Stadtinterieur = L'intérieur urbain = City interior

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Preface**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **84 (1997)**

Heft 4: **Stadtinterieur = L'intérieur urbain = City interior**

PDF erstellt am: **19.03.2024**

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.

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

http://www.e-periodica.ch

Stadtinterieur

Die letzte, im März erschienene Nummer «Haus und Stadt» ergänzend, wird die Frage aufgeworfen, inwieweit sich das Verhältnis von Haus und Stadt als innerarchitektonische Aufgabe stellen lässt: etwa als Nahtstelle zwischen privatem Innenraum und öffentlichem Aussenraum – oder pointierter: gibt es die Stadt als Innenraum oder den Innenraum als Stadt?

In der Renaissance entwickelt sich der perspektivische Strassenraum als ein Ort, wo die Menschen verharren und sich suchend umschauen. Die Bildachsen und optischen Fluchtpunkte fragen nach der Positionierung des Hauses im Strassenraum und darüber hinaus nach der Geometrie, Volumetrie und Baumassengliederung, um repräsentative Bedeutungen zu erzielen. Mit dem Interesse, den Strassenraum ästhetisch zu kontrollieren, verband sich aber kein gestalterischer Innovationsschub; instrumentalisiert werden die architektonischen Mittel des Hausbaus, die – später – der barocke Stadtentwurf typologisch verdichtet: der Strassenraum wird als Innenraum begriffen. Dabei dient das Theater als Laboratorium für die Architektur der Strasse – was auf der Bühne attraktiv erscheint, wird zum architektonischen Dispositiv des Strassenlebens.

Die am Ende des 19. Jahrhunderts einsetzende funktionelle Verselbständigung der Strasse als militärstrategisches Mittel und verkehrstechnisches Ordnungsmuster findet seine aktuelle, vielleicht letzte Entwicklungsstufe im «Abfallraum», in der Zerstörung eines öffentlichen Raumes, die das städtische Leben von aussen nach innen verlagert. Fussgängerzonen bilden eine städtebauliche Aufblähung der *rue intérieure*, die das Konglomerat aus Läden und Restaurants zu einem Freiluft-Shoppingcenter zusammenfasst. Nach Ladenschluss ausgestorben, unterscheidet sich diese einseitig kommerzielle, auf ein spezifisches Publikum ausgerichtete Öffentlichkeit antagonistisch vom «Freiluft-Salon» des barocken Städtebaus, so wie sich schliesslich die Malls als klinisch gesäuberte Innenwelten hermetisch gegen die Stadt verschliessen, um die polizeiliche Überwachung wie umsatzsteigernde Einkaufslaunen zu kontrollieren.

Trotz unverkennbarer Privatisierungen kann nicht pauschal von einer «Zerstörung und Intimisierung von öffentlichem Stadtraum» (Richard Sennet) gesprochen werden, vielmehr von einem Ablösungsprozess und einem Strukturwandel der Öffentlichkeit, der freilich auch von ökonomischen Verwertungsinteressen geprägt wird. Jenseits von Kommerz und Kontrolle entstehen aber immer neue (Teil-)Öffentlichkeiten, die sich gerade einer Planbarkeit und Überwachung entziehen. In der unüberblickbaren Vielfalt heute koexistierender Teilöffentlichkeiten kann eine pluralistische Auffächerung der Öffentlichkeit gesehen werden, gewissermassen als Spiegelbild unterschiedlicher sozialer, ethnischer Schichten, Interessengruppen oder multikultureller Szenen, die sich – in welcher Form auch immer – im Stadtraum geltend machen.

Versucht man hingegen – genauer – Öffentlichkeit als eine spezifisch urbane Kultur zu fokussieren, ergeben sich scharfe Differenzen zwischen dem was eben Öffentlichkeit ist und was nicht. In diesem Zusammenhang präzisiert die «erotische Dimension» des Stadtraumes (die Roland Barthes in seinen semiotischen Untersuchungen freigelegt hat), was den öffentlichen Ort vom blossen «Treffpunkt», von der «Piazza», vom «Herzen der Stadt» oder vom «Raum der Begegnung» unterscheidet. «Im weiten Sinn des Begriffs sind es subversive Kräfte, die aufeinandertreffen, Kräfte des Bruchs oder des Spiels, eine Gegenplazierung und ein Gegenbild zu dem, wo kein Spielraum ist und wo kein Anderssein ist: Familie, Wohnort, Identität.» Öffentlichkeit konstituiert ihre Bedeutung im Sinne von Orten des Ungewöhnlichen, der Verrückung von Sicherheiten, der territorialen Besitzlosigkeit, der unberechenbaren Möglichkeiten, des spielerischen Zufalls – kurz: Orten des öffentlichen Lebens, wo das gesellschaftliche Selbstverständnis nicht selbstverständlich ist, deshalb kommunikativ bleibt und ständig erneuert wird.

