

50 Jahre ARCH+: Projekt und Utopie

Nikolaus Kuhnert im Gespräch
mit Stephan Becker, Kristina Herresthal
und Anh-Linh Ngo

DIE 1960ER- UND 70ER-JAHRE: VON DER POLITISIERUNG ZUR RATIONALEN ARCHITEKTUR

Anh-Linh Ngo: ARCH+ wurde 1967 an der Universität Stuttgart gegründet. In ihren Anfängen war das Leitbild der Zeitschrift die Entwicklung einer Planungstheorie auf der Basis entscheidungslogischer Konzepte, der Systemtheorie und der Semiotik. Du hast damals in West-Berlin gelebt und gehörtest noch nicht zur Redaktion. Welche Themen waren hier für Dich wichtig?

Nikolaus Kuhnert: Bevor ich Redaktionsmitglied von ARCH+ wurde, habe ich in Berlin als Architekt gearbeitet, zuerst mit Andreas Reidemeister, später allein. Ich habe an Wettbewerben teilgenommen und Einfamilienhäuser gebaut, darunter Haus Göhr, Haus Niendorf und Haus Kamphoff. Durch ein Flugblatt bin ich auf den Argument-Club an der FU Berlin gestoßen und habe mich dann dort engagiert. Dazu muss man erwähnen: West-Berlin war damals durch die Studentenbewegung geprägt. Die Stadt war ein eigenartiges Biotop, einerseits seit 1961 eingemauert, andererseits Schlupfloch, um der versteinerten Gesellschaft und Kultur der Bundesrepublik unter Adenauer zu entfliehen, deren Eliten in Politik und Wirtschaft zu großen Teilen noch aus dem Dritten Reich stammten. In diese Situation brachen die Studenten mit ihren öffentlichen Regelverletzungen und Provokationen ein. Die Intellektuellen begannen sich zu politisieren.

ALN: Wie habt Ihr die Politisierung mit dem Fachdiskurs verbunden?

NK: Im Rahmen der Kritischen Universität, die 1967 an der FU Berlin gegründet wurde, habe ich an der TU ein Seminar mit dem Titel *Architektur und Gesellschaft* organisiert, aus

dem die so genannte *Planer-Flugschrift* hervorging. Wir folgten dabei Jürgen Habermas und beschäftigten uns mit den neuen Metawissenschaften, also mit Systemtheorie und Kybernetik, und suchten sie nach Entscheidungsmodellen zu differenzieren. Auch wenn wir dies zu jener Zeit gar nicht wahrgenommen haben, waren wir eigentlich von den gleichen Gedanken fasziniert wie die ARCH+ in Stuttgart, nämlich der Reformierbarkeit der Gesellschaft durch Rationalitätssteigerung.

ALN: Die Stuttgarter Phase der ARCH+ wird meist als apolitisch angesehen, weil sie sehr fachspezifisch ausgerichtet war und eine Verwissenschaftlichung der Architektur anstrebte. Man orientierte sich dabei stark an den Diskursen in den USA. Ihr kommt aus dem politisierten Zusammenhang Berlins und endet trotzdem auf

der gleichen Ebene der Planungstheorie. Interessanterweise berühren sich die beiden Tendenzen also dort.

NK: Die ARCH+ verstand sich in ihrer Stuttgarter Anfangszeit explizit als politische Fachzeitschrift. Um diese Phase zu verstehen, muss man den gesellschaftlichen Zusammenhang der BRD berücksichtigen. Es ging darum, aus der autoritär strukturierten Gesellschaft der Bundesrepublik nach 1945 eine demokratische Gesellschaft zu entwickeln, die auf dem Rationalisierungsfortschritt der Amerikaner basiert. Die ARCH+ war damals explizit Teil der demokratischen Reformbewegung. Nach dem Anschlag auf Rudi Dutschke im April 1968 differenzierte sich die Studentenbewegung aus – in radikale und in reformerische Bestrebungen, als deren Teil auch wir an der Rationalisierung der Gesellschaft

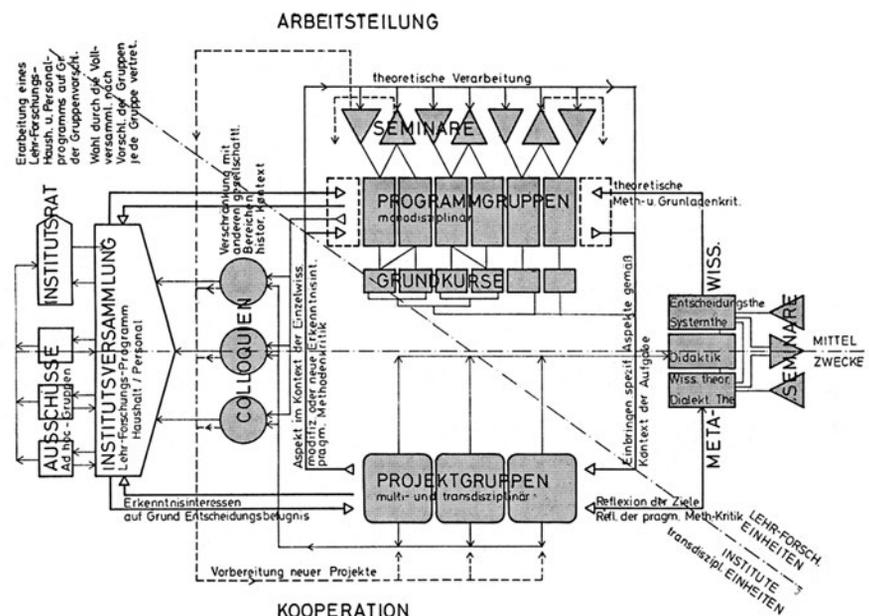


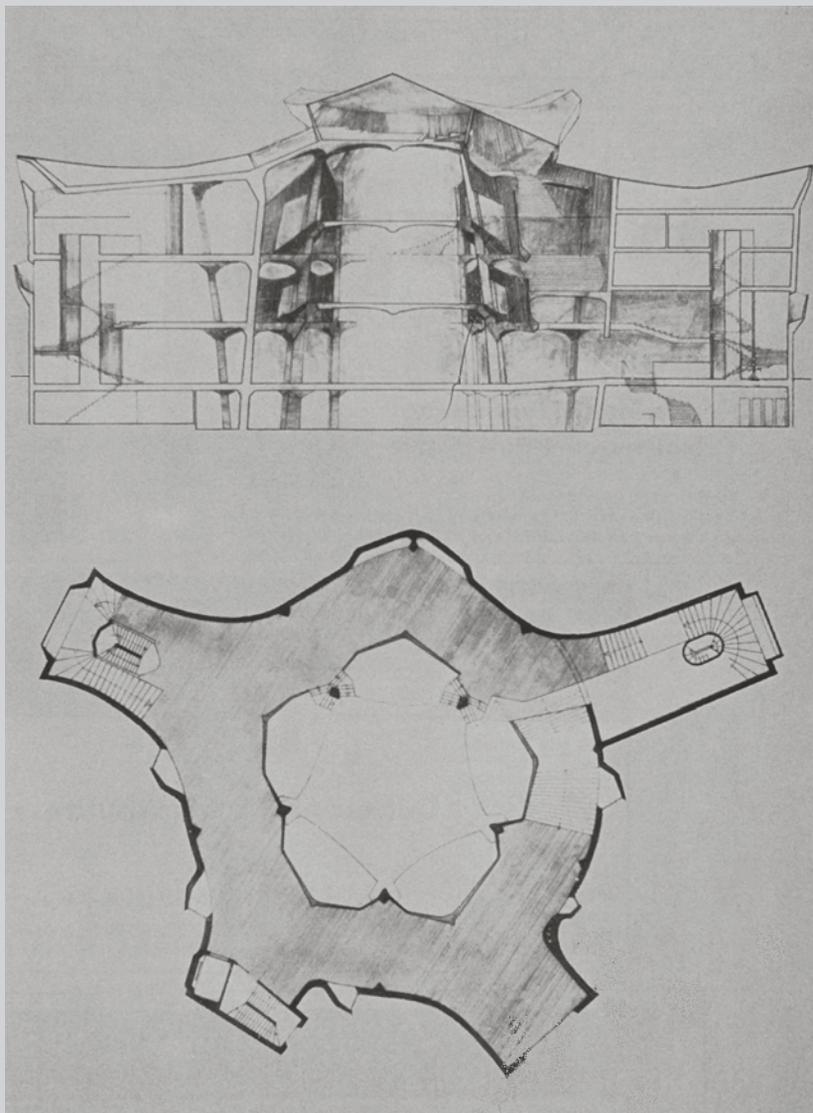
Diagramm aus der *Planer-Flugschrift*, die von kybernetischen und systemtheoretischen Ansätzen beeinflusst war

