



**archimaera**  
architektur.kultur.kontext.online

**Tibor Pataky (Zürich)**

## **Alle unsere Gestern**

**Das Fragmentarische und Koolhaas' Kunsthal in Rotterdam**

Die Rotterdamer Kunsthal von OMA/Rem Koolhaas ist eine im Werk OMAs unübertroffene Demonstration der Möglichkeiten des Fragmentarischen und zugleich dessen Kritik und Abgesang. Der Gestus des Bruchstückhaften als Form – das collageartige, oft dialektische Nebeneinander divergierender Ordnungen, Konstruktionen, Materialien und Zitate – ist Bedingung ihrer diskursiven Qualität. Über die Neuausrichtung von OMA hinaus, reflektiert die Kunsthal einen Übergang von epochalen Dimensionen: vom geteilten Europa des Kalten Krieges zur Europäischen Union und Globalisierung; von westlichem Defätismus zum „Ende der Geschichte“; vom Wohlfahrtsstart zu neoliberaler Reform; von postmoderner Architektur zu Diagramm und Ikone.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-56893

März 2023

**#10 "Fragment"**

S. 52-65



Das Fragmentarische spielt eine Schlüsselrolle in der postmodernen Architektur der 1970er und -80er Jahre, einschließlich der ganz der Moderne verpflichteten von Rem Koolhaas. Die Liste dessen, was es dem Office for Metropolitan Architecture (OMA) während zweier Jahrzehnte ermöglicht, ist lang: ein vorwegnehmendes Abbild großstädtischer Ereignisdichte; die Übersetzung programmatischer Komplexität in Form; ein differenziertes Eingehen auf den Ort jenseits des Prinzips mimetischer Einpassung; eine kritische Reflexion der Moderne und zeitgenössischer Architektur, die sich der Techniken der Collage und Montage bedient; und, trotz des pasticheartigen Rückgriffs auf der Vergangenheit entlehnte Versatzstücke, das Erzeugen von Neuem. Unter dem Eindruck der anbrechenden Ära dekonstruktivistischer Architektur, des Falls der Berliner Mauer und den raschen Fortschritten Europäischer Integration, unterzieht Koolhaas die entwurfliche Ausrichtung des Büros einer grundlegenden Revision. Nachdrücklich der Gegenwart und der Wiederherstellung des "Ganzen" verschrieben, bedeutet der neue Ansatz für OMAs Verhältnis zu Fragment und Vergangenheit eine Kehrtwende. Die Kunsthal steht zwischen den beiden Ansätzen: zeitlich und inhaltlich. Ihre Architektur ist eine im Werk OMAs unübertroffene Demonstration der Möglichkeiten des Fragmentarischen und zugleich dessen Kritik und Abgesang. Der Gestus des Bruchstückhaften als Form ist Bedingung ihrer diskursiven Qualität. Über die Neuausrichtung von OMA hinaus, reflektiert die Kunsthal einen Übergang von epochalen Dimensionen: vom geteilten Europa des Kalten Krieges zur Europäischen Union und Globalisierung; von westlichem Defätismus zum "Ende der Geschichte"; vom Wohlfahrtsstart zu neoliberaler Reform; von postmoderner Architektur zu Diagramm und Ikone.

In einer 2006 von Barry Bergdoll und Werner Oechslin herausgegebenen Anthologie zum Thema Fragment, erklärt Mary McLeod in Hinblick auf den Gebrauch des Begriffs "fragmentarisch": "Wir verwenden das Wort für Entwürfe, wenn sie fragmentarisch aussehen, nicht, weil sie tatsäch-

lich Bruchstücke sind."<sup>1</sup> McLeod bezieht sich an dieser Stelle auf die Ausstellung *Deconstructivist Architecture* des New Yorker Museum of Modern Art und das Fragmentarische als ein ästhetisches Hauptmotiv dekonstruktivistischer Architektur.<sup>2</sup> Unter den Teilnehmern der von Philip Johnson und Mark Wigley kuratierten Ausstellung des Sommers 1988 waren auch Rem Koolhaas und das von ihm geführte Office for Metropolitan Architecture (OMA). Tatsächlich hat das Fragmentarische im metaphorischen Wortsinn — als Bild des Bruchstückhaften — vieles ermöglicht, was für OMAs Entwürfe der siebziger und achtziger Jahre wesentlich war. OMAs Entwurf für den Parc de la Villette in Paris (1982-83), der das Programm in 50 parallele Streifen und das "Konfetti" fünf verschiedener Punktraster fragmentiert, liefert ein vorwegnehmendes Abbild metropolitaner Ereignisdichte, wie sie Koolhaas in *Delirious New York* beschreibt und deren Idee der eigentliche Lebensnerv von OMAs Entwürfen der folgenden Jahrzehnte ist.<sup>3</sup> Beim Tanztheater in Den Haag (1981-87) übersetzt OMA die verschiedenen Programmbestandteile in volumetrische Fragmente unterschiedlicher Formen, Materialien, Farben und Motive, die den Gesamtbaukörper als zufällige Verbindung voneinander unabhängiger Eingriffe erscheinen lassen (Abb. 1). Neben der Suggestion metropolitaner "Kongestion" erlaubt der fragmentierte Baukörper ein differenziertes Eingehen auf den Ort — Jacques Lucan hat den Bau mit einem Chamäleon verglichen<sup>4</sup> — jenseits der von Koolhaas belächelten Modi kontextualistischer Einpassung.<sup>5</sup> In erklärter Opposition zu einem am Städtebau des 19. Jahrhunderts oder vorindustriellen Städten orientierten Stadtideal, überhöht OMA mit dem Tanztheater gerade den heterogenen Charakter der Umgebung — eine Haltung, der eine weitere Lektion von *Delirious New York* zugrunde liegt, nämlich die moderne Stadt wesentlich als ein Kollisionsraum von Disparatem und Gegensätzlichem zu begreifen, das Nebeneinander des Ungereimten als Qualität.<sup>6</sup> Die für viele Entwürfe charakteristische Verbindung von Fragmenten unterschiedlichster Referenzen wiederum eignet eine diskursive, mitunter kri-



Abb. 1 OMA, Niederländisches Tanztheater, Den Haag, 1981-1987. Foto: © Hans Werlemann.

tische Dimension, die eher benennt, thematisiert und polemisiert, als dass sie sich zu den jeweiligen "Originalen" bekennt, wie am Beispiel der Kunsthal zu sehen sein wird.

