

ARCHITECTURE AT THE BOILING POINT

“I think that as an architect, one should want to finish building the Tower of Babel.” A complex confession from Wolf D. Prix, that continues to shape his entire oeuvre until today. The social task that he assigns to architecture, and the high demands he makes of himself are an expression of his optimism, his belief in the future. And he adds: “Naturally, and what I have always known, is that it will take a long time to realize this dream.”

After more than four decades of his border transgressing architectural creation and critical confrontation with social processes, and the ability to think and act in large contexts, Wolf D. Prix, with his breath-taking dynamics, his persistent stance through to intransigence, which also does not avoid confrontation, has already often come dangerously close to completing the unfinished Tower of Babel.

Stopping before the impossible is something he cannot and is unwilling to do.

Wolf D. Prix has remained a Viennese architectural revolutionary from 1968: Even though today he uses other methods than for the action Hard Space, a controlled detonation in Vienna in 1970, or The Blazing Wing, a perpetually burning steel construction in Graz in 1980.

His architectural structures always go beyond the boiling point.

The passionate intellectual and cross thinker has remained true to his credo “architecture must blaze.” And it leaves no one cold: that applies to the BMW Welt in Munich with its crystalline-like double cone; the European Central Bank project in Frankfurt, currently under construction, with its towers raging to the skies; the Musée des Confluences in Lyon, floating like a cloud over the confluence of the Rhône and Saône; and the Dalian International Conference Center in China, resembling a melting iceberg.

Being able to accompany the life and career of an exceptional figure such as Wolf D. Prix with his talents, visions, and family and professional environments; his contradictions, affinities, and antipathies from the early 1980s to today—among other ways, with seven Aedes exhibitions and an equal number of catalogues—is not all that makes our work so unbelievably exciting and unusual, it is mainly the pleasure of sharing these experiences with a larger community.

Kristin Feireiss, Hans Jürgen Commerell 2012

STILL CRAZY AFTER ALL THESE YEARS

In forty years, Coop Himmelb(l)au designed six-hundred projects of which ten percent were realized. That is sixty built designs, an average of one and a half per year—a decent amount when you consider that Coop, grandmasters of radical architectural expressionism from the start, have remained true to their methods until today. They discover forms at the brink of aesthetic comprehensibility and technical constructability and invest all of their ambitions in moving one step further with every design.

Coop's works are non-representative, in the best sense of the word; they defy every common visual effect and refuse any final interpretation. Nonetheless, their spatial aleatorics are based on a clear design concept: floor plan equals outline equals cross section equals perspective equals detail. That means that the horizontal arrangement of a building is measured in its verticals, and almost like a Rubik's cube, reveals similarly cohesive structures from above, below, and the side. The result is pure over-complexity, a polyvalence of motifs pursuing the goal of depicting the movements that take place inside the structure, outside, on the structure itself.

In their early designs Coop still acted like Indiani Metropolitani, urban guerillas on the architectural warpath. Their sharp-edged sliver-designs often stirred militant associations. The loft tower Hot Flat (1978) for Vienna soared into the sky like a launching pad. The filigree Open House (1983) for California lined up for a leap like an aggressive torpedo bug. And Coop rammed their "Skyline" media high rise (1985) for Hamburg into the ground like a bundle of arrows. What classical modernism once considered collage, Coop intensified to collision.

"Architecture must blaze!"— "Architecture is the bones in the flesh of the city"—"The tougher the times, the tougher the architecture." At a time when "la déconstruction" was still an enigmatic philosophical theory for the French, Coop's terse, acid-tongued manifestos were already circulating as classics in architecture seminars. With them, Coop first anticipated punk and new wave's lust for destruction, as defense against the post-modern 1980s' party mood.

Wolf Prix continues to battle those architects who resemble walking art history lexicons and quote the whole of philosophical history since Plato. In his opinion, evident in this is the dilemma that architecture can never be scientifically founded, which is why many designers take the alternative of falling back on general knowledge to support their arguments. Also, Coop has not developed any coherent theory, like the author architects Rossi, Stern, Venturi, Eisenman, and Koolhaas have. For that reason, critics' attempts to classify Coop's work usually end in metaphorical borrowings from physics through to metaphysics. Sometimes there are geophysical interpretations of Coop works as nature-mimetic celestial phenomenon with transcendent character, sometimes psychological Tiefenanalyse (in-depth analysis) of the birth of Viennese aestheticism from the spirit of the Eros center.

At the same time, the mere appearance of the buildings is strenuous enough. The Coop studio tries to accelerate from zero to one hundred with every design. Their planning methods have added a new transcription technique to the art of drawing: graphic plotting of the real. Their designs arise as lightning speed tosses, intuitive freehand drawings, which for quite some time they made with eyes closed or left-handed—blueprints as body language and continuation

of Arnulf Rainer's psychographic art of drawing. This all has its own logic, which has an immediate double advantage: semi-conscious sketching allows the architects to successfully outfox their own rationality, removing all disturbances such as economic viability and practicality from the building task, and at the same time, lets elements flow in that are more than mere architecture.

Such spaces are meant to be an authentic slice through life—vivisection rather than autopsy. With that, they aim “to counter the leaden dogma of economic viability with the vital function of the aesthetic.” Coop's splinter buildings are naturally not formalistic ends in themselves, but rather, radicalized constructivism: buildings as vector bundles of now visible relations of tension and compression.

The UFA Cinema Center in Dresden (1998), in steel, glass, and concrete was the first realization of their early experiments with pneumatic volume changes through air as building material. The architectural sculpture that emerged, while not flying, is nonetheless one of a halted free fall. The split movie theater consists of the dark zone of a powerful massive volume of exposed concrete containing eight conventional multiplex cinemas. However, before it, jutting out from the full-length of the building is a glass bubble as the reception area and city lodge, tugging at the foundation of the bunker-cinema like a huge, gas-filled balloon. A strange floating balance, which also radiates onto the surroundings, arises between the impetuous buoyancy of the glass crystal and the gravity of the cinema box. Here, public urban space and private structure are properly kneaded together rather than strictly divided.