Projekt und Utopie

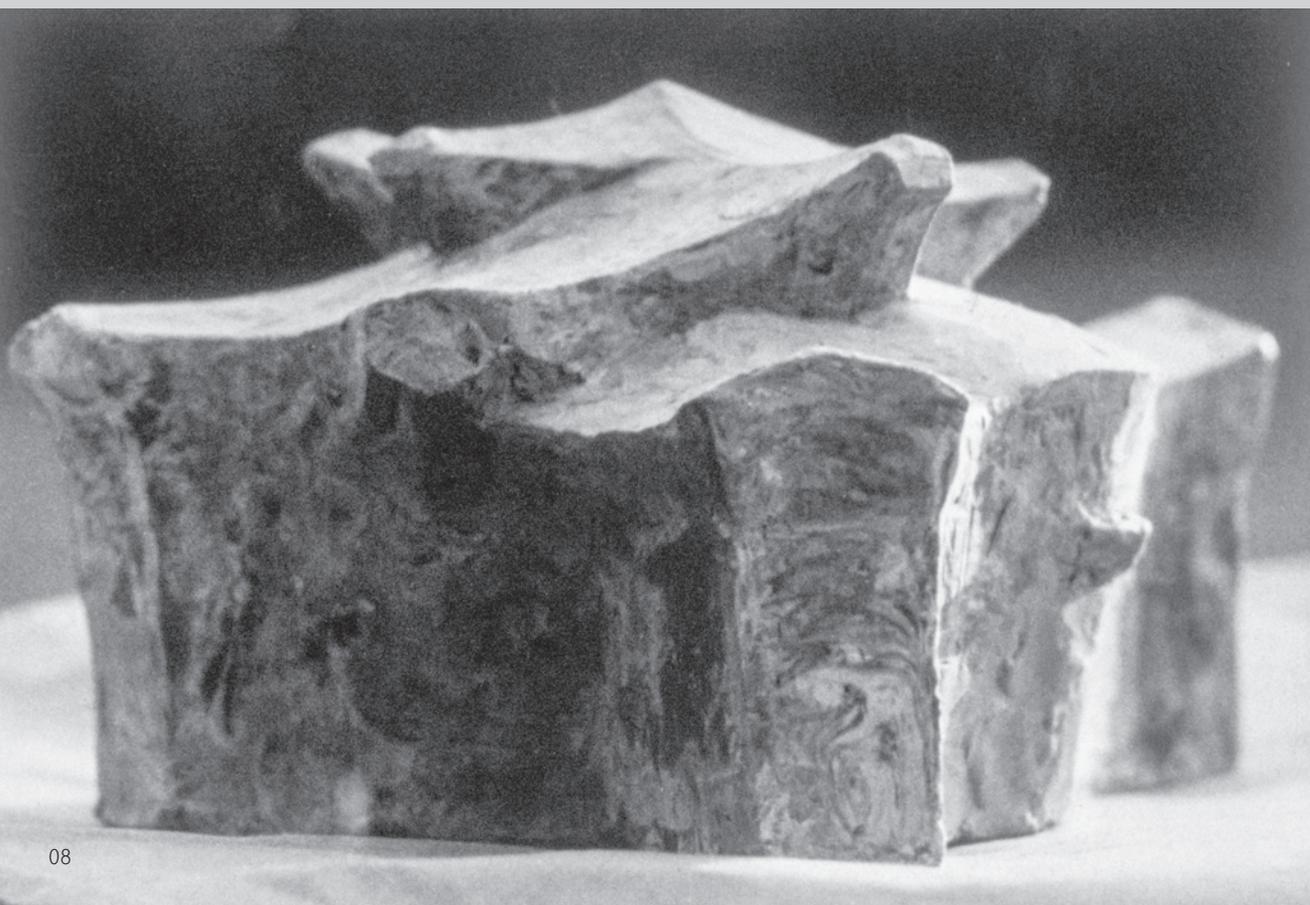
Wettbewerb Kunsthalle Düsseldorf, 1961



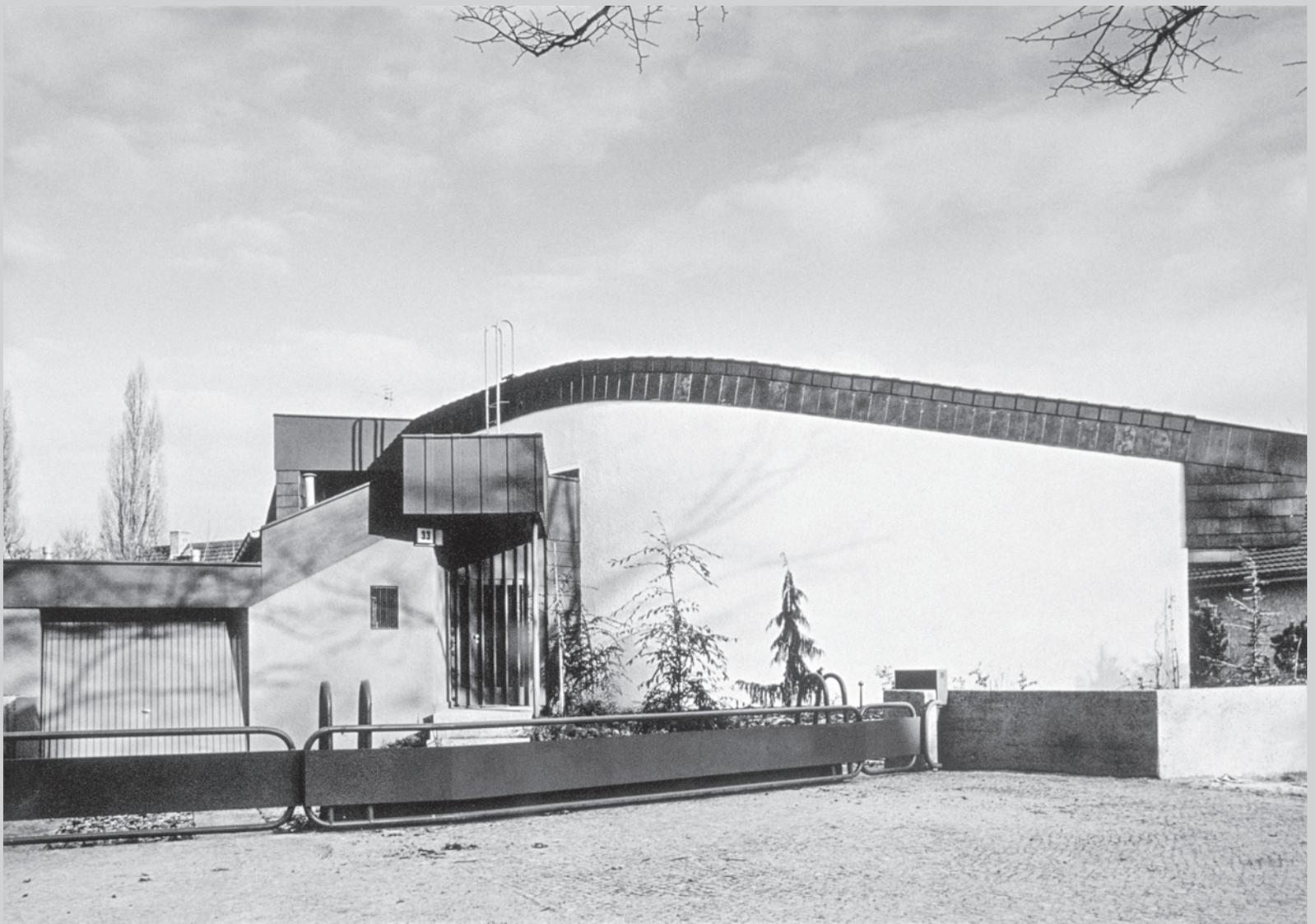
Strukturmodell der tragenden Elemente



Nikolaus Kuhnert, Andreas
Reidemeister: Wettbewerbs-
beitrag für die Kunsthalle
Düsseldorf, Schnitt und
Grundriss, 1961



Massenmodell: Thema
des Entwurfs der Kunst-
halle ist die Lichtführung.
Entsprechend wird
die Dachlandschaft von
,Lichtführern' geprägt.

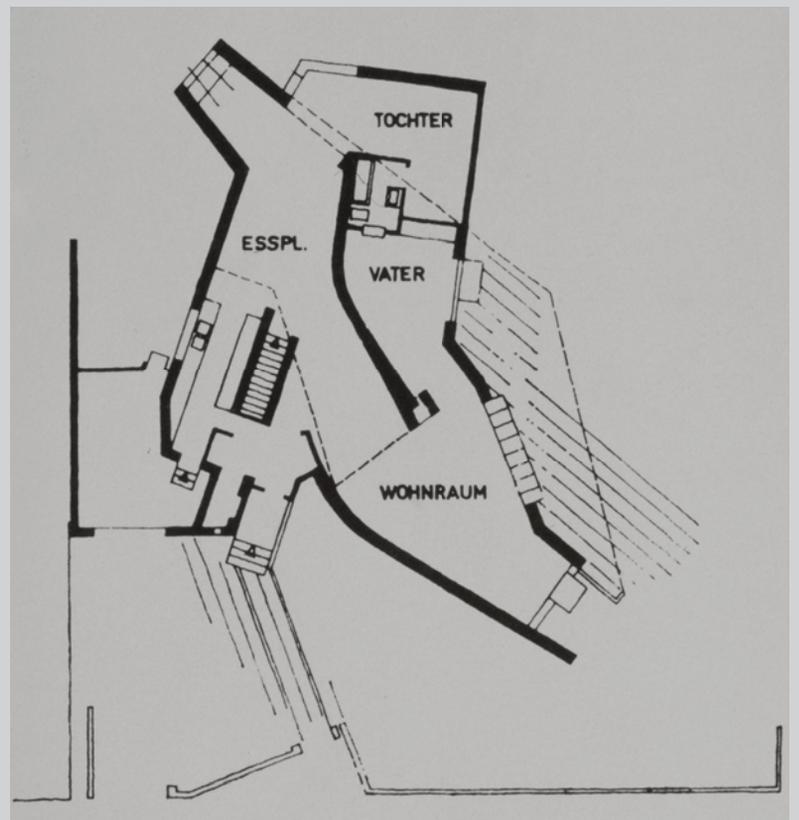


Nikolaus Kuhnert: Haus Kamphoff in Berlin-Zehlendorf, 1966–67

Haus Kamphoff, 1966–67



Auch bei diesem Einfamilienhaus spielt das Licht eine zentrale Rolle. Wie bei der Kunsthalle geben ‚Lichtfühler‘ dem Dach einen expressiven Ausdruck.



Der Grundriss ist als Rundgang angelegt. Die Räume erweitern sich trichterförmig zum Licht hin.

Projekt und Utopie

arbeiteten. Beispielhaft in diesem Zusammenhang ist die Diplomarbeit von Marc Fester, die 1971 in ARCH+ 12 veröffentlicht wurde, weil sie, Habermas folgend, eine kommunikative Theorie des Planens und Bauens entwirft. Hinzu kommt, dass wir das Neue ersehnten, die Freiheit und Offenheit für gesellschaftliche Veränderungen. Doch solche allgemeinen Begriffe waren schwierig in Architektur zu übertragen. Das Neue blieb diffus, das Gefühl war nicht in architektonischen Begriffen deklinierbar, also haben wir uns in Abstrakta geflüchtet.

ALN: Darauf reagiert die Redaktion und schreibt 1970 in ARCH+ 11 explizit, dass die Hefte nun praxisorientierter werden sollen. Welche Folgen hatte das? Und wann tratet Ihr als Vertreter der zweiten Generation in die Redaktion ein?

NK: Um 1972 wurde ich von Christoph Feldtkeller angesprochen, der Redaktion beizutreten, und ich holte Günther Uhlig, Marc Fester, Adalbert Evers und Sabine Kraft hinzu – wir bildeten nun die Aachener Redaktion. Die Redaktion wurde außerdem um eine West-Berliner Fraktion um Klaus Brake, Helga Fassbinder und Renate Petzinger erweitert. Günther, Marc und ich arbeiteten damals am Assistenten-Pool der RWTH Aachen. Dieses neue Gremium war von der Lehrstuhlstruktur unabhängig und hatte die Aufgabe, das Grundstudium zu reformieren. Wir konzipierten das Grundstudium als Einführung in die Gesellschaftswissenschaften und zwar als ‚Kapitalschulung‘. Das Studium sollte nicht mehr als Einzeldisziplin verstanden werden, sondern in Kooperation mit den Sozialwissenschaftlern und Stadtplanern durchgeführt werden. Die Reform der Hochschule klinkte sich in den Zug der allgemeinen Reformierung der deutschen Gesellschaft ein. Richtungsweisend für die Zeitschrift und die weitere Redaktionspolitik war 1973 das Editorial zu ARCH+ 20. Es definierte die ARCH+ als politisch engagierte Fachzeitschrift und setzte die Stadtteilarbeit und die Berufspraxis des Architekten als Themen. Wir banden also zwei Fragen der Studentenbewegung an die redaktionelle Politik. Damit fing die Publikationsstrategie an, praktisch-politisch zu werden.

ALN: In der Zeit entstanden viele Hefte über die Ausbildungsreform, aber auch zum Selbstverständnis der Architekten, etwa ihre Rolle im Klassenkampf. In der nächsten Phase orientierte sich

die Zeitschrift neu – hin zu den sozialen Bewegungen und zu Fragen der Partizipation. Es scheint, dass hier die Kämpfe der Redaktionspolitik thematisch ausgetragen wurden.

