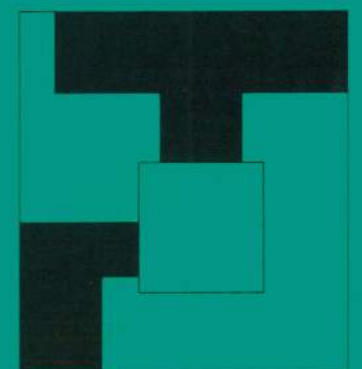
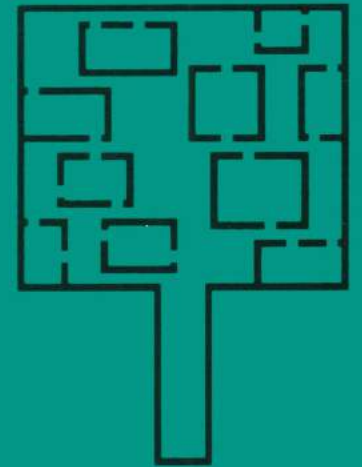
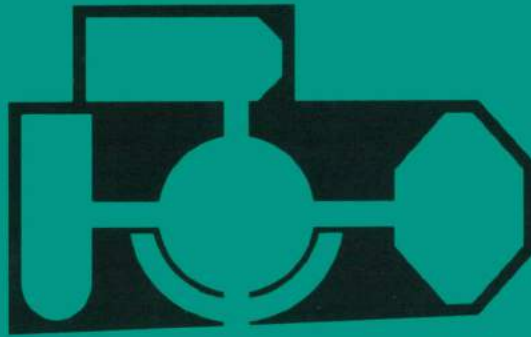
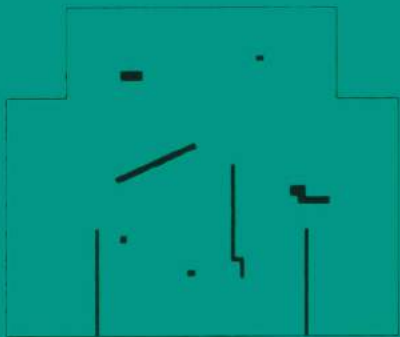
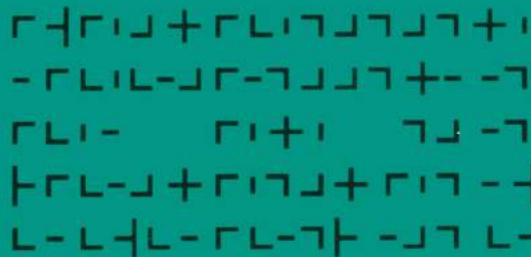
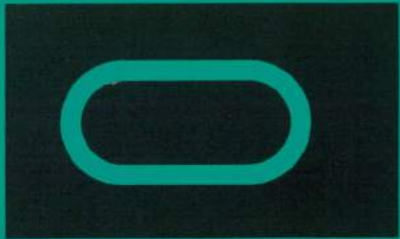
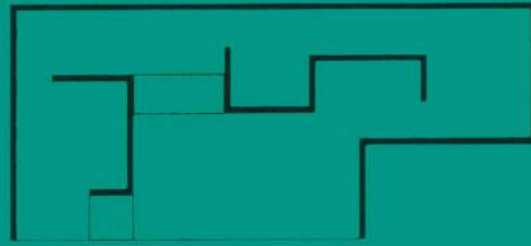
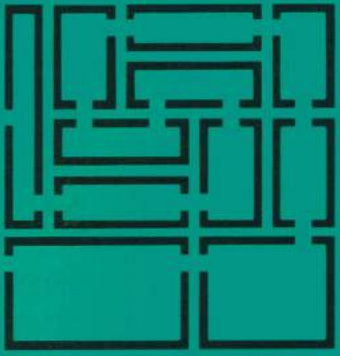


## KUEHN MALVEZZI Architektur ist Kontextproduktion



# Situationen, Modelle

Wilfried Kühn

*Das Spektakel ist das Kapital in einem solchen Grad der Akkumulation, daß es zum Bild wird.*

Guy Debord 1968

Im Mai 68 verliert auch das Bauen die Unschuld. Illusionsloser Realismus tritt an die Stelle aufgeklärter Fortschrittsgläubigkeit und Architettura Radicale produziert dichte Bilder einer negativen Utopie. Superstudios *Dodici Città Ideali* und Archizooms *Non-Stop-City* kennen weder Stadt noch Land: die grenzenlose Metropole ist kein Raum, sondern ein Verhaltensmodell, das rational analysiert und konzeptuell verwertet werden kann. Die grundsätzliche Kritik einer Planung, die in einem zweiten Modernerversuch nach dem Krieg mit einer Kombination aus Flächensanierung und Bauwirtschaftsfunktionalismus gescheitert ist, bindet Haltung wieder an Verhalten: *Alles ist Architektur.*

Heute, eine Generation später, ist nicht alles Architektur, Architektur aber alles. Als Post-De-Neo-Diskurs oder als strategisches Marketinginstrument zur Positionierung von Firmen, Museen und Städten ist ein spektakelfreudiges *International Styling* entstanden, dessen Protagonisten die zu Star-Architekten gewandelten Radikalen von einst sind.

Der Gebrauch der Massengesellschaft und ihrer Ausdrucksformen als trojanisches Pferd des Projekts hat der Architektur den Zugang zur Alltagswelt in Form von Design in jedem Maßstab ermöglicht. Ein geschicktes Täuschungsmanöver, das auch als Enttäuschung enden kann. Oder als Selbsttäuschung, wie sie jenen widerfährt, die traditionelle Formen der europäischen Stadt fortsetzen wollen und dabei zu Designern ordnärer Repräsentationssymbolik werden.

Das radikale Projekt der konzeptuellen Architektur ist ein einzulösendes Versprechen, das in der Verknüpfung von Entwurf und Wahrnehmung einen modellhaften Umgang mit der Wirklichkeit fordert – eine reflexive, situative Praxis, die seit den fünfziger Jahren in experimenteller Form von verschiedenen Seiten entwickelt und getestet wird. Ein Blick zurück nach vorn.

## Sehmaschine

Von hoch oben blickt Le Corbusier auf Paris. In seinem mehrgeschossigen Dachgarten-Appartement für Charles de Beistegui über den Champs-Élysées realisiert er weniger einen Raum als eine optische Anordnung, die es dem Bewohner ermöglicht, durch Periskop und elektrisch verschiebbare Hecken selektive

Panoramablicke auf die Stadt zu erhalten. Die Manipulation des Blicks reduziert die alte, im großen und ganzen von Le Corbusier verachtete Stadt auf wenige herausragende Bezugspunkte, die sie in seinen Augen erst zu Paris machen: Arc de Triomphe, Eiffelturm, Sacré-Cœur, Notre-Dame sowie die grüne Masse zwischen Champs-Élysées und Tuileries, durch die luxuriöse Sehmaschine isoliert und in Beziehung zueinander gesetzt, bilden eine neue Stadt. Diese Wunschvorstellung, die nur wenige Elemente der bestehenden Stadt enthält, welche eingebettet in eine große Parklandschaft fortexistieren, ist das Raummodell des wenige Jahre zuvor von Le Corbusier präsentierten *Plan Voisin*.<sup>1</sup> Das Dachgeschoßappartement mutiert zu dessen Simulation, zu einem selektiven optischen Abriß und der Wahrnehmung einer anderen Stadt. Vom Feldherrenhügel panoramatisch und selektierend in die zur Landschaft mutierte Stadt blickend, demonstriert der Architekt das Bewußtsein einer Macht, die eher Vorstellung zu sein scheint als Wirklichkeit.<sup>2</sup>

## Perspektivwechsel

*In der Beobachtung des Ineinander-rückens feindlicher Heere, der kritischen Zeit, die die Entscheidung aufschiebt, des Ringens um eine endgültige Überlegenheit ist die Grundstruktur der Situation angelegt: das gleichzeitige Wirken entgegengesetzter Kräfte über eine gewisse Zeitspanne, die beständig geringer werdende Distanz zwischen den Gegensätzen, ihre verborgenen Übereinkünfte und ihre offen Feindschaft – ohne daß es zu einer schnellen Lösung kommt.*<sup>3</sup>

Im Gegensatz zu Le Corbusiers Position erzeugt die Wahrnehmung im Feld einen grundsätzlich anderen Raum. Ausdruck einer raum-zeitlich konkret erlebten Situation, erlaubt sie keinen Überblick, läßt sich gleichwohl kartieren wie ein Schlachtplan. Ihrer militärischen Herkunft entsprechend ist die Situation ein prekärer Zustand, dessen Darstellung immer vorläufig bleibt. Guy Debords und Asger Jorns *Guides Psychogéographiques* ereignen sich in dieser Weise als nicht abgeschlossene Erkundungen des Stadtraums. Fragmentarische Elemente, als Orte atmosphärischer Intensität aus dem Stadtplan ausgeschnitten und auf weißem Grund neu gruppiert, lassen sich durch Pfeile zu einem Gefüge ordnen, das keiner objektivierbaren, jedoch einer verdeckten psychologischen Ordnung folgt. Der autoritären Geste Le Corbusiers nur scheinbar verwandt, ist dieses Selektionsverfahren nicht auf die ausgeschnittenen Elemente konzentriert, sondern auf die Möglichkeiten unerwarteter Bedeutungen durch die erfahrbaren Beziehungen zwischen den Elementen.