Earlier, Coop designs still resembled surprise attacks in the thicket of the city, savoring the clash down to the finest detail. Their motto was: “Our architecture is not domesticated. It moves in the urban space like a black panther in the jungle.” However, Coop had to leave behind the architectural logic of the mobile attack long ago, when their major projects became highly visible landmarks. Although Helmut Swiczinsky left the team in 2006 for health reasons, and new partners, Karolin Schmidbaur, Harald Krieger and Louise Kiesling, entered, Coop Himmelb(l)au's view of the city remains steadfastly unromantic, almost hyper-realistic.

In the team's opinion, conventional urban planning concepts are no longer capable of managing the development dynamics of modern metropolises. Wolf Prix compares contemporary cities to a chess game without a grid. “The chess board has disappeared and with it, the clear rules according to which the figures are to be moved. The figures have, indeed, remained. But the more the base blurs, the clearer the figures must be. In light of the implosion of the old order, it is they who generate the city.”

Exemplary for this is the leap that the new, soon to be completed headquarters of the European Central Bank (EZB) in Frankfurt am Main attempts to make from plot of land to piece of sky. The double panel compiled from two polygonal, twisted halves is 185 meters high and as a new cornerstone of the Frankfurt City, defines the future development of the skyline to the east.

What Norman Foster previously developed with the Frankfurt Commerzbank as a vertical atrium, Coop Himmelb(l)au continue in the form of urban squares and sky lobbies that stretch through to the ceiling in the EZB's fully glazed core.

The BMW Welt in Munich, which opened in 2007, provides the apex of spatial fluidity until now, and at the same time, a landmark-like orienting force. Here, Coop consolidated the space from a passive vacuum to dynamic volume with compressive forces, currents, and eddies and designed an undulating roofscape that no longer follows from the ground plan in any way whatsoever. Coop's vital methods of not conceiving the base area from the predefined perimeters, but instead, moving from inside outward through expansion, unfolding, and crystallizing, does more than transgress all known borders of cohesiveness and stability. With their flexible design logics, the architects were also able to react with utmost practicality to the enormous demand for floor space, which in the planning phase grew from 45,000 to 75,000 square meters on the same size lot of land.

Coop coined the metaphor of a wind and cloud field for BMW Welt, which translates as a roof, against which the interior presses with its own clusters and discharges. In the competition draft, the roof still stood on exterior supports. In order to allow the cloud field to float, the outer supports were removed and the roof was set on two abutments—the striking double cone in front and rear-facing visitor lounge. In this way, the roofscape does not form a mere protective covering over the construction, but instead, an independent, bridge-like spatial load-bearing frame that is fully accessible for staged installations and light dramaturgy. A combined theater and market place hereby opens up inside the BMW Welt, with dimensions otherwise seen only in sports stadiums.

Ever since Coop translated their small-scale bulkiness and aggressiveness into huge, dominating, city-shaping structures, clients throughout the world have taken a liking to the cloud sculptures of the architects from Vienna. The city of Shenzhen in southern China is planning a contemporary art museum that is a mixture of a horizontal cloud and flying carpet. There are three further buildings likewise based on the transparency and lightness of the cloud idea: an international conference center in Dalian in eastern China, a cinema center in the South Korean city of Busan, and a new conference center in Italy's Riva del Garda.

One can only speculate whether the great demand for Coop's barely manageable formations rests on the fact that they design an emotional architecture appropriate for the instability of the current state of the world, whose unpredictable crashes and catastrophes are mirrored in Prix's volatile geometries. Yet Coop's natural morphologies could also be articulation of a new economic optimism expressed in the paradigm change from the hard, nuclear blasting physics of the militant-nationalistic twentieth century to the soft, cell-fusion biogenetics of a global world order. Wolf Prix does not want to choose either of the interpretations: “what we build is not contemporary, but rather, right for the time.” This has been true for forty years, and has just as much to do with the architect as with the era.

WHAT'S THE DIFFERENCE?

This lecture aims at all of those students who think of architecture as a job for getting rich and famous fast.

Am I wrong in assuming that new architecture can come about only when new forms and new content are synergistically and systematically combined, and mutually influence one another? If I am right, we can conclude from that, that criticism must run along the lines of: what content yields what form, and what form what content? And when does form become gestalt?

Since there has been more discussion about the mathematical, mechanical generation of form in recent years without development of new ideas in terms of content, it is easy to criticize the idea or non-idea of content through an analysis of the creation of form.

The experiments carried out by several architects via closed systems with strictly prescribed rules and regulations contradict, at all levels, one of the most important realizations of the Enlightenment; namely, self-determination.

As the most important element of an open system, self-determination is therefore directed against closed systems that, per se, through rules and regulations and orders, bear authoritarian traits defining the other (see Sir Karl Popper: *"The Open Society and its Enemies"*).

In the discussion, it is therefore necessary to leave the limited realm of academic architecture and press forth into different, new, bordering areas in art, science, and culture that can help us to imagine or even enable new forms and contents that accommodate the complexity of a self-determining, open system.

Always keeping in mind that complex problems demand complex solutions, which are difficult to communicate and therefore difficult to understand, but in contrast to simple solutions, are always new.

But when you think only about architecture, then all that ever comes of it is architecture.

