

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (1993)

Artikel: Neue Architektur in Frankreich : Abschied vom Über-Ich. Entwicklungen in der emanzipierten Provinz
Autor: Wustlich, Reinhart
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072970>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.01.2026

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

Reinhart Wustlich

Neue Architektur in Frankreich.

Abschied vom Über-Ich – Entwicklungen in der emanzipierten Provinz

Die Unterschiedlichkeit der Einstellungen zu Dogmen der Architekturgeschichte kann mit einem entlehnten Bild beschrieben werden: Sartre hat es einmal für sich selbst verwendet, um biografische Interdependenzen zu verdeutlichen – „...inmitten so vieler Männer, die gleich dem Äneas ihren Anchises auf dem Rücken tragen, schreite ich von einem Ufer zum anderen, allein und voller Mißtrauen für diese unsichtbaren Erzeuger, die ihren Söhnen das ganze Leben lang auf dem Rücken hocken. Ich ließ hinter mir einen jungen Toten, der nicht die Zeit hatte, mein Vater zu sein... War es ein Glück oder ein Unglück? Ich weiß es nicht; aber ich stimme gern der Deutung eines bedeutenden Psychoanalytikers zu: ich habe kein Über-Ich.“ (Jean-Paul Sartre: Die Wörter, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 12)

Nicht nur, daß Freud, wie Sartre selbst, zu den Dogmatikern der Moderne gehört, von so manchem als prägende Last auf dem Rücken getragen, macht die Verwendung der Sartre-Hypothese vielschichtig, einer geradezu postmodernen Ironie zugänglich. Auch, daß sich für Sartre die Äneas- und Christophoros-Legende verbinden (ein doppelt codierter „Freud“), ist aufschlußreich. Plakativ wird das Bild, überträgt man die Hypothese auf die Situation der zeitgenössischen Architektur: das Bild, daß Moderne oder Postmoderne als unsichtbare Erzeuger auf den Rücken von Architektengenerationen hocken, bemüht, das brennende Troja der Moderne zu verlassen, hinter den Gewässern der Postmoderne die Ufer einer unbekannten Wahrheit zu gewinnen – während die Unverwechselbarkeit der Position eines „Sartre der Architektur“ allenfalls zu erreichen ist, wenn man ohne zu große Lastaufnahme von Dogmen voranschreitet. So – wie es der nicht immer geliebte Nestor der Architektur der Moderne in Frankreich, Le Corbusier, selbst kompromißlos tat. Die neue französische Architektur scheint, nach einer Pause von Generationen, die Last einer personalisierten Dogmengeschichte der Architektur abgeworfen zu haben – sie ist, mit der neu in die Disziplin eintretenden Generation, zugleich in der Lage, eine unbelastete kreative Beziehung zu „Corbu“ aufzunehmen.

Schien die französische Architektur in den sechziger und siebziger Jahren verloren auf eine Art, daß man sie „für immer marginalisiert glaubte“ (Goulet), brachten bereits die achtziger Jahre eine Wende. In kurzer Zeit hat sie international viel Anerkennung gewinnen können. „Die Franzosen“, so Richard Rogers kürzlich in einer Charakterisierung der französischen Aufbruchstimmung zu Beginn der neun-

ziger Jahre, „suchten gewissermaßen nach etwas, was größer ist als das Leben, auch in der Architektur. In Deutschland ist es genau umgekehrt – bloß nicht auffallen, unsichtbar sein.“ (in einem lesenswerten Gespräch mit Nikolaus Kuhnert, in: Das Tor zum Osten. Berlin – wie es ist und wie es sein könnte, Lettre international, Nr. 20, Seite 76–79).

Diese Wertschätzung orientiert sich nur zu einem gewissen Teil an der Vision der „Grands Travaux“ für die Metropole Paris, an den baulichen Manifestationen für 1989, für den 200. Jahrestag der französischen Revolution: der Pyramide des Grand Louvre von Ieoh Ming Pei etwa, der Opéra de la Bastille von Carlos Ott, der Grande Arche de la Défense von Johan-Otto von Spreckelsen oder dem im Jahr davor fertiggestellten Bau des Ministeriums für Ökonomie und Finanzen von Paul Chemetov und Borja Huidobro, die allenfalls am Rande erwähnt werden sollen.

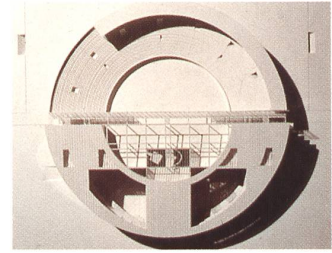
Frankreich in den siebziger Jahren: Revision – mit Folgen

Die Breitenwirkung der neuen Architektur in Frankreich wird von den „Grands Travaux“ eher verdeckt, wenn auch davon auszugehen ist, daß sie als kulturelle Motivation und als unübersehbarer Anlaß für eine öffentliche Auseinandersetzung mit der gewandelten Architektur bedeutsam gewesen sind. Eine Parallele ergibt sich zur Neubestimmung der Architektur in Spanien, die nicht in den Bauten für die Weltausstellung in Sevilla oder in den Konzepten für die Olympischen Spiele ihre bedeutendsten Ausprägungen gefunden hat, sondern auf der Ebene der Veränderung des Verständnisses von der Stadt und auf der Ebene der generellen Erneuerung des Bauens – wenn auch unter politisch anderen Voraussetzungen.

Wesentlich ist, daß in Frankreich seit den siebziger Jahren eine Debatte über das Versagen der Nachkriegsarchitektur möglich war, wie Patrice Goulet und Marie-Hélène Contal betonen: „...aller Fortschritt unserer gegenwärtigen Situation beruht auf einem Sicherheitsabstand von jeder Art ideologischen Konkurses. Dieser Abstand erlaubt es der Architektur, freigelassen in alle Richtungen zu expandieren. Offenheit ist auch Kennzeichen der Dezentralisierung in Frankreich, welche die Zentren der Entscheidungsfindung vervielfältigt hat. Offenheit ist auch Folge von Investitionen auf Anstoß der Departements des Staates und, daraus folgend: der regionalen und lokalen Verwaltungen, die in

Stellvertretend für den kühnen Weg der Neuen Moderne in Frankreich:
Lycée des Arènes in Toulouse
Architekten: Architecture Studio – Wettbewerb 1989, Realisation 1991
(Foto: Marc Barral Baron)

(Foto: Gaston)



erfrischender Weise erkannt haben, daß Architektur öffentliches Medium, Symbol kulturellen Prestiges ist“ (Patrice Goulet – Das Theorem der Offenheit, in: DAB-special „Anklänge – Warschau... Paris“, S. 28–29).

Goulet versteht die Probleme der nun überwundenen Radikalität der rigiden Master-Pläne für die großen Siedlungsvorhaben im Frankreich der Nachkriegszeit auch als Folge der Konzepte der frühen Moderne: „Die frühen Modernen wollten alles geändert wissen – ihre Projekte waren radikal, um nicht zu sagen: totalitär – aber ihre Stück für Stück vorgetragenen Interventionen beschleunigten nur den Niedergang der traditionellen städtischen Strukturen. Verallgemeinerungsfähige Lösungsmuster gibt es heute nicht mehr“ (a. a. O.)

Das Denken in Antinomien war für die frühe Moderne, Le Corbusier hat es auf konkrete Orte in Frankreich bezogen radikal genug demonstriert, die Basis der Selbstfindung. Es war die Probe aufs Konzept, aber sie wurde nicht durchge-

halten. Die Preisgabe der kreativen Kontraposition zum Historismus, mehr noch die Preisgabe der Kontraposition zur Fortschreibung der Morphologie der alten, geschlossenen europäischen Stadt zugunsten der kulturellen und topografischen Unverbindlichkeit eines Internationalen Stils begründete ein Stück Identitätsverlust der modernen Bewegung. Der Widerspruch des Aufbruchs mußte in der Mitte der europäischen Stadt selbst angesiedelt bleiben – und sich mit ihr verändern.

