

RUINENLEHREN УРОКИ РУИН

D.B.Suchin / Д.Б.Сухин

V o r - E i n l e i t u n g

Der Leser sei gewarnt, daß der vorliegende Text in Deutschland für Russischsprachige geschrieben wurde. Sollten die verwendeten Vergleiche und Zitate ungewöhnlich erscheinen, so kann man sie ruhigen Herzens für Abstraktionen halten, ähnlich den von Paperny eingeführten «Kultur 1» und «Kultur 2».

*«Es möchte jemand den Einwand vorbringen, daß das Gesamtbild der Kulturen die Deutung nicht zulasse, ihm sei entgegenzuhalten, daß es hier nicht um die Beschreibung eines Gesamtbildes geht, sondern um die Freilegung jener gestaltschaffenden Kräfte, die das Gesicht eines Kulturindividuums bestimmen... Wir brauchen eine Vorstellung von den Ursachen..., von dem, was geschah und was noch geschieht. **Bilder von dem, was geschaffen wurde, haben wir genug.**»* (Haering)

...

E i n l e i t u n g

Etwas läuft falsch.
Momentaner Zustand der Architektur widerspräche sich selbst.

Zeitgleich:

- ertönen Rufe nach ressourcenschonendem Bauen (Nachhaltigkeit) – und werden so viele Häuser dem Boden gleich gemacht wie selten zuvor;
- seit über 100 Jahren bauen wir «modern», inzwischen gäbe es bereits eine «klassische Moderne» und eine mit Zahlenangaben. Eine ewige Präsenz?

P r e d - v v e d e n i e

Читателя следует предупредить, что текст апеллирует к образам и мифам немецкой архитектурной дискуссии. Оттого и очевидный перекося в примерах; термины могут использоваться в непривычном контексте – их, вероятно, проще счесть отстранёнными понятиями, подобно паперновским «культуре 1» и «культуре 2».

*«Пусть говорят, что картина культур [человечества] не допускает нашего прочтения – мы ведь и не стремились всё объять, нашей целью было раскрыть силы, что отёсывают личность... Без представления о первопричинах, о том, что было и что будет – нам нельзя. **Картинок же созданного у нас предостаточно.**»*

(Хэринг)

...

В в е д е н и е

В нынешней нашей архитектуре что-то идёт не так; слова никак не соотносятся с делами.

Оглянемся:

- всех зовут строить малозатратно, экономично, на долгие годы – одновременно сносится небывалое количество зданий;
- мы строим «современную архитектуру» – сто лет подряд, и уже обзавелись «классической современностью», «запоздалой», «второй» и т.п. для различения дат. Бесконечное настоящее?

GESAM



- auf Menschenbedürfnisse angesprochen, reagieren wir mit Symbolbegriffen: «*Glas*» stehe für «*demokratische Architektur*»; «*less is more*» – für variables Bauen, wie die moderne Gesellschaft es verlange. Wie wagt jener Demos nur, dauernd über die all-abweisende Spiegelglätte zu klagen, von der alles abperlen sollte!
- und erst das «*form follows function*»...

Jene «*Moderne*», die als ein Feldzug wider die «*Stil-lügen*» begann, wurde zum Rätsel für sich selbst: wisse einer noch, wie diese Kampfprufe entstanden, was sie tatsächlich ihren Erfindern bedeuten?

Eine selbsterschaffene Erklärungsnot nach außen wie im Fachinneren:

Als «*Moderner*» der «*Moderne*» gegenüberstehend, hat man gar keine andere Wahl, als sie nach ihren eigenen Kriterien zu bewerten. Diese waren allerdings rein sachlich, und so bleibt es auch einem eingefleischten Modernisten verwehrt, ästhetische oder Traditionsgründe vorzuschieben. Ein würdig' modernes Haus darf schlicht nicht unpassend sein. Ist darin ein Mangel entstanden (durch Abnutzung oder neue Bedürfnisse), so muß alles originalgetreu zurückgeführt werden. Einzig Museen sind noch als Neunutzer zulässig.

Aus Angst, die Aufrichtigkeit des ursprünglichen Erschaffers in Frage zu stellen, poche der Künstler-architekt auf seine Urheberrechte, und schrecke selbst vor Abrißforderungen nicht zurück, wenn es ihm einmal

- kanonisierte Symbole verdrängen Begriffe, und wir verstehen nicht, weshalb der Volkswut über die Unzugänglichkeit und Menschlichkeit neuer Gebäude – nicht zurecht, daß wir die Gebäude mit «*demokratisch*» beschrifteten, sondern «*kleiner bedeutet größer*» wegen der Vielgestaltigkeit der Bauweise, der Vollständigkeit ihrer Entsprechung...
• was schon zu sagen ist über «*Form folgt Funktion*»?..

«*Zeitgenössische Architektur*», die mit dem Kampf gegen die «*Stile*» begann, wurde für sich selbst unverständlich: kaum jemand würde sagen, daß diese Slogans, die sie eigentlich ihren Erfindern bedeuten.

Überdies, wir und die Profis haben uns selbst eine Widersprüchlichkeit:

Nicht unterscheidend sich und «*Zeitgenössische*» der Vergangenheit, können wir nicht anders als nach eigenen Kriterien zu bewerten, nicht können wir ihnen eine «*Wertigkeit nach Alter*». Ein würdiger zeitgenössischer Haus jeder Epoche ohne Ausnahme, so funktionslos – für die Ewigkeit!

Abnutzung oder eine unpassende Ergänzung in einer Bauweise, die wir nicht ändern können, muß in Übereinstimmung mit dem ursprünglichen Entschluß, neuen Funktionen – für Ausschließen von musealen – wir fliehen vor dem Feuer: sie sind Zeugen der ästhetischen Wichtigkeit der Autoren, diese die ästhetische Verneinung!

Angst, dem Zweifel über die Aufrichtigkeit und Scharfsinnigkeit der Erfindung (und ihrer), der Architekt-Künstler

GESAM

mißlinge, den Urzustand zu bewahren.

So ist auch der denkmalgeschützten Gatower Schwarz-Kirche nach ihrer Aufgabe durch die Kirchengemeinde ergangen.

Keine Vorgehensweise, die den Ruf der Zunft stärke.

Manche «*Moderne*»-Bauten werden zum Aufrechterhalten der eigenen Meßkriterien gar einem Dauerabriß unterworfen:

Der Einsteinturm Mendelsohns, 1924 erbaut, musste bereits 1927 **restauriert** werden. Inzwischen ist man zu einem 4-5-Jahresturnus übergegangen.

Die Mies'sche Neue Nationalgalerie erlebt solche Wiederherstellungen nach einer jeden Ausstellung! Nur unbenutzt entspricht sie dem kanonischen Bilde.

Ein Zwischenzustand wird nicht geduldet: entweder jungfräulich oder gar nicht.

Unumwunden gibt man zu, nicht weiter als für die kommenden 20-30 Jahre zu bauen. Größer konnte der Widerspruch zur vorhin erwähnten Nachhaltigkeit nicht sein, doch niemanden störe es...

Von welchem Dauerbau kann nur die Rede sein, wenn unsere Häuser es verlernt haben, in Würde zu altern! Stattdessen verschmutzen und vergammeln sie, zerfallen zu Staub – auch durch den übermäßigen Abwasch-Abrieb der neu entwickelten Materialien, den die angestrengte Jugendlichkeit verursacht...

ради сохранения своего творения в первозданности через суд пробивает снос его под корень.

Церковь архитектора Рудольфа Шварца в Берлин-Гатове, памятник архитектуры, более не затребо-ванный приходом, так сравняли с землей.

Послужим ли мы вящей славе профессии, действуя подобным образом?

Сохранение некоторых образчиков «*современной архитектуры*» выливается ни много ни мало как в постоянный снос:

Мендельсонова башня Эйнштейна, возведённая в 1924, в 1927 уже в первый раз **реставрировалась**. Сейчас перешли к регулярным, раз в 4-5 лет, капремонтам.

«*Новую национальную галерею*» Миса разбирать и воссоздавать приходится при каждой проходящей в ней выставке. Собственным своим критери-ям она отвечает только после закрытия!

Полутона не допускаются, беспорочность требуется и в реальности, и в чертеже.

Как сочетать признаваемый многими подобный преходящий характер их собственного творчества – и требующую обществом долговременность? – а ведь ухитряются.

О какой долговременности может идти речь, если наши постройки и вовсе разучились достойно стареть? Они разваливаются в пыль, как из-за собственных свойств конструкций и материалов, так и из-за усердного надраиванья их, вящей свежести ради.

ESAM



Was soll uns dies bekümmern?

Es ist mehr als reine Ökonomie: nicht von Ungefähr bezeichnet man Gelungenes als «*von Dauer*», man schafft (als Architekt) «*was Bleibendes*» – wir sind zur Lösung auch der **Volksgesundheit** verpflichtet!

Verstand man Häuser früher als unsere dritte Haut, als eine Leibeserweiterung, nannte die Fassaden nicht umsonst Haus-Gesichter – so stehen uns jetzt finster versteinerte grimmige Dorian Grays gegenüber, mit denselben absehbaren Folgen:

Häuser erleiden Schäden an unserer statt, verweigern sie aber diesen Dienst... mancher Psychologe führe bereits die gesteigerte Kriegslust des 20. Jahrhunderts auf die Bauerei zurück.

Es ist also eminent wichtig, als der (angeblich) voranschnellenden Entwicklungsschraube, aus der Reihe auszutreten – um des Überblicks willen einen Sichtabstand zu gewinnen.

Überschauen.

Luft holen.

Erkennen, daß z.B. das «*form follows function*» wesentlich älter sei als die Sallivans Hochhauschrift (Lodoli, Semper, le Duc); daß Sallivan selbst diese Formel verschiedentlich anwandte und erweiterte («*Eichel sei eine Funktion der Eiche*», soll er ein Mal gemeint haben, was aus der Kausalfolge einen Ring mache); daß in den vereinfachten Wiedergaben für die Zu-Spät-Gekommene das Wörtchen «*Funktion*» an die Stelle des ursprünglichen «*Wesen*» trat, den es zu durch-

Впрочем, что нам до того? – Весьма и весьма многое, экономика здесь лишь один из факторов. Не даром же удачные творения называют «*основательными*», созданными «*на века*»! Строительные решения наши, верные или неверные, влияют на – **здоровье общества**.

С древнейших времен дома считаются третьей нашей кожей, расширением пределов наших тел, фасады не даром ведут свое название от лиц. Но вместо дружелюбных физиономий нас теперь окружают окаменелые Дорианы Греи.

Последствия, подобной подмены более чем очевидны, такие дома более не принимают на себя удары, направленные на их обитателей... Некоторые психологи уже выводят повышенную воинственность 20 века не из чего иного, как нашего строительства.

Выйти из ряда, из безудержно винтящейся спирали развития – только ли развития?, да и спираль ли это? – таким образом, насущно необходимо, хотя бы и для лучшего отстранённого обзора.

Для передышки.

Так мы заметим следы, ведущие от салливановского манифеста высотного строительства к столь разным и давним фигурам как Ложье и Виолле ле Дюк; заметим и то, что сам Салливан формулу свою варьировал и расширял в зависимости от условий (в одном случае, до сравнения с жёлудем, являющемся «*функцией дуба*», что явственно замыкает линейную последовательность в кольцо); что «*функцией*»

GESAM



schauen galt, und daß also das vermeintliche Versprechen objektiver Kriterien beim Entwurf nie beabsichtigt, und vielmehr eine geistig/philosophische Frage aufgeworfen wurde...