ARCHITEKTUR AM SIEDEPUNKT

„Ich denke, man sollte als Architekt den Turm zu Babel fertig bauen wollen“. Ein vieldeutiges Bekenntnis Wolf D. Prix', das sein gesamtes Œuvre bis heute prägt. Es ist Ausdruck seines Optimismus, seines Zukunftsglaubens, der gesellschaftlichen Aufgabe, die er der Architektur zuschreibt und des hohen Anspruchs an sich selbst. Und er fügt hinzu: „Natürlich, und das habe ich immer gewusst, es wird lange dauern, diesen Traum zu realisieren.“

Nach mehr als vier Jahrzehnten seines grenzüberschreitenden architektonischen Schaffens wie seiner kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Prozessen und der Fähigkeit in großen Zusammenhängen zu denken und zu handeln, ist Wolf D. Prix mit seiner atemberaubenden Dynamik, seiner konsequenten Haltung bis hin zur Kompromisslosigkeit, die auch Konfrontation nicht scheut, seinem Traum, den unfertigen Turm zu Babel zu vollenden, schon oft gefährlich nah gekommen.

Vor dem Unmöglichen halt machen, das kann er nicht, und das will er nicht.

Der Wiener Architekturrevolutionär der 1968er Jahre ist Wolf D. Prix immer geliebt. Auch wenn er sich heute anderer Mittel bedient als der Aktion „Harter Raum“, einer kontrollierten Detonation 1970 in Wien oder 1980 des „Flammenflügels“ in Graz, einer weithin lodernen Stahlkonstruktion.

Seine Architekturen sind immer über dem Siedepunkt.

Der leidenschaftliche Intellektuelle und Querdenker ist seinem Credo „Architektur muss brennen“ treu geblieben. Und sie lässt wahrlich niemanden kalt: Das gilt für die BMW Welt in München mit ihrem kristallin anmutenden Doppelkegel, wie für seine im Bau befindlichen Projekte: die Europäische Zentralbank in Frankfurt mit ihren himmelstürmenden Türmen, das Musée des Confluences in Lyon, das wie eine Wolke über dem Zusammenfluss von Rhône und Saône schwebt und das einem schmelzenden Eisberg gleichende Dalian International Conference Center in China.

Den Lebensweg sowie den beruflichen Werdegang einer solchen Ausnahmeerscheinung wie Wolf D. Prix mit ihren Begabungen, Visionen, ihrem familiären und gesellschaftlichen Umfeld, ihren Widersprüchen, Neigungen und Abneigungen vom Beginn der 1980er Jahre bis heute begleiten zu können –unter anderem mit sieben Aedes-Ausstellungen und ebenso vielen Katalogen – ist nicht nur das, was unsere Arbeit so unglaublich spannend und außergewöhnlich macht, es ist vor allem auch die Freude, diese Erfahrungen mit einer großen Öffentlichkeit zu teilen.

STILL CRAZY AFTER ALL THESE YEARS

Coop Himmelb(l)au haben in vierzig Jahren sechshundert Projekte entworfen, von denen zehn Prozent realisiert wurden. Sechzig gebaute Entwürfe also, im Durchschnitt anderthalb pro Jahr – eine stolze Zahl, wenn man bedenkt, dass Coop als Großmeister des radikalen Bauexpressionismus von Anfang an bis heute ihrer Methode treu geblieben sind. Sie erfinden Gebilde am Abgrund des ästhetisch Nachvollziehbaren und technisch Konstruierbaren und legen allen Ehrgeiz darin, mit jedem Entwurf einen Schritt weiter zu sein.

Coops Arbeiten sind im besten Sinne nicht-repräsentativ, verweigern jede gewohnte Bildwirkung und erlauben keine abschließende Deutung. Dennoch liegt ihrer Raum-Aleatorik ein klares gestalterisches Konzept zugrunde: Grundriss gleich Aufriss gleich Schnitt gleich Perspektive gleich Detail. Das heißt, dass sich die horizontale Gliederung eines Baus in seiner Vertikalen spiegelt, und, fast wie Rubik's Zauberwürfel, von oben, von unten, und von der Seite gleichermaßen zusammenhängende Strukturen aufweist. Das Ergebnis ist reine Überkomplexität, eine Polyvalenz der Motive, die das Ziel verfolgt, die Bewegungen, die im Haus stattfinden, auch am Gebäude selbst darzustellen.

Bei ihren frühen Entwürfen agierten Coop noch wie Stadtindianer auf dem architektonischen Kriegspfad. Ihre scharfkantigen Splitterentwürfe weckten oft kriegerische Assoziationen. Der Loftturm „Hot Flat“ für Wien von 1978 ragte wie eine Abschussrampe in die Luft. Das filigrane „Open House“ für Kalifornien 1983 setzt wie ein aggressiver Torpedokäfer zum Sprung an. Und ihr „Skyline“-Medienhochhaus für Hamburg von 1985 ramnten Coop wie ein Bündel Pfeile in die Erde. Was für die klassische Moderne einst Collage war, spitzten Coop zur Karambolage zu.

„Architektur muss brennen“ – „Architektur ist Knochen im Fleisch der Stadt“ – „Je härter die Zeiten, umso härter die Architektur“. Coops bissige Kurzmanifeste kursierten schon als Kassiber in den Architekturseminaren, als „la déconstruction“ noch eine geheimnisvolle philosophische Franzosentheorie war. Anfangs nahmen Coop damit die Zerstörungslust der Punk- und New Wave-Bewegung vorweg, um sich gegen die Partystimmung der postmodernen achtziger Jahre zu wehren.

