

Übersetzungen, traductions, translations

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **87 (2000)**

Heft 3: **De-Typologisierung**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Strategien des Realen

Anna Klingmann. Welche Themen kann Architektur mit dem Auseinanderdriften von Programm, Form und Raum noch bearbeiten? Eine Antwort bot bis vor kurzem der Rückhalt des Entwurfs innerhalb einer kritischen Tradition. Konzeptionell ermöglichte jene, das architektonische Objekt mit Widersprüchen und Mehrdeutigkeiten aufzuladen – bis die kultivierten Differenzen zu einer Reizüberflutung führten. «Konflikte» wurden als Entwurfsdialektik unwirksam, als sich die Wahrnehmung von Kontextzusammenhängen global zu nivellieren begann. Nun entfalten eigenschaftslose Funktionen und reduzierte Oberflächen ihre Aura. In diesem Freiraum erscheint architektonische Form gleichzeitig als Unmöglichkeit und als Notwendigkeit.

«Das Brechen eines Tabus bedeutet nicht dessen Verneinung, sondern transzendiert und vollendet es.»

Bataille, Eroticism, Death and Sensuality

«Was der Zeitgeist vorschlägt, ist eine Welt ohne Form, eine Welt, die nicht durch erkennbare Bilder dargestellt werden will.»

Rafael Moneo

Die Architekturentwicklung der letzten fünf Jahre zeigt eine Tendenz zu einfachen, elementaren Formen. Nach einer Ära von formalem Eklektizismus und Fragmentierung, die mit der Postmoderne begonnen und mit der Dekonstruktion ihren Höhepunkt und vielleicht auch vorläufigen Abschluss gefunden hat, entwickelt sich die heutige Architektur in entgegengesetzter Richtung. Interessanterweise ist dies, trotz regionaler und theoretischer Unterschiede, eine allgemeine Tendenz, die in diesem Beitrag mit dem Begriff des «Generischen» umschrieben wird. Das Generische definiert eine Suche nach allgemeingültigen Formen, die im Wesentlichen eigenschaftslos sind: Sie sind frei von Bedeutung, kontextuellen Ansprüchen, kulturellem Image und Identität.

Zur näheren Untersuchung dieses Phänomens müssen zeitgenössische Bewegungen in der Architektur als das Produkt dreier komplexer Wechselbeziehungen betrachtet werden: einer zunehmenden Dimension der Introversion, in hohem Masse durch die Globalisierung der Wirtschaft bedingt, der soziale Aspekt der Indifferenz als Folge einer zunehmenden Homogenisierung ehemals pluralistischer Identitäten, und schliesslich die Folgen mediatisierter Effekte durch eine intensivierte Propagierung des Augenblicks.

Von der Produktion zum Konsum

Architektur als ein Medium, das dazu dient, mit Risikokapital erstellten spekulativen Projekten Form zu verleihen,

war schon seit jeher eine instabile, den Veränderungen der Wirtschaft unterworfenen Ware. Als Folge wirtschaftlicher Strömungen sind stilistische Veränderungen in der Architektur vom Markt bestimmt. So wie die Moderne als Stil durch eine vom Fordismus geprägte, die Produktion fördernde Wirtschaft getragen war, war die Postmoderne die formale Ausprägung des sozioökonomischen Klimas einer Konsumkultur.¹ Seitdem sich die Wirtschaft von der Produktion auf den Konsum verlagert hat, haben sich auch die – in die Architektur gesetzten – wirtschaftlichen Erwartungen verändert. Je weniger die Architektur dazu benutzt wurde, die Effizienz der Produktion zu steigern, umso mehr war sie dazu genötigt, sich als vermarktbare Ware zu profilieren. Um den Konsum zu maximieren, mussten die ästhetischen Bedürfnisse einer postmodernen Gesellschaft befriedigt werden, was zu einer formalen Differenzierung der Produkte führte. Auf diese Weise wurde das Marketing zu einem zentralen Kriterium des wirtschaftlichen Wettbewerbs. Die Produktion zu maximieren, bedeutete die Nutzleistung von Gebäuden zu verbessern, doch um den Konsum bis zum Äussersten zu steigern, musste der ästhetische Anreiz erhöht werden.²

Als höchst profitable Ware spielte die Architektur daher innerhalb der Bauwirtschaft eine zentrale Rolle, um den vielschichtigen Bedürfnissen einer pluralistischen Konsumgesellschaft gerecht zu werden. Die dazu erforderliche Marktvielfalt drückte sich in einer Vielzahl von historisierenden Architekturstilen aus, die gemeinhin unter dem Begriff Postmoderne zusammengefasst wurden. Während in der Moderne die *Funktion* einen klaren Bezug zwischen Form und Programm herstellte, wurde in der Postmoderne, beflügelt durch die Allgegenwart der Massenmedien, die *Wirkung* zum entscheidenden Faktor. Form und Pro-

gramm entfernten sich allmählich voneinander und förderten ein Marketing, das durch unmittelbare Zurschaustellung von Bildern auf Abwechslung setzte.

Obgleich die Postmoderne den pluralistisch ausgerichteten Markt der spätkapitalistischen Gesellschaft bis zu einem gewissen Grade sättigen konnte, vermochte sie lediglich Einzelmomente festgelegter Identitäten anzubieten, von denen jede auf bestimmte historisierende Parameter beschränkt war. Identifikation über eine derartige Orientierung an der Vergangenheit war bald nicht mehr gefragt.³ Die Postmoderne entsprach immer weniger den Bedürfnissen des Wirtschaftssystems, das sehr rasch vom transnationalen Wettbewerb zu einem Konglomerat aus globalen Monopolen überging. So fördern gegenwärtig Marketingstrategien zunehmend die Koexistenz unterschiedlicher Identitäten hinsichtlich einer allumfassenden Gültigkeit, die man in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit als «generische Identität» bezeichnen könnte.⁴

Als zwingende Konsequenz davon hat sich die Vermarktung der Architektur vom äusserlichen ästhetischen Reiz, der die Zusammenhangslosigkeit pluralistischer Identitäten propagierte, gelöst und zu einem Produkt gewandelt, das Identität als Begriff verwirft, indem es sich der Performance zuwendet. Aufgrund der Tatsache, dass Form und Inhalt immer mehr auseinander klaffen und sich die Identitäten immer rascher verändern, wird Form in der Architektur auf prototypische Vorgaben reduziert: bar jeder Zeichenhaftigkeit, lässt sie jede Möglichkeit offen. Beispielfür diesen Trend ist die Kiste mit ihren gleichen Seiten oder auch der «Blob» mit seiner kontinuierlichen, gleichmässigen Oberfläche.

Bild und Unmittelbarkeit

In diesem Sinne wendet Architektur ihre eigene Konsumierbarkeit nach innen. Die Vermarktung einer generischen Identität, bedingt durch die zunehmende Abwesenheit von Eigenschaften einerseits und der unablässigen Wiederholung eines allgemein gültigen Prototypen andererseits, lässt einen neuen Stil entstehen, der am besten mit dem Begriff des «Generischen» umschrieben werden könnte. Diese Hinwendung zum Generischen verwirft den Begriff einer pluralistischen, durch Unterschiedlichkeit gekennzeichneten Identität und wendet sich stattdessen einem neuen Zusammenhalt von Identitäten zu, als Folge einer ständig zunehmenden Macht des Weltmarktes. Indem das Generische formal keiner Vorstellung von Einzigartigkeit verpflichtet ist – und so der Versuchung, neuen architektonischen

Idealen oder Bilderwelten zu erliegen, widersteht –, unterstützt es das Identitätslose in seiner Berücksichtigung der Leere. Das Ergebnis ist eine «tillose» Architektur, die in ihrer Formlosigkeit die raschen Veränderungen einer globalen Wirtschaft aufnimmt.

Da menschliche Gefühle, Ängste und Empfindungen zunehmend von den Medien vereinnahmt werden, erfährt das Individuum eine «Entleerung», eine Befreiung von Identität, die letztlich in einen Zustand totaler Gleichgültigkeit mündet. Dieser Zustand der Indifferenz, in dem nichts wichtig oder – umgekehrt – alles gleich wichtig ist, kann in unserer Kultur vielerorts beobachtet werden: Das Zappen zwischen den verschiedenen Fernsehkanälen ist nur eines der Beispiele für diese Preisgabe des Subjektes. Statt sich mit einem bestimmten Fernsehprogramm über einen längeren Zeitraum zu identifizieren – was ein Bewusstsein seiner selbst als Subjekt bestätigen würde –, zieht man es vor, seine Subjektivität in einer vielfältigen Mischung künstlicher Identitäten zu verlieren. Oder wie Michael Sorkin schreibt: «Beim Fernsehen geht es allein darum, jegliche Unterschiede zwischen den einzelnen Sendefragmenten zu verwischen, um alle Elemente im Netz als gleichwertig zu deklarieren, sodass jede Kombination, die der Sendetag hervorbringt, Sinn macht.»⁵

So wie sich die postmoderne Psyche inzwischen wohl fühlt beim Zappen im Identitätsnetz, hat sich auch das Angebot der Identitäten ein wenig dem Fernsehen angenähert, bei dem vielleicht der einzige wesentliche Augenblick im Schnitt besteht, im Wechsel von einer Identität zur andern. «Diese Haltung faszinierter Indifferenz spiegelt einen gewissen Überdross an der heutigen Politik der Unterschiede. Manchmal jedoch zeugt sie von einer noch viel grundlegenden Ermüdung: einem seltsamen Hang zur Unbestimmtheit, dem paradoxen Wunsch, wunschlos zu sein, mit nichts mehr etwas zu tun haben zu müssen, ein Bedürfnis nach Regression über die Kindheit hinaus, zurück zu einem unorganischen Zustand.»⁶

«Die Vorstellung des Zusammenbruchs des Bild-Schirms und/oder der symbolischen Ordnung löst einerseits eine gewisse Ekstase aus, weckt andererseits aber auch Gefühle der Verzweiflung angesichts eines solch phantasmagorischen Ereignisses.»⁷ Diese schizophrene Haltung, welche die Postmoderne durch ihren exzessiven Gebrauch von Architektursprachen vorweggenommen hat, ruft eine kompensatorische Privilegierung von *Bild* und *Unmittelbarkeit* hervor. Räumlich gesehen äussert diese Erscheinung kollektiver (In-)Differenz

ein starkes Bedürfnis, sich an einem Ort absoluter Identifikation aufzuhalten und gleichzeitig von jeder Identifikation befreit zu sein.⁸

Der Ort für eine Technoparty schafft genau diese Voraussetzung. Verglichen mit dem gesellschaftlichen Hintergrund einer traditionellen Party, wo man die Begegnung mit dem wahrgenommenen Anderen sucht, geht man an eine Technoparty, um sich selbst zu verlieren. Die ungeheure Zahl der Teilnehmer verunmöglicht es, ein Individuum für mehr als ein paar Sekunden auszumachen. Demzufolge hört der Andere als äusserer Bezugspunkt auf zu existieren. Das Stroboskop dient nicht mehr dazu, einen Unterschied – und damit Interesse – herauszustellen, sondern schafft einen zusammenhängenden Raum, der durch ein Meer von Körpern markiert wird. So betrachtet konstituiert Techno einen Raum, der durch eine Gesamtheit hypnotisierender, von aussen einwirkender Reize und durch den daraus sich ergebenden Zustand der Indifferenz der Teilnehmer gekennzeichnet ist.

