Die Ordnung der Fragmente : zwei neue Bauten und ein Gespräch mit Jean Nouvel

Autor(en): **Pousin, Frédéric / Nouvel, Jean**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **74 (1987)**

Heft 10: **Die andere Ordnung = L'autre ordre = Another kind of order**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-56270

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Architekt: Jean Nouvel, Paris

Die Ordnung der Fragmente

Zwei neue Bauten und ein Gespräch mit Jean Nouvel

In der Architektur von Jean Nouvel taucht immer die Frage nach dem Unbestimmten, dem Ungewissen des Entwurfes auf. Sein architektonisches Denken erinnert an Baudrillards «Stratégies fatales»: ein Gebäude ist nie so, wie es sein sollte; es ist eine Transformation durch Ereignisse, durch Veränderungen, durch die Geschichte; es unterliegt einem unbestimmten Prozess. In einigen Umbauten thematisierte Nouvel die Lesbarkeit solcher Prozesse (vgl. «Werk, Bauen+Wohnen» 3/87, Seite 40 ff.). In seinen hier vorgestellten Neubauten wird die gleiche Frage anders gestellt: was sind die strukturellen Elemente, die von diesem Prozess nicht tangiert werden? Ist dieser Rest die wirkliche Architektur als eine reduzierte Ordnung von Fragmenten, die durch die Überlagerung von elementaren Konstruktionen erreicht wird?

Deux bâtiments nouveaux et un entretien avec Jean Nouvel

Dans l'architecture de Jean Nouvel émerge toujours la question de l'indéterminé, de l'incertain du projet. Sa pensée architecturale rappelle les «Stratégies fatales» de Baudrillard: un bâtiment n'est jamais comme il devrait être; il est la transformation due aux événements, aux modifications, à l'histoire; il est soumis à un processus indéterminé. Dans quelques transformations, Nouvel a illustré clairement de tels processus (voir «Werk, Bauen+Wohnen» 3/87, page 40 et suiv.).

Dans les nouveaux bâtiments présentés ici, la même question est posée différemment: Quels sont les éléments structurels qui ne sont pas concernés par ce processus? Ce reste est-il l'architecture véritable, telle un ordre de fragments réduit obtenu par la superposition de constructions élémentaires?

Two New Buildings and an Interview with Jean Nouvel

Jean Nouvel's architecture is characterized by the search for the indefinite, the unresolved within a specific design. His architectural concepts evoke Baudrillard's "Stratégies fatales": no building ever is the way it should be; it is continually transformed by events and alterations, by history, subject to a nonspecific process. In the case of some alterations, Nouvel raises the topic of the readability of such processes (comp. "Werk, Bauen+Wohnen" 3/87, page 40 and foll.p.).

However, the new buildings presented in this issue raise this question in an entirely different way: which are the structural elements not influenced by this process? And are they the components of the actual architecture in a kind of reduced order of fragments achieved by a superposition of elementary constructions?

Die Turnhalle von Luzard weist das Bild einer einfachen, glatten Architektur auf, die im Gegensatz zu den ausufernden Formen der neuen Städte steht. Sie versteht sich als Antithese einer symbolischen Architektur. Gegenüber dem Wald von Luzard bildet sie das erste Element eines Platzes, der die Ausdehnung der Stadt begrenzt. Ihre gläsernen Fassaden sind als Schaufenster der sportlichen Aktivitäten gedacht, im Westen überragt von einem breiten Vordach, das der Linienführung des Platzes folgt. Aber die architektonische Handschrift dieses Gebäudes entspricht nicht nur ihrer Einfügung an einem Standort und in einen städtebaulichen Entwurf, eines Entwurfs übrigens, der, stark abgeändert, realisiert werden sollte. Die weitgespannte Turnhalle, die Nüchternheit der architektonischen Lösungen und das Bestreben nach Präzision – all dies Charakteristika des Entwurfs – beziehen sich, so Jean Nouvel, auf den Geist heutiger Sportarten: Surfen, Drachenfliegen... die in ihr, so scheint es uns, Modellcharakter hätten. Jedenfalls ist die Ähnlichkeit, die hier die Architektur mit dem Modell verbindet, keine mimetische. Seit Quatremère de Quincy wissen wir, dass das Architekturmodell eine abstrakte Entität ist: «Die Architektur imitiert viel weniger das Modell in dem, was das Material angeht, als in dem, was an Abstraktem in ihm ist.»[1] In diesem Sinn pflichtet Quatremère der Aristotelischen Auffassung der Mimesis bei, bei der das Modell die Idealisierung des Sichtbaren ist, unterscheidet sich aber dennoch von ihr insofern, als für Aristoteles das Modell archetypisch ist, während es für Quatremère unbestimmt bleibt. Quatremères Theorie betrachtet das Modell analog, das heisst, sie betrifft nicht die Wirkungen, sondern ihre Ursachen.

Die Ästhetik von Sportgeräten wird in erster Linie durch ihr technisches Leistungsvermögen bedingt. Das Design eines Drachens oder eines Windsurfbrettes entspricht vor allem den Gesetzen der Aerodynamik. Der architektonische Gegenstand steht gegenüber der Technik nicht in einem solchen Abhängigkeitsverhältnis, zumindest wenn man die Architektur von der konstruktiven Ideologie her betrachtet, was bei der Turnhalle von Luzard nicht der Fall ist.

