

Wenn draussen noch drinnen ist : die Innenwelt des Wiener Urban Entertainment Center von Rüdiger Lainer

Autor(en): **Zschokke, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **89 (2002)**

Heft 1/2: **Nach innen = En dedans = Inwards**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-66388>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Wenn draussen noch drinnen ist

Die Innenwelt des Wiener Urban Entertainment Center von
Rüdiger Lainer

In Wien-Simmering hat ein Aufsehen erweckendes Unterhaltungszentrum der neuen Art seinen Betrieb aufgenommen. Im Inneren einer farbig lockenden Hülle entfaltet sich eine gleichsam in Bewegung versetzte, räumlich vielfältige und in sich geschlossene Welt. Die schiere Grösse und die Nutzung des Zentrums sind ein gewichtiges Argument für das Auseinanderfallen von äusserer Hülle und innerer Struktur, wo durch die Konstellation der Ebenen in der Mall und der Körper der Kinosäle ein pulsierender Binnenraum entsteht. Es ist ein doppeldeutiger Raum: Wer von aussen kommt, erlebt ihn als Innenraum, wer einen Kinosaal oder ein Geschäft verlässt, meint in einen Aussenraum zu treten. Handelt es sich dabei um eine weitere konsequente Fortschreibung der Moderne, indem Rolltreppen, Stege und die signifikant ansteigenden Unterseiten von Auditorien oder Kinosälen für eine binnenräumliche Wirkung und neuartige Raumkonfigurationen genützt werden?



Im Spätherbst und Winter ist Kinozeit. Früh wird es draussen dunkel und kalt; im rundum abgeschirmten Vorführsaal dagegen ist es bequem, wohlig warm, und der Handlungsverlauf führt uns überall hin, ohne dass wir einen Schritt tun müssen. In der dunkel, heute meist nachtblau ausgekleideten und schallgedämpften grossen Box werden die Zuschauer zum ausgerichteten Kollektiv, dem mit den Bildsequenzen auf der Leinwand ein Portal zu Welt virtualisiert wird. Der eigentliche Innenraum wird vom Filmgeschehen sublimiert. Rasche Wechsel der Handlungsorte nimmt das Regiekonzept vorweg und sind eine Frage der Schnitttechnik.

Vor Jahrzehnten, als die Kinos nur aus einem, meist grossen Saal bestanden, dienten die Zone vor dem Eingang und das Foyer der Einstimmung in das kommende Ereignis Film. Denn man traf sich lange vor Filmbeginn, um einen guten Platz zu ergattern. Alte und aktuelle Filmplakate, Fotos von Stars, zahlreiche Spiegel, in denen sich Stern und Sternchen erwartungsfreudig beäugen konnten. Der Kinosaal war oft versehen mit indirekter Beleuchtung – die dann viel versprechend zu Rot wechselte und verglomm – und beschallt mit zum Film passender Musik, denn der Saal öffnete meist eine halbe Stunde vor Filmbeginn, und das Publikum wollte unterhalten werden. Manchmal waren die Wandflächen des Kinosaals künstlerisch gestaltet, wie etwa im Zürcher «Studio 4» von Werner Frey und Roman Clemens. Brutal war allerdings der Austritt zurück in die Wirklichkeit der Aussenwelt. Auf billigst ausgebauten Gängen und Treppen stolperte man, noch benommen vom Finale, neben oder hinter dem Gebäude ins Freie: das Geschäft war abgewickelt, an eine Nachnutzung der aufgebauten Gemütslage dachte damals niemand.

Die heutigen Multiplex-Kinos sind durchrationalisierte Betriebe mit mindestens einem Dutzend Sälen. In direkter Beziehung zu diesen werden weitere Unterhaltungsmöglichkeiten und gastronomische Einrichtungen angeordnet. Des Synergieeffekts

wegen. Da das Unterhaltungszentrum an der Peripherie der grossen Stadt platziert ist, rechnen die Betreiber auch mit vielen Besuchern aus dem Umland. Zudem ist die Lage bei einer U-Bahnstation ideal. Der jüngst erfolgte Ausbau der Wiener U3 von Ottakring im Westen, mitten durchs Stadtzentrum bis nach Simmering im Südosten, wo der «Pleasure Dome» steht, haben Stadtteile auf wenige Minuten zusammengerückt, die zuvor kaum miteinander in Beziehung standen.

Kristallisationskern des neuen Stadtteils

Draussen in Simmering sollen die vier mit Wohnungen, Büros und einer durchgehenden Mall ausgebauten Backsteinzylinder der ehemaligen Gasbehälter, genannt Gasometer (s.S. 36), und die gleichnamige U-Bahnstation zum urbanen Kristallisationskern werden. Für die umgebende Industriebrache sind die städtebaulichen Planungen abgeschlossen oder werden demnächst erfolgen. An der Strasse, die im Norden die Gasometer tangiert, wurde bereits ein Bürokomplex errichtet, daran schliesst neuerdings das «Urban Entertainment Center» an, auch Pleasure Dome genannt. Es ist ein nicht eben kleiner Baukörper, dessen zwei Strassenfronten je aus einer vier Geschosse hohen Glaswand bestehen. Darüber türmen sich, zurückgestaffelt und mehrfach gegliedert, die Bauvolumen noch einmal so hoch. Dennoch wirkt der ausgedehnte Gebäudeblock neben den über 60 Meter aufragenden Gasometern vergleichsweise niedrig, eben wie ein normaler städtischer Sechsgeschosser. Er enthält im Untergeschoss ein durchgehendes Parkdeck, darüber auf der einen Hälfte ein Multiplex-Kino mit 15 Sälen, auf der anderen Hälfte weitere drei Parkdecks – insgesamt sind es 750 Parkplätze – und über letzteren eine dreigeschossige Mall mit Geschäften, Gastronomiebetrieben, Spielhallen und dem Zugang zum Multiplex-Kino.

10



- 1 | Kinofoyer
- 2 | Seitenfassade mit Fluchttreppen
- 3 | Strassenfassade gegen Gasometer

| 2

Das Äussere keine Funktion der inneren Struktur

Die Hülle besteht an zwei Seiten aus unterschiedlich farbigen Glastafeln, die dem Bauwerk mehr Körperlichkeit verleihen, als wenn sie glasklar wären. Das ist sowohl bei Tageslicht als auch nachts so. Die Farben verfremden den verbleibenden Einblick. Fassadenkonstruktion und Geschossdecken überlagern sich, ja im Grundriss zeigt sich, dass sich an der Front zu den Gasometern eine begehbare Raumschicht durchzieht, die zum Strassenraum vermittelt, indem sie Einblick nach innen und Ausblick nach aussen bietet, aber zugleich die dahinter liegende Struktur und Innenwelt abschirmt.

Die Verteilung der Farbflächen auf den Glastafeln ist abstrakt und erscheint losgelöst von dahinter liegenden Funktionen. An den abgewandten Fassaden ziehen sich die nur dem Notfall dienenden Fluchttreppen kaskadenartig diagonal über den gesamten Baukörper. Sie bilden eine Inszenierung, ein zum Ornament zugespitztes funktionales Gefüge, das der Fassade einen spezifischen Kick und Signifikanz verleiht. So wird zumindest an der Rückseite die Funktion des Bauwerks als Veranstaltungszentrum mit grossen Publikumszahlen ablesbar.

Die Zugänge zum Pleasure Dome sind verschiedenartig: Wer nicht mit dem Lift aus den Parkdecks zur ersten Ebene (+3) der Mall fährt, kann vom Strassenraum vor der Rockhalle, die sich unten im zweiten Gasometer befindet, über eine in weiter Kehre ausholende Rampe in den glasumhüllten Vorbau eintreten. An der Ecke weist die Hülle eine zusätzliche Faltung auf, und der Eingang ist räumlich mit einem Einzug überhöht. Diese Art der Deformation einer Ecke finden wir bereits bei früheren Bauwerken Rüdiger Lainers. Hier gibt sie der von der Zugangsrampe ausgelösten virtuellen Bewegung Ausdruck. Der geschwungene Anlauf der Rampe deformiert die Ecke und nimmt ihr die Härte. An dieser Stelle den Eingang zu situieren

wäre vielleicht problematisch geworden, mit diesem Kniff geht es leichter. Die willkürliche Verformung verweist jedoch auf die Unabhängigkeit der Hülle von der inneren Struktur. Sie macht die Kante vordergründig unperfekt, nimmt ihr die Schärfe; so wird das Eindringen an dieser Stelle, der Eingang, architektonisch möglich.

