

5/6₂₀₁₀

der architekt

Bund Deutscher Architekten BDA

Fugenlos

Positionen zum Weiterbauen

Wilfried Kuehn

Originalkopien

Für eine Architektur der Wiederholung

Mit Andy Warhol stellt Wilfried Kuehn in seinem Beitrag fest, dass das Original durch die Kopie beeinflusst wird – wie Fotomodels, die der Perfektion der Aufnahmen ihrer selbst im echten Leben nacheifern. Über die Entwurfsmethoden Stefan Wewerka und Alison und Peter Smithons, die Entwürfe – etwa von Ludwig Mies van der Rohe – weiterdachten und -schrieben und so in die Gegenwart exportierten, schlägt Kuehn die Brücke zum Beitrag des eigenen Büros zum Berliner Schlosswettbewerb, wo der Bau „in der ständigen Aktualisierung nicht nur ein museales Exponat ist, sondern eine Architektur, die ihre eigene Entstehung auszustellen vermag.“¹

Nothing was ever a problem again, because a problem just meant a good tape. (...) An interesting problem was an interesting tape. Better yet, the people telling you the problems couldn't decide any more if they were really having the problems or if they were just performing."¹

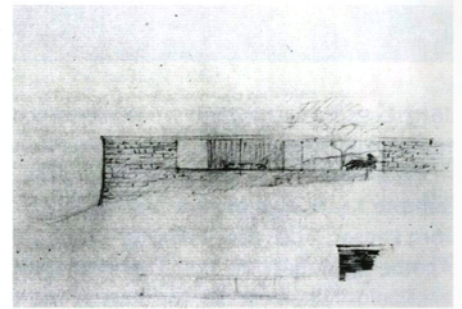
1964 erhielt Andy Warhol ein Tonbandgerät. Seitdem schnitt er sein tägliches Leben mit, zeichnete seine Umgebung kontinuierlich auf und fotografierte sie zusätzlich. Das permanente Abbilden erzeugt nicht allein eine Flut sekundärer Bilder, sondern wirkt

sich auf die abgebildete Situation selbst aus: kommunikative Rückkopplung führt zur Veränderung des performativen Moments, das sich in Beziehung zum laufenden Mikrofon und zur fokussierenden Kamera anders entwickelt. Die Kopie verändert das Original. Warhol stellt bald fest, dass *Models* unglücklich sind, weil sie nie so gut aussehen wie ihr Foto – „and so you start to copy the photograph“². Die Kopie, so zeigt sich, beeinflusst das Original nicht nur, sie ist sogar besser. Monumentalität lässt sich spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr mit Größe identifizieren, sondern allein mit Medialität und Reproduzierbarkeit: die Bilder dominieren ihre Motive, das Monument der Moderne ist die Reproduktion, die das Original in den Schatten stellt. Entscheidend für die Kraft der Reproduktion ist ihre Fähigkeit zur Autonomie, die im Akt der performativen Wiederholung entsteht. Sie ist, was Jacques Derrida in der Verbindung von *iter* (nochmals) und *itara* (anders) als Iterabilität beschreibt.³ Wie sieht eine Architektur der performativen Wiederholung aus?

Landscape of the mind: Die Smithsons in Bad Karlshafen

„My own debt to Mies is so great that it is difficult for me to disentangle what I hold as my own thoughts, so often have they been the result of insights received from him. (...)“

And we feel we have a natural right, both as apprentices-by-proxy and as being members of the family who design-by-thinking-of-the-making, to inherit as a landscape of the mind the thoughts and the ways of putting things together of Mies van der Rohe.“⁴



1

1978 wird in Bad Karlshafen ein Wohnbau eingereicht, dessen Entwurfsverfasser laut Bauantrag Mies van der Rohe ist. Ein eingeschossiger Bau in Stahlkonstruktion auf Beton- und Natursteinsockel mit Flachdach und Travertinboden. Das Baugrundstück: eine Hanglage am Fluss. „Von Mies gibt es fantastisch ausgereifte Entwürfe. Warum sollte man die heute nicht bauen?“⁵ Stefan Wewerka ist als Projektbearbeiter auch Unterzeichner des Bauantrags. Ein

