

Kontextkonstruktion

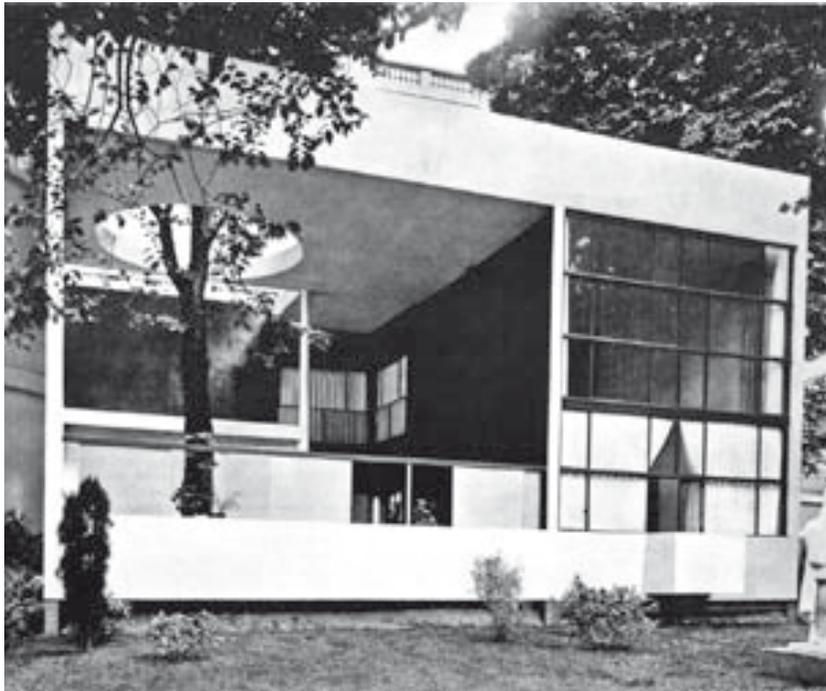
Wilfried Kuehn

- museum, das ich mir erträume*, Nürnberg 1998, das am besten ausgearbeitete Plädoyer für neutrale Räume vorgelegt.
- 17 Lampugnani 1999 (wie Anm. 5), S. 47 f.
- 18 Jacques Herzog, zitiert in: Maier-Soljk 2008 (wie Anm. 12), S. 189.
- 19 *Kunstmuseen*, hrsg. von Gerhard Mack, Basel u. a. 1999, S. 103.
- 20 Ebd., S. 13 f.
- 21 Peter Eisenman, »Schwache Form«, in: *Architektur im Aufbruch*, hrsg. von Peter Noever, München 1991, S. 39.
- 22 Newhouse 1998 (wie Anm. 6), Kap. 2; von Moos 1999 (wie Anm. 13), S. 15.
- 23 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt/M. 1997.
- 24 In Baumberger 2010 (wie Anm. 1) entwickle ich auf der Grundlage der Arbeiten von Goodman eine Symboltheorie der Architektur.
- 25 Goodman 1997 (wie Anm. 23), S. 232–235; Goodman 1987 (wie Anm. 4), S. 192–196.
- 26 Wobei Stirlings Rotunde jedoch in ironischer Umkehr von Schinkels kuppelüberwölbtem Pantheon der Künste als oben offener Hohlzylinder gestaltet ist, dessen Mauern zudem wie die einer Ruine bewachsen sind.
- 27 Charles Jencks, *Die Sprache der post-modernen Architektur*, Stuttgart 1988, S. 20.
- 28 Ebd.
- 29 Für eine symboltheoretische Explikation des (spezifischen) Charakters eines Artefakts wie z. B. eines Bauwerks vgl. Christoph Baumberger und Georg Brun, *Identities of Artefacts*, im Erscheinen.
- 30 Fritz Neumeyer, »Nachdenken über Architektur«, in: *Quellentexte zur Architekturtheorie*, hrsg. von dems., München 2002, S. 25.