In diesem Sinn sind diese nur die Voraussetzung einer *vitalen Aktion*<sup>4</sup> und an sich von sekundärer Bedeutung. In den Raum tritt ein subjektives Begehren, das sich in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit manifestiert – der Blick Aby Warburgs.<sup>5</sup>

## Widersprüche

Konkret agiert Guy Debord jedoch autoritär: Nachdem Constant 1959 die situationistische *Dérive* in das Stadtmodell *New Babylons* übersetzt und die psychogeographischen Pfeile zu Verkehrsströmen mutieren läßt, vollzieht Debord abrupt den Bruch. Er bezichtigt Constant, ein *public relations man* der Gesellschaft des Spektakels geworden zu sein, ein *technokratischer Situationist*.<sup>6</sup> Zur gleichen Zeit lösen sich auch die CIAM definitiv auf. Auf dem letzten, bereits informellen CIAM-Treffen 1959 in Otterlo scheitert die Kommunikation über das Projekt des modernen Urbanismus, obwohl die ins Zwielicht geratenen Protagonisten der *Charte d'Athènes* schon nicht mehr anwesend sind – jedenfalls nicht physisch. Alison und Peter Smithson präsentieren ihre von Ernesto N. Rogers und den italienischen Kollegen heftig kritisierte *London Roads Study*, ein selektives Abrißmodell für London, das die bestehende Stadt zu Gebäudeinseln in einer von Verkehrsadern durchzogenen offenen Landschaft transformiert. Sie unternehmen den Versuch, Le Corbusier mit den Augen Debords zu sehen, und produzieren einen situationistischen Plan Voisin. Scheinbar ein Paradox: *Situationen in der Stadt wie historische Denkmäler oder Grünflächen sind durch allgemeine Übereinkunft als unveränderlich anzusehen... Durch die Führung der Straßen ist es möglich, diese historischen Fixpunkte mit neuen Fixpunkten zu verbinden. Wenn Sie zum Beispiel in London über die Themse fahren, dann ergibt sich dieses Moment einer Verbindung zweier Fixpunkte: Sie sehen die Houses of Parliament und gleich danach den St. James Park. So betrachtet, befinden Sie sich vorübergehend in einem anderen, nämlich einem mentalen System.*<sup>7</sup>

## Reflexion

Smithsons Projekt für London zeigt eine neue Situation. Die Moderne ist nicht mehr modern, sondern selbst schon Tradition. Die Auseinandersetzung mit ihr ist für die jungen Erben unausweichlich: Le Corbusiers *Ville Radieuse* erscheint den Smithsons als Geometrie vernichtender Banalität<sup>8</sup>, nicht jedoch der zugrunde liegende Traum einer offenen Stadt, der seinerseits Grundlage ihrer eigenen Projekte wird. Der Umgang mit dem modernen Vorläufer spiegelt jenen mit der vorgefundenen Stadt, die weder fortgesetzt noch verworfen, sondern neu interpretiert werden kann. Das reflexive



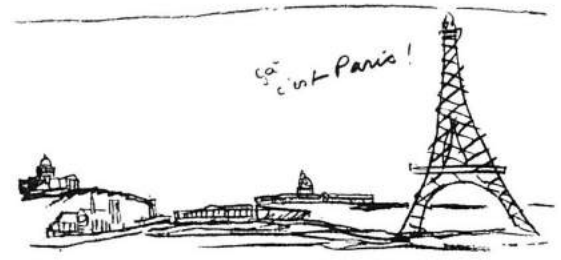
Moment erstreckt sich auch auf die eigene Arbeit, die den Charakter eines konzeptuellen Laboratoriums annimmt. In den beiden Londoner Ausstellungen *Parallel of Life and Art* (1953) und *This is Tomorrow - Patio and Pavilion* (1956) testen die Smithsons Ordnungsbilder, die in ihren gleichzeitigen städtebaulichen Diskussionsbeiträgen auf den CIAM-Kongressen in Aix-en-Provence und Dubrovnik direkte Entsprechungen finden. Hier wie dort versuchen sie, mit der Idee des *Clusters* einen - vorläufigen - Strukturbegriff zu thematisieren, der sowohl die Maßstabslosigkeit der Ville Radieuse als auch die traditionellen Begriffe wie Haus und Straße vereinen und gleichzeitig überwinden soll. Die scheinbare Neutralität des Sehens wird durchbrochen und Wahrnehmung selbst zum Thema; die beiden Ausstellungen sind keine abstrakten Darstellungen, sondern erfahrbare Environments: *Parallel of Life and Art* ist eine begehbare Collage, in der gefundene Reproduktionen verschiedener Provenienz an Wänden und Decken ohne nachvollziehbare Beziehung zueinander positioniert sind und erst in der Wahrnehmung des Besuchers als subjektive Ordnung erfahrbar werden; in *This is Tomorrow - Patio and Pavilion* schaffen die Smithsons einen scheinbar primitiven Raum aus Holzschuppen, Sandboden und Aluminiumeinzäunung, der durch die unabhängige spätere Intervention der beiden Künstler Nigel Henderson und Eduardo Paolozzi mit Bildern und Objekten ausgestattet und dadurch einer verändernden Aneignung unterworfen wird.<sup>9</sup>

### Gebrauch

*But today we collect ads*<sup>10</sup>. Die mit dem ersten Nachkriegsboom überwältigend auftretende Verschiebung von einer hierarchischen Produktions- zur Massen-Konsumgesellschaft rückt den Gebrauch der Dinge in den Vordergrund. *Nouveau Réalisme*, *British* und *American Pop* sowie *Kapitalistischer Realismus* wenden die Mechanismen der Bild- und Warenzirkulation zur Kunstpraxis. Essentialistische und gestuelle Praktiken werden durch die illusionslose Arbeit mit Bestehendem relativiert. Auch die Stadt wird Material: Smithsons Neuinterpretation der Stadtstruktur als urbane Konstellationen heterogener Fragmente überwindet die modernistische Dichotomie von alter und neuer Stadt, indem Bestehendes durch Gebrauch Teil neuer Erfahrungen wird. Der Entwurf stellt sich als strategischer Umgang mit Vorgefundenem dar. In ihrem aus dem *Hauptstadt Berlin*-Wettbewerbserfolg 1957 hervorgehenden Projekt *Berlin Open City Mehringplatz* wenden die Smithsons das Verfahren demonstrativ an, indem sie die Ruinenlandschaft der kriegszerstörten südlichen Friedrichstadt

Guide Psychogéographique de Paris, Guy Debord 1957.

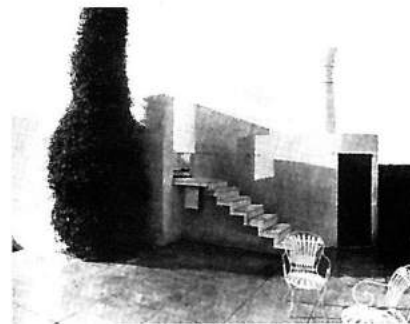
Ça c'est Paris, Konferenzskizzen, Le Corbusier 1929.



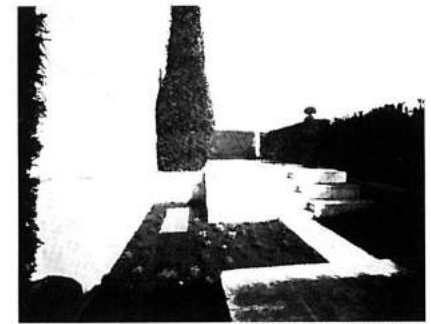
Plan Voisin, Le Corbusier 1922.



Dachgarten mit Rasen, Appartement Charles de Beistegui, Le Corbusier, Paris 1929.



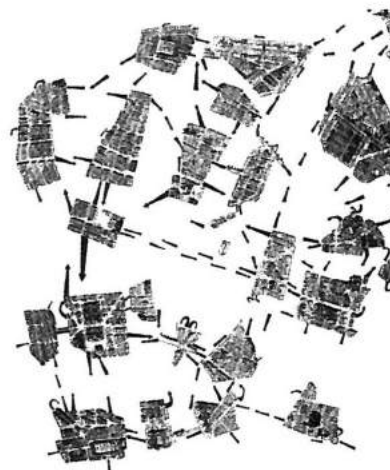
Dachterrasse mit Periskop, Appartement Charles de Beistegui, Le Corbusier, Paris 1929.



Dachgarten mit verschiebbaren Hecken, Appartement Charles de Beistegui, Le Corbusier, Paris 1929.



L'Esprit de Paris, Wandtafel Exposition Universelle, Le Corbusier, Paris 1937.



New Babylon über Amsterdam, Constant 1963.



# „ARCHITEKTUR IST KONTEXTPRODUKTION“

Wilfried Kuehn und Simona Malvezzi  
im Gespräch mit Nikolaus Kuhnert  
und Anh-Linh Ngo



Komuna Fundamento auf der 13. Architekturbiennale, Venedig, 2012

**ARCH+:** Wir haben uns zur Vorbereitung Eure erste Veröffentlichung in ARCH+ noch einmal angesehen: den Text SITUATIONEN, MODELLE, und das Projekt SHRINK TO FIT, das Ihr gemeinsam mit Behles & Jochimsen, PE-P und Jessen + Vollenweider gemacht habt. Wir würden gerne das Gespräch dazu nutzen, um auf der einen Seite über die theoretischen Grundlagen Eurer Arbeit und auf der anderen Seite über die Entwicklung Eurer Projekte von 2003 bis heute zu diskutieren. Ihr habt damals noch von Mailand aus gearbeitet, ist das richtig?

**Wilfried Kuehn:** Simona war in Mailand, wir haben dort auch ein kleines Büro eröffnet, um zwischen Wien, Mailand und Berlin, wo Johannes von Anfang an war, zu arbeiten. Ich hatte in den 80er Jahren in Mailand studiert und war seit 1995 in Wien, wo ich an der TU Wien einen Lehrauftrag für Gebäudelehre hatte.

**ARCH+:** Der Bezug zu Italien ist wichtig, da wir uns in der Ausgabe,

in der Euer Feature erscheinen wird, mit einer jungen Generation von Architekten – zu der wir Euch auch rechnen – beschäftigen, die sich erneut auf die italienische Denkschule um Aldo Rossi einlassen. Es handelt sich um eine Auseinandersetzung mit den 60er Jahren in dem Sinne, dass damals im Grunde das beginnt, was später Postmoderne genannt wird. Ungers hält 1964/65 seine Vorlesungen an der TU Berlin, die wir erst über vier Jahrzehnte später in ARCH+ herausgebracht haben, 1966 veröffentlicht Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture* und Rossi *L'Architettura della città*. Dieses erneute Einlassen auf die Komplexität der Stadt ist auch ein Kennzeichen Eures Büros. Wenn wir den Text SITUATIONEN, MODELLE als Euren theoretischen Beginn ansehen, dann handelt es sich sozusagen um den Versuch, ein Stadtkonzept zu formulieren: Ihr geht zunächst auf Le Corbusiers Methode ein, Stadt mittels

Blickführung, Ausschnitte und Fragmente zu erfahren. Die Stadt wird als Sehmaschine verstanden. Danach setzt Ihr Euch mit den Smithsons auseinander und mit Ungers Konzept des Grünen Archipels. In welchem Bezug stehen diese Überlegungen zu Eurer heutigen Arbeit?

