

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2020)

Heft: 36

Artikel: It was anarchy

Autor: Schurk, Holger

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-981443>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Es war eine unmögliche Situation, eine bewusste Überforderung aller Beteiligten und daher letztendlich vor allem eine Frage der Kreativität, ob und wie sich das Team daraus befreien würde.»

IT WAS ANARCHY⁽¹⁾

Holger Schurk

► Holger Schurk studierte Architektur an der Universität Stuttgart und während eines Austauschjahres in Paris. Er arbeitete anschliessend in verschiedenen Architekturbüros in Stuttgart, Rotterdam und Amsterdam und als selbständiger Architekt in Zürich. Seit 2008 lehrt und forscht er als Dozent am Institut Urban Landscape der ZHAW in Winterthur. Im Jahr 2018 promovierte er an der Akademie der bildenden Künste Wien mit einer Untersuchung zu OMA und Rem Koolhaas. Die Arbeit mit dem Titel *«Projekt ohne Form»* wird im Frühjahr 2020 bei spector books Leipzig erscheinen.

In verlässlicher Folge werden architektonische Wettbewerbsverfahren zum Schauplatz wahrhaftig verblüffender Entdeckungen. Projekte — vollkommen neuartig in Konzept und Gestalt — sind scheinbar plötzlich da und vom selben Moment an auch gar nicht mehr wegzudenken — weder für das Publikum noch für die Autoren, die bereits viele Wochen und Monate intensiver Auseinandersetzung damit zugebracht haben und sich am Tag nach der Deadline dennoch verwundert die Augen reiben. Denn aus Fragmenten ist nun ein Ganzes geworden und was bisher nur vage in der Vorstellung existierte, ist plötzlich real — noch kein Gebäude, aber doch bereits eine Synthese, zusammengestellt in der Gestalt medialer Artefakte.

Oft sind es nicht die Siegerprojekte, die das Publikum am stärksten verblüffen. Diese charakterisieren sich in der Regel durch Robustheit, Klarheit und Logik, durch Kohärenz zwischen Inhalt und Form und nicht selten auch durch eine etwas oberflächliche Gefälligkeit. Wirklich erstaunlich sind diejenigen Projekte, die sich zunächst einmal nicht in das bereits Bekannte einordnen lassen, die einen Bruch mit bisher respektierten Grenzen darstellen oder die den Sprung in bisher unbeachtete Bereiche wagen. Es sind Projekte, die bestechen, indem sie die Betrachtenden zwischen Gewissheiten und Fragen hin und herpendeln lassen. Man denkt: «Tatsächlich, es ist ein Stadion... oder ein Museum... oder eine Bibliothek! Ich erkenne dies und jenes und ja, ich erkenne darin tatsächlich eine mögliche Lösung.» Und dann, im selben Moment, hält man inne und fragt sich: «Ist es nicht ganz anders? Muss ich es vielleicht... auf eine andere Art lesen?» In das Staunen mischt sich Irritation, Ratlosigkeit und Neugierde. Ein Interesse keimt darin auf und am Ende kulminiert alles in der Frage: «Wie ist dies eigentlich möglich geworden?»

I

TGB

Eines dieser Projekte feiert in diesen Tagen seinen 30. Geburtstag. Gemeint ist der Wettbewerbsbeitrag des Office for Metropolitan Architecture (OMA) für den Neubau der französischen Nationalbibliothek in Paris, der unter der Bezeichnung *«Très Grande Bibliothèque»* (TGB) bekannt geworden ist. OMA hat das Entwurfsprojekt gemeinsam mit zwei anderen Wettbewerbsprojekten⁽²⁾ im Frühling und Sommer des Jahres 1989 im Rahmen eines Laboratoriums unter der Leitung von Rem Koolhaas entwickelt und — nach Abschluss des offiziellen Verfahrens — im Jahr 1990 für eine Gruppenausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam anhand zweier komplementärer Gipsmodelle nochmals konzeptionell geschärft.

Auch beim Projekt TGB handelt es sich nicht um das Siegerprojekt des Wettbewerbsverfahrens. Es wurde gar nicht für die Finalrunde vorgeschlagen, sondern — quasi ausser Konkurrenz — mit einer «mention spéciale» gewürdigt. Der damalige französische Staatspräsident François Mitterrand liess sich von der Expertenjury unter der Leitung von Ieoh Ming Pei nur vier der insgesamt zwanzig Projekte vorlegen und entschied sich dabei bekanntmassen für den Beitrag des französischen Architekten Dominique Perrault.