An sehr vielen Quellen ist etwas ausgespart geblieben – nicht nur an den modernen – und wir, des Fehlers unbewußt, hören fortwährend dieselbe gesprungene Platte.

Nicht umsonst häufen sich die Stimmen, die das 20. Jahrhundert zu «*verlorenem*» erklären – im Sinne der Architekturentwicklung, denn wir beschäftigen uns immer noch mit den großelterlichen Themen. Kriege standen gewiß im Wege, doch trotzdem...

Einer der zu Unrecht vergessenen deutschen Theoretiker, Hugo Haering, schrieb (zuweilen wirt), daß einer jeden Epoche im «*geheimen Lehrplan*» der Menschheitsentwicklung ein «*Pensum*» vorgegeben sei. Werde dieses erfüllt, so könne eine Epoche enden und die Neue beginnen.

Ein Quantensprung ins Neue ist aber nur durch Hinwendung zum Alten möglich, durchs Erfüllen des von den Vorgängern ausgelassenen.

Wittgenstein: «*Probleme werden gelöst nicht durch Beibringen neuer Erfahrungen, sondern durch Zusammenstellen des längst Bekannten.*»

...

подменён был первоначальный «*смысл*», который надлежало постичь, вчувствоваться...

Вместо обещанных объективных критериев раскрывается захватывающей глубины философская бездна.

Большинство известных нам источников всех времён беззастенчиво переправлялись, постепенно удаляясь от оригинала.

Забыв о том, мы рискуем оказаться слушателями испорченной пластинки.

Недаром множатся голоса, называющие 20 век «*потерянным*» для развития архитектуры – мы по сей день сидим над вопросами наших дедов. Только военными неурядицами этого не объяснишь...

Согласно Хуго Хэрингу, незаслуженно забытому немецкому теоретику, каждой исторической эпохе соответствует «урок» некоего «*неведомого учебного плана*». Лишь решив его, мы шагнём на следующую ступень, откроем новую эпоху.

Квантовый же этот переход немислим без обращения к прошлому, без исполнения тем, обойдённых нашими предшественниками.

«*Проблемы решаются не привнесением нового опыта, а переосмыслением давно известного.*»

(Виттгенштейн)

...



Die Idee, den Zeitlauf auszusetzen, ist eigentlich gar nicht neu.

Vor über 100 Jahren taten es die Modernen, um 1800 – der letzte römische Kaiser Franz II, ein Paradebeispiel dessen, zu welchem unterschiedlichem Verhalten Zeitmeß- und Begriffssysteme führen können:

solange man sich als ebenbürtiges Glied in der Kette versteht, gibt es keinen Unterschied zwischen Althergebrachtem und Neuerschaffendem. So sah man geradezu ein löbliches Musterstück des Umgangs mit dem Geschichtserbe im Franzensschloß in Laxenburg, errichtet aus Teilen der unter Maria-Theresia säkularisierten Kloster.

Neuklassiker aller Couleur haben stets mit Vorliebe Antikes abgerissen, und die Historisten – Gotik o.ä.

So sind die meisten Reste des mittelalterlichen Berlins nicht etwa dem Kriege zum Opfer gefallen: sie wurden vermessen, beweint, und – dem immerwährenden Moloch der Großstadt geopfert, dem Schnellverkehr.

Es ist kaum der Rede wert, daß die so freigeräumten Grundstücke sich reihenweise als unverkäuflich erwiesen, und daß auch die Verkehrsströme in der heutigen Rathausstraße oder der Karl-Liebknecht-Straße weit hinter den Erwartungen zurückblieben.

Erst als Napoleon das Heilige Römische Reich für aufgelöst erklärte, und Kaiser Franz zum österreichischen Potentaten wurde, konnte in den Kronenlanden

Neu wir die ersten suchen den Ausweg aus dem geschlossenen Kreis. Ein Jahrhundert zuvor haben die Modernen, im Jahr 1800 – der letzte Kaiser der Heiligen Römischen Reiches Franz II, ein Paradebeispiel dessen, zu welchem unterschiedlichem Verhalten Zeitmeß- und Begriffssysteme führen können:

wahrnehmend sich als gleichberechtigtes Glied in der Kette, gibt es keinen Unterschied zwischen Althergebrachtem und Neuerschaffendem. So sah man geradezu ein löbliches Musterstück des Umgangs mit dem Geschichtserbe im Franzensschloß in Laxenburg, errichtet aus Teilen der unter Maria-Theresia säkularisierten Kloster.

Neoklassiker aller Couleur haben stets mit Vorliebe Antikes abgerissen, und die Historisten – Gotik o.ä.

So sind die meisten Reste des mittelalterlichen Berlins nicht etwa dem Kriege zum Opfer gefallen: sie wurden vermessen, beweint, und – dem immerwährenden Moloch der Großstadt geopfert, dem Schnellverkehr.

Es ist kaum der Rede wert, daß die so freigeräumten Grundstücke sich reihenweise als unverkäuflich erwiesen, und daß auch die Verkehrsströme in der heutigen Rathausstraße oder der Karl-Liebknecht-Straße weit hinter den Erwartungen zurückblieben.

Es war Napoleon, der das Heilige Römische Reich für aufgelöst erklärte, und Kaiser Franz zum österreichischen Potentaten wurde, konnte in den Kronenlanden

dem Kaiser Franz I vorausziehen – Piranesi. Der erste – in seiner Gattung. In welchem?

GESAM



der uns vertraute Denkmalschutz gesetzlich eingeführt werden.

Und vor Kaiser Franz... da gab es Piranesi. Auch ein Neuerer.

Worin?

Gewiss nicht der Erste, der Ruinenstiche anfertigte und sie an die Touristen verkaufte. Wie auch seine Vorgänger, setzte er die Bildteile so zusammen, wie es gerade danach war, auch bei ihm sind sie häufig nichts als Wiederaufbau-Anleitungen.

Die verzauberten Zeitgenossen beschrieben wortreich, wie fremd und abstoßig ihnen die «*Carceri*» und die «*Vediti*» erschienenen – und auch, wie sie, als ob im Rausch, Tage an den Stichen verbrachten, sie zu begreifen suchten, Vermutungen aufstellten, was wohl hinter diesem Bogen oder jenem Pfeiler wäre, was wohl der Grund war, weshalb die Öffnungen so und nicht anders zu liegen kamen.

Das Bild legte Fährten und verwischte Spuren – man **wanderte**.

Offensichtlich gelang es Piranesi, eine stilfreie Affinität zwischen seinen Werken und den Zuschauern zu ertasten.

Unerwartete Tiefe kam ins Spiel, die Ebene bekam stereometrische, ja räumliche Wirkung.

Den Eiferern der reinen Perspektivlehre sei gesagt, daß diesem Ergebnis die zahlreichen Perspektivfehler durchaus zuträglich waren.

Nein, er придумал гравировать на потребу туристам римские руины, компоновать и домысливать по желанию, иногда доходя до инструкций по воссозданию... Завороженные современники описывали, сколь чуждыми и безумными казались им «*Carceri*» и «*Veduti*», и как они, словно опьянённые, целыми днями пытались их постичь, представить, что же именно скрывается за той или иной аркой, опорой и проёмом.

Картина разворачивалась веером следов, а то и заметала их – эти **тропинки бродяжника**.

Оставим в стороне старомодную экзальтированность языка, очевидно, что Пиранези нащупал внестилевую общность духа, раскрыл свои пространства для доступа, придал бумаге – глубину и даже объём! Готов поспорить, что ошибки в построении перспектив – скоро найденные ревнителями – были небесполезны для такого результата, более того, далеко не случайны.

И это в мире, с Кватроченто расставленном по альбертиевскому трактату «*О живописи*»!

Какую картину тогдашнего «*идеального города*» ни возьми – везде нас окружают разреженные обоняки отрегулированного общества купцов, хорошо обозримые от верховного храма или дворца.

Именно для них Маккиавелли писал свои тезисы! А модернизм, наконец, воплотил.

Центральная перспектива научила нас видеть мир. Но как?

ESAM



Und das in einer Welt, die seit Quattrocento durch Albertis «*De Pittura*» gerichtet wurde!

Welche der damaligen zentralperspektivischen Idealstädte man auch nehme: überall erblickt man eine wohlgeordnete Aufstellung der vom Herrscherpalast gut einsehbaren Solitäre, eine zementierte Händlergesellschaft.

Macchiavellis Thesen sind für sie und nur für sie entstanden!

Und die «*Moderne*»... baute sie nach?

Wie waren noch die Regeln der Zentralperspektive? Hat denn ein Mensch nur ein starr fixiertes Auge? Oder doch zwei rotierende?

Bewegung ist uns innewohnend, und doch ziehen die Renaissance und die Neoklassik eine für sich genommene Akropolis dem Parthenon vor.

Der Barockmensch Piranesi folgte diesem Pfad der Tugend nicht, bewußt oder unbewußt ließ er einen «*Bewegungsgenossen*», die **Gotik** hinein.

Von den Zeitgenossen ist er auch so verstanden worden.

Wiederholt werden von ihnen (Confessions of an Opium Eater, de Quincey) Gotikelemente Piranesis erwähnt, was die Texte zu beliebten Stolperfallen der Forschung mache.

Denn darin finden sich weder Spitzbögen, noch Elemente der heutigen «*Gothic*»-Szene – dafür aber

Ein li u человека глаз – или всё-таки два? Причём подвижных, и по-разному крутящихся?

Подвижность человека Ренессанс с неоклассикой словно не замечают, предпочитая Акрополию – отдельно взятый Парфенон.

Пиранези, человек барокко, праведной этой стезе не следовал. Ему суждено было сделать лишь шаг – и впустить в мир «*товарища по движению*», **готик**!

Так его современники и восприняли.

Де Квинси («*Признания едока опиума*») не одинок в описании пиранезиевских готических шагов – не редки и исследователи, отчаявшиеся постичь смысл подобного сравнения.

Ведь стрельчатых арок или «*трагичности*» современных «*готов*» здесь действительно не увидишь...

Зато подтанцовывающий барочный театр – вполне!

Там **каждый** мог стать не только **актёром** – но и самому это пространство игры интерпретировать, режиссировать... **строить!**

- Нарушенные умелыми обманками каноны создали притягательное пространство картины, превратили зрителя в действующее лицо (де Квинси).
- Ликвидация абстрактной точки наблюдения возвела посетителя, где бы он ни находился, в центр картины (Пановски).
- Сломав фронтальное расположение фигур, смотря на них сбоку и со спины, мы оказались в состоянии счастья себя частью их сообщества.

SESAM

umso deutlichere Zeichen der affektierten, ja gespielten barocken Lebenslust!

Jedem war hier die Möglichkeit eröffnet, eigenhändig diesen Spielort zu interpretieren, zu regissieren – zu **bauen!**

- Durch des Stechers meisterhafter Täuschung und Verletzung der Kanons ist der Ruinenwanderer in den Bildraum hineingesogen worden, ist selber zur handelnden Figur des Bildes geworden (de Quincey)
- Durch die fehlende (Bild)Raumzentrierung auf einen abstrakten Blickpunkt wurde die jeweilige Besucherposition hervorgehoben, wo sie sie sich auch immer befand (Panofsky).
- Durch die Nicht-Gegenüberstellung von Bild- und Zuschauerschaft (im Gegensatz zum szenenhaften Aufbau manch' anderer Bilder) bleibt es uns freigestellt, sich als Teil von ihnen zu sehen.