Bewegung und Farbenspiel in umfassender Innenwelt

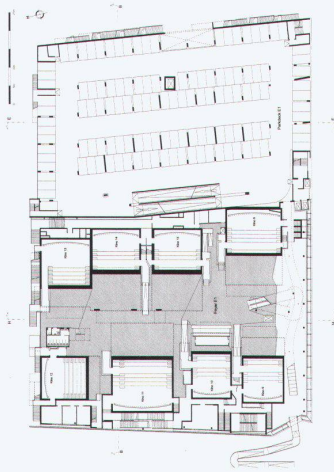
Hat man die Glaswand durch den vermittelnden Metallrahmen einmal durchschritten, gelangt man in den langen hohen Raum hinter den Farbglastafeln, durch den sich der Zugang nun als Rampentreppe weiterzieht – man muss immerhin die Höhe zweier Parkdecks überwinden. Der Weg führt unter einer aufgestellten, nierenförmigen Plattform durch, die als Wendefläche und Zwischenpodest für zwei Rolltreppenbatterien dient. Sie verbinden oberes und unteres Kinofoyer, in das der Besucher nun belläufig einen ersten Einblick gewinnt. Man erkennt die Seitenansichten der geschlossenen Kinosäle mit ihren ansteigenden Unterseiten, die weit in den Luftraum des Foyers vorkragen. Wie riesengrosse Felsbrocken stapeln sich die Volumen in die Höhe und in die Tiefe des Raumes, schluchtartige Zwischenräume offen lassend, in denen sich da und dort Treppen und Stege durchwinden. Diese dienen den Operateuren als Zugänge zu den Projektionskabinen und als Fluchtwege. Das Äussere der Körper ist mit Farbe entmaterialisiert, wird homogenisiert und neutralisiert. Die Farbtöne hat der Wiener «konkrete» Kunstmaler Oskar Putz festgelegt. Nachdem uns also gleichsam eine Vorschau zum Kinofoyer geboten worden ist, führt der Weg weiter hinauf zur Eingangshalle der Mall, in die von rechts, d.h. von der Mall in den Gasometern her, ein breiter, glasumhüllter Steg hineinführt. Auf diesem zweiten Hauptzugang belegt ein Brückencafé die ganze eine Seite.

11

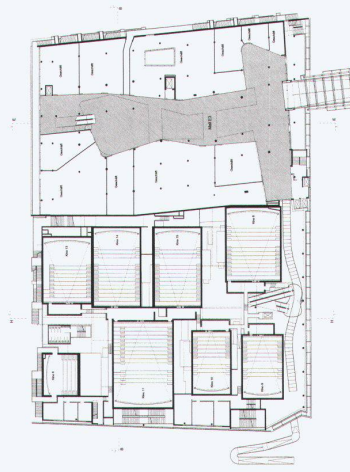


| 3

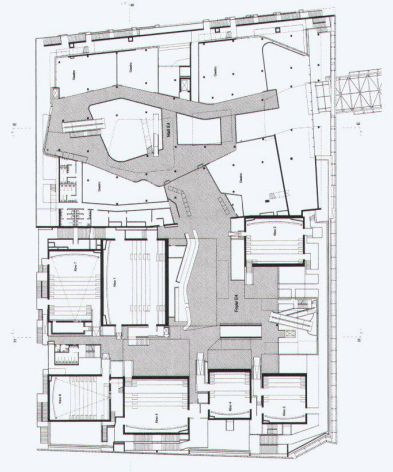
12



Ebene 1



Ebene 3



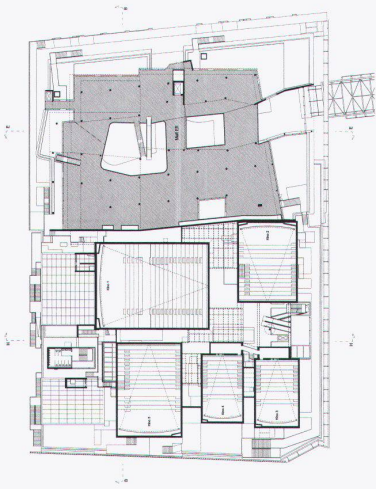
Ebene 4



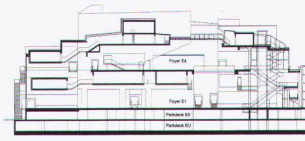
4 | Mall

5 | Erschließungsrampe
Mall-Kinofoyer

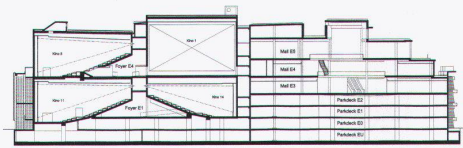
4



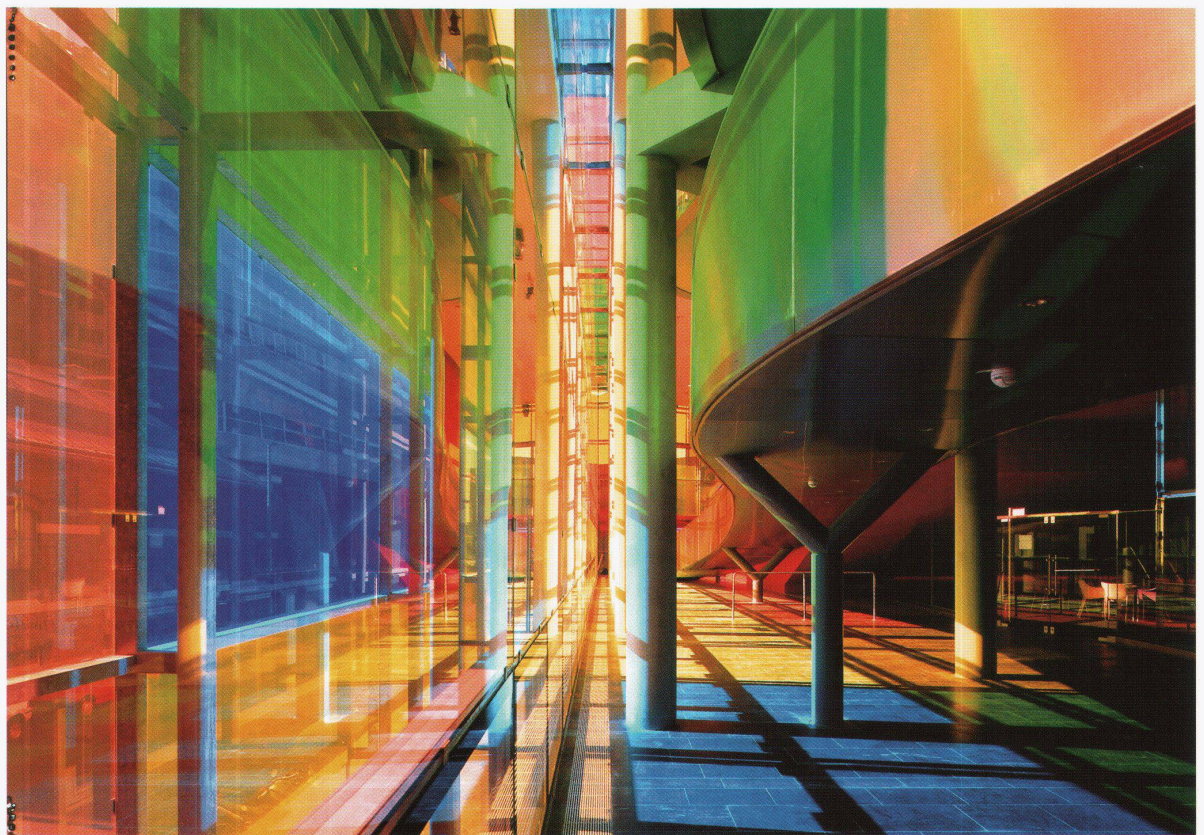
Ebene 5



Querschnitt



Längsschnitt



5

Die eigentliche Mall besteht aus drei übereinander liegenden Nutzungsebenen, in die sich eine drei Geschosse hohe Halle weit hineinzieht, mehrmals durchschnitten von verbindenden Stegen und durchstossen von Treppenläufen. Die grossflächigen Deckenausschnitte liegen jedoch nicht exakt übereinander, vielmehr sind sie teils kräftig gegeneinander verschoben. Die mit leuchtend bunten Glasflächen betonten Deckenstirnen geben dem pulsierenden Raumgefüge Halt, ebenso der durchgehend verwendete Bodenbelag aus dunkelgrünen Schieferplatten, verlegt in verschieden breiten Streifen, sodass eine zwanglos flächige Wirkung erzielt wird. In der Mall hat Rüdiger Lainer bewusst mehrere Bezüge zum Aussenraum in Form von Austritten auf Terrassen sowie grossflächige Ausblicke geschaffen. Durch hohe Klarglasscheiben kann man beispielsweise nach Norden Ausschau halten.

