

Forgetting Architecture?

Auf der Abbildung, die Rem Koolhaas seinem Essay „Bigness: Or the Problem of Large“ vorangestellt hat, packt ein nackter muskulöser Mann einen schweren Zementblock. Seine griechisch-römische Klassizität wird vorgeführt, aber sie sagt nichts aus, bleibt ambivalent. Wir wissen nicht einmal, ob er sich herunterbeugt, um den Koloss anzuhähen oder ob er sich nur ausruhen will. Der Text ist genauso ambivalent und mit vielerlei sich überlagernden Ideologien durchtränkt, wie fast alles, was in dieser voluminösen Monografie, ob gezeichnet oder geschrieben, erschien (S,M,L,XL 1995). Paradox ist auch das Motto des Buches: „Anmaßend, aber mit Zweifeln“ schreibt der Autor und nimmt damit den Kritikern das Wort aus dem Mund, was übrigens auch alle anderen, die ihren Platz in der Bestenliste behalten wollen, glauben tun zu müssen. In S,M,L,XL verfolgt Koolhaas seine Auseinandersetzung mit Amerika weiter. Sie hatte mit den ersten preisgekrönten Projekten von *Arquitectonica 1970* begonnen, setzte sich in seinem Text und den herrlichen Illustrationen von Madelon Vriesendorp in „Delirious New York“ fort und wurde durch die Arbeiten für Atlanta und den „Typical Plan“ in S,M,L,XL noch einmal forciert. Selbst seine letzten Texte über Shopping und andere globale Phänomene sind als Teil dieser nicht enden wollenden Gedankenkette zu lesen. An New York hatte er seine atemberaubende Form der Analyse erstmals erprobt, die ihn danach immer weiter geführt hat, über die Vereinigten Staaten hinaus und rund um den Planeten bis zu den „statistisch dominanten“ Entwicklungsgebieten. Ich werde meine Überlegungen nicht in den latenten und komplexen Amerika/Globalisierungskontext einbinden, der das Werk von Rem Koolhaas prägt, aber er dient mir immer wieder als Hintergrund, um die Debatte über den politischen Kurs Europas, so weit er Architektur betrifft, davon abzuheben. Denn Koolhaas ist es mittels analytischer Distanz gelungen, die ideologisch überfrachteten und erstickenden Dialoge zur Stadt in Europa (wo er ja ursprünglich herkommt) zu durchlüften, weil er nicht nur einen vitaleren, sondern oft genug bewusst einen entgegen gesetzten Standpunkt vertritt.

Ein Sprung zurück in der Zeit: Biennale in Venedig, 1980. Aldo Rossis *Teatro del Mondo* treibt auf der Dogana. Eine Ära, die glaubte, die Moderne vollständig überwunden zu haben, hatte ihren höchsten Pegelstand erreicht. In der „Strada Novissima“, einer künstlichen Innenstraße in der Corderia, durften die Stars von damals ihre historischen Fassaden aufreihen. Eingeladen hatte der Impresario des postmodernen Rokoko, Paolo Portoghesi. Doch wie nach einem *Acqua alta* glätteten sich die Wogen bald wieder und viele bedauerten später ihre Teilnahme an diesem sonderbaren Zwischenspiel in der Evolution der Moderne. Doch 1980 waren sie nur allzu willig, Pfeiler aufzustellen und ihre Fassaden pastellig anzupinseln. Es gab nur eine einzige Fassade, die ohne Portikus, Loggia oder Tempelfront

auskam, und die war hinter einem Vorhang verborgen. Es war der Beitrag von OMA, entworfen von Rem Koolhaas und Stefano di Martino. „Seht nicht nach dem Mann hinter dem Vorhang“ war ein ungeschriebenes Gesetz auf diesem Po-Mo-Oz-Spektakel. Verborgen zur Schau gestellt wurden die frühen polemischen Projekte der klugen Wortführer von OMA. Schon durch ihre Andersartigkeit machten sie den Rest der Show fragwürdig. Sie boten eine verführerische Alternative zu dem süßen Gesäusel in Pink, eine Alternative, die wenig später die Diskussion beherrschen sollte, doch von einem Rückgriff auf eine strenge Moderne konnte nicht die Rede sein.

