

Metropolitane Erzählungen : Rem Koolhaas' Architekturprogrammatik und Projekte vom Office of Metropolitan Architecture

Autor(en): **Hubeli, Ernst / Zanoni, Tomaso**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **74 (1987)**

Heft 5: **Literarchitektur = Littérarchitecture = Literarchitecture**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-56204>

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.

Metropolitane Erzählungen

Rem Koolhaas' Architekturprogrammatik und Projekte vom Office for Metropolitan Architecture

Die literarischen Bezüge von Rem Koolhaas' Schriften und O.M.A.s Projekten sind thematisch. Literarische Topoi der Stadtentwicklung werden zu Fragen verdichtet, die die Bedeutung der Architektur und ihrer Programme für die Stadt in der Gegenwart erörtern. Die Projekte erzählen metropolitane Geschichten.

Les programmes architecturaux et projets de Rem Koolhaas à l'Office for Metropolitan Architecture

Les références littéraires des écrits de Rem Koolhaas et des projets de l'O.M.A. ne sont pas directes; elles sont thématiques. Les sujets littéraires du développement urbain sont densifiés sous forme de questions qui débattent de l'importance de l'architecture et de ses programmes pour la ville contemporaine: Les projets racontent des histoires métropolitaines.

Rem Koolhaas' Architectural Programmatics and Projects by the Office for Metropolitan Architecture

Any literary references within Rem Koolhaas' writings or the O.M.A. projects are indirect; they are topical. Literary topoi of urban development are compressed into questions discussing the significance of architecture and its programs for towns today. The projects are relating metropolitan tales.

Sie musste an ihre Bilder denken, dort stiessen auch Dinge aufeinander, die nicht zusammengehörten: ein Hüttenwerk im Bau mit einer Petroleumlampe im Hintergrund; oder eine andere Lampe, deren altmodischer Schirm aus bemaltem Glas in feine Scherben zersplittert war: die Scherben schwebten über einer öden Moorlandschaft.

Franz sagte: «In Europa war die Schönheit immer intentionaler Art. Es gab immer eine ästhetische Absicht und einen langfristigen Plan, nach dem jahrzehntlang an einer gotischen Kathedrale oder einer Renaissancestadt gebaut wurde. Die Schönheit von New York hat einen ganz anderen Ursprung. Es ist eine nicht-intentionale Schönheit. Sie ist ohne die Absicht des Menschen entstanden, wie eine Tropfsteinhöhle. Formen, die für sich betrachtet hässlich sind, geraten zufällig und ohne jeden Plan in so unvorstellbare Nachbarschaften, dass sie plötzlich in rätselhafter Poesie erstrahlen.»

Sabina sagte: «Nicht-intentionale Schönheit. Gut. Man könnte aber auch sagen: Schönheit aus Irrtum. Bevor die Schönheit endgültig aus der Welt verschwindet, wird sie noch eine Zeitlang aus Irrtum existieren. Die Schönheit aus Irrtum, das ist die letzte Phase in der Geschichte der Schönheit.»

Sie dachte an ihr erstes wirklich gelungenes Bild: es war entstanden, weil irrtümlicherweise rote Farbe auf die Leinwand getropft war. Ja, ihre Bilder waren auf der Schönheit des Irrtums begründet, und New York war die heimliche, die eigentliche Heimat ihrer Malerei.

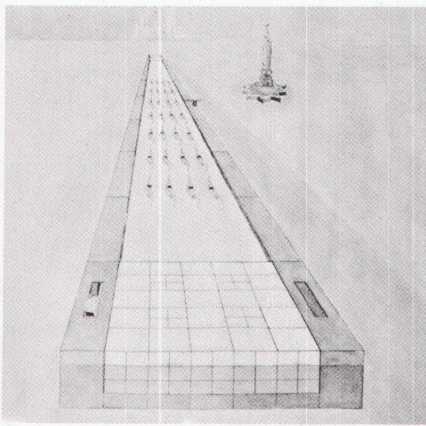
Franz sagte: «Mag sein, dass die nicht-intentionale Schönheit New Yorks viel reicher und bunter ist als die viel zu strenge, durchkomponierte Schönheit eines von Menschen gemachten Entwurfes. Aber es ist nicht mehr die europäische Schönheit. Es ist eine fremde Welt.»

Es gibt also doch etwas, worüber die beiden sich einig sind?

Nein. Auch da gibt es einen Unterschied. Das Fremde an der Schönheit von New York wirkt auf Sabina ungeheuer anziehend. Franz ist fasziniert, aber gleichzeitig erschreckt ihn die Fremdheit; sie weckt in ihm Heimweh nach Europa.

(Milan Kundera, aus: Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins)

«Delirious New York» ist eine Widmung an Sabine. Koolhaas ergründet in diesem Buch die nicht-intentionale Schönheit – ein Europäer analysiert den Plan des Zufälligen. Er tut es nicht – wie vor ihm andere – mit den Augen des Sozialkritikers. Er schaut aus dem Blickwinkel des Drehbuchautors und Regisseurs: ihn interessiert die Inszenierung einer «Kultur der Überbevölkerung». Er sucht nach dem Geheimnis des Sichtba-



ren, nachdem das Unsichtbare andere enträtselt haben. Er kennt die aufklärerische Enthüllung der ökonomischen und sozialen Bedingungen, die Quellen der Inszenierungen. All das setzt er voraus, um das sichtbare Resultat als Programm und Konzept zu entziffern.

Koolhaas' Wolkenkratzer-Anthologie verbindet literarische und visionäre Deutungen mit einer utopischen Stadtarchitektur. Er kennzeichnet den Typus mit drei Merkmalen: «The reproduction of the world» meint das Konzept von der «Stadt in der Stadt», den Ursprung einer Idee, die an die Babeltürme erinnert. «The annexion of the Tower» meint die Funktionsveränderungen des Turmes: einst als Stadt in der Stadt programmiert, hat sich der Turm in einen monofunktionalen Wolkenkratzer der Wirtschaftsgiganten verwandelt. «The block alone» meint die Idee des urbanen Solitärs, das innerhalb eines Planquadrates Kühn-Intentionales inszeniert. Der Typus ist das

Kernstück von New York als Konzept für die Stadt und als Heimat für den unsentimentalen Romantiker Marlowe.

Koolhaas' Analyse entwickelt ein neues Verständnis für die Stadt und ihre Architektur. Einerseits wendet sie sich gegen jene Stadtfeindlichkeit, die das «Auflockerungskonzept» der Moderne impliziert. Andererseits bezieht sie sich auf neue Technologien und auf serielle Bauweisen, die erst heute die «bewegten» Architekturen der Metropolis ermöglichen.