Das Generische zielt mithin auf den kollektiven Verlust von Identität und verweist dadurch auf das latente Potenzial einer Generischen Identität, die von Unbestimmtheit gekennzeichnet ist. Callois vertritt in seinem Buch «Mimicry and Legendary Psychasthenia» die Meinung, dass in dieser Tendenz zum Unbestimmten das Gefühl des Subjektseins vollkommen verloren gegangen ist: «Diesen entwurzelten Wesen erscheint Raum als eine verzehrende Macht. Er verfolgt sie, kreist sie ein und verschlingt sie in einer gigantischen Phagozytose. Es endet damit, dass sie vom Raum ersetzt werden.»⁹ Aus dieser kollektiven Absage an subjektive Verschiedenheiten geht ein durch Kohärenz gekennzeichnete Raum hervor: Während sie den Zusammenbruch überholter Identitäten beschleunigt, schafft die Identität des Generischen gleichzeitig eine neue «unbekannte» Form von Identität.

Kritik ohne Symbolik

Die Identität des Generischen entzieht sich nicht per se einer Identifikation, sondern führt Identitäten ein, die – von Temporalität gekennzeichnet –

sowohl durch Kontinuität als auch durch Unterbrüche bestimmt sind. Im Wesentlichen durch ihre beschleunigten Wechsel charakterisiert, resultieren diese Identitäten in einer Art monolithischer Einheit, die nur noch in ihrer Augenblicklichkeit wahrgenommen werden kann. Während Foster die These vertritt, dass wir möglicherweise bei einem Nullpunkt angelangt sind, und daher die Identität des Generischen mit Nicht-Identität gleichsetzt, könnte man dagegenhalten, dass das Generische auf eine neue Form «intensiver Kohärenz», wie sie Jeffrey Kipnis¹⁰ definiert hat, verweist. Koolhaas preist in seinem provokativen Essay «The Generic City» die Konvergenz von Identitäten als eine «weltweite Freiheitsbewegung». Ohne klar definierte Identität, so lautet sein Argument, wird das städtische Gewebe zu einer weitgehend nach innen gerichteten Erfahrung und definiert sich allein dadurch, dass es überflüssig ist. Somit ist das städtische Gewebe nur noch von seiner Funktion bestimmt. Koolhaas legt des Weiteren dar, dass Identität das Wachstumspotenzial einer Stadt erheblich schmälert, ein Mangel an städtischer Identität also demnach grössere Flexibilität gewährleisten könnte.

Während dieses «Fehlen von Identität» zwar eine reizvolle Debatte auslöst, bleibt fraglich, ob die daraus folgende extreme Mobilität nicht bald auf eine andere Art von Lähmung zielt, die in eine totale Stagnation ausarten könnte. Koolhaas schliesst seinen Essay mit der bissigen Bemerkung: «Erleichterung! Es ist vorbei. Das war die Geschichte von der Stadt: Es gibt sie nicht mehr. Wir können getrost das Theater verlassen.» Auf diese Weise drängt Koolhaas das Generische nachdrücklich in den Bereich des absoluten Nichts. Da bleibt einem nur noch Fosters Frage, ob «dieser Nullpunkt den Inbegriff einer völligen Verarmung darstelle, wo keine Macht mehr eindringt, oder einen Ort, von dem eine neue Form von Macht ausgehen könnte: eine Verweigerung der Macht also oder ihre Neuerfindung».¹¹

«Die Popart will», schreibt Roland Barthes in «That Old Thing Art» (1980), «das Objekt von Symbolen befreien, um das Bild zu einer blossen Oberfläche ohne jede Bedeutung wer-

den zu lassen.»¹² Wo Barthes eine avantgardistische Störung der Darstellung sieht, erkennt Baudrillard ein «Ende der Subversion», eine totale Überführung des Kunstwerkes in die politische Ökonomie des Waren-Zeichens.¹³ Beide Deutungen sind wesentlich für das kritische Architektur-schaffen von heute.

Kritische Architektur war lange durch die Annahme bestimmt, dass politische Veränderung und architektonischer Wandel am selben Ort angesiedelt sind. Dabei ging man davon aus, dass jener Ort immer anderswo sei, im Bereich des kulturell und/oder sozial Unterdrückten.¹⁴ Diese Lösung vom Hier und Jetzt, damit man sich mit dem, was man als Ausgestandenes wahrnahm, – dem unterdrückten Anderen – identifizieren konnte, war der Punkt, an dem die kritische Architektur anzusetzen pflegte. Von hier aus galt es die vorherrschende Kultur zu verändern oder zumindest zu unterlaufen. Indem sich der «kritische Architekt» durch eine reduzierende oder idealistische Darstellung mit dem Anderen identifizierte, lief er Gefahr, in ideologische Abhängigkeiten zu geraten, zumal Identität nicht dasselbe wie Identifikation ist.¹⁵

Da sich der weltweit verbreitete Grundgedanke des Generischen das Konzept der Differenz einverleibt hat, kann eine Kritik durch Architektur nach dem früheren auf Widerspruch beruhenden Muster nicht länger aufrechterhalten werden. Folglich müssen wir Kritik nicht als einen von einer heldenhaften Avantgarde herbeigeführten Bruch ausserhalb der symbolischen Ordnung, sondern als einen Riss innerhalb dieser Ordnung definieren.¹⁶ Können wir uns eine neue Art von Kritik vorstellen, die sich weder durch einen Angriff auf «dieses alte Ding Kunst» (Barthes) noch durch die Anpassung an das zum Bild gewordene Waren-Zeichen (Baudrillard) definiert, sondern vielmehr in der Zurschaustellung eines «selbstgefälligen Verbrauchertums»?¹⁷ Können wir uns eine Architektur vorstellen, die bedeutsam und oberflächlich, emotional und gefühllos, kritisch und selbstgefällig ist? Vielleicht besteht die Rolle einer neuen kritischen Architektur nicht darin, mit der herrschenden Ordnung zu brechen, sondern darin, die

Krise offen zu legen und neben den Anzeichen ihres Zusammenbruchs auch solche des Durchbruchs zu erkennen im Sinne der neuen Möglichkeiten, die eine solche Krise einleiten kann.¹⁸

Auf der Suche nach dem Realen: zwei mögliche Strategien

Architektur ist zum Zufluchtsort des Realen geworden. Statt kulturelle Ungereimtheiten in der fragmentierenden Technik der Collage oder durch Strategien des «Ausglättens» zu hinterfragen, nimmt die Architektur des Generischen diese Ungereimtheiten in ihrer paradoxen Existenz einfach an. Sie markiert eine Präsenz nicht indem sie für oder gegen das eine oder das andere ist, auch nicht zwischen beidem, sondern einfach nur durch ihr Vorhandensein. Im Verlaufe der Ablösung von dem auf Widerspruch beruhenden System der früheren Avantgarde-Architektur haben sich zwei Hauptkategorien architektonischer Strategien als Veranschaulichungen des Generischen herausgebildet. Während die Minimalisten sich dem Konzept des Generischen mit einer auf sich selbst bezogenen Ästhetik annähern, die auf der kartesischen Form basiert, unterstützt der Infrastrukturalismus die zunehmende wirtschaftliche Verankerung von Architektur im Sinne einer Infrastruktur, weil sie dem Grundzustand des Generischen im Sinne einer Allgemeingültigkeit am ehesten entspricht.

Die Debatten von Derrida und Deleuze hinter sich lassend, hat der Minimalismus längst die Wiedergeburt des Objekts angekündigt. Der Minimalismus erweckt in seiner «nachdrücklichen Objektivität» den Eindruck des (Hyper-)Realen, indem er sich mehr dem materialistischen «Niederem» (Sub-) als dem idealistischen «Hohen» (Sur-) annähert.¹⁹ Reduktion in diesem Sinne dient nicht einzig dazu, die Architektur von ihren früheren Bedeutungen zu befreien, sondern auch dazu, sie vor den Effekten einer zunehmend ausser Kontrolle geratenden Realität zu bewahren. In diesem Sinne ist der Minimalismus nicht darauf aus, das Reale zu zeigen, sondern eher, es zu verbergen, um es so lange wie möglich zu unterdrücken.

1 «Aesthetic Capital; The Commodification of Architectural Productions», James Mayo, MODULUS 21, New York 1989, S. 67

2 *ibid.* S. 70

3 «The Generic City», Rem Koolhaas, S,M,L,XL, The Monacelli Press, Inc., New York 1995, S. 1238

4 Das Wort generic ist vom lateinischen Stamm «gener» oder «genus» abgeleitet, was Geburt, Gattung, Klasse bedeutet. Auf ein Produkt be-

zogen, bedeutet generic, dass das Produkt nicht markengeschützt ist, d.h. es repräsentiert nichts, erzeugt kein Image. Gemäss Webster's Dictionary ist generic etwas, das sich den verschiedensten Bedingungen (bezüglich Gebrauch, Form und Grösse) anpasst oder anpassen lässt und das demzufolge auf ganz verschiedene Arten angewendet werden kann. In der Architektur verweist generic auf das vom Ort unabhängige,

unspezifische Produkt einer globalen Wirtschaft, das in praktisch jedem kulturellen Umfeld, sei es in Europa, Amerika oder Asien, auftreten kann.

5 «Variations on a Theme park», Michael Sorkin

6 «The Return of the Real», Hal Foster, S. 164

7 *ibid.* S. 130

8 *ibid.* S. 166

9 «Mimicry and Legendary Psychasthenia», Roger Callois, Oktober 31

10 «Towards a New Architecture», Jeffrey Kipnis, AD/Folding in Architecture

11 «The Return of the Real», Hal Foster, S. 168

12 «That Old Thing Art», Roland Barthes, vgl. auch Foster «The Return of the Real», S. 128

13 «Pop – An Art of Consumption?», Jean Baudrillard

14 «The Return of the Real», Hal Foster, S. 173

15 *ibid.* S. 174

16 *ibid.* S. 157

17 *ibid.* S. 130

18 *ibid.* S. 157

19 Vgl. mit früheren Auffassungen des Superrealismus, «The Return of the Real», Hal Foster, S. 144

In der ständigen Wiederholung prototypischer Formen unter gleichzeitiger Berufung auf die taktilen Eigenschaften des Materials betreibt der Minimalismus unablässig eine Architektur der Verneinung.