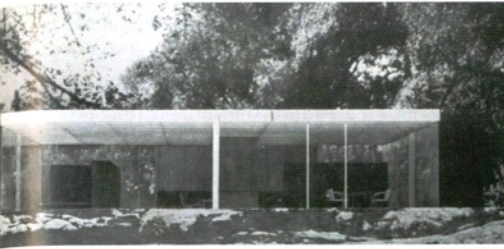
1 Mies van der Rohe,
Haus in den Alpen,
Ansicht, 1934
2 Mies van der Rohe,
Fifty-by-Fifty-House,
Modellaufnahme,
1951

3 Stefan Wewerka,
Haus in Bad Karlshafen,
Ansicht, 1978

4 Mies van der Rohe
und Stefan Wewerka,
Zeichnung

5 Alison und Peter
Smithson, Three
Generations' Image,
1980

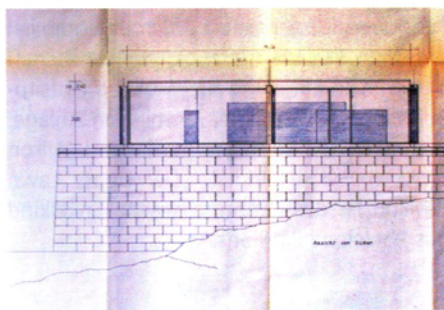
Projekt, das hier bearbeitet wird, ist Mies' *Fifty-by-Fifty*-Entwurf von 1951. Ohne konkreten Ort oder Auftraggeber von Mies



2 entwickelt, handelt es sich um ein Modellprojekt, vergleichbar mit Mies' abstrakten Hofhausstudien der 1930er-Jahre und den ebenso abstrakten Glas- und Betongebäude-Entwürfen um 1922. Das kreuzweise gespannte Dach auf zentralen außenliegenden Stützen über quadratischem Grundriss des *Fifty-by-Fifty*-Hauses wird von Mies weiterentwickelt und erst in ganz anderem Zusammenhang gebaut: in der Berliner Neuen Nationalgalerie.

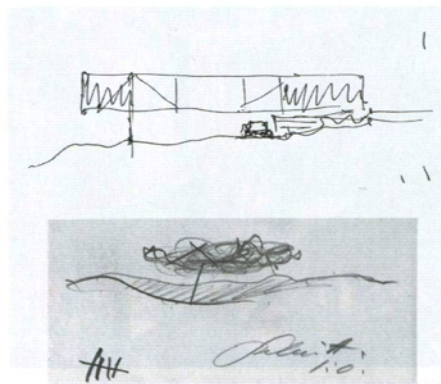
Haus in den Bergen

Neben dem Bauantrag gibt es eine Reihe von Handzeichnungen Wewerkas, die das projektierte Haus am Hang in deutlich exponierter Stellung zeigen. Es steht auf einem künstlichen Natursteinsockel, der ähnlich dem rudimentären Mies-Entwurf von 1934 für sein eigenes Haus in den Ti-



3

roler Bergen wie ein Felsvorsprung aus dem Hang wächst. Im gleichen Jahr skizzierte Mies ein weiteres Haus in den Bergen, das als Stahlkonstruktion ambitioniert auskragt. Die Zeichnung wurde durch Philip Johnsons MoMA-Retrospektive 1947 bekannt und Wewerka reproduziert sie in einem Katalog über einer eigenen *Erdarchitektur*-Skizze⁶. Johnson verschafft der Skizze noch größere Bekanntheit, indem er sie 1956 ohne Umschweife kopiert und 1:1 in *Long Island* unter eigenem Namen baut. Das *Fifty-by-Fifty*-Haus-in-den-Bergen Wewerkas verbindet den Pavillon mit dem Felsvorsprung: eine Mies-fremde Montage, die zeigt, dass das

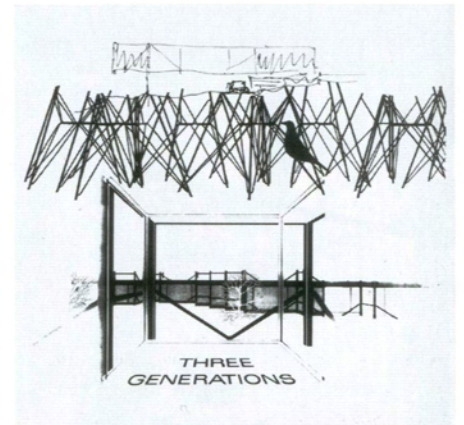


4

Projekt hier in der Aktualisierung liegt. Die Fundamente in Bad Karlshafen sind bereits gegossen, als das Bauamt den Antrag ablehnt. Der Bauherr zieht in ein kleines Fachwerkhaus mit Satteldach, das bereits auf dem weitläufigen Grundstück steht. Durch Wewerka lernt er kurze Zeit später Alison und Peter Smithson kennen.