Koolhaas und seine Mitstreiter haben oft betont, dass sie durch die Revolten, die das Ende ihrer Jugend begleiteten, geprägt worden seien, aber sie haben sich auch immer wieder von dieser überpolitisierten Epoche distanziert oder deren Anliegen zumindest in ein anderes Vokabular umgegossen. Selbst wenn die Achtundsechziger die Sensibilität der europäischen Elite geschärft haben sollten, so bleibt doch, dass ihr Dogma im Wesentlichen aus Ablehnung bestand, aus einer Ablehnung der herrschenden Politik vor allem. Das Argument von Koolhaas und seiner Mannschaft war nun, dass die Epoche sie zwar geprägt, ihnen aber gleichzeitig, wegen der weitgehend naiven Unterstellungen, mit denen sie sich rechtfertigte, ein tiefes Misstrauen eingeflößt habe. Wer sich als Avantgarde begreift, fühlt sich verpflichtet, alles, was der gerade abgetretenen Generation lieb und teuer gewesen ist, öffentlich in Grund und Boden zu stampfen, privat aber gegebenenfalls umzumünzen. In Europa distanzierte sich die Entwurfs- und Stadtbautheorie von den Nachkriegsrezepten eines Ernesto Rogers und seiner Mitdenker aus den fünfziger und sechziger Jahren, die, die historische Analyse mit allgemeinen Gesetzen des Sehens verknüpfend, die Stadt als Zeichensystem neu interpretiert und mittels der Semiotik neue kulturelle Ansprüche formuliert hatten.

Vor rund zehn Jahren schrieb Rem Koolhaas in S,M,L,XL: „Alle diese Brüche – der Bruch mit der Maßstäblichkeit, der architektonischen Komposition, mit der Tradition, der Transparenz, der Ethik – haben sich zu einem einzigen endgültigen Bruch verdichtet: Größe ist im städtebaulichen Kontext keine Kategorie mehr. Es gibt sie, sie existiert, sie koexistiert, aber ihr Subtext lässt uns kalt.“ Obwohl er und nicht zuletzt seine Mitstreiter die Kohärenz zwischen Architektur als Praxis und der Stadt als Phänomen immer wieder betonen, scheinen sie alles, was je zuvor formuliert worden ist, radikal und von Grund auf zu verwerfen. Wen nimmt es Wunder, dass die konservativen Stadttheoretiker alle feindselig auf diesen, wie sie es empfanden, Verrat reagierten, einen Verrat an der Eigenart der Aufgabe, an der Maßstäblichkeit, am Geist des Ortes. Wenn wir Koolhaas in seinen Aussagen über die Untrennbarkeit von architektonischer Praxis und analytischen Schlüssen beim

click doubleclick Dirk Braeckman



Dirk Braeckman ist fotografischer Anwalt des kleinen Maßstabs, des Bildausschnitts, der Imagination, der Abwesenheit und der Abstraktion. Seine Fotografien zeigen Menschen, Innenräume, architektonische Versatzstücke und Architekturausschnitte; pezzi e parti, wie Aldo Rossi es einst formuliert hatte. Oft fotografiert Dirk Braeckman seine Bilder vom Abzug noch einmal ab, verändert Perspektive und Lichtstimmung, oft bearbeitet er sie digital und fotografiert vom Monitor. Nicht Dokumentation ist das Ziel, sondern die subjektiv suggestive Aneignung des fotografischen Bildes durch den Autor.