NK: Innerhalb der Redaktion fand eine Fraktionierung statt in eine antiautoritären Bewegung, zu der sich die Aachener zählten, und in eine orthodoxen Interpretation des Marxismus durch die DKP-nahe Berliner Gruppierung. Die Frage nach dem Selbstverständnis der Architekten wurde zu einem der Scheidepunkte zwischen der Berliner und der Aachener Fraktion. Diese Frage wurde in jener Zeit kritisch in dem Sinne, dass in den 1950er-Jahren in der BRD einerseits die bürgerliche Gesellschaft rekonstruiert und andererseits mit der Modernisierung der kapitalistischen Gesellschaft im folgenden Jahrzehnt die Arbeiterbewegung systematisch transformiert wurde. Dies führte zu einer Neudiskussion dessen, wer das Subjekt der Geschichte ist. Die Berliner hielten daran fest, dass die Arbeiterbewegung das klassische Subjekt sei, und damit auch am entsprechenden Organisationsmodell. Man glaubte, zukunftsfähig zu werden, wenn sich die Intellektuellen, wie auch die Architekten, gewerkschaftsmäßig organisierten. Deswegen gab es die Hefte zum Thema des lohnabhängigen Architekten. Wir, die Aachener, fokussierten uns auf die neuen sozialen Bewegungen, einerseits auf die Hochschularbeit und andererseits auf die Stadtteilarbeit als neue Protestformen, in denen wir die Möglichkeit sahen, in die Gesellschaft einzugreifen.

ALN: Anfang bis Mitte der 1970er-Jahre zeichnete sich nach der Ölkrise und mit dem Rücktritt von Willy Brandt in der Bundesrepublik die sogenannte Tendenzwende ab. In ARCH+ 27 diskutiert Ihr 1975 den Begriff der Tendenzwende kritisch, zugleich wird damit aber auch eine Tendenzwende in der Redaktion eingeleitet. In welchem Verhältnis stand die Neupositionierung der ARCH+ zu dem allgemeinen politischen Kontext?

NK: Die Reformeuphorie war in Deutschland politisch verbunden mit Brandt, sein Schlagwort war „Mehr Demokratie wagen“. Die sogenannte ‚Tendenzwende‘ beendete das. Unter der Kanzlerschaft von Helmut Schmidt ging es nicht mehr um die Reform der Gesellschaft, sondern um die Rationalitätssteigerung des Regierens und damit die Stabilisierung des Systems. Es begann sich abzuzeichnen, dass die Reformen nicht nur zu mehr rationalem Handeln, sondern auch zu einem Gewinn an Kontrolle über die Gesellschaft führten. Beides war nicht voneinander zu trennen. Beispielhaft hierfür ist die Einführung der Rasterfahndung durch den damaligen BKA-Präsidenten Horst Herold als Antwort des Systems auf die RAF. Kontrolle trat an die Stelle der Demokratisierung der Gesellschaft.

Mit dem Editorial „Tendenzwende“ in ARCH+ 27 versuchten wir als Aachener Fraktion größeren Einfluss auf die Redaktionspolitik zu nehmen. Die ARCH+ war zu diesem Zeitpunkt eine Zeitschrift von linken Intellektuellen für linke Intellektuelle. Unse-



Die erste Kommune Deutschlands wurde als Gegenmodell zur bürgerlichen Kleinfamilie 1967 in Berlin gegründet.



La Tendenza nannte Aldo Rossi (Mitte links) die 15. Triennale von Mailand, 1973. Die ausstellenden Architekten stehen vor Arduino Cantàforas (Mitte rechts) Bild La Città analoga, das Rossi in Auftrag gegeben hat.

Die Erfahrungen der Studentenbewegung mit neuen Wohnformen begannen in die Disziplin zurückzustrahlen.

rer Meinung nach wurde vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Veränderungen die ursprüngliche Konzeption der Zeitschrift problematisch. Einerseits drohte mit der zunehmenden Isolation der sozialistischen Linken auch der ARCH+ die Isolation. Mit dem Editorial wandten wir uns aber auch gegen die Überintellektualisierung und den Abstraktionsgrad der Beiträge. Praktische Kämpfe waren unserer Ansicht nach wichtiger als sich durch den Rückzug in die Theorie der Auseinandersetzung mit den konkreten politischen Realitäten zu entziehen. Und diese Kämpfe verliefen nicht mehr nur entlang der alten Abgrenzungen zwischen den Parteien oder Klassen. Wir wollten Themen setzen für die praktische politische Arbeit und diese mit Artikeln unterstützen.

ALN: Ein zentrales Feld der politischen Arbeit war für Euch das Wohnen und die Stadteitarbeit, auch im Zusammenhang mit der Stadterneue-

rung, gegen die sich ab Mitte der 1970er-Jahre eine massive Protestbewegung organisierte. Wie hat sich dieser Diskurs entwickelt?

NK: Einerseits begannen die Erfahrungen der Studentenbewegung mit neuen Wohnformen in die Disziplin zurückzustrahlen. Dadurch, dass das Wohnen im Zusammenhang mit Geschlechterbeziehungen, der Frauenbewegung, der Kindererziehung diskutiert wurde, blieb es nicht nur ein Teil des privaten Lebens, sondern wurde politisch. Andererseits waren Wohnen und Stadteitarbeit der erste Schritt, der die Studentenbewegung aus der Universität herausführte. Zur selben Zeit begann in den Bürgerinitiativen auch eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Wohnens, beispielsweise mit den Wohnkonzepten des Deutschen Werkbundes.

ALN: Auf der Stadtdiskurs-Ebene versuchtet Ihr in der Zeit auch auf neue theoretische Ansätze zurückzugreifen, die meist aus Frankreich stammten.

NK: In ARCH+ 34 *Strategien für Kreuzberg* – das erste Heft, das unter einem Titel thematisch gebunden war – versuchten wir das Thema der politischen Aneignung von Stadt oder des Wohnumfeldes mit Theorie zu unterfüttern, wie sie sich in der französischen Stadtsoziologie herausgebildet hatte, zentral waren Henri Lefebvre und Paul-Henry Chombart

de Lauwe, später wurde auch Alexander Mitscherlich wichtig. Für uns war das etwas vollständig Neues. Bis dahin gab es nur die klassische marxistische Theorie, die die Stadt entweder kategorisch ausblendete oder sie, wenn überhaupt, nur als Nebenwiderspruch zum Hauptwiderspruch zwischen Kapital und Arbeit reflektierte. Für die Berliner Fraktion war das Heft 34 ein Tabubruch, sie sahen darin das Aufgeben der Linie des politischen Engagements, die sie mit der ARCH+ identifizierten. Sie traten daraufhin mit dem Vorwurf aus, dass wir die Zeitschrift zu einer bürgerlichen Zeitschrift machen würden.

ALN: Es fällt auf, dass die Architekturgeschichte in den ersten Jahrgängen überhaupt keine Rolle spielte. Mit ARCH+ 45 *Vergessene Reformstrategien zur Wohnungsfrage* von Günther Uhlig und Klaus Novy setzte eine nachholende Aufarbeitung der historischen Defizite ein. Kann man sagen, dass Ihr erst über die Wiederentdeckung der gesellschaftlichen Dimension der Moderne zur Architektur zurückfandet?

NK: Genau so war es. 1973 organisierte Aldo Rossi die Ausstellung *Architettura Razionale* in Mailand und lud dazu die internationale Architektenschaft ein. Leon Krier veranstaltete zwei Jahre später eine Wiederauflage dieser Ausstellung in London und eine daran anknüpfende Konferenz im Art Net, der

Rossi gelang es, Architektur in gesellschaftlichen Begriffen zu diskutieren und trotzdem produktiv zu bleiben.

Kunstgalerie von Peter Cook, zu der der Lehrstuhl von Gottfried Böhm eingeladen wurde. Sein Lehrstuhl gab die Einladung an Günther Uhlig und mich weiter und so führen wir nach London. Für mich war diese Veranstaltung wegweisend, sie demonstrierte, dass Architektur aus einer linken Haltung heraus möglich ist: Rossi, der Mitglied des Partito Comunista Italiano war, gelang es, Architektur in gesellschaftlichen Begriffen zu diskutieren und trotzdem produktiv zu bleiben. In Deutschland war dies ein Widerspruch in sich. Rossi zeigte einen Weg auf, wie man als Architekt in dieser Zeit agieren konnte. Er war der Mittelpunkt der neuen internationalen Architekturdiskussion, die später als Postmoderne berühmt und berüchtigt wurde. Wobei anzumerken bleibt, dass die Protagonisten sich dieser Etikettierung immer verweigerten.

Bei dieser neuen Diskussion wollten wir mitmischen. Doch für uns als deutsche Linke, die an der Universität lehrten und diese Zeitschrift machten, war das ein fataler Schock, weil wir feststellen mussten, dass wir ohne Sprache waren. Wir, die eigentlich aus dem Land kamen, in dem die Moderne sich entwickelt hatte, waren überhaupt nicht in der Lage mitzudiskutieren, weil wir keine Begriffe hatten, die es uns erlaubt hätten, auf die neuen Entwicklungen zu reagieren.

ALN: Was hat dieser Schock bei Dir ausgelöst?

NK: Ich habe zunächst versucht, mit dem Seminar *Ästhetische Oppositionsbewegung und soziale Reformbewegung* an der RWTH Aachen die Entwicklung der Architektur mit jener der sozialen Bewegungen zu konfrontieren, also auf die Herausforderung von Rossi einzugehen, ohne die eigene Position aufzugeben. Das war auch als Kritik an Rossi gemeint, der zwar sozialwissenschaftlich argumentierte, aber unausgesprochen immer von der Autonomie der Architektur ausging. Im Nachhinein kann man sagen, dass ich versuchte, nachholend aufzuarbeiten, was sich an

Neuem in der Architektur in Italien, aber auch in England und Amerika in der Zeit nach 1945 entwickelt hatte. Um uns in die gegenwärtige Debatte einmischen zu können, wollten wir verstehen, wie sie sich herausgebildet hatte. Mit einer Gruppe von Studenten habe ich ein kleines Entwurfskompendium als Seminarbroschüren herausgegeben, deren Teile jeweils *Lernen von Venturi* oder *Lernen von Ungers* oder *Lernen von Rossi* hießen und die wir später auch als Doppelseiten in der ARCH+ veröffentlicht haben, um die Grundhaltung des jeweiligen Architekten grafisch und mit kurzen Texten nachvollziehbar zu machen. Seminar und Entwurfskompendium mündeten schließlich 1978 in meine Dissertation *Soziale Elemente der Architektur. Typus und Typusbegriffe im Kontext der Rationalen Architektur*, die zusammenfasste, was ich in der Lehre praktiziert hatte.

ALN: Mit Rossis Thesen der Rationalen Architektur beschäftigen sich heute auch jüngere Architekt*innen wie Kuehn Malvezzi, baukuh oder Dogma wieder intensiv. Welche Lehren zogst Du damals aus dieser Auseinandersetzung?

