

Räume, Gegenstände und Bedürfnisse

Autor(en): **Bideau, André**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **86 (1999)**

Heft 4: **Soft Space : informell, pragmatisch, organisch**

PDF erstellt am: **18.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-64572>

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.

Räume, Gegenstände und Bedürfnisse

Nüchterner Pragmatismus ist ein Wesenszug der niederländischen Planungs- und Baukultur. Darin verkörperten während langer Zeit Formverzicht und Normierung das Wohl der Gesellschaft sowie das Fortbestehen des modernen Funktionalismus. Auf denselben pragmatischen Geist berufen sich heute vitale, lustvolle Architekturobjekte. Im Klima eines zunehmenden Liberalismus setzen sich diese mit dem Individualismus der holländischen Freizeitgesellschaft auseinander – so auch die Kunstwerke des Joep van Lieshout, deren Funktionen und Formen einen dreisten Kommentar zur neuen kollektiven Munterkeit abgeben.

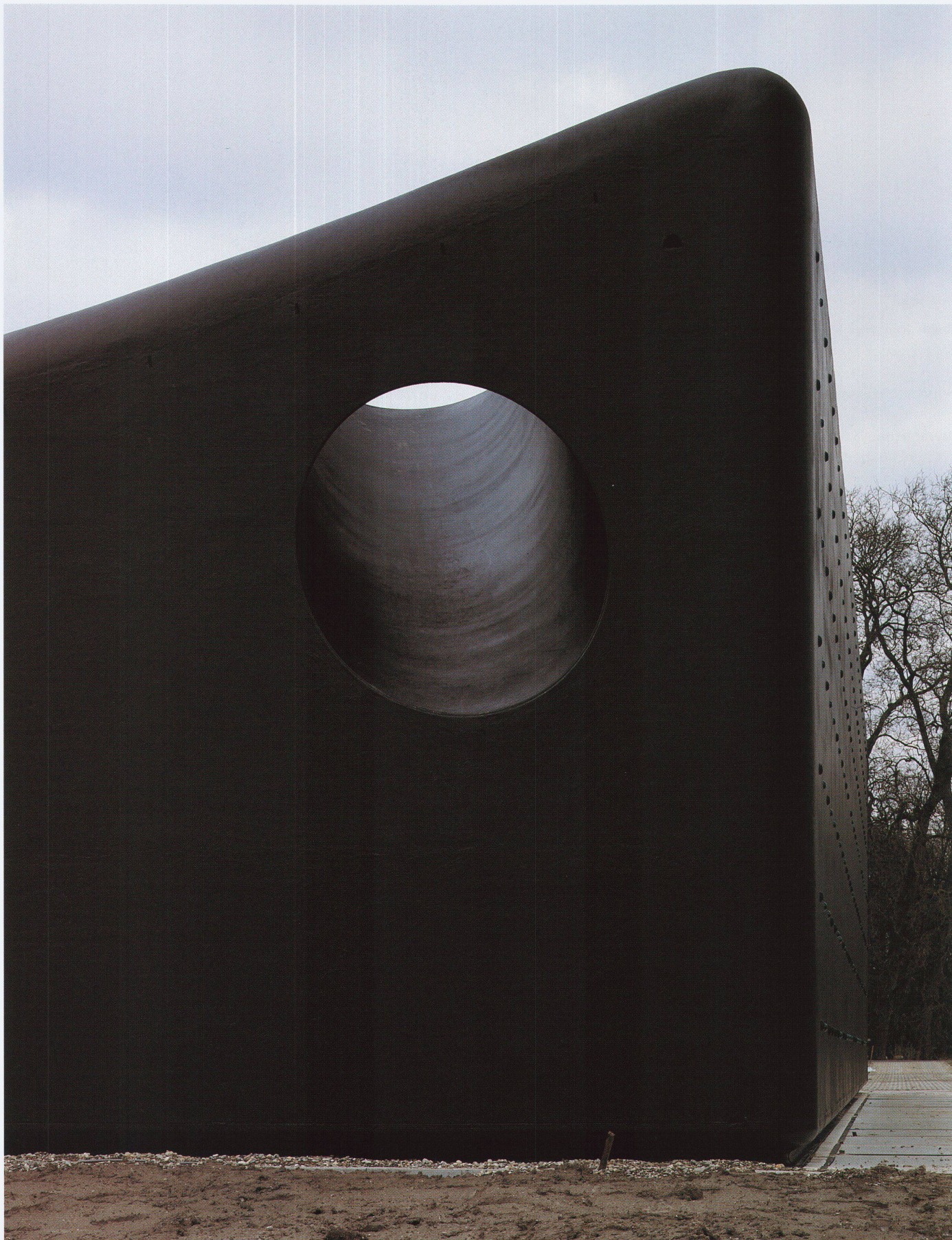
Sober pragmatism is an immanent attribute of the Netherlands planning and architecture culture. For a long time, this encompassed a standardisation and a renunciation of form as the embodiment of social well-being and the continuance of modern functionalism. Nowadays, reference is made to this pragmatic spirit by vibrant, hedonistic architectural projects which, in a climate of increasing liberalism, get to grips with the individualism of the Dutch leisure society – as does, too, the work of artist Joep van Lieshout through forms and functions which proffer a bold commentary on the new collective conviviality.

La culture planificatrice et architecturale néerlandaise se caractérise par une sobriété pragmatique. Très longtemps, l'économie formelle et la normalisation incarnèrent la santé de la société ainsi que la pérennité du fonctionnalisme moderne. Aujourd'hui, des objets architecturaux riches de vie et de joie se réfèrent à ce même esprit pragmatique. Dans un climat de libéralisme en extension, ceux-ci affrontent l'individualisme de la société des loisirs hollandaise; il en est ainsi des œuvres d'art d'un Joep van Lieshout dont les fonctions et les formes livrent un commentaire hardi sur la nouvelle allégresse collective.



Foto: Luuk Kramer, Amsterdam

Foto: Scagliola/Brakkee, Rotterdam





Der Erfolg eines Kunstwerks hängt kaum von dessen Gebrauchswert ab. Hingegen erwarten wir in der Regel von einem architektonischen Erzeugnis, dass es einen konkreten Zweck erfüllt. Doch was geschieht, wenn eine fließende Grenze die ehemals autonomen Begriffe des Schönen und des Nützlichen entwertet? Wenn die Programmierung von Gebäuden derart unbestimmt ist, dass ein Beharren auf Funktionen und Typologien zum trivialen Unterfangen wird?

Eine Folge des «Postfunktionalismus» besteht möglicherweise darin, dass Architektur vermehrt als eine Produktkategorie erfasst wird, die wie andere Bereiche des Konsums (Essen, Kleidung, Einrichtung, Kultur, Reisen usw.) den Käufern die Definition ihrer *Consuming identity* gestattet. Der gebaute Raum ist dann kaum noch im Sinne einer physiologischen Grunderfahrung relevant und tektonisch darstellbar. Vielmehr vermittelt er – als ein Erlebniswert – für privilegierte Individuen die Zugehörigkeit zu einem umfassenderen *Lifestyle*.

