

KURATORISCHE ARCHITEKTUR

Kuehn Malvezzi

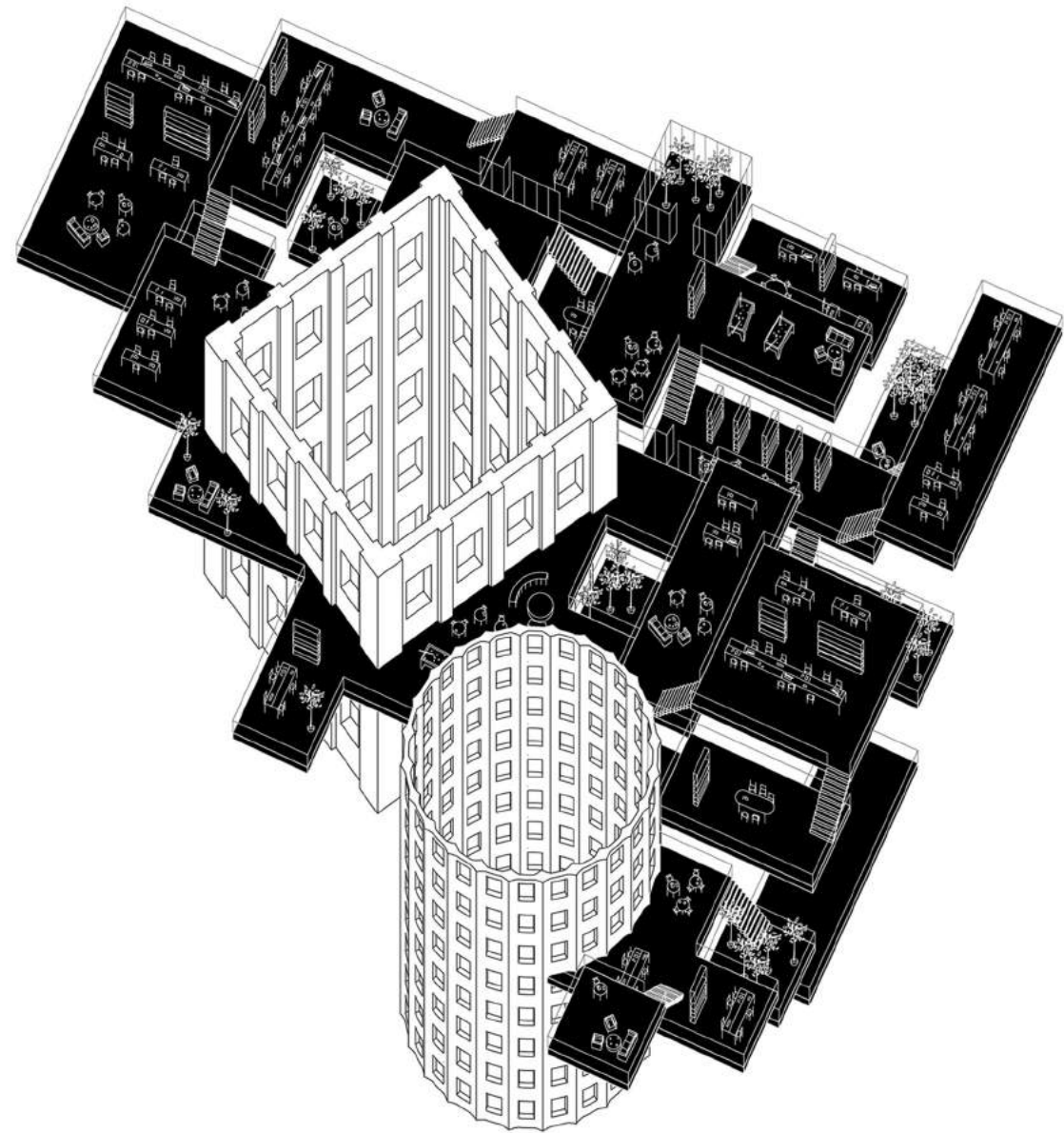


fig. a
Kuehn Malvezzi, Wettbewerbsbeitrag Axel Springer-Campus, Berlin, 2013.
Der Campus wird als Inversion der Typologie des Bürogebäudes gedacht: Kubatur und Fassaden dreier ikonischer Bürobauentwürfe der Moderne schaffen drei offene wie auch öffentliche Räume im Inneren des Bauwerks. Der Perimeter schließt nicht ab, sondern wird als Schnitt transparent und öffnet das Haus zur Stadt.

