

PUBLIC SPHERES

**WER SAGT, DASS
DER ÖFFENTLICHE RAUM
FUNKTIONIERT?
EINE EUROPAN DISKUSSION**

**WHO SAYS
THAT PUBLIC SPACE
FUNCTIONS?
A EUROPAN DISCUSSION**

**MODERATION: KAYE GEIPEL
INGRID BRECKNER, NIKOLAUS HIRSCH,
ANDRÉ KEMPE, JOHANNES KUEHN**



Stadttheater Gelsenkirchen, Werner Ruhnow, 1955-1959
Municipal Theatre Gelsenkirchen by Werner Ruhnow

KAYE GEIPEL: Wie sich das Öffentliche in städtischen Räumen mit baulichen und architektonischen Mitteln repräsentiert, lässt sich heute nur unter dem Signum der Krise diskutieren. Angesichts des Rückgangs staatlicher Ressourcen können wir uns die üblichen Bauten nicht mehr leisten, oder nicht mehr so leisten, wie wir es gewohnt waren. Das liegt an der Deregulierung der Ökonomie auf der einen Seite und heterogenen kulturellen Praktiken auf der anderen. In Europa haben wir uns lange Zeit darauf verlassen, dass es informelle, selbstorganisierte Stadtstrukturen nur in der Dritten Welt gibt. Aber durch Migration und Gentrifizierung sind auch bei uns Strukturen der Ausschließung entstanden. Im Zusammenhang mit der „Repräsentation des Öffentlichen“ sind informelle Formen interessant: Sie zwingen uns, über die Repräsentation im kleinen Maßstab nachzudenken. Kennzeichen der sich nun bildenden öffentlichen Räume sind Hybridität und urbane Bastelei. Sie sind mit den bisherigen typologischen und morphologischen Kategorien nicht zu fassen, die Konstruktion öffentlicher Räume befindet sich in einer Phase des Umbruchs. Jene Repräsentationsmodelle des bürgerlichen Publikums, die man in den 1980er Jahren mit Lust bedient hat – etwa die Konrad-Adenauer-Straße in Stuttgart mit dem Landtag auf der einen Seite und James Stirlings opulenter Museumsmeile gegenüber, der dann mehr als zwei Jahrzehnte lang immer wieder neue, noch schönere Bausteine angefügt wurden – gehören der Vergangenheit an. An ihre Stelle sind privat getragene Rauminszenierung und

Event-Locations getreten. Deren Protagonisten interessieren sich dem populären Anspruch zum Trotz weiterhin nur für die 1A-Lagen und lassen Leerstellen übrig, die nicht bespielt werden. So wurde etwa der Pariser Platz in Berlin in letzter Zeit so oft von irgendwelchen Events belegt, dass er fast nicht mehr in leerem Zustand zu sehen ist. Die Krise in der Repräsentation des Öffentlichen ist die zweifache Krise der Form und der Funktion. Es handelt sich aber gleichzeitig – und das kann man mit optimistischem Blick beobachten – um eine Situation, in der Bewegung ist. Folgt man der derzeitigen Diskussion hierüber, scheinen fünf Aspekte als aktueller Fokus des Interesses im Vordergrund zu stehen, die ich unter fünf Leitfragen subsumieren möchte. Der erste Ansatzpunkt bezieht sich auf den klassischen Standort großer repräsentativer Institutionen und die Infragestellung der Bedeutung, die ihnen bisher zugeschrieben wurde: Kann es diesen „Bau aus einem Guss“ – der entweder alles löst oder aber ein Gegengewicht schafft – noch geben? Oder geht es inzwischen um die Verteilung der Institutionen, um positiv zu wertende Aufspaltung? Zweitens: Welche Voraussetzungen sind nötig für die überzeugende Aktivierung öffentlicher Räume, öffentlicher oder kultureller Bauten in Randbereichen der Stadt? Drittens die Frage der Zugänglichkeit oder des „Zugänglichmachens“: Sie stellt sich auch dann, wenn lange Zeit brach liegende Räume mit einer neuen Nutzung versehen werden oder inzwischen neu genutzt werden. Wie kann man die neue Bestimmung von Gebäuden, die vorher anders konnotiert waren, kommunizieren?

Wie legt man die Schwelle tiefer? Muss man dazu das Gebäude in die Stadt „hinaustragen“? Viertens: Wie können Schnittstellen verschiedener Formen von Öffentlichkeit im positiven Sinne gegen- beziehungsweise füreinander ausgespielt werden? Die fünfte Frage führt zurück zur Repräsentation: Gibt es – trotz der ununterbrochenen Neuproduktion von Zeichen durch die Medien im Zeitalter der Postmoderne – noch eine allgemein verständliche und verbindliche Zeichensprache der öffentlichen Räume? Werner Ruhnows fantastisches Stadttheater von Gelsenkirchen ist ein Beispiel dafür, wie sich die hehre Vorstellung von Repräsentation eines öffentlichen Baus in fünf Jahrzehnten verändert hat. Es ist vor ungefähr fünfzig Jahren, von 1955 bis 1959, entstanden, ein Gebäude, das aus verschiedenen Gründen so heute nicht mehr möglich wäre. Eine weiße transparente Kulturmaschine, die mitten in ein schmutziges Kohle- und Stahlrevier platziert wurde. Es ist ein transparenter, offener, im Sinne von Behnisch „demokratischer“ Bau. Doch die Realität der damaligen Nutzungspraxis war zunächst eine andere. Die Fotos von der Eröffnung zeigen eine lange Reihe neugieriger Bewohner aus der Umgebung, die – vermutlich durch eine Absperrung auf Abstand gehalten – dem illustren Premierenpublikum im Inneren des Theaters zusehen. Eigentlich war das Theater für jene Leute vor der Tür gebaut, aber es hat einige Zeit gedauert, bis diese Aneignung auch stattfand. Das Beispiel von Gelsenkirchen zeigt, wie architektonische Repräsentation in der Nachkriegszeit stark objektzentriert gedacht wurde – mit einem ungläub-

**MODERATION: KAYE GEIPEL
INGRID BRECKNER, NIKOLAUS HIRSCH,
ANDRÉ KEMPE, JOHANNES KUEHN**

KAYE GEIPEL: The extent to which public urban spaces is represented by structural and architectural means can today only be discussed in a crisis setting. With a view to the reduction of resources we can no longer afford the usual forms, or at least we no longer afford them in the way to which we have become accustomed. This is due to the deregulation of the economy on the one hand and heterogeneous cultural practices on the other. In Europe we have long relied on there being self-organized urban structures only in the Third World. But structures of exclusion have also emerged here through immigration and gentrification. In connection with the „representation of publicness“ informal forms are interesting. They force us to reflect on representation on a small scale. The distinguishing features of the public spaces now emerging are hybridity and urban bastei. They cannot be put into conventional typological and morphological categories; the design of public spaces is in a phase of upheaval. The representation models of the bourgeoisie that we enthusiastically used in the 1980s – the Konrad-Adenauer-Straße in Stuttgart with the parliament on one side and James Stirling's museum mile opposite, to which new and even more attractive components have been added in the last two decades – are a thing of the past. In their place has been taken by privately financed creations and event locations. Despite this, their protagonists, however, are still only in 1A locations and leave glaring gaps

**MODERATION: KAYE GEIPEL
INGRID BRECKNER, NIKOLAUS HIRSCH,
ANDRÉ KEMPE, JOHANNES KUEHN**



KAYE GEIPEL: The extent to which publicness in urban spaces is represented by structural and architectural means can today only be discussed in a crisis setting. With a view to the reduction of state resources we can no longer afford the usual buildings, or at least we no longer afford them in the form to which we have become accustomed. That is due to the deregulation of the economy on the one side and heterogeneous cultural practices on the other. In Europe we have long relied on there being informal, self-organized urban structures only in the Third World. But structures of exclusion have also come into being here through immigration and gentrification. In connection with the "representation of publicness" informal forms are interesting. They force us to reflect on representation on a small scale.

The distinguishing features of the public spaces now emerging are hybridity and urban handicrafts. They cannot be put into conventional typological and morphological categories; the design of public spaces is in a phase of upheaval.

The representation models of the bourgeois public that we enthusiastically used in the 1980s – such as Konrad-Adenauer-Straße in Stuttgart with the state parliament on one side and James Stirling's opulent museum mile opposite, to which new and even more attractive components have been added for more than two decades – are a thing of the past. Their place has been taken by privately financed spatial creations and event locations. Despite popular demands their protagonists, however, are interested only in 1A locations and leave glaring gaps that are

not addressed. For instance, in recent times Pariser Platz in Berlin was so often a venue for events that it is hardly ever experienced in an empty state. The crisis in the representation of publicness is a double crisis of form and function. However, it is also – and that can be observed with an optimistic glance – a situation in which there is much movement.

If we follow current discussion on this topic, five aspects appear to predominate as a current focus of interest. I would like to summarize these under five central questions. The first one relates to the classic location of representative institutions and questioning the meaning hitherto ascribed to them. Can this "structure cast from the same mould" – which either solves everything or creates a counterweight – still exist? Or are we not more concerned with the distribution of institutions, with splitting in a positive sense? Secondly: Which prerequisites are necessary for the meaningful activation of public spaces, public or cultural buildings on the fringe of the city? Thirdly: the question of accessibility or "making accessible". It is also posed when derelict land is to be put to a new use. How do we manage to communicate the new purpose of buildings which were previously connoted differently? How do we set the threshold deeper? Must we carry the whole building out into the city? Fourthly: How can the interfaces of various forms of publicness be played off against, or for, one another in a positive sense? The fifth question leads back to representation. Is there – despite the continuous new production of signs by the media in the post-modern era – still a

generally intelligible and binding sign language of public spaces?

Werner Ruhnow's fantastic municipal theatre of Gelsenkirchen is an example of how the sublime concept of representation of a public building has changed in five decades. It was constructed about fifty years ago between 1955 and 1959, a building that for various reasons would not be possible today: a white transparent cultural machine set in the middle of a grimy coal and steel area. It is a transparent, open structure – "democratic" in a Behnisch sense of the word. But the initial reality in practical use at the time was quite different. The photos of the opening day show a long queue of curious residents from the surrounding area – presumably kept at a distance by barriers – who observe the distinguished premiere public inside the theatre. In actual fact the theatre was built for the people at the door, but it took a while for them to adopt it.

The Gelsenkirchen example shows how architectural representation in the post-war era was strongly object-centred – with an unbelievable trust in the educational power of this transparent white theatre machine in a foreign context. Today we can no longer say with certainty which type of spaces represent a contemporary form of publicness in the urban context. Has the term "representative spaces" itself become questionable – an expression that makes us think of a certain formalized political or cultural context? Is it too confining? Asked the other way round: What current cultural, social and political practices flow into the shape of such new spaces?



Hafen City gegenüber von Wilhelmsburg
Hafen City opposite Wilhelmsburg



Der „Sprung über die Elbe“, Hamburg-Wilhelmsburg
„Leap over the Elbe“, Hamburg-Wilhelmsburg



European 8, „Points“, Damian Radwanski

lichen Vertrauen auf die bildende Kraft dieser transparenten weißen Theatermaschine in einem fremden Kontext. Heute können wir nicht mehr eindeutig sagen, welche Art von Räumen eine zeitgemäße Form von Öffentlichkeit im Stadtraum darstellen. Ist also der Begriff der „repräsentativen Räume“ inzwischen fragwürdig geworden – ein Ausdruck, der an einen formalisierten, politischen beziehungsweise kulturellen Kontext denken lässt? Ist er zu einseitig? Umgekehrt gefragt: Welche aktuellen kulturellen, sozialen und politischen Praktiken fließen in die Formen solcher neuen Räume ein?

Die Beschäftigung mit „gesplitteten“ Formen von Repräsentation im öffentlichen Raum oder bei öffentlichen Gebäuden ist fast ein Markenzeichen von European, da sich der Wettbewerb von Anfang an bewusst mit schwierigen Orten – mit Grundstücken, bei denen den Städten der planerische Atem ausging – auseinandersetzt.

Doch zurück zur ersten Frage, der Hinterfragung des klassischen Standortdenkens für repräsentative öffentlichen Bauten, die sich am Beispiel Hamburg gut aufzeigen lässt. Der Wettbewerb für das Überseequartier der Hafen City in Hamburg wurde kürzlich entschieden. Das Überseequartier ist der zentrale Mittelteil der Hafen City, der im Gegensatz zu den Nachbarquartieren privat entwickelt wird. Eine ganze Reihe von publikumswirksamen öffentlichen Bauten sind für dieses Quartier vorgesehen: Ein Kreuzfahrtterminal, ein großzügiges Hotel, ein Science Center. Große Namen werden eingekauft. Solche Gebäude haben einen eindeutig signalhaften

Charakter, der Einwohner oder Touristen an diesen Ort – an den äußersten Hafen – locken kann.

Ein Brückenschlag zu European: Einer der European-8-Standorte lag rund zwei Kilometern vom Überseequartier entfernt auf der anderen Seite der Elbe im angrenzenden, sozial problematischen Stadtteil Wilhelmsburg. Es ging damals um den „Sprung über die Elbe“ und die Frage, wie man diesen wenig attraktiven Bereich der Stadt reaktivieren kann. Damian Radwanski, ein polnischer Architekt, gewann mit dem Vorschlag neue Silos zu bauen, die aber nicht als klassische Speicher genutzt werden sollten. Stattdessen sollte ihre ortstypische signalhafte Form verwenden und sie mit unterschiedlichen sozialen und kulturellen Nutzungen bespielt werden. Es ging darum, ein Signal für den Außenraum herzustellen, das den dortigen Südtteil stadträumlich wirksam prägt – und zugleich eine Art Gegengewicht zur Hafen City schafft.

Frau Breckner, kann so etwas funktionieren? Der Gegensatz zwischen den unterschiedlichen Projekten diesseits und jenseits der Elbe ist mehr als offensichtlich. Die Stadt hat das European-Projekt bisher leider nicht aufgegriffen, sie baut auf die Internationale Gartenschau und die IBA, um den Entwicklungsimpetus der Hafen City auch in den Süden nach Wilhelmsburg zu tragen. Wie sehen Sie die beiden unterschiedlichen Konzepte von Öffentlichkeit?

