

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 87 (2000)
Heft: 3: De-Typologisierung

Artikel: Strategies of the real
Autor: Klingmann, Anna
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-65088>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

"Transgression does not deny the taboo,
but transcends and completes it."

Bataille, Eroticism:
Death and Sensuality

"What the zeitgeist suggests is a world
without form, a world that resists being
represented by recognizable images."

Rafael Moneo

Anna Klingmann

Strategies of the Real

What issues can architecture still address as programme, form and space drift apart? Until recently one answer was the grounding of design practice within a critical tradition. Conceptually that tradition made it possible to charge architectural objects with contradictions and ambiguities – until cultivating differences in this way led to overstimulation. "Conflicts" became ineffective as a design dialectic once the ability to perceive contextual identities began to diminish globally. Now functions without characteristics and reduced surfaces develop their own aura. In this neutral generic space architectural form seems to be both an impossibility and a necessity.

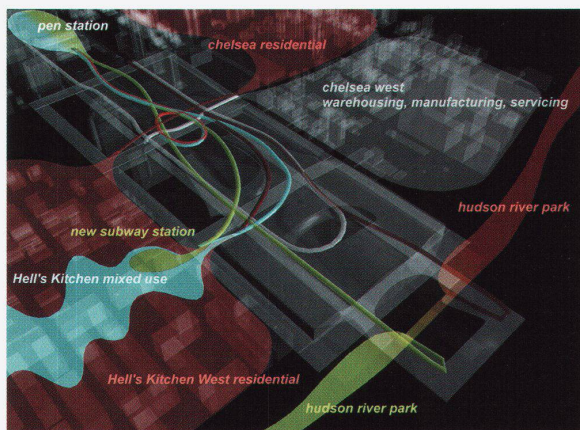
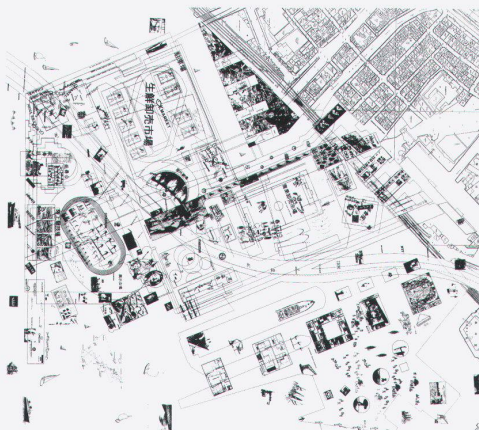
Architectural developments over the last five years have shown a tendency towards simple, basic forms. After an era of formal experimentation, eclecticism and fragmentation, which began with Postmodernism and reached its high-point and perhaps the onset of its demise with Deconstructivism, present-day architecture appears to be moving in the opposite direction. Interestingly, despite regional and theoretical differences, this appears to be a general tendency, which this article refers to as "the generic." The generic encompasses the search for forms that are essentially featureless: they are devoid of meaning, contextual ambitions, cultural image and identity.

In order to examine this phenomenon, current trends in architecture have to be viewed as a product of three complex interrelations: the increasing dimension of *interiority*, to a large extent brought about by a globalizing economy, the social aspect of *indifference* inaugurated by a gradual blending of formerly pluralistic identities, and lastly the implications of mediated *affects* through a heightened propagation of the instant.

From Production to Consumption

Architecture, as a medium of lending form to speculative projects of venture capital, has always been a volatile commodity at the whim of economic forces. As a contingent result of economic currents, stylistic shifts in architecture are market driven. Just as Modernism was a style driven by a Fordist economy stressing production, Postmodernism was the stylistic effect of the socio-economic climate of consumerism.¹ Since the economy shifted from production to consumption, the economic expectations that were placed on architecture changed with it. As the emphasis on architecture as a means to increase production efficiency declined, more and more pressure was placed on architecture to perform as a marketable commodity. In order to maximize consumption, it was necessary to satisfy the aesthetic demands of a Postmodern society, which led to a formal differentiation of products. In this way, the marketing of a commodity became a central feature of economic competition. To maximize production meant to optimize efficiency in buildings, but in order to maximize consumption, entrepreneurs had to maximize aesthetic appeal.²