Der Infrastrukturalismus auf der anderen Seite hat sich als ein Verdichter des Realen herausgestellt. Indem er Kräfte, von denen man längst weiss, dass sie ausserhalb der architektonischen Disziplin liegen, emphatisch betont, ist der Infrastrukturalismus bestrebt, neue Parameter zu setzen. Er verlegt sein Hauptaugenmerk von den stabilen Bedingungen der Form auf die Variablen kurzlebiger Ereignis-Strukturen als treibende Kraft des Städtebaus und betont damit die Existenz einer unsichtbaren Realität. Der traumatische Schock einer unkontrollierbaren Realität wird spielerisch in einem sim-city-ähnlichen Reality Game nachgeahmt. Indem er die formenden Kräfte des Realen herausstreicht, maskiert der Infrastrukturalismus das Reale. Gerade jedoch durch diese Maskierung wird auf das Reale hingewiesen. Auf diese Weise ist der Infrastrukturalismus bestrebt, bis zu einem gewissen Grade die Kräfte des Realen zu lenken, meistens aber werden sie einfach nur in einer Miniatur-Version imitiert.

Peter Eisenman hat unlängst in seinem Text «Eleven Points on Knowledge and Wisdom»²⁰ festgehalten, dass das Kapital die Architektur lediglich noch als funktionelle Infrastruktur seiner Kreisläufe sieht. Der Infrastrukturalismus macht Eisenmans Kritik bereitwillig zum eigenen Manifest, denn genau aufgrund dieser Bedingung gedeiht er ja: Infrastruktur, ohne festgelegte Identität und formlos, wird als Architektur in ihrer «reinsten» und daher höchst generischen Form angesehen. In ähnlicher Weise sind die infrastrukturellen Massnahmen in der Architektur darauf ausgerichtet, das Programm möglichst effizient umzusetzen, um vielmehr «operationelle» als «formale» Wirkungen zu erzielen. In ihrer formalen Indifferenz strebt diese Architektur danach, unsichtbar zu sein, und erlangt nur aufgrund einer momentanen Maximierung ihrer Ereignis-Struktur eine zeitweilige Identität²¹ – schliesslich wird auch eine Autobahn nur in ihrer performativen

Struktur wahrgenommen, das heisst dann, wenn sie einen reibungslosen Verkehrsfluss gewährleistet. Indem er vorgefasste Formvorstellungen beiseite lässt, definiert der Infrastrukturalismus die Architektur einzig durch ihre Performance. Das Wie des Funktionierens eines Gebäudes wird thematisiert, weil es einen höchst allgemeingültigen Moment in der Architektur darstellt. Dieser Modus Operandi, wie ihn die Infrastruktur-Architektur erfüllt, erlaubt der Architektur, von den Besonderheiten des Ortes unabhängig zu sein. Indem der Architektur solchermassen jede symbolische und formale Bedeutung entzogen wird, bildet die Performance ihr Paradigma.

Oberfläche als Maske oder Landschaft

Indem der Minimalismus die abstrakte Form benützt, um sich einer Allgemeingültigkeit zu nähern, wird er in vielerlei Hinsicht zum Gegenspieler des Infrastrukturalismus, obgleich beide ähnliche Ziele verfolgen. In seiner selbstbezogenen Objektivität legt der Minimalismus grossen Wert auf Einfachheit und Kontinuität, wobei er unterschiedlichste Programme in einem einzigen Volumen komprimiert. Diese Konzentration des architektonischen Programms in einem prismatischen Baukörper entzieht sich jeder Verpflichtung zu einer spezifischen Bedeutung. Rafael Moneo spricht von der «Stummheit» der primären Form, die buchstäblich alles andere zum Schweigen bringt, ausser dem Material selbst: nicht nur jegliche Ausprägung einer konventionellen Architektursprache, sondern auch jeden Hinweis auf Programm, Nutzung und Kontext. Jedoch genau in diesem Stummsein liegt für den Minimalismus der allgemeingültige Aspekt der Architektur. Was er zelebriert, ist der Übergang von Material zu einer beinahe inexistenten Form.²²

In seiner radikalen Vereinfachung (das bedeutet nicht unbedingt Effizienz) setzt sich das Generische zum Ziel, mit möglichst wenig Oberfläche möglichst viel Volumen umschliessen. Während die Projekte des Minimalismus die Gebäudehaut dazu einsetzen, die Performance sowohl im Sinne von Programm als auch Ereignis-Struktur zu maskieren, benützt sie

der Infrastrukturalismus dazu, die Performance zu ermöglichen.

Oberflächen spielen in der minimalistischen Architektur eine sehr wichtige Rolle; als schützende Hüllen verstärken sie den volumetrischen Ausdruck einer nach innen gerichteten Räumlichkeit. Im Unterschied zu den Vertretern der klassischen Moderne, deren Raumkonzepte darauf bedacht waren, eine Kontinuität zwischen privaten und öffentlichen Bereichen zu schaffen, strebt der Minimalist eine klare Trennung an. Dieser Bruch ergibt sich aus der Selbstbezogenheit des Objektes, seiner Loslösung vom Kontext, der radikalen Beschränkung des architektonischen Ausdrucks und daraus, dass das Material zum Fetisch gemacht wird – eine Tatsache, die mit der Unterdrückung des Programms einhergeht. Als monolithische Pufferzone zwischen der unmittelbaren Umgebung und dem inneren Programm wird die Oberfläche zur eigentlichen Architektur. Als eine durchgehende äussere Hautriegel sie das Innere hermetisch von seiner Umgebung ab und umschliesst es gleichzeitig mit einer kompakten Form.²³ Während das Innere dem Betrachter von aussen entzogen ist, wird alle Bedeutung auf die zum Bild gewordene Oberfläche übertragen, die somit in den Brennpunkt des ästhetischen Interesses rückt. Indem die Einheitlichkeit der Oberflächenbehandlung zu einer ausgeprägten Nicht-Identifikation mit dem Kontext führt, macht sie gleichzeitig die objektive Autonomie des Gebäudes deutlich.

Die wirtschaftlichen Möglichkeiten einer solchen Architektur decken sich optimal mit den Ansprüchen des heutigen Marketing: Während das Innere totale Flexibilität bietet, zieht das Äussere durch wechselnde Effekte, die sofort verstanden und aufgenommen werden, die Aufmerksamkeit auf sich. Anstelle einer objektiven Identität stellt der Minimalismus die vorübergehende Wahrnehmung des Betrachters in den Vordergrund. Beim ersten Stellwerk von Herzog & de Meuron in Basel beispielsweise spielt die Haut selbstbewusst mit dieser Ungewissheit und verborgenen Mehrdeutigkeit des Gebäude-Innenlebens. Die abstrakte Form tritt hinter der vorübergehenden Wahrnehmung der Oberfläche zurück.

Das Objekt wird zur undurchlässigen Projektionsfläche, zum Reflektor des Betrachters, des Lichts oder der Umgebung. Das Ergebnis ist ein unverbindliches Bild, ein Bild, das kein Programm und keine Identität entblösst, sondern in seiner blossen Erscheinung oszilliert.

Umgekehrt nutzt der Infrastrukturalismus das Potenzial der Oberfläche in einem eher topologischen Sinne. Oft faltet sich wie beim «Yokohama International Port Terminal» von Foreign Office Architects das ganze Gebäude in eine kontinuierliche, kollabierte Oberfläche. Die topologische Behandlung der Oberfläche schafft einen unmerklichen Übergang zum umgebenden Kontext, sodass der Verkehr unbehindert hinein-, hinaus- und durch das Gebäude hindurchfliessen kann. Im Wesentlichen offen, bezieht sich die Oberfläche auf die wechselnden Ereignisse des Schiffsterminals in einer nahtlosen Ineinanderüberführung topologischer Unterschiede. Private und öffentliche Ereignis-Strukturen werden immer wieder neu verhandelt und sind somit nicht als polarisierte Gegensätze festgelegt.

Ähnlich ist diese topologische Auffassung von Oberfläche bei der Jussieu-Bibliothek von OMA zu finden, als ein «innerer Boulevard», der die städtische Textur mit dem Innenraum der Bibliothek verwebt. Auf dem gewundenen Weg nach oben induzieren topologische Gliederungen und Verzweigungen Räume für die programmatischen Differenzierungen und Ereignisse. Beim Projekt für den Urban Ring von Yokohama «verdickt» OMA die Grundfläche zu einem topologischen Feld aus vielen übereinander geschichteten Oberflächen. Diese topologische Oberfläche ist durch die Präpositionen «über», «unter» und «durch-hindurch» definiert und eröffnet eine Vielzahl von Möglichkeiten zur Orientierung, zu Positionsangaben und Bewegungsabläufen.²⁴ Als «Lamellen-Sandwich» funktioniert das Projekt gleichzeitig auf einer und auf mehreren Ebenen.²⁵ Indem sie ein vielschichtiges Netz von differenzierten Verbindungen hervorbringt, die sich nicht auf eine Richtung beschränken lassen, wird die Struktur vielfach verwurzelt und entzieht sich demzufolge jeder Festlegung.

20 «Eleven Points on Knowledge and Wisdom», Peter Eisenman, Anywise

21 Jeffrey Kipnis erklärt den Begriff in «Recent Koolhaas» folgendermassen: «Der Begriff Ereignis-Struktur wird gebraucht, um all die gesellschaftlichen Aktivitäten und zufälligen Ereignisse – seien sie nun erwünscht oder nicht – zu bezeichnen, die ein Bau inszeniert und bedingt. Diese schliessen zwar die Funktio-

nen des vorgegebenen Programms mit ein, sind aber nicht auf sie beschränkt (...).»