Raumlust in der Kinostadt

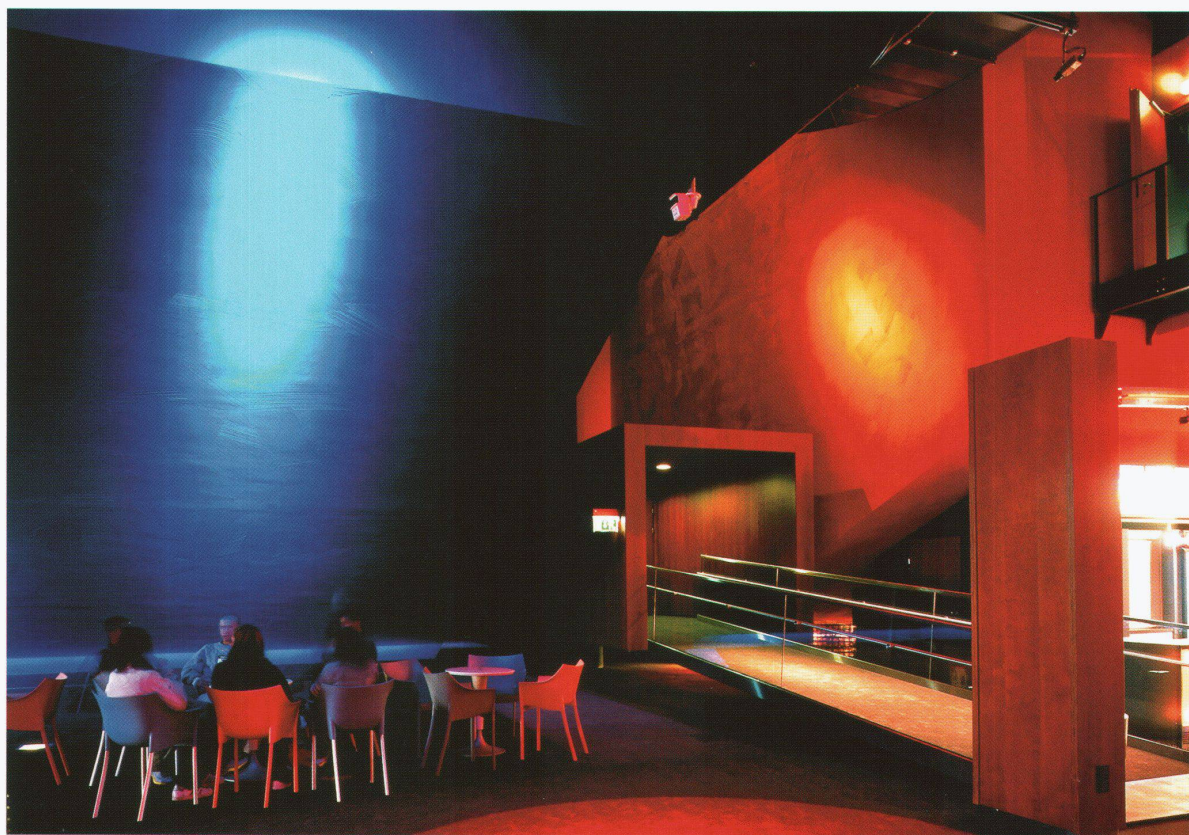
- 14 Um zum Kinocenter zu gelangen, muss man mit der Rolltreppe zur zweiten Ebene der Mall hochfahren. An Gastronomiebetrieben und Spielhallen vorbei erreicht man den Vorbereich, wo Monitore den Ankömmling über die zur Zeit angebotenen Filmtitel informieren. Auf Filmplakate wird erstaunlicherweise verzichtet; die visuelle Kommunikation ist auf Bildschirme reduziert. Mehrere Kartenschalter und eine lange Bar flankieren den Zugang zum oberen Kinofoyer, in dem man sich auch ohne Eintrittskarte frei bewegen darf. Hier wird der Raumeindruck wieder dominiert von den mächtig auskragenden Volumen der Kinosäle. Sie sehen nicht aus, als wären sie hohl, zu massiv ist ihre abstrahlende, skulpturale Wirkung. Ihr Umraum ist immer Zwischenraum, selbst zur grossen Hülle. Mehrmals wird er von Bedienungstegen durchzogen. Damit ist der Zwischenraum aber nicht bloss Restraum, sondern immer auch eine Art

räumlich spannungs- und ereignisreicher Binnenraum. Von oben gelangt am Tag Licht in die Foyerschlucht, doch gilt hier nicht die Düsternis der piranesischen Carceri-Zeichnungen, vielmehr drücken sich Raumlust und jugendliche Verspieltheit in dieser Zusammenballung grosser Körper und den sich dazwischen entwickelnden Räumen aus.

Die Eingänge zu den Kinosälen sind als kräftige, mit Kirschholz furnierte stollenartige Gänge ausgebildet. Rampen oder Treppen führen hinein. Ähnlich wie die «Finger» an den Docks zum Flug abholen, laden sie zum Eintreten und gemeinsamen Abheben im Filmerlebnis. Die Kinosäle selbst sind innen nachtblau gehalten. Mit blauem Glas abgeschirmte Lampen und sichtbar montierte Lautsprecher bilden die wenigen Installationen neben den zurückhaltend wirkenden Fluchtleuchten über den entsprechenden Türen. Da die Zuschauer erst kurz vor Filmbeginn eingelassen werden, bedarf es keiner speziellen Inszenierung zur Überbrückung von Wartezeit. Diesem Zweck dienten bereits die Konsummöglichkeiten im Foyer.

Tief im Hintergrund der Foyerschlucht steht ein schlanker Turm mit angefügter Treppe, der beide Foyerräume vertikal durchdringt. Im schlanken prismatischen Körper konzentrieren sich die Toiletten. Für die Damen jeweils auf Foyerniveau, für die Herren einige Stufen höher im Halbstock. In Wien ist man eben noch galant. Auch hier wieder Kirschholz furnier an den Brüstungen der Treppenläufe.