Architecture, as a highly profitable commodity, thus played a key role in the market of a corporate building industry, catering for the diverse needs of a pluralist consumer society. This need for market diversity manifested itself in a variety of historicist styles in architecture, collectively known as Postmodernism. Whereas in the modern age *function* had established a clear relation to form and programme, *effect* came to be of decisive significance in the Postmodern era, accelerated



Office for Metropolitan
Architecture: Yokohama
Urban Ring Project, 1992

Un Studio Van Berkel & Bos:
Penn Station Redevelop-
ment, New York (competition
project, 1999)

by the increasing pervasiveness of mass media. Form and programme gradually drifted apart, giving rise to a marketing of diversified identities through the instant display of images.

Although Postmodernism did to some extent saturate the pluralist market of the late capitalist society, it could only offer singular instances of fixed identities, each confined to certain limited historicist parameters. Identity conceived as this form of sharing the past soon came to be a losing proposition.³ Postmodernism gradually fell short of meeting the demands of a late capitalist economy, marked by the rapid transition from transnational competition to an aggregate of globalizing monopolies. Hence current marketing strategies increasingly stress the coexistence of diverse identities in respect to their collated cohesion as “generic identity.”⁴

As a necessary consequence the marketability of architecture has shifted from external aesthetic appeal, propagating the incoherence of plural identities, to a product, that chooses to ignore notions of identity altogether with a new emphasis on *operativity*. As a result of the increasing schism between form and content, and the accelerating change of identities, form in architecture has become reduced to prototypical conditions: devoid of signs, it appears general in virtually every respect. Symptomatic of this trend are the box or cube with its sides of equal value, as well as the “blob” with its continuous, homogeneous surface.

The Image and the Instant

In this sense consumerism in architecture has become largely *interiorized*. The economic marketing of a generic identity, contingent on emergent absence of identity on one hand and prescribed degrees of redundancy on the other, gives rise to a new style in architecture that may best be circumscribed by the term “Genericism.” Genericism increasingly disregards the notion of a pluralistic identity marked by difference, empathizing instead with a new *cohesion* of identities, brought about to a large extent by the merging monopolies of a globalizing market. By avoiding commitment to any formal notions of particularity – thus resisting the temptation of new architectural ideals or iconographies –,

Genericism agrees generic identity in its compliance to blankness. The result is an architecture with “no style,” that in its formlessness assimilates the rapid shifts of a global economy.

As human emotions, concerns and sensations become increasingly mediated, the individual experiences a process of “emptying,” a cleansing of identities, leading to a categorical state of indifference. This state of indifference where nothing matters, or conversely where everything matters exactly the same, can be observed in numerous contemporary cultural phenomena: channel hopping is one of the pertinent examples pointing to this surrender of subjecthood. Rather than identifying with one particular programme selection for any extended length of time – which would reaffirm a sense of the subject – the point is to loose ones subjectivity in the multiple compound of synthetic identities. As Michael Sorkin puts it: “The design of television is all about erasing differences among these bits, about asserting equal value for all the elements in the net, so that any of the combinations, that the broadcast day produces can make sense.”⁵

As the Postmodern psyche is now at home, ceaselessly channel hopping on the identity net, the marketing of identities has become a bit like television, where perhaps the only essential moment is determined by the cut, the switch from one identity to another. “This attitude of mesmerized indifference expresses a certain kind of fatigue with the contemporary politics of difference. Sometimes, however it intimates a more fundamental fatigue: a strange drive to indistinction, a paradoxical desire to be desireless, to be done with it all, a call of regression beyond the infantile to the inorganic.”⁶ “What emerges as a certain elated ecstasy in the imagined breakdown of the image-screen and/or symbolic order on one hand; simultaneously also produces feelings of horror at this fantasmatic event and a despair about it.”⁷ This schizophrenic condition, already anticipated by Postmodernism in its excessive use of language, provokes a compensatory investment in the *image and the instant*. Spatially this phenomenon of collective (in)difference manifests a strange desire to inhabit a place of *total affect and to be drained of affect altogether*.⁸

