Brasserie "Belgo Centraal", London, 1995 : Architekten : Ron Arad, Alison Brooks, London

Autor(en): **R.A.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **84 (1997)**

Heft 4: **Stadtinterieur = L'intérieur urbain = City interior**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-63570

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Brasserie «Belgo Centraal», London, 1995

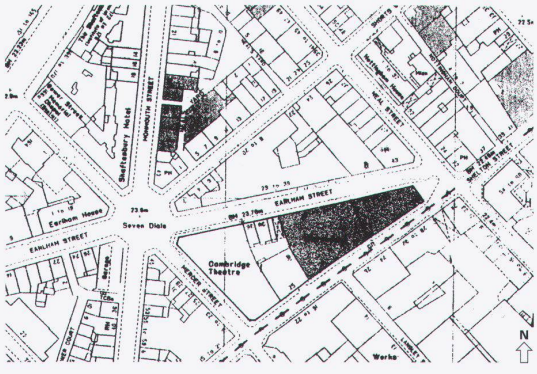
Architekten: Ron Arad, Alison Brooks, London
Projektleitung: M. van den Hurk
Mitarbeit: S. Fernandes, O. Salway, S. Low, K. Stania

Das «belgische» Restaurantkonzept, das beim *Belgo Noord* in Chalk Farm erprobt wurde, hat sich nun ins West End begeben – nun in dreifacher Kapazität mit einem Strassencafé, einem Bierladen und Büros ausgestattet. Der Entwurf macht aus dem strahlenden Motor des Restaurants – der Küche – ein Raum-Licht-Maschinen-Aktions-Spektakel. Dieses kann nicht nur von der Strasse aus, sondern von den entferntesten Winkeln des unterirdischen Restaurants aus gesehen werden.

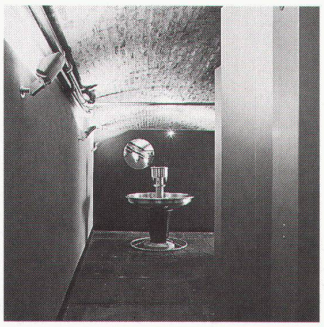
Das Konzept nimmt den weitläufigen Keller eines Lagergebäudes auf einer keilförmigen Parzelle in Beschlag und führt als Zäsur eine dreigeschossige Eingangszone ein. Das Entfernen von zwei von drei Jochen in dieser Zone macht das verbleibende Joch zu einer «Brücke» zwischen den beiden neuen Eingängen. Diese Brücke überquert somit einen neuen Vertikalraum, der quer zur sechzig Meter langen Säulenreihe im darunterliegenden Restaurant aufragt. Auf beiden Seiten ist die Brücke zur darunter dampfenden Küche und den darüberliegenden Büros geöffnet, während sie zugleich in ihrem Rumpf endlos lange Leitungen und Schächte verbirgt. Von der Brücke erreicht man das Restaurant in einem Scherenlift, der in Maschendraht gehüllt ist. In der «Strasse» des Restaurants angelangt, werden die Gäste von der offenen Küche durch den verglasten Tresen getrennt, der mit seiner Länge zugleich eine optische Verbindung zwischen den beiden 200plätzigen Essbereichen schafft.

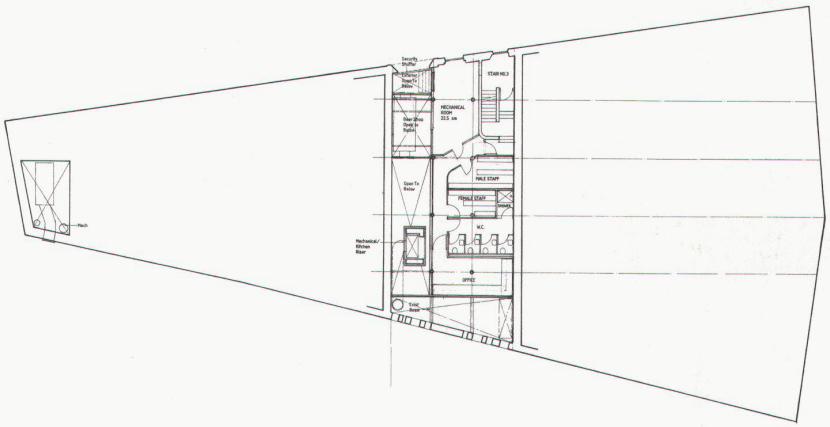
Belgo Centraal ist es seit seiner Fertigstellung 1995 gelungen, beinahe alle Konventionen von Londons renommiert-exklusiven Restaurants zu sprengen. Das «Erlebnis» nimmt seinen Anfang schon im Strassenraum: Dank sechs Meter hohen Glasfassaden bietet der Hochbetrieb der Küche eine Performance, während die beiden Eingänge und die Brücke dem Fussgänger eine Abkürzung zwischen zwei belebten Strassen in Covent Garden ermöglichen. Der wuchtige Lift wird grell von innen angestrahlt, um Mechanik und Passagiere als kinetische Silhouette zu inszenieren. In ihrer 22 Meter langen Ausgabe stellt die Küche Unmengen von Tellern und Töpfen wie in einer Glasvitrine zur Schau. Als horizontaler Lichtbalken vermittelt der Tresen zu den beiden überwölbten Essbereichen, in denen kupferverkleidete Hülsen die Geschirrspülmaschinen verbergen. Während in der Bierhalle die Gäste Rücken an Rücken auf langen Bänken sitzen, sorgen im Speiserestaurant freistehende «Inseln» für grössere Intimität. Die zum Teil verglasten Inseln beleuchten über die Zwischenräume ihrer gewickelten Aluminiumtrennwände den Raum. In einen freistehenden gezackten Aluminiumkörper sind die ersten Unisex-WCs in London verpackt und mit einer gemeinsamen Brunnenanlage ausgestattet. Schliesslich versorgt jeden der zwei Teile eine zwölf Meter lange Röhre mit dem belgischen Bier, dessen Fässer hinter Maschendrahtpaneelen sichtbar sind. *R.A.*

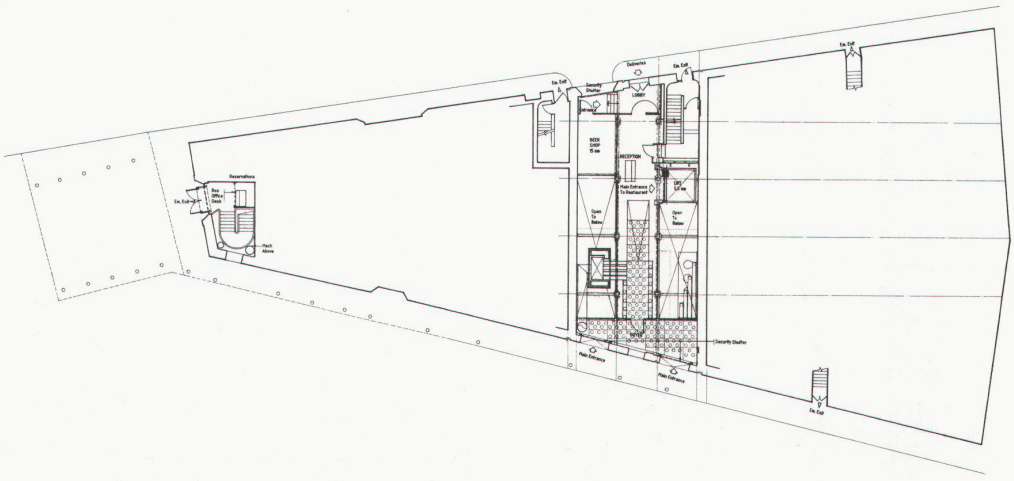
Brücke im Eingangsbereich (Strassenniveau)
■ Passerelle acceuil (niveau rue)
■ Bridge in entrance area (street level)