Um ins untere Foyer zu gelangen, gibt es neben dem Lift auch eine schwungvoll ausladende Rolltreppenanlage, die in einer ersten Etappe zur nierenförmigen Plattform vor der Farbglaswand hinunterfährt. Auf dieser Aussichtskanzel über der Zugangsrampe gewinnt man Einblick, Überblick und Ausblick zugleich und verlässt für diese Augenblicke die Innenwelt der Foyerschlucht. Durch die Farbglaswand sieht man die nahen Gasometer, nachts bilden Aussenbeleuchtung, Spiege-



6 | Lounge vor einem Kinozugang

7 | Kinofoyer

lung und Innenbeleuchtung eine irritierende Mischung von Innen und Aussen. Eine weitere Rolltreppe führt ins untere Foyer hinab. Frontstage und Backstage fallen hier zusammen: Es gibt räumlich nur mehr ein einziges Aussen oder «Vorn», das ist die Foyerschlucht. Die Kinosäle entleeren sich wieder ins Foyer, man wird nicht in einen Hinterhof oder eine Seitengasse ausgespuckt, sondern wieder aufgenommen vom grossen viestaltigen Umraum. Ganze Nachmittage und Abende lassen sich auf diese Weise im Pleasure Dome verbringen: vor dem Film- besuch etwas trinken, nach dem Kino etwas essen, vielleicht eine Partie Billard oder noch einen Film anhängen und so weiter und so weiter. Es ist offensichtlich, das Konzept möchte die Besucher möglichst lange im Binnenraum halten. Die kommerzielle Härte der Innenwelt ist anders als die der umgebenden Industriebrache. Sie will mit dem derzeit bissigen Wind aus der Simmeringer Haide nichts zu tun haben, und von Regen möchte sie schon gar nichts wissen. Bewohner der Gasometer brauchen keinen Fuss ins Nasse zu setzen. Natürlich steckt dahinter ein knallhartes ökonomisches Konzept, und während der Aus- führung wurde oft genug durchgerechnet. Doch zeugt das architektonische Konzept von soviel Lebensfreude und Raumlust, dass man sein Kinogeld gern in diesen Raumschluchten ausgibt und auf den Aufenthalt in den Gedärmen eines der mittel- mässig geplanten Kinocenter verzichtet.

Im Schaffen des Architekten Rüdiger Lainer gibt es unter anderem zwei eindeutige Stationen auf dem Weg, der nun zu diesem Bauwerk geführt hat [siehe: Zschokke; Rüdiger Lainer, Basel 1999]. Ab 1997 arbeitete er am Entwurf für das «Cine- plexx City» in der Nähe des Salzburger Bahnhofs, das hart an einen denkmalgeschützten, zum Einkaufszentrum umgenutzten Industriebau von Hubert Gessner zu stehen kam. Nach Ver- zögerungen ist es fast gleichzeitig mit dem 1998 begonnenen Pleasure Dome fertig geworden. In Salzburg wurde das Prinzip

der grossen Hülle mit den gestapelten Kinosälen und den frei im Raum geführten Zugängen erstmals formuliert, doch sind die Volumen wegen des Materialcharakters – gestockter Beton – kräftiger präsent als in Wien, wo die Farbe stärker den Zwischen- raum aktiviert und die dematerialisierten Körper leichter und zurückhaltender wirken. Das Prinzip der frei geführten Rampe im Raum und der autonomen Körper für audiovisuelle Kurzpro- gramme wendete der Architekt für die Steirische Landesaus- stellung 1998 (zum Thema Jugendkulturen) in Bad Radkersburg besonders spielerisch an. Und beim Bau der Hauptschule Absberggasse in Wien-Favoriten, fertig gestellt 1994, zeigte sich das spezifische Flair Lainers, heranwachsenden Menschen ohne Illusionen, aber mit viel Einfühlungsvermögen Räume zum Leben, Lernen und Erfahren anzubieten und diese zu attraktiven Bauwerken zu fügen.

Mit dieser Erfahrung gelingt es Lainer in Wien ein Urban Entertainment Center zu gestalten, das dem gleichen kom- merziellen Kalkül unterliegt wie andere Konsumtempel, dessen architektonische Durchformulierung jedoch von wesentlich höherer Qualität zeugt. Warum nicht durch das Wiener Film- museum zwei Säle bespielen lassen und die jungen Besucher dort abholen, wo sie sich gern aufhalten? **w.z.**

Walter Zschokke, *1948

Dipl. Arch ETH Zürich., Doktorat in Architekturge- schichte an der ETHZ. Lebt und arbeitet seit 1985 in Wien auf dem Gebiet der Architektur als Entwerfer, Historiker, Kritiker, Kurator und Ausstellungsmacher. Seit 1989 gemeinsames Atelier mit Walter Hans Michl in Wien. Buchpublikationen und Beiträge für Fachzeitschriften und Ausstellungskataloge, seit 1988 regelmässiger Korrespondent für «Spectrum Wien».



| 7

Français

Walter Zschokke (pp 8–9)
Traduction française: Paul Marti

Quand l'extérieur est encore à l'intérieur

Journal

Le monde intérieur de l'Urban Entertainment Center à Vienne de Rüdiger Lainer

Thema

A Vienne-Simmering, un remarquable centre de loisirs de la nouvelle génération est entré en service. Derrière une enveloppe colorée, attrayante, se développe un monde en mouvement, diversifié sur le plan spatial et refermé sur lui-même. L'immensité et l'utilisation du centre sont des arguments importants qui militent pour la dissociation de l'enveloppe et de la structure intérieure. La constellation des niveaux dans le *mall* et les volumes des salles de cinéma y définissent un espace intérieur palpitant. C'est aussi un espace équivoque: qui vient de l'extérieur, le vit comme un espace intérieur, qui quitte une salle de cinéma ou un commerce, croit accéder à un espace extérieur. Dans la mesure où les escalators, les passerelles, les faces inférieures ascendantes des auditoriums ou de salles de cinéma servent à définir des effets spatiaux internes et des configurations d'un type nouveau, cette réalisation poursuit-elle, de manière conséquente, le Mouvement moderne?

Forum

La fin de l'automne et l'hiver sont le temps du cinéma. La nuit tombe tôt et il fait froid; dans la salle où se tiennent les représentations, le climat est en revanche agréable, chaleureux et le déroulement de l'action nous conduit partout sans que nous ne dussions faire un pas. Dans la grande boîte sombre et insonorisée qui est aujourd'hui la plupart du temps traitée en bleu nuit, les spectateurs deviennent une «collectivité orientée». Les séquences d'images projetées sur l'écran lui ouvrent une porte sur le monde virtuel. L'intérieur réel est sublimé par l'action du film. Le concept de régie anticipe les changements rapides des lieux d'action qui relèvent de la technique de découpage.

Il y a plusieurs décennies, alors que les cinémas n'étaient composés que d'une seule salle, souvent de grande dimension, la zone devant l'entrée et le foyer servait à mettre le spectateur en condition pour l'événement cinématographique à venir. L'on se rencontrait bien avant le début du film pour obtenir une bonne place. Le foyer était orné d'affiches de films anciennes et nouvelles, de photos de stars et de nombreux miroirs dans lesquels les grandes et petites «étoiles», pleines d'attentes, pouvaient s'observer. La salle de cinéma était souvent dotée d'un éclairage indirect – qui passait ensuite de manière prometteuse au rouge avant de

s'éteindre lentement – et sonorisée avec une musique en accord avec le film. Elle ouvrait en effet, la plupart du temps, une demi-heure avant le début du film et le public devait être diverti. Parfois, les parois de la salle de cinéma faisaient l'objet d'un traitement artistique, comme, par exemple, à Zurich au Studio 4 de Werner Frey et Roman Clemens. Toutefois, à la sortie, le retour à la réalité était brutal. Alors que les spectateurs étaient encore sous l'effet du final, ils aboutissaient, par des escaliers et des corridors aménagés au moindre coût, à l'air libre, à côté ou derrière le bâtiment. L'affaire était conclue et personne ne pensait alors à tirer profit de l'état d'âme qui avait été généré.

Les cinémas multiplex actuels sont des entreprises entièrement rationalisées avec au moins une douzaine de salles auxquelles sont directement agrégés d'autres lieux de distraction et de restauration. Des effets de synergie motivent ce regroupement. Les multiplex sont placés à la périphérie de la grande ville: les exploitants comptent aussi sur de nombreux visiteurs de la région avoisinante. De plus, une situation à proximité d'une station de métro est idéale. La dernière extension de la ligne 3 du métro viennois d'Ottakring à l'ouest, à travers le centre-ville jusqu'à Simmering où se trouve le «Pleasure dome» au sud-est a mis à quelques minutes des quartiers qui n'avaient auparavant guère de rapport.