1 “Aesthetic Capital; The Commodification of Architectural Production,” James Mayo, MODULUS 21, New York, 1989, p. 67

2 *ibid.* p. 70

3 “The Generic City,” Rem Koolhaas, S,M,L,XL, The Monacelli Press, Inc., New York, 1995, p. 1238

4 The word generic is derived from the Latin root, “gener” or “genus,” which means birth, kind or class.

Applied to products, generic means that a product is not protected by a trade mark, i.e. it does not engender a representation, or an image.

According to Webster’s dictionary, “generic” is something that adapts to, or can be adapted to, to a variety of conditions (in respect of use, form or size) and which consequently can be employed in a wide range of different ways. Applied to archi-

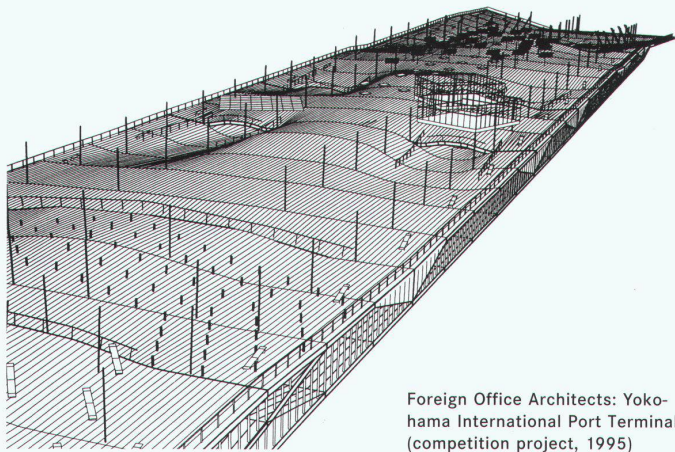
tecture, generic refers to the locally unattached, non-specific product of a global economy, that can appear in virtually any cultural context, whether in Europe, America or Asia.

5 “Variations on a Theme park,” Michael Sorkin

6 “The Return of the Real,” Hal Foster, p. 164

7 *ibid.* p. 130

8 *ibid.* p. 166



Foreign Office Architects: Yokohama International Port Terminal (competition project, 1995)

The space of a rave party facilitates precisely this condition. Compared to the social setting of a conventional party, where one desires interaction with the perceived *other*, one attends a "rave" for one reason only: to lose oneself. The vast number of participants makes it impossible to single out individuals for more than just a few seconds. As a consequence the other as an externalized means of reference ceases to exist. A single strobelight no longer serves to highlight difference=interest, but instead produces a cohesive space marked by the perceived infinity of continuous body movements. As such the "rave" constitutes a space, marked by the totality of its mesmerizing external affects and the resultant state of non-affect (indifference) of its participants.

The trajectory of the generic lies within the collective loss of identity, pointing to the dormant potential of a "generic identity," yet undefined. Callois, in his book "Mimicry and Legendary Psychasthenia" argues that in this drive to indistinction, the notion of subjecthood has been entirely relinquished: "To these dispossessed souls, space seems to be a devouring force. Space pursues them, encircles them, digests them in a gigantic phagocytosis. It ends by replacing them."⁹ A new space marked by coherence emerges from this collective abdication of subjective differences: accelerating the collapse of outlived identities, generic identity simultaneously compounds a new "unknown" form of identity.