22 AA lecture, Rafael Moneo, November 1996

23 Rodolfo Machado fasst diese Wirkung in diesem Zusammenhang recht treffend zusammen, wenn er sagt, dass «die Oberfläche als ein autonomes architektonisches System das Gebäude in mehr als einer Hinsicht einkapselt: Innerhalb ihrer

beschränkten Stärke und in ihrem plastischen Ausdruck ist sie dazu bestimmt, die architektonische Wirkung, die sich herkömmlicherweise gleichmässig im ganzen Gebäude ausbreitet, zu komprimieren und zu vermitteln.» («Monolithic Architecture», Rodolfo Machado, Rodolphe el-Khoury)

24 «Differential Gravities», Greg Lynn, Any, März/April 1994

25 «Urban Ring Exhibition Yokohama», OMA, Any, März/April 1994

Unmögliche oder notwendige Form

Einerseits könnte man behaupten, dass das Generische bestrebt ist, Indifferenz zu manifestieren, indem es sich der Form widersetzt, auf der anderen Seite kann man aber auch sagen, dass es gleichzeitig die Voraussetzungen für eine Reizüberflutung schafft, indem es Ereignis-Strukturen bis zum Äussersten steigert. Während der Minimalismus die Nach-innen-Gerichtheit des Raumes auf ein tatsächliches Ausschliessen des Aussenraums beschränkt, erzeugt der Infrastrukturalismus eine umfassendere Introversion des Raumes, die in ihrer endlosen Ausdehnung das Öffentliche und das Private zu einem heterogenen Kontinuum verschmelzen lässt. In der betonten Privatisierung, einer dialektisch abgeleiteten Bedeutung der Introversion, vertritt der Minimalismus eine intensive Form davon. Von Kontext und Ort gleichermaßen losgelöst, genügen die Entwürfe des Minimalismus sich selbst. Vom Programm her gänzlich nach innen gerichtet, ist der architektonische Hintergrund auf die Bedürfnisse des Individuums zugeschnitten. Indem eine bisher noch in der Postmoderne nach aussen gewendete öffentliche Identität in eine stark nach innen gerichtete private Angelegenheit umgewandelt wird, ist das architektonische Objekt nicht mehr identifizierbar, wodurch es eine Allgemeingültigkeit erlangt hat.

Ein gutes Beispiel dafür ist das Sportzentrum Pfaffenholz in Saint-Louis bei Basel von Herzog & de Meuron. Obwohl es in einer natürlichen

Umgebung liegt, sind paradoxerweise alle Sporteinrichtungen in ein Gebäude hineinverlegt, das gegen die umgebende Landschaft hermetisch abgeschlossen ist.

Für den Infrastrukturalismus hingegen ist das Generische oder Allgemeingültige a priori vorhanden. Da Infrastrukturalismus a priori auf der Leistungsfähigkeit beruht, ist der Infrastrukturalismus wie die Infrastruktur von sich aus allgemein. Ohne festgelegte Identität, verknüpft der Infrastrukturalismus unermüdlich die Bereiche des Öffentlichen und des Privaten, indem er fortwährend kurzlebige Ereignis-Strukturen hervorbringt. Das Verhältnis zwischen Öffentlich und Privat wird immer wieder neu verhandelt, aktiviert durch verschiedene zeitlich aufeinander folgende Ereignisse, die das instabile Verhältnis zwischen öffentlichem und privatem Raum unterstreichen. So gesehen ist die Bibliothek von Jussieu eine Erweiterung und Verdichtung des städtischen Territoriums, ein gefalteter Boulevard. Seltsamerweise bewegt sich der Infrastrukturalismus, obschon – oder gerade weil – er auf die Performance so viel Wert legt, im Rahmen von Introversion und Selbstbezogenheit. Infrastruktur ist nicht etwas, das man von aussen betrachtet, sie kann nur von innen erfahren und kritisch beurteilt werden. Die Vorsilbe «infra» bedeutet nicht nur etwas unten Liegendes – das durch etwas darüber Gelegtes (das Programm) vervollständigt werden will –, sie deutet auch darauf hin, dass etwas innen geschieht (ein Ereignis).

«Es geht darum», wie Jacques Herzog jüngst in einem Vortrag ausführte, «kraftvolle Räume zu schaffen, welche die Menschen erregen.» Als eine Art von Überreizung propagiert die Architektur des Generischen eine Teilnahmslosigkeit, die sich sowohl aus Indifferenz wie auch aus Reizüberflutung ergibt. Monolithische Formen werden eingesetzt, um «unmittelbare Eindrücke der Leere» zu erzeugen, wie sie in den letzten Jahren nur die Medien hervorzurufen imstande waren. Die Wirkungsweise des Minimalismus durch eine äusserliche Thematisierung von Leere hat zur Folge, dass ihr nach innen gewendetes Programm heruntergespielt wird. Einfachheit im Sinne von Venturis Äusserung «less is a bore», als unterlaufene formale Richtung, bewirkt Teilnahmslosigkeit. Der Infrastrukturalismus erzielt Wirkung weitgehend durch die unablässige Steigerung bestehender Ereignis-Strukturen. Indem er die Realität bis zum Äussersten treibt und daher eine Art Hyper-Realität verbreitet, wie sie für die Generation X steht, erzeugt er eine – durch ständige Überreizung bewirkte – Teilnahmslosigkeit.

Das Generische ist keine neue formale oder ästhetische Richtung in der Architektur, sondern scheint, indem es das Programm im Unbestimmten belässt, eher auf einen neuen Ausgangspunkt in Verbindung mit einer Entwertung der Form zu weisen. In mancher Hinsicht stellt uns das Generische vor die paradoxe Tatsache, dass die Form unmöglich und gleichzeitig notwendig ist. Ein gutes

Beispiel für diese Widersprüchlichkeit ist das Zentralstellwerk von Herzog & de Meuron am Basler Bahnhof. Während das nahe gelegene ältere Stellwerk im Wesentlichen als generischer Prototyp, der überall stehen könnte, entworfen worden ist, bricht das neue Zentralstellwerk mit der Ordnung seines kartesischen Vorgängers und schafft eine destabilisierende Beziehung zwischen Objekt und Umgebung. Durch Rotation gekennzeichnet, ist es im Begriff, frühere Kategorien aufzulösen. Indem es die Spannung zwischen inneren und äusseren Kräften aufnimmt, offenbart das Gebäude verschiedene Ausrichtungen, während es gleichzeitig seine Autonomie kundtut. Mehr Vortex als Kiste, wird das Zentralstellwerk zum Ausdruck von Bewegung. Da es seine stilisierte Hülle zu durchbrechen beginnt, drückt das Bauwerk eine Mehrdeutigkeit aus, die ein topologisches Potenzial zwischen Objekt und Oberfläche entwickelt. Diese Widersprüchlichkeit wird noch weiter getrieben durch die horizontalen Einschnitte, die eine Spaltung im Sinne einer Bruchstelle in der Oberfläche andeuten. Vermittelnd zwischen Bedeutung und Bildfläche – indem es sowohl die Autonomie des Objekts als auch das Auffangen von Kräftefeldern der Umgebung thematisiert –, schafft das Zentralstellwerk aus Unterschiedlichkeit Zusammenhang. Mit seinem Hang zur Form verweist es auf eine Neudefinition des Subjekts.

Übersetzung aus dem Englischen:
Christa Zeller

Le musée, paysage intérieur

Hans Ibelings. Pour le postmoderne, le musée était à la fois protagoniste urbain et pédagogue lorsqu'il s'agissait de manifester le caractère public, l'histoire, la communication, la réfection de la ville, etc. Aujourd'hui, on thématise moins le rôle de politique culturelle du musée que sa neutralité en tant que conteneur dont la structure événementiale se rapproche des autres espaces intérieurs publics. Avec sa structure spatiale informelle, le musée devient le lieu où présente et consomme, où l'on flâne et se montre. Ainsi que l'illustre le présent exemple, pour de telles fonctions qui s'interpénètrent, des mondes intérieurs sobres constituent un arrière-plan favorable et continu qui se referme sémantiquement et typologiquement vis-à-vis de son contexte.

L'hybridation des fonctions dans les programmes contemporains de musée est caractéristique d'une époque qui tend à effacer les délimitations traditionnelles et qui admet de moins en moins une séparation claire des usages. Les gares et les aéroports ne constituent par exemple plus uniquement des équipements destinés à écouler le trafic. Ils se sont transfor-

més en véritable lieu de consommation. Les centres commerciaux et les grands magasins ont aussi de plus en plus une fonction sociale. Dans les musées, les activités commerciales des boutiques et des restaurants ont gagné en importance au détriment de leur vocation première de lieu de conservation et de mise en valeur des biens culturels. Cette tendance est évidente

surtout dans les grands musées. Au Metropolitan Museum à New York, une salle d'exposition consacrée à la sculpture a dû céder la place à une cafétéria. Le musée Guggenheim à Bilbao peut être comparé à un parc d'attractions selon les termes de son directeur Thomas Krens. Nous observons un changement semblable, toutefois dans une moindre mesure, au Het Valkhof Museum de Ben van Berkel, de Caroline Bos et de leur UN Studio. Le rez-de-chaussée regroupe tous les équipements sociaux et commerciaux et ne comporte aucun espace d'exposition. Le musée se présente par conséquent dans une large mesure comme un supermarché et comme un lieu de rencontre. Les visiteurs ne pénètrent dans le «temple de la culture» qu'après avoir franchi la boutique et la cafétéria. En respectant cet ordre, l'UN Studio souligne les changements de rôle et de significa-

tion qui affectent le musée au début du XXI^e siècle.

Respiration, lumière et mouvement

Le Het Valkhof Museum est représentatif de l'architecture de l'UN Studio et de sa conception du musée. Il est, après l'extension du Rijksmuseum Twente à Enschede, le second musée réalisé par l'UN Studio et il s'inscrit dans une série de musées que le bureau a projeté ces dernières années. Van Berkel perçoit clairement durant son travail à Enschede le musée comme une «grande machine qui respire» et qui règle le climat des espaces qu'il circonscrit: une enveloppe qui contient en premier lieu les systèmes de régulation de la lumière, de l'air et de l'humidité. Dans tous les musées contemporains, les équipements techniques de climatisation de l'air et les mesures de sécurité déterminent jus-

qu'à un certain point l'architecture et les aménagements intérieurs. Au Valkhof, ils se trouvent à la base du projet architectonique. Intégrés aux espaces d'exposition, la climatisation, les systèmes d'éclairage et de lutte contre le feu acquièrent une signification et s'imposent, de manière subtile et au même titre que les espaces accueillant les œuvres d'art, comme objets de composition. Les architectes n'ont ni confiné ni exhibé les équipements techniques. Ils ont au contraire trouvé une voie intermédiaire, dans laquelle les ondulations de la couverture opèrent en tant qu'éléments de transition. Les équipements techniques et l'éclairage sont implantés au-dessus du plafond formé de bandes d'aluminium. L'amplitude de l'ondulation fournit une indication sur la quantité d'équipements techniques, visibles entre les bandes d'aluminium. Là où beaucoup de personnes produisent de la chaleur et de l'humidité, il faut davantage de technique et l'ondulation est plus marquée. Là où il n'y a que peu de monde, l'ondulation est plus faible. Les vides à l'intérieur des parois internes qui séparent les salles d'exposition participent également de la «machine qui respire». Les aérations se présentent comme des fentes au pied des parois. Le principe selon lequel les ondulations de la couverture sont générées par les équipements techniques n'est toutefois pas rigoureusement respecté; une autre idée a guidé la recherche architecturale. Elle s'inspire d'images prises par des satellites montrant le rapport entre la configuration du fond marin et le motif des vagues à la surface de l'eau. Dans la même mesure où les vagues ne sont pas uniquement fonction de la topographie du fond marin, mais aussi du courant ou du vent, la couverture du musée ne dépend pas uniquement du volume des installations techniques. La couverture a sa forme bien spécifique, qui ne peut être confondue. Elle n'est pas seulement influencée par les équipements techniques qui se trouvent au-dessus mais également par des considérations esthétiques.