Die literarischen Bezüge von Koolhaas' Schriften sind nicht direkt, sie sind thematisch, wie etwa die Dystopien und Anti-Utopien von Stanislaw Lem zu einer Koolhaasschen These werden: «Wichtiger als die Gestaltung der Städte ist heute und in naher Zukunft die Gestaltung ihres Zerfalls. Mit «Zerfall» ist nicht eine urbane Apokalypse gemeint, sondern der Bruch mit alten städtischen Idealen und ihren Regeln, mit jenem Denken, das sich an den Gegensatz von «Hohl und Voll», an den «Körper im Raum» klammert. Die vermeintlich autonomen Traditionen einer Disziplin entsprechen nicht mehr der städtischen Wirklichkeit, deren Programme jede Form sprengen. Die alten Typologien – Plätze, Strassenräume, Höfe – werden sich auflösen. An ihre Stelle, meint Koolhaas, tritt das «Nothingness», eine indifferente Stadtlandschaft. In ihr wird – wie in den Stadtgeschichten von Peter Handke, Botho Strauss oder Italo Calvino – das rasante

① «Arrival of the Floating Pool», 1977, Rem Koolhaas

Tempo sichtbarer und unsichtbarer Veränderungen, die Überlagerung von Bewegungen und Zeichen, die Gleichzeitigkeit verschiedener Ereignisse – die «Heteropien» (Michel Foucault) – zum Thema, das Koolhaas zu architektonischen Fragen verdichtet. Allein schon das Interesse für diese Thematik distanziert ihn von einer zeitgenössischen Architektur, die sich Geschichts- und Erinnerungssillusionen bedient. Gleichsam einer punktuellen Abgrenzung gegen veraltete Prinzipien der Moderne setzt Koolhaas den städtischen Feindbildern und der antichthonen Auflockerungsmetapher den Begriff «Cultur of Congestion» (sinngemäss: Kultur der nicht lesbaren Verdichtung) entgegen. Er verweist damit auch auf das Nebeneinander von Rekonstruktion (der alten Stadtteile) und der Dekonstruktion der gesamten Stadt, auf eine neue Wirklichkeit und neue Programme, die ein anderes Architekturverständnis verlangen.

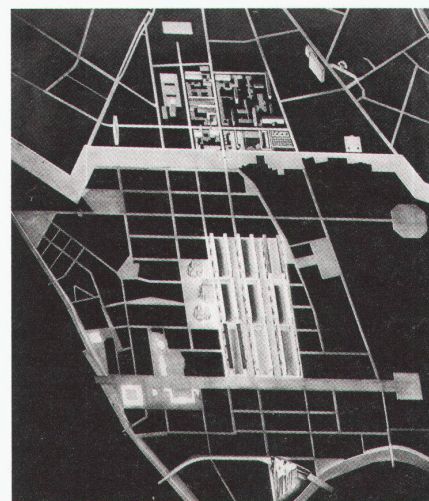
Eine Voraussetzung dafür erblickt Koolhaas in einem «reduzierten» Stadtplan, etwa in der Netzstruktur von Manhattan, der jener urbanen Instabilität entspreche. In den leeren Planquadraten werde heute nicht in erster Linie nach Architektur gefragt, sondern nach dem «richtigen» Programm und Konzept, nach einer «Null-Architektur» (wie sie etwa Hilberseimers «Mid-West»-Projekt als Utopie vorgeführt hat). Die Leerräume, die indifferenten Stadtlandschaften, das Spannungsfeld zwischen Programm und Inhalt, seine visionäre, architektonische Interpretation bilden das thematische Spektrum, auf das sich Koolhaas bezieht.

In den zahlreichen Wettbewerbsprojekten und den wenigen Bauten (die zurzeit realisiert werden), die Koolhaas' Büro O.M.A. entworfen hat, sind die analytischen Gedankenströme zwar noch erkennbar, das Visionäre und Utopische aber verflüchtigt sich in dünne Gase. Dennoch versteht es O.M.A., auch innerhalb der Produktionsbedingungen des Bauens eine Kohärenz zwischen Analyse und Entwurf zu bewahren. Und die Pragmatik der Realisierung wird gar zum zentralen Thema. Die städtebaulichen Rahmenbedingungen, die Besonderheiten ei-

nes Ortes, das Hässliche und Ungereimte sind Gegenstände und Phänomene der Analyse und substantieller Inhalt des Entwurfes. Das So-wie-es-Ist ärgert nicht, es interessiert, wird nicht übersehen. O.M.A. arrangiert sich und arrangiert das Vorgefundene. Wenn andere zeitgenössische Architekten das Geheimnis der Architektur in der mehr oder weniger grossen Geste suchen, dann findet es O.M.A. in der Interpretation des Programmes. Aus komplexen Aufgaben wird nicht die spitzfindige, akademische Referenz herauskristallisiert, sondern das Naheliegende, das architektonische Nicht-Intentionale, aber Selbstverständliche. Dem entspricht O.M.A.s Rezeption der Moderne, an der die programmatische – und weniger die stilistische – Dimension interessiert.

Die «programmatische Architektur», die O.M.A. in den Vordergrund ihrer Überlegungen stellt, bedeutet die Annäherung sowohl an die städtischen Wirklichkeiten als auch an ihre Idealisierung. Mit dem Seitenblick auf die Arbeiten des Konstruktivisten Leonidov hat Koolhaas solches auch schon in Projektform präsentiert. «The Arrival of the Floating Pool» (1977) und das Wettbewerbsprojekt für den Parc de la Villette in Paris verabschieden traditionelle Architekturtopoi, um eine Antwort auf die Instabilität der Metropole zu geben. Der Beständigkeit der architektonischen Ordnung stellt O.M.A. ein Konzept gegenüber, das auf einer zweidimensionalen Ebene die Programmteile des Pariser Kulturparks thematisiert, um sie als strukturelles Ganzes in Beziehung zu setzen – immer mit dem Gedanken im Hintergrund, dass alles instabil bleibt, selbst die wachsenden, blühenden und verwelkenden Baumreihen.

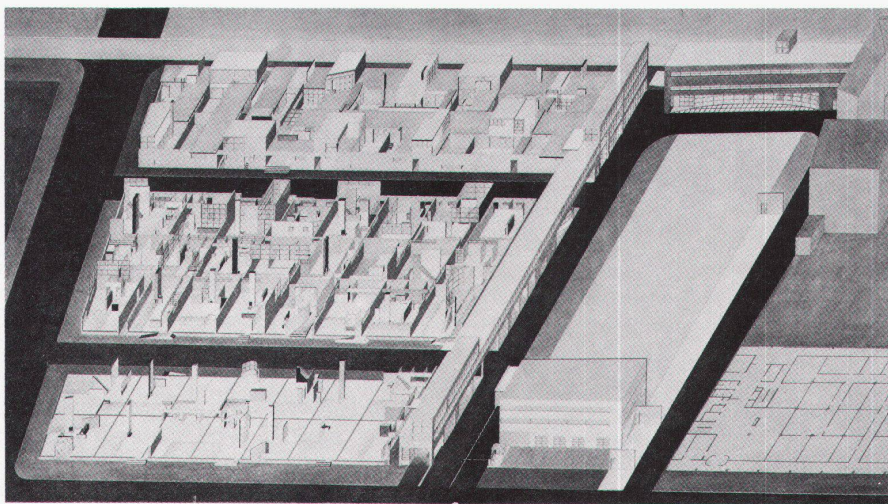
O.M.A.s architektonische Fähigkeiten liegen wohl darin, «mit den Resten zu kochen». Darin gleichen die Arbeiten denjenigen von Alvaro Siza: was dem portugiesischen Architekten für ländliche Regionen gelingt, versteht O.M.A. für die Stadt zu inszenieren. O.M.A.s Zugang zur Architektur basiert auch weniger auf einer definierbaren Methodik oder Theorie, vielmehr auf einer Denkweise, die die vielschichtigen, auch



2

die scheinbar banalen (und oft vernachlässigten) Themen des Entwerfens aufgreift, ohne sich darin zu verlieren.