Desymbolizing the Critical

Generic identity does not resist identification *per se*, but reintroduces identities in their fleeting temporality, simultaneously defined by continuity and intervals. In this way identities are reproduced by modes of acceleration to effect a monolithic instantaneity. While Foster entertains the notion that we may have reached the point of nihility, hence equating generic identity with *non-identity*, one could argue that the Generic may point to a new form of "intensive coherence," as formerly defined by Jeffrey Kipnis.¹⁰ Koolhaas acclaims the convergence of identities in his provocative essay "The Generic City" as a "global liberation movement." Devoid of fixed identity, the argument goes, the urban fabric turns into a largely internalized experience, solely defined by its own

redundancy, hence pointing to the conjecture of operativity as the only point of reference. He reasons further that the identity of a city severely limits its potential for expansion; thus conversely commends the lack of urban identity in its latent potential of increased flexibility.

While this "absence of identity" incites a very seductive polemic, it remains questionable whether the resultant excess of mobility will not very soon inform another form of paralysis – perhaps even enter into a mode of ultimate stasis and stagnation. Koolhaas ends his essay with the cutting remark: "Relief ... it's over. That's the story of the city. The city is no longer. We can leave the theater now." In this way Koolhaas emphatically drives the generic into a space of absolute nihility. One is left with Foster's question "if this point of nihility indicates the epitome of absolute impoverishment, where power can no longer penetrate, or a place from which power emanates in a new form a refusal to power or its reinvention?"¹¹

"What pop art wants," Roland Barthes writes in "That Old Thing Art" (1980), "is to desymbolize the object, to release the image from any deep meaning into a simulacral surface."¹² Where Barthes sees an avantgardist disruption of representation, Baudrillard sees an "end of subversion," a total integration of the art work into the political economy of the commodity-sign.¹³ Both interpretations are of significant relevance to the situation of current critical architectural practice.

Critical architecture has long been driven by the assumption that the site of political transformation is the site of architectural transformation as well. The assumption was that the site is always elsewhere, in the field of the suppressed other, cultural or social or both.¹⁴ This detachment from the inside to an identification with what was perceived to be outside – the suppressed other – was the point from which critical architecture used to operate. From this point the dominant culture was to be transformed or at least subverted. As the so-called "critical architect" identified with the other through a reductivist or idealistic representation, (s)he encountered the implicit dangers of ideological patronage, i.e. identity is not the same as identification.¹⁵

As the concept of difference has been interiorized by a globalizing notion of the generic, architectural criticism in its former binary framework is no longer sustainable. Consequently we have to rethink transgression not as a rupture produced by a heroic avant-garde *outside* the symbolic order but as a fracture *within* the order.¹⁶ Can we conceive of a new criticism, which defines itself not through an attack on "that old thing art" (Barthes), not through an embrace of the simulacral commodity sign (Baudrillard), but rather by exposing "complacent consumption"?¹⁷ Can we think of an architecture that is referential and simulacral, affective and affectless, critical and complacent? Perhaps the role of a new critical architecture is not to break with the order but to expose it in crisis, to register its points not only of breakdown but of breakthrough, the new possibilities that such a crisis might open up.¹⁸

Architecture, no doubt has become the accommodation of the *real*. Rather than questioning cultural discrepancies in fragmentary techniques of collage or strategies of "smoothing," generic architecture simply accepts these disparities in their enigmatic existence. Not for or against,

9 "Mimicry and Legendary Psychasthenia," Roger Callois, October 31

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

11 "The Return of the Real," Hal Foster, p. 168

12 "That Old Thing Art," Roland Barthes, see also Foster

"The Return of the Real," p. 128

13 "Pop-An Art of Consumption?," Jean Baudrillard

14 "The Return of the Real," Hal Foster, p. 173

15 *ibid.* p. 174

16 *ibid.* p. 157

17 *ibid.* p. 130

18 *ibid.* p. 157

19 Compare to earlier notions of surrealism, "The Return of the Real," Hal Foster, p. 144

20 "Eleven Points on Knowledge and Wisdom," Peter Eisenman, Anywise

21 Jeffrey Kipnis in "Recent Koolhaas" defines the term as follows: "The term event-structure is used to indicate all of the social activities and chance events, desirable or not, that an architectural setting stages and conditions. These include but are not limited to the

expressed activities of the programme. (...)"