**WK:** Die Beschäftigung mit Ungers, den Smithsons und wie diese wiederum von den Situationisten und Le Corbusier beeinflusst sind, zielte auf die Frage nach dem Monument und der Sammlung als Stadtmodell. Wir wissen aus der Kunst, dass eine Sammlung nicht durch Ansammlung, sondern durch Reduktion auf das Zusammengehörige entsteht. Bei Le Corbusier ist es der ausschnitthafte Blick, der uns interessiert. In diesem sammelnden Blick schafft Le Corbusier sein Paris, das aus den historischen Monumenten und seinen imaginären Solitären in freier Konstellation innerhalb einer Parklandschaft besteht. Es ist aber immer noch eine

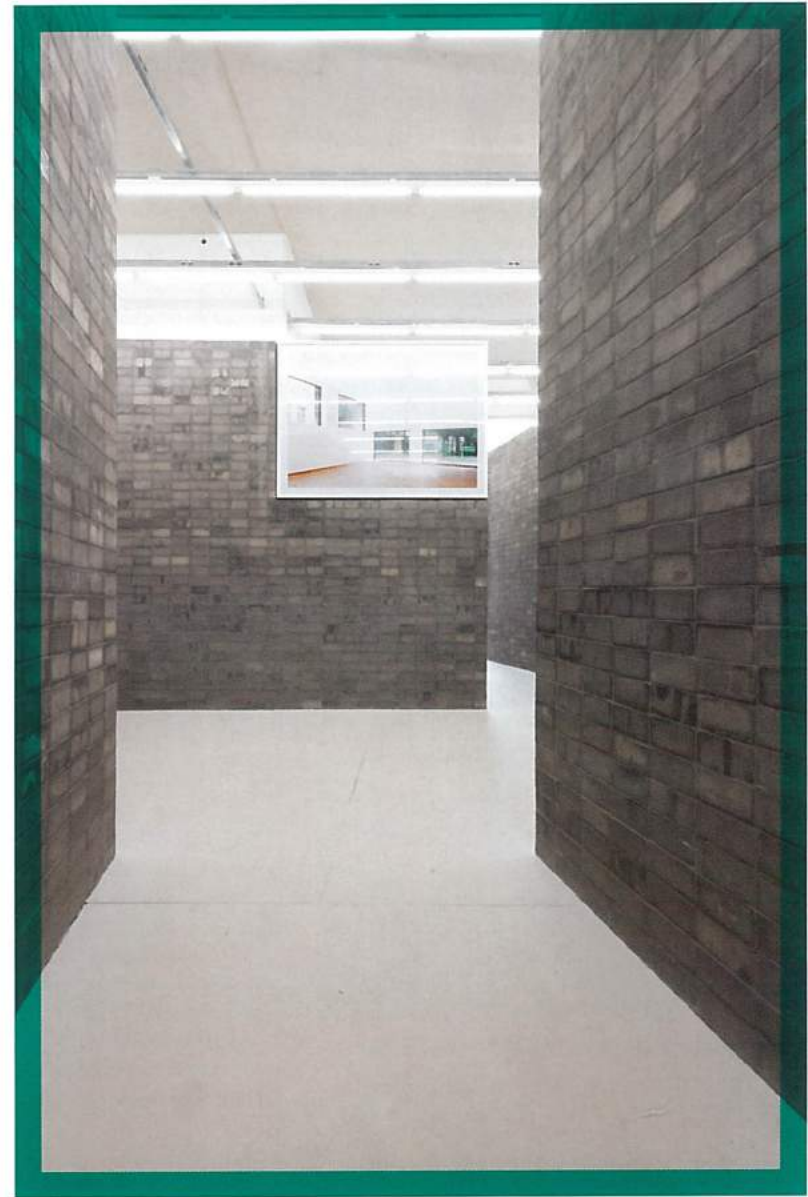
hierarchisch von oben gesehene Stadt, die von den Situationisten auseinandergenommen wird, indem sie auf die Straße gehen und sozusagen auf der Nullebene nach persönlichen Orten suchen. Ihr Paris ist nicht weniger ausschnitthaft als das von Le Corbusier. Es kann aber die unspektakulärste bestehende Architektur sein, sofern sie einer subjektiven Ortserfahrung entspricht. Dann kommen die Smithsons und fragen: Wie können wir solche identifizierbaren Orte durch neue Realitäten schaffen? Die Smithsons sammeln mit ihrem *as found* auch ihre eigene Stadt und machen 1960 mit dem Open City Mehringplatz-Projekt für Berlin einen revolutionären Vorschlag, der auf großen freistehenden „Landcastles“ in einer Parklandschaft basiert. Unsere These ist, dass Ungers von diesen Konzepten beeinflusst war, als er mit dem Stadtarchipel 1977 seine Form für eine Stadt als Sammlung gefunden hat. Der interessante Sprung bei ihm ist,





Komuna Fundamento mit Arbeiten von Armin Linke und Candida Höfer

Projekt: Komuna Fundamento (Installation für die 13te Architektur Biennale Venedig)  
 Kurator: David Chipperfield / Bauherr: La Biennale di Venezia  
 Architekt: KUEHN MALVEZZI Johannes Kuehn, Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn,  
 Gianmarco Bruno, Samuel Korn in Zusammenarbeit mit: Armin Linke, Candida Höfer  
 und Petersen Tegl / Ort: Venedig, Italien / Jahr: 2012 / Fotos: © Giovanna Silva



dass er Le Corbusiers Objekt und auch das persönliche Wahrnehmen Debords und der Smithsons mit der Idee der Morphologie verbindet. Er sammelt Morphologien, indem er Berlin durch einen Abrissplan reduziert, und zwar auf morphologische Inseln und nicht Objekte, und er thematisiert mit den Zwischenräumen des Grünen Archipels als Kontrapunkt zugleich die amorphe und subjektiv aneignungsfähige Stadtlandschaft.

**ARCH+:** Welche Ansätze von Ungers kann man heute weiterverfolgen?

**WK:** In den 60er Jahren hat Ungers mit seinem Entwurf für die Botschaft am Heiligen Stuhl und dann auch in den 70er Jahren mit dem Tiergarten-Landwehrkanal-Projekt phantastische Entwürfe gemacht, in denen er das Thema der Morphologie ausspielt. Darüber hinaus führt er auch Heterogenität, Vielfalt, Gegensätzlichkeit, Widerspruch als konstituierende Prinzipien von Architektur ein. Die für uns entscheidende Lehre

von Ungers ist die Idee, dass man Kontext nicht vorfindet, sondern selbst schafft, dass die Arbeit des Architekten Kontextproduktion ist. **Simona Malvezzi:** Carlo Aymonino vertrat damals in Italien eine ähnliche Theorie.

**WK:** Ein weiterer Aspekt, der uns bei Ungers interessiert, ist das Sammlungsprinzip und die Idee, dass man durch eine Architektur etwas anderes ausstellt. Bei ihm ist immer der Ausstellungsgedanke wichtig. Und dieser Gedanke hat uns von Anfang an bewegt und unsere Arbeit bestimmt. Wir sehen in der Architektur immer ein Ausstellungsmittel für anderes. Das war auch unsere Idee beim Wettbewerb für das Berliner Schloss – und der Grund, überhaupt daran teilzunehmen.

**SM:** Dieser Gedanke zieht sich als roter Faden durch unsere Arbeit. So auch bei der Installation KOMUNA FUNDAMENTO am Eingang des Hauptpavillons der Architekturbiennale in Venedig 2012. Wir machen eine Situation,

die schon da ist, neu bewusst und erlebbar und schaffen dadurch eine Bühne, in diesem Fall für soziale Interaktion.

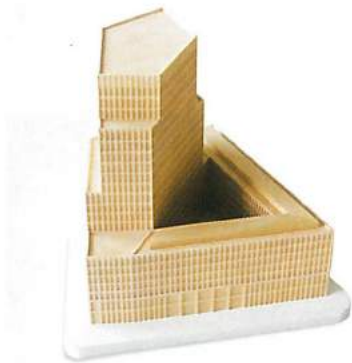
**ARCH+:** Wir fassen das mal kurz zusammen: Ihr entwerft – als theoretisch arbeitende Architekten – ein bestimmtes Konzept von Stadt, wobei Stadt nicht ein großer Entwurf ist und nicht eine zukünftige Perspektive, sondern Ihr setzt Euch mit der vorgefundenen Stadt in ihren Elementen auseinander. Als Architekten fügt Ihr dieser Sammlung von Elementen neue Elemente hinzu und schafft dadurch neue Kontexte.

Lasst uns dieses Stadtkonzept mit Euren Arbeiten vergleichen. Es fällt auf, dass Ihr Euch anfänglich im Rahmen der Berlinischen Architektur bewegt, und dann zunehmend freier werdet in der Art des Umgangs mit dem Baukörper. Ein klares Beispiel für den Berlinischen oder sagen wir Kollhoff'schen Einfluss mit rigiden Rasterfassaden und abgetreppten Baukörpern ist das HOTEL- UND BÜRO-

**GEBÄUDE ALEXANDER-STRASSE** von 2009. Im **WOHNHAUSPROJEKT TORSTRASSE** von 2011–13 lebt diese Eindeutigkeit in der Behandlung der Architektur fort. Das **JOSEPH PSCHORR HAUS** von 2010–13, das **WOHNHAUS** in Bad Gastein 2012 oder eines der jüngsten Projekte, das **BET- UND LEHRHAUS PETRIPLATZ** von 2012, haben dagegen ganze andere Anmutungen.

Man kann also innerhalb von zehn Jahren – wir haben ja begonnen mit dem Text von 2003 – eine ganz starke Entwicklung sehen, wie Ihr Euch von den Schemata des Kontexts der Berlinischen Architektur befreit. Ihr geht viel freier mit der Fassade um, obwohl die Betonung des Baukörpers, also des Körperhaften, gleich bleibt. Der Baukörper wird nicht aufgelöst, sondern bleibt weiter eindeutig. Wie würdet Ihr das in Zusammenhang setzen mit dem Stadtkonzept, mit dem wir die Diskussion begonnen haben?