Gittergerüst

In Analogie zu drei Generationen des Rinascimento – Brunelleschi, Alberti und di Giorgio – sehen sich die Smithsons als Mies-Enkel: „Wir können eine vergleichbare Veränderung bei den drei Generationen der Moderne verfolgen, zum Beispiel bei der diagonal-aussteifenden Strebe. Sie kommt durch Mies' Skizze für ein Glashaus am



5

Hang von 1934 spät in die Sprache der ersten Generation; sie existiert im Eames-Haus, 1949 – zweite Generation; das Thema der diagonal-aussteifenden Strebe wurde in den Studien von Myron Goldsmith (Assistent von Mies beim *Farnsworth House*) weiterentwickelt – dritte Generation, und am auffälligsten beim *Hancock Building* verwirklicht. Gegen Ende der sechziger Jahre wurde die diagonal-aussteifende Strebe in unserer eigenen Architektur von einem Konstruktionsausdruck in ein ‚Gitter‘ transformiert und hatte eine völlig neue Bedeutung angenommen, die mit Schichttiefe und dem Gefühl des Geschütztseins zu tun hat, die Empfindungen von Privatheit und Phantasie nutzend, die das Gittergerüst erzeugt.“⁷

6 Alison und Peter
Smithson, Hexenhaus,
Riverbank Window,
Blick auf die Weser,
Bad Karlshafen 1990

Zwischenraum

In Bad Karlshafen erhalten die Smithsons den Auftrag, das alte Haus so zu verändern, dass die Wahrnehmung der Landschaft eine andere wird. Sie planen eine Ausstülpung, durch die das bestehende Fenster aus der alten Hauswand in eine neue Veranda zur Landschaft verschoben wird. Ein Zwischen-



6

raum wird aufgespannt, der weder Innen noch Außen ist, in Beziehung zu den umgebenden Bäumen tritt und die Wahrnehmung des alten Hauses selbst verändert. Ganz so, wie es die Smithsons im *Lucas Headquarter* Projekt 1973 thematisieren, mit dem sie sich selbst als Mies-Enkel ausweisen. „Almost without exception Mies' buildings seem to have the space around them within them already.“⁸ Mies' erstes Projekt in Amerika wurde durch zwei Collagen bekannt, die eine ideale Innenwandansicht zeigen:

7 Alison und Peter
Smithson, Hexenhaus,
Brücke, Bad Karlshafen
2002

freistehende Stahlstützen, zarte Metallprofilrahmen, dahinter ein Schwarzweiß-Landschaftsfoto; in der einen Collage ein farbiger Vordergrund aus einer stark gemaserten Holzoberfläche und einem rahmenlosen Bild von Paul Klee. Das Landschaftsfoto wird in Mies' Montage zum Bild wie der Klee und die Holztextur. *Resor House* ist das Modell des Mies-Pavillons nach 1950, der die Landschaft zu einem tektonischen Ereignis macht. Räumliche Tiefe ist nicht mehr Perspektive, sondern eine transparente Schichtung. Den Wahrnehmungsfilter des Rahmenwerks ent-