Die Versuche, solcher deskriptiver Programmatik öffentlicher Orte mit architektonischen Mitteln entsprechen zu wollen, sind im konkreten Fall mit widersprüchlichen Anforderungen konfrontiert. Einerseits kennzeichnet gerade die Unplanbarkeit, das Intentionslose öffentliche Orte, anderseits fragen sie auch nach einer ästhetischen Inszenierung. Die entwerferische Dialektik besteht darin, architektonische Instrumente so einzusetzen, dass sie gewissermassen unhörbar und unsichtbar bleiben.

Exemplarisch dokumentiert ein kühner Entwurf für ein Bürohaus in Hilversum (Seite 34) den Versuch, allein mit architektonischen Mitteln einen öffentlichen Ort herzustellen: Die programmatisch-entwerferische Frage besteht darin: wie kann – wenn der Aussenraum nicht zur Verfügung steht – «Stadt» im Haus stattfinden? Einem virtuellen städtebaulichen Muster nachkommend, strukturiert der Entwurf eine Abfolge von inneren Plätzen, Galerien, Durchblicken und ein Wegnetz, so dass man sich in einem urbanen Mikroorganismus wähnt. Scheinbar unaufhaltsam und nahtlos wird die Stadt topografisch ins Gebäude verlängert – spiralenförmig hinauf in die Geschosse leicht abgegrenzter Privatheit; freilich: die innere Stadt endet abrupt dort, wo die Stadt keine Grenzen kennt – im Haus. Morphologisch wird das traditionelle Verhältnis Haus–Stadt vom Kopf auf die Füsse gestellt: von der Stadt als Innenraum zum Haus als Stadtraum.

Schon früh entwickelte Frank Lloyd Wright einen – auf den ersten Blick scheinbar – ähnlichen Entwurfsgedanken. Im Guggenheim-Museum in New York (1946) verschmilzt der äussere mit einem inneren Strassenraum. Die Bewegung des Verkehrs scheint in ein öffentliches Gebäude zu fliessen, das typologisch einem Parkhaus und morphologisch einer Abfolge öffentlicher Orte entspricht (gerade durch diese Analogie mit gewöhnlichen öffentlichen Orten wird die Differenz der hektisch lauten Strasse und dem ruhigen, kontemplativen «Parkhaus» verdeutlicht). In dem Rotterdamer Bürohaus wird das Verhältnis Haus–Stadt hingegen zu einem morphologischen Problem, weil es die Differenz zwischen öffentlichen und privaten Räumen (beziehungsweise zwischen Öffentlichkeit und Privatheit) verwischt. Das Bürohaus ist ein Privathaus, das allenfalls Öffentlichkeit intimisiert – also Pseudo-Öffentlichkeit inszeniert, der schliesslich jene erwähnte «erotische Dimension» zwangsläufig fehlt. Es stellt sich die Frage, ob der öffentliche Raum als Surrogat – als Innenraum – herstellbar ist, ob solche Manipulationen nicht als Bluff durchschaubar sind.

Loos schien in diesem Zusammenhang geradezu dogmatisch eindeutige Grenzen zwischen öffentlichem Stadtraum und privater Wohnung zu ziehen: «Ein kultivierter Mensch schaut nicht aus dem Fenster.» So ist fast jeder Ausblick ins Freie gefiltert, entweder räumlich durch das Interieur des Gesellschaftsraumes oder materiell durch Mattgläser, Vorhänge oder Spiegel (die wie nach innen gerichtete Fenster montiert sind). Der Loossche Raumplan gliedert zudem das Haus in hausinterne «öffentliche» Räume und Privatgemächer; diese sind so angeordnet, dass

aus dem Versteck der privaten die Gesellschaftsräume überblickbar sind, so als gälte es innerhalb des Hauses eine Bühne (für Schauspieler) und eine Tribüne (für Zuschauer) zu installieren. In den Loosschen Villenentwürfen wird das barocke «theatralische Laboratorium» vom Aussenraum in den Innenraum verlegt. Mit anderen Worten: während der Städtebau im 17. Jahrhundert den Theaterbau auf die Gasse bringt, ist beim Loosschen Raumplan das Theater sozusagen im Wohnhaus (siehe dazu den Essay von Beatriz Colomina auf Seite 45).

Die komplexen, oft paradoxen Verhältnisse von Haus und Stadt spiegeln sich in den Haus- und in den Stadtentwürfen als gesellschaftliche Widersprüche, so wie die möglichen Verhältnisse von privatem Eigentum und kollektiver Verteilung ein ideologisches und politisches Spektrum öffnen, das von kühnen Utopien zum Pragmatismus bis zu schizophrenen Gesellschaftsvorstellungen reicht.

Die Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit ist das Ideal der Stadt des 19. Jahrhunderts. Ein Ideal, das gerade durch seine permanente Zerstörung und Rekonstruktion auf eine Realität verweist, die Walter Benjamin als erkenntnistheoretischen und kulturphilosophischen Fundus nutzbar gemacht hat. «In dem Traum, in dem jeder Epoche die ihr folgende in Bildern vor Augen tritt, scheint die letztere vermählt mit Elementen der Urgeschichte, das heisst einer klassenlosen Gesellschaft. Deren Erfahrungen, welche im Unterbewusstsein des Kollektivs ihr Depot haben, erzeugen mit der Durchdringung des Neuen die Utopie (...). Der Privatmann, der im Kontor der Realität Rechnung trägt, verlangt vom Interieur, in seinen Illusionen unterhalten zu werden; in ihm versammelt er die Ferne und die Vergangenheit. Sein Salon ist eine Loge im Welttheater (...).