Hotel- und Bürogebäude Alexanderstraße, Berlin, 2009. Modell

Projekt: Hotel- und Bürogebäude Alexanderstraße  
Architekt: KUEHN MALVEZZI  
Johannes Kuehn, Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn, Jan Lindschulte, Annette Seete, Karin Fendt  
Bauherr: DEGEWO / Porr Solutions Deutschland GmbH  
Ort: Berlin / Jahr: 2009  
Foto: © KUEHN MALVEZZI

**SM:** Es ist keine Entwicklung, sondern eine Gleichzeitigkeit verschiedener Aufgaben und Kontexte. Wir suchen ganz unterschiedliche Entwürfe, auch Fassadenentwürfe, für jeweils spezifische Orte und arbeiten dabei immer sehr formal und körperhaft. Dies folgt in der Tat dem Stadtmodell der spezifischen Inseln, das Ungers auf den Punkt gebracht hat. Und es ist auch Ausdruck einer Suche nach identifizierbaren Orten wie bei den Smithsons.

**ARCH+:** Lasst uns kurz auf die Nähe zu Kollhoff eingehen. Wir haben Euch im Zusammenhang der beiden 2003 erschienenen Hefte zur Off-Architektur immer zur Offszene gezählt, die in Berlin leben und arbeiten, aber zur sogenannten „Berliner Szene“ um Kollhoff, Kahlfeldt oder Tonon eigentlich eher distanziert sind. Wir waren deshalb bei der Vorbereitung des ARCH+ features eher überrascht über Eure Nähe zu Kollhoff und zur Berlinischen Architektur.

**WK:** Wir sind keine Kollhoff-Schüler, aber ich hatte 2002 in einer Publikation von Joost Meuwissen den Londoner Economist Cluster der Smithsons ins Verhältnis gesetzt zu Hans Kollhoffs KNSM Island in Amsterdam. Und auch zum Projekt Euro-Val d'Oise in Frankreich, wo Kollhoff mit Großformen gearbeitet hat. Uns haben

immer diese Baukörper interessiert, die wie ein Modell in der Landschaft stehen und dadurch interessante Räume schaffen und mit der Außenwelt kommunizieren. Weil sie eben nicht primär durch das Material wirken, sondern durch eine sehr starke Form. Die Formstärke ersetzt das Material. Das geschieht dort, wo die Oberfläche, das Ornamentale wegfällt, weil die Form so stark ist. Und insofern ist auch das Material bei unserem Hochhaus völlig unwichtig. Das würde Hans Kollhoff heute ganz anders sehen; ihm wäre es wichtig, dass es aus Stein ist. Uns nicht, da es sich nur um eine Verkleidung handelt. Umgekehrt war aber zum Beispiel das Ziegelmaterial wichtig bei unserem Biennale-Beitrag 2012 – weil das ein Material ist, das man aufgemauert sowohl außen als auch innen verwenden kann, das als Sockel selbstverständlich funktioniert. Uns war das Ziegelmaterial auch wichtig beim HUMBOLDT-FORUM. Und es ist uns sehr wichtig beim BET- UND LEHRHAUS PETRIPLATZ, da es hier wie beim Schloss um die Idee geht,

massiv zu bauen, ohne Dämmschicht und ohne Verkleidungen, also als fertigen Rohbau. Wir haben in unserer Auffassung des Baukörpers vor allem zum frühen Kollhoff eine Nähe, die auch mit dessen Ungers-Referenz zusammen hängt.

**ARCH+:** Das hat man zuletzt auf der Architekturbiennale wieder gesehen, wo Kollhoff die Modelle der Projekte aus den 80er und frühen 90er Jahren ausgestellt hat.

**WK:** Ja. Und Kollhoff ist der Architekt, mit dem man sich in Berlin wirklich gerne auseinandersetzen möchte. Heute interessiert ihn wohl vor allem die Oberfläche und deren handwerkliche Durchbildung und Gliederung, während uns im Gegenteil die Massivität und das Raumvolumen interessieren, das Modellhafte und nicht das Ornamentale. Aber trotzdem gibt es natürlich Berührungspunkte, wie das Interesse an der Stadt und am öffentlichen Raum. Wir teilen Kollhoffs Prämisse, dass das Gebäude nicht zu wichtig sein darf im Verhältnis zu dem Raum, den es erzeugt. Und ich glaube die Auseinandersetzung mit diesen Themen haben wir immer geführt. Wir haben aber zu keiner Schule gehört, weil wir als Architekten anders sozialisiert worden sind. Wir haben eine selbst gewählte Beziehung zur Großeltern-generation Ungers-Smithsons, wir sind elternlose Enkel.

**ARCH+:** Das trifft eigentlich als Beschreibung auf alle Büros zu, die wir in den beiden Ausgaben vorstellen. Sie argumentieren alle sehr historisch und knüpfen so gesehen – wie Ihr – eher an die Großeltern-generation an: Ungers, Venturi, Rossi. Ihr nehmt Euch die Freiheit, das herauszupicken, was Euch interessiert. Bei Kollhoff betont Ihr entsprechend die interessante Frühphase und seht über das schwierige Spätwerk hinweg.

Was uns noch interessiert, da wir vorhin schon bei der Frage der Form waren: Du beendest Deinen Text interessanterweise mit einer Aussage über die Form. Das ist ein weiterer Aspekt, der Euch mit den anderen Büros verbindet, nämlich dass Ihr immer über Stadt und Kontext spricht, aber die Form immer eine herausgehobene Stellung einnimmt. Den Widerspruch löst Du folgendermaßen auf: „Im urbanen

Interieur spielt utilitaristisches Denken eine Neben-, Form hingegen eine Hauptrolle. Form ohne Inhalt, leere Form: Das Nichts der Stadt ohne Eigenschaften ist in alle Gegenstände eingedrungen und macht sie unerwarteten Verwendungen verfügbar.“ Das heißt übersetzt, da die Stadt zum Innenraum geworden ist, spielen Funktionen oder das Programm nicht mehr die entscheidende Rolle, sondern die leere Form als Gefäß für Handlungen. Was bedeutet das für das Arbeiten mit der Stadt?

**WK:** Wir können konzeptuell viel hartnäckiger, aber dafür im Vokabular viel freier sein als unsere Vorgänger. Wir glauben jedoch, dass es immer einer starken formalen Setzung bedarf. Es geht nicht um die Applikation von Dekoren, also nicht um den *decorated shed*, sondern im Gegenteil um Kohärenz. Deshalb: Wenn wir Ziegel verwenden, dann mauern wir die Ziegel massiv und kleben sie nicht in einer dünnen Schicht davor. Uns interessiert tatsächlich, was ein Konzept bewirkt, das bis zum Ende verfolgt wird. Vor diesem Hintergrund steht auch die Frage nach der Stadt als Innenraum: Wenn es kein Außen mehr gibt, ist wie bei Superstudio und Archizoom eine Maßstabslosigkeit erreicht, die ebenso erschreckend wie faszinierend ist.

**SM:** Man kann zugleich Maßstabsverschiebungen vornehmen, die bestehende Räume anders und unerwartet erfahrbar machen. Das haben wir zum Beispiel mit der roten Treppe für das FESTIVAL THEATERFORMEN in Braunschweig (2002) oder bei dem gelben Buchstabenfeld vor der BERLINISCHEN GALERIE (2004) gemacht. Beide Male wird die Stadt zum Interieur, ohne ihren Maßstab zu verlieren.

**WK:** Die Frage der Stadt als Innenraum hat auch mit der Idee einer schnell wachsenden Künstlichkeit der Umwelt zu tun, in der alles zur Ausstellung wird. Und in dieser Displaylandschaft, die in ihrer Künstlichkeit auch sehr bedrückend ist, stellen wir uns die Frage, welche Rolle eine Architektur des Innenraums im Maßstab der Stadt spielen kann. Wir glauben, dass man daran arbeiten muss, wie innen und außen, privat und öffentlich aufeinanderzutreffen, um etwas ganz Neues zu erzeugen. In welcher Form lässt





Festival Theaterformen, Braunschweig, 2002

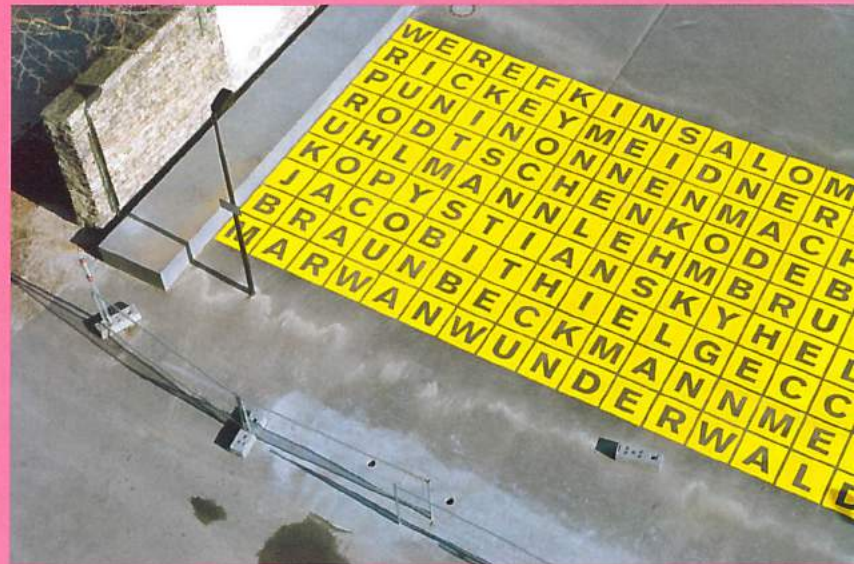
Projekt: Festival Theaterformen  
 Architekt: KUEHN MALVEZZI Johannes Kuehn, Simona Malvezzi, Jan Ulmer  
 Bauherr: Staatstheater Niedersachsen  
 Ort: Braunschweig, Hannover  
 Jahr: 2002  
 Foto: © Ulrich Schwarz, Berlin



Humboldt-Forum, Berlin, 2008



Humboldt-Forum, Berlin, 2008



Vorplatz der Berlinischen Galerie, Berlin, 2004

Projekt: Berlinische Galerie  
 Architekt: KUEHN MALVEZZI Johannes Kuehn, Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn, Nina S. Beitzen  
 Grafikdesign: Double Standards  
 Bauherr: Berlinische Galerie  
 Ort: Berlin  
 Jahr: 2004  
 Foto: © Ulrich Schwarz, Berlin



Humboldt-Forum, Berlin, 2008. Lageplan

Projekt: Humboldt-Forum Berlin  
 Architekt: KUEHN MALVEZZI Johannes Kuehn, Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn, Karin Fendt, Dominic Sackmann, Marika Schmidt, Annette Seete, Inka Steinhöfel  
 Bauherr: Bundesrepublik Deutschland / Land Berlin  
 Ort: Berlin  
 Jahr: 2008  
 Alle Pläne und Perspektiven sofern nicht anders benannt:  
 © KUEHN MALVEZZI



sich dieser Schwellenraum zwischen den harten Aggregatzuständen der Architektur artikulieren? Dabei sind wir auf die Typologie des Portikus, der Plätze, der Zwischenräume zurückgekommen und drehen sie konzeptuell um. Wir haben diesen Buchstabenplatz bei der BERLINISCHEN GALERIE, der ja eigentlich eine flache Arbeit ist, als Schwelle zwischen dem benachbarten sozialen Wohnungsbau und dem Museum entworfen. Die Kinder aus der Nachbarschaft haben diesen Platz in dem Moment angenommen, als er diese Gestaltung hatte und haben dort gespielt, als ob er schon immer zu ihrem Wohnumfeld gehört hätte. Gleichzeitig ist der Platz aber der Vorplatz des Museums. Diese Vernetzung von sozialem Wohnungsbau und Museum hat dadurch stattgefunden.

