

Leonidovs Vermächtnis: Von der Kunsthalle zum Educatorium

Kenneth Frampton

Der gefeierte, aber auch kontrovers aufgenommene Vortrag von Rem Koolhaas (1990) zu der Frage "Ist die niederländische Architektur wirklich modern?" war ein lokales Ereignis, das im Lauf der Zeit alles andere als einen mythischen Charakter erlangt hat. Im Rückblick stellt er sich als Wendepunkt dar, sowohl für Koolhaas selbst als auch für seine Kollegen. Denn er machte die niederländische Kultur auf "die anderen" aufmerksam, wer auch immer das sein mag, und er warf die Frage auf, was ein wirklich moderner Architekt einmal war und was er heute noch sein sollte angesichts des Triumphs der unbeirrt fortschreitenden technologischen Modernisierung. Die Hypermoderne war zumindest oberflächlich betrachtet das zentrale Motiv der kreativen Arbeit von OMA, seit Koolhaas 1972 die Szene betrat.

Ungeachtet der Entwicklungen, die seither in- und außerhalb von OMA erfolgt sind, bewundere ich heute noch einige frühe Projekte von Koolhaas, die einen Esprit haben, der sich scheinbar nur in wenigen realisierten Projekten wiederfindet. Ich denke an das hedonistische Badehaus für den Leicester Square in London, das aus der Zeit stammt, als Koolhaas Student an der AA war; oder an den Entwurf für ein unterirdisches Fotografiemuseum in der Nähe des Stedelijk in Amsterdam, das nach Koolhaas' Rückkehr nach Holland entstand. Obwohl beide Projekte nicht ausgeführt wurden, atmeten sie genau den Geist der programmatischen Intervention, der ehemals der Prüfstein der Moderne in ihrer Blütezeit gewesen war: Lange bevor Andrej Leonidov 1988 die Biographie über seinen Vater verfaßt hat, haben Koolhaas und Gerrit Oorthuys das Werk von Ivan Leonidov gemeinsam bewußt untersucht, bei dem dieser Aspekt besonders deutlich hervortritt. Seit diesem relativ unschuldigen Moment ist vieles verlorengegangen. Damals waren die Überreste der heroischen Moderne noch unerforscht und unentschlüsselt. Der heute immer stärker werdende Lärm des vorschnellen Star-Rummels und die Meta-Theorie der spätmodernen Bewegung beherrschten noch nicht das Geschehen. Heute ist der kleinste berufliche Erfolg ein Grund für unverständliche Selbstgefälligkeit, nicht zuletzt in den Niederlanden.

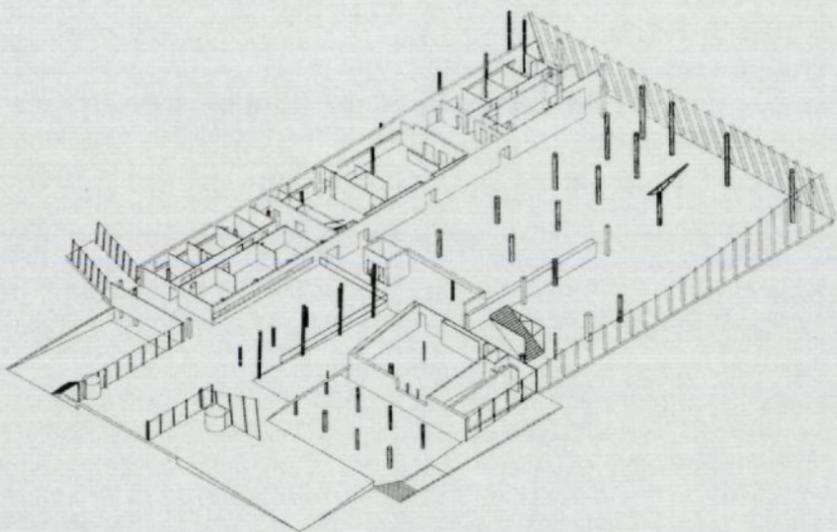
Während Koolhaas kritisch und selbstkritisch blieb, blieb die Arbeit von OMA durch die offensichtliche Rückwärtsbewegung zum Kanon der räumlich-programmatischen Authentizität der späten 20er Jahre hinter den Erwartungen zurück. Das läßt sich besonders deutlich an der Kunsthalle in Rotterdam ablesen. Abgesehen von surrealistischer Nostalgie (ich denke an die "rustizierten" Stahlstützen im neonbeleuchteten Wald und das Kamel auf dem Dach), versagen die grundlegenden programmatischen Intentionen genau da, wo das Versprechen der Freiheit und das Potential des schrägen, gefalteten öffentlichen Raumes nicht die versprochenen Qualitäten birgt.

