

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 88 (2001)
Heft: 12: Kontrolle als Raumpolitik = Le contrôle: une politique de l'espace = Control as politics of space

Artikel: Stadtlandschaft als Ästhetik = ein Innenstadtprojekt von Herzog & de Meuron in München
Autor: Bideau, André
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-65836>

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: 27.04.2026

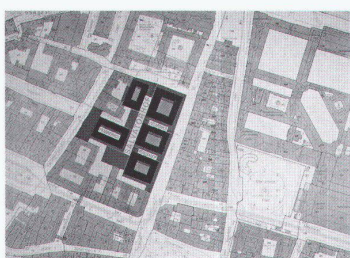
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Stadtlandschaft als Ästhetik

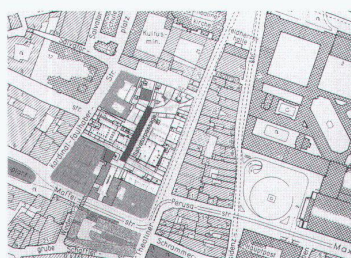
Ein Innenstadtprojekt von Herzog & de Meuron in München

Wie viele USA-Importe ist die Shopping Mall Gegenstand architektonischer Hassliebe. Kontrollierte Urbanität wird als Angriff auf die vermeintlich authentischen Zeichen und Werte der Stadt gedeutet, die Ausgrenzung des Heterogenen aus den synthetischen Innenwelten moralisch verurteilt. Herzog & de Meuron sehen in ihrem Passagenwerk konzeptionell die europäische Antwort auf den amerikanischen Typus, dessen Innenwelten zunehmend zum Bestandteil des europäischen Stadterlebnisses werden. «Fünf Höfe» reflektiert mit verspiegelten Innereien buchstäblich die schwierigen Bedingungen, die derartige innerstädtische Eingriffe kennzeichnen. Gleichzeitig ist die mit einer Kunsthalle nobilitierte Überbauung ein sehr münchenerisches Gebäude, das die in dieser Stadt angelegte Künstlichkeit und Landschaftlichkeit aufgreift.

Passagen und Malls sind in der Regel so bieder, weil sie selbst bei grossen Dimensionen auf architektonische und pflanzliche Surrogate, auf Miniaturisierungen von Strassen-, Platz und Naturräumen vertrauen, um von ihrer eigenen Künstlichkeit abzulenken. Wie geht ausgerechnet ein Büro wie Herzog & de Meuron mitten im sauberen München mit den Clichés der Mall um? Beim Projekt «Fünf Höfe» führte eine komplizierte Projektierungsgeschichte mit sich verändernden Bauherrschaften und Investorenbedürfnissen sowie denkmalpflegerischen Konflikten dazu, dass Kriterien wie Stadt und Haus, echt und



Wettbewerbsprojekt (1994) mit morphologischem Bezug zur Residenz (rechts oben)



Realisiertes Projekt (1999–2003) mit Salvatorpassage (dunkel markierter Balken)

falsch, alt und neu, aufwendig und vernünftig, wenn nicht ausser Kraft gesetzt, so doch relativiert wurden. Daraus resultierte ein Spektrum an Problemen und Bedürfnissen, wie sie für die besonders in Deutschland allgegenwärtigen innerstädtischen Einkaufswelten typisch sind.

Mit einer einzigen Ausnahme an der Theatinerstrasse haben Herzog & de Meuron darauf verzichtet, ihren innerstädtischen Eingriff mit Fassaden auszustatten. Sie reagieren auf die heikle Auskernungssituation mit Innenhöfen unterschiedlichsten Zuschnitts sowie Passagen mit gleitenden Raumquerschnitten und Lichtsituationen. Sie neutralisieren Kategorien wie Parzelle und Block, Wahrnehmungen von Innen- und Aussenraum in einem atektonischen Konglomerat, dessen Innenleben ohne didaktisch eingebaute, übergeordnete Strukturprinzipien auskommt.

Kosmetik und Kontrolle

Die Überbauung Fünf Höfe gibt sich als Netzwerk, in das verschiedenste räumliche Stimulationen teils beiläufig, teils wie Verunreinigungen eingestreut sind. So hat sich die Prannerpassage wie ein Parasit an eine neobarocke Fassade angesaugt. Ein Glasmosaik überspielt auf den grau verputzten Passagenwänden die Tatsache, dass sich der schmale, dunkle Durchstich als expressionistisches Filmdekor quer durch den Bestand bis zur Kardinal-Faulhuberstrasse zwängt. Die Längsrichtung der Anlage wird von der Salvatorpassage aufgespannt. Im Sommer 2001 zur Hälfte fertig gestellt, bildet sie das gläserne Herz der gesamten Anlage: 90 Meter lang, 14 Meter hoch, dient die Passage als Rückgrat für die unterschiedlichen

Wegbeziehungen, die den Baublock durchfurchen. Zugleich stellt sie den Aussenraum zur Verfügung, auf den sich ein Teil der Mieterflächen der Obergeschosse richtet. Ihre Leistung ist somit komplexer als die einer auf Präsentieren und Verkaufen beschränkten Mall. Mit ihrer starken Form verweist die Salvatorpassage eher auf die italienische «Galleria», die sich oftmals auch als Binnenraum von überraschender Geometrie in einer unruhigen urbanen Morphologie verbirgt.

Eine Hauptattraktion von Fünf Höfe bildet der «hängende Garten», der in zwei Jahren die gesamte Salvatorpassage durchziehen wird. Von der Deckenkonstruktion, einem baldachinartigen Gitterrost, hängen mit Beleuchtungselementen kombinierte Schlingpflanzen. Diese von der Pflanzenkünstlerin Tita Giese gestaltete vegetabil-elektronische Füllung macht die Passage zum Gefäss, zu einer im Stadtkörper versteckten Naturschau. Eine analoge Inszenierung bot früher in unmittelbarer Nähe (auf dem Dach der Münchner Residenz) der private Wintergarten Ludwigs II.: Mit einem See, Schwänen, Palmen und maurischen Kiosken ausgestattet, war die technisch aufwendige Biosphäre ein Rückzugsort, der dem menschen- und stadtscheuen Monarchen die verhassten Aufenthalte in seiner Hauptstadt erträglicher machen sollte.¹ Wie bei den König-Ludwig-Fantasien gehören Kompensation und Simulation auch zum Wesen der Mall. Räumliche Erlebnisse werden dort jeweils erzählerisch und unterhaltsam dargeboten. Auf ihre bekannt sinnliche Weise gehen Herzog & de Meuron auch mit dem Phänomen der synthetischen Mall-Öffentlichkeit um. Der Weg durch die Etagen ins Kunsthallengeschoss ist eine lehrbuchartig vorgeführte Promenade Architecturale, die beinahe die volle Tiefe des Areals ausmisst. Vor dem Eintritt in den



Fünf Höfe, Büro- und Geschäftsüberbauung mit Kunsthalle, München

Wettbewerb: 1994 (J. Herzog, P. de Meuron, C. Binswanger, D. Dietz)

Neues Projekt: 1996, Fertigstellung 1. Etappe: 2001, 2. Etappe: 2003

Höfe, Passagen und städtebauliche Gesamtkoordination: Herzog & de Meuron, Basel/München

Projektleitung: Robert Hösl, Tim Hupe

Farben, Beschriftungen und Texte: Rémy Zaugg

Fotografische Bodenplatten: Thomas Ruff

12 | 1



2

1 | Zugangssituation Kardinal-Faulhuber-Strasse

2 | Prannerpassage

3 | Aufgang Kunsthalle mit Blick in Salvatorpassage

(Foto: H&deM)

konventionellen White Cube der Kunsthalle erhält der Flaneur vom Foyer aus einen Überblick über die Salvatorpassage, die nun als eine mit Menschen und Pflanzen gefüllte Vitrine, als Konstrukt erscheint.

Herzog & de Meuron führen in München einige der «kosmetischen Effekte» vor, die Jeff Kipnis als das zentrale Merkmal einer «altertümlichen» Arbeitsweise beschrieben hat. Kipnis sieht die architektonisch-atmosphärische Wirklichkeit der von Herzog & de Meuron eingesetzten Techniken als Angriff auf die Körperlichkeit der Architektur durch die Mittel der Architektur, als «etwas Bedrohliches: eine paranoide Kontrolle, eine ausser Kontrolle geratene Kontrolle, Schizo-Kontrolle».² Diese Verfahren, als Markenzeichen architektonischer Objekte erprobt, bewähren sich gerade auch im städtebaulichen Massstab dieses unsichtbaren Gebäudes. So werden die unterschiedlich reflektierenden Oberflächen als gespannte Epidermis mal körperhaft, mal immateriell erlebt. Indem die Höfe und Passagen mal als Lücken, mal als raumhaltige Einlagerungen in Erscheinung treten, wird die Wahrnehmung vom Innen- und Aussenraum zusätzlich verunsichert. An verschiedenen Stellen der Salvatorpassage erhält man jedoch Aufschluss über die Chirurgie im Blockinneren: Konstruktion, Deckenstirnen und Statik treten hinter der vorgehängten Verglasung wie die Röntgenbilder unstrukturierter urbaner Innereien hervor. Doch treibt die Behandlung dieser Narben zum Teil seltsame denkmalpflegerische Blüten: Unfreiwillig aufgerissen klafft die schöne Schalterhalle der Hypobank von 1955 auf der Seite der Salvatorpassage. Das erhaltene Deckenfresko haben die hier zuständigen Architekten, Hilmer & Sattler, wie ein Präparat abgestützt. Was einst den repräsentativsten Raum der Bauherrin auszeichnete, zielt nun den Luftraum einer Grossbuchhandlung.