Analog zu solch einer Wahrnehmung von Architektur als Produkt verlagern sich auch ihre Herstellungsbedingungen von der ganzheitlichen zur ästhetischen Ebene. Dabei werden der Raum und sein Styling kurzgeschlossen zwischen den Stimmungswerten der Nahaufnahme und einer distanziert-oberflächlichen Betrachtungsweise des Objekts von aussen. Das subversive Potential, das solch vordergründige Bildwirklichkeiten dennoch zu entwickeln imstande sind, bezeichnete Jeffrey Kipnis unlängst mit dem Begriff des «Kosmetischen» im Zusammenhang mit der Arbeitsweise von Herzog & de Meuron (siehe «Werk, Bauen+Wohnen» 11/98).

Schon in der Pop-Art bildeten die Wahrnehmungs- und Produktionsbedingungen der Warengesellschaft das Leitmotiv. Mit ihrer autorenlosen Oberflächlichkeit reagierte sie vorerst auf das Pathos und den Tiefsinn, die der abstrakte Expressionismus verströmte. Andy Warhol feierte in seiner Sinn-losen Kunst Standardisierung, Massenherstellung und Vermarktung als Sensationen, indem er immer wieder andere Formen von Zusammenarbeit erprobte. In der Konsumkultur fand Warhol sowohl die Rohstoffe als auch die Herstellungsverfahren für seine Kunst. Als bisweilen zynischer Grenzgänger zwischen Avantgarde und Alltag bewegt sich auch Joep van

Lieshout, dessen Kunstpraxis zu den Warenkreisläufen ein noch stärker affirmatives Verhältnis aufbaut als Warhol.

Rollenwechsel

Seit etwa 1990 gestaltet der 1963 geborene van Lieshout hauptsächlich Objekte, die mit Behausung, Verpflegung, Entsorgung, Fortbewegung und Fortpflanzung zu tun haben: sinnvolle Büromöbel, Bartresen, Betten, Küchenschränke, Badewannen und Toiletten. Mit der Zunahme seiner Aufträge hat van Lieshout das «Atelier van Lieshout» gegründet, um dort unterschiedliche Formen künstlerischer Produktion zu rationalisieren und um seine eigene Figur als Autor durch eine inszenierte Teamarbeit zu relativieren – wie einst Andy Warhol in seiner «Factory».

In van Lieshouts Worten ist «Kunst ein Konsumgut und gute Kunst ein langlebiges Konsumprodukt, beide sind der Mode unterworfen». Massgebend sind deshalb für den Künstler die Mechanismen des Marktes, die er nach wissenschaftlichen Kriterien auslotet. Als Erkenntnisse fliessen sie in seine eigene Produktion von käuflichen Skulpturen und musealen Installationen ein – stellt sich doch van Lieshout selbst die Frage: «Hat nicht ein Kunstwerk, wie jedes andere Produkt auch, eine Phase der Einführung, der Entwicklung, der Reife und des Niedergangs?»

Derartige Entwicklungen sind dort eine Selbstverständlichkeit, wo kulturelle Leistungen ihre Wirkung erst durch richtiges Marketing entfalten: in der Popmusik-Industrie und vor allem im Modedesign. Indem van Lieshout für seine Kunst Parameter wie Performance und Gefälligkeit in Anspruch nimmt, nähert er sich aber unmittelbar der Konsumgüterindustrie mit ihrem Spiel von Angebot und Nachfrage an. Seinen Avantgarde-Status bewahrt er lediglich als kreativer Chef des Atelier van Lieshout. Voraussetzung für diesen Rollenwechsel ist eine strategische Verlagerung der konzeptionellen Arbeit, wie sie auch von den Köpfen der renommierten Architekturfirmen vorgenommen wird – mit dem Unterschied, dass van Lieshout diesen Rollenwechsel mit seinen Werken thematisiert.

In den Achtzigerjahren war van Lieshouts Arbeit von der Strategie des *Ready Made*, anschliessend eher vom *Multiple* bestimmt:



Vom Atelier van Lieshout (Rotterdam) hergestellte Gebrauchsgegenstände ▶ Objets utiles fabriqués par l'Atelier van Lieshout (Rotterdam) ▶ Items fabricated by Atelier van Lieshout (Rotterdam)





von der Rekonfiguration gegebener Elemente wie roter Bierkisten und Gehwegplatten aus Beton hin zu bunten Gebrauchsgegenständen für menschliche Grundbedürfnisse, bei denen Repetition und Standardisierung selbstverständliche Themen sind. Van Lieshout pervertierte die minimalistische Ästhetik durch eine Ausführung in glasfaserverstärktem Polyester, wodurch seine puristischen Möbel-Multiples nicht abstrakt-schwerelos, sondern massig bis kitschig erscheinen. Lustvoller ausgeschöpft sind die Eigenschaften von Polyester in den biomorphen Formen, in deren Bann van Lieshout in den Neunzigerjahren geriet (ob im Zuge der allgemeinen Nostalgie für Plastikdesign, bleibe dahingestellt).

Erzeugnisse aus dem Atelier van Lieshout erwecken den Anschein von industriell hergestellten Gebrauchsartikeln ohne persönliche Handschrift. In der Tat handelt es sich bei ihnen aber um Einzelstücke, die mit Hilfe von Holzschalungen handwerklich gefertigt sind. Herstellungsspuren werden erst auf den zweiten Blick im Sinne von Irritationen sichtbar. Kommt damit nicht ein ähnliches Spannungsverhältnis zwischen Wahrnehmung und Produktionsbedingungen auf, wie es die Architektur seit dem Funktionalismus konzeptionell beschäftigt hat? Heute ist dieser Konflikt von Unikat und Massenerzeugnis eine noch grössere Herausforderung – nicht nur ikonografisch, sondern auch programmatisch –, zumal die Baukultur zwischen Handwerk und Industrie zerrissen und entfremdet ist.

Schönheit und Zweck

Die «Design-Dienstleistungen» des Atelier van Lieshout erfüllen Funktionen, die teils kommunikativ-öffentlicher, teils physiologisch-privater Natur sind. Ultrapragmatisch bedient es die Event-Kultur der Vernissagen und Partys mit seinen unzähligen fixen und mobilen Bars und Abfalleimern. Um 1995 erfindet van Lieshout Entspannungsapparate für Stresszustände und Reizüberflutungen («Orgonenhelme», «Wunschmaschinen»), ersinnt fahrbare Ausstellungspavillons, aber auch Körperschmuck und Zufluchtsorte für Sexspiele («Bais-ô-Drôme») – fertige Rezepte und schlaue Strategien für die Bedürfnisse und Nöte der Freizeitgesellschaft. Bei vielen Arbeiten handelt es sich um eigentliche Wahrnehmungs- und Stimulations-

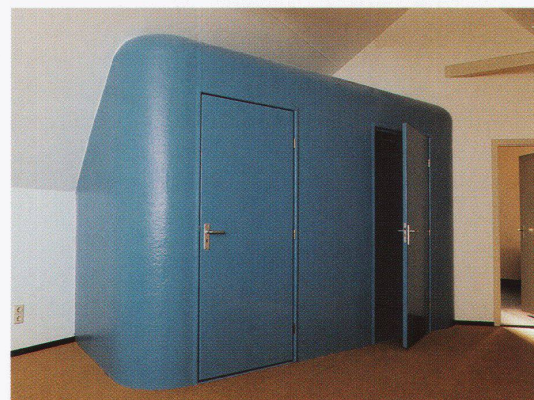
geräte, deren Charakter zwischen Prothese und Fetisch schwankt. Je nachdem begehbar, betretbar, anziehbar oder umstülplbar, bieten diese Skulpturen aufgrund ihrer engen Beziehung zum menschlichen Körper Anlass zu einer organischen, teilweise pathologisch übersteigerten Formgebung mit Wucherungen und «obszönen» Proportionen, die zu prekären Gleichgewichtslagen führen.