Trotz der Ironie der Traktorensitze (vielleicht ein Schatten von Vladimir Tatlin) und der Sinnlichkeit des eiförmigen purpurnen Vorhangs gibt es einen Moment in der Kunsthalle, der paradoxerweise rigide, ja sogar formalistisch ist. Ihm fehlt die hedonistische Großzügigkeit, die die oberflächlich implizierte Ikonographie erzeugt. Abgesehen von der neo-konstruktivistisch/ suprematistischen Syntax, werden die vorherrschenden funktionalen Mängel im Restaurant besonders deutlich, das von den internen Wegen in der Kunsthalle völlig abgeschnitten ist. Die rohe, kaum gepflasterte Terrasse des Cafés ist nur unzureichend mit dem Restaurant verbunden. Sie wirkt, als solle sie selbst bei gutem Wetter nicht benutzt werden. Ist niederländische Architektur also modern? Natürlich kann man rhetorisch antworten, sie sei einmal modern genug gewesen, um Schiebe- und Falttüren aus Glas vorzusehen, um ein innenliegendes Café mit einer Terrasse zu verbinden. Wie bei Merkelbach und Karstens Rundfunkstation in Hilversum von 1935 etwa. Solch eine verbrauchte "ironische" Spätmoderne (grenzt sie an das Perverse oder liegt es nur an Konzentrationsmangel?) findet sich unerwarteter Weise nicht beim Educatorium der Universität in Utrecht, das zusammen mit Christophe Cornubert von OMA entworfen und kürzlich fertiggestellt wurde. Hier findet sich plötzlich die programmatische Überzeugung der sowjetischen Avantgarde oder ähnlich ambitionierter Figuren der späten 20er und frühen 30er Jahre wie Johannes Duiker, Jean Prouvé, Pierre Chareau und Le Corbusier wieder. Gleich das Gebäude nicht, abgesehen von der syntaktischen Verfeinerung, einem vergrößerten sowjetischen "sozialen (sozialistischen) Kondensator"? Mir kommt es vor, als sei es einer der "sozialen Kondensatoren", die kaum jemals geplant oder realisiert wurden. Die einzige Ausnahme ist Ivan Nikolaevs "Dom Kommuna" (1930), ein Studentenwohnheim, das heute noch als heroische Ruine in einem Vorort von Moskau steht.

Ungeachtet des "wertfreien", ästhetisierten Ruhmes des Unnötig-Experimentellen, welches implizit durch Ben van Berkel und Caroline Bos in ihrer viel zu distanzierten und distanzierenden Kritik des Educatoriums in Archis 1/1998 gefeiert wird, erscheint das Gebäude doch als späte kategorische Erinnerung an das, was vielleicht immer noch erreichbar ist für eine Architektur, die semantisch und programmatisch der Idee des Sozialen verpflichtet ist: der Realisierbarkeit des spontanen politischen Potentials der Studentenschaft, der Masse im althergebrachten Sinne des Wortes. Man braucht nicht viel Phantasie, um sich die nächste Studentenrevolte im Speiseraum im Erdgeschoß dieses Gebäudes vorzustellen.