Deutschland Downtown

Man kann das Raumsystem von Fünf Höfe im Licht atmosphärischer, werkinterner und architekturhistorischer Beziehungen wahrnehmen. Es wäre jedoch einseitig, den Eingriff nicht auch im Zusammenhang der ökonomischen und politischen Entwicklungen der vergangenen zehn Jahre zu diskutieren. Erst diese Bedingungen ermöglichen es, die entwerferischen Themen in ihrer städtebaulichen Relevanz zu analysieren. Schliesslich dürfte es sich hier um die wichtigere taktische, raumpolitische Ebene handeln. Herzog & de Meuron bezeichnen Fünf Höfe selber als ein «Innenstadtprojekt für München», wodurch sie – wie auch die Investoren und Politiker – den

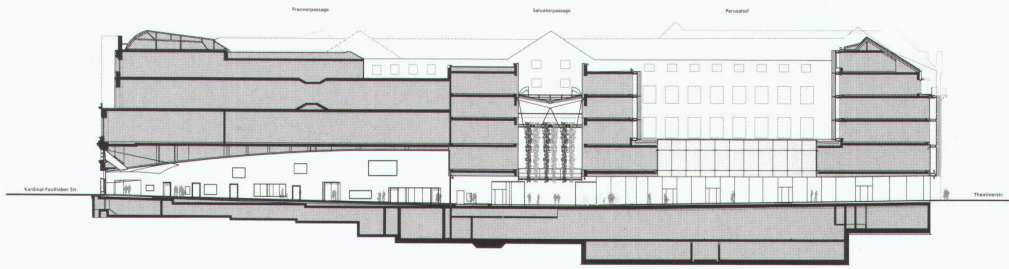


3

Anspruch einer Verbindlichkeit für das Stadtzentrum erheben. Der entworfene öffentliche Raum setzt eine Entwicklung fort, die der Münchner Architekt Adolf Abel 1947 in einem Wiederaufbauplan für die Innenstadt vorgesehen hatte: ein Netzwerk von Passagen, Höfen und Plätzen sollte die neuen Baublocks miteinander verknüpfen, die dem Weichbild der Vorkriegszeit folgten. Obwohl weniger radikal als die Wiederaufbaupläne für manch andere deutsche Stadt, wurde Abels Planung in den Fünfzigerjahren nur fragmentarisch umgesetzt – unter anderem eben im Baublock der Hypobank, deren Neubau Abel selber konzipierte. Doch hat diese Passagenkonzeption, deren Vorbildcharakter von Stadtbaurätin Christiane Thalgotz immer wieder betont wird, mittlerweile eine gewisse Redundanz, weil der Stadtkern ab den Siebzigerjahren beinahe nahtlos in eine Fussgängerzone verwandelt wurde. Dadurch nahm man den ohnehin artifiziiellen Strassenräumen – gerade in der vom behäbigen Traditionalismus der Nachkriegszeit geprägten Theatinerstrasse – einiges an Verbindlichkeit.³

Bei ihrem grössten realisierten «Renditeprojekt» reagieren Herzog & de Meuron auf Bedingungen, wie sie heute vielerorts bei der Stadtentwicklung von den grossen Investoren diktiert werden. Nicht nur in Berlin hat man nach der Wende erlebt, wie Banken, Versicherungen und Immobilienfirmen beispiellose Summen in die Rentabilisierung von innerstädtischen Topadressen gesteckt haben. Einerseits ging es um die Bestellung brachliegender Grundstücke, andererseits um die Erneuerung von Anlagen aus der Nachkriegszeit, deren Attraktivität den Bedürfnissen des heutigen Konsum- und Arbeitsverhaltens nicht mehr genügte. Dieser Druck (angesichts des nach 1945 erneuerten deutschen Immobilienparks besonders ausgeprägt) gab auch in München den Anstoss zur Erneuerung der Liegenschaften der HypoVereinsbank.

Dass die lange Zeit in die Peripherie abwandernden Konzerne an den Stadtzentren wieder ein Interesse bekundeten, war auch die Folge eines neu geschaffenen Klimas. Im vergangenen Jahrzehnt gelang es einer neuen Generation von Vertretern

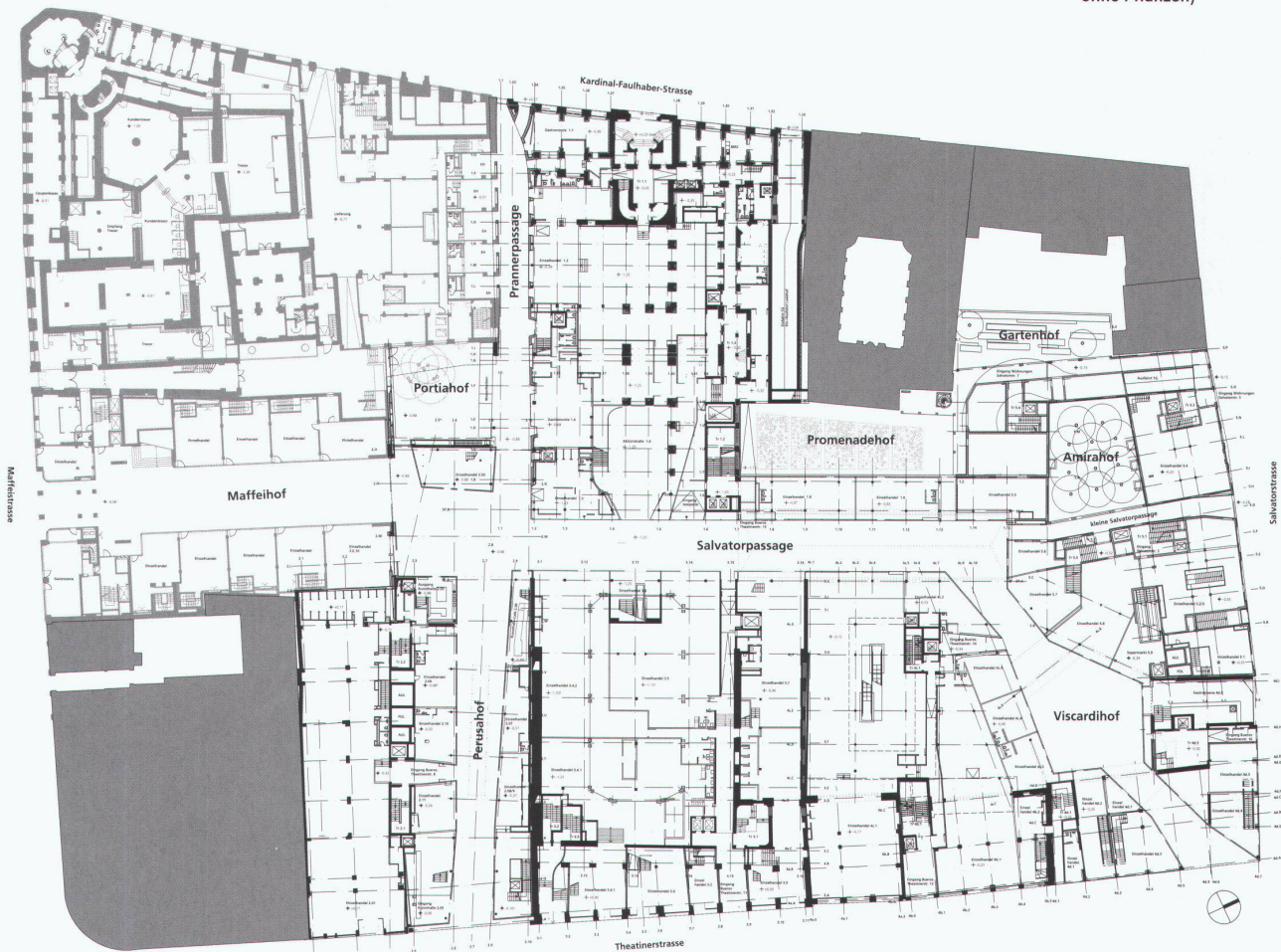


Querschnitt durch Pranner-, Salvator- und Perusapassage

14

4 | Fassade Theaterstasse

5 | Blick vom Kunsthallen-Foyer in Salvatorpassage («Baldachin» noch ohne Pflanzen)



Erdgeschoss gesamter Baublock (noch im Bau: Amira- und Viscardi Hof sowie nördlicher Abschnitt der Salvatorpassage)



| 4

der Planung und Politik, bürokratische und gesetzliche Hürden, die grossen und komplexen Eingriffen bislang im Wege standen, zu beseitigen.⁴ Wo früher die Abhängigkeit der Stadtentwicklung von grossen, anonymen Bauträgern Widerstandsreflexe ausgelöst hatte, sind inzwischen neue Akteure auf den Plan getreten. Zudem hat das Phänomen Stadtmarketing in der Öffentlichkeit dafür gesorgt, dass private Grossvorhaben nicht mehr mit Spekulation und Stadtzerstörung, sondern mehr mit der Schaffung von Arbeitsplätzen, Standortvorteilen und Lebensqualität assoziiert werden.

Diesem Paradigmenwechsel ist auch der architektonische Diskurs gefolgt. Nach Jahren der Faszination mit Peripherien, fragilen Orten und Kontexten hat man sich den neuen Erscheinungsformen von Urbanität zugewandt, beschwört in den Zentren die hypertrophe Dichte von Infrastrukturen, Programmen, Atmosphären und Markenzeichen. Zunehmend hat sich der Diskurs mit innerstädtischen Landschaften der Macht und der Kontrolle identifiziert. Die Eigendynamik anfänglich «kritischer» Topoi wie Privatisierung des öffentlichen Raums oder Branding hat mittlerweile Wahrnehmungen hervorgebracht, die in der Architektur eine weitere Produktkategorie sehen.