**ARCH+: Darin findet sich ein modernes Gedankengut, das sich in der Akzeptanz der Fragmentierung äußert, die Ihr jedoch durch konkrete Eingriffe mit neuen Bedeutungen aufladet. Das gilt für beide Beispiele, die Ihr eben genannt habt, für Braunschweig und für die Berlinische Galerie. Wir haben vorhin über Eure Nähe zu Kollhoff gesprochen, gleichzeitig kann man an diesen beiden Beispielen Eure Distanz zu ihm deutlich ablesen: Während Kollhoff noch den Traum lebt, dass die europäische Stadt weiter existiert und der Meinung ist, dass nur die Architektur daran schuld ist, dass sie untergegangen ist bzw. untergeht, knüpft Ihr an eine andere theoretische Linie an, die sich kritisch mit der Moderne auseinandersetzt, die aber gleichzeitig aufzeigt, wie in den 50er Jahren die Smithsons und später Ungers und Koolhaas das moderne Konzept von Stadt weitergedacht haben.**

**WK:** Dazu gibt es ja auch gar keine Alternative. Es geht um das Verhältnis von Modell und Situation, insofern ist unsere Überschrift von 2003 weiterhin das Leitmotiv unserer Arbeit. Wir finden an Ungers wichtig, dass er den Weg der radikalen Vereinfachung gegangen ist. Weil es ihm nur noch darum geht, ein Modell zu bauen – das Modell eines Gedankens. Und das ist es auch, was uns interessiert. Aber ich denke, das lässt sich nicht mit einem „modern“ oder „nicht-modern“ belegen – es ist einfach ein anderer Begriff

davon, was Architektur für uns ist. Wir sind an einer Architektur des Raumes interessiert, die kann rigide Fenster haben oder springende, da gibt es überhaupt keine Vorfestlegungen, es kommt auf die Situation an. Sicher interessieren wir uns aber nicht für die Fassade als gegliederte Dekoration per se.

Zwar haben wir bei unserem Entwurf für das HUMBOLDT-FORUM auch ein gegliedertes Relief vorgeschlagen, aber das hat natürlich auch einen surrealen Aspekt, wenn es halb dekoriert ist und vielleicht nur hier und da ein Fragment oder gar nichts mehr dran ist. Wir können uns also auch vorstellen, mit historischen Formen umzugehen. So wie Adolf Loos mit der Säule beim Chicago Tribune Tower, das ist nach wie vor unübertroffen. Die historische Form ist auch interessant.

**ARCH+: Nicht die historische Form an sich, sondern der Umgang damit. Das ist der Unterschied. In dem Augenblick ist man nicht mehr modern, wo man die Form wieder als solche meint.**

**WK:** Darum geht es auch in der Moderne. Es geht immer um die Frage des situativen Umgangs. Deshalb ist ja Loos' Entwurf für den Chicago Tribune Tower so gut, weil er der unverdächtigste und wirklich radikalste aller Modernen ist, und gerade er verwendet die Säulenform. Aber das ist nicht postmodern, sondern das Gegenteil. Das ist einfach ein Umgang mit Formen. Und darum geht es uns auch und deshalb können wir heute eine Form verwenden wie eine symmetrische rote Treppe in der historischen Stadtachse und morgen das asymmetrische Fenster in Bad Gastein, das sich situativ zur Landschaft öffnet, dann wieder das Hochhaus, das sich aus Kollhoffs Entwurf für den Alexanderplatz entwickelt. Uns interessiert immer der situative Umgang mit einem Modell.

**ARCH+: Das ist ein zentraler Punkt. Nehmen wir einmal das Büro Made in, das wir auch in dieser Ausgabe vorstellen: In einem ihrer Entwürfe tauchen die Uffizien in Florenz oder die Galerie des machines in Paris als Referenzen auf. Allerdings geht es ihnen nicht um das Zitieren eines historischen Formenrepertoires, sondern um die Aneignung von räumlichen Typologien und**

**Atmosphären, wodurch sich ihr Umgang mit der Geschichte wesentlich vom postmodernen Zitat unterscheidet. Sie arbeiten weniger aus formalen als vielmehr aus konzeptuellen und räumlichen Überlegungen heraus mit der Geschichte und behandeln diese mit dem modernen Gedanken des ready-made.**

**Weiterhin interessiert uns, warum wir in den letzten Jahren eine Renaissance der italienischen Architekturdebatte erleben, die durch Zeitschriften wie San Rocco eine Plattform erhalten. Wir hatten den Eindruck, dass nach einer sehr produktiven Phase in den 60er Jahren und nach Rossi kaum noch zeitgenössische Impulse aus Italien kamen. Derzeit haben wir das Gefühl, dass durch eine erneuerte Lesart von Rossi und Grassi und anderen Figuren der frühen Postmoderne wieder ein interessanter Diskurs entsteht. Habt Ihr eine Erklärung dafür?**

**SM:** In Italien wurde zwischen Aldo Rossi und unserer Generation keine gute Architektur gemacht. Es gab nur schlechte Kopien postmoderner Architektur. Was uns heute an Rossi oder Grassi interessiert, ist das konzeptuelle Verständnis von Form als Raum. Zwar interessieren wir uns für die archetypische Form, aber nicht als Objekt oder als Architekturelement, sondern als Leerraum zwischen Objekten.

**ARCH+: Der Begriff der Leere hat für Eure Generation eine ganz andere Bedeutung als der Begriff des void im Sinne des Dekonstruktivismus, der stark symbolisch aufgeladen war. Ihr bezeichnet mit dem Begriff der Leere hingegen einen explizit nicht symbolisch aufgeladenen Raum, der dadurch aneignungsfähig bleibt.**

**SM:** Diese Offenheit für Aneignungen ist uns wichtig. Im Entwurf für den AXEL SPRINGER CAMPUS haben wir einerseits ein Büro der Zukunft als aneignungsfähige Wohnstadt wie Yona Friedmans Ville Spatale entworfen. Andererseits schlagen wir drei Stadträume im Innern des Campus vor, die als Leerräume Inversionen von modernen Gebäuden sind und wie Spolien funktionieren, die zum öffentlichen Lebensraum werden. Einer der drei ist übrigens Loos' Chicago Tribune Tower.

**WK:** Dieser Bezug zu geschichtlichen Formen, der kein Zitieren ist, sondern eine Form subjektiver Appropriation durch Übersetzung und Sampling, verbindet uns mit *San Rocco*. Es geht dabei um das Entwerfen von Modellen innerhalb einer Theorie. *San Rocco* schließt an die italienische Publikationsgeschichte der Architekten an: Ponti, Rogers, Rossi, Gregotti, De Carlo, Branzi, Portoghesi, Nicolini, Grassi usw. haben alle immer selber publiziert und eigene Zeitschriften herausgegeben.

Dadurch haben sich italienische Architekten immer eine eigene Architektursprache geschaffen, die nicht unbedingt gebaut werden musste, sondern vor allem Theorie ist. *San Rocco* ist deshalb so stark, weil es genau daran anschließt. Das gibt es in dem Maße in keinem anderen Land. Es liegt an dieser enormen Tradition der Architekturtheorie. Es ist ja auch bei Palladio so, dass seine publizierten Zeichnungen nicht das sind, was er baut, sondern idealisiert sind. Denn es geht um die Idee und nicht um das Gebaute. Es geht nicht darum, viel gebaut zu haben, sondern darum, Modelle zu schaffen.

**ARCH+: Denkmodelle.**

**WK:** Die italienischen Architekten denken sehr modellhaft. Grassi, bei dem wir in Mailand auch studiert haben und der wenig gebaut hat, konnte seine Architektur durch das Nachdenken über die Architektur darstellen. Das war dann ein Theoriegebäude – kein abstraktes, sondern ein konkretes. Er konnte ganz konkret am Projekt eine Theorie entfalten. Und der einzige in Deutschland, der so etwas gemacht hat, war Ungers. Deshalb gibt es von ihm eine Art Theoretisierung und deshalb kann man an Ungers auch weiterarbeiten. Nur das Modell und die Theorie kann man weiterdenken. Deshalb ist Ungers' Theorie in Italien auch erfolgreicher als in Deutschland.

**SM:** In Mailand war Ungers in den 1980er Jahren ein Vorbild, das an der Hochschule intensiv diskutiert wurde.

**ARCH+: Ihr habt das Stichwort gegeben: Ungers weiterdenken, Rossi weiterdenken. Das versuchen beispielsweise baukuh. Wir bringen in dieser Ausgabe ihren Aufsatz Die Architektur der Stadt – Das nicht gehaltene Versprechen.**



Die faszinierende These ist, dass sie eigentlich versuchen, Rossi gegen Rossi zu verteidigen. Sie machen innerhalb der Lebensentwicklung von Rossi einen Schnitt und sagen, dass er mit der Architektur der Stadt versucht hat, ein neues Verständnis von Stadt zu entwickeln. Die Autoren unterscheiden diesen frühen Rossi dann von dem späteren, der mit seiner Auseinandersetzung mit Boullée und der Typus-Diskussion ein eigenartiges Verhältnis zwischen Subjektivität des Autors und dem Anspruch nach Grundsätzlichem herstellt. Damit beginnt baukuh zufolge die falsche Weiterentwicklung von Rossi, die ihn immer einseitiger agieren lässt, was in den schrecklichen Projekten seines Spätwerks kulminiert.