Das Interieur ist nicht nur das Universum, sondern auch das Etui des Privatmannes. Wohnen heisst Spuren hinterlassen. Im Interieur werden sie betont. Es entsteht die Detektivgeschichte, die diesen Spuren nachgeht (...).

Bald Landschaft, bald Stube wirken die Phantasmagorien beim Flaneur im städtischen Raum. Beides, die Stube und die urbane Landschaft, baut das Warenhaus auf, das die Flanerie dem Warenumsatz nutzbar macht: Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs.»

Bis in die Gegenwart bleibt die Benjaminsche Dialektik des Interieurs gültig, auch wenn sie unterschiedliche und neue Ausprägungen – etwa durch die Mediatisierung von Öffentlichkeit und Privatheit und durch das auflösende Verhältnis von Raum und Zeit – erhält. Im Interieur erscheint gerade in der Negation der Aussenwelt ihr Spiegelbild. Die Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung einer gesellschaftlichen Dialektik, die das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit nicht klären kann – es sei denn als schizophrenes Phänomen oder – wie es Benjamin kritisch deutet – als kapitalistische Verdinglichung von Mensch und Arbeit: «Ein solches Bild stellen die Passagen, die sowohl Haus sind wie Strasse (...). Ein solches Bild stellt die Hure, die Verkäuferin und Ware in einem ist.»

Vergegenwärtigt wird die Benjaminsche Kulturkritik in dem Beitrag von Brett Steele (vgl. Seite 20). Er verweist auf die Versuche, öffentliche Orte mit architektonischen Mitteln der Repräsentation oder Zeichenhaftigkeit «bedeutend» zu machen – sei es mit postmodernem Dekor, mit architektonischen Transfers der Minimal Art oder mit persönlichen Handschriften der Architektenprominenz. Steele erblickt den Konflikt grundlegend in einer ästhetischen Verwertung des Urbanen, an deren Endpunkt der Raum selbst zur Ware wird, die – in naher Zukunft – in Form eines Bildes aus dem Cyberspace abrufbar ist.

Nach den Regeln des Marketings und des Verpackungsdesigns produziert, scheinen sich die räumlichen Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit nicht nur aufzulösen – der Raum verflüchtigt sich in ein medial aufbereitetes Ereignis, das öffentliche Stadträume simuliert und in Wirklichkeit privatisiert.

Neueste Bauten und Projekte in London sind dafür exemplarisch. Das Wagamama-Restaurant (David Chipperfield), die Jigsaw-Boutique (John Pawson) oder der Umbau der Tate Gallery (Herzog & de Meuron) sind Raumproduktionen, die den Innenraum in der Manier semiotischer Abstraktion oder der Minimal Art neutralisieren. Eine Neutralisierung, die – architektonisch gelesen – eigentlich Stadträume kennzeichnen. Insofern werden «leere» Formen in den Innenraum transferiert: was das Urbane kennzeichnet, ist privatisiert. Diese Bilderstrategie entspricht jener Marketingstrategie, welche die Differenz von öffentlichem Stadtraum und privatem Innenraum verschleiern will. Gleichzeitig lösen sich die Unterschiede zwischen Stadt und Haus in einem flächendeckenden *urban design* auf, in dem die Aussenwelt simuliert im Interieur verkümmert. Was Disneyländer versprechen, unterscheidet sich insofern nicht von minimalistischen Interieurs: es sind Fluchtorte vor den real existierenden Bedingungen der Stadt.

Was können architektonische Potentiale im öffentlichen Raum und in unserer Zeit sein? Was sind die Werkbedingungen und die Mittel der Architektur, einen Gebrauch und Sinnlichkeit zu vermitteln, wo funktionelle Indifferenz und *fast aesthetic* die Norm sind oder wo der Raum eine blosse Version der Warenproduktion ist?

Was Benjamin im Interieur als Zweideutigkeit einer Innen- und Aussenwelt entdeckte, liesse sich vielleicht heute – angesichts globalisierender Vermarktungsstrategien von Haus und Stadt – als Kritik an der flächendeckenden Privatisierung des Raumes vergegenwärtigen, der in seiner Aneignung und Deutung keine Spielräume erlaubt. Die «erotische Dimension» wie auch eine Gegenerfahrung würden bedingen, dass man Räume ihrer Warenkategorie entzieht, Bilder und Texte, Fragmente und Vieldeutigkeiten freispielt – jenseits von Zeichen, die von Macht, Moden, Vorurteilen und anderen Zuordnungen besetzt sind.