Un noyau de cristallisation pour le nouveau morceau de ville

A l'extérieur de la ville, à Simmering, les quatre cylindres en briques des anciens réservoirs à gaz, aménagés en logements, en bureaux et en *mall* nommé Gasometer et la station de métro du même nom sont appelés à devenir un noyau de cristallisation urbain. Les travaux de planification urbanistique des friches industrielles avoisinantes sont achevés ou vont être entrepris sous peu. Le long de la rue tangentielle au nord du gazomètre, un complexe de bureaux a déjà été construit auquel s'ajoute depuis peu «le centre de loisirs urbain», appelé aussi Pleasure Dome. Il s'agit d'un bâtiment important dont les deux fronts de rue se composent chacun d'une paroi en verre haute de quatre étages. Au-dessus s'empilent, en retrait et plusieurs fois articulés, des volumes de même hauteur. Le grand bloc paraît néanmoins bas en comparaison des gazomètres hauts de plus de 60 mètres, il fait l'effet d'un immeuble urbain normal de six étages. Il comporte au sous-sol un niveau continu de parking, au-dessus, sur une moitié, un cinéma multiplex de 15 salles, sur l'autre moitié trois autres niveaux de parkings – il y a au total 750 places – et, encore au-dessus, un *mall* de trois étages avec des magasins, des possibilités de restauration, des salles de jeu et l'accès au cinéma multiplex.

L'extérieur n'est pas fonction de la structure interne

L'enveloppe se compose, sur deux côtés, de panneaux de verre colorés qui donnent plus de corps

au bâtiment que s'ils avaient la clarté du verre, et cela de jour comme de nuit. Les couleurs altèrent la vision de l'intérieur. La construction de la façade et les dalles des étages se superposent. Le plan montre qu'une couche praticable se développe le long du front côté gazomètres. Elle assure la transition avec l'espace de la rue en permettant la vision de l'extérieur sur l'intérieur et réciproquement. Mais en même temps, elle isole la structure et la vie intérieure qui se développe à l'arrière. La répartition des surfaces de couleurs sur les panneaux de verre est abstraite et paraît détachée des fonctions qui sont derrière. Sur les façades secondaires, les escaliers de secours qui ne servent qu'en cas d'urgence se développent, sur tout le corps de bâtiment, en diagonale et à la manière de cascades. Ils forment une mise en scène, un agencement fonctionnel dont l'architecte tire un parti ornemental conférant à la façade un kick et une signification spécifiques. Au moins sur les faces arrières, la fonction de centre de manifestations pour un public important devient ainsi lisible.

Les accès au *Pleasure dome* sont de différents types: le visiteur qui n'emprunte pas les ascenseurs depuis les parkings au premier niveau (+3) du *mall* peut rejoindre, depuis la rue, l'avant-corps revêtu de verre par une rampe qui décrit une ample courbe devant le halle de rock au pied du deuxième gazomètre. Sur l'angle, l'enveloppe présente un plissement supplémentaire et l'entrée est marquée par un retrait au niveau spatial. Cette forme de déformation d'un angle se trouve déjà dans des réalisations antérieures de Rüdiger Lainer. Elle donne ici une expression au mouvement virtuel produit par la rampe d'accès. L'amorce incurvée de la rampe lui enlève sa dureté. Situer l'entrée à cet endroit aurait pu devenir problématique, avec ce pli, cela est plus facile. La déformation arbitraire renvoie toutefois à l'indépendance de l'enveloppe et de la structure interne. Elle rend l'arrête imparfaite en apparence et lui ôte son aspect tranchant; ainsi l'intrusion à cet endroit, l'entrée, devient architecturalement possible.

Le mouvement et le jeu des couleurs dans un espace intérieur de grande envergure

Dès lors que le visiteur a franchi la paroi de verre par le cadre métallique assurant la transition, il atteint l'espace long et haut derrière les panneaux en verre coloré. L'entrée se prolonge désormais en rampe – il faut tout de même franchir une hauteur correspondant à deux niveaux de parking. Le cheminement passe sous une plate-forme en forme de rein sur pilotis qui sert, à deux batteries d'escalators, de surface de retournement et de palier intermédiaire. Celles-ci relient le foyer inférieur et supérieur du cinéma que le visiteur entrevoit une première fois incidemment. On reconnaît les vues latérales des cinémas fermés avec leurs parties inférieures ascendantes qui s'avancent loin en porte-à-faux dans l'espace du foyer. Tels d'immenses blocs de rocher, les volumes s'empilent dans le sens de la hauteur et de la profondeur dégageant des

espaces en forme de gorges que franchissent, ici ou là, des escaliers et des passerelles. Ceux-ci servent aux opérateurs d'accès aux cabines de projections et d'issues de secours. L'extérieur des corps est dématérialisé par de la couleur, il est homogénéisé et neutralisé. Oskar Putz, un peintre «concret» viennois, a défini les tonalités. Après qu'on nous a, en quelque sorte, offert une bande-annonce du foyer du cinéma, le chemin conduit plus haut vers le hall d'entrée du *mall* dans lequel mène depuis la droite, c'est-à-dire depuis les gazomètres au *mall*, une passerelle large entièrement vitrée. Un café occupe tout un côté de ce second accès principal.

Le *mall* à proprement parler est formé de trois niveaux superposés de surfaces utiles dans lesquels pénètre profondément une halle haute de trois niveaux que recourent plusieurs fois des passerelles de liaison et percent des volées d'escaliers. Les segments de dalles de grandes surfaces ne se superposent toutefois pas exactement, ils sont au contraire en partie nettement décalés les uns par rapport aux autres. Les tranches des dalles mis en valeur par des surfaces de verre multicolores donnent son équilibre à une organisation dynamique des espaces. Pour sa part, le revêtement de sol continu en dalles d'ardoises vert sombre posées en bandes de différente largeur produit un effet de planéité sans contrainte. Dans le *mall*, Rüdiger Lainer a délibérément créé plusieurs rapports à l'espace extérieur sous forme de sorties sur des terrasses ainsi que des vues étendues. À travers des vitrages hauts en verre transparent, le visiteur a une vision sur le paysage au nord.

L'envie d'espace dans la cité du cinéma

Pour atteindre le centre de cinéma, il faut monter avec les escalators au deuxième niveau du *mall*. En passant devant des lieux de restaurations et des halls de jeu, on atteint la zone avancée où des moniteurs informent l'arrivant des titres de films qui passent à ce moment. Curieusement, on renonce en revanche aux affiches de films; la communication visuelle se réduit aux écrans. Plusieurs guichets de billets et un long bar flanquent l'accès au foyer supérieur du cinéma où il est aussi permis de se déplacer librement sans billet d'entrée. Ici à nouveau, les volumes fortement saillants des salles déterminent l'impression produite par l'espace. Ils n'ont pas l'air creux, l'effet sculptural qui en émane est trop massif. Même sur le côté de la grande enveloppe, l'espace qui les entoure est toujours un espace intermédiaire. Il est traversé en plusieurs endroits par des escaliers de service. L'espace intermédiaire n'est ainsi pas simplement un espace résiduel, mais également une sorte d'espace intérieur riche en tensions et en événements. Du haut, la lumière arrive de jour dans la gorge du foyer, mais la pénombre ne sert pas ici aux gravures piranésiennes des Carceri; ce sont bien plus une envie d'espace et un caractère jeune et ludique qui se manifestent dans cette concentration de grands corps et dans les espaces qui se développent entre eux.

Les entrées des salles de cinéma sont définies comme de puissants couloirs de mines plaqués en bois de cerisier. Des rampes et des escaliers conduisent à l'intérieur. Un peu comme les couloirs mobiles qui amènent les voyageurs aux avions, ils invitent les spectateurs à entrer et à décoller collectivement dans l'événement cinématographique. Les salles de cinémas sont traitées à l'intérieur en bleu nuit. Des lampes tamisées par des verres bleus et des hauts-parleurs laissés apparents constituent les rares installations à côté des lampes discrètes indiquant, au-dessus des portes de secours – les sorties correspondantes. Les spectateurs n'étant admis dans la salle que peu avant le début du film, aucune mise en scène particulière n'est requise pour passer le temps d'attente. Cette fonction était assurée par les possibilités de consommation offertes au foyer.

