

Décorable shed

Autor(en): **Malfroy, Sylvain**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

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

Heft 3: **De-Typologisierung**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-65090>

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.



Sylvain Malfroy

Décorable shed

Plus que dans tout autre programme, la multiplicité des usages et la variété des manifestations déterminent la conception des bâtiments d'exposition. L'immensité et la pureté de leurs halles induisent, en règle générale, la monumentalité sans que celle-ci soit ou puisse être mise en scène. Compte tenu des nombreuses exigences techniques et des changements d'usage permanents, les thématiques relatives à l'espace ne peuvent y être développées que faiblement. C'est précisément dans l'absence de ces thèmes que réside le défi posé par la nouvelle halle 9 de l'OLMA à Saint-Gall, un grand meuble dont le hardware est échangeable.

La Foire de Saint-Gall avait à la fois un problème d'infrastructure et un problème d'image à résoudre. Créées en 1943 pour promouvoir l'économie agricole et laitière de Suisse orientale, ces installations d'abord provisoires réclamaient, au fur et à mesure de leur conversion en aménagements durables, une exploitation plus rentable et une utilisation plus diversifiée. Mais comment accueillir dans un cadre adéquat tantôt du bétail et des machines agricoles, tantôt un défilé de top-modèles ou un salon du tourisme, tantôt un banquet de contemporains de la mob ou de chirurgiens de la vésicule biliaire? Telle était la question adressée aux protagonistes du concours sur invitation ouvert en décembre 1996. Œuvre de l'agence d'architecture Béatrix & Consolascio, Erlenbach, la nouvelle halle 9 inaugurée sur le site de l'OLMA l'automne dernier offre un cas intéressant permettant de discuter le statut de la typologie dans la conception des grands équipements contemporains.

Un espace ouvert, couvert

Il appartient au type architectural de la halle d'être un espace copieusement ventilé. Il faut que l'air y circule, que l'atmosphère n'y soit pas confinée, parce que la foule s'y presse en grand nombre, parce que des véhicules y chargent et déchargent moteur ronflant, parce que les éta-



lages de vivres, les animaux, les marchandises et les machines doivent pouvoir s'y côtoyer sans gêne, avec leurs effluves, leurs métabolismes respectifs, leurs émanations polluantes. Les peintres et les photographes qui ont été témoins des grandes halles commerciales et d'exposition du XIX^e siècle, des grands halls de gare aussi, ont été particulièrement attentifs à cette densité proprement atmosphérique du vide au-dessus des activités: volutes de fumée, panaches de vapeur, nappes de brumes à travers lesquelles la lumière tombant des fenêtres hautes dessine des rayons qu'on croirait pouvoir saisir. Idéalement, la foire se tient en plein air, sur une place, sur un champ, et lorsqu'elle se tient à couvert, il est important que cet espace couvert ne soit pas un espace «intérieur», sans quoi la déambulation continue des visiteurs trouverait là un frein. Le simple fait que la halle est dépourvue d'enceinte sur son pourtour ne suffit pas à conférer à l'espace une ouverture évidente. La perception de ce caractère d'ouverture varie avec l'espacement des points d'appui de la structure, avec l'échelle du volume abrité. Il y a un seuil dimensionnel au-delà duquel un espace intérieur cesse d'être perçu comme tel et rencontre les caractéristiques des grands espaces publics urbains. Les badauds y trouvent cet anonymat et cette liberté de mouvement qui font l'attrait majeur de la ville tandis qu'une échelle plus petite aurait forcé le public