Zwar ist Joep van Lieshout auf die Räume, Medien und Anlässe des Kunstbetriebs angewiesen, doch sieht er seine künstlerische Produktion umfassender mit dem Gesamtphänomen der Kulturindustrie vernetzt. Weil die Werke als Design-Gegenstände, prothesenartige Geräte oder Kleinstarchitekturen funktionalisiert sind, stellen für sie die typischen Orte des Kunstbetriebs bloss eine mögliche Präsentationsform unter anderen dar. Über die per Versandkatalog bestellbaren Multiples versuchte sich van Lieshout zuerst direkt in die Warenkreisläufe des Lifestyle und der Sanitärausstatter einzuschalten. Eine derartige Harmonisierung gilt gerade auch für die wiederholten Kollaborationen mit O.M.A. im Kontext von Innenausbauten, so etwa bei der Ausrüstung zahlloser Pausen- und Sanitärbereiche des *Grand Palais* in Lille.

Van Lieshout selbst spricht vom *Inverted ready made*: Indem er als lustvoll ausstattender Künstler Toiletten entwirft, schliesst er einen Kreislauf, den Marcel Duchamp 1917 mit dem Schlüsselwerk *Urinoir* eröffnete – jenem ersten Ready Made der Kunstgeschichte (entstanden, als Duchamp einen industriell hergestellten Alltagsgegenstand, ein Pissoir, in eine New Yorker Galerie holte). Seither führt die Kunstproduktion um die materielle Abgrenzung gegenüber der alltäglichen Dingwelt einen produktiven Kampf – eine Auseinandersetzung, aus der schliesslich in den Sechzigerjahren die Kritik an der bürgerlichen Institution Museum hervorgegangen ist.

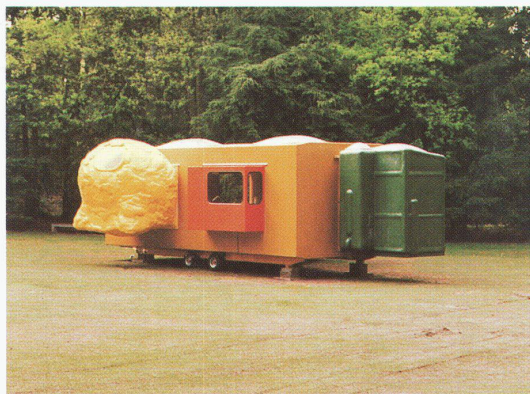
Doch reicht die Geschichte, die van Lieshout zu erzählen hat, weiter als eine Unterwanderung des gegenwärtigen Kunstbetriebs – weshalb auch ihr Inhalt für die Architekturdiskussion von Belang ist. Denn van Lieshouts Objekte erarbeiten einen vielschichtigen Funktionsbegriff – ästhetisch, ergonomisch, soziologisch, ökonomisch – und knüpfen ein dichtes Beziehungsnetz zwischen der Welt des Gegenständlich-Nützlichen und der Welt der zweckfreien Kunst.

Ball, 1996 ▶ Boule



Galerie Fons Welters,
Amsterdam, 1996
Eingang ▷ Entrée ▷ Entrance

Umbau Alliance Française, Rotter-
dam, 1996, in Zusammenarbeit
mit Jeroen Thomas/O.M.A.
▷ Transformation Alliance Française,
Rotterdam, 1996, en collaboration
avec Jeroen Thomas/O.M.A.
▷ Transformation Alliance Française,
Rotterdam, 1996, in collaboration
with Jeroen Thomas/O.M.A.



Die erwähnten «Inverted ready mades» geben sich mit ihrer unmittelbaren Zweckerorientierung als alltägliche Gebrauchsartikel, aber auch als Kunstwerke und Investitionsobjekte, deren Leistungsfähigkeit vom Künstler ja auch thematisiert wird. Andererseits erweitert van Lieshout den nackten Begriff des Nützlichen bis hin zum triebhaften und kompensatorischen Verhalten, das genauso nach seiner Befriedigung verlangt. Er erkennt darin Aufgaben, die seine Kunstwerke ebenfalls erfüllen können – im Sinne konkreter Remeduren oder ritualisierter Ersatzhandlungen.

Gegenstände oder Räume?

Weil dieses Werk die Kategorien von Gebrauchs- und Kunstgegenstand, Warenwelt und Kultur, Spektakel und Alltag, öffentlich und privat unterminiert, spielt das Phänomen Raum eine entscheidende Rolle – obwohl die meisten Artefakte und Einrichtungsgegenstände des Ateliers van Lieshout von einem räumlichen Kontext im physischen Sinn befreit sind. Sie treten auf als von Standorten unabhängige Objekte und schaffen ein Raumerlebnis, das physiologisch oder interaktiv, also dynamisch ist: Erst der Gebrauch generiert einen Raum, etwa wenn die Polyesterformen ihre Betrachter/Benutzer unmittelbar physisch einbeziehen oder umschliessen. Programmatisch inszenieren die Objekte den Gegensatz von Verbergen und Entblößen – wie Fetische. Dabei erweitert ein körperbezogenes, privates «Ritual» das Raumerlebnis zu einer Identifikation von Kunstpublikum/Käufer mit dem Produkt des Atelier van Lieshout. Vergleichen lässt sich dieser Vorgang allenfalls mit der «Erotik» beim Anprobieren von Designer-Kleidung, womit also Kunstwahrnehmung in den Dunstkreis der *Consuming identity* träte.

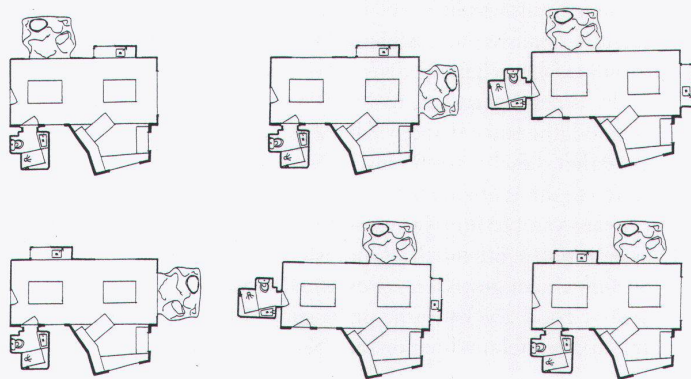
Van Lieshout stellt aber auch «reale» Räume her: durch bleibende Eingriffe in architektonische Substanz sowie durch die Besetzung offener Flächen mit mobilen oder leichten Bauten (in der Regel Mischkonstruktionen aus glasfaserverstärktem Polyester und Holz). Bei den vom Atelier van Lieshout ausgeführten Umbauten handelt es sich um pragmatische, eher verbindungstechnische Reaktionen auf vorgefundene Situationen, deren eigentümliche *Atekonik* entfernt an die Karosserien und Implantate eines Jean Prouvé erinnert (Gale-

rie Fons Welters, Amsterdam 1996; Alliance Française, Rotterdam 1996; Centraal Museum, Utrecht 1997). Da sie nicht im Sinne einer Interpretation ein Spannungsverhältnis zu ihrer Umgebung räumlich-komplementär aufbauen, erweisen sich diese Eingriffe als parasitäre Pfropfungen von fast heimtückischem Charakter.