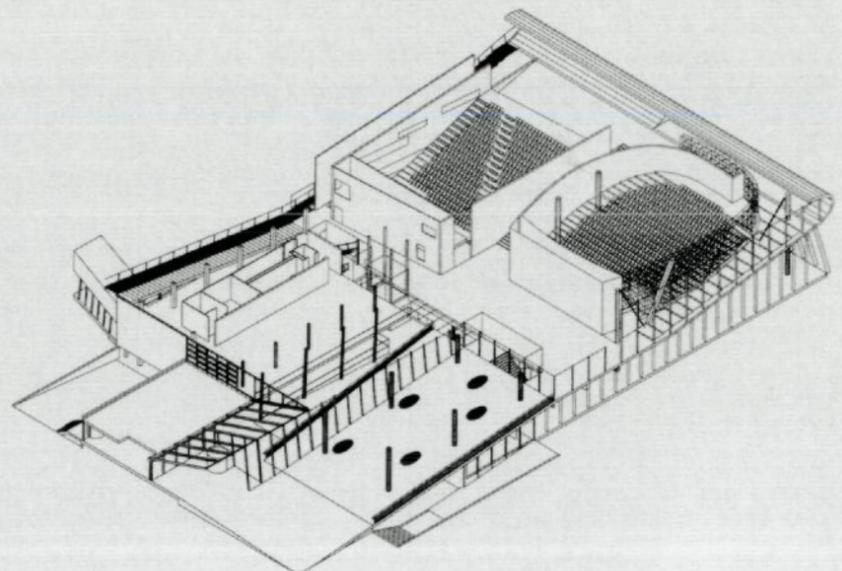
Vier räumliche Sequenzen bleiben mir nach meinem kürzlichen Besuch des Gebäudes im Gedächtnis. Episoden, die in ihrer Art vielleicht ebensoviel über den Kritiker wie über den Architekten verraten. Die erste ist der axiale Eingang. Die Aufmerksamkeit wird hier unmittelbar geteilt zwischen der großen, hell erleuchteten Mensa im Erdgeschoß mit 900 Sitzen, die unmittelbar vor einem liegt und dem rampenartigen Boden, der sich zum Foyer der Auditorien zur Rechten erhebt.

Die zweite räumliche Sequenz, die Begeisterung weckt, wird durch die aufsteigenden und abgetreppten Räume gebildet, die die Auditorien sowohl untereinander als auch von der Vorhangfassade trennen. Die dritte Episode sind die Auditorien selbst. Vor allem das kleinere mit 400 Plätzen, mit seinen neo-suprematistischen schwarzen Kästen, die aus den Akustikplatten ausgeschnitten sind, und dem diagonalen



Niveau 0

Axonometrien des
Educatoriums von OMA;
Rem Koolhaas und
Christophe Cornubert
Entwurf 1993-1995
Ausführung 1996-1997



Niveau +4

Gang durch die verschiedenfarbigen Sitzreihen. Und natürlich die eiförmige hölzerne Vorführkabine (vielleicht ein Detail von Leonidovs Narkomjazzprom), die sich hinter der letzten Sitzreihe aufdrängt. Die technische Kühle dieses Raumes, die durch die Metallpaneele der Decke noch verstärkt wird, wird durch den elliptischen Saal mit 500 Sitzen wettgemacht, der bewußt sowohl in optischer als auch konstruktiver Art lebendiger wirkt. Auf beinahe unheimliche Weise werden Besucher subtil und diskret in diesen Raum hineingezogen. Transluzente Kunststoffplatten an der Wand begleiten auf einer Seite die abgetreppte Rampe und geben abwechselnd fragmentarische Blicke in das Auditorium frei oder behindern ihn, abhängig vom Blickpunkt des Betrachters. Diese alternierenden Ein- oder Ausblicke fallen genau mit



dem abgetreppten Abstieg zusammen. Das rhythmische, kinematographische Spiel - mal sieht man hindurch, mal nicht - wird durch die diagonalen Stahlstreben verstärkt, die auf einer Seite der Rampe vor der semi-transluzenten Wand hinaufführen. Nach Art des "dirty realism", die typisch für OMA ist, wird dieser Kontrast zwischen Tragwerk und Verkleidung von der sichtbaren Bewehrung der Betondecke betont, die 21 Meter weit den Hallenkörper überspannt. Wieder fühlt man sich an die "Zaomy"-Kultur von Tatlin erinnert.