Bis heute bekämpft Wolf Prix jene Architekten, die wandelnden Nachschlagewerken der Kunstgeschichte gleichen und die komplette Philosophiegeschichte seit Plato zitieren. Seiner Meinung nach zeigt sich darin das Dilemma, dass Architektur niemals wissenschaftlich fundierbar gewesen ist, weshalb viele Entwerfer ersatzweise zum Bildungsgut als Argumentationshilfe greifen. Coop haben auch keine kohärente Theorie entwickelt wie die schreibenden Architekten Rossi, Stern, Venturi, Eisenman oder Koolhaas. Deshalb enden Versuche von Kritikern, das Werk von Coop zu klassifizieren, meist in sprachmetaphorischen Anleihen von der Physik bis zur Metaphysik. Mal gibt es geophysikalische Interpretationen der Coop-Werke als naturmimetische Himmelsphänomene mit Erhabenheitscharakter, mal seelenkundliche Tiefenanalysen über die Geburt des Wiener Ästhetizismus aus dem Geist des Eroscenters.

Dabei ist der bloße Augenschein der Bauten anstrengend genug. Denn Coop versuchen, bei jedem Entwurf von null auf hundert zu beschleunigen. Ihre Entwurfsmethode hat die Kunst des Zeichnens um eine neue Transkriptionstechnik erweitert: um die graphische Realaufzeichnung. Ihre Entwürfe entstehen als blitzschnelle Würfe, als intuitive

Freihandzeichnungen, die sie lange Zeit sogar mit geschlossenen Augen oder linkshändig anfertigten — Baupläne als Körpersprache und Weiterentwicklung von Arnulf Rainers psychographischer Zeichenkunst. Das hat eine eigene Logik mit gleich doppeltem Vorteil. Denn durch das halbbewusste Skizzieren gelingt es den Architekten, die eigene Vernunft zu überlisten, alle Störfaktoren wie Wirtschaftlichkeit und Zweckmäßigkeit aus der Bauaufgabe auszuschließen und gleichzeitig Elemente einfließen zu lassen, die mehr sind als bloß Architektur.

Solche Räume sollen ein authentischer Schnitt durch das Leben sein - Vivisektion statt Leichenschau. Damit wollen Coop „dem bleiernen Dogma der Wirtschaftlichkeit die vitale Funktion des Ästhetischen entgegenhalten“. Ihre Splittergebilde sind freilich kein formalistischer Selbstzweck, sondern radikalierter Konstruktivismus: Häuser als Vektorenbündel sichtbar gewordener Zug- und Druck-Verhältnisse.

Ihre frühen Experimente mit pneumatischen Volumenveränderungen durch den Baustoff Luft setzten sie 1998 mit ihrem „UFA Kinopalast“ in Dresden erstmals in Stahl, Glas und Beton um. Dabei entstand zwar keine fliegende Bauskulptur, aber immerhin eine des gebremsten freien Falls. Das zweigeteilte Lichtspielhaus besteht aus der Dunkelzone eines mächtigen Schwerlastkörpers aus Sichtbeton, der acht konventionelle Multiplex Kinos enthält. Davor jedoch bläht sich eine haushohe Glasblase zur Empfangshalle und Stadtloggia auf, die wie ein gasgefüllter Riesenshuttle am Fundament des Kinobunkers zerrt. Zwischen den ungestümen Auftriebskräften des Glaskristalls und der Gravitation der Kinobox entsteht ein seltsam schwebendes Gleichgewicht, das auch auf die Umgebung abstrahlt. Öffentlicher Stadtraum und privater Baukörper werden hier nicht streng geschieden, sondern gehörig durchgeknetet.

Früher glichen die Coop-Entwürfe noch Überraschungsangriffen im Dickicht der Städte, die den Schock des Zusammenstoßes bis ins Detail auskosteten. Ihr Motto war: „Unsere Architektur ist nicht domestiziert. Sie bewegt sich im städtischen Raum wie ein schwarzer Panther im Dschungel.“ Von der Architekturlogik der mobilen Attacke mussten sich Coop allerdings längst verabschieden, seitdem ihre neuen Großprojekte zu unübersehbaren Landmarken geworden sind. Obwohl Helmut Swiczinsky 2006 aus gesundheitlichen Gründen ausschied und die neuen Partner Karolin Schmidbauer, Harald Krieger und Louise Kiesling ins Team eintraten, ist die Sicht von Coop Himmelb(l)au auf die Städte unverändert unromantisch, ja fast hyperrealistisch.

Die Entwicklungsdynamik moderner Metropolen lässt sich ihrer Meinung nach mit konventionellen Stadtplanungskonzepten nicht mehr steuern. Wolf Prix vergleicht heutige Städte mit einem Schachspiel ohne Raster. „Das Schachbrett ist verschwunden, und mit ihm sind es die klaren Regeln, nach denen die Figuren auf ihm zu bewegen sind. Doch die Figuren sind geblieben. Je mehr aber der Grund verschwimmt, desto schärfer müssen die Figuren werden. Denn angesichts der Implosion der alten Ordnung sind sie es, welche die Stadt erzeugen.“

Exemplarisch dafür ist der Sprung vom Grundstück zum Himmelsstück, den der bald fertiggestellte neue Hauptsitz der Europäischen Zentralbank (EZB) in Frankfurt am Main versucht. Die aus zwei polygonal verdrehten Hälften zusammengesetzte Doppelscheibe ist 185 Meter hoch und steckt als neuer Eckpfeiler der Frankfurter City die künftige

Entwicklung der Skyline in Richtung Osten ab. Was Norman Foster zuvor in der Frankfurter Commerzbank als vertikales Atrium entwickelte, führen Coop Himmelb(l)au in Form von Stadtplätzen und Skylobbies weiter, die im vollverglasteten Kern der EZB bis unter das Dach reichen.