NK: Der Begriff der Rationalen Architektur, den Rossi in *Die Architektur der Stadt* entworfen hatte, bedeutet, dass aller Architektur bestimmte Grundformen zugrunde liegen und dass die Geschichte der Architektur nur eine Interpretation dieser Grundformen ist. Diese Grundformen sind nicht individuell, sondern gesellschaftlich bedingt. Die Architektur der Stadt fungiert wie eine Sprache, die man weiterentwickelt, wenn man sie neu interpretiert, aber neue Wörter sind nur in Ausnahmefällen hinzuzufügen. Das definiert die Differenz zur Moderne, die den Akzent auf die Frage der Bedürfnisse als *movens* des Neuen gelegt hatte. Rossi hingegen betrachtete Bedürfnisse als etwas Flüchtliges, Fragiles, das sich immer wieder verändert und auf das die Architektur nicht aufbauen kann. So weit, so interessant. Die Schwierigkeit liegt aber bei Rossi darin, dass diese Erkenntnis, dass Stadt oder Architektur wie eine Sprache fungieren, die man nur neu interpretieren, aber nicht neu schaffen kann, sie an ein geschlossenes Konzept von Geschichte bindet. Und so erfindet Rossi eine Tradition rationalen Entwerfens, von der französischen Revolutionsarchitektur bis zur Moderne des Schweizer Architekten Hans Schmidt. Während seiner Gastprofessur an der ETH Zürich versuchte er sich in seinen Seminaren an

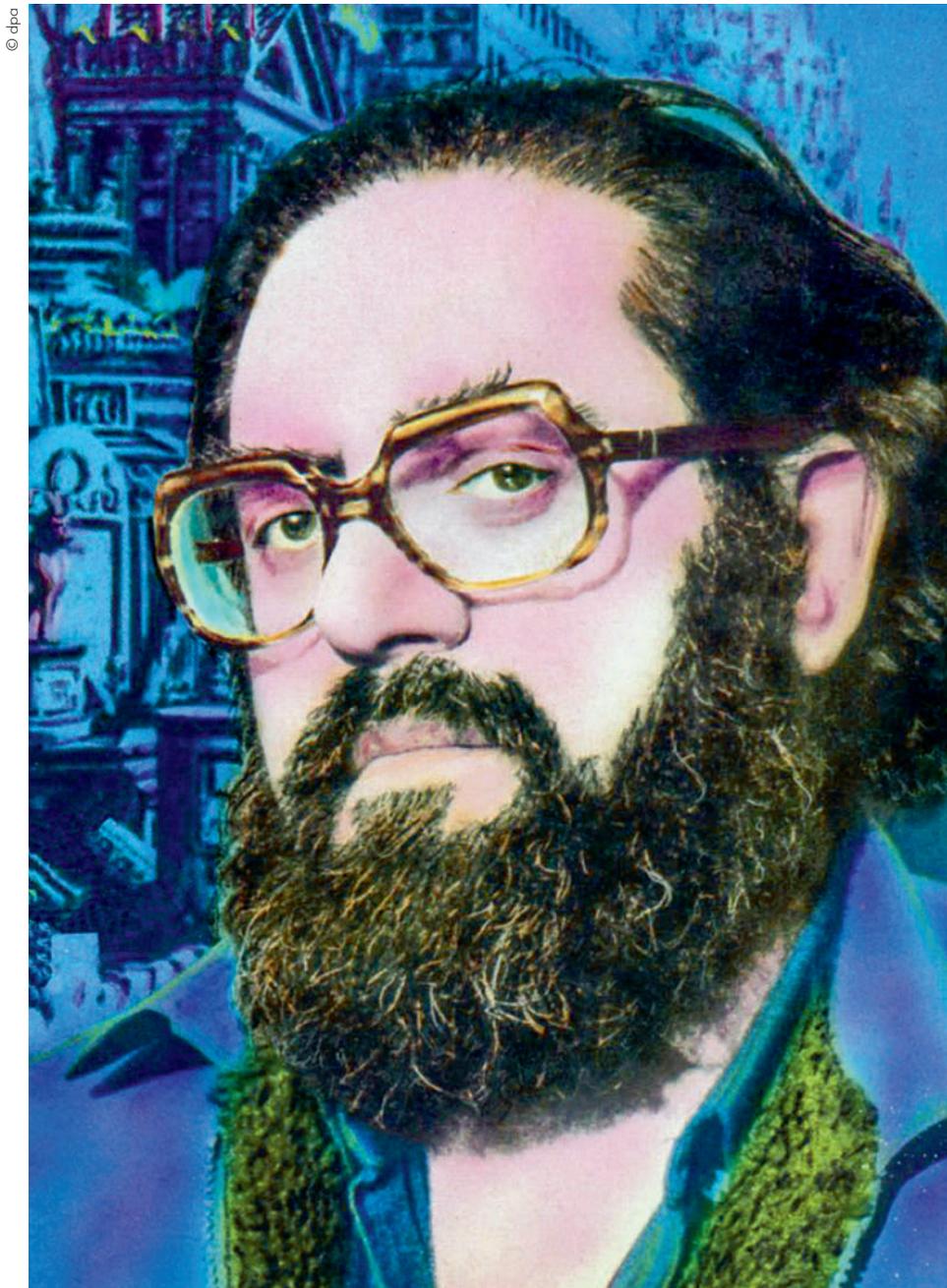
typologischen Analysen bestimmter Ortsteile der Schweiz. Doch das hat zu nichts geführt.

Kristina Herresthal: Woran ist er Deiner Meinung nach gescheitert?

NK: Während die anglo-amerikanische Schule der Nach-CIAM-Moderne den Bruch der Moderne mit der Geschichte weiterdachte, versuchten die Italiener den Bruch zu überspielen. Dadurch, dass sie die Moderne nur als eine Phase in der Geschichte der Architektur begriffen, konnten sie eine vermeintliche Kontinuität behaupten. Doch der Bruch der Moderne mit der Geschichte kann nicht überspielt werden. Bis zum Aufkommen der Industriegesellschaft lebte die bäuerlich-ländliche und die bürgerlich-städtische Gesellschaft in Europa entweder in Dörfern oder in der Stadt und dort in regional spezifischen Haustypologien. Diese Typologien haben sich historisch herausgebildet, aber sie wurden durch die Industriegesellschaft, die nicht mehr nach Stadt oder Land, sondern nach Arbeit und Kapital differenziert, amalgamiert und zerstört. Die Frage des Typus ist in der Industriegesellschaft nicht mehr eine der Haustypologien, sondern des typisierten Elements für die industrielle Produktion. Daran scheiterten die Studien von Rossi.

ALN: Welche Konsequenzen habt Ihr daraus für Eure Arbeit gezogen?

NK: Wir suchten einerseits theoretisch die Auseinandersetzung mit Rossi, andererseits wollten wir durch Prozesse der politischen Beteiligung praktisch werden. Letzteres haben wir etwa anhand des Projekts „Lehrbauspiele“ umgesetzt, bei dem wir gemeinsam mit den Bewohnern eine Straße im Aachener Rehmviertel gestalteten. Und um es den deutschen Architekt*innen zu ermöglichen, sich auch ohne italienische Sprachkenntnisse mit Rossi auseinanderzusetzen und mit den neuen Begriffen zu arbeiten, veröffentlichten wir 1978 in ARCH+ 37 *Der Tod der Architektur* einige Grundlagentexte. Wir stellten die Konzepte hinter Begriffen wie Gebäudetypologie, städtische Morphologie oder Typus vor. Den deutschen Architekten fehlte eine avancierte Terminologie, sie waren ausgebildet nach dem Motto der Rudolf-Schwarz-Debatte der 1950er-Jahre: „Bilde Künstler, rede nicht.“ Mit den in diesem Heft veröffentlichten „Thesen zur Rationalen Architektur“ wollten wir aber auch einer Tendenz entgegentreten, die sich damals



© dpa

sehen Kritik ausgehändigt, aber ein intensiverer Kontakt war nicht möglich, obwohl er und ich den gleichen Hintergrund teilten, wie ich leider erst später erfahren habe. Er war ebenfalls jüdischer Herkunft und hatte die Besetzung Italiens durch das Dritte Reich versteckt bei Bauern auf dem Land überlebt.

Tafuri verkörperte für uns das, was wir eigentlich sein wollten und aufgrund der deutschen Geschichte nicht sein konnten.

ALN: 1977 hast Du mit Juan Rodriguez-Lores und Thomas Bandholtz sein Buch *Progetto e utopia* auf Deutsch herausgegeben. Mit Tafuri tauchte erstmals der Begriff des ‚Projekts‘ bei Euch auf. Was habt Ihr darunter verstanden?

NK: Projekt war ein vollständig neuer Ausdruck in diesem Zusammenhang. Wenn es um Architektur ging, sprach man von Entwurf oder Bauwerk, der künstlerische Entwurf stand im Vordergrund. Das Werk zu öffnen für psychologische, sozialwissenschaftliche oder ökonomische Fragen stand außerhalb der Vorstellung. Der Projektbegriff ersetzte die eindimensionale ‚Versäulung‘ der Architektur und öffnete sie der Gesellschaft. Das ist die immense Leistung von Manfredo Tafuri. Heute spricht jeder von Projekt.

ALN: Was bedeutete für Euch die Utopie, der zweite zentrale Begriff von Tafuri?

NK: In Deutschland war die Utopie durch die NS-Zeit und die Teilung Deutschlands zerstört worden. Wir kamen aus der Studentenbewegung wieder an die Universität zurück und stellten fest, dass wir uns eigentlich in einem leeren Raum bewegten. Zwar kannten wir die Namen der Architekten der Moderne, aber der historische Hintergrund, in dem sie standen – die Genossenschaftsbewegung, die Selbsthilfebewegung, die Siedlerbewegung in Wien – war uns unbekannt. Wir waren Dilettanten unserer eigenen Geschichte. Es war fürchterlich, feststellen zu müssen, welche Traditionen zur deutschen Linken durch den Nationalsozialismus, die Teilung Deutschlands und die Rekonstruktion der Bundesrepublik als bürgerliche Gesellschaft gekappt worden waren. Aber auch die Moderne war um ihre soziale, das heißt historisch, sozialistische Dimension gekommen. Mit dem Godesberger Programm hatte die SPD 1959 einen

In Rossis Autonomie war eine Loslösung der Architektur von gesellschaftlichen Fragen angelegt. Manfredo Tafuri, hier im Bild, verband dagegen in seinem Begriff des ‚Projekts‘ ästhetische, soziale und ökonomische Aspekte.

zu entwickeln begann und später in der Berlinischen Architektur kulminierte, nämlich dass die Architektur autonom sei, unabhängig von den gesellschaftlichen Entwicklungen. Dagegen stellten wir die These von der Architektur als politisches Medium und stützten uns hierbei auf Brechts episches Theater. Rückblickend kann man sagen, dass es ein Versuch war, auf dem Niveau der Zeit eine Gegenposition zur später Postmoderne genannten Architektur zu formulieren. Rossi war hierzu der Türöffner.

ALN: In ARCH+ 37 habt Ihr außerdem Manfredo Tafuri vorgestellt. Was bedeutete er für Euch?

NK: Tafuri verkörperte für uns das, was wir eigentlich sein wollten und aufgrund der deutschen Geschichte nicht sein konnten. Mit

ihm hatten wir einen qualifizierten Historiker gefunden, der gleichzeitig politisch aktiv war in der italienischen linken Szene. Über ihn hätten wir die Einheit von Theorie und Praxis herstellen können, also eine Beziehung zwischen Architektur und Gesellschaft, die sich auf dem Niveau ihrer Zeit bewegt. Mit einer ganzen Heftfolge mussten wir uns das mühsam selbst erarbeiten, uns die Geschichte der Architektur aneignen und in den politischen Kontext stellen.

Im Rahmen der Typusdiskussion vertrat Tafuri die Position der typologischen Kritik. Er trat allen Heilserwartung entgegen, die der Hype um Rossi ausgelöst hatte. Doch er zählt zu den verpassten Chancen der ARCH+. Ich habe ihn zwar in Venedig besucht und bekam den besagten Beitrag zur typologi-

Bruch mit ihrer eigenen Geschichte vollzogen mit der Folge, dass das, was sie meinte überwinden zu müssen, um im Westen wählbar zu sein, nur im Osten überlebte, in der Form des realen Sozialismus, aber das war ein Schreckbild.