Eine Revision der Paradigmen französischer Architektur und Stadtplanung wurde in einer Phase der Neubestimmung gegen Ende der siebziger Jahre eingeleitet. Die neu in die Disziplin hineinwachsende Generation der Henri Ciriani (geb. 1936), Christian de Portzamparc (geb. 1944), Roland Castro, Jean Nouvel (geb. 1945) und anderer hatte „den Weiterbau von Trabantenstädten abgelehnt“ und war nun gezwungen, „Alternativen zu erarbeiten. Dank einiger besonders rühriger Erneuerer, wie z. B. Roland Castro, setzte

sich nach und nach die Meinung durch, daß die jungen Architekten auf kulturellem Gebiet wirklich Neues zu bieten haben. Ihre Anstrengungen werden Ende der achtziger Jahre endlich belohnt“ (Marie-Hélène Contal – *De si bons élèves...*, in: 40 + 40 architects de moins de 40 ans, Ausstellungskatalog zur Architektur-Biennale Venedig 1991, Paris 1991, S. 9).

Diese Impulse der Erneuerung aus der Architektur-Disziplin, die Debatten, die auf dem Boden der Stadt selbst ausgetragen wurden, fanden, anders als in Deutschland, Korrespondenz in Gestalt eines auf Wandel eingestellten öffentlichen Klimas, das dann in gezielten programmatischen Maßnahmen der öffentlichen Hand Ausdruck fand. Im Gegensatz zu der in Deutschland eher innovationsfremden Politik, die während dieser Phase einseitig auf eine mengenorientierte Förderung bestimmter, niedriggeschossiger Bautypen mit sehr konventionellem Hintergrund („Stadthaus“) setzte. Eine generelle Überprüfung der Innovationsmöglichkeiten auf dem Boden der Stadt durch offensive Neubestimmung der Morphologie der geschlossenen Stadt und der Typologie von Baublock, Zeilenbau, Stadtvilla etc. wurde als entbehrlich angesehen. Tests dieser Art kamen erst Jahre später auf der IBA in Berlin in zum Teil postmoderner Überformung zum Tragen. In Frankreich war dagegen eine Grundsatzdiskussion möglich. Haben wir bei der Nabelschau auf Konzepte wie das „Stadthaus“ nichts verpaßt? War es Aufgabe der Architekten, Eigentumspolitik zu treiben – statt die architektonische Innovation zu fördern?

Zu den frühen Projekten in Paris, die den Wandel beeinflussen haben, gehören Christian de Portzamparc's Bauten mit Sozialwohnungen in der Rue des Hautes-Formes (1979), die eine „Burg“ aus elfgeschossigen „Geschlechtertürmen“ im städtebaulichen Kontext des XIII. Arrondissements bilden, gruppiert um ein baumbestandenes Plätzchen, das der Anlage eine verstehbare Mitte gibt. Es lohnt sich, aus dem Substrat der Diskussionen der Folgezeit, die etwa parallel zur IBA in Berlin lief, fünf exemplarische Projekte hervorzuheben, die für die Bedeutung des Gewinns von Offenheit in der Architekturentwicklung Frankreichs anschaulich sind. Drei Projekte mit zügiger Laufzeit zwischen Entwurf und Fertigstellung gehören dazu, und zwei Projekte mit sieben- bzw. achtjähriger Laufzeit bis zur Realisierung, die durch Probleme der Einlagerung der Prototypen in den gewachsenen Kontext der Stadt bedingt war.

Erneuerung des Strukturalismus – Zeichen der großen Form

Jean-Pierre Buffi (geb. 1937) – Regionales Informationszentrum in *Nevers*, fertiggestellt 1986.

Es ist ein Verwaltungsgebäude auf einem Standort äußerster Deprivation, das an ein städtebaulich unstrukturiertes Mischgebiet an der Peripherie der 50.000-Einwohner-Stadt an der Loire grenzt. Benachbarte Gewerbebauten von der Art von Werkstätten, die einem den 2 CV noch einmal reparieren, bruchsteinmauerbegrenzte Parkplätze, unspezifische Freiflächen eines peripher zur Stadt liegenden Wohngebiets der Tristesse der siebziger Jahre machen den Standort zu einer heterogenen Ansammlung verlorener Zufälligkeiten – gegen die Buffi axial geordneten, streng gegliederten Widerstand setzt, auf vielschichtige Art: die übergreifende Gebäudekante gegen den Himmel bildet ein hoch über dem Nottreppenhaus gerundet ansetzender Steg verhüllter Klimatechnik, mit Aluminium-Blech gehärtet, von der schrägen Gebäudeseite abgesetzt als Figur einer räumlichen Durchdringung, die in den tiefen Einfräsungen des Gebäudes wieder sichtbar gemacht wird. Die damit ange deutete, strukturelle Schichtfolge des Gebäudes wird durch die Zonung der Büros, durch die optisch reduzierte Außenfläche der weiten Fensterbänder mit schmalsten Gliederungen durch Metallprofile betont, die, in gleicher Ebene

Auslöser für den Beginn des Wandels: Türme mit Sozialwohnungen in Paris – Rue des Hautes-Formes
Architekt: Christian de Portzamparc – Realisierung 1979



mit der Mattheit polierter Beton-Brüstungen liegend, fast nur Schattenfugen in der zurückgenommenen Fläche behaupten. Davor, weit genug vor die Fassade gestellt, abgesetzt das Sonnenschutz-System, einem Steckspiel gleich, in dem mit Leichtmetall-Säulen, ausgekerbten Knotenpunkten, Lochblech-Konsolen und schräggespannten Rastergittern eine Plastizität der Fassade erzeugt wird, vor der – Störung, Widerlager und Superzeichen zugleich – ein Fassaden-Keil auf der Spitze zu balancieren scheint, dessen polierte Beton-Werksteinflächen die verglaste Eingangs-Loggia markieren, die dem Keil dreieckig-komplementär mit Glasraster und Winkelzeichen antwortet. Eleganz des Unterstatements am Stadtrand.

Christian Hauvette (geb. 1944) – Regionale Rechnerkammer in *Rennes*, der wirtschaftlichen und kulturellen Mitte der Bretagne, fertiggestellt 1985.

Es ist ein Verwaltungsgebäude auf einem durch Knicks geprägten Geländerand im Norden der Stadt, die bei einer Größe von etwa 195.000 Einwohnern Subzentren für anspruchsvolles Gewerbe und elaborierte Dienstleistungen ausbildet, durchweg besetzt mit baulichen Solitären, Corporate Image. Hauvettes Bau grenzte frühzeitig eines dieser Gebiete gegen die offene Landschaft ab – und kann so von der Spannung der Grenzlinie profitieren, die der Bau selbst inszeniert.

Dem Wall und dem Gitter der Stammformationen eines begleitenden, eichenbestandenen Knicks scheint Hauvette mit einer strukturalistischen Paraphrase zu antworten. Der, in die Neigung des Geländes eingelagerte, mächtige Sockel der langen, schmalen Gebäudestruktur reagiert mit Glassteinschrägen auf die Böschung der Abtragung und auf den Wall – ohne eine technische Reproduktion der Bodenform zu wollen. Er trägt ein Stakkato dreigeschossiger Böcke aus rohbelassenem Beton, auf deren Hauptbalken, Konstruktionswechsel zu Stahl, einer enormen, über die Gebäudeköpfe (an beiden Enden der 150 Meter langen Struktur) hinausreichenden Kranbahn gleich, von doppelten Stahlstützen hochgestemmt, mit diagonalen Kopfbändern im oberen Feld und kreuzweisen Verspannungen bis hinunter zur Basis fixiert: die Struktur des obersten Geschosses aufbaut. Geschoßweise eingespannte Stege besorgen Sonnenschutz und horizontale Gliederung, bilden zwischen dem Beton Brücken, die die Versorgung der Fassade von außen ermöglichen. Der kühle, technische Eindruck der Fassade