Für ihren Kontext schwer verdaulich, verfolgt die Serie der Umbauten sozusagen die kommerziell erfolgreiche «Designästhetik» des Atelier van Lieshout – und fasziniert gerade diesbezüglich durch rücksichtslose Eigendynamik. Die Eingriffe verkörpern zugleich einen verschärften Individualismus, dem van Lieshout seit einigen Jahren mit zahlreichen nomadischen Installationen nachgeht: Raumkonfigurationen zwischen Wohnwagen, Container-Pavillon, Lastwagen, Baracke; zum Teil hybride, teleskopartig bewegliche Konglomerate, in denen mobile und fixe Elemente aneinander gedockt werden. Die Installationen sind für unterschiedliche Formen der Geselligkeit, des Rückzugs oder des (Über-)Lebens bestimmt, wobei auch klaustrophobische und sexuelle Konnotationen durch die Titel und die Art der Einrichtungen erweckt werden: «Cast-Mobil», «Master-und-Slave-Einheit» oder das bereits erwähnte «Bais-ô-Drôme». Zwar signalisieren im Inneren üppige Bettstätten und Bars ein Programm sinnlicher Exzesse, doch nach aussen weisen die hermetischen, über dem Boden schwebenden Volumen auf die stete Bereitschaft zum Aufbruch hin – und letztlich auf ein Verhalten, das die fiktiven Bewohner zurückgezogen und defensiv ihrer Umgebung gegenüber treten lässt. So verformt van Lieshout das unschuldige Freizeitobjekt Wohnmobil zum Vehikel für ein endzeitliches Szenario der hedonistischen Freizeitgesellschaft, die sich nur noch mit ihren Privatbedürfnissen beschäftigt.

Ist es demnach konsequent, wenn van Lieshout seine künstlerische Tätigkeit um die Schlachtung und Verarbeitung von Schweinen erweitert hat? Aus Polyester entstanden 1997 Schlachtbänke, während Ställe sowie Vorratsregale für Wurst und eingemachtes Schweinefleisch aus Holz gefertigt wurden. Im ersten Gesamtkatalog des Atelier van Lieshout finden sich gleichzeitig Anleitungen zur Schlachtung und Schweinefleischverarbeitung sowie für einfache Zimmerarbeiten und den Umgang mit glasfaserverstärktem Polyester. Auf

Master & Slave Mobile Home,
1995
Rijksmuseum Kröller Müller,
Otterlo



Mobile Home:
Innenraum ▶ Intérieur ▶ Interior

Varianten ▶ Variations



die Spitze getrieben wird dieses Autarkiestreben im jüngsten Ausstellungsprojekt, das den Kollektivismus gesellschaftlicher Utopien demontiert. Eine entscheidende Rolle erhält dabei wieder der (öffentliche) Raum, in dem sich nun das Atelier van Lieshout als eine nomadisierende Bande selber inszeniert.

In Anlehnung an einen Spaghettiwestern von Sergio Leone lautet der Titel dieser mobilen Installation «The good, the bad + the ugly».¹ Sie wurde im französischen Rabastens nach drei Tagen im Juni 1998 vom Bürgermeister geschlossen und beinhaltet eine Arbeit mit dem Namen «Autokrat»: ein fahrbarer Law & Order-Pavillon, den ein umgebauter und bewaffneter Mercedes begleitet. Dazu kommen ferner das «Modulare Multi-Frauen-Bett», eine Waffen- und Bombenwerkstatt sowie eine Alkohol- und Medikamentenwerkstatt – die sich van Lieshout als Bestandteile einer privat geführten Strafanstalt vorstellt. Um den Gipfel von Machismo und politischer Unkorrektheit zu erreichen: Die Skizze eines derartigen Camps, in dem sich Straftäter nach Herzenslaune austoben dürfen, statt den Steuerzahlern zur Last zu fallen, kann in Form einer handkolorierten Xerox ebenfalls beim Atelier van Lieshout erworben werden.

Sind nun Machismo und dumpfe Rituale an die Stelle von Pragmatismus und Marktorientierung getreten, die Angehörigen des Atelier van Lieshout zu reinen Provokateuren geworden? Wie auch die Künstlerin Cindy Sherman, die einen Wechsel von scheinbar unschuldigen Mimikry-Rollenspielen zu ikonografischen und pornografischen Grausamkeiten vollzog, scheint van Lieshout in eine radikalere, surrealistische Erzählerfigur zu schlüpfen. Doch verkünden seine neuen «Botschaften» denselben Individualismus bloss in einer anderen Verpackung. Auf zynische Weise kommentiert die Arbeit «The good, the bad + the ugly» den Zustand des öffentlichen Raums – und damit dieselbe postindustrielle Gesellschaft, für deren Privatbedürfnisse die Einrichtungsgegenstände und Stimulationsapparate des Atelier van Lieshout konzipiert sind.

Der instabile öffentliche Raum ist «härter» geworden und fordert seine Teilnehmer gewissermassen zum Wettkampf auf. Hier formuliert «The good, the bad + the ugly» einen Topos, der in der gegenwärtigen Architektursituation der Niederlande ebenfalls diskutiert

wird: die Deregulation des Territoriums und die gleichzeitige Aufweichung der Grenze von Stadt und Land. Ohne van Lieshout instrumentalisieren und verharmlosen zu wollen, lohnt es sich, einige thematische Parallelen und konkrete Umsetzungen aufzuzeigen.

Nach aussen gestülpte Bedürfnisse

Wie in kaum einem anderen Land wurden in den Niederlanden die bisherige Organisation und Verwaltung von Wohnungsbau, öffentlichem Raum und Boden durch neue Modelle herausgefordert. So werden die Trägerschaften der grossen Wohnungsbauprogramme seit den Achtzigerjahren privatisiert. Eine Zunahme von Wohneigentum bezwecken auch die so genannten VINEX-Programme, bei denen die öffentliche Hand mit Developern Partnerschaften eingeht. Vermehrt werden Bauzonen für Einfamilienhäuser in hoher Baudichte erschlossen, sodass sich der planerische Einsatz auf die Organisation einer Erschliessung und weniger Infrastrukturpunkte beschränkt. Ein solches Entwicklungsgebiet ist z. B. das auf dereinst 20 000 Haushalte konzipierte Leidsche Rijn bei Utrecht, wo NL Architects 1998 die Wärmetauscherstation WOS8 (Seiten 34–37) errichtet haben.

Eine Hauptbedingung, mit der sich heute die niederländische Architekturproduktion konfrontiert sieht, ist somit die Deterritorialisierung und Fragmentierung von Aufgaben. Sie ist nicht nur eine Folge der Demontage der sozialstaatlichen Tradition allumfassender Planung, sondern generell neuer Paradigmen im Zusammenhang mit dem Phänomen Wohnen. Auf diese Herausforderung reagieren Vertreter der niederländischen Architekturvanguardie wie der aus dem musealen Raum ausgebrochene van Lieshout insofern, als sie die Autonomie ihrer im öffentlichen Raum «verlorenen» Objekte thematisieren. Sie suchen nach Zeichensystemen, Ordnungen und Materialien, die «ausserhalb» der Architektur liegen. Dies kann zur formalen Überhöhung und Ausreizung des Behälters für ein funktional reduziertes Programm führen. So haben NL Architects WOS8 mit gegenständlichen Qualitäten ausgestattet, deren Eigenleben für den Verlust von Inhalt und Kontext kompensiert: Durch seine Gummihaut soll das «blinde» Gebäude im unterdefinierten öffentlichen

¹ Dieser Katalog begleitet auch die Ausstellung im Zürcher Museum für Gegenwartskunst vom 31.4. bis 30.5.1999. Die Van-Lieshout-Zitate sind dem 1997 im Cantz-Verlag erschienenen Werkkatalog «Atelier van Lieshout. Ein Handbuch» entnommen.