Die vierte Episode besteht aus den enorm großen, übereinandergeschichteten Prüfungsräumen. Man kann sie als Symbole des größtmöglichen Glücks für die größtmögliche Masse betrachten, zusammen mit der großzügigen internen Treppenanlage, die diese erhabenen Räume erschließt.

Unabhängig von unwichtigen Details, trifft die einzige Kritik an dieser energetischen und optimistischen Arbeit die Behandlung der Außenhaut, die gleichzeitig zuviel und zuwenig Aufmerksamkeit erhalten hat:

- Zuviel in Bezug auf die applizierte Faltung (die van Berkel und Bos als modischen bildnerischen Ausdruck identifizieren): dieses "terminal streamlining" hat überhaupt nichts mit dem Potential des Gebäudeschnitts als freier Form zu tun.
- Zuwenig in dem Sinne, daß die Detaillierung der total verglasten Hülle inkonsequent ist. Sie wirkt weder "weggeworfen" im Sinne des "dirty realism" noch präzise gelöst. Der beste Beweis dafür sind die Fluchttüren, die auf die große Terrasse vor der Mensa führen. Diese schmalen Doppeltüren (von der Bürokratie wurden sie wohl so vorgeschrieben) verhindern eine großzügige Verbindung zwischen Mensa und Terrasse. Wie soll man diese hartnäckigen funktionalen Mängel der spätmodernen Form interpretieren? Haben sie mit Mondriaans Gemälden zu tun, in denen das Natur/Kultur-Syndrom um jeden Preis unterdrückt wird, oder hat die niederländische Architektur vergessen, wirklich modern zu sein? Währenddessen verfolgt uns die Stimme von Adolf Loos aus den 20er Jahren:

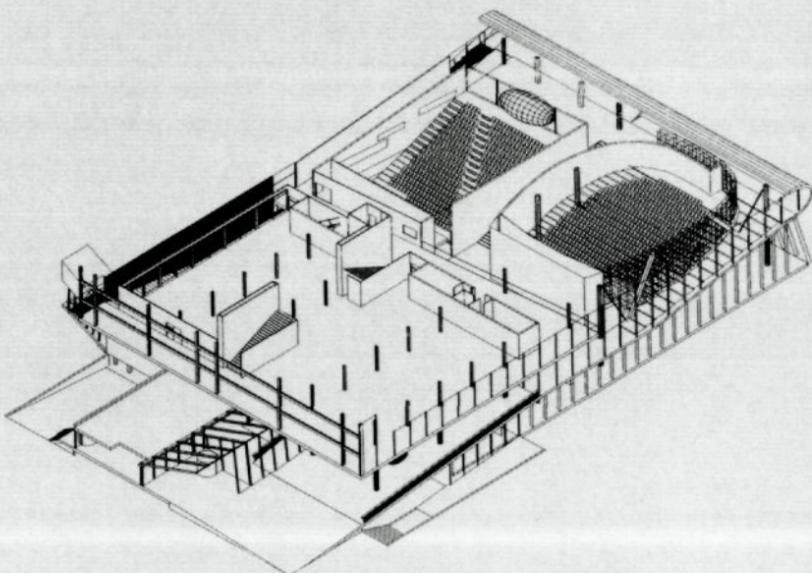
"Laßt uns endlos kopieren." Ein anderesmal schrieb er mit gleicher Treffsicherheit: "Es ist sinnlos, etwas zu erfinden, wenn es nicht eine Verbesserung darstellt." Obwohl wir nicht unbedingt Loos das letzte Wort in dieser Angelegenheit geben sollten, gibt es dennoch keinen Zweifel, daß unsere Neulinge des "endlos Neuen" von der Lektüre seiner Texte von Zeit zu Zeit profitieren würden - nur als Kontrolle.