### There is no future<sup>7</sup>

Wichtig für die frühen Projekte OMAs ist das Fragmentarische auch im Zusammenhang mit Koolhaas' Kritik an postmoderner Architektur. Ohne den Begriff selbst zu gebrauchen, wendet sich Koolhaas in dem kurzen, manifestartigen Text *La nostra nuova sobrietà* von 1981 gegen eine Architektur, die die Moderne und ihr Engagement für Programm und Funktion preisgibt zugunsten von Historismus, Formalismus, semantischen Gehalt und vormodernen Typologien.<sup>8</sup> Tatsächlich halten OMAs Projekte dieser Jahre — etwa die Studie für das Kuppelgefängnis in Arnheim oder der Wettbewerbsentwurf Kochstrasse / Friedrichstrasse in Berlin von 1980 — am typologischen und formalen Repertoire der Moderne plakativ fest. OMA begab sich damit in eine vielleicht noch größere Abhängigkeit von historischen Vorbildern als der in seinen motivischen Anleihen oft sehr freie postmoderne Historismus. Nicht wenige Kollegen und Kritiker sahen OMAs Entwürfe als Ausdruck von Nostalgie — einer Sehnsucht nach früherer Moderne und Nachkriegsmo-

derne.<sup>9</sup> Dennoch wurde die Übertragung der Techniken der Collage und Montage auf das motivische Repertoire der architektonischen Moderne zu einer Quelle architektonischer Innovation. Für sich genommen neigen die Entwurfsbestandteile zum pasticheartigen Rückgriff auf die Tradition der Moderne. Als Ganzes jedoch gehen Bauten wie das Tanztheater, die Villa Dall'Ava und die Patio Villa in Rotterdam (1984-88) deutlich über die Summe motivischer Anleihen hinaus. Neu ist, wie Verschiedenartiges und Gegensätzliches miteinander verbunden wird — Miesianisches mit Corbusianischem, Konstruktivistisches mit Wiederaufbaumoderne, Populäres mit Sprödem, Nobles mit Ephemerem. Mit der Diskontinuität der Teile, arrangiert nach den Prinzipien der Montage und Collage, geht der Eindruck des Fragmentarischen einher.

Viktor Buchli sieht in der eklektischen Kombination der Vergangenheit entlehnter Formen einen Grundzug postmodernen Entwerfens. In einem Essay über das italienische Designstudio Alchimia vergleicht er den postmodernen Designer mit Claude Lévi-Strauss' Bricoleur:

*"[...] der Bricoleur akzeptiert die Welt, wie sie ist und gestaltet sie um, statt eine neue Welt vorwegzunehmen und zu erfinden. In dieser Hinsicht hat der*

*Bricoleur ein anderes Verhältnis zur Zeit als der Modernist: eines, das zurückschaut und auf der fortwährenden Umarbeitung von empfangenen Elementen seiner Umwelt beruht, im Unterschied zu einem, das vorausschaut und erfüllt ist von der Vorstellung neuer Verhältnisse und Möglichkeiten.*"<sup>10</sup>

Buchlis Beschreibung postmoderner Bricolage, die nicht Dilettantismus meint, sondern sich allein auf das Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft bezieht, passt ebenso auf die oben genannten Bauten OMAs der 1970er und 1980er Jahre wie auf Schlüsselbauten postmoderner Architektur wie Hans Holleins Museum Abteiberg in Mönchengladbach (1976-82) oder James Stirlings Staatsgalerie in Stuttgart (1977-83). Buchli sieht das Zurückverwiesen-Sein auf bereits Vorhandenes als Ausdruck einer kollektiven, zeitgeschichtlich bedingten Desillusionierung:

*"Bricoleure sind erklärtermaßen nicht-utopisch in dem Sinn, dass sie keine neue Sprache oder materielle Umgebung erfinden, die der Welt eine neue Gestalt geben würde. Es ist kein Zufall, dass die Postmoderne nach dem Prager Frühling von 1968 in der Folge kollektiver Enttäuschung über progressive Bewegungen wie dem Kommunismus aufkam. [...] Was manche einen nihilistischen Impuls nennen mögen, [...] kann mehr noch als ein Anerkennen des Umstands verstanden werden, dass das utopische Versprechen westlicher Rationalität zum Scheitern verurteilt war."*<sup>11</sup>

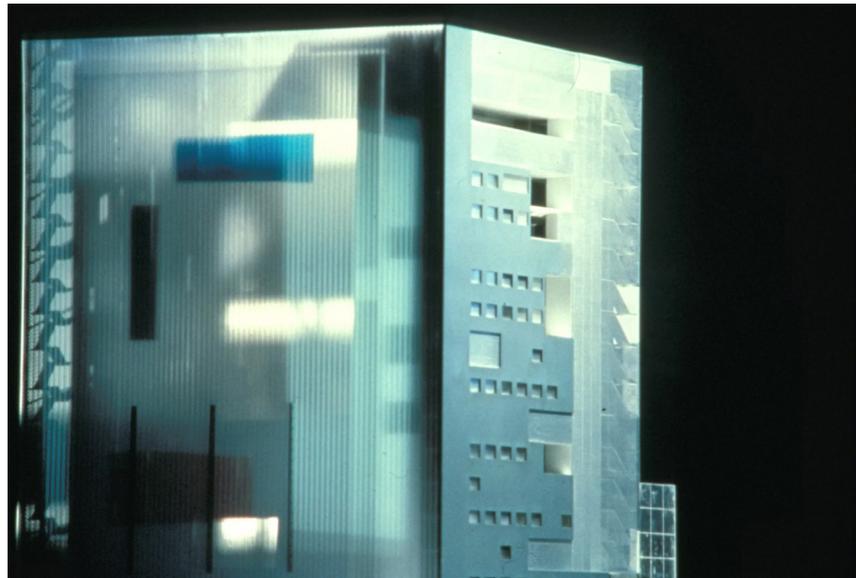
Auch waren keineswegs nur die gescheiterten Revolutionen von '68 dazu geeignet, das Vertrauen in die Möglichkeit progressiver gesellschaftlicher Erneuerung zu erschüttern. Verwöhnt vom wirtschaftlichen Erfolg der Nachkriegsära, neigten gerade die westlichen Gesellschaften nach den Erfahrungen des Vietnamkriegs, dem Bericht "Grenzen des Wachstums" von 1972, der Ölkrisen von 1973 und 1979 sowie der Stagflation und Arbeitslosigkeit der "langen 70er Jahre" zum Defätismus. Die dystopischen Visionen von Filmen wie *Soylent Green* (1973), *Blade Runner* (1982) und *Brazil* (1985) sind durchsetzt von Ruinen und Requisiten der Gegenwart, mo-

derner Metropolen und der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Dass das pessimistische Klima dieser Jahre sich auch in Koolhaas' Arbeit niederschlug, zeigt sich darin, wie er selbst das Thema der Utopie behandelt. Die Vision des Projekts Exodus (1972-73) ist nicht weniger abgründig als Koolhaas' halbfiktive Beschreibung des Down Town Athletic Club in *Delirious New York* (1978). Beide teilen die Menschheit in Entbehrende "draussen" und Privilegierte "drinnen", die ihre Vorrechte in Miniaturen zum Totalitären tendierender Systeme genießen.