Bais-ô-Drôme, 1995
FRAC, Lyon



Bais-ô-Drôme, 1995
FRAC, Lyon

Multi-Women-Bed, 1997
«The good, the bad + the ugly»

Autokrat, 1995
«The good, the bad + the ugly»

Raum der Stadterweiterung physische Formen der Interaktion und Identifikation begünstigen. Ebenso atektonisch endet das Spiel der Volumen im Ronald McDonald House von John Bosch und Gordon Haslett: Die Unterkunft für Patientenangehörige der Universitätsklinik reagiert nicht mit Minimalismus auf die Monotonie des anonymen Uithof-Campusgeländes; stattdessen sind die Zimmergruppen zu bunten Clustern zusammengeklebt und auf eine irritierend informelle Weise gestapelt.

Pionier im saloppen und zugleich eklektischen Umgang mit Gebäudestrukturen war für Holland O.M.A., wo man sich schon früh für formale Pathologien und informelle Typologien zu interessieren begann. Bezeichnend war Rem Koolhaas' Weigerung, das Detail in die entwerferische Arbeit einzubeziehen – was zwar nicht die ästhetische Kontrolliertheit der O.M.A.-Bauten verhindern konnte, doch eben die Offenheit für die erwähnte Zusammenarbeit mit dem Atelier van Lieshout entstehen liess.

Um schliesslich zu Andy Warhol und seiner «Factory» zurückzukehren: Auch Rem Koolhaas und Joep van Lieshout bevorzugten es, als Autoren in den Hintergrund zu treten und mittels eines Office for Metropolitan Architecture oder Atelier van Lieshout im Kollektiv zu agieren. In beiden Fällen verkörpert eine derart stilisierte Anonymität die Produktionsbedingungen, die für die kreative Arbeit von Koolhaas und van Lieshout massgebend sind: die Märkte und Bedürfnisse einer globalen Konsumkultur. Es sollen weder Genie-

kult noch avantgardistische Pädagogik das Gespür für diesen Kontext verstellen. Während es dem Atelier van Lieshout wohl nie darum ging, gegen Philippe Starck oder Ikea anzutreten, sind die entsprechenden Ambitionen bei O.M.A. konkret, nachhaltig und manchmal auch fragwürdig. Bei einem Künstler kann es sich nur um eine rhetorische Figur handeln, wenn er die Kluft zwischen den Alltagsbedürfnissen der Massen und einer elitären Kultur konzeptionell verfremdet oder aufhebt. Doch dort, wo van Lieshouts situative Kunstwerke das Spannungsverhältnis zwischen Notwendigkeit und Lust auskosten, offenbaren sie die gleichen Grundzüge wie gute Architektur.

Einen interpretativen Vorsprung gegenüber der Architektur haben die radikale Lektüre des öffentlichen Raumes sowie die Koppelung von Warenkreisläufen und Freizeitritualen. Über van Lieshouts Kleinarchitekturen sagt Bart Lootsma: «Seine Gebäude sind de facto nur Interieurs, die direkt die Wünsche und Persönlichkeiten ihrer Bewohner ausdrücken... Es ist eine Architektur, die sich aller gesellschaftlichen Deckmäntel entledigt hat und die intimsten Bedürfnisse nach aussen stülpt.»

Damit bewegt sich van Lieshout – bei aller Verherrlichung von Individualismus und Hedonismus – im engen Korsett einer Scheinwelt: Er arbeitet subversiv an der Aufrechterhaltung der Illusion, dass Freizeit und Konsum mit einem autonomen, gesellschaftsunabhängigen Freiraum gleichzusetzen sind.

A. B.

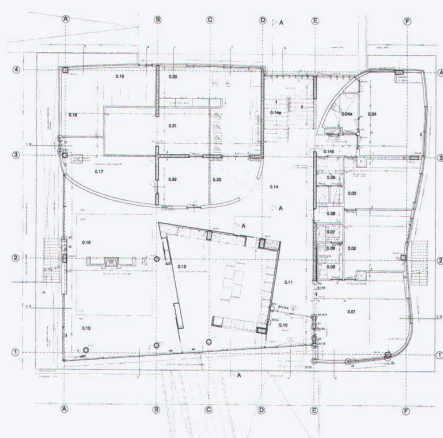


Atelier van Lieshout:
Barunit Euralille, 1994

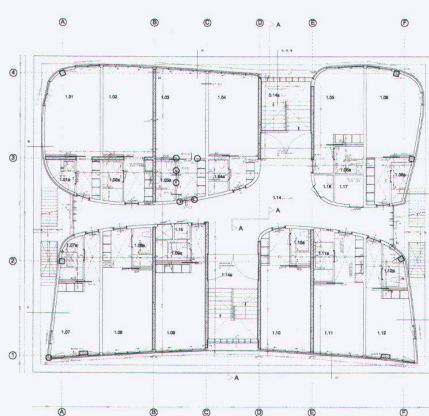
Fotos: Galerie Bob van Orsouw sowie
Museum für Gegenwartskunst, Zürich



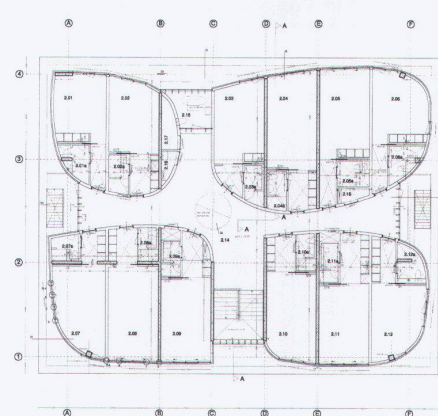
Ronald McDonald House
Unterkunft für Familienangehörige der Patienten des
Kinderspitals, Utrecht-Uithof,
1999
Architekten: John Bosch,
Gordon Haslett, Amsterdam



