

Fritz Neumeyer

Sotto il segno dell'illuminismo la tipologia 'classica' ha subito a partire dal XVIII secolo un rivoluzionarioamento, le cui conseguenze conducono fino alla modernità del nostro secolo. L'architettura della Rivoluzione francese fece saltare l'unità gerarchica barocca e le oppose la disposizione additiva di volumi costruttivi individualizzati, ordinati in un sistema a padiglione. In Germania K.F. Schinkel diede un decisivo impulso al riordinamento architettonico dello spazio e dei volumi. La sua critica alla monotonia delle progettazioni assolutistiche si fondata sull'idea di un continuum spaziale panoramico, in cui alla rigida simmetria del barocco romano avesse dato il cambio 'la libertà greca' e la sua 'assimmetria legata ad uno scopo specifico'. All'ordine pittorico-cubico, in cui poteva venire accolta sia l'autonomia plastica dei volumi sia l'esigenza di funzionalità, corrisponde la rappresentazione del soggetto moderno che si libera dalle catene del dominio feudale e fonda i suoi nuovi ideali nei principi della ragione e della natura. La 'liberazione' dell'architettura dai vincoli della tradizione e della costruttività canonica dei suoi ordini, rispecchiò il processo storico dell'emancipazione borghese. Claude Perrault, un medico, che si occupò del campo architettonico e della sua teoria, mise in dubbio con la logica spregiudicata dell'empirista moderno la validità di leggi eterne del bello e sostituì le divine proporzioni con la mutevole realtà sociale del gusto e della convenzione. Marc-Antoine Laugier, un padre gesuita, nel suo 'Essay sur l'Architecture' del 1753 afferrò in anticipo, con profetica rigorosità, i principi dell'architettura moderna che si distinguevano per logica costruttiva, adeguatezza del materiale, semplicità della forma e chiarezza dell'ordinamento. La capanna primitiva, che in Laugier fungeva da modello della legge naturale del costruire, intendeva lo scheletro della costruzione come tipo architettonico ideale e collegava a questo il rifiuto del concetto di monumentalità in riferimento alla massa. Nella semplice idea costruttiva si trovava fondata la condizione primaria di ogni architettura – una ratio del costruire che nel tempio greco classico, come ordine astratto, aveva già trovato la sua perfezione –.

Unter der Signatur von Aufklärung und Industrialisierung hat die "klassische" Typologie seit dem 18. Jahrhundert eine Revolutionierung erfahren, deren Auswirkung bis in die Moderne unseres Jahrhunderts führt. Die französische Revolutionsarchitektur sprengte den barocken Verband und stellte ihm die additive Anordnung individualisierter Baukörper im Pavillonsystem entgegen. In Deutschland gab K.F. Schinkel entscheidende Impulse für die architektonische Neuordnung von Raum und Körper. Seine Kritik an der Monotonie absolutistischer Planungen fußte auf der Vorstellung eines panoramischen Raumkontinuums, in dem die strenge Symmetrie des römischen Barocks von der "griechischen Freiheit" und ihrer "zweckgebundenen Asymmetrie" abgelöst worden war. Mit der maleisch-kubischen Ordnung, in der das Recht des plastischen Körpers aber auch der Anspruch auf Funktionalität gewährt werden konnte, korrespondierte die Vorstellung vom modernen Subjekt, das sich der Fesseln der Feudalherrschaft entledigte und in den Prinzipien der Vernunft und der Natur seine neuen Ideale gründete.

Die "Befreiung" der Architektur aus den Banden der Überlieferung und der kanonischen Zwanghaftigkeit ihrer Ordnungen spiegelte den historischen Prozess der bürgerlichen Emanzipation. Claude Perrault, ein Mediziner, den es in die Architektur und ihre Theorie verschlug, stellte mit der unbefangenen Logik des modernen Empirikers die Gültigkeit ewiger Schönheitsgesetze in Frage und tauschte die göttlichen Proportionen gegen die veränderbare gesellschaftliche Realität von Geschmack und Konvention aus. Marc Antoine Laugier, ein Jesuitenpater, griff in seinem "Essay sur l'Architecture" 1753 mit prophetischer Strenge der Gesinnung moderner Architektur voraus, die sich durch konstruktive Logik, Materialgerechtigkeit, Einfachheit der Form und Klarheit der Anordnung auszeichnete. Die primitive Hütte, die bei Laugier für das natürliche Gesetz des Bauens Modell stand, intendierte den Skelettbau als architektonischen Idealtypus und die Absage an den an Masse gebundenen Monumentalitätsbegriff. In der einfachen konstruktiven Grundidee lag die allererste Bedingung jeder Architektur begründet – eine Ratio des Bauens, die im klassi-