## Wendejahre

Unter dem Eindruck der anbrechenden Ära dekonstruktivistischer Architektur, des Falls der Berliner Mauer und des rasanten Tempos europäischer Integration Ende der 1980er Jahre, unterzieht Koolhaas die entwerfliche und theoretische Ausrichtung von OMA einer grundlegenden Revision. Einen entscheidenden Durchbruch bedeuten dabei die Wettbewerbsbeiträge von 1989 für das Fährterminal in Zeebrugge, das Zentrum für Kunst- und Medientechnologie in Karlsruhe (ZKM) und die Nationalbibliothek in Paris. Gemeinsam ist diesen Projekten die Kontraktion fast des gesamten Raumprogramms in einem einzigen, alles dominierenden Baukörper. Die Abkehr von den zusammengesetzten, in ihrer Farblichkeit, Materialität und Form heterogenen Volumen ist deutlich. Gerade bei OMAs bis dahin erfolgreichsten und meistpublizierten Projekten – darunter die Erweiterung des Parlaments in Den Haag (1978), Boompjes, das Kuppelgefängnis, das Tanztheater und die Villa Dall'Ava – gehörte die komplexe, zum Fragmentarischen neigende Gestalt des Äusseren zum konzeptuellen und ausdrucksmäßigen Kern des Entwurfs. Bei den Entwürfen für Zeebrugge, Karlsruhe und Paris hingegen zieht der Umriss des Hauptbaukörpers dem Fragmentarischen die Grenze. Im Innern jedoch besteht es fort in Form von Volumen (Zeebrugge), Hohlräumen (Paris) oder, gleichsam als deren Projektion in die Fläche, in collagenartig zusammengesetzten Fassaden (Karlsruhe) (Abb. 2). Die frühere, gegen die Postmoderne gerichtete ausdrückliche Anlehnung

Abb. 2 OMA, Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe. 1989-1992. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.



an Vorbilder der Moderne wird vermieden.<sup>12</sup>

Aus einer Reihe von Äusserungen geht hervor, dass die Abgrenzung von dekonstruktivistischer Architektur der womöglich wichtigste Beweggrund für Koolhaas' Kurskorrektur der neunziger Jahre war. 1990 erklärt Koolhaas in Hinblick auf die Wettbewerbe des Vorjahres:

*"Mit diesen letzten Arbeiten wollten wir auch mit dem Dekonstruktivismus brechen, mit dieser Fixation auf Vergangenes, um eine zeitgenössische Position zu beziehen."<sup>13</sup>*

Der Vergangenheit gehört für Koolhaas nunmehr die gesamte Tradition der Moderne an. Die formale, zum Teil bewusst gesuchte Nähe dekonstruktivistischer Architektur zu den sowjetischen Avantgarden der 1920er und 1930er Jahre hatte Johnsons und Wileys Ausstellung eindrücklich thematisiert. Koolhaas zieht mit seiner jähren Abkehr von der Moderne die ideologische Konsequenz aus dem sich seit dem Fall der Mauer im November 1989 abzeichnenden Ende des Kalten Krieges. Bereits im April 1990 fordert er von seinen niederländischen Kollegen eine "ideologische Antwort auf das plötzliche Verschwinden des Sozialismus, der in beinahe allen Fällen die latente Nahrung und Rechtfertigung unserer modernen Architektur ist".<sup>14</sup> Im Mittelpunkt von Koolhaas' Kritik dekonstruktivistischer Architektur steht jedoch das Fragmentarische als deren eigentlicher Wesens-

kern. "Meine Skepsis gegenüber dem Dekonstruktivismus", erklärt er 1992, "richtet sich gegen diese naive, banale Analogie zwischen einer vermeintlich irregulären Geometrie und einer fragmentierten Welt."<sup>15</sup>

Der fragmentarische und in diesem Sinn dekonstruktivistische Charakter der eigenen Entwürfe war Koolhaas durchaus bewusst.<sup>16</sup> Der grosse Maßstab in der Architektur als Gebot der Stunde und Ausweg, der die Wiederherstellung des "Ganzen" ermöglicht – dieser Gedanke, den er 1994 in dem Essay *Bigness* mit provozierender Deutlichkeit formulieren wird, gewann an der Schwelle zu den neunziger Jahren allmählich Konturen.<sup>17</sup> Bereits die Wettbewerbe von 1989 enthalten Ansätze der neuen Strategie. Es handelt sich dabei ausnahmslos um grosse Projekte mit Nutzflächen zwischen 30.000 und 250.000m<sup>2</sup>, und auch die Masterpläne desselben Jahrs für Euralille und den Frankfurter Flughafen sehen Bauten grossen Maßstabs vor. Ein Jahr später, im Rahmen einer Ausstellung am IFA in Paris, erklärt Koolhaas das "sehr große Gebäude" zum vorrangigen Thema des ausgehenden Jahrhunderts.<sup>18</sup> Unmittelbar an die Ergebnisse seiner programmatisch überformten Analyse des Manhattaner Wolkenkratzers in *Delirious New York* anknüpfend, umreißt er die Konsequenzen für die Architektur. Entscheidend in Hinblick auf die Wiederherstellung des Ganzen ist dabei die vollständige und Koolhaas zufolge unvermeidliche Trennung von Innen und Aussen. Ab einer gewissen Pro-

jektgröße, so Koolhaas, seien die Programme zu komplex und unbeständig, um in der Fassade abgebildet zu werden.<sup>19</sup> Ermöglicht wird der neue, dem Ganzen verpflichtete Ansatz – er gewinnt für OMAs Bauten ab Ende der neunziger Jahre zunehmend an Bedeutung – erst durch eine radikal andere, optimistischere Einschätzung der Zukunft, die ihre Grundlage in der Aussicht auf das Ende des Kalten Krieges und die Europäische Union hat. Das Projekt für Euralille und die Wettbewerbe von 1989 sieht Koolhaas als Ausdruck eines neuen europäischen Ehrgeizes.<sup>20</sup> Auffällige Parallelen deuten darauf hin, dass er den von der europäischen Politik eingeschlagenen Kurs auf die Praxis von OMA zu übertragen versucht: beide, auch das politisch und ökonomisch fragmentierten Europa, arbeiten auf ein neues Ganzes hin; beide orientieren sich am ökonomisch-ideologischen Programm der Reagan-Ära; beiden ist maximale Größe ein zentrales Anliegen.<sup>21</sup>

### **Der Kunsthal-Entwurf vom Dezember 1988**

Der Entwurf der im Oktober 1992 fertiggestellten Kunsthal in Rotterdam entstand in seinen Grundzügen im November und Dezember 1988 in enger Zusammenarbeit zwischen Koolhaas und dem japanischen Architekten und damaligen OMA Mitarbeiter Fuminori Hoshino.<sup>22</sup> Ungeachtet der Tatsache, dass es sich um kein "sehr großes Gebäude" handelt, ist das Projekt, das der Baukommission erstmals am 14. Dezember in Form von schematischen Zeichnungen und einem Arbeitsmodell vorgelegt wurde, in mehrerer Hinsicht eine Vorwegnahme der von Koolhaas während der Folgejahre entwickelnden Entwurfsstrategien (Abb. 3).<sup>23</sup> So ist die Außenform auf ein einziges Volumen reduziert; der Einfachheit der quadratischen Grundform steht eine komplexe innere Organisation gegenüber; nicht bildhafte Verweise auf Vorbilder der Moderne, sondern die Organisation des Programms bilden die Grundlage des Entwurfs; der Weg durch das Gebäude ist als Erweiterung des öffentlichen Raumes konzipiert – eine Idee, die für OMA gerade im Zusammenhang mit großen Gebäuden und der mit ihrer Größe verbundenen Ab-