22 AA lecture, Rafael Moneo, November 1996

23 Rodolfo Machado in this context summarizes this effect quite aptly when he states that "As an autonomous architectural system, the surface encapsulates the building in more than one sense: Within its limited thickness and with its

volumetric expression, it is meant to condense and deliver the architectural effect that would customarily build up evenly and consistently throughout the building." ("Monolithic Architecture," Rodolfo Machado, Rodolphe el-Khoury)

not this, not the other, not in-between but simply *there*. In their detachment from the binary framework of former avant-garde architecture, two major categories of architectural practices have emerged exemplifying the generic. While the garden variety of New Minimalists approximates the concept of the generic with a self-referential aesthetic of Cartesian form, Infrastructuralism accepts the growing economic entrenchment of architecture as infrastructure as its most generic condition.

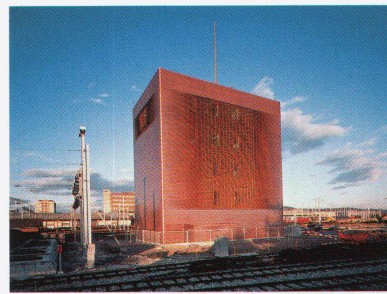
In Search of the generic: two strategies

Leaving Derridian and Deleuzian discourses confidently behind, New Minimalism has long announced the revival of objecthood. Involving more the materialist low (sub) than the idealist high (sur), New Minimalism in its “insistent object-ness” evokes a notion of the (hyper)real.¹⁹ Reductivism in this regard not only serves as means of draining architecture of its former significations, but also of guarding against the increasingly uncontrollable affects of the *real*. Affected by the traumatic shock of the real, New Minimalism is not intent on revealing the real, but rather on concealing it, in an attempt to suppress it for as long as possible. In its reiteration of prototypical forms, while simultaneously immortalizing a relentless insistence on material tangibility, New Minimalism perpetuates an architecture in denial.

Infrastructuralism, on the other hand, has emerged as an intensified compressor of the real. By overexposing forces that have long been recognized as beyond the control of the architectural discipline, Infrastructuralism is intent on establishing a new set of parameters. By shifting the focus of architecture from the static implications of form, to the variables of ephemeral event structures as the shaping forces of urbanism, Infrastructuralism identifies with the existence of an *invisible real*. The traumatic shock of a real beyond command is humorously *reenacted* in a mimetic sim-city-like reality game. By reiterating the very forces that shape the real, Infrastructuralism simultaneously screens the real. This screening of course points to the *real* nonetheless. Infrastructuralism in this way strives to direct the forces of the real to some degree, but more often simply mimics these forces in a miniature scenario.

Peter Eisenman very recently stated in his text “Eleven Points on Knowledge and Wisdom”²⁰ that capital no longer sees architecture as anything other than the functional accommodation of its infrastructure. Infrastructuralism readily assimilates Eisenman’s critique as its manifesto, as in fact it thrives precisely on this condition: Infrastructure devoid of fixed identity, as virtually formless, is perceived as architecture in its “purest,” hence most generic state. Similarly, infrastructural strategies in architecture are focused on implementing programmatic efficiency, yielding to what one might call “operational” rather than “formal” effects. Indifferent to notions of form, this kind of architecture strives for invisibility, assuming a temporal identity only through the momentary maximization of its event-structure²¹ – after all a highway is only perceived in performative terms, that is to say, when it guarantees a smooth flow of traffic. Thus, leaving preconceived considerations of form aside, Infrastructuralism defines architecture solely by its mode of operation. The way a building operates is captured as the most generic moment in architecture. This *modus operandi* as implemented in infrastructure-architecture enables architecture to persist detached from the specifics of *loci*. As architecture has thus been stripped of all symbolic and formal signification, performance has become its paradigmatic criterion.