Ist es nicht die Antwort auf jene unsere eingangs aufgestellten Fragen? Eine **zum Tun auffordernde** Architektur?

Doch eine Ruine (Füßli)... kann sie überhaupt jenseits der üblichen Verfall- und Untergangs-Konnotationen betrachtet werden?

Ovid sah in der «*allverschlingenden Zeit*» das Unterpand der kommenden Wiedergeburt und der Erneuerung.

Das Stigma des «*Tragischen*» ist ihnen keineswegs grundsätzlich eigen, sondern eine romantische Erfin-

Не об этом ли мы задумывались в начале? – об **архитектуре действия?**

Но... действие – в обглоданных временах руинах (Фюсли, «*Художник, подавленный величием античных руин*»)?

По Овидию, «*всепожирающее время*» как раз залог возрождения и обновления.

А попытаюсь обратить его, ни на что не взирая закрепить некое (исконное) состояние – как монахи Каспара Давида Фридриха, бредущие на службу в порушенный храм – лишь тогда мы руину превратим в печальный бёклианский символ.

Фонтанный акведук в Мэнтено под Версалем, действительно, гидравлическая неудача. Но какие же это замечательные ворота в шато!

Работая с открытыми для толкования «*руинами*», не создадим ли мы –

демократическую архитектуру?

• • •

GESAM



dung. Erst wenn jemand versuche, allen Widrigkeiten zum Trotz alten Nutzungen darin nachzugehen (Friedrichs Mönche) – dann erst wird sie es.

Wassertechnisch war das Maintenon-Aquädukt bei Versailles eine Nullnummer, Brunnen blieben trocken. Doch war für ein prächtiges Chateau ist dabei entstanden!

Durchs Bauen solcher deutungsoffenen Ruinen, erzeugen wir nicht zufällig eine – **demokratische Architektur?**

• • •

2

Akademisch ist die Frage keineswegs. Seit Alters her (Vitruvische Trias) streben wir Architekten nach lang anhaltenden Bauten. Schließlich ist ein Umbau oder gar Abriß stets eine Wertevernichtung, materiell und geistig, wir aber sind uns selbst, den Auftraggebern – und der Gesellschaft! – der Schöpfung verpflichtet.

Doch wie erreicht man diese?

Seit 1900 hieß die Antwort: Funktionsgerechtigkeit. Was den Zweck höchstmöglich erfülle, habe *per definitionem* auch zu gefallen (wie vorhin angeführt).

Also nahm man sich eine Maschine vor, z.B. ein Auto, entdeckte darin ein additives Prinzip, nach dem die einzelnen Baublöcke zusammengefügt wurden, und schritt munter zur Tat.

Bei näherer Betrachtung zeige sich allerdings, daß hier

2

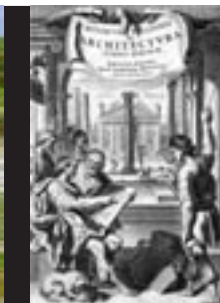
Bez. unterschiedlichen Stilepochen sind wir von jeher bemüht, die Vitruvianischen Ideale *«пользу, прочность и красоту»* zu verwirklichen, und das erfolgreich – und langfristig. Natürlich, dass ein schneller Zusammenbruch oder Umstrukturierung ein Zeugnis des Scheiterns ist: denn unsere erprobten Ideen und Mittel des Auftraggebers fliegen hier buchstäblich in die Luft!

Wie kann man das verhindern?

Die Antwort seit Anfang des 20. Jahrhunderts war: durch funktionales Entsprechend. Wie kann ein Gebäude, seinem Zweck entsprechend, nicht als *«maschine für Wohnen»*, sondern als angenehme Umgebung betrachtet werden?

Nehmen wir ein Beispiel – ein Auto, finden wir das Prinzip der Verbindung seiner Teile – und die Methode ist bereit? Schneller, momentane Fotografie, denn *«progress-*

SESAM



bestenfalls ein Momentphoto vorliege, und keine **Methode**: man hätte erwarten können, daß die Weiterentwicklungen des Maschinenbaus (z.B. die stromlinienförmige Ein-Volumen-Geometrie des KFZ ab den 1930ern) auch auf die Architektur Einfluß nähme – doch weit gefehlt!

Sie war inzwischen zum Geometrismus vergeistigt («...*Spiel der reinen Körper unter der Sonne*») und hatte damit (wieder) einen neuen – **Stil**...

Gegen diesen Symbolismus ist wenig einzuwenden – außer, daß es ihn schon gab, und daß er von daher nichts wesentlich Neues darstellt. Insofern gibt es keinen Unterschied zwischen der Renaissance und Le Corbusier – oder Graves (Portland Building) und Johnson (AT&T).

Säulen wie geometrische Primitive eint ihr Verlangen nach **Eliten**, nach Kündern und Deutern ihres hochgeistigen Inhalts. Künftiges Vergessen ist ihnen gleichsam in die Wiege gelegt, und dann verwandele ich ihre Kunstsprache in ein womöglich gar irreführendes Ornament, dessen Benutzung, so Loos, dem «*Gutdünken [des] moderne[n] Mensch[en]*» überlassen sei. «*Seine eigene Erfindung konzentriert er auf andere Dinge.*»

Solcherlei Schmuckbauten können tatsächlich nur mumifiziert werden.

Doch wie stelle man sicher, daß eigene Bauten – auch später – ohne Übersetzer redefähig bleiben?

Die Renaissance bezog sich auf Pythagoras und göttliche Proportionen – doch schon Alberti verstieg sich zu

сивная» архитектура так и не перешла от простого прибавления блокфункций 1920^x к однообъёмным лимузинам 1930^x.

Вместо того – «*игра чистых объёмов под солнцем*», возгонка до абстрактного геометризма, не соответствие – **символика** функции.

Стиль вместо **метода**.

Вне этой подмены символизм не был бы так уж и плох – но где различие между Ренессансом и Ле Корбюзье, между ними обоими – и «*Портленд билдинг*» Грейвза с AT&T Джонсона?

Что колонны, что платоновы тела требуют толкования, требуют **элит**, хранителей высокомудрого их значения. Грядущее забвение в них словно заложено при постройке, и тогда искусственный их язык превращается в чуждый орнамент, с которым, по Лоосу, «*современный человек обращается... как ему заблагорассудится, собственный гений... обращая к иному*».

Сохранение подобных разукрашенных построек не может не быть мумификацией.

Как же обеспечить постройкам собственным способностью говорить без переводчика?

Ренессанс – небезуспешно – исходил из всепроницающих божественных пропорций. Впрочем, чтобы вывести их, Альберти кардинально подредактировал Пифагора.

Мы вряд ли можем последовать ему, не только из уважения к античности, но и оттого, что

ESAM



einem direkten Falschzitat.

Und an das allsehende Auge Gottes glaubt die Mehrheit nicht mehr.

Die «*Moderne*»-Verteidiger im CIAM griffen zur Architekturkritik, die in ihren Händen gleichsam zur Zensur wurde: Generationen wuchsen mit dem Deutungskanon «*Raum, Zeit, Architektur*» auf, doch wieviel Platz räumt dieses Buch beispielsweise einem Expressionismus ein?

Erst in einer der Nachausgaben erwähnte Giedion einige (namenlose) Architekten, die «*quallenartiges*» zu Bauen wagten. Mendelsohn'scher Turm wird darunter wohl zu verstehen sein.

Le Corbusiers «*Eselskurve*», ein Musterbeispiel dieser gekonnten und erfolgreichen Propaganda, wirke immer noch! Vergessenheit fiel allerdings die prompte Antwort des «*Ring*»-Schriftführers Haering anheim:

Er hatte den Kriegsmarsch auf einer geraden Bahn noch lebendig vor Augen – an einer Wiese vorbei, wo die Esel tobten...

Allgemeine Leserlichkeit kann auch durch Zitate kommen, behauptete die Postmoderne, und bediente sich im Geschichtsschrank der Archetypik – doch beizeiten schlage dies zurück!

Gary Larsons Sonntagsstrip «*Cowtools*» hatte z.B. nichts Geringeres als eine Welle empörter Briefe und die Absetzung des Autors als angestellter Zeichner zur Folge.

Doch was war geschehen?

большинство ныне божьего ока не страшится.

Собравшиеся в СИАМе модернисты обратились к архитектурной критике, если не сказать – цензуре как орудию миропроизводства. Поколения архитекторов выросли на каноническом «*Пространство, время, архитектура*».

Экспрессионизму и прочему уделены там не более полуслова: «*некоторые [недостойные] зодчие*», по словам Гидеона, «*возводили медузообразности*». Речь, между тем, шла о башне Эйнштейна.

Корбюзьевское «*кривая – линия ослов*», успешнейший образчик подобного Агитпропа, всё ещё на слуху. Забыт оказался скорый ответ того же Хэринга, секретаря германского «*Кольца*», свежее воспоминание военных лет:

колонна солдат в полной выкладке час за часом марширует в мировую бойню – рядом же, на лугу, резвятся ослики...

Постмодернизм пытался завоевать аудиторию обильным цитированием прошлых архетипов, да только иногда это-то подчас и создает разрушительнейший эффект!

Воскресный комикс «*Коровьи инструменты*» Гари Лэрсона привёл ни много ни мало как к волне возмущения, а затем и разрыву контракта с рисовальщиком.

Всего только: ряд странного вида приспособлений, и среди них – пила. Её, единственную, «*дешифровали*» все – и ринулись к прочим ребусам.



Der besseren Verständlichkeit wegen legte Larson den von seiner Kuh gezeigten Werkzeugen eine urwüchsige Säge bei.

Diese gleich als solche erkennend, stürzten sich die Leser mit umso großem Eifer auf die anderen Kuhzeuge – doch für die war eine Lösung nicht einmal vorgesehen!

Ein Rätsel blieb verwirrend, beängstigend – zur **Zerstörung** herausfordernd.

Also wieder kein Mittel zur Abrißverhinderung... Was bleibt? – doch in der Tat nur das Bauen, bei dem eine möglichst große Gruppe das Werk als das Ihrige begreift, eine kollektive Leistung im besten Sinne.

Wieder liefert uns die Gotik ein passendes Beispiel: An ihren Stadtdomen bauten Generationen, fügten hier was hinzu, änderten dort etwas ab, legten Pausen ein und fingen wieder an (Florenz) – und nutzten sie als sie einmal fertig waren als wahre Stadtkronen (denn sie waren Rathäuser, Gerichtshallen und Börsen, Wachtürme und Lager zugleich).

Und es ist sehr bezeichnend, daß die frühe, noch brodelnde *«Moderne»*, die Glieder der *«Gläsernen Kette»*, oder das erste Gropius'sche Bauhausmanifest just die **Gotik** sich zum Vorbild nahmen – und damit **«Kathedralen des Sozialismus»** anstrebten.

Magnitogorsk oder Dneproges fallen in dieselbe Reihe, wenngleich sie auch weniger alt sind: in meinen Augen bewahrte die schiere Menschenmenge der am Bau beteiligten (durchaus marxistisch) z.B. der Staudamm nach

A für die – то разгадки и не предусматривалось! Головоломка оказалась зубодробилкой – а такие молва предписывает *«душить в колыбели»*...

И это, значит, не метод сносопредотвращения... Чего же мы ещё не испробовали? – разве что такого строительства, при котором как можно большая группа лиц сочтёт здание своим, коллективного творчества в лучшем смысле этого слова.

Не в первый раз удобно сослаться на готику: Градские соборы строились поколениями, кто здесь что прибавит, кто там что переформирует... Были и перерывы, и немалые (Флоренция); важнее же всего их роль *«венцов города»* – они служили ратушами и судами, дозорными башнями и складами, не говоря уж о многом другом.