Wo die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit fliessend sind, wird auch das private Interieur zum entwerferischen Konflikt, der Konventionen räumlicher Gliederungen in Frage stellt und neue Konzeptionen für Wohnformen herausfordert: welches Programm, welche Architektur für das Interieur, in dem die globalisierte, medial vermittelte Öffentlichkeit privat abrufbar ist?

Die ihre Entwürfe vorstellenden Architekten thematisieren die Differenzen von Öffentlichkeit und Privatheit vor dem Hintergrund sachlicher Unsicherheit – wie soll die Wohnung entworfen werden, wenn keine «durchschnittlichen» Wohnbedürfnisse gelten, wenn sie sich in eine unüberblickbare Vielfalt von Phantasien und individualisierte Wohnrealitäten aufsplittern? Unverkennbar in den Arbeiten ist (auch) eine Neutralisierung architektonischer Codes, die auf bewusst verwirrende Interpretationsspielräume zielten. In diesen Fällen verknüpft sich die entwerferische Intention mit der Erkenntnis, dass die Architektur ihre traditionellen Repräsentationsfunktionen und Bedeutungsdimensionen verliert, aber ein neues Spannungsfeld mit polarisierenden Indifferenzen und Vieldeutigkeiten gewinnen kann. *Red.*

L'intérieur urbain

En complément du dernier numéro «La maison et la ville» paru en mars, nous abordons la question de savoir dans quelle mesure le rapport entre maison et ville peut être posé comme un problème d'architecture d'intérieur: par exemple comme interface entre l'espace intérieur privé et l'espace extérieur public – et pour être plus pointu – la ville en tant qu'espace intérieur et l'espace intérieur en tant que ville existent-ils?

A la Renaissance, la perspective de l'espace de rue se développe comme un lieu où les hommes s'arrêtent et promènent un regard curieux sur leur entourage. Les axes des images et les points de fuite optiques interrogent sur le positionnement de la maison dans l'espace de la rue et au-delà, sur la géométrie, la volumétrie et l'articulation des masses bâties, dans le but d'obtenir un caractère de représentation. Pourtant, l'intérêt pour le contrôle esthétique de l'espace de rue ne s'accompagne d'aucun mouvement de composition innovant. Les moyens architecturaux pour construire la maison furent instrumentalisés et, plus tard, densifiés typologiquement par le projet urbain baroque: l'espace de la rue est alors perçu comme un espace intérieur. Ce faisant, le théâtre sert de laboratoire pour l'architecture de la rue: ce qui se révèle attrayant sur la scène devient dispositif architectural dans la vie urbaine.

L'émancipation fonctionnelle de la rue qui apparaît à la fin du 19ème siècle pour des raisons de stratégie militaire et comme modèle d'ordre de circulation, arrive à son niveau de développement actuel, peut-être son dernier degré d'évolution, dans «l'espace du rejet», dans la destruction d'un espace public qui transfère la vie urbaine de l'extérieur vers l'intérieur. Les zones piétonnes résultent du foisonnement urbanistique d'une rue intérieure regroupant un conglomérat de magasins et de restaurants en un shopping-center à l'air libre. Morte après la fermeture des bureaux, cette zone publique unilatéralement commerciale et s'adressant à un public spécifique, est le contraire du «salon en plein-air» de l'urbanisme baroque, tout comme d'ailleurs des Malls, mondes introvertis cliniquement stériles, hermétiquement verrouillés vers la ville, dans lesquels se maîtrisent plus aisément la surveillance policière ainsi que l'incitation à la consommation génératrice de profit.

En dépit d'une privatisation indéniable, on ne peut globalement parler d'une «destruction et d'une intimisation de l'espace public urbain» (Richard Sennet), mais plutôt d'un processus de désengagement et d'une évolution structurelle du domaine public, marquée du reste par des facteurs d'intérêt économique. Mais au-delà du commercial et des contrôles, toujours plus de domaines publics (partiels) se créent qui échappent précisément à toute démarche de planification et de surveillance. L'incommensurable variété des domaines publics partiels existants aujourd'hui révèle la fragmentation spectrale du domaine public, pour ainsi dire reflet des différentes couches sociales et ethniques, des groupes d'intérêt ou scènes multiculturelles qui se font jour, sous toute espèce de forme, dans l'espace urbain.

Si l'on essaye au contraire, de focaliser plus précisément le domaine public comme une culture urbaine spécifique, on voit apparaître des différences fortement marquées entre ce qui est précisément public et ce qui ne l'est pas. Dans ce contexte, la «dimension érotique» de l'espace urbain (que Roland Barthes a mis en évidence dans ses recherches sémiotiques), précise ce qui différencie le lieu public du simple «point de rencontre», de la «Piazza», du «cœur de la ville» ou de «l'espace de communication». «Au sens large de la notion, il s'agit de forces subversives qui se heurtent ici, forces de rupture ou de jeu, contre-lieu et contre-image en regard de l'endroit où il n'y a pas de jeu, où l'on ne peut être autre: la famille, l'habitat, l'identité.» Le public établit sa signification comme lieux de l'inhabituel, du renversement des sécurités, de la non-possession territoriale, des possibilités imprévisibles, du contingent ludique – en bref: comme lieux de la vie publique où la compréhension de soi de la société n'est pas évidente et reste pour cela communicative et en renouvellement incessant.