Using abstract form as a vehicle to accede the generic, New Minimalism marks in many ways the stylistic antipode of Infrastructuralism, while at the same time pursuing a very similar ambition. In its aspira-



Herzog & de Meuron:
Signal Box «Wolf», Basel,
1995

Foto: Margherita Spiluttini, Wien



Dominique Perrault:
Aplix Factory, Le Cellier,
1999

Foto: Georges Fessy, Paris

tion of self-referential objecthood, it places great emphasis on effecting simplicity and continuity, striving to condense programmatic disparities in one singular volume. The inscription of an architectural programme into one prismatic volume rejects commitment to any particular signification. Rafael Moneo talks about the “mute condition” of the primary forms that silences virtually everything other than the material itself: not only every configuration of conventional architectural language but also all signs of programme, use and context. Yet it is precisely within this mute condition that New Minimalists find the most generic aspect of architecture. The transition from the material to the almost non-existent form is what New Minimalism seems to celebrate.²²

Masking or facilitating the performative

Striving for a radical reductionism (which is not necessarily to be equated with efficiency), the ambition of generic architecture is to enclose the biggest volume within in the least amount of surface. While New Minimalist projects use surface as a means to *mask* the performative as in programme- or event-structure, Infrastructuralists on the contrary appropriate the surface to *facilitate* the performative.

The surface plays a very important role in New Minimalist architecture; as a protective envelope it serves to sustain the volumetric expression of interiority. In contrast with the classical modernists who, in their spatial conception, strove for a continuity between the private and public spheres, the minimalists in fact seek to establish a clear division. This division ensues from the self-sufficiency of the object, its detachment from context, the radical reduction of its architectural expression and the fetishization of material which goes along with the suppression of programme. Serving as a monolithic buffer zone between the immediate context and the interior programme, the surface in fact becomes the architecture. As a continuous outer skin, it seals the interior hermetically from its surroundings, while at the same time encasing it within a compact form.²³ While the interior is thus kept from the viewer, any meaning is released into a simulacral surface which becomes the focus of aesthetic concern. As the uniformity of surface treatments engenders a pronounced non-identification with the context, it simultaneously reasserts the autonomous objectness of the building.

The economic possibility for such an architecture is optimal in meeting the demands of present-day marketing: while the interior affords complete flexibility, the exterior attracts attention through its changing effects which can be instantly understood and assimilated. Instead of an objective identity, minimalism foregrounds the transitory perception of the observer. In Herzog & de Meuron's first "Signal box" in Basle for example the envelope plays on this notion of uncertainty and the hidden ambiguity of internalized realities in a self-conscious manner. The abstract form recedes behind the temporary perception of the surface. The object acts as a non-permeable surface for projections, as a *reflector* of the observer, the light or the environment. In the end, the issue becomes the generation of a non-committal image, an image not signifying any particular program or identity but appearance itself.

Infrastructuralism conversely exploits the notion of surface in its topological potential. Often, as in case of the "Yokohama International Port Terminal" designed by Foreign Office Architects, the entire building is collapsed into a continuous surface. The topological treatment of the surface establishes a smooth continuum to the surrounding context, allowing for a free flow of traffic in, out and through the building. Essentially open, the surface responds to the changing events of the terminal in a seamless continuity of topological variations. Private and public event-spaces are constantly mediated, never determined as binary absolutes.

Similarly this topological notion of surface is employed in OMA's "Jussieu library" as an "interior boulevard," that weaves the urban fabric into the space of the library. As the boulevard winds its way upward, topological articulations and bifurcations induce spaces for programmatic differentiation and events. In the Yokohama Urban Ring project, OMA extends the existing ground-plane into a "thickened" topological field composed of multilayered surfaces. The topological surface is defined by the prefixes over, under and through enabling a multiplication of orientations, positions and movements.²⁴ As a "laminar sandwich," the project operates simultaneously on one and many levels.²⁵ By originating a multilevel network of sectionally differentiated connections, irreducible to one particular orientation, the structure becomes multi-grounded, and as a consequence defies reference.

