

Vollendung des Kultur- und Kongresszentrums Luzern : Ereignis, Atmosphäre, Architektur

Autor(en): **Bideau, André**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

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

Heft 6: **FreizeitRaum : inszeniertes Schauen = Le regard mis en scène =
Staging the gaze**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-65131>

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.

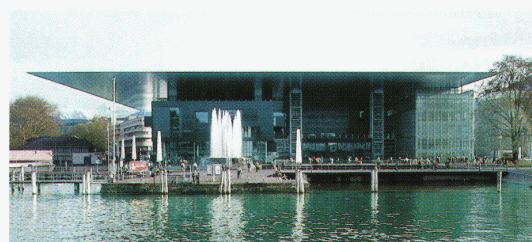
Vollendung des Kultur- und Kongresszentrums Luzern

Ereignis, Atmosphäre, Architektur



Mit der Wiederöffnung des Kunstmuseums Luzern kommt das KKL zu einem Schlussstein, der die breite Palette von neben- und übereinander geschichteten Nutzungen vervollständigt. Das Feld von neutralen Ausstellungsräumen mit grauen Betonfussböden breitet sich zwischen der Dachlandschaft von Luzern und Jean Nouvels schwebender Dachebene im Stockwerkeigentum aus – für den Stadtraum ein gleichsam verstecktes Museum, das aufgrund seiner «Eigenschaftslosigkeit» ein aktives Zusammenspiel mit dem breiten Spektrum von kulturellen, kommerziellen und gesellschaftlichen Ereignissen im KKL eingehen soll. Thema des folgenden Beitrags ist diese gestaltete Öffentlichkeit.

Traduction française dès page 68



Wasserkanal zwischen
Luzerner Saal und Kongress-
zentrum/Museum
▷ Canal d'eau entre Luzerner
Saal et centre de congrès/
musée d'art

Kultur- und Kongresszentrum
Luzern
Architekt: Jean Nouvel, Paris
Projektleitung: Brigitte Métra
Wettbewerb: 1989, Baubeginn
1995
Fertigstellung 1. Phase 1998,
2. Phase 2000
Anlagekosten: 205 Mio. CHF

Fotos: Philippe Ruault, Paris



Das KKL bedient die unterschiedlichen Register zwischen lokalen Bedürfnissen sowie dem europäischen Kultur- und Kongresstourismus. Vielschichtiger als Frank Gehrys monofunktionale Skulptur für das Guggenheim-Bilbao ist das KKL ein Denkmal für Zeiterscheinungen wie Stadtmarketing, Sponsoring, Public-private Partnerships und Architekturtourismus: Seine prominente Lage und unverwechselbare Gestalt bilden eine Art Plattform auch schon für jene flanierenden Touristen, die an seinem Inhalt nicht teilnehmen. Wie die wirkungsvoll über zwei Jahre verteilten Eröffnungen zeigen, ist das KKL ein Ort, der zum Spektakel geradezu einlädt. 1998 legte man den Termin seiner ersten Eröffnung mit den Internationalen Musikfestwochen zusammen, während im Juni 2000, im nun gänzlich vollendeten Neubau, das Kunstmuseum Luzerns vor dem Hintergrund der Art Basel wiedereröffnet wird, und somit von der Anwesenheit des Kunst-Jetset im Land profitiert.

Ohne die Einbettung in einen internationalen Zusammenhang wäre das KKL nicht denkbar. Seine Realisierung ist – mitsamt den daran beteiligten Gruppen und Akteuren sowie den Konflikten und Sachzwängen seit dem 1989 erfolgten Planungsbeginn – das Paradebeispiel für die hohen Erwartungen, die viele europäische Städte und ganze Regionen heute an ein einziges Objekt stellen, von welchem sie sich einen Gewinn für ihre Identität versprechen. Ein breites Publikum ist heute bereit, die Entwerfer von solch sinnstiftenden Objekten mit weit reichenden Vollmachten auszustatten. Nachdem die Feuilletons der Tageszeitungen den Begriff des «Stararchitekten» salonfähig gemacht haben, halten nicht nur deren Bauwerke Einzug in Modezeitschriften und Lifestylehefte, sondern auch sie selber – als die Visionäre unverwechselbarer Orte.

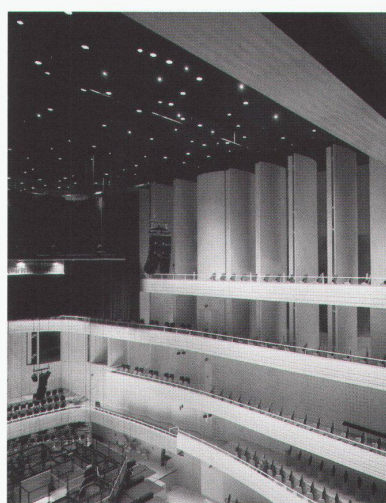
Das «magische» Dach wurde nicht nur für das KKL und seinen Entwerfer, sondern auch für eine breite Öffentlichkeit rasch zu einer Chiffre, die so treffend einen künstlichen urbanen Brennpunkt signalisiert wie nur wenig zeitgenössische Architektur. Sein überraschender Kontextualismus, seine Stellung als «Stadt-Objekt» für Luzern sowie im Werk von Nouvel waren Gegenstand von WBW 9/98. Nun soll die

innere Erlebnislandschaft des KKL zur Sprache kommen: Mit der Fertigstellung von Kunstmuseum, Luzerner Saal, Kleinem Saal, Konferenzräumen sowie der beiden Restaurants tritt nun ein funktionales Konglomerat in Aktion, das sich bei der Eröffnung des Konzertsaals vor zwei Jahren erst erahnen liess.

Diagramm für einen öffentlichen Ort

Unter seiner radikalen stadträumlichen Gebärde kultiviert das KKL ein überraschendes Nebeneinander: Einzelne Funktionen werden zu Raumgruppen addiert, diese wiederum zu «Häusern». Dasselbe Fügungsprinzip kam 1999 in Nouvels siegreichem Wettbewerbsentwurf für die Erweiterung des Centro Reina Sofia in Madrid zum Zug (siehe auch WBW 3/00). In Luzern bringen unterschiedliche Idiome die Nutzungsvielfalt zum Tragen: eine bunte façade libre für den Konzertsaal, eine schwarz schimmernde und tief zurückgesetzte Betonmasse für den grossen Kongresssaal, während eine Vorhangsfassade den Trakt mit Kunstmuseum, Kleinem Saal, Sitzungszimmern, Verwaltung und Restaurants eher anonymisiert: Dieser Flügel, wo das KKL sein eigentliches Alltagsgesicht zur Stadt richtet, verrät sein polyvalentes Innenleben mit variierenden Gitterelementen aus Aluminiumguss, die als Brise-soleil ein optisches Flimmern erzeugen. Schliesslich erhält die rückwärtige Serviceschicht über der Anlieferung eine grünliche Streckmetallfassade, welche die dreiteilige Assemblage verklammert wie ein Rucksack. An den beiden Fassaden, die nicht von der schimmernden Klinge der Dachauskragung eingerahmt werden, sondern mit dieser in einer Flucht abrupt enden, kommt es zu einer «Verschmierung» der Teile, welche die Trennung von Grossform und Einzelobjekten mutwillig verunklärt. Doch im Unterschied etwa zum Congrexpo-Palast, den OMA zur selben Zeit für Lille entwickelt hat, verzichtet die polymorphe Gestalt des KKL auf Bricolage-Verfahren, die von seiner Grösse ablenken würden.