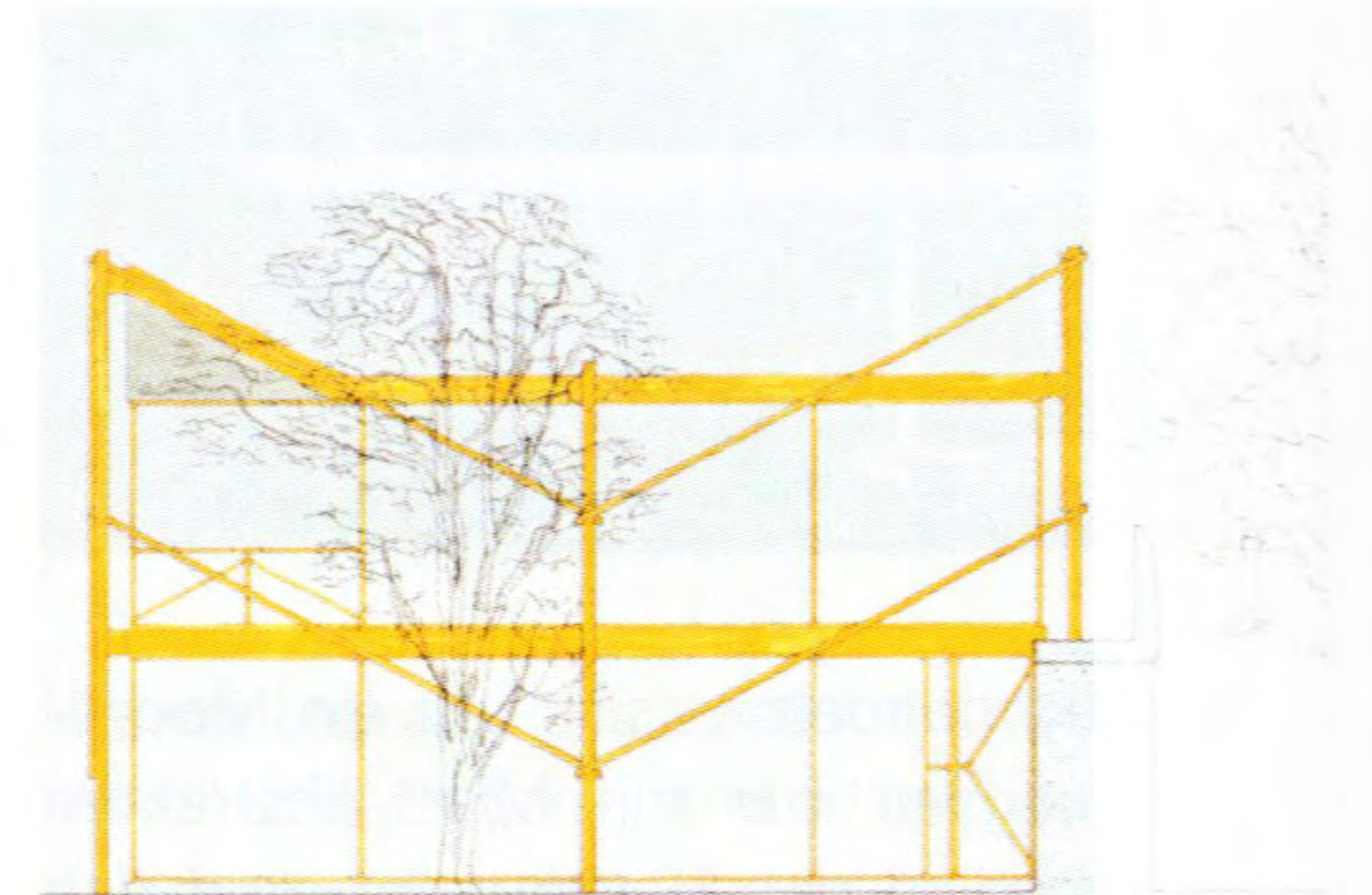
7

wickeln die Smithsons zum Gitterwerk. In Bad Karlshafen schaffen Holzgitterwerke hinter zahlreichen in das alte Haus geschnittenen Löchern eine Schichtung, die Landschaft als räumliche Tiefe erlebbar macht.

8 Alison und Peter
Smithson, The Yellow
House at an Intersec-
tion, LW, 1976

Landschaft

Die vorletzte Erweiterung des alten Hauses in Bad Karlshafen: ein Hochstand, der Hexenbesenraum. Über eine Brücke erreichbar und auf hohen Stelzen gebaut, schwankt es