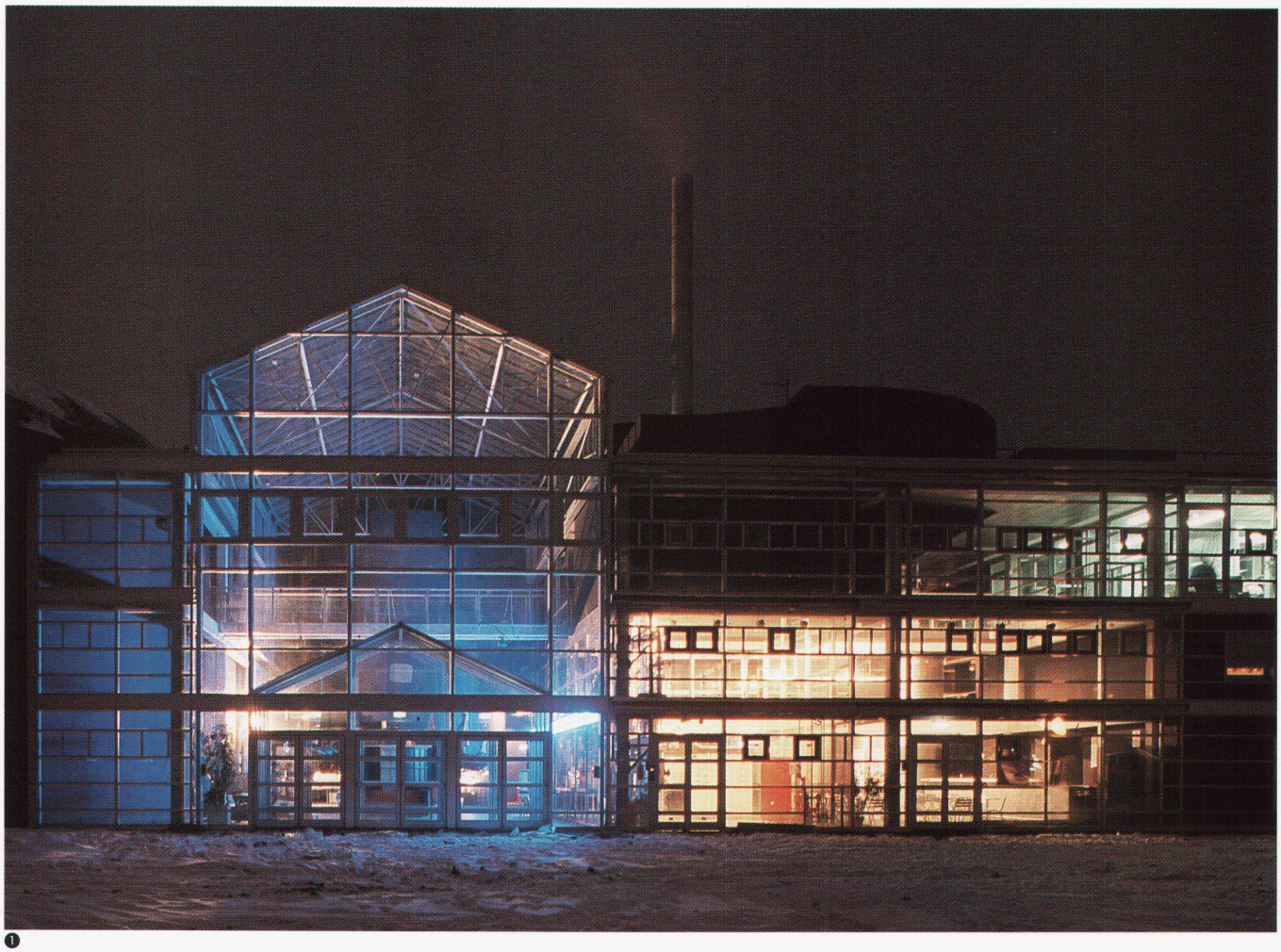
Eigentlich entsteht die Verbindung von Architektur und Sportmodell aus der Anspielung. Tatsächlich deutet die Turnhalle von Luzard durch ihre Ästhetik auf eine Zugehörigkeit zur Welt des Sports hin. Es geht also darum, das architektonische Objekt in einem definierten Universum anzusiedeln. Zu diesem Zweck genügt eine Reihe von besonderen Eigenschaften oder Details. Erwähnt werden können beispielsweise die Strenge der Geländer, die grafische Wirkung der Schrift, die Motive des Mauermusters...

Die Architektur unterhält also mit ihrem Modell kein Ähnlichkeits-, son-

❶–⓫
Centre Culturel «La Coupole», Combs-la-Ville, Architekten: Jean Nouvel, Gilbert Lézenès, Pierre Soria; Chef de projet: Sophie Thomas

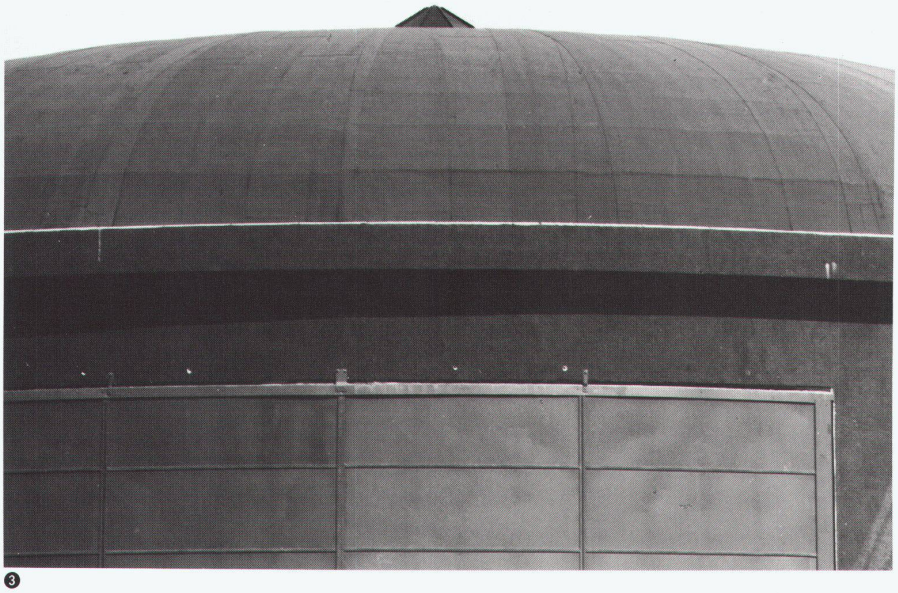
❶
Nachtbild, Blick auf den Haupteingang / Vue de nuit sur l'entrée principale / Night view, looking toward the main entrance

