patrice Goulet und Nikolaus Kuhnert, in: Arch+ 86, 1986, S. 34–43, hier S. 34 und S. 36.

hatte bei Ungers in Ithaca studiert und 1976 anlässlich der Cornell Summer Academy in Berlin am „Grünen Stadtarchipel“ für das durch Brachflächen perforierte West-Berlin mit diesem zusammengearbeitet.⁶⁷ Piranesis Rom ist weder eindeutig konfrontativ eingesetzt noch zweifelsfrei affirmativ. Es verweist einerseits auf das Vorhandensein von Vergangenheit und Geschichte, andererseits auf deren Fragmentarität und Uneinheitlichkeit, vor allem aber auf das Fehlen einer übergeordneten „Stadtplanung“ – nicht unähnlich der eigenen Epoche: „How to explain the paradox, that urbanism, as a profession, has disappeared at the moment when urbanization everywhere – after decades of constant acceleration – is on its way to establishing a definitive, global ‚triumph‘ of the urban condition?“⁶⁸ S,M,L,XL ähnelt in der Anordnung seiner Bestandteile manchmal diesem Ideal des Archipels. In diesem Sinn richtet sich der Text „What Ever Happened to Urbanism?“, deutlich lesbarer gesetzt als „The Generic City“, in erster Linie gegen die zeitgenössische Architektur- und Städtebauauffassung. Der Urbanismus der Moderne habe sowohl mit seinen Strategien und Ideen als auch mit seiner Ästhetik versagt. „Now we are left with a world without urbanism, only architecture, ever more architecture.“⁶⁹ Und so endet der Text mit einem eher melancholischen Satz: „More than ever, the city is all we have.“⁷⁰ „Bigness, or the problem of Large“, ein als „Manifesto“ noch einmal größer und lesbarer gedruckter Text, gibt nun tatsächlich eine Stoßrichtung vor: „Its subtext is *fuck* context“.⁷¹

Koolhaas' Nachdenken über Architektur kreist immer wieder um die Fragen nach der Präsenz des Vorgefundenen auf der einen, des Verschwindenden oder Verschwundenen sowie des Imaginierten auf der anderen Seite. Dieses Interesse richtete sich nicht nur auf die Stadt New York, sondern auch auf Berlin.⁷² 1971, im zehnten Jahr nach Bau der Mauer, wie er sich erinnerte – hatte Koolhaas eine erste Annäherung an Berlin gewagt, mit „The Berlin wall as architecture“.⁷³ „Berlin is a laboratory“, sollte Koolhaas noch einmal 15 Jahre später in seinem

67 Vgl. Reinhard Gieselmann/Oswald Mathias Ungers, Zu einer neuen Architektur, in: Der Monat 174, 1963, S. 96. Oswald Mathias Ungers, Südliche Friedrichstadt Berlin. Planung, in: O. M. Ungers 1951–1984. Bauten und Projekte, hg. von Heinrich Klotz, Braunschweig/Wiesbaden 1985, S. 137. Vgl. auch: Die Stadt in der Stadt. Berlin: ein grünes Archipel. Ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska, hg. von UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft. Kritische Ausgabe von Florian Hertweck/Sébastien Marot, Zürich 2013; Vittorio Magnago Lampugnani, Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes, Berlin 2010, Bd. 2, S. 824–826.

68 S,M,L,XL (wie Anm. 1), What Ever Happened to Urbanism?, S. 961.

69 Ebd., S. 967.

70 Ebd., S. 971.

71 Rem Koolhaas, Bigness, or the Problem of Large, in: ebd., S. 494–516, S. 502.

72 Fritz Neumeyer, OMA's Berlin. The Polemic Island in the City, in: Assemblage. A critical journal of architecture and design culture, 11. April 1990, S. 36–53. Vgl. auch die beiden Neumeyers Artikel entnommenen Einträge „Nach Druben“ und „Progress“, in: S,M,L,XL (wie Anm. 1), S. 944 und S. 1058. Anderslautend Schnell (wie Anm. 2), S. 81.