Kuratoren

Der *Plan Voisin* machte Le Corbusier schlagartig bekannt. Obgleich nicht ansatzweise realisiert, war es dieses Gedankenexperiment, das den Schweizer Gravurkünstler Charles-Edouard Jeanneret zum Pariser Urbanisten und Denker Le Corbusier werden ließ. Vom mikroskopischen Maßstab des Kunsthandwerks in La Chaux-de-Fonds zur großmaßstäblichen Planung eines völlig neuen Paris vollzieht der Architekt einen Maßstabssprung, der sich im Moment der *Ausstellung* zeigt: Le Corbusier präsentiert den *Plan Voisin* auf der *Exposition des Arts Décoratifs* 1925 in Paris als Demonstration neuen Wohnens und kann seine urbanistische Vision paradoxerweise als Kunsthandwerks-Exponat zeigen. Der *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, mit grau gestrichenen Thonetstühlen möbliert und mit Bildern Le Corbusiers ausgestattet, ist das 1:1-Modell eines Apartments der *Immeubles-Villas*, die wiederum als Wohngebäude Teil des *Plan Voisin* sind. Der Ausstellungsbesucher erlebt die Metropolenvision demonstrativ als eigene Raumerfahrung und blickt durch die großen Fenster über die Terrasse in den Park wie ein Bewohner des *Plan Voisin* in dessen grüne Stadtlandschaft.

Wie Le Corbusier wird auch Friedrich Kiesler durch seine Ausstellungspräsentation in der *Exposition des Art Décoratifs* 1925 bekannt und auch durch ein Stadtmodell: die *Raumstadt*, eine schwebende Konstruktion, vordergründig eine Präsentation aktueller österreichischer Theatertechnik. Kiesler und Le Corbusier schaffen zwei Ausstellungsprototypen, indem sie über die präsentierten Gegenstände hinaus ein Konzept ausstellen und dafür den Raum in ein physisch erlebbares 1:1-Modell verwandeln. Beide Architekten verstehen die Ausstellung nicht als Hintergrund ihrer Exponate, sondern als Zusammenhang, dessen Bedeutung über die Summe der Elemente hinausgeht. Sie konstruieren jeweils eine Sehmaschine, die den Besucher im Zentrum einer Erfahrung situiert, die Wirklichkeit anders lesbar macht.



Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, © FLC/VG Bild-Kunst, Bonn 2010



Le Corbusier, *Ça c'est Paris*, Konferenzskizze, *Plan Voisin*, 1929
© FLC/VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Le Corbusier gelingt im *Pavillon de l'Esprit Nouveau* nicht nur die Ausstellung der Stadt, sondern zugleich auch ein Entwurf der Stadt als Ausstellung. Paris wird für den Architekten zur Exponatkonstellation, die zu kuratieren ist. Im Gegensatz zu einer ortlosen Idealstadt wie sie Ebenezer Howard in *Garden Cities of Tomorrow* entwirft, ist Le Corbusiers *Plan Voisin* für das *reale* Paris konzipiert, das mittels einer *selektiven* Tabula rasa neu strukturiert werden soll: Der kuratorische Selektionsvorgang erfolgt als chirurgischer Abriss, die Anordnung der Exponate als Umsetzen und Neupositionieren der vorhandenen Monumente wie Notre-Dame, Arc de Triomphe und Tour Eiffel unter Hinzufügung architektonischer Werke des 20. Jahrhunderts.

Mit dem Dachgarten für Charles de Beistegui an den Champs-Élysées gelingt Le Corbusier in Zusammenarbeit mit Salvador Dalí Ende der 1920er-Jahre das Modell des *Plan Voisin* in Form einer weiteren Sehmaschine: Paris erscheint als Ausstellung, die aus gesicherter Entfernung kontempliert werden kann, elektrisch verschiebbare Hecken und Periskope ermöglichen durch eine optische Tabula rasa gezielte Ausblicke, die mehr ausblenden als sichtbar machen und die Stadt in eine kuratierte Konstellation freigestellter Monumente verwandeln. War der Pavillon 1925 ein 1:1-Erlebnis der Besucher, ist der Dachgarten eine entrückte individuelle Erfahrung, die das Subjekt aus dem Raum förm-



El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, 1928 (Rekonstruktion 1968)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

lich entfernt und stattdessen eine theatrale Situation schafft. Wie die antike *Skene* ist die Stadt hier ein Anschauungsobjekt, das vom Publikum getrennt und durch die feldherrenartige Perspektive nur wie ein Maßstabsmodell aufzufassen ist.