II

LABORATORIUM

In jenem Laboratorium des Jahres 1989 unternimmt Koolhaas einen entschlossenen Versuch, die architektonische Produktion des OMA von Bezügen zu Projekten der modernen Architektur zu lösen. Statt referenzieller Bilder sollen künftig die von OMA proklamierten *«metropolitanen»* Qualitäten in den Vordergrund treten. Der angestrebte inhaltliche Durchbruch soll dabei durch einen methodischen Umbruch provoziert werden. Bestimmend ist daher zunächst eine veränderte Arbeitsorganisation, bei der ganz verschiedene Entwurfsaufgaben gleichzeitig bearbeitet werden. Von Beginn an werden zudem verschiedene Disziplinen, Professionalisierungsstufen, Kompetenzen und Vorgehensweisen in einer losen Organisationsstruktur zusammengeführt.

«It wasn't badly organized, it was just an open field.»⁽³⁾

— Xaveer de Geyter, Architekt bei OMA zwischen 1983 und circa 1995

«Rem wanted the workshop also as part of the laboratory not only for the models but also for its ideas about expressing your concepts.»⁽⁴⁾

— Frans Parthesius, Modellbauer, Parthesius & de Rijk

«It was anarchy, real anarchy! [...] since it was such a pile of work, it was decided to create a laboratory.»⁽⁵⁾

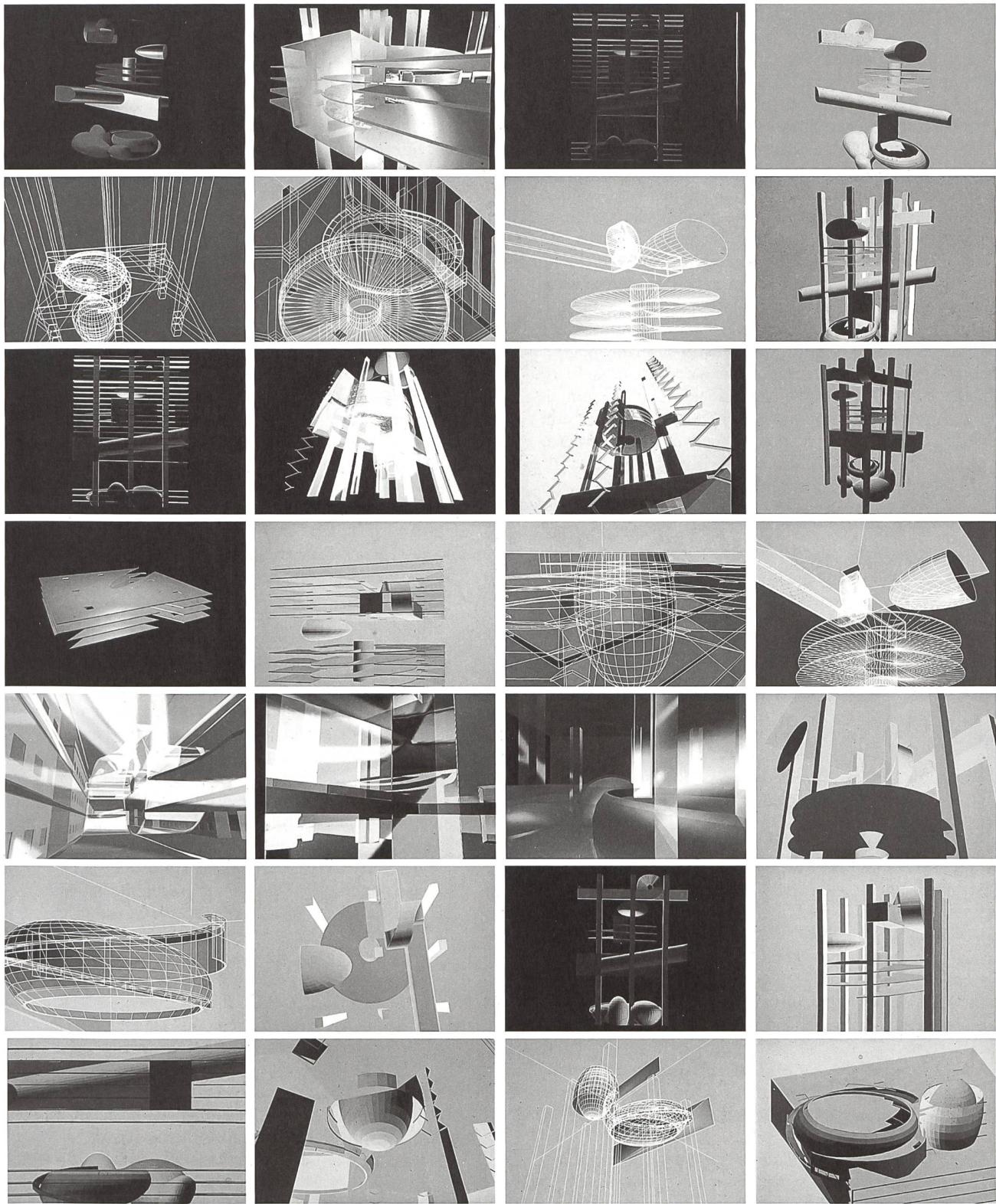
— Art Zaaijer, Architekt bei OMA zwischen 1986 und 1989