Vor diesem Hintergrund bedeutete Utopie für uns das Aufarbeiten der Geschichte, um uns anzueignen, was durch die Geschichte Deutschlands als Begriff und als Hoffnung zerstört worden war. So setzten wir uns mit der Genossenschaftsbewegung auseinander. In Ausgaben wie ARCH+ 45 *Vergessene Reformstrategien zur Wohnungsfrage*, der noch weitere folgten, versuchten wir an die Reformgeschichte Deutschlands anzuknüpfen.

ALN: Ein anderer Historiker, der für ARCH+ dann eine zentrale Rolle einnahm, war Julius Posener, der von liberal-bürgerlicher Seite her die Geschichte aufarbeitete. Seine *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur* habt Ihr ab ARCH+ 48 in fünf Heften herausgegeben. Als wir vor einigen Jahren seine Vorlesungen neu herausbrachten, haben wir die These formuliert, dass Architekturgeschichte für Posener Gesellschaftsgeschichte war. Was unterschied Poseners Verständnis der Geschichte von jenem von Tafuri?

NK: Tafuri arbeitete die Moderne unter politischen und theoretisch-wissenschaftlichen Kriterien auf, entstammte aber selbst einer jüngeren Generation. Posener hingegen war ein Zeitzeuge, der die Moderne erlebt und gelebt hatte. Er wurde in Berlin-Lichterfelde geboren, studierte bei Hans Poelzig, arbeitete im Büro von Erich Mendelsohn, musste als Angehöriger des jüdischen liberalen Bürgertums aus Deutschland fliehen, zuerst nach Paris und dann nach Palästina, trat freiwillig in die britische Armee ein, lehrte nach dem Krieg in London und kehrte 1961 nach Berlin zurück und unterrichtete an der Universität der Künste. Er schrieb Sozialgeschichte quasi aus der Sicht des Architekten. Beispielsweise beschrieb er die Geschichte der berühmten Berliner Großsiedlungen in Zusammenhang mit der Geschichte der Gewerkschaftsbewegung. Er war in der Lage, diese Zusammenhänge theoretisch und praktisch aus seiner Lebenserfahrung zu reflektieren. Mit Posener kam das nach Deutschland zurück, was aufgrund der Geschichte abgeschnitten worden war, nämlich die gesellschaftspolitische Dimension von Architektur, die erst wieder im Begriff des Projekts von Tafuri aufscheinen sollte.

DIE 1980ER-JAHRE: VON ÖKOLOGIE ZUR PATTERN LANGUAGE

Kristina Herresthal: In den 1980er-Jahren – eigentlich recht spät – wurde Ökologie ein wichtiges Thema für die ARCH+. Das Thema war anfänglich zudem politisch mit den Grünen verbunden.

NK: Es war ein weiterer Versuch von uns, das einzulösen, was Marc Fester im Editorial „Tendenzwende“ in ARCH+ 27 gefordert hatte, dass die ARCH+ nicht nur eine linke Zeitschrift für linke Intellektuelle sein darf. Die Ökopaxbewegung gewann damals durch die Anti-Atomkraft-Initiativen an Bedeutung. Wir versuchten die Themen der Grünen, die sich ab 1980 als Partei organisierten, aufzugreifen. Auch wenn es schon früher vereinzelt Beiträge zum Thema Ökologie gab, haben wir erst 1980 mit ARCH+ 51/52 das erste Themenheft dazu veröffentlicht, darauf folgte ARCH+ 62 *ÖkoLogisch Planen und Bauen (II)*. Letztere Ausgabe war

*Wir haben das Thema
Ökologie, heute würde
man Nachhaltigkeit sagen,
mit dem Thema Selbstbau
verbunden.*

auch ein Versuch, die ARCH+ durch Kooperation mit dem Bund für Architektur & Bau- biologie in diesem Bereich zu fundieren. Es gab auch Überlegungen, die ARCH+ zu seinem Trägerorgan zu machen. Wir versuchten darüber hinaus, die Rolle der *Kommune*, dem damaligen Leitorgan der Grünen, in spezifischer Art und Weise auszufüllen.

KH: Ihr habt das Thema aber auch anders interpretiert und durchaus distanziert-kritisch betrachtet.

NK: Angefangen mit ARCH+ 80 *Lust auf Lehm* haben wir das Thema Ökologie, heute würde man Nachhaltigkeit sagen, mit dem Thema Selbstbau verbunden. Wir haben eine Serie von Heften zu ursprünglichen Bauweisen wie Lehm, Holz und Ziegel veröffentlicht, die von Bruno Schindler kritisch begleitet wurden. Ich hatte ihn in Aachen über Günther Uhlig kennen gelernt, der einen Film über Selbstbauprojekte gedreht hatte.

In dem Film wurde auch ein Projekt von Bruno vorgestellt. Was mich an ihm faszinierte, war, dass er die Selbstbaubewegung historisieren und kritisch reflektieren konnte. Als ich 1983 die ARCH+ als leitender Redakteur übernommen hatte, wurde Bruno Schindler für mich zentral, weil er grundsätzlich kritisch gegenüber der ARCH+ eingestellt war und wir deshalb Themen kontrovers mit ihm diskutieren konnten. Für die ARCH+ hat er Themen jeweils mit einer so genannten schwarzen Doppelseite ein- und ausgeleitet. Später haben wir auch Projekte und Essays von ihm veröffentlicht. Die Zusammenarbeit kulminierte in zwei Ausgaben, die er für ARCH+ zusammenstellte, redigierte und layoutete: ARCH+ 89 *Schauplätze der Macht* und ARCH+ 96/97 *Dekonstruktive Architektur*. Die Zusammenarbeit mit Bruno Schindler war eine der lehrreichsten Phasen.

KH: Ihr habt die Ökologiebewegung auch in dem Sinne historisiert, dass Ihr Kontinuitäten seit der NS-Zeit aufgezeigt habt, beispielsweise in ARCH+ 72 *Regionales Bauen* und in ARCH+ 81 *Vom landschaftsgebundenen zum ökologischen Bauen*. Wie kam es zu diesen Heften?

NK: Diese Ausgaben gehen auf die intensive Kooperation mit Dieter Hoffmann-Axthelm zurück. Die Themen dieser Ausgaben – eigentlich historisch ‚rechte‘ Themen wie Heimatschutz und landschaftsgebundenes Bauen – haben wir in politischer Absicht aufgegriffen, um sie von links zu besetzen und gleichzeitig die historischen Traditionslinien der Ökopaxbewegung aufzuarbeiten. Diese Themen hatten damals auch eine materielle Basis, weil zu dieser Zeit immer mehr Linke aus den Städten aufs Land zogen und dort versuchten, ihre Lebensvorstellungen zu realisieren, durch Gründung von Landkommunen, biologische Landwirtschaft und so weiter. Im Übrigen sind das Themen, die heute auch von rechts besetzt werden. Diese zweifache Auseinandersetzung mit der Ökologiebewegung, einerseits mit ihren vergessenen Ursprüngen, andererseits mit ihrer Gegenwart, kulminierte 1984 in Heft 78, in dem wir Hugo Kükelhaus als eine gegenwärtige und historische Figur vorstellten. Kükelhaus war einer der Gurus der damaligen Alternativbewegung. Aber er hatte eine Vorgeschichte. In den 1930er-Jahren war er in der konservativen Dorfsiedlung Kaldenberg tätig. Den Krieg überlebte er bei Potsdam und entwickelte dort nach 1945 Anleitungen zum



Die neoliberale Politik von Ronald Reagan und Margaret Thatcher führte zu einer Ökonomisierung der Architektur und löste die anhaltende Krise des sozialen Wohnungsbaus aus.

Selbstbau. Danach ging er in die Bundesrepublik und war im Umkreis des katholischen Kirchenbauers Emil Steffann tätig. Wir haben historisch aufgearbeitet, was Kükelhaus von den 1930er- bis in die 1970er-Jahre gemacht hatte. Das hat Furore gemacht. Dieter Hoffmann-Axthelm wurde dafür fast persönlich angegriffen, weil er offengelegt hatte, was Kükelhaus war: ein Chamäleon, das seismographisch auf die Zeitumstände reagierte, braun, schwarz und grün.

KH: Neben Wohnungsbau, Wohnungspolitik und Ökologie war in dieser Zeit der Raum ein zentrales Thema der ARCH+. Nach Annäherungen aus städtebaulicher und sozialwissenschaftlicher Sicht habt Ihr versucht, alles zu einem sozialräumlichen Ansatz zu verschränken. Als Beispiel für ein solches Raumverständnis habt Ihr 1984 unter anderem Christopher Alexanders *Pattern Language* vorgestellt, in ARCH+ 73.

NK: Wie zuvor Rossi, Venturi oder Ungers, so war auch Christopher Alexander bereits Thema meines Seminars Ästhetische Oppositionsbewegungen und soziale Reformbewegungen gewesen. Alexander war der Gegenpol zur amerikanischen Ostküste mit den Figuren Kahn und Venturi in Philadelphia und Eisenman in New York. Er lehrte in Berkeley und entwickelte mit einer Gruppe von Mitarbeiter*innen die Pattern-Language, die sie dann an verschiedenen Projek-

ten, wie etwa der Mexicali-Siedlung erproben. Ausgangspunkt waren die Überlegungen von Claude Lévi-Strauss zur Bedeutung der Dauerhaftigkeit von Strukturen. An dieser Fragestellung arbeiteten die Venezianer mit Aldo Rossi und Carlo Aymonino, aber eben auch Christopher Alexander. Was bei Rossi oder anderen der Typus war, waren für Alexander die Patterns. Ihm ging es darum, den Raum in Beziehungen zu denken und die Welt nach den Mustern dieser Beziehungen zu organisieren. Für ihn bestand die Aufgabe des Entwerfens in der Verwirklichung von Varianten dieser Regeln.

In ARCH+ 73 haben wir dieses Weltmodell vorgestellt, die Pattern-Language. Das Heft entstand in Zusammenarbeit mit Susanne Siepl, die bei Alexander in Berkeley studiert hatte, und Eduardo Vargas, der am Mexicali-Projekt mitgearbeitet hatte. Später legte Alexander in *The Timeless Way of Building* dar, wie sich die nach der Pattern-Language organisierte Architektur durch eine zeitlose Schönheit auszeichnet. „Die zeitlose Art zu Bauen“ – damit sind wir wieder bei dem eigentlich konservativen Thema der ‚ewigen‘ Ordnung. Diese findet Alexander im traditionellen Bauen und in der Landschaft. Beispielsweise in den Verwehungen von Dünen, die deshalb so schön und zeitlos seien, weil sie so sind, wie der Wind sie hinterlassen hat.

DIE 1990ER-JAHRE: VON ÖKO-TECH ZUR REFLEXIVEN MODERNE

Stephan Becker: Nach dieser Reihe von Heften zu Themen der Ökologie beginnt Ende der 1980er-Jahre der Fokus der ARCH+ auf technologische Fragestellungen in der Architektur.

NK: Die Auseinandersetzung mit der High-Tech-Architektur begann 1987 mit der richtungweisenden Ausgabe ARCH+ 89 *Schauplätze der Macht* von Bruno Schindler. Wir haben darin etwa das Gebäude der Hongkong & Shanghai Bank und das Sainsbury Centre for Visual Arts von Norman Foster, das Lloyd's Building und die Inmos Chipfabrik von Richard Rogers als eine spezifisch englische Entwicklung vorgestellt. ARCH+ war damit ein Vorreiter in der Internationalisierung der deutschen Debatte.

SB: Was hat Euch an dieser Entwicklung interessiert?