Небезынтересно, что и юному, не заостеневшему ещё тогда модернизму, и участникам *«Стеклянной цепи»*, и даже Гропиусу в первом манифесте Баухауза именно **готика** видилась предтечей – грядущих **«Соборов социализма»**.

Магнитка или Днепрогэс, хоть и не столь древние, кажутся мне вполне полноправными представителями того же ряда: именно *«народность»* этих раннесоветских строек не дала, скажем, задуматься о невозможности плотины после военных разрушений – или о сломе завода по исчерпанию горы Магнитной.

Марксизм в действии, или к чему только не способна идея в первозданном своём виде...

GESAM



dem Kriege vor dem Vergessen.

Zu was allem eine Idee nicht imstande sei, solange man sie nicht verstümmelte...

Also - Bauen für die Massen?

Doch wie?

Schließlich habe jeder Auftraggeber eigene Vorstellungen – und selbst unser eigener Kreis mißverstehe uns stets...

Sicher! Darin liegt ja die wahre Kunst:

- den Kunden
- die Gemeinschaft und
- die Kunst so in Einklang zu bringen, daß sich niemand übergangen fühle...

...

3

Was zieht den Dutzendmenschen an?

- Hollywood,
- Las Vegas,
- Disneyland: «...*Mainstreet USA is almost OK*», «*eines der bedeutendsten städtebaulichen Entwicklungen in Nachkriegs-USA*» wollen die Städtebaukundler darin erkannt haben.

Was nehmen wir sie uns nicht als Vorgabe – nicht stilistisch, inhaltlich, als ein Ansatz zur sprechenden, sich bewegendem emotionalen Architektur.

Von der Schaubude gibt es was zu lernen, von Pulp Fiction und Comics sowieso.

Значит – строить для масс? Но как?

Даром что каждый заказчик норовит своё привнести – собственные наши коллеги редко когда понимают нас «*как надо*»...

Именно так! В том-то истинное искусство и состоит: свести воедино интересы

- заказчика
- общества и
- художества так, чтобы никто не воспринимал себя обойдённым...

...

3

Что же привлекает «человека обыденного»?

- Голливуд
- Лас Вегас
- Диснейленд, причудливо оказывающийся чуть ли не единственным градостроительным достижением послевоенной Америки – не небоскрёбы, а именно «*американский городок*», главный вход всех парков Диснея.

Отчего же не взять их за основу – не стилистическую, а смысловую, как образчик говорящей, эмоциональной архитектуры?

В ярмарочном балагане есть чему поучиться – а рав-



Mag uns auch das Wildern in fremden Gehegen und Wühlen in der Gosse unterstellt werden – wir kehren vielmehr an die Wurzeln zurück, denn in der Ferne überdauerten so manche Wahrheiten, wie vom Bernstein eingeschlossen.

Frühe Regisseure gingen nicht umsonst bei den Architekten in die Schule:

Von wem hat Eisenstein seine Montagetheorie – von Choisy. Und der? – von der Athener Akropolis, wo hinter den Propyläen eine wahre Skenen-Folge auf den Besucher wartet.

Griechischem Drama folgt auf diesem Wege das mittelalterliche Mysterienspiel, Shakespeares vorhangloses Theater – oder auch die Kinoleinwand: auf ihnen allen wird uns **aperspektivisches Theater** dargeboten.

Ohne die Fürstenloge und ohne die gefürchtete «vierte Wand», mit vielfältigen Augenreizen **neben** und **übereinander** und einer fließenden Zuschauer-Darsteller-Beziehung...

Eine Zugänglichkeit, die uns vertraut erscheinen mag: bereits bei Piranesi hatten wir sie.

Sollen wir also – Piranesisch-«gotische» Ruinen bauen?

Durchaus möglich – davor sollten wir uns allerdings einen passenden Namen zulegen.

Sonst laufen wir Gefahr, mitten auf dem Wege umfallen zu müssen, wie die Expressionisten, die als Impressionisten anfangen; oder gar die Fehler der Dekonstruktivisten zu wiederholen – keiner merke augenscheinlich,

но и в бульварном чтиве или в комиксе.

Пусть ревнители обвиняют нас в «неглубокости», в утрате «чистоты жанра» – мы не ореол мараем, а возвращаемся к позабытым истокам – утраченные в собственно архитектуре, они, как в янтаре, сохранились вовне.

Режиссёры не зря учились архитектуре:

Где находил Эйзенштейн предтечу своей «Теории монтажа»? – в текстах Шуази. А тот? – на Акрополе, где всё пространство за Пропилеями – одна большая сцена.

Подобную же ленту событий разворачивают нам и уличная средневековая мистерия, и шекспиров театр без занавеса, а с ними и киноэкран – образчики **aperspektivного театра**.

Без царской ложи, ярусов и «четвёртой стены», где ходы разыгрываются **подле** друг друга и **внахлёт**, где зритель с актёром – единое целое...

С подобной доступностью мы уже сталкивались – у Пиранези.

Так может, открытое готично-пиранезийское руиностроительство и есть ответ на наши вопросы?

Более чем вероятно! Дело лишь за подходящим именем.

Не то нас ждёт судьба экспрессионистов, первоначально слывших импрессионистами, или деконструктивистов, в имени которых никто не замечает созидательного «кон», а слышат только разрушительное

СЕСАМ

daß ihr Name durchaus von Schöpfen spricht («-kon-», von den Konstruktivisten abgeleitet), und dichtet ihnen allerlei Zerstörungswünsche an...

Andererseits sind auch die Altvertrauten, der «Barock» und die «Gotik» als Schimpfe gemünzt worden.

Wie wäre es von daher mit dem guten alten **Funktionalen**?

Daß es zwischen ihm und Emotional-Offenen keinen zwingenden Widerspruch gebe, bewies mit seinen Bauten – Hans Scharoun.

Er nannte seine Baugesinnung «organhaft».

...

S c h a r o u n

1963 eröffnete er den Großen Saal der Berliner Philharmonie, inzwischen um den Kammermusiksaal und den Musikinstrumenten-Museum samt Institut für Musikforschung angewachsen, den ersten Saal weltweit in dieser Form.

Was unterschied ihn von allen anderen? Wie kam er zu diesem Grundriß? Ist es mehr als ein bloßes Formspiel?

Formgebung als solche, vor allem aber noch vor dem Eingehen auf das Thema, war Scharouns Sache nicht – er tilgte sie aus seinem Vocabular. Stattdessen begab er sich auf die **Gestaltfindung**, ein (Sach-)Kundiger und kein Prophet, der auf alles eine vorformulierte Lösung wisse.

«де», игнорируя собственное их родословие, ведуще не к кому-нибудь, а конструктивизму – о том ныне и знать никто не желает...

Впрочем, «барокко» с «готикой» тоже начинались как презрительные клички.

Так что, может, остаться при старом добром **функционализме**?

Ведь противоречие между ним и эмоциональным достаточно надуманно, стоит только обернуться и взглянуть на постройки – Ганса Шаруна.

Он называл их «органичными».

...

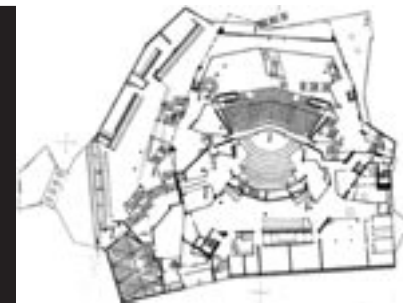
Ш а р у н

В 1963 открылась его берлинская филармония, с тех пор приросшая камерным залом, музеем музыкальных инструментов и институтом музыковедения. Первый зал подобной конфигурации – чем же он кроме неё примечателен?

Не формализм ли подобная раскладка этажа?

Предзаданность, просвечивающую в привычном всем «проектировании» («проецировании») Шарун изгнал из своего словарного запаса, и вместо того говорил о «поисках образа», «исследовании темы» – работе не непогрешимого мудреца, на всё и сразу знающего ответ, но специалиста по умелой постановке вопросов.

Зачем, скажем, загонять **музыкантов** в зал, скопированный с ранговых придворных **театров**?



Musik solle im Saal gespielt werden – was wäre dann der Grund, **Musiker** in einer dem **Hoftheater** abgeschauten Form zu zwingen?

Warum die Schale nicht zum «*Organ*» der darin enthaltenen Nuß machen, ihr eine Gestalt geben, die der Musik und den Musikern nicht nur paßt, sondern sie zu anderen, höheren Leistungen herausfordert?

So überlegend, fand der Architekt zum spontanen Straßenspiel, und es entstand die **Leistungsform** eines Gemeinschaftsbaus mit «*Musik im Mittelpunkt*».

Denn die Philharmonie ist öffentlich nicht nur vom Besitz her, sie stiftet eine Hörergemeinschaft, und selbst ihre Hallen sind Raumgemeinschaften (Blundell Jones).

Hier ist kein Platz für atomisierte Gaffer, im Saal treffen wir vielmehr die Intimität kleiner Gruppen **teilnehmender Zuhörer**, eine Bildgemeinschaft im Piranesischen Sinne, hervorgebracht durch nichts anderes als die eigenwillige Raumgeometrie.

Dem aktiveren Verhältnis zwischen dem Zuschauer und dem Bau ist dieses Mehreck sehr förderlich: schon vor dem Konzert werden einem da die Hirnsehnen aufgespannt – man konsumiert nicht bloß!

Wo ist man? Über oder unter Niveau ? – die fehlende Raumhorizontale macht es unmöglich, Entfernungen und wahre Höhen und Tiefen abzuschätzen – man schaut sich um, sucht und findet Augenkontakt...

Stellt sogar fest, daß der Nachbar eine vollkommene Bezugsquelle ist...

Отчего не сделать скорлупу «*органом*» внутрилежащего орешка, отлить форму согласно процессам внутри, более того – выводящую эти процессы на новый уровень?

И, обратившись к спонтанному уличному действию, не забывая о звучании, архитектор творит **эффективную форму** общественного здания с «*музыкой в сердце*».

Действительно, оно не только

- принадлежат коммуне, но и
- создаёт общность слушателей. По Бландель-Джонсу, сами помещения –
- тоже общность пространств-единомышленников!

Вместо атомизированной толпы зевак мы вновь встречаем **человека со-чувствующего**, знакомого нам по гравюрам Пиранези, разбуженного не чем иным, как странновидной геометрией зала.

Единым взглядом не охватываемое многоугольное пространство – великолепный активатор, ещё до концерта разминающий посетителям мозговые жилы:

где я? на высоте или же в подземелье? от чего измерять высоты и глубины, если даже привычной нам горизонталью пола, в сущности, нет?

Головою вертя, и соседу в глаза заглянешь, а там и улыбнёшься ему... Ведь именно он, друг-сосед этот – идеальная точка отсчёта!

Оттого-то и в антракте зал не пустует – не фойе тому виной. Оно ведь тоже вполне срежиссировано, в

ESAM



Nicht von ungefähr zieht es die Menschen auch in der Pause in den Saal – am Foyer liegt dies garantiert nicht, denn dieses ist ein vollwertig komponiertes weiteres Theater.

Hier wird **jeder** Zuschauer zur Raummitte, wie bereits von den Zeitgenossen notiert: keine mehrläufige Zentraltreppen, um von der Höflingen-Schar gefolgt heruntersteigen, kein gesellschaftliches Schichten der Ränge...

Vom Zuschnitt ist diese Nußschale authentisch und materialgerecht einerseits – und verschwiegen andererseits.