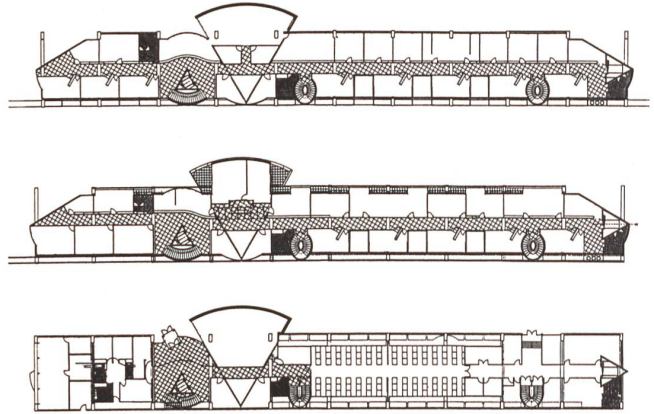
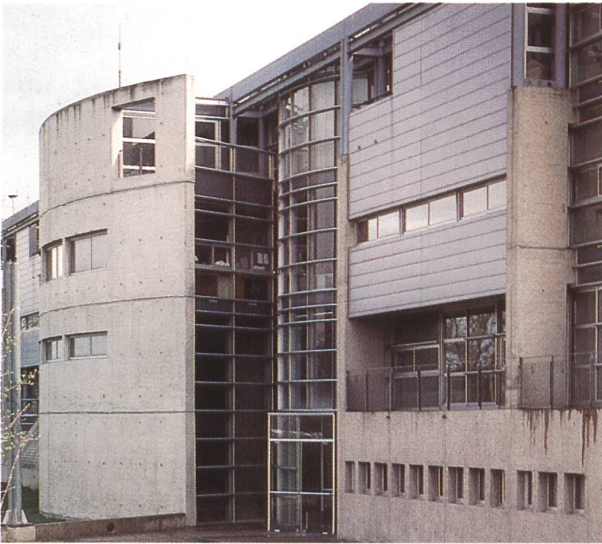
Frühe Neuorientierung im Aufbruch der achtziger Jahre: Regionales Informationszentrum in Nevers
Architekt: Jean Pierre Buffi – Realisierung 1986
(Alle Fotos, außer den gesondert gezeichneten: Reinhart Wustlich)

wird betont durch die Glasmembranen der „Silos“ des Treppenhauses und der Fluchttreppen.

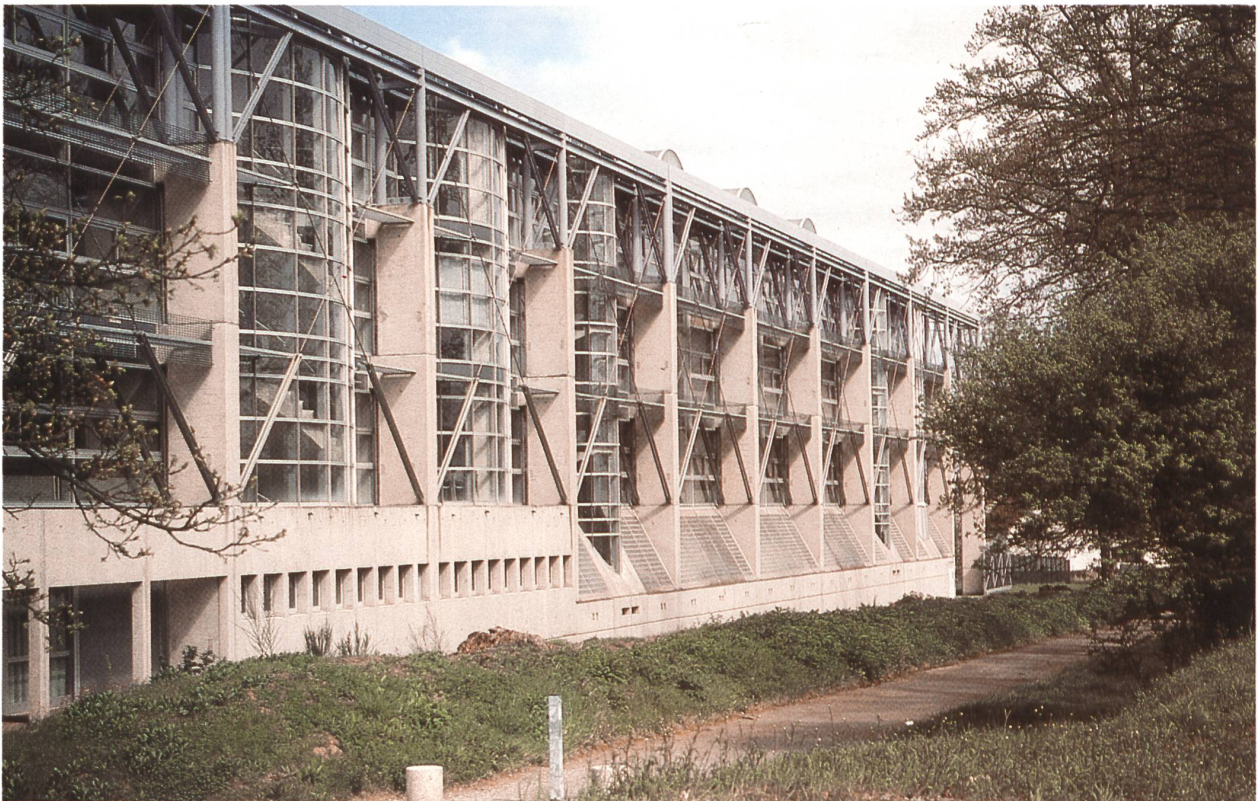
Hauvette führt ein intellektuelles Spiel mit der Sprache seines Entwurfs vor, dessen strukturalistischer Ansatz ein eleganteres Ergebnis erzielt als der Ansatz Pianos und Rogers', der zur Kraftmaschine des Centre Georges Pompidou (1977–1981) geführt hatte.

Die luzide Klarheit läßt keine Andeutung von über-designem Technik-Kitsch aufkommen und hält den Eindruck der Dynamik des Bauens aufrecht, der sich bei konventionellen Bauten genau in dem Augenblick verflüchtigt, in dem die tragenden Ideen und die ablesbare Gliederung der Konstruktion unter Verkleidungen und Eindeckungen verlorengeht. Und dieses Experiment, für dessen Gelingen man hochmotivierte Bauherren und Behörden als Partner braucht, ist in der französischen Provinz Anfang der achtziger Jahre möglich.

Lebendigkeit und Transparenz des Gebäudes werden betont durch verdeckte Oberlichtflächen, deren Einstrahlung grüne Inseln im Inneren des langen Riegels aufleuchten lassen. In die lineare Strenge der Gebäude-Struktur, die wie



Strukturalistischer Baukasten für die regionale Rechnungskammer in
Rennes
Architekt: Christian Hauvette – Realisierung 1985



eine verzauberte Ladebrücke in der Landschaft steht, ist das Segment eines Zylinder-Sechstels eingeschnitten, dessen Volumen Sitzungsräume der Qualität Ando'schen Minimalismus aufnimmt. Eine Demonstration baulicher Kühnheit in der Provinz, an einem Ort, der eher die Assoziation von Feuchtbiotopen oder von dösenden Kühen im Eichenschatten fördert.

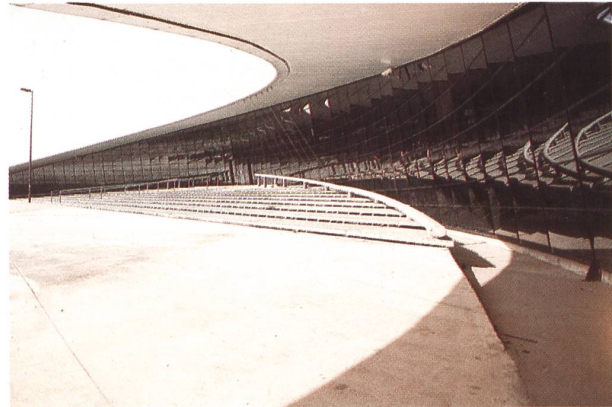
Der gestalterischen Auffächerung der Idee und der strukturalistischen Grammatik entgegengesetzt ist die Tendenz, die unverwechselbare Großform herauszustellen und ihr eigenes Pathos zu geben:

Dominique Perrault (geb. 1953) – Gebäude der Technischen Hochschule der ESIEE in *Marne-la-Vallée*, Wettbewerbs-gewinn von 1984, fertiggestellt 1986. Großform einer Hochschuleinrichtung mit konventionellem Raumprogramm bei kühner Überformung der Erscheinung, auf einem an Waldflächen angrenzenden, im Rückraum mit Verwaltungs- und Institutsgebäuden besetzten Areal der Pariser Entlastungsstadt im Marne-Tal.