S. 38
Halle d'exposition inférieure
▷ Untere Ausstellungshalle

Halle d'exposition supérieure
▷ Obere Ausstellungshalle



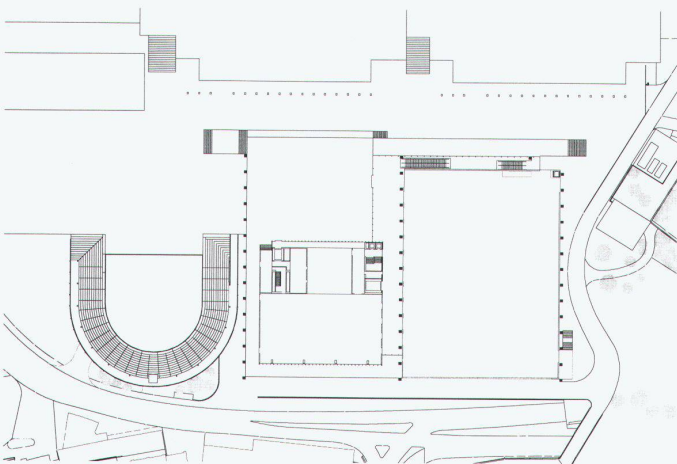


Halle 9 de l'OLMA, Saint-Gall, 1999

Architectes: Bétrix & Consolascio
avec Eric Maier, Erlenbach
Responsable du projet: Marc Aurel Wyss
Collaboration: Gerardo Casciano,
Oliver Strub
Ingénieurs civils: Dr. Lüchinger + Meyer
AG, Zurich; Schällibaum AG, Wattwil
Entreprise générale: Allreal AG, Zurich
Responsable du projet: Alex Brotzer

Façades et accès extérieur des salles polyvalentes

▷ Fassaden und Aussezugang der Mehrzweckräume



attiré par l'événement à se sentir «ensemble», à perpétuer des rituels communautaires. On va à la foire, comme on «sort» en ville, et pour que cette sortie soit effective, on veut trouver à la foire les qualités d'un espace extérieur.

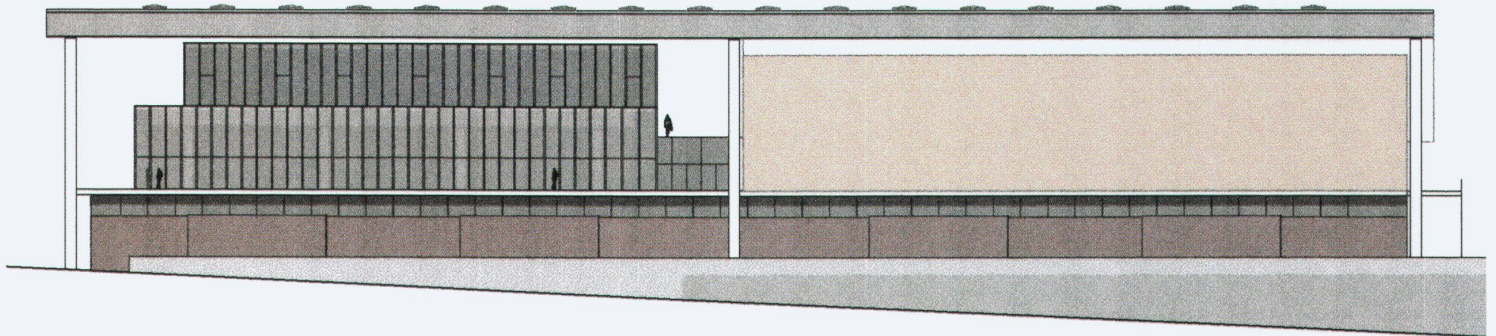
Ce qui frappe d'emblée dans la nouvelle halle 9 de l'OLMA, c'est la justesse de ses dimensions. La hauteur de la toiture, l'ampleur des travées, le dimensionnement généreux des vides, la fluidité des transitions avec les zones de plein air, la forte hiérarchie entre les éléments permanents (gros œuvre) et les occupations virtuellement transitoires (halles secondaires) réussissent à convoquer, malgré la haute technicité de la réalisation, ce caractère élémentaire de l'architecture foraine. Comme au cirque où l'on est toujours d'abord *sous* le chapiteau avant d'être dans la tente, ici, c'est l'omniprésence de la toiture qui fait naître le sentiment du lieu bien avant le compartimentage de l'espace.