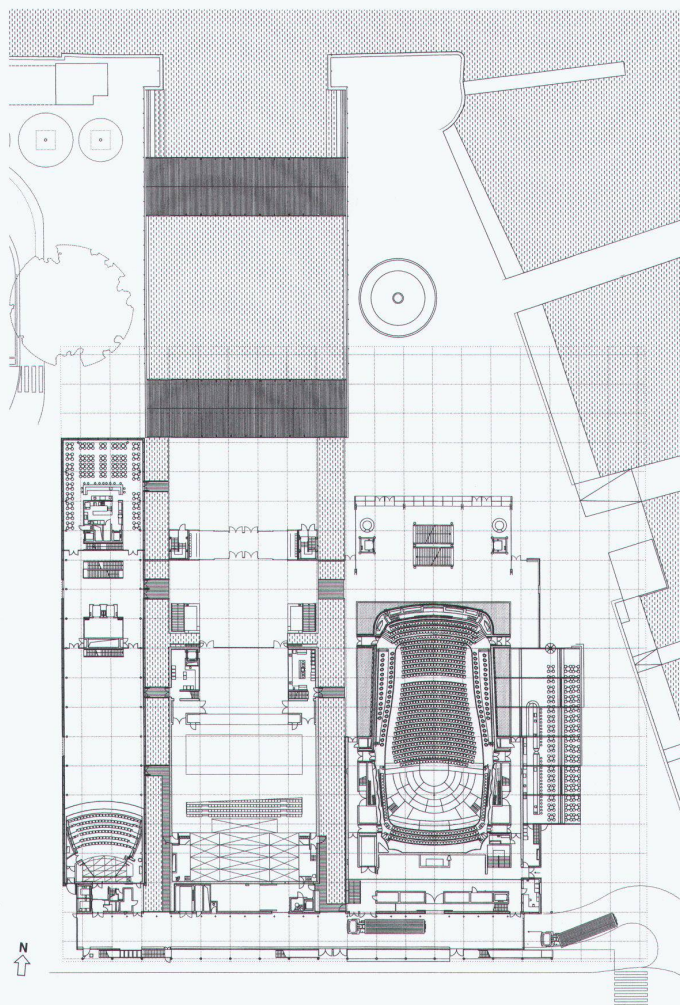
Mit seiner Heterogenität steht das KKL abseits gegenwärtig feststellbarer Tendenzen zur Homogenisierung des Raumes: Bei den mini-



Luzerner Saal

Konzertsaal

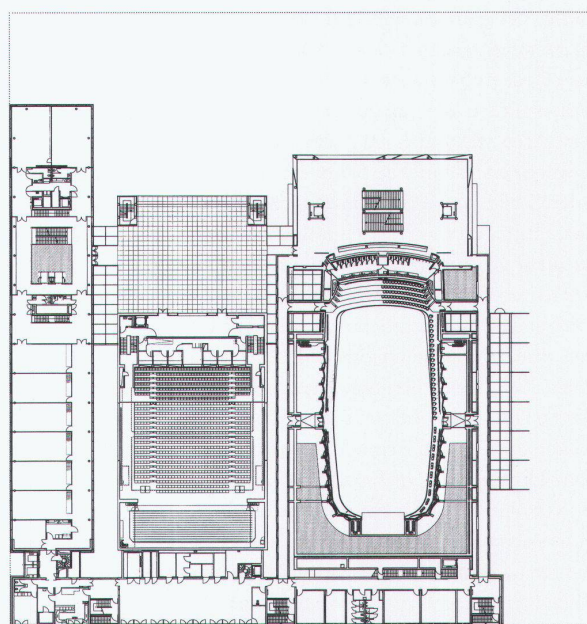
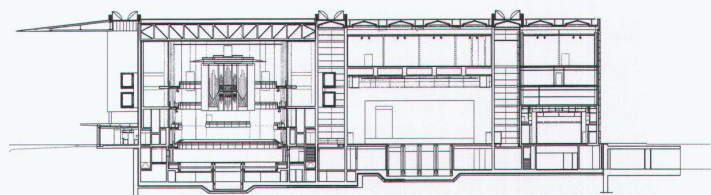
▷ Salle philharmonique



Mit der Eröffnung der mittleren und der stadtseitigen Gebäudeteile trat im Erdgeschoss ein eigentliches Zirkulationsnetz zu Tage: Die drei Trakte des KKL ragen mit ihren Köpfen zwar unterschiedlich weit in die Eingangssituation unter der Dachauskragung. In derselben Richtung entleeren sich auch die Kanäle zwischen den drei Trakten, doch quer zu dieser Orientierung tut sich nun vom Bahnhofplatz bis zum See eine räumliche Sequenz auf. Diese Querverbindung verknüpft die beiden Foyers des Luzerner Saals und des Konzertsals mit dem Atrium am Bahnhofplatz, der Vertikalerschliessung von Restaurant, kleinem Saal, Kongresszentrum und Museum. Das quadratische Fenster, auf das diese Achse

direkt zuführt, wird eine ähnliche Bedeutung gewinnen wie die bereits legendären «Luzerner Postkartenfenster» im oberen Konzertsaal-Foyer: Wie ein Objektiv wird das kleine Quadrat den Blick auf den weiten Seespiegel lenken und so einen gewaltigen innenräumlichen Apparat präzise mit dem Kontext draussen verzahnen – sofern der Kassenpavillon der Schifffahrtsgesellschaft am Seeufer verschwindet.

Innerhalb des nun erlebbaren Querbezugs im Erdgeschoss bildet der «Culte de l'axe» bloss die Richtschnur, an der sich ein ständig variierender Raumquerschnitt orientiert. Indem sich die Oberflächen von Bodenbelag und Wasser einander angleichen, stellen



auch die beiden Kanäle in diesem Kontinuum bloss Gliederungen einer Gesamtatmosphäre dar. Nouvel bringt die vielseitige Bespielbarkeit des KKL zum Ausdruck, indem er seine Innenwelt als eine zusammenhängende «Stadt in der Stadt» inszeniert. Ein Kontinuum, das die einzelnen Funktionen auf verschiedene «Parzellen» verteilt und das sich von der monumentalen Präsenz unterscheidet, die das Dach aussen entfaltet

Erdgeschoss

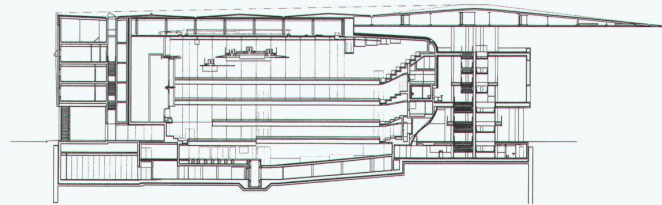
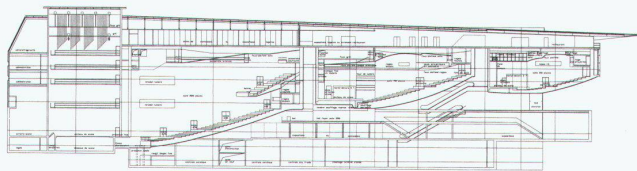
▷ Rez-de-chaussée

Querschnitt durch drei «Parzellen»

▷ Section transversale des trois «terrains»

Zweites Geschoss

▷ Deuxième étage



malistischen oder den neoorganischen Positionen tritt – unter anderem – ein Bestreben zu Tage, konkurrierende Erzählstränge entweder auszumerzen oder diese einander anzugleichen. Doch stellt die Glättung komplexer Programme zugunsten einer übergeordneten Identität gerade auch ein Merkmal vieler Grossbauten dar, die Nouvel vor dem KKL entworfen hat. Als Beispiele seien nur die Karrosserie für die Oper von Tokio, der kompakte Panzer um das Kongresszentrum von Tours, die vergitterte Kaaba des Kulturzentrums von St. Herblain genannt. Diese Konzepte verfolgten allesamt ein exklusives Verhüllungs- bzw. Schnittthema, bei dem heterogene Raumformen vom buchstäblichen Korsett einer identitätsstiftenden Grossform zusammengefasst wurden. Das gekonnte Puzzle, bei dem Räume und aneinander geschweisste Raumgruppen dicht nebeneinander liegen wie die Bestandteile eines Automotors unter einer Kühlerhaube, führte Nouvel beim schwarz lackierten Infill des ausgekernten Opernhauses von Lyon wohl am direktesten vor. Das Verfahren stellt auch ein Merkmal des Kongresszentrums von Tours dar, wo eine schleppende Silhouette die mal drallen, mal dumpf ausquellenden Saalvolumen der Länge nach zusammenspannt.