Fotos: Dirk Braeckman, Gent/Courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen

E.R.-G.E.-95, 1995



A.D.F.-S.B.2-03, 2003

Wort nehmen, dann scheint für ihn der Verlust von „Größe“ das erste Symptom dafür gewesen zu sein, dass man sich von „der Stadt“ entfernte, dass sie als Handlungsraum für Geschichten wie für Architektur nichts mehr galt. Damit war der Weg frei, um sich mit dem, was Amerika unter Produktion versteht und wie Koolhaas glaubte, es verstehen zu haben, auseinanderzusetzen. Auf jeden Fall hat er das Konzept des Urbanen für sich erst einmal komplett umgeschrieben. „Kontext“ als Kriterium wies er rigoros ab, weswegen er sich in einem unüberbrückbaren Widerspruch zu den postmodernen Historisten befand, was auf der Biennale in Venedig von 1980 mehr als deutlich wurde. Er schien auch die These von der „Stadt als Kunstwerk“ von sich zu weisen, die für die Generation vor ihm unzweifelhaft gewesen war. Dennoch bleibt: In allen seinen zahlreichen Büchern und Artikeln gibt er sich als ein Verfechter der Stadt zu erkennen. Wie dominant auch immer seine Rolle in der Neo-Avantgarde gewesen sein mag oder noch ist, in seinen Arbeiten gibt es nichts, aber auch gar nichts, dass einer Missachtung von Stadt Vorschub leistet. Aber um Missachtung geht es hier gar nicht. Bei seiner unerbittlichen Suche nach Methodik, die für ihn lange vor der Form kommt, blieb Städtebau immer ein Thema und wurde nicht, wie in anderen Gruppierungen, verdrängt oder überlagert, weder von 1. dem Rückgriff auf eine modernistische Verherrlichung der Technik, noch 2. von dem Umgang mit eigenmächtigen ästhetischen Alluren, wie verführerisch sie auch seien, und auch nicht 3. von einer politischen Attitüde, die nicht weiter reicht als bis zu ihrer architekturkritischen Verwertung. Dies alles ist nachzulesen in den Beiträgen „Whatever Happened to Urbanism“ und „The Generic City“, beide in S,M,L,XL, 1995. Der Artikel „Whatever Happened to Urbanism“ ist weder anmaßend noch herabsetzend, und „The Generic City“ enthält eine seiner überzeugendsten Argumentationen. Seine neueren kritischen Analysen, die er seit Mitte der neunziger Jahre publiziert, fokussieren die Stadt mehr denn je, wobei er sich weder auf das westliche Konzept der alten Metropolen noch auf das der zukünftigen Metropolen „in Entwicklung“ einlässt. Wenn man ihm zuhört, stellt sich die Abkehr von den Nachkriegsideologien, als man Architektur von politischen und städtebaulichen Gegebenheiten abhängig machte, weit weniger dramatisch dar als noch in den vergangenen Jahrzehnten.

Und noch einen Schritt weiter zurück: 1968. Aldo Rossi publiziert „A Scientific Autobiography“. Rem Koolhaas und Aldo Rossi – Weiter auseinander können Standpunkte eigentlich nicht liegen. Rossis zweites Buch ist sehr persönlich, beinahe literarisch, und bildet einen Kontrapunkt zu seinem umfassenden, akademischen Werk „Architecture of the City“ aus den frühen sechziger Jahren. Zu einem Zeitpunkt, als Koolhaas das Feld der Architektur gerade erst betreten hatte, schrieb Rossi in seiner Autobiografie:

„Worum also ging es mir denn die ganze Zeit in meinem Beruf? Es ging mir um die kleinen Dinge, denn die großen waren historisch versiegelt.“ Jenseits all seiner politischen Resignation hatte Rossi bei dem, was er die „kleinen Dinge“ nannte, eine urbane Morphologie im Auge und eine historische Metamorphose, die sich bestens mit den Ambitionen seiner Zeit vertrug und darauf ausgelegt war, eine sowohl kollektive wie originale Architektur hervorzubringen. Durch präzise semantische Analysen, Kategorisierungen und Manipulationen brachte er etwas hervor, das die Regeln des Spätkapitalismus zugleich im Großen durchbrach und im Kleinen bestätigte. Rossis Mitstreiter, Manfredo Tafuri und andere, trieben Rossis Ansätze noch einen Schritt weiter und leiteten eine Entwicklung ein, von der konservative Kritiker, die deren Ende nicht absehen konnten, behaupteten, sie sei ein Abgesang auf die Architektur. Das war, ganz einfach, ein Missverständnis, denn die Architektur überlebte unterhalb der ökonomischen Ortungsgeräte, die selbst bei kleinsten Aufständen innerhalb angepassten Kultur heftig ausschlagen. „Die Stadt als Kunstwerk“, „kollektive Leistung“, „die analoge Stadt“ – mit diesen Schlagworten verbinden sich nachhaltige Impulse, die sowohl ideologische wie architektonische Konsequenzen hatten (wenn man das eine vom anderen überhaupt trennen kann).

Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte der italienische Historiker Giulio Carlo Argan die Frage nach der Stadtypologie erneut aufgeworfen, und ganz Europa engagierte sich in einem interdisziplinären Diskurs, worin das Urbane zum „Gewissen der Architektur“ wurde. Europa hat sich über die Zeit immer mit Stadtkultur identifiziert, und deshalb fühlen sich die Menschen auch immer noch dieser oder jener Stadt zugehörig, auch wenn sie in benachbarten Kleinstädten oder auf dem Lande leben. Das Urbane ist für sie gleichbedeutend mit Kultur. Aus dieser Gleichsetzung erst erhielt Architektur eine politische Konnotation und wurde von nun an in Diskussionen über Stadt und Raum politisch vereinnahmt, am deutlichsten vielleicht in der italienischen „Tendenza“. Diese „Kette von Mythen, die sich als eine Kette von Fakten präsentiert“, wenn wir einer Formulierung von Martin Steinmann folgen, produzierte dennoch in Europa eine Reihe von Strategien, mit denen soziale Innovationen in die Wege geleitet wurden. Doch die europäische Generation der fünfziger und sechziger Jahre, einerseits sehr seriös, andererseits sehr vereinfachend, konnte weder mit der Begeisterung noch mit dem Zynismus der folgenden Generation etwas anfangen, aus der die Leitfiguren des „neuen“ Diskurses um Architektur stammten, die sich durch Manifeste jenseits von Architektur mindestens so sehr inspirieren ließen wie von der architekturinternen Debatte. Aber statt sich auf politische oder soziale Gegebenheiten zu beziehen und ihre Position aus dem Widerstand zu definieren, suchte diese neue Generation

Rat bei den jüngsten Strömungen in der Kunst, wandte sich an die Philosophie oder die Linguistik. Die „Situationists“ hatten vorübergehend viel mehr Einfluss als alle Geografen und Historiker, von denen noch Rossi für seine „Architecture in the City“ viel konkretes Material bezogen hatte. Aber auch hier mag die Verschiedenartigkeit der Positionen gar nicht so dramatisch gewesen sein, wie man später annahm. Guy de Bord schrieb in „The Situationist International“, er bezweifle die Durchsetzungskraft „einer jeglichen theoretischen Position, solange nicht die sozialen Bedingungen, die zum Weiterbau an diesen verdammten Großsiedlungen führen und die intellektuell längst als verdammenswert gebrandmarkt wurden, mit Gewalt beseitigt sind“. Das klingt einerseits sehr nach dem negativen Utopismus von „Tendenza“, andererseits genauso nach Rossi und Tafuri, die dem Architekten nur einen „kleinen“ Handlungsspielraum zubilligten und dem Kritiker gerade mal eine historische Position einräumten. Da mit einer Revolution nicht zu rechnen war, sollte die politische Verantwortung der Architektur auf anderen, autonomen oder subversiven, Wegen eingelöst werden, sprich über den Umweg der Stadt.