Concrètement, les tentatives pour répondre par des moyens architecturaux à de telles descriptions programmatiques de lieux publics impliquent la confrontation d'exigences contradictoires. D'une part le non-planifiable, le non-voulu caractérisent précisément ces lieux publics, mais d'autre part, ils réclament aussi une mise en scène esthétique. La dialectique du projet consiste à mettre en œuvre des instruments architecturaux tels qu'ils restent pour ainsi dire inaudibles et invisibles.

Un audacieux projet d'immeuble de bureaux à Hilversum (page 34), illustre de manière exemplaire la tentative de constituer un lieu public uniquement à l'aide de moyens architecturaux. Lorsque l'on ne dispose pas d'espace extérieur, le programme des projets pose la question suivante: Comment organiser la «ville» à l'intérieur de la maison? Conséquemment, ce projet structure une suite de places, de galeries, d'échappées de vue et un réseau de circulations à l'intérieur en suivant un modèle urbanistique virtuel, de sorte que l'on s'imagine être dans un micro-organisme urbain. D'une manière apparemment inéluctable et sans rupture, la ville se prolonge topographiquement à l'intérieur du bâtiment, montant en spirale jusqu'aux étages de caractère semi-privé. Pourtant, la ville intérieure s'arrête abruptement, là où la ville ne connaît pas de limite: dans la maison. Morphologiquement, le rapport traditionnel maison–ville est mis la tête en bas: de la ville comme espace intérieur à la maison comme espace urbain.

Très tôt, Frank Lloyd Wright développa un parti de projet – à première vue – semblable. Dans le musée Guggenheim à New York (1946), l'espace extérieur s'amalgame avec celui d'une rue intérieure. Les mouvements de la circulation semblent s'écouler dans un édifice public qui, typologiquement, correspond à un garage-parking et morphologiquement à une chaîne de lieux publics (cette analogie avec des lieux publics courants souligne précisément la différence entre la rue agitée et bruyante et le «parking» calme et propice à la contemplation). Dans l'immeuble de bureaux de Rotterdam, la relation maison–ville devient par contre morphologiquement problématique car la différence entre espaces public et privé (resp. entre caractères public et privé) y est effacée. L'immeuble de bureaux est un édifice privé où le caractère public est tout au plus intimisé; il met donc en scène un pseudo-domaine public à qui, finalement, la «dimension érotique» précitée fait nécessairement défaut. La question se pose de savoir s'il est possible de réaliser l'espace public sous forme de succédané – de volume intérieur – ou si de telles manipulations ne se trahissent pas comme du bluff.

En la matière, Loos préférait tracer des limites définies entre l'espace urbain public et le logement privé: «Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre.» Ainsi, presque chaque vue vers l'extérieur est filtrée soit spatialement par la disposition de la pièce de séjour, soit matériellement par des verres dépolis, des rideaux ou des miroirs (montés comme des fenêtres introverties). L'organisation du «Raumplan» de Loos divise de plus la maison en volumes «publics» internes et en pièces privées, ces

dernières étant disposées de manière à ce que, caché dans cette zone privée, on puisse entrevoir les pièces de réception comme s'il s'agissait d'installer, au sein de la maison, une scène (pour des acteurs) et une tribune (pour des spectateurs). Dans les projets de villa de Loos, le «laboratoire théâtral» baroque se voit transplanté de l'espace extérieur vers le volume intérieur. En d'autres termes: alors que l'urbanisme du 17ème siècle amenait l'architecture du théâtre dans la rue, le Raumplan de Loos place le théâtre pour ainsi dire dans la maison d'habitation (voir à ce sujet l'article de Beatriz Colomina en page 45).

Les relations complexes, souvent paradoxales, entre maison et ville se reflètent dans les projets en tant que contradictions sociales, tout comme les rapports éventuels entre propriété privée et répartition collective ouvrent un spectre idéologique et politique allant d'utopies audacieuses aux conceptions de société schizophréniques en passant aussi par des solutions pragmatiques.

La séparation entre domaines public et privé est l'idéal de la ville du 19ème siècle, un idéal qui, précisément par sa destruction et sa reconstruction permanentes, renvoit à une réalité que Walter Benjamin a su utiliser comme trésor d'éléments pour sa théorie de la connaissance et de la culture philosophique. «Dans le rêve où chaque époque regarde les images de celle qui lui fait suite, la seconde semble liée à des éléments de l'histoire primitive, c'est-à-dire une société sans classe. Par interpénétration avec le nouveau, son expérience en dépôt dans le subconscient collectif engendre l'utopie (...) Le particulier qui, dans son bureau, compte avec la réalité, exige que l'intérieur entretienne ses illusions; en lui, il réunit le lointain et le passé: Son salon est une loge dans le théâtre du monde (...).