Die programmatisch-technisch-formale Untersuchung (vornehmlich durch Architekten und Ingenieure) wird zum einen mit einer inhaltlich-philosophischen (vornehmlich durch Architekten und eine Gruppe Intellektueller) und zum anderen mit einer inhaltlich-formalen (vornehmlich durch Architekten, Industriedesigner und den Fotografen Hans Werlemann) überlagert. Die jeweiligen Personen gruppieren sich dabei zu immer neuen Konstellationen. Parallel zu diesen Überlagerungen laufen Experimente mit bisher unerprobten digitalen Zeichenwerkzeugen und mit neuen Modellbaumaterialien. Hinter allem steht die Absicht, die Entwurfsarbeit von der Auseinandersetzung mit konkreten, projektbezogenen Problemen schrittweise auf grundlegendere Fragen der Architektur zu lenken.

«[...] why would you go in a library? And it was the same with the cinema when you have the video at home. Why would you go to the cinema? We were talking about this for hours: 'Why would you go there, Rem? Why would you go to a library, Xaveer? Georges? Alex? [...] Why?'»⁽⁶⁾

— Georges Heintz, Architekt bei OMA zwischen 1984 und 1992

Je komplexer die Arbeits- und Kommunikationsfelder, so die Intuition, desto grundsätzlicher müssen verbale Artikulationen und räumlichen Darstellungen gewählt werden.



OMA, Très Grande Bibliothèque (TGB) Paris, Digitales Modell von Roland Stuif (Kappers Trimensi), 1989, aus: Archiv OMA, Rotterdam (c) OMA

Und tatsächlich, es zeigt sich, dass die in der westlichen Architekturszene vorwiegend praktizierte Arbeitstechnik der formalen Komposition versagt, wenn verschiedene architektonische Aufgaben mit ihren jeweils unterschiedlichen Arbeitsebenen der Raumorganisation, der Konstruktion, des gesellschaftlichen Zusammenlebens und der Ästhetik gleichzeitig gedacht und dargestellt werden müssen. Wie der amerikanische Historiker Hyungmin Pai erläutert hat, liegt die Stärke der an französischen Beaux-Arts-Schulen entwickelten Technik der Komposition in der systematischen Analyse bereits bekannter Formen und deren intuitivem Zusammenfügen zu formalen Modellen.⁽⁷⁾ Komposition ist geeignet, Formen in immer neuen Variationen zusammenzustellen, aber sie scheitert an der Herstellung architektonischer Innovation.⁽⁸⁾ Ein Arbeiten ohne historische Referenzen ist mit ihr schlichtweg nicht möglich. Dementsprechend kann es nicht verwundern, dass die Architekten von OMA immer dann blockiert sind, wenn die programmatischen Notwendigkeiten der Aufgaben eine Abkehr von bereits vertrautem Formenvokabular fordern.