Eine Ausstellung ist ein Kunstwerk. Diese Vorstellung nimmt erst Anfang des 20. Jahrhunderts Form an, denn bis in die frühe Moderne hinein war die Ausstellung nur eine Warenpräsentation: Der «Salon de Paris» wie die «Biennale di Venezia» oder die «Armory Show» waren Ausstellungen, die dem Verkauf der ausgestellten Kunstgegenstände dienten, ohne selbst Kunst zu sein. Die Emanzipation der Ausstellung zeigt sich radikal im Display banaler Gegenstände durch Marcel Duchamp. Zum ersten Mal ist nicht der Gegenstand als Ware von Interesse, sondern das Ausstellen selbst. Damit rückt der Raum in den Vordergrund. Erst die ungewöhnliche Kontextualisierung des banalen Gegenstands im Raum der Ausstellung erzeugt das Readymade. Duchamps Urinoir erscheint am falschen Ort und produziert das richtige Kunstwerk. Nicht das Urinoir und nicht der Ort sind das Werk, sondern der Raum, der im Verhältnis zwischen Gegenstand, Besucher und Ort produziert wird. Nach der Ausstellung ist dieser Raum verschwunden und alles, was heute vom ausgestellten Readymade bleibt, sind Beschreibungen und Fotografien. Es wäre Duchamp nicht eingefallen, das ausgestellte Urinoir zu konservieren.

NACKTHEIT

Für seinen Freund Amédée Ozenfant entwarf Le Corbusier Anfang der 1920er Jahre ein Atelier. Von aussen betrachtet sieht die kubische weisse Kiste mit Sheddach wie das Basismodul des modernen Museums aus, das seit den 1930er Jahren in Europa und den Vereinigten Staaten entworfen und realisiert wird. Eine weisse Kiste ist das Atelier Ozenfant auch innen. Das Neue daran ist die weisse Nacktheit, während die Verbindung von Wohnen und künstlerischem Arbeiten in hohen Räumen unter zenitalem Oberlicht schon die Pariser Ateliers des 19. Jahrhunderts auszeichnete. Die Nacktheit produziert einen Effekt: Der Raum wird zum Rahmen, das an der Wand hängende Bild Ozenfants ist ungerahmt. Die Architektur wird damit Teil des Kunstwerks, das ohne sie zwar materiell konserviert, nicht aber gezeigt werden kann. Das Verhältnis von Studio und Ausstellungsraum wird auch auf eine andere Art zum Thema der Kunst als Lucas Samaras 1964 sein komplettes Studio in die New Yorker Green Gallery verlegt. «Studio» hiess zugleich Lebensraum, einschliesslich Schlafplatz. Auch hier sind die ausgestellten Objekte an sich nicht das Kunstwerk. Samaras radikalisiert Duchamps Readymade, indem er seinen Alltag in der Galerie platziert und so zur Ausstellung macht.

SAMMLUNG

Produktion und Präsentation sind in der zeitgenössischen Ausstellung verwoben. Sie durchdringen einander so umfassend,

dass wir die Ausstellung als Produktion begreifen und den Ausstellungs- als Produktionsraum. Die Galerie ist auch dann ein Studio, wenn dies nicht durch die Arbeit thematisiert wird. Und umgekehrt ist das Studio bereits Galerie. Die Ausstellung steht im Gegensatz zur Kunst- und Wunderkammer, in der das bewahrende Sammeln dominiert. Doch zeigt sich in der Aneignung von Bestehendem zugleich, wie Produktion selbst über das Schaffen von Neuem hinausgeht und in einer anderen Form des Sammelns einen Weg der Aneignung findet. Dieser Prozess des Gebrauchs und der De- wie Rekontextualisierung von Bestehendem macht den Raum zu einem primären Medium der künstlerischen Arbeit. Zugleich lässt er den Künstler jenseits des eigenen Produzierens gerade durch das Auswählen und Zeigen in Erscheinung treten. Der Künstler ist Sammler, indem er seiner Umgebung Gegenstände entnimmt, sie neu anordnet und zeigt. Das gewöhnliche exponierte Objekt tritt dabei an die Stelle des aussergewöhnlichen verborgenen Objekts der Wunderkammer. Es wird Katalysator eines Ereignisses, das vom Innen ins Aussen tritt und in dieser Aus-Stellung Bedeutungen erzeugen kann.