Dies ermöglicht auch, ohne vorgefasste Meinungen eine architektonische Aufgabe anzugehen. Der IBA-Wettbewerb Koch-/Friedrichstrasse stellte die Frage nach einem Wohnungsbauprojekt direkt an der Berliner Mauer. Fast alle Architekten negierten die Existenz der Mauer; sie berücksichtigten allein die Besonnung, so dass die Wohnungen in den IBA-üblichen Randbebauungen direkt auf die Mauer orientiert sind. Eine Aussicht, meint Koolhaas, deren Zynismus nur ein Berufsstand übersieht, der naheliegende Probleme des Entwerfens verdrängt. O.M.A.s Projekt stellt den Blockrandbebauungen (in der Manier von IBA-Neu-Chef Kleihues) Patio-Häuser gegenüber, ein Vorschlag, der sowohl die Mauersituation als auch die die Umgebung prägenden Bauten der 50er Jahre mitberücksichtigt. Zugleich flüstert durch das Projekt die Kritik an dem bedenkenlosen Schematismus, den die IBA-Leitung durch die klischeehafte Präferenz des Blockmusters fördert. So wird auch verständlich, dass O.M.A. in diesem Fall ein Bekenntnis für die Moderne ablegt. Im Projekt wird auf die Berliner Entwürfe von Hilberseimer und Mies' Wolkenkratzer verwiesen, auf zwei unrealisierte Monumente der Moderne, die genau auf die Avenue orientiert sind, die das Wettbewerbsgelände durchquert. Freilich dienen diese visionären Projekte nicht als Vorbilder. Im O.M.A.-Projekt wird lediglich an moderne Traditionen erinnert, die als Kritik an der falschen Kritik der Moderne zitierbar bleiben. Die Patio-Häuser mit komplexen, veränderbaren Baustrukturen sind eine Mies-Rezeption für die Gegenwart, die Zeilen-



bauten eine Antwort auf Hilberseimers Konzept der Null-Architektur.

Das Selbstverständnis des metropolitenen Architekten schätzt die Polemik, die Kritik am Überkommenen, die metropolitane Anekdote wie den anonymen Lärm im urbanen Chaos. So verteilt auch Koolhaas Seitenhiebe, die alle und niemanden treffen: «Wo nichts ist, ist alles möglich, wo Architektur ist, fast nichts mehr.» Er polemisiert gegen die «postmoderne Belesenheit der ersten Buchseite», die der Architektur jede Wirksamkeit und Geld nehme, gegen die Wiederentdeckung der Architektur als «Selbsttherapie der Gilde gegen die anonyme Architektur», gegen den «Zirkus, wo Stars Geschichtsrituale beschwören, um ihre eigenen Wunden zu heilen und ihre eigene Verletzlichkeit zu watten» usw. Schliesslich dichtet Koolhaas Anekdoten als Kritik an den Verfälschern der Geschichte der Moderne. «Schockiert», sei er gewesen, als er beobachtet habe, wie Coline Rowe («in seiner Art ein Vertreter der Moderne») den Studenten in die Ohren flüsterte: «Palazzo Pitti, Piazza Navona...», als ob es sich um pornographische Ausdrücke handle. Sein Misstrauen gegen die heutigen Vertreter der Moderne sieht er in einem «verräterischen Satz» aus Rowes «Collage City» exemplarisch bestätigt: «So können wir die utopischen Poetiken geniessen, ohne uns den Unannehmlichkeiten der politischen Utopie auszusetzen.»

Von der edlen Oberflächlichkeit postmoderner Provenienzen (und von der gewöhnlichen – metropolitenen Ursprungs) erzählt Koolhaas' Lieblingsanekdote, «eine Art Epiphanie», die Begegnung mit Mitterrand. Die sozialistische Regierung plante die Weltausstellung für 1989; sechs Jahre beschäftigte sie

Architekten des «neuen Geschmacks» – vergeblich, denn das Problem war nicht architektonisch, sondern die Tatsache, dass der französische Staat und auch die potentiellen Aussteller pleite waren. Mitterrand holte Bofil und O.M.A. Bofil fuhr mit einem Lastwagen vor, voll von den Eiffelturm überragenden Modellen, Koolhaas trug vier Fotokopien ins Elysée. O.M.A. bot nur die Darstellung des Problems; das Gelände wurde in Parzellen aufgeteilt – ein armes Land streut Sand, ein mittelmässiges baut einen Stand, ein reiches einen Architekturkoloss. Frankreich muss nichts bezahlen, andere Länder so viel, wie sie wollen. Mitterrand (laut Koolhaas): «Sie haben mein Problem begriffen, und mehr als das, Sie haben es gelöst.» Selbstverständlich versteht es der metropolitane Erzähler, die kleine Episode als grossartige Erkenntnis zu überhöhen: «Die Welt hat Sehnsucht nach dem Architekten als Denker.»

Nach einem jahrzehntelangen (exklusiven) Randdasein übt O.M.A. heute einen grossen Einfluss auf eine junge Architektengeneration aus, insbesondere in der Schweiz. Die Anziehungskraft, die nicht zufälligerweise erst jetzt spielt, begründet wohl mehr als eine Entwurfsmethodik, O.M.A.s empathisches Verhältnis zur Stadt. Das Interesse an Urbanität, an ihrer Wirklichkeit und ihren Visionen zeigte O.M.A. schon zu einem Zeitpunkt, als Architektur noch aus dem Landei gepellt wurde und die Yuppie-Heiterkeit noch ein Fremdwort war. Als gar in den alternativen Landsiedlungen davon die Rede war, dass das Agglomerationspüree ungeniessbar sei, wurde die Rückwärtsbewegung zum Ursprung der Stadtfucht allgemein. Dann traten städtebauliche Topoi in den Mittelpunkt, auf die O.M.A. zurückblickte: «Delirious

New York» nahm bereits die Kritik am Stadtbegriff der Moderne vorweg, ebenso wie an den nun grassierenden Inszenierungen ländlicher Idyllen in der Stadt. Darüber hinaus definierte Koolhaas die Rolle des Stadtarchitekten mit der metropolitenen Distanziertheit des «poète maudit» – anstelle des überforderten Weltverbessers tritt der «Ghostwriter», der seine private Moral und Individualität im dunkeln lässt zugunsten seines Interesses am Lesen, an der Entzifferung städtischer Phänomene.