Dem filigranen Strukturalismus Hauvettes tritt die monomane Geschlossenheit des 350 Meter langen, weißen Großkeils entgegen, die an ein riesenhaftes Keyboard erinnert. Wäre es technisch möglich, noch die Fugenschatten zu eliminieren, um die Makellosigkeit der Dachfläche, einem Schneefeld gleich, bis auf die Tropfkante des Dachrandes zu ziehen, die sich bis tief hinunter auf Kniehöhe der Passanten neigt, Perrault hätte es vermutlich versucht. Den Radius des Verteilerkreises der Zufahrtsstraßen so weit mit der Trauf- linie zu überlagern, daß ein sichelförmiger Ausschnitt entstehen muß, gehört zu den genialen Frechheiten, die aus einer einfachen geometrischen Tatsache eine eindrucksvolle Inszenierung entstehen lassen – für den Haupteingang des Gebäudes. Der weit überstehende, lediglich mit einer weißen Folie unterspannte Dachrand bekommt eigene Monumentalität und wird in der Großform des Daches nicht zum Mauseloch degradiert. Die Biografie der Großform im neuen Bauen in Frankreich ist inzwischen ausführlich nachgezeichnet, sie soll nicht weiter im Vordergrund stehen.

Implantationen in den konventionellen städtebaulichen Kontext

Planungen mit längerer Laufzeit ergaben sich in solchen Fällen, in denen zur Einlagerung in den konventionellen



Großform eines High-Tech-Keyboards der Technischen Hochschule der ESIEE in Marne-La-Vallée
Architekt: Dominique Perrault – Wettbewerb 1984, Realisierung 1986

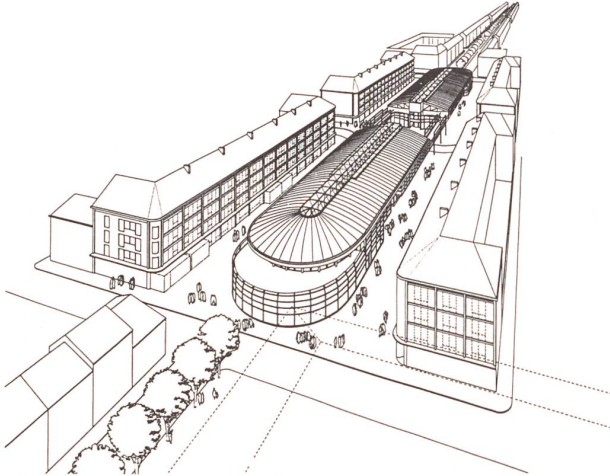
Kontext „hypermoderne“ Architekturen vorgesehen waren:

Claude Vasconi (geb. 1940) – Centre République, genannt Le Paquebot (der Dampfer) in Kompaktform, eine im Zentrum von *Saint Nazaire* gelandete Laden- und Dienstleistungsgalerie (1980–1988).

Sie gibt der Stadtmitte, einem nach den Zerstörungen des II. Weltkrieges sehr konventionell wiederaufgebauten Zentrum für eine Bevölkerung von 70.000 Einwohnern, das eher einem Wohnviertel mit Blockrandbebauung aus den dreißiger Jahren gleicht, einen belebenden High-Tech-Kontrast. Vasconi, jüngst Mitglied des Preisgerichts für den städtebaulichen Wettbewerb „Spreebogen“ in Berlin, verbindet das nur 26 Meter breite, aber 215 Meter lange Schiff, die unterkühlte Raumschiff-Ausgabe des historischen Bostoner Modells „Quincy Market“, mittels eines Stahlbausystems für verglaste Arkaden mit der Randbebauung auf beiden Seiten. Der Vergleich mit Boston zeigt aber auch die Schwächen des Konzepts: es bringt bei weitem nicht die Belebung einer Markthalle in die Stadtmitte, die dem Standort besser entsprochen hätte als die Beschränkung auf die Reihe eleganter Boutiquen. Eine eigene Variante dieses Prototyps taucht in Gestalt des Entwurfs Josef Paul Kleihues' für eine „Shopping-Arena“ 1991 für den Altstadt-Rand Groningens auf.



Der Dampfer – Das Centre République in Saint-Nazaire
Architekt: Claude Vasconi –
Wettbewerb 1987, Realisierung
1988



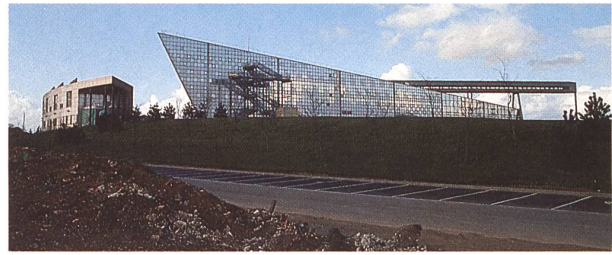
Jean Nouvel und Architecture Studio – Institut du Monde Arabe am Quai Saint-Bernard in *Paris*, dem Seine-Rand des V. Arrondissements.

Dieses zu den „Grands Travaux“ zählende Gebäude gehört zu den kühnen Versuchen der Architektur, modernste Konzeptionen des Bauens so auf den Kontext der städtischen Topografie zu beziehen, daß zwischen dem historischen Ort und dem Zukunftskonzept modernen Bauens kein unüberbrückbarer Widerspruch entsteht (1981–1988). Einer der Kritikpunkte an der neuen Architektur in Frankreich war

immer der, ihre expressiven Solitäre widersetzten sich generell einer Integration in den geschlossenen städtebaulichen Raum. Diese Kritik kann einerseits nur solchen Objekten gelten, die auch für den Kontext der Stadt gedacht sind. Andererseits stimmt nachdenklich, daß diese Kritik insbesondere aus Deutschland kommt. Genaugut könnte nachgefragt werden, ob die Leitmotive der „Einfügung“ und der „Anpassung“, die in der Nachkriegszeit Bedingung des Wiederaufbaus waren, im Sinne einer kreativen Architekturentwicklung nicht ganz zu Recht modifiziert wurden. Das Institut de Monde Arabe ist ein gelungenes Beispiel für die Möglichkeiten der Korrespondenz zwischen Alt und Neu, zwischen Kontext und Vision. Frei von ideologischer Ausschließlichkeit gelingt hier die Verbindung eines Konzepts der neuen Moderne mit den Prinzipien der geschlossenen Stadt. An Le Corbusiers gegenteilige Einschätzung, das Marais querab auf dem gegenüberliegenden Ufer betreffend, sei erinnert.

Drei der skizzierten Projekte aus der Phase zu Beginn der achtziger Jahre finden sich, der damaligen Voreingenommenheit entsprechend, „in der tiefsten Provinz“ Frankreichs – weit von der Metropole entfernt. Noch werden diese und vergleichbare Objekte von Pariser Architekten gebaut, doch auch das ändert sich später.

Der Beginn des Bedeutungswandels der Provinz für die Architekturentwicklung wird von Marie-Hélène Contal so charakterisiert – die Legitimationsprobleme für kühne Entwürfe seien in der Provinz bei weitem größer, List und Intelligenz, diese Projekte durchzusetzen, werden hier in anderem Ausmaß gefordert: „Paris lebt eine Epoche der Gelassenheit, und selbst die Strandung von Pianos walfischförmigem Einkaufszentrum vor den Toren des Stadtteils Bercy (1989) – obwohl weithin sichtbarer Ausdruck der neuen Heterogenität – hat nicht im mindesten die Debatte so angeheizt, wie damals der Bau des Centre Georges Pompidou... Nein, von Paris sind heutzutage keine typologischen und ästhetischen Innovationen in der Architektur zu erwarten; ganz einfach, weil die jungen Architekten hier über ein ausreichend großes Arsenal von Anhaltspunkten verfügen, also kein Zwang zur Erfindung besteht“ (Marie-Hélène Contal – Eine Renaissance im 20. Jahrhundert – Frankreichs Architektur-Politik und die neue junge Architektur, in: DAB-special „Anklänge – Warschau... Paris“, 1992, S. 30–33). Natürlich ist bei dieser Aussage ein gut Teil Understatement zu berücksichtigen.