Mit der Verlagerung vom Objekt zum Kontext verändert sich die Autorität des Künstlers. Die virtuose Meisterschaft des Handwerks wird ersetzt durch eine Form der Autorschaft, die sich technischer Vergleichbarkeit entzieht. Sie lässt sich nur nach eigenen, autonomen Massstäben bewerten, die das Werk als konzeptuelle Kunst ausweisen. Darin liegt auch ein Paradox, denn die Autorität des Künstlers steigt umgekehrt proportional zur technischen Perfektion des Kunstwerks. In einer von technischer Spezialisierung und wachsender Künstlichkeit gekennzeichneten Gesellschaft wird gerade das Kunstwerk zum kunstlosen Gegenstand und der Künstler zur Antithese des kunstfertigen Spezialisten. Was sich hier öffnet, ist der entspezialisierte, professionell unbestimmte Raum des Kuratorischen. In diesem Raum wird die Fähigkeit, autonome Setzungen vornehmen zu können, Kennzeichen einer Form von Autorschaft, die konzeptuell und nicht handwerklich ist; statt gesammelt zu werden, tritt der Künstler selbst als Sammler auf. Das Kuratorische entzieht sich der Technisierung und ist gerade dadurch, dass es unspezialisiert ist, souverän in der Verbindung disparater Wirklichkeiten. Das Kuratorische ist keine Profession. Es ist eine transdisziplinäre Form der Verknüpfung, die Künstler und Kunsthistoriker in ihren jeweiligen Formen des Sammelns und Ausstellens anwendet.

Das Kuratorische betrifft nicht allein die Kunst. 1977 schreibt Oswald Mathias Ungers das Manifest der Stadt als Sammlung. «Berlin, das grüne Stadtarchipel» ak-

tualisiert Ungers Entwurf für den Kölner «Grünzug Süd» von 1965, in dem er bereits die Stadt als Sammlung gefundener Situationen aufgefasst hatte, die durch einen architektonischen Entwurf selektiert und konzeptuell verknüpft werden. Die Praxis der Planung wird kuratorisch erweitert, indem komplementäre Interventionen weniger einer disziplinären Architekturauffassung als einer Haltung folgen, die in der gleichwertigen Beziehung von Objekt und Freiraum ihre Grundlage hat. Das Vorgefundene wird wie die Interventionen als Sammlungskonstellation thematisiert. Mit dem Stadtarchipel kommt durch die Idee des selektiven Stadtabrisses noch ein Selektionskonzept ins Spiel, das die Stadt explizit zur Readymade-Konstellation erklärt. Im Verfügen über die Stadtmorphologie als kuratorischem Raum tritt der Architekt in eine neue Rolle ein: Er wird zum Kontextkünstler.

DISPLAY

2008 fand in Berlin der ungewöhnliche Architekturwettbewerb «Wiedererrichtung des Berliner Schlosses – Bau des Humboldt-Forums» statt. Wir nahmen aus Perplexität über das Rekonstruktionskonzept teil und sahen in unserem konkreten Entwurf die Möglichkeit der Umkehrung durch eine kuratorische Architektur. Die Umkehrung liegt in einer Inversion der Logik von Figur und Grund, wodurch die Rekonstruktion des Baukörpers selbst zum Hintergrund wird. Das verlorene Schloss wird durch ein 1:1-Modell – ein massiver Sichtziegelbau, der die Kubatur des ehemaligen Hohenzollern-Schlosses in ihren originalen stadträumlichen Proportionen nachzeichnet – ersetzt. (fig. b) Dieses 1:1-Modell wird als Readymade zur Folie für die Produktion von Kontexten, die sich in Beziehung dazu entwickeln. Wie im Fall von Duchamps Urinoir im Ausstellungsraum ist der Gegenstand des imitierten Schlosses selbst nicht neu, jedoch deplatziert. Die Banalität, die das rekonstruierte Schlossvolumen mangels künstlerischer Authentizität auszeichnet, wird zum Potential für Bedeutungen, die sich aus dessen Kontextualisierung entwickeln. Das Schlossmodell in Form des fertigen Ziegelrohbaus stellt sich als Hintergrund für die Frage der Rekonstruktion dar, die durch den Beschluss des Deutschen Bundestags, die Imitation der verlorenen Barockverkleidung durch Privatspenden finanzieren zu lassen, an die Bürger zurückgegeben wurde. Sie wird in unserem Entwurf zum Ausgangspunkt einer veränderlichen Fassade, die je nach Umfang der Spenden als imitierte Barockverkleidung auf dem als Display fungierenden Ziegelbauwerk realisiert wird. Die Fassade ist damit formal bestimmt, zugleich aber veränderlich und Ausdruck eines politisch offenen Prozesses. Sie wird zur Ausstellung. Kuratorische Architektur öffnet ein