Obwohl O.M.A.s Arbeiten dazu anleiten, Architektur zu objektivieren, lassen sie sich nicht klassifizieren; sie bleiben wie Koolhaas' Schriften und Polemik, wie der literarische Zugang zur Stadt und schliesslich die Metropolen der Gegenwart selbst mehrdeutig und unberechenbar. Auch den O.M.A.-Fans werden keine Rezepte überreicht, ausser vielleicht dies, selbst über «das Kochen mit den Resten» nachzudenken. Auch die «programmatische Architektur» wäre, wörtlich genommen, bloss eine Versagung, ein Kult, der die Pragmatik und Entfremdung urbaner Programme als metropolitane, flirrend farbige Künstlichkeit überspielt und Unprogrammatisches einfach liquidiert. Programm ist nicht Architektur, und Koolhaas' Polemik gegen historisierende Architektur, ebenso seine Verweigerung, den Raum zu erörtern, bezeugen lediglich seine Liebe zur mehrdeutigen, metropolitenen Erzählkunst. Insofern ist die Skepsis, die sich gegen seine Skepsis gegenüber dem Architekturbetrieb wendet, unentbehrlich. O.M.A.s Architekturprogrammatik bleibt offen, widersprüchlich, mit Vor- und Absicht; sie ist nicht resistent gegen die Programme und Pläne, die nun jene aktuelle Kunstfigur des Metropolenkommerzes schmiedet – der smarte Young Urban Professional und Trendsetter mit seinem Hang zum cool inszenierten Bluff.

Ernst Hubeli

23 Wettbewerbsprojekt, IBA, Koch-/Friedrichstrasse, 1986, O.M.A.

Wettbewerbsprojekt Stadthaus Den Haag, Dezember 1986

Architekten: O.M.A. Rotterdam,
Rem Koolhaas und Mitarbeiter*

Die Stadt Den Haag veranstaltete im Herbst 1986 einen eingeladenen Wettbewerb unter fünf Teams aus Architekten und Bauunternehmern. Neben Rem Koolhaas (O.M.A.) beteiligten sich Richard Meier (Richard Meier & Partners), Helmut Jahn (Murphy/Jahn), Hans Boot (Architectengemeenschap Van den Broek en Bakema) sowie die Architekten Cabinet Saubot et Jullien/Webb Zerafa Menkès Housden Partnership. Die Jurierung der fünf Projekte erfolgte im Januar 1987. Das Preisgericht – u.a. Aldo van Eyck – empfiehlt, das Projekt «Heart of Hague» des Office for Metropolitan Architecture weiterbearbeiten zu lassen und zu realisieren.

Das Areal liegt im Stadtzentrum, unmittelbar neben dem Kulturforum, wo

* Das Projektteam von O.M.A. unter der Leitung von Rem Koolhaas bestand aus Willem-Jan Neutelings, Götz Keller, Marty Kohn, Ron Steiner, Luc Reuse, Brigitte Kochta, Garciella Torre, Jeroen Thomas und Ray Kinschita.

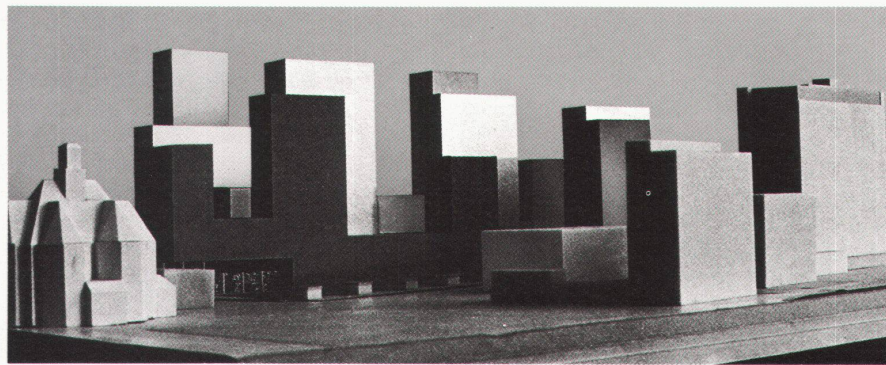
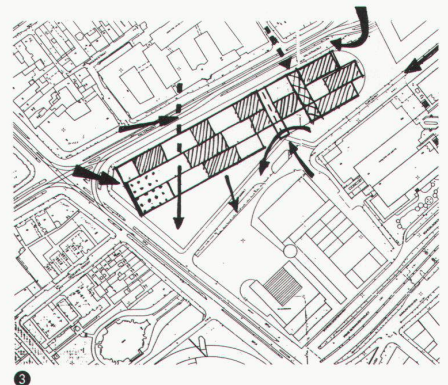
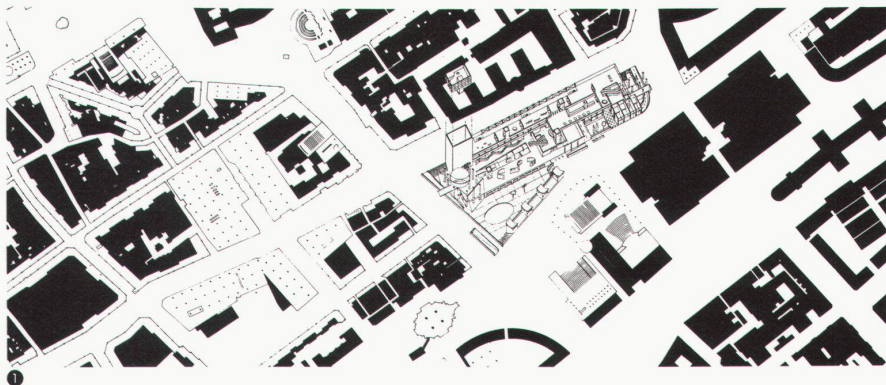
zurzeit das O.M.A.-Gebäude für das Niederländische Tanztheater realisiert wird. Der urbane Kontext ist – zwischen einem mittelalterlichen Stadtkern und einem Gebiet mit Superblocks aus der jüngeren Vergangenheit – sehr heterogen. Das Stadthaus kommt an eine Schlüsselstelle zwischen Alt und Neu zu liegen und erfordert ein sehr grosses Volumen, welches zweifellos das Zentrum der Stadt neu prägen wird.

Das Raumprogramm umfasst rund das Zehnfache der Grundstücksfläche. Zudem wird eine hohe Flexibilität erwünscht. Diese Voraussetzungen führten dazu, dass O.M.A. weniger ein definitives Gebäude entwarf, als vielmehr ein Konzept entwickelte, welches gleichzeitig organisatorische Flexibilität erlaubt und über architektonische Ausdruckskraft verfügt.