Une grandeur sans emphase

La construction des halles de grande portée est considérée traditionnellement comme une tâche ressortissant au champ disciplinaire du génie civil, à côté des ponts, des tours, des barrages, etc. Lorsqu'on retrace l'évolution historique de ce genre de construction, on met généralement en avant la succession des prouesses techniques qui ont permis de franchir des portées toujours plus importantes en réduisant progressivement le poids propre des structures et la masse des matériaux mis en œuvre. Dans le cas particulier, il n'y a pas de doute que cette halle fait honneur au bureau d'ingénieurs Lüchinger + Meyer, Zurich, qui en a calculé les structures, mais on sent que l'intention générale du projet n'était pas subordonnée à une volonté de surenchère technique. On sent qu'ingénieurs et architectes ont travaillé très étroitement pour conférer aux quantités leurs qualités, pour déterminer la juste mesure du tout et des parties. Il fallait, certes, faire grand pour satisfaire un certain nombre de nécessités fonctionnelles et typologiques (espace libre d'appuis intermédiaires, espace généreusement ouvert et bien ventilé, espace public festif, etc.), mais cette grandeur ne devait pas non plus devenir écrasante, hors d'échelle, arbitraire. L'édifice achevé dégage un effet de très grande sérénité dû sans doute à la qualité de sa modulation: tous les composants du gros œuvre (poteaux creux préfabriqués en béton, poutres métalliques, raidisseurs en bois des vitrages, caissons autoportants en bois ou en tôle des façades, vitrages, etc.) paraissent avoir été dimensionnés de manière à suggérer que la construction a procédé par assemblage et combinaison d'un relativement petit nombre d'éléments simples. A cause de cette qualité de modulation, l'ouvrage de génie civil aux dimensions imposantes se présente avec la même évidence qu'un meuble.

Pour prendre la mesure des choses, il est toujours utile de pouvoir se référer à des éléments de comparaison familiers. Le toit de la halle 9 de l'OLMA mesure environ 115 m de longueur par 83 m de largeur et couvre une surface d'environ 9500 m². Un terrain de football pour des compétitions de ligue nationale A et B mesure 100 m de longueur par 64 m de largeur, soit une surface d'environ 6400 m². Le grand hall de la gare centrale de Zurich (bâtiment de 1871), mesure quant à lui environ 41 m de largeur par 160 m de longueur, soit une surface quasi équivalente à celle d'un stade de football quoique de forme plus étirée. Le toit de la nouvelle halle de l'OLMA est donc environ 30% plus grand qu'un terrain de football de 1^{re} catégorie et que le grand hall de la gare de Zurich et il ne repose que sur trois rangées de 15 poteaux de 23 m de hauteur (mesurés depuis les fondations)! Cette hauteur dépasse de 3 m la corniche des façades intérieures du hall de la gare de Zurich.

Lorsqu'on est au pied de la nouvelle halle de l'OLMA, on ne se rend pas vraiment compte de ses dimensions effectives tant elles sont dédra-



matées. De même, l'effort statique qui permet de disposer de deux travées spatiales complètement libres de 57 m chacune, de part et d'autre de la rangée de piles intermédiaires, est résolu de manière on ne peut plus discrète. Le contreventement de cette immense structure est réalisé par la dalle de couverture du hall de distribution qui traverse toute la profondeur du plan à l'ouest des poteaux médians. Ce long voile horizontal assure la transmission des poussées au noyau légèrement décentré des distributions verticales. Rien à voir avec la rhétorique bruyante des structures en nappe tridimensionnelle, auxquelles nous ont habitués les années 70!

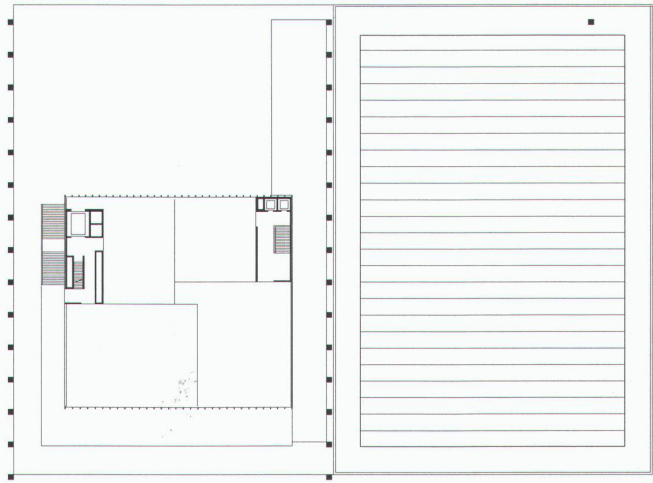
Le toit équipé, métonymie de l'édifice

Lorsqu'on survole la tradition architecturale des aménagements de foire depuis les premières grandes expositions de l'ère industrielle, on constate une oscillation périodique entre le pôle du grand espace unique cou-