❷
Die Decke im Rundbau / Le plafond dans le volume rond / The ceiling in the round structure

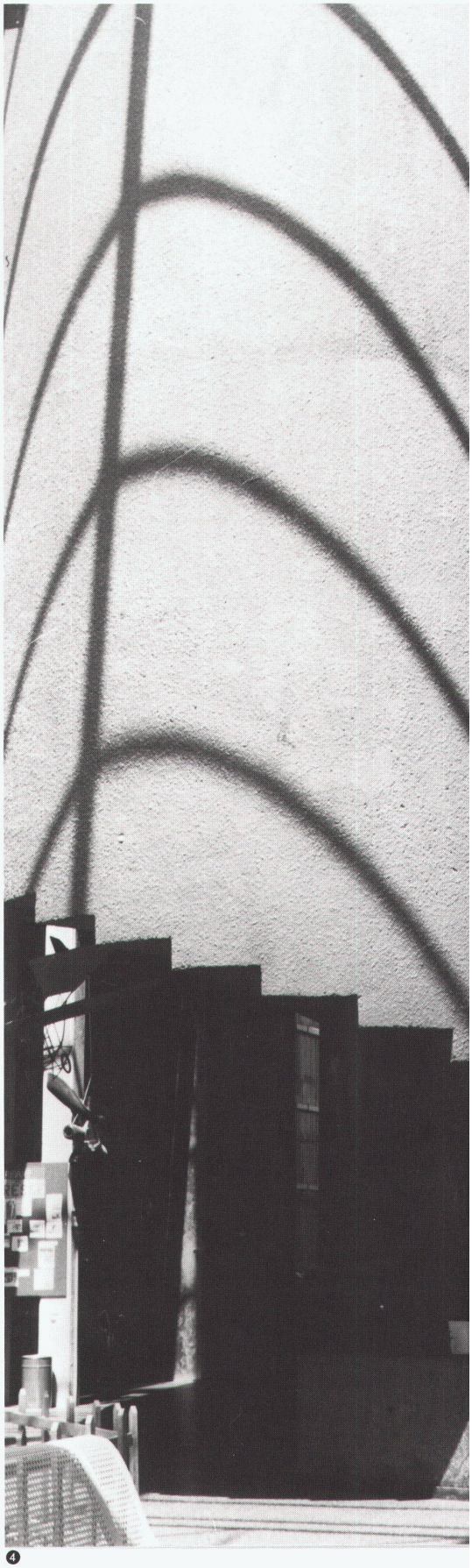


1

2



❸



❹

dern eher ein Verwandtschaftsverhältnis. Was die Natur dieser Verwandtschaft angeht, so wird diese durch eine Reihe von Eigenschaften definiert, die, so scheint es, auf die Erfahrung einer ganzen Gemeinschaft, die Doxa, verweist. In diesem Sinn verschreibt sich die Architektur einer temporären Grösse. Sie integriert, so will es Jean Nouvel, die Charakteristika und Denkweisen der Leute, für die sie bestimmt ist. Gleichzeitig aber geht sie über die zeitlichen Zufälligkeiten hinaus, indem sie poetische Effekte zu erzielen sucht. Diese Effekte können sich aus der paradoxen Verwendung von Konstruktionselementen ergeben: In Luzard ist die Südfassade bis in Kopfhöhe mit Gitterrosten versehen, die sich gleichzeitig als Schutz vor Wandmalereien erweisen.