**WK:** Es ist natürlich einfacher, Cedric Price zu heroisieren, weil er nicht gebaut hat und uns so schlicht von seinem Alterswerk verschont hat. Aber Rossi wie Ungers und heute auch Koolhaas zeigen, da sie auch viel bauen, das Problem der Kanonisierung. Das Spätwerk und die Wiederholungen der Schüler relativieren die Stärke des eigenen Ansatzes. Wenn man baukuhs Text auf Ungers anwenden würde und die Frage stellt, wie man mit Ungers gegen Ungers argumentieren bzw. Ungers vor Ungers retten kann, müsste man fragen, ob seine Idee, das Quadrat und die Wiederholung als letzte Entleerung der Form von jedem Pathos nicht am Ende gescheitert ist, weil ein neuer Fetischismus entstanden ist, ein Quadrat-Raster-Fetischismus.

**SM:** Bei Ungers wie bei Rossi war die Anwendung der reinen quadratischen Form der Versuch, sich vom modernen Zwang der Invention und Innovation freizumachen. Ich würde von Reduktion sprechen, die Reduktion der Form auf einen konzeptuellen Grund in der Tradition des Suprematismus von Malewitsch.

**ARCH+:** Diese Reduktion der Form geht interessanterweise mit der Anerkennung der Komplexität der Stadt einher. baukuh arbeiten ganz historisch heraus, wie Rossi sich mit der Wirklichkeit der italienischen Stadt der 50er Jahre, d.h. nicht nur mit den historischen Zentren, sondern auch mit den Stadterweiterungen und den Peripherien auseinandersetzt.

**Alle sind Teile einer Stadt und deswegen spricht Rossi von der „città per parti“ und von der Notwendigkeit, dass man akzeptieren muss, dass die zeitgenössische Stadt so ist.**

**WK:** Ungers hat mit dem Grünzug Süd in Köln ähnlich argumentiert. Seine Stadt ist auch eine „città per parti“: lauter Stadtfragmente *as found*, die er zusammenschweißt, ohne sie zu verschleifen. An dieser Stelle sind Rossi und Ungers sehr verwandt. Sie versuchen, das Heterogene der bestehenden Stadt durch eine Art Nullpunkt-Architektur zu stärken. Mit ganz reduzierter Architektursprache.

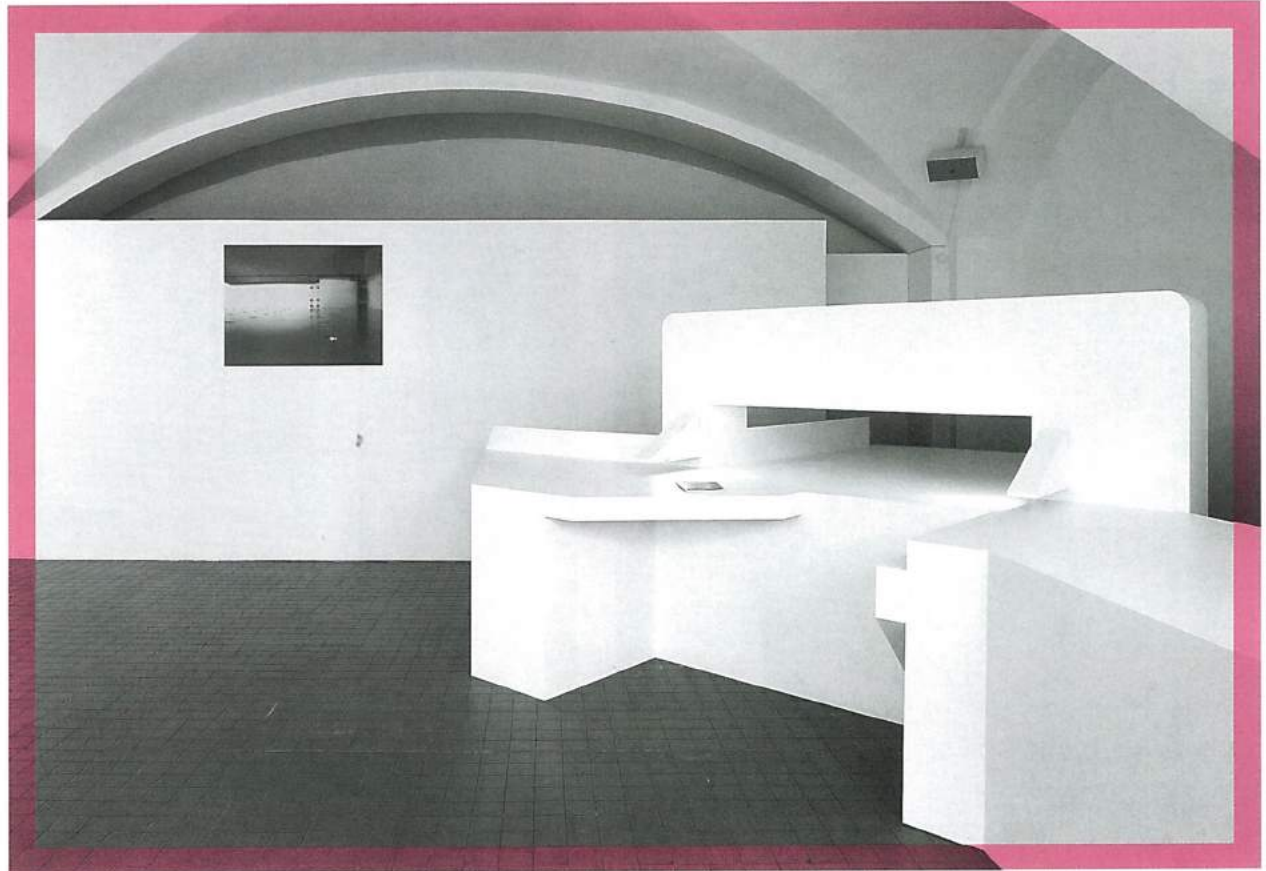
**SM:** Ein Fenster wird dann lediglich ein Element, das sich überall wiederholt. Ohne Bedeutung.

**WK:** Wir haben es dann mit reiner Syntax, d.h. mit Struktureigenschaften zu tun, was erst einmal sehr befreiend ist. Aber es reicht uns nicht. Wir denken, dass die wirkliche Befreiung darin liegt, sich in die Pragmatik zu begeben. Dann geht es um den Kontext.

**ARCH+:** Um genauer zu sein: Dann geht es um die Frage, welche Beziehung es zwischen Syntax und Kontext gibt.

**WK:** Es wird erst interessant, wenn durch das Kontextualisieren eines Objekts eine andere Aussage entsteht. Nicht das Objekt an sich ist entscheidend, sondern das Objekt in Beziehung zu seinem Kontext.

**SM:** Rossi und Ungers hatten noch eine Sprache. Bei uns gibt



Doppelausstellung *Momentane Monumente* mit Michael Riedel, Berlinische Galerie und Aedes, Berlin, 2005



Projekt: *Momentane Monumente*, kuratiert von KUEHN MALVEZZI und Michael Riedel  
Architekt: KUEHN MALVEZZI  
Johannes Kuehn, Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn, Roland Züger  
Kunst: Candida Höfer  
Bauherr: Aedes / Berlinische Galerie  
Ort: Berlin  
Jahr: 2005  
Fotos: © Ulrich Schwarz, Berlin

es keine Sprache mehr, nur noch Pragmatik. Wir schaffen einen Kontext, benutzen aber keine Sprache. Wir haben keine festen Elemente.

**ARCH+:** Was bedeutet Pragmatik in Bezug zur Architektur? Pragmatik ist, linguistisch betrachtet, die Lehre, wie ein Satz dadurch Bedeutung erlangt, wer ihn wann wie wo spricht.

**SM:** In der Architektur bedeutet Pragmatik die kontextabhängige Anwendung architektonischer Elemente.

**ARCH+:** Es geht also analog zur Sprachtheorie um den Gebrauch von Elementen in einer konkreten Situation und in einem bestimmten

**Kontext. Nach Wittgenstein ergibt sich die Bedeutung einer Sache aus ihrem Gebrauch.**

**WK:** Aus diesem Grund kann man auch heute ein Schloss bauen; genau deshalb haben wir das Humboldt-Forum als Bauaufgabe akzeptiert. Denn man kann es gebrauchen, aber anders gebrauchen! Durch den Gebrauch verändern wir seine Bedeutung.

**ARCH+:** Damit kommen wir auf die Frage der bedeutungslosen Zeichen zurück, die Ihr vorhin angesprochen habt: Architektur wäre dann die kontextabhängige Anwendung bedeutungsloser Zeichen, die sich erst durch den Gebrauch mit Bedeutung auffüllen.

**WK:** Architektur war immer Gebrauch. Die Frage ist nur, mit welcher Form man das bewusst macht. Alberti hat im Grunde nichts anderes getan als Geschichte auf ihre Gebrauchsfähigkeit zu untersuchen. Das ist ein sehr pragmatisches Verständnis von Geschichte.





Wohnhaus, Bad Gastein, 2012



Wohnhaus, Bad Gastein, 2012

Projekt: Gesundheitszentrum  
Wetzlgut – Erweiterung „Chalet 7“  
Architekt: KUEHN MALVEZZI  
Johannes Kuehn, Simona Malvezzi,  
Wilfried Kuehn,  
Thomas Guethler, Yu Ninagawa,  
Liping Lin  
Bauherr: BVV Immobilien und  
Beteiligungen GmbH  
Ort: Bad Gastein, Österreich  
Jahr: 2012  
Fotos: © Ulrich Schwarz, Berlin



Wohnhaus in Freiburg, 2001



Wohnhaus in Freiburg, 2001

Projekt: Haus in Freiburg / Architekt: KUEHN MALVEZZI Johannes Kuehn,  
Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn / Bauherr: Privat / Ort: Freiburg / Jahr: 2001 /  
Fotos: © Ulrich Schwarz, Berlin

**ARCH+:** Das ist richtig. Aber die Frage ist, ob man noch an die Bedeutung dessen glaubt, was sich in der Geschichte entwickelt hat. Im Unterschied zu Alberti, der den Formen noch Bedeutungen zuschrieb, befreit eure Generation die Form von ihrer Semantik. Genau genommen arbeitet ihr eigentlich nicht mehr mit Formen, sondern mit Zeichen. Euch interessiert die Spannung, die sich aus der Beziehung zwischen den bedeutungslosen Zeichen und dem Kontext ergibt. Für uns ist es kein Zufall, dass ein Schwerpunkt eures Büros in der kuratorischen Arbeit liegt. Denn ein kuratorisches Konzept oder eine Ausstellungsarchitektur erzeugt in erster Linie einen Kontext der Wahrnehmung.