Auf dem dreieckförmigen Grundstück, welches die beiden Stadtteile wie ein Keil voneinander trennt, werden zwei Bereiche ausgeschieden: ein langgestrecktes Rechteck entlang des Kalver Markts, worauf die Baumasse konzen-

triert wird, und ein Dreieck im Süden, welches in Form eines leicht vertieften Platzes die Freiräume beim Kulturforum fortsetzt. Das Gebäude ist aus drei parallelen Schichten von je 14,40m Tiefe aufgebaut. Auf 240m Länge entsteht eine dicht bebaute sechsgeschossige Sockelpartie, welche alle publikumsbezogenen Funktionen aufnimmt. Die Halle in der mittleren Schicht wird zum urbanen Innenraum, der von oben und seitlich beleuchtet wird. Oberhalb dieser Sockelpartie entwickeln sich vier unregelmässig geformte turmartige Volumina, die mit zunehmender Höhe an Dichte verlieren und sich nach und nach auflösen. Die Türme enthalten verschiedenartige Büroräume, welche alle auf dem holländischen Standard-Büromodul von 1,80m aufgebaut sind.

Der dreischichtige Aufbau der Anlage erlaubt es, dass jede Zone einzeln auf den wechselnden Charakter des jeweiligen unmittelbaren Kontexts eingehen kann. Aus diesem Grund werden die drei Zonen auch unterschiedlich materialisiert: Zur steinernen mittelalterlichen

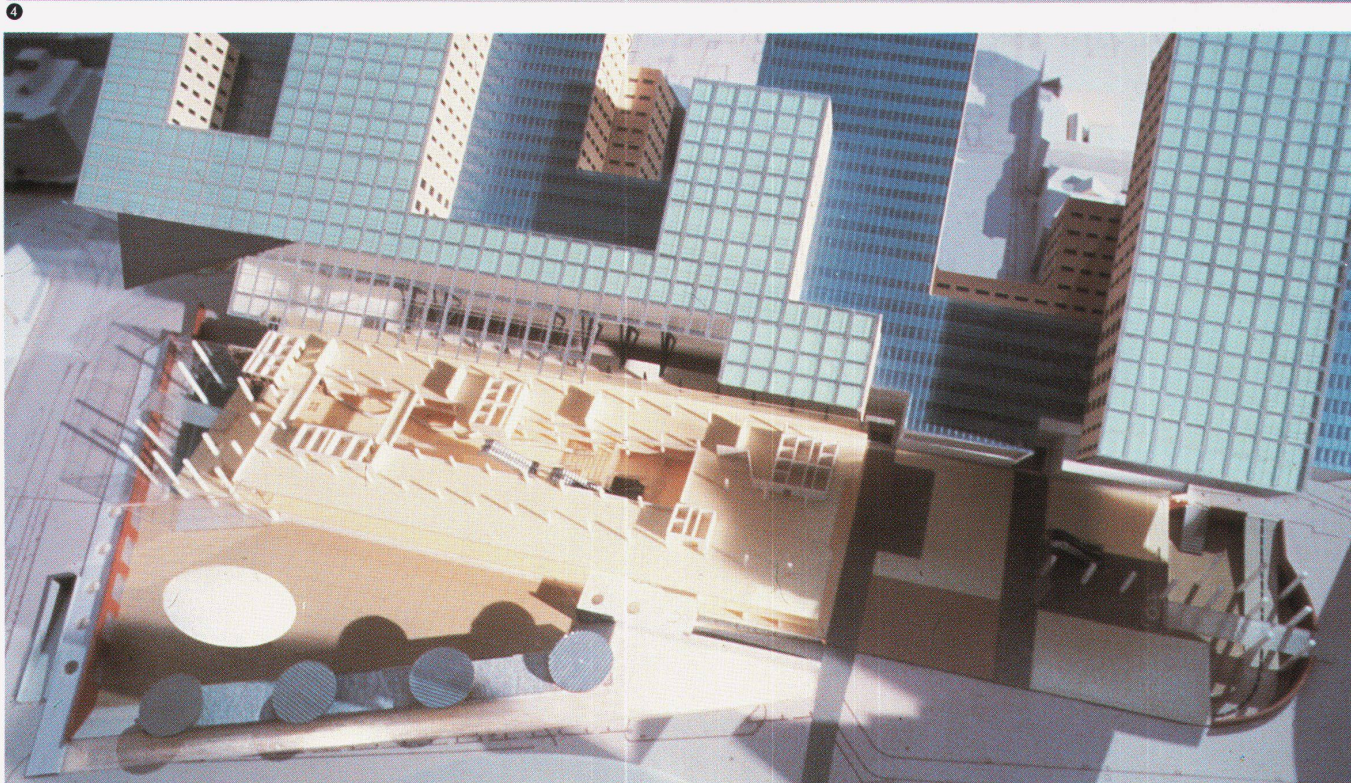
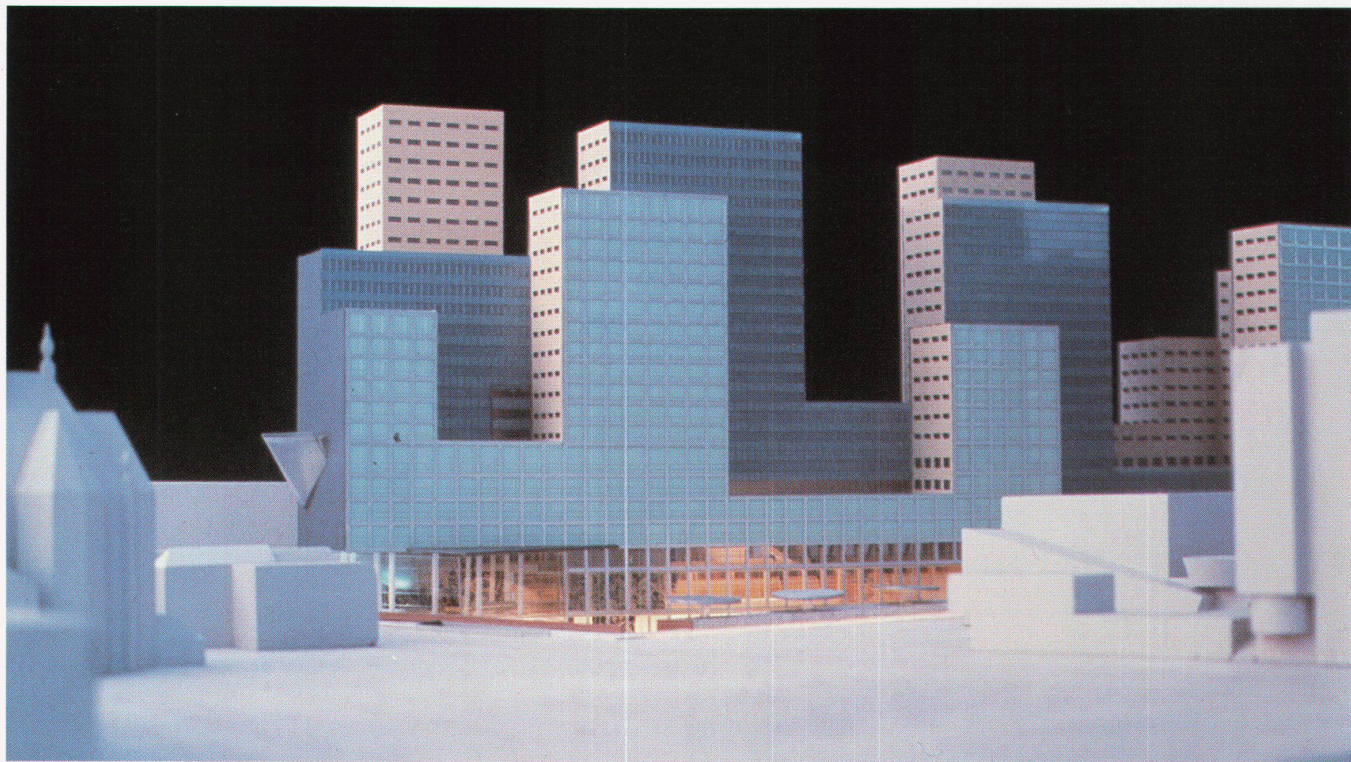