Die Provinz als Ort architektonischer Innovationen

Bevor sich das öffentliche Interesse im Vorfeld der Feiern zum 200. Jahrestag der französischen Revolution und der damit einhergehenden Inszenierungen der Massenkultur wieder der Metropole Paris zuwandte, bekam die Provinz Gelegenheit, die neue, zunächst rhetorisch gemeinte Frage, welches der Ort der architektonischen Innovationen in Frankreich sei, auf überraschende Weise zu beantworten: „Einen bestimmten Ort von Grund auf neu zu denken, gibt dem Architekten die Möglichkeit, der eventuell vorhandenen Trostlosigkeit seine eigene Kreativität entgegenzusetzen.“

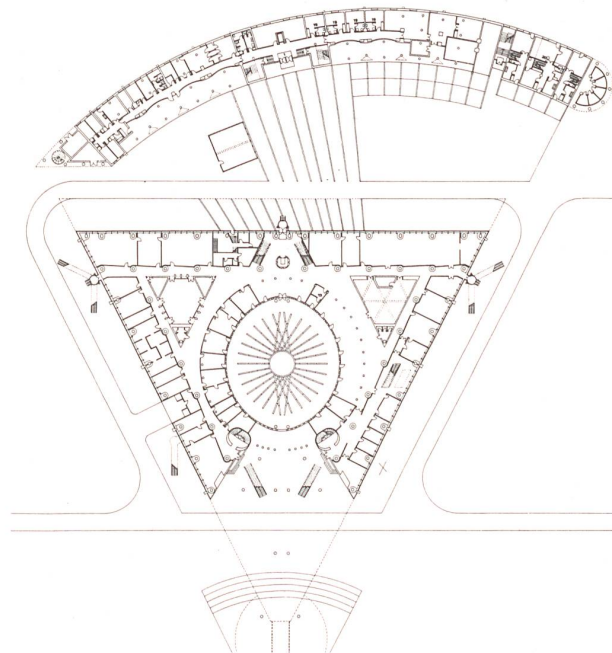
Der Formenreichtum durchdachter städtischer Strukturen dagegen bindet die Projekte von vornherein in eine höhere Ordnung ein und kann somit in gewisser Weise lähmend wirken: die urbane Anordnung an sich, ihre Kultur, ihr physischer und imaginärer Gehalt – all diese Faktoren zwingen das Bauvorhaben in einen Rahmen, der kaum mehr Spielraum für Originalität läßt.“ (Contal, a. a. O.)



Lycée Pilote Innovant neben dem Freizeitpark Futuroscope in Poitiers/Jaunay-Clan
Architekten: Architecture Studio – Wettbewerb 1986, Realisierung 1987

Auf freiem Feld über dem Hang des Freizeitparks Futuroscope in Jaunay-Clan bei Poitiers (85.000 Einwohner), der 1987 für das Publikum geöffnet wurde, war seit 1986 als Projekt des Architecture Studio (Jean-Francois Bonne, geb. 1949, Jean-Francois Galmiche, geb. 1943, Martin Robain, geb. 1943, und Rodo Tisnado, geb. 1940) das Lycée Pilote Innovant im Bau, das 1987 fertiggestellt wurde.

Die schräg-gestellt auskragende Westfassade, die das Halbrund des Internatsbaus davor überragt, übersetzt Anklänge an Le Corbusiers Maison des Jeunes et de la Culture in Firminy-Vert (1960–1965) ebenso kühn wie spielerisch in ein High-Tech-Szenario. Der Großbau mit der Kantenlänge von 100 Metern bezieht seine Dynamik im übrigen aus der aufragenden Dreiecksform des Grundrisses, der ein Innenhof-Oval beeindruckender Farbigkeit umschließt. Einbezogen in das Konzept ist das in der Architektur immer noch seltene Element der Bewegung: ein Awacs-Radar-ähnlicher Diskus kann über der Hof-Öffnung so eingefahren werden, daß aus der Offenheit des Hofes eine geschlossene Aula wird. Für die Umfassungswände des Innenhof-Ovals entwickelt Architecture Studio eine in Kontrast zur Glätte und Spiegelung der Außenfassaden stehende, brutalistische Be-





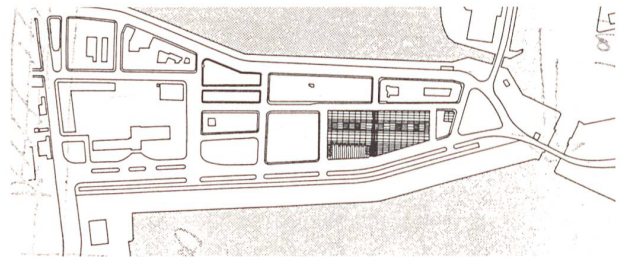
tonstruktur, in die regelmäßige Fensterwaben plastisch eingelassen sind. Die Plastizität und die Farbigkeit dieses Wandelements, das eine starke Spannung zwischen Innen und Außen des Gebäudes erzeugt, wird zu einem Gestaltungskonzept, das bei späteren Bauten des Architecture Studio noch expressiver in Erscheinung tritt. Das Metall-Design der Fassaden, die inspirierte Großform, die nichts mehr mit dem moralischen Purismus der Nachkriegs-Moderne, speziell deutscher Prägung, zu tun hat, zeigt, daß die Folgen der Pop-Art und der Postmoderne nicht einfach negiert werden können. Auf Egon Eiermanns klassischen Satz, das Moderne äußere sich nicht darin, daß man sich „etwas Schwungvolles“ ausdenke, sondern zeige sich „in äußerster Disziplin“, sei nochmals hingewiesen – das Über-Ich gilt längst nicht mehr, schon gar nicht in Frankreich.

In *Nîmes* (145.000 Einwohner) wurde im selben Jahr Jean Nouvels Techno-Wohnanlage „Nemausus“ fertiggestellt, eine Kombination aus Schiffsarchitektur und auskragenden Plattformen, deren schräggestellte Brüstungen auf die Reflektoren von Weltraumstationen verweisen. Paulhans Peters damaliger Kommentar war respektvoll: Wohnbau als „Statement“, der Entschluß zur „Wende Nouvels weg vom südfranzösischen Hausklischee“ wurde anerkannt. Auch hier kein Respekt vor dem Über-Ich: „das Grundsystem ist Corbusiers Unité, das Ganze eine metallisch verkleidete Wohn-Maschine. Das ist Absicht, die bis zum Manifest gesteigert ist“. Und, mit Sympathie: „Das Formkonzept, sicher rigide in sich, dürfte aber auch auf eine zahlreiche Klientel stoßen, die keine Freude mehr an der heute meist aufgesetzten Heimeligkeit hat“ (in: Baumeister 4/1989, S. 44f.).

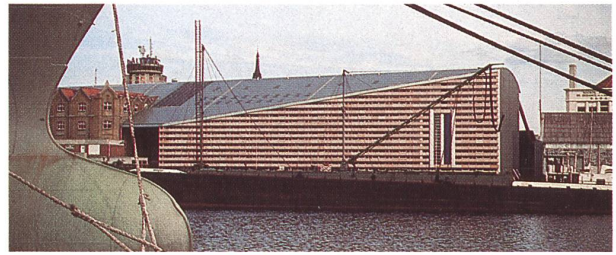
Der Strukturwandel in der Provinz wird in diesem Zeitraum vielleicht am entschiedensten und am expressivsten durch die Umwandlung von Teilbereichen des alten Hafens von *Dunkerque* und seiner Randbebauung durch die Université du Littoral begründet. War die kritische Frage nach der Möglichkeit der städtebaulichen Integration von expressiven Solitären am Beispiel des Lycée Pilote Innovant in Poitiers aufgrund der Standortbedingungen an einem locker bebauten Hang über Futuroscope eher abwegig, so gibt Architecture Studio mit diesem komplexen Ensemble der Universität, das zwischen 1987 und 1989 entsteht, seine Antwort beim Bauen im historischen Kontext mit großer Eigenwilligkeit.