Den bisherigen Höhepunkt an Raumverflüssigung und zugleich wahrzeichenartiger Orientierungskraft bildet die 2007 eröffnete „BMW Welt“ in München. Hier haben Coop den Raum von einem passiven Vakuum zu einem bewegten Volumen mit Druckkräften, Strömungen und Wirbeln verdichtet und eine ondulierte Dachlandschaft entworfen, die in keiner Weise mehr dem Grundriss folgt. Coops vitalistische Methode, die Grundfläche nicht vom vorgegebenen Umriss her zu konzipieren, sondern von Innen heraus durch Expansion, Ausfalten und Herausschälen, überschreitet hier nicht nur alle bekannten Grenzen von Festigkeit und Stabilität. Mit ihrer flexiblen Entwurfslogik konnten die Architekten auch ganz praktisch auf den enormen Flächenbedarf reagieren, der in der Planungsphase von 45 000 auf 75 000 Quadratmeter bei gleicher Grundstücksgröße wuchs.

Coop haben für die BMW Welt die Metapher eines Wind- und Wolkenfeldes geprägt, das in ein Dach übersetzt wird und dem sich der Innenraum mit eigenen Zusammenballungen und Entladungen entgegenstemmt. Im Wettbewerbsentwurf stand das Dach noch auf äußeren Stützen. Um das „Wolkenfeld“ schweben zu lassen, wurden die Außenstützen entfernt und das Dach hauptsächlich auf zwei Auflager – den markanten Doppelkegel vorn und die rückwärtige Besucher-Lounge – gesetzt. So bildet die Dachlandschaft nicht bloß eine Schutzhaut über der Konstruktion, sondern ein selbständiges, brückenartiges Raumtragwerk, das für inszenatorische Einbauten und Lichtdramaturgie vollflächig begehbar ist. Dadurch eröffnet sich im Innern der BMW Welt eine Kombination aus Theater und Marktplatz, deren Dimension man sonst nur von Sportstadien kennt.

Seitdem Coop ihre einst kleinmaßstäbliche Sperrigkeit und Aggressivität in stadtprägende Riesendominanten überführt haben, finden Bauherren weltweit Gefallen an den begehbaren Wolkenkulpturen der Wiener. Die südchinesische Stadt Shenzhen plant ein Museum für zeitgenössische Kunst, das eine Mischung aus horizontaler Wolke und fliegendem Teppich ist. Drei weitere Häuser basieren gleichermaßen auf der Transparenz und Leichtigkeit der Wolkenidee: das Internationale Konferenzzentrum im ostchinesischen Dalian, das Kinocenter in der südkoreanischen Stadt Busan sowie die neue Messe im italienischen Riva del Garda.

Man kann nur spekulieren, ob die große Nachfrage nach den schwer kontrollierbaren Gebilden von Coop daher rührt, dass sie die passenden Gefühlsarchitekturen für die Instabilität der heutigen Weltlage entwerfen, deren unvorhersehbare Kräfte und Katastrophen sich in den volatilen Geometrien der Wiener spiegeln. Vielleicht sind Coops naturale Morphologien aber auch Ausdruck eines neuen Wissenschaftsoptimismus, der sich im Paradigmenwechsel von der harten, atomkernzertrümmernden Physik des kriegerisch-nationalistischen 20. Jahrhunderts zur weichen, zellenfusionierenden Biogenetik der globalisierten Weltordnung ausdrückt. Wolf Prix möchte sich für keine der Deutungen entscheiden: „Was wir bauen, ist nicht zeitgemäß, sondern zeitrichtig.“ Das stimmt seit vierzig Jahren und hat gleichermaßen mit den Architekten wie mit der Zeit zu tun.

WHAT'S THE DIFFERENCE?

Dieser Vortrag richtet sich an alle jene StudentInnen, die glauben, dass Architektur ein Job ist, mit dem man schnell berühmt und reich werden wird.

Liege ich falsch, wenn ich annehme, dass neue Architektur nur dann entsteht, wenn neue Formen mit neuen Inhalten synergetisch, systemisch verbunden sind und sich gegenseitig beeinflussen? Wenn ich nicht falsch liege, dann kann man daraus schließen, dass Kritik nur über die Schiene laufen kann: Welcher Inhalt ergibt welche Form und welche Form welchen Inhalt? Und wann wird Form zur Gestalt?

Da in den letzten Jahren mehr über die mathematisch maschinelle Erzeugung der Form diskutiert wird, eine neue inhaltliche Vorstellung eigentlich nicht entwickelt wurde, ist es leicht über die Analyse der Entstehung der Form die Vorstellung oder Nicht-Vorstellung der Inhalte zu kritisieren.

Die Versuche von einigen Architekten über geschlossene Systeme mit streng vorgegebenen Regeln und Ordnungen widersprechen auf allen Ebenen einer der wichtigsten Erkenntnisse der Aufklärung, nämlich die der Selbstbestimmung.

Selbstbestimmung als wichtigstes Element eines offenen Systems richtet sich daher gegen geschlossene Systeme, die per se durch Rules und Regulations und Ordnungen fremd bestimmende autoritäre Züge in sich tragen (siehe Sir Karl Popper: *„Die offene Gesellschaft und ihre Feinde“*).

Es ist daher wieder notwendig, in der Diskussion, das begrenzte Gebiet der akademischen Architektursituation zu verlassen und in angrenzende, andere, neue Gebiete in der Kunst, Wissenschaft und Kultur vorzustoßen, die uns helfen können oder sogar ermöglichen neue Formen und Inhalte zu imaginieren, die der Komplexität eines selbstbestimmenden offenen Systems Rechnung tragen.

Immer wissend, dass komplexe Probleme komplexe Lösungen verlangen, die zwar schwer zu kommunizieren und daher schwer verständlich sind, aber zum Unterschied zu einfachen Lösungen immer neu sind.

Aber wenn man nur an Architektur denkt, kommt immer nur Architektur heraus.

L'ARCHITECTURE PARVENUE AU POINT D'ÉBULLITION

«Je pense qu'en tant qu'architecte, on devrait avoir l'ambition d'achever la construction de la Tour de Babel». Une profession de foi de Wolf D. Prix qui en dit long et qui caractérise jusqu'à nos jours la totalité de son œuvre. C'est l'expression de son optimisme, de sa croyance en l'avenir, de la fonction sociale qu'il attribue à l'architecture et des fins élevées qu'il exige de lui-même. Et d'ajouter: «Bien sûr, et cela, je l'ai toujours su, il en faudra du temps pour réaliser ce rêve.»