Non solo verso il 1800, anche intorno al 1900 il rinnovamento dell'architettura si trovò di nuovo sotto il segno della colonna dorica, che diventò l'icona dell'avanguardia classicista. Tempio e macchina rimasero, come Behrens e Le Corbusier dimostrarono, mondi totalmente affini.

L'ordine del mondo borghese esigeva forme architettoniche, che si caratterizzassero per elementare razionalità, precisione e semplicità, ripetibilità e variabilità. Nuovi bisogni e mutate forme di comunicazione sociale posero compiti per cui bisognava ancora sviluppare tipologie architettoniche. Il Teatro, l'Accademia, la Borsa, il grande magazzino erano istituzioni culturali la cui concezione funzionale e la cui struttura architettonica presupponevano un modo di pensare ingegnoso. Agli aspetti funzionali e formali si aggiungeva un'ulteriore dimensione architettonica, che era strettamente connessa con i compiti di costruzione di volta in volta attuali, che però risultava dal loro significato sociale e dal loro rapporto spaziale nel contesto urbano. Le nascenti istituzioni culturali del commercio e della vita pubblica fondarono non solo una nuova tipologia di edificio, ma allo stesso tempo anche il nuovo tipo dell'architettura 'urbana'. Costruzioni come il Museo di Schinkel o l'adiacente Packhof dovevano, come tali, non solo soddisfare tutta la gamma delle più diverse nuove esigenze tecniche, dovevano inoltre, come costruzioni che erano piazzate nel centro della città, assolvere determinati compiti urbanistici.

I progetti di Schinkel per Berlino forniscono un vero compendio di concetti urbanistici. In essi viene dimostrato esemplarmente come un edificio debba 'funzionare' sulla più larga scala dell'ambiente urbano e come con l'inserimento di una nuova tipologia nell'immagine della città, lo scenario di una città residenziale venga trasformato, attraverso i luoghi di una civilizzazione urbana, in una metropoli moderna. L'urbanistica di Schinkel, che si realizza nella trasformazione dello spazio, ha il valore metodologico di un'opera esemplare, poiché mette in evidenza come elementi naturali ed artificiali vengano trasformati in artefatti di una civilizzazione urbana, in cui termini contrastanti – in questo caso Natura e Architettura – vengono collegati in modo culturalmente ricco. A questo concetto dei termini contraddittori la metropoli di Berlino deve fino ad oggi una specifica identità come 'città verde'. E questo, sebbene solo dopo Schinkel, nella seconda metà del XIX secolo, inizi quel rapidissimo processo di sviluppo e di cementificazione, che fece di Berlino la più grande città industriale e l'unica metropoli industriale della Germania.

Sotto le circostanze dell'avanzante epoca industriale, la città venne, per così dire, fondata una seconda volta, ora come un'opera artificiale: come

schen griechischen Tempel als abstrakte Ordnung bereits ihre Vollendung gefunden hatte. Nicht nur um 1800, auch um 1900 stand die Erneuerung der Architektur wiederum im Zeichen der dorischen Säule, die zur Ikone der klassizistischen Avantgarde wurde. Tempel und Maschine blieben, wie Behrens und Le Corbusier demonstrierten, durchaus verwandte Welten.

Die Ordnung der bürgerlichen Welt forderte architektonische Formen, die sich durch elementare Vernunft, Präzision und Einfachheit, Wiederholbarkeit und Variabilität auszeichneten. Neue Bedürfnisse und veränderte gesellschaftliche Kommunikationsformen stellten Aufgaben, für die es Bautypen überhaupt erst zu entwickeln galt. Theater, Schauspielhaus, Akademie, Börse oder Warenhaus waren kulturelle Institutionen, deren funktionale Konzeption und baukünstlerische Gestaltung ingenöses Denken voraussetzte. Zu den funktionalen und formalen Aspekten trat eine weitere architektonische Dimension hinzu, die mit der jeweiligen Bauaufgabe eng verknüpft war, die aber aus ihrer gesellschaftlichen Bedeutung und der räumlichen Beziehung im Stadtkontext resultierte.