Von solch beinahe orthopädischem Ineinandergreifen der Teile ist im KKL nichts mehr zu spüren: Der sinnliche «Resonanzkasten» des steil aufragenden Konzertsalles ist nicht mehr die Passform für ein im Vertikalschnitt inszeniertes Zusammenspiel. Eher erscheint der Saalkörper als eines von mehreren Objekten im Raumkontinuum unter dem grossen Dach. Zwar zitiert der Saal Claude Parents Körpersprache der *Architecture de l'oblique*, welcher Nouvel schon immer zu huldigen verstand, doch entspringt seine «schräge» Gebärde keiner skulpturalen oder funktionalen Notwendigkeit mehr. Denn in seiner Umsetzung des Raumprogramms verfolgt das KKL eine andere, additive Ökonomie. Diese lässt sich, um nochmals ein Bild aus der Technik zu bemühen, weniger mit der Passgenauigkeit der Teile unter einer Kühlerhaube als mit den Sektoren, Ebenen, Schächten und raumhaltigen Konstruktionen einer Ölbohrplattform vergleichen. Unter der leistungsfähigen Dachform differenziert Nouvel die «Dreierpackung» relativ pragmatisch, nach scheinbar zirkulatorisch-städtebaulichen Aspekten.

Pluralität inszenieren

Mit dem Gegensatz zwischen heterogenem Gelände und zusammenfassender Grossform darüber unterscheidet sich das KKL von früheren öffentlichen Architekturen Nouvels. Entsprechend vielschichtig sind die aus dieser Disposition entstehenden Wahrnehmungsangebote, die vom Gegensatz zwischen der dumpfen Masse, der schnittigen Form bis zum landschaftsräumlichen Bild reichen. Das KKL vereinigt alle Merkmale einer exklusiven Objekthaftigkeit auf sich, wie sie für die zeitgenössische Architekturproduktion typisch ist. Gerade darum thematisiert es die –

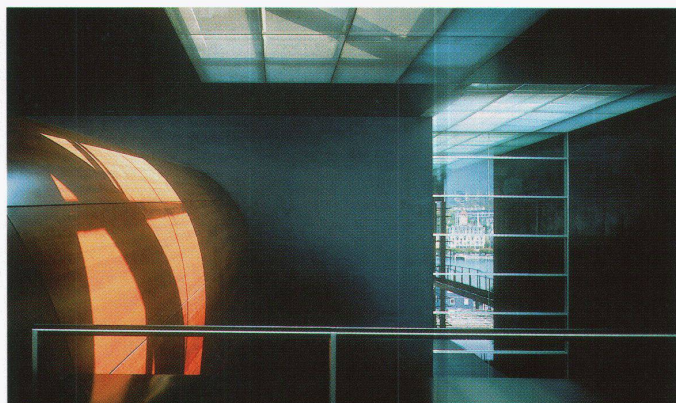
heute mehr denn je vorhandene – Konkurrenz der Aussageebenen von Städtebau und architektonischer Intervention. Gleichzeitig verweist es auf eine Polarisierung der entwerferischen Arbeit zwischen lokal verfügbaren Architekturdienstleistungen und dem «Import» von internationalen Stars.

So nimmt das KKL seinen Platz ein innerhalb jener dialektischen Tradition, welche die Architekturgeschichte in der Spätmoderne konzeptionell herausgefordert hat und in Rossis «Architektur der Stadt» kulminierte. Zu Beginn der Sechzigerjahre war die gezielte Verwischung der konzeptionellen Grenzen von Stadt und Objekt durch Strukturalisten und Metabolisten die Antwort auf eine Planung, deren Selbstverständnis kulturell, ökonomisch und ethisch verunsichert war. Die utopischen Entwürfe von Kenzo Tange, von Candilis, Josic und Woods, von Archigram und Superstudio, aber auch die Stadtvisionen von Nouvels Lehrmeister Claude Parent lassen sich somit nicht nur als Versuche deuten, neue entwerferische Themen zu erschliessen, sondern für die Architektur-Avantgarde eine neue Legitimation zu schaffen. Auch heute ist es für das Arbeitsfeld der Avantgarde sowie für das Spannungsverhältnis Architektur-Stadt entscheidend, dass sich die Zuständigkeiten verlagern: Mit der kommerziellen Freizeit- und Unterhaltungsindustrie hat sich ein neues Schwergewicht in der Stadtentwicklung etabliert. Die ersehnten Investitionsobjekte führen dazu, dass der traditionelle öffentliche Raum wie auch der Raum, den die kulturellen Institutionen – in Europa – für sich beanspruchen konnten, nicht mehr zu einem eindeutig definierten und kontrollierten Hoheitsgebiet gehört. Vielmehr lässt sich eine kulturpolitische und wirtschaftliche Verflechtung/Entflechtung der jeweiligen Aktionsfelder beobachten, wenn heute Politiker die Freizeitobjekte der Developer im Gewebe der Stadt so fördern wie in den Achtzigerjahren die Stadtreparatur.

Gerade als Ausdruck einer brisanten Rollenverteilung zwischen Stadt und Objekt ist Nouvels signierte Autorenarchitektur bemerkenswert – gegenwärtig ebenso wie vor jenem erwähnten Kontext der Sechzigerjahre. Denn der hybride Objektcharakter sowie der kontrollierte öffentliche Raum des KKL wären undenkbar ohne den kulturpolitischen Hintergrund, an dem Nouvel seit 1968 in Frankreich teilgenommen hat. Das Nebeneinander kultureller Nutzungen gehörte in den Sechzigerjahren zum Bestand gesellschaftlicher Reformprogramme: Von einer Vernetzung der traditionellen Institutionen des Bildungsbürgertums erhoffte man sich die Entstehung einer neuen Öffentlichkeit und zugleich die Erweiterung um Gruppen und Inhalte, die bislang ausgeschlossen waren. Innerhalb der architektonischen Debatte spiegelte sich dieses Bestreben in Form der Versuche, Stadtraum und architektonisches Objekt zu einem dynamischen Ganzen zu vereinigen und den partizipatorischen Charakter des Raumes zu untersuchen. Eine nicht unwesentliche Rolle

Jean Nouvel, Centre de congrès, Tours (1989–1993):
Längsschnitt
▷ Section longitudinale

Längsschnitt KKL: Konzertsaal
▷ Section longitudinale du KKL:
la salle philharmonique

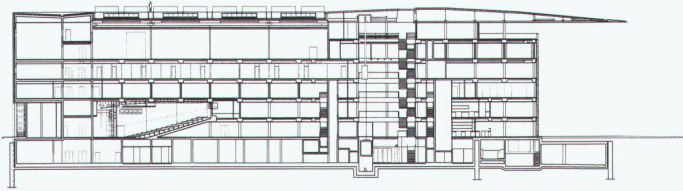


Zwischen Konzertsaal und
Luzerner Saal
▷ Entre la salle philharmonique
et la Luzerner Saal