La couverture, voûtée au premier étage, débute au rez-de-chaussée au-dessus des montées d'escalier qui se développent en cascade. Ces escaliers ne servent pas seulement de desserte; ils confèrent au musée une structure bien déterminée. Du point de vue statique, ils définissent de surcroît le noyau raidisseur de la construction. L'interrelation des dessertes, de l'organisation et de la statique du bâtiment est caractéristique de l'architecture de l'UN Studio. Le thème de l'hybridation, le recouvrement de différentes dimensions de l'architecture, constitue en effet un leitmotiv de ses travaux récents. Cette position appa-

raît aussi clairement dans *Move*, une publication en trois volumes de Van Berkel et Bos parue en juin 1999. Cet ouvrage est une monographie de l'UN Studio ainsi qu'une encyclopédie de ses sources d'inspiration et ses idées. Il représente également un ouvrage de propagande pour une nouvelle forme d'architecture dans laquelle les exigences du maître de l'ouvrage, la construction, l'infrastructure, les dessertes, la forme et l'espace se fondent en se superposant. L'œuvre *Manimal* (1996) de David Lee est aussi représentative de cette fusion des qualités; il orne l'étui des trois volumes d'une tête qui mélange les traits d'un humain à ceux d'un serpent et d'un lion. Grâce aux derniers développements de l'informatique, une telle démarche est également devenue possible en architecture. Ils permettent de lier espace, forme et construction si bien que l'incidence de toute modification portée à un aspect particulier du projet apparaît immédiatement sur les autres composantes.

Move montre différents exemples de projets qui reposent sur des formes spatiales complexes, comme, par exemple, celle de la petite bouteille dans laquelle le goulot se change en corps de bouteille en s'incurvant vers le bas. La face intérieure devient ainsi la face extérieure et inversement; dans ce cas, la fusion hybride est poussée à tel point que les aspects spatiaux et architecturaux définissent un continuum. Ceci n'est toutefois pas le cas au Het Valkhof Museum à Nimègue qui présente un contraste marqué entre l'intérieur et l'extérieur. La forme ondulée de la couverture du premier étage et au-dessus de l'escalier n'est pas continuée sur la face extérieure, elle n'est même pas suggérée. Vu de l'extérieur, le bâtiment se compose de deux boîtes superposées, qui ne rendent presque pas compte de la complexité de l'organisation spatiale interne: un socle rectangulaire qui porte un conteneur avec deux faces inclinées formant néanmoins un angle droit. L'enveloppe du conteneur est partiellement en verre transparent (sur le côté et sur l'arrière), tandis que les autres parties sont recouvertes de verre opaque. La façade est en saillie au-dessus de deux longs percements dans les murs pignons. Nous pourrions désigner de thèmes «sur-modernes» l'absence à l'extérieur de toute indication relative à la complexité interne et aussi l'association d'une enveloppe unitaire, presque simple, avec une structure interne que caractérise une spatialité complexe. Cette «sur-modernité» constitue un substrat qualitatif à la post-modernité, au déconstructivisme et à toutes les tendances mineures qui s'inscrivent dans leur sillage. Une différence significative

entre l'architecture d'il y a dix ans et celle d'aujourd'hui réside dans l'attitude face aux symboles. Le symbole revêtait pour le postmodernisme, comme pour le déconstructivisme, une signification fondamentale. L'architecture post-moderne était pour l'essentiel un instrument pour véhiculer des messages symboliques tandis que l'architecture déconstructiviste était une métaphore pour des concepts non-architecturaux. Le monde de l'architecture montre depuis peu un intérêt décroissant pour des réalisations chargées de significations ou pour la translation d'idées philosophiques qui n'ont souvent été comprises qu'à moitié.

Un médium vide

Affirmer que les architectes d'aujourd'hui aspirent à une construction sans symbolique et sans allusion métaphorique ne veut dire en aucun cas qu'elle ne porte plus de signification. Mais la recherche d'un sens caché comme s'efforcent de le faire les architectes post-modernes et déconstructivistes est devenu inutile, car, le plus souvent, il n'existe plus de sens caché. Aujourd'hui, une nouvelle forme de signification le remplace. Elle découle directement de l'aspect du bâtiment, de son usage et, surtout, de son aperception. L'architecture post-moderne et l'architecture déconstructiviste s'adressaient principalement à l'intellect. L'architecture «sur-moderne» qui les suit – le Valkhof en est un exemple – met davantage l'accent sur l'expérience visuelle, spatiale et tactile.

Le concepteur n'a plus l'obligation de créer une architecture «signifiante» dès lors que l'effort vain de tout interpréter symboliquement est devenu caduc. Les choses pouvant être considérées telles qu'elles sont, les architectes, les critiques et les historiens sont à nouveau en mesure d'appréhender l'architecture différemment. Les exigences dogmatiques et morales du postmodernisme ont ouvert la voie à une manière réaliste de voir les choses. Cette acceptation simple des faits, tels qu'ils sont, renvoie en même temps à un changement dans l'attitude intellectuelle des architectes et des critiques; l'écho dont bénéficiait l'attitude avant-gardiste de désapprobation et de résistance post-moderne et déconstructiviste est retombé. L'architecture contemporaine présente, en ce sens, des caractéristiques qui renvoient indubitablement à la dernière phase critique du modernisme (années 50 et 60), à une époque où les conditions universellement valables étaient encore généralement acceptées comme des données incontournables. L'architecture est, aujourd'hui comme à l'époque, au service d'un processus

de modernisation, qui se manifeste actuellement avec le plus d'évidence dans la globalisation.

L'abstraction et la neutralité de l'enveloppe du musée Valkhof s'opposent fortement au principe post-moderne selon lequel l'architecture tire sa signification du contexte et selon lequel l'aspect extérieur du bâtiment révèle quelque chose de sa fonction. Ce n'est manifestement pas le cas au musée Valkhof où rien ne laisse deviner à l'extérieur que nous sommes en présence d'un musée. Aucune référence symbolique met en exergue l'importante histoire du lieu et l'architecture de l'UN studio ne porte aucune trace du passé romain et moyenâgeux du Valkhof même si des éléments historiques sont conservés à proximité du musée: les lignes de défenses romaines et les caves qui servaient d'entrepôt de glace restent visibles dans l'étroit jardin qui se développe à côté du talus. L'architecture elle-même évite toute référence à l'ancienne occupation romaine du lieu. Toutefois, même en l'absence de référence particulière au contexte, le bâtiment interagit avec son environnement. Il fonctionne comme une paroi de séparation entre la ville et le parc et il intègre d'importantes échappées stratégiques sur la ville et sur les ouvrages fortifiés de l'enceinte murée. Le musée s'enracine donc de manière directe dans son environnement, sans recourir à une couche médiatrice de références symboliques qui conjureraient un quelconque et mystique *genius loci*.

L'architecture de nos jours est de plus en plus assimilée à un réceptacle vide. C'est la raison pour laquelle les surfaces d'accueil neutres comme celles de ce musée sont à la mode. La neutralité du rectangle est souvent renforcée par le traitement des façades qui présentent des surfaces lisses, par exemple en verre, afin de paraître le plus immatériel possible. Ces immeubles ne sont pas complètement anonymes, même si des matériaux transparents ou opaques en accentuent l'immatérialité. Souvent, le choix des matériaux et le traitement soigné des détails confèrent à ces constructions un raffinement esthétique comparable à celui des réalisations de Mies van der Rohe, le maître en la matière. Les architectes post-modernes ressentaient la noblesse de la simplicité comme ennuyeuse comme nous le montre le retournement spirituel que Venturi proposa du célèbre axiome de Mies «less is more» en «less is a bore». Les architectes d'aujourd'hui redécouvrent au contraire la richesse de la simplicité. En partie, cette évolution s'explique par le fait qu'une architecture qui ne se rapporte à rien d'autre qu'à elle-même, qui ne fait pas appel à l'intellect, privilégie automatique-

ment une expérience directe et sensorielle de l'espace, des matériaux et de la lumière.

Les stimulations doivent être sans cesse plus fortes pour éveiller les sens à une époque où personne ne se laisse impressionner par quoi que ce soit. Cette quête de sensations extrêmes se manifeste dans la très grande légèreté et dans l'aspect lisse des constructions en verre. Elle s'exprime également dans les effets tactiles et plastiques d'un nombre croissant ces dernières années de bâtiments aux volumes massifs. Les sculptures monolithiques s'apparentent aux conteneurs en verre bien que leur aspect extérieur soit différent: l'impression particulièrement forte résulte dans les deux cas d'un processus de simplification radical. Ces architectures n'opèrent pas au niveau d'un message à transmettre, mais agissent au contraire au niveau plus émotionnel de l'ambiance.

La couleur du verre

Ces aspects «sur-modernes» ont, d'un certain point de vue, toujours été présents dans l'œuvre de Van Berkel. Il s'intéressa depuis sa période d'étude à l'AA de Londres aux sensations visuelles, spatiales et tactiles que l'architecture est à même de susciter. Cette attitude le conduit à accorder une grande importance à l'apparence de l'architecture souvent critiquée d'abstraite «forme pour la forme». Mais, rétrospectivement, on peut aussi interpréter cette recherche comme étant la quête d'une architecture sans symbole. Les excès visuels et la dynamique nerveuse qui caractérisent quelques-unes de ses œuvres plus an-

ciennes n'apparaissent plus au musée Het Valkhof. Une atmosphère calme et retenue prédomine dans ce bâtiment. Un petit nombre de matériaux différents a été utilisé. Le spectre de couleurs se limite à quelques tons, ils vont d'un blanc clinique à la couleur du verre, en passant par un bleu de glace. On trouve ici et là un accent vif, comme le rouge-jaune-vert des feux de signalisation apposés aux cadres de porte et aux crochets de la garde-robe ou les rideaux et chaises rouges dans le hall d'entrée. Le recours parcimonieux à quelques touches de couleur ne produit cependant pas l'effet d'un fauvisme exubérant. Au contraire, il souligne encore davantage la sobriété de l'intérieur. Les salles d'exposition sont sans accents de couleur. L'architecture est réduite à un simple arrière-fond qui met en valeur les œuvres exposées. La même retenue prévaut dans les couloirs qui relient les salles d'exposition à l'étage. Aucun rapport de hiérarchie n'est fixé et aucun parcours n'est prescrit. L'espace est entièrement consacré aux œuvres d'art et laissé à la libre appropriation des visiteurs.