Expressive Übertreibungen – gewiß, sind es doch keine applizierten Leisten: Ornament als Kraftüberfluß!

Weder die Sydney-Opera mit ihren vermeintlichen Eierschalen, die *en realiter* schwerste Betonklötze sind, den Theaterraum weder bedingend, noch von ihm abgeleitet, noch die Putzorgie des Mendelsohn'schen Turms reicht an sie heran – von der entblößten Hausmaschine ganz zu schweigen.

Bei den Letzteren mokierte man schon in den 20^{er} Jahren, daß die *«Nacktheit nur beim Arzttermin oder der Musterung angebracht [sei]»*.

So ist es auch nicht verwunderlich, daß der Bau es vermochte, ein Vierteljahrhundert ohne die ihm zuge dachte Fassade zu überstehen. Erst 1987 endete der unfreiwillige *«Ruinenstand»* – eine Leistung, zu der die wenigsten *«Modernen»* in der Lage wären.

нём **каждому** отведена заглавная роль!

Современникам открытия это сильнее чем нам сегодняшним бросалось в глаза – отсутствие многомаршевых главных лестниц, маршрутов процессий, ранжира ярусов...

Покрой же скорлупы нашего ореха вполне естественен, честен – и ненавязчив.

Экспрессивным преувеличениям это не препятствует: они же не декоративные нашлапки-излишества, против которых так боролись *«модернисты»*, а орнамент силы!

Это и не сиднейская опера с фальшивыми парусами из мощнейшего железобетона, никак не связанными с залом, и не мендельсонова заштукатуренная башня – и не дом-машина, нагой, как *«на приёме у врача или в военкомате»* (как отмечали уже в 1920^e, при появлении первых из них).

Оттого и смогла филармония четверть века простоять – без фасада! Лишь в 1987 этой *«современной руине»* с пиранезиевским нутром была добавлена внешняя оболочка.

Редкое модернистское здание сможет повторить это.

У них сам вопрос *«правды техники»* или *«материалов»* – не в почёте.

Часты зато утверждения, что машинный век их формотворчества требует – но столь же часты и примеры, когда формы те возводить приходилось вручную, ибо техники потребной не находилось вовсе!

ESAM



Materialwille und Technikgerechtigkeit sind bei ihnen überhaupt ein weithin übersehenes Feld – welch' ein Gegensatz zu den anfänglichen Behauptungen, modernistische Formen wären vom Maschinenzeitalter bedingt!

Ein ums andere Mal zeigte es sich, daß die zum Bau erforderliche Technik noch gar nicht erfunden war:

ob bei den Bandfenstern, denen zu Liebe die Wesnins am Dnepr-Staudamm eine Kranbahn mit 300 Tonnen zusätzlicher Auflast bedachten, oder bei den Flachdächern...

Heute erst liefert uns die Chemie Dichtungsbahnen, die der Aufgabe gewachsen sind...

Organhaft zu bauen ist gewiß kniffliger als ins Blaue zu rastern.

Und für umsonst nicht zu haben: 1963 berappte man für all' die Kompliziertheit ganze 17,5 Mio DM (ca. 25 Mio Euro).

...

Ist die «*Moderne*» auch mißglückt, so ist das keineswegs ein Anlaß, wieder *ad ovo* anzufangen.

Warum nicht (frei nach Platonow) **in** diesem Anzug wandern?, in den nun einmal vorhandenen Volumina hausen, Räume in den Stützen der väterlichen Autohochstraße einrichten, in und an den «*Phaeno*»-Mauern.

In den Brüchen und Ritzen der ach-so-durchplanten Strukturen gibt es durchaus Freiräume zum Bevölkerung und Inbesitz-Nehmen, Kristallisations- und Entladungskerne, die die (Raum)Kontrollmechanismen entblößen.

A lentochные окна, ради которых Веснины в машинном зале Днепрогэса на кранбалку 300 тонн дополнительной нагрузки придали!

A всеми любимые плоские кровли – лишь в наши дни даёт нам химпром потребные строительные материалы...

Строить органично, бесспорно, сложнее чем расставлять коробочки по ранжиру.

Да ведь это и дорого, наверное?

В 1963 вся многозадачность обошлась в 17,5 миллионов марок, порядка 25 миллионов нынешних евро...

...

Пусть модернистский «*проект*» и провалился – стоит ли опять всё пытаться снести подчистую?

Отчего не отправиться «*размашисто [шагать] внутри костюма*», почти по Платонову, внутри так или иначе существующих объёмов, в опорах автодорожных эстакад, в «*Феновских*» ногах...

Разрывы и трещины столь распланированных структур, вся их подложка вполне пригодна для захвата, наполнения, населения, для кристаллизации подобно раствору соли на нитке, для обнажения скрытой до дня механики...

GESAM



Kompensationsräume und Fluchtpunkte, wo man sich den alldurchdringenden Kräfteströmen entziehen kann.

Der «*moderne*» Stadtkörper mag schön sein, doch erst die Narben machen ihn geliebt, belebt, und echt.

Nacht und Regen, das Flackern der Laterne, das Baumeln eines Straßenschildes: nicht umsonst treffe man auf sie allerorten im Kino wie im Comic oder bei Pulp.

Manierismus wie Gott ihn schuf:

Überall schimmern die großen Vorbilder durch, überall regen sich die Elemente der «*klasischen Moderne*», doch hat man nur bedingt Anteil an ihnen. Das Augenmerk verschiebt sich von der sowieso illusorischen Balance des Ganzen – aufs schärfste Detail.

Palazzo del Te läßt grüssen.

Wem gebührt die «*Siegerehre*»? Den makellos gebliebenen Idealstädten wie Palma Nova oder Richelieu, oder ihren teils gealterten, teils erneuerten Artgenossen?

Die einen mögen uns die Vergangenheit nahe gebracht haben – doch eine lebendige ist sie nicht! Intakt sind sie vielmehr deswegen, weil ihrer sich keiner annehmen wollte.

In den anderen breitet sich hingegen eine **nicht dekkende** Kulturschicht aus, mit «*Ruinen*» als Sicherheitsinseln beim Queren einer Chaussee, Orientierungshilfen in der Geschichte wie in der Gegenwart.

Prostora-kompensatory, gde možno ukryt'sya ot vsepronzaoyushchikh sil.

Telo sovremennoy goroda, byt' možet, i vyvereno do ideal'nosti – no lyubim-to my ego ne za eto!

Noch', dozhd', migaoyushchiy fonary' na uglu, motaoyashchaya pod vetrom vyveska... – ne darom ved' stolya často vstrechayutsya chto v kino, chto v bul'varnom chtive ili komikse...

Lish' s otmetinami i shramami ideal stanovitsya deystvitel'no zhivym, lyubimym.

Man'yerizm kak on est'.

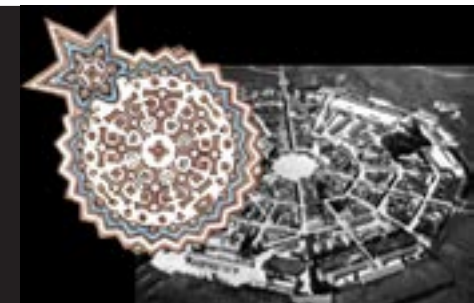
Vidny velikie proobrazy, elementy «*klassicheskogo modernizma*», no ne im igrat' pervuyu skripku! Vnimanie smeshchayetsya s beznadeyno sbitogo obshchego plana na tshchatelyno prоработанную detal'.
S privedom ot palaццо дель Те.

Kto bolee byl «*uspeshen*» – bezuprechno sohranivshiesya ideal'nye goroda v rode Pальма Новы или Ришелье или **neravnomerno** postarevshie, a gde i ponovlennyye ih sobrat'ya?

V odnix – vrema zastyl'o, nevredimy oni lish' otogo chto nikomu нужны ne byli. Bespolezny, inache govorya.

V inyx – **nekroyushchiy** kul'turnyy sloy, «*ruiny*» slovno ostrovki bezopasnosti na shosse progressa, shans sориентироваться, chto v прошлом, chto v nastoyashem.

ESAM



Daraus folgt, daß es sich durchaus lohne, Architektur so zu **zeichnen**, als wäre sie bereits bewohnt – dazu müßten wir uns allerdings die Unsitte abgewöhnen, Schaubilder menschenleer zu zeichnen.

Oder aber male man sie **abgewohnt**, Roberthaft vorzerstört. Ein Mittel zu zeigen, ein Jemand habe bereits nach der Errichtung Hand am Haus angelegt – eine Ermunterung späterer Mit-Konstrukteure?

Dies kann nämlich denselben Effekt haben wie das Auf-Den-Kopf-Stellen eines Bildes beim Zeichnen.

In diesem Kopfstandgeiste schuf Lebbeus Woods **Heterarchien**.

...

W o o d s

Wo Scharoun die Zuhörer mittels seiner Raumformen aufweckte, entwirft Woods Mittel und Stimuli zur allgemeinen räumlichen Befreiung, versetzt Horizonte, fordert gar die Schwerkraft heraus:

«...bekenne ich mich [als] Feind der Schwerkraft, denn ich bin ein Freund der Belebung und Bewegung... Darum proklamiere sie einen Feind, der... den Anspruch erhebt, mein ganzes Leben zu diktieren. Ich weise diese Arroganz der Schwerkraft zurück und erhebe den Gegenanspruch – ich bin ein freier Geist; autonom und selbst bestimmend, Geschöpf und Architekt der Anti-Schwerkraft.»

Wie die Papierarchitekten («Tempel-Stadt» Utkins, «Club-Stadt» Awwakumows) erfordert das Gebäudekon-

Ne значит ли это, что пекущийся о долговременности архитектор должен **подавать** свои постройки уже в обжитом виде? Переполненными людьми?

Или даже «*пользованными*», предразрушенными как луврская Большая галерея (на переустройку её Робер представил два вида, один по завершении работ, другой – через несколько столетий после).

Не привлечёт ли грядущих соратников утверждение, что уже до них кто-то к этому зданию руку приложил?

Переворот причин и следствий, сродни постановке подрамника вверх ногами при рисовании... Им исполнены и **гетерархии** Леbbeуса Вудса.

...

В у д с

Где Шарун будил человека в зрителе очертаниями своего зала, Вудс берётся за всеобщее пространственное раскрепощение, наклоняет горизонты, вызывает на бой саму силу тяжести:

«Я – за движение и оживление... Она мне враг, так как... считает себя вправе диктовать мне как мне жить. Подобную наглость решительно отвергая, постулирую в ответ: я – вольный дух, дитя и зодчий невесомости.»

Здесь он похож на проекты позднесоветских «бумажников» («Город-храм» Уткина, «Город-клуб» Аввакумова), для построения которых нужен как минимум – иной общественный строй, а как максимум – иная физика, но идёт дальше, и

ESAM



zept Woods' ein anderes Gesellschaftssystem und eine andere Weltenmechanik als die heutige Profitgesteuerte.

Von Vorteil erweist sich dabei die Welt- (und Geld-) Entrücktheit des Unfertigen oder des bereits Verfallenen: es kann noch nicht / nicht mehr verwertet / zu Geld gemacht werden, und ist daher noch / schon wieder **unbefleckt**.

Das Berlin der 1970-80er kannte viele davon.

Im Osten wie im Westen bedachte man die Altbauquartiere mit einer flächendeckenden Sanierung: nieder mit den Mietskasernen, hinein in die wissenschaftlich fundiert geplanten Großtafel-Neubauten.