Après plus de quatre décennies entièrement occupées par son œuvre architectonique connue par delà les frontières ainsi que par ses réflexions critiques sur les procès sociaux et la faculté de penser et d'agir en de grands traits logiques et harmonieux, Wolf D. Prix s'est déjà mu, par son dynamisme époustouflant, son attitude résolue allant jusqu'à l'intransigeance, qui ne recule pas non plus devant la confrontation, maintes fois vers le point périlleux de son rêve de réaliser la fin de la Tour de Babel inachevée. Reculer devant l'impossible, il ne le peut pas, et ce n'est pas ce qu'il veut. Le révolutionnaire de l'architecture viennoise des années 1968, Wolf D. Prix l'est toujours demeuré. Même s'il se sert aujourd'hui d'autres moyens que de l'action «Harter Raum», d'une détonation contrôlée en 1970 à Vienne ou en 1980 de la «Flammenflügel» à Graz, d'une construction en acier aux flamboiements perçus loin à la ronde. Ses architectures dépassent toujours le point d'ébullition.

L'intellectuel passionné et le non-conformiste est demeuré fidèle à son credo «l'architecture doit brûler». Et c'est vrai qu'elle ne laisse personne froid: Cela vaut pour le Monde BMW à Munich avec ses doubles cônes à la grâce cristalline, de même pour ses projets en construction: la Banque Centrale Européenne à Francfort avec ses tours qui s'élancent vers le ciel, le Musée des Confluences à Lyon qui plane en flottant comme un nuage sur le confluent du Rhône et de la Saône et enfin le Dalian International Conférence Center en Chine qui offre la ressemblance à un iceberg qui se fond.

D'être le compagnon de route sur le chemin de la vie et sur les sentiers de la carrière d'une telle personnalité d'exception que l'est Wolf D. Prix avec ses talents, ses visions, son milieu familial et social, ses oppositions contradictoires, ses inclinations et ses aversions, depuis le début des années 1980 jusqu'à nos jours- en particulier avec ses sept expositions à Aedes et autant de catalogues-, ce n'est pas seulement ce qui rend notre travail si incroyablement captivant et exceptionnel, c'est surtout également la joie de partager ces expériences avec un grand public.

STILL CRAZY AFTER ALL THESE YEARS

Coop Himmelb(l)au ont conçu en quarante ans six cents projets, parmi lesquels dix pour cent ont été réalisés. Soixante projets de constructions donc, en moyenne un et demi par an- un nombre imposant, si l'on réfléchit au fait que Coop, en tant que grands-maîtres de l'expressionnisme radical dans la construction, sont demeurés, du début jusqu'à nos jours, fidèles à leur méthode. Ils imaginent des créations au bord de l'abîme du compréhensible esthétique et du constructible technique et appliquent leur ambition à effectuer avec chaque projet un pas de plus en avant.

Les travaux de Coop sont au mieux non-représentatifs, refusent tout effet habituel de l'image et ne permettent aucune interprétation finale. Et pourtant, leur direction aléatoire dans la composition de l'espace repose sur un corps à la conception clairement exprimée : le plan équivaut à l'élévation qui équivaut à la coupe qui elle-même est équivalente à la perspective qui enfin égale le détail. Cela signifie que la division horizontale d'une construction se reflète dans sa verticale et qu'elle présente, presque comme le cube magique de Rubik, d'en haut, d'en bas et de côté des structures liées de la même manière entre elles. Le résultat en est une complexité purement excessive, une polyvalence dans les motifs poursuivant l'objectif de représenter les mouvements, qui ont lieu dans la maison, également dans le bâtiment lui-même.

Dans leurs projets passés, Coop ont agi encore comme des Indiens dans la ville sur le sentier de la guerre architectonique. Leurs projets fragmentés aux arêtes vives ont souvent réveillé en nous des associations belliqueuses. La tour des lofts «Hot Flat» de 1978 pour Vienne s'est dressée telle une rampe de lancement dans les airs. Le «Open House» en filigrane pour la Californie en 1983 se dispose à sauter comme un coléoptère torpille. Et leur building médiatique «Skyline» de 1985 pour Hambourg, Coop l'ont enfoncé comme une volée de flèches dans le sol. Ce qui était pour l'école moderne classique un collage, Coop l'ont fait envenimer en carambolage.

«L'architecture doit brûler» - «L'architecture est l'os dans la chair de la ville»- «Plus durs sont les temps, plus dure est l'architecture». Les brefs manifestes mordants de Coop circulaient déjà en tant que messages clandestins dans les séminaires d'architecture alors que la «déconstruction» était encore une théorie philosophique pleine de secrets des Français. Au début, Coop n'ont fait ainsi qu'anticiper l'envie de destruction des mouvements Punk et New Wave pour organiser leur défensive contre l'atmosphère de divertissement collectif des années quatre-vingt postmodernes.

Wolf Prix combat jusqu'à notre époque ces architectes qui imitent les ouvrages de référence en usage dans l'Histoire de l'Art et qui citent la totalité de l'Histoire de la Philosophie depuis Platon. Selon son opinion, c'est exactement dans cela que se montre le dilemme que l'architecture n'a jamais eu de fondements scientifiques, raison pour laquelle de nombreux concepteurs ont recours, comme solution de remplacement, aux biens du patrimoine culturel pour soutenir leur argumentation. Coop n'ont pas non plus contribué au développement d'une théorie cohérente comme il en est le cas pour les architectes à publications, de leurs noms Rossi, Stern, Venturi, Eisenman ou Koolhaas. C'est pour cela que les tentatives des critiques qui ont l'intention de classer l'œuvre de Coop s'achèvent la plupart du temps en queue de poisson dans des emprunts riches en métaphores linguistiques de la physique à la métaphysique. Une fois, on assiste à des interprétations des œuvres de Coop qui ont pour domicile la géophysique en tant que phénomènes célestes doués d'un caractère solennel et copieurs de la nature, une autre fois des analyses en profondeur de manifestations psychiques sur la naissance de l'esthétisme viennois aux racines émanant de l'esprit d'un centre d'érotisme.