Dachterrasse und Raum-
körper Konzertsaal
▷ Toit terrasse et volume de
la salle philharmonique

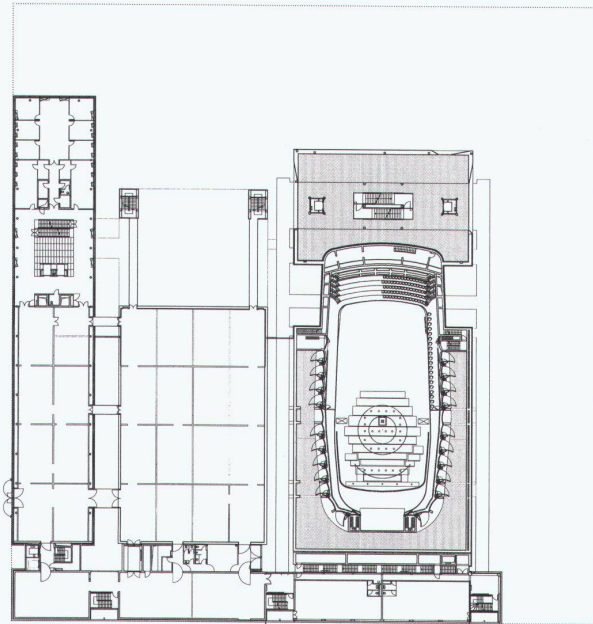
Foyerlandschaft im
Erdgeschoss
▷ Paysage de foyers au
rez-de-chaussée





Längsschnitt Museum und Kongresszentrum mit Atrium
 ▷ Section longitudinale musée, centre de congrès avec atrium

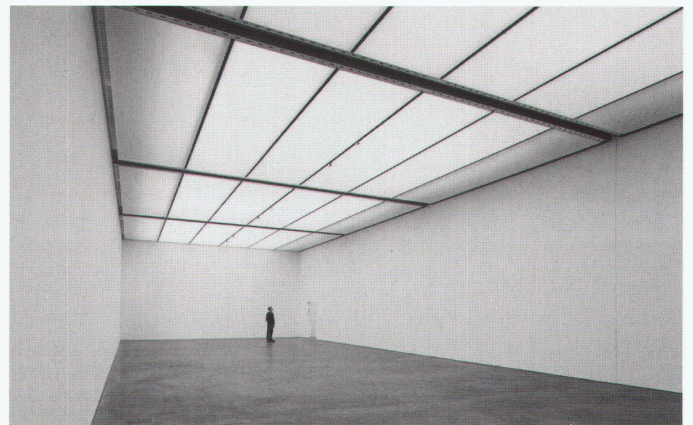
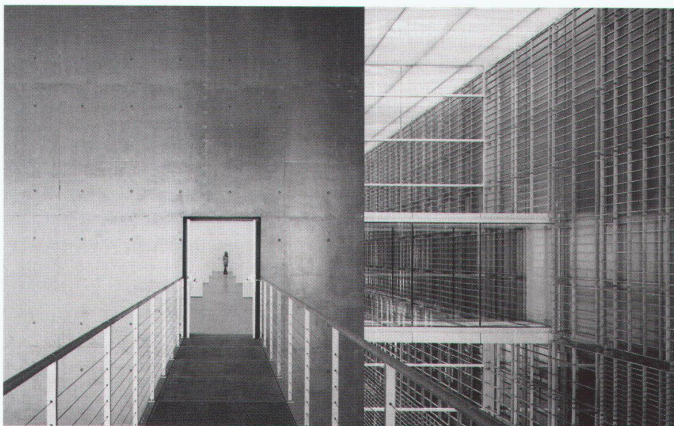
Viertes Geschoss mit Kunstmuseum Luzern
 ▷ Quatrième étage avec Musée d'art de Lucerne



Kunstmuseum: Enfilade und Glasbrücke
 ▷ Musée d'art: enfilade et pont de verre

Grosser Ausstellungsaal
 ▷ Grande salle d'exposition

Fotos: Stefano Schröter, Luzern



Das Netzwerk von Sicht- und Raumbeziehungen, das sich im Erdgeschoss aus der Zusammenschaltung der drei «Parzellen» ergibt, bildet auch die Ausgangslage für die räumliche Disposition im vierten Geschoss. Allerdings finden hier nicht verschiedene benachbarte Nutzungen zu einem weitläufigen Kontinuum zusammen, sondern eine einzige: das Kunstmuseum. Wegen der Gebäudestruktur verteilen sich seine Räumlichkeiten auf die Grundfläche im stadtseitigen und im mittleren Trakt. Mit seinem knapp bemessenen, direkt über der (Glas-)Decke des Atriums gelege-

nen Empfangsbereich ist es nur durch ein paar Glaslifte mit dem übrigen KKL verbunden. Dem hermetisch abgeschotteten Kunstmuseum, das mit dem Abriss des Vorgängerbaus von Armin Meili fertig werden muss, fehlt eine zur Stadt orientierte eigentliche Eingangshalle. Kompensiert werden soll diese Abwesenheit durch eine Lichtinstallation, welche die Institution in der anonymen Fassade zum Bahnhofplatz medial vergegenwärtigen wird.

Drei verglaste Verbindungen verknüpfen die für die Museumsnutzung zur Verfügung stehenden

beiden Felder (das dritte entfällt aufgrund der Höhe des Konzertsaales). Hoch über dem Wasserbecken in der Spalte zwischen den beiden Trakten schwebend, überraschen diese «Brücken» mit Blickbeziehungen untereinander und aus der Tiefe des Gebäudes in die Stadt hinaus. Diese transparenten Korridore stellen eine Besonderheit dar, die auf den Kulturtouristen so identitätsbildend wirken könnte wie die Rolltreppe an der Fassade des Centre Pompidou, ist doch die Kunstetage im Wesentlichen mit fensterlosen Ausstellungssälen «abgefüllt».

Wie im Falle des Konzertsaaes hatte Nouvel bei der Ausformulierung dieses Museums im «Stockwerkeigentum» keineswegs freie Hand. An beiden Orten ist das Resultat ein weisses Interieur, das sich gegenüber der dunkel gehaltenen Foyerlandschaft als eine funktionale Einlagerung abhebt. Beim Bau des Saales prallten zwei grundlegend verschiedene Auffassungen von dessen Identität aufeinander, wobei sich der potente Vertreter der Internationalen Musikfestwochen durchsetzte. Demgegenüber standen für Nouvel bei der Projektierung des Kunstmuseums keine

spielten hier die Raumerfahrungen, welche die Alternativkultur bei der Aneignung und Bespielung obsoletter Baustrukturen machte, ferner auch die Position, welche die Situationisten seit den Fünfzigerjahren formuliert hatten. Da es galt, die Diskussion um Architektur in der Stadt aufgehen zu lassen, wurden Ereignis, Prozess und Programmierung zu prominenten Begriffen. Zur Theoretisierung und entwerferischen Ausbeutung einer formlosen «Event City» trug in den Siebzigerjahren Bernard Tschumi bei, der wie Nouvel die Ereignisse von 1968 an der Ecole des Beaux Arts erlebt hatte.