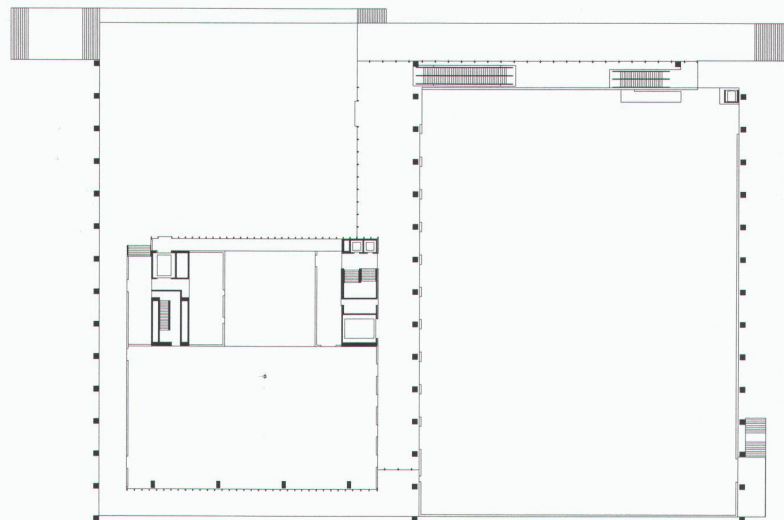
Halle plein-air avec situation d'accès
 ▷ Aussenhalle mit Zugangssituation

Façade sud
 ▷ Südfassade

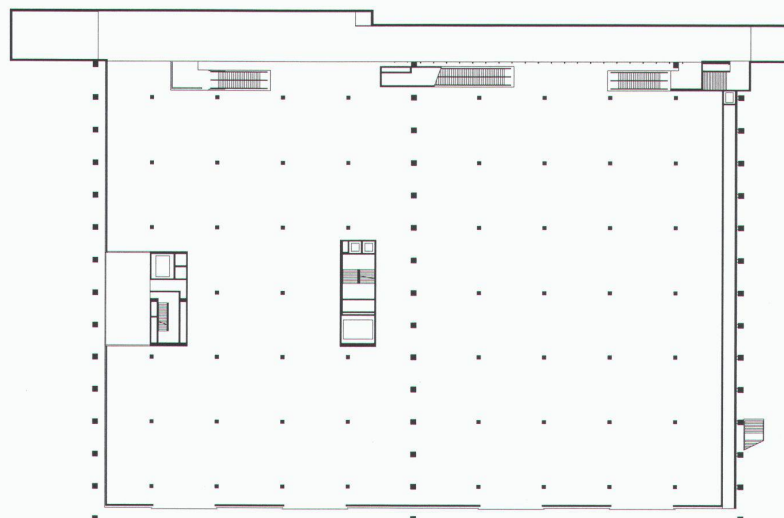
Niveau 2: Salles polyvalentes
▷ Ebene 2: Mehrweckräume

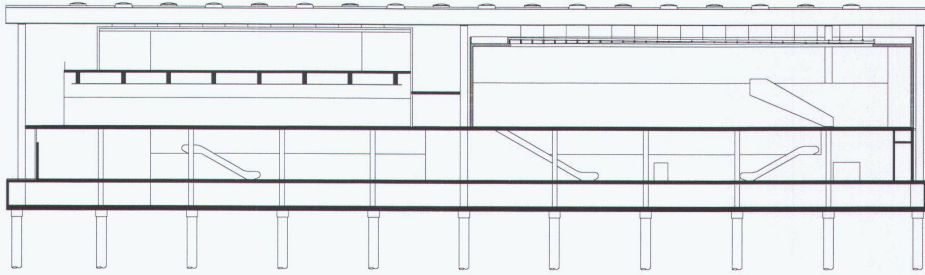


Niveau 1: Halle plein-air/halle d'exposition, de concert et de congrès/restaurant/salle polyvalente
▷ Ebene 1: Aussenhalle/Ausstellungs-, Konzert- und Kongresshalle/Restaurant/Mehrweckraum