8

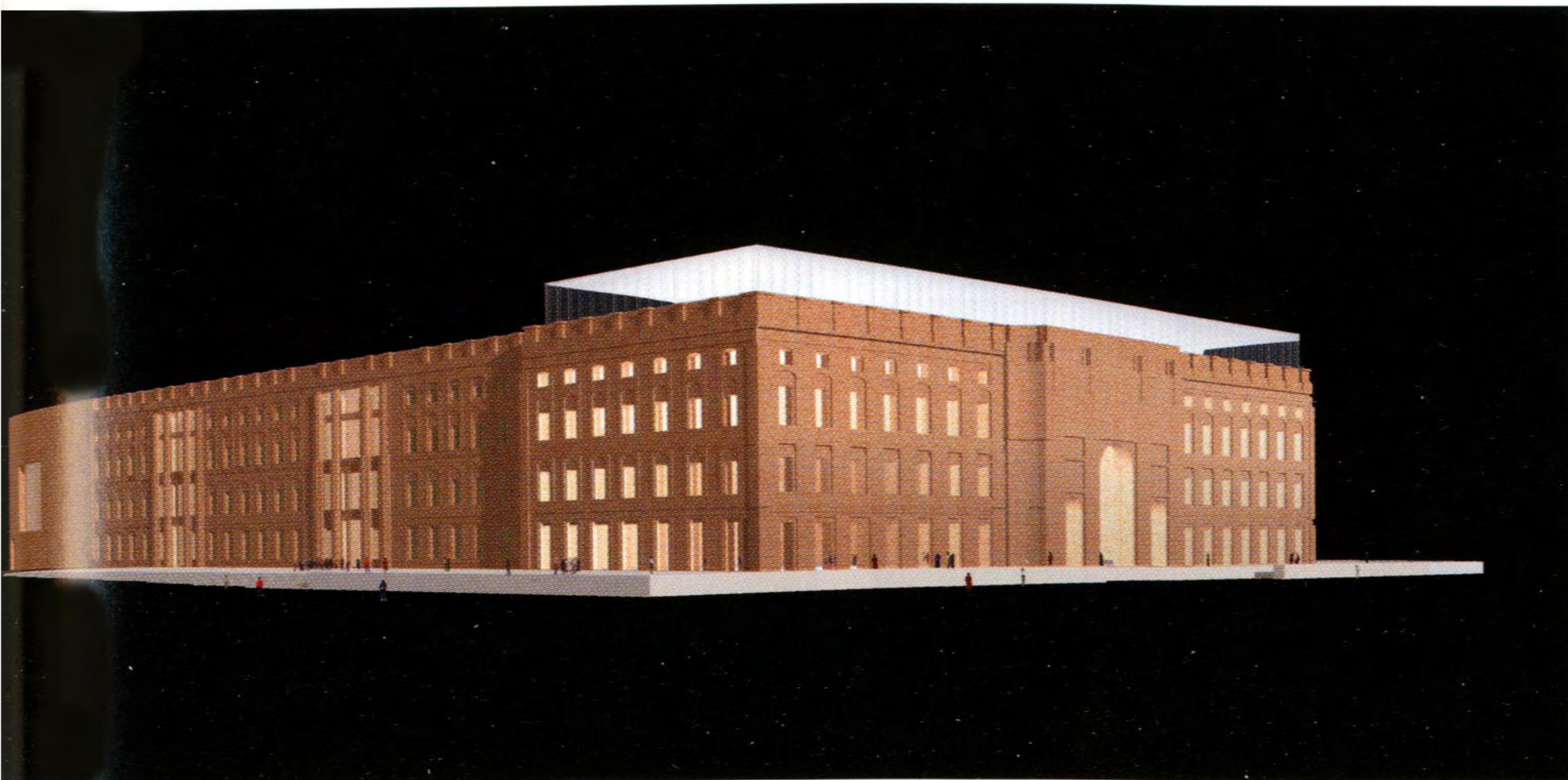
zwischen den schlanken Bäumen ganz leicht im Wind. Es verlegt den Bewohner nach außen in ein Studiolo, das durch seine prekäre Anmutung ein besonderes Schutzgefühl vermittelt, gerade weil es keine Festung ist. Im *Yellow House*-Projekt der Smithsons erscheint der Modellfall: quadratischer offener Grundriss, kreuzweise gespanntes Dach, außenstehende Stützen, gitterförmiges Stabwerk um die transparente Außenhaut geschichtet, einseitig auf eine Mauer gestützt, an einer Wegecke zwischen alten Bäumen. Ein differenziertes Modell des beschützten Privattraums, der nicht in Gegnerschaft zur öffentlichen Sphäre entsteht, sondern in Beziehung zu ihr, und die ideale Version des gebauten *Upper Lawn* Pavillons, den die Smithsons für sich selbst errichten und auch auf einer Mauer großzügig zur Landschaft öffnen. Die langen Mauern bilden Hofsituationen innerhalb einer räumlichen Anlage, die beides ist: intim und ausladend. Alison Smithson sagte einmal: „Der *Upper Lawn* Pavillon ist das neobrutalistische Enkelkind des *Barcelona Pavillons*.“⁹