Mit dem *Kabinett der Abstrakten* entwirft El Lissitzky 1928 das Gegenmodell zur theatrale Szene und zugleich das erste museale *Display der Moderne*. Alexander Dorner, Direktor des Provinzialmuseums in Hannover, hatte ihn mit der Architektur dieses Raums beauftragt und erweist sich mit seiner scharf selektierenden, jede Abteilung spezifisch behandelnden Sammlungspräsentation zugleich als *Museumskurator avant la lettre*. Erst der Besucher – oder besser *Benutzer* – aktiviert das *Kabinett*, dessen Lamellenwände in ihrer Tonalität in Funktion der Besucherbewegung variieren. Der Rezipient rückt in den Mittelpunkt einer

Situation, die das Exponat nicht als isoliertes Objekt, sondern in Relation zu seinem Kontext erfahrbar macht und damit die Ausstellung als Raum thematisiert.

Duchamps *Fountain* ist exemplarisch für die Relativierung des ausgestellten Objekts angesichts der steigenden Bedeutung der Ausstellungsbedingungen; mit dem Readymade bemächtigt sich das kuratorische Prinzip auch der künstlerischen Produktion und lässt Werke entstehen, die als Relation zwischen ausgestelltem Objekt, örtlicher Situation und dem Rezipienten Form annehmen, nicht aber unabhängig davon existieren: Die Konstruktion des Kontexts ist das Kunstwerk.

Displays

August 1956: Die jungen Architekten Alison und Peter Smithson haben soeben die Ausstellung *Patio and Pavilion* in der Londoner Whitechapel Art Gallery aufgebaut und fahren nun nach Dubrovnik zum urbanistischen *CIAM 10-Kongress*, den sie mitvorbereitet haben. Die Gleichzeitigkeit der beiden Ereignisse entspricht einer inhaltlichen Übereinstimmung, die sich in der alles überlagernden Thematik des Habitat verdichtet. Wie Le Corbusier eine Generation zuvor nehmen die Smithsons eine Ausstellung zum Anlass, Urbanismus räumlich im Maßstab 1:1 erfahrbar zu machen. *Patio and Pavilion* ist eine Installation innerhalb der großen *Independent-Group-Ausstellung This Is Tomorrow*, die neben den Smithsons durch die Künstler Eduardo Paolozzi und Nigel Henderson verantwortet wird. Architekten und Künstler bilden in diesem Fall nicht nur ein Team, sondern sie arbeiten zeitversetzt miteinander, sodass unterschiedliche Momente der Intervention entstehen; während das Architektenpaar damit beginnt, eine Einfriedung in Form eines reflektierenden Metallzauns sowie einen Sandboden zu installieren und in der Raummitte eine simple Holzstruktur anordnet, treten die beiden Künstler *danach* hinzu, um Skulpturen und Fotos sowie gefundene Objekte in der Installation anzubringen. Zu diesem

Zeitpunkt sind die Smithsons bereits in Dubrovnik, wo es in der Diskussion mit ihren internationalen Kollegen um die Kritik des *Team Ten* an der Charta von Athen und um den daraus folgenden urbanistischen Neubeginn geht. 1955 schreiben die Smithsons über das marokkanische Patiohaus als städtebauliches Vorbild: »Wir versuchen einen Rahmen zu schaffen, in dem der Mensch wieder Herr seines Hauses sein kann. In Marokko hat man es zu einem Prinzip des Habitat gemacht, dass jedermann freie Hand haben soll, sich einzurichten.«¹ Die hier aufgezeigte delikate Grenze zwischen Setzung und Aneignung im Übergang vom Städtebau zur Architektur und von der Planung zum Bewohnen der Räume wird demonstrativ in der Ausstellung *Patio and Pavilion* thematisiert, indem Paolozzi und Henderson die Rolle der Bewohner einnehmen. Gleichzeitig ist der zeitversetzt geführte Dialog zwischen Architekten und Künstlern auch ein Modell des Ausstellens, das einen doppelten Kontextualisierungsvorgang zeigt, in dem den Exponaten von Henderson und Paolozzi das Display der Smithsons vorausgeht.