«Rem said: 'Georges, you should stop it. The flat project is not useful. It does not work. It has to be compact.' [...] Then I started these drawings and came to the idea: If you put all the programs together in a compact space, you have a kind of a big solid. You just have to excavate the space you need for the public to come in and then you create this free space into the accumulation of culture [...].»⁽⁹⁾

— Georges Heintz, Architekt bei OMA
zwischen 1984 und 1992

III

SUCHE

Während diese Prozesse im Gange sind, wissen Koolhaas und die beteiligten Akteure aber weder, wie eine methodische Alternative zur Kompositionstechnik aussehen, noch, worin die gesuchte architektonische Innovation konkret bestehen könnte. Das Team verlegt sich dabei in immer abstraktere Entwurfsräume, wobei die formalen Entwurfs-skizzen schrittweise von schematischen Notationen abgelöst werden. Die meisten Darstellungen entstehen parallel zu Gesprächen und diese pendeln zwischen konkreten und grundsätzlichen Fragen hin und her. Mal zeigen sie organisatorische, dann wieder formale Modelle, und manchmal auch beides zugleich. Die Skizzen bleiben unfertig und fragmentiert, obwohl die Verfasser immer wieder versuchen, Repräsentationen des ganzen Entwurfsprojekts herzustellen. So wird das Laboratorium nicht nur organisatorisch, sondern auch inhaltlich und formal zu einem offenen Feld.

«What was quite specific with TGB was, that there were at one moment pretty clear ideas, but no forms. [...] Then we had to absolutely rationalize in the very end. Otherwise we would not have had a project.»⁽¹⁰⁾

— Xaveer de Geyter, Architekt bei OMA
zwischen 1983 und circa 1995

Einige Jahre später hat der amerikanische Architekturtheoretiker Anthony Vidler für Zeichnungen dieser Qualitäten den in der modernen Architektur verankerten Begriff des

Diagramms erneuert. Im Rückgriff auf den Zeichentheoretiker Charles Sanders Peirce beschreibt er dabei einen Diagrammtyp, der sich vom Funktionsdiagramm der Moderne vor allem durch die Aufnahmefähigkeit von komplexen inhaltlichen Konstellationen unterscheidet. Vidler spricht hierbei zum einen von den «formalen Eigenschaften»⁽¹¹⁾ dieser Diagramme und zum anderen von deren Möglichkeiten zur Wechselwirkungen mit den «politischen und psychologischen Programmen der Gesellschaft».⁽¹²⁾ Entwurfsprojekte, die auf derartigen Diagrammen basieren, transformieren sich gemäss Vidler daher praktisch unaufhaltsam, vergleichbar mit verbalen Kommunikationsvorgängen aus Rede und Gegenrede und den dabei freigesetzten Ideen.

In der Auseinandersetzung mit solchen abstrakten Mechanismen und ebensolchen abstrakten Darstellungen präzisiert sich die Konzeption der OMA-Projekte fortlaufend, ohne dass deren Gestalt dabei festgelegt werden würde. Das Projekt, so scheint es, existiert nur als mentales Modell. Die Metapher des abstrakten Entwurfsraums ist ihr einziges Abbild. Und das OMA-Team ist von der Formlosigkeit lange fasziniert, mit Heranrücken des Abgabetermins aber zunehmend irritiert und zuletzt ganz erheblich beunruhigt: Wie kann ein Prozess, der per definitionem auf Transformation ausgelegt ist, zu einem Ende gelangen? Wie kann aus dieser Sammlung von unterschiedlichen Diagrammen jemals ein Projekt werden?

«[...] I traveled up and down the workshop of Kappers Trimensi all the time. They were sitting there in the dark room and were working on this fast computer and looked at three screens. It was amazing but since we had no idea how to present the spaces anyway, and then in a digital way... That was something completely new. I saw the most incredible images occurring when I visited them — line structures of the sections for example. Also the wireframe of the objects were beautiful images. And they had this button already where you could save the screen — that was exceptional at that time — and I said: 'Save!... Save!...'. I said this everytime, when I saw a beautiful image. I also had to train them to save the beautiful images, because they were technicians. So, in the end we had this pile of images — wireframes, semi-rendered images and final-rendered images — but we had no idea, what to do with it.»⁽¹³⁾

— Art Zaaijer, Architekt bei OMA
zwischen 1986 und 1989

Nachdem die theoretische Erkenntnis dem Team versagt ist, verbleibt in der Schlussphase des Wettbewerbs nur eine einzige Option: Unter den unzähligen abstrakten Modellen wird ein einzelnes ausgewählt und danach rudimentär ausgearbeitet. Das konzeptionelle Diagramm wird zum fertigen architektonischen Projekt erklärt. Es ist eine spontane Entscheidung, radikal und gewagt: ein Kurzschluss zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen gelagerten Ebenen — vergleichbar mit der Pointe bei einem Witz.⁽¹⁴⁾

«So, the whole set of original very schematic plans, sections and these elementary forms or axonometric drawings were done in a very short time really at the end. Two days before the deadline.»⁽¹⁵⁾

— Xaveer de Geyter, Architekt bei OMA
zwischen 1983 und circa 1995

Bei OMA bleibt lange unklar, ob dies nun eine unerlaubte Umwidmung oder vielleicht der angestrebte inhaltliche Durchbruch war. Erst als Koolhaas ab 1992 die Produktion der Publikation *«S, M, L, XL»* voran treibt, werden auch die Vorgänge und Resultate rund um das Laboratorium des Jahres 1989 intellektuell bewältigt.