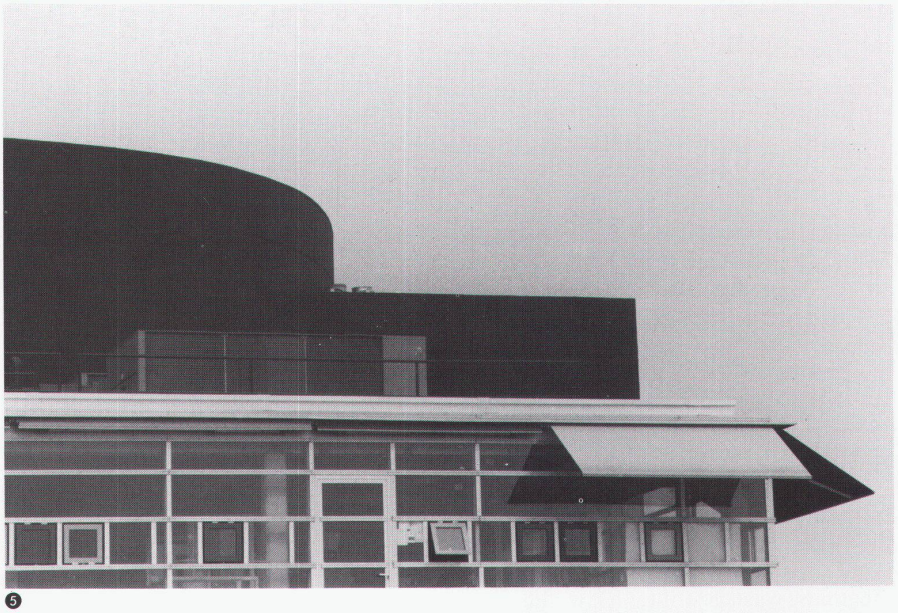
Vor allem in Combs-la-Ville jedoch manifestiert sich das Bestreben nach Poesie. Sie entsteht hier durch die Wiederverwendung von Formen der Umgebung. Diese Wahl entsteht aus dem Willen, nicht bei der Inflation der Formen in der neuen Stadt mitzuwirken und eine Brükke zu bauen zwischen Kultur und Alltäglichem, ohne dafür auf das Konventionelle zu verzichten. Im Wiederaufgreifen bereits bestehender Formen führt Nouvel eine Abweichung ein, eine Distanz, die einen Ort der Architektur begründen. Diese Formen sind aus ihrem Zusammenhang gerissen und in eine neue Beziehung zueinander gebracht, die ihnen einen eigenen Charakter verleiht. «Um aus einer Sache einen Akt der Kunst zu machen, muss man sie von der Gesamtheit der Dinge des Lebens isolieren», schreibt Chklovski, «man muss die Sache aus der Reihe der herkömmlichen Verbindungen herausheben. (...) Bei den Dichtern rebellieren die Dinge, entledigen sich ihrer alten Bezeichnungen, um gleichzeitig mit einem neuen Namen eine neue Physiognomie anzunehmen.»[2] Nouvel wendet eine vergleichbare Vorgehensweise an, er erfindet ungewohnte Verbindungen. So lässt die schwarze Wölbung des Vorführungssaals an Fellinische Bilder denken. Aber wenn auch die Architektur des Kulturzentrums von Combs-la-Ville mit den mittelmässigen Gebäuden der Umgebung spielt und sie verspottet, so verwirft sie diese dennoch nicht.

Ausgehend von dem, was existiert, die Öffentlichkeit miteinbeziehen, ohne ihr dafür einen Spiegel vorzuhalten, das sind die obersten Bestrebungen Nouvels. Das Kulturzentrum von Combs-la-Ville präsentiert sich nicht auf Anhieb als aussergewöhnliches Objekt; im Gegenteil, es fügt sich in ein vertrautes Terrain, das eine Kommunikation möglich macht, um dort für das Unkonventionelle zu stehen. Es ist ein grundlegendes Gesetz der Kommunikation, ein gemeinsames Bezugsfeld festzulegen, damit ein Austausch stattfinden kann. Sollte mit Nouvel die Architektur in den Bereich der Kommunikation eingetreten sein?

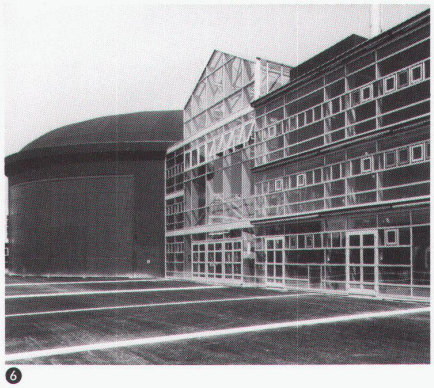
Frédéric Pousin

1 A. C. Quatremère de Quincy, *Historisches Architekturlexikon* (1847–1850), Artikel Architektur, zitiert von G. Teyssot in «Mimesis – Architettura come finzione», *Lotus 32*.

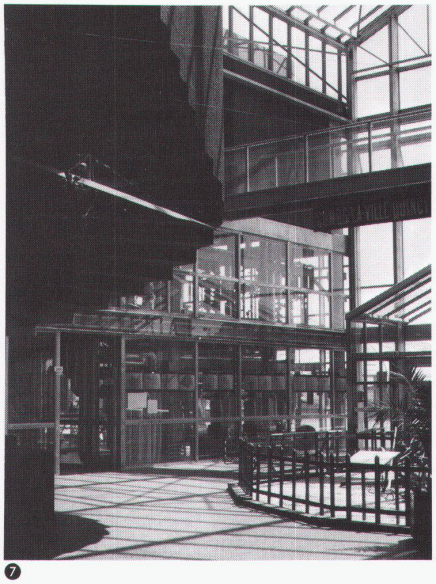
2 V. Chklovski, *Der Gang des Pferdes* (1920), Franz. Übersetzung, Champ-libre, Paris 1973, S. 109.



❺



❻



❼

❸
Detailansicht vom Rundbau / Le volume rond vu en détail / Detail view of the round structure

❹
Schattenspiele auf dem runden Treppenhaus in der Eingangshalle / Jeux d'ombres sur l'escalier rond dans le hall d'entrée / Light-and-shadow effects on the round stairwell

❺❻
Kontrast zwischen der vorgehängten Glasfassade und dem massiven Saalgebäude / Contraste entre la façade suspendue en verre et le volume de la salle / Contrast between the glass elevation and the massive auditorium