73 Rem Koolhaas, Field Trip. A(A) Memoir (First and Last ...), in: S,M,L,XL (wie Anm. 1), S. 214–232, S. 216.

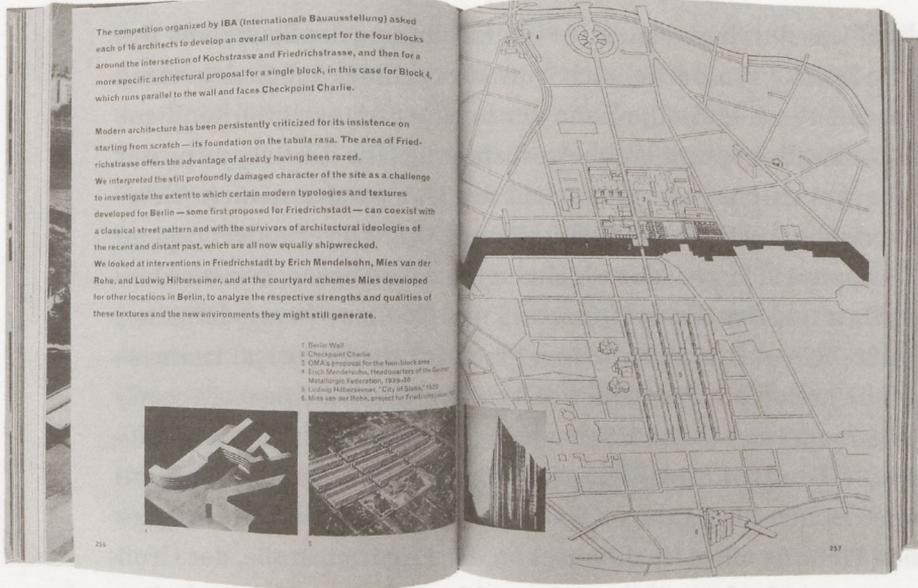


Abb. 6
Housing Kochstrasse/Friedrichstrasse. S,M,L,XL, Doppelseite 256/257.

Artikel in der ersten, von Bruce Mau gestalteten Ausgabe von *Zone* schreiben.⁷⁴ Innerhalb der Berliner Mauer, im damaligen West-Berlin, fand Koolhaas ein Experimentierfeld, dessen Parameter zu wesentlichen Teilen politisch festgelegt waren: Die Stadt glich einem Reagenzglas, abgeschlossen und unter kontrollierter Beobachtung. Koolhaas begriff die Situation der Berliner Mauer mit ihrer toten Fläche nicht ausschließlich als einen politischen, sondern auch als einen städtebaulichen und architektonischen Eingriff, als eine für die Moderne des 20. Jahrhunderts typische Störung der historischen Stadt. „Die erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts“ – ein Maximum an Programm mit einem Minimum an Architektur. Leonidows Bandstadtentwurf für Magnitogorsk (1930) und der nur kurz zuvor entstandene „Monumento continuo“ von Superstudio (1969/1970) standen Pate bei seinen Überlegungen.⁷⁵ 1972 entstand aus diesen Modellen und Überlegungen „Exodus, or The Voluntary Prisoners of Architecture“, das Gründungsprojekt von OMA,

74 Rem Koolhaas, [ohne Titel, Questionnaire 1], in: *Zone 1/2*, 1986. *The Contemporary City*, hg. von Michel Feher/Stanford Kwinter, S. 448–451, S. 449. Ein herzlicher Dank für die Beschaffung dieses Artikels geht an Reto Geiser, Houston/Texas. Der Artikel ist verändert und umbenannt als „Imagining Nothingness“ und „The Terrifying Beauty of the Twentieth Century“ in S,M,L,XL publiziert (beide auf 1985 datiert); vgl. S,M,L,XL, S. 198–203 und S. 204–209, sowie in: *Erschreckende Schönheit* (wie Anm. 66), S. 35. Zitat in S,M,L,XL, S. 200.