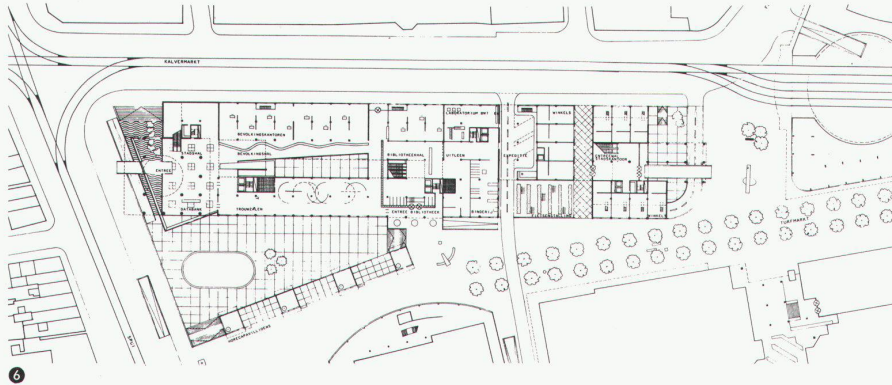
① Situation mit Axonometrie / Situation avec axonométrie / Site with axonometry

② Arbeitsmodell / Maquette de travail / Working model

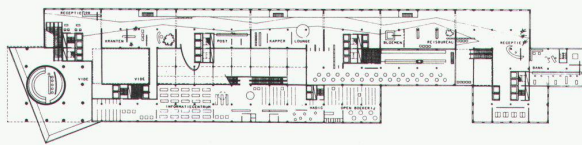
③ Ideenskizze: Die Gliederung in drei Gebäudeschichten erlaubt, auf den städtebaulichen Kontext differenziert einzugehen / Esquisse d'idée: l'articulation du bâtiment en trois couches permet une adaptation plus différenciée au contexte urbain / Preliminary sketch: The articulation into three layers of buildings permits a differentiated approach to the urbanistic context

④ ⑤ Gesamtansicht von der Hauptfassade mit dem Platz und von der gegenüberliegenden Fassade / Vue générale de la façade principale avec la place et la façade située en face / General view of the principal elevation with the square and of the facing elevation

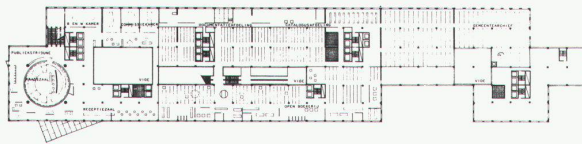




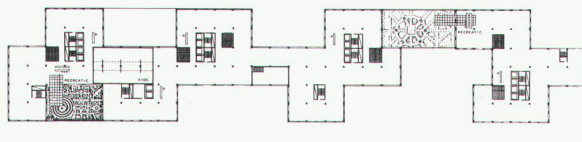
6



7



8



9



10



11



12

Stadt im Norden zeigt das Stadthaus ein beinahe traditionelles Gesicht aus Naturstein, während es in Richtung Neustadt als rostfreier Stahlrahmen in Erscheinung tritt. Die mittlere Zone ist beidseitig als Glasvorhang konzipiert, welcher zwischen diese beiden differenzierten Zentrumsarchitekturen tritt.

Zum Programm

Am Platz liegen «wie am Strand»¹ Pavillons, Terrassen, Läden, Bars, Restaurants und darauf – eine Kunstseilbahn! Durch die Verknüpfung von Platzräumen und Eingängen entsteht eine hohe Ereignisintensität, welche dazu beitragen will, dass nicht nur der gezielte Besucher der Stadtverwaltung ins Rathaus tritt, sondern dass auch der Passant via Cafeteria, Ausstellungsraum, Schalter, Zeitschriftensaal oder Bibliothek zwanglos den Weg ins Stadthaus findet. In der Eingangshalle hängt als «Vollmondkugel» der Ratssaal, dahinter befinden sich an einem sehr langen, gekurvten Schalter zahllose öffentliche Dienstleistungen. Zum Platz hin liegen Festsäle und Heiratszimmer. Räumlich direkt mit der Eingangsebene verbunden, erblickt man im 2. Obergeschoss einen Weg, der an der Nordseite an verschiedenen Kiosken, einer Post und anderen Kleinläden entlang durch das ganze Gebäude führt. Von hier sind auch sämtliche Verwaltungsabteilungen, die Büros des Bürgermeisters und der Stadträte zugänglich. Das 6. Obergeschoss dient der Technik sowie der konstruktiven Aussteifung und profitiert von der höheren Geschosshöhe, indem sich hier ein Fitnesscenter mit Schwimmbad und

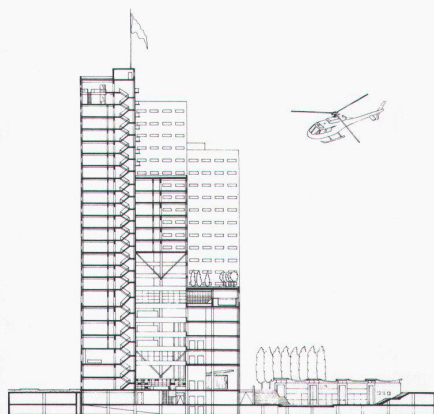
6 Erdgeschoss mit der Stadthalle / Rez-de-chaussée avec salle municipale / Ground floor with the town hall

7 2. Obergeschoss mit dem Laubengang (oben) / 2ème étage avec coursive (en haut) / 2nd floor with the arcade (above)

8 3. Obergeschoss mit dem Ratssaal / 3ème étage avec la salle du conseil / 3rd floor with the council chamber

9 8. Obergeschoss (Büros) / 8ème étage (bureaux) / 8th floor (offices)

10 14. und 15. Obergeschoss (Büros) / 14ème et 15ème étages (bureaux) / 14th and 15th floors (offices)



11

Squashbahnen einbauen lässt. Die oberen Geschosse dienen als Büros, die verschieden organisiert werden können und immer natürlich belichtet sind. Durch die abwechslungsreiche Anordnung besonderer Einrichtungen entstehen immer wieder attraktive Aussenbeziehungen: alle Dachflächen sind Terrassen. Die beiden obersten Geschosse des höchsten Turms enthalten ein Panoramarestaurant, das direkt aus der Stadthalle zugänglich ist.