Erdgeschoss ▷ Rez-de-chaussée
▷ Ground floor



Erstes Geschoss ▷ Premier étage
▷ First floor



Zweites Geschoss ▷ Deuxième
étage ▷ Second floor

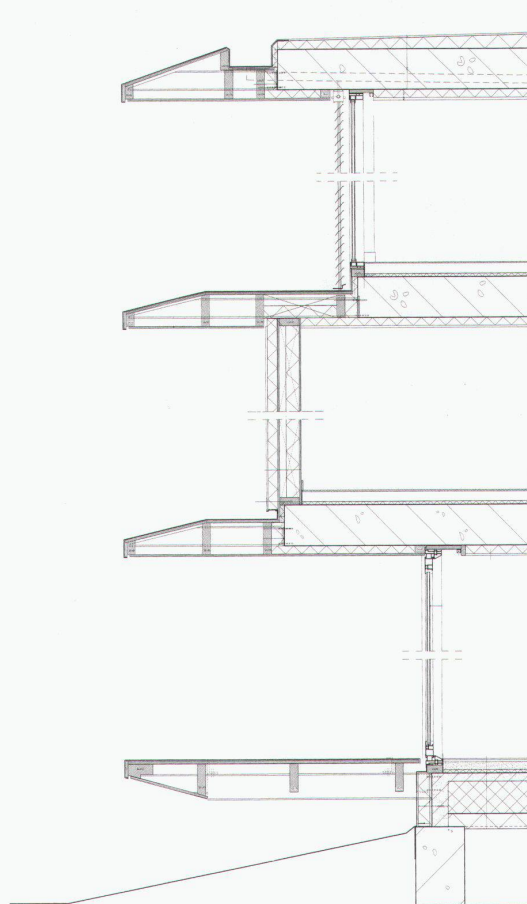
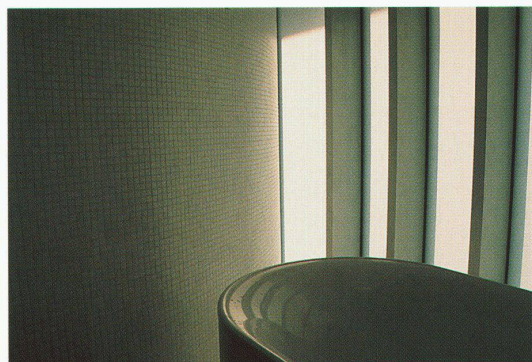
Im Januar 1999 weihte Prinzessin Margriet das neunte «Ronald McDonald House» der Niederlande ein. Der Neubau von John Bosch und Gordon Haslett war durch den Standortwechsel des Utrechter Kinderspitals vom Stadtzentrum in den «Uithof»-Campus bedingt. Für die Familienangehörigen der dort hospitalisierten Kinder bietet das «Ronald McDonald House» eine Unterkunft. Auf drei Ebenen sind Aufenthalts-, Ess- und Schlafräume verteilt, wobei die Verpflegung keine Angelegenheit der gleichnamigen Kette ist: «Ronald McDonald Charities» steht lediglich hinter einer nationalen Stiftung, welche die eigentlichen Sponsoren für Bauvorhaben und Betrieb organisieren muss.

Sowohl in seiner äusseren Erscheinung als auch in seiner Raumorganisation setzt das Haus einen Kontrapunkt zur Klinik und zu den vielen kolossalen Institutsgebäuden, die als autonome «Maschinen» über das weitläufige Uithof-Gelände verstreut sind. In einer Abwandlung von LeCorbusiers Domino-Prinzip entstand ein Platten-Stützen-System mit unterschiedlichen Geschossgrundrissen: Die Ebenen sind durch organisch geformte Cluster besetzt, die jeweils mehrere Zimmereinheiten zusammenfassen und fließende Zwischenräume begrenzen. Durch geschossweise verschobene Vertikalverbindungen ergänzt, erfasst dieses Raumkontinuum zwischen den Clustern das ganze Gebäudevolumen und weitet sich im Erdgeschoss zu einem Aufenthaltsbereich auf.

Die weiche Erschliessungsfigur sowie der abwechslungsreiche Zugschnitt der Zimmergruppen sollen informelle Raumsituationen mit einem wohnlichen Massstab schaffen. Konzeptionell wichtig war diesbezüglich auch die Zusammenarbeit mit Jan de Bouvrie, den die Architekten als «populären» Designer für Innenausbau und Einrichtung beigezogen haben.

Wie der Pragmatismus des Fassadenquerschnitts zeigt, werden bei diesem Objekt die strukturelle Hierarchie von tragenden Betonplatten und hineingestellten freien Formen keineswegs beachtet. Vielmehr kommt ein hybrides Bausystem zum Einsatz: Die Zimmertrennwände sind innerhalb der Clusters zum Teil als tragende Schotten ausgebildet, während die massive Deckenplatte jeweils mit der Klimagrenze endet und in Form einer hohlen Fassadenattrappe auskragt. Damit erscheinen die blasenartigen Körper der geschossweise zueinander verschobenen Cluster wie lokale Verunreinigungen in einem kartesischen Stützen-Platten-System.

A.B.



Detail Badezimmer (2. Geschoss)

▷ Détail salle de bain (2e étage)
▷ Bathroom detail (2nd floor)

Fassadenschnitt

▷ Coupe façade
▷ Façade section



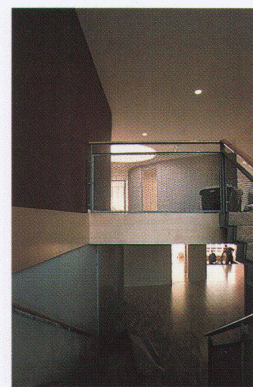
Zwischenraum der Zimmercluster

▷ Interstice entre clusters des
chambres ▷ Space between room
clusters

Fotos: Luuk Kramer, Amsterdam

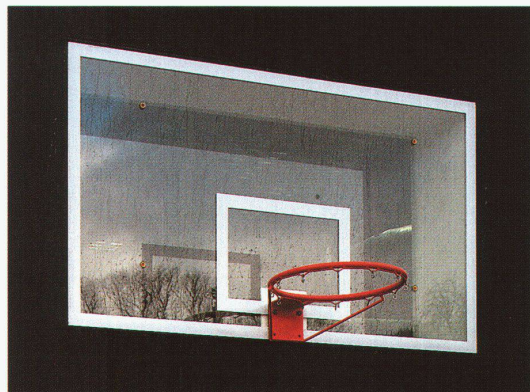
Verbindung 1./2. Geschoss

▷ Liaison entre 1er et 2e étage
▷ Connection of 1st and 2nd floor



WOS8

Wärmetauscherstation, Utrecht-Leidsche Rijn, 1998
Architekten: NL Architects, Amsterdam (P. Bannenberg, W. van Dijk, K. Klaasse, M. Linnemann)



WOS8 ist eine Wärmetauschanlage für das aktuelle Stadtentwicklungsgebiet von Utrecht, die Stadt Leidsche Rijn (die grösste so genannte «Vinex»-Erweiterung in den Niederlanden). Das Turbinen-Kühlwasser eines ungefähr einen Kilometer weit entfernten Kraftwerkes enthält genug Energie, um sämtliche neu gebauten Wohnungen zu beheizen und mit Warmwasser zu versorgen. Bisher wurde diese Energie als überschüssige Wärme in den Amsterdam-Rhein-Kanal geschüttet. Nun wird sie rezykliert und genutzt; ein Null-Emissions-Programm. WOS8 ist der Knoten, in dem der Leitungsloop des Kraftwerkes seine Energie an mehrere Verteilerloops abgibt, welche die zukünftigen Wohngebiete versorgen. Insgesamt werden 11 000 Wohnungen an WOS8 angeschlossen. Die hier angewendete Technologie schafft ein zentrales Heizungssystem für eine ganze Stadt. WOS8 ist seit November 1998 online.