The impossibility and necessity of Form

If on the one hand one could argue that genericism strives to manifest a condition of non-affect in its resistance to form, one could also argue that at the same time it objectifies a paradigm of total affect in the maximization of its event-structures.

While New Minimalism limits the dimension of *interiority* to an actual exclusion of the *exterior*, Infrastructuralism in contrast originates an *extensive interiority* that in its continuous expansion merges the public and the private in a heterogeneous continuum. In its dialectical connotation of interiorization as intensified privatization, New Minimalism propagates an *intensive interiority*. Detached from context and site alike, projects of New Minimalism claim self-sufficiency. Programmatically entirely introverted, the architectural setting is tailored to the performative needs of the individual. By inverting a formerly exteriorized public

identity as in Postmodernism into a largely interiorized private affair, the architectural object is no longer identifiable, hence *as a result* becomes generic. A good example is the sports complex "Pfaffenholz" in St-Louis near Basle by the architects Herzog & de Meuron. Situated in a semi-natural setting, all sporting activities are paradoxically conducted within the building itself, which is in fact hermetically sealed from the surrounding countryside.

Infrastructuralism in contrast, takes the notion of the generic as an *a priori* condition. Based *a priori* on the performative, Infrastructuralism as in infrastructure is by necessity generic. Devoid of established identity, Infrastructuralism relentlessly negotiates the territories of public and private in its incessant articulation of ephemeral event structures. The relation between public and private space is constantly negotiated anew, activated through the timeline of differing events, intensifying the inherently instable relationship between public and private space. In this way, the libraries of Jussieu are an extension and intensification of the urban territory, a virtually folded city boulevard. Curiously enough, despite its extensive emphasis on performance or rather because of it, Infrastructuralism operates within the dimension of interiority. Infrastructure is not something to be mused at from without, it can only be only be experienced and critically examined from within. The prefix "infra" is not only suggestive of something that lies *below*, awaiting completeness by the superimposition of something else (programme); it also suggests that something is happening *within* (event).

"The point is," as Jacques Herzog commented in a recent lecture, "to create powerful spaces that have an affect on people." As a kind of hyper affect, generic architecture propagates apathy as the simultaneous result of non-affect and total affect. Monolithic forms are employed in order to attain "instant affects of blankness," as perhaps in recent years only the media have been able to achieve. The production of affect in New Minimalism in its externalized propagation of blankness, entails the contingent underexposure of its internalized programme. Recalling Venturi's statement "less is a bore," simplicity in this way, as a highly compromised formal trajectory, causes apathy. Infrastructuralism proliferates affect largely by its incessant amplification of existing event-structures. Pushing reality to its most extreme, hence broadcasting a kind of hyper-reality emblematic of Generation X, it taps into the concurrent apathy caused by continual overexposure.

The generic is not a new aesthetic or formal movement in architecture, but rather may point to a new point of departure negotiating the featurelessness of programmes, in conjunction with the devaluation of form. In many ways the generic poses the paradox of a simultaneous impossibility and necessity of form. This paradox is perhaps best exemplified by Herzog & de Meuron's Zentralstellwerk adjacent to the Basle railway station. Whereas the older signal box close by was essentially conceived as a generic prototype that could be virtually placed anywhere, the new Zentralstellwerk departs from its Cartesian precedent initiating a destabilizing relationship between object and site. Marked by rotational forces, it begins to dissolve former categories. More vortex than box, the Zentralstellwerk becomes an expression of movement. Hence, as it begins to rupture its idealized contraption the building expresses a momentum of ambivalence, demarcating a topological potential, arrested somewhere between object and surface. Further accentuating this incongruity, horizontal cuts insinuate a bifurcation – an immanent breaking point of the surface. Mediating the referential and the simulacral, simultaneously articulating the autonomy of the object and its assimilation of contextual forcefields, the Zentralstellwerk incites a coherence born out of difference. Manifesting a desire for form it points to the reinvention of the subject.