Im Nachhinein erhielten die seit den Sechzigerjahren gemachten Erfahrungen im Centre Pompidou ihr Denkmal. Dieses verkörpert seit 1977 weniger den Aufbruch zu neuen Ufern in der Kulturvermittlung und Raumerfahrung als eine touristische Sensation von durchschlagendem Erfolg. Denn der Kontext, in dem die Eröffnung von Renzo Pianos und Richard Rogers Kulturraffinerie stattfand, war von der urbanen Programmatik ihrer Geburtsstunde weit entfernt: Bereits in Planung war das postmoderne Gegenstück zum Centre Pompidou, das dem 19. Jahrhundert gewidmete Musée d'Orsay. Und ohnehin stand Paris damals an der Schwelle zum «Urbanisme Culturel», den François Mitterrands 1981 verkünden sollte. In dessen Folge sollte nicht nur das architektonische Objekt als Bedeutungsträger rehabilitiert werden; vielmehr wurde in Form der «Grands Projets» spektakuläre öffentliche Architektur gezielt

für breite Schichten realisiert: In den Prestigebauten der Ära Mitterrand kam es zur Vermählung einer (traditionellen) Staatskultur mit einer neuen Freizeit- und Eventkultur, in deren Folge Paris mit einer neuen Landschaft von Museen, Parks und Veranstaltungsgebäuden ausgestattet wurde. Gerade in diesem spezifisch französischen Umfeld dürfen wir auch die «Erlebnisarchitekturen» eines Jean Nouvel lesen: Es sind unverwechselbare Orte in einem progressiv konnotierten öffentlichen Raum, in dem Flanerie, Multikulturalismus, Monumentalität und kühne Technologien als Phänomene koexistieren. Beispielhaft ist in dieser Hinsicht das 1987 eröffnete Institut du Monde Arabe, selber eines von Mitterrands Grands Projets. Erstmals präsentiert Nouvel (hier in Zusammenarbeit mit Architecture Studio) jene Themen, die sein Werk bis zum KKL durchziehen werden: Entmaterialisierung, «magische» Technologien, grafisch abstrahierte Oberflächen und Konstruktionen (die aus Fotoblenden zusammengesetzte Fassade). Beim Institut du Monde Arabe handelt es sich bereits um eine Raumstruktur mit theatralischen Wegbeziehungen, um eine Art Stadtinterieur inmitten der sanierten Hauptstadt. Seine Raumsequenzen leben nicht von der Beziehung von Körper zu Raum oder gar vom Erlebnis einer gestalteten Körperhaftigkeit. Vielmehr führt das Institut du Monde Arabe ein filigranes Kontinuum vor, das von einer Regie der Blickbeziehungen und von gedämpften Lichtsituationen strukturiert wird.



Luzerner Saal: Foyer und Dachterrasse mit Stützkonstruktionen

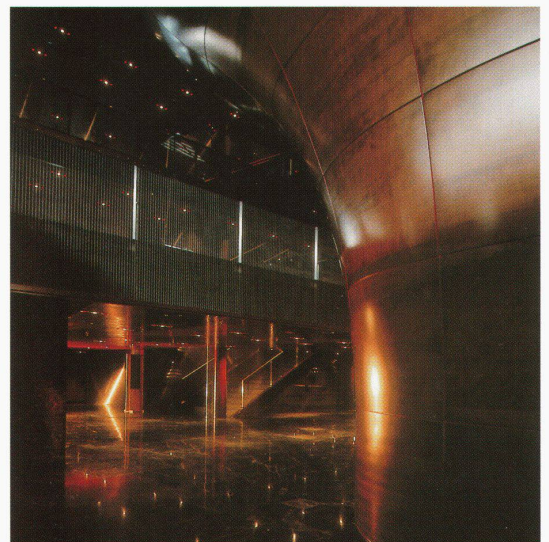
► Luzerner Saal: foyer et toit terrasse avec constructions d'appui

entwerferischen Grundabsichten auf dem Spiel: Es ging dort vielmehr darum, die von der Bauherrschaft arrangierte Kooperation mit Rémy Zaugg zu berücksichtigen, gehört es doch in der deutschen Schweiz mittlerweile zum guten Ton, die Direktiven dieses Malers bei den Layouts neuer Kunstmuseen zu berücksichtigen.

Auf einem vorgegebenen Modul loten die neutralen Säle unterschiedliche Raumtiefen aus. In den entstehenden Enfiladen wird durch knapp gehaltene Türen der Wahrnehmung des individuellen Raums Nachdruck verliehen. Weil die ge-

samte Etage stützenfrei ist, sind immer wieder neue Konstellationen der Ausstellungsräume denkbar. Denn die bespielbaren Raumfelder des Museums sind wie der darunter liegende Luzerner Saal im Wesentlichen ohne Kontakt zur Aussenwelt und durch ihre Leichtbauwände – theoretisch – veränderbar. Dieser performative und vor allem abstrakte Charakter des «white space» ist gerade dazu geeignet, einer Präsentationsstrategie gerecht zu werden, die Ulrich Look als neuer Museumsdirektor mit «rollender Programmierung» umschreibt: Beabsichtigt ist eine ge-

zielte Konfrontation der Luzerner Sammlung mit neueren Positionen, bei der Hängungen und Installationen häufig wechseln und somit die Grenze zwischen Kunsthallenbetrieb und musealer Präsentation gelockert wird. Durch seine eigene Betriebsamkeit und Wandelbarkeit will das Kunstmuseum von regionaler Bedeutung die Angebote der architektonischen Makrostruktur nutzen. Es verinnerlicht gleichsam das hierarchielose Nebeneinander, das den Mix von Nutzungen und Besuchern im KKL kennzeichnet.



Foyer Konzertsaal im zweiten Obergeschoss
 ▷ Foyer de la salle philharmonique au deuxième étage

Bistro neben Museumsatrium
 ▷ Bistro à côté de l'atrium du musée

Kleiner Saal
 ▷ Petite salle

Unteres Foyer und Raumkörper Konzertsaal
 ▷ Foyer inférieur et volume de la salle philharmonique

Eine taktische Ästhetik

Nouvel Begeisterung für Technologien und Entmaterialisierung unterscheidet sich klar von jenem Pathos, das den Schöpfungen des Hightech vielfach anhaftet. Das Centre Pompidou ordnet er selber einer «archaischen Kultur» zu – in der Ikone der Siebzigerjahre stehe Technologie in keinem Verhältnis zur Realität von Gebrauch und konstruktiven Anforderungen. Vielmehr sei ihre aufdringliche Bildhaftigkeit ein krasser Gegensatz zu einem Alltag, der heute vom selbstverständlichen Umgang mit komplexen Technologien bestimmt wird. Dementsprechend ist im KKL der Umgang mit Programm, Massstab und Struktur eher beiläufig als heroisch. Zugunsten des abstrakten Wunders der schwebenden Dachfläche werden Aussagen bezüglich der Konstruktion unterdrückt. Der Pragmatismus, gemäss dem Nouvel die «parzellierten» Felder des KKL wie ein grosses Industriegelände mit Funktionen übersät, wurde schon beschrieben – ebenso der Unterschied zu einigen früheren Grossbauten, bei denen er Überlagerungen im Vertikalschnitt in Form einer grossen Karosserie plastisch überhöhte. Es finden sich aber auch kaum Hinweise auf die Struktur des Makrorahmens, womit Nouvel auch auf eine hierarchisierte Erzähltechnik wie in der Klassischen Moderne verzichtet: Punktuell und diffus erscheinen die Aussagen über die zur Abstützung der gewaltigen Dachauskragung notwendige Statik – vergleicht man die beiden vor dem Luzerner Saal aufragenden Stützkonstruktionen etwa mit den skulpturalen Schrägpfeilern der Zürcher Bahnhofserweiterung von Fickert, Knapkiewicz / Meili, Peter oder dem organischen Fachwerkgerüst eines Centre Pompidou. Letzteres ist derart allgegenwärtig, dass alle räumlichen Einlagerungen ihren Part als Teilglieder innerhalb einer strukturalistischen Gesamtvision erhalten.