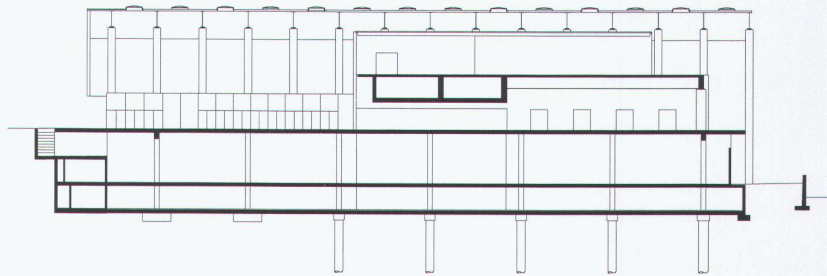
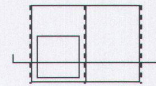


Niveau 0: Halle d'exposition inférieure/Galerie d'accès
▷ Ebene 0: Untere Ausstellungshalle/Erschliessungsgalerie

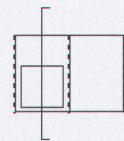




Section longitudinale
▷ Längsschnitt

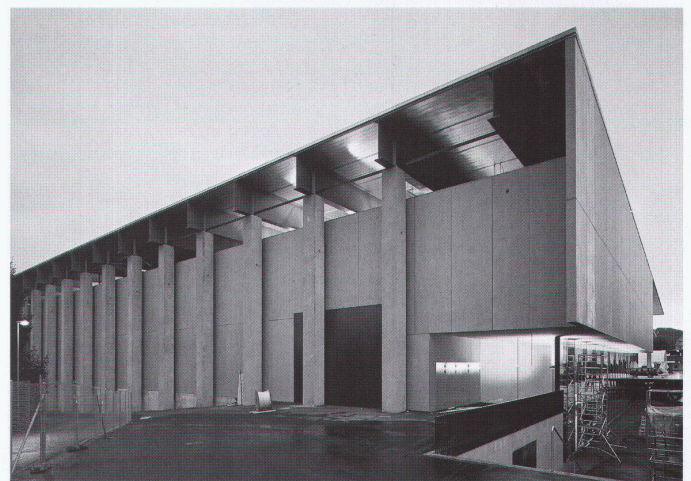


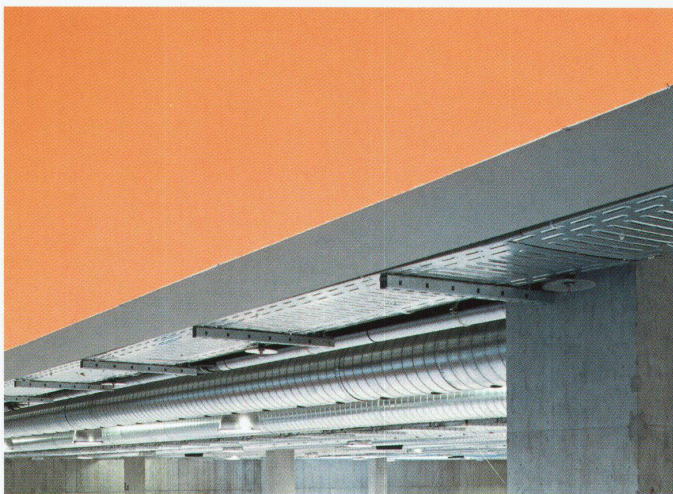
Section transversale
▷ Querschnitt



vert, ultérieurement compartimentable, et celui de la dissémination dans un espace ouvert d'une multitude de pavillons spécialisés. Au XIX^e siècle, les exposants ont commencé par édifier des stands dans une halle collective. Puis, de plus en plus, la possibilité de contrôler entièrement le projet de son propre pavillon est devenu un enjeu publicitaire qui a mis en crise le type de la halle unique. Le pavillon a toutefois rapidement rencontré ses limites dans la disproportion des investissements eu égard au caractère éphémère des constructions. L'innovation typologique dans ce domaine est appelée à étudier des solutions intermédiaires, où les aménagements secondaires des exposants en compétition parviendraient à afficher leur singularité sans pour autant avoir à affronter les rigueurs d'une exposition en plein air. A l'avenir, la halle ne jouera par conséquent plus tellement le rôle d'un «conteneur» qui imprime d'office une même identité à tout ce qu'elle rassemble.

L'intelligence de la conception architecturale de la nouvelle halle de l'OLMA consiste non seulement à avoir su couvrir un espace tout en lui préservant les caractères d'un «extérieur» susceptible d'être ultérieurement converti en paysage par un jeu de volumes secondaires; mais cette ingéniosité du projet consiste encore à avoir su réinterpréter cet élément constitutif