In den späten sechziger Jahren aber gab es die Revolution in Europa dann doch. In Amerika lösten Vietnam und Rassismus eine noch viel hässlichere und tödlichere Krise aus (von dem moralischen Umbruch ganz zu schweigen). Am Ende stand Gewalt und noch mal Gewalt. Das System war von Grund auf erschüttert. In Europa geriet die Stadt plötzlich in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, denn nur von ihrem Boden aus waren politische Aktionen denkbar. In Amerika brannten die Städte, und sie haben sich nie wieder ganz davon erholt, denn inzwischen boten sich die Vorstädte als freundliche Alternative an und forderten damit ganz neue Stadtbautheorien heraus.

Die Generation von Rem Koolhaas war der Rhetorik der Achtundsechziger längst entwachsen. Sie hatte das Gefühl, sie müsse sich retten vor dem Status quo, wie revolutionär er auch immer sein möge. Jede Generation steht unter dem freudianischen Zwang, die Haltungen, Produkte und vor allem den Stil der vorangegangenen zu desavouieren. OMA ist den ideologischen wie professionellen Zwängen, wie sie der Marxismus bei vielen vorübergehend auslöste, entgangen, das gleiche gilt für Bernard Tschumi, Jean Nouvel oder Jacques Herzog. Das Ziel ihres Eskapismus mag darin bestanden haben, dass sie lieber kreativen „Lebensraum“ schaffen wollten als sich dem totalen Widerstand zu verschreiben. Als dann das Delirium der sechziger Jahre in den eher faden Hedonismus der siebziger umschlug, schien es, als ob 1. die Linke als Basis alle Möglichkeiten verbaut habe, 2. Abstraktion nur ein Mythos gewesen sei, 3. das Reich der Symbole, kodifiziert durch Typologie, kaum mehr den Samen für Veränderung in sich trage und 4. die befleckte Stadt der Ort allen Versagens sei. Andere Wege

mussten gefunden werden und wurden gefunden, um im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts das Programm der politischen Ökonomie und der Neo-Avantgarde in Design zu verpacken. Die Stadt wurde zweitrangig. Andere Formen der Instrumentalisierung waren gefunden.

Bis hierher war es mir möglich, die historische Dialektik deutlich zu machen. Was nun folgt, ist eine Darstellung dessen, was gerade geschieht und ist deshalb weit weniger leicht zu entschlüsseln. Im Herbst 1994 fand an der Tulane University in New Orleans eine Konferenz unter dem Thema „The Politics of Architecture“ statt, die von der Zeitschrift „Assemblage“ organisiert worden war. Sanford Kwinter, einer der Sprecher, schien überzeugt, dass das, was Koolhaas über „Bigness“ geäußert habe, „die Debatte über die Stadt bis zum Ende des Jahrtausends mit einer Vehemenz schüren werde, wie wir sie seit den sechziger Jahren nicht mehr erlebt haben“. Rückblickend sehen wir, dass die Reaktion so heftig dann doch nicht war, aber welcher Text kann schon so viel ausrichten in unserer von Informationen übersättigten Zeit. Viel symptomatischer erscheinen mir die Reaktionen der Konferenzteilnehmer auf seine Äußerung. Jorge Silvetti konterte: „Wenn man die Äußerung von Rem Koolhaas wirklich als eine zeitgenössische Erkenntnis erster Ordnung bewerten will, die vor ihm keiner so formuliert hat, dann müssen wir sie schleunigst in einen historischen Zusammenhang einbinden und es wird sich herausstellen, dass die Kategorie ‚Bigness‘ eine relative ist, gleichgültig, ob auf Kunstwerke bezogen oder auf Städte. Und wenn es sich wirklich um Größe handelt, dann handelt es sich gleichermaßen um Komplexität und Relativität.“ Indem er die Termini „Komplexität“ und „Relativität“ von Rossi benutzt, die in den Glaubensbekenntnissen der Post-Strukturalisten wiederkehren, wirft Silvetti die Frage auf den Stand von 1968 zurück, als die „Architecture of the City“ erschien und man geneigt war, Ideologie und Form der Stadt durch eine historische Brille zu betrachten. Diese Position, von der Linken seit dem zweiten Weltkrieg mit Verve vertreten, wird von Rem Koolhaas, in seiner typischen Art, sowohl verworfen wie bestätigt. Indem er die Wurzeln für das Konzept „Bigness“ zwischen Schlagworten wie „the urban artifact“ oder „the primary element“ ansiedelt, Schlagworte, die „Tendenza“ einst teuer waren, interpretiert Silvetti die Koolhaas'sche Formulierung „Bigness“ als einen Versuch, dem Urbanen wieder Raum zu verschaffen und es gegen Stimmen, die die Stadt vom Aussterben bedroht sehen, zu verteidigen. Trotz aller verbalen Bilderstürmerei ist die Architektur- und Stadtkritik doch nicht viel weiter gekommen und wiederholt die Revolutionen im Taschenformat, die in den Fünfzigern aufkamen und in den sechziger und siebziger Jahren Allgemeingut wurden. Die europäische Architektur befindet sich auf einer Gratwanderung: hier das Bekenntnis zur Stadt, dort ihre Ablehnung.