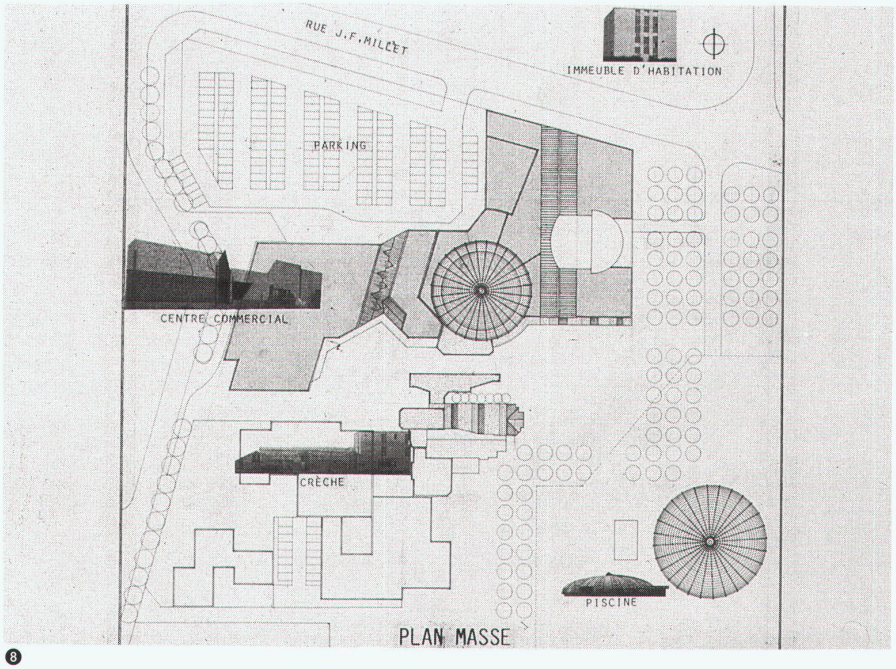
❼
Eingangshalle / Le hall d'entrée / Entrance hall

Ein Gespräch mit Jean Nouvel

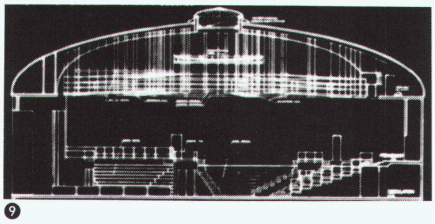
F. Pousin: Ursprünglich war die Turnhalle von Luzard Teil eines «Hauses für den Körper und des Wassers»?

J. Nouvel: Vom «Zentrum für den Körper und des Wassers» ist leider nicht viel übriggeblieben. Plan der Stadt war es, gegenüber dem Wald einen runden Platz um eine Art konstruierter Front aus Arkaden zu schaffen. Dagegen habe ich ein grosses, rundes Vordach vorgeschlagen, das sich durch eine nichtvorhandene Fassade darstellte, da alle Fassaden verglast und weit zurückliegend ausgebildet waren. Dieses Vordach sollte zum Eintreten anregen, und schliesslich war es der suggerierte Raum des Platzes, der unter das Vordach drang. Dieses kehrte sich im Eingangsbereich in die Vertikale, denn alles basierte auf dem Prinzip einer Fokussierung von aussen nach innen, und es gab durch alle Gebäude hindurch Durchbrüche, Sehschlitze auf die Landschaft.

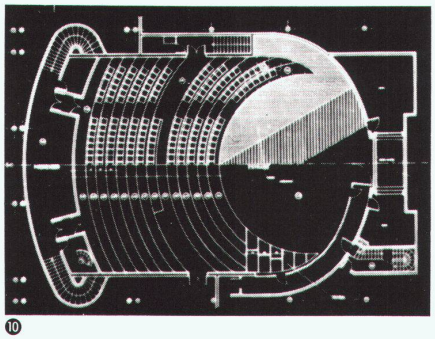
Was man nicht weiss, wenn man heute das Gebäude betrachtet, ist, dass die Turnhalle, in 2 oder 3 Metern Abstand, dieselbe geschwungene gläserne Fassade haben sollte, die der des Schwimmbades entsprach. Es gab also eine Interaktion zwischen den beiden Räumen. Der Bauherr hat dann dieses Programm aufgegeben, war aber entschlossen, einen Teil davon zu realisieren. Im



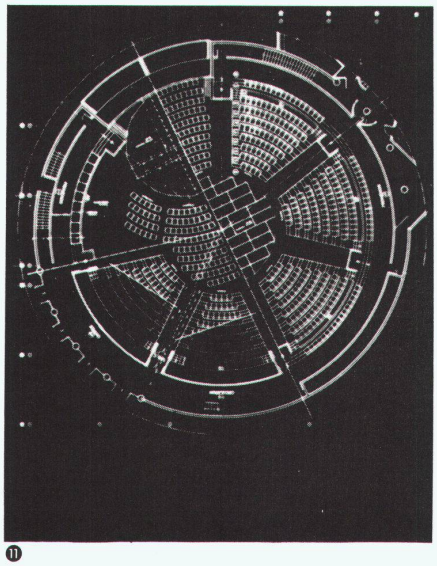
8



9



10



11

Moment sieht man das Gebäude mit allen seinen Fassaden, was nicht so sein sollte. Angesichts der neuen Stadt hatte ich Lust, etwas Einfaches, Nüchternes zu machen, das den architektonischen Gestikulierungen entgegensteht. Das Prinzip dieses Gebäudes basiert auf einer ruhigen Geometrie. Wenn man heute von dem runden Platz her ankommt, entdeckt man dieses Gebäude, das von einer schrecklichen Dynamik ist, eine Linie, die in einer Spitze endet. Es ist eine Art Anachronismus. Das ist aber absolut nicht das, was ich wollte; ich wollte, dass sich das Gebäude ein wenig in Vergessenheit bringt. Die Sache ist also gescheitert.

Bleibt, dass dieses etwas modernistische, strenge Gebäude in dem Sinn, in dem es nichts Überflüssiges hat, von einer ausnehmend einfachen Geometrie ist. Unglücklicherweise hat es eine dynamische und expressionistische Dimension, an die ich mich langsam gewöhne. Es ist auch das Ergebnis einer Geschichte...

F. P.: Es ist in der Tat ein Fragment.

J. N.: Ich bin sehr empfänglich für die Ausführungen Baudrillards darüber, dass ein Gebäude nie das ist, was es sein soll, dass es umgewandelt wird durch die Ereignisse, durch die Geschichte. Es wird immer etwas anderes sein als das, was der Architekt gewollt hat; und eine hohe Qualität der Architektur wäre, diesen Zufälligkeiten widerstehen zu können. Wenn ich diese Turnhalle betrachte, sage ich mir, dass sie ihnen schliesslich widerstanden hat.