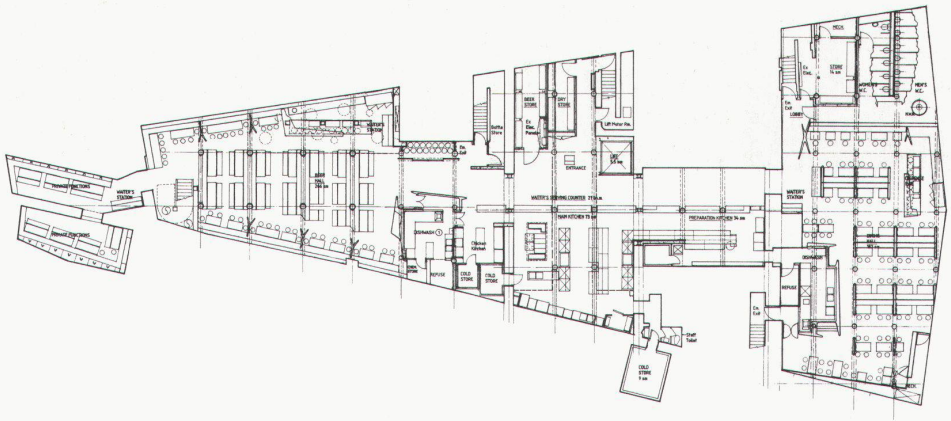


Blick entlang der Küche zum Speiserestaurant
■ Vue le long de la cuisine vers le restaurant
■ View along kitchen towards dining hall







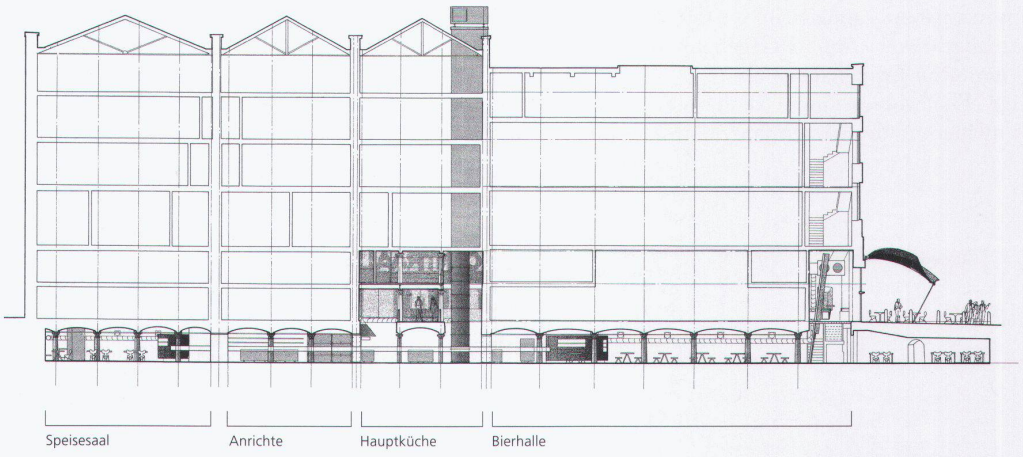


Lavabo-Brunnenanlage im gemischten WC
- Lavabo-fontaine dans WC mixte
- Hand wash fountain in coed restroom

Erstes Geschoss
- Premier étage
- First floor

Eingangsgeschoss (Strassenniveau)
- Etage d'entrée (niveau rue)
- Entrance floor (street level)

Hauptgeschoss (Keller)
- Niveau principal (cave)
- Main floor (basement)



Längsschnitt
- Coupe longitudinale
- Longitudinal section

Fotos: Richard Davies

Brett Steele

No Way Out

Seh-Raum: Der Blick des Touristen

Doch müssen die Strassen zur Mitte begangen werden,
denn ihre Leere ist heute wirklich.

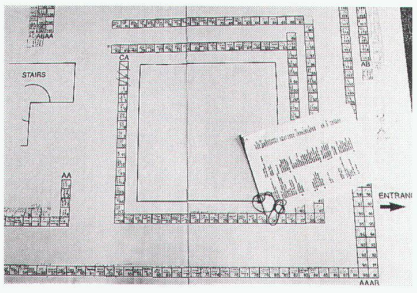
Siegfried Kracauer

In einem seiner Aufsätze über räumliche und andere Eigentümlichkeiten im Deutschland der Weimarer Republik analysiert Siegfried Kracauer die masslose Reiselust in der Moderne. Kracauer bringt diesen Trieb nicht mit einer Wahrnehmung der spezifischen Eigenschaften unbekannter Landschaften in Zusammenhang, sondern mit dem Erlebnis ihrer Fremdartigkeit – die dem Reisenden eine Flucht aus vertrauten Zusammenhängen beschert. Als ein Ziel beschreibt er *Exotik,* «die man entdecken will, weil sie vollkommen *anders* ist». Im weiteren stellt Kracauer fest, dass in dem Mass, wie die moderne Welt durch neue Verkehrsformen zusammenschrumpft – gemeint sind Züge, Flugzeuge und Autos, zu denen heute mit Zeitschriften, Fernsehen und Hollywood noch unmittelbarere Mittel zur Flucht hinzukommen –, wiederum der Begriff des Exotischen relativiert werden wird:

«... statt wie jetzt vielleicht noch an den Pyramiden und dem Goldenen Horn zu haften, bezeichnet er dann jeden beliebigen Weltpunkt, insofern er von einem anderen beliebigen Weltpunkt aus als ungewöhnlich erscheint. Diese Relativierung des Exotischen geht Hand in Hand mit seiner Verbannung aus der Wirklichkeit – so dass romantische Gemüter früher oder später die Anlage umzäunter Naturschutzparks werden anregen müssen, verschlossener, märchenhafter Bereiche...»

Diese «Relativierung des Exotischen» bloss zu konstatieren wäre eine Untertreibung gegenüber all dem, was heute «aus der Wirklichkeit verbannt» ist und innerhalb der grössten Museen, Restaurants und Freizeitparks simuliert wird. Kracauers Beobachtungen nicht im Sinne einer historischen Anekdote, sondern als eine kritische Einsicht zu lesen, wäre wohl «romantischer» als der Drang, «verschlossene, märchenhafte Bereiche» zu bauen – stellen doch Euro-Disney, Planet Hollywood, MTV und CNN heute Alltagsphänomene dar. Im Falle des heute nach innen gerichteten Städtebaus erscheinen die Herstellung von Exotik und die Flucht vor dem Gewöhnlichen, für die Erzeugung von Raum ein eigentlicher Antriebsmotor zu sein: Zumeist in Gestalt von szenografischen Innenräumen lenken «einmalige», von «realen» Gegebenheiten unabhängige Erlebnisse kurzfristig vom monoton Ewiggleichen ab.