zuvor in Beilage papers Nr. 24, Frühjahr 1998

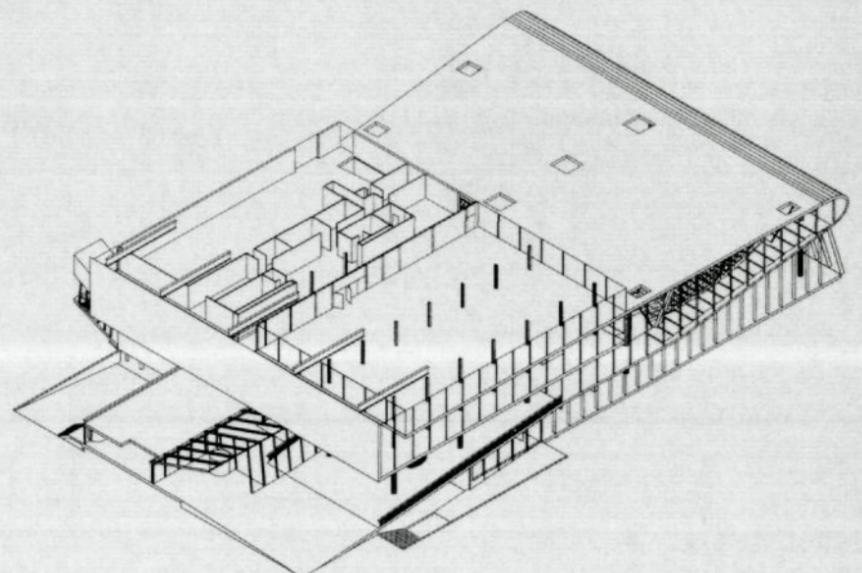
Aus dem Englischen von
Ulf Meyer

Formale Manipulationen - OMA's Educatorium Ben van Berkel und Caroline Bos

Der Universitätskomplex von Utrecht basiert auf einem einfachen städtebaulichen Plan, wie er typisch für die 60er Jahre war. Jedes Gebäude hat ein eigenes Umfeld und ist von den Nachbargebäuden durch Grasstreifen, Bürgersteige, Straßen oder Radwege getrennt. Neu hinzugekommene Gebäude wurden in einer ebenso unspektakulären Weise ergänzt. Seit den 80er Jahren waren Architekten jedoch bestrebt, aus dem Schema auszubrechen und ihren Gebäuden ein eigenes Gesicht zu geben. Das Educatorium, das zwei Auditorien, drei Prüfungssäle und eine Mensa umfaßt, hat einen ausgesprochen öffentlichen Charakter - ein Dreiviertelprofil. Die Nord- und Westfassaden sind von der Straße aus sichtbar. Als Verlängerung eines benachbarten langgestreckten Gebäudes überschlägt es sich am Ende in einer Faltung. Diese Umkehrung im ersten Obergeschoß wird auf der Fassade von Steinstreifen markiert, die die Geschoßdecke zeigen. Auf der Westfassade zeichnen sich ganz klar zwei hohe Geschosse ab, hinter denen die Auditorien liegen, während die Ostseite vier Geschosse hat.



Niveau +8



Niveau +12

Innen hat das Gebäude eine offene Struktur mit Räumen, die eine diagonale Verbindung eingehen. Zusammen mit den beiden Hauptfassaden schaffen sie einen lichten, transparenten Eindruck. Weniger auffällige Elemente, wie beispielsweise die Südfassade auf der Rückseite und die Nebenschließungen, verraten die wahre Komplexität des Gebäudes. Sie zeigen mehr von den miteinander verwobenen Räumen als die Faltung an der Hauptfassade. Der Nachteil einer Projektbeschreibung wie dieser ist, daß sie die architektonische Position, die Rem Koolhaas derzeit vertritt, nicht illustriert. Deswegen sollte man einen näheren Blick auf die drei Prinzipien werfen, auf denen das Educatorium beruht. Dabei sollte man sich stärker auf die Organisation der architektonischen Form konzentrieren als auf die allgemeineren Themen in Koolhaas' Werk, wie die Kultur der Metropole oder die Interpretation des Raumprogramms als "Szenario". Zwar ist die Ablehnung formaler Aspekte ein wesentliches Merkmal in Koolhaas' Arbeit, aber wir betonen, daß dies nicht als Provokation intendiert ist. Zwischen Formalismus als "Interesse am Effekt" und der "Forschung nach Techniken der räumlichen Organisation" besteht ein wichtiger Unterschied. Beide Aspekte sollen hier diskutiert werden. Jeder architektonischen festen Form sind formale Manipulationen vorangegangen. Auch eine Architektur, die ihren Ausdruck nicht formalen Effekten verdankt, wird eine konkrete Form haben, die von Funktion und Inhalt nicht getrennt werden kann.