Ein beinahe unsichtbares Gebäude

Zwei Aspekte der künstlichen Stadtinterieurs haben durch die Zäsur vom 11. September 2001 einen ganz neuen Bedeutungsgelbst bekommen: Sicherheit und Kontrolle. Im übertragenen Sinn waren die grossen innerstädtischen Vorhaben der Privatwirtschaft auch in Zeiten wirtschaftlicher Hochkonjunktur sensibel, weil sie immer von ihrer eigenen Reprogrammierung gefährdet sind. Diese Unsicherheiten der Nutzung reduzieren Architektur viel unmittelbarer auf «Kosmetik», als dies von Jeff Kipnis im Zusammenhang mit der Arbeitsweise von Herzog & de Meuron beschrieben wird. Man denke etwa an die Debis-Überbauung am Potsdamer Platz und deren Verdauungsschwierigkeiten: Das «falsche Produkt am falschen Platz»⁵ drohte während der eigenen Projektierungszeit zu kollabieren, als sich der Berliner Bürobedarf nach der Wende als eine Fehlkalkulation der Investoren erwies. So wurde dem bewilligten städtebaulichen Entwurf von Hilmer & Sattler, der von einer Büronutzung ausging, eine «unsichtbare» Mall einverleibt.⁶



| 5

Etwas anders verlief die Geschichte im konservativeren München. Der 1994 ausgeschriebene Wettbewerb ging noch von konkreten Raumbedürfnissen der Hypobank aus. In ihrem ursprünglichen Überbauungskonzept sahen Herzog & de Meuron die Beteiligung dreier anderer Büros vor: Hilmer & Sattler, Kollhoff & Timmermann und OMA. Die Baublöcke waren als «schwere Steine» aneinander gestellt und bildeten ein System von Gassen und Höfen, das Herzog & de Meuron einerseits auf die Münchner Altstadt, andererseits auf den porösen Baukörper der Residenz bezogen. In diese Referenzebene fügte sich 1996 auch der Maffei Hof von Ivano Gianola, der mit dem Auftrag eines Bürobaus für die Vereinsbank betraut wurde. Zufälligerweise im gleichen Baublock ansässig, fusionierten 1997 die Nachbarn Vereinsbank und Hypobank. Nun reduzierten sich in dem von Herzog & de Meuron und ihren Partnern zu projektierenden Abschnitt die Flächen für die neue HypoVereinsbank auf einen «Finanzshop». Entsprechend stark nahm der Anteil an kommerziellen und Büromietflächen zu. Fortan erschien die HypoVereinsbank vor allem als Investorin und als Bauherrin der Kunsthalle ihrer eigenen Hypo-Kulturstiftung.

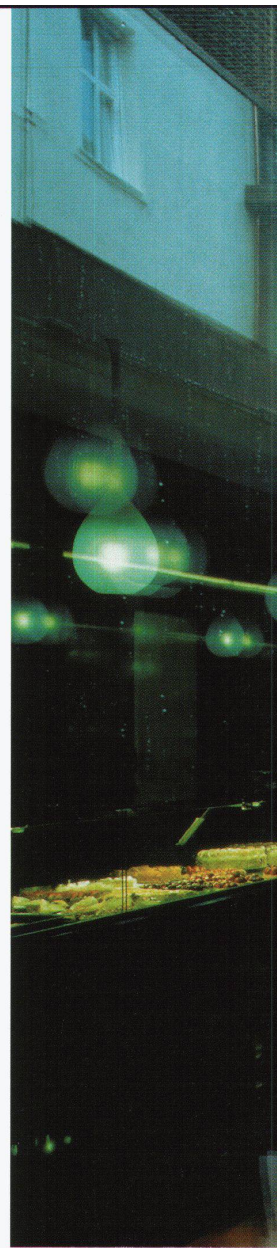
Das Projekt Fünf Höfe wurde aber nicht nur wegen der Bankenfusion vollkommen neu aufgegleist: Inzwischen hatte sich in der Münchner Öffentlichkeit ohnehin Widerstand gegen einen weitgehenden Abriss des Baublocks zu regen begonnen. Was in der Folge realisiert wurde, bzw. bis 2003 noch realisiert werden wird, stellt einen Kompromiss dar. Nicht mehr von der Partie sind Kollhoff & Timmermann und OMA. Herzog & de Meuron haben sich strategisch vom Stadtbild zurückgezogen und die Sachzwänge instrumentalisiert. Sie erschlossen ihr Projekt für topologisch-expressive Themen, die sie Mitte der Neunzigerjahre zu untersuchen begonnen hatten. Der spiegelnde, amorphe Raum ist weniger ein Gebäude als eine urbane Infrastruktur: Investorenarchitektur als «Füllmasse» mit eingeschnittenen Hohlräumen, die Passanten ins Innere des ausgekernten Gevierts saugen. In dieser Hinsicht ist es zu bedauern, dass die Bauherrschaft Herzog & de Meuron an der prominenten Baulücke in der Theatinerstrasse dennoch eine Fassade «abgenötigt» hat. Das Büro antwortet mit einem lakonischen Selbstzitat: die mit Klapppläden versehene Eingangsfassade zu Kunsthalle und Perusapassage ist ein veredelttes Déjà-vu. Im Norden und Süden wird Fünf Höfe im Strassenraum durch gepflegtes Mittelmass camouffiert: im Norden

15

16



6 | Glasmosaik Prannerpassage

7 | «Vierung» in der Salvatorpassage
(Foto: Andrea Helbling)8 | Perusahof mit Kunsthallen-Café
im 1. OG

6



7

(Salvatorstrasse, noch im Bau) die Zeile von Hilmer & Sattler und im Süden (Maffeistrasse) Gianolas Maffeihof, der allerdings wegen seiner Materialisierung und Massstäblichkeit die Scharnierfunktion zur kristallinen Innenwelt schlecht erfüllt.

Kunst, Nicht-Kunst, Künstlichkeit

Das Programm von Fünf Höfe steht im Bann der Kunsthalle, deren weisses Raumfeld in der obersten Ebene hermetisch abgeschottet ist. Die Passanten werden an verschiedenen Stellen «abgeholt»: Als Kontaktpunkte liegen Foyer, Shop und zwei Cafés an den strategischen Stellen der Flaneur-Wege. Grosszügig, um nicht zu sagen verschwenderisch, bemessen sind die aus dem Mall-Bereich nach oben zur Kunst führenden Flächen. Sie ergänzen den öffentlichen Raum der Einkaufspassagen und tragen den Repräsentationsansprüchen der Hypo-Kulturstiftung Rechnung. In diesem Sinn bildet Fünf Höfe das prosaische Gegenstück zur Tate Modern, jenem anderen Stadtinterieur

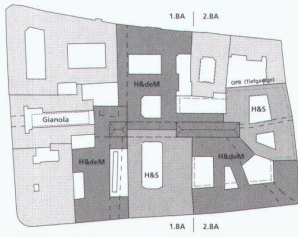


von Herzog & de Meuron, das sich ebenfalls mit dem zeitgenössischen Kunstkonsum auseinandersetzt.

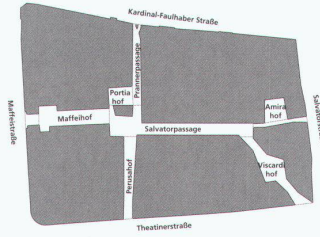
Kunst wird in Fünf Höfe nicht nur als Attraktion dargeboten. Ihre Aura wird auch für einen pragmatischen Zweck funktionalisiert – zur Perfektionierung eines gestalterisch anspruchsvollen Environments. Mit Rémy Zaugg und Thomas Ruff nehmen Herzog & de Meuron die Dienste von Künstlern in Anspruch, mit denen sie seit langem zusammenarbeiten. An den strategischen Stellen der Vertikalerschliessung (Kunsthallen-Foyer, Treppenkern der Bürogasse etc.) finden sich mit Farbe und Text operierende Akzente Zauggs. In bekannter Manier teilen diese Textbilder den Passanten «positive Irritationen» mit wie **UND – WÜRDE ICH – WENN ICH DIE AUGEN – ÖFFNE – SICHTBAR WERDEN** oder **ICH – DAS BILD – ICH HÖRE – DIR ZU** oder schlicht **JETZT DU HIER**. Weil die bekannte «Zaugg-Schrift», die sich Herzog & de Meuron schon vor langer Zeit als plangrafisches Markenzeichen angeeignet haben, in Fünf Höfe allgegenwärtig ist, kommt es zu einer gewissen pädagogischen

Überfrachtung der Architektur: Zur Orientierung sind sämtliche strassenseitigen Eingänge sowie alle Passagen und Höfe mit Leuchtbuchstaben in der von Rémy Zaugg und Michèle Zaugg-Röthlisberger entwickelten Typografie ausgestattet und verweisen die Ladenschilder klar auf den zweiten Platz.

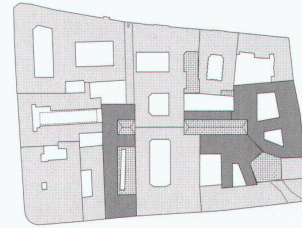
Die Frage nach dem Medium Kunst stellt sich auch bei den in den Bodenbelag integrierten Fotoarbeiten von Thomas Ruff. Man erinnert sich, zu welcher Bewusstseinsweiterung vor einigen Jahren die Zusammenarbeit zwischen Herzog & de Meuron und Ruff auf dem Baukörper der Bibliothek Eberswalde geführt hat. Eher episodisch und dekorativ wirken hingegen die Siebdrucke von Städten und Landschaften, die auf vereinzelt Werksteinplatten im Betonboden von Fünf Höfe aufgebracht sind (und auf deren Inhalt wiederum einige der Zauggschen Textbilder Bezug nehmen). In Fünf Höfe sind es also nicht die Marken, die Branding-Funktionen im öffentlichen Raum übernehmen. Eine Form der ästhetischen Kontrolle übernimmt hier vielmehr die Kunst – als Programm und als Oberfläche.