All dem arbeitsscheuen Gesindel, den Revoluzzern, den Punks aller Couleur war in diesem System kein Platz.

Was Wunder, daß sie darauf in die entmieteten Altstadt-«Ruinen» drängten, in den Sanierungsgebieten eigene Lebensweisen feierten – sich einige Straßenschlachten mit der Polizei lieferten – und neben den Schlagzeilen den Beweis erbrachten, daß:

- Es durchaus nicht die Welt kostet, die Häuser wieder, ja besser als zuvor herzurichten!
- Das angeblich nutzer-abgeschauten Planen dem Eigennamen nicht gerecht wird, sondern diesen Nutzern Verhaltensmuster aufprägt, sie wie eine Zwangsjacke fasst – nicht wie ein maßgeschneidertes Jackett; sie betäubt wie eine Beruhigungspille.

подвергает сомнению самый дух наживы.

Островки подобного иномирья он открывает в зданиях недостроенных или ждущих сноса – богатеть, сдавая их в наём либо ещё, либо уже нельзя...

Вот и стоят они – **девственными**.
В Берлине 1970-80х подобных руин было немало.

Что на востоке, что на западе город подвергся повальной санации:

Долой старорежимные развалюхи без солнца и воздуха, все в научно обоснованные, по сторонам света выверенные плоскопараллельные многоэтажки!

Понятно, что «*тунеядцев*», «*бунтарей*», «*отступников*», панков всех цветов радуги мать наук – статистика не учитывала никак.

Отвергнутые и отвергающие «*систему*», они явочным порядком заселялись в «*непригодные для жилья*» кварталы, что пустовали перед сносом. Пробовали жить по-своему, устраивали доходившие и до программы «*Время*» бои с полицией и, между делом, доказали небывалое:

- восстановить и улучшить дом – вполне посильное дело;
- всесторонне обоснованные проекты «*по запросам покупателей*» далеко не соответствуют своему самоназванию, не подходят «*по мерке*», а скорее обтягивают как смирительная рубашка, усыпляют как маска наркоза.

ESAM



Deren eigene Bauerei wurde zum Wecker oder Wach-
piekser, mehr noch:

die Gesellschaft sollte an diesen Kritikern, Dissiden-
ten und Sezessionen doch genesen!

Diese (Woods'sche) Raumbesetzer ähneln den Chi-
mären und Harpien aus Calvinos Theodora, die die pro-
zeßoptimierte Zweckstadt ideell in Besitz nahmen.

Fledermausbretter und Vogelhäuschen bringen wir
freiwillig an – Dichtermansarden und Bohèmekeller
sind nicht viel anders!

Unerwünscht wie sie sein mögen, verdienen sie einen archi-
tektonisch / räumlichen Umgang, denn anders werde
man ihrer nicht Herr.

Folglich widmet sich *«Underground Berlin»* den ver-
siegelten Metrotunneln, in denen wir ein Gutteil unseres
Lebens verbringen; bekommen die Brandwunden und
Einschußtrichter Zagrebs eine eigenartige Heil-, doch
nicht Reparaturkruste überzogen (*«War and Architecture»*);
verwandeln sich die Projektilspuren der Sarajevo-
Blockade in schlanke Füße der *«High Houses»*).

Ähnlich verfuhr auch ich einmal mit dem Kabelsalat
der Datennetze, holte ihn ans Tageslicht – und flocht
daraus eine bewohnbare Brücke in die Virtualität.

Auch ein Informationsraum...

Der *«fliegende Proletarier»* entkommt seiner Not und
Armut – ins penibelst gezeichnete Unpraktische.

Kein neuentdecktes Phänomen: Paläste fürs hungernde
Weltproletariat – asketische Kisten fürs saturierte Bürger-

Под руками этих критиканов, диссидентов и отщепен-
цев архитектура звенела как будильник, колола как
шило в кармане.

Более того: общество от нашествия этого – только
выиграло!

(Вудсовы) захватчики схожи с химерами и гарпиями
кальвиновской Феодоры, что оккупировали **ГОЛОВЫ**
жителей вычищенного от всякого нетопырья идеаль-
ного города:

ведь строим же мы скворечники и ночлеги для
летучих мышей – отчего бы не задуматься о
подвалах и мансардах, о *«Камчатке»* и *«башне
Иванова»* – сколько из них вышло! – не полезно
ли строить и их? обращаться с нестатусными
этимися силами архитектурно, выявлять их
пространственно.

«Предупреждён – значит, вооружён»: кто там гудит
за железной дверью? – гулянье для своих или транс-
форматор?

- в закупоренных тоннелях метро проходит добрая
часть наших жизней – им посвящён *«Подземный
Берлин»*;
- ожоги и воронки Zagrebs затягивает корочка *«Вой-
ны и архитектуры»*;
- траектории артобстрела Сараево становятся тон-
кими ножками *«Высоких домов»*...

Подобным же руководствовался и я, сплетая из теле-
фонных проводов – бульвары *«моста в виртуаль-
ность»*.

ESAM



tum. Die Arbeiten Tatlins und Woods ähneln sich äußerlich sehr.

Auch die piranesischen Prachtruinen entstanden im mitunter hungernden Rom, und nicht etwa in Venedig!

Zudem: stellen die Bilder, die er den kunstgeschichtlich bewanderten Grand Tour Rom-Touristen ausbreitete tatsächlich Rom dar?

Oder vielleicht Havana? Brüssel?

Mal wieder stoßen wir auf den rätselhaften Untersatz des Alltäglichen, auf nichtübereinstimmende Karten, sich selbst widersprechende, selbstzitierende, selbstgeheime (Bau)Systeme – eines der der Urphänomene der Postmoderne (Venturi).

Weder ein Mono-, noch ein Dialog eines «modern» gerichteten Stadtgefüges, sondern ein Gassengewirr.

Gewiß phantastisch und literarisch, doch ist Architektur nicht grundsätzlich zuvorderst – Propaganda und Science Fiction?!

Vor allem, wenn sie einer entwerfe, der weniger am Vorführen seines zeichnerischen Könnens interessiert sei, als vielmehr an seiner **Funktion** als –

Seismograph.

•••

И те, и те – пространства величайшей ценности нашего времени – информации.

Без различия её цензурности.

«Летающий пролетарий» бежит каждодневной разрухи – в точнейше выверенное пиршество (духа). Впрочем, и это не ново. Пролетариату всегда грезилась дворцы, тогда как пресыщенность искала аскезы. С Татлиным у Вудса просматривается не только идейная общность.

Да и пиранезиевы роскошные руины создавались не где нибудь, а вечно голодном и вечно бунтующем Риме – не в Венеции! Впрочем... Рим ли они отображают, так убедительно для нас сегодняшних и для гораздо более сведущих в истории искусств туристов-современников?

Или Гавану? Брюссель?

Опять сталкиваемся мы с таинственной изнанкой повседневности, подобно несовпадающим картам Кеттари у Фрая.

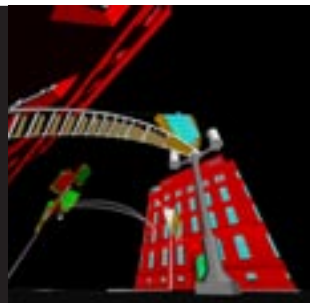
Вместо завершённой системы понятий – набор частью противоречивых, частью самоцитирующих (проектных) конгломератов, ещё Вентури сочтённых основными феноменами постмодернизма.

Не монолог и даже не диалог модернистского города, а неразборчивый гул переулков.

Фантастично? – да!

Литературно – бесспорно! Но не является ли любая постройка первоначально пропагандистским памфлетом?

ESAM



том, научной фантастикой?!

Тем более, если автор её **служит** обществу **сейсмографом**.

•••

Wie spricht der Baumeister mit uns, dem Passant und Nachbarn, wo schärft er seine Zunge?

Was ist sein Wortschatz?

- Ein fertiges Werk ist nur als Endergebnis zu haben, eine probeweise Aufstellung ist und bleibt für die meisten Fälle unrealistisch. Scheitern wir am Sprechunwillen des eigenen Hauses, gehen wir auf längere Zeit als reine Zinsjäger in die Annalen ein.
- Kleinformen eignen sich gut – doch kommt ihr Einsatz z.Zt. der Unterstellung gleich, man baue dekonstruktiv. Davor war diese Gattung in Westeuropa gründlich in Vergessenheit geraten.
- Doch zuallererst ist es die Architekturskizze (Arkin).

Wie sähe dann eine wirklich gattungskonforme Architekturgeschichte aus? Ist es nicht beachtenswert, daß sie für Gewöhnlich nicht den Modernistenregeln folge, also nostalgisch und stilunrein sei – dafür aber ideenreich und unterhaltsam.

Futuristisch – und rekonstruktiv, denn der erste Gedankenblitz treffe seltenst Papier.

Retrofitting und Rückverankerung sind Pflicht – sonst wäre unsereins gar nicht imstande, den weiten Schwung der uns vorgebrachten Idee zu erkennen. Dazu noch die altvertraute Umgebung, die ausgesucht einfachen Ein-

Каким языком изъясняется зодчий с нами, прохожими, соседями, где он его оттачивает?

Каков его словесный багаж?

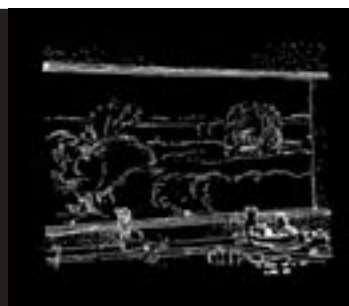
- *Opus magnum*, реальная архитектура – лишь конечный результат. Ошибшись здесь, не научив свой дом общению, мы рискуем ослабиться перед всем миром как охотники за голым погоняем;
- Малая форма, сохранённая в пределах СССР и почти вымершая за рубежом, в ортодоксальном модернизме – лишь деконструктивизм там её возобновил;
- В первую же голову – набросок! (Аркин, «Рисунок архитектора»)

Попробуем представить себе подобный действительно архитектурный рассказ. Не показательно ли, с учётом вышесказанного, что обычно история эта набросана будет без соблюдения «законов модернизма», ностальгически, без стиливой чистоты – зато с идеей!

Идею эту футуризм автора будет **воссоздавать**, ведь обычно она рождается до бумажных почеркушек.

Для показания же её устремлённости ему неминуемо потребуется набор смысловых стяжек-якорей, архаичный стаффаж, знакомая обстановка вкуче с

SESAM



gangsaufgaben...

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist der Name Jules Verne mit diesem Typ Traumwelten untrennbar verbunden.

Wohlbemerkt – vor dem Ausbruch des «*Project Moderne*».

Wer weiß heute noch vom Sprachklang Beljajews oder Leonows! – Verne aber ist allgegenwärtig, ködert uns weiterhin mit seinen offenen Türchen, Leser-Raten-Lassen und niedrigen Zugangsschwellen (Nantes 2005). Heute stehen ihm Max Frei oder Holm van Zajtsik bei, davor setzte Italo Calvino die Reihe der «*Ruinen-Literatur*» fort.

Sie wäre auch «*Comic-Literatur*» zu nennen: «*Die Reise nach Tulum*» Manaras und Fellinis, oder der Comic-Roman der «*Dwooller*»-Reihe.

Die anerkannte Comic-Welthauptstadt ist Brüssel. Seit 1982 entspricht ihm Brüssel, eine der «*Geheimnisvollen Städte*» auf dem gleichnamigen Kontinent.

Entdeckt von François Schuiten und Benoît Peeters.

...