NK: Mit der High-Tech-Architektur begann eigentlich, ohne dass wir es damals so gesehen haben, die Phase des Neoliberalismus, der 1978 in England mit Thatcher und in Amerika mit Reagan einsetzte und zu einer Deindustrialisierung der Wirtschaft und zu einer Fokussierung auf den Dienstleistungssektor führte. Im Zuge dieser Umorientierung der Wirtschaftspolitik wurden Förderprogramme aufgelegt zum Bau von neuen Fabriken zur Microchip-Produktion, den sogenannten Reinraum-Fabriken, die Foster und Rogers beispielhaft entwarfen. Damit entwickelte sich eine neue Architektur höchsten technologischen Fortschritts. Sie

Mit der High-Tech-Architektur begann eigentlich, ohne dass wir es damals so gesehen haben, die Phase des Neoliberalismus.

zeichnet sich nicht nur durch neue Kooperationen zwischen Architekt und Ingenieur aus, sondern auch durch einen beispielhaften ingenieösen Genius. Foster und Rogers arbeiteten eng mit Peter Rice von Arup zusammen, außerdem war eine Gruppe von Firmen beteiligt, die sich durch materielle Innovationen auszeichneten, beispielsweise Pilkington für den Glasbau. Pilkington entwickelte eine neue Art der Glasaufhängung, bei der das Glas nicht mehr gerahmt, sondern durch eine Punktkonstruktion getragen wurde. Das erlaubte es, extrem große Scheiben zu ver-

bauen und machte eine neue Fassaden- und Baukörperästhetik möglich. Die neue Glasauflösung war teurer, aber Foster und Rogers verkauften die höheren Kosten mit dem Argument einer Steigerung der ökonomischen Effizienz, da die neue Konstruktion im Fassadenbereich 20 Zentimeter mehr an Nutzfläche pro Etage einbrachte. Im Rahmen des Abbaus des Wohlfahrtsstaates und des Auslaufens der Förderung des sozialen Wohnungsbaus waren das wohlfeile Argumente und die Vorboten eines grundsätzlichen Einstellungswechsels in Architektur und Stadt. Wie sich später herausstellen wird, lief die Technologisierung letztendlich auf die Ökonomisierung der Architektur hinaus.

SB: Ihr habt die High-Tech-Architektur aber auch mit ökologischen Fragen verknüpft.

NK: Ja, aber das war nicht unser Verdienst, denn die Vertreter der High-Tech-Architektur begannen sich selbst für diese Fragen zu interessieren. Parallel zum ingenieuren Furor der High-Tech-Architektur nahmen wir das Thema der Nachhaltigkeit in den Fokus. Hierzu haben wir mehrere Ausgaben publiziert. Zuerst zu Hassan Fathy, dessen Buch *Natural Energy and Vernacular Architecture* wir übersetzten und 1987 als ARCH+ 88 herausbrachten. Fathy dachte die Frage der Durchlüftung und Belichtung des Hauses nicht hoch-technologisch, sondern nutzte die natürlichen Winde zur Kühlung des Hauses. Die Gegenposition zu Fathy war Reyner Banhams Buch *Architecture of the Well-tempered Environment*, das wir für ARCH+ 93 übersetzten. Am Beispiel des UNO-Hauptquartiers in New York diskutierte er den Einfluss und die Möglichkeiten künstlicher Belüftung. Damit begannen sich Hochtechnologie und Ökologie zu berühren. In ARCH+ 104 *Das Haus als intelligente Haut* betrachteten wir zum Beispiel in einem Beitrag von Mike Davies die Wand als umwelttechnische Frage. Er war Mitarbeiter bei Richard Rogers und hatte eine Wand entwickelt, bei der jede einzelne Schicht auf ihre umwelttechnische Bedeutung untersucht wurde, woraus Schlüsse für ihre ökologische Funktion gezogen wurden. Wir haben uns also nicht von der Ökologie verabschiedet, sondern nur von einer bestimmten Spielart und sind zur Ökotechnologie übergegangen.

SB: Zur selben Zeit, als Ihr in einer Serie von Heften die Thematik der High-Tech-Architektur

verfolgt habt, habt Ihr euch auch darum beworben, das Architekturprogramm für Berlin als Kulturhauptstadt Europas 1988 auszuführen.

NK: Ich habe den Antrag gemeinsam mit dem Planungsbüro AG Plan um Edward Jahn und Heinrich Suhr gestellt. Auftraggeber war der damalige Berliner Bausenator Georg Wittwer. Unsere Bewerbung war erfolgreich, wir konnten uns unter anderem gegen Fritz Neumeyer und Hans Kollhoff durchsetzen. Außerdem war auch Otl Aicher maßgeblich an der dafür vorgeschlagenen Ausstellung *Berlinmodell Industriekultur* beteiligt. Ich hatte Aicher schon früher kontaktiert, um ihn für ein Interview über die Hochschule für Gestaltung in Ulm, die er mitgegründet hatte, zu gewinnen. Ende der 1970er-Jahre gab es zur HfG Ulm mehrere Ausstellungen, denn man begann, sich an die HfG als europaweit ausstrahlende Institution des deutschen Designs zu erinnern. Sie wurde in der Zeit geradezu glorifiziert, während ihr Zeit ihres Bestehens nur Steine in den Weg gelegt worden waren und sie aus politischen Gründen geschlossen wurde. Aicher hatte aber ein Interview kategorisch abgelehnt, mit dem Satz: „Herr Kuhnert, ich bin Typograph, kein Schwätzer.“ Doch nachdem wir den Auftrag für das Berlinmodell bekommen hatten, hat er uns umstandslos seine Unterstützung zugesagt und uns nach Rotis in sein Atelier eingeladen. In der ersten Nacht haben wir den Namen *Berlinmodell Industriekultur* für das Projekt entwickelt, das Erscheinungsbild für Schriftver-

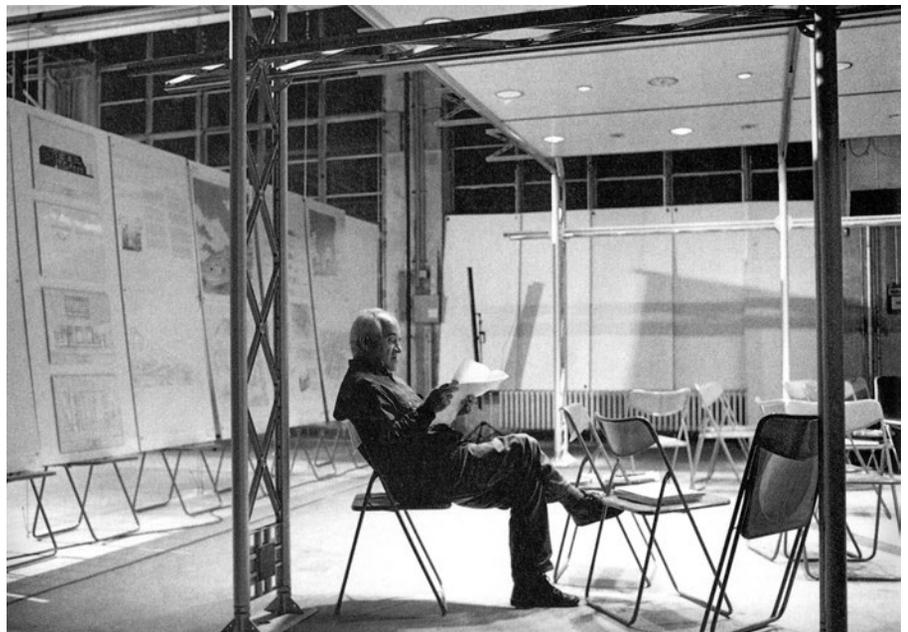
kehr und ähnliches festgelegt. Aicher arbeitete zu dieser Zeit an den ersten Büchern von Norman Foster und so war klar, dass neben Richard Rogers, mit dem wir in Kontakt waren, auch Foster mit im Boot war. Aicher war der *spiritus rector* einer Gruppe von Architekten und Ingenieuren, Designern und Unternehmern und brachte diese Kontakte mit in das Projekt ein.

*Herr Kuhnert,
ich bin Typograph,
kein Schwätzer.*

SB: Was war das Konzept von *Berlinmodell Industriekultur*?

NK: Wir wollten das englische Know-How im Design, das sich im Stahlbau und in der Glas konstruktion entwickelt hatte, aufgreifen und nach Deutschland bringen. Das Berlinmodell verstand sich als Innovationslabor für die neue Architektur und die Stadt, in Erinnerung an Berlin als Labor der Moderne. Fast schien es uns so, als ob wir die Rolle von Hermann Muthesius übernehmen würden, einem Mitbegründer des Deutschen Werkbunds, der ein Jahrhundert früher als Attaché an der deutschen Botschaft in London die englische Industriekultur studiert und durch Publikationen nach Deutschland gebracht hatte. Sicherlich eine Fata Morgana. Aber wir fühlten uns als Pioniere des neuen Designs. Wir luden Norman Foster, Richard

Otl Aicher war ein wichtiger Mentor der ARCH+ und maßgeblich am Berlinmodell Industriekultur beteiligt.



Das Foto erschien in ARCH+ 98, April 1989. © Rudi Meisel

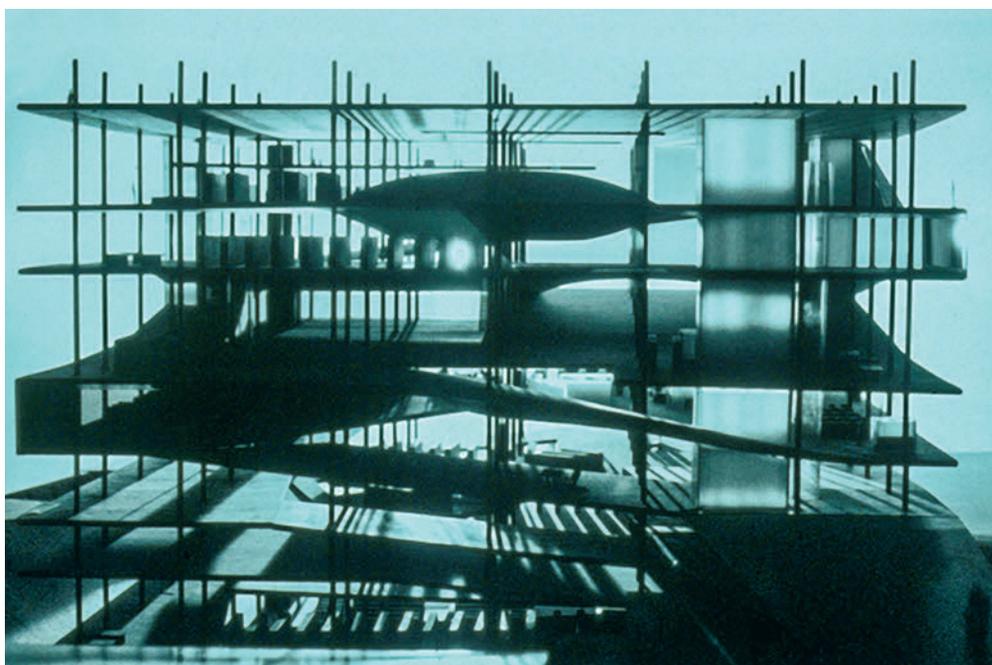
Rogers, Jean Nouvel, Günter Behnisch und Fritz Haller als Architekten, die Ingenieure Peter Rice und Stefan Polónyi und die Industriellen Klaus Jürgen Maack (ERCO) und Jürgen Werner Braun (FSB) zu einer internen Diskussion ein, die wir in ARCH+ 102 *Rhetorik des Machens* publizierten. Wir schrieben außerdem vier Wettbewerbe zu bestimmten Projekten aus. Rogers fertigte beispielsweise einen Entwurf für das Rota-print-Gelände an. Bei den Senatoren Georg Wittwer und seinem Nachfolger Wolfgang Nagel stießen wir mit diesen Ideen auf Zustimmung, da sie wussten, dass sich West-Berlin der Welt öffnen musste, um zu überleben. Nach dem Mauerfall erlosch dieses Gefühl abrupt. Ab da kamen die Investoren von alleine nach Berlin, regelten das selbst und verbatene sich jede staatliche Einmischung.