P.O.-S.P.-02, 2002





A.D.F.-W.B.-03, 2003

Seit 1980 lehnt Rem Koolhaas ab: Rationalismus, Kontextualismus und (holländischen) Strukturalismus. Dennoch, oder gerade deswegen, haben er und seine Mitstreiter die Aussagen von Aldo Rossi, von Rafael Moneo und von anderen neu instrumentalisiert. Die Manifeste „Tendenza“, oder besser die des Neo-Rationalismus im Allgemeinen, wurden von der nachfolgenden Generation überformt, weil sie glaubte, mehr Raum zum Atmen zu brauchen, und in dieser Form von einer Glaubensgemeinde angenommen, die einen unstillbaren Hunger nach Neuem hatte. Erklärlich war das alles, denn die Exzesse und Restriktionen des architektonischen Rationalismus waren, ob theoretisch oder in gebauter Form, derart heftig, dass Widerstand zu erwarten war. Die bezweifelbaren Schlussfolgerungen und die nachfolgende Kritik, ganz egal ob formal oder analytisch, liefern genug Beweise dafür. Andererseits sollte man nicht annehmen, dass die Entwürfe der nachfolgenden Generation nun weder analytisch durchdacht waren, noch auf einem historischen Verständnis beruhten. Wer das behauptet, ignoriert die verschlungenen Wege, auf denen sich Ideologien und aktuelle Tendenzen in Entwürfe, sprich Formen einschleichen. Möglicherweise haben sich ja nur die Kritiker von analytischen Vorgehensweisen oder historischen Vergleichen entfernt. Man kann den Rationalismus grundsätzlich für suspekt halten, aber seine Methodik ist allgemeingültig, und wenn man ihn verwirft, verwirft man die Arbeit der Kritik als solche. Anders ausgedrückt: Wer Rossi einen Rationalisten nennt, könnte genauso gut behaupten, „Citizen Kane“ wäre ein Dokumentarfilm. Obwohl Rossis Art zu entwerfen ohne historische Analyse und angelesene Bildung nicht denkbar wäre, darf man sein quasi körperliches Einfühlungsvermögen nicht außer Acht lassen, das seine Art von Transformationen und Analogien erst möglich machte und das nicht einmal von seinen engsten Mitarbeitern zu kopieren war. Rückblickend darf man sagen, dass von Rossis Werk das geschriebene am ehesten überdauern wird. Was er mit seinem ersten Entwurf für Galatarese oder mit dem Teatro del Mondo versprach, haben seine späteren, von Mitarbeitern zu Ende gedachten Entwürfe nicht halten können. Er selbst schrieb in seiner Autobiografie, dass Entwerfen eher ein Akt des Vergessens ist und nicht einer der analytischen Ableitung. „Wie ich schon gesagt habe, eigentlich wäre ‚Forgetting Architecture‘ der passendere Titel für mein Buch gewesen, denn wenn ich über eine Schule, einen Friedhof oder ein Theater spreche, rede ich eigentlich vom Leben, vom Tod oder der Kraft der Imagination.“ Jacques Herzog und Pierre De Meuron beziehen sich, wenn sie über ihre Arbeit sprechen, auf verschiedene Künstler. Der einzige Architekt, den sie erwähnen, ist Aldo Rossi. Wiel Arets gesteht uns eine frühe Neigung zu Giorgio Grassi. Die so genannten jungen Architekten in Spanien erinnern sich an den stillen Widerstand ihrer Lehrer gegen das Franco-Regime. Manfredo Tafuri bezieht sich in seinem