9 Kuehn Malvezzi,
Humboldt-Forum,
Wettbewerbsbeitrag,
Berlin 2008, Abb.:
Kuehn Malvezzi

Reenactment: Der Kuehn Malvezzi Entwurf für das Berliner Schloss

Ohne Bilbao-Effekt: ein Museumswettbewerb, der keinen originellen Baukörper sucht, ist eine Befreiung. Gefordert ist ein Ausstellungshaus, das seine Neuheit statt überraschender Kubaturen dem Umgang mit den bekannten Barockfassaden Andre-

nicht mehr jene, aus der es vor einem halben Jahrhundert entfernt wurde, die Gebäudenutzung nicht mehr jene, die es damals hatte. Und die Fassade als Rekonstruktion ohne Originalmaterial ist möglicherweise eher ein „simuliertes Readymade“¹⁰ wie Boris Groys es in den Polyurethan-Repliken der Künstler Fischli und Weiss erblickt.



9

as Schlüters verdankt. Was ist das Neue im Fall einer Replik? Das *Readymade* Duchamps macht den bekannten Gegenstand durch räumliche De- und Rekontextualisierung zum neuen Kunstwerk. Anders das Schloss, dessen Translozierung sich nicht räumlich, sondern zeitlich ereignet: obwohl am selben Ort, dekontextualisiert es sich in der Rekonstruktion durch eine zeitliche Lücke. Die Stadt, in der es jetzt Platz haben soll, ist

Ornament

Seit vielen Jahren schon werden Steinornamente für das Berliner Schloss hergestellt. Von Privatleuten finanziert, werden einzelne Elemente von Steinmetzen nach historischen Plänen gefertigt. Ein Vorteil für den Architektenwettbewerb: die Ornamentfassade ist nicht Entwurfsaufgabe, sondern wird vorausgesetzt. Die Aufgabe ist dadurch nicht nur einfacher, sondern auch herausfordernder. Die virtuelle Barockfassade bedarf eines Halts wie ein museales Exponat einer *Exponatrücklage*. Ein weiterer Vorteil: Jedermann kann zum Bauherrn des Schlosses werden und in partizipativer Form darüber abstimmen, wie die Barockornamente wieder sichtbar werden, denn die Fassadenteile

10 Fassadenelemente
Berliner Schloss

müssen käuflich erworben werden. Großspender können ganze Portale stiften, bürgerliche Spender verewigen sich mit einem kleinen Kapitell. Konsequenterweise werden existierende Originalteile der Schlossfassade wie das Karl-Liebknecht-Portal im DDR-Staatsratsgebäude nicht Teil der neuen Fassade, die als *Reenactment* kein Relikt, sondern etwas Neues ist. Wir erleben das Gegenteil eines Architekturmuseums und einen Paradigmenwechsel des Denkmalschutzes:



10

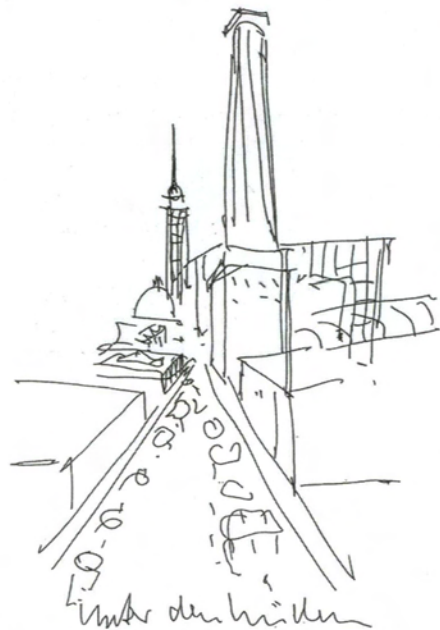
Alois Riegls *Alterswert* verschwindet hinter der immer jungen Replik. Im Gegensatz zum nahen Pergamonmuseum, dessen Architekturexponate originale Relikte sind, ist das Schloss eine vollständige Wiederholung. Sind im Pergamonmuseum alle zur Präsentation der Originalteile hinzugefügten Elemente identifizierbar, findet im Schloss