Paradoxiertweise spielt die Form aber eine große Rolle in Koolhaas' Arbeit, gerade weil er Alternativen zum Formalismus sucht, die ihrerseits wieder sehr formal sein können. Die Tatsache, daß bei OMA mit großen Modellen gearbeitet wird, zeigt, wie wichtig die formale Untersuchung ist. Koolhaas' Reserviertheit dem Formalismus gegenüber sollte deshalb dieser Analyse nicht im Wege stehen.

Koolhaas' Arbeit ist formal von drei Faktoren bestimmt: Der Ablehnung eines bestimmten architektonischen Diskurses, der Collagetechnik und der fortwährenden Anwendung von Dalí "paranoisch-kritischer Methode". Dalí hat diese Methode 1935 als "Eroberung des Irrationalen durch ein Interpretationsdelirium"¹ beschrieben. Das Interessante an Paranoia ist, daß sie die Sinne schärft und verzerrt, wahnhaftige Interpretation beinhaltet. Mit der "paranoisch-kritischen Methode" können bewußt erzeugte phantastische Assoziationen auf eine real existierende Vorgabe projiziert werden, so daß ein Doppelbild entsteht.

Aufbauend auf die Lehre des französischen Psychiaters Lacan, hat Dalí betont, daß ein Delirium nicht nur ein Traum oder Automatismus ist, sondern eine aktive Methode.² Die Halluzinationen erreichen den Status eines Systems.

In einer Reihe von Veröffentlichungen hat Dalí konkrete Hinweise gegeben, wie diese Methode angewandt werden kann. Koolhaas hält sich erstaunlich genau an diese Vorgaben. In "Delirious New York" widmet er der Methode ein ganzes Kapitel und verbindet sie mit Le Corbusiers Version der Moderne.³ Im Rückblick zeigt sich, daß



Koolhaas diese Methode erst proklamiert und dann selbst sukzessive in seiner Arbeit angewandt hat. In den "unaussprechlichen Geständnissen" beschreibt Dalí, wie die Methode funktioniert: "Der Genius der paranoisch-kritischen Methode besteht darin, schwache Paranoia mit harter Kritik zu verbinden, Klebriges mit Scharfem und Lebenskraft mit dem Geist, um zur tiefsten Intuition zu gelangen. Ein grundlegendes Beispiel für diese Kombination sind der tragische Mythos von Millets Angelus und der Bahnhof von Perpignan."⁴ Wenn man statt dessen "postindustrielle Stadt und TGV" einsetzen würde, könnte das fast eine Beschreibung von Euralille sein. Die unvorteilhafte Lage der nordfran-

zösischen Industriestadt in einer strukturschwachen Region wurde mit dem dynamischen TGV verbunden. Eine Intervention, nach der Lille – in neuem Licht betrachtet – als Zentrum der Achse London-Brüssel-Paris erscheint.

Von Beginn an hat Koolhaas die "paranoisch-kritische Methode" als Basis seines architektonischen Schaffens benutzt. Das besondere besteht darin, eine ursprünglich schlechte Situation zu verbessern. Das Schlüsselprojekt in "Delirious New York" ist "die Geschichte von dem Pool", in der beschrieben wird, wie sowjetische Architekten Amerika dadurch erreichen, daß sie in einem ebenfalls schwimmenden Schwimmbecken von ihrem Ziel wegschwimmen. Bei seinem Entwurf für Hochhäuser in Rotterdam hat Koolhaas den ungünstigsten Ort ausgesucht, den er finden konnte: ein kleines, übriggebliebenes Handtuchgrundstück, das von Hindernissen umgeben ist. Heute beschäftigt sich Koolhaas mehr mit China und ist von der Idee begeistert, "herauszufinden, ob das Unausweichliche das Erhabene beinhaltet". Ob also ein frisches Bild der Realität dadurch geschaffen werden kann, daß man mit entfesselten Assoziationen aus der "paranoisch-kritischen Methode" den banalen Entwicklungen entgegen wirken kann.⁵

Beim Educatorium stellen die Nachbargebäude den unvorteilhaften Nährboden dar. Auch hier bestand die Idee darin, aus der ursprünglich nachteiligen Situation einen aufregend-neuen Zustand zu schaffen.