Qu'il soit dit à cette occasion que l'aspect des bâtiments par eux-mêmes suffit à provoquer une sorte de fatigue. Car Coop essaie d'accélérer à chaque projet de zéro à cent. La méthode qu'ils utilisent dans leurs projets a enrichi l'art du dessin d'une nouvelle facette dans la technique de transcription: du dessin graphique nourri par le degré de réalité de l'objet à dessiner. Leurs projets prennent naissance sous la forme de jets rapides comme l'éclair, de dessins à main levée empreints d'intuitions, qu'ils ont réalisés de longues années durant même les yeux fermés ou de la main gauche- des plans de construction traduisant le langage du corps et l'évolution de l'art du dessin psychographique d'Arnulf Rainer. Cela fait preuve d'une logique propre avec, tout de suite, un double avantage. Car, au moyen de l'ébauche semi-consciente, l'architecte réussit à déjouer sa raison à lui, à exclure tous les éléments perturbateurs, comme la rentabilité et l'opportunité, de la tâche qu'il a à faire et, en même temps, à mentionner incidemment des éléments qui sont davantage que de la pure architecture.

De tels espaces doivent être une coupe authentique au travers de la vie – une vivisection au lieu d'une visite à la morgue. Par ce, Coop ont le dessein «d'opposer au dogme de plomb de la rentabilité la fonction vitale du point de vue esthétique». Leurs créations fragmentées ne sont bien sûr pas une fin en soi formaliste, mais un constructivisme radicalisé: des maisons comme lots de vecteurs porteurs de relations rendues visibles entre le trait et l'impression.

Leurs expériences anciennes portant sur des modifications de volumes pneumatiques avec l'air comme matériau de construction, ils les ont mises en application en 1998 par le biais de leur «UFA Cinema Center» à Dresde pour la première fois en acier, en verre et en béton. Il n'en est certes pas résulté de sculpture fabriquée pour traverser les airs, mais bien toutefois une de la chute libre retenue comme par parachute. Le cinéma divisé en deux se compose de la

zone d'obscurité d'un puissant corps lourd de béton restant brut de décoffrage qui comprend huit cinémas Multiplex conventionnels. Sur le devant, cependant, une bulle de verre haute comme une maison se gonfle en direction du hall de réception et de la loggia de la ville qui, telle un ballon gigantesque rempli de gaz, tiraille les fondations du bunker cinématographique. Entre les forces monstrueuses de la poussée verticale du cristal de verre et de la gravitation du box cinématographique prend naissance un équilibre flottant d'une manière étrange qui se diffuse aussi sur son entourage. Une salle municipale publique et un corps de construction privé ne sont pas séparés radicalement dans cette construction, mais plutôt sacrément pétris dans toutes les règles de l'art.

Autrefois, les projets de Coop ressemblaient encore à des attaques surprises dans l'imbroglio épais des villes qui jouissaient jusque dans le moindre détail de l'effet de choc de la collision. Leur devise était: »Notre architecture n'est pas domestiquée. Elle se meut dans l'espace urbain comme une panthère noire dans la jungle.« Cela fait longtemps toutefois que Coop ont dû dire adieu à leur logique architecturale de l'attaque mobile depuis que leurs nouveaux projets de grande envergure sont devenus des images de marque manifestes dans le pays. Bien que Helmut Swiczinsky se soit retiré en 2006 pour des raisons de santé et que les nouveaux partenaires Karolin Schmidbaur, Harald Krieger et Louise Kiesling se soient unis pour former ensemble une équipe de travail, la manière de voir de Coop Himmelb(l)au quant aux villes se maintient constamment à l'absence totale de romantisme, voire même à l'expression d'un hyperréalisme.

Le dynamisme inhérent au développement des métropoles modernes ne se laisse plus orienter, selon leur avis, au moyen de concepts de planification urbaine conventionnels. Wolf Prix compare les villes actuelles à un jeu d'échecs sans trame. «Le jeu d'échecs a disparu et, de pair avec lui, les règles claires d'après lesquelles les figures doivent être bougées. Les figures sont cependant restées. Mais plus la trame disparaît, plus les figures doivent devenir prononcées. Car, vu l'implosion de l'ordre ancien, ce sont elles qui produisent la ville.»

L'exemplaire réside dans le bond en avant du morceau de terrain au morceau de ciel comme il en existe une tentative en l'occurrence dans le siège principal de la Banque Centrale Européenne (BCE) à Francfort sur le Main qui se voit sur le point d'être achevée. Le disque double, qui se compose de deux moitiés faussées en polygone, a 185 mètres de hauteur et esquisse, en tant que nouveau pilier d'angle du centre-ville de Francfort, le nouveau développement de la Skyline en direction de l'est. Ce que Norman Foster a développé auparavant dans la Banque du Commerce de Francfort en tant qu'atrium vertical, Coop Himmelb(l)au l'ont continué sous la forme de places urbaines et de *skylobbies*, qui dans la BCE construite toute en verre s'étendent jusque sous le toit.