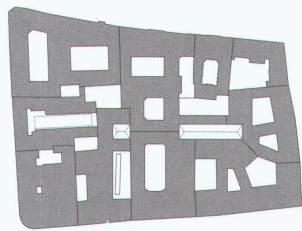
Planungsbereiche und Bauabschnitte



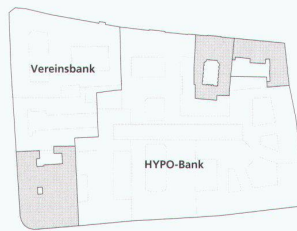
Höfe und Passagen



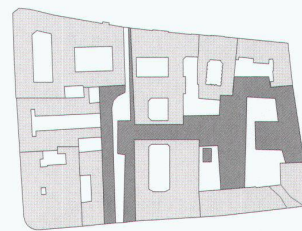
Neubau



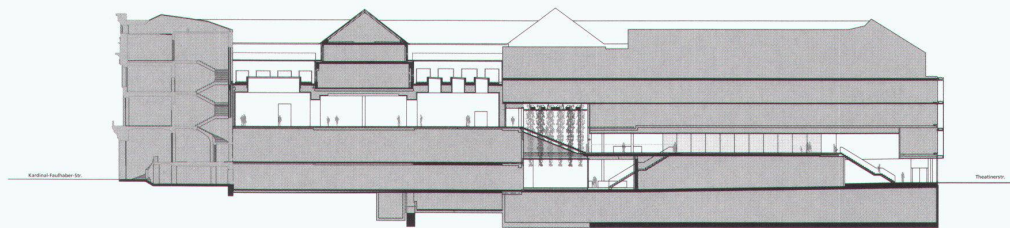
Blockstruktur



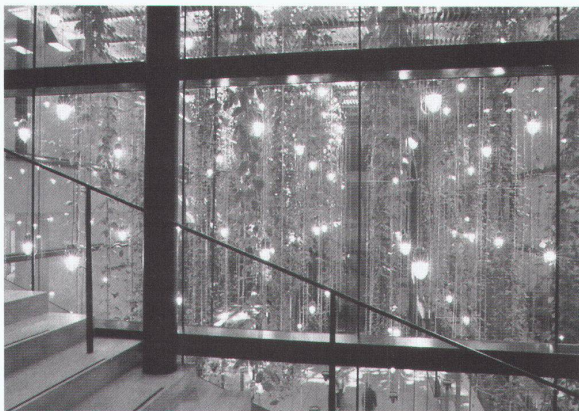
Grundstücksverteilung



Abbruch



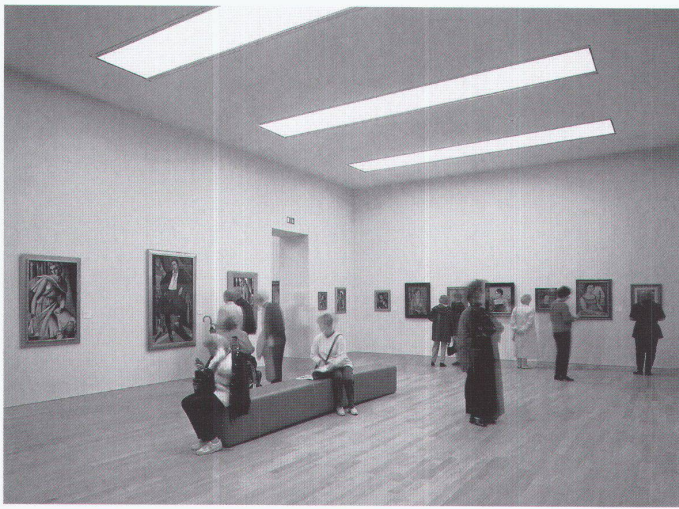
Schnitt durch Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung:
Ausstellungsbereich (links) und Weginszenierung



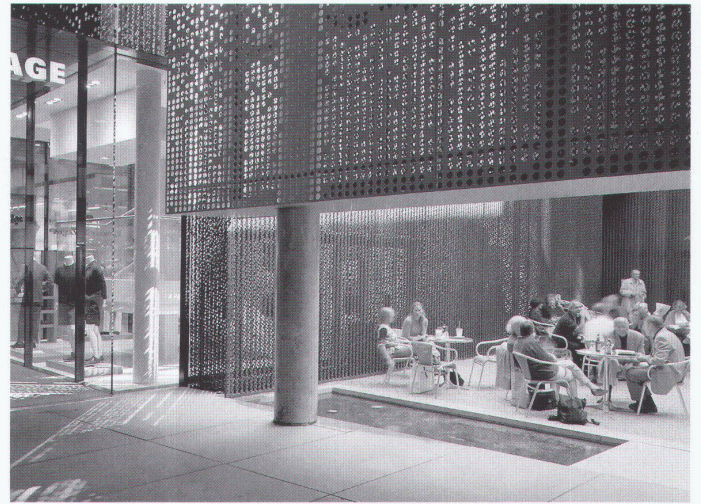
9 | Salvatorpassage: «Hängender Garten»
(in Zusammenarbeit mit Tita Giese,
Foto: H&deM)

10 | Ausstellungssaal im 2.OG

11 | Ausblick von Prannerpassage in Portiahof



10



11

19

Herzog & de Meuron sprechen von einer «europäischen Antwort auf die amerikanischen Shopping Malls», von einer «Durchmischung von Kunst und Nicht-Kunst». In Fünf Höfe funktioniert das urbane Branding durch Kunst subtiler als dies bei den Imponiergesten des Guggenheim-Konzerns der Fall ist. Ohnehin handelt es sich bei der Hypo-Kulturstiftung nicht um einen Kolonialisator wie die Guggenheim Foundation, sondern um eine solide Institution des Münchner Kulturbetriebs.

Nostalgisch verdichtet, kühl gestylt

Weil München oft den Anspruch erhoben hat, wirtschaftlich, kulturell, politisch wichtiger zu sein, als es in der Tat war, wurden Architektur und Landschaft immer wieder kompensatorische Aufgaben erteilt.⁷ Man kennt König Ludwig II., der im Historismus mit einem Architektur-Freizeitpark die Ersatzhandlungen eines Jeff Koons vorweggenommen hat. Ludwig profilierte sich über seine private Architekturpolitik, als Norddeutschland dabei war, das Königtum Bayern wirtschaftlich und politisch ins Abseits zu drängen. Inmitten seines landwirtschaftlich geprägten Umlandes verharrte München lange im Status einer Beamten- und Residenzstadt ohne Ansiedlung von Industrie und Proletariat. Bis zur Ära von Franz Josef Strauss bildete eine mit Provinzialität gepaarte «Unterprogrammiertheit» das Wesensmerkmal seiner Urbanität.

Aber nicht nur in Münchens Vergangenheit hatte Architektur mit Zeichensetzung und Städtebau mit der Einführung von Welt-

läufigkeit zu tun. Der synthetische Charakter des Stadtbildes hat sich durch den Zweiten Weltkrieg eher noch verstärkt, liegt hier doch die Voraussetzung für den purifizierenden Wiederaufbau und die weitgehende Musealisierung zur Fußgängerstadt.

Fünf Höfe bewegt sich zwischen nostalgischer Verdichtung und kühl gestylter Stadtlandschaft. Mit ihren eleganten, kontrollierten Vexierspielen greifen Herzog & de Meuron einiges von der traditionellen Künstlichkeit und Kunstlastigkeit der bayrischen Hauptstadt auf. In einer Stadt, deren Ambiente heute mehr für Schickimicki als für radical chic steht, ist das «Blending» von Innen und Aussen, Exklusivität und Anonymität, Kulturkonsum und Edleshopping an sich ein Unterhaltungswert. Doch zugleich ist das Projekt Fünf Höfe Teil einer phänomenologischen Auseinandersetzung mit den Fügungsprinzipien von Stadt und Landschaft, die Herzog & de Meuron – neben der glamourösen Objektproduktion – bereits in den Achtzigerjahren geführt haben⁸: Diese Erfahrung ermöglicht ihnen, thematisch auf eine Bauaufgabe zu reagieren, zu deren Natur nicht nur die Relativierung entwerferischer Handschriften gehört, sondern auch die grundsätzliche Frage nach der Rolle der Architektur und der Definition ihrer Produkte. **A. B.**

1 Der Wintergarten wurde unmittelbar nach Regierungsantritt Ludwigs II. (reg. 1864–1886) auf der Dachfläche von Leo von Klenzes «Hofgartenflügel» errichtet.

2 «The Cunning of Cosmetics» in El Croquis 84, 1997 sowie wbu 11/1998

3 Voraussetzung dazu war der im Hinblick auf die Olympischen Spiele 1972 begonnene Bau von S- und U-Bahn. Seither hat der öffentliche Verkehr im Stadttinneren eine völlig neue Erschliessungshierarchie definiert sowie die Beziehungen zwischen Zentrum und Region verändert.

4 Mit neu geschaffenen Instrumenten wie der kooperativen Entwicklungsplanung oder importierten Konstruktionen wie der Public-private

Partnership wird seitens der zuständigen Ämter versucht, Grossprojekte auf agile Weise zu moderieren und langwierige Bewilligungsprozesse zu verschlanken.

5 Dieter Hoffman-Axthelm: «Die Veranstaltung von Stadt», wbu 12/1998

6 Der Anpassungsfähigkeit eines Renzo Piano ist es zu verdanken, dass trotz architektonischer Abfüllaktion das für den Potsdamer Platz bestimmte Retro-Stadtbild zustande kam.

7 Derartige Ansprüche waren in München nicht nur für das 19., sondern auch für das 20. Jahrhundert typisch: kommunale Wohnhöfe der Zwanziger Jahre, Überhöhung der klassizistischen Stadt für die «Stadt der Bewegung» des Dritten Reichs,

Olympiapark von 1972 sowie in den Neunzigerjahren Interkontinentalflughafen und Messestadt.

8 z.B. Schwarzpark-Projekt, Basel, Siedlungsentwurf für Wien-Aspern, Studie für die Avenida Diagonal, Barcelona (in Zusammenarbeit mit Meili & Peter), Vorschlag für die Bebauung am Berliner Tiergarten sowie Studie «Basel – eine Stadt im Werden» (in Zusammenarbeit mit Rémy Zaugg).

Français

André Bideau (pages 10–19)
Traduction française: Jacques Debains

Le paysage urbain en tant qu'esthétique

Journal

Un projet de Herzog & de Meuron au centre urbain de Munich

Thema

Comme toutes les importations venues des USA, le Shopping Mall est à la fois accepté et rejeté. Son urbanité contrôlée est comprise comme opposée aux symboles et aux valeurs prétendues authentiques de la ville qui refusent moralement l'absence de tout élément hétérogène dans de tels mondes synthétiques fermés. Dans leur ensemble de passages, Herzog & de Meuron voient la réponse européenne à un type américain de monde fermé qui s'impose toujours plus dans l'événement urbain en Europe. Avec ses intérieurs miroitants, «Fünf Höfe» reflète littéralement les conditions difficiles qui accompagnent de telles interventions au centre des villes. En même temps, cet ensemble ennobli par un centre d'art est un édifice très munichois correspondant bien au caractère artificiel et paysager dont témoigne la ville.