**WK:** Das fängt bereits bei der Hängung an: Wenn ich fünf Bilder auratisch jedes für sich hänge, schaffe ich eine bestimmte Kontextualisierung, und wenn ich sie in eine Reihe hänge, schaffe ich eine völlig andere Aussage – mit denselben Bildern. Das einzige was sich verschiebt ist der Kontext, wodurch die Wahrnehmung sich ändert. Abhängig davon, ob ich etwas in einer Ausstellung lege, stelle oder hänge, schaffe ich ebenfalls andere Wahrnehmungsweisen desselben Exponats. Die Bedeutung einer Ausstellung wird also über Kontextmechanismen generiert, nicht allein über die Semantik der Exponate.  
**ARCH+:** Hier kommt jener Aspekt, den wir unter dem Begriff

der Pragmatik diskutiert haben, besonders zum Tragen: Erst der Gebrauch, das heißt die sinnstiftende Wahrnehmung des Betrachters, lädt die Exponate mit Bedeutung auf. Dem Benutzer bzw. Besucher kommt dadurch eine besondere Rolle zu.  
**SM:** Anhand unseres Entwurfs für die DOCUMENTA 11 kann man verdeutlichen, wie wichtig der Gebrauchsaspekt für unser Konzept ist. Es gibt zwei Bewegungen, die den Besucher auf unterschiedliche Weisen auf die Werke treffen lassen: suchend oder findend, geführt oder selbstständig. Jeder Besucher schafft seinen eigenen Kontext der Wahrnehmung.  
**ARCH+:** Wenn wir beim Bild des Sprechakts bleiben, dann könnte

man sagen, dass der historische Architekt die Semantik der Formen, wie auch immer er sie verwendet, betont hat, das heißt, dass er in ihnen zunächst eine Bedeutung gesehen und diese Bedeutung in die Geschichte eingeordnet hat. Ihr hingegen betont heute die Syntax und die Pragmatik, da die Zeichen bedeutungslos geworden sind. Das erklärt auch, warum ihr heute wieder historische Formen benutzen könnt, ohne reaktionär zu sein, da die Geschichte kein Reservoir von Bedeutungen mehr darstellt. Daher auch eure Indifferenz beim Berliner Stadtschloss?  
**WK:** Es gibt von Duchamp ein wunderbares Fernseh-Interview, das mir Simona kürzlich gezeigt



hat – aus den 50er Jahren oder?

**SM:** ... aus den 60ern.

**WK:** Er beschreibt mit großer Distanz, wie er seine Objekte ausgesucht hat. Und zwar achtet er bei der Auswahl der Objekte darauf, dass sie ihm nicht besonders gut gefallen, aber auch nicht besonders schlecht.

**SM:** Er ist indifferent.

**WK:** Diese Indifferenz zur Umwelt ist etwas, das wir heute tatsächlich weitgehend erleben. Es ist ja nicht so, dass wir begeistert für oder begeistert gegen alles sind. Wir entwickeln vielmehr zu vielen Dingen eine große Distanz und Indifferenz. In dieser Situation eignen sich immer mehr Objekte daher auch als *ready-mades*. Das Schloss verursacht bei mir zum Beispiel keine Ekelgefühle, es verursacht bei mir aber auch keine Begeisterung. Es ist für uns ein perfektes *ready-made*, weil es völlig von jeder historischen Bedeutung entleert ist. Insofern war die Rekonstruktion des Stadtschlusses für uns eine interessante Bauaufgabe, weil wir der Meinung sind, dass wir an einem Punkt in der Geschichte leben, wo wir das Revolutionäre in der mentalen Verschiebung eines solchen Objekts finden müssen. Es kommt nicht mehr darauf an, neue bedeutende Objekte zu schaffen oder neue Monumente zu erfinden, sondern Situationen, die scheinbar trivial sind, mit neuer Bedeutung aufzuladen.

**ARCH+:** Wie erklärt Ihr Euch dann die latente oder auch ausgesprochene Sehnsucht nach Monumentalität in Eurer Generation, sei es bei Aureli oder baukuh, bei OFFICE oder MONADNOCK? Und wie erklärt Ihr Euch die Diskrepanz, einerseits keine Monumente schaffen zu wollen, aber mit monumentalisierenden Effekten zu arbeiten?

**WK:** Wir haben 2005 zusammen mit dem Künstler Michael Riedel die Ausstellung MOMENTANE MONUMENTE gemacht: wir in der Berlinischen Galerie und er bei Aedes. Uns hat das Monument immer besonders interessiert. Es ist ein zentraler Begriff von Rossi, der das Monument als einen Fixpunkt in der Stadt ansieht. Allerdings hat es uns immer in der Umkehrung interessiert. Nicht das Fixe, was schon da ist, sondern das, was man durch den

Gebrauch schafft, im Sinne Duchamps, dass der Flaschentrockner zum Monument wird. So wird unser Buchstabenfeld monumental, es wird die rote Treppe monumental, obwohl es eigentlich banale Gesten sind. Monumentalität schafft einen Ort und damit einen Widerstand gegen die wirtschaftliche Verwertungslogik des Stadtraums. Bei Aureli spielen jedoch die Rossi'schen Fixpunkte eine stärkere Rolle, im Sinne einer weltanschaulich sehr stark aufgeladenen Monumentalität, die an den *operaismo* der 1960er Jahre anknüpft.

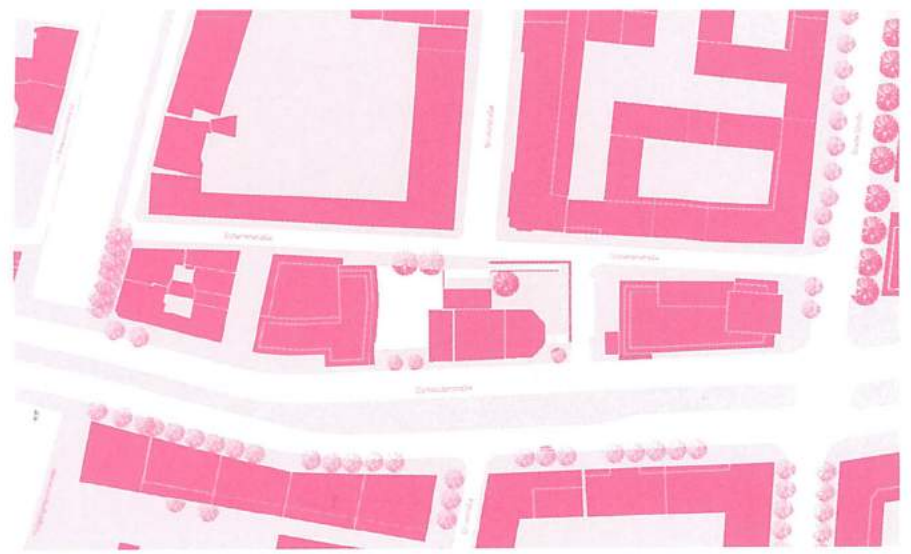
**SM:** Aureli spricht von Autonomie.

**ARCH+:** Diese Autonomie wird vielfach mit klaren geometrischen Formen zum Ausdruck gebracht. Formal sehen wir in dieser Ausgabe eine Reihe von Entwürfen, die das Quadrat als Grundform benutzen. Man kann es als Versuch deuten, unterschiedliche Funktionen zu konzentrieren und sie durch eine Großform zusammenzufassen oder, um einen Begriff von Heidegger zu benutzen, einzuhegen. Gibt es bei Euch auch solche Ansätze?

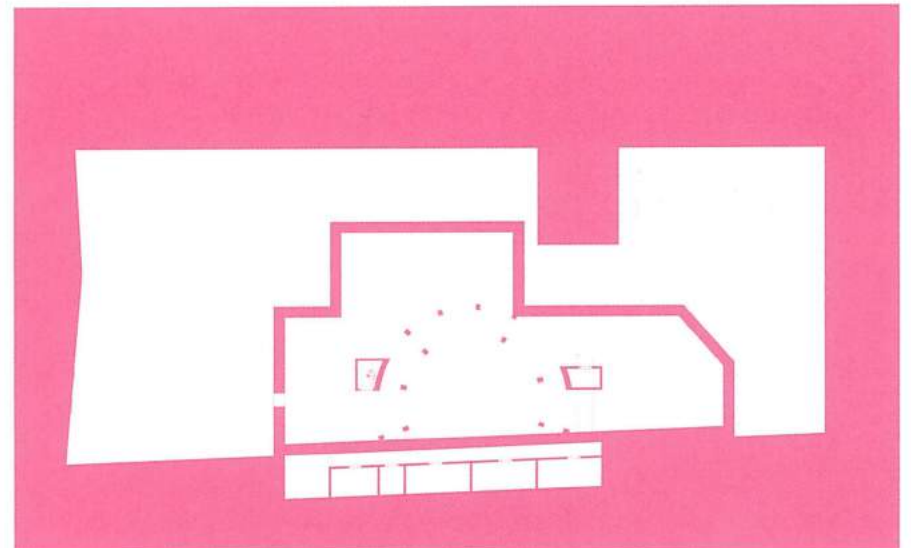
**WK:** Unser erstes Projekt, ein HAUS IN FREIBURG, ist ein bestehendes Holzhaus, das wir erweitern sollten. Wir haben es zuerst in ein ideelles Quadrat eingeschrieben und durch eine regelmäßige Plattform wie auf einen Sockel gestellt und dann zu zwei Seiten mit einem L und einem T erweitert. Die entstehenden Zwischenräume sind wind- und blickgeschützte Terrassen, die den Innenraum in den Garten erweitern. Die einfache Form, das ursprüngliche Quadrat, löst sich situativ in Fragmente auf.

**ARCH+:** Monumentalität ist für Euch dann ein Mittel der Kontextualisierung oder besser: ein Instrument, um den Kontext zu schaffen?