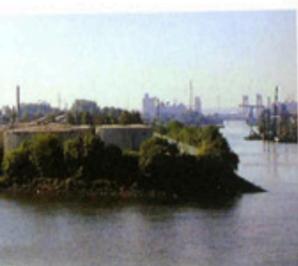
INGRID BRECKNER: Ich stimme der These zu, dass die Repräsentationsfunktion des Öffentlichen nicht mehr objektzentriert gedacht werden kann: steht

ausschließlich das Objekt im Blick, erfasst man damit bestenfalls nur Teilfunktionen des Öffentlichen. So ist ein entscheidendes Problem der objektzentrierten Betrachtung von Öffentlichkeit, dass man es vor allem mit „Fremdnutzern“ zu tun hat, die wegen dieses Objektes, also des punktuell konzipierten Architekturprojektes, an den Ort kommen. Die „Eigennutzer“ vor Ort können oft nicht mitgedacht werden, für sie gibt es keinen Platz im Konzept.

Genau diese Frage stellte sich auch in Wilhelmsburg: Weil dort Menschen leben, die sich diese Räume angeeignet haben. Der „Sprung über die Elbe“ mit der zu Grunde liegenden konzeptuellen Basis thematisiert bislang zu wenig die vor Ort existierende soziale Öffentlichkeit. Diese Vor-Ort-Öffentlichkeit muss auf diesen „Sprung“ mitgenommen werden, sonst läuft man Gefahr, dass der neu entstehende öffentliche Raum das Spannungsverhältnis zwischen Konsens und Konflikt zugunsten des Konfliktes auslotet und damit nicht leistet, was ursprünglich erwartet wurde.

Ein solches Szenario ist auf den Magellan-Terrassen in der Hafen City zu beobachten, die sich Skater im Widerspruch zu den Interessen vor Ort dominant aneignen. Auf den Steinplatten wurden dann Metallnoppen angebracht, die, anstatt die Skater abzuhalten, sie dazu ermuntern, noch ein bisschen weiter springen zu lernen. Einige Anwohner empfinden den resultierenden Geräuschpegel als unerträglich. Kommen noch liegen gelassene Limonadenflaschen und Abfall hinzu, fühlen sie sich erst recht unzivilisiert behandelt. Zunächst gab es dort keine Zuständig-

Preoccupation with such “split” function in the public space or public a hallmark of European, as the consciously deals with very difficult where the planning machine ran. But let's go back to the first question: related thinking for prestigious public is well illustrated by the example competition for the Überseequartier in Hamburg was recently decided. This quartier is the central part of Hamburg contrast to the neighbouring quartier privately developed. A whole series of public appeal are proposed for the terminal, a major hotel and a series of names are being recruited; they are being built by Rem Koolhaas. This has a distinct signalling effect which attracts tourists to this location – the outer Breaching the gap to European: other locations was about two kilometers from the Überseequartier on the Elbe in the adjoining district of its social problems. At that time “leap over the Elbe” and how the of the city could be regenerated was won by Damian Radwanski with a proposal for new silos. They used as classic granaries, but social and cultural uses. It was of signal for the fringe area with



Hamburg



Europen 8, „Points“, Damian Radwanski

das Objekt im Blick, erfasst man damit die Teilfunktionen des Öffentlichen. So ist ein zentrales Problem der objektzentrierten Darstellung von Öffentlichkeit, dass man es „Fremdnutzern“ zu tun hat, die wegen ihres Status, also des punktuell konzipierten Projektes, an den Ort kommen. Die „Fremdnutzer“ vor Ort können oft nicht mitgedacht werden, es gibt es keinen Platz im Konzept.

Die Frage stellte sich auch in Wilhelmsburg: Wie sollen Menschen leben, die sich diese Räume teilen? Der „Sprung über die Elbe“ mit seiner liegenden konzeptuellen Basis theilt wenig die vor Ort existierende Öffentlichkeit. Diese Vor-Ort-Öffentlichkeit muss mit dem „Sprung“ mitgenommen werden, man hat die Gefahr, dass der neu entstehende Raum das Spannungsverhältnis zwischen Konsens und Konflikt zugunsten des Konfliktes ausgleicht, was ursprünglich erwünscht war.

Das Szenario ist auf den Magellan-Terrassen in Hafencity zu beobachten, die sich Skater im Vordergrund zu den Interessen vor Ort dominant auf den Steinplatten wurden dann Metallgebrachte, die, anstatt die Skater abzuhalten, zu ermuntern, noch ein bisschen weiter zu lernen. Einige Anwohner empfinden den hohen Geräuschpegel als unerträglich. Kommen gelassene Limonadenflaschen und Müll, fühlen sie sich erst recht unzivilisiert. Zunächst gab es dort keine Zuständig-

Preoccupation with such “split” forms of representation in the public space or public buildings is almost a hallmark of European, as the competition consciously deals with very difficult locations – sites where the planning machine ran out of wind.

But let's go back to the first question, classic site-related thinking for prestigious public buildings, which is well illustrated by the example of Hamburg. The competition for the Überseequartier of Hafencity in Hamburg was recently decided. The Überseequartier is the central part of Hafencity, which in contrast to the neighbouring quarters is being privately developed. A whole series of buildings with public appeal are proposed for this quarter: a cruise terminal, a major hotel and a science centre. Big names are being recruited; the science centre is being built by Rem Koolhaas. Such buildings have a distinct signalling effect which draws residents or tourists to this location – the outermost harbour. Breaching the gap to European: one of the European-8 locations was about two kilometres as the crow flies from the Überseequartier on the other side of the Elbe in the adjoining district of Wilhelmsburg with its social problems. At that time the question was a “leap over the Elbe” and how this unattractive area of the city could be regenerated. The competition was won by Damian Radwanski, a Polish architect, with a proposal for new silos. These would not be used as classic granaries, but only have the typical local shape. They were to be filled with different social and cultural uses. It was to trigger a kind of signal for the fringe area with a lasting effect –

and at the same time create a counterweight to the representative buildings of Hafencity.

Ingrid Breckner, can this kind of thing work? The contrast between the different projects on this and the other side of the Elbe is quite apparent. Unfortunately, the city has not yet taken up the European project; it is depending on the International Garden Show and the IBA to convey the development impetus of Hafencity southwards to Wilhelmsburg. How do you see the two differing concepts of publicness, as implemented in Hafencity and Wilhelmsburg?

INGRID BRECKNER: I agree with the theory that the representative function of the public sphere can no longer be object-centred: if only the object is the focus of attention, we can at best achieve only partial functions of publicness. A pivotal problem of the object-centred consideration of publicness is that we are mainly dealing with “external users” who are drawn to the site because of this object, or selectively conceived architectural project. The “occupants” on site can often not be taken into account; there is no room for them in the concept.

It is precisely this question that is being posed in Wilhelmsburg: people live there who have taken possession of these spaces because it is not an empty area. The “leap over the Elbe” with its conceptual basis has hitherto hardly broached the issue of existing social publicness on site. This on-site publicness must be taken on this leap, otherwise there is a risk that the newly created public space resolves the field of tension between consensus and

conflict in favour of conflict and thus fails to fulfil the original expectations.

A scenario of this kind can be observed at the moment at Magellan-Terraces in Hafencity, which skaters have misappropriated in contradiction to local interests. Metal studs were applied to the paving stones to deter the skaters, but instead the latter were encouraged to hone their jumping techniques. To some residents the resulting noise level is simply intolerable. In view of the litter of beverage bottles they indeed feel unjustly treated. At first nobody felt responsible for resolving this difficult conflict in the interests of public space as a stage and as a place of reconciling opposing interests. In the meantime Hafencity GmbH has hired a social scientist who is working on the regulation of conflicts and their prevention in the future.

The example of the science centre is a further illustration that the immediate context has not been adequately considered. So much emphasis has been placed on the object itself that the science centre can only be reached from the college opposite by taking a considerable detour to the other side of the quay. Siting a college here for the revitalization of an old, self-contained free port location without building a bridge between the science centre and the college must be seen as a dominance of the object-centred design of publicness. That is the opposite of an attitude of everyday on-site networking that can dispense with being repeatedly re-staged.



Der erste Entwurf des Science Centers von Rem Koolhaas, rechts die HafenCity Universität
First draft design for the Science Centre by Rem Koolhaas, to the right Hafen City University



Science Center, Entwurfsüberarbeitung
Science Centre, revised draft

keit, die diesen Konflikt im Sinne des öffentlichen Raumes als einer Bühne und Ort des Aushandelns einander entgegengesetzter Interessen regeln würde. Inzwischen hat die HafenCity GmbH einen Sozialwissenschaftler angestellt, der sich unter anderem um die Regulierung aktueller Konflikte und um deren Prävention in Zukunft kümmert.

Auch das Beispiel „Science Center“ macht deutlich, dass der unmittelbare Kontext nicht mitgedacht wird: Das Objekt selbst wird so stark in den Vordergrund gestellt, dass das Science Center von der gegenüberliegenden Hochschule aus nur über einen großen Umweg erreicht werden kann. Wenn man eine Hochschule in ein solches Gebiet setzt, um für die Belebung eines alten, in sich geschlossenen Freihafen-Standorts zu sorgen, aber keine Brücke zwischen Science Center und Hochschule baut, dann sehe ich darin eine Dominanz des objektzentrierten Gestaltens von Öffentlichkeit. Das ist das Gegenteil zu einer Haltung des sich im Alltäglichen vor Ort Vernetzens – die darauf verzichten kann, immer wieder neu inszeniert zu werden. So braucht ein Science Center, um seine Anziehungskraft zu erhalten, immer wieder neue Attraktionen – wie auch jedes Kreuzfahrtschiff eine neue Attraktion für das Cruise Terminal bedeutet. Das kostet Geld, und es ist eine Show für eine außen stehende Öffentlichkeit, nicht jedoch so sehr für die Öffentlichkeiten vor Ort. Ich plädiere dafür, dass man, um lebendigere Öffentlichkeiten zu erzeugen, „Vor-Ort-Öffentlichkeiten“ und ortsfremde Öffentlichkeiten zusammendenken und miteinander verknüpfen muss. Erst dann wird

es spannend, vielfältig und nicht derart event-lastig wie am Pariser Platz in Berlin.

KAYE GEIPEL: Die Forderung „Öffentlichkeiten vor Ort und fremde Öffentlichkeiten zusammen denken“ ist auch ein Thema der europäischen Kunsthalle in Köln, ein Projekt, an dem Nikolaus Hirsch maßgeblich beteiligt ist. Das Projekt ist aus einer verzwickten Konstellation heraus entstanden: Es gab die Joseph-Haubrig-Halle, die jahrelang sehr gut als Kunsthalle funktioniert hat und schließlich abgerissen wurde, um durch einen Neubau ersetzt zu werden. Das ist aus diversen Gründen nicht zustande gekommen. In einer Diskussion spitze sich dann die Krise über die Zukunft der Halle zu. Es ging darum, ob überhaupt noch ein zentraler, großer Bau die angemessene Form sei. Daraufhin hat sich eine private Initiative gebildet, die die hybride, soziale Praxis vor Ort benutzen will, um sie mit Initiativen von Künstlern zu verbinden. Eine Reihe von Modellen und Modellaktionen wurde ausprobiert. Nikolaus Hirsch, ist eine Kunsthalle ohne eigenes Haus – gerade in Köln – nicht eine verquere Idee?

NIKOLAUS HIRSCH: Bei dem Projekt der „European Kunsthalle“ beschäftigt mich die Grauzone innerhalb der Architektur, einer Institution, die einerseits als etwas Physisches und Statisches und andererseits als soziales Produkt definiert werden kann. Ich möchte mich aber nicht im üblichen Schema von Schwarz-Weiß-Denken auf die Seite der „sozialen Plastik“ stellen oder die Objekt-Fixiertheit vieler Institutionen

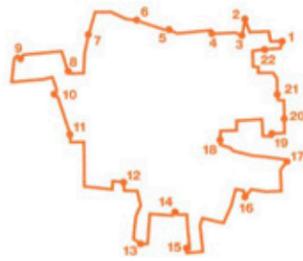
kritisieren: Das wäre zu einfach und erschöpft sich darin, einen Gegner auszumachen, es ginge am eigentlichen Problem vorbei. Die European Kunsthalle befindet sich seit anderthalb Jahren in einer Gründungsphase. Es ist eine Institution ohne physischen Ort. Unser Büro wurde beauftragt, eine räumliche Strategie dafür zu entwickeln, wie die European Kunsthalle in der Zukunft, aber auch in der Gründungsphase funktionieren soll. Wir machen dafür seit anderthalb Jahren die Ausstellung „Modelle für Morgen“, nehmen das typische Format einer Ausstellung und testen es an verschiedenen Orten als eine der Optionen für eine Kunstinstitution als dezentrales Modell. Dabei geht es insbesondere um das Kriterium der Zugänglichkeit: Ob etwas öffentlich ist oder nicht, oder für welche Öffentlichkeit das Ganze gemacht ist, definiert sich heute sehr stark über die Zugänglichkeit.

Wir haben 22 Räume unterschiedlicher Typologien – von der Bank über die Kirche bis zum Call-Shop und Tankstelle – ausprobiert. Es gibt dabei sehr verschiedene Zugänglichkeiten, das heißt, wir probieren eine Art Chiaroscuro zwischen dem, was üblicherweise als öffentlicher Raum und dem, was traditionell mit Privatraum bezeichnet wird. Wir haben diese Räume getestet, um entsprechende Kriterien für eine Beurteilung zu finden, welche Parameter für limitierte und welche für offenere Formen von Öffentlichkeit verantwortlich sind. Über die Öffnungszeiten zum Beispiel etablieren sich sehr unterschiedliche Arten von Öffentlichkeiten. So gelangt man etwa über eine EC-Karte in einen typischen Bankraum und zum Schal-

To avoid forfeiting its appeal a science center succession of new attractions – as every center is a new attraction for the cruise terminal. It costs money, and it is a show for an external publicness on site. In order to create lively publicness, I strongly advocate linking publicness and external publicness. Only be exciting, multifaceted and not so heavy like Pariser Platz in Berlin.