Die entstehenden kulturellen Institutionen des Handels und des öffentlichen Lebens begründeten nicht nur eine neue Gebäudetypologie, sondern zugleich auch den neuen Typus einer "urbanen" Architektur. Bauwerke, wie Schinkels Museum oder der benachbarte Packhof, hatten als solche nicht nur der ganzen Palette unterschiedlichster neuer technischer Anforderungen zu genügen, sie mussten darüber hinaus als Bauwerke, die im Zentrum der Stadt platziert waren, dezidierte städtebauliche Pflichten erfüllen.

Schinkels Entwürfe für Berlin liefern ein wahres Kompendium urbaner Konzepte. An ihnen wird mustergültig demonstriert, wie ein Gebäude im größeren Maßstab des Stadtraumes räumlich zu "funktionieren" hat, — und wie mit dem Einbringen einer neuen Typologie in das Stadtbild die Szenerie einer Residenzstadt durch Plätze urbaner Zivilisation in eine moderne Großstadt transformiert wird.

Schinkels Urbanismus der Verwandlung des Raumes hat den methodischen Wert eines Lehrstücks, denn es führt vor Augen, wie natürliche und künstliche Elemente in Artefakte einer urbanen Zivilisation übersetzt werden, in welcher die Gegensätze — hier Natur und Architektur — kultiviert verbunden werden. Diesem Konzept der Widersprüche verdankt die Großstadt Berlin bis heute eine spezifische räumliche Identität als "grüne Stadt". Und dies, obgleich erst nach Schinkel in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jener rasante Wachstums — und Versteinerungsprozess einsetzt, der Berlin zur grössten industriellen Großstadt Deutschlands aufsteigen lässt.



La trasformazione dei fondamenti dell'Architettura: La prima e la seconda natura. "La Musa assegna alla giovane Architettura il segreto della natura di ogni costruzione", (Frontespizio da M.A. Laugier, *Essay sur l'Architecture*, Paris 1753). "Alcuni anni più tardi: l'Architettura adulta cavalca l'orso berlinese", (Foto di H. Newton 'Wibeke chevauchant l'ours mécanique de son mari', Paris 1975). *Der Wandel der Grundlagen der Architektur: Die erste und die zweite Natur.* "Die Muse weist die junge Architektur in das Geheimnis der Natur allen Bauens ein", (Frontispiz aus M.A. Laugier, *Essay sur l'Architecture*, Paris 1753). "Einige Jahrhunderte später: Die erwachsene Architektur reitet den Berliner Bären", (Photo von H. Newton).

'Kunstwelt-Grosstadt', la cui topografia era composta a partire da quella tipologia del Moderno il cui repertorio consiste in ponti della ferrovia, stazioni, mercati coperti, gallerie, fabbriche, quartieri-caserma, ospedali, aziende del gas, impianti di canalizzazione e simili.

La radicale artificialità di questo sistema meccanico di collegamento 'Grosstadt' diventò nel XX secolo la seconda natura della città – una natura che come la 'prima' era necessario accettare e coltivare. Non è un caso se Schinkel viene riscoperto proprio nel momento in cui la necessità di una nuova architettura urbana, di una specifica 'architettura della metropoli' diviene cosciente. Karl Scheffler, che nel 1913 pubblicò un libro sotto un titolo omonimo, trova in Schinkel le prime tracce di una 'cosciente architettura funzionale della Grosstadt', che il suo tempo ancora non ha, poiché gli manca il coraggio di ideare del nuovo a partire dalla necessità e con senso del grande. Una tale architettura non si opporrebbe alla necessità 'metropoli', ma oserebbe 'pensare a partire da essa' per conquistare alle nuove necessità una nuova bellezza.