Spektrum Schweiz

La banalité habituelle des passages et des malls provient du fait que, même ceux de grandes dimensions, recourent à des artifices d'architecture et de verdure et miniaturisent les rues, les places et les espaces naturels pour dissimuler leur propre caractère artificiel. Comment au centre soigné de Munich, des architectes tels que Herzog & de Meuron traitent-ils précisément le cliché du mall? Dans le projet «Fünf Höfe» (Cinq Cours), un déroulement planificateur compliqué par des changements chez les maîtres d'ouvrage et dans les besoins des investisseurs, ainsi que des conflits quant à la protection des monuments, ont fait que des critères tels que ville et maison, vrai et faux, ancien et nouveau, dispendieux et raisonnable n'ont certes pas été éliminés mais relativisés. Il en est résulté un spectre de problèmes et de besoins typique des ensembles commerciaux au centre des villes et particulièrement omniprésent en Allemagne.

A une seule exception près sur la rue Theatiner, Herzog & de Meuron ont renoncé à équiper leur intervention urbaine de façades. Ils ont réagi à une délicate situation de bâtiments évidés avec des cours intérieures de formes différentes, ainsi qu'avec des passages de sections variables et diversement éclairés. Ils ont neutralisé des catégories comme parcelles et blocs, perception spatiale intérieur-extérieur, par un conglomérat architectural dont la vie intérieure se suffit à elle-même sans principe de structure supérieur installé didactiquement.

Cosmétique et contrôle

L'ensemble Fünf Höfe se présente comme un réseau dans lequel diverses stimulations spatiales sont dispersées incidemment pour certaines et comme des impuretés pour d'autres. Ainsi, le passage Pranner s'accrole – tel un parasite à une façade néobaroque. Sur les parois en enduit gris du passage, une mosaïque de verre éclipse le fait que la percée étroite et sombre traverse, comme un décor de film expressionniste, l'ensemble jusqu'à la rue Kardinal-Faulhuber. Le passage Salvator marque la direction longitudinale de l'ensemble. A moitié achevé en été 2001, il constitue le cœur transparent de tout le complexe: long de 90 mètres, haut de 14 mètres, ce passage sert d'axe à tout un jeu de circulations qui irriguent le bloc bâti. En même temps, il dégage l'espace libre sur lequel s'organise une partie des surfaces locatives des étages supérieurs. Son rôle est donc plus complexe que celui d'un mall limité à l'étalage et à la vente. Par sa forme volontaire, le passage Salvator évoque plutôt la «Galleria» à l'italienne, espace intérieur à la géométrie surprenante souvent caché dans une morphologie urbaine chaotique.

Le «jardin suspendu» qui, dans deux ans, s'étendra sur la totalité du passage Salvator est une attraction essentielle du projet Fünf Höfe. Partant d'une grille de plafond formant baldaquin, des plantes grimpantes se combinent aux éléments de luminaire. Ce remplissage électronique végétal, une création de Tita Giese, fait du passage la scène d'un spectacle naturel caché dans le corps urbain. Une mise en scène similaire eut lieu jadis à proximité immédiate (sur le toit du palais royal, la Residenz)¹, le jardin d'hiver privé de Louis II.: Agrémentée d'un lac, de cygnes, de palmiers et de kiosques mauresques, cette biosphère techniquement dispendieuse était un lieu de refuge permettant au monarque craignant les hommes et la ville, de mieux supporter les séjours dans sa capitale. Tout comme dans les fantasmes du roi Louis, compensation et simulation appartiennent aussi à la nature du mall. Des événements spatiaux y sont représentés à la fois narrativement et pour distraire. Herzog & de Meuron abordent aussi le phénomène de l'espace public synthétique du mall de la manière sensible que nous leur connaissons. L'accès au centre d'art au travers des étages est une promenade architecturale présentée comme un manuel didactique qui s'étend sur presque toute la profondeur du complexe. Depuis le foyer, avant d'entrer dans le «White Cube» conventionnel de la galerie, le flâneur peut jeter un regard sur le passage Salvator qui, tel une vitrine maintenant remplie de passants et de plantes, apparaît comme un univers construit.

Herzog & de Meuron proposent à Munich certains des «effets cosmétiques» que Jeff Kipnis a décrits comme la caractéristique centrale d'une manière de travailler «archaïque». Kipnis voit la réalité architecturale aérienne des techniques mises en œuvre par Herzog & de Meuron comme une attaque de la matérialité architecturale avec les moyens mêmes de celle-ci; comme

«une chose menaçante: un contrôle paranoïde, un contrôle devenu incontrôlable, un schizo-contrôle»². De tels processus employés comme images de marque sur des objets architecturaux conviennent pourtant aussi à l'échelle urbanistique de cet édifice invisible. Ainsi, les surfaces diversement réfléchissantes sont vécues comme un épiderme tendu parfois corporel, parfois immatériel. Dans la mesure où cours et passages se présentent soit comme des vides, soit comme des espaces insérés, la perception spatiale intérieur-extérieur devient plus incertaine. Différents endroits du passage Salvator visualisent pourtant la chirurgie interne du bloc: Construction, rives de planchers et statique apparaissent derrière les vitrages suspendus comme des vues radiographiques d'entrailles urbaines chaotiques. Mais le traitement de ces cicatrices implique parfois des mesures étranges quant à la protection des monuments: Ainsi, le beau hall des guichets de l'Hypobank de 1955 est malencontreusement éventré côté passage Salvador. Les architectes responsables Hilmer & Sattler ont dû étayer artificiellement la fresque historique du plafond. Ce qui jadis marquait l'espace le plus prestigieux du maître de l'ouvrage, décore maintenant le vide d'une grande librairie.

Une Downtown à l'allemande

On peut percevoir le système spatial de Fünf Höfe à la lumière de relations ambiantales, intrinsèques à l'oeuvre et propres à l'histoire de l'architecture. Il serait pourtant partial de discuter l'intervention sans tenir compte des développements économiques et politiques des dix dernières années. Seules ces conditions permettent d'analyser les thèmes du projet quant à leur adéquation urbanistique. Finalement, il s'agit ici d'une tactique essentielle en matière de politique spatiale.³

Herzog & de Meuron désignent eux-mêmes Fünf Höfe comme un «projet de centre urbain pour Munich» et ce faisant, de même que les investisseurs et les politiciens, ils veulent s'engager en faveur de ce centre urbain. L'espace public projeté poursuit un développement que l'architecte munichois Adolf Abel avait prévu dans son plan de reconstruction du centre-ville en 1947: un réseau de passages, de cours et de places devant interconnecter les nouveaux blocs bâtis dans l'esprit de la morphologie de l'avant-guerre. Bien que moins radical que les plans de reconstruction de bien d'autres villes allemandes, la planification d'Abel ne fut réalisée que fragmentairement lors des années cinquante et notamment dans le bloc de l'Hypobank dont Abel conçut lui-même le nouveau bâtiment. Cette conception de passages dont la chef du département des constructions de la Ville Christiane Thalgott n'a jamais cessé de souligner l'exemplarité, témoigne cependant d'une certaine redondance, car depuis les années soixante-dix, le noyau urbain s'est transformé pratiquement sans césure en zone piétonne. Ce faisant, les espaces de rue déjà artificiels, notamment la rue Theatiner marquée par le traditionalisme retenu de l'après-guerre, se sont vus relativisés.³

Dans leur premier «projet de rentabilité» réalisé, Herzog & de Meuron réagirent aux conditions partout dictées par les grands investisseurs dans le développement des villes. Non seulement à Berlin après la chute du mur, on a vu comment les banques, les assurances et les sociétés immobilières ont investi des sommes faramineuses pour rentabiliser les adresses privilégiées des centres-ville. D'une part, il fallait exploiter des terrains en friche et d'autre part, rénover des ensembles de l'après-guerre ne répondant plus aux besoins des modes actuels de consommation et de travail. Cette contrainte (particulièrement marquée dans le parc immobilier allemand rénové après 1945), fut aussi à Munich le moteur de la rénovation des immeubles de l'Hypovereinsbank.

Après leur longue émigration à la périphérie, l'intérêt retrouvé des grandes entreprises pour les centres-ville résultait aussi de l'avènement d'un nouveau climat. Dans la dernière décennie, une nouvelle génération de responsables planificateurs et politiques parvint à éliminer des obstacles bureaucratiques et légaux qui s'opposaient jusque là aux interventions importantes et complexes.⁴ Lorsque jadis un développement urbain dominé par de grands promoteurs anonymes engendrait des réflexes de résistance, de nouveaux acteurs sont entrés en scène. Par ailleurs, le phénomène public du marketing urbain a fait que les grandes opérations privées ne sont plus aperçues synonymes de spéculation et de destruction des villes, mais impliquent plutôt la création d'emplois, l'amélioration des sites et de la qualité de vie.

Le débat architectural a lui aussi suivi ce changement de paradigme. Après des années d'attirance pour les sites périphériques, des lieux et contextes fragiles, on se réoriente vers de nouvelles formes d'urbanité. On réapprécie les centres pour leur haute densité d'infrastructures, de programmes, d'ambiances et d'images de marques. Le débat s'identifie toujours plus aux paysages urbains du pouvoir et du contrôle. La dynamique propre de thèmes initialement «critiques» comme la privatisation de l'espace public ou le branding, a entre-temps engendré des perceptions considérant l'architecture comme une nouvelle catégorie de produit.

Un bâtiment presque invisible

Après la césure du 11 septembre 2001, deux aspects des milieux artificiels urbains ont acquis une toute autre signification: sécurité et contrôle. Pourtant même à l'époque de la haute conjoncture économique, les grands projets urbains de l'économie privée étaient tout aussi sensibles, car toujours menacés de leur propre reprogrammation. Ces incertitudes fonctionnelles réduisent plus sûrement l'architecture au «cosmétique» que ne le décrit Jeff Kipnis à propos de la manière dont travaillent Herzog & de Meuron. On pense par exemple à l'ensemble Debis sur la Potsdamer Platz et à ses difficultés de réalisation: Le «faux produit au faux endroit»⁵ risquait de périr en cours de planification, car les besoins en bureaux calculés pour Berlin après la chute du mur

s'avèrent erronés. Au projet urbain approuvé de Hilmer & Sattler, parti d'une utilisation en bureaux, fut intégré un mall «invisible»⁶.