lösung vom Stadtorganismus strategische Bedeutung gewinnt.<sup>24</sup>

Die Kunsthal wird kreuzförmig durch zwei öffentliche Wegverbindungen geteilt. Sämtliche vier Ebenen des Gebäudes – die Niveaus des angrenzenden Museumparks und Deichs sowie der darüber liegenden Ausstellungsräume und Dachterrasse – sind als spiralförmiger Rundgang angelegt und mit Ausnahme zweier kurzer Treppen durch ausgedehnte Rampen und Stufenrampen miteinander verbunden (Abb.4). Bereits die Skizzen und Modelle der ersten Entwurfsfassungen thematisieren das Schema der inneren Organisation. Sämtliche Geschossebenen werden kreuzförmig geteilt, auch solche, die von den öffentlichen Wegeverbindungen unberührt bleiben. Der Umriss der am Fuß des Deichs entlangführenden Zufahrtsstraße wird als horizontaler Glasstreifen in die darüber liegende Geschosdecke und Dachfläche projiziert (Abb. 5). Die Fassaden sind zunächst als ein möglichst getreues Abbild des durch die Haupträume der Kunsthalle führenden Rundgangs konzipiert. Eine axonometrische Skizze vom 2. Dezember 1988 – Teil eines Faxes mit Grundrissen, Ansichten und Schnitten – erläutert das den Fassaden zugrundeliegende Prinzip (Abb. 6).<sup>25</sup> Ein geschoßhohes, zweimal um den Baukörper gewickelter Band zeichnet den Rundgang nach, wobei dessen Material nach der ersten Umrundung von "Glass" zu "Wand" wechselt. Die binäre Materialität versinnbildlicht die die Innen- und Außenseite einer Möbiusschleife und ist ein weiterer Verweis auf die Wegführung. Ursprünglich achtförmig auf nur zwei Geschossen angelegt, führte der Ausstellungsrundgang zunächst unabhängig von der Laufrichtung zum Ausgangspunkt zurück. Erst durch das Hinzufügen einer dritten Ausstellungsebene wurde der Rundgang zur Spirale. Vier Jahre später, bei Führungen durch das fertige Gebäude, hielt Koolhaas jedoch an dem Vergleich mit der Möbiusschleife fest.<sup>26</sup>

Dass die ersten Fassungen des Entwurfs sich dem Schema seiner inneren Organisation annähern, ist nicht bloß eine Folge des geringen Grades seiner Ausarbeitung. Sie waren auch ein Ver-

Abb. 3 OMA, Kunsthal Rotterdam. Deckblatt der Broschüre vom 14. Dezember 1988. Oben links: Schemaskizze des von zwei Wegeverbindungen gekreuzten Baukörpers. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.



Abb. 4 OMA, Kunsthal Rotterdam. Lageplan, 14. Dezember 1988. Die Kunsthal liegt zwischen dem Museumpark (oben) und dem als vierspurige Verkehrsachse ausgebauten Deich (unten). © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.

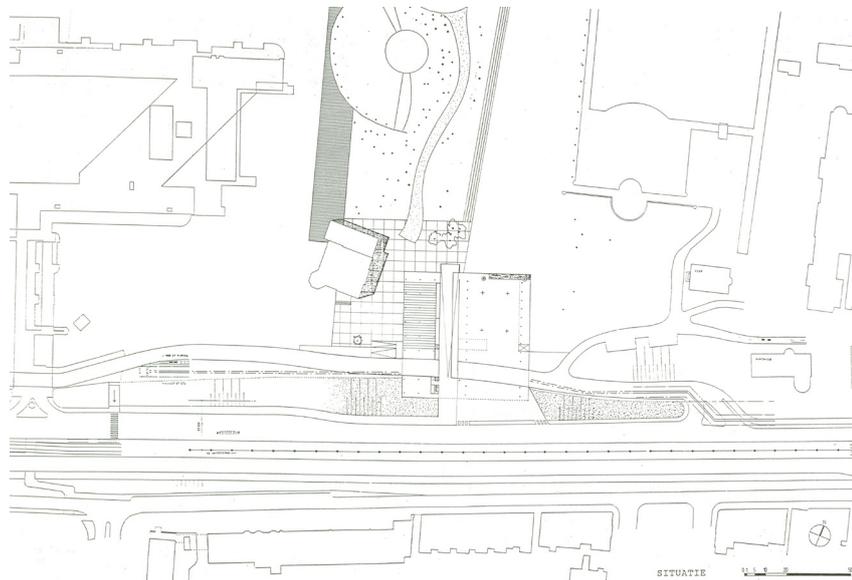


Abb. 5 OMA, Kunsthal Rotterdam. Modell, 1:500. Vermutlich Ende November 1988. Die gekrümmten transparenten Flächen bilden den Verlauf der Zufahrtsstraße am Fuß des Deichs ab. Foto: © Collection Het Nieuwe Instituut.

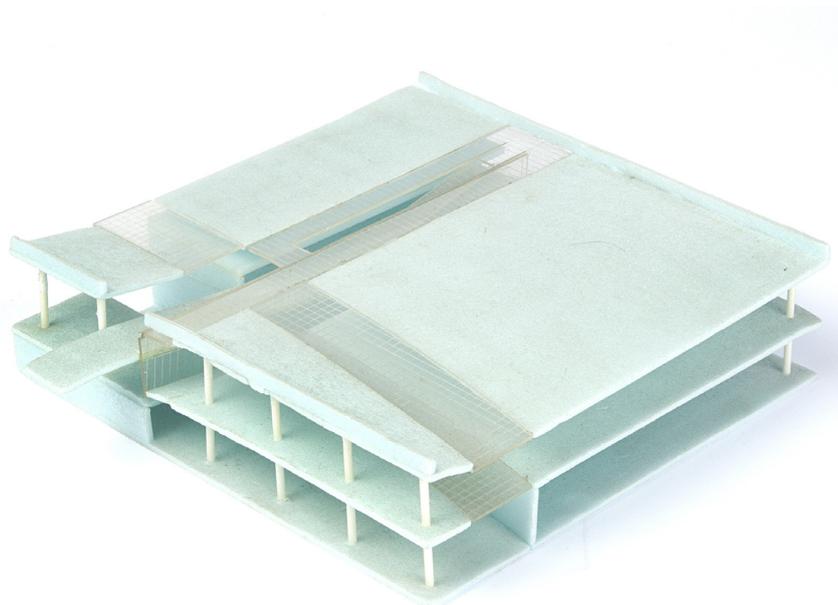
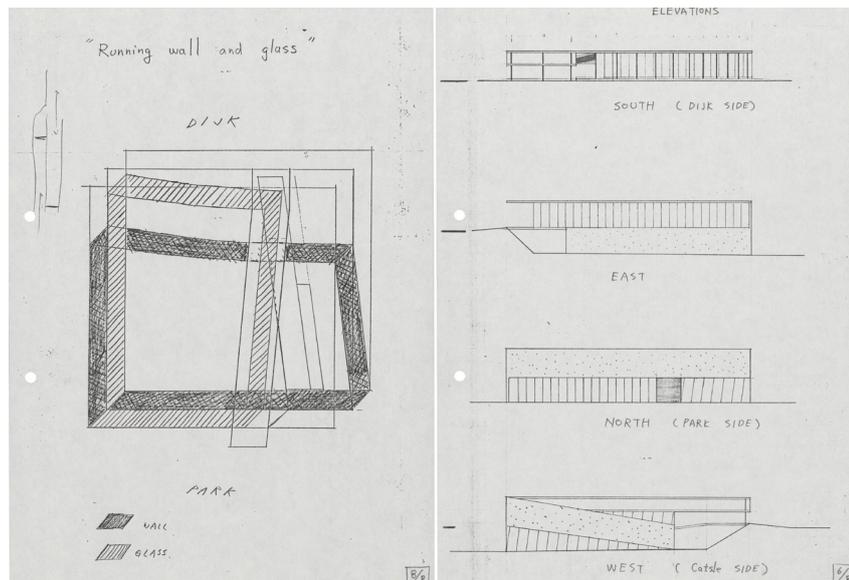