Strikte Zonierungs- und Besitzgrenzen sowie komplexe Verhandlungen zwischen Bauherren, der Stadt Utrecht und mehreren Grundstückseigentümern haben den genauen Standort von WOS8 bestimmt. Der kleinst-

mögliche Abdruck des Gebäudes entspricht genau dem verfügbaren Grundstück. Die Grösse von WOS8 ist durch funktionale Mindestmasse des Rohrleitungssystems im Inneren des Gebäudes sowie durch den wirtschaftlichen Druck, es so klein wie möglich zu halten, bestimmt. Architektur auf die Dicke der Haut reduziert. An der Südseite war, der internen Organisation entsprechend, nicht die volle Höhe notwendig. Hier waren Manipulationen des Volumens möglich.

WOS8 soll mit zwei völlig unterschiedlichen Situationen umgehen. Die ersten Jahre sitzt WOS8 im Hinterhof eines Bauernhauses, in einer typisch holländischen, malerischen Umgebung mit Bauernhöfen, Wiesen mit Kühen und Bäumen. Später, wenn die Stadt über diese landwirtschaftlichen Gebiete wächst, befindet sich WOS8 mitten in der Idylle eines neuen Suburbia, mit einer öffentlichen Zufahrtsstrasse direkt entlang der Ostfassade des Gebäudes. Dann wird WOS8 ein taktiler Element im öffentlichen Raum.

Da unser Auftraggeber, der Energieerzeugungsbetrieb UNA, eine Haut wollte, hat er genau diese bekommen. Immer noch definiert Architektur meistens

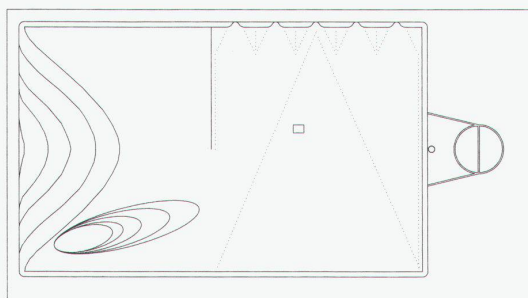
ausdrücklich Dach, Wand und Boden und wird auch dadurch definiert. Verschiedene Materialien für unterschiedliche Funktionen: Dachziegel für das Dach, Putz für die Fassade, Beton für Wände und Decken usw. Dies ist nicht mehr notwendig: Heute ist eine neue Hülle verfügbar. Eine Membran aus Polyurethan ermöglicht Architektur, nahtlos zu werden. Das Material wurde ursprünglich für Parkdecks entwickelt: superstark, dehnbar, wasserfest, dicht, attraktiv und chemisch widerstandsfähig (verursacht keine Verschmutzung von Boden oder Grundwasser). Es wird mit einer Sprühdüse oder einem Farbröller aufgetragen und ist leicht anwendbar. Bauteile, die über Maststab oder Grösse Aufschluss geben, z. B. Türen, verschwinden.

WOS8 wird nur dreimal täglich betreten. Im Achtstunden-Rhythmus werden Dichtungen und Messgeräte kontrolliert. Diese Art von unbemannten Nutzgebäuden ist eine beliebte Zielscheibe für Vandalismus. Sie sind üblicherweise blinde Flecken im Urbanismus. Nicht in diesem Fall. Das den Planungsprozess der neuen Stadt leitende Projektbüro Leidsche Rijn (unser Schatten-Auftraggeber) wollte ungewöhnlich viel

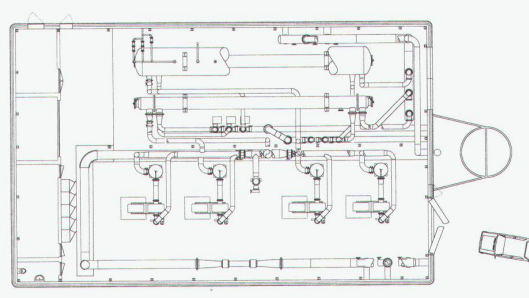
Entwurfsenergie auf diese Gebäude loslassen. Die Fassade von WOS8 wird für Aktivitäten genutzt, die das Gebäude attraktiv machen. WOS8 will ein Teil der Jugendkultur werden, die sonst die grösste Bedrohung für diese Art von Gebäude ist. WOS8 bietet das Basketball-Fenster: Das unzerbrechliche, transparente Backboard (die einzige Tageslichtquelle) wird zum Fenster, auf das man zielen soll. Weil, unglaublich, aber wahr, Klettern in Holland zum Nationalsport wird, sind eine Reihe von Klettergriffen unter die Polyurethanhaut eingelassen. Sie schreiben als überdimensionale Blindenschrift einen Text: Die blinde Fassade ernst genommen. Ein so genanntes Doorscope (ein grosser Türspion) ist verkehrt herum in das Haupttor eingelassen. Normalerweise da, um zu sehen, ob es wirklich der Pizzamann ist, der draussen steht, dient es hier, um das gesamte Innenleben auf einer kleinen Bildfläche zu zeigen. Das Doorscope spiegelt das Bild, und da es exzentrisch im Gebäude sitzt, scheint der Grossteil der Eingeweide jenseits der Aussenwand zu liegen. Alltätlich, sind Strassenreflektoren in die Ostfassade eingelassen und übersprüht. Einige platzen

Interaktives Fenster

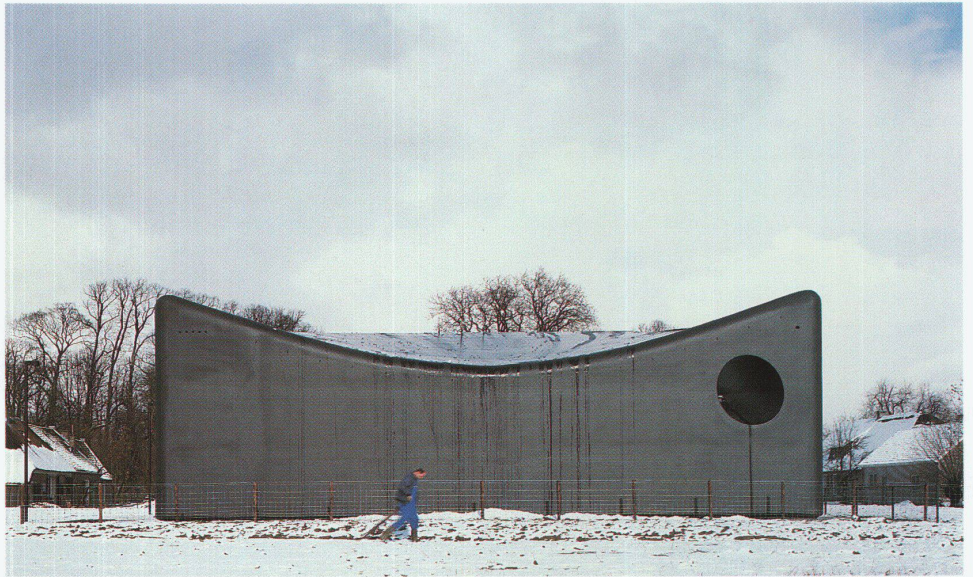
► Fenêtre interactive
► Interactive window