L'intérieur n'est pas seulement l'univers, mais aussi l'étui du particulier. Habiter signifie laisser des traces et celles-ci se voient soulignées à l'intérieur. Il en résulte l'histoire du détective qui suit ces traces (...).

Chez le flâneur dans l'espace urbain, les fantasmagories apparaissent tantôt comme paysage, tantôt comme pièce d'habitat. Le grand magasin qui rend la flânerie utile au chiffre d'affaires, s'édifie sur ces deux notions de pièce d'habitat et de paysage urbain: Le grand magasin est la dernière promenade du flâneur.»

Jusqu'à nos jours, la dialectique de l'intérieur de Benjamin reste valable, même si elle a pris des aspects différenciés et nouveaux, notamment par la médiatisation du public et du privé et la dissolution croissante du rapport entre espace et temps. A l'intérieur, la négation du monde extérieur fait précisément apparaître son reflet. Cette ambiguïté est la manifestation imagée d'une dialectique de la société incapable de clarifier la relation entre privé et public, si ce n'est comme phénomène schizophrénique ainsi que nous le montre la critique de Benjamin – comme asservissement capitaliste de l'homme et du travail: «Une telle image se concrétise dans les passages qui sont autant maison que rue (...). Une telle image se concrétise dans la prostituée, qui réunit vendeuse et marchandise en un tout.»

L'article de Brett Steele (voir page 20) revient sur la critique culturelle de Benjamin. Il évoque les tentatives pour donner de «l'importance» à des lieux publics par les moyens architecturaux de la représentation et du symbole, qu'il s'agisse de décors postmodernes, de transcriptions architecturales de la minimal art ou de signatures d'architectes renommés. Steele voit le conflit fondamentalement dans l'exploitation esthétique de l'urbain où finalement l'espace lui-même devient marchandise et qui, dans un avenir proche, pourra être appelé sous forme d'images venues du cyberespace.

Produites selon les règles du marketing et du design de l'emballage, ces limites spatiales entre les domaines public et privé semblent non seulement se dissoudre, mais l'espace s'évapore en un événement préparé médiatiquement qui simule l'espace public urbain, mais qui en réalité le privatise.

Des bâtiments et projets londoniens récents en sont une illustration exemplaire. Le restaurant Wagamama (David Chipperfield), la boutique Jigsaw (John Pawson) ou la transformation de la Tate Gallery (Herzog & de Meuron) sont des productions spatiales qui neutralisent l'espace intérieur à la manière d'abstractions sémiotiques ou de l'art minimal. Une neutralisation qui, lue architecturalement, porte en fait la caractéristique d'espaces urbains. Dans ce sens, des formes «vides» sont transférées dans l'espace interne; ce qui caractérise l'urbain devient privé. Cette stratégie des images correspond à la stratégie du marketing qui veut effacer les différences entre espace urbain public et espace intérieur privé. Tout comme se fondent les différences entre ville et maison en un *urban design* de surface dans lequel le monde extérieur simulé s'atrophie dans l'intérieur. Ce que les Disneylands promettent ne se différencie d'ailleurs en rien des intérieurs minimalistes: ce sont des refuges permettant d'échapper aux conditions réelles régnant dans la ville.

Que peuvent apporter les potentiels architecturaux dans l'espace public à notre époque? Quelles sont les conditions d'élaboration et les moyens de l'architecture pour conférer une utilité et un sens là où l'indifférence fonctionnelle et la *fast aesthetic* sont la norme et où l'espace n'est rien d'autre qu'une version de la production de marchandise?

En regard des stratégies de commercialisation globalisantes dans la maison et la ville actuelles, l'ambiguïté entre mondes intérieur et extérieur localisée par Benjamin dans l'intérieur pourrait peut-être correspondre à une critique de la privatisation générale de l'espace qui, par son appropriation et son interprétation, n'autorise plus aucune liberté de jeu. La «dimension érotique» ainsi qu'une contre-expérience supposeraient que l'on arrache aux espaces leur propriété de marchandise et qu'on libère images et textes, fragments et ambiguïtés, loin des symboles soumis à la puissance, aux modes, aux préjugés et autres dépendances.

Là où les limites entre le public et le privé sont fluides, l'intérieur privé devient aussi source de conflit pour le projet, car l'articulation conventionnelle des pièces est mise en question et de nouvelles formes d'habitat doivent être imaginées: quel programme, quelle architecture pour un intérieur où le public, globalisé et transmis médiatiquement, pourra être appelé à titre privé?

Les architectes présentant leurs projets prennent pour thème les différences entre public et privé sur l'arrière-plan de l'incertitude du réel – comment projeter le logement en l'absence de besoins d'habitat «courants», lorsque ceux-ci explosent en une variété infinie de fantaisies et de réalités d'habitat individualisées? Leurs travaux révèlent aussi une indéniable neutralisation des codes architecturaux dans l'intention de ménager une latitude d'interprétation déroutante. Dans ces cas, l'intention du projet s'allie à la connaissance du fait que l'architecture perd ses fonctions de représentation et son rôle de porteur de signification, mais qu'elle peut gagner un nouveau champ de force riche d'indifférences et d'ambiguïtés polarisantes. *La réd.*

City Interior

In the last number of "Werk, Bauen+Wohnen" devoted to the theme of "House and City" (March 1997), the question was raised of the degree to which the relationship between the house and the city can be regarded as an architectural issue, as something in the nature of a link between private interior space and public exterior space – or, more precisely: is there such a thing as the city as interior space, or interior space as the city?