Abb. 6 OMA, Kunsthal Rotterdam. Fax vom 2. Dezember 1988. Links axonometrische Skizze der Fassadenabwicklung. Rechts: Ansichten. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.



such, die architektonische Gestalt der Kunsthal auf dieser Grundlage zu erzeugen, nämlich als Form gewordenes Abbild von Problem (kreuzförmige Teilung) und Lösung (spiral- oder achtförmiger Rundgang). Eine inhaltliche Verbindung zum Diagramm-Begriff, wie er in der Architekturdiskussion ab Ende der 1990er Jahre weite Verbreitung findet, besteht vor allem in zweierlei Hinsicht. Zunächst übersetzt der Entwurf vom Dezember 1988 das Diagramm von Programm und räumlicher Organisation direkt in Form; in diesem Sinne hat man OMAs Bibliotheksentwurf für Jus-sieu und die Bibliothek in Seattle als Prototypen diagrammatischer Architektur interpretiert, bei der die generierte Form ikonischen Charakter gewinnt.<sup>27</sup> Entscheidend für die Kunsthal und die Wettbewerbsentwürfe von 1989 ist jedoch die Emanzipation vom motivischen Repertoire der Moderne – und damit auch von dekonstruktivistischer Architektur –, die ein zumindest vorläufig von Formfragen absehendes Entwerfen erlaubt.<sup>28</sup>

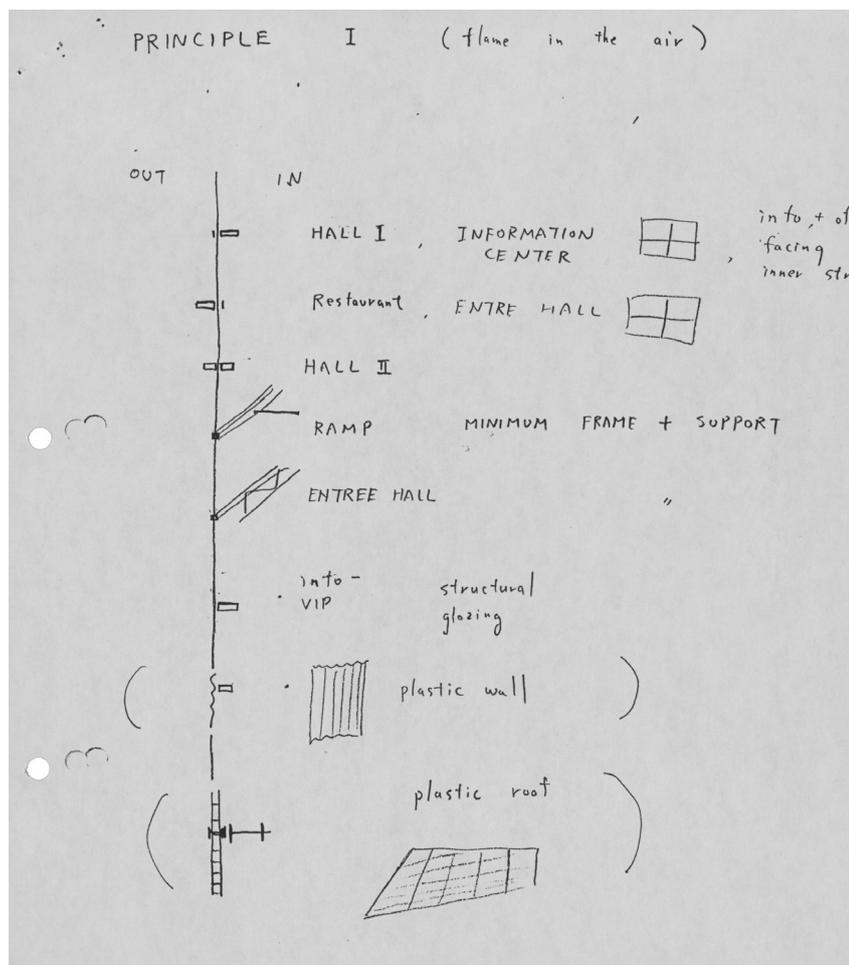
### Die Entwicklung der Kunsthal ab 1989

Bereits der Entwurf vom 2. Dezember enthält mit der Andeutung einer hybriden Tragstruktur ein von der Zirkulation völlig unabhängiges Element.<sup>29</sup> Das später ausgeführte Tragwerk besteht im Wesentlichen aus drei, weitgehend voneinander unabhängigen Teilen: zwei Stahlbetonkonstruktionen unterschiedlichen Typs und eine von Geschoss zu Geschoss modifizierte Stahlrahmen-

konstruktion. Der offensichtliche Zweck der hybriden Tragstruktur ist, durch die sichtbaren Teile der Konstruktion – Stützen vor allem und teilweise auch Decken und Dach – den Charakter der verschiedenen räumlichen Bereiche zu variieren. Im Zuge der weiteren Bearbeitung und Detaillierung wird das Prinzip des Hybriden auf sämtliche Bestandteile der Konstruktion übertragen. Die Unterschiedlichkeit der Haupträume ist oft bemerkt worden. Nahezu alle Parameter der Gestaltung werden modifiziert, und zwar in einer Weise, die den Räumen eine je eigene Bildhaftigkeit verleiht. So gelangt man etwa vom "Rohbau" (Stützen und Decke in Sichtbeton, Hartbetonüberzug) von Eingangshalle und Auditorium in den "dunklen Wald" von Halle 1 (mit Baumstämmen verkleidete Stützen, schwarze Decke) und von dort in die lichtdurchflutete "Industriehalle" (weißes, gleichsam nach innen gekehrtes Sheddach) von Halle 2.

Auch die Gebäudehülle steht ganz im Zeichen des Hybriden. Zwei der fünf opaken Wandstreifen sind mit Travertin verkleidet, drei bestehen aus Sichtbeton, dessen Farbe je nach Fassade von weiß zu grau und schwarz wechselt. Die transparenten und transluzenten Flächen kombinieren Klarglas, grün und grau eingefärbtes Glas, geätztes und silbern beschichtetes Glas, gelb eingefärbte Spiegelverglasung, Profilitglas sowie Steg- und Wellplatten aus Polycarbonat. Zur Befestigung dienen Pfosten- und Riegelsysteme aus Aluminium und Stahl, auch in Verbindung mit Strukturverglasung (Abb. 7). Die Pfosten, deren Tiefe mit-

Abb. 7 OMA, Kunsthal Rotterdam. Schematische Übersicht der Fassadensysteme und Details transparenter und transluzenter Flächen. März 1991. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.



unter innerhalb derselben Fensterfläche kontinuierlich zunimmt (von 8 auf 30 Zentimeter), sind teils innen, teils außen angeordnet und stellenweise als filigrane Gitterträger oder Glaschwerter ausgebildet. Die Proportion und Größe der Gläser variiert von Fall zu Fall, mitunter erheblich und innerhalb derselben Fassade (Abb. 8). Eine Übersicht vom Dezember 1989 erfasst mehr als 20 Eckverbindungen von transparenten und transluzenten Flächen; jede dieser Verbindungen wurde unterschiedlich detailliert.<sup>30</sup>