Derartige Fluchtobsessionen kennzeichnen auch eine bemerkenswerte, weltweite Umlagerung der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts: An Arbeits-



Paul Smith:
Katalog Frühling/Sommer 1997. Die Bilder von Mode sind mit aus der Architektur vertrauten Bildern versetzt – in diesem Fall mit dem Grundriss für eine Londoner Modeschau.
■ Catalogue printemps/été 1997. Les images de modes sont accompagnées de visions architecturales familières – dans le cas présent, il s'agit du plan d'une présentation de mode londonienne.
■ Spring/summer 1997 catalogue. Images of the designers apparel are intermingled with more familiar architectural images – as in this floor plan of a London fashion show.
(Paul Smith, London)
(The British Museum, London)

Roland Barthes instrumentalisierte die Kritik derart, dass sie sich vom Erklären und Analysieren hin zu einer neuen – zwar reflektierenden – Form der kreativen Arbeit verlagerte: zur Produktion von neuen Bedeutungen im Werk. Von einer bewusst einseitigen Thematisierung abhängig, lässt dieser Essay detaillierte Beschreibungen zurücktreten hinter neuen Bedeutungen, die er grell inszeniert. Dabei will jedoch die Behandlung des Raums im Sinne einer Oberfläche – nicht ganz ohne Oberflächlichkeit – nicht vorgeben, dass sich das Phänomen Raum selber in einer Krise befindet: Hat nicht Tafuri geschrieben, dass das Phänomen der «Krise» bloss ein weiteres Thema bei der Beschreibung der Architektur in der zeitgenössischen Stadt sei? Der gleiche Zugang prägt auch die mittlerweile in Reisebuchhandlungen erhältliche «City of Quartz», Mike Davis' dichte, düstere Beschreibung des Stadtraums in Los Angeles. Nicht nur verteidigt dieser Essay Barthes' Konzept einer nach innen gerichteten pragmatischen Verwendung von Kritik, sondern eignet es sich gleichzeitig an: Damit liefert sich der Essay dem Phänomen aus, das er thematisiert. In einer «Flucht nach vorn» bedient er sich beim reissenden Strom von Oberflächen, den heute nicht nur die Augen des Reisenden, sondern auch die Augen des Zeitschriftenlesers überfliegen.

■ Roland Barthes a instrumentalisé la critique au point que, partie de l'explication et de l'analyse, elle s'est transformée en une nouvelle forme – au demeurant réflexive – de travail créateur: en production de nouvelles significations dans l'œuvre. Dépendant volontairement d'une thématisation unilatérale, cet essai fait passer les descriptions détaillées au second plan derrière de nouvelles significations qu'il met en scène sans retenue. Ce faisant, le traitement de l'espace dans le sens d'une superficie – non dépourvu de superficiel – ne prétend pas que le phénomène espace lui-même se trouve en état de crise: Tafuri n'a-t-il pas écrit que, dans la ville contemporaine, le phénomène de la «crise» n'était rien d'autre qu'un thème supplémentaire dans la description de l'architecture? La même approche caractérise la description dense et sombre de l'espace urbain de Los Angeles que fait Mike Davies dans «City of Quartz», entretemps disponible dans les librairies de voyage. Cet essai ne se contente pas de défendre le concept de Barthes d'une utilisation introvertie et pragmatique de la critique, mais s'en empare du même coup: ce faisant, l'essai se fournit lui-même le phénomène qu'il prend pour thème. Dans une «fuite en avant», il puise dans le puissant courant de superficies que survolent aujourd'hui non seulement les yeux du voyageur, mais aussi ceux du lecteur de revues.

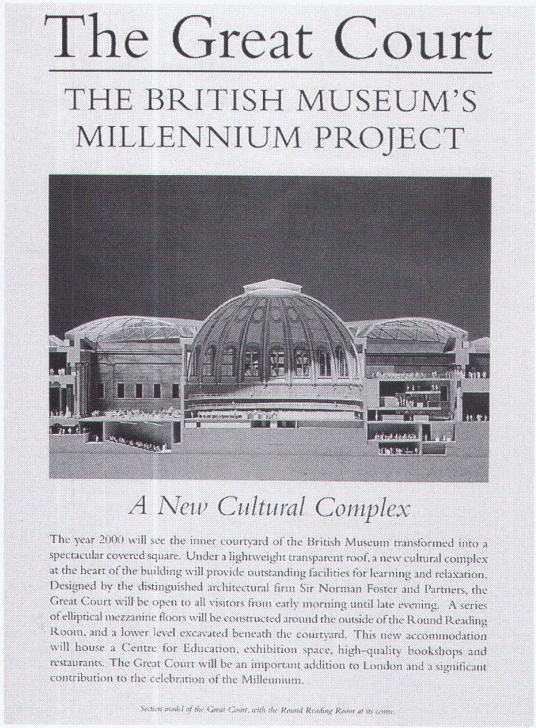
■ As many before him, Barthes domesticated the function of criticism to the point of suggesting its purpose as neither explanation nor analysis; surrendering it instead as simply another (albeit reflective) form of production: that of new meanings in a work. Accordingly, the themes promoted in the above (depending as it does on the very notion of the thematic) glosses over detailed description of the examples it cites in favor of simulating shiny new meaning. As such, the surface (if not superficial) treatment (of space) isn't intended to suggest that space itself (even in the pedes-trian habits of its everyday worship) has suddenly fallen into a state of crises, since as Manfredo Tafuri has written, crises itself is largely just a theme in the writing about the architecture of the contemporary city – a sentiment one can find fully confirmed when encountering (for example) Mike Davis' recent *City of Quartz* (his dense, noirish account of the political non-space of Los Angeles) offered for sale in the *travel* section of certain bookstores. Barthes' stance regarding the interior (if not household) purposes of criticism has been appropriated (much more than defended) in the above essay mostly so as to surrender itself as little more than that to which it refers – another form of escape. In this sense, so as to acknowledge the runaway surfaces scanned today by not just the eyes of the traveler, but as well, those of the magazine reader.

plätzen und Umsätzen gemessen, wird der Tourismus im Jahr 2000 der stärkste Zweig der Weltwirtschaft sein. Der reine Tourismus (ohne Einbezug eines ebenso aufgeblähten Zweiges wie dem Geschäftsreiseverkehr) verursacht jährlich mehr als 400 Millionen Reisebewegungen, was über die vergangenen fünfzehn Jahre einem exponentiellen Wachstum gleichkommt. In London – einer der grössten Städte Europas – tritt dieses Wachstum deutlich zutage: Seine Einwohnerzahl wird schon jetzt jährlich von den Besucherzahlen übertroffen. Und dieselbe Zahl soll sich im Verlauf der neunziger Jahre verdoppeln.