Collage

Zu den herausragenden Phänomenen, die Koolhaas skizziert hat, gehören "New York und das übereinander gestapelte Raumprogramm", "Atlanta und Bigness" und "Südostasien und die Frage, wie Architekten auf die weltweite Modernisierung reagieren können". Koolhaas nimmt diese Phänomene auf eher drastische als plastische Art in seine Arbeit auf. Er verbindet die Ablehnung bestimmter architektonischer Diskurse mit der Collagetechnik. Ersteres hängt mit seinem Interesse an der Moderne zusammen und entspricht seinem Wunsch, nicht im Kontext der Architekturgeschichte zu stehen. Elemente, die traditionell mit Architektur assoziiert werden, wie Harmonie, Rhythmus und Komposition, schaltet er dabei konsequent aus. Das schafft Platz für neue Ideen – genau wie bei Le Corbusier mit seinen "Fünf Punkten für eine neue Architektur" und dem Modulor. Zu Koolhaas' formalen Innovationen gehören die gefalteten Geschosse, die infrastrukturelle Organisation und die Strategie des "Void". Seine Entwürfe für die Très Grande Bibliothèque, Jussieu und Zeebrugge zeigen einen einzigartigen innovativen Formenreichtum. Zusätzlich wiederholt Koolhaas die anti-klassischen Bestandteile der Moderne: Skelettbau und Vorhangsfassade, Rampen, die "promenade architecturale" und industrielle Bauelemente.

Beim Educatorium, wie auch bei allen anderen Projekten, verbindet er modernistische Konventionen und Innovationen nach dem Prinzip der Collage miteinander. Nach Jeffrey Kipnis ist "der besondere gewollte Effekt der Collage, Assemblage und Bricolage die inkohärente Nebeneinanderstellung. Die Bestandteile müssen ihren Charakter bewahren,



Außenansicht von der Straße; Innenraum mit Blick (rechts) auf den Technikraum des kleineren Auditoriums

Fotos: A. Schnell



Innenraum mit Blick (links) auf die abgerundete Rück- bzw. Südwand des größeren Auditoriums aus transluzenten Kunststoffplatten

um die disjunktive Logik der Assemblage auszudrücken.⁶ Als Collage von Materialien, Farben und Strukturen ist das Educatorium eines der reifsten Gebäude von OMA. Aber die strikte Anwendung der Collagetechnik hindert die strukturelle Innovation daran, dem Gebäude eine druchdringende Tiefe zu geben: der architektonische Effekt der Faltung bleibt im Wortsinne an der Oberfläche. Die heterogenen Kräfte werden nicht zu einem Ganzen zusammengefaßt, das mehr darstellt als die Summe ihrer Teile. Deswegen schaffen es die Innovationen nicht, neue architektonische Effekte hervorzurufen, die über die Collagetechnik hinausgehen.

Koolhaas lehnt es strikt ab, sich in experimentelle Techniken zu flüchten, um strukturelle Innovation zu erreichen. In den letzten Interviews, Vorlesungen und Konferenzen hat er immer vehementer die Zuflucht in neue Techniken und Instrumente zur Schaffung neuer architektonischer Effekte denunziert. Das hängt damit zusammen, daß er die Befreiung durch die Moderne mit dem Anti-Architektonischen verbindet. Ein wiederkehrendes Motiv in Koolhaas' Argumentation ist seine Desillusionierung über den Berufsstand und die Arbeitsweise der Architekten. Schon von Beginn an unterstellt er in seiner Theorie, daß es unmöglich sei, ein architektonisches Konzept der Befreiung von Konventionen und pragmatischen Zwängen zu erreichen, das mit der weltweiten Modernisierung einhergeht. Die einzige Antwort ist deshalb der "generic space".