So hybrid die Konstruktion, so eklektisch die Referenzen. Die Kunsthal ist durchdrungen von einer komplexen Verschränkung miesscher und corbusianischer Motive. Ist das Äußere halb miessche Box (Öffnung), halb Villa Savoye (Wand), verbindet das Innere den neutralen Raum des amerikanischen Mies – deutlich bezeichnet durch die schwarz lackierten H-Profile der Stahlstützen, im östlichen Gebäudeabschnitt – mit der maison domino und dem plan libre – ihrerseits deutlich bezeichnet durch das Oval des Vorhangs als Demonstration der von ihrer

tragenden Funktion befreiten Wand im Auditorium (Abb. 9). Der sich zur Deichkrone öffnende Portikus thematisiert die Anleihen mit unmissverständlicher Deutlichkeit. Während das auskragende Flachdach an Mies' Nationalgalerie in Berlin erinnert (schwarzes "Gebälk" in Stahl), sind vier der insgesamt fünf unterschiedlichen Stützen gleichsam in Anführungszeichen gesetzte Zitate: kreuzförmige Stütze und H-Stütze (Mies), pilotis und quadratische Betonstütze (Le Corbusier) (Abb. 10). Doch die Kunsthal verweist keineswegs nur auf die frühe Moderne. Das Auditorium mit seinem abschüssigen Boden und den geneigten, Einsturz suggerierenden Pfeilern hat Züge dekonstruktivistischer Architektur, ebenso die Ausdehnung der zentralen Rampe mit dem Dachgarten, die sowohl den westlichen als auch den östlichen Gebäudeabschnitt penetriert (Abb. 11). Anderes wiederum verweist auf die Architektur der Postmoderne: so die an Direktheit und Präsenz im Werk OMAs unübertroffenen Zitate; die Travertinverkleidung und der orangefarbene Anstrich von Teilen der Stahlkonstruktion, die an Stirlings

Museumsbauten erinnern und die von Charles Jencks und Koolhaas selbst einst postulierte Popularisierung der Architektur; zahlreiche Details – wie etwa der als Handlauf dienende Baumstamm des Portikus oder der ohne erkennbaren Grund darüber auskragende Stahlträger –, die eher ironisch als surreal wirken, Koolhaas' Verdikt gegen (postmoderne) Ironie in der Architektur zum Trotz (Abb. 12).<sup>31</sup>

### Aufbruch der Helvetier

Anders als der Entwurf vom Dezember 1988 steht die Entwicklung des Projektes von 1989 bis 1992 zu OMAs neuen, von Koolhaas im gleichen Zeitraum konzipierten Ansatz in einem teils gespannten, teils widersprüchlichen Verhältnis. Sehr im Widerspruch zum an-

gekündigten Verzicht auf Referenzen begegnet der Besucher der Kunsthal umfassenden Bezugnahmen auf das Werk Mies' und Le Corbusiers, die die Abhängigkeit der Architektur von ihrer modernen Vergangenheit mit einer an Parodie und Persiflage grenzenden Deutlichkeit thematisieren.

Komplexer, aber sicherlich nicht widerspruchsfrei ist das Verhältnis zu Koolhaas' Kritik am Fragmentarischen. Bedeuten das kompakte Volumen sowie die Motive von Spirale und Möbiusband Ganzheit und Zusammenhalt, so wirken die konstruktive, formale und referenzielle Verselbständigung der Teile auf deren Auflösung hin. Im Gebäudeinnern wird die dialektische Spannung zwischen räumlicher Kontinuität und Autonomie gehalten. Bei

Abb. 8 OMA, Kunsthal Rotterdam. Fassaden der Baueingabe- und Ausschreibungsphase. April 1990. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.

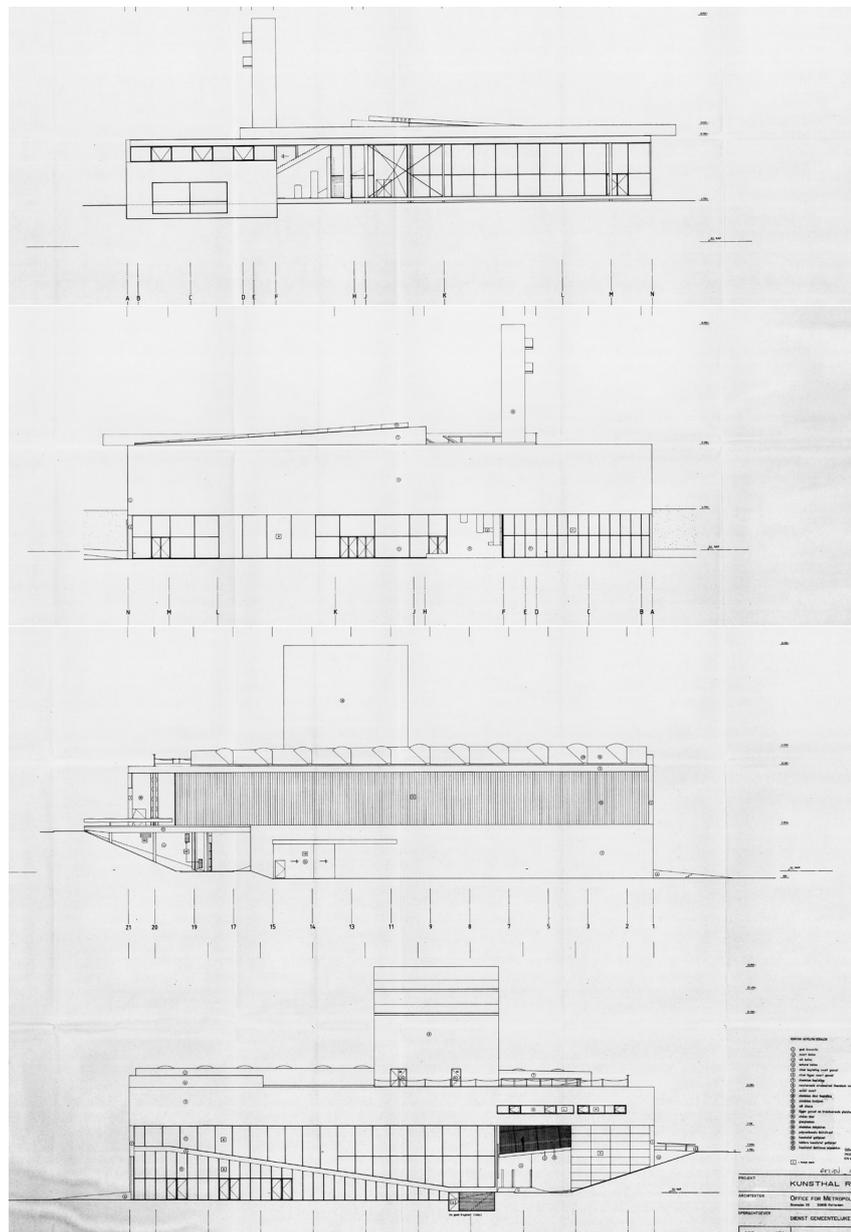


Abb. 9 OMA, Kunsthal Rotterdam. Grundriss der Baueingabe- und Ausschreibungsphase. April 1990. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich

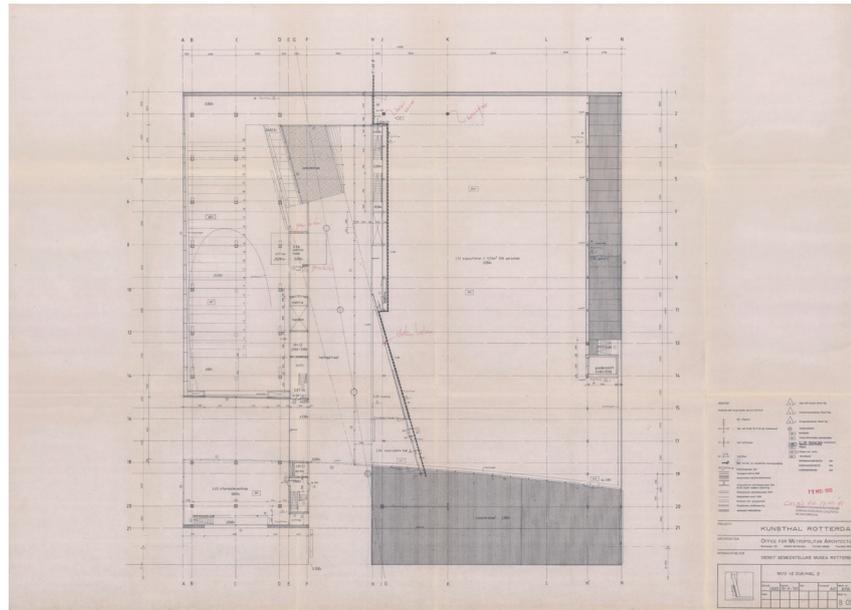


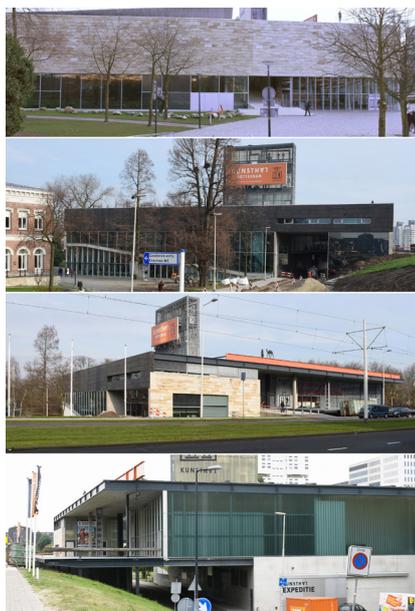
Abb. 10 Kunsthal Rotterdam. Portikus mit fünf unterschiedlichen Stützen. Die Aufnahme stammt aus den Jahren nach der 2014 abgeschlossenen Renovation. Foto: © Tibor Pataky.



Abb. 11 OMA, Kunsthal Rotterdam. Rohbau. Im Vordergrund die zentrale, das Gebäude durchquerende Passage. Im Hintergrund die gegenläufige Rampe von Eingangshalle und Auditorium. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.



Abb. 12 Kunsthal Rotterdam. Fassaden im Uhrzeigersinn. Unten der als Handlauf dienende Baumstamm und der darüber auskragende Stahlträger. Die Aufnahmen stammen aus den Jahren nach der 2014 abgeschlossen Renovation. Foto: © Tibor Pataky.



den Fassaden hingegen gewinnt die Eigenständigkeit der Teile die Oberhand. Dass dies die Lesbarkeit des einenden, der binären Struktur der Fassaden zugrundeliegenden Möbiusmotivs praktisch verunmöglicht, beweist die Rezeptionsgeschichte: erst in jüngster Zeit, im Rahmen einer auf Archivmaterial gestützten Rekonstruktion der Entwurfsgenese konnte es entschlüsselt werden.<sup>32</sup> Nicht umsonst ist die Diskontinuität der Fassaden, Innenräume und verwendeten Materialien – einige Autoren verwenden den Begriff des Fragmentarischen – einer der meistdiskutierten Eigenschaften der Kunsthal.<sup>33</sup> Gedeutet hat man sie als dekonstruktivistischen Zug, als surrealistischen Effekt, als Abbild der heterogenen Umgebung und als Anlehnung an die Techniken filmischer Montage. Alle diese Deutungen sind berechtigt und zeigen, dass das Diskontinuierliche, fragmentarisch Wirkende auch bei der Kunsthal die formale Bedingung von Vielem ist, was die besten der früheren Projekte OMAs ausmacht. Die Suggestion metropolitaner Ereignisdichte zählt dazu.

Neu am Fragmentarischen der Kunsthal ist, dass es sich aus dem Volumen in die Fläche zurückzieht, um die von Koolhaas mit dekonstruktivistischer Architektur identifizierten volumetrischen Zersplitterung zu vermeiden. Darin ist sie dem ZKM verwandt (Abb. 2). Anders als die Kunsthal ist das ZKM aber bereits ein Projekt "ohne Referenzen", das sich ganz der Gegenwart verschreibt. Damit ent-

fällt die Dimension diskursiver Kritik. Das Fragmentarische ist eine ihrer Bedingungen, die Referenz bis hin zum Zitat eine weitere. Erst die Verbindung der beiden macht es möglich, ein derart breites Spektrum zeitgenössischer Architektur zur Sprache zu bringen. Postmoderne und Dekonstruktivismus, OMAs Moderne der achtziger Jahre und die zeitgenössische niederländische Moderne sind bei der Kunsthal gleichermaßen mit architektonischen Mitteln bezeichnet.<sup>34</sup> Das Miteinander vermeintlich antagonistischer Ansätze und Haltungen verweist auf deren wesentliche Ähnlichkeit: eine Koolhaas zufolge essentielle Abhängigkeit von Fragment und Moderne. Dass Koolhaas an der Schwelle zu den neunziger Jahren beides für obsolet erklärt, lässt keinen Zweifel: die Kunsthal ist eine Kritik, die allem Bezeichneten die intellektuelle Daseinsberechtigung abspricht. Die Architektur selbst sagt es deutlich genug, indem sie die Neigung zu Fragment und Zitat parodistisch überspitzt. Die enzyklopädische Breite dieser Kritik und die Reichweite ihrer Konsequenzen ist im Werk OMAs unerreicht. Zugleich ist sie ein Höhepunkt der Demonstration der Möglichkeiten des Fragmentarischen in der Architektur. Im Gallischen Krieg beschreibt Julius Cäsar wie die Helvetier, als sie ausziehen Gallien zu erobern, ihre Städte, Dörfer und Höfe anzünden. Die vereitelte Hoffnung auf Rückkehr soll den für die bevorstehenden Schlachten nötigen Kampfegeist erzwingen. Die Kunsthal, scheint es, spielt bei OMAs Aufbruch ins 21. Jahrhundert eine vergleichbare Rolle.