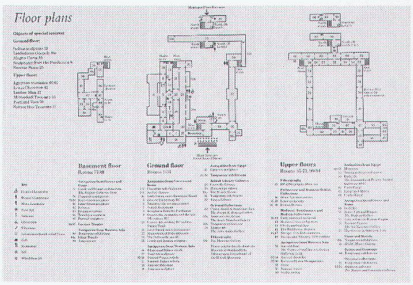
Wie John Urry in seiner kürzlich erschienenen Reisesoziologie festgestellt hat, ist Raum bereits jetzt – teilweise zumindest – ein Verbrauchsgut, das durch den «Blick des Touristen» konsumiert wird: eine Optik, die in erster Linie Erfahrungen *sehen* will. Dementsprechend wird der Raum rekonfiguriert, um seinen (visuellen) Verzehr zu erleichtern. Unsere Epoche entspricht damit nicht mehr dem von Foucault zur Definition der Moderne beschworenen «Zeitalter des Raums»: Untersucht man ihre Bräuche, erscheint Raum weniger erlebt, sondern vielmehr als etwas, das man vorübergehend aufsucht und konsumiert – und wie Kracauer vorweggenommen hat, ohne Berücksichtigung der Nähe zum täglichen Leben seiner Benutzer. Trotz anderslautender postmoderner Rhetorik, die in der Zwischenzeit einen Zusammenhang von Ortsstiftung und Identitätsstiftung propagiert hat, erzeugt das heutige *life on the move* die von Marc Augé «Nicht-Orte» genannten Räume der zeitgenössischen Stadt. Geprägt sind diese Räume davon, dass wir sie als Passanten durchmessen, so dass eine Teilnahme zum simplen Akt des Schauens wird.

Innenraum: Die Privatisierung des öffentlichen Gesichts

Manuel Castells war einer der ersten, der die postindustrielle Stadt als einen «Ort des Konsums» und nicht der Herstellung charakterisierte, verkörpert durch sein breites Angebot an öffentlichem Verkehr, Bildung und kulturellen «Events». Wie in vielen vergleichbaren Städten führt in London der Tourismus heute zu mehr Einnahmen als die «traditionellen» Wirtschaftszweige der Region (darunter auch sein gefragter Finanzsektor), was für die Planung und Betreuung seiner Räume eindeutige Folgen hat. Im Ansatz liefert die Vormachtstellung der globalen Reisebranche eine unmittelbar programmatische Erklärung für die Verbreitung von neuartigen, grossmassstäblichen Innenräumen. Von Museen, über Restaurants und Boutiquen bis zu Freizeitzentren funktionieren diese Räume innerhalb eines Rahmens, der zunehmend nach marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten ausgerichtet ist, nachdem sich in London der traditionelle öffentliche Raum als relevanter Kontext zurückgebildet hat. Einen Abbau öffentlicher Dienstleistungen bewirkte im Zuge des letzten Jahrzehnts das staatliche Mass-



British Museum, Broschüre zur Erweiterung: «The Great Court». Der neue Raum, dessen Fertigstellung für das Jahr 2000 vorgesehen ist, wird den heute ungenutzten Hofraum rings um den grossen Lesesaal einnehmen. Die neuen Einrichtungen für die Touristen sollen Läden, Restaurants und Ausstellungsflächen umfassen, jeweils von morgens bis spätabends geöffnet sein und zugleich den Strom von jährlich über sechs Millionen Besuchern regulieren.
■ British Museum, brochure sur l'extension: «The Great Court». Le nouvel espace dont l'achèvement est prévu pour l'an 2000 occupera la place actuellement inoccupée entourant la grande salle de lecture. La nouvelle installation pour les touristes comprendra des magasins, des restaurants et des surfaces d'exposition qui seront ouvertes du matin en fin de soirée, notamment pour répartir le flot des six millions de visiteurs annuels.
■ British Museum, expansion publicity flyer: «The Great Court». Planned to open in the year 2000, the new space will occupy the unused courtyard presently surrounding the Great Reading Room. New tourist facilities will include bookshops, restaurants and exhibition spaces open every morning until late night – as well as streamlining the circulation of more than six million annual visitors.
(The British Museum, London)



Heutiger Ausstellungsparcours im British Museum
■ Parcours muséographique actuel au British Museum
■ Actual curatorial layout at the British Museum

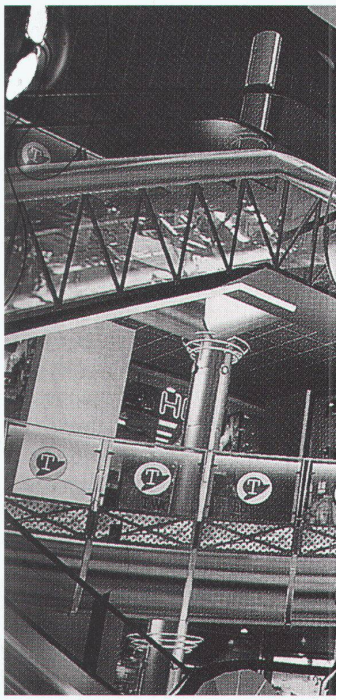
nahmenpaket «Privatisierung». Am einschneidensten für den Wandel im Umgang mit dem Stadtraum erwies sich die Abschaffung des Greater London Council (GLC) im Jahr 1986.

Der GLC (ursprünglich LCC, London County Council) hatte bei der Ausgestaltung des Grossstadtlebens eine prominente Rolle gespielt, indem er Notwendigkeiten wie Freiräume, Luftqualität und Verkehr überwachte und zugleich als zentralisierte Planungsbehörde fungierte. Am Ausgang des 19. Jahrhunderts dehnte die Architekturabteilung im LCC ihre Pflichten als Verwaltungsbehörde aus und übernahm bei der Entwicklung des modernen Wohnungsbaus eine entscheidende Rolle. Wie etwa die Siedlung Boundary Street in East London zeigt, erwies sich die Behörde als Wegbereiterin der selbstverständlichen Eigenschaften des modernen Wohninterieurs: Sie definierte dieses als eine Zufluchtsstätte vor den chaotischen und übervölkerten Zuständen in der Stadt. Ein Jahrhundert später ist mit der Abschaffung des GLC jeglicher Gegensatz von öffentlichem und privatem Raum konzeptionell aufgehoben, indem sich der Innenraum des Wohnens vom Innenraum der Stadt nicht mehr unterscheidet. So ist infolge der Ausmerzung seiner planerischen Kontrolle (sowie der Bedürfnisse danach) nicht nur der Wohnraum privatisiert, sondern auch der Stadtraum «verhäuslicht».