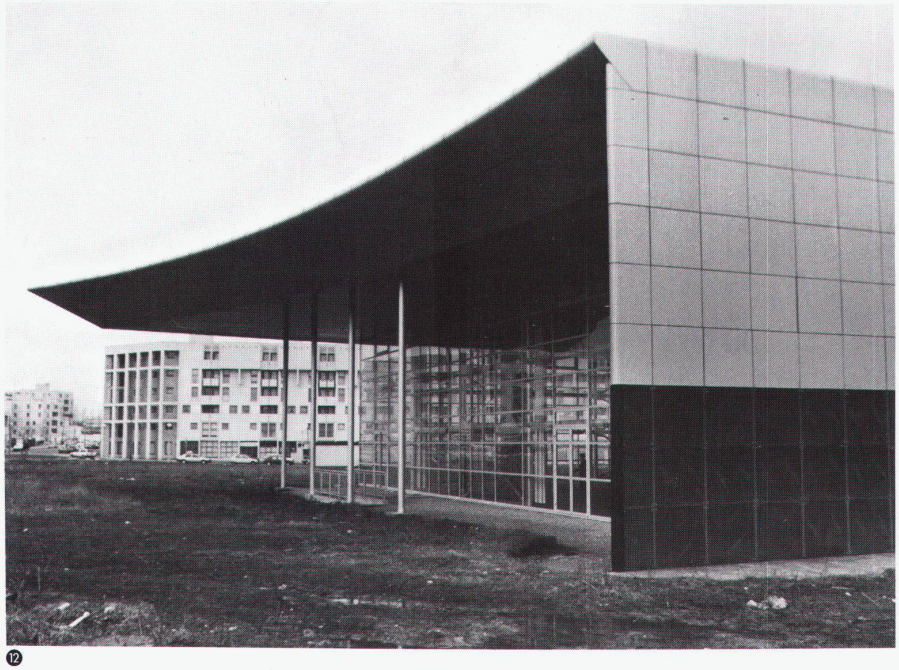
F. P.: Heisst das, dass sie als Objekt existiert?

J. N.: Ja, sie existiert als Objekt, als reagierendes Objekt sogar. Das hat die Tendenz, den Sinn des Gebäudes und das Zentrum des Interesses zu verschieben. Anstatt das Gebäude so aufzufassen, wie man es hätte auffassen sollen, fängt man an, zu sehen, wie es gemacht ist, wie die Glasscheiben befestigt sind, welche Verbindungen es zwischen den verschiedenen Materialien gibt. Man betrachtet es auf eine Art, die nicht hätte sein sollen.

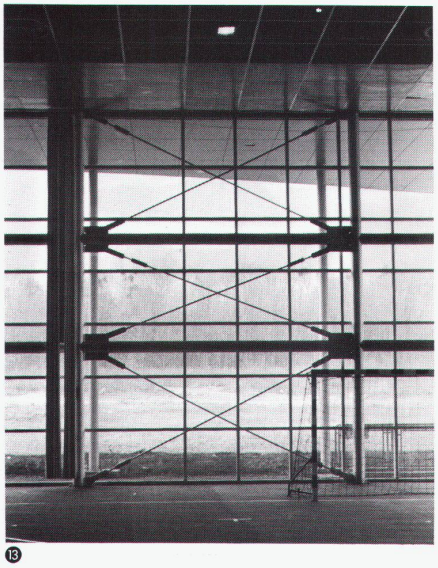
F. P.: Trotzdem dauern gewisse Ausgangsabsichten fort: Das Gebäude entspricht nicht dem üblichen Bild eines Sportgebäudes, sondern eher einem technologischen!

J. N.: Das glaube ich nicht. Es ist ein Gebäude, das seine Technologie nicht bekräftigt, es ist ein Gebäude, das seine Konstruktion verbirgt, das keine Montagemethode heraushebt. Es ist ein glattes, verkleidetes Gebäude. Sicher bietet es ein Bild, das mit technologischen Produkten verknüpft ist. Es handelt sich aber um eine Architektur, die die Technologie nicht offensichtlich werden lässt um deren Reiz willen, es gibt keine raffinierten Verbindungen und auch keine Dreieckträger, es gibt nichts von all dem; es ist ein sehr verhaltenes Gebäude, dessen Hauptmerkmal es ist, eine Landschaft zu strukturieren.

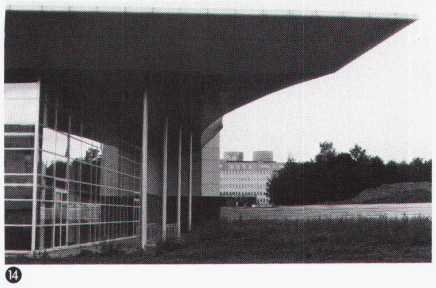
Im Verhältnis zu der Architektur à la Piano, Rogers oder Foster gibt es nicht diese Arbeit an den Verbindungen oder an dem, was Funktion vermittelt. Das Ausdrücken der Funktion war für mich nie eine Frage. Ebenso wie die Entwicklung der «Vorfabrikationen» und eine ganze Reihe von Gegenständen unserer Zivilisation es zeigen, neigt man dazu, die Funktionen durch die Ergebnisse zu vermitteln. Ist eine Platte perforiert, weiss man, dass da die Lüftung ist; hat sie einen Lautsprecher, weiss man, da kommt der Ton raus. Durchsichtige Uhren haben etwas Überholtes an sich, gehören in die 60er, 70er Jahre. Es sind