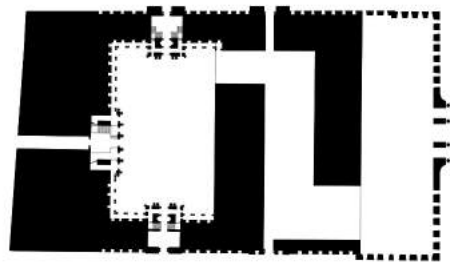


fig. b
Kuehn Malvezzi, Wettbewerbsbeitrag Humboldt-Forum – Rekonstruktion Berliner Schloss, Berlin, 2008. Der Baukörper aus Sichtziegel ist das 1:1-Modell des zerstörten Schlosses, seine Fassade das Display der Rekonstruktion: Die Applikation der Barockornamente erfolgt prozesshaft und abhängig von der Spendenbereitschaft privater Geldgeber.

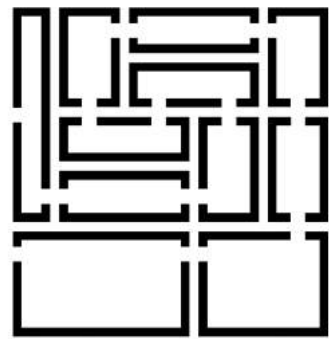


fig. c
Kuehn Malvezzi, Ausstellungsarchitektur für die Documenta 11, Kassel, 2002. Die Bewegungen der Besucher waren der Ausgangspunkt für eine Raummatrix, die als Hybrid aus Enfilade und Korridor sowohl den linearen Rundgang durch die Ausstellung als auch einen individuellen Parcours zulässt.

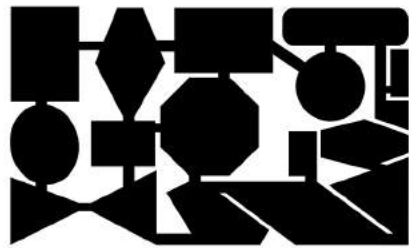


fig. d
Kuehn Malvezzi, Ausstellungsarchitektur 'Outer Space – Faszination Weltraum', Bundeskunsthalle Bonn, 2014. Thematische Inner Spaces sind um den zentralen Outer Space angeordnet und bilden zusammen ein netzartiges Gefüge heterogener Raumformen durch das sich die Besucher in einem freien Parcours bewegen.

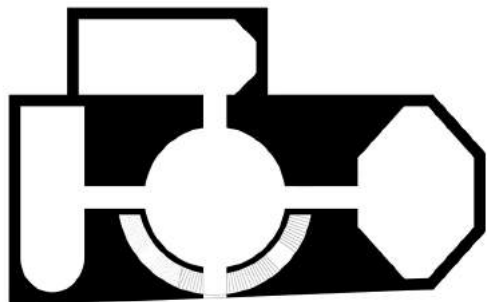


fig. e
Kuehn Malvezzi, The House of One, Berlin, 2012 Synagoge, Kirche und Moschee des Bet- und Lehrhauses, das zugleich die säkulare Stadtgesellschaft adressiert, gruppieren sich um einen gemeinsamen vierten Raum. Dessen Spannung resultiert aus seiner doppelten Funktion. Als Zwischenraum ist er eine Leerstelle, als Lehrraum und Platz ist er ein Raum der Begegnung, der den Stadtraum Berlins in das Gebäude hinein erweitert.

Alle Abbildungen © Kuehn Malvezzi

Feld, in dem verschiedene Akteure beteiligt sind, die Architektur zum Auslöser einer anderen Öffentlichkeit lassen werden.