75 Vgl. hierzu *Erschreckende Schönheit* (wie Anm. 66).

in dem Koolhaas durch eine massive Überzeichnung des Stadtplans von London die Brücke von Berlin nach New York schlug. Auf die leere und in der Geschichte stillgestellte Zone der Berliner Mauer griff Koolhaas 1980/1981 anlässlich seines Wettbewerbsbeitrags für die Bebauung der Kochstraße/Friedrichstraße im Vorfeld der IBA wieder zurück (Abb. 6).⁷⁶ Die isometrische Aufsicht auf Berlin – für *S,M,L,XL* verändert neu gezeichnet – spannt sich zwischen Mehringplatz und Spree, Pariser Platz, Leipziger Platz und dem Schlossplatz auf, und Koolhaas bezog damit beide getrennte Teile der Stadt in seinen Plan ein: „Its historical richness resides in the prototypical sequence of its models: neoclassical city, early metropolis, modernist testbed, war victim, Lazarus, Cold War demonstration, etc.“⁷⁷ Von all diesen Elementen finden sich Fragmente in Form der geometrischen Platzanlagen und des Stadtrasters, der Mauer, der Mies'schen Planung eines Hochhauses an der Friedrichstraße, der Großstadtplanung von Ludwig Hilberseimer, Mendelsohns Metallarbeiterhaus – und schließlich auch der Entwurf selbst.⁷⁸ OMA machte sich in dem Entwurf die typologischen Lösungen der Moderne zunutze und erklärte das Mies'sche Hofhaus zum überzeugenden, weil nur auf sich selbst bezogenen Modell der Stadtbebauung eines schrumpfenden West-Berlin. Er richtete sich gleichzeitig gegen das Leitbild der Blockrandschließung, wie sie von der IBA und Josef Paul Kleihues ausgegeben worden war: „Wichtiger als die Gestaltung unserer Städte ist heute und in naher Zukunft die Gestaltung ihres Zerfalls.“⁷⁹

„OMA und AMO waren schon immer besessen von der Vergangenheit“.⁸⁰ In ihrer Ausstellung *Cronocoas*, die 2010 auf der Architekturbiennale in Venedig und 2011 in New York gezeigt wurde, thematisierte das Büro die Präsenz und auch die Dringlichkeit des Themenbereichs Denkmalpflege, Erinnerung und Architektur.⁸¹ Wesentlich näher als den Prinzipien moderner Denkmalpflege stand Koolhaas zu Beginn seiner Karriere als planender und ausführender Architekt, also um 1978, den mit der Geschichte des Orts argumentierenden architektonischen Strömungen des „Kontextualismus“, „Rationalismus“ und „Strukturalismus“

76 Rem Koolhaas, Shipwrecked, in: *S,M,L,XL*, S. 254–277.

77 Koolhaas / Zone 1986 (wie Anm. 74), S. 449.

78 Erschreckende Schönheit (wie Anm. 66), S. 36.

79 Rem Koolhaas, Die Illusion der Architektur, in: *Arch+* 86, 1986, S. 40.

80 Einleitungstext der Ausstellung „Cronocoas“ auf der 12.

Architekturbiennale Venedig 2010, zit. nach: Rem Koolhaas, *Cronocoas*, in: *Log: observations on architecture and the contemporary city*, 21 (Winter 2011), S. 119–123, S. 119. Vgl. Matthias Noell, Überholmanöver der Geschichte. Rem Koolhaas und die Apotheose des ungewollten Erbes, in: *Forum Stadt. Vierteljahresschrift für*

Stadtgeschichte, Stadtsoziologie, Denkmalpflege und Stadtentwicklung 43, Heft 2, 2016 (Denkmalpflege als Zukunftsdisziplin?), S. 157–170.

81 Vgl. hierzu *The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture. The Corderia of the Arsenal. La Biennale di Venezia 1980. Architectural Section. Ausstellungskatalog*, hg. von Gabriella Borsano (International Exhibition of Architecture 1, Venedig 1980), London 1980. Siehe auch den Beitrag von Anne Kockelkorn im vorliegenden Band.

der 1960er Jahre. Aus ihrem Umfeld erhielt er zahlreiche Anregungen, die er aber für gescheitert erklärte.⁸² Ein Blick zurück auf die Definition der Villa dall'Ava in St. Cloud als einem „Rahmen zur Beschreibung ihrer Umgebung“ und eben nicht als „Objekt“ verdeutlicht die konzeptuelle Verschränkung von Bestand, sei er vorhanden, vergangen oder imaginiert, und Entwurf. Über die Jahre hat sich im Werk von OMA die Bedeutung der Geschichte von einer „retroaktiven“ Ideen- und Elementsuche zu einer Beschäftigung auch mit den erhaltenen Artefakten und dem architektonischen Erbe weiterentwickelt. Von der Villa dall'Ava zur Eremitage zieht sich die Ablehnung von autarken Entwurfslösungen als „Objekte“ oder „Projekte“, er nähert sich damit der Einschätzung der Denkmalpflege als einer modernen Kulturtechnik an, ohne dies allerdings zu bemerken.⁸³