KAYE GEIPEL: The call for thinking out external publicness is also a subject of the Art Gallery in Cologne, a project, in which Nikolaus Hirsch is playing a decisive role. The project emerged from a complex constellation. There was the Joseph-Haubrig Hall, which had served well for years as an art gallery and was finally demolished in order to make way for a new building. The latter did not materialize for various reasons. The crisis over the future of the hall came to a peak in a discussion about a central, large structure was the appropriate form. On this point, a private initiative wanted to use the hybrid, social practice of the Haubrig Hall, link it with the initiatives of artists. A whole range of models and model actions was tried out. Nikolaus Hirsch, is an art gallery without its own building, especially in Cologne – not a strange idea.

NIKOLAUS HIRSCH: What concerns me in relation to the European Art Gallery project is the tension within the architecture of an institution that is defined on the one hand as something public



Raumkonzept für die Ausstellung „Modelle für Morgen“, 2007
Spatial concept for the exhibition „Models for Tomorrow“



Der „Noll-Plan“ übertragen auf Köln „Spaces of Production“
The „Noll-Plan“ transferred to Cologne „Spaces of production“

terorraum, in dem die Automaten aufgestellt sind – wer keine Karte hat, kann sich dort ausgestellte Kunst nicht anschauen. Dann haben wir Orte getestet, die, wie etwa eine Tankstelle, 24 Stunden geöffnet sind, also viel länger als das traditionelle Genre Museum. Wir wollten dieses Modell nicht idealisieren und im Sinne einer konkreten Handlungsanweisung perpetuieren – „Das soll nun die Zukunft der European Kunsthalles sein“ –, sondern es in erster Linie benutzen; man könnte unser Verfahren angewandte Research nennen: Wir haben an dem Format direkt die Räume ausprobiert.

Zu den zentralen Problemen, auf die wir gestoßen sind, gehört die mangelnde Sichtbarkeit. Man könnte in einer gewissen situationistischen Tradition argumentieren, dies sei doch umso besser. Dem entgegen steht die Erwartungshaltung einer interessierten Öffentlichkeit, die eher zur Dauerhaftigkeit und Sichtbarkeit der Institution tendiert – nicht zuletzt damit ein Ereignistypus überhaupt als Institution lesbar wird. Wir haben praktisch getestet, wie wir bei diesem ephemeren „Durch-die-Stadt-ziehen“ mit leichtem Gepäck herumwandern können. De facto ist manchmal das Gepäck sehr schwer, denn man muss immer wieder neue Absprachen treffen, sozusagen immer wieder neues Equipment, Infrastruktur mit sich herumschleppen. Das schafft einerseits neue Möglichkeiten für die Institution, andererseits ist es, obwohl es erst einmal praxisorientiert klingt, ganz und gar nicht pragmatisch.

Ein anderes Format war die Vortragsreihe „Under Construction“, die im März 2006 jeden Tag an einem

anderen Ort in Köln stattfand und die Themen der Vorträge mit dem jeweiligen Charakter der verschiedenen Orte kombiniert hat.

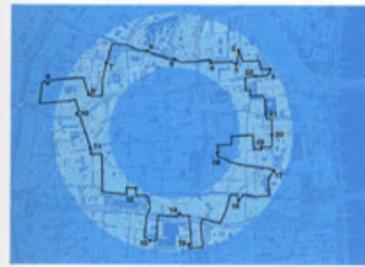
Ich bin als Architekt, aber auch aufgrund der Reaktionen des Publikums in Köln, der Auffassung, dass das architektonische Objekt eine gewisse Dynamik mit sich bringt und dass es, falls man darauf verzichtet, leicht zu Romantisierung dessen führt, was schon da ist.

KAYE GEIPEL: Es fällt auf, dass es sich um Modelle handelt, die „ausprobiert“ oder auch „konstruiert“ werden. Sie basieren zwar auf vorgefundenen sozialen Praktiken, aber sind solche Modelle auch im täglichen Ablauf der Stadt gültig? Von einem Plakat erfahren die Bewohner von Köln über die Aktivitäten der Kunsthalles, dass es zum Beispiel an einem bestimmten Ort eine Aktion gibt. Ist das hinreichend als Marker für einen Ort, als „Schwelle“ der Institution? Funktionieren die Modelle auch unmittelbar? Wie berühren sich Kunstinitiativen auf der einen und soziale Alltagspraxis auf der anderen Seite – oder gibt es dabei eine unaufhebbare Differenz?

NIKOLAUS HIRSCH: Ich könnte jetzt etwas zynisch anmerken, dass das Projekt in amerikanischen und englischen Kunstzeitschriften besser ankommt als vor Ort. In der realen Umsetzung führt es dazu, dass Kunstinstallationen betreut werden müssen – und dabei kommen Fragen auf, die es zu beantworten gilt. Gerade die Konflikte, die in der Umsetzung entstehen, interessieren uns aber.

INGRID BRECKNER: Ich will nicht auf die Dichotomie „bauender Architekt versus den Prozess gestalten-der Soziologe“ hinaus. Zur Debatte steht die Starre der Objekte und die Öffnung für Prozesse. Man muss sich fragen, wie das Modell einer Prozessualisierung von Objekten mit den Prozessen der lebendigen Menschen vor Ort zusammenpasst. Es geht darum, die Prozessualisierung der Objekte mit den gleichzeitigen, unterschiedlichen Habiti und Alltagsgewohnheiten von unterschiedlichen Öffentlichkeiten zusammen zu bringen. Die Schwierigkeit besteht darin, wie man einen Ort, einen Bau, eine Institution so attraktiv macht, dass die Angesprochenen freiwillig dorthin gehen. Events zum Beispiel haben oft den Beigeschmack einer Art halb-erzwungener Anwesenheit in der Öffentlichkeit, wenn man meint, gesehen werden zu müssen oder Ähnliches. Öffentliche Räume in guter Qualität funktionieren autogenerativ, wenn Leute aus Freude und Spaß dort hingehen und ihre eigenen Dinge machen.

Beispielsweise sind die Stühle, die in den Tuileries in Paris zwanglos herumstehen, eine schlichte Angelegenheit – die aber fraglos funktioniert. Dort kann ein Tourist, ein Anwohner und ein Büroangestellter mittags seine ihm gemäße Form finden, sich in der via Sitzgelegenheit in der „bereitgestellten“ Öffentlichkeit zu erholen. Im sonst üblichen Stadtraum verfügen wir über wenige frei zugängliche Formen, die auf Lebensrealitäten unterschiedlicher Öffentlichkeiten reagieren. Als Gegenbeispiel zeige ich meinen Studenten die grässlichen Bänke, die rund um die Stämme von Bäumen herum gebaut werden, und



Interventionen im nach-öffentlichen Raum: Die unterschiedliche geregelte Zugänglichkeit von ausgewählten Orten in der Innenstadt./Interventions in post-public space: different degrees of accessibility at selected sites in Cologne city centre

As an architect, and also due to the reactions to the public and publicness in Cologne, I am of the opinion that the architectural object is accompanied by a certain dynamism and that if relinquished, it can lead to a romanticization of what is already there.

KAYE GEIPEL: It strikes me that we are dealing with models that are „tried out“ or „constructed“ – but such models really valid in the actual, daily sequence of events in the city? Cologne residents are informed by a poster about the activities of the art gallery, for example that a happening is to take place at a certain location. Is that sufficient as a marker for a place, as a „threshold“ of the institution? Do such models function directly? What is the relationship between art initiatives on the one hand and everyday practice on the other – or is there a solvable difference?

NIKOLAUS HIRSCH: I could now make a cynical remark that the project is better received in US and British art magazines, than on site. In practice this means that art installations must be supervised and this throws up issues that must be dealt with. It is the conflicts arising in the implementation that interest us.

INGRID BRECKNER: I do not want to dwell on the dichotomy of the practical architect versus the process of designer-sociologist. The issue here is the rigidity of the object and opening for processes

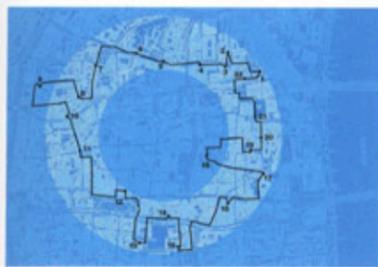


„in“ übertragen auf Köln „Spaces of Production“
 „in“ transferred to Cologne „Spaces of production“

ECKNER: Ich will nicht auf die Dichotomie Architekt versus den Prozess gestalten-ge hinaus. Zur Debatte steht die Starre und die Öffnung für Prozesse. Man muss, wie das Modell einer Prozessualisierungs-Objekten mit den Prozessen der leben-chen vor Ort zusammenpasst. Es geht um Prozessualisierung der Objekte mit den, unterschiedlichen Habiti und Alltags- von unterschiedlichen Öffentlichkeiten zu bringen. Die Schwierigkeit besteht an einen Ort, einen Bau, eine Institution macht, dass die Angesprochenen frei-ehen. Events zum Beispiel haben oft den lack einer Art halb-erzwungener Anwe-er Öffentlichkeit, wenn man meint, gese- zu müssen oder Ähnliches. Öffentliche unter Qualität funktionieren autogenerativ, aus Freude und Spaß dort hingehen und Dinge machen.

ise sind die Stühle, die in den Tuileries in los herumstehen, eine schlichte Ange- die aber fraglos funktioniert. Dort kann ein Anwohner und ein Büroangestellter e ihm gemäße Form finden, sich in der genheit in der „bereitgestellten“ Öffent- holen. Im sonst üblichen Stadtraum über wenige frei zugängliche Formen, srealitäten unterschiedlicher Öffentlich- ren. Als Gegenbeispiel zeige ich meinen ie grässlichen Bänke, die rund um die Bäumen herum gebaut werden, und

REPRESENTATION OF THE PUBLIC SPHERE DISCUSSION



Interventionen im nach-öffentlichen Raum: Die unterschiedlich geregelte Zugänglichkeit von ausgewählten Orten in der Kölner Innenstadt./Interventions in post-public space: different forms of accessibility at selected sites in Cologne city centre

As an architect, and also due to the reactions of the public and publicness in Cologne, I am of the opinion that the architectural object is accompanied by a certain dynamism and that if relinquished, it can easily lead to a romanticization of what is already there.

KAYE GEIPEL: It strikes me that we are dealing with models that are “tried out” or “constructed”. They may be based on existing social practices – but are such models really valid in the actual, daily sequence of events in the city? Cologne residents are informed by a poster about the activities of the art gallery, for example that a happening is to take place at a certain location. Is that sufficient as a marker for a place, as a “threshold” of the institution? Do the models function directly? What is the relationship between art initiatives on the one hand and social everyday practice on the other – or is there an irresolvable difference?

NIKOLAUS HIRSCH: I could now make a cynical remark that the project is better received in US and British art magazines, than on site. In practice this means that art installations must be supervised – and this throws up issues that must be dealt with. It is the conflicts arising in the implementation that interest us.

INGRID BRECKNER: I do not want to dwell on the dichotomy of the practical architect versus the process of designer-sociologist. The issue here is the rigidity of the object and opening for processes. We

must ask ourselves how the model of a proceduralization of objects can be reconciled with the processes of living people on site. The problem is to bring together the proceduralization of objects with the simultaneous, different habiti and everyday practice of different forms of publicness. The difficulty lies in making a site, a structure or an institution attractive enough that those involved go there of their own free will. Events, for example, often have an aftertaste of a quasi-coerced presence in public, if there is a compulsion to be seen or similar. Public spaces of good quality function autogeneratively, when people go there gladly to do their own thing. The chairs scattered about the Tuileries in Paris are a simple matter – that undoubtedly works. At mid-day tourists, residents and office workers will find the appropriate form of relaxation on a seat of “furnished” publicness. In the conventional urban space we otherwise find few freely accessible forms that react to the life realities of different publicness. As an example of the opposite I always show my students the hideous benches constructed around the trunks of trees, obliging everyone to look in different directions, so that there is virtually no visual contact. I consider that to be a abstruse thing for the quality of publicness.

I find the Cologne project fascinating. It shows how we can make more proceduralization possible. In this respect the social sculpture by Beuys is a fruitful mental context for finding a trans-disciplinary path to models and practices that applies simultaneously to different users of publicness.

KAYE GEIPEL: How can that be implemented in practice, allowing more proceduralized development? The goal of cartographic dealings with the city being tried out in Cologne is to bring together different social areas. The Cologne exhibition poster of art gallery activities promotes a parcours through Cologne, and is at the same time a firm indication of its activating character. Onlookers are invited to take part in this parcours and to explore parts of the city map they have never before seen.

The projects of the Kuehn-Malvezzi office highlight an even clearer impetus in the spatial and architectural dimension with regard to a procedural approach. I would like to introduce two projects: firstly the sporadic, temporary installation of a large open staircase that created a direct access to the foyer of the main venue of the Braunschweig Theatre Festival in 2002, that was on the upper floor of the building. Secondly, the rear façade of the rather unprepossessing building for the Flick collection at the Hamburger Station in Berlin, which is hard to imagine as an extension of the museum (re)built by Josef Paul Kleihues. For the Flick collection a neighbouring dispatch warehouse was reconstructed. To me this rather unimposing rear façade is interesting because it poses the question of whether and how such an institution can act out into the city. Johannes Kuehn, can you say something about the two projects and tell us why you designed an almost aggressive form of publicness in Braunschweig, but in Berlin a more reserved form?

auf denen alle, die dort sitzen, in unterschiedliche Richtungen gucken, so dass man keinen Blickkontakt aufnehmen kann – ich halte das für eine abstruse Sache für die Qualität von Öffentlichkeit. Das Köln-Projekt ist meiner Meinung nach spannend, es zeigt auf, wie man mehr Prozessualität möglich machen kann. Die Soziale Plastik von Beuys ist in dieser Hinsicht ein fruchtbarer Denkkontext, um über einen transdisziplinären Weg zu Modellen und Praktiken zu finden, die gleichzeitig für unterschiedliche Nutzer der Öffentlichkeiten gelten.