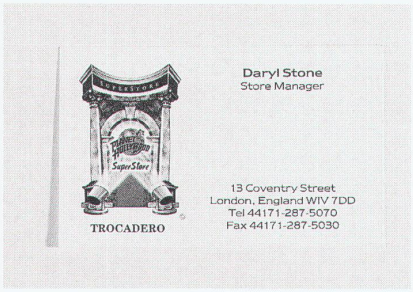
Musealer Raum: Die Stadt der Vitrinen

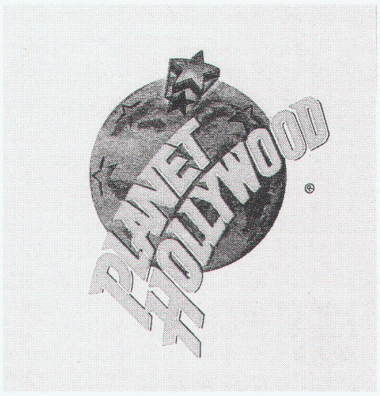
In London zeigen sich diese und andere Veränderungen in einer Verbreitung von grossangelegten Innenräumen, die verschiedenen Kategorien der Zurschaustellung und des Betrachtens dienen. Diesen Zustand charakterisierte der amerikanische Kritiker Ralph Rughoff mit der «Kultur der Vitrinen», in der Erhaltung und bildhafte Zurschaustellung von zunehmender Bedeutungslosigkeit Vorrang geniessen. Das Wachstum dieses Sektors parallel zur Schrumpfkur bei den öffentlichen Dienstleistungen ermöglichte ein Finanzierungsgesetz, das gemäss einem festen Prozentsatz aus Englands neuer nationaler Lotterie (mit Einnahmen in der Höhe von drei Milliarden Pfund) neue Mittel für die Kultur zur Verfügung stellt. Im Zusammenhang mit den vor kurzem an 23 wichtige Museen verteilten 137 Millionen Pfund – dem grössten Zuschuss seit 1753, als man das British Museum ebenfalls durch Lotterieabgaben finanzierte – sprach Lord Rothschild als Vorsitzender des «Heritage Lottery Fund» von der Aufgabe, heute «eine Museumskultur im weitest möglichen Sinn zu definieren». Mit Nachdruck (und einer bezeichnenden Analogie zum Wohnhaus) drängte Rothschild darauf, «die Dachböden und Keller der Nation zu entrümpeln» und die eingemotteten Schätze für den Besuchersturm auf die Museen zu erschliessen.

Natürlich ist der Konservierungstrieb schon lange ein Wesensmerkmal in einem von einer Monarchie regierten Land, wo sich geschichtliche Kontinuität

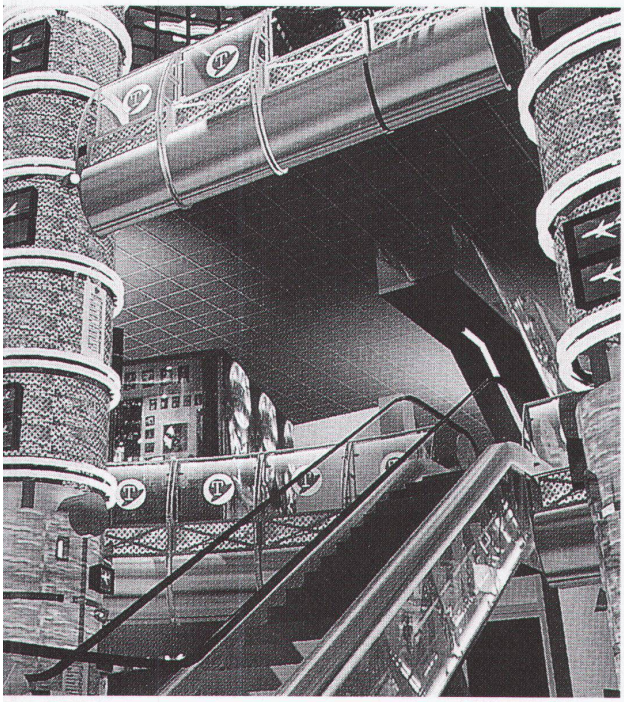


Eingangsatrium zum Sega World: der von den Architekten (RTKL-UK) als «Reizüberflutung in jeder Hinsicht» beschriebene Zugang zum 10000 m² grossen Interieur erfolgt über eine laserbeleuchtete Fahrt auf der längsten überirdischen Rolltreppe Grossbritanniens. Von 15 Tonnen Stahlkonstruktion getragen, begleiten 108 «Videomaschinen» den Besucher mit einem kontinuierlichen Bilderstrom.
■ Atrium d'accès au Sega World: décrit par les architectes (RTKL-UK) comme un «flot de stimulations généralisé», l'accès à l'espace intérieur de 10000 m² se fait en parcourant le plus long escalier roulant à l'air libre de Grande Bretagne éclairé par laser. Portées par une structure en acier de 15 tonnes, 108 «machines-vidéo» accompagnent le visiteur avec un fleuve ininterrompu d'images.
■ Entry Atrium at Sega World: described by its architects (RTKL-UK) as «sensory overload at every level», access to the 10000 m² interior is provided by a laser-lit ride up the longest above-ground escalator in the U.K. through 108 "video engines", surrounding the visitor with continuous images supported by 15 tons of steelwork.
(Building Magazine, Juni 1996, London)





(Planet Hollywood Superstore, London)

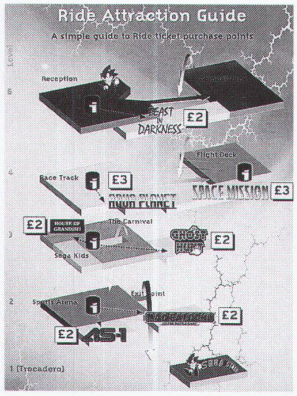


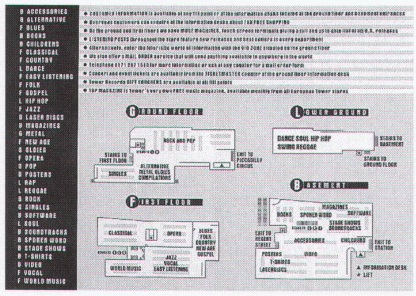
mit dynastischer Reinheit verbindet. Aber erst kürzlich hat diese Tradition eine notwendige Aktualisierung erfahren, als die damit verknüpften Räume, Unternehmen und Organisationen einen Modernisierungsschub erlebten. Seither profitieren die altehrwürdigen Londoner «Ausstellungslandschaften» von der neuen Lotto-Finanzierung: Für das Victoria and Albert Museum ist eine Erweiterung nach Plänen von Daniel Libeskind vorgesehen, für das British Museum (mit einem 4 km langen Museumsparcours das von Touristen meistbesuchte Gebäude in Europa) eine inwendige Erneuerung nach Plänen von Norman Foster. Im weiteren steht für die Museums-Durchgangsbevölkerung eine Reihe von «Nischenprodukten» zur Verfügung: Museen zu den Themen Zahnmedizin, Teddybären, Schuhschnallen aus dem 18. Jahrhundert. Die Trophäen hinter Glas entstammen aber nicht nur der Vergangenheit, sondern auch unserem Alltag. Das Design Museum präsentiert die Ausstattung heutiger Wohnungen in London vom Füllfederhalter bis zum Fernsehapparat oder – im Fall der Ausstellung über den Londoner Modeschöpfer Paul Smith – die Szenekleidung des Publikums in ebendiesem Museum. Dort stellte sich ein eigentlicher Exhibitionismus ein, indem die Museumsbesucher weitaus eingehender sich selber betrachteten als jegliche andere Darstellung von Geschichte. Die thematische Bedeutung der Exponate erscheint damit beinahe so irrelevant wie in den grellen museologischen Schaubuden der Kapitale: Madame Tussaud's mit ihren Wachsfiguren, der *London Dungeon* mit der «Jack the Ripper Experience» oder das *Winston Churchill Britain at War Museum* mit der «London Blitz»-Abteilung. Die Besucher können dort – irgendwo zwischen Disney und CNN – einen Helm anziehen und durch künstlichen Schutt der zerbombten Stadt kriechen.