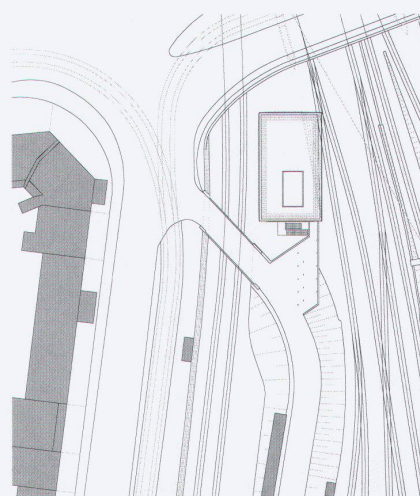
A. K.

²⁴ "Differential Gravities," Greg Lynn, Any, March/April 1994

²⁵ "Urban Ring Exhibition Yokohama," OMA, Any, March/April 1994



Zentralstellwerk SBB Basel, 1999
Architekten: Herzog & de Meuron, Basel
Projektleitung: Philippe Fürstenberger

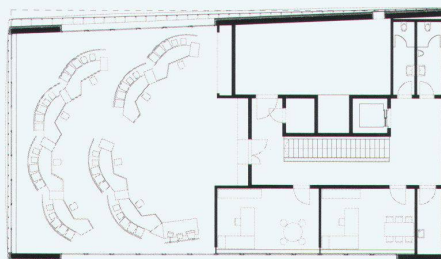
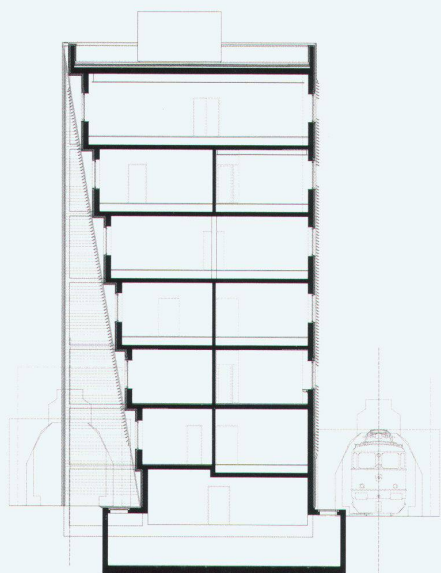


Querschnitt

Viertes Geschoss

Zweites Geschoss

Erdgeschoss





Ansicht
Münchensteinerbrücke



Ansicht
Münchensteinerstrasse

Fotos: Margherita Spiluttini, Wien

Strategien des Realen

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

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

Bataille, Erotism, Death and Sensuality

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

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

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

Von der Produktion zum Konsum

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

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

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

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

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

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

Bild und Unmittelbarkeit

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

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

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

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

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

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

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

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

Kritik ohne Symbolik

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

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

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

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

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

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

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

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

Auf der Suche nach dem Realen: zwei mögliche Strategien

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

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

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

2 *ibid.* S. 70

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

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

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

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

5 «Variations on a Theme park», Michael Sorkin

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

7 *ibid.* S. 130

8 *ibid.* S. 166

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

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

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

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

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

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

15 *ibid.* S. 174

16 *ibid.* S. 157

17 *ibid.* S. 130

18 *ibid.* S. 157

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

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

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

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

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

Oberfläche als Maske oder Landschaft

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

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

der Infrastrukturalismus dazu, die Performance zu ermöglichen.

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

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

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

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

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

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

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

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

22 AA lecture, Rafael Moneo, November 1996

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

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

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

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

Unmögliche oder notwendige Form

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

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

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

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

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

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

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

Übersetzung aus dem Englischen:
Christa Zeller

Le musée, paysage intérieur

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

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

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

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

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

Respiration, lumière et mouvement

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