11 Oswald Mathias Ungers, Berlin morgen. Das neue Berlin, 1990

umgekehrt die Illusion der Nahtlosigkeit ihren Ausdruck. Die so entstehende Fassade ist keine Barockarchitektur, sondern deren dreidimensionales Bild. Statt eines materiellen Denkmals ein konzeptuelles, eine überfällige benjaminsche Überwindung der Aura auch in der Architektur: ein Bauwerk kann als Reproduktion Autonomie gegenüber dem Original gewinnen und eine Authentizität ohne Einmaligkeit beanspruchen. Ein Schloss wie von Schlüter – nur anders.

Kontexte

Ein *iterables* Zeichen wird nicht nur zitiert, sondern angeeignet, verwendet, neu konzeptualisiert und rekontextualisiert. Das architektonische Zeichen hat weder Ursprung

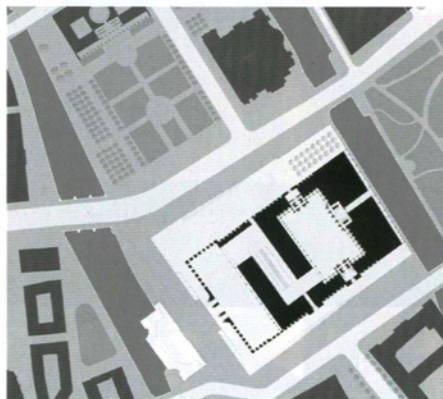


11

noch Originalzustand. Es befindet sich als Sprache in ständig differenter Wiederholung und wird dadurch laufend verändert. Das Schloss wird Teil der heutigen Stadt

12-14 Kuehn Malvezi, Humboldt-Forum, Wettbewerbsbeitrag, Berlin 2008, Abb.: Kuehn Malvezi

in Form einer doppelten Einschreibung: als Museumsgebäude ist es Teil der gebauten Stadt, doch ist das Schloss, indem es selbst musealisiert wird, gleichzeitig Teil der *Stadt als Ausstellung*, wie Oswald Mathias Ungers sie in seinem *Stadtarchipel* 1977 und seinem Beitrag für *Berlin Morgen* 1990 entworfen hat. In dieser Ausstellung kann das musealisierte Schloss neben Rekonstruktionen ungebauter Entwürfe für Berlin wie Mies' Hochhaus an der Friedrichstrasse und unrealisierter ortsfremder Entwürfe wie Adolf Loos *Tribune Tower* zu einem herausragenden Exponat werden, wenn es als Archi-



12

tekturmodell im Maßstab 1:1 neue Kontexte schafft. Anders als das Homogenisieren vorgefundener Brüche, wie es die (un)kritische Rekonstruktion seit der IBA 1984 in Berlin mit der Chimäre der Europäischen Stadt versucht, schlägt Ungers im Gegenteil ein dialektisches Stadtmodell vor, in dem aus der Unvereinbarkeit der Elemente der Entwurf selbst folgt: als heterogene Kontextkonstruktion analog einer kuratorischen Praxis.

Display

Sieht man das Schloss als Teil einer Ausstellung, stellt sich die museologische Frage nach Rahmen und Sockel oder allgemeiner nach dem physischen Ausstellungskontext. Wo endet das Exponat und wo beginnt dessen *Display*? Eine Konzeption des Schlosses

als Ausstellungsobjekt macht es in Schichten lesbar, die vom Bild über das Modell zum Inhalt reichen. Die Wettbewerbsaufgabe ist der Entwurf eines *Displays*, das die Rücklage der Ornamentschicht bildet und zugleich als autonome Struktur sowie äußerer Abschluss des neuen Museumsgebäudes im Stadtraum erscheint. In dieser Form ist das Bauwerk ein 1:1-Architekturmodell, das seinen Platz in der Stadt durch die aktualisierte Beziehung mit dem urbanen Kontext erhält, vor allem im Verhältnis zu Schinkels provokanter, historisch unbeantworteter Öffnung des Alten Museums zum früheren Schloss. Welche Physis kann dieses Modell haben, wie kann es als autonomer Körper zwischen musealer Stadt und musealem Innenraum stehen?