## Anmerkungen:

- 1 Mary McLeod: "'Order in the details', 'Tumult in the whole'? Composition and Fragmentation in Le Corbusier's Architecture." In: Barry Bergdoll / Werner Oechslin (Hg.). *Fragments. Architecture and the Unfinished. Essays Presented to Robin Middleton*. London 2006. S. 316. Übersetzung Autor.
- 2 Philip Johnson / Mark Wigley (Hg.): *Deconstructivist Architecture*. New York, 1988.
- 3 Rem Koolhaas: *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York 1978.
- 4 Jacques Lucan: "Rem Koolhaas. Un théâtre caméléon." In: *Beaux Arts Magazine* 60 (1988). S. 73.
- 5 Koolhaas erläutert seine Kritik am Kontextualismus in: Rem Koolhaas, "Urban Intervention: Dutch Parliament Extension, The Hague." In: *International Architect* vol. 1 (1980). S. 48.
- 6 Koolhaas hat gegen die IBA in Berlin (1979-1987) und die von Léon Krier maßgeblich geprägte Initiative zur Rekonstruktion der europäischen Stadt klar Stellung bezogen, unter anderem in den Essays: "La splendeur terrifiante du xxe siècle." In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 238 (1985). S. 15. "Eloge du terrain vague." In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 238 (1985), S. 46.
- 7 Sex Pistols: "God Save the Queen", 1977.
- 8 Rem Koolhaas / Elia Zenghelis: "La nostra nuova sobrietà." In: *La Presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*. Mailand 1980. S. 214.
- 9 Ein frühes Beispiel ist die Konferenz in Charlottesville von 1982. Das Transkript wurde 1985 herausgegeben: Jaquelin Robertson (Hg.): *The Charlottesville Tapes*. New York 1985. S. 181, 186-187.
- 10 Victor Buchli: "On Bricolage." In: Glenn Adamson / Jane Pavitt. *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990*. London 2011. S. 113. Übersetzung Autor.
- 11 Ebd., S.115. Übersetzung Autor.
- 12 Das zeigt sich vor allem im Vergleich mit früheren Arbeiten, wird aber auch von Koolhaas in Interviews kommentiert. So erklärt er z.B.: "Zuerst haben wir uns seine Reihe von Pflichten auferlegt. Eine davon war, mit dem Vokabular der Moderne zu brechen." Paul Vermeulen: "Metropolitane architektuur". *De Standaard* 28-29.4.1990. Übersetzung Autor.
- 13 Chantal Béret: "Rem Koolhaas. La condition métropolitaine". *Art Press* 148 (1990). S. 19.
- 14 Rem Koolhaas: "Hoe modern is de Nederlandse architectuur?" In: Leupen, Bernard et al. (Hg.). *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* Rotterdam 1990. S. 19. Übersetzung Autor.
- 15 Alejandro Zaera Polo: "Finding Freedoms." In: *El Croquis* 53 (1992). S. 29. Übersetzung Autor.
- 16 Das geht aus zahlreichen Äusserungen von Koolhaas hervor, unter anderem der oben zitierten Absicht, mit dem Dekonstruktivismus zu "brechen".
- 17 Rem Koolhaas: "Bigness." In: Rem Koolhaas, Bruce Mau (Hg.). *S,M,L,XL*. New York 1995. S. 495-516.
- 18 Rem Koolhaas: *OMA – Fin de siècle innocent*. Paris, 1990. Keine Seitenzahlen. Katalog der Ausstellung OMA – Fin de siècle am Institut français d'architecture (IFA) in Paris. Übersetzung Autor.
- 19 Ebd.
- 20 Der Erläuterungstext des Wettbewerbs für Zeebrugge etwa bezeichnet den Entwurf als ein Projekt "für die neue Ambition Europas". OMA / Rem Koolhaas: "Une tour de Babel pas comme les autres." In: *Architecture Mouvement Continuité* 4 (1989). S. 22.
- 21 Das Thema wird ausführlich im Kapitel "A new approach for a new Europe: OMA in 1989" meiner Dissertation behandelt. In: Tibor Pataky: *Inventory of Problems: The Genesis of the Rotterdam Kunsthall by OMA/Rem Koolhaas. 1987-1992*. Lausanne 2021. S. 303-340.
- 22 Das geht u.a. aus Interviews hervor, die ich mit Hoshino am 25.7.2017 und 1.8.2017 in Rotterdam geführt habe. Im OMAR Archiv des Het Nieuwe Instituut (HNI) in Rotterdam sind zahlreiche Skizzen, Notizen, Faxe und Modelle verwahrt, die erlauben den Entstehungsprozeß im Detail nachzuvollziehen. Fast das gesamte Material kann entweder Hoshino oder Koolhaas zugeordnet werden.
- 23 OMA: "Kunsthall Rotterdam / 14 December 1988." OMAR Archiv, HNI Rotterdam. Die Broschüre enthält einen vollständigen Plansatz. Die Präsentation wird im Protokoll der Baukommission des Projektes "Nieuwbouw Kunsthall" vom 14.12.1988 erwähnt. OMAR Archiv, HNI Rotterdam.
- 24 Diese Ablösung wird in "Bigness" provokativ thematisiert. Koolhaas 1995, vgl. Anm. 16, S. 502,

514-515. Die Idee wird in zahlreichen Projekten OMAs aufgegriffen, darunter der Wettbewerbssentwurf für Jussieu und die Casa da musica in Porto (1999-2005).

**25** Fuminori Hoshino (OMA): *Fax vom 2.12.1988*. OMAR Archiv, HNI Rotterdam.

**26** Emmanuel Doutriaux: "Le Kunsthal de Rotterdam." In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 285 (1993). S. 6. Doutriaux, der an einer der Führungen teilgenommen hat, zitiert Koolhaas ausführlich, unter anderem den Vergleich mit dem Möbiusband.

**27** Siehe z.B. Peter Eisenman: "Strategies of the Void. Rem Koolhaas, Jussieu Libraries, 1992-93." In: Peter Eisenman. *Ten Canonical Buildings. 1950-2000*. New York 2008. S. 200-229.

**28** Ausführlich hierzu: Holger Schurk: *Projekt ohne Form. OMA, Rem Koolhaas und das Laboratorium von 1989*. Leipzig 2020.

**29** Die Grundrisse kombinieren unterschiedliche Abstände und Anordnungen von Stützen, die auf eine Verbindung von Beton- und Stahlkonstruktion hindeuten. Vgl. Anm. 21.

**30** OMA: "Inventory of Problems", 11.12.1989. OMAR Archiv, HNI Rotterdam.

**31** Richard Ingersoll hat Ironie als einen Weisenszug nicht nur von der Kunsthal, sondern von Koolhaas' Oeuvre überhaupt verstanden. Richard Ingersoll: "Rem Koolhaas e l'ironia." In: *Casabella* 610 (1994). S. 17-18. Vgl. Emmanuel Petit: "Rem Koolhaas." In: Rem Koolhaas (Hg.). *Irony. Or, The Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*. New Haven 2013. S. 177-211. Koolhaas bekennt seine Abneigung gegen Ironie in der Architektur in einem Interview von 1978: Hans van Dijk: "Rem Koolhaas. Interview." In: *wonen-TA/BK* 11 (1978). S. 18.

**32** Die Entwurfsgenese wird ausführlich in meiner Dissertation beschrieben. Pataky 2021 vgl. Anm. 18, S. 209-243.

**33** Siehe z.B. Bernard Hulsman: "Kunsthal lijkt wel een overdoos." In: *NRC Handelsblad* 31.10.1992. Deyan Sudjic: "The Museum as a Megastar." In: *The Guardian* 25.1.1993. Cynthia Davidson: "Rem Koolhaas: Why I wrote Delirious New York and other textual strategies." In: *ANY* 0 (1993). S. 37-40. Aarati Kanekar, "Space of Montage: Movement, Assemblage, and Appropriation in Koolhaas' Kunsthal." In: Arati Kanekar (Hg.). *Architecture's Pretext. Spaces of Translation*. London 2015. S. 136-144.

**34** Koolhaas äussert seine Kritik an der niederländischen Architektur der achtziger Jahre und deren Abhängigkeit von der Moderne mit aller Schärfe in der oben zitierten Vorlesung von 1990 ("Hoe modern is de Nederlandse architectuur?"). Vgl. Anm. 14.