Questo cosciente riconoscimento e nobilitazione delle necessità del proprio tempo caratterizza lo spirito della moderna 'Grosstadtarchitektur' come Ludwig Hilberseimer nel suo libro del 1927 la ridefinì. In questa architettura, che con Nietzsche doveva essere 'ad angolo retto rispetto al corpo

*Unter den Bedingungen des fortschreitenden Industriealters wurde die Stadt gewissermassen ein zweites Mal, jetzt als ein artifizielles Gebilde gegründet: als mechanische "Kunstwelt Großstadt", deren Topographie aus jener Typologie der Moderne komponiert war, deren Repertoire sich aus Eisenbahnbrücken, Bahnhöfen, Markthallen, Passagen, Fabriken, Mietskasernen, Krankenhäusern, Gasanstalten, Kanalisationsanlagen und dergleichen zusammensetzte.*

*Die radikale Künstlichkeit dieses mechanischen Verbundsystems "Großstadt" wurde im 20. Jahrhundert zur zweiten Natur der Stadt – zu einer Natur, die wie die "erste". Natur angenommen und kultiviert sein wollte. Es ist kein Zufall, wenn Schinkel zu jenem Zeitpunkt wiederentdeckt wird, an dem die Notwendigkeit einer neuen urbanen Architektur, einer spezifischen "Architektur der Großstadt" klar ins Bewußtsein tritt. Karl Schegler, der 1913 eine Buchpublikation unter gleichlauendem Titel vorlegt, findet bei Schinkel die ersten Ansätze zu dieser neuen "bewußten großstädtischen Zweckarchitektur", die der eigenen Zeit noch fehlt, weil es ihr an Mut mangele, aus dem Bedürfnis heraus und mit Sinn für Größe ein Neues zu erkennen. Eine solche Architektur arbeitete nicht der Notwendigkeit "Großstadt" entgegen, sondern würde es wagen, "von ihr aus zu denken", um der neuen Notwendigkeit eine neue Schönheit abzugehen.*

e all'anima', risuonavano gli ideali dell'illuminismo, poichè qui si accoppiavano logica e forza immaginativa e si congiungevano originalità e validità universale.

La 'Grosstadtarchitektur' del Moderno, che nella Berlino degli inizi del XX secolo aveva trovato in Peter Behrens il suo primo convincente rappresentante, rinnovava il primato di Laugier della struttura costruttiva come madre della bellezza architettonica. La sala turbine della AEG a Berlino-Moabit tradusse questo principio in un monumento carico di forza, che indicava la strada ad una nuova architettura. Acciaio, vetro, cemento - questa triade di materiali moderni - fornirono la materia prima a partire dalla quale i sogni futuristici costruirono la metropoli moderna: all'inizio come prodotto della fantasia e solo un po più tardi come realtà fantastica. Le nuove strutture costruttive della moderna edilizia ingegneristica erano diventate gli scheletri di una nuova 'grande', nel doppio senso della parola, Baukunst, come Scheffler si era augurata nel 1913 la 'Grosstadtarchitektur'.

Il progetto del 1921 di Mies van der Rohe per un grattacielo di vetro compì quella rivoluzione copernicana nel pensiero architettonico che era legata all'idea della costruzione a telai e al potenziale artistico della costruzione. Lo spirito di concentrazione, la potenza di astrazione e di addensamento e l'accentuarsi del pensiero funzionale determinarono la Grosstadtarchitektur del Moderno. La nuova 'artificialità' produsse una nuova libertà, rese possibili inconsueti collegamenti funzionali e inattese sovrapposizioni dei più diversi ambiti di vita. Addensamento e concentrazione inserirono nella scena urbana una nuova tipologia. La 'storia naturale' della città aveva fatto un ulteriore passo con una nuova architettura urbana.

L'urbanistica moderna degli anni venti proseguì sotto altre condizioni quelle aperture dell'immagine della città, che era cominciata con la trasformazione paesaggistico-immaginifica di Schinkel, per liberare lo spazio dall'opprimente composizione unitario-ritmica e per tradurlo in una continuità graduata in strati. Il pensiero dell'organizzazione industriale si servì del linguaggio dell'articolazione in elementi volumetrici e della suddivisione dello spazio, il cui vocabolario astratto nel movimento degli elementi costruttivi e nel ritmo dei cubi manifestava una propria poesia funzionale: era l'espressione di una nuova bellezza e il segno di una mutata percezione dello spazio e dell'ambiente fisico.