Le Monde BMW ouvert à Munich en 2007 représente l'apogée actuelle dans le domaine de la liquéfaction de l'espace et en même temps de la puissance d'orientation emblématique. Coop y ont comprimé l'espace d'un vacuum passif à un volume agité par des forces de pression, des courants et des remous et ont conçu un paysage du toit de forme ondulée qui n'obéit plus en aucun cas au plan. La méthode vitaliste de Coop de concevoir la superficie, non pas selon les contours fixés par avance, mais de l'intérieur par l'expansion, le dépliage et l'épluchage, dépasse ici pas uniquement toutes les limites connues de la solidité et de la stabilité. Par la flexibilité logique dans leur projet, les architectes

ont pu réagir également d'une façon très pratique face au besoin énorme de surface qui s'est accru dans la phase de planification de 45.000 à 75. 000 mètres carrés, la superficie du terrain restant la même.

Coop ont forgé, pour le monde BMW, la métaphore d'un domaine vent et nuages qui trouve son expression dans le toit et qui forme appui opposé à l'espace central par des concentrations et des déchargements qui lui sont propres. Dans le projet du concours, le toit s'appuyait encore sur des soutiens extérieurs. Pour laisser planer le «domaine des nuages», on a enlevé les appuis extérieurs et on a posé le toit principalement sur deux reposeirs- le double cône qui frappe la vue sur le devant et la *lounge* pour les visiteurs sur l'arrière. C'est ainsi que le paysage du toit forme non seulement un revêtement de protection au-dessus de la construction mais encore un plan de sustentation spatial autonome fonctionnant comme un pont sur toute la surface duquel on peut circuler à pied dans le but de montages de mises en scène et de dramaturgie lumineuse. A l'intérieur du monde BMW apparaît ainsi un effet combiné d'ambiances de théâtre et de place de marché dont seuls les stades de sport sont capables d'en fournir l'ampleur.

Depuis que Coop ont transposé leur voluminosité et leur agressivité bornées de jadis dans les dominances gigantesques caractéristiques à la ville, les maîtres d'ouvrage du monde entier prennent leur plaisir aux sculptures nébuleuses d'accès public des Viennois. Shenzhen, ville du sud de la Chine, projette de construire un Musée d'Art Contemporain qui serait un mélange de nuage horizontal et de tapis volant. Trois autres maisons optent de la même manière pour la transparence et la légèreté de l'idée du nuage: le Centre International pour Conférences de Dalian à l'est de la Chine, le Centre Cinématographique dans la ville de Busan en Corée du Sud ainsi que la nouvelle Foire dans la Riva del Garda italienne.

Seule est possible la spéculation sur le fait de savoir si la demande importante quant aux créations difficilement contrôlables de Coop va se manifester de sorte qu'ils projettent les architectures sentimentales adéquates à l'instabilité de la situation du monde actuel dont les fracas et les catastrophes imprévisibles se reflètent dans les géométries volatiles des Viennois. Peut-être que les morphologies inhérentes à la nature sont tout de même l'expression d'un nouvel optimisme dans la science qui s'expriment dans le passage rapide d'un paradigme à un autre de la dure et inhumaine physique du vingtième siècle dominé par des nationalismes guerriers qui procède à la désintégration le noyau atomique à une douce et humaine biogénétique procédant à la fusion des cellules de notre monde globalisé. Wolf Prix ne voudrait prendre parti pour aucune interprétation: «Ce que nous construisons n'est pas construit au goût du jour, pour notre temps, mais bien dans notre temps, selon notre époque.»

Cela s'avère vrai depuis quarante années et cela a en même temps à faire avec les architectes comme avec l'époque.

WHAT'S THE DIFFERENCE?

Cet exposé s'adresse à tous ces étudiants et à toutes ces étudiantes qui croient que l'architecture est un job au moyen duquel on deviendra rapidement célèbre et riche.

Est-ce que je me trompe quand j'émets la supposition qu'une nouvelle architecture ne se constitue que lorsque de nouvelles formes sont reliées à de nouveaux fonds d'une manière synergique, systémique et qu'ils s'influencent réciproquement les uns les autres? Si je ne fais pas erreur, eh bien on peut en arriver à la conclusion que la critique peut seulement emprunter la voie suivante: Quel fondmène-t-il à quelle forme et quelle forme à quel fond? Et quand la forme prend-elle corps?

Comme les dernières années ont davantage nourri les discussions sur la production par la machine de la forme, basée sur des calculs mathématiques, et qu'une nouvelle idée représentative sur le fond ne s'est en fait pas développée, il est facile de critiquer par l'analyse de l'origine de la forme l'idée ou la non-idée des fonds.

Les tentatives de certains architectes portant sur des systèmes clos composés de règles et de règlements rigoureusement fixés par avance contredisent à tous les niveaux l'une des connaissances et des manières de voir essentielles du Siècle des Lumières, à savoir celle de l'autodétermination.

C'est la raison pour laquelle l'autodétermination en tant que l'élément le plus important d'un système ouvert est dirigée dans son essence contre les systèmes clos qui portent en eux des traits autoritaires déterminant en soi par l'influence d'une force étrangère et par le biais de règles et de normes et de règlements (cf. Sir Karl Popper: *«La société ouverte et ses ennemis»*).

C'est pourquoi la nécessité se présente à nouveau dans la discussion de quitter le domaine étroitement limité de la situation théorique universitaire de l'architecture et de pénétrer dans des domaines avoisinants, autres, nouveaux dans l'art, la science et la culture qui peuvent nous être une aide et voire même une possibilité d'imaginer de nouvelles formes et de nouveaux fonds qui attachent une juste valeur à la complexité d'un système ouvert se déterminant par lui-même. Sachant bien toutefois que des problèmes complexes exigent des solutions complexes qui sont certes difficiles à communiquer et par ce dures à comprendre, mais qui n'en sont pas moins constamment nouvelles à la différence des solutions simples.

Mais il est vrai: si l'on ne fait que penser à l'architecture, il ne peut en ressortir que de l'architecture.