Loin, à l'arrière-fond de la gorge du foyer, se trouve une tour fine avec des escaliers extérieurs qui transperce verticalement les deux espaces de foyer. Dans le volume prismatique se concentrent les toilettes. Pour les dames, au niveau des foyers, pour les hommes, quelques marches plus haut au demi-niveau: à Vienne, l'on est encore galant. Les contrecœurs des escaliers sont à nouveau plaqués en bois de cerisier.

Pour accéder au foyer inférieur, le visiteur trouve aussi, à côté de l'ascenseur, une construction d'escalators, hardie et en porte-à-faux, qui descend en un premier temps sur la plate-forme en forme de rein devant la paroi de verre coloré. Depuis ce belvédère au-dessus de la rampe d'accès, il jouit simultanément d'une vue sur l'intérieur, sur l'ensemble et sur l'extérieur: à travers la paroi de verre coloré, il aperçoit les gazomètres à proximité. De nuit, l'éclairage extérieur, les reflets et l'éclairage intérieur définissent un mélange irritant d'intérieur et d'extérieur. Un autre escalator conduit au foyer inférieur. Avant plan et arrière plan coïncident ici: du point de vue de l'espace, il n'y a plus qu'un extérieur ou «avant», c'est la gorge du foyer. Les salles de cinéma se vident à nouveau dans le foyer. Le spectateur n'est plus propulsé dans une arrière-cour ou une ruelle secondaire, mais accueilli, une fois encore, par le grand espace richement aménagé. Il peut ainsi passer des après-midi ou des soirées entières dans le *Pleasure dome*: boire quelque chose avant le film, manger quelque chose après le cinéma, enchaîner avec une partie de billard ou avec encore un film, etc. Il est manifeste que le concept vise à maintenir le visiteur le plus longtemps possible dans l'espace intérieur. La dureté commerciale de ce monde intérieur diffère de celle de la friche industrielle autour. Elle n'a rien à voir avec le froid mordant du vent qui souffle en cette saison sur la lande de Simmering et ne veut rien savoir de la pluie. Les occupants des gazomètres n'ont pas besoin de mettre ne fusse qu'un pied dans l'humidité. Naturellement, il y a, derrière, un concept économique percutant et, durant la réalisation, l'on a fait les calculs un nombre suffisant de fois. Le concept architectural témoigne de tant de joie de

vivre et d'envie d'espace que l'on dépense volontiers l'argent pour le cinéma dans ses gorges et que l'on renonce au séjour dans les boyaux d'un centre de cinémas médiocrement planifié.

Il y a dans la production de Rüdiger Lainer, entre autres, deux stations évidentes sur le chemin qui a maintenant débouché sur cette réalisation (voir: Zschokke; Rüdiger Lainer, Bâle 1999). À partir de 1997, il travailla au projet du «Cineplexx City» à proximité de la gare de Salzbourg, qui s'élève directement à côté d'un bâtiment industriel protégé par la conservation du patrimoine et transformé en centre commercial. Suite à des retards, il a été achevé presque en même temps que le *Pleasure dome* commencé en 1998. À Salzbourg, le principe de la grande enveloppe avec des salles de cinéma empilées et les accès disposés librement dans l'espace fut formulé, pour la première fois, mais les volumes ont, en raison du caractère du matériau – du béton bouchardé –, une présence plus forte qu'à Vienne où la couleur active plus fortement l'espace intermédiaire et les corps dématérialisés font un effet plus léger et retenu. L'architecte utilisa de manière particulièrement ludique le principe de la rampe disposée librement dans l'espace et des corps autonomes pour des programmes audio-visuels courts dans l'exposition de 1998 de la province de Styrie (sur le thème des cultures de la jeunesse) à Bad Radkersburg. Et, dans la construction de l'école secondaire d'Absberggasse à Vienne-Favoriten, terminée en 1994, se montra le flair spécifique de Lainer qui sut y offrir aux adolescents des espaces où apprendre, vivre, expérimenter et qui sut les agréger dans des bâtiments attractifs.

Fort de cette expérience, Lainer réussit à aménager à Vienne un centre de loisirs urbain qui est subordonné au même calcul commercial que d'autres temples de la consommation mais dont la formulation architectonique est de qualité manifestement plus grande. Pourquoi ne pas laisser exploiter deux salles par le musée du film viennois et chercher les jeunes visiteurs là où ils se tiennent volontiers ?

Bettina Köhler (pp 30–35)

Traduction française: Jacques Debains

Fraîcheur de l'ombre, frisson sublime. Vers le souterrain.

Retrospective sur l'approche du monde souterrain à travers Boullée

En 1793, Etienne Louis Boullée concevait un édifice rond qualifié par la suite de «Temple de la Raison». Contrairement à certaines idées reçues, dans ce propos ce temple associé à une caverne

souterraine ne sera pas compris comme l'expression inhérente aux conceptions culturelles révolutionnaires. Par une rétrospective sur la manière de traiter les portiques enterrés et les grottes, ce projet de temple sera plutôt vu comme la concrétisation conséquente d'une esthétique active ayant l'ambition de mettre «naturellement» en œuvre le sublime. Ce regard en arrière sur l'histoire architecturale des espaces intérieurs aveugles ou peu éclairés, explique comment l'époque qui précéda l'ère de l'éclairage artificiel sut cultiver l'ombre et l'obscurité.

Avec des projets de nécropoles gigantesques et un temple probablement pensé pour le culte de la nature, Etienne Louis Boullée a mis en scène une forme particulière du construit. Il y voyait une «architecture ensevelie» faisant partie de cette «architecture des ombres» dont il revendiquait la paternité.¹ Comme tous ses projets, cet édifice conçu comme un simple corps stéréométrique était partiellement enterré ce qui, dès l'abord, devait évoquer un sentiment de précarité et de mort. L'image de l'architecture enterrée est portée conséquemment à son terme, notamment dans le volume intérieur du temple rond probablement projeté en 1793. Le sol de ce temple semble être le produit de la «nature»: vision vers les profondeurs de grottes aux volumes tourmentés, avec au centre la statue de la déesse «Artemis Ephesia» devant engendrer chez l'observateur un frisson sublime, tout en évoquant la pérennité des vertus morales.

Pour Klaus Lankheit qui a redécouvert le projet, il existait sans doute un rapport entre le temple rond avec sa caverne et la statue d'Artemis Ephesia, cette incarnation de la nature féconde, et les aspirations culturelles de la révolution.² En 1793/94, le culte des vertus républicaines telles que liberté et égalité remplaça en fait très temporairement le culte chrétien. On rendait hommage à la raison qui était honorée comme une fille de la nature et, dans les nefes des églises, on lui édifiait des montagnes «sacrées».³ Selon Lankheit, il est donc certain que Boullée a projeté son bâtiment pour servir l'idéologie révolutionnaire du «Culte de la Raison et de la Nature» en vogue à l'époque.

Le fait que cette «architecture ensevelie» mettant en scène le passage du grand jour au souterrain d'une manière grandiose, soit une découverte du 18^{ème} siècle finissant et, à tout point de vue, une phase historique révolutionnaire, est également indubitable. Le seul point de doute est que le projet de Boullée ait effectivement répondu aux conceptions culturelles de ces années. La présente rétrospective se propose donc d'interpréter ce projet comme la prolongation conséquente d'une longue tradition dans l'approche du souterrain et de la voie qui y conduit. Une approche qui, portée par de grandes visions religieuses et artistiques, dirigea ses recherches et fit ses découvertes dans les profondeurs du sol: luxe de la fraîcheur, calme et loisir pour la contemplation, attrait de la peur et frisson sublime.

Le luxe de la fraîcheur: les cryptoportiques
L'architecture des villas antiques, notamment à la fin de l'ère romaine, savait déjà profiter des qualités rafraîchissantes de l'enterré.⁴ De longues galeries à demi ou totalement enterrées appelées cryptoportiques, offraient aux habitants une température estivale agréable. Leur installation exigeant de la place, des terrassements importants et très souvent la création de dénivelllements, les cryptoportiques étaient toujours le signe d'une résidence luxueusement aménagée. Les seuls contacts avec l'air libre consistaient en ouvertures le plus souvent ménagées dans le haut des voûtes. Elles étaient limitées pour assurer la clarté nécessaire, mais sans altérer les conditions climatiques. Des sas ou des couloirs et des entrées étroites donnaient accès à ces cryptoportiques qui, pendant les mois d'été, assuraient le maintien de températures fraîches et régulières. Les sols, les parois et les plafonds étaient revêtus de pierres nobles, de mosaïques et de fresques, démontrant ainsi l'appartenance des portiques aux pièces d'habitat des villas.