KAYE GEIPEL: Wie kann man dieses „Mehr“ an prozesshafter Entwicklung zulassen und konkret umsetzen? Der kartografische Umgang mit Stadt, der in Köln ausprobiert wird, hat das Ziel, unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche zusammenzubringen. Das Ausstellungsplakat der Kunsthallen-Aktivitäten wirbt für einen Parcours durch die Stadt, und ist gleichzeitig ein Hinweis auf dessen aktivierenden Charakter. Die Zuschauer werden aufgefordert, sich auf diesen Parcours zu begeben und Teile des Stadtplans zu erkunden, die sie noch nicht gesehen haben. Einen in der räumlichen und architektonischen Dimension noch deutlicheren Impetus hinsichtlich eines prozesshaften Vorgehens zeigen die Projekte des Büros Kuehn-Malvezzi. Ich möchte zwei Projekte vorstellen: Einmal die temporäre Installation einer großen Freitreppe, die für das Braunschweiger Theaterfestival im Jahre 2002 den direkten Zugang in das Foyer des Hauptspielortes geschaffen hat, das im Obergeschoss des Bauwerks liegt. Und zum zweiten

die Rückfront des eher unscheinbaren Umbaus einer Speditionshalle für die Flick collection am Hamburger Bahnhof in Berlin, bei dem man sich kaum vorstellen kann, dass es sich um eine Erweiterung dieses von Josef Paul Kleihues (um)gebauten Museums handelt. Für mich ist diese Rückseite insofern interessant als sie die Frage formuliert, ob und wie eine solche Institution in die Stadt hinaus agieren kann. Johannes Kuehn, warum haben Sie in Braunschweig eine fast aggressive Form von Öffentlichkeit entworfen und in Berlin eine eher zurückhaltende Form gewählt?

JOHANNES KUEHN:

Die Erweiterung des Hamburger Bahnhofs ist ungefähr so groß wie das Hauptgebäude selbst. Es geht um jeweils 10.000 Quadratmeter, das sind riesige Flächen. Das Interessante an dem Projekt war, mit einem räumlichen Kontext zu arbeiten, der nicht ausschließlich museal ist, sondern aus der Stadt heraus kommt. Ein weiterer Punkt ist mit vorgefundener Material zu arbeiten. Dabei haben nicht wir, sondern die Mitarbeiter des Museums dieses Material in die Debatte eingebracht, weil sie jeden Tag von ihrem Büro aus auf diese Lagergebäude sahen. Irgendwann fragten sie sich, was das eigentlich für Lagerhallen sind und schauten sie sich aus der Nähe an. Dazu kam, dass Friedrich Christian Flick der Stadt Berlin seine Sammlung zur Verfügung stellte, die dem Hamburger Bahnhof angegliedert werden sollte. Die Erschließung der im neuen Annex untergebrachten Flick-Kollektion führt über den Eingang im Hauptbau. Über einen versteckten Übergang ist man mit

einem Mal in diesem neuen Gebäude und hat es gar nicht erwartet. Doch ist zu spüren, dass innen etwas völlig anders ist. Für uns war besonders interessant, dass es hier einen kontrastiven, einen sozusagen doppelten Kontext gibt. Einerseits geht es um die museale Form einer Ausstellung und die Frage: „Wie (re)präsentiert sich zeitgenössische Kunst heute?“ Zugleich ist der urbane/industrielle Kontext maßgeblich. Unsere Intervention bestand in einer aufgedoppelten, 300 Meter langen Fassade aus Wellblech. Natürlich hatten wir uns mit der Frage der Repräsentativität dieser Institution auseinanderzusetzen. Durch den Zugang über das Entree des Altbaus war sie aber bereits verhandelt und damit war diese Frage für uns erledigt.

Die Besucher treten wie gewohnt in einen traditionell „erhabenen“ Museumsbau, entsprechende Erwartungen werden von dieser Schaufassade aus direkt befriedigt. Auf der Kehrseite haben wir dann einfach einen im doppelten Wortsinn „Container“ für Kunst geschaffen. Diese aus dem ganz alltäglich-banal Umfeld gespeisten Bezüge funktionieren weiterhin, obwohl das zuvor vorhandene Containerterminal inzwischen nicht mehr existiert. Sie werden möglicherweise auch noch dann funktionieren, wenn die anderen Lagerhallen auf Grund des sich anbahnenden Prozesses einer Gentrifizierung verschwinden. Es ist interessant, wenn man auf diese Weise eine Spur legt, aufnimmt, weiterführt und wie das dann ein gewisses Selbstverständnis für einen neuen Umgang mit dem Ort prägen kann.



Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin
"Hamburger Bahnhof", Museum for the Present, Berlin



Lagergebäude auf der Rückseite des Hamburger Bahnhofs
Warehouse buildings at the rear of "Hamburger Bahnhof"

JOHANNES KUEHN: The extension to Hamburger Central Station is approximately as large the main building itself. We are talking about 10,000 square metres, huge areas. The interesting part of the project was working with a spatial context that is not only museum-like, but developed from the city. Furthermore the project involved working with existing material. Not we, but the museum staff introduced it to the debate after looking day after day from their offices onto these warehouses. At some point other they became curious about the warehouses and decided to take a closer look. Furthermore Friedrich Christian Flick of the City of Berlin put his collection at their disposal, to be annexed to the Hamburger Station.

Access to the Flick collection in the new annex is gained via the entrance to the main building. In the way of a hidden passageway the visitor is suddenly and unexpectedly in this new building. The first impression is that the interior is completely different to elsewhere in the museum, a formal minus that was converted in a relatively simple way. Kleihues manner bordering on classicism. The contrasting, so-to-speak double context is particularly interesting for us. On the one hand we are dealing with the museum-like form of architecture and the question: "How does contemporary art (re)present itself today?" At the same time the urban/industrial context plays a decisive role. Our intervention consisted of a double-layer 300-metre long façade of corrugated iron. Of course, we were obliged to consider the question of the representation

REPRESENTATION OF THE PUBLIC SPHERE
DISCUSSION



Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin
Hamburger Bahnhof, Museum for the Present, Berlin



Lagergebäude auf der Rückseite des Hamburger Bahnhofs
Warehouse buildings at the rear of "Hamburger Bahnhof"



Übergang von Alt- zu Neubau
Transition from old to new building

Mal in diesem neuen Gebäude und hat es gar wartet. Doch ist zu spüren, dass innen etwas anders ist. Für uns war besonders interessant, es hier einen kontrastiven, einen sogenannten Kontext gibt. Einerseits geht es um die Form einer Ausstellung und die Frage: „Wie orientiert sich zeitgenössische Kunst heute?“ In ist der urbane/industrielle Kontext maßgebend. Unsere Intervention bestand in einer aufgedoppelten 300 Meter langen Fassade aus Wellblech. Wir hatten uns mit der Frage der Repräsentativität dieser Institution auseinanderzusetzen. Den Zugang über das Entree des Altbaus haben wir aber bereits verhandelt und damit war diese für uns erledigt.

Die Besucher treten wie gewohnt in einen traditionell „alten“ Museumsbau, entsprechende Erwartungen werden von dieser Schaufassade aus direkt erfüllt. Auf der Kehrseite haben wir dann einfach einen doppelten Wortsinn „Container“ für Kunst geschaffen. Diese aus dem ganz alltäglich-banal gespeisten Bezüge funktionieren weiterhin, das zuvor vorhandene Containerterminal ist nicht mehr existiert. Sie werden möglicherweise auch noch dann funktionieren, wenn die alten Lagerhallen auf Grund des sich anbahnenden Prozesses einer Gentrifizierung verschwinden. Interessant, wenn man auf diese Weise die urbane/industrielle Kontext aufnimmt, weiterführt und wie das gewisse Selbstverständnis für einen neuen Ort mit dem Ort prägen kann.

JOHANNES KUEHN: The extension to Hamburg Central Station is approximately as large the main building itself. We are talking about 10,000 square metres, huge areas. The interesting part of the project was working with a spatial context that is not only museum-like, but developed from the city. Furthermore the project involved working with existing material. Not we, but the museum staff introduced it to the debate after looking day after day from their offices onto these warehouses. At some point or other they became curious about the warehouses and decided to take a closer look. Furthermore, Friedrich Christian Flick of the City of Berlin placed his collection at their disposal, to be annexed to the Hamburger Station.

Access to the Flick collection in the new annex is gained via the entrance to the main building. By way of a hidden passageway the visitor is suddenly and unexpectedly in this new building. The first impression is that the interior is completely different to elsewhere in the museum, a former terminus that was converted in a relatively sedate Kleihues manner bordering on classicism.

The contrasting, so-to-speak double context was particularly interesting for us. On the one hand we are dealing with the museum-like form of an exhibition and the question: "How does contemporary art (re)present itself today?" At the same time the urban/industrial context plays a decisive role. Our intervention consisted of a double-layer 300-metre long façade of corrugated iron. Of course, we were obliged to consider the question of the represen-

tativeness of this institution. The access via the entrance of the old building meant that this aspect was already taken care of. Visitors enter as before into a traditionally "distinguished" museum building, and the respective expectations are directly satisfied from this representative façade. On the other hand we simply created a "container" for art in a literal sense. These banal everyday references from the surroundings continue to function, although the previous container terminal no longer exists. They will possibly still function when the other warehouses disappear due to the onsetting process of gentrification. It is interesting – if one lays, picks up or continues a trail – how this can form a certain self-image for a new approach to the site.

When Friedrich Christian Flick will withdraw his collection in seven years – of which three have already passed – and the hall can be used as a Berlin art gallery. That is perhaps our contribution as architects to the debate in society about private patronage versus public institutions, and the discussion about the Flick collection in particular. To enable such changes in future we proposed a separate ticketing area. For cloakrooms certain partition walls would have to be removed; a completely new location would be created by the changed access. Like in Hamburg skaters meet at the open space at the front, meeting point for skaters. Concrete has a drawing but nobody will feel disturbed here and the various possibilities for use do not need to compete.



Der Anbau für die Friedrich Christian Flick collection
Extension for the Friedrich Christian Flick collection

Wenn Friedrich Christian Flick in nun vier Jahren seine Kollektion vielleicht wieder abzieht, kann man die Halle einfach als Berliner Kunsthalle weiter nutzen. Das ist vielleicht unserer Beitrag – der des Architekten – zu der von der Gesellschaft geführten Debatte um privates Mäzenatentum versus öffentliche Häuser, und zu der Diskussion um die Sammlung Flick im besonderen. Um solche künftigen Veränderungen möglich zu machen, haben wir eine eigenständige Kassenanlage vorgesehen und über die veränderte Erschließung entstünde dann ein neuer Ort. Wie in Hamburg treffen sich auf dem davor liegenden Gelände die Skater, doch hier stört es keinen und daher brauchen die verschiedenen Möglichkeiten der Nutzung nicht zu konkurrieren.

KAYE GEIPEL: Es zeigt sich an diesem Bauwerk eine grundsätzliche Problematik von Kunstmuseen, die von der Rhetorik der ausgestellten Kunst darauf ausgelegt sind, zu „kommunizieren“ und möglichst offen für alle zu sein. Dieser Anspruch wird aber in der Praxis aus unterschiedlichen Gründen – Wert der Kunst, Sicherheitsfragen – selten eingelöst.

Vor derselben Problematik stand die documenta-Halle des Sommers 2007: das von Typus und Material her offene und transparente Gewächshaus der Architekten Lacaton und Vassal, das im Laufe der Entwicklung vonseiten der Auftraggeber immer geschlossener wurde, so dass sich die Architekten von der Autorenschaft für den Entwurf schließlich zurückgezogen haben. Es scheint, als sei dieser Widerspruch bei der Flick collection in Berlin über

den Charakter einer bewusst temporären Installation – mit Hilfe subversiver Elemente wie einem widersinnig scheinenden Kassenhäuschen und einem bereits angelegten Eingang für die jetzige Rückfront – mitgedacht, „eingebaut“. Vielleicht hat gerade diese merkwürdige Festlegung auf sieben Jahre es ermöglicht, eine Prozessualisierung konstruktiv und konzeptuell zu verhandeln.

JOHANNES KUEHN: Die Diskussion um die Fassade ist schon deshalb umso interessanter, weil nicht wir, die Architekten, sondern das Museum den Wunsch nach deutlicher Offenheit formuliert hatte: „Wir wollen es hier öffnen und wir haben nichts gegen diese ganze ‚Lagerästhetik‘. Vielleicht kommt in den Zwischenbereich von Museum und Anbau einmal eine Skulpturensammlung. Macht doch die Fassade ganz aus Glas.“ Wie später bei Lacaton und Vassal ergab sich dann aber ein heftiger Widerstreit zwischen konservatorischen Aspekten und einer angemessenen Präsentation von Kunst.

Unsere Lösung lautete, in regelmäßigem Abstand von ungefähr 60 Metern eine Tür zu setzen. Die Tür bleibt im menschlichen Maßstab, es sind eigentlich Fluchttüren, die wir ein wenig höher und breiter gemacht haben. Sie thematisieren gezielt den Blick nach außen. Nach unserer Erfahrung ist das, was im musealen Kontext – also im Kontext einer Institution, die Kulturgut aufbewahrt und die den damit einhergehenden Sicherheitsanforderungen zu genügen hat – als das Maximum zum Thema Durchlässigkeit gelten kann, eigentlich ein Gefängnis. Drücke ich dort

im Brandfall auf die Türklinke, geht die Tür nicht auf. Das muss man sich vorstellen, das ist normalerweise gegen die Bauordnung. Es gibt hierzu spezielle Ausnahmeregelungen, die zulassen, dass eine Fluchttür nicht notwendigerweise, sondern nur unter bestimmten Umständen zu öffnen ist. Die technische Infrastruktur muss ihr Okay geben, dazu ist beispielsweise eine Wachloge nötig, die rund um die Uhr mit zwei Personen besetzt sein muss. All diese Funktionen sind so hoch gehängt, dass sie der Foucault'schen Kategorie von Bewahren als Bewachen entsprechen. Die Zeiten haben sich geändert.