A. + P. Smithson, N. Henderson, E. Paolozzi, *Patio and Pavilion*, Ausstellungsfoto 1956

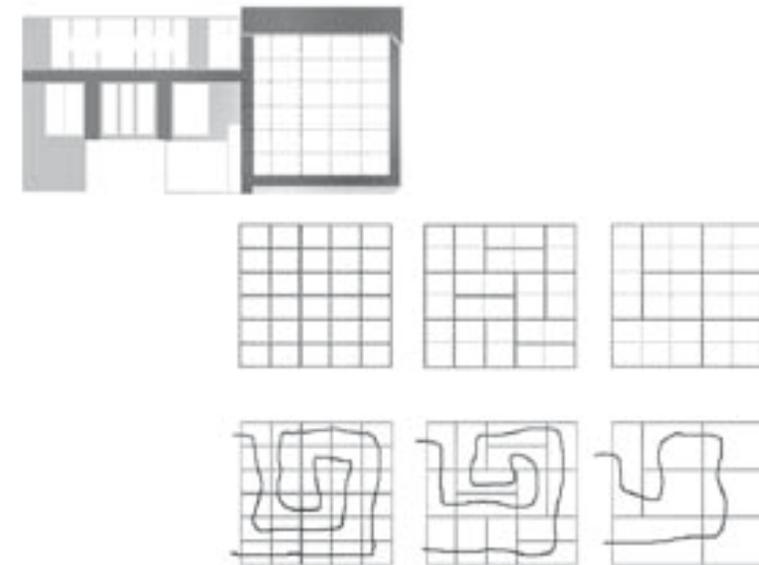
Wie im Falle Le Corbusiers sehen wir bei den Smithsons nicht nur die Ausstellung der Stadt, sondern auch die Stadt als Ausstellung: Das Thema des Rahmens als architektonische Strategie zur städtebaulich-architektonischen Aneignung der Planung durch den Bewohner ist ein analoges Display. Hier zeigt sich dessen Potenzial als relationales Element, das sich zwischen architektonische Setzung und räumliche Aneignung fügt. Display ist dabei weder tragende Bausubstanz noch wohnende Ausstattung, sondern jenes Gelenk, das beide analog einer Konjunktion miteinander ins Verhältnis setzt. Display ist die Voraus-

setzung von Kontextkonstruktion, gleich ob in einer Ausstellung oder im Maßstab der Stadt. Da es den *Zusammenhang* als selbstständiges Element einzuführen vermag, ist Display weder dienend noch autonom; es ist *Form der Relation*.

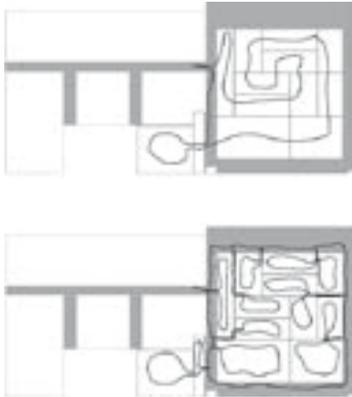
Architekturen

Kuehn Malvezzi: *Documenta 11*, Kassel 2002

»Was wir daran so unglaublich aufregend fanden, war die Logik, die sich hinter der Navigation des Raums verbarg, wie bei einer Stadtplanung. Das alles wirkte weniger wie Ausstellungsräume, mehr wie ein Raum, der Werte wie Gemeinschaftlichkeit, Sozialität, den demokratischen Raum oder das Prinzip öffentlicher Plätze vermittelt. Dann waren da die schmalen Gänge, durch die man ging und von wo aus man plötzlich in die Weite hineintrat, die zugleich Ausstellungsraum



Documenta 11, Matrix der Raumbildung



Documenta 11, Parcoursarten

war. Wir waren wirklich ziemlich angetan von den überraschenden Wendungen, die in dem Entwurf steckten, denn was hier implizit oder explizit zum Ausdruck gebracht wurde, war kein bloßes Navigationssystem, sondern vielmehr die Subjektivität des Betrachters. Ausstellungen sind im Grunde Spaziergänge, sind Metaphern dafür, wie wir uns von einem Gegenstand zum nächsten bewegen. Auf diese Weise wird die Beziehung von Zeitlichkeit und Räumlichkeit

durch unser Innehalten und Weitergehen ständig in den Raum eingeschrieben. So entspinnt sich eine Erzählung, eine Verbindung von Formen, Ideen, Bildern und Konzepten. Diese Narration kann durch den Betrachter immer wieder neu inszeniert werden, ein Prinzip, auf dem im Grunde jedes kuratorische Konzept beruht.«²