Dans le Munich conservateur, l'histoire se déroula un peu différemment. Le concours organisé en 1994 s'appuyait encore sur des besoins programmatiques concrets de l'Hypobank. Dans leur concept général initial, Herzog & de Meuron prévoyaient encore la participation de trois autres agences: Hilmer & Sattler, Kollhoff & Timmermann et OMA. Les blocs bâtis étaient juxtaposés comme de «lourdes pierres» et constituaient un système de ruelles et de cours que Herzog & de Meuron associaient d'une part à la vieille ville de Munich et d'autre part, à la volumétrie poreuse du palais de la Residenz. En 1996, la Maffehof d'Ivano Gianola chargé de réaliser un immeuble de bureau pour la Vereinsbank, vint s'inscrire dans ce système de référence. Installées par hasard dans le même bâtiment, la Vereinsbank et l'Hypobank fusionnèrent en 1997. C'est ainsi que pour Herzog & de Meuron et ses partenaires, la partie à planifier pour la nouvelle HypoVereinsbank se réduisait à une «boutique financière». En corrélation, la part de surface locative pour commerces et bureaux s'accroissait fortement. Dès lors, l'HypoVereinsbank devenait avant tout promotrice et maître d'ouvrage du centre d'art de sa propre fondation culturelle.

Mais le projet Fünf Höfe ne fut pas refondu seulement en raison de la fusion bancaire. Entre-temps l'opinion publique munichoise s'était mobilisée contre une démolition complète du bloc existant. Ce qui fut réalisé par la suite, resp. sera encore réalisé jusqu'en 2003, représente un compromis. Kollhoff & Timmermann et OMA ne sont plus de la partie. Herzog & de Meuron se sont stratégiquement retirés de la silhouette urbaine et ont instrumentalisé les contraintes. Ils ont ouvert leur projet à des thèmes d'expression topologiques qu'ils avaient commencé d'étudier au milieu des années quatre-vingt-dix. L'espace miroitant amorphe est moins un bâtiment qu'une infrastructure urbaine: Architecture d'investisseurs formant «masse de remplissage» avec volumes vides insérés aspirant les passants vers l'intérieur du grand cube évidé. Dans ce contexte, on peut regretter que le maître d'ouvrage ait imposé à Herzog & de Meuron une façade au droit de l'alignement principal côté rue Theatiner. La réponse des architectes fut une citation personnelle laconique: la façade d'entrée au centre d'art et au passage Perusa, avec ses volets abattants est un déjà-vu ennoblé. Au nord et au sud vers les rues, Fünf Höfe se cache derrière des architectures banales mais soignées: au nord (rue Salvator encore en construction), le projet de Hilmer & Sattler et au sud (rue Maffei), la Maffehof de Gianola qui, en raison de ses matériaux et de son échelle, joue mal son rôle de charnière avec le monde cristallin intérieur.

Art, non-art, artifice

Le programme de Fünf Höfe est pris dans l'orbite du centre d'art, un champ spatial blanc hermétiquement clos au niveau supérieur. Les passants

sont «captés» à divers emplacements: Le foyer, la boutique et deux cafés placés aux endroits stratégiques où cheminent les flâneurs forment contrepoints. Les surfaces conduisant de la zone du mall vers l'art supérieur, sont dimensionnées généreusement pour ne pas dire somptuairement. Elles complètent l'espace public des passages commerciaux et prennent en compte les besoins de représentation de la fondation culturelle de la HypoVereinsbank. Dans ce sens, Fünf Höfe constitue la réplique prosaïque de la Tate Modern, un autre intérieur urbain de Herzog & de Meuron ayant également traité la consommation contemporaine de l'art.

Fünf Höfe ne propose pas seulement l'art comme une attraction; son aura est aussi fonctionnalisée pour un objectif pragmatique: perfectionner un environnement esthétique ambitieux. Avec Rémy Zaugg et Thomas Ruff, Herzog & de Meuron font appel aux services d'artistes avec lesquels ils collaborent depuis longtemps. Aux emplacements stratégiques des dessertes verticales (foyer du centre d'art, cages d'escaliers des étages de bureaux, etc.), Zaugg a placé des accents opérant avec la couleur et le texte. On connaît déjà ces textes-images transmettant aux passants des «irritations positives» telles que ET – JE VOUDRAIS – SI J'OUVRE – LES YEUX – DEVENIR VISIBLE ou MOI – L'IMAGE – J'ENTENDS – VERS TOI ou simplement MAINTENANT TOI ICI. L'omniprésence de «L'écriture Zaugg» bien connue, que Herzog et de Meuron se sont appropriée depuis longtemps comme identité graphique de leurs plans, engendre une certaine surcharge pédagogique de l'architecture: Pour l'orientation, toutes les entrées côté rue ainsi que les passages et les cours sont signalés par des traits lumineux dans la typographie développée par Rémy Zaugg et Michèle Zaugg-Röthlisberger, ce qui refoule clairement les enseignes commerciales au second plan.

La question de l'art en tant que médium se pose aussi dans les travaux photographiques de Thomas Ruff intégrés au revêtement de sol. On se souvient des extensions de conscience obtenues voilà quelques années par la collaboration entre Herzog & de Meuron et Ruff sur le bâtiment de la bibliothèque d'Eberswalde. Les sérigraphies de villes et de paysages gravées sur certaines dalles du sol en béton de Fünf Höfe ont un effet plutôt épisodique et décoratif (certaines d'entre-elles se réfèrent aussi à plusieurs textes-images de Zaugg). Ainsi, ce ne sont pas les marques qui, dans Fünf Höfe, se chargent des fonctions du branding, mais plutôt l'art – en tant que programme et superficie – qui assure une forme de contrôle esthétique.

Densité nostalgique, styling cool

Herzog & de Meuron parlent d'une «réponse européenne aux Shopping Malls américains», d'un «mélange d'art et de non-art». Dans Fünf Höfe, le branding urbain à travers l'art fonctionne plus subtilement que ne le font les parades du groupe Guggenheim. La fondation culturelle de la HypoVereinsbank n'agit d'ailleurs pas comme

colonisateur à l'instar de la Guggenheim Fondation, mais en tant que solide institution de la vie munichoise.

Souvent, Munich a eu l'ambition d'être plus important sur les plans économique, culturel et politique qu'il ne l'était effectivement. Architecture et paysage y ont toujours joué des rôles compensatoires.⁷ On connaît le roi Louis II qui, avec une architecture de parc de loisirs néohistorique, a anticipé les actions d'un Jeff Koons. Avec sa politique architecturale privée, Louis voulait s'imposer à une époque où l'Allemagne du Nord s'employait à ramener le royaume de Bavière à un niveau économique et politique secondaire. Au milieu d'un environnement de caractère agricole, Munich conserva longtemps le statut d'une ville d'administration et de résidence sans implantation industrielle ni prolétariat. Jusqu'à l'ère de Franz Josef Strauss, cette capitale locale resta caractérisée par une «sous-programmation» teintée de provincialisme.

S'ouvrir sur le monde par le biais des symboles et de l'urbanisme n'est pas le fait du seul passé de Munich. Le caractère synthétique du noyau historique s'est plutôt renforcé à cause de la Seconde Guerre mondiale, qui provoqua sa reconstruction puriste et son image largement muséalisée. Fünf Höfe se place ainsi entre une densification nostalgique et l'esthétique d'un paysage urbain contemporain. Dans leurs jeux de simulations élégants et contrôlés, Herzog & de Meuron mettent un peu de cet aspect à la fois artificiel et chargé d'art propre à Munich.

Dans une ville dont l'ambiance est aujourd'hui «bon chic, bon genre» plutôt que résolument chic, les associations intérieur et extérieur, exclusivité et anonymat, consommation culturelle et shopping noble, valent comme distractions déjà en soi. Mais en même temps, le projet Fünf Höfe fait partie d'une recherche phénoménologique des principes d'enchaînement entre ville et paysage que Herzog & de Meuron ont déjà menée dans les années quatre-vingt à part leur production d'objets exclusifs⁸. Cette expérience leur permet de réagir thématiquement à une tâche architecturale relativisant non seulement l'écriture de son auteur, mais posant aussi la question fondamentale du rôle de l'architecture et de la définition de ses produits.

- 1 Le jardin d'hiver fut aménagé dès le début du règne de Louis II (1864–1886), sur le toit de l'aile côté Hofgarten, érigée par Leo von Klenze.
- 2 «The Cunning of Cosmetics» dans *El Croquis* 84, 1997, ainsi que *wbw* 11/1998.
- 3 Conséquence des travaux pour les voies de banlieue et du métro urbain entrepris à l'occasion des jeux olympiques de 1972. Depuis, le trafic public à l'intérieur de la ville a défini une hiérarchie de dessertes totalement nouvelle, ainsi que modifié les rapports entre le centre et la région.
- 4 Avec des instruments nouvellement créés comme la planification de développement coopérative ou des constructions importées comme le Public-Private Partnership, les autorités responsables s'efforcent d'alléger la conduite des grands projets et d'assouplir les processus de permis de construire trop lents.
- 5 Dieter Hoffmann-Axthelm: «Die Veranstaltung von Stadt», *wbw* 12/1998.
- 6 Grâce à la capacité d'adaptation de Renzo Piano, une certaine image rétro de la ville a subsisté sur la Potsdamer Platz malgré la politique de surremplissage.

7 A Munich, de telles ambitions n'étaient pas seulement typiques au 19^{ème} siècle, mais aussi au 20^{ème}: cours résidentielles communales des années vingt, apologie de la cité néo-classique pour la «Ville du Mouvement» du troisième Reich, Parc Olympia de 1972, ainsi qu'aéroport intercontinental et enceinte des foires des années quatre-vingt-dix.

8 Le projet Schwarzpark pour Bâle, l'ensemble résidentiel Aspern, à Vienne, l'étude pour l'Avenida Diagonal à Barcelone (en collaboration avec Meili & Peter), l'idée urbanistique pour le Tiergarten à Berlin et l'étude «Basel – eine Stadt im Werden» (en collaboration avec Rémy Zaugg).

Hans Frei (pages 36–43)

Traduction française: Paul Marti

De l'art de l'espace à la politique de l'espace

Nouvelles technologies de l'espace, nouveaux mécanismes du pouvoir

Les architectes – les maîtres en matière de création d'espace – n'en disposent pas de manière autonome. L'espace est toujours politique. Quelle emprise l'architecture a-t-elle aujourd'hui sur l'espace? L'architecture est-elle encore nécessaire ou suffit-il de développer une autre politique de l'espace en architecture? Ces questions se posent dans un contexte marqué par les nouvelles technologies et systèmes de réseaux qui investissent massivement la représentation, l'organisation et la production d'espace. Nous présentons à côté de l'essai de Hans Frei un dispositif «classique» de contrôle de l'espace: des ouvrages fortifiés construits par l'armée suisse et établis en-dehors mais aussi à l'intérieur de zones bâties sont le thème d'un essai photographique. Il présente des artefacts dont la conception a été guidée par un souci de camouflage, de leurre et d'imagination.