In Analogie zur Kunst bedeutet der kuratorische Paradigmenwechsel auch in der Architektur Kunstlosigkeit. Handwerkliche Perfektion tritt in den Hintergrund; es entsteht eine konzeptuelle Architektur, die sich nicht nur an technischen Kriterien messen lässt. Sie verhält sich zur klassischen Architektur wie eine zeitgenössische Installation zu Bildhauerplastik. Die Zentralität von Kontexten mindert nicht die Präzision der architektonischen Setzung, sie relativiert jedoch die Bedeutung ihres Objektcharakters. Auch gefundene Architekturen werden durch Aneignung und Gebrauch zu neuen Werken, gesammelte Ideen werden durch die Art ihrer Kombination und Anwendung zu neuen Entwürfen. Es geht um eine Form der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit, mit konkreten Umgebungen und Situationen und deren Veränderung durch räumliche Intervention. Zugleich steht das Berufsbild zur Disposition: Der konzeptuelle Architekt ist mehr als ein Baumeister.

HYBRID

Raum ist kein Gefäß. In der Spannung zwischen inhaltlicher Programmatik und physischer Form ist Architektur eher eine Oszillation als ein definierter Zustand. Diese Raumproduktion gründet auf der aktiven Beteiligung des Nutzers, der die Räume im Gebrauch subjektiv mitproduziert. Die körperliche Bewegung ist dabei Grundlage der Raumproduktion und erzeugt ein Narrativ, das wie eine Choreographie gelesen werden kann, deren Notation der Grundriss ist.

In seinem Aufsatz 'Figures, Doors and Passages' (1978) analysiert Robin Evans das Verhältnis von Enfilade und Korridor. Er macht eine Gegenüberstellung zwischen der Raum-zu-Raum-Verknüpfung der Enfilade und der Gang-Raum-Verknüpfung des Korridors, um auf die politische Struktur zu verweisen, die sich in den Grundrissen jeweils konkretisiert. Was Evans in Bezug auf die Wohnungstypologie interessiert, kann auf den Museumsbau übertragen zu anderen Schlüssen führen. Evans stellt die Enfiladen der Wohnräume in Raphaels und Antonio da Sangallos Villa Madama nicht nur der Korridor-Typologie in den Tierstallungen derselben Villa gegenüber, sondern vergleicht in einer weiteren Gegenüberstellung die Korridorerschliessungen der Wohnräume im England des 19. Jahrhunderts einschliesslich der Entwürfe William Morris' mit Raphaels Enfiladen. Und doch ist das 19. Jahrhundert in Evans richtiger Analyse zwar das Jahrhundert des Korridors, zugleich aber vor allem das Jahrhundert der Enfilade. Nicht im Wohnbau jedoch, sondern im noch jungen Museumsbau

finden wir diesen Typus. In den ersten speziell für den Anlass entworfenen Museumsbauten, vom Prado in Madrid bis zu John Soanes Dulwich Picture Gallery und Karl Friedrich Schinkels Altem Museum variiert der typologische Museumsbau das Thema der fließenden Raumfolge. Dessen Grundrisse bauen strukturell auf den angeeigneten Gebäuden der ersten öffentlichen Museen nach der Französischen Revolution wie dem Louvre auf und replizieren deren Prunk- und Wohnraumfolgen. Ein viel früheres Museum, das ebenfalls auf einem ungenutzten und angeeigneten Bauwerk beruht, zeigt den Gegenentwurf: Giorgio Vasaris 'Uffizi' in Florenz, ein ehemaliges Verwaltungsobergeschoss aus dem Cinquecento, ist keine Enfilade, sondern ein Korridor. Als 'galleria' ist er eine Bewegungsarchitektur, die der Enfilade entgegengesetzt ist und es paradoxerweise geschafft hat, den freien Raumverbindungen des modernen Museums ihren Namen zu geben: die Galerie.

Im Verhältnis von Korridor und Enfilade konkretisiert sich die Beziehung von freiem und besetztem Raum als Ausdruck des Öffentlichen im Verhältnis zum Privaten. In der Aufweitung des Zwischenraums liegt das Potential einer alternativen Lesart des Korridors als Platz. In dieser Inversion zeigt er sich als ein Zwischenraum, der zum Hauptraum wird und der das Öffentliche zum Thema macht. Uns interessiert dieser Zwischenraum als unspezialisierter kommunaler Raum. Wände und Durchgänge bilden Raumbeziehungen und Kontexte, die kinästhetisch erfahrbar sind. Die Infrastruktur wird als Zwischenraum zum kuratorischen Instrument.