Szenografischer Raum: Der Entwurf von Ereignissen

Ausstellungsstrategien des thematischen Museums finden zunehmend Verbreitung in den Massenbetrieben der Erlebnisgastronomie und der Malls, die im Verlauf des letzten Jahrzehnts als Bestandteile von internationalen Franchising-Unternehmungen in London eröffnet worden sind. Dazu gehören das *Fashion Cafe,* das dem Leben seiner Supermodel-Besitzerinnen gewidmet ist, *Planet Hollywood,* in dem der berühmte «Sidewalk of Stars» aus Hollywood kopiert wurde, und seit kurzem *Sega World.* In seinem riesigen elektronischen Interieur ist der Kontext der Stadt ausgeblendet. Die Sinne der Besucher werden durch einen viergeschossigen, von Laserbeleuchtung unterstützten Raketenstart aufgepeitscht, bevor man den «grössten Spielsalon der Welt» betritt. Der Jahrmarktcharakter, den Unterhaltungsfabriken wie Sega World in Raum und Dekoration entfalten, bestätigt ein Wahrnehmungsphänomen, das John Urry den «Schwellenraum» der Reise nennt – die Lockerung der Regeln und Einschränkungen des Alltags durch

Sega World:
Führer zu den Attraktionen
■ Guide des attractions
■ Ride attraction guide
(Building Magazine, Juni 1996, London)





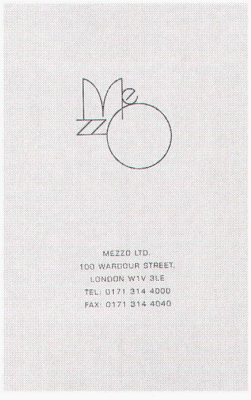
Tower Records:
Wie die ihn umgebende Stadt, vermittelt sich der Laden durch eine Karte, die einzelne Sehenswürdigkeiten umfasst (z.B. «Hörposten» und «Musenmaschinen») sowie die grössere Unterteilung der verschiedenen Waren und Medien vorstellt.
■ Tout comme la ville qui l'entoure, le magasin se présente à l'aide d'une carte indiquant les différentes curiosités à voir (p.ex. «point d'écoute» et «machines-muses»), ainsi que l'implantation des différents produits et médias.
■ Like the city in which it is situated, the store is negotiated by means of a map, describing local landmarks (like "listening posts" and "muse machines") and locating larger subdivisions of different products and media.
(Tower Records, London)

den Reisenden. Andere, unmittelbar kommerzbezogene Innenräume Londons fördern einen spielerischen Zugang zur Ware: Im Falle von *Tower Records* und *Virgin Music Megastore* sind die optischen und akustischen Landschaften derart weitläufig, dass zur Orientierung der Besucher Pläne eingesetzt werden.

Die Rolle, die der Erlebnissimulation im Städtebau heute zukommt, tritt beim neusten Trend der Erlebnisgastronomie in London zutage, wie die vorangehenden Seiten gezeigt haben (siehe auch den Beitrag von F. Dröge und M. Müller in «Werk, Bauen+Wohnen» 7/8/1996, S. 45–52). Oftmals finden darin Hunderte von Gästen Platz, so etwa in Terrance Conrans neuen Lokalen *Mezzo* und *Quaglino's* oder im Belgo Centraal, wo Kellner in Mönchskutten belgisches Bier ausschenken. Den Architekten Ron Arad und Alison Brooks bot die Brasserie im ehemaligen Lagerhaus in Covent Garden eine Gelegenheit zur Travestie der Industriearchitektur als Interieur.

Gegensätzliche, doch nicht weniger bestätigende architektonische Merkmale finden sich auf den kargen, leeren Oberflächen jüngerer Londoner Arbeiten mit dem Markenzeichen des *New Minimalism*. Die Identität von solch spartanischen Interieurs wie dem Restaurant *Wagamama* (David Chipperfield) oder der Kleiderboutique *Jigsaw* (John Pawson) wäre nicht denkbar ohne die allgemeine visuelle Reizüberflutung, gegen die hier das Design zu Felde zieht. Schlichte Oberflächen und neutrale Innenräume, lange die Erkennungsmarke kleiner Kunstgalerien, wurden erst vor kurzem zu einer allgemein verbindlichen Gestaltungsstrategie für die bedeutenden kulturellen Einrichtungen sowie die prominentesten Laden- und Wohninterieurs Londons instrumentalisiert. (Seit ihrer breitangelegten Veröffentlichung gilt die Londoner Wohnung des Architekten John Pawson bereits als Denkmal des New Minimalism.)

In Herzog & de Meurons «strengem» Entwurf für die Bankside-Aussenstelle der Tate Gallery stellt eine immense, leere Halle die zentrale Strategie bei der Umnutzung eines ehemaligen Elektrizitätswerks dar. Betrachtet man das vom Museum zur Verfügung gestellte Pressematerial, zelebriert der Entwurf einerseits Kunst in einem monumentalen Massstab, anderseits aber auch die Eigenschaften, die heute in London den Minimalismus zu einer einzigartigen Form des inszenierten Interieurs machen. Dieser Stil vermag nicht nur Unterschiede im Erscheinungsbild von Wohnung und Museum aufzuheben. Mit seiner Bevorzugung von auf den Akt des *Betrachtens* fixierten Räumen trifft sich der Minimalismus vielmehr mit dem übergeordneten Strukturwandel, der den Stadtraum zu einem Innenraum rekonfiguriert hat. Als absichtlich *neutral* wurden die einfachen, leeren Interieurs charakterisiert, die eine «ungehinderte Freude des Betrachtens» erlauben sollen, jedoch zugleich den eigentlichen Grundsatz der Privatisierung reflektieren. Dieser bezweckt gerade, jenen öffentlichen Dienstleistungssektor zu



(Mezzo Ltd., London)

Bankside-Kraftwerk, bestehender Zustand
■ Centrale d'énergie Bankside, état existant
■ Bankside Power Station, existing condition
(Blueprint Magazine, London 1995)

neutralisieren (d.h. *minimal* werden zu lassen), der einst die Produktion von Stadtraum plante und regulierte.