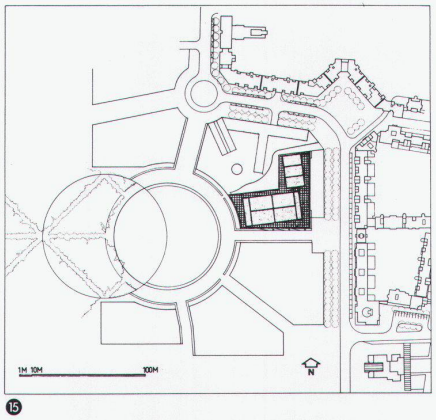
⑫



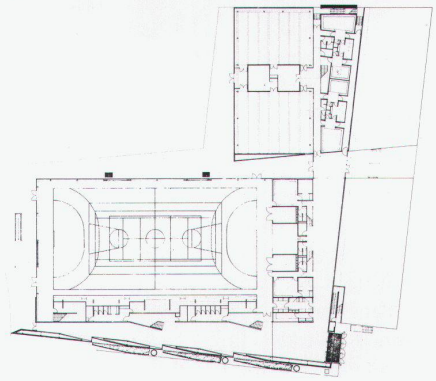
⑬



⑭



⑮



⑯

⑧
Situation / Situation / Site

⑨ ⑪
Grundriss des Rundbaus, Schnitt / Plan du volume rond, coupe / Plan of the round structure, section

⑩
Erdgeschoss des zweiten Saals / Rez-de-chaussée de la salle / Ground floor, auditorium

⑫–⑰
Gymnase du Luzard, Marne-la-Vallée. Architekten: Jean Nouvel, Gilbert Lézenès, Patrick Colombier; chef de projet: Barbara Salin

⑫ ⑭
Gebäudeecke mit dem auskragenden Dach, das den runden Platz nachzeichnet / Angle du bâtiment avec toiture en surplomb suivant le dessin de la place ronde / Corner with projecting roof, matching the circular open space

⑬
Turnhalle, Blick nach aussen / Salle de gymnastique, vue vers l'extérieur / Gymnasium, looking toward the outside

⑮ ⑯
Situation und Grundriss / Situation et plan / Site and plan

vielmehr die Spannung und die Präzision des Gegenstandes, die mich interessieren, und aus diesem Grund mag ich auch nicht die Aggressivität einer Spitze, die es in dem Projekt nicht gibt, insofern als sie in die Krümmung einverleibt ist.

F. P.: Gibt es trotz allem nicht den Wunsch nach Ablesbarkeit aus der Hülle und der Struktur?

J. N.: Es ist ein glattes Gebäude, die Konstruktion wird von der Haut überzogen, und diese wird direkt zum Ausdruck gebracht, ohne Betonung, sie ist natürlich, will natürlich sein.

Schliesslich wurde an der Konstruktion gearbeitet hinsichtlich der Aufdopplung des verglasten Rasters. Wir nahmen die Konstruktion selbst als Raster, legten ihn auf einen anderen Raster.

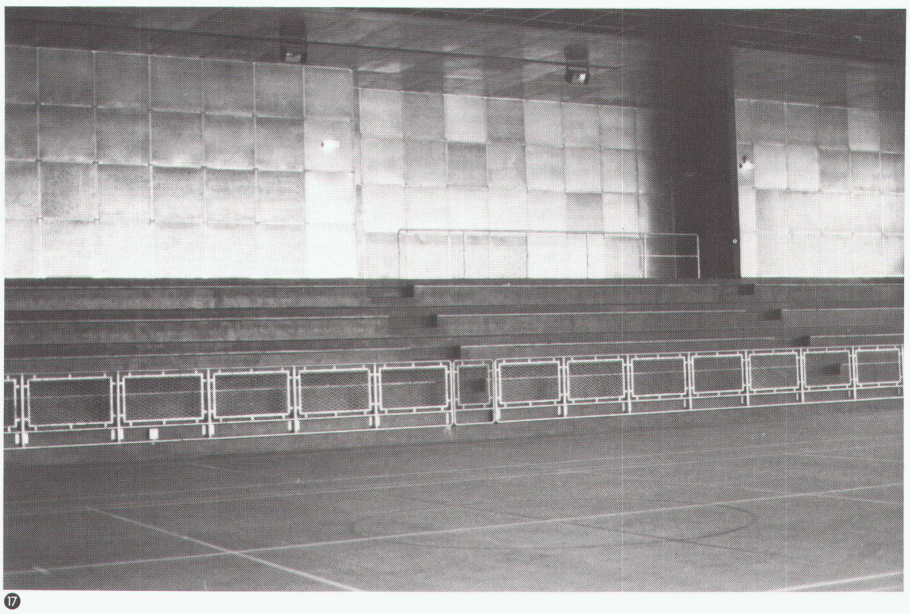
F. P.: Mit einem System von Verschiebungen.

J. N.: Diese Überlagerung von Rastern geht von dem kleinen Netz, das Bälle abfangen soll, über die grossen geschweissten Röhren der Konstruktion bis zu den Zimmerarbeiten an der Fassade. Was wir wollten ist, so rein und so leicht wie möglich zu bleiben. Wir haben viel daran gearbeitet, so elementar wie möglich zu bleiben.

F. P.: Was ist die Bedeutung dieser architektonischen Arbeit im Verhältnis zum Programm?

J. N.: Was man über diesen Entwurf sagen muss, ist, dass der Platz einen städtebaulichen Status haben sollte; er ist das Schaufenster der Aktivitäten, das im Verhältnis zu diesem Platz eine Bedeutung haben sollte.