During the Renaissance, the perspective space of the street developed into a place where people lingered and looked around. The visual axes and vanishing points raised questions about the best way to place buildings in the street space, and beyond this about the geometry, volumetry and spatial articulation necessary for creating representative connotations. The aesthetic aspects of the street were not, however, linked with formal innovations, and the means used were the architectural instruments which – later – forged the typology of the baroque city: street space was interpreted as interior space. The theatre served as a laboratory for the architecture of the street, and what was appealing on the stage was regarded as an architectural paradigm of street life.

Perhaps the final stage of the functional independence of the street as a means of military strategy and a technical transport system which began at the end of the 19th century is represented by "waste space", by the destruction of public space which transfers urban life from the exterior to the interior. Pedestrian zones act as an urban distension of the *rue intérieure,* a fusion of conglomerations of shops and restaurants into open-air shopping centres. Deserted after closing time, this one-sidedly commercial public space addressing a specific audience presents an antagonistic distinction towards the "open-air salon" of baroque town planning, for example in the way the clinically clean inner world of the malls seals itself off hermetically from the town in order to permit police supervision and sales-intensive purchasing fervour.

Despite indisputable evidence of privatization, we cannot speak sweepingly of a "devastation and intimisation of public urban space" (Richard Sennet), but rather of a process of separation and a structural change in public life, which is also influenced by economic interests. Over and above the aspects of commerce and control, however, new (partially) public areas of life are constantly emerging, areas which it is impossible to plan or supervise. In the vast variety of today's co-existent semi-public areas, there is evidence of a pluralistic proliferation of public life, as it were a mirror image of different social and ethnic layers, interest groups and multi-cultural scenes which assert themselves by one means or another in urban life.

On the other hand, an attempt to focus on public life as a specifically urban culture results in clearly defined differences in terms of what is, and what is not, public life. In this context, the "erotic dimension" of urban space (exposed by Roland Barthes in his semiotic studies) summarizes what distinguishes the public place from a mere "meeting point", "piazza", "town centre" or "encounter space". "In the broader sense, these are subversive powers which collide, forces of disruption or of play, a counter-placing and a counter-image of the institutions in which there is no room to move and no possibility of being different: the family, the domicile, identity." The meaning of public life is dependent on places which embrace the unusual, on a shift in securities, on territorial dispossession, incalculable possibilities, and of playful coincidence – in short: on places dedicated to public life, where social self-evidence is not self-evident, and which thus remain communicative and in a constant process of renewal.

Concrete attempts at responding to such descriptive programmatics of public places by architectural means are destined to be confronted by contradictory demands. On the one hand, public places are characterized by their unplanable and intentionless quality, on the other they insist on aesthetic staging. The dialectics of design in this context consists of implementing architectural instruments in such a way that they remain virtually invisible and inaudible.

A bold design for an office building in Hilversum (page 34) provides an excellent example of the attempt to create a public place through exclusively architectural means: the issues of programmatics and design are based on the question: Assuming that there is no suitable exterior space available, is it possible for 'the city' to 'happen' in a building? On the basis of a virtual town planning model, the project consists of a series of inner squares, galleries, vistas and a network of walkways which create the impression of an urban micro-organism. Seemingly imperceptibly and unstoppably, the town is extended topographically into the building, spiralling up to floors of delimited privacy; of course, the inner city ends abruptly at the very point where the town recognizes no boundaries – inside the building. From a morphological point of view, the traditional relationship between the house and the city is turned completely upside-down: it is no longer a question of the city as interior space, but of the building as urban space.

Early on, Frank Lloyd Wright developed a design concept which seems, at first glance, to be somewhat similar. In the Guggenheim Museum in New York (1946) the exterior of the building merges with inner street space. The traffic appears to flow into a public building which typologically resembles a parking garage and morphologically a series of public spaces (the difference between the loud, hectic street and the quiet, contemplative "parking garage" is emphasized through this analogy with ordinary public spaces). In the office building in Rotterdam, on the other hand, the house-city relationship is a morphological problem since the difference between public and private space (or public and private life) has become blurred. The office building is a private building which may, at most, represent an intimisation of public life, thus staging a pseudo-public life which inevitably lacks the "erotic dimension" previously mentioned. The question arises of whether it is possible to create public space as a surrogate – as interior space –, or whether such manipulations are not all too easily recognizable as bluff.