13

Modell

Ein fertiger Rohbau erscheint modellhaft im Stadtraum. In massiver Sichtziegelkonstruktion ist das Bauwerk ein Perimeter, der autonom zwischen Museum und Ornamenthülle steht. Während er auf der Ostseite eng mit dem Museumsbau 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 Innenraums und bildet

15 Leon Battista Alberti, Sant Andrea, Mantua, ca. 1470

schließlich eine freistehende perforierte Wand, die als *Entrée* Teil des Stadtraums wird: eine große öffentliche Halle am Ort der ehemaligen klassizistischen Kuppel, die ein neues Gegenüber zu Lustgarten und Altem Museum schafft. Als Display kann das Ziegelmodell des Schlosses prozesshaft verkleidet werden, ohne je unfertig zu sein: die Debatte über das Ausmaß der Ornamentrekonstruktion kann in der Logik partizipativer Auftraggeberschaft über lange Zeiträume geführt werden. Der Ausgang ist ungewiss und gerade deshalb von Interesse. In der ständigen Aktualisierung ist das Schloss nicht nur ein museales Exponat, sondern eine Architektur, die ihre eigene Entstehung auszustellen vermag.



14

Anmerkungen

- 1 Andy Warhol, in: *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York 1975, S. 91
- 2 Ebda., S. 63

3 Vergl. Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: *Limited Inc.*, Wien 2001, S. 24

4 A.+P. Smithson, *Mies' Pieces*, in: A. + P. Smithson, *Changing the Art of Inhabitation*, London/Zürich/München 1994, S. 14 und 30

5 Stefan Wewerka (Interview von M. Kasiske), in: *Die Tageszeitung*, 04.05.2002, S. 31

6 Vergl. Stefan Wewerka, in: *Galerie Fred Jahn (Hg.): Stefan Wewerka. Drawings earth architecture watercolours. 1955-1958*, München 1984

7 A.+P. Smithson: *Three generations*, in:



15

A.+P. Smithson, *Italienische Gedanken*, Brunswick/Wiesbaden 1996, S. 28

8 A.+P. Smithson, *Mies Pieces*, in: A.+P. Smithson, *Changing the Art of Inhabitation*, London/Zürich/München 1994, S. 56

9 Dirk van den Heuvel/Max Risselada: A.+P. Smithson – *from the House of the Future to a house of today*, *Ausstell.-Kat.* London u.a., Rotterdam 2004, S. 152

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

Die Abbildungen (außer 9,12-14) entnehmen wir:

1 Phyllis Lambert (Hrsg.), *Mies van der Rohe in America*, *Ausstell.-Kat.* New York/Montreal/Chicago, New York 2001, S. 174

2 Ludwig Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, Chicago 1956, S. 74

3 Bildarchiv Axel Bruchhäuser

4 Galerie Fred Jahn (Hrsg.), *Stefan Wewerka. Drawings earth architecture watercolours. 1955-1958*, München 1984, S. 28

5 Alison + Peter Smithson, *The 1930's*, Berlin 1985, S. 66

6 Bildarchiv Johannes Kuehn

7 Alison Smithson, *The charged void: Architecture. Alison + Peter Smithson, Bd. 1*, New York 2001, S. 394

8 Karl Unglaub (Hrsg.), *Alison und Peter Smithson. Italienische Gedanken, weitergedacht*, Basel/Boston/Berlin 2001, S. 197 (zugleich *Bauweltfundamente* 122)

10 Förderverein Berliner Schloss e.V., *Wiederaufbau Berliner Schloss. 3. Katalog der Fassaden- und Schmuckelemente*, o.O. 2009, S. 23

11 Wallraf-Richartz-Museum/Stadt Köln (Hrsg.), O. M. Ungers, *10 Kapitel über Architektur. Ein visueller Traktat*, *Ausstell.-Kat.*, Köln 1999, S. 833

15 Franco Borsi, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Mailand 1989, S. 254

*Prof. Dipl.-Ing. Wilfried Kuehn (*1967) studierte Architektur in Mailand und Lissabon. 2001 begründete er die Architektenpartnerschaft Kuehn Malvezzi in Berlin zusammen mit Simona Malvezzi und Johannes Kuehn. Wilfried Kuehn ist Professor für Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis an der HfG Karlsruhe.*