Dachaufsicht ► Vue du toit
toit ► Roof view



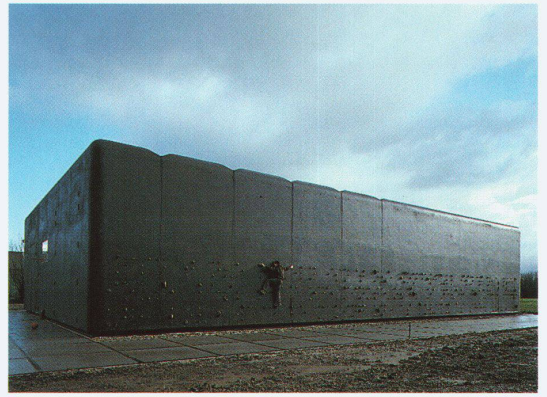
Grundriss ► Plan



Entwässerungsseite ▷ Côté drainage
▷ Drainage side

Zugangsseite ▷ Côté accès
▷ Entry side

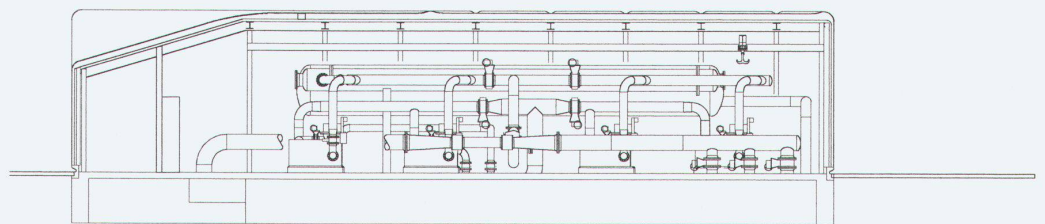
Südseite mit Nistplätzen ▷ Côté sud avec nids
▷ South side with nesting area



durch die Haut und schreiben den Namen des Gebäudes: WOS8.

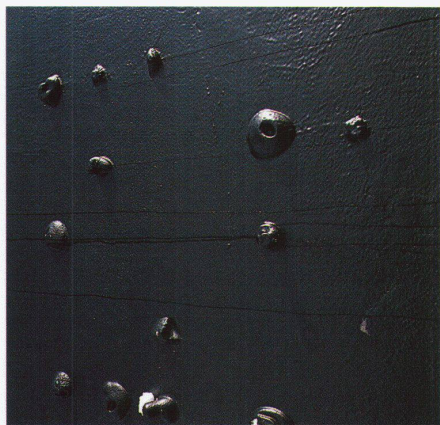
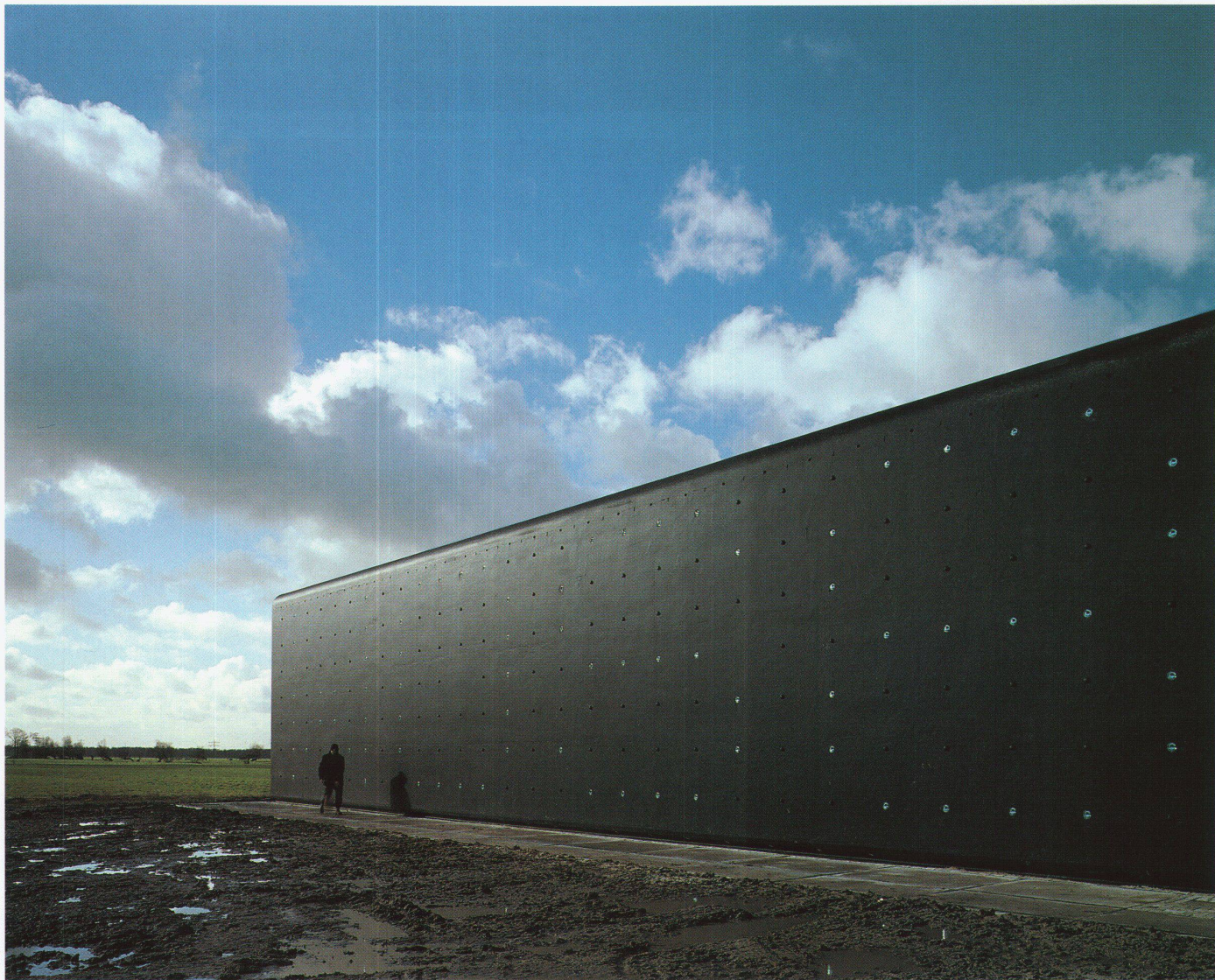
Wasser, das vom Himmel fällt, verursacht zwar ein verlockendes Geräusch, aber alle lästern, wenn sie vom Regen überrascht werden. In den Niederlanden haben wir durchschnittlich 134 Regentage im Jahr. Da WOS8 ohne die traditionellen Details auskommt, ist es vielleicht möglich, diese unangenehmen nassen Erlebnisse in angenehme zu verwandeln, indem wir den Regen mit dem Gebäude spielen und skulpturale Effekte erzeugen lassen. WOS8 erfindet die reiche architektonische Tradition von Wasserspeiern und Zisternen neu, die in letzter Zeit ausgetrocknet zu sein scheint.

In WOS8 sind Nistkästen für Mauersegler und Meisen eingebettet. Aushöhlungen in der warmen Südfassade bilden ein ideales Biotop für Fledermäuse. Die ideale Nesthöhe für den *Apus apus* (Lat.), eine spezielle Art von Mauerseglern, liegt bei mindestens sechs Metern. Dies entspricht genau der Gebäudehöhe: ein lebendes Gesimse. NL Architects



Wasserspeier ▷ Gargouille
▷ Waterspout

Längsschnitt ▷ Section longitudi-
nale ▷ Longitudinal section



Detail Polyurethanfassade

- ▷ Detail façade en polyuréthane
- ▷ Detail of polyurethane façade

Fotos: Scagliola/Brakkee, Rotterdam