du type de la halle qu'est la toiture en y condensant tout un ensemble de significations. En effet, ce toit est plus qu'une protection contre les intempéries: c'est une superstructure facilement accessible, qui permet tout à la fois de suspendre des éléments ultérieurs de définition de l'espace (faux-plafonds, verrières, parois coulissantes, tentures), de réguler l'apport de lumière naturelle et artificielle, d'absorber les conduits de climatisation, et de fixer toute la signalétique éphémère susceptible d'être déployée au gré des manifestations (banderoles, drapeaux, guirlandes, oriflammes, etc.), comme on suspend des décors aux cintres d'un théâtre. Le potentiel de flexibilité qu'offre la poutraison métallique supérieure comme armature pour y accrocher ce que l'usage voudra bien faire désirer contribue également à qualifier la halle comme une struc-





Accès halle d'exposition inférieure
 ▷ Zugang untere Ausstellungshalle

ture ouverte, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps (une analogie s'impose, au niveau de la conception, avec les boîtiers d'ordinateurs, ouverts à l'intégration permanente de nouveaux modules de hardware, avec les armoires d'installations électriques, en attente de nouveaux câblages, avec les racks de chaînes hi-fi, etc.).

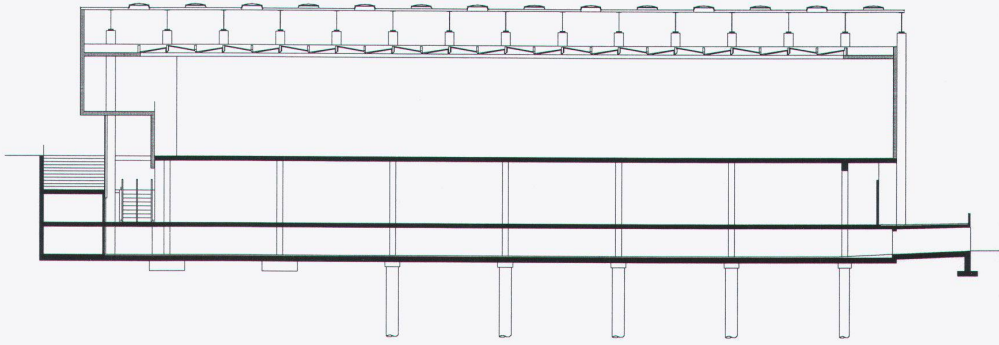
Une fois qu'on a saisi les multiples rôles emblématique, structurel, spatial, fonctionnel que revêt cette toiture équipée, on a compris l'essentiel des dispositions de l'édifice. A tel point qu'on peut affirmer que le fait de conception majeur qui a mené le projet vers sa réussite a été l'adoption d'un procédé métonymique, consistant à subordonner l'ordonnance du tout à la performance particulière d'une de ses parties.