Bei der documenta XI, für die wir 2002 in Kassel gebaut haben, gab es kein Geld für Maßnahmen wie Kameras, elektronische Außenhautsicherung und sonstige zu installierende Schlösser, sondern man setzte Aufsichtspersonal ein. Und: Es gab keine elektrisch gesicherte Kunst. So gut wie kein Kunstwerk und kein Ausgang auf der documenta war sicherheitstechnisch „dicht“. Man hätte alles herausragen können. An diesem Beispiel wird deutlich, wie arbiträr die vom gesellschaftlichen Umfeld definierten Grenzen sind. Auf der documenta XII ist Lacaton und Vassal zum Verhängnis geworden, dass in ihrem Haus vor der Orangerie Teile der präsentierten Werke aus Sammlungen stammten, die anders gehandelt werden als junge Kunst. Da bei uns damals sehr viele neue Kunstwerke gezeigt wurden, lautete der Konsens, Diebstahl als unwahrscheinlich einzuschätzen: „Die klaut eh keiner.“ Bei den Arbeiten aus Sammlungen, für die es Leihgeber gibt und Leihverträge, in denen Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsschwan-



300 Meter lange, aufgedoppelte Metallfassade
300 metre long, double metal façade

KAYE GEIPEL: This building illustrates a dilemma of art galleries, whose purpose and the rhetoric of the exhibited art is to “communicate” and be open to everyone. For a variety of reasons – artwork value, security issues – this rarely ever carried through in practice. The documenta hall of summer 2007 was the same problem: in the course of developing a greenhouse designed by architects Lacaton and Vassal in type and material open and transparent, it increasingly closed in response to the demands of the clients, so that the architects finally renounced their claim of authorship for the design. It appears that this contradiction in the Flick collection in Berlin via the character of a consciously temporary installation – with the aid of subversive elements such as an apparently nonsensical box – was proactively “incorporated”. Perhaps this limitation to seven years enabled the conceptual and conceptual negotiation of a process on the corpus.

JOHANNES KUEHN: The discussion about the double metal façade is all the more interesting because it is not the architects, but the museum as an institution that had expressed the wish for permanent openness. We want it open here and we have no objection to the “storeroom aesthetics”. It’s possible that the installation of sculptures will be placed in the gray zone between the museum and art gallery to make the whole façade of glass.” As su-



300 Meter lange, aufgedoppelte Metallfassade
300 metre long, double metal façade



Fluchttüren als Außenraumbezug
Emergency exits as a reference to the exterior



„Lagerästhetik“
“Warehouse aesthetics”

KAYE GEIPEL: This building illustrates a basic problem of art galleries, whose purpose according to the rhetoric of the exhibited art is to “communicate” and be open to everyone. For a variety of reasons – artwork value, security issues – this requirement is hardly ever carried through in practice. The documenta hall of summer 2007 was faced with the same problem: in the course of development the greenhouse designed by architects Lacaton Vassal – in type and material open and transparent – became increasingly closed in response to the demands of the clients, so that the architects finally withdrew from their claim of authorship for the design. It would appear that this contradiction in the Flick collection in Berlin via the character of a consciously temporary installation – with the aid of subversive elements such as an apparently nonsensical box office and an existing entrance for the present rear façade – was proactively “incorporated”. Perhaps this unusual limitation to seven years enabled the constructional and conceptual negotiation of a proceduralization on the corpus.

JOHANNES KUEHN: The discussion about the façade is all the more interesting because not we, the architects, but the museum as an institution had expressed the wish for patent openness: “We want it open here and we have no objection to these ‘storeroom aesthetics’”. It’s possible that a collection of sculptures will be placed in the intermediate zone between the museum and annex. So just make the whole façade of glass.” As subsequently

with Lacaton and Vassal there was a severe conflict between conservational aspects and the adequate presentation of art.

Our solution was to set doors at regular intervals of about 60 metres. The doors remain at a human scale, they are actually emergency exits that we made slightly higher and wider. They impart a view to the outside. In our experience what represents maximum permeability in a museum context – an institution that safeguards cultural assets and must fulfil safety requirements – is actually a prison. If I press the door handle in the event of fire, the door will not open. Just imagine it, it’s a breach of building regulations. There are special regulations which stipulate that an emergency exit does not necessarily have to open, but only in certain circumstances. The technical infrastructure must give its OK. This requires a control room that is staffed by two persons around the clock, and so forth. All these functions are so exaggerated that they fulfil Foucault’s category of preserving as guarding. Times have changed.

At documenta XI, for which we built in 2002 in Kassel, there was no money for equipment such as cameras, electronic security systems for the outer skin and additional locks. Supervisory staff was installed instead. And there was no electronically secured art. Virtually no work of art and no exit at documenta was really “safe” in terms of security technology. Anything and everything could have been stolen. This example illustrates the arbitrary nature of the limits defined by society. At documenta XII it was Lacaton and Vassal’s undoing that in their house near the

Orangery parts of the presented works came from collections that are traded quite differently to young art. Because in our building a lot of new works of art were displayed, it was agreed that theft was unlikely: “Nobody will steal it”. The position is quite different when it comes to works from collections on loan and the corresponding agreements in which fluctuations in temperature and humidity, insurance conditions and safety measures are scrupulously regulated. The publicness of museums is exceedingly relative.

KAYE GEIPEL: That the openness of the public society is constructed and subject to constant change – this conclusion is illustrated by the next project we would like to show: a concert hall in the form of a white box in a small Austrian village. Its name is Raiding and it has 800 inhabitants. Why did this small village get a box? A festival is held twice a year in commemoration of Franz Liszt, who was born in Raiding at the beginning of the nineteenth century. This attracts an international public to the Austrian village, for which reason a concert hall has now been erected. Now there are suddenly several parallel public forms. The programme for this hall, which was also intended to serve the daily needs of the village community, has developed into a complicated project. The public building project was funded with European money. One of the strategies of Atelier Kempe Thill was to overshoot the competition guidelines and develop a structure that would be adaptable and able to serve its purpose over a longer period. The result is a white box of extremely cheap



Raiding, Österreich
Raiding, Austria



kung, Versicherungskonditionen und Sicherheitsmaßnahmen minutiös geregelt sind, ist die Lage vollkommen anders. Das Offene an der Öffentlichkeit von Museen ist enorm relativ.

KAYE GEIPEL: Dass das Offene von Öffentlichkeit gesellschaftlich konstruiert wird und sich ständig ändert – für diese Erkenntnis steht auch das nächste Beispiel: ein Konzertsaal in Form einer weißen Kiste in einem kleinen Dorf in Österreich. Es heißt Raiding und hat 800 Einwohner. Warum hat dieses kleine Dorf diese Kiste bekommen? In Raiding wurde am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Franz Liszt geboren, zweimal im Jahr findet dort ein Festival statt, zu dem ein internationales Publikum anreist, und für das jetzt ein Konzertsaal errichtet wurde. Hier etwa gibt es unversehens mehrere parallele Öffentlichkeiten. Das Programm für diesen Saal, der im Alltag der Dorfgemeinschaft dienen sollte, kaprizierte sich zu einem komplizierten Projekt. Das öffentliche Bauvorhaben wurde mit europäischen Geldern subventioniert. Eine der Strategien des Büros Atelier Kempe Thill war es, die Ausschreibungsvorgaben zu übersteigern, mit dem Ziel aus dieser „Übersteigerung“ heraus einen Bau zu entwickeln, der die Kraft haben würde, auch über eine längere Zeitspanne anpassungsfähig zu sein und entsprechend zu funktionieren. Ergebnis ist eine White Box aus ungemein billigen Materialien – man zuckt beinahe zurück, wenn man an der Fassade entlang blickt, weil einem hier gerade nicht dieser Typus des eleganten, cleanen, weißen Korpus von Gelsenkirchen entgegen schaut.

Das Raidinger Projekt von André Kempe ist ein frappanter Fall von Nebeneinander, dem Nebeneinander von Öffentlichkeiten, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben. André Kempe, können Sie die Hintergründe für dieses – auf den ersten Blick absurd scheinende – Projekt erläutern? Warum begibt sich die Klassikszene nach Raiding und was findet in den Zeiten statt, in denen sie sich nicht dort tummelt?

ANDRÉ KEMPE: Zu diesem Projekt gibt es eine Menge lustiger Geschichten zu erzählen. Wie es dazu kam, ist ganz klassisch: Wir sind ein Architekturbüro, das Architektur im ganz physischen Sinne herstellt. Deswegen beteiligen wir uns an Wettbewerben und an, wie in diesem Fall, europäischen Ausschreibungsverfahren. Es war für uns das erste Mal, dass wir in einem Wettbewerb den zweiten Preis gewonnen hatten und dass dann in der endgültigen Auswahl unser Entwurf zum auszuführenden Projekt wurde; für uns war die Sache von Anfang bis Ende eine große Soap-Opera. Erst einmal denkt man sich, „Schöne Sache, dass man ein Wettbewerbsprojekt baut. Es gibt bestimmt gute Bedingungen und jemanden, der etwas gut machen will.“ Wie sich dann herausstellte, ist das Projekt gekennzeichnet durch eine sehr diverse Auftraggeberschaft: Darunter zum Beispiel die Bürgermeisterin von Raiding. Eine Frau mit bäuerlichem Hintergrund, Vorstand eines kleinen Dorfes, die mit der Ambition gestartet ist, für ihr Dorf im Burgenland – ärmstes Bundesland von Österreich – etwas Tolles zu machen.

Zusätzlich gibt es allerlei lokale Querelen, die über die Grenze bis nach Ungarn reichen: Raiding ist der Geburtsort von Franz Liszt – das ist das große Ding, womit Raiding im globalen Rangeln von Identitäten punkten kann. In einer kleinen ungarischen Stadt hat Franz Liszt dann eine ganze Weile gewohnt. Diese beiden kleinen Gemeinden streiten seit Jahren darum, wer Franz Liszt für sich beanspruchen darf. Die Bürgermeisterin hat es geschafft, europäische Fördermittel zu organisieren, um Raiding den Stempel „Wir sind die Erben von Franz Liszt“ aufzudrücken und sich damit eine gewisse Geldquelle zu erschließen, denn dadurch kommen Besucher in den Ort. Das war der Auftraggeber Nummer eins. Auftraggeber Nummer zwei ist die Franz-Liszt-Gesellschaft. Sie wird verkörpert durch den Chef der Haydn-Festspiele, dem Vertreter einer Art „Freak-Club“ der klassischen Musik – so könnte man es vielleicht übersetzen. Das ist, wenn man es in den heutigen kulturellen Kontext setzt, eine Art subkulturelle Szene, die international agiert und denkt, und weltweit mit Festivals Leute anzieht: Es kommen Leute aus Japan, USA und entsprechende Topkaliber von Musikern, die mit der Bürgermeisterin zusammen zu einem Entwurf gezwungen werden. Es also prallt eine bäuerliche Dörflichkeit mit klassischer Musik von Weltklasse aufeinander.

Bei der Nutzung ging es weiter: Ein Kammermusiksaal, der nur zwei Mal pro Jahr bespielt wird – durch den sich bei Konzerten die Einwohnerzahl verdoppelt, kann nur schlecht dauerhaft genutzt werden. Dazu kommt, dass noch andere Leute, wie zum Bei-



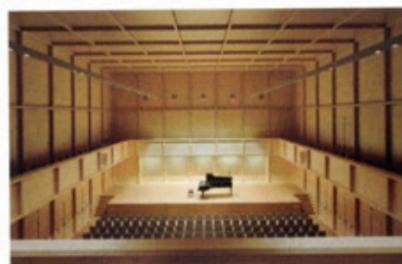
Der neue Konzertsaal
New concert hall

materials – one almost shrinks back along the façade. It is not exactly the white body to be found in Gelsenkirchen. The Raiding project by André Kempe is an example of coexistence, the coexistence of different aspects of publicness that strictly speaking have nothing in common. André Kempe can explain the reasons for this – at first glance. Why has the classical scene come to Raiding? What happens in the period in which the building is built?

ANDRÉ KEMPE: A number of exciting stories can be told about this project. How it came about is perfectly classic reasons why it came about. We are an architectural office that creates buildings in a totally physical sense. That's why we participate in competitions and take part (as in this case) in tendering procedures. It was the first time we won second prize and our proposal was finally selected to be executed. For us this was a huge soap opera from beginning to end. I think, "Great that a competition was won. There must be good conditions. There must be someone who wants to get it right." As it turned out, the project was controlled by a widely varying group of people. The mayor of the 800-soul village. She is a woman with a farming background, who started with the ambition to do great things for her village in Burgenland, the poorest state, a kind of deprived a-



Die neue Konzertsaal
New concert hall



usätzlich gibt es allerlei lokale Querelen, die über die Grenze bis nach Ungarn reichen: Raiding ist der Geburtsort von Franz Liszt – das ist das große Ding, womit Raiding im globalen Rangeln von Identitäten punkten kann. In einer kleinen ungarischen Stadt hat Franz Liszt dann eine ganze Weile gewohnt. Diese beiden kleinen Gemeinden streiten seit Jahren darum, wer Franz Liszt für sich beanspruchen darf. Die Bürgermeisterin hat es geschafft, europäische Fördermittel zu organisieren, um Raiding den Stempel „Wir sind die Erben von Franz Liszt“ aufzudrücken und sich damit eine gewisse Geldquelle zu erschließen, denn dadurch kommen Besucher in den Ort. Das war der Auftraggeber Nummer eins. Auftraggeber Nummer zwei ist die Franz-Liszt-Gesellschaft. Sie wird verkörpert durch den Chef der Haydn-Festspiele, dem Vertreter einer Art „Freak-Club“ der klassischen Musik – so könnte man es vielleicht übersetzen. Das ist, wenn man es in den heutigen kulturellen Kontext setzt, eine Art subkulturelle Szene, die international agiert und denkt, und weltweit mit Festivals Leute anzieht: Es kommen Leute aus Japan, USA und entsprechende Top-Talente von Musikern, die mit der Bürgermeisterin zusammen zu einem Entwurf gezwungen werden. Es prallt eine bäuerliche Dörflichkeit mit klassischer Musik von Weltklasse aufeinander. Bei der Nutzung ging es weiter: Ein Kammermusiksaal, der nur zwei Mal pro Jahr bespielt wird – durch den sich bei Konzerten die Einwohnerzahl verdoppelt, kann nur schlecht dauerhaft genutzt werden. Dazu kommt, dass noch andere Leute, wie zum Bei-

materials – one almost shrinks back when one looks along the façade. It is not exactly the elegant, clean, white body to be found in Gelsenkirchen. The Raiding project by André Kempe is a striking example of coexistence, the coexistence of different aspects of publicness that strictly speaking have nothing in common. André Kempe, can you explain the reasons for this – at first glance absurd – project? Why has the classical scene come to Raiding and what happens in the period in which no events take place?

ANDRÉ KEMPE: A number of extremely funny stories can be told about this project. There are actually perfectly classic reasons why it came to this. We are an architectural office that creates architecture in a totally physical sense. That's why we enter competitions and take part (as in this case) in Europe-wide tendering procedures. It was the first time we won second prize in a competition and our proposal was finally selected as the project to be executed. For us the whole thing was a huge soap opera from beginning to end. You first of all think, "Great that a competition project is to be built. There must be good conditions and someone who wants to get it right." As it turned out, the project was controlled by a widely varying clients: including the mayoress of the 800-soul village of Raiding. She is a woman with a farming background, head of a small village, who started with the vision of doing great things for her village in Burgenland – Austria's poorest state, a kind of deprived area.