Geteiltes Leid: Die Windmühlen

In der Konzeption, Zusammenstellung und Gestaltung von *S,M,L,XL* ging Koolhaas mit den beteiligten Personen deutlich über *Delirious New York* hinaus und initiierte einen reflektierteren und experimentelleren Umgang mit dem Medium Buch.⁸⁴ Buch und Architektur gehen in *S,M,L,XL* eine ungewöhnlich enge Verbindung ein. Die niederländische Buchgestalterin Irma Boom, die für Koolhaas anlässlich der Architektur-Biennale 2014 in Venedig zum Thema „Fundamentals“ die enzyklopädisch angelegte Publikationsreihe *Elements* gestaltete, äußerte sich zu dieser Verwandtschaft zwischen Buch und gebauter Umwelt: „A book is like architecture: I call it building books. [...] Small pieces of architecture.“⁸⁵ Der Architekt Koolhaas hatte seinerseits in seinem Vorwort zum Werkkatalog von Irma Boom diese enge Verwandtschaft betont. Unter dem Titel „Shared Dilemmas“ schrieb er: „Like the skyscraper, the book is one of those inventions that was possibly at its most perfect and creative at the moment it was born. [...] There's nothing more lackluster than the digital image's inevitable shininess and effortless perfection.“⁸⁶ Boom wiederum schien auf Koolhaas' doppelten Abgesang zu antworten, als

82 Vgl. Rem Koolhaas, Final Push, in: *S,M,L,XL*, S. 278–303.

83 Rem Koolhaas / OMA, zit. nach: <http://www.oma.eu/projects/2003/hermitage-museum/> (zul. bes. am 12.5.2015).

84 Für Koolhaas bedeutete *S,M,L,XL* jedoch zunächst ein Ende einer bisherigen Praxis, vgl. Koolhaas/Sigler (wie Anm. 13).

85 Irma Boom, Wandtexte in ihrer Ausstellung im Institut néerlandais, Paris 2013.

86 Rem Koolhaas, Shared Dilemmas, in: Boom (wie Anm. 1), S. 10–19, S. 10f. Der offensichtlich unvollständige Satz wird hier übernommen.

sie im selben Buch schlussfolgerte: „The printed book is a fundamental and integral part of our tradition and culture, of published and public knowledge and wisdom. The book is dead. Long live the book!“⁸⁷ Boom und Koolhaas treffen sich in ihrer Erkenntnis der Krise des eigenen Mediums, für dessen Renaissance sie das jeweils andere heranziehen – die Grafikerin sicherlich expliziter und hoffnungsvoller als der Architekt.⁸⁸ Koolhaas’ Schreiben und Bauen ähnelt vielleicht nicht umsonst der Tätigkeit des Don Quijote de la Mancha, jenes Ritters im Goldenen Zeitalter Spaniens, der – *muy triste figura* – um das Verhältnis von Wirklichkeit und Traum, von Ideal und Realität kämpft.⁸⁹ Der Eintrag „windmills“ in *S,M,L,XL* mag als Kommentar zu dieser Lebensaufgabe aufgenommen worden sein. Don Quijote stürmt mit angelegter Lanze und laut rufend auf die vermeintlichen Riesen zu: „Do not fly, cowards, vile creature, for it is one knight alone who assails you.“⁹⁰ Der im Roman folgende, in *S,M,L,XL* aber nicht mehr zu lesende Satz bringt das Unheil, und den Ritter zu Fall: „At that moment a slight wind arose, and the great sails began to move.“⁹¹ Architektur ist ein „chaotisches Abenteuer“ – und *S,M,L,XL* wohl tatsächlich auch der Roman, der er vorgibt zu sein.⁹²