Metropolitan Architecture

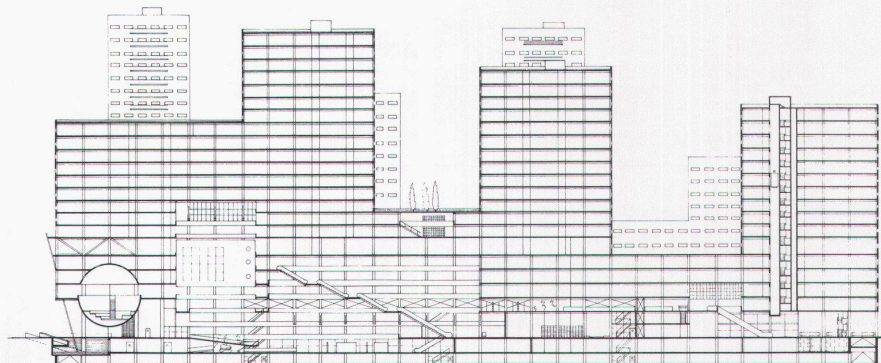
Die Assoziation des «Heart of Hague»-Projektes mit dem Rockefeller Center liegt offensichtlich nahe. Raymond Hood begriff und realisierte in einem Team von Architekten und Geschäftsleuten die paradoxe Theorie Manhattans – eine einzigartige Kombination von Effizienzphantasien der Praktiker und Grossstadtvisionen der Architekten – im Herzen von New York City.² Das Rockefeller Center ist ein erstklassiges Beispiel von «Programmarchitektur», von der sich dem Besucher tatsächlich einzelne Programmelemente als Bilder im Kopf festsetzen: die vertiefte Eisbahn

11. Obergeschoss (Büros) / 19ème étage (bureaux) / 19th floor (offices)

12. Obergeschoss mit Panorama-Restaurant / 23ème étage avec restaurant panoramique / 23rd floor with panorama restaurant

13. Querschnitt (mit Stadthalle) / Coupe transversale (avec salle municipale) / Cross section (with town hall)

14. Längsschnitt / Coupe longitudinale / Longitudinal section



14

im Zentrum der Anlage, die Dachgärten der Hochhäuser und natürlich die Radio City Music Hall.

Die Entwurfsaufgabe für das Rathaus in Den Haag kommt den Anliegen und Fähigkeiten von O.M.A. sehr entgegen. Das auch hier wieder vorgetragene virtuose Umgehen mit Programm erinnert an frühere Arbeiten: etwa an den Entwurf für den Parc de la Villette in Paris von 1982/83. Auch dort lässt sich die Konzeption auf einige wenige rational nachvollziehbare Entwurfsentscheide zurückführen, welche Struktur und Gestalt in ein dynamisches Verhältnis zueinander bringen.³ Das bereits im Parkentwurf angewandte Prinzip der Schichtung im Grundriss wird im Projekt für Den Haag zusätzlich in den Aufbau des Schnittes eingeführt und generiert komplexe Volumen- und Raumkonfigurationen.

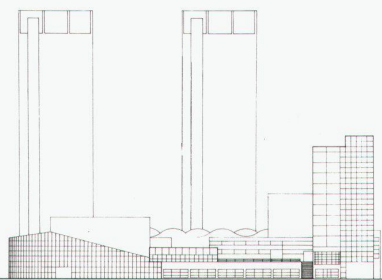
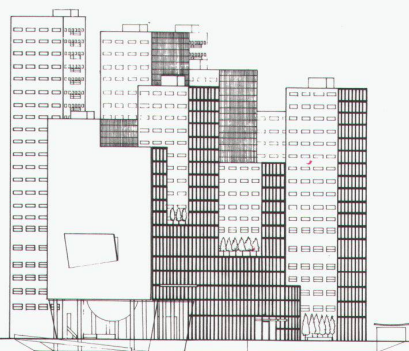
Das architektonische Erscheinungsbild ist sachlich-nüchtern, grossstädtisch. Das Rathaus ist keine monumentale Repräsentationsanlage, sondern ein grossmassstäblicher Gebäudekomplex, welcher die Wirklichkeit der Stadt fortschreibt – ein neues Stück Stadt. Die Beziehung von Öffentlichkeit und Verwaltung wird nicht architektonisch dramatisiert, sondern zurückhaltend in dieser grossen Anlage miteinander verknüpft. Besonders im spielerisch gestalteten Sockelbereich stellt sich die notwendige Öffentlichkeit auf selbstverständliche Weise ein, da die Architektur mit grosser Klarheit räumliche Angebote macht, die einladen, den tiefgelegten Platz oder auch das Gebäude zu betreten.

Im Entwurf wird ein interessantes Gleichgewicht von spannungsvoller

Komposition und rationaler Systematik spürbar. Zudem überzeugt an der Konzeption vor allem diese sorgfältige Kombination von architektonischer Bestimmtheit einerseits und funktionaler Undeterminiertheit andererseits: Hier kommt ein Strukturbegriff zum Ausdruck, der Raum wie Zeit greift, der langfristigen Prozessen und variierenden Anforderungen gerecht wird sowie gleichzeitig die architektonischen Spielregeln festlegt.

Das Differenzierungsvermögen zwischen strukturellen Entscheiden einerseits und Formulierungen architektonischer Themen andererseits bildet eine intelligente Strategie vis-à-vis jener Programme, die sich – wie die urbane Wirklichkeit – kaum je restlos determinieren lassen. Um eine architektonische Idee als Kondensat spezifischer, mitunter programmatischer Bedingungen formulieren zu können, ist es notwendig, über Struktur und Gestalt gleichzeitig nachzudenken, ohne sie a priori direkt miteinander zu verknüpfen. Dies erlaubt die scheinbar unvereinbare Kombination von architektonischer Bestimmtheit bei gleichzeitiger funktionaler Undeterminiertheit.