Une architecture sans identité déterminée

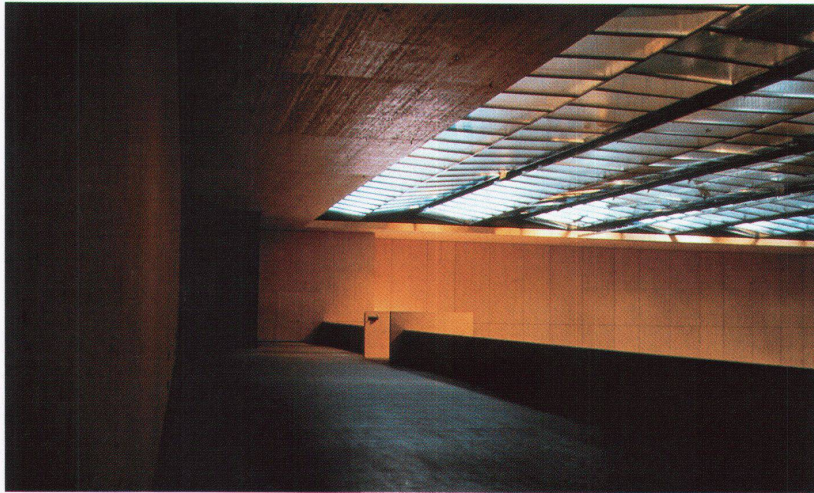
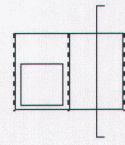
A première vue, une halle de foire, aujourd'hui, ce n'est guère autre chose qu'une variante du *showroom* d'entreprise, comme on en rencontre par centaines à la périphérie de nos villes, surtout depuis la Seconde Guerre mondiale avec l'expansion planétaire de la culture commerciale américaine. Certes, dans un cas on a affaire à une structure d'accueil collective, réalisée avec la participation financière des collectivités publiques, dans laquelle les exposants se côtoient ou se succèdent à une cadence plus ou moins rapide, dans l'autre, il s'agit d'un outil de promotion permanent d'une entreprise privée, mais les critères qui président à l'exploitation de la halle et du *showroom* sont sensiblement les mêmes: investissement aussi bas que possible dans les infrastructures fixes et le cadre architectural proprement dit (architecture à bas budget – la nouvelle halle de l'OLMA d'environ 16000 m² de surface utile a été réalisée dans le cadre d'une enveloppe budgétaire tout autre que celle du nouveau Centre de culture et de congrès de Lucerne!), de manière à permettre le report d'un maximum de ressources sur les aménagements éphémères, décoration, signalétique et communication visuelle, stands et présentoirs.

Dans un certain sens, on peut affirmer que le projet architectural des équipements de foire contemporains s'inscrit dans un contexte de création analogue à celui décrit par Robert Venturi et Denise Scott Brown vers la fin des années 1960, alors qu'ils tentaient de dégager les enseignements de Las Vegas: le programme s'est banalisé, il suffit d'un abri pas cher (une enveloppe climatique légère) bien relié aux infrastructures de transport, le reste, c'est de la décoration. Le *showroom* n'est rien d'autre qu'un «decorated shed», pour citer nos deux auteurs, un abri élémentaire rehaussé d'une décoration exubérante. A l'époque de ces analyses, Venturi invitait la profession des architectes à accueillir positivement cet état de fait et à explorer le potentiel d'une activité de projet non plus centrée exclusivement sur la composition spatiale, mais sur la maîtrise de la communication visuelle à toutes les échelles, de l'enseigne de boutique au territoire.