Diese Aussage löst die Gattungsfrage jedoch nicht wirklich, ist das Buch doch in seinen größeren Partien nicht im Mindesten eine fiktive Erzählung, und daher etwas anderes oder mehr als ein Roman. Gattungsfragen sind in erster Linie Zuweisungsfragen und auch „ein Roman ist man nicht von Geburt an, man wird es“.⁹³ Diese Relativierung findet sich auch im *Dictionary* selbst, wird unter dem Begriff „Novella“ doch Leonidow zitiert: „It depends on how you perceive it; to some people, Soviet Power is not power, but a novella.“⁹⁴ Das Hinter-, Neben- und Übereinander von *S,M,L,XL* ist daher kaum anders als eine absichtsvolle Auflösung der Gattungstypologie zu deuten, die mit der schon im Titel des Buchs angedeuteten Auflösung der Architekturtypologie konvergiert. *S,M,L,XL* entfernt sich damit endgültig von den Gattungsbegriffen und ihren Konventionen, aber eben auch von der ihnen eigenen Sinnggebung – auch wenn das Buch die Möglichkeiten und Grenzen

87 Irma Boom, *The Survival of the Book, or The Renaissance of the Book*, in: Boom (wie Anm. 1), S. 70–73, S. 73.

88 Vgl. Eintrag „Make“ (Rem Koolhaas), in: *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 922.

89 Vgl. Koolhaas zum holländischen Goldenen Zeitalter, in: *Shared Dilemmas* (wie Anm. 86), S. 12f. Vgl. Eintrag „Saw“ (Peter Greenaway), in: *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 1114.

90 Ebd., S. 1288–1290.

91 Miguel de Cervantes, *Don Quixote* (1605–1615), hier konsultiert in der auch in *S,M,L,XL* verwendeten Übersetzung von J. M. Cohen, London 1947, Kapitel „The adventures of the windmills“.

92 *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), Introduction, S. XIX.

93 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (frz. 1987), Frankfurt am Main 2001, S. 102.

94 *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 966.

seines Mediums zur Darstellung von Architektur reflektiert und auslöst. Angesichts der Krise, in der das (architekturtheoretische) Buch und (will man Koolhaas Glauben schenken) die Architektur allgemein sich befinden, könnte man daher auch fragen, ob es nicht wie in der Literatur auch in der Architektur und in *S,M,L,XL* um Diskursfragen geht, und eben nicht um Gattungsfragen.⁹⁵ *S,M,L,XL* wäre so gesehen der Versuch, die Zusammenhänge von politischen und gesellschaftlichen (Macht-) Strukturen und architektonischem Handeln und Denken zu verdeutlichen. Das Buch löst nicht wie bei Victor Hugo die Architektur ab, seine Autoren verwenden das Medium des Buchs als „Echo“. Mit Gilles Deleuze, den das *Dictionary* unter dem Stichwort „Literature“ zitiert, könnte man schlussfolgern, Buch und Architektur seien einander „Fürsprecher“. Jenes tritt mit dieser in wechselseitigen Austausch, beide können ihre schöpferischen Potentiale für die jeweils andere Ausdrucksform fruchtbar machen, „da sie alle sich der Einrichtung eines von Markt und Konformität diktierten Kulturraums, d. h. einer ‚marktgerechten Produktion‘ widersetzen müssen.“⁹⁶

- 95 Vgl. hierzu auch Ralf Simons, *Der Perspektivismus der Gattung. Gattungstheorie und Diskursanalyse. Wielands Aristipp und Tiecks Aufruhr in den Cevennen*, in: Oliver Kohns/Claudia Liebrand (Hgg.), *Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie*, Bielefeld 2012, S. 105–126, S. 107.
- 96 Eintrag „Literature“ (Gilles Deleuze), in: *S,M,L,XL* (wie Anm. 1), S. 920. Textstelle entnommen aus Gilles Deleuze, *Mediators* (1985), in: *Zone 6, 1992: Incorporations*, hg. von Jonathan Crary/Stanford Kwinter, New York 1992, S. 281–294. Deutsche Version und Zitat: *Die Fürsprecher*, in: ders., *Unterhandlungen. 1972–1990*, Frankfurt am Main 1993, S. 175–196, S. 190f.