Contemplation dans l'ombre: Le naturel artificiel des grottes

Comme les cryptoportiques, les grottes appartenaient également à l'aménagement des villas antiques et des palais impériaux, mais contrairement aux cryptoportiques, on y mettait en scène la transition entre l'air libre et le souterrain, entre l'art et la nature, entre la clarté et les espaces dans l'ombre destinés aux sculptures ou peintures mythologiques. Les grottes ont survécu diversement dans l'art des jardins du 16^{ème} siècle. Ce faisant, il pouvait ne s'agir que de simples volumes à contempler ou d'espaces frais formant salle à manger d'été. En Italie, les grottes étaient le plus souvent associées à l'architecture d'un bâtiment secondaire ou intégrées dans le soutènement d'une dénivellation du jardin. En France par contre, on préférait les pavillons indépendants ou l'on réalisait des grottes dans des collines artificielles. Mais en tout état de cause, dans l'art des jardins des 16^{ème} et 17^{ème} siècles, les grottes correspondaient à un monde souterrain artificiellement créé, souvent au niveau du sol, et de l'extérieur, elles attiraient le regard car elles réunissaient des structures architecturales et d'autres imitant la nature. A l'intérieur, des parois rocailleuses artificielles en tuf, en pierre ponce et en coquillages ou faites de roche laissée brute, alternaient avec des revêtements nobles tels que le marbre et des représentations imagées sous forme de mosaïques et de fresques. Des éclats de miroir et de la nacre étaient aussi utilisés pour obtenir des jeux de lumière surprenants dans le volume. Et pour finir, des automates à commande hydraulique pouvaient intervenir pour créer des «jeux d'eau» très prisés.⁵ Les grottes répondaient non seulement au désir d'affirmer une surabondance prestigieuse mais, comme la Grotta Grande dans les jardins de Boboli par exemple, elles ouvraient aussi un accès à une suite d'espaces inspirée par le monde imaginaire du néoplatonisme.⁶ La transition de la matière à la forme, de

- 4 Voir Il Sottosuolo nel mondo antico (a cura di Francesca Ghedini e Guido Rosada), Dosson Trévise 1993, p. 71 et suiv.
- 5 Voir Barbara Rietzsch, *Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts, Formen der Gestaltung von Aussenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland*, Munich 1987, p. 5.
- 6 Rietzsch, 1987 (voir 5), p. 7 à 10.
- 7 Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Londres 1757, cit. de: Andrew Ashfield et Peter de Bolla, *The sublime a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, p. 140.
- 8 David Hume, *A Treatise of human Nature*, Londres 1739–40, (ed. P. H. Nidditch) Oxford 1978, p. 432.
- 9 Hume, ed. 1978 (voir 8), p. 433.
- 10 Voir Clemens Alexander Wimmer, Michael Niedermeier, *Hängende Gärten, schaurige Grotten dans: Anthos*, 1992, 1, p. 36.
- 11 Cit. de: Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt 1989, p. 184.
- 12 Cit. de: Wimmer, 1989 (voir 11), p. 189.
- 13 Boullée, ed. 1968 (voir 1), p. 85.
- 14 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 73.
- 15 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 133. Voir aussi Jean Marie Pérouse de Montclos, Etienne-Louis Boullée, Paris 1994, p. 153.
- 16 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 133.
- 17 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 133.
- 18 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 156.
- 19 Pérouse de Montclos, 1994 (voir 15), p. 28, 29.
- 20 Lankheit, 1968 (voir 2), p. 38. De même, Adolf Max Vogt, 1969, p. 261 et suiv.
- 21 Lankheit, 1968 (voir 2), p. 36.
- 22 Harten, 1994, (voir 3), p. 70. Zum Dekadentempel, p. 68.
- 23 Werner Szambien, *Les Projets de l'An II concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris 1986, p. 86, 87.
- 24 Voir aussi Harten, 1994 (note 3), p. 70.

English

Walter Zschokke (pages 8–9)
English translation: Michael Robinson

When the outside is still inside

The inside world of Rüdiger Lainer's Vienna Urban Entertainment Center

A new kind of entertainment centre has caused something of a sensation in the Viennese borough of Simmering. A spatially diverse world, apparently complete in itself, seems to have been set in motion inside a colourfully enticing exterior. Sheer size, and the way the centre is used, are a powerful argument for the separation of outer envelope and internal structure: the placing of the levels and of the bodies of the cinema auditoria creates a pulsating interior in the mall. It is an ambiguous space: anyone coming in from the outside experiences it as an interior, but anyone coming out of a cinema or a shop has the impression of stepping outdoors. Are we looking at another logical continuation of Modernism

here, as escalators, walkways and the significantly sloping undersides of auditoria or cinemas are used to provide interior effects and new spatial configurations?

Late autumn and winter is the cinema season. It's cold, and dark early outside; but in the auditorium you are protected on all sides, comfortable, pleasantly warm, and the action takes you everywhere without your needing to move a muscle. In this huge, dark – usually midnight blue nowadays – soundproof box the spectators become a uniformly directed collective, and the pictorial sequences allow the screen to open up a gateway into a virtual world for them. The actual interior is sublimated by the events of the film. The directorial concept anticipates rapidly changing locations: they are all about editing technique.

Decades ago, when cinemas consisted only of one, usually large, auditorium, the zone outside the entrance and the foyer served to set the mood for the film event that was to come. People used to meet long before the film started, to make sure of grabbing a good seat. Old and current film posters, photographs of stars, numerous mirrors, in which stars and starlets could eye each other expectantly. The auditorium often had indirect lighting – which then changed to a highly promising red and faded away – and suitable music for the film playing in it, as the doors usually opened half an hour before the film started, and the audience had to be entertained. Often the walls in the cinema were designed by artists, as in Werner Frey and Roman Clemens's "Studio 4" in Zurich. But stepping out into the reality of the outside world was a brutal experience. You staggered into the open air, still overwhelmed by the end of the film, via corridors and stairs thrown together from the cheapest possible materials: business was over, in those days, no one thought of continuing to exploit the mood that had been so carefully established.

Today's multiplex cinemas are completely rationalized businesses with at least a dozen screens. Other entertainment venues and catering facilities are arranged to relate directly to these. Because of the synergy effect. As the multiplexes are to be found on the outskirts of large towns or cities, the operators anticipate a lot of visitors from the surrounding area. A site near an underground station is also ideal. The recent extension of Vienna's U3 underground line from Ottakring in the west through the city centre to Simmering in the south-east, where the "Pleasure Dome" is sited, has made it possible to reach parts of the city in a few minutes that used scarcely to relate to each other at all.

The core round which the new district will crystallize
Out in Simmering, four former gasholders, four brick cylinders containing housing, offices and a mall called "Gasometer" running through all of them, and the underground station of the same name are intended to form the urban core

around which the new district will crystallize. The urban development plans for the surrounding derelict industrial areas are complete, or will be drawn up very soon. An office complex has already been built in the street running tangentially to the north of the gasometers, and the "Urban Entertainment Center", also known as the Pleasure Dome, connects up with this as well. It is not a particularly small building, with two street façades each consisting of a high glass wall rising through four storeys. Above this the building volumes tower up just as high again, staggered backwards and articulated in a variety of ways. Even so, the extensive block seems comparatively small, just like a normal six-story town building, alongside the gasometers, which are over 60 metres high. It contains a continuous parking deck in the basement, above this a multiplex cinema with 15 screens in one half, three more parking decks in the other half – a total of 750 parking spaces – and above the latter half is a three-storey mall with shops, bars, restaurants, cafés, casinos and the entrance to the multiplex cinema.