S c h u i t e n

Der Name ist Programm:

Aus unsichtbaren Kräfteflüssen und Rissen (siehe Woods) und sonstigen Rätseln setzt sich eine Zerrspiegelung unserer Welt zusammen, jener Imaginärteil, in Abwesenheit dessen wir ins tiefste Rationale herabsinken.

Hälfte der Calvinos zweigeteilten Stadt Sofronia: auf der einen Seite der Lunapark, Karussell und Zirkuskuppel, auf der anderen alles Marmor, Stein und Stahlbeton, dort

produmanner Leichtigkeit der ursprünglichen Fragen... Жюльверновщина, с середины 19 века успешно умыкающая читателя в фантастические миры.

Заметьте – до начала «*модернистского проекта*». Кто припомнит сегодня Беляева, Леонова? – Верн же до сих пор «*работает*» и за собой зовёт (Найт, 2005). Сегодня подобные же методы мы видим у Фрая, ван Зайчика, до них – у Кальвино.

«*Руинная литература*». Или же – «*комиксная*», навроде «*Путешествия в Тулум*» Манары с Феллини или дуллерской серии Алимова.

Столицей же комиксов по праву считается Брюссель.

С 1982 ему отвечает открытый Франсуа Скуйтенем и Бенуа Пеетерсом Брюзель, туманный город на «*туманном континенте*».

...

С к у й т е н

Имя говорящее.

Сплетённый из незримых силотоков, линий разрывов (см. у Вудса) и необъяснимостей нашего мира, кривозеркальный этот домysel и есть та самая мнимая часть, без которой мы погрязаем в рационализме.

Недостающая часть Софронии, на одной половине – лунапарк и шапито, на другой всё камень, мрамор и бетон, там банк, предприятия, дома и всё прочее.

ESAM



sitzen Banken, stehen Werkhallen und die großen Häuser. Die eine Hälfte unerschütterlich, die andere alljährlich auf Wanderschaft.

«Zurück bleibt das halbe Sofronia der Schießbuden und der Karussells, in der Luft ein Schrei aus dem steil heruntersausenden Schiffchen der Achterbahn, und zählt nun, wie viele Monate, wie viele Tage es noch warten muß, bis die Karawane zurückkommt und das ganze Leben wieder beginnt.»

- Centre Pompidou: ein Piano-Rogers'sches Alien im Zentrum Paris' – oder die Offenbarung des städtischen Trägergewebes, eine Ausgrabung des Dr. Abraham?
- Die allerorten vorhanden Typenhallen der Metro dortselbst – Anstoßkolben im Zugbetriebe («Arts et Metiers»)? Was kam zuerst, Kacheln oder Kupfer? Gibt es die Gucklöcher womöglich auch auf anderen Bahnhöfen?
- Brüsseler Brandmauern: Sperren oder Öffnungen? Die Polizeiwache gegenüber diesen Schaubildern – steht sie zufällig da, oder um etwaige Grenzübertritte zu verfolgen?

Schleier ist stets in Mode, ungeachtet dessen, wie es die Modernisten verschrecken mag. Ihnen wird es nicht vergönnt sein, mit Tausendwatt-Sofiten jedes Ecklein auszuleuchten. Zwischenzeitlich werden auch schon Lampen mit überworfenen Staubbeuteln als neuester Designerschrei geführt.

Первая незыблема, вторая ежегодно гастролирует.
«Оставшиеся пол-Софронии, с тирами, каруселями и обрывающимся криком из перевернутой кабины иммельмана, принимаются считать, сколько месяцев и дней придется ждать им, прежде чем вернется караван и снова заживут они единой жизнью.»

- Центр Помпиду: пьяно-роджерсовский чужак в центре Парижа – или явление нам городской подосновы, раскоп доктора Абрахама?
- Там же: повсеместно протянутые единообразные станции метро – не проводящие ли поршни всей системы («Ар е метье»)? Что было раньше – кафель или медь? и, может, скрытые иллюминаторы стоит поискать и на прочих остановках?
- Брюссельские брандмауэры – перегораживают ли они пол-неба, или, наоборот, раскрывают бесконечно глубокие горизонты? Полицейская часть напротив – случайность или КПП на выходе?

Частично сокрытое под пологом тайны гораздо привлекательнее полностью обозримого, как бы это не тревожило нашего брата-модерниста. К счастью, ему не дано развеять весь сумрак тысячеваттными софитами. Есть и дизайнерские люстры, сразу зачехлённые – только ли от пыли?



Ermächtigung des kleinen Mannes.
Hatte denn Viollet le Duc sein Carcassonne **wiederhergestellt**? – oder die verfallene Festung vielleicht vielmehr zum Museum französischer Baukunst **erdichtet**?

Ihm gleich machen es die Londoner *«Anarchitects»*, eine erklärtermaßen subversive Gruppe, die sich zum Ziel setzt, (privat)wirtschaftlich (profit)bestimmte Räume einer solchen Kurzzeitnutzung zu unterwerfen, daß sie in der öffentlichen Erinnerung auf ewig verändert sind.

So bestiegen sie 1999 ohne groß aufzufallen einen Zug der Circle Line, packten ihre Koffer und Taschen aus – und feierten eine Disco, denn hatte der eine *«rein zufällig»* ein DJ-Pult parat, so hortete der andere Stroboskope und der dritte Bargetränke...

Dagegen war der Tube-Leitung kein Kraut gewachsen. Und die Pendler denken bei der Ringbahn nicht mehr ausschließlich an die Fahrpläne!

Ihre Gesinnungsgenossen ließen aus einen Baum am Berliner Hackeschen Markt Regen auf die Passanten prasseln...

Man brauche kaum mehr als eine einzige Silbe unserer Raumsprache zu verändern – und schon ist man vom Unterworfenen zum Mit-Schöpfer geworden, einem von vielen...

Zuweilen reiche es bereits, **Ideen** darüber zu entwickeln – schon hat man den einem zugewiesenen Stand in der Hierarchietreppe verlassen, ist zum **Heterarchen** geworden.

Wenn wir als Architekten also darauf aus sind, daß

Antworten, dodумать(ся) – дано любому.
Разве Виолле ле Дюк **воссоздавал** свой Каркассон? Нынешнее его состояние памятника французской фортификации всех времён – не более чем **работа фантазии** великого реставратора.

Работающая притом.

В наши дни лондонские *«Анархотекторы»*, вполне подпольная группка, целью себе поставили вырывать пространства из денежно-собственнической круговерти. Не революциями и реквизициями, а кратковременными вторжениями, такого, однако, качества, что в памяти общественной ещё долго эхо звенит.

Так, в 1999 г. группа граждан поехала лондонским метро кольцевой линии. Вошла в поезд, распаковала мешки, рюкзаки и чемоданы – и устроила дискотеку: у одного *«оказался»* при себе бар, у другого – микшерный пульт, у третьей – стробоскоп.

Метро так и не поняло, что с ним случилось. В головах же едущих по лондонскому кольцу по сей день творится странное!

Подобное творили и в Берлине, где из одного дерева на Хакеше маркт – полил дождь...

Достаточно бывает лишь обнаружить в себе силу переменить одно-единственное слово нашего странственного языка – и вот уже из подданного растёт Демиург...

Что слово – **мысли** бывает довольно, чтобы покинуть предписанную ступеньку, чтобы стать **гетерархом**.



unsere Bauten so und nur so benutzt werden, wie wir es gedachten, müssen wir sie geradezu *«andersherum»* entwickeln – Gedankenförderung statt Massivst-beton!

Auf daß sebst die Kulissen der *prospettiva artificialis* einen Dienst an der Gesellschaft leisten.

Die Einzelbildchen der Comicarchitektur mögen zwar ihnen gehorchen, doch die Stimmung verändert sich von Bild zu Bild, der Ablauf ist vom Leser bestimmt – abhängig davon wie er die Seiten querliest oder überblättert. Sein Horizont wächst (wieder), wie der *«gotische»* Mensch bekommt der Leser die Fähigkeit zurück, **um die Ecke zu sehen** (wie wären sonst die zierlichen Fialen und die Monsterspeier hoch unter den Dächern der Kathedrale entstanden?)

Was schweifen wir in der Ferne und in der Vergangenheit – Bogolübower Steinreliefs sind nicht anders. Oder die Sichtnieten an der Wagners Postsparkasse.

Dem Normalblick entzogen, in die hinteren Reihen oder auf unerreichbare Höhen gedrängt, zuweilen zugestellt oder eingemauert, konnten sie leichtestens eingesparrt bleiben – doch Halt!

Eine gekonnt zum Verschwinden gebrachte Schweißnaht mag eine Meisterleistung sein, doch nur dem Eingeweihten sagt sie etwas, nur er wisse von den Kunstgriffen, der Architekt sich der Glattfassade wegen abnötigte...

Dem Bürger ist diese verborgene Sprache kaum zugänglich.

Значит, если мы заинтересованы в том, чтобы наши постройки долго и успешно использовали так, как нами это задумано было, то нет нужды прибегать к несносимой массе бетона или чему подобному: способствовать мысли – вот наша задача!

Так и кулисам классической перспективной постановки может применение найтись.

Отдельные кадры рассказа-комикса, может, им и следуют – но меняют настрой в течении повествования, читатель сам его переписывает листая взад-вперёд или просто промахивая страницы, расширяет свой кругозор умением **видеть за угол**, подобно человеку готики, наслаждаться подкарнизными водомётами и фиалами соборов.

Качество, географией не ограниченное: в резьбе боголюбовской дворцовой церкви оно в той же полноте, как и в болтах вагнеровской почтово-сберегательной кассы.

Неразличимыми обычным зрением, отодвинутыми в задние ряды, на недоступную высоту, а то и вовсе заставленными и замурованными сразу по созданию, ими можно было бы с лёгкостью пренебречь...

Умело скрыв сварочный шов мы, конечно, тоже создаём нечто замечательное. Только оценит всю глубину погружения в тему, что позволила архитектору достичь столь идеальной глади лишь свой, специалист.

Простак же человек сочтёт себя обделённым.

GESAM



Eine Erzählung mit architektonischen Mitteln ist kein Selbstzweck – sie verweist auf den Mitmenschen hinter diesem oder jenem Detail.

- Auf den kleinen fortschrittlichen Floristen im hochhausgesättigten Brüssel, der seine Naturpflanzen zugunsten der Plastikimitate abgibt, genauso wie die Stadt selbst ihre Geschichte abstreift (und dann unweigerlich daran zugrunde geht).
- Oder auf dem großen Urbitekten, nach dessen Ideen eine ganze Metropole zum Gesamtkunstwerk wird (Münzen, Geschirr-Anordnung, allseits gefürchtete Bauüberwachungsbrigaden), dem ein widerspenstiger Würfel das Leben schwer macht – und ihn andererseits ins wahre Leben einführt...

Die Stadtzerstörung Brüssels aufzuhalten war ein Comic schon imstande.

Seinem Autor den Adelstitel zu bringen – auch.

Mächtige Bildchen...

• • •

Wir wissen nicht, was später als «*Geist unserer Epoche*» gelten wird, doch können wir an der **Findung** dessen arbeiten, wenn wir die **Prinzipien** (nicht die Formen) vergangener Epochen erkennen.

Zu lange haben wir von den Zitaten und Reimformeln gelebt: *form follows function, less is more, buntes Glas zerstört den Hass...*

Architekturnerzählung nicht durch sich selbst, sondern durch die Sache, die sie erzählt, und die sie erzählt, ist nicht die Sache selbst, sondern die Sache, die sie erzählt.