L'étage supérieur est entièrement réservé aux expositions permanentes ou temporaires. Ce n'est pas l'unique espace destiné aux expositions: le sous-sol abrite également une salle dédiée aux expositions temporaires et une cour intérieure, plus ou moins cloisonnée, pouvant abriter des présentations. Le hall d'entrée, la boutique du musée, le foyer et les bureaux du personnel se trouvent au rez-de-chaussée. L'escalier qui conduit à l'étage débouche sur un long corridor

donnant sur l'arrière du musée. Les architectes désignent ce corridor de balcon. Le parc, situé plus en hauteur, semble tout proche depuis cet espace aéré bordé par une paroi de verre transparente. L'enceinte est visible depuis l'extrémité du balcon et, sur la gauche, se développe, encadré par des murs, un panorama sur la ville. Passé cet endroit, le parcours à travers les salles d'exposition n'offre plus d'autres échappées. Seule la lueur du jour naturel filtre à travers le verre opaque de la grande fenêtre ménagée dans le mur pignon. Cela mis à part, le visiteur est enfermé dans un univers qui présente des perspectives multiples, des rapports visuels et des échappées diagonales. Il transforme le musée et la trame orthogonale de ses salles en un lieu invitant le visiteur à emprunter n'importe lequel des 88 cheminements possibles qui, selon Van Berkel et Bos, parcourent l'exposition: «le musée est divisé, sur toute sa largeur, en cinq vastes couloirs parallèles». Des ouvertures et des liaisons transversales interrompent cette trame précise en différents endroits. Elles définissent des échappées diagonales au travers de deux, trois ou plus d'espaces si bien que le visiteur entrevoit ce qui l'attend dans les salles suivantes. Le fait que les couloirs soient orientés de biais renforce la perspective diagonale. Le visiteur peut composer son parcours de manière individuelle en fonction de son attrance pour une œuvre, pour une vue sur le paysage ou une luminosité particulière. Des liens non conventionnels entre l'archéologie, l'art ancien et l'art contemporain sont susceptibles d'être

établi même si les pièces sont exposées dans différents secteurs.

Enfin, l'architecture du musée Valkhof se révèle être à la mode. Le musée sert d'arrière-plan à la présentation d'un article de mode dans le magazine «Elle» ou de thème dans «Wallpaper». Suivre la mode est souvent perçu comme une solution de facilité ou comme une assurance d'être dans l'air du temps. L'intention, comme cela est manifestement le cas ici, peut aussi être d'une autre nature: les architectes ambitionnent souvent de créer une œuvre atemporelle ou qui se révélera comme telle avec le temps. Le UN Studio a poursuivi l'objectif exactement inverse dans l'exemple du Valkhof. Il a tenté de faire du bâtiment la quintessence de la contemporanéité non seulement sur le plan stylistique mais aussi en terme du contenu. Il existe en cela un rapport d'identité, un lien évident avec la mode, qui constitue une référence importante dans les travaux de l'UN Studio. Sous le titre *Le nouveau concept de l'architecte, Move* contient une déclaration de principe: «L'architecte sera le créateur de mode de l'avenir. Learning from Calvin Klein», l'architecte habillera le futur en spéculant, en anticipant des évolutions à venir et en tendant un miroir au monde.» Dans la mesure où l'UN Studio poursuit l'objectif d'être aussi contemporain que possible, il refuse de considérer le Valkhof exclusivement comme temple artistique.

Traduction de l'allemand: Paul Marti

Landscaping the Museum Interior

Hans Ibelings. When it came to staging public events, history, communication, urban repair, etc., the postmodern museum was both an urban protagonist and an educator. Today it is not so much the museum's cultural and political role that is addressed as its neutrality: it is a container, whose event structure approximates to that of other public interiors. The museum now has an informal spatial structure that makes it into a place for display and consuming, for strolling and posing. As the following example shows, cool interior worlds create an attractive, flowing background for these interlinking functions, a background that closes itself off typologically and semantically from its context.

The hybridisation of functions within the contemporary museum is a typical feature of our present times: traditional borders are frequently fading away, and typological distinctions are becoming harder and harder to find. Railway stations and airports, for instance, are no longer just transport facilities but have also become places of consumption. Shopping centres and

department stores increasingly have a social dimension as well. As for museums, the commercial activities of the museum shop and the restaurant have gained in importance at the cost of the original, cultural functions as a place of contemplation and for the safekeeping of cultural objects.

This trend is explicitly present in numerous large museums, from the

Metropolitan Museum in New York, where a sculpture gallery is giving way to a café, to the Guggenheim in Bilbao, which in the words of its own director, Thomas Krens, is in some way comparable to an amusement park. A similar transition is to be found in Het Valkhof, designed by Ben van Berkel, Caroline Bos and their UN Studio, albeit on a smaller scale. For instance, there are no exhibition rooms on the ground floor, where all the social and commercial functions have been concentrated, with the museum operating essentially as a supermarket and meeting place. Visitors enter the "temple of the arts" only at a second stage, after passing the museum shop and café. In observing this order, UN Studio unambiguously embraces the changing role and significance of the museum on the eve of the 21st century.

Breathing, lighting and movement

Het Valkhof Museum is a reflection of UN Studio's conceptions of museums and architecture. It is UN's second museum, following the extension to the Rijksmuseum Twente in Enschede in 1996, and forms part of a series of museums designed by the firm over the past few years. During the work in Enschede, Van Berkel came to the conclusion that a museum is "a large, breathing machine" that controls the atmosphere within it: a shell inside which the main elements are the light, air and moisture control systems. The architecture and interior of all contemporary museums are to a certain extent dictated by the technologies of climate control and security, but in the case of Het Valkhof this principle has been extended to form the basis of the design itself. Locating the climate con-

control technology, lighting and sprinklers within the exhibition space is a subtle way of elevating them to a design theme on a par with housing the art collections. The architects have opted neither to hide the technology away nor to put it ostentatiously on show. In Het Valkhof they have found a middle way, in which the curving wave of the ceiling acts as an intermediary. The equipment and lighting are mounted above the ceiling of aluminium strips. The length and depth of the wave mirrors the quantity of machinery involved, as seen between the strips. In places where many people congregate, producing lots of warmth and moisture, there is a large amount of equipment and the wave is bigger, but where there are fewer visitors the wave is shallower. The hollow spaces in the internal walls of the exhibition rooms form part of this breathing machine. The air outlet is provided by slots in the baseboard. However, the principle that the waves in the ceiling are generated by technology has not been followed slavishly; rather, it forms a starting point, drawing inspiration from a picture built up from satellite images showing the relationship between the ridges on the ocean bed and the pattern of waves on the surface. Just as waves in the sea are not determined solely by the topography of the sea bed, but also by currents and winds, for example, the museum ceiling is not determined solely by the volume of equipment. The ceiling is unmistakably an autonomous shape based not only on the technology above it but also on the aesthetic effect that can be achieved.

The ceiling that billows over the first floor actually begins on the ground floor, above the cascading flights of stairs. These stairs are more than just circulation space; they order the whole museum. Furthermore, in structural terms they form the core of the building, lending it stability. This fusion of movement, organisation and structure to form a single whole is characteristic of the UN Studio's approach to architecture. The theme of hybridisation, melding together different aspects of architecture, is a leitmotiv running through all the bureau's recent work. This emerges clearly from *Move*, a three-volume publication by Van Berkel and Bos dating from June 1999. The work is at once a monograph on the work of UN Studio, an encyclopaedia of inspiration sources and ideas, and a plea for a new type of architecture in which the client's list of requirements, structure, infrastructure, circulation, form and space all merge seamlessly with one another. Also characteristic of this hybridising fusion is the artwork "The

Manimal" (1996) by David Lee, which adorns the slip-case for the three-volume boxed set: a head combining human, snake and lion features. Morphing of this kind can now also be achieved in architecture, which is due largely to recent digital technology that makes it possible to design space, form and structure in combination with each other, taking all aspects into consideration simultaneously, with each modification to the design being immediately reflected in all the other components.

Move gives various examples of designs based on complex spatial forms such as the Klein bottle, a shape in which the neck of the bottle bends over into its body, so that inside becomes outside and vice versa; here the hybridisation is taken so far that the spatial and architectural aspects actually form a continuum. However, this is not the case in Het Valkhof museum in Nijmegen, with its stark contrast between inside and outside. The flowing form of the ceiling on the first floor and above the stairs is not continued on the outside, or even suggested in any way. On the outside the building consists of two boxes stacked one on top of the other, revealing hardly any of the spatial complexity within: a rectangular base supporting a box with two skewed sides, which nevertheless form a right angle with one another. The outside walls of this box consist partly of transparent glass (at the side and back), with the rest made up of translucent, milky glass. In the front wall there are two long incisions, above which an overhang emerges. The lack of any indication outside of what is happening inside, and the combination of a simple, almost uniform exterior with a spatially more complex interior world are aspects of what can be called supermodernism – a fully fledged replacement for postmodernism, deconstructivism and all the mini-movements that have followed in their wake. An essential difference between the architecture of a decade ago and of the present day is the attitude towards symbolism. Symbolism was fundamental to both postmodernism and deconstructivism: postmodern architecture was usually a vehicle for symbolic messages and deconstructivist architecture a metaphor for non-architectural concepts. Recent architecture reflects a declining interest in accommodating a symbolic cargo or rendering a – sometimes only half-understood – philosophical idea.

Empty Medium

To say that architects today are searching for an architecture without symbolic or metaphorical allusions is not to imply that there is no meaning

at all any more. It is just that the tendency of postmodernists and deconstructivists to look for hidden meanings everywhere has become largely superfluous for the simple reason that, more often than not, there is no hidden meaning. In its place we now have a form of meaning that is derived directly from how the architecture looks, how it is used and, above all, how it is experienced. After postmodernist and deconstructivist architecture, which appealed primarily to the intellect, supermodernist architecture, of which Het Valkhof is just one example, attaches greater importance to visual, spatial and tactile sensation.

The disappearance of the compulsive tendency to construe everything in symbolic terms, has not only freed the designer from an onerous duty to keep on producing "meaningful" architecture, but has also made it possible for architects, critics and historians to view architecture differently in that things are now accepted for what they are. The moralism and dogmatism implicit in postmodernism have made way for realism. The laconic acceptance of things as they are is also indicative of a real change in the fundamental intellectual stance of both architect and critic. The echo of the avant-garde attitude of disapproval and resistance that was audible in postmodernism and deconstructivism has completely died away. In that respect contemporary architecture bears an unmistakable resemblance to the least critical phase of modernism, during the 1950s and 60s, when there was a strong tendency to accept prevailing conditions as inescapable facts. Now, as then, architecture is (fairly straightforwardly) at the service of modernisation, which is currently most visible in the processes of globalisation.