In this context, Loos appears to have drawn an almost dogmatic line between public urban space and private living: "A cultured person does not look out of the window." Thus, in his buildings, almost every outside view is filtered, either spatially or by frosted glass, curtains or mirrors (installed like introverted windows). Loos' spatial organization also divides the building into internal "public" rooms and private spheres arranged so that the community rooms can be observed from the private areas, rather like a spectators' sphere (for the audience) and a stage (for the actors). In his designs for villas, Loos transported the exterior baroque "theatrical laboratory" into the interior. In other words, whereas the urban design of the 17th century took the theatre onto the street, Loos' spatial planning can be said to have taken the theatre into the building (see the essay by Beatriz Colomina on page 45).

The complex, often paradox relationships between the house and the city are reflected by the fact that plans for the house and for the city often represent social contradictions, just as the possible relationship between private property and collective distribution opens up an ideological and political spectrum ranging from bold utopias to pragmatism and schizophrenic social concepts.

The separation between public and private spheres was the ideal of the 19th century city, an idea which – precisely by virtue of its recurring destruction and reconstruction – refers to a reality which Walter Benjamin exploited as an epistemic, cultural and philosophical fund. "In the dream in which images of each era appear before the eyes of the era which follows it, the latter seems to bond with elements of primeval history, i.e. of a classless society. The experience of this society, which is stored in the collective subconscious, creates an utopia through the exploration of the new (...). The private individual who is concerned with reality requires the interior to entertain him and nurture his illusions; it is the vessel in which he can amass far-off places and the past. His salon is a box in the world theatre (...).

The interior is not only the universe, it is also the receptacle of the private individual. Dwelling means leaving traces which the interior emphasizes, a detective story which pursues these traces (...).

A landscape one minute, a living room the next is how the phantasmagoria appear to the stroller in city space. Together, the room and the urban landscape formulate the department store which transmutes the stroller's dallying into turnover: the department store is the stroller's final hunting ground."

Benjamin's dialectics of the interior have remained valid right up to the present, even though they have assumed a new and different character – for example through the mediatization of public and private life and through the disintegrating relationship between space and time. In the interior, these dialectics are reflected by their very negation of the outside world. The ambiguity is the visual manifestation of social dialectics which cannot clarify the relationship between private and public life – unless in terms of a schizophrenic phenomenon or (as Benjamin indicates) as a capitalistic concretization of man and work: "An image of this kind is provided by the whore, who is saleswoman and merchandise at one and the same time."

Benjamin's cultural criticism is recalled by Brett Steele (see page 20). He refers to the attempt to make public places "meaningful" with the architectural means of prestige or symbolism – whether through postmodern decor, the architectural transfers of minimal art, or the signature of prominent architectural figures. Steele recognizes the conflict in the aesthetic evaluation of urbanity, at whose end space becomes a commodity which – in the near future – will be retrievable in the form of an image from cybernetic space.

Produced according to the rules of marketing and packaging design, it appears that not only the spatial boundaries between public and private life are crumbling, space itself is disintegrating into a medial happening which simulates – and in reality privatizes – public urban space.

Recent buildings and projects in London are exemplary cases in point. The Wagamama Restaurant (David Chipperfield), the Jigsaw Boutique (John Pawson) and the structural alterations to the Tate Gallery (Herzog&de Meuron) are spatial productions which neutralize interior space in the fashion of semiotic abstraction or minimal art, a neutralization which is in fact – interpreted architecturally – characteristic of urban spaces. In this sense, "empty" forms are transferred into interior space: that which characterized the urban is privatized. This visual strategy tallies with the marketing strategy intended to cast a veil over the difference between public urban space and private interior space. At the same time, the difference between the city and the house is negated in an extensive urban design in which the simulated outside world atrophies in the interior. In this respect, what the creators of Disneyland promise does not differ from minimalist interiors: sanctuaries from the real, existing conditions of the town.

What is the architectural potential of public space in our day and age? What are the operative conditions and the architectural strategies for conveying a meaning and a sensuousness where functional indifference and "fast aesthetics" are the norm, or where space is no more than just one of many kinds of merchandise?

Perhaps now, in the face of the globalized marketing strategies of the house and city, the ambiguity between an inner and an outer world which Benjamin discovered in the interior may be regarded as a criticism of the extensive privatization of space which is relentless in its appropriation and interpretation. Both the "erotic dimension" and its opposite can only exist if space ceases to be treated as a commodity and becomes free of images and texts, fragments and ambiguities, and takes its place on a level beyond the symbols of power, fashion and prejudice.

At the point where the boundaries between public and private life become blurred, the private *intérieur* triggers an architectural conflict which questions the conventions of spatial organization and demands new formal concepts for housing: what are the relevant programmes, what is the relevant architecture for an interior in which the globalized, medially conveyed public sphere can be privately invoked?

Architects today are obliged to concern themselves with the difference between the public and private spheres against a background of factual uncertainty: how is it possible to design homes when there are no valid "average" living standards left, when the prerequisites for dwelling are splintered into an opaque abundance of fantasies and individual preferences? Among other things, there is clear evidence of a neutralization of the architectural codes demanding confusing interpretative potentialities. In such cases, the architectural intention is associated with the realization that whereas architecture may forfeit its traditional and representational functions and dimensions, it can gain a new dramatic impact with polarizing indifferences and ambiguities. *Ed.*