- Na маленького прогрессивного цветовода, держащего шаг с обрастающим небоскрёбами Брюсселем – его лавочка ныне предлагает исключительно высокопрочные искусственные цветы. Стряхнув со своих ног прах столетий, как в большом, так и в малом, город неминуемо спотыкается.
- На великого урбитектора, перестроившего под себя целый город до гезамткунстверка (включая монеты, расположение посуды на столе и всем страшную стройполицию) – и маленький кубик, в один прекрасный день найденный на стройплощадке. Кубик этот буквально разрушает дело жизни урбитектора – и вводит его в жизнь настоящую...

Помочь застопорить снос исторического Брюсселя комикс смог.

Автору своему дворянство подарить – тоже.

Могучая, выходит, картинка...

• • •

Нам не дано знать, что впоследствии окажется «*духом нашей эпохи*», но обратившись к **принципам** – не формам! – эпох минувших, замечая их находки и ошибки, мы можем – и должны – **искать** этот собственный дух.

Достаточно времени потеряно на попуайство и рифмы-формулы. *Form follows function, less is*

ESAM



Die Sätze sind sehr wohl beachtenswert, doch auch gefährlich: sie lassen sich leicht einprägen und zitieren, man spürt die Rückendeckung durch Titanen – doch die Unmittelbarkeit des Weltempfindens geht an ihnen zugrunde.

Das heutige Verlangen zu dekonstruieren ist nach Jahrzehnten des Schemabaus doch nur zu verständlich! – wie anders hätte der Kreuzzug wider die aufgezwungene Unmündigkeit ausfallen sollen?

«*Ein Haus als Maschine*» – und diese können wir alle; allen Ruhm einkassieren und Proteste an Le Corbusier verweisen – dies kann doch keine **ernsthafte Lösung** sein?!

Ist es folglich falsch, Form und Funktion abzustimmen? – Gewiß nicht!

Allzeit sollte man sich der Ursprünge dieser Formel bewußt sein, des Bürgers wahre und nicht etwa abgeleitete Begehrligkeiten stillen! Buchzitate sind dabei gerne willkommen, doch müssen sie am rechten Platze sein.

Wie lange dürfen sich geistlose Plattitüden noch mit «*less is more*» adeln? Weder für noch gegen sie war die Lösung gerichtet, ihr Ziel waren die zügellosen Ausschmücker der Eklektik...

Falsche Einfachheit kann einen weit führen; wie besser ist doch die Loos'sche Hauseingangsformel, nach der dieser so geschaffen sein sollte, daß der Gast in der Garderobe nicht nur seinen Hut, sondern auch alle bösen Gedanken ablege!

...

more, buntes Glas zerstört den Hass...

Они примечательны – и опасны: звучны, хлёстки; на них легко сослаться, чувствовать спиной поддержку великих – вот только непосредственность самостоятельного мироощущения при том теряется вовсе.

Понастроив схем и афоризмов, что удивляемся мы нынешнему духу разбирания и расчленения? Это не разрушение ради такового – лишь протест против опосредованности и безъязыкости жизни.

«*Дом это машина*» – а машины мы все знаем – претензии к Ле Корбюзье, а славу, естественно, себе – **не работает!**

Так что же, согласовывать формы и функции – в корне неверно?

Вовсе нет! Следует лишь помнить, как эта формула находится (недаром нас учат доказывать теоремы), строить по действительным, а не вычитанным и выведенным потребностям.

Цитировать можно и должно – но не мешать божий дар с яичницей, не напяливать «*меньше значит больше*», первоначеленное против безудержного мешочничества декоратора-электика славным лозунгом на выхолощенный плоскострой, не гнаться за кажущейся простотой..

Куда как лучше лоосовское «*в [правильной] прихожей гость оставляет не только шляпу, но и недобрые помыслы*».

...

GESAM

Wenden wir uns zum Schluß einem Bau zu, in dem der Städtebau wie die Haustechnik und die Nutzerbelange musterhaft – und gleichberechtigt! – zusammenfließen.

- Der Auftrag: eine wissenschaftliche Nationalbibliothek mit den dazugehörigen Instituten.
- Die Erwartung: das städtebauliche Gemenge zu ordnen.

Das Fernziel: die von den Verkehrsplanern vorgesehene Autohochstraße zu entschärfen oder gar ungeschehen zu machen.

- Das Ergebnis: ein photographiefeindliches Bauwerk *par excellence*, das man mit der Kamera nicht erfassen kann, und das deswegen in der Literatur gerne ausgespart wird. «*Zeichenhafte*» Wolkenkratzer Kollhoffs und Pianos stehen Scharoun die Schau. Oder doch?..

Hinter hoch aufgetürmten Büchermagazinen verschwindet bei ihm die lärmende Autobahn.

Nach der anderen Seite fällt der Bau sanft herab, bindet Museen und die Neue Nationalgalerie so zusammen, als wären sie von vornherein für dieses Zusammenspiel entworfen – dabei war die Mies'sche Galerie ursprünglich für einen anderen Standort, ja für einen anderen Staat gedacht!

Mehr noch, er weitet die enge Straßenschlucht zu einem durchgrüntem Tal, neben der Galerie die Schlüterkirche und die Philharmonie am Tiergartenrand mit einbeziehend.

Обратимся напоследок к зданию многогранному, образцовому что с градостроительной, что с технической или пользовательской стороны.

Горе тому, кто хотя бы одну из них оценит важнее других!

- Имеем задание: центральная научная библиотека с сопутствующими институтами.
- Имеем градостроительный заказ: разрозненные элементы собрать воедино.

Сверхзаказ: цивилизовать округу, обезвредить спланированный дорожниками автобан, создать ситуацию, где он перестанет чужеродно рассекать городское тело, а лучше – перестанет быть.

- Имеем результат, который почти невозможно заснять – а оттого и не снимают, не заносят в уражи – куда как проще обратиться к «*знаковым*» небоскрёбам Колхоффа и Пьяно.

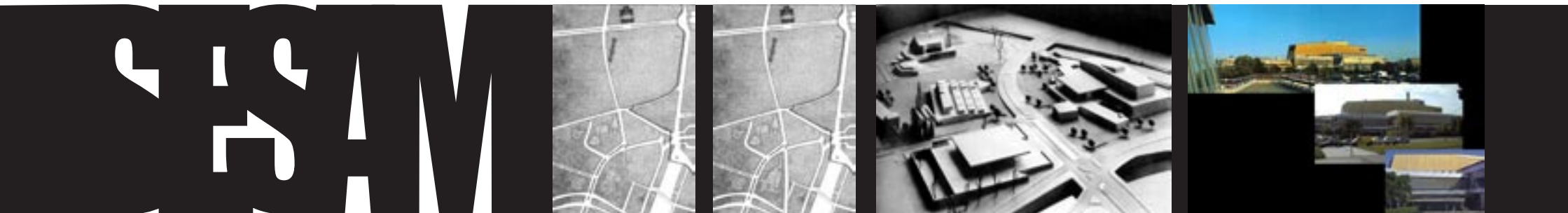
Что же делает Шарун?

Громоздит книжные склады, отсекая шоссе от музеев и прочих.

Мягко ниспадает, отражая при том «*Новую национальную галерею*», как будто так именно, во взаимодействии, они и планировались.

Между тем, «*Национальная галерея*» проектировалась Мисом не для этого места и не для этой нации!

Более того – расширяет каньон улицы долиной бульвара, соединяя церковь и «*Новую галерею*» с Филар-



Im Inneren: kein Labyrinth und auch kein Schaukasten, sondern ein Geflecht aufeinander bezogener, einander gegenseitig bedingender Bedürfnisse der Bücher, ihrer Leser und der Bibliothekare.

Neuzugänge durchlaufen hier den «*Bücherpfad*» von der Poststelle zur Erwerbungs- und der Katalogabteilung, bedarfsweise auch zur Restaurierung – bis sie ihre Signaturen bekommen und magaziniert werden.

Der Leser ist hier **frei**, seine eigene Wege-, Aussicht- und Leselandschaften aus Open Source zusammenzustellen – bald in Forschungscarrell, dann an einem Platz in der Gemeinschaftshalle, auf einer schwebenden Galerie oder in der abgesonderten Spezialabteilung...

Beuys' «*Jedermann ein Künstler*» wird bei Scharoun in einem immer wieder aufs Neue faszinierenden und unzweifelhaft zweckmäßigen Stimmungsbau erst ermöglicht – doch niemals aufgedrängt.

Eine weitere Lesart gewährt uns ein Schema aus der Plansammlung, das Speer'sche neue Berlin, die Welt-hauptstadt Germania.

Legt man die damaligen und die heutigen Lagepläne übereinander, kommt Erstaunliches zutage: die Umrisse der Staatsbibliothek und des Hauses des deutschen Fremdenverkehrs ergänzen sich!

Ein durch und durch neuzeitiges Funktionalbauwerk sichert also die Unauslöschbarkeit der nur zu gerne verdrängten Vergangenheit...

...

монией на кромке тиргартенского парка.

Подобный подход ожидает нас и внутри здания: не лабиринт и не зоопарк – взаимозавязанное, взаимобязанное сплетение книг, персонала и читателя.

Свежие поступления здесь пробегают «*книжной тропой*»: приёмка – регистратура – каталог – реставрация – расстановка.

Читатель здесь **волен** компоновать свой «код» из открытых «*исходников*», выбирая уединённые кабинеты – или общий зал, летучие галереи – или погружённые спецотделы, виды и выходы...

Шарун пропускает через себя байсовское «художник в каждом из нас», и предлагает не книжкам, а собственной сущности отвечающее здание, беспрерывно захватывающее, чувственное – и неназойливое притом.

На одном из уровней, в отделе картографии, мы найдём чрезвычайно интересный проект: шпееровский новый Берлин, столицу мира.

Совместив его с библиотекой обнаруживаем, что она замечательно вписывается в абрис единственного действительно построенного корпуса, Дома германского туриста.

Здание, функциональное на 100-150%, ещё и память хранит о прошедшем, уничтоженном, позорном слое городской истории!

...

GESAMT



- Lasset uns von daher Architekten, Schöpfer neuer Welten sein – doch auch den Passanten zu uns in den Olymp heben, ihm das Lösungswort zu unserer Botschaft geben,
- Lasset uns geschichtsbewußt sein – ohne das Festklammern an die angekratzten Besitztümer, ohne den Altzustand wiederaufpolieren wollen,
- Lasst uns der Gegenwart verpflichtet sein – ohne alle Kulturschichten bis auf den Urhorizont abzutragen,
- Lasst uns bauen – und bauen lassen.

• • •

Und sollte sich einer an der häufigen Wiederholung des Wörtchens «*Ruine*» stören, so soll er sich die Christus-
krippe vor Augen führen – was stehe sie auf vielen Iko-
nen in einer Ruine?

Vollendetes ist auch am Ende, ein Wiederauferstehen
ist hingegen nur aus Ruinen möglich!

Можно, выходит,

- быть архитектором, бросать лозунги в народ – и возвышать прохожего до соавтора, дав ему ключ к шифровке,
- цenia прошлое – не цепляться за него как утопающий за соломинку, не пытаться повернуть время вспять,
- отвечая современности – не вычищать культурного слоя до скального горизонта,
- строить – и не стремиться поставить последнюю точку.

Так за чем же дело стало?

• • •

Если же кого смутит часто повторенное выше слово «*руина*», то давайте вспомним, где обычно стоят ясли Христовы – в полуразвалившемся стойле!
Без руин не бывает и возрождения!

GESAM