SB: Otl Aicher blieb nach dem Projekt eine wichtige Bezugsperson für ARCH+.

NK: Nach dem Ende des Berlinmodells haben wir weiter mit Aicher zusammengearbeitet. Er entwickelte ein neues Layout für die ARCH+ und wir haben es in seiner neuen Schrift Rotis umgesetzt. Bereits vorher haben wir ihm mit ARCH+ 98 eine monografische Ausgabe gewidmet, um ihn in allen Dimensionen seiner Arbeit vorzustellen, als Philosophen, Typographen und Designer. Aicher starb leider allzu früh, sodass viele Projekte, die er mit uns noch realisieren wollte, nicht mehr verwirklicht werden konnten. So auch sein Projekt, die ARCH+ auf das Designfeld auszuweiten.

SB: Es überrascht, dass ARCH+ sich in dieser Zeit einerseits auf Aicher und Foster bezieht und andererseits auf Rem Koolhaas, der sich unter einem ganz anderen Blickwinkel auf die Moderne beruft. Was bedeutete Koolhaas in der Zeit für Euch?

NK: Koolhaas war der Antipode zur High-Tech-Architektur. Bei der High-Tech-Architektur stand der Ingenieur für die Innovation, die Architektur entwickelte sich nur ingeniös. Die Alternative dazu bot Koolhaas mit seinem Verständnis konzeptioneller Architektur. Seine Arbeit haben wir zuerst in ARCH+ 86 *Fertig zum Abhub* vorgestellt. Für die Ausgabe haben wir sein Manifest *Die erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts* auf Deutsch übersetzt, das er zuerst in *L'Architecture d'aujourd'hui* veröffentlicht hatte. Darin greift er die Kritik an der Moderne auf und bleibt trotzdem modern. Der Clou dabei war, dass er nicht mehr auf Technik und ingeniöses Denken setzt, sondern auf das Konzept. Es wäre ein Missverständnis, Konzept auf die Frage des Pro-



Die konzeptionelle Architektur von Rem Koolhaas verbindet theoretische Forschung mit praktischem Entwurf. Seine Jussieu-Bibliothek steht für ein neues relationales Raumverständnis.

gramms zu reduzieren. Es geht stattdessen darum, aus dem Programm ein architektonisches Konzept zu entwickeln. Für jedes Projekt, das das Büro bearbeitet, sucht es alles zu diesem Thema zusammen. Für die Jussieu-Bibliotheken, die wir in ARCH+ 117 vorgestellt haben, hatte sein Team alles über Bibliotheken zusammengesammelt, über die Rolle und den Wandel des Buches. Auf dieser Basis wurden Thesen formuliert, was eine Bibliothek heute bedeutet. Für uns war dieses Vorgehen anregend, weil es Ähnlichkeiten mit dem Zeitschriftenmachen hat. Und Koolhaas ist selbst ein Intellektueller, der mit Texten zu provozieren sucht. Sein Verständnis von konzeptioneller Architektur ist gleichzeitig theoretisch und architektonisch, mit einem Wort das, was Manfredo Tafuri unter Projekt versteht.

SB: In ARCH+ 105/106 *ChaosStadt* stellt Ihr Koolhaas' Thema der neuen „Abenteuer der Modernität“ vor. Für mich stellt das einen Sprung dar, in dem Sinne, dass Ihr plötzlich durchaus positiv auf die Welt und auf die Zukunft blickt und Euch darauf einlasst, zwar nicht affirmativ, aber doch weniger kritisch als zuvor. Habt Ihr das damals selbst als einen Paradigmenwechsel wahrgenommen?

NK: Die Typusdiskussion hatte gezeigt, dass es sich beim Typus um ein Konstrukt handelt. Und daran ändert sich auch nichts, wenn man zu seiner Legitimation auf Ursprungsmythen wie Hütte oder Höhle zurückgreift. Es gibt keine ewige Ordnung mehr, sehr wohl aber die Sehnsucht nach ihr, es gibt eigentlich auch keine Architektur mehr, son-

dern nur noch das Projekt, aus dem Architektur entstehen kann, aber nicht muss. Es gibt keine Sicherheiten, keine Haltegriffe mehr, sondern sie müssen immer erst wieder hergestellt werden. Und in Koolhaas hatten wir jemanden gefunden, der diese Unsicherheit lebt und trotzdem als Architekt arbeitet und nicht für die schlechteste Architektur verantwortlich ist. Wir haben in der Folge eine ganze Reihe von Heften veröffentlicht, die auf ihn fokussierten: ARCH+ 117 *Rem Koolhaas*, ARCH+ 132 *Rem Koolhaas / Projekte und Texte 1993–1996* und später ARCH+ 174 *OMA: Projekte* und ARCH+ 175 *AMO: Projektionen*.

SB: Mit Koolhaas habt Ihr auch ein neues Raumkonzept in den Blick genommen.

NK: Ja, seine Jussieu-Bibliothek beispielsweise zeichnet sich durch einen durchgehenden Raum aus, statt der traditionellen Trennung zwischen Magazin und Lesesaal, zwischen privat und öffentlich. Der Raum kennt zwar Ein- und Ausfaltungen eines kontinuierlichen Raums, aber keine definitive Grenze mehr. Dieses Projekt war revolutionär, weil es den Raum und alle raumschaffenden Elemente, wie Wand, Decke und Boden in Frage stellte. Diese Suche nach einem neuen Raumkonzept zieht sich durch alle seine Projekte. Er hat auch eine Reihe von Themen für weitere Hefte angeregt, die sich mit einem anderen Raumkonzept auseinandersetzten, unter anderem ARCH+ 137 *Die Anfänge moderner Raumkonzeptionen*. Angefangen mit den Situationisten in Frankreich im Anschluss an die 68er, die den Raum

situativ dachten, fortgesetzt durch Virilio und Lefebvres *Die Produktion des Raumes*, hatte sich ein neues Raumverständnis entwickelt, bei dem es nicht mehr um Raum im klassischen Sinne des gebundenen Raums, sondern um den Raum als Bewegungsraum des menschlichen Körpers ging. Der Akzent lag nicht mehr auf dem Verhältnis von Masse und Raum, sondern auf dem wechselseitigen Verhältnis von Raum und menschlichem Körper, die beide als Aktivum verstanden wurden. Das kann sich in den unterschiedlichsten Architekturen ausdrücken, unter anderem in den späten Arbeiten von Mies van der Rohe mit einem frei geräumten, unbestimmten Raum, in dem alles passieren kann. Aber das hängt nicht mehr von der Architektur ab, sondern von den Körpern und wie diese im Aktionsfeld des Raumes agieren.

SB: Dieser neue Blick auf die Gegenwart, den Ihr ab der Wende verfolgt, zeichnet sich auch dadurch aus, dass er reflexiv wird. Ihr veröffentlichte Ende der 1990er-Jahre ARCH+ 143 *Die Moderne der Moderne* und ARCH+ 146 *Die Moderne der Moderne: Die Debatte*. Darin bezieht Ihr Euch auf die ‚Zweite Moderne‘, ein Konzept, das Heinrich Klotz in den 1980er-Jahren formulierte hatte. Warum wurde das Thema für Euch zu jenem Zeitpunkt wichtig?

NK: Die Hefte zur reflexiven Architektur oder zur Moderne der Moderne waren Auseinandersetzungen mit den Anregungen von Heinrich Klotz zur Zweiten Moderne, die er kurz vor seinem Tod 1999 veröffentlicht hatte und zur Diskussion stellen wollte. Klotz muss man immer vor dem Hintergrund sehen, dass er versucht hat, als Direktor des Deutschen Architekturmuseums eine Alternative zur Postmoderne und zu Charles Jencks zu formulieren. Jencks war mit seiner Publikation *Die Sprache der postmodernen Architektur* stilbildend gewesen. Klotz stellte der Postmoderne den Begriff der Zweiten Moderne gegenüber. Diese Vorgaben haben wir aufgenommen und versucht, sein Konzept mit Inhalt zu füllen, indem wir es mit den Überlegungen von Ulrich Beck und Jürgen Habermas zur reflexiven Modernisierung zusammenführten. Beck und Habermas forderten, dass man im Begriff der Moderne ihre sozialen und ökonomischen Folgen mitbedenken muss und nicht wie bei der Tabularasa-Moderne ausklammern kann. Wenn man also weiterhin modern sein will, muss man reflexiv werden, das Entwerfen entwer-

fen. Die Architektur wird dadurch etwas Selbstbezügliches, das die klassischen Unterscheidungen zwischen Subjekt und Objekt, Teil und Ganzes hinter sich lässt. Als Architekt musst Du Dich immer als Teil des Beziehungsgefüges mitdenken.

Wenn wir also weiterhin modern sein wollen, müssen wir reflexiv werden, das Entwerfen entwerfen.

SB: Was bedeutet in diesem Zusammenhang der Begriff der Reflexivität?

NK: Wichtig zur inhaltlichen Füllung des Begriffs Zweite Moderne waren die Überlegungen von Heinz von Foerster zur Kybernetik zweiter Ordnung. Heinz von Foerster war Wiener, der in Berlin im Dritten Reich an der Radarentwicklung gearbeitet hatte, 1949 nach Amerika ging und dort zum Sekretär der Macy-Konferenzen wurde, zu der Kybernetiker und Systemtheoretiker zusammenkamen. 1993 wurde sein Buch *Kybernetik* im Merve Verlag veröffentlicht. Wir haben seine Theorien begierig aufgegriffen. Von Foerster vertrat ein Konzept von Kybernetik zweiter Ordnung, bei der die Unterscheidung von Subjekt und Objekt dadurch aufgehoben wird, dass der Beobachter immer auch Teil des Systems ist, das er selbst beobachtet. Damit haben wir uns wieder Themen und Wissenschaften zugewandt, die zu Beginn der ARCH+ von Bedeutung waren. Denn die Überschneidungen zwischen der Kybernetik Zweiter Ordnung, dem Reflexiv-Werden der Moderne, und dem Verständnis von Architektur als Projekt, wie es Tafuri vorschlug und Rem Koolhaas praktizierte, waren augenfällig. Die traditionellen Unterscheidungen werden dadurch aufgehoben. Architektur ist nicht mehr das Objektive und der Architekt nicht mehr das Subjektive; Architektur und Architekt stehen der Welt nicht mehr gegenüber, sondern sind ein Teil von ihr.