IV KURZSCHLUSS

Wie ist das Projekt TGB also möglich geworden? Sicherlich nicht ohne die Ambitionen von Koolhaas und OMA, die auf der Suche nach einer «metropolitanen Architektur» letztendlich bereit waren, einen derart hohen Einsatz zu gehen.

«I [...] was deeply dissatisfied with the work we did in the 80s. [...] I remember that I was irritated by the continuation of a kind of modernist language. [...] that was the motivation: To create a situation in order to reach a breakthrough.»⁽¹⁶⁾

— Rem Koolhaas, Gründungspartner von OMA

«The office was ripe to do these things. You could also feel that at that time.»⁽¹⁷⁾

— Xaveer de Geyter, Architekt bei OMA
zwischen 1983 und circa 1995

Sicherlich aber auch nicht ohne die (Kurz-)Schlussphase, die durch die Deadlines der Wettbewerbsverfahren ausgelöst wurde. Ohne die Abgabetermine wären die Untersuchungen wohl kaum je zu einem Abschluss gekommen, denn Koolhaas hat die Bearbeitung der drei Projekte durch ihre Zusammenführung in ein gemeinsames Laboratorium in eine umfassende Grundlagenforschung mit offenem Ende verwandelt. Es war eine unmögliche Situation, eine bewusste Überforderung aller Beteiligten und daher letztendlich vor allem eine Frage der Kreativität, ob und wie sich das Team daraus befreien würde.

«We were wandering around in a new architectural language [...] So, we ended up with this black and white and rather abstract graphic way. [...] It was not planned from the beginning but then we ran into this strange concept for the building and we were shocked [...].»⁽¹⁸⁾

Art Zaaijer, Architekt bei OMA
zwischen 1986 und 1989

Gemäss dem Philosophen Hans Lenk liegt das Wesen der Kreativität weniger in «neuen Beobachtungen oder zusätzlichen Daten», sondern vielmehr darin, dass «vorhandene Daten zu einem neuen System wechselseitiger Beziehungen geordnet werden». Eine Idee lasse sich weder logisch herleiten, noch komme sie einfach angeflogen. Sie bestehe vielmehr darin, dass «bisher unverbundene Erfahrungs

systeme plötzlich durch einen Einfall zusammengeschlossen werden».⁽¹⁹⁾ Das neue System kommt dabei schlagartig und unvermittelt. Und seine Tauglichkeit (als Lösung) ist keineswegs gesichert. Schlimmer noch: Es ist vollkommen irrational. Kein vernünftiger Mensch würde sich ohne Not dazu hinreissen lassen. Aber eben, gerade die Not ist bei Wettbewerbsprojekten immer mit von der Partie und im Begriff der Deadline wörtlich verankert. Ihr Ursprung liegt im Widerspruch zwischen der architektonischen Untersuchung, die prinzipiell endlos ist, und dem Verfahren des Wettbewerbs, das zeitlich limitiert ist. Einerseits ist die Untersuchung unerlässlich, denn sie sorgt dafür, dass die einzelnen Erfahrungssysteme möglichst umfassend angereichert werden. Es gilt: Je reicher und präziser die Untersuchung, desto grösser das Potential für das Wettbewerbsprojekt. Andererseits geht die Tiefe der Untersuchung auf Kosten der konkreten Projektentwicklung. Und dabei gilt: Je ausschweifender die Untersuchung, desto grösser die Not vor der Deadline.

Die Befreiung von OMA lag in der unmittelbaren Kopplung von grundsätzlichen architektonischen Antworten mit konkreten architektonischen Artefakten. Herausgekommen ist ein Projekt, das mehr (neue) Fragen gestellt, als (alte) beantwortet hat und damit die Grenzen der gesamten Disziplin Architektur ein wenig verschoben hat. Die Mitglieder der Wettbewerbsjury in Paris haben dies wohl bereits geahnt und vielleicht auch deshalb davon abgesehen, es dem Staatspräsidenten zu erläutern.