Im Dialog mit Okwui Enwezor haben wir für die *Documenta 11* einen *kuratorischen Raum* entworfen. Er kann als Stadtmodell gelesen werden, in dem über hundert Künstler wie Bewohner einer Konurbation schrittweise Räume belegen und sich aneignen. Bevor dieser kuratorische und künstlerische Aneignungsprozess beginnen kann, entsteht für die 6000-Quadratmeter Binding-Brauerei eine Architektur, deren Entwurf sechs Monate vor Ausstellungsbeginn feststeht. Die Planungsvorgabe war darauf angelegt, ohne Informationen über Künstler oder Werke ein Raumgefüge zu schaffen, das radikal unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen in starker Mischung gerecht werden kann und dabei jeder Arbeit einen eigenen Raum gibt.

Die Architektur der Ausstellung konzentriert sich auf den Zwischenraum. Sie geht nicht vom Spezifischen – der auszustellenden Kunst –, sondern vom Generischen – der Bewegung von mehreren Tausend



Documenta 11, Binding-Brauerei



gleichzeitig anwesenden Besuchern – aus. Dadurch können die Kunsträume in Größe, Ausdehnung und Offenheit individuell formbar bleiben, während die Zwischenräume unabhängig davon klar definiert werden. Die Besucherbewegung bildet den genetischen Code, der unabhängig von der späteren Raumbildung unveränderlich bleibt. Es werden dadurch zwei Raumarten generiert: zum einen ein großmaßstäblich die gesamte Ausstellung durchziehendes Foyer, das in Form grauer Bänke mit hoher Lehne auch als Leitsystem fungiert und Innen- wie Außenräume beginnend mit dem Eingangsbereich in Form eines großen Rings um die Ausstellung zusammenschließt; zum anderen eine feinmaschige Matrix, in der sich die Künstlerräume in verschiedener Form entwickeln können. Die Matrix lässt sich in sieben große, fünfzehn mittlere oder dreißig kleine Einheiten sowie jede mögliche Kombination zwischen den verschiedenen Größen aufteilen. Diese Aufteilung des Raums zwischen den Künstlern findet sukzessive in den Monaten vor Ausstellungsbeginn statt; in einem durch kuratorische Vorgaben, individuelle Forderungen der Künstler und technische Anforderungen ihrer Arbeiten bestimmten Prozess aber auch durch Änderungen dieser Bedingungen im Laufe der Zeit, entwickelt sich das definitive Raumgefüge Stück für Stück bis zum Tag der Eröffnung.

Die Verbindungen zwischen den Einheiten entstehen durch die Besucherbewegung, die sich zum einen als Weg von Raum zu Raum wie eine klassische *En-suite*-Raumfolge artikuliert und zum anderen als *short cut* direkt zu dem einen oder anderen Raum. Auf diese Weise legt sich ein feines Netz von Korridoren über den gesamten Grundriss und sorgt dafür, dass jede Installation in doppelter Weise erschlossen ist. In der konkreten Parcoursbildung des einzelnen Besuchers verknüpfen sich beide Bewegungsarten sowie gelegentliches Verweilen im umlaufenden Foyer zu individuellen Raum- und Wahrnehmungsfolgen, die gleitende Übergänge wie trennende Zäsuren enthalten.

Kuehn Malvezzi: *Das Schloss*, Berlin 2008

Wie lassen sich richtige Antworten auf falsch gestellte Fragen finden?

Kopie und Wiederholung rücken mit der Rekonstruktion einiger Barockfassaden des Berliner Schlosses in den Mittelpunkt eines Architekturwettbewerbs. Wie der Fall des Weimarer Goethe-Hauses zeigt, das 1999 exakt kopiert und für eine gewisse Zeit als Replik neben dem Original errichtet wurde, sind Verfahren des *Reenactment* außer in der zeitgenössischen Kunst auch in der Architektur präsent. Anders als bei der Dresdner Frauenkirche rückt in Weimar neben der Rekonstruktion das Wiederholen selbst in den Mittelpunkt: Beide Häuser, Original und Kopie, werden zusammen ausgestellt. Wie kann die Rekonstruktion des Schlosses als *Reenactment* ausgestellt werden?