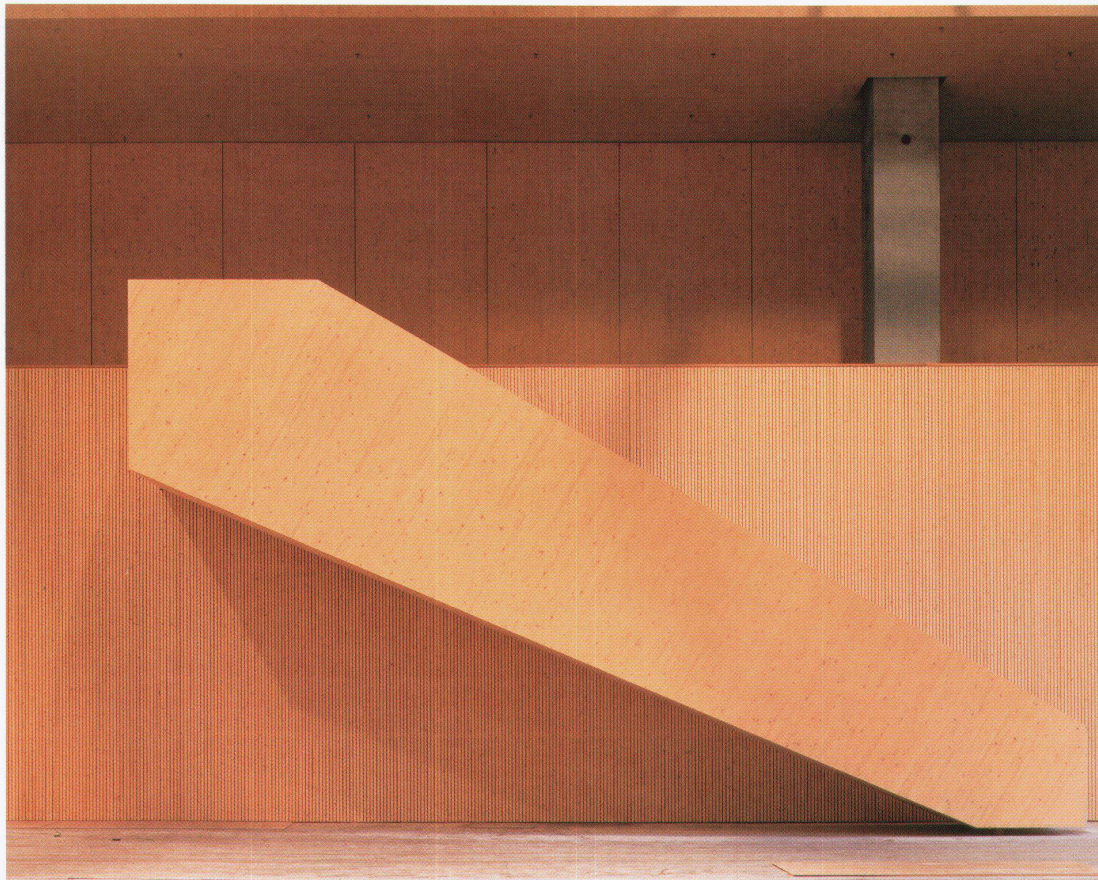
En approfondissant l'analyse, on découvre qu'avec le programme de la halle de foire, dans sa version contemporaine, l'architecte se voit aujourd'hui privé de ce refuge de créativité qui enthousiasmait tant les artistes de la génération *pop*. Les maîtres d'ouvrage ne souhaitent même plus que leur hangar soit «décoré» (enseignes lumineuses, façades publicitaires, etc.), au contraire, ils prescrivent explicitement dans leur cahier des charges que l'architecture n'anticipera d'aucune façon les stratégies d'image que chaque exposant pourrait vouloir mettre en place de sa propre initiative. Il s'agit désormais de produire une architecture apte au travestissement éphémère, sans identité propre, mais au service de l'expression des identités d'emprunt les plus imprévisibles. S.M.



Section transversale avec
galerie d'accès et plafond
de verre
▷ Querschnitt mit Erschlies-
sungsgalerie und Glasdecke



Halle d'exposition supérieure:
galerie
▷ Obere Ausstellungshalle:
Galerie



Photos: Eduard Hueber, New York /
Béatrix & Consolascio, Erlenbach

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

left entirely to the artworks and the visitors.

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

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

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

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

Decorable Shed

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

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

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

Ein offener, überdachter Raum

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

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

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

Grösse ohne Emphase

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

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

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

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

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

Das hochinstallierte Dach, ein Beispiel von Metonymie

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

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

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

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

Eine Architektur ohne festgelegte Identität

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

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

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

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

Übersetzung aus dem Französischen:
Christa Zeller