Ein weiteres Markenzeichen von Nouvel sind zonierte und gedrückte Räume, die sich von der durchschnittlichen Flughafen-Lounge kaum abzuheben scheinen: Repetitiv und grau sind zum Beispiel die variabel eingeteilten Geschosse im neuen KKL-Flügel am Bahnhofplatz, dessen neutralisierte Fassade ebenfalls ohne Grossartigkeit auszukommen hat. Die «undramatische» Raumorganisation bewirkt, dass sich beim Gang durch die Foyerbereiche Raumkörper, Blickbeziehungen und Lichtsituationen umso stärker als atmosphärisch aufgeladene Bereiche abheben. An die Stelle übergeordneter Strukturprinzipien rückt somit eine visuelle Raumgliederung, die das Erdgeschoss in eine filmische Se-

quenz verwandelt. In Form der beiden Wassergräben mit ihren Stegen, Brücken und Oberlichtern kommen für den weitläufigen Zirkulationsapparat Gestaltungsmittel zum Einsatz, die man mit Shopping Malls in Verbindung bringt. Doch sind diese Elemente nicht der Beleg für ein postmodernes Kokettieren mit den Codes von «High and Low», sondern vielmehr Bestandteil einer für Nouvel typischen synthetischen Raumästhetik, bei welcher der architektonische Raum in einer engen Wechselbeziehung mit Design und Szenografie steht. Am radikalsten trat diese Untersuchung im Wettbewerb für das Opernhaus Tokio hervor, für das Nouvel 1986 in Zusammenarbeit mit Philippe Starck einen schwarz und massstabslos schimmernden Monolithen vorschlug.

Udenkbar wäre die atmosphärisch gezielte Farb- und Lichtregie im KKL ohne den Beitrag des Bühnenbildners Jacques Le Marquet, mit dem Nouvel seit den Achtzigerjahren seine grossen Projekte entwickelt. Eine (heute derart zentrale) entwerferische Handschrift wird durch diese Zusammenarbeit nicht preisgegeben, sondern gerade erst ermöglicht: Dies beruht auf dem oben beschriebenen Bestreben, Struktur, Technologie und Raum zu entmaterialisieren und gleichzeitig deren alltägliche Wahrnehmung zu untersuchen. Dabei sichert sich Nouvel taktisch das Terrain, um das andere Ästheten mit einer «tektonischen Offensive» ringen. Mit seiner interdisziplinären Entwurfsstrategie nähert er sich den kommerziellen Gegenwelten konzeptionell an. So ist das KKL weitaus mehr als ein teures, signiertes Architekturobjekt. Als ein streng kontrolliertes Raumkonglomerat erzählt es von der Konsumierbarkeit und der Vermarktung, in der Unterhaltung und Kultur heute als urbane Erlebnispakete verabreicht werden.

Nouvel ist es offenbar gelungen, nicht nur für die heutigen Zerstreuungsbedürfnisse, sondern auch für die kulturellen Ambitionen einer gesamten Tourismusregion eine repräsentative Form zu finden. Die kalkulierten Effekte sind wie der synthetische öffentliche Raum besonders vor dem Hintergrund der neuen Freizeiträume eine entwerferische Leistung – werden doch in der Regel jene viel diskutierten, durchprogrammierten Interieurs durch anonyme Arrangeure von Infrastrukturen und Atmosphären, durch die Spezialisten des Imagineering und Theming gestaltet. Am Potsdamer Platz in Berlin hat dieser Zusammenhang architektonische Ikonografien und Handschriften zur Bedeutungslosigkeit verurteilt, am Vierwaldstättersee – in einem einzigen Gebäude – nicht. A.B.



Fassade Konzertsaal und
Serviceschicht
▷ Façade de la salle philhar-
monique et couche auxiliaire

Événement, atmosphère, architecture

André Bideau. La réouverture du musée d'art marque l'achèvement du *Kultur und Kongresszentrum* de Lucerne et complète la large palette de fonctions qui s'y côtoient et s'y superposent. Le plan défini par les espaces d'exposition neutres avec des sols en béton se développe entre les toitures de Lucerne et la couverture en apesanteur de Jean Nouvel. Sur le plan urbain, il représente un musée caché dont «l'absence de qualité» doit favoriser l'interaction avec le large spectre d'événements culturels, commerciaux et sociaux du KKL. La présente contribution porte précisément sur l'aménagement de ce caractère public.

Le KKL répond à des besoins qui relèvent de registres différents; il satisfait aussi bien aux demandes locales qu'aux attentes émanant des congrès européens et du tourisme culturel. Le KKL combine davantage de strates d'usage que la sculpture monofonctionnelle abritant le musée Guggenheim à Bilbao. Il définit, de ce fait, un monument pour des pratiques qui s'inscrivent dans l'air du temps comme le marketing urbain, le sponsoring, le partenariat privé-public et le tourisme architectural: sa situation privilégiée et son traitement architectural inconfondable en font une sorte de plate-forme et ce même pour les touristes et les flâneurs qui ne participent pas à la vie du bâtiment. Le KKL est un lieu qui invite véritablement au spectacle comme le montrent les inaugurations couronnées de succès et échelonnées sur plus de deux ans. Sa première ouverture, en 1998, coïncida avec l'IMF, le festival des semaines musicales internationales. En juin 2000, le musée est réouvert dans le bâtiment désormais entièrement achevé avec, en toile de fond, la Foire d'art de Bâle qui assure la présence du *jetset* artistique dans le pays.

Le KKL doit être appréhendé en rapport avec le contexte international. Sa réalisation – elle inclut les groupes et les acteurs qui y sont intervenus ainsi que les conflits survenus et les contraintes rencontrées depuis le début de la planification en 1989 – constitue un exemple phare. Elle est significative pour les grandes attentes de nombreuses villes européennes et de régions entières par rapport à des bâtiments singuliers dont elles escomptent des retombées positives pour leur identité. Un large public est actuellement disposé à conférer des prérogatives étendues aux auteurs de ces bâtiments chargés de sens. Les feuillets des quotidiens ont diffusé la notion «d'architecte star» si bien que les architectes eux-mêmes (et pas seulement leurs réalisations) sont présentés dans les revues de modes et de *Life-style* en tant que créateurs visionnaires de lieux uniques.

Pas uniquement pour le KKL et

son concepteur, mais aussi pour un large public, le toit «magique» s'imposa rapidement comme un chiffre qui signale un point focal artificiel de la ville et ce avec une pertinence rare dans l'architecture contemporaine. L'étonnant contextualisme du KKL, sa valeur «d'objet-ville» pour Lucerne et dans l'œuvre de Nouvel firent l'objet de l'édition 9/98 de WBW. Nous abordons maintenant l'espace intérieur du KKL, le paysage qu'il définit ainsi que les expériences qu'il consent. L'achèvement du musée d'art, du *Lucerner Saal*, de la petite salle, des espaces de conférence ainsi que des deux restaurants marque l'entrée en service d'un conglomerat fonctionnel que l'on ne pouvait qu'entrevoir lors de l'ouverture de la salle de concert, il y a deux ans.