1. «Il est inutile d'ériger des murs» est le titre d'un article de la sociologue Saskia Sassen sur la globalisation. En introduction à un manuel de survie dans une société de l'avenir, elle recourt à une métaphore architectonique. Cette métaphore s'applique toutefois aussi à l'architecture elle-même: du fait de la surveillance électronique, le fait d'élever des murs n'empêche pas que les personnes enfermées soient en permanence visibles. La société de l'information met en crise la forme matérielle, et ce faisant aussi son contenu: l'espace tel qu'il est défini par l'architecture. Nous assistons aujourd'hui à la dernière étape d'un Kulturkampf. Il a débuté au XV^{ème} siècle avec l'imprimerie, s'est poursuivi avec la presse et la télévision et est entré dans une phase décisive à l'ère des médias électroniques. Victor Hugo avait prédit l'issue de cette bataille entre médias et architecture: «ceci tuera cela». Ce développement ne semble pas particulièrement attrister les avant-gardes. Tout au plus, la disparition de l'architecture cède la place à un

conception de l'espace pour redéfinir le rôle politique «de l'architecture en rapport à l'art, aux mœurs et à la législation», comme l'indique le titre d'un ouvrage publié en 1804 par Ledoux.

9. «Evening in Llano». Dans la région de Llano (Texas), John Hejduk observa la lumière mate que réfléchissaient les arbres au crépuscule. Le scintillement provenait d'innombrables cocons vides qui recouvraient les troncs tandis qu'un bourdonnement provenant d'insectes éclos était perceptible dans la cime des arbres. Nous pouvons comparer les cocons vides et le bourdonnement invisible avec une époque dans laquelle l'érection de murs ne sert plus à rien et où la surveillance et l'organisation spatiale ne sont plus tributaires de la substance. Il est toutefois significatif de voir à quel point Kwinter et Hejduk divergent dans leur interprétation de ce bourdonnement invisible. Kwinter en donne une interprétation rationaliste, il y voit le prolongement de l'évolution biologique avec des moyens techniques, tandis que Hejduk le met en rapport avec le monde des idées que dynamisent les nouvelles technologies. Hejduk a une réception de la technologie sans mode d'emploi et sans savoir-faire. Ne maîtrisant pas les nouveaux moyens, il doit s'appropriier les choses en tant qu'architecte et chercher des solutions avec les moyens dont il dispose. Pour Kwinter, le bourdonnement invisible dans l'espace est un développement biotechnique des potentiels et des différences – des ΔT s – contenus dans la matière. Pour Hejduk au contraire, l'architecture en tant que telle représente une différence matérialisée – un ΔT – par rapport à un espace sans substance. Ses projets représentent des mondes qui, comme l'a pertinemment relevé Michael Hays, diffèrent complètement du monde dans lequel ils ont été fabriqués. Ils ressemblent à une troupe architecturale qui entretient des rapports tendus avec un contexte objectif caractérisé par la disparition et l'abstraction. Ce qui est ici décisif est le comment et non le quoi. Ces projets paraissent complètement superflus, mais ceci n'indique toutefois pas l'échec de la politique de l'espace qui les fonde. C'est au contraire la conséquence d'une politique de l'espace autonome, propre à l'architecture, au nom de laquelle nous pouvons exiger des choses considérées comme superflues technologiquement: des choses dont nous avons besoin!

English

André Bideau (pages 10–19)
English translation: Michael Robinson

The urban landscape as aesthetics

An inner-city project by Herzog & de Meuron in Munich

We have a kind of love-hate relationship with the shopping mall – as with many other imports from the USA. Any attempt to control urban quality is seen as an attack on the supposedly authentic signs and values of the city, and excluding the heterogeneous from synthetic inner worlds is condemned in moral terms. Herzog & de Meuron see their building conceptually as a European response to the American typology, whose inner realms are increasingly becoming part of the European urban experience. “Fünf Höfe”, with its mirrored innards literally reflects the difficult conditions characterizing inner-city interventions of this kind. At the same time, this development, ennobled by an art gallery, is very much a Munich building, picking up the artificiality and landscape qualities that are inherent in this city.

Arcades and malls are so unsophisticated as a rule because even when they are on a large scale they rely on architectural and vegetable surrogates, on miniaturized streets, squares and areas given over to nature, to act as a distraction from their own artificiality. How does a practice like Herzog & de Meuron deal with the cliché of a mall in the middle of tidy Munich? The “Fünf Höfe” (Five Courtyards) project had a complicated history involving changing clients and developer needs as well as monument preservation conflicts. This meant that criteria like city scale and building scale, genuine and false, old and new, lavish and reasonable were relativized, if not set entirely in abeyance. This led to a typical spectrum of the problems and needs haunting the inner-city shopping worlds that are so omnipresent in Germany in particular.

With a single exception, in Theatinerstrasse, Herzog & de Meuron decided not to provide their inner-city intervention with façades. They have responded to the tricky coring situation with inner courtyards of a variety of kinds, and also arcades with floating three-dimensional cross-sections and lighting. They have neutralized categories like parcel and block and perceptions of interior and exterior space in an atectonic conglomerate whose inner life survives without having higher principles of structure built into it didactically.

Cosmetics and control

The Fünf Höfe development appears as a network into which a whole variety of spatial stimuli are

scattered, some of them casually, some like blemishes. For example, the Prannerpassage has attached itself to a neo-Baroque façade like a parasite. A glass mosaic on the grey rendering of the arcade walls covers up the fact that this narrow, dark cutting forces its way right through the existing buildings to Kardinal-Faulhuberstrasse, in the form of an Expressionist film set. The longitudinal thrust of the complex comes from the Salvatorpassage. It was half completed in summer 2001, and forms the glass heart of the whole complex: the arcade is 90 metres long, 14 metres high, and provides a backbone for the various interlinked routes that run through the block. At the same time it provides necessary outdoor spaces, as some of the rented areas in the upper floors face this way. Thus it provides something more complex than a mall that is restricted to presenting and selling. The strong shape of the Salvatorpassage is much more reminiscent of an Italian “galleria”, which is also often hidden away as an interior space with surprising geometry within otherwise restless urban morphology.

One of the principal attractions of Fünf Höfe is the “hanging garden”, which will run through the whole of the Salvatorpassage in two years time. Creepers combined with lighting features are suspended from the ceiling's baldacchino-like grid structure. This vegetable and electronic filling, designed by the plant artist Tita Giese, makes the arcade into a vessel, into a nature show hidden within the body of the city. Ludwig II's private conservatory used to offer a corresponding show in the immediate vicinity (on the roof of the Munich Residenz)¹: it had a lake, swans, palms and Moorish kiosks, a technically elaborate biosphere intended as a retreat that would make the unsociable, city-hating monarch better able to bear the loathed sojourns in his capital. As in the case of King Ludwig's fantasies, compensation and simulation are also part of the essence of the mall. Spatial experiences are offered as narrative and as entertainment there as well. Herzog & de Meuron also handle the phenomenon of the mall's synthetic public quality with their usual sensuality. The route through the various levels and on to the art gallery floor is a state of the art promenade architecturale, occupying almost the whole depth of the site. Just before going into the art gallery's conventional White Cube, anyone who has strolled up from the foyer is rewarded a view over the Salvatorpassage that now appears like a showcase filled with people and plants, a construct.

Herzog & de Meuron bring off some of the “cosmetic effects” in Munich that Jeff Kipnis has described as the central feature of an “old-fashioned” working method. Kipnis sees the architectural and atmospheric reality of the techniques used by Herzog & de Meuron as an attack on the physical quality of architecture using the resources of architecture, as “something threatening: paranoid control, control that has gone out of control, schizo-control”.² These techniques, developed as trade-mark of archi-

tectural signature pieces, have also proved useful within the urban scale of this invisible building. Thus, the differently reflecting surfaces are experienced as a stretched epidermis, sometimes physically, sometimes immaterially. Given that the courtyards and passages sometimes appear as gaps, sometimes as spatial containers, our perception of internal and external space is additionally undermined. But at various points in the Salvatorpassage we perceive the surgery involving the interior of the block: construction, the ends of floors and structure appear behind the glazing like X-ray images of unstructured urban entrails. But the treatment of these scars causes some strange preservationist blooms to sprout: Involuntarily ripped open, the fine 1955 counter-hall of the Hypobank gapes on one side of the Salvatorpassage. Hilmer & Sattler, the architects responsible here, have supported the surviving ceiling fresco like a specimen. The adornment of the client's formerly most prestigious space now serves as air space decoration for a bookshop.

Downtown Germany

The spatial system of Fünf Höfe can be perceived in the light of atmospheric, internal and architectural-historical relations. But it would be one-sided not to see the intervention in the context of the economic and political developments of the past ten years. It is only these conditions that make it possible to analyse the design themes in terms of their urban relevance. Ultimately this represents the more important tactical and spatial-political level.

Herzog & de Meuron themselves call Fünf Höfe an "inner-city project for Munich", which means that they – like the developers and politicians – are making a claim in terms of the city centre. The public space they have designed continues a development that the Munich architect Adolf Abel had conceived in a 1947 reconstruction scheme for the city centre: a network of arcades, courtyards and squares was to link the new blocks, which followed the pre-war pattern. Although it was less radical than reconstruction planned for many other German cities, Abel's scheme was implemented only fragmentarily in the fifties – among other places in Hypobank's own block, for which Abel himself designed the new building. But this arcade concept, whose model character city building councillor Christiane Thalgott is always stressing, has now acquired a certain degree of redundancy, since the city centre was changed into an almost seamless pedestrian area from the seventies onwards. The transformation removed some of the meaning from these street spaces, which were artificial anyway – especially in Theatinerstrasse, which was shaped by the humble traditionalism of the post-war period.³

This is Herzog & de Meuron's first "investment return" project, and they are reacting to conditions of the kind dictated by major developers in many urban development projects. Berlin was not the only place to experience how much

money banks, insurance companies and property companies put into ensuring returns from top inner-city addresses after the fall of the Wall. This consisted partly of exploiting derelict plots, and partly of renewing post-war buildings which were no longer attractive enough to meet the needs of today's attitudes to consumption and work. This pressure (particularly marked in view of the German property pool renewed after 1945) also prompted refurbishment of the Hypo-Vereinsbank's Munich property.