Dunkerque, die nördlichste Stadt Frankreichs, hat 73.500 Einwohner, ist Standort der Aluminium- und Stahlproduktion an der Küste, besitzt einen Öl- und Fährhafen. Trotz des industriereichen Hinterlandes zählt der alte Umschlaghafen, bedingt durch den weltweiten Strukturwandel des Seetransports, als Krisenstandort. Das Etikett Dunkerques, drittgrößter Hafen Frankreichs zu sein, erfordert große Weitsicht bei der Standortentwicklung – und Mut zu originellen Konzepten. Die neue Universität im Hafenviertel gehört ohne Zweifel dazu.

Ausgehend von der Umwandlung eines alten Tabakspeichers, der entkernt und in eine Großform mit einigen Neubauabschnitten einbezogen wird, entwickelt sich ein faszinierendes Ensemble, das sich nach außen, zu den



Strukturwandel auf Infrastruktur-Bollwerken des 19. Jahrhunderts –
Université du Littoral in Dunkerque
Architekten: Architecture Studio – Wettbewerb 1987, Realisierung 1990



Blockseiten, in großer Geschlossenheit darstellt – im Inneren expressive Raumgestalten aufweist. Die dem Kai zugewandte Fassade zeigt den Speicher mit seinen Zwerchgiebeln, den unter das hohe Dach zurückgenommenen Eingangsbereich und eine große, vom Kai wegschwingende Flügelwand, die von der Ferne als massive Mauer mit Streifen in Farbwechsel als einzigem Dekor erscheint. Sie ist dynamisch durch die kühne Schräge der Trauflinie, sie ist zur Ruhe gebracht durch das große, stehende Fensterfeld, das wohlkalkuliert in der Fläche plaziert ist. Aus der Nähe wandelt sich die Fassade in ein Feld raffinierten Licht- und Schattenspiels aus hellen, vorgehängten Werkstreifen – und jede Massivität wird genommen, weil die dunklen Streifen ihre Erscheinung nicht dem Farbwechsel massiver Vormauerung, wie zunächst vermutet, sondern schmalen, über die gesamte Flügelwand verlaufenden Fensterbändern verdanken, durch die Stützenfelder der Stahlrohrkonstruktion hindurchschimmern. Nicht das Schichtendekor des

Doms von Siena gab das Modell ab, sondern die technische Vorstellung einer wandhohen, halbgeschlossenen Jalousie, von außen oder von innen, je nach Tageszeit, durchleuchtet.

Den Alt- und den Neubauteil trennt ein Lichthof expressiven Zuschnitts – die in Poitiers angewandte Differenzierung von Innen nach Außen wird durch die dramatische Anordnung rot leuchtender Wabenwände fortgesetzt, die flächenweise ausgestanzt, die Grenzlinie vor der erhaltenen Backsteinfassade des Tabakspeichers markieren – und sich mit dieser überlagern: eine markante Kulisse. Von dieser Grenzlinie abgesetzt: eingehängte Brücken und Decks; davor gestellt: offene, blechgefaßte Fahrstuhltürme, die auf der ersten Ebene eine Gangway halten, wie sie früher auf Walfangschiffen üblich war. In die Decks eingelassen: Lichttraster aus Glassteinen, deren Reflexion mit dem intensiveren Lichteinfall in den oberen Geschossen zunimmt. Den Abschluß des Lichthofes bildet die geschwungene Verglasung

Ferienhaus in Le Cannon – Architekt: Epinard Bleu
Realisierung 1986

Résidence du Soleil in Bandol – Architekt: Rudi Ricciotti
Realisierung 1988

(Fotos: Inst. Français d'Architecture)



(Fotos:
Christophe Dugied,
C. Bapst und B. Pantz)



weit oben über dem fünften Geschöß, die voll in die große Welle der Dachfläche einbezogen ist, den gesamten Block übergreifend. Die Abschnitte des Blocks werden durch überdeckte Innenhöfe gegliedert, die beeindruckendes Schattenspiel, Licht- und Farbreflexe eines Kaleidoskops bieten.

Die unmittelbare Koppelung von Alt und Neu, der große Schwung der Welle des Daches, das bis in den Altbau des Tabakspeichers hinein verzahnt ist, das Motiv der roten Wabenwand, das auf der Nordseite, die Dachform unterfangend, nach außen getragen wird, geben das Gefühl, daß Entwicklung möglich ist. Es ist eine Gewißheit, notwendig, um schale Konventionen immer wieder in Frage zu stellen.

Unvermutet: Die Poesie der kleinen Form

Mit dem Aufkommen der Großformen und Mega-Konzepte der Architektur der achtziger Jahre, noch bestätigt durch das Kultur-Marketing der „Grande Nation“, entstand der Eindruck eines auf den ersten Blick vielleicht vordergründigen „Futurismus durch Größe“. Mit diesem Eindruck waren die Architekten in Deutschland eher unvorbereitet konfrontiert. Als Ausdruck einer „Staatskultur“ in Frankreich verstanden, gab es dagegen Vorbehalte, die nicht nur durch den Politikverdruss im eigenen Lande gefördert wurden. Die Tatsache, daß die Frage, wie „Demokratie“ in Deutschland baut, über zwanzig Jahre von Verwerfungen beherrscht war, bis Günter Behnisch & Part-

Ecole Maternelle in Nézé – Architekten: Caroline Bapst und Bruno Pantz – Realisierung 1991
(Fotos: Caroline Bapst + Bruno Pantz)

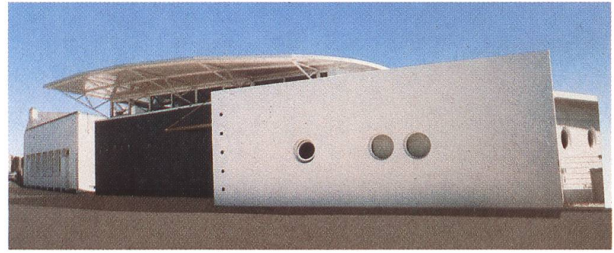
Ferienhaus bei Nantes – Architekten: Clotilde und Bernard Barto (Barto + Barto) – Realisierung 1990

Cinéma Café des Images in Hérouville-Saint-Clair – Architekt: Olivier Baudry – Realisierung 1989

ner die neuen Parlamentsbauten errichten konnten, ist auch Ausdruck kultureller Ratlosigkeit. Daß der französische „Futurismus durch Größe“ vielleicht doch nicht nur Ergebnis einer selffulfilling prophecy des Präsidenten der Republik war, kann angenommen werden. Aber Architektur, die sich erneuert, kennt nicht die Einseitigkeit alt-ägyptischer



(Foto: Inst. Français d'Architecture)



Dimensionen. „Futurismus durch Größe“ allein war eher Ausdruck einer Kulturpolitik, die den Kulturbegriff schon mißverstanden hatte. In der Endphase dieser Politik wurden durch die Mega-Projekte, zum Beispiel durch Dominique Perraults Projekt der Bibliothèque de France, aus Gründen der Konzentration der Mittel, die Ansätze der Dezentralisierung eher wieder in Frage gestellt (allein 1993 kosten die Pariser Projekte des Grand Louvre und der Bibliothèque 2,0 Mrd. Francs – gegenüber 175,0 Mio. Francs an Subventionen für die großen Unternehmungen in den Regionen).

Ende der achtziger Jahre war die Lage noch eine ganz andere. Überall im Lande entstand eine Poesie der kleinen Form. Und so ist es fast eine programmatische Antithese, eine Ironie der Basis, wenn Jérôme Brunet und Eric Saunier im Jahr der „Grandeur“ 1989 in Hérouville einen Rundbau fertigstellen, den sie augenzwinkernd „La plus petite tour d'Europe“ nennen. Die Generation der noch unter Vierzigjährigen offenbart Witz und Intelligenz – und sie löst mit selbstbewußten Projekten ein wenig den Einfluß der Pariser Architekten in der Provinz ab.

Epinaud Bleu (eine Gruppe, die sich fern jeder Staatsräson wörtlich Blauer Spinat nennt), die Architekten Frédéric Druot, Jean-Luc Goulesque, Patrick Jean, Luis de Figuei-



Erweiterungsbau des Musée des Beaux Arts in Quimper – Architekt: Jean-Paul Philippon – Realisierung 1993

red, Jacques Robert und Jean Zebo aus *Bordeaux* bauen 1986 eine minimalistische Hausstaffelung („Maison Navarro“) in die Kiefernwaldchen von *Le Cannon*, deren Fenstertüren durch Klappläden mit Sperrholz-Beschichtung hermetisch in die Sperrholz-beplankte Fassade eingeschlossen werden können, umfaßt vom warmen Holzton eines quasi auf begehbbare Größe gebrachten Arbeitsmodells: raffinierte Bescheidenheit in Naturnähe.