Das Entwurfskonzept für das Den Haager Stadthaus schafft durch die simultane Berücksichtigung inner- wie ausserarchitektonischer Kriterien einen Spielraum für die weiteren Entwurfsphasen, was die grundsätzliche Gestaltidee weder eigentlich antastet, noch sie unmittelbar unterstützt. Neben diese analytische Qualität des Konzepts tritt eine synthetische: die Art und Weise, wie Funktion und Fiktion zu einer selbstverständlichen Architektur verwoben werden, die



anscheinend mühelos aussergewöhnlich schöne Räume mit einer eigenartigen Dynamik bildet wie etwa die zentrale Halle, in der eigenwillige Proportionen sowie überraschende Lichtverhältnisse und Sichtbeziehungen auffallen.

Während von Rom bis Berlin und von Los Angeles bis Wien mühselig und umständlich darum gerungen wird, die Architektur der Stadt mit der Wiederentdeckung von Typologien und Morphologien verschiedenster Provenienz wiederzubeleben oder sie mit analogisch entworfenen Zeitzeichen zu retten, spielt sich bei O.M.A. in der Annäherung an ein Entwurfsproblem erfrischenderweise noch anderes ab: ein phantasievoll-pragmatisches Umgehen mit den handfesten urbanistischen Fragen, eine bewusste Distanz gegenüber den artifiziellen Bedeutungen in der Architektur, eine befreiende Nüchternheit angesichts der verschämten Beiläufigkeit zeitgenössischer Stadtgestaltung. Dieser Spielart von architektonischem Lakonismus gelingen bedeutend weitergreifende Interpretationen von Programm und Kontext als den pathetischen Metaphysikern.

Tomaso Zanoni

Anmerkungen

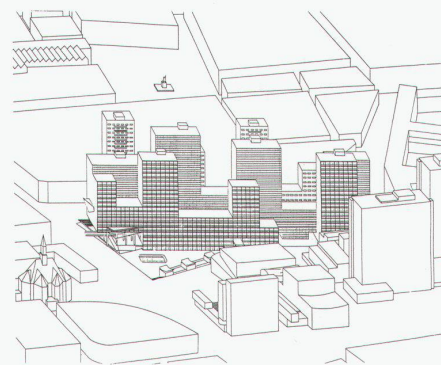
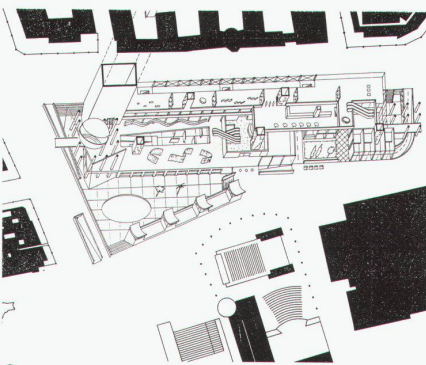
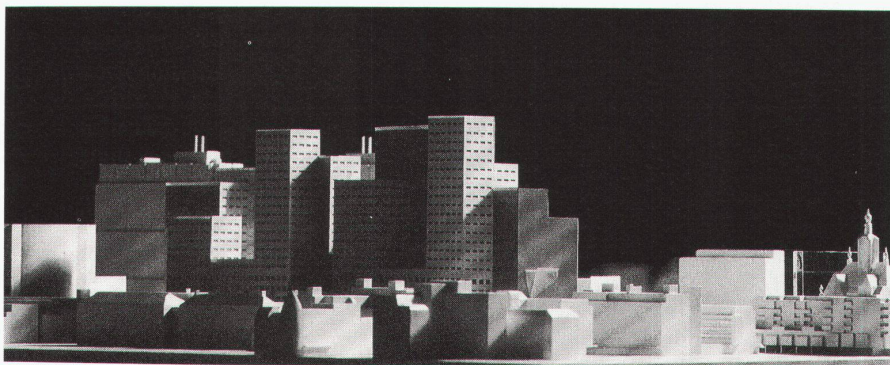
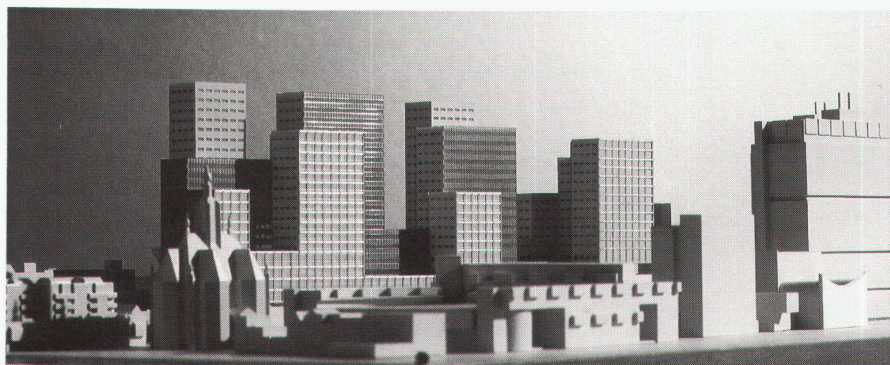
1 Übersetzt aus: «Heart of Hague» – Stadthuiscompetitie Den Haag, O.M.A., 1-12-1986, Wettbewerbsbericht (Broschüre)

2 Siehe dazu: Rem Koolhaas, «Delirious New York», New York 1978, S. 136–176

In seinem Buch beschreibt Koolhaas ausführlich die Erfindung vom Rockefeller Center, zu dessen gedanklicher Konzeption und Architektur Raymond Hood wesentlich beitrug. Hood entwickelte damals als Architekt in New York eine eigentliche Theorie über die Phänomene Manhattans (1927: A City of Towers – 1931: A City Under a Single Roof). Komplementär dazu spiegeln seine Projekte und Bauten die eigenartige und metropolitane Begabung der Kombination von Phantasie und Pragmatismus, von Grossstadtvision und Rationalität (1922: Chicago Tribune Tower – 1925: American Radiator Building, N.Y. – 1929: Daily News Building, N.Y. – 1931: McGraw-Hill Building, N.Y.).

3 Für eine ausführlichere Analyse vergleiche dazu: Tomaso Zanoni, «Precedent and Invention: Design in the Field of Tension», The Harvard Architecture Review, Volume 5, New York 1986, S. 172–187

Die abgebildeten Pläne und Modelle stammen von O.M.A., die Modellfotos von Hans Werleman, Hectic Pictures Rotterdam.



15 Ansicht von der Spui-Strasse, das Kulturzentrum (rechts) / Vue de la Spui-Strasse sur le centre culturel (à droite) / Elevation view from Spui-Strasse, the Cultural Center (right)

16 17 Gesamtansicht von der Hauptfassade mit dem Platz und von der gegenüberliegenden Fassade (Gipsmodell) / Vue

générale de la façade principale avec la place et la façade située en face (maquette en plâtre) / General view of the principal elevation and of the facing elevation

18 19 Axonometrien / Axonométries / Axonometries

20 Blick in die Stadthalle / La salle municipale / The town hall