The abstraction and neutrality of the exterior of Het Valkhof contrast sharply with the postmodern principle that architecture derives meaning by embracing context and by expressing something of the building's function in its outward appearance. This is emphatically not the case in Het Valkhof, since there is nothing on the outside to indicate that it is a museum. Neither are there any symbolic references to the impressive history of the building's location. No traces of the Roman and mediaeval past of Het Valkhof are to be seen in UN Studio's architecture. Something of the past has been kept in the vicinity of the building – the Roman defence line and the ice cellars are still visible in the narrow garden beside the slope – but the architecture itself abstains from any form of contextualism or references to the Roman occupation of this spot. However, the fact that no references to context are

to be found in this architecture does not mean that the building is not context-specific. Its situation, forming a screen between the park and the city, and the building's strategic inclusion of viewpoints looking out over the city and the Waal, mean that it is directly anchored in its surroundings, without requiring any intermediate layer of symbolic references designed to invoke some mystical genius loci.

Today's architecture is increasingly conceived as an empty medium: neutral boxes like this museum are very much in vogue. The neutrality of the rectangle is often emphasized by giving the façades a smooth finish, for example with glass, so that they evoke a sense of insubstantial superficiality. But even if the absence of substance is accentuated by transparency or translucency, this does not mean that these buildings are completely anonymous. In many cases, considered use of materials and detailing gives this architecture an aesthetic refinement comparable to the work of the master of this technique, Ludwig Mies van der Rohe. Whereas the postmodernists regarded his superior simplicity as dull – wittily expressed in Venturi's distortion of Mies's famous dictum as "less is a bore" – nowadays architects are rediscovering the richness of simplicity. One explanation for this might be that an architecture that refers to nothing outside itself and makes no appeal to the intellect, automatically prioritizes direct, sensory experience of space, material and light. In an age when nobody is surprised by anything any more, it appears that ever stronger stimuli are required to arouse the senses. This pursuit of extreme sensations manifests itself not only in the super-cool lightness and smoothness of glazed buildings, but equally in the tactile massiveness of the sculptural volumes that have been appearing in recent years. However different in outward appearance, the monolithic sculptures are the other side of the coin from the glass boxes: architecture based on radical reduction that is used to conjure up an exceptionally strong impression. The impression made by this architecture is created not at the level of messages to be articulated, but at the emotional level, by atmosphere.

The Colour of Glass

In certain respects this supermodern aspect has always been present in Van Berkel's work; ever since his student days at the London AA School of Architecture he has been interested in the visual, spatial and tactile sensations that can be invoked by architecture. The resulting emphasis which he has always placed on the appearance of architecture has sometimes been criticised as abstract "form for form's

sake”, but in retrospect it can also be interpreted differently, as a quest for architecture without symbolism. The visual excess and nervous dynamic which tended to affect some of his earlier work are absent from Het Valkhof museum. A cool calm predominates in this building. Only a few types of material have been used; the spectrum is limited to a series of shades ranging from clinical white and ice blue to the colour of glass. Here and there we find a vivid accent, such as the traffic-light green, red and yellow on the edges of doors and on the cloakroom pegs, or the red curtain and scattered purple chairs in the foyer. Such frugal use of colour splashes does not create wild abandon, but oddly enough the effect is to accentuate just how cool the interior is. The exhibition rooms themselves are free of colour highlights, with the architecture becoming a mere background against which the works on display are able to stand out. This reticence in the architecture is also apparent from the connections between the exhibition spaces on the upper floor. No hierarchy is imposed, and no fixed circuit created; the space is

left entirely to the artworks and the visitors.

The whole of the upper floor is taken up by exhibition space, either for permanent or temporary exhibitions. There are further exhibition spaces cellar, with a room for temporary exhibitions and a more or less closed-off patio for presentations. The ground floor houses the entrance hall, a small museum shop, the foyer and the museum staff offices. The stairs leading to this upper floor give on to a long corridor – the designers call it a balcony – at the back of the museum. In this airy space with its transparent glass wall the park above is an almost tangible presence. At the end of this balcony there is a view over the Waal, and looking to the left there is a panorama of the city, framed in the wall. But from this point onwards there are no more outside views as one moves through the exhibition spaces. The only hint of the outside world filters gloomily through the milky glass of the large window in the front wall; apart from that the visitor is in a closed universe with a multiplicity of views, sightlines and skewed axes that

transform the right-angled grid of the museum rooms into a space inviting the visitor to take any one of 88 possible routes that, according to Van Berkel and Bos, lead through the collection: “The museum floor is divided into five spacious, parallel avenues extending over the whole width of the building. The strictly regulated pattern is interrupted by openings and crosslinks in different places. This creates diagonal views through two, three or more rooms, enabling visitors to catch a glimpse of what awaits them next. The diagonal perspective is reinforced by the fact that the avenues are skewed. Visitors can compose their own, individual routes, drawn by a particular work of art, a view of the landscape or the light penetrating into the building. Archaeology, ancient art and contemporary art become united within an informal, variable system, even though the items are actually arranged in different departments.”

The architecture of Het Valkhof is nothing if not fashionable. The museum as such could feature as the background to an article in *Elle*, or as a subject in *Wallpaper*. Following

fashion is often seen as taking the easy way out, or as a need for reassurance. However, it can also be interpreted differently, as is certainly the case here. Architects frequently set out to achieve something that is supposed to be timeless, or will turn out to be so. In Het Valkhof, UN Studio has done exactly the opposite, seeking to make the building the epitome of contemporaneity, in terms of both style and content. Here there is a striking parallel with fashion, which forms an important reference for the work of UN Studio. Under the title “The new concept of the architect” *Move* contains a declaration of principle: “The architect is going to be the fashion designer of the future. Learning from Calvin Klein, the architect will be concerned with dressing the future, speculating, anticipating coming events and holding up a mirror to the world.” True to this ambition to be as contemporary as possible, UN Studio has refused to approach Het Valkhof purely as a temple of the arts.

Decorable Shed

Sylvain Malfroy. Wie kein anderer Bautyp sind Messegebäude auf eine vielfältige Bespielbarkeit und Performance festgelegt. Durch die schiere Grösse solcher Hallen stellt sich in der Regel Monumentalität ein, ohne dass sie gestaltbar oder gestaltet wäre. Nur rudimentär erlauben die vielen technischen Anforderungen sowie der permanente Nutzungswandel eine Entfaltung räumlicher Themen. Ihre Abwesenheit ist die Herausforderung, der sich die neue Halle 9 der St. Galler OLMA wie ein grosses Möbel mit austauschbarer Hardware stellt.

Die St. Galler OLMA hatte sowohl ein Infrastruktur- als auch ein Imageproblem zu lösen. Das Messegelände mit seinen 1943 zur Förderung der Ostschweizer Land- und Milchwirtschaft als Provisorium erstellten Bauten ist im Laufe der Zeit zu einer ständigen Einrichtung geworden, die eine Rendite abwerfen und für verschiedenste Nutzungen geeignet sein musste. Aber wie schafft man einen Rahmen, der sowohl zu einer Ausstellung von Vieh und Landwirtschaftsmaschinen, zu einer Modeschau mit Topmodels, zu einer Touristikfachmesse wie auch zu einem Bankett von Aktivdienstveteranen oder Gallenblasenspezialisten passt? Mit dieser Frage hatten sich die Teilnehmer des im Dezember 1996 im Präqualifikationsverfahren ausgeschriebenen Wettbewerbes zu beschäftigen. An der im letzten Herbst eingeweihten neuen Halle 9 der OLMA, einem Werk des Architekturbüros Béatrix & Concolascio, Erlent-

bach, lässt sich die Rolle der Typologie beim Entwurf grosser Infrastrukturen von heute beispielhaft untersuchen.

Ein offener, überdachter Raum

Zur Typologie von Hallen gehört, dass sie reichlich belüftet sind. Die Luft muss zirkulieren können, es darf kein stickiges Klima herrschen, denn die Leute drängen sich hier in grosser Zahl, die Fahrzeuge werden bei laufenden Motoren be- und entladen, und man muss Lebensmittel, Tiere, Waren und Maschinen problemlos nebeneinander ausstellen können, ungeachtet von Geruch, Stoffwechsel und Umweltverschmutzung. Auf Gemälden und Fotografien grosser Markt- und Ausstellungshallen und vor allem der Bahnhöfe des 19. Jahrhunderts wird diese atmosphärisch dichte Leere über dem geschäftigen Treiben besonders eindrücklich fassbar: Rauchwolken,

Dampfschwaden und Nebelschleier lassen die durch die hohen Fenster einfallenden Lichtstrahlen zum Greifen plastisch erscheinen. Ideal ist es, eine Messe unter einem Dach im Freien auf einem Platz oder Feld abzuhalten, wobei dieser geschützte Ort kein «Innen»-Raum sein darf, denn der Besucherstrom soll nicht durch Schwellen und Schranken behindert werden. Selbst wenn die Halle seitlich durch keinerlei Abschränkungen begrenzt wird, würde dies nicht genügen, um dem Raum eine eindeutige Offenheit zu verleihen. Ob man einen solchen Raum als offen wahrnimmt oder nicht, steht und fällt mit dem Abstand der Auflagepunkte der Tragstruktur und mit dem Massstab des umschlossenen Volumens. Jenseits einer bestimmten Grössenordnung hört ein Innenraum auf, als solcher wahrgenommen zu werden, und beginnt Merkmale grosser öffentlicher Stadträume anzunehmen. Flaneure finden dort jene Anonymität und Bewegungsfreiheit, welche die Hauptattraktion einer Stadt ausmachen, wohingegen ein kleinerer Massstab das Publikum dazu zwingt, sich «als Einheit» zu fühlen und sich irgendwelchen Gemeinschaftsritualen hinzugeben. Man geht an eine Messe, wie man «ausgeht» in der Stadt, und man will in der Messe die Eigenschaften eines öffentlichen Raumes vorfinden.

Was bei der neuen Halle 9 der OLMA auf den ersten Blick auffällt, ist die Stimmigkeit ihrer Dimensionen. Die Höhe des Daches, die grossen Spannweiten, die grosszügige Abmessung der Leerräume, die fließenden Übergänge zwischen Innen und Aussen, die ausgeprägte Hierarchie zwischen den permanenten Einrichtungen (Grobstruktur) und den zeitweiligen Nutzungen (Nebenhallen) vermögen, trotz hoher Technisierung der Anlage, die elementare Ausstrahlung provisorischer Architekturen zu vermitteln. Wie im Zirkus, wo man sich mehr unter einer Kuppel als im Zelt wähnt, weckt hier vor allem der Dachkörper das Gefühl für den Ort und weniger die Unterteilung des Raumes.