Oggi ci troviamo ad un punto dello sviluppo in cui l'architettura della metropoli è entrata in un nuovo stadio di quel processo continuo di dissoluzione e rifondazione come sistema artificiale di collegamento. Al sistema meccanico di collegamento 'Grosstadt' della prima metà di questo se-

Diese bewusste Anerkennung und Veredelung der Notwendigkeiten der eigenen Zeit kennzeichnete den Geist moderner "Großstadtarchitektur", wie Ludwig Hilberseimer sie 1927 in seinem Buch erneut begrifflich fasste. In dieser Architektur, die mit Nietzsches "rechtwinklig an Leib und Seele" sein sollte, klangen die Ideale der Aufklärung nach, denn hier paarte sich Logik mit Einbildungskraft und verband sich Originalität mit Allgemeingültigkeit. Die "Großstadtarchitektur" der Moderne, die im Berlin des frühen 20. Jahrhunderts in Peter Behrens ihren ersten überzeugenden Vertreter gefunden hatte, erneuerte das Laugiersche Prinzip von der Konstruktion als der Mutter architektonischer Schönheit. Die Turbinenhalle der AEG in Berlin-Moabit übersetzte diesen Grundsatz in ein kraftgeladenes Monument, das einer neuen Architektur den Weg wies. Stahl, Glas und Beton - diese Trias moderner Materialien, lieferte den Rohstoff, aus dem die futuristischen Träumer die moderne Metropole erbauten: zunächst als Gebilde der Phantasie und nur wenig später als phantastische Realität. Die neuen Konstruktionsgerüste der modernen Ingenieurbauten waren zu den Gerippen einer neuen, im doppelten Sinne des Wortes "hohen" Baukunst geworden, als die Scheffler sich 1913 die "Großstadtarchitektur" gewünscht hatte.

Mies van der Rohes Entwurf zu einem Glaswolkenkratzer von 1921 vollzog jene kopernikanische Wende im architektonischen Denken, die mit der Idee des Skelettbau und dem Kunstversprechen der Konstruktion verbunden war. Der Geist der Konzentration, die Kraft zur Abstraktion und zur Verdichtung und die charaktervolle Zuspitzung des Zweckgedankens bestimmten die Großstadtarchitektur der Moderne. Die neue "Künstlichkeit" schuf eine neue Freiheit, ermöglichte ungewohnte funktionale Verbindungen und ungeahnte Überlagerungen unterschiedlichster Lebensbereiche. Verdichtung und räumliche Konzentration fügten eine neue Typologie in die städtische Szenerie ein. Die "Naturgeschichte" der Stadt war mit einer neuen urbanen Architektur einen weiteren Schritt fortgeführt.

Der Städtebau der Moderne der zwanziger Jahre setzte unter anderen Gegebenheiten jene Öffnung und Lockerung des Stadtbildes fort, die mit Schinkels landschaftlich-bildhafter Umprägung begonnen hatte, um den Raum aus der beengenden, einheitlich-rhythmischem Durchbildung zu befreien und in eine in Schichten gestaffelte Kontinuität zu überführen. Der industrielle Organisationsgedanke bediente sich der Sprache volumetrischer Gliederung und Aufteilung des Raumes, deren abstraktes Vokabular im Tempo der Bauglieder und in Rhythmus der Kuben eine eigene, funktionale Poesie entfaltete: sie war der Ausdruck neuer Schönheit und Zeichen einer veränderten Wahrnehmung von Raum und körperlicher Umwelt. Heute befinden wir uns an einem

colo si sovrappone o meglio vi si inserisce un altro sistema di collegamento, il cui processo di circolazione sostituisce il movimento meccanico con il flusso informativo.

L'attuale pensiero organizzativo del collegamento reticolare è rispetto al modello meccanico del passato notevolmente più complesso per essere semplicemente compreso e altrettanto semplicemente tradotto spazialmente. Il modello della metropoli come 'attrezzo di lavoro', così come lo inaugurò Le Corbusier, sembra dall'odierno punto di vista dei contrasti e delle incompatibilità, più una semplificazione sconsiderata che una metafora azzecata.

L'andamento dello sviluppo e il suo effetto sull'organismo urbano e sul corpo della città non può essere esorcizzato con qualche formula maneggevole o qualche matrice utopistica, secondo l'esempio della Hochhausstadt di Hilberseimer o della Cité Radieuse di Le Corbusier. Prospettive utopiche al negativo come la prognosi sulla fine della metropoli, l'incubo della sua dissoluzione in una rete gigantesca di terminali sono altrettanto poco convincenti. "Ogni motel lungo l'autostrada dotato di televisore, giornale, riviste è oggi altrettanto cosmopolitico che New York o Parigi. La città non esiste più". Così suona una diagnosi di McLuhan nei critici anni '60. A dispetto delle profezie la metropoli non si è dissolta a causa delle nuove tecniche, dei sistemi stradali e dei mezzi di comunicazione, ma si è trasformata nella sua struttura. Si è sviluppata nel senso di un sistema di transito altamente organizzato, che è in grado di produrre i più diversi complessi metropolitani. Rimane una sfida: dare una forma architettonica alla sua articolazione spaziale urbana.