To make things worse there are all kinds of local quarrels that even extend over the border to Hungary. Raiding is the birthplace of Franz Liszt – that is the main distinction with which Raiding can score in the global jockeying for identity. But Franz Liszt lived for no inconsiderable time in a small Hungarian town. These two miniature communities have been arguing for years about who is entitled to lay claim to Franz Liszt. The mayoress succeeded in organizing European subsidies to procure the stamp "We are the heirs of Franz Liszt" for Raiding and tap a modest source of money in the form of visitors to the site. That was client number one. Client number two is the Franz Liszt Society. It is personified by the manager of the Haydn Festival, the representative of a kind of "freak club" of classical music – perhaps it could be translated as such. That is, if we put it in today's cultural context, a kind of subcultural scene that acts and thinks on an international scale and draws people from all over the world with festivals. People come from Japan and USA, who together with a top calibre of musicians are coerced into a draft design with this mayoress. Incredible rusticity has collided with world-class classical music. But a concert hall – a chamber music hall of world class that is only used for the purpose twice a year – on which occasion the village doubles its population, can never be fully utilized. Furthermore, there are others, for example the regional government, who want to be included in the decision-making process and clash with functionaries of regional cultural events such as the firemen's ball, which is of course a highly amusing event in the village context.

The outcome was this building, which has been labelled a chamber music hall (with a top acoustician who fastidiously maintains the acoustics from beginning to end). At the same time there were discussions such as: "The hall must be flexible and allow all conceivable uses". One argument that speaks against this is the sloping seating arrangement essential for the performance of classical music. These discussions were held almost ad infinitum and concluded with the construction and inauguration of the building and staging of a high-profile classical music event. Two weeks ago we received the latest news from Raiding. The hall has been condemned as bad planning because it does not adequately cater for the needs of the firemen's ball.

KAYE GEIPEL: What happened in Raiding has been adequately described. I would like to take up the subject of proximity of two or more different types of publicness. There is on-site publicness and external, or tourist publicness. That is an issue that was also addressed as one of the fundamental problems in Hafen City.

Is it at all possible to develop strategies or concepts so that the local one can profit from the other – let's say international – publicness? Or is it simply a wrong track, provoked by a whole series of subsidies, that makes such a thing possible?

INGRID BRECKNER: One can seek interfaces between these types of partial publicness. By way of field research we should try to determine what this



Ungeeignet für einen Feuerwehrball?
Unsuitable for a fireman's ball?

spiel die Landesregierung mitreden und auf Funktionen der regionalen Kulturevents wie Feuerwehrbälle, die im Dorfkontext äußerst heiter sind, prallen. Dann ist es zu diesem Gebäude, das als Kammermusiksaal gelabelt wurde (mit einem absoluten Top-Akustiker, der von Anfang bis Ende penibelst die Akustik bewahrt) gekommen. Gleichzeitig gab es Diskussionen wie: „Der Saal muss flexibel und nutzungsneutral sein.“ Dagegen spricht eine ansteigende Bestuhlung, die aber für die klassische Musik notwendig ist. Diese Diskussionen wurden bis zum Exzess durchgespielt und mit dem Bau, der Einweihung des Gebäudes und mit einem Event von hohem Niveau anspruchsvoller klassischer Musik beendet. Vor zwei Wochen bekamen wir die neuesten Nachrichten aus Raiding: Der Saal wird als Fehlplanung eingestuft, weil er den Bedürfnissen des Feuerwehrballs zu wenig genügt.

KAYE GEIPEL: Was vor Ort in Raiding passiert, ist ziemlich eindeutig beschrieben. Ich möchte den Punkt des Nebeneinanders von zwei oder noch mehr verschiedenen Öffentlichkeiten herausgreifen: Es gibt die Öffentlichkeit vor Ort und die fremde, oder touristische Öffentlichkeit. Das ist etwas, das auch bei der Hafen City als eines der Grundprobleme angesprochen wurde. Ist es überhaupt möglich, Strategien, Konzepte zu entwickeln, so dass die eine, lokale, von der anderen, sagen wir internationalen Öffentlichkeit profitieren kann? Oder ist es schlicht ein Irrweg, hervorgerufen durch eine Reihe von Subventionen, die so etwas möglich machen?

INGRID BRECKNER: Man kann darüber nachdenken, Schnittstellen zwischen diesen Teilöffentlichkeiten zu finden. Das bedeutet, dass man sich auf den Weg der Feldforschung begeben müsste, um festzustellen, was diese Teilöffentlichkeit jeweils ist, was für eine „Vor-Ort-Öffentlichkeit“ vorliegt und was das für Menschen sind, die zu diesen Musikereignissen kommen. Was bedeutet etwa in Hamburg die Aussage „Das Objekt ‚Cruise Terminal‘ schafft viele Menschen heran“? Es schafft viele Menschen heran, aber alle von derselben Sorte: Wenn ein Schiff ankommt, spuckt es mehrere tausend Leute von einer Sorte aus. Die treffen dann ihrerseits auf Teilöffentlichkeiten, deren Haltung lautet: „Gut, einmal, zweimal im Jahr ist nett, aber bitte nicht jedes Wochenende“.

Bei der Planung von Gebäuden wird häufig von einem spannenden Ereignis und einer besonderen Architektur ausgegangen. Aber kaum jemand schaut genau hin, wie die vor Ort stattfindenden Tätigkeiten aussehen, warum sie so aussehen, oder wer sich dort der Räume bemächtigen könnte. Die Skater in der Hafen City sind eine Reaktion auf die Architektur dieses öffentlichen Platzes, der schön „barcelonensisch“, weiß und glatt geplant ist. Das provoziert einfach dazu, dort seine Spuren zu hinterlassen. Mit dieser Situation muss man sich auseinandersetzen, beziehungsweise hätte man sich auseinandersetzen müssen.

Wege oder Modelle, wie man planen kann, dass an verschiedenen Arten von Orten unterschiedliche Teilöffentlichkeiten zusammentreffen, gibt es kaum. Bei den Entscheidungen für ein solches Objekt oder für

mehrere Objekte in einem Raum ist zu überlegen, was für Handlungsprozesse von welchen Menschen dort über längere Sicht spontan ablaufen (können), und welche Konstellationen sich daraus ergeben. Danach muss man die entsprechenden Anordnungen im Raum treffen und eine Zeitstruktur gestalten mit dem Ziel, dass auch nachts nicht alles völlig ausgestorben ist, und dass Sicherheit durch soziale Kontrolle und nicht durch Apparate entsteht.

KAYE GEIPEL: Die Frage ist, welche Programme am Anfang von wem entwickelt werden. Der Bau der Jüdischen Synagoge in Dresden ist ein Beispiel, bei dem diese Vorplanung mit einer unheimlichen Akribie erfolgte; hier hat es aus verschiedenen Gründen lange gedauert, ein Konzept zu entwickeln, auch hier prallen unterschiedliche Teilöffentlichkeiten aufeinander.

Der Neubau der Synagoge steht an einer Art Schlusspunkt der legendären Dresdner Stadtsilhouette. Heute ist der Bau Bestandteil einer touristischen Tour links der Elbe geworden. Aber es gab auch die anderen, nicht touristischen Ansprüche der Gemeinde, die sich – von der eigentlichen Funktion der Synagoge wollen wir gar nicht reden – im Nebengebäude ein Foyer einrichten ließen; die Gemeinde wollte diesen Ort eigentlich für sich bewahren und nicht öffentlich machen. Nikolaus Hirsch, können Sie die Debatte um die möglichen Konflikte erläutern?

NIKOLAUS HIRSCH: Das Beispiel macht deutlich, dass wir, wenn wir eine städtische Gesellschaft anschauen, nicht von statischen Verhältnissen

partial publicness is, what kind of “on-s-ness” prevails and what kind of people these music events. For instance, in Ham is meant by the statement “the cruise term a large number of people”? It attracts a lot, but all of the same kind: when a ship come it disgorges several thousand people of c turn they meet with partial publicness, w tude is: “Once or twice a year is OK, bu weekend”.

Building design is often based on an ex interesting event and a special archite no-one looks more closely at the form activities, why they are like that, or who possession of these spaces in order to around or redefine them. The skaters in are also a reaction to the architecture c lic place, which was designed in white a “Barcelonan” style. That is a direct pro leave one’s traces on-site. We have to co with this situation, or should already hav There are hardly any models for planni ing together of different forms of partial at various types of location. When dec object or several objects of this kind in must consider which negotiation proces people (can) take place spontaneously term basis and which constellations resu Then we must make the appropriate arra the space and create a time structure wit avoiding a ghost town at night and achie through social control and not with tech



Queen Mary 2, 2006 in Hamburg
Queen Mary II in Hamburg 2006

partial publicness is, what kind of "on-site publicness" prevails and what kind of people come to these music events. For instance, in Hamburg what is meant by the statement "the cruise terminal draws a large number of people"? It attracts a lot of people, but all of the same kind: when a ship comes into port it disgorges several thousand people of one kind. In turn they meet with partial publicness, whose attitude is: "Once or twice a year is OK, but not every weekend".

Building design is often based on an exciting and interesting event and a special architecture. But no-one looks more closely at the form of on-site activities, why they are like that, or who could take possession of these spaces in order to turn them around or redefine them. The skaters in Hafen City are also a reaction to the architecture of this public place, which was designed in white and smooth "Barcelonan" style. That is a direct provocation to leave one's traces on-site. We have to come to terms with this situation, or should already have done so. There are hardly any models for planning the coming together of different forms of partial publicness at various types of location. When deciding on an object or several objects of this kind in a space we must consider which negotiation processes of which people (can) take place spontaneously on a long-term basis and which constellations result therefrom. Then we must make the appropriate arrangements in the space and create a time structure with the goal of avoiding a ghost town at night and achieving security through social control and not with technology.

KAYE GEIPEL: The question is which programme was first developed by whom. The structure of the Jewish synagogue in Dresden is an example by which this preliminary planning took place with an incredible degree of meticulousness. For various reasons it took a long time to develop a concept, and here again different forms of partial publicness clash with each other.

The new synagogue stands as a kind of grand finale of Dresden's legendary skyline as seen from the River Elbe. Today the structure has become part of a tourist circuit on the left of the Elbe. But there were other non-tourist requirements of the local authority that – quite apart from the actual function of the synagogue – resulted in a foyer being set up in the ancillary building. The community wanted to keep this place for itself and not make it further public. Nikolaus Hirsch, can you explain the debate about possible conflicts?

NIKOLAUS HIRSCH: The example serves to illustrate that when we look at urban society we cannot assume static conditions. The construction of a synagogue in Germany is a political issue. The other projects so far shown here were also politically charged, but in the construction of a synagogue that was, of course, particularly pronounced. It was the substantial growth of the Jewish community that gave rise to the need to build a new synagogue. Until 1989 the community was very small, not even a hundred members. It increased five times over to 500 members due to the immigration of Jews

from the former Soviet Union. Up to this point it led a backyard existence; the synagogue was previously accommodated in a small community centre in Dresden's Neustadt. That led to discussions and the community decided to return to the old site, in a central location at the end of the Brühl'sche Terraces. Suddenly being in the centre of a city – indeed, at the end of a tourist circuit that begins at the museums and continues via the Zwinger, Opera, Albertinum and Brühl'sche Terraces – has an impact on the coexistence or functioning of a community. The area between the two buildings is a public space that is only temporarily closed on the Sabbath by minimalistic gates. That the space immediately around the synagogue is public, and that visitors, tourists and anyone else may go inside is very unusual for a Jewish community in Germany.

There was a lengthy dispute with the security authorities and a long drawn-out discussion with the community to envisage possible scenarios. Not everything can be planned and we can never be completely certain what will happen. But we do know that this step into the public – in this case "visibility" is a criterion – has consequences and results in new intermingling.

We judged that as a strong potential, because many people talk about Judaism without ever having entered a synagogue or knowing a Jew. In Dresden this all changed when we agreed in countless discussions that instead of the foyer proposed in every public institution there should be a classical neutral facility, a café. Originally most community members



Neubau der Synagoge in Dresden.
New synagogue in Dresden.

ausgehen können. Der Bau einer Synagoge ist in Deutschland ein Politikum. Auch die anderen Projekte, die bisher hier gezeigt wurden, waren politisch hoch aufgeladen, doch bei dem Neubau einer Synagoge ist das natürlich besonders stark der Fall. Das Bedürfnis dort eine neue Synagoge zu bauen, ist durch den großen Zuwachs in der jüdischen Gemeinde entstanden. Bis zum Jahr 1989 gab es nicht einmal einhundert Gemeindeglieder; durch die Immigration von Juden aus der ehemaligen Sowjetunion hat sich die Zahl verfünffacht. Bis dahin herrschte ein Hinterhofdasein, die Synagoge war vorher in einem kleinen Community-Center in der Dresdener Neustadt untergebracht. Das führte zu Diskussionen und die Gemeinde beschloss, wieder an den alten Standort zurückzukehren, der zentral am Abschluss der Brühl'schen Terrassen liegt. Plötzlich im Zentrum einer Stadt zu sein – noch dazu am Schlusspunkt der Touristenrennstrecke, die bei den Museen beginnt, über den Zwinger, die Oper, das Albertinum und die Brühl'schen Terrassen geht, und deren Endpunkt die jüdische Gemeinde und die Synagoge ist – verändert das Miteinander oder das Funktionieren einer Gemeinde. Der Raum zwischen den beiden Gebäuden des Areals ist ein öffentlicher Raum, der nur zum Sabbat durch minimalistische Tore temporär geschlossen wird. Dass der Raum der unmittelbaren Umgebung einer Synagoge öffentlich ist, und dass Besucher, Touristen und egal wer hinein können, ist sehr ungewöhnlich für eine jüdische Gemeinde in Deutschland. Es gab einen langen Kampf mit den Sicherheitsbehörden und eine lang-

wierige Diskussion mit der Gemeinde, um mögliche Szenarien auszumalen. Man kann nicht alles planen und man weiß nicht genau, was passieren wird. Aber man weiß auch, dass dieser Schritt in die Öffentlichkeit – in diesem Fall ist „Sichtbarkeit“ ein Kriterium – Konsequenzen hat und zu neuen Vermischungen führt. Wir haben das als starkes Potenzial gewertet, denn viele sprechen über das Judentum ohne in ihrem Leben in einer Synagoge gewesen zu sein oder ohne einen Juden zu kennen. In Dresden hat sich das auch deshalb verändert, weil wir über unzählige Diskussionen erreicht haben, dass anstelle des in jedem Raumprogramm einer öffentlichen Institution vorgesehenen Foyers, einem klassischen Neutrum, ein Café eingeplant wurde. Ursprünglich fehlte den meisten Gemeindegliedern die Vorstellung, dass es überhaupt das Bedürfnis gibt, dass Menschen dorthin kommen, einen Kaffee trinken und miteinander reden wollen. Das ist ein Beispiel dafür, wie die Übergangsfläche zwischen diesem öffentlichen Raum der Terrasse und dem dahinter liegenden Foyer funktioniert. Man kann ein Raumprogramm strategisch einsetzen, um Öffentlichkeit herzustellen, aber man kann sie nicht planen, denn das ist in der Praxis eine Verhandlungssache. KAYE GEIPEL: Können Sie noch weiter erläutern, welche Rolle die Sicherheitsfrage spielt. Ich denke dabei an ein Beispiel aus meiner Nachbarschaft. Bei einem Gottesdienst in der kleinen Kreuzberg-Synagoge ist die ganze Straße abgesperrt. Dann kommt niemand mehr – auch die Anwohner nicht – vor oder

zurück. Der gesamte Bereich ist mit quer gestellten Polizeiwagen abgeriegelt. Wie verändern solche Anforderungen einen öffentlichen Bau? Wie aufwendig war es in Dresden, vom Format „offen“ zum Format „geschlossen“ zu kommen?