The exterior is not a function of the interior structure

The envelope consists of two sides made up of differently coloured glass panels, giving the building more sense of physical presence than if they were completely transparent. This is true both in the daytime and at night, the colours alienating the remaining view into the interior. The façade structure and various floor levels are superimposed, and indeed the ground plan shows that on the façade facing the gasometers there is an accessible layer of space connecting with the street space: it makes it possible to look in and to look out, but at the same time screens off the structure behind it and the interior world. The areas of colour on the glass panels are distributed abstractly, and this arrangement seems not to relate to the functions behind them. On the façades facing away from the gasometers, all that appears are the emergency staircases, cascading diagonally down the whole body of the building. They make up a staged feature, a functional structure that has been intensified to the status of an ornament that gives the façade a specific impact and significance. Thus at the back at least it is possible to perceive the building's function as an event centre catering for large crowds.

There are various ways of getting into the Pleasure Dome: if you don't take the lift from the parking decks to the first level of the mall (+3), you can come into the glass-clad porch via a ramp that swings out in a sharp curve from the street outside the rock hall, which is on the bottom level of the second gasometer. At the corner there is an additional fold in the envelope, and the entrance is given additional height by a recessed section. This kind of distortion on a corner has appeared in earlier buildings by Rüdiger Lainer. Here it expresses the virtual movement triggered by the access ramp. The curved line of the ramp distorts the corner and takes the hard-

ness out of it. It could perhaps have been problematical to place the entrance on this corner, but this trick makes it easier. But the arbitrary distortion refers to the fact that the envelope is independent of the interior structure. It makes the edge appear imperfect, alleviating its sharpness; thus penetration at this point, an entrance, becomes possible in terms of the architectural structure.

Movement and the play of colour in a comprehensive interior world

Once you have got through the glass screen via the mediating metal frame, you find yourself in the long high space behind the coloured glass panels. The access route now rises through this in the form of a ramp with steps – there is still the height of two parking decks to be overcome. The route runs under a kidney-shaped platform on stilts that serves as a turning area and intermediate landing for two batteries of escalators. These link the upper and lower cinema foyer, into which visitors are now able to cast a first passing glance. You can make out the side views of the closed cinema auditoria with their rising undersides, thrusting deep into the air-space of the foyer. The volumes pile up into the heights and depths of the space like gigantic lumps of rock, leaving gaps in between like gorges, and these have steps and walkways winding through them at certain points. These give the technicians access to the projection rooms, and also serve as emergency exits. The external surfaces of the bodies are dematerialized, homogenized and neutralized by the use of colour. The shades were chosen by Viennese “concrete” painter Oskar Putz. And so after we have been given a preview of the cinema foyer, as it were, the route leads further up to the entrance hall of the mall, into which a broad walkway enclosed in glass leads from the right, i.e. coming from the mall in the gasometers. The whole of one side of this second main entrance is occupied by a bridge café.

The actual mall consists of three levels one above the other, into which a three-storey hall thrusts to a considerable extent, intersected in several places by connecting walkways and pierced by staircases. But the large areas cut out of the floors and ceilings are not placed precisely above each other, but are staggered, often to a considerable extent. The ends of the floors, highlighted in coloured glass, give a sense of poise to the pulsating spatial structure, as does the dark-green slate slab floor covering, laid in stripes of differing widths to create the appearance of an effortless expanse. Inside the mall, Rüdiger Lainer deliberately establishes several connections with the exterior space in the form of small terraces affording extensive views of the outside world. For example, tall panes of glass allow visitors to look in a northerly direction.

Enjoying space in the cinema city

To get into the cinema centre you have to take the escalator up to the second level of the mall. After passing through the catering facilities and

amusement arcades you come to the foyer area, where monitors offer information about the current film programme. Astonishingly enough there are no film posters: visual communication is restricted to screens. Several ticket sales counters and a long bar flank the entrance to the upper cinema foyer; the public has access to this area as well, and can use it without tickets. Here the spatial impression is again dominated by the massively thrusting volume of the cinema auditoria. They do not look as though they could possibly be hollow, the radiant, sculptural impression they make is far too solid. The area around them is always a gap, and this even applies to the large envelope. In several places, service walkways run through these gaps. Thus they are not just leftover space, but always a kind of interior space that is rich in eventful, three-dimensional tension. In the daytime, light comes into the foyer gorge from above, but nowhere here is dominated by the gloom of Piranesi's *Carceri* etchings. On the contrary, the principal impression is one of sensually enjoyed space and youthful playfulness in this accumulation of large bodies and the spaces that develop between them.

The entrances to the cinemas are in the form of powerful, tunnel-like corridors veneered in cherry-wood. Ramps or steps lead into them. Rather like the “fingers” that lead people from a departure lounge to their flight, they are an invitation to come in and take off into the film experience. The cinema auditoria themselves are midnight blue inside. Lamps with blue glass shades, and visibly mounted loudspeakers are the only installations other than the reticent-looking emergency exit lights above the appropriate doors. As the spectators are not admitted until shortly before the film begins, nothing special is needed to fill in the waiting time. The consumer opportunities in the foyer have already served this purpose.

At the very back of the gorge accommodating the foyer is a slender tower with a staircase attached, rising vertically through both foyer levels. The toilets are placed in this slender prismatic body. For the ladies they are always on the same level as the foyer, the men have to go up to the mezzanine. Here too there is cherry-wood veneer on the banisters of the staircases.

To get to the lower foyer, there is a lift, and also a vigorously thrusting set of escalators, leading down in the first place to the kidney-shaped platform in front of the coloured glass wall. From this viewing-point above the access ramp you can look into and out of the complex, and form a general impression of it, leaving the interior world of the foyer gorge for these few moments. The nearby gasometers can be seen through the coloured glass wall, and at night exterior lighting, reflections and interior lighting create a disturbing mixture of inside and outside. Another escalator leads down into the foyer. Front stage and backstage come together here: spatially there is only a single outside or “front” here, and that is the foyer gorge. The cinemas empty into the foyer again, you are not spat out into a back yard or a

side alley, but once more embraced by the large surrounding space with its multiplicity of forms. It is possible to spend whole afternoons and evenings in the Pleasure Dome in this way: have a drink before going to the film, have something to eat afterwards, perhaps add on a game of billiards or another film, and so on and so forth. It is obvious that the idea is to keep visitors inside for as long as possible. The commercial hardness of the interior world is different from that of the surrounding derelict industrial land. It is not prepared to have any truck with the currently biting wind blowing of the Simmeringer Haide, and rain is completely out of the question. The gasometer residents do not need to dip even a toe into the wet. Of course there is a hard-nosed commercial concept behind all this, and the sums were done over and over again while the project was under construction. But the architectural concept produces so much *joie de vivre* and pleasure taken from the space that people are happy to pay their cinema entrance money in these spatial gorges and to do without spending time in the bowels of a mediocre cinema centre.

There are two clear stations among architect Rüdiger Lainer's other work on the way that led to this building (see: Zschokke; Rüdiger Lainer, Basel 1999). From 1997 he worked on the design for the “Cineplexx City” near the railway station in Salzburg; Cineplexx City was sited close to a listed industrial building by Hubert Gessner that has been converted into a shopping centre. After some delays, it was completed at almost the same time as the Pleasure Dome, which was started in 1998. The principle of the large envelope with the cinemas piled one on top of the other and the access systems suspended freely in the space was formulated for the first time, but because of the nature of the material – granulated concrete – are a more powerful presence than they are in Vienna, where colour activates the spaces in between more strongly, and the dematerialized bodies seem lighter and more reticent. The architect used the principle of the ramp flowing freely in space and of the autonomous bodies for short audiovisual programmes especially playfully for the Styrian Regional Exhibition in Bad Radkersburg in 1998 (on the theme of youth cultures). And when building the Absberggasse secondary school in the Favoriten district of Vienna, completed in 1994, Lainer showed his particular talent for offering young people spaces for living, learning and gaining experience without illusions but with a great deal of empathy, and making these spaces into attractive buildings.

Given this experience, Lainer has successfully created an Urban Entertainment Center in Vienna that is subject to the same commercial calculations as other temples of consumerism, but is formulated and thought through architecturally to a much higher level of quality. Why not let the Vienna Film Museum use two of the screens and pick up the young people in a place they like spending time in?