Der aufgeladene Zwischenraum bildet einen Hybrid. Räumliche Trennung und Verbindung werden vereint, indem der Zwischenraum auf dem Weg zum Hauptraum selbst wichtig wird. In unserem Entwurf für das 'House of One' in Berlin (fig. e) führt der Weg zu drei Sakralräumen, die getrennt voneinander auf einer Ebene liegen. Synagoge, Kirche und Moschee liegen mit jeweils eigenem Eingang an einem vierten Raum, der zugleich Zugang und Ereignisraum ist, ein Innenraum, der wie ein Platz funktioniert. In einer Umkehrung der Hierarchie stellt sich dieser Raum den drei Gotteshäusern, die im 'House of One' unter einem Dach vereint sind, als Komplementärraum gegenüber und nimmt die Rolle des Leer-raums sowie des Lehr-raums ein, der in allen drei abrahamitischen Religionen in Beziehung zum jeweiligen Bethaus existiert: Madrasa und Midrasch sind im Gegensatz zu den Bethäusern eins und zeigen sich als Raum der Auslegung und Kontroverse. In diesem Zwischenraum weitet sich die Nutzfläche des Bethauses zum Lehrhaus, indem die Infrastruktur zum kommunalen Ort wird, zum Ort des Öffentlichen.

KURATORISCHE ARCHITEKTUR

Der Kurator betritt erst Ende des 20. Jahrhunderts den Plan. Er ist das Paradox des zum Beruf gewordenen Anti-Berufs: Jeder kann Kurator sein. Der kuratorische Raum ist ein Zwischenraum, der sich aus der Perspektive spezialisierter Disziplinen als Beziehung darstellt und nicht als weitere Disziplin. Er ist ein Gegengewicht. Um das Ausstellen geht es dabei nicht unmittelbar, jedenfalls nicht im Wortsinn. Es geht um Kontexte.

Architekten sind auch Kuratoren. Wir arbeiten kuratorisch, wenn wir inhaltlich arbeiten. Dies steht im Widerspruch zur technischen Spezialisierung unseres Berufs und fordert uns in unserer Beziehung zum Gebrauch der von uns geplanten Räume. Gebrauch ist nicht Programm, denn es geht um den Gebrauch der Räume am Rande ihres Programms und darüber hinaus. Die gesellschaftliche Dimension der Architektur beginnt, wo die Nutzfläche endet. Komplementär zu unserem Métier sind wir kuratorisch in dem Maße, in dem wir das architektonische Objekt, gefunden oder gemacht, im Kontext verschiedener, auch fremder Zusammenhänge wahrnehmen und produzieren können.

Aus dieser Haltung heraus stellt sich die Frage der Autorschaft anders. Das Kuratorische ist der Teil unserer Arbeit, der diese als kollektives Werk qualifiziert. Kuratorische Architektur ist die Möglichkeit zur Produktion von Zusammenhängen, die uns Spezialisten und Universalisten gleichzeitig sein lässt. Je spezialisierter wir sind, desto wichtiger wird das Kuratorische als Fähigkeit, eine kulturelle und politische Praxis gegen einseitige Forderungen technisch-wirtschaftlicher Optimierung zu behaupten.

Das Architekturbüro KUEHN MALVEZZI wurde 2001 von Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn und Johannes Kuehn in Berlin gegründet. Öffentliche Räume und Ausstellungen sind der Schwerpunkt ihrer Arbeit. 2012 gewann Kuehn Malvezzi den internationalen Wettbewerb für das interreligiöse House of One auf den historischen Grundmauern der frühesten Kirche Berlins am Petriplatz, 2014 folgte der Gewinn des internationalen Wettbewerbs für das Insectarium in Montréal. Aktuell arbeitet das Büro unter anderem an der Neupräsentation der Sammlungen des Herzog Anton Ulrich Museums in Braunschweig. Ihre Projekte wurden in internationalen Ausstellungen gezeigt. Kuehn Malvezzi gehört zu den Teilnehmern der ersten Architekturbieniale in Chicago 2015.

trans 27



ISBN 978-3-85676-351-0
CHF 25.- EUR 25.-