NIKOLAUS HIRSCH: In diesem Fall wurde eine Mischung aus Technik und Manpower gewählt. Ich möchte an dieser Stelle nicht zu präzise auf die Sicherheitstechnik eingehen – das darf ich vertraglich wahrscheinlich gar nicht. Grundsätzlich aber geht es darum, das Maß an Sicherheitstechnik nicht zu dominant werden zu lassen und nicht in eine Sicherheits-hysterie zu verfallen. Das hat sicherlich mit meiner Erfahrung bei der Gedenkstätte in Frankfurt-Börneplatz, meiner ersten Arbeit als Architekt, zu tun: Dort gab es elend lange Diskussionen über Sicherheit, bis der Große Vorsitzende, Ignatz Bubis, damals gesagt hat: „Was passiert, passiert.“ Man muss sich in gewissem Maße der Öffentlichkeit aussetzen, zugleich gibt es ein Mindestmaß an Sicherheit, an Polizei, die patrouilliert. Dort ist dann vergleichsweise eine Art von Alltag möglich. Ich glaube, dass es wesentlich ist, diese Infrastruktur nicht dominant zu machen und Raum frei zu lassen, den man sich aneignen kann.

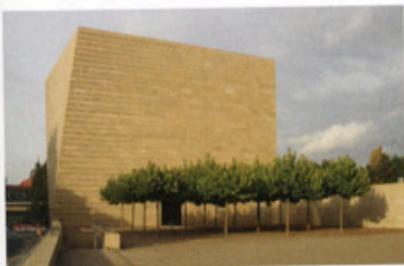
KAYE GEIPEL: In meinen Augen ist an der heutigen Debatte charakteristisch, dass wir über Repräsentation des Öffentlichen reden und darüber bei Fragen gelandet sind, die sich fast im Außenfeld der eigentlichen Form, der eigentlichen „Zeichensprache“ des



were unable to accept that there was for people to enter, sit down, drink coffee each other. That is a banal example of transitional area between the public space and the foyer behind it functions. One could employ a space allocation schedule, but one cannot plan it, it is a matter for negotiation.

KAYE GEIPEL: Can you elaborate on security? I am thinking of an example of surroundings. During a service in the small synagogue the whole street is closed. get through – even the residents. The street is closed off by a diagonally parked police cars. requirements like this change a public building difficult was it in Dresden to move from a “closed” format?

NIKOLAUS HIRSCH: In this case a blend of technology and manpower was selected. I don't want to elaborate on the safety, – even if I were permitted to under cover. basic idea is not to let safety technology dominant and not to fall into a security. That is certainly relevant to my experience at the memorial site at Frankfurt-Börneplatz. task as an architect. This resulted in discussions on security, until the Chair Ignatz Bubis, remarked: “If it happens, it has to have to open ourselves to a certain extent to the public, and at the same time there is a



Der gesamte Bereich ist mit quer gestellten
Wagen abgeriegelt. Wie verändern solche
Anordnungen einen öffentlichen Bau? Wie aufwen-
den es in Dresden, vom Format „offen“ zum For-
eschlossen“ zu kommen?

NIKOLAUS HIRSCH: In diesem Fall wurde eine
Lösung aus Technik und Manpower gewählt.
Ich möchte an dieser Stelle nicht zu präzise auf die
Sicherheitstechnik eingehen – das darf ich vertraglich
schon gar nicht. Grundsätzlich aber geht es
um das Maß an Sicherheitstechnik nicht zu domi-
nieren zu lassen und nicht in eine Sicherheits-
Blase zu verfallen.

Das ist sicherlich mit meiner Erfahrung bei der
Kriegsstätte in Frankfurt-Börneplatz, meiner ersten
Arbeit als Architekt, zu tun: Dort gab es elend lange
Diskussionen über Sicherheit, bis der Große Vorsit-
zende Ignatz Bubis, damals gesagt hat: „Was pas-
sioniert.“ Man muss sich in gewissem Maße der
Sicherheit aussetzen, zugleich gibt es ein Mindest-
maß an Sicherheit, an Polizei, die patrouilliert. Dort
ist vergleichsweise eine Art von Alltag möglich.
Ich würde gerne sagen, dass es wesentlich ist, diese Infrastruktur
dominant zu machen und Raum frei zu lassen,
damit sie sich aneignen kann.

KAYE GEIPEL: In meinen Augen ist an der heutigen
Debatte charakteristisch, dass wir über Repräsen-
tation des Öffentlichen reden und darüber bei Fragen
schweigen, die sich fast im Außenfeld der eigent-
lichen Form, der eigentlichen „Zeichensprache“ des

were unable to accept that there was even a need
for people to enter, sit down, drink coffee and talk to
each other. That is a banal example of how the tran-
sitional area between the public space of the terrace
and the foyer behind it functions. One can strategi-
cally employ a space allocation schedule to create
publicness, but one cannot plan it, in practice that
is a matter for negotiation.

KAYE GEIPEL: Can you elaborate on the role of
security? I am thinking of an example from my sur-
roundings. During a service in the small Kreuzberg
synagogue the whole street is closed. No-one can
get through – even the residents. The whole area is
closed off by a diagonally parked police car. How do
requirements like this change a public building? How
difficult was it in Dresden to move from an “open” to
a “closed” format?

NIKOLAUS HIRSCH: In this case a blend of tech-
nology and manpower was selected. At this point
I don't want to elaborate on the safety technology
– even if I were permitted to under contract. The
basic idea is not to let safety technology become too
dominant and not to fall into a security hysteria.
That is certainly relevant to my experience with
the memorial site at Frankfurt-Börneplatz, my first
task as an architect. This resulted in dreadfully long
discussions on security, until the Chairman, Ignatz
Bubis, remarked: “If it happens, it happens.” We
have to open ourselves to a certain extent to the
public, and at the same time there is a minimum of

security, the police, on patrol. A kind of comparative
routine is possible. I think it is important not to make
this infrastructure dominant and to leave scope for
things that one can learn.

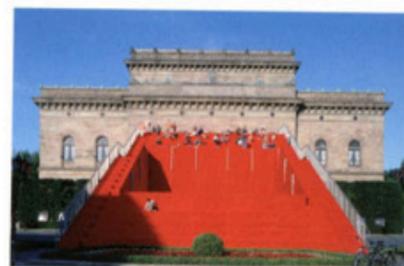
KAYE GEIPEL: In my eyes it is characteristic of
today's debate that we are talking about the rep-
resentation of publicness and have landed directly
at questions that are almost in the outfield of the
actual form, or “sign language” of publicness. That
certainly has something to do with the fact that we
are increasingly dependent on allowing provisional
processes, integrating them into city planning and
dealing in a new way with this omnipresence of tem-
porary approaches. At Braunschweig's Stadttheater
the use of the grand staircase is interesting, because
the structure is relatively hermetic and is suddenly
made accessible by a structure that extends the
building into the street space. Johannes Kuehn, why
this type of bridging in the middle of a building?

JOHANNES KUEHN: In Lower Saxony a theatre
festival, Theaterformen, is held every two years. In
2002 we were asked to design the festival centre.
This festival is an occasion for international theatre
people to meet, become acquainted and show their
productions. One of the central reasons for the
meeting is the social get-together before and after
the performances. The task at hand was to provide
an informal setting for these meetings.
The theatre building is attractively set in Braunsch-
weig's city ramparts and the gist of the situation

was: “We have a bit of money. Put a small pavil-
ion there between the trees, near the house. That's
where people will meet.” We then reconsidered the
fundamental questions. What contribution does the
building itself make? Must a pavilion really be built
there? What potential or deficits have yet to be taken
into consideration?

Our conclusion was: the festival centre already
exists, it is the foyer, a very attractive space on the
first floor of the theatre building. In actual fact the
entire theatre with its main functions has been ele-
vated to first floor level. To buy tickets one other-
wise has to make one's way from the street below
up through the building.

We saw our assignment in making the shift and
reformulating the question behind the task. It
turned out to be a question of accessibility: “How
do I get to the festival centre?” This resulted in the
staircase. The staircase takes me directly from the
street – not concealed in the interior – into the
foyer where I can buy my tickets for the festival.
Most people in the foyer had nothing to do with
the festival. They had happened to see a staircase
that has nice sun in the afternoon and met there
to picnic. The first time the staircase stood for a
week. Two years later it again stood for a week,
and the word got around in Braunschweig. We
realized: the staircase is the festival. I don't know
whether it brought more people to the theatre, but
there was without doubt an informal coexistence.
That is an example that a festival can be a possi-
bility for new forms of publicness, provided the



Temporäre Eingangstreppe, Theaterfestival Braunschweig
Temporary main stairway, Theatre Festival Braunschweig



Öffentlichen zu befinden scheinen. Das steht sicherlich damit in Zusammenhang, dass wir mehr und mehr darauf angewiesen sind, provisorische Prozesse zuzulassen, in Stadtplanung mit einzubinden und mit dieser Allgegenwart von temporären Ansätzen auf neue Art umzugehen.

Am Braunschweiger Stadttheater ist die Bespielung mit der großen Treppe insofern interessant, weil der Bau relativ hermetisch ist und auf einmal durch eine Konstruktion zugänglich gemacht wird, die das Gebäude in den Straßenraum ausdehnt. Johannes Kuehn, warum solch ein Brückenschlag mitten in ein Gebäude hinein?

JOHANNES KUEHN: In Niedersachsen gibt es alle zwei Jahre ein Theaterfestival, die „Theaterformen“. Im Jahr 2002 wurden wir gefragt das Festivalzentrum zu planen. Auf diesem Festival kommen internationale Theaterleute zusammen, lernen sich kennen und zeigen ihre Inszenierungen, einer der zentralen Anlässe des Treffens ist das soziale Zusammenkommen nach und vor den Aufführungen. Die Frage lautete nun: Wie sollte ein informeller Rahmen für diese Begegnungen aussehen?

Das Theatergebäude ist schön in der Wallanlage von Braunschweig gelegen und die Idee lautete in etwa: „Es gibt ein bisschen Geld, macht dort einen kleinen Pavillon und setzt ihn zwischen die Bäume, neben das Haus.“ Wir haben uns dann die Grundsatzfragestellungen erneut vorgelegt: Was bringt das Gebäude selbst mit? Muss man eigentlich einen Pavillon bauen? Was sind vielleicht

Potenziale oder Defizite, die noch nicht bedacht worden sind?

Unser Ergebnis lautete: Eigentlich gibt es das Festivalzentrum schon, es ist das Pausenfoyer, ein schöner Raum, der im ersten Stock des Theatergebäudes liegt. Eigentlich ist das gesamte Theater mit seinen Hauptfunktionen auf die Ebene des ersten Geschosses gehoben. Um Karten zu kaufen, arbeitet man sich sonst von unten über die Straße her in das Gebäude hoch. Also ging es für uns einmal darum, den Shift zu machen und die hinter der Aufgabe stehende Frage neu zu formulieren. Sie stellte sich als eine Frage der Zugänglichkeit: „Wie komme ich in dieses Festivalzentrum, das es schon gibt?“ Daraus ergab sich dann die Treppe. Über die Treppe komme ich einfach direkt von der Straße – nicht versteckt im Inneren – bin mit einem Mal im Foyer und kann dort oben meine Karten für das Festival kaufen. Die meisten Leute im Foyer hatten dann mit dem Festival gar nichts zu tun: Sie haben gesehen, dass dort plötzlich eine Treppe ist, die schöne Nachmittagssonne bekommt und bei gutem Wetter ging es ganz von selbst, dass sich die Leute dort zum Picknicken trafen. Die Treppe stand beim ersten Mal eine Woche. Zwei Jahre später stand sie noch einmal eine Woche, und das hat sich in Braunschweig herumgesprochen. Dabei wurde uns klar: Die Treppe ist das Festival. Ich weiß zwar nicht, ob dadurch mehr Leute ins Theater gekommen sind, doch auf jeden Fall gab es eine informelle Koexistenz. Das ist ein Beispiel dafür, dass auch ein Festival eine Möglichkeit für neue Formen von Öffentlichkeit darstellt, vorausgesetzt, eine solche

Veranstaltung wird nicht überbeansprucht und man verzichtet darauf, alles in einen einzigen Abend mit mehreren Tausend Menschen im Publikum und viel Werbung für die Sponsoren zu pressen. In Braunschweig war die Planung gleichzeitig subtil und auf den konkreten Ort bezogen.