Die Poesie der kleinen Form spiegelt sich auch in der Architekturfotografie, in der Art der Nacht- und Gegenlichtaufnahmen bei Dämmerung, die das kleine Objekt freundlich vermitteln – und die zum unverwechselbaren Zeichen in der Informationsflut werden: leuchtender Mikrokosmos. Wie bei Rudy Ricciotti, dessen „Résidence du Soleil“, 1988 in *Banol*, eine deutliche Ahnung der Schiffsarchitektur des mare nostrum aufkommen läßt.

Diese Andeutung ist weiterentwickelt im Konzept eines Ferienhauses der nördlichen Dünenlandschaft von *Plounévez*, dessen Botschaft Caroline Bapst (geb. 1955) und Bruno Pantz (geb. 1953) auch in Deutschland erstmals bekanntgemacht hat. Auch hier: kein Schatten von Über-Ich, sondern ein Entwurf mit intelligenter und lustvoller Kombination eines radikal eingeschwärzten Fischerhauses (auf dessen Besitzer „sine Fru“ hörte) mit einem blendendweißen, schiffsrumpflang gestreckten Anbau, dessen Entstehung 1989 wieder einen kleinen Hinweis gibt auf die Korrespondenzen der Urenkel mit „Corbu“. Die Legende der Entstehung dieses prächtigen Objekts enthält als Orientierungspunkt ein Zitat, eine gewünschte Analogie des Bauens in der benachbarten Normandie betreffend – so gilt nach „Corbu“, daß „eine Villa in den Dünen der Normandie, die wie ein Schiff entworfen ist, viel nützlicher und zeitgemäßer ist als eine mit einem der üblichen normannischen Dächer“. Die Kontur des Ensembles, die eine inzwischen zum Repertoire der Prototypen gehörende Schwingung der Wandscheibe auf dem Grundrißteil des überschlanken Kreissegments enthält, ist über der „Sehne“ mit einem Glasprisma, das den Treppenaufgang auffächert, an den Altbau gekoppelt.

Die Metapher der „Bildhaftigkeit“ der Fassade wird bei Olivier Baudrys „Cinéma Café des Images“ (1989, in *Hérouville-Saint-Clair*) bis an den Rand der Comic-Botschaft getrieben, aber für die Klientel ist es ein geachteter Ort der Jugendlichen in der Heterogenität der Vorstadt, deren Grundkonzept übrigens noch auf Candilis, Josic und Woods (1961) zurückgeht. Von der Auflösung des CIAM

bis zum „Cinéma Café des Images“, dessen Fassade, weit entfernt von der Ehrlichkeit der frühen Moderne, nur einen Gewerbebau von erdrückender Normalität tarnt – ein Weg der Widersprüche.

Mit Clotilde und Bernard Barto (Barto + Barto) kommt wieder Authentizität ins Bild. Sie führen 1990 an einem geheimnisvollen Ort bei *Nantes* unter altem Lindenbestand ein Stück vor, das im Kontrast dunkler Außenwände und leuchtend weißer Innenflächen Sichtachsen anlegt, die, in verdoppelten Rahmen, entferntes Grün mit dem Standort des Betrachters in Beziehung setzen: fast läßt die Behausung sich vom Naturraum durchdringen. Die Transparenz für den Ort ist ein Anliegen, das Barto + Barto auch bei gewerblichen Objekten zur Geltung bringen wollen, beispielsweise beim Objekt der „Garage vitrine“ für VW-Audi auf der Ile Beaulieu in Nantes.

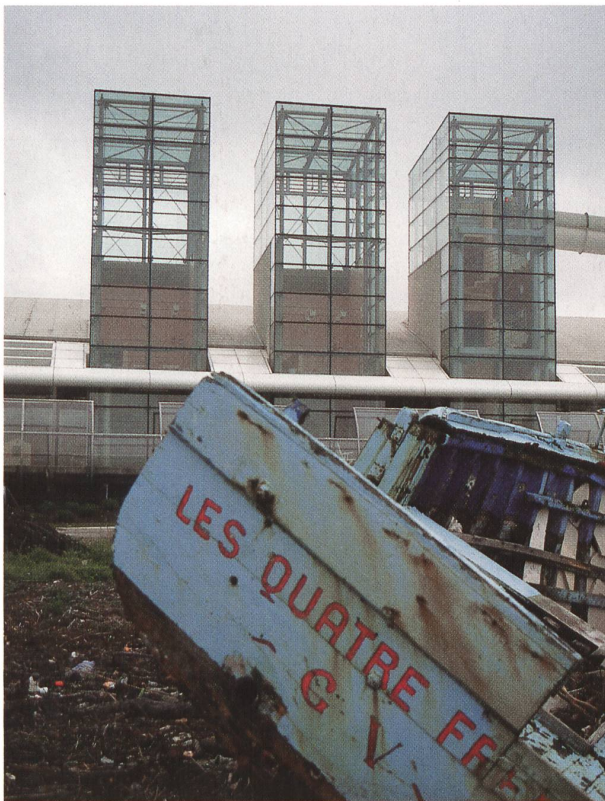
Die Poesie der kleinen Form darf sich auch bei öffentlichen Bauten ausdrücken, beispielsweise bei Christian Hauvettes – für *Paris* kleiner – Kindertagesstätte in der rue Saint-Maur (1990), bei der die Offenheit seines strukturalistischen Ansatzes mit einem schützenden Schild, einer geschlossenen Beton-Fassade kombiniert wird, die den Eindruck von Geborgenheit sichern soll. Die Nähe zur kontemplativen Beton-Architektur Japans fällt auf, die dem Menschen in der Hektik der Metropole Stätten des Rückzugs und der spielerischen Entfaltung offenhalten will.

Bei Caroline Bapsts und Bruno Pantz' Ecole Maternelle in *Névez* (1991) kommen ebenfalls Motive der Abschirmung zum Tragen, aber auch ein eher spielerischer Umgang mit den technologischen Mitteln. Während die erwachsenen Generationen der Bevölkerung des kleinen Ortes anfangs eher reserviert der Bedeutung des aufgefalteten Flugdaches über dem Gemeinschaftsraum nachsannen, war für die Kinder längst klar, daß ein Schmetterling sich ins Dach verwandelt und den Bau freigiebig mit seiner Leichtigkeit inspiriert hatte.

Entgegen allen Ansprüchen, „Grandeur“ zu demonstrieren, offenbart sich in diesen kleinen Projekten eine sympathische Richtung der neuen französischen Architektur, die vom Esprit der Bescheidenheit und der nicht-normativen Intelligenz lebt, die es zu Witz bringen kann. Sie hat, wie Iwona Buczkowska einmal zu bedenken gab, nicht Objekte für das fotografische Image zum Ziel, sondern die Aufgabe, Raum zu schaffen für die Freude eines jeden Tages. Architektur auch als Ort des Vergnügens, des Schauens und der sinnli-

Archivgebäude des Départements Morbihan in Vannes – Architekten:
B. Guillonet und P. Vallée – Realisierung 1993

Freizeitbad in Quimper – Architekt: Alain Sarfati/Area Realisierung 1992



chen Erfahrung. Das soll auch – und besonders – für die Erwachsenen gelten, für die dieses Prinzip der Erweiterungsbau des Musée des Beaux-Arts in Quimper (1992) vermittelt.

Die Berührungsangst der frühen Moderne mit der Kontraposition der historischen Stadt ist in der Biografie dieser Bauten der neuen Moderne überwunden, die Stadt als geheimnisvoller Körper der Geschlossenheit akzeptiert, aber so, daß die neue Transparenz am Einblick und am Hintergrund teilnehmen läßt, was auch im normalen Alltag spielerisch sein kann. Das Flugdach erinnert an ... Lassen wir die frivolen Anspielungen.