Un espace public en diagramme

Sous les dehors d'un geste urbanistique radical, le KKL réalise une étonnante juxtaposition d'éléments: des fonctions isolées sont réunies en groupes d'espaces et ces derniers en «maisons». Nouvel avait recouru au même principe d'agrégation en 1999 dans le projet de concours lauréat pour l'extension du *Centro Reina Sofia* à Madrid (voir aussi WBW 3/00). A Lucerne, des «idiomes» architecturaux différents expriment la pluralité des fonctions: une façade libre pour la salle de concert, un volume en béton aux reflets noirs et en net retrait pour la grande salle de congrès enfin, une façade rideau confère un aspect plus anonyme au corps de bâtiment qui abrite le musée d'art, la petite salle, les salles de séances, l'administration et les restaurants. Dans cette aile, le KKL présente son apparence pour ainsi dire ordinaire à la ville. Divers éléments grilles-brise soleil en fonte d'aluminium y génèrent une vibration optique qui laisse transparaître la polyvalence des espaces intérieurs. Enfin, l'arrière qui se développe au-dessus des accès de services reçoit une façade en acier déployé verdâtre. Elle agrafe l'assemblage en trois parties comme le ferait un sac à dos. Sur les deux façades où

la lame miroitante de la couverture en porte-à-faux s'inscrit dans la ligne de fuite de la façade, nous observons un recouvrement et un effacement délibéré du hiatus entre forme d'ensemble et objets individuels. A la différence du palais Congrexpo qu'OMA a développé en même temps pour Lille, la forme polymorphe du KKL renonce pourtant au procédé du bricolage qui aurait annihilé sa grandeur.

Caractérisé par l'hétérogénéité, le KKL se tient à l'écart des tendances actuelles qui s'efforcent d'homogénéiser l'espace: les positions minimalistes et néo-organiques expriment, entre autres, le souci d'éliminer ou d'harmoniser les différents contenus narratifs. Le lissage de programmes complexes au profit d'une identité d'ensemble constitue également une caractéristique de nombreux bâtiments importants que Nouvel a projetés avant le KKL. Nous ne mentionnerons en exemple que le carrossage de l'opéra de Tokyo, le blindage compact du centre des congrès de Tours, la Kaaba grillagée du centre culturel de St. Herblain. Ces projets développent tous le même thème: le recouvrement, respectivement la coupe, dans lesquels une forme d'ensemble vecteur d'identité – un véritable corset – lie des formes spatiales hétérogènes. Nouvel réalise ce puzzle magistral avec le plus d'immédiateté dans le volume noir, laqué, qu'il a inséré dans l'opéra de Lyon préalablement dénoyauté. Des espaces et des groupes d'espaces soudés y sont disposés en ordre serré, les uns à côtés des autres, comme des pièces détachées d'un moteur de voiture sous un capot. Ce procédé se retrouve également en partie dans le centre des congrès de Tours où une silhouette continue tient ensemble, dans le sens de la longueur, les volumes des salles dont certains sont fortement et d'autres faiblement saillants.

Dans le KKL, nous ne percevons plus rien de ces engrenages d'éléments presque orthopédiques: la «caisse de résonance» sensorielle définie par la pente raide de la salle de concert ne constitue plus la pièce maîtresse d'un jeu de construction mis en scène dans le sens de la coupe. Dans l'espace continu qui se développe sous le grand couvert, le corps de la salle se perçoit plutôt comme un objet parmi d'autres. La salle cite la rhétorique des volumes de «l'architecture de l'oblique» de Claude Parent à laquelle Nouvel a toujours su rendre hommage. Son geste oblique ne répond pourtant plus à des exigences sculpturales ou fonctionnelles. Car une autre logique d'ordre additif régit la transposition du programme spatial dans le KKL. En recourant, une fois de plus, à une image issue du monde technique, ce programme spatial rappelle plus les sec-

teurs, niveaux, puits et constructions spatiales d'une plate-forme pétrolière que l'insertion précise des pièces sous un capot de voiture. Sous un couvert performant, Nouvel différencie le «multipack» de trois éléments de manière relativement pragmatique, en apparence en fonction de critères circulatoires et urbanistiques.

Mettre en scène la pluralité

La contradiction entre un environnement hétérogène et une forme unitaire recouvrant l'ensemble différencie le KKL d'architectures publiques plus anciennes de Nouvel. Ces dispositions génèrent par conséquent de nombreux modes de perception différents, ils vont du contraste entre une masse peu définie et une forme profilée jusqu'à une image dans l'échelle de l'espace paysager. Conforme à la production architectonique contemporaine, le KKL réunit toutes les caractéristiques d'un objet exclusif. En cela, il thématise précisément la concurrence – aujourd'hui plus présente que jamais – entre les niveaux de signification de l'urbanisme et de l'intervention architectonique. Parallèlement, il renvoie à la polarisation du travail conceptuel entre, d'une part, des prestations architecturales disponibles localement et, d'autre part, «l'import» de stars internationales.

Le KKL se situe donc dans cette tradition dialectique qui a représenté un défi pour la critique d'architecture à la fin de la modernité et qui a culminé dans «l'architecture de la ville» de Rossi. Au début des années 60 et en réponse à une planification dont les fondements étaient précaires sur les plans culturels, économiques et éthiques, les structuralistes et métabolistes effacèrent délibérément les frontières conceptuelles entre ville et objet. Les projets utopiques de Kenzo Tange, de Candilis, Josic et Woods, d'Archigram et Superstudio ainsi que la vision urbaine du modèle de Nouvel, Claude Parent, peuvent être interprétés non seulement comme tentative d'aborder des thèmes projectuels nouveaux, mais aussi comme tentative de conférer une nouvelle légitimité aux avant-gardes architecturales. Le déplacement des responsabilités est actuellement aussi décisif pour le travail de l'avant-garde que pour la tension entre architecture et ville: avec des investissements désirés l'industrie des loisirs et du divertissement constitue un nouveau centre de gravité du développement urbain. Le traditionnel espace public tout comme l'espace que les institutions culturelles ont pu revendiquer en Europe ne relèvent en effet plus de souverainetés absolues, définies et contrôlées de manière tout à fait claire. Au contraire, nous observons une imbrication/dissociation des

terrains d'action respectifs de l'économie et de la politique culturelle. Comme ils le faisaient dans les années 80 pour la «réparation urbaine», les politiciens encouragent actuellement les promoteurs d'équipements de loisirs dans le tissu urbain.

L'architecture d'auteur signée Nouvel a une présence tout à fait remarquable; elle atteste d'un partage des rôles percutant entre ville et objet aujourd'hui ainsi que dans le contexte des années 60 évoqué. Le caractère d'objet hybride, mais aussi l'espace public contrôlé du KKL, ne peuvent en effet être appréhendés qu'en rapport avec la politique culturelle française à laquelle Nouvel a pris part depuis 1968. Dans les années 60, la juxtaposition de fonctions culturelles différentes figurait dans les programmes de réformes sociales: la mise en réseau des institutions traditionnelles de la bourgeoisie cultivée devait susciter l'émergence d'une nouvelle sphère publique et, en même temps, provoquer l'élargissement à des groupes et à des contenus qui en étaient jusqu'alors exclus. Au sein du débat architectural, cet effort se refléta dans la tentative de fondre en un tout dynamique espace urbain et objet architectural et aussi dans l'examen de la dimension participative de l'espace. Les expériences spatiales que la culture alternative fit alors en s'appropriant et en explorant le potentiel de structures spatiales d'une part, et la position formulée par les situationnistes durant les années 50 d'autre part, jouèrent un rôle non négligeable. Événement, processus et programmation devinrent des concepts phares puisqu'il s'agissait d'ouvrir, sur la ville, le débat autour de l'architecture. Dans les années 70, Bernard Tschumi – il avait vécu comme Nouvel les événements de 1968 à l'école des Beaux-Arts – contribua à théoriser une «event city» informe et à en exploiter le potentiel dans son travail de conception.