Grösse ohne Emphase

Die Konstruktion von Hallen mit grosser Spannweite wird – neben jener von Brücken, Türmen, Staudämmen usw. – im Allgemeinen als Ingenieuraufgabe angesehen. Verfolgt man die historische Entwicklung dieser Baugattung, unterstreicht man meist all die technischen Errungenschaften, die dazu geführt haben, dass man immer grössere Spannweiten überbrücken konnte, weil man zunehmend leichtere und schlankere Tragstrukturen verwendete. Auch im Falle der Halle 9 ist die Leistung des Zürcher Ingenieur-

büros Lüchinger + Meyer, das die Statik berechnet hat, nicht zu unterschätzen, aber man spürt, dass die allgemeine Absicht des Projektes nicht vom Willen zu einem Überangebot an Technik diktiert ist. Man merkt, dass die Architekten und Ingenieure sehr eng zusammengearbeitet haben, um der Quantität auch Qualität zu verleihen, um dem Ganzen und den Teilen das rechte Mass zu geben. Man musste etwas Grosses machen, um gewisse funktionelle und typologische Forderungen zu erfüllen (stützenfreier Raum, möglichst offener und gut belüfteter Raum, festlicher öffentlicher Raum usw.), aber die Grösse durfte auch nicht erdrücken, nicht massstablos und willkürlich wirken. Das fertig gestellte Gebäude drückt eine grosse Ruhe aus, die zweifellos von seiner Raummodulation herrührt: Alle Bestandteile der Baustruktur (vorfabrizierte hohle Betonpfeiler, Stahlträger, Aussteifungshölzer der Glasfassade, selbsttragende Holz- oder Blechpaneele, Verglasungen usw.) sind so dimensioniert, dass der Betrachter den Eindruck gewinnt, der Bau sei durch die Kombination und Montage von relativ wenigen, einfachen Teilen zu Stande gekommen. Aufgrund dieser sorgfältigen Proportionierung kommt das Ingenieurbauwerk trotz seiner imposanten Grösse mit der Selbstverständlichkeit eines Möbelstückes daher.

Um die Grösse von etwas abzuschätzen, ist es hilfreich, es mit Vertrautem zu vergleichen. Das Dach der OLMA-Halle 9 ist ungefähr 115 m lang und 83 m breit und deckt eine Fläche von rund 9500 m² ab. Ein Fussballfeld der Nationalliga A und B misst 100 m × 64 m, das ergibt eine Fläche von 6400 m². Die grosse Halle des Hauptbahnhofs Zürich (von 1871) umfasst ca. 160 m × 41 m, dies entspricht ungefähr der Fläche eines Fussballfeldes, wenn auch in lang gezogener Form. Das Dach der OLMA-Halle ist also um rund 30 Prozent grösser als ein Fussballfeld oder die Zürcher Bahnhofhalle, ruht aber lediglich auf drei Reihen aus 15 Pfeilern von 23 m Höhe (von den Fundamenten aus gemessen)! Das sind 3 m mehr als die Höhe der Fassadengesimse im Innern der Zürcher Bahnhofhalle.

Wenn man vor der neuen OLMA-Halle steht, ist man sich dieser Dimensionen nicht wirklich bewusst, weil sie überhaupt nicht dramatisiert sind. Ebenso massvoll ist die statische Lösung, die – links und rechts von der mittleren Pfeilerreihe – zwei stützenfreie Räume von 57 m Spannweite ermöglicht. Die Querversteifung dieser gewaltigen Konstruktion wird von der Deckenplatte der Erschliessungshalle übernommen, die westlich der mittleren Pfeilerreihe auf der ganzen Länge

verläuft. Dieses lange horizontale Sengel überträgt den Schub zum leicht exzentrisch gelegenen vertikalen Erschliessungskern. All dies hat nicht das Geringste zu tun mit der aufdringlichen Rhetorik der Raumbauwerke, an die wir seit den Siebzigerjahren gewöhnt sind.

Das hochinstallierte Dach, ein Beispiel von Metonymie

Überfliegt man die Geschichte der Messearchitektur von den ersten grossen Ausstellungen des Industriezeitalters bis heute, stellt man fest, dass sie sich periodisch zwischen zwei Polen hin und her bewegte, der grossen überdachten, unterteilbaren Halle einerseits und vielen über eine offene Fläche verteilten einzelnen Pavillons andererseits. Im 19. Jahrhundert bauten die Aussteller ihre Stände noch in einer gemeinsamen Halle auf, nach und nach wurde jedoch die Möglichkeit, dass jeder seinen Pavillon von A bis Z selber bestimmen konnte, zu einer Werbestrategie, die den Typus der Sammelhalle in Frage stellte. Hier stiess man allerdings rasch auf Grenzen, weil man erkannte, dass die Investitionen für solch kurzlebige Bauten zu hoch waren. Wer immer diese Baugattung typologisch erneuern will, muss also Zwischenlösungen bringen, bei denen die Halle nicht mehr so sehr die Rolle eines «Behälters» spielt, der allem, was darin zusammenkommt, ein und dieselbe Identität aufzwingt; das heisst, die Sekundärbauten der miteinander konkurrierenden Aussteller müssen ihre Eigenart zur Schau stellen können, ohne dass man die Unannehmlichkeiten einer Messe unter freiem Himmel in Kauf nehmen muss.

Die architektonische Konzeption der neuen OLMA-Halle ist nicht nur deshalb intelligent, weil hier ein Raum so überdacht worden ist, dass er wie ein Aussenraum wirkt, in dem sich die Innenausbauten als Landschaft ausnehmen. Die Scharfsinnigkeit des Entwurfs liegt auch darin, dass er das Dach – als konstituierendes Element für den Typus der Halle – neu interpretiert, indem er ihm eine ganze Reihe von Bedeutungen überträgt. Denn dieses Dach ist mehr als ein Witterungsschutz: es ist ein leicht zugänglicher Überbau, an dem zusätzliche raumdefinierende Elemente wie Glasdächer, Soffitten, Schiebewände, Trennvorhänge aufgehängt werden können, an dem sich die Zufuhr von natürlichem und künstlichem Licht regeln lässt, der die Lüftungskanäle aufnimmt und an dem man all die ereignisbezogenen, die verschiedenen Veranstaltungen begleitenden Requisiten befestigen kann (Transparente, Fahnen, Girlanden, Flaggen usw.) wie die Kulissen und Dekorationen am Schnürboden eines Theaters. Die Fle-

xibilität, welche diese Stahltragstruktur als Aufhängevorrichtung gewährt, trägt auch dazu bei, dass die Halle als ein offenes Gebäude empfunden wird, und zwar nicht nur in einem räumlichen, sondern auch in einem zeitlichen Sinne (auf der konzeptionellen Ebene drängt sich hier der Vergleich mit einem Computergehäuse auf, das so gestaltet ist, dass man immer neue Hardware-Module integrieren kann, oder mit einem Verteilerkasten, dem man immer wieder neue elektrische Kabel zuführen kann, oder mit einem Rack für die HiFi-Apparaturen usw.).

Erst wenn man die vielschichtige Bedeutung dieses hochinstallierten Dachkörpers bezüglich Zeichenhaftigkeit, Konstruktion, Raum und Funktion erkannt hat, versteht man das Wesentliche der Disposition des Gebäudes: beim Entwerfen wurde ein metonymisches Verfahren angewendet, das darin besteht, dass ein besonders herausgearbeiteter Teil die Aufgabe übernimmt, das ganze Gebäude zu repräsentieren.

Eine Architektur ohne festgelegte Identität

Auf den ersten Blick ist eine Messehalle heute nichts wesentlich anderes als der Showroom eines Unternehmens, wie man sie zu hunderten in den Peripherien unserer Städte antrifft, dies vor allem seit sich nach dem Zweiten Weltkrieg weltweit eine amerikanische Konsumkultur verbreitet hat. Sicher, im einen Fall handelt es sich um einen allgemein zugänglichen, zum Teil mit öffentlichen Geldern erstellten Bau, in dem verschiedene Ausstellungen nebeneinander stattfinden oder die Ausstellungen sich in mehr oder weniger raschem Wechsel folgen; im andern Fall hat man es mit der permanenten absatzfördernden Einrichtung eines Privatunternehmens zu tun, aber die massgeblichen Kriterien für die Nutzung einer Halle und eines Showrooms sind im Wesentlichen dieselben: möglichst geringe Investitionen in die Infrastruktur und die Architektur im engeren Sinne (eine Low-Budget-Architektur – die neue OLMA-Halle mit rund 16000 m² Nutzfläche hat ungefähr achtmal weniger gekostet als das neue Kunst- und Kongresszentrum in Luzern!), sodass ein Maximum an Mitteln auf die wechselnden Innenausbauten – Dekoration, Beschilderung und visuelle Vermittlung, Messe- und Verkaufsstände – verwendet werden kann.

In gewisser Hinsicht ist der architektonische Entwurf heutiger Messegebäude im Umkreis von Bauten anzusiedeln, wie sie Robert Venturi und Denise Scott Brown Ende der Sechzigerjahre beschrieben haben, als sie aus Las Vegas ihre Lehre zu ziehen versuchten: Die Bauprogramme werden

immer rudimentärer, es wird nichts weiter gefordert als ein billiger Unterstand (eine Klimahülle als Leichtbau), der für den Verkehr gut erschlossen ist – der Rest ist Dekoration. Ein Showroom ist nichts anderes als ein «dekoriertes Schuppen», ein einfacher überdachter Raum, durch eine üppige Dekoration überhöht. Venturi forderte damals den Architektenstand dazu auf, diese Tatsache positiv aufzunehmen und die Möglichkeiten einer Entwurfstätigkeit zu erkunden, die nicht mehr ausschliesslich auf die räumliche Komposition, sondern auf eine visuelle Vermittlung auf allen Ebenen ausgerichtet ist, vom Ladenschild bis zum Territorium.

Geht man noch einen Schritt weiter, muss man feststellen, dass sich der Architekt durch das Programm einer Messehalle in ihrer heutigen Form jener Nische der Kreativität beraubt sieht, welche die Künstler der Pop-Generation so sehr begeisterte. Heutige Bauherren verlangen nicht einmal mehr, dass ihr Schuppen «dekoriert» ist (Leuchtreklamen, Fassaden als Werbeflächen usw.), im Gegenteil, ihr Pflichtenheft schreibt ausdrücklich vor, dass die Architektur in keiner Weise die Image-Vorstellungen unterläuft, die jeder Aussteller in eigener Regie einbringen will. Es geht also im Wesentlichen darum, eine Architektur zu produzieren, die für die kurzfristige Verwandlung geeignet ist, eine Architektur ohne eigene Identität, die sich jederzeit in den Dienst unvorhergesehener entliehener Identitäten stellen lässt.

Übersetzung aus dem Französischen:
Christa Zeller