Zu Beginn der neunziger Jahre zeigt sich die Provinz der Möglichkeiten bewußt, welche die neue Architektur zu bieten hat. Das Département Vaucluse, durch Avignon mit der Geschichte der Päpste und der „Brücke“ verbunden, aber gewiß nicht mit der Geschichte der neuen Architektur, kann einen Architektenführer mit neuesten Projekten herausgeben, der auf 100 Seiten die ansehnliche Mischung der jüngsten Bauentwicklung dieser ländlichen Insel dokumentiert. Das Département hat mit Avignon (93.000 Einwohner), Orange (28.000 Einwohner) und Carpentras (26.000 Einwohner) seine größten Städte. Die Zahl der Initiatoren der Anthologie, von der Chambre Départementale de Tourisme bis zum Syndicat des Architectes de Vaucluse, zeigt, daß selbst pragmatischst agierende Institutionen den Wert des wiederentdeckten Mediums der Architektur erkannt haben.

Moderne – oder virtueller Raum im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

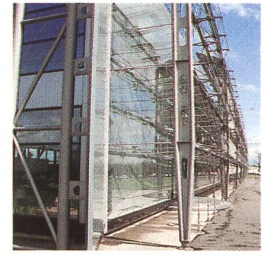
Typologisch interessanter geht es im Norden zu. Das Thema der technischen Reproduzierbarkeit der Moderne wird in Vannes (44.000 Einwohner) erprobt. B. Guillonet und P. Vallée bauen das Gebäude der Archives Départementales du Morbihan (1993) als Klassik-Revival und übersetzen dabei das „Heroische“ in die kühle Sprache zeitgenössischen Fassaden-Designs, eine spielerische Form des Möglichen – und: wen das Über-Ich nicht plagt, kann bei einem Archiv-Gebäude sogar einen Sinn dieses Versuchs erkennen. Eines zeigt sich auf jeden Fall: daß die Anleihen bei „Corbu“ nicht die Spur von Altersschwäche aufweisen. Die Kombination der Zitate in Beton brut und Aluminium pâle gibt dem Dialog mit der Baugeschichte einen eher subtilen Reiz.



Banque Populaire de l'Ouest et d'Armorique in Montgermont
Architekten: Odile Decq und Benoit Cornette – Realisierung 1990

Das Foyer zeigt nur das Dekor der wechselnden Schatten des Tragwerks. Die Idee des ‚virtuellen Raumes‘ wird mit physischen Mitteln dadurch vorgeführt, daß die schwebende Glashaut physische und visuelle Grenzen verwischt und den Raum und seine Begrenzung in ein neues Verhältnis setzt. Das ist gestalterisches Ziel der Architekten: die Anordnung von gestalteten Massen hinter sich zu lassen.





Eigenständigkeit will dagegen Alain Sarfati/AREA mit seinem Freizeitbad in *Quimper* (1992) behaupten, einer weißen High-Tech-Fabrik des seriellen Frohsinns. Da, wo es typologische Ähnlichkeiten zu Perraults ESIEE-Hochschule geben könnte, werden sie sofort gestört, beispielsweise durch die markanten Kühltürme, die eine Bergstation der großen Wasserrutsche und im übrigen opulenten Luftraum über Sauna-Decks enthalten, eine extravagante Inszenierung. In der Bretagne ist auch *Montgermont* bekannt geworden, ein Ort, der nur mit detektivischem Nachdruck in den Kartenwerken zu finden ist. Odile Decq und Benoit Cornette haben hier 1990 das aufwendige Verwaltungszentrum der BPOA (Banque Populaire de l'Ouest et d'Armorique) gebaut, das international Aufsehen erregte.

Auf einem Areal nahezu unbegrenzter Größe stehen, zur Einfahrt orientiert: ein plastisch ausdifferenzierter Auftaktbau, das Kasino- und Schulungszentrum; und davon auf der leichten Hangfläche abgesetzt: die langgestreckte Struktur des Verwaltungsbaus, eine Inszenierung der Transparenz und des High-Tech. Die Hauptfassade, die für das Prinzip steht, ist angelegt auf strukturelles *trompe l'oeil* und Spitzentänze zur Beherrschung der Kräfte, die auf das, was man früher „Fassade“ nannte, einwirken können. Entwurfsziel war nicht nur Transparenz in hohem Maße, sondern die Trennung von Sein und Schein: eine schwebende Glashaut über eine Länge von 70 Metern, über eine Höhe von zwei üppigen Geschossen, ungeteilt durch Stege und Sprossen, frei von einbindenden Geschoßdecken. Die rhetorische Frage „Was ist eine Fassade?“, wird mit einem herausgestellten filigranen Raumfachwerk von hohem Auflösungsgrad für die Aufgaben des Tragens, Stabilisierens und Ableitens beantwortet, es ist von der hängenden Verglasung abgesetzt, trägt außerdem den elektronisch gesteuerten Sonnenschutz.

Eine Disziplin, die Jahrtausende von der immer neuen Anordnung von Massen lebte, übt sich nun in Visionen der Entmaterialisierung nur-gläserner Klima-Hüllen. Die virtuose Handhabung des „Scheins“, des „Fast-Nichts“ wird im Eingangsbereich soweit getrieben, daß selbst Farbigkeit stören müßte: eine aus silbergrauen Paneelen so hochgeschichtete Wand, daß sie die Kontur des Gebäudes überschneidet, hinterfährt nach innen, einem schwach gekrümmten Parabolspiegel ähnlich, die Fassadenkonstruktion und die Verglasung – und durchdringt die Glashaut nach einer Weile wieder nach außen. Sie läßt ein „Fast-Nichts“ von Foyer entstehen.

Bei dieser Suche im Grenzbereich stellt sich für die Architekten die Frage, „erwächst diese Richtung aus dem Modernismus oder handelt es sich um eine Mutation...? Ist das eine normale Evolution oder erleben wir den Beginn einer Abkehr vom Modernismus? Falls ja, dann stellen sie die ersten Schritte zu neuen Regeln, einer neuen Logik und einer neuen Denkweise im Bereich der Architektur dar“ (in: Andreas Papadakis und James Steele – Architektur der Gegenwart, Paris 1992, S. 202). Der Ort dieser Fragestellungen ist die französische Provinz, die dem engagierten Bauen im Nachbarland ein beeindruckendes Labor bietet.

Das Restrisiko

Wer – und in welcher Weise – seinen Le Corbusier mit sich herumträgt, gibt Auskunft über den Stand des Projekts der Moderne. Das Anekdotische daran verweist auf die Sartre-Hypothese, die generationenspezifisch bearbeitet wird. Bei Atelier 5, das eher dem Über-Ich Le Corbusier verpflichtet war, kommt die Reaktion auf die neue Art des kreativen Umgangs mit dem „Erbe der Moderne“ ziemlich bitter, klingt die Antwort der „modernen Reaktionäre“ auf den Wandel der Architektur tragisch: „Was soll mir das Spektakuläre, ich versuche einfach, Lebenserfahrung einzubringen. Wenn das nicht reicht... Man will im Moment nicht die präzise Äußerung, du stehst todernst hinter der Aufgabe und wirst von einem Clown überrundet...“ (Paulhans Peters zitiert dieses Statement in: *Spektakuläre Architektur*, Baumeister 4/1989, S. 13). Dabei geht es kaum um Clownerien. Nicht einmal bei den Folies...

In Frankreich zeigt sich bei aller Vielfalt, bei allem Widerspruch eine andere, bedeutsame Grundströmung: nach der Bändigung der Megalomanien hat der irgendwann einmal entstandene Eindruck des „Futurismus durch Größe“ sich gewandelt in ein Klima der Offenheit und der Modernität. Die gesellschaftliche Modernisierung ist, trotz problematischer wirtschaftlicher Rahmenbedingungen, überall im Lande spürbar in Gestalt von Zukunftsinvestitionen, die zugleich Investitionen in die Zukunft der Architektur waren: neue Lycées, weit entfernt von Schulbau-Normierung; neue Bibliotheken, wirksam als öffentliche Bühnen; neue Mediatheken, belebend für den architektonischen Raum; neue Universitäten und Akademien, offen für kühne Perspektiven der Forschung und der Kontroverse. Patrice Goulet nannte all das: Sauerstoff, jede Menge Sauerstoff. Nun sind die Karten neu gemischt.