The fact that the major companies, which had been wandering off into the outskirts, were now again showing an interest in downtown areas was also the effect of a newly created climate. In the last decade a new generation of planners and politicians managed to get rid of some of the bureaucratic and legal hurdles that had previously stood in the way of large and complex interventions.⁴ In earlier days, there had been a knee-jerk resistance to urbanism's dependence on large, anonymous developers, but now some new protagonists have taken the stage. Also, the urban marketing phenomenon has meant that major private projects are no longer associated with speculation and urban destruction, but more with creating jobs, location advantages and quality of life.

Architectural discourse itself has followed this change of paradigms. After years of fascination with peripheries, fragile places and contexts, debate has now turned to new manifestations of the urban, dealing with the hypertrophic density of infrastructures, programmes, atmospheres and brand culture. Increasingly, discourse has identified itself with inner-city landscapes of power and control. The dynamics of originally "critical" topoi like the privatization of public space or branding has engendered perceptions that see architecture as another category of product.

Almost an invisible building

Two aspects of the artificial urban interior have acquired entirely new significance because of the events of 11 September 2001: security and control. But the great private projects were sensitive even in periods of economic boom, because they are always in danger from their own programming. These uncertainties about use reduce architecture much more directly to the level of "cosmetics" than this process is described by Jeff Kipnis in relation to Herzog & de Meuron design methodology. Take for example the Debis development in Potsdamer Platz and its digestion problems: "the wrong product in the wrong place"⁵ threatened to collapse even during its own projection period, the need for office space in Berlin after the fall of the Wall turning out to have been miscalculated. And so an "invisible mall" was built into the approved urban scheme by Hilmer & Sattler, which had been based on office use.⁶

The story was somewhat different in conservative Munich. The competition held in 1994 was based on Hypobank's concrete requirements. Herzog & de Meuron were working on the basis of participation by three other practices in their

original development concept: Hilmer & Sattler, Kollhoff & Timmermann and OMA. The buildings were to be placed next to each other like "heavy stones", forming a system of alleyways and courtyards that Herzog & de Meuron related to the Munich old town on the one hand and the porous volume of the Residenz palace on the other. Ivano Gianola's Maffei Hof, an office building commissioned by the Vereinsbank, also fitted into this plane of reference. Yet, the neighbouring Vereinsbank and Hypobank, coincidentally placed in the same building block, were to merge in 1997. Now the uses in the section planned by Herzog & de Meuron and their partners for the new HypoVereinsbank were reduced to a "finance shop". The proportion of commercial and office rental accommodation increased accordingly. From then on the HypoVereinsbank appeared above all as a developer and a client for the art gallery of their own Cultural Foundation.

But the Fünf Höfe project was not only completely re-routed because of the bank merger: in the mean time the Munich public had already begun to resist any extensive demolition of the building block. What was realized subsequently, or will be realized by 2003, represents a compromise. Kollhoff & Timmermann and OMA have disappeared. Strategically, Herzog & de Meuron have withdrawn from the cityscape and made the material constraints work for them, opening up their project to the topological and expressive issues that they started investigating in the mid nineties. The reflecting, amorphous space is not so much a building as an urban infrastructure: developers' architecture as a "fill-in mass" with cavities cut into it that suck passers-by into the interior of the excavated block. In this respect it is to be regretted that the clients "extracted" a façade from Herzog & de Meuron for the one prestigious gap in Theatinerstrasse. The firm responded with a laconic self-quotation: the shuttered entrance façade to the art gallery and the Perusapassage is a piece of refined *déjà-vu*. On the north and south sides Fünf Höfe is camouflaged by well-behaved mediocrity: on the north side (Salvatorstrasse, still under construction) is Hilmer & Sattler's row, and on the south side (Maffeistrasse) Gianola's Maffei Hof, its materials and scale making a rather inadequate shot at forming a hinge for the crystalline inner world.

Art, non-art, artificiality

The Fünf Höfe programme is under the spell of the art gallery, whose white spatial field is hermetically sealed on the top level. Passers-by are "collected" at various points. Foyer, shop and two cafés are placed at strategic points in the realm of flanerier. The routes from the mall area up to the art are lavishly, if not to say extravagantly sized. They complement the space of shopping and take account of the HypoVereinsbank culture foundation's need for prestige. In this sense Fünf Höfe is a prosaic counterpart to Tate Modern, Herzog & de Meuron's other urban interior addressing contemporary art consumption.

Art is not just featured as an attraction in Fünf Höfe. Its aura is also made to work for a pragmatic purpose – to perfect a formally ambitious environment. By involving Rémy Zaugg and Thomas Ruff Herzog & de Meuron resorted to two artists with whom they have been working for a long time. Zaugg has placed accents displaying colour and text at strategic vertical access points (art gallery foyer, office floor stairwells, etc.). In the familiar manner, these text images convey “positive irritations” to passers-by like AND – I WOULD – BECOME VISIBLE – IF I OPENED – MY EYES or I – THE IMAGE – AM LISTENING – TO YOU or simply YOU HERE NOW. Due to the omnipresence of the noted “Zaugg characters” – used by Herzog & de Meuron as graphic trademark of their plans for a long time now – the architecture appears somewhat overloaded pedagogically: all street side entrances, all arcades and courtyards have been provided with neon signs in the typography developed by Rémy Zaugg and Michèle Zaugg-Röthlisberger, relegating the shop signs very firmly to second place.

The question about art as a medium is also raised by the photographic works by Thomas Ruff that have been incorporated in the flooring. Compared to the expansion of awareness brought about when Herzog & de Meuron and Ruff collaborated on the Eberswalde library façades, the screen prints of towns and landscapes that have been applied to occasional concrete slabs in Fünf Höfe seem rather episodic and decorative (some of Zaugg’s text images refer to their visual content as well). Thus in Fünf Höfe it is not the brand labels that dominate public space. It is much more art itself that exerts a kind of aesthetic control here – as a programme and as a surface.

Nostalgic density, cool styling

Herzog & de Meuron call it a “European response to American shopping malls” a “mixture of art and non-art”. In Fünf Höfe the use of art for urban branding is more subtle than in the imposing gestures made by the Guggenheim concern. In any case, the culture foundation of HypoVereinsbank is not a colonializer like the Guggenheim Foundation, but a solid Munich organization.

Munich has often claimed to be more important than it was, economically, culturally and politically, regularly assigning compensatory functions to architecture and landscape.⁷ We are familiar with Ludwig II, who anticipated Jeff Koons’ actions with a historicist architectural theme park. Ludwig made an impact with his private architectural policy when the North of Germany was in the act of sidelining the Kingdom of Bavaria economically and politically. Set in the midst of its agricultural environs, Munich was stuck for a long time with the status of a civil servants’ and residence city without either industry or proletariat. Until the era of Franz Josef Strauss, being “under-programmed” remained the chief characteristic of the state capital.

It was not just in Munich’s past that architecture was associated with placing signs and urban planning with introducing worldliness. The synthetic character of the city centre was reinforced if anything by the Second World War – the cause of its purifying reconstruction and subsequent reduction to museum image, to a large extent. Fünf Höfe, too, lies somewhere between nostalgic condensation and a coolly styled urban landscape. With elegant, controlled distortions and reflections Herzog & de Meuron, pick up some of Munich’s traditional artificiality and art-syness.

In a city whose ambience stands more for quaint chic than radical chic nowadays, the “blending” of inside and outside, exclusivity and anonymity, cultural consumption and high-end shopping has some entertainment value in its own right. But at the same time the Fünf Höfe complex forms part of a phenomenological analysis of the structural principles of city and landscape that Herzog & de Meuron already carried out in the eighties – alongside their glamorous object production.⁸ This experience makes it possible for them to respond thematically to a building commission that relativizes all signature design and, fundamentally, raises the question about the role of architecture and the definition of its products.

1 The conservatory was built immediately after the accession of Ludwig II (reigned 1864–1886) on the roof of Leo von Klenze’s Hofgarten wing.

- 2 “The Cunning of Cosmetics” in *El Croquis* 84, 1997 and *wbw* 11 / 1998
- 3 None of this could have happened without the building of the S-Bahn and the U-Bahn for the Olympic Games in 1972. Since then public transport in the city centre has imposed a completely new development hierarchy and changed the relationship between the centre and the region.
- 4 Newly created instruments like co-operative development planning or imported strategies like public-private partnership are attempts by public authorities to monitor major projects in an agile fashion and to slim down long-drawn-out consent processes.
- 5 Dieter Hoffmann-Axthelm: “Die Veranstaltung von Stadt”, *wbw* 12 / 1998
- 6 It is the adaptability of Renzo Piano that has to be thanked for the fact that the retrograde urban image destined for Potsdamer Platz survived this architectural infill.
- 7 Claims of this kind were typical of Munich in the 20th as well as the 19th century: the municipal housing projects in the 20s, the theming of the neoclassical city as the Third Reich’s “City of the Movement”, the 1972 Olympic park and the intercontinental airport and trade fair city in the 90s.
- 8 E.g. the Schwarzpark project in Basel, the housing estate design for Aspern, Vienna, the study for the Avenida Diagonal in Barcelona (with Meili & Peter), the suggestion for the development by the Berlin Tiergarten and the study “Basel – an emerging city” (with Rémy Zaugg).

Hans Frei (pages 36–43)

English Translation: Michael Robinson

From the art of space to the politics of space

New spatial technologies, new power mechanisms

Architects – the masters of spatial creation – cannot handle space autonomously. Space is always political. But what can architecture achieve in this kind of space today? Do we need architecture at all, or just a new spatial policy for architecture? Questions of this kind arise against a background of the new technologies and networks that are crucially involved in presenting, organizing and producing space today. Along the essay by Hans Frei, we present a “classic” strategy of spatial control. A photographic essay on the defense structures left by