Es ist ein Gebäude, das so streng wie möglich ist, das auf sehr direkte Art zum Ausdruck bringt, was darin ist. Darüber hinaus wurden Materialien und eine Grafik verwendet, die zur Welt des Sports gehören: Aluminium, gewisse Elemente aus Holz, gewisse Farbstreifen. Von dieser Seite betrachtet, ist es eine anspielende Konstruktion. Gleichzeitig ist es eine Architektur, die solide sein will, und es scheint so, als ob sie das in den wesentlichen Punkten auch ist. Es gibt Punkte, die unterschätzt wurden, zum Beispiel die Lüftungsgitter, die den Sportlern oder Schülern als Zielscheibe dienen und die sich verformen. Das ist



⓱

aber ganz schön, denn sie nehmen die Gestalt wellenförmiger Raster an.

F. P.: Das Bild des Sports findet sich im wesentlichen in der Grafik und in den Materialien?

J. N.: Ja, aber auch in der Konstruktion des Objekts. Im Augenblick vermitteln die Sportgeräte alle eine grosse Einfachheit, eine grosse Spannung, seien es Windsurfbretter, Drachen oder die entsprechenden Zubehöre. Es gibt auch eine Parallele zwischen einem Dekkengitter wie dem der Turnhalle und dem Gitter eines Tennisschlägers. Die Gegenstände haben eine Präzision, die, so meine ich, in Zusammenhang steht mit den Sportgeräten. Das ist schon mehr anspielend.

F. P.: In dem Gebäudekomplex kommt häufig verzinkter Stahl vor.

J. N.: Um der Abnutzung und der intensiven Beanspruchung entgegenzuwirken.

F. P.: Benutzen Sie dieses Material zum erstenmal?

J. N.: Nein, in Combs-la-Ville habe ich aus den gleichen Gründen ausschliesslich verzinkten Stahl verwendet. Mir gefällt die Verknüpfung einer allgemeinen Präzision des Gebäudes mit häufig benutzten Gegenständen, die diese unverwüstliche Eigenschaft haben, von daher selbst ein wenig provozierend sind, das heisst, absolut nicht dasselbe Niveau an Künstlichkeit haben wie der Rest, eine grobe Seite eben. Combs-la-Ville ist auch von einer Ästhetik, die man mit der Vorstadt in Verbindung bringt, ein Gebäude, in dem Leute jeglicher Couleur verkehren werden. Es ist ein Kulturzentrum, das neben einem Einkaufszentrum liegt. Ich habe in Combs-la-Ville versucht, dieser Angst der Neustädte nicht nachzugeben, diesem Trachten, sich hervorzutun. Ich habe ganz im Gegenteil die Zeichen der Umgebung aufgenommen, es gab dort bereits genug Formen, und ich beschloss, diese aufzugreifen. Ich habe die öffentliche Passage des Einkaufszentrums übernommen, ihre Siporex-Platten als Basisproportion, ich habe die Form des Sonnenblumenschwimmbades von nebenan als Charakteristikum für den Hauptsaal genommen.

Selbstverständlich wurden diese Zeichen auf eine andere Art verwendet, und von weitem erkennt man eine Art Dialog. Das ist vielleicht ein wenig theoretisch, aber trotzdem funktioniert es. Es funktioniert auch für das Prinzip der Umkehrung. Man findet Formen wieder, aber mit völlig entgegengesetzten Bedeutungen.

F. P.: Hat dieses Spiel mit den Zeichen nicht eine destabilisierende Wirkung?

J. N.: Im Gegenteil, eine stabilisierende. Man hat den Eindruck, dass eine Schweissnaht durch das Gebäude läuft, dass eine Art Kompaktheit entstanden ist und dass das kein blosser Zufall ist. Es gibt so etwas wie eine beschleunigte Sedimentierung, und man sagt sich, dass die vorhandenen Formen einen Grund für ihr Vorhandensein haben, weil sie sich wiederholen, aufeinander zurückweisen. Ebenso der Kontrast zwischen Masse und Leichtigkeit. Wenn man auf diese grossen Bitumenflächen stösst – es ist kein Bitumen, sieht aber so aus –, fragt man sich, was das ist. Ich glaube auch, es gehört zu einem Kulturgebäude, dass es diese Art von Fragen aufwirft.

F. P.: Das heisst Fragen plastischer Natur?

J. N.: Was ist ein Gebäude, ein Boden, eine Materie; soll ein Gebäude homogen sein, heterogen, weshalb wird es nicht als normal empfunden usw.? Gleichzeitig fehlt es diesem Gebäude nicht an einer gewissen Aggressivität, im kommerziellen, hartnäckigen Sinn des Begriffs. Wir haben das Gelb und das Rot einer Pizzeria gewählt; wie in dem Einkaufszentrum gibt es Hinweisschilder, hinter all diesen Fassaden werden alle Aktivitäten des Zentrums in Neonschrift angebracht werden. So wird eine Osmose zwischen Einkaufs- und Kulturzentrum geschaffen. Das eine möchte so attraktiv sein wie das andere. Ich wollte sogar, dass ein Informationsaustausch stattfindet, dass man im Kulturzentrum den Kartoffelpreis bekanntgibt und im Einkaufszentrum die Anfangszeiten der Vorführungen.

Was jedoch wichtig ist, das ist diese Vorstellung von Sedimentierung und Konglomeration in Hinsicht auf die gesamte Anlage anstelle der einfachen Nebeneinanderstellung. Nachts ist die ganze Passage strahlend blau, und die Aktivitäten erscheinen im weissen Licht. Das ist eine sehr starke Präsenz.

⓱
Tribüne / Tribune / Grandstand

Fotos: Dedi von Schaewen (Abb. 1, 2), Frédéric Pousin (5, 12, 13, 17) und Vincent Koch