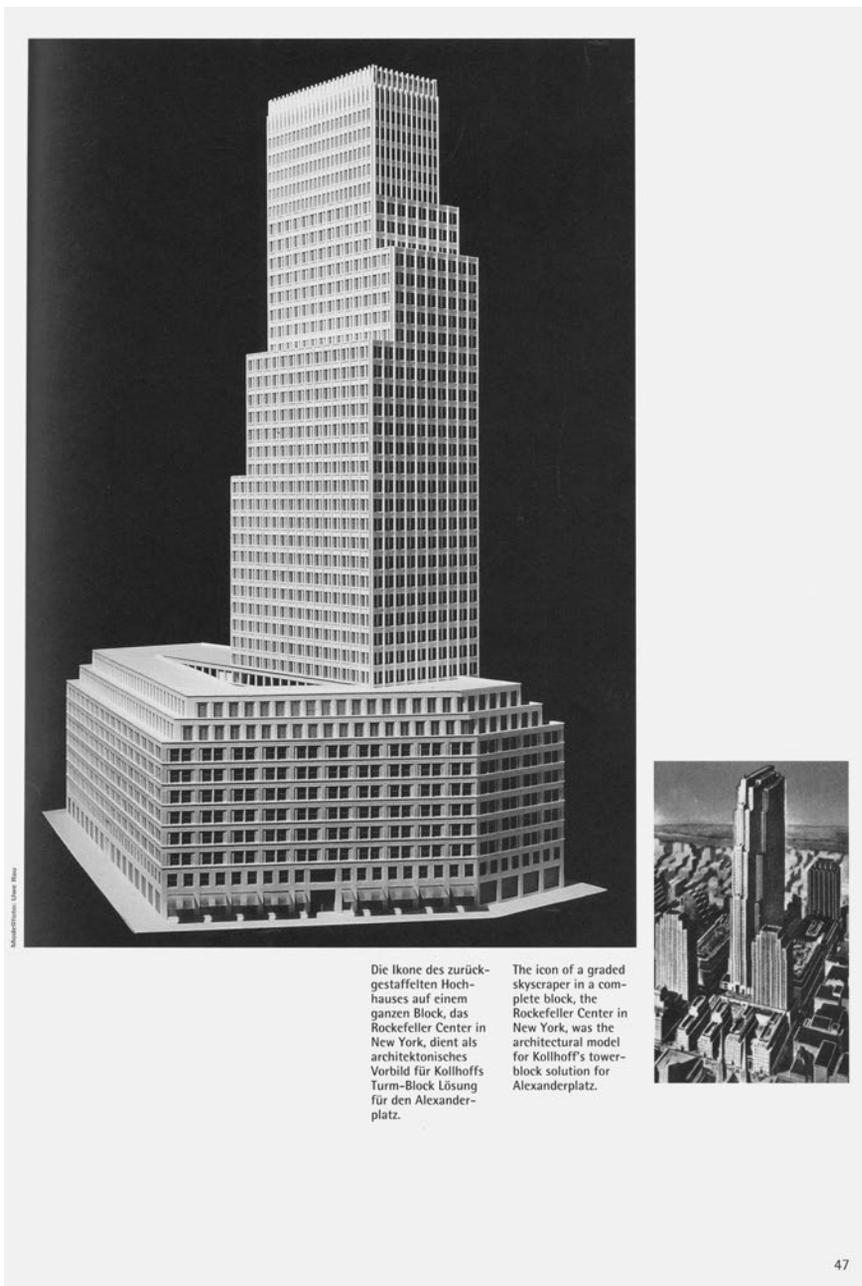
SB: Ihr unterscheidet Euch darin von anderen Tendenzen, die es in den 1990er-Jahren in der Linken auch gab, hin zum Wertkonservatismus der Berlinischen Architektur, der vollkommen anders mit der Situation umging und der Komplexität der Welt ein striktes Gegenmodell entgegengesetzt. ARCH+ 122 *Von Berlin nach Neuteu-*

tonia war eines der erfolgreichsten Hefte der ARCH+. Wie kam es dazu, dass Ihr Euch mit diesem Thema sehr konkret in den deutschen Architekturdiskurs eingemischt habt?

NK: In Berlin gab es damals eine Diskussionsveranstaltung zur Berlinischen Architektur, zu der Kristin Feireiss Architekt*innen und Architekturzeitschriften eingeladen hatte. Die Reaktion war allgemeines Schweigen und deswegen fingen wir an, uns mit ihr auseinanderzusetzen. Wir stellten den Wettbewerb um den Potsdamer Platz in der ARCH+ vor: Den Entwurf von Richard Rogers, der im Auftrag von Mercedes-Benz einen Vorschlag mit Hochhäusern machte. Und dagegen setzten wir die Arbeit von Hilmer und Sattler, die den städtebaulichen Wettbewerb mit einer Blockbebauung gewonnen hatten. Deren Grundlage bilden die berühmt-berüchtigt gewordenen Scheinhochhäusern, mit zwei Kellergeschossen unter dem Straßenniveau und zwei abgetreppten Sattelgeschossen über der Traufhöhe von 22 Meter. Trotz der historischen Argumentation wurde etwas völlig Neuartiges geschaffen, nämlich eine moderne Stadt im Bild ihrer historischen Vorläufer, die sich im Konzept nicht wesentlich unterschied von dem, was man dann zum Feindbild erklärt hatte: die klassische moderne Stadt (mit Hochhäusern und Zonierung).

Wir haben zu diesem Heft ein Gespräch mit Heinrich Klotz geführt, in dem dieser gegen die neue Restauration in der Architektur polemisierte. Dieses Gespräch hat Furore gemacht. In unseren Augen war die Berlinische Architektur ein weiterer Versuch, aus der Geschichte der Architektur ein Konstrukt zu synthetisieren, in diesem Fall das Konstrukt der ‚Europäischen Stadt‘, um sich dadurch der Herrschaft über die Bilder von Architektur und Stadt zu bemächtigen. Gleichzeitig wurde die Geschichte für Investorenarchitektur instrumentalisiert, indem man Bilder schaffte, die vermarktbar waren. Deshalb sahen wir auch in dem so genannten Berliner Architektenstreit keinen Streit um Architektur, sondern um die Herrschaft über die Bilder, einen Bilderstreit.

Angesichts des Erstarkens der Neuen Rechten, als Beispiel sei hier nur auf die Identitäre Bewegung verwiesen, erhält heute die Bildregie wieder neue Relevanz. Es geht wieder um Konstrukte zur Identitätsbildung. In diesem Fall um das Deutschsein. Mittels dieser Konstrukte meint man, mit sich selbst identisch sein zu können.



Die Ikone des zurückgestaffelten Hochhauses auf einem ganzen Block, das Rockefeller Center in New York, dient als architektonisches Vorbild für Kollhoffs Turm-Block Lösung für den Alexanderplatz.

The icon of a graded skyscraper in a complete block, the Rockefeller Center in New York, was the architectural model for Kollhoff's tower-block solution for Alexanderplatz.

ARCH+ 122 Von Berlin nach Neuteutonia dekonstruierte die Bilder, die den Streit um die Berlinische Architektur beherrschten. Die faksimilierte Seite zeigt den Turm-Block-Entwurf des Büros Hans Kollhoff und Helga Timmermann für den Alexanderplatz aus dem Jahr 1993.

47

Logik, von selbst erledigt. Diese Art von Katastrophen nach Vorgabe der Geschichte oder der Zukunft schließen sich heute von selbst aus. Sowohl die Utopie wie die Geschichte müssen heute neu gedacht werden.

ALN: Gibt es denn heute noch irgendwelche prospektiven oder retrospektiven „Haltegriffe“?

NK: Es gibt keine ideologischen Haltegriffe mehr. Das ist jedoch eine ungeheure Chance. Man muss sich selbst definieren, sich selbst aktiv und praktisch einmischen, im Sinn des Projekts offen sein für das, was ist und für das, was kommen kann. Vor allem darf man die Leere nicht durch ideologische Kurzschlüsse schließen, sondern muss sie aushalten und sich nicht entmutigen lassen, Schritt für Schritt voranzugehen. Das heißt nicht, dass du diffus wirst; du wirst konkret, indem du dich an einer Sache abarbeitest. Und plötzlich eröffnen sich Wege, die du vorher nicht gekannt und nicht gedacht hast.

ALN: In ihrer Anfangsphase definierte sich die ARCH+ als politisches Fachorgan. Wie kann sich ARCH+ heute und in Zukunft weiterhin politisch positionieren?

NK: Wir haben immer die These von der Architektur als politisches Medium vertreten. Als Zeitschrift haben wir Themen gesetzt, um in diesem Sinne die praktische politische Arbeit der Architektur zu unterstützen. Wir müssen uns dabei konkret auf das Leben einlassen und fragen, welchen Beitrag die Architektur leisten kann, um das Versprechen nach Freiheit einzulösen. Das mag banal klingen, aber ich erinnere nur daran, wie die Erfahrungen der Studentenbewegung mit neuen Wohnformen die Disziplin weiterbrachte und das Wohnen selbst politisierte. Die Moderne hat über Jahrzehnte hinweg das Modell der Kleinfamilie verfolgt und durchgesetzt. Was den Architekturkonzepten der letzten 50 Jahre gefehlt hat, waren neue Lebensmodelle, gerade, wenn man Architektur als Projekt versteht. Und das Projekt der heutigen Generation ist es, unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen aufzuzeigen, wie wir gemeinsam wohnen, produzieren und wirtschaften können und wollen. Das ist eine politische Aufgabe.

Das Gespräch ist ein bearbeiteter Auszug aus dem Oral History-Projekt, das wir mit Nikolaus Kuhnert begonnen haben. Die Filme werden zu einem späteren Zeitpunkt vorgestellt. Bearbeitung: Nicole Minten-Jung und Alexandra Nehmer. Dank an Anna Luise Schubert und Eva-Maria Körber vom Centre for Documentary Architecture.

AUSBLICK

ALN: Du hast ausgeführt, dass die Geschichte sich nicht mehr als Sicherheit, als „Haltegriff“ anbietet. Wir haben in den letzten Jahren eine ganze Reihe von historischen Heften herausgegeben, unter anderem zu Oswald Mathias Ungers, Julius Posener, Heinrich Klotz und zuletzt Klaus Heinrich. In meinem Verständnis war das auch unser Versuch, die Geschichte nicht der Rechten zu überlassen, sondern ihre Offenheit für Interpretation zu betonen. Das heißt auch, dass Geschichte eben kein regressives Ideal ist. Sie ist veränderlich und kann neu erfunden werden, wie der Philosoph Armen Avanessian nicht müde wird, unter Bezugnahme auf Quentin Meillassoux zu betonen: „Die Vergangenheit ist unvorhersehbar.“ Dieses Geschichtsverständnis steht, wie er in ARCH+ features 61 schreibt, „im diametralen Gegensatz zu historischen Festschreibungen oder regressiven Idealisierungen des Vergangenen“. Das ist eine klare Absage an eine Ideologisierung der

Geschichte. Aber wenn es eine Lehre gibt, die wir aus der Geschichte der 68er, Eure Geschichte, ziehen können, dann die, dass es zugleich um die Frage geht, wie sich Architektur wieder auf eine offene Zukunft einlassen kann, ohne dabei in die Falle der Ideologie zu tappen. NK: Was mit der Offenheit für die Zukunft gemeint ist, kann heute in der Tat nicht mehr ideologisch beantwortet werden. Das Scheitern der Utopien des Sozialismus ist nachhaltig. Daher haben Konstrukte vom Ursprung oder Ende der Architektur Konjunktur. Entweder werden Mythen mobilisiert – ganz gleich ob historisch oder parametrisch –, um der Architektur einen Ursprung zu verschaffen, aus dem der Rest dann logisch folgen soll. Diese Art retrospektiver Despotie ist nicht minder problematisch wie die prospektive Despotie, die Katastrophen bemüht, angesichts derer sich die Frage nach der Architektur, geschweige denn nach ihrer