Il territorio di Berlino-Moabit appare oggi come uno stimolante paesaggio urbano tale che ha accolto al proprio interno quel processo di dissoluzione ed artificiale rifondazione della città, ora però giunto ad una temporanea stasi. Imbevuto di storia a cui appartengono nomi significativi come Schinkel, Borsig, Behrens, nel corpo della città distrutto dalla guerra e da una crescita incontrollata, così appare Moabit: al bordo del Tiergarten in mezzo alla metropoli, circondato dall'acqua della Spree e dei canali – come un'isola – che bisogna scoprire ed utilizzare, per così dire, come zona archeologica e campo di rovine del Moderno e allo stesso tempo come terreno sperimentale per la civilizzazione urbana e la sua architettura.

*Punkt der Entwicklung, an dem die Architektur der Großstadt in ein neues Stadium jenes sich wiederholenden Prozesses ihrer Auflösung und Neugründung als artifizielles Verbundsystem eingetreten ist. Das mechanische Verbundsystem "Großstadt" aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wird in der zweiten Hälfte von einem anderen Verbundsystem überlagert, oder besser unterwandert, dessen Zirkulationsprozess mechanische Bewegung durch Informationsfluss ersetzt. Der zeitgenössische Organisationsgedanke der Vernetzung ist gegenüber dem mechanischen Modell der Vergangenheit wesentlich komplexer, um einfach begriffen und ebenso einfach räumlich übersetzt zu werden. Das Modell der Großstadt als "Arbeitswerkzeug", wie Le Corbusier es inaugurierte, erscheint aus der heutigen Sicht der Kontraste und Unvereinbarkeiten eher als eine rücksichtslose Vereinfachung denn als treffende Metapher. Der Gang der Entwicklung und ihre Auswirkung auf den Stadtorganismus und den Stadtkörper ist mit keiner griffigen Formel oder utopischen Matrix nach dem Vorbild von Hilberseimers Hochhausstadt oder Corbus' 'Ville Radieuse' zu bannen. Negativutopische Perspektiven, wie die Prognosen vom Ende der Großstadt, vom Alpträum ihrer Auflösung in ein gigantisches elektronisches Netz von Terminals haben ebensowenig Überzeugendes. "Jede Autobahnrasstätte mit Fernseher, Zeitungen und Zeitschriften ist heute genauso weltbürgerlich wie New York oder Paris. Die Stadt existiert nicht mehr!" – so lautete eine Diagnose McLuhans aus den kritischen 60er Jahren. Den Prophezeiungen zum Trotz hat sich die Großstadt durch die neuen Techniken, Verkehrssysteme und Kommunikationsmedien nicht aufgelöst, sondern sich in ihrer Struktur verändert. Sie hat sich zu einem hochorganisierten Transit-System fortentwickelt, das in der Lage ist, verschiedenartigste metropolitane Komplexe hervorzubringen. Und es bleibt eine Herausforderung, deren urbane Verräumlichung architektonisch zu gestalten. Das Gebiet von Berlin-Moabit stellt sich heute als eine solche herausfordernde Stadt-Landschaft dar, die den Prozess der Auflösung und künstlichen Neugründung in sich aufgefangen hat, jetzt aber zu einem vorläufigen Stillstand gekommen ist. Vollgesogen mit Geschichte, zu der bedeutende Namen wie Schinkel, Borsig oder Behrens gehören, im Stadtkörper zerstörten durch Krieg und ungesteuertes Wachstum, liegt dieses Moabit da: am Rande des Tiergartens, inmitten der Großstadt, umgeben vom Wasser der Spree und Kanälen, – wie eine Insel, die es zu entdecken und erschließen gilt: gewissermaßen als archäologischer Campus und Ruinenfeld der Moderne und zugleich als experimentelles Terrain der urbanen Zivilisation und ihrer Architektur.*