Les expériences menées à partir des années 60 reçurent, à posteriori, leur monument avec le Centre Pompidou. Depuis 1977, celui-ci matérialise les nouveaux horizons ouverts à la diffusion artistique et à l'expérience spatiale. Mais il constitue surtout une attraction touristique au succès retentissant. Le contexte dans lequel se déroula l'ouverture de la raffinerie culturelle de Renzo Piano et Richard Rogers était en effet bien éloigné du programme urbain à l'origine du projet: le pendant postmoderne au Centre Pompidou, le musée d'Orsay, consacré au XIX^e siècle, était alors déjà en cours de planification. Paris se trouvait de toute façon au seuil de «l'urbanisme culturel» que François Mitterrand proclama en 1981. Dans la foulée, ce n'est pas seulement l'objet architectu-

ral qui fut réhabilité en tant que porteur de significations; dans le cadre des «Grands projets», l'état réalisa également une architecture publique spectaculaire destinée sciemment à de larges couches de la population: les constructions de prestige de l'aire Mitterrand marquèrent l'union d'une culture d'état (traditionnelle) avec une nouvelle culture des loisirs et de l'événement. Dans son sillage, Paris fut doté d'un nouvel ensemble de musées, de parcs et de bâtiments abritant des manifestations. Les «architectures événementielles» de Jean Nouvel peuvent également être appréhendées dans ce contexte spécifiquement français: elles déterminent des lieux spécifiques dans un espace public aux connotations progressistes où coexistent de multiples phénomènes: la flânerie, le multiculturalisme, la monumentalité et les technologies audacieuses. Un des Grands projets de Mitterrand, l'Institut du Monde Arabe ouvert en 1987, est exemplaire à ce propos. Nouvel (en association avec Architecture Studio) développe les thèmes récurrents dans son œuvre jusqu'au KKL: dématérialisation, technologies «magiques», surfaces et constructions graphiquement abstraites (la façade formée de diaphragmes photographiques). L'Institut du Monde Arabe propose alors une structure spatiale qui établit des rapports théâtraux et met en scène des cheminements; au cœur de la capitale assainie, il définit une sorte d'intérieur urbain. Les séquences spatiales ne sont rendues vivantes ni par la relation des corps à l'espace, ni par l'expérience de volumes. L'Institut du Monde Arabe présente bien plus une continuité en filigrane que structure une régie de relations visuelles et de situations définies par une lumière tamisée.

Une esthétique tactique

L'enthousiasme de Nouvel pour la technologie et la dématérialisation se distingue clairement du pathos qui caractérise souvent les réalisations *High-Tech*. Il attribue personnellement le Centre Pompidou à une «culture archaïque» – il estime que dans l'icône des années 70, la technologie est sans rapport avec la réalité de l'usage et les exigences de la construction. L'imagerie envahissante du Centre Pompidou contraste fortement avec le quotidien contemporain dans lequel l'utilisation de technologies de pointes va de soi. En conséquence, le traitement du programme, de l'échelle et de la structure apparaît plus mesuré qu'héroïque chez Nouvel. L'expression de la construction est contenue au bénéfice du «miracle» que représente le plan abstrait, en suspension, de la couverture. Le pragmatisme avec lequel Nouvel inscrit, comme dans une aire industrielle, les fonctions dans les

champs parcellisés du KKL, a déjà été évoqué – ainsi que la différence par rapport à quelques grandes constructions plus anciennes dans lesquelles Nouvel souligna par des moyens plastiques, en l'occurrence de grands carrossages, des superpositions dans la coupe verticale. Aussi, le bâtiment ne fournit guère d'indications sur la structure du macro-cadre. Nouvel renonce par-là à une technique narrative hiérarchisée comme nous la rencontrons dans l'architecture moderne classique: les éléments nous renseignant sur la construction statique requise pour soutenir l'impressionnant porte-à-faux n'apparaissent que de manière ponctuelle et diffuse. Cet état de fait est par exemple mis en évidence par la comparaison, entre les deux constructions d'appuis, qui s'élèvent devant le Luzerner Saal et les piles diagonales de l'extension de la gare zurichoise de Fickert, Knapkiewicz/Meili, Peter ou l'échafaudage haubané et organique du Centre Pompidou. Celui-ci est à ce point omniprésent que tous les espaces s'y inscrivent, dans le cadre d'une vision d'ensemble structuraliste, comme des parties de membre.

Une ultérieure marque distinctive de Nouvel réside dans la compression et dans l'organisation des espaces en zones qui ne semblent point se distinguer des halls aéroportuaires moyens: dans la nouvelle aile, les étages aménagés différemment les uns des autres apparaissent par exemple ternes et répétitifs. La façade ouvrant sur la place de la gare ne présente également qu'un traitement sans emphase. Les volumes des espaces, les relations visuelles et les situations définies par les apports de lumière distinguent d'autant plus les foyers chargés d'atmosphère que l'organisation spatiale apparaît par ailleurs peu dramatique. Au lieu d'un principe d'ordre fondé sur la structure du bâtiment une articulation visuelle de l'espace passe au premier plan et transforme le rez-de-chaussée en séquence filmée. Les deux pièces d'eau avec passerelles, ponts et éclairage zénitale constituent des éléments d'aménagement qui peuvent être mis en relation avec les *Shopping Malls*. Ils ne relèvent pas d'une coquetterie post-moderne jouant sur les codes du «*High and Low*», ils représentent au contraire les composantes d'une esthétique représentative pour Nouvel. Une esthétique synthétique dans laquelle l'espace architectural entretient une étroite relation de réciprocité avec le design et la scénographie. Cette recherche apparut le plus radicalement dans le concours pour l'opéra de Tokyo en 1986 pour lequel Nouvel proposa, en association avec Philippe Starck, un monolithe noir luisant et sans relation d'échelle.

La régie des couleurs et de la lu-

mière orientée vers la création d'ambiances dans le KKL est inconcevable sans la contribution de Jacques Le Marquet avec lequel Nouvel développe de grands projets depuis les années 80. Cette collaboration ne signifie pas le renoncement à une écriture personnelle du projet (tellement centrale aujourd'hui) mais elle la rend précisément possible: elle procède du désir déjà évoqué de dématérialiser la structure, la technologie et l'espace et en même temps d'en examiner la perception au quotidien. De manière tactique, Nouvel s'assure par là le terrain pour lequel d'autres esthètes se battent en menant une «offensive tectonique». Avec sa stratégie de projet «interdisciplinaire», il se rapproche sur le plan conceptuel des mondes de rêveries commerciales. Le KKL constitue donc bien davantage qu'un objet architectural coûteux et signé. En tant que conglomérat d'espaces rigoureusement contrôlés, il témoigne du caractère consommable du divertissement et de la culture, tout en parlant de leur mode contemporain de commercialisation en forme de paquets d'expériences urbaines.

Nouvel est parvenu à élaborer une forme qui n'est pas uniquement représentative pour les besoins de divertissement mais aussi pour le positionnement culturel de toute une région touristique. Dans le contexte des nouveaux espaces de loisirs, les effets calculés et l'espace public synthétique constituent un exploit surtout sur le plan conceptuel. En règle générale, ces intérieurs abondamment discutés et dont la programmation va jusqu'au détail sont conçus par des «arrangeurs» anonymes d'infrastructures, d'images et d'atmosphères, par les spécialistes de l'*imagineering* et du *theming*. Au Potsdamer Platz à Berlin, ce rapport a condamné l'iconographie architecturale et les langages d'auteurs à l'insignifiance. Dans un bâtiment unique situé sur les rives du lac des Quatre-Cantons tel ne fut pas le cas.

Traduction de l'allemand: Paul Marti