Das Schloss, ornamentloses Display



Das Schloss, Lageplan



Das Schloss, Auszug aus dem Katalog für Fassaden- und Schmuckelemente

Während die De- und Rekontextualisierung von Duchamps *Readymade* räumlich stattfindet, ereignet sich im Fall des Schloss-*Reenactments* eine *zeitliche* Rekontextualisierung. Obwohl am selben Ort, entfremdet sich das Schloss in der Rekonstruktion durch eine zeitliche Lücke: Die Umgebung ist nicht mehr die gleiche wie am Tag der Sprengung, der aktuelle städtische Kontext ist ein *anderer*. Und ist die Fassade als Rekonstruktion ohne Originalmaterial möglicherweise eher ein »simuliertes *Readymade*«,³ wie Boris Groys es in den Polyurethan-Repliken der Künstler Fischli und Weiss erblickt?

Die Rekonstruktion der Fassadenornamente kann als Ausstellung im Stadtraum stattfinden. Selbst nicht Gegenstand des Architekturwettbewerbs, sind die handwerklich hergestellten und von privaten Stiftern zu finanzierenden Ornamente Exponate, für die eine Präsentationsform zu finden ist. Ähnlich den musealen Gipsrepliken des 19. Jahrhunderts verlangen diese Ornamente *ohne* riegelschen Alterswert eine Ausstellungsform, die über die notwendige Distanz zum Original verfügt. Statt eines schützenswerten Baudenkmals wird die replizierte

Ornamentfassade ein *dreidimensionales Bild* der historischen Architektur sein. In dieser Bedeutungsverschiebung von einer materiellen zu einer konzeptuellen Präsenz geschichtlicher Baukunst erlebt die Architektur, wenn auch spät, einen benjaminschen Aura-Verlust.

Der Architekturwettbewerb lässt sich in seiner Aufgabenstellung als Suche nach einem angemessenen Display für die Ornamentfassade verstehen. Es ist die Frage nach dem physischen Ausstellungskontext



Das Schloss, Agora

und der Sockelbildung: Das zu entwerfende Display bildet die Rücklage der Ornamentschicht und ist zugleich autonome Struktur sowie äußerer Abschluss des neuen Museumsgebäudes. In dieser Form gleicht das Bauwerk einem 1:1-Architekturmodell, das seinen Platz in der Stadt durch die aktualisierte Beziehung mit dem urbanen Kontext erhalten kann, insbesondere im Verhältnis zu Schinkels provokanter, historisch unbeantworteter Öffnung des Alten Museums zum früheren Schloss. Welche Physis kann dieses 1:1-Modell haben, in welcher Form kann es als autonomer Körper zwischen Stadt- und Innenraum entstehen?

Ein fertiger Rohbau erscheint in unserem Entwurf modellhaft im Stadtraum. In massiver Sichtziegelkonstruktion ist das Bauwerk ein Perimeter, der sich eigenständig zwischen Museum und Ornamenthülle fügt. Während er auf der Ostseite eng mit dem Bauwerk verbunden ist und sich auf den historischen Schlüterhof sowie die verbindenden drei Portale ausdehnt, löst sich der Ziegelperimeter auf der Westseite des Bauwerks von der asymmetrischen Grundrissfigur des Museums und bildet schließlich eine freistehende perforierte Wand, die als Entree mit dem Stadtraum kommuniziert: ein in der Auslobung nicht geforderter Raum am Ort der ehemaligen klassizistischen Kuppel, der ein neues Gegenüber zu Lustgarten und Altem Museum schafft.



Das Schloss, Display und Ornamentrekonstruktion

Als Display kann das Ziegelmodell des Schlosses prozesshaft verkleidet werden, ohne je unfertig zu sein: Die Verhandlung über das Ausmaß der Ornamentrekonstruktion kann über längere Zeiträume geführt werden und auch, analog zur Seitenfassade von Leon Battista Albertis *Sant'Andrea* in Mantua, in dauerhafter Ornamentlosigkeit enden.

1 Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur*, Stuttgart 1966, S. 48.
2 Okwui Enwezor, in: *Candida Höfer. Kuehn Malvezzi*, Köln 2009, S. 214 f.

3 Boris Groys, »Simulierte Ready-Mades von Peter Fischli/David Weiss«, in: *Parkett*, 11, 40/41, Juni 1994, S. 24–37.