Das "Generische" oder Eigenschaftslose wird in Koolhaas' Vision dadurch erreicht, daß urbane Identität auf der städtebaulichen Ebene zerstört wird, wie er es in "S,M,L,XL" beschrieben hat. Collagen modernistischer Elemente und strukturelle und organisatorische Innovationen dienen dazu, unspezifische (architektonische und urbane) Räume zu schaffen.

Er übersieht dabei, daß das moderne Idiom selbst auch eine Identität schafft. Die Konzeptionalisierung rationaler Ideen hat sich seit der Zeit der modernen Manifeste radikal verändert - durch die Erkenntnis, daß alles, sogar die Logik selbst, der Interpretation unterliegt. Für Koolhaas gibt es immer eine "bottom line", eine ultimative Interpretation, einen absoluten Wert.

In der El Croquis-Monographie von 1996 stellt ihm Alejandro Zaera Polo eine Frage, die ihm naiv vorkommt, die aber tatsächlich den Verzicht auf das architektonische Prinzip anspricht. Zaera Polo fragt, ob Semantik überhaupt noch eine Bedeutung habe und ob es nicht viel wichtiger wäre, neu entstehende Strukturen zu enthüllen, zu konstruieren und zu generieren anstatt zu repräsentieren.⁷ Koolhaas will davon natürlich nichts wissen. Denn die einzige Möglichkeit, ein tieferes Verständnis für eine vorgefundene Situation zu entwickeln, ist die semantische Formulierung. Koolhaas faßt dies in einem sprachlichen Konstrukt, das erst sehr viel später dreidimensionale Identität erlangt. Die Lücke zwischen seinem semantisch-analytischen Ansatz und dem haptisch-experimentellen Ansatz von Zaera Polo und geistesverwandter Architekten ist offensichtlich. Für letztere ist das Konzept weniger wichtig als das Experiment. Anstatt Architektur als Illustration einer dokumentierten Idee anzusehen, propagieren diese Entwerfer Architektur als Ergebnis von konkreter Forschung, Technik und von Effekten.

Der experimentelle Ansatz ist heutzutage in einem schnellen Aufstieg begriffen (Gehrys Guggenheim Museum in Bilbao steht dafür als Beispiel). Es ist deshalb denkbar, daß Koolhaas' Einfluß in den kommenden Jahren sinken wird. Wie Kipnis und Zaera Polos Kommentare zeigen, entsteht eine kritischere Haltung gegenüber Koolhaas. Die Wertschätzung seiner Rhetorik läßt nach, während seine architektonischen Innovationen nie gebührend anerkannt wurden - größtenteils dank seines eigenen Überzeugungsvermögens. Das könnte zukünftig ein neues Paradoxon schaffen: Nachdem er jahrelang zu den führenden Stimmen im architektonischen Diskurs gehörte, hängt Koolhaas' zukünftiger Einfluß von der konkreteren Erforschung seiner Werke ab.

zuvor in: ARCHIS, 1/1998

Aus dem Englischen von Ulf Meyer

1 Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, London 1981

2 Frühere Texte von Jacques Lacan erschienen in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* 1931. Dalí kannte auch Lacans These "De la psychose paranoïque dans ses rapports avec la personnalité" von 1932. Obwohl Dalí die PKTN unabhängig von Lacan entwickelte, benutzte er die Arbeit von Lacan, um den traumhaften und automatischen Charakter der paranoischen Kritik weiterzuentwickeln und sie als Tätigkeit zu präsentieren.

3 Rem Koolhaas, *Delirious New York*, New York 1978

4 A. Parinaud, *The unspeakable confessions of Salvador Dalí*, London 1980

5 Alejandro Zaera-Polo, *A conversation with Rem Koolhaas*, in: OMA/Rem Koolhaas 1992-1996, *El Croquis* Nr. 79, Madrid 1996

6 S. Ben van Berkel 1990-95, *El Croquis* Nr. 72, Madrid 1995

7 Alejandro Zaera-Polo, a.a.O.