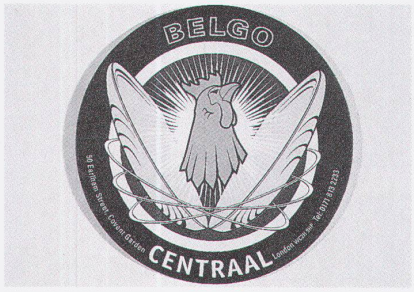
Das Hauptmerkmal, das die «minimalistischen» Interieurs und die anderen, über eine besondere Ausstattung gekennzeichneten Flucht-Räume in London teilen, ist ihre offenkundige Thematisierung: Bekannte Strategien à la Disney, die einst die Flucht vor den Bedingungen der existierenden Stadt bewerkstelligten, doch nunmehr selbige *konzipieren.* Fredric Jameson hat untersucht, wie das postmoderne Konzept der Thematisierung mühelos beliebigen Bruchstücken eines Textes «Bedeutung» im Rang eines autonomen Werkes verleihen kann – ungeachtet der Relevanz und Qualität des daraus entstehenden Themas. Dieses Verfahren lässt sich auf das konkrete Verschwinden von Öffentlich und Privat übertragen: Beide Begriffe lassen sich heute im Sinne thematisch gestalteter Simulationen abrufen; diese übertreffen – gemäss Baudrillard in ihrer Wirkung auf den Betrachter als eine Fluchtempfindung – selbst die Wirklichkeit.

Verfügbarer Raum: Architektur und Erscheinung

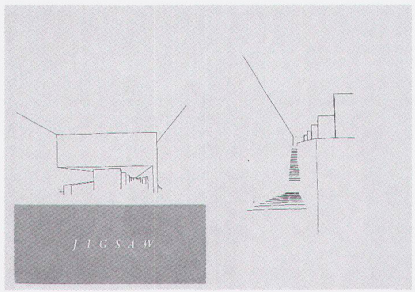
Die Rolle von Raum ist eine aktive:
Raum ist operativ oder instrumental; durch ihn werden Wissen und Handlungen in den bestehenden Produktionsverhältnissen lokalisiert.

Henri Lefebvre

Die Schriften von Henri Lefebvre plädieren für eine «Wissenschaft des Raums», die ein weitverbreitetes Missverständnis angeht: Das Verständnis des Raums als eines abstrakten Konstrukts, das als etwas «Geistiges» dem «Subjekt» gegenübertritt. (Während von jenem Subjekt wiederum angenommen wird, dass seine Identität innerhalb des Raums konstruiert wird.) Für Lefebvre stellt dieser Fehler die Ursache für die heute typische Spaltung zwischen dem geistigen und dem gegenständlich-sozialen Wirkungsbereich dar, in der eine philosophisch-erkenntnistheoretische Raumauffassung zum Fetisch gedeiht. Ein solcher Raumkult lässt sich gerade dann feststellen, wenn sich Architekten an eine fiktive Unterscheidung zwischen Öffentlich und Privat klammern. Mit dieser heute üblichen Fiktion werden die eigenen Arbeitsbedingungen verschleiert und die Entwurfsabsichten verklärt. Auffallend ist, wie diese schlechte Gewohnheit die banalsten, häufigsten Vorkommnisse im Alltag ignoriert: Sind doch solche Ereignisse allesamt – darunter auch die mit dem Verständnis und der Wahrnehmung des Raums verbundenen geistigen Vorgänge – privatester und zugleich öffentlichster Natur. Sie sind (wie Eco und Baudrillard beschrieben haben) «hyper-



(Belgo Centraal, London)



Jigsaw:
Das Kleidergeschäft offeriert seinen *New Minimalism* in Form von Gratisansichtskarten mit den ursprünglichen Zeichnungen des Architekten.
■ Le magasin de vêtements propose son *new minimalism* sous la forme de cartes illustrées gratuites représentant les dessins originaux de l'architecte.
■ The *new minimalism* of the clothing shop presented in the form of free gift cards featuring the original drawings of the architect.
(Jigsaw Retail Shop, London)

real»: infolge der Verwurzelung jeder «Realität» im Prozess ihrer eigenen Darstellung. Weil heute die Beziehung zwischen dem «reisenden» Individuum und dem Raum derart abstrakt ist, sieht sich das Raumerlebnis als ein zeittypisches Phänomen im Warenangebot integriert. Es wird aus den Einschränkungen der Realität befreit und damit zu einer selbstreferentiellen Abstraktion, die ihre eigenen Produktionszusammenhänge verbirgt. Somit erscheint das Raumerlebnis lediglich als ein weiteres Verbrauchsgut, das gemäss Marshall McLuhan wie ein «heisses» Medium fungiert: Es offeriert dem Nutzer einen derartigen Überfluss an Informationen, dass dieser sich nur geringfügig aktiv daran beteiligen muss, was die individuelle sowie kollektive Anhäufung verschiedener inszenierter Erlebnisse ermöglicht. Am deutlichsten tritt diese Empfindung zutage im *Been there, done that* des Touristen, der seine Sehenswürdigkeiten nur noch abhakt.

Wie Lefebvre mit seinem Interesse für die Vorgänge bei der Erzeugung und dem Verbrauch von Raum vermutet hat, stehen nun die Kategorien «öffentlich» und «privat» vollends auf dem Kopf – weil Raum eben nicht mehr als ein *Produkt* ist. Ob dieses als «gelungen» empfunden wird oder nicht, hängt heutzutage im wesentlichen davon ab, ob der Raum (bzw. sein Entwerfer) das Gebot seiner eigenen Konsumierbarkeit *verbergen* kann. Denn die Parameter des Entwurfs und der Herstellung müssen hinter der konstruierten, vorteilhaften «Erfahrung» des Produktes verschwinden – sei dies die reine, neutrale Galeriesituation des Museums, seien dies die lärmigen, dekorierten Hallen der landläufigen Unterhaltungskultur. Mehr von solch einem Innenraum zu erwarten als von irgendeiner anderen Warenkategorie – Hollywood-Film, Designer-Marke oder Cola-Büchse – in ihrer Eigenschaft, gesellschaftliche Zusammenhänge abzubilden oder auf sie einzuwirken, hiesse Wesen und Verhalten des Raums als einen *produzierten Gegenstand* zu ignorieren.

Mit diesen Gedanken soll nicht dem Raum die Fähigkeit abgesprochen werden, entwerferisch auf gesellschaftliche Zusammenhänge einen Einfluss ausüben zu können. Doch sollten wir uns vor Augen halten, dass jene Fähigkeit von den gleichen äusseren Kräften (oder inneren Zwängen) abhängt, die auch für andere Warenformen gültig sind. Wie diese Faktoren belegen, wird Raum weiterhin seiner Bestimmung folgen können, wenn er dem heute einzig zur Verfügung stehenden Potential Rechnung trägt – seinem eigenen, aktiven Konsum. *B.S.*

(Übersetzung aus dem Englischen: André Bideau)

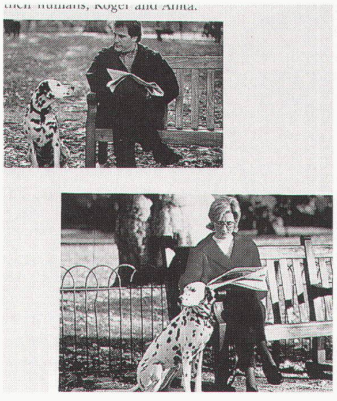
Bibliographie:

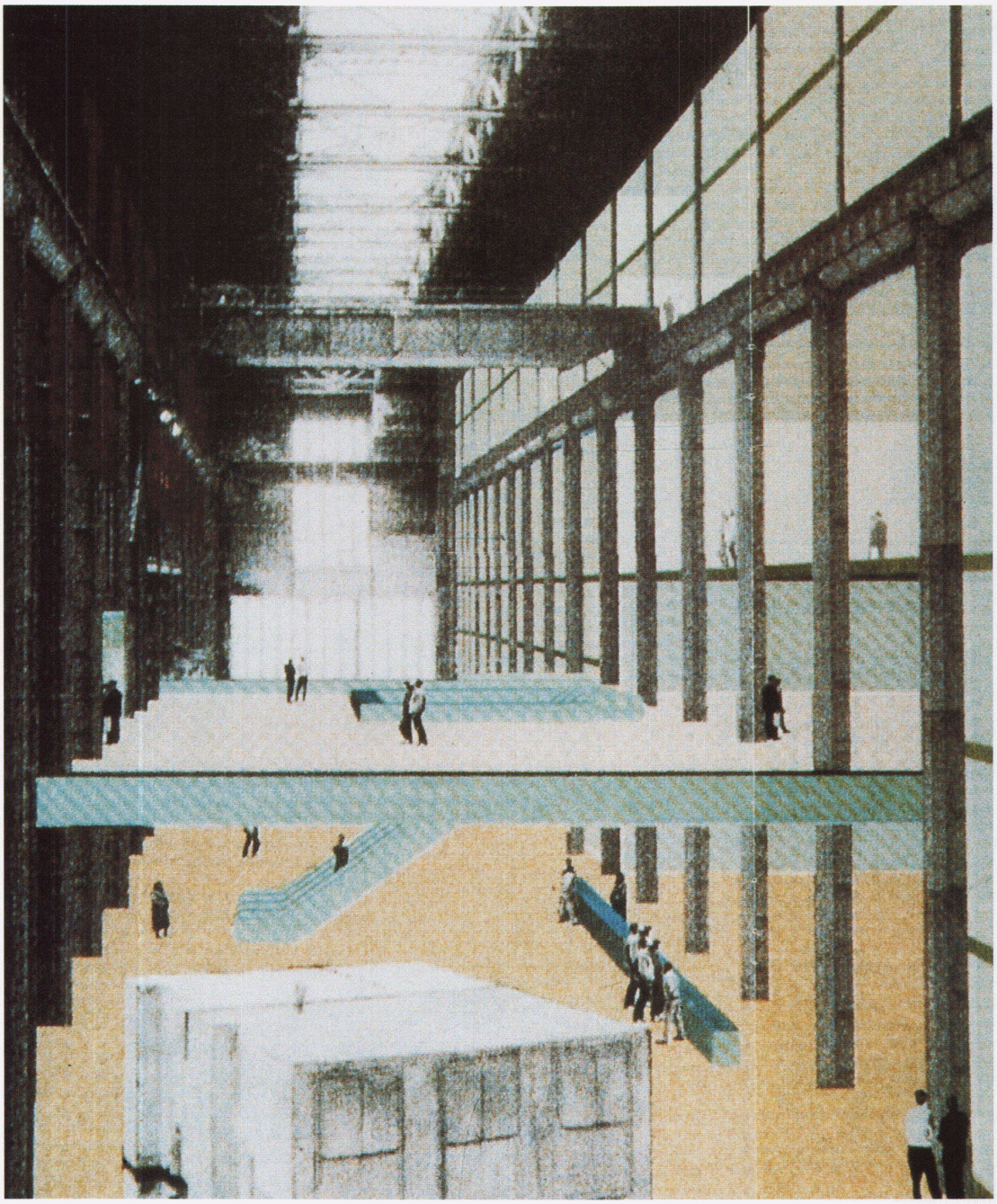
M. Augé, Nonplaces: «Introduction to an Anthropology of Supermodernism», London 1995
J. Baudrillard, «Simulations», New York 1983
M. Castells, «City and Power», London 1978
F. Dröge, M. Müller, «Musealisierung und Mediatisierung», in «Werk, Bauen+Wohnen» 7/8/1996
U. Eco, «Travels in Hyperreality», London 1986
D. Harvey, «The Cuisine of postmodern Simulacra», in «Casabella» Jan./Febr. 1996
F. Jameson, «Postmodernism, or the cultural Logic of Capitalism», London 1991
F. Jameson, «Surrealismus ohne das Unbewusste», in «Werk, Bauen+Wohnen» 3/96
S. Kracauer, «The Mass Ornament», Cambridge 1995
H. Lefebvre, «Production of Space», Oxford 1991
L. Marin, «Utopics: Spatial Play», London 1984
M. McLuhan, «Understanding Media: The Extensions of Man», London 1964
Let's Go, Inc. «The Budget Guide to London», New York 1995
R. Rughoff, «Circus Americanus», London 1995
J. Urry, «Consuming Places», London 1995

1996 brachte Walt Disney den Film «101 Dalmatiner» als «lebendechten» Film neu heraus mit London als Kulisse. Der Film versucht die Zeichentrickeigenschaften des ursprünglichen Produkts zu entwickeln, indem er zur kontinuierlichen Handlung einer einzigen Szene verschiedene Drehorte verschmilzt – und damit den Stadtraum wirkungsvoll einer «Bildregie» unterwirft.

■ En 1996, Walt Disney recréait son film «101 Dalmatiens» avec la participation de «vrais acteurs» en prenant Londres comme décor. Le film essaye de développer les caractéristiques du dessin animé produit initialement, en amalgamant plusieurs lieux de tournage dans le déroulement continu d'une scène unique; de cette manière, l'espace urbain se voit efficacement assujetti à une «mise en images».

■ In 1996 the Walt Disney Corporation re-released the film "101 Dalmatians" as a "live-action" film which depicted London as a "backdrop" to the story. It attempted to capture the animated qualities of the original cartoon splicing images of different locations as part of the continuous action of a single scene – effectively "imagineering" the space of the city.

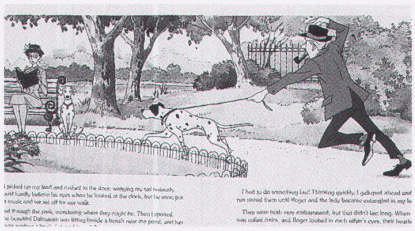




Tate Gallery:
Siegerprojekt von Herzog & de Meuron für die Bankside-Galerie: die zur Präsentation übergrosser Kunstwerke umgebaute Turbinenhalle des Kraftwerks

■ Projet lauréat de Herzog & de Meuron pour la galerie Bankside: la halle des turbines de la centrale d'énergie transformée pour la présentation d'œuvres d'art de grandes dimensions.

■ Winning project by Herzog & de Meuron for the Bankside Gallery: the existing "turbine hall" of the power station converted to allow display of overscaled artworks.
(Blueprint Magazine, London 1995)



(101 Dalmatians: The Puppies' Story, Ladybird Books, Loughborough 1996; 101 Dalmatians, Ladybird Books, Loughborough 1994)