In der Mitte der Treppe sind große Sitzstufen, auf den beiden Seiten kann man hochlaufen. Das Ganze ist aus Leihgerüsten zusammengeschraubt – die Konstruktion verschwindet wieder und hinterlässt keine Spuren. Also eigentlich eine einfache Sache.

Man sieht daran, dass es ohne Programm nicht geht. Irgend jemand muss erst einmal anfangen und das „Hier ist etwas“ setzen – von dort kommt dann in der Regel auch das Geld. Das war auch in Raiding so. Um diesen Konzertsaal zu bauen, muss zuerst einmal jemand da sein: Für die Feuerwehr hätten sie den Saal nicht gebaut, doch nachher ist die Feuerwehr der Nutzer. So ähnlich ist es hier auch: Es gibt ein Festival, sie haben ein Budget und das Budget kann man nutzen, um einen zusätzlichen Mehrwert zu schaffen. Dieser Mehrwert springt sozusagen nebenbei mit heraus und muss aber mit bedacht werden. Das Café in der Synagoge ist exakt derselbe Fall: Gerade diese Dinge müssen wir als Planer und vor allem als Architekten mitdenken, denn die stehen nicht im Raumprogramm. Das ist, glaube ich, der entscheidende Punkt, den man an dieser Treppe festmachen kann.

KAYE GEIPEL: André Kempe, Sie sind über den möglichen Umbau des Konzertsaaus nicht traurig,

event is not overtaxed and we do not press everything into a single evening with thousand people in the public and an advertising for the sponsors. In Braunschweig planning was at the same time subtle and to the specific location.

In the centre of the staircase are large seats, on each side of which one can ascend. The whole thing is bolted together by scaffolding structure can be dismantled without a trace – quite a simple matter.

It's obvious that this would not work without a programme. Someone must make a start and set "here is something" – that's where the money comes from. That was the case in Raiding: one must be there to build this concert hall, would not have built the hall for the fire brigade afterwards the fire brigade is one of the users. So similar is it here: there is a festival and the budget which can be used to create additional value. This majority is more or less incidental, but should be considered as well. The café in the synagogue is exactly the same case. It is these things that we as planners, and particularly as architects, must take into consideration – they are not part of the planning schedule. That is, I think, the crucial point that this staircase illustrates.

KAYE GEIPEL: André Kempe, you're not sad about the forthcoming alterations to the concert hall, are you? Maybe something new will be built in this space. Does that suit you?

Festival Braunschweig
Festival Braunschweig

anspruch und man
einigen Abend mit
Publikum und viel
pressen. In Braun-
zeitig subtil und auf

Sitzstufen, auf den
ufen. Das Ganze ist
schraubt – die Kon-
nd hinterlässt keine
ache Sache.

rogramm nicht geht.
I anfangen und das
ort kommt dann in
war auch in Raiding
bauen, muss zuerst
Feuerwehr hätten sie
chher ist die Feuer-
es hier auch: Es gibt
get und das Budget
tzlichen Mehrwert zu
gt sozusagen neben-
mit bedacht werden.
exakt derselbe Fall:
ir als Planer und vor
en, denn die stehen
ist, glaube ich, der
in an dieser Treppe

Sie sind über den
tsaals nicht traurig,



event is not overtaxed and we do not attempt to press everything into a single evening with several thousand people in the public and an overload of advertising for the sponsors. In Braunschweig the planning was at the same time subtle and related to the specific location.

In the centre of the staircase are large seating surfaces, on each side of which one can ascend. The whole thing is bolted together by scaffolding – the structure can be dismantled without a trace. Really quite a simple matter.

It's obvious that this would not work without a programme. Someone must make a start with "take a look at this" – that's where the money usually comes from. That was the case in Raiding. Someone must be there to build this concert hall. They would not have built the hall for the fire brigade, but afterwards the fire brigade is one of the users. It's the same here: there is a festival and they have a budget which can be used to create added value. This majority is more or less incidental, but must be considered as well. The café in the synagogue is exactly the same case. It is these things that we as planners, and particularly as architects, must take into consideration – they are not part of the planning schedule. That is, I think, the crucial point that this staircase illustrates.

KAYE GEIPEL: André Kempe, you're not upset about the forthcoming alterations to the concert hall, are you? Maybe something new will arise from this space. Does that suit you?

ANDRÉ KEMPE: We have begun to see architecture as something extremely multifunctional, flexible and in this respect "reusable". Right at the outset we disliked the concept of sloping seating that rigidly dictates a function. During this process we learned that multifunctionality or flexibility in this kind of building does not, in fact, work. If we consider it in more detail, a high-quality concert hall just cannot have this degree of flexibility – but I still today have trouble accepting that this balancing act cannot work. I find it intriguing that even the fire brigade can organize its ball there. But these differences are equalized in a mass culture that tends to throw everything in together and even out the differences – but that may be a likeable trait.

KAYE GEIPEL: Have the alterations resulted in lawsuits on proprietary rights?

ANDRÉ KEMPE: No.

KAYE GEIPEL: Public architecture has a lot to do with authorship. In the process of building an author is confronted with issues of publicness – that is a sensitive point. Currently this is resolved in a very democratic way: the architect hands over the property, then we wait for the public to adopt it. However, the goal of most architects is to remain in contact with the client, to make changes by mutual agreement and not from a wrongly interpreted democratic understanding: "leave it to the people themselves". How much authorship do you claim for yourself?



Umbau eines Lagergebäudes für die documenta XI
Reconstruction of a warehouse for documenta XI



oder? Dass aus diesem Raum vielleicht wieder etwas Nächstes entsteht. Ist das noch in Ihrem Sinn?

ANDRÉ KEMPE: Wir haben angefangen Architektur als etwas zu betrachten, das extrem multifunktional, flexibel und in dieser Hinsicht „umnutzbar“ ist. Der Gedanke einer ansteigenden Bestuhlung, die starr und fest eine Funktion festlegt, war uns von Anfang an unsympathisch. Wir haben während dieses Prozesses gelernt, dass Multifunktionalität oder Flexibilität bei solchen Gebäuden nicht funktioniert. Wenn man näher ins Detail eintaucht, ist es so, dass ein qualitativ guter Konzertsaal diese Flexibilität eigentlich nicht haben kann – doch der Gedanke, dass dieser Spagat nicht funktionieren könnte, schmeckt mir bis heute nicht. Ich finde es im Grunde interessant, wenn dort auch die Feuerwehr ihren Ball ausrichten kann. Aber diese Unterschiede nähern sich vielleicht in der Massenkultur, die dazu neigt, alles aufeinander zu beziehen und Unterschiedliches zu nivellieren, immer mehr einander an – das ist möglicherweise auch ein sympathischer Zug.

KAYE GEIPEL: Laufen jetzt Urheberrechtsprozesse angesichts des Umbaus?

ANDRÉ KEMPE: Nein.

KAYE GEIPEL: Gerade die öffentliche Architektur hat viel mit Autorenschaft zu tun, im Prozess des Bauens kommt ein Anspruch der Öffentlichkeit oder eine politische Devise mit einem Autor zusammen, der diese

in eine Form bringt – das ist ein sensibler Punkt. Zurzeit ist er demokratisch geregelt: der Architekt übergibt das Objekt, dann wartet man auf die Aneignung durch die Öffentlichkeit. Die Zielstellung der meisten Architekten ist aber eigentlich, in Kontakt mit dem Auftraggeber zu bleiben, Veränderungen gemeinsam vorzunehmen und nicht aus einem falsch verstandenen demokratischen Verständnis heraus „die Sache den Leuten zu überlassen“. Wieviel Autorenschaft reklamieren Sie für sich selbst?

ANDRÉ KEMPE:

Da der Umbau Raiding begrenzt ist, ist es etwas anderes: In den Saal wird eine Lichtschiene eingebaut und im Außenbereich ein Weg verändert. Erstens ist der Schaden begrenzt und zweitens ist der Auftraggeber des Umbaus ein anderer. Dass über ein Gebäude in diesem Kontext verschiedene Beteiligte verfügen, ist zugegebenermaßen eine merkwürdige Konstellation. Unsere Haltung als Architekten ist, dass wir versuchen Architektur zu machen, die auch ein paar Knüffe abkann. Gerade die öffentliche Architektur lässt sich so dimensionieren, dass sie kraftvoll ist und bleibt, auch wenn jemand einmal ein Plakat an die Wand klebt oder der Meinung ist, dort noch eine Lichtschiene hereinhängen zu müssen – bestimmte Sachen muss Architektur einfach abkönnen. Wobei es natürlich immer wieder heikel ist, das auszuhandeln: Wie weit geht man dabei selbst? Wie weit sieht man etwas als fixes Endprodukt an? Hinsichtlich der Autorenschaft werden bei diesem als auch bei einem anderen Projekt unsere Rechte von Auftraggeberseite massiv unterminiert. Vor allem die

öffentliche Hand geht hier allgemein mit „gutem Beispiel“ voran, um den Architekten die Verfügung über ihr Werk und den Zugriff darauf im Nachhinein zu verwehren. Das ist eine schwierige Diskussion, die heute zunehmend geführt wird.

KAYE GEIPEL: Ich will mit einem Zitat von Peter Mörtenböck enden: „In der Architektur und im Städtebau ist es wie in der Physik: Es gibt die sichtbare, publizierte und jedermann vertraute Materie, aber es gibt auch die unsichtbare Anti-Materie, die im professionellen Alltag kaum zu Wort kommt.“

Wenn wir öffentliche Gebäude, kulturelle Gebäude unter heutigen Bedingungen – mit rasch wechselnden Nutzern, mit unterschiedlichen Bespielungen von unterschiedlichen und ungewöhnlichen Orten im Haus selbst – planen, handeln wir uns eine Reihe von Problemen oder Fragestellungen ein, die wir vorher nicht gesehen hatten und die wir so nicht kannten. Ein letztes Beispiel: Die Binding-Brauerei für die fünf Jahre zurückliegende documenta XI wird jetzt nicht mehr gebraucht. Warum? Was ist mit dem Ort jetzt? Fotos von Candida Höfer zeigen diesen leeren documenta-Raum von 2002, der verfällt und mangels Auftraggeber nicht weiter genutzt ist. An dieser Stelle bleibt nur festzustellen: solche emphatischen Start- und melancholischen Endpunkte gehören mit zum Spiel dessen, was öffentliche Architektur heute bedeutet.

ANDRÉ KEMPE: Since the alterations at Raiding limited in scope, that is something different. A lighting fixture is being installed in the hall and an outdoor path is being altered. First of all the damage is within reasonable limits and secondly the client for the alterations is different from the one we worked together with. Admittedly it is rather odd that different people are involved in a building in this context.

As architects we are trying to create architecture with a few tricks. Public architecture is dimensioned to be expressive, even if someone decides to hang a poster on the wall or hang a lighting fixture – architecture must be able to take certain things in its stride. Nevertheless, it is always a delicate subject to negotiate. How far does one go? To what extent should one see one's work as a final product?

As far as authorship is concerned, the clients have heavily undermined the author's rights in this and other projects. In particular, the public sector serves as a good example in taking away the responsibility of architects for their work in retrospect. That is a difficult discussion that is receiving an increasing amount of attention.

KAYE GEIPEL: I would like to conclude with a quote from Peter Mörtenböck: "Architecture and city planning are like physics. There is the visible, publicized matter familiar to everyone, but there is also the invisible anti-matter that is hardly considered in professional routines."

If we plan public buildings, cultural buildings under today's conditions – in all likelihood with quick



nd geht hier allgemein mit „gutem Bei-
m den Architekten die Verfügung über
den Zugriff darauf im Nachhinein zu ver-
st eine schwierige Diskussion, die heute
geführt wird.

Ich will mit einem Zitat von Peter Mör-
tenböck: „In der Architektur und im Städtebau
Physik: Es gibt die sichtbare, publizierte
Materie, vertraute Materie, aber es gibt auch die
anti-Materie, die im professionellen Alltag
kommt.“

entliche Gebäude, kulturelle Gebäude
Bedingungen – mit rasch wechseln-
mit unterschiedlichen Bespielungen
edlichen und ungewöhnlichen Orten im
planen, handeln wir uns eine Reihe von
der Fragestellungen ein, die wir vorher
hatten und die wir so nicht kannten.
ispiel: Die Binding-Brauerei für die fünf
liegende documenta XI wird jetzt nicht
ht. Warum? Was ist mit dem Ort jetzt?
Candida Höfer zeigen diesen leeren docu-
von 2002, der verfällt und mangels Auf-
ht weiter genutzt ist. An dieser Stelle
ustellen: solche emphatischen Start- und
nen Endpunkte gehören mit zum Spiel
öffentliche Architektur heute bedeutet.

ANDRÉ KEMPE: Since the alterations at Raiding are
limited in scope, that is something different. A light-
ing fixture is being installed in the hall and an outside
path is being altered. First of all the damage is within
reasonable limits and secondly the client for the alter-
ations is different from the one we worked together
with. Admittedly it is rather odd that different people
are involved in a building in this context.

As architects we are trying to create architecture with
a few tricks. Public architecture is dimensioned to
be expressive, even if someone decides to hang a
poster on the wall or hang a lighting fixture – architec-
ture must be able to take certain things in its stride.
Nevertheless, it is always a delicate subject to nego-
tiate. How far does one go? To what extent should
one see one's work as a final product?

As far as authorship is concerned, the clients have
heavily undermined the author's rights in this and
other projects. In particular, the public sector sets
a good example in taking away the responsibility of
architects for their work in retrospect. That is a diffi-
cult discussion that is receiving an increasing amount
of attention.

KAYE GEIPEL: I would like to conclude with a quote
from Peter Mörtenböck: "Architecture and city plan-
ning are like physics. There is the visible, publicized
matter familiar to everyone, but there is also the invis-
ible anti-matter that is hardly considered in profes-
sional routines."

If we plan public buildings, cultural building under
today's conditions – in all likelihood with quickly

changing users, with different uses of various unusual
locations in the house itself – we are burdening our-
selves with a series of problems or questions that we
had not previously seen and that are unfamiliar to us.
A last example: the Binding brewery for the docu-
menta XI five years ago is no longer needed. Why?
What will now happen to the site? Photos by Can-
dida Höfer show this empty documenta space of
2002 which is deteriorating and no longer used due
to a lack of a client. At this point we can only con-
clude: emphatic starting and melancholic end points
like this are part of the game that public architecture
represents today.