Buch „The American City“, vor allem in dem Kapitel „The Disenchanted Mountain“, auf Überlegungen aus „Delirious New York“ von Rem Koolhaas. Der Entwurf von OMA für die Stadthalle von Den Haag ähnelt in ihrer Haltung den Arbeiten der Generation davor so sehr, dass „geballte Architektur“ und „analoge Stadt“ kaum mehr auseinander zu halten sind.

Gehen wir noch einmal zurück zu den Marginalien in S,M,L,XL, denn da gibt es Aussagen, die das 19. Jahrhundert nicht anders hätte treffen wollen. Dort steht zum Beispiel unter dem Stichwort „Mouths“: „Wir sehen dasselbe Konstruktionsgesetz am Werke, wenn es sich um die Mundwerkzeuge von Insekten handelt. ... Alle diese Organe, die so verschiedenen Zwecken dienen, werden geformt von Oberlippe, Mantibeln und zwei Paaren von Maxillen. Ähnliche Gesetze formen die Münder und Gliedmaßen von Krustentieren. Oder die Blütendolden von Blumen.“ Hier greift Koolhaas auf die Verschränkung zwischen Morphologie und Nützlichkeit zurück, wie die Moderne sie sah. Mit einander überschneidenden Strategien, durch ein Vergrößerungsglas gesehen, wird Funktionalismus zum Rausch. Techniken überborden, während scheinbar keine in Sicht sind.

Wenn den Architekten weiterhin daran gelegen ist, sich keiner dominanten Doktrin zu unterwerfen, wird der tastend wieder begonnene Diskurs über die Stadt uns auf direktem Weg zu Handlungen führen müssen, denn nur aus dem Handeln nährt sich der Diskurs. Und wenn die Architekten sich wünschen, den kulturellen Institutionen, die sich baulich manifestieren, noch besser zu dienen als bisher, dann können sie auch wirksamere Wege beschreiten und über das hinausgehen, was die jetzige Generation leistet, indem sie gleichzeitig opponiert und sich andient. Architektur ist ein anderes syntaktisch/semantisches System, sie kann dem gleichen Kurs folgen wie die Strategien, die hier vorgestellt wurden, besser noch, sie kann sich durch Post-Strukturalismus und Post-Moderne legitimieren, gerade weil sie alle Probleme kennt, die in der Ära entstanden, als diese Strömungen die Architektur beherrschten. Die zweifelhaften intellektuellen Ansätze, die nach dem Zusammenbruch des Modernismus aufkamen, scheinen mir eine viel zu schwierige Synthese mit dem radikalen Urbanismus eingegangen zu sein, um überhaupt noch überzeugende architektonische Antworten zu finden. Eine synthetische Praxis, meine ich, müsste vom Urbanen ausgehen, wobei ich in diesem Zusammenhang das Wort „synthetisch“ eher materiell verstehe, ähnlich wie in synthetischem Gewebe oder dem Replikanten als synthetischem Menschen. Wenn wir voraussetzen, dass die Stadt die Geschichte wie die Kultur repräsentiert und trotzdem versäumen, sie in die kritische Beurteilung dessen, was Architektur tun oder nicht tun kann, einzubeziehen, liefern wir uns widerstandslos den Interessen der Produktion aus.