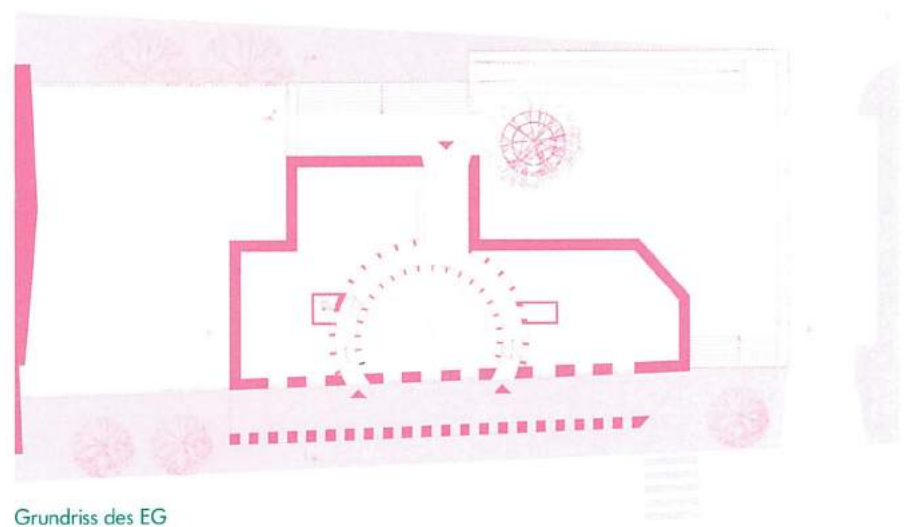
**WK:** Ja, um den Kontext zu schaffen. Das Monument entsteht durch den Kontext, es entsteht dadurch, dass ich gewissermaßen den Scheinwerfer aufstelle. Der Scheinwerfer ist der Kontext, der dieses Monument erzeugt. Und wir arbeiten an diesen Kontexten. Uns geht es um momentane Monumente, um den Akt der Monumentalisierung.



Bet- und Lehrhaus Petriplatz, Berlin, 2012. Lageplan



Bet- und Lehrhaus Petriplatz, Berlin, 2012, Grundriss des UG



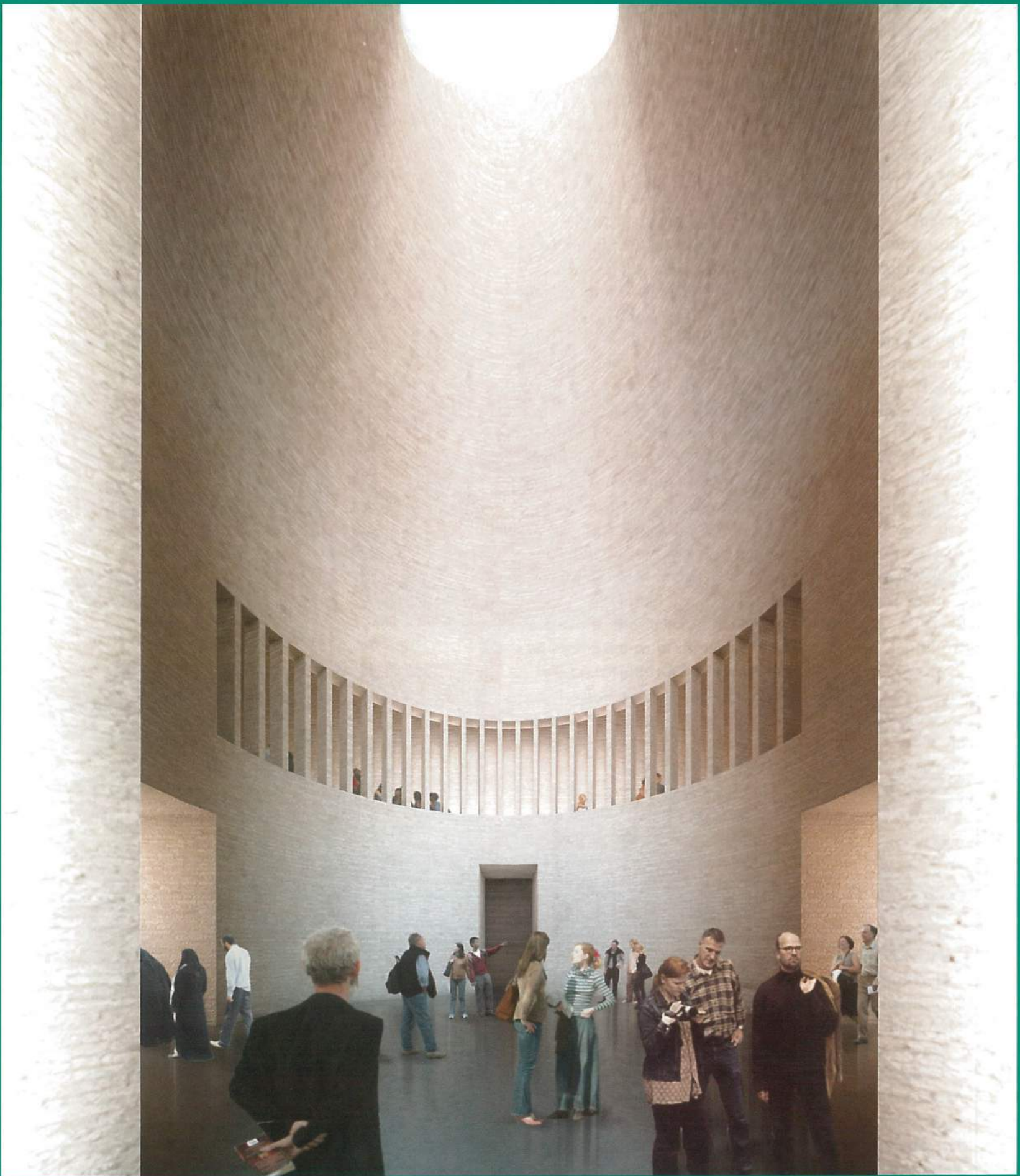
Grundriss des EG

Projekt: Bet- und Lehrhaus Petriplatz Berlin (Wettbewerb, 1. Preis) / Architekt: KUEHN MALVEZZI Johannes Kuehn, Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn, Christian Felgendreher, Berenice Corret / Bauherr: Bet- und Lehrhaus Petriplatz e.V., Berlin / Ort: Berlin / Jahr: 2012 / Alle Pläne sofern nicht anders benannt: © KUEHN MALVEZZI / Visualisierung: © Davide Abbonacci

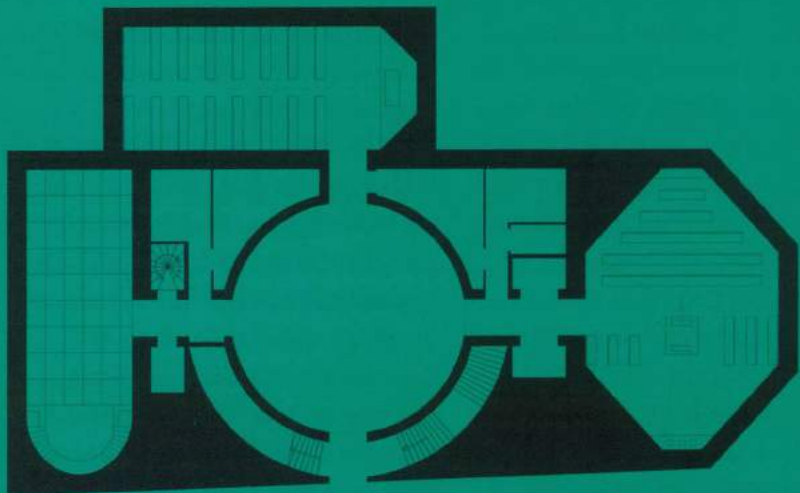
Auch das Bet- und Lehrhaus ist ein momentanes Monument. Es ist eine Sammlung von Typologien. Es gibt zwischen den drei Sakralräumen den zentralen Lehrraum, der auch ein Leerraum ist: Es ist der wichtigste Raum, aber auch einfach ein Verteiler, eine Verkehrsfläche. Hier kippt die Architektur das Machtgefüge, das im klassischen Monument angelegt ist, von der hohen zur niedrigen Bedeutung um. Und ganz oben ist die Stadtloggia, der am weitesten

geöffnete Raum; dieser meditative Raum gehört nicht mehr den institutionellen Religionen. **ARCH+:** Das ist ein schöner Schlusspunkt, weil es das Verhältnis zwischen Syntax und Pragmatik genau auf den Punkt bringt. Die Semantik, also die drei Beträume, treten zurück zu Gunsten des Referenten, nämlich zu Gunsten des Bezugs zur Stadt – zu dem also, das über die einzelne Religion hinausgeht und das sozusagen alle drei Religionen vereint.

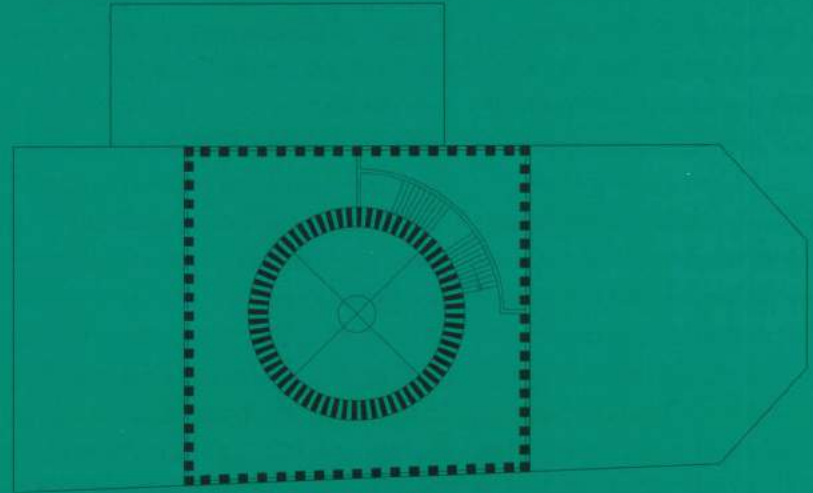




Bet- und Lehrhaus Petriplatz, Berlin, 2012. Der zentrale Kuppelraum fungiert als Verteiler, der zwischen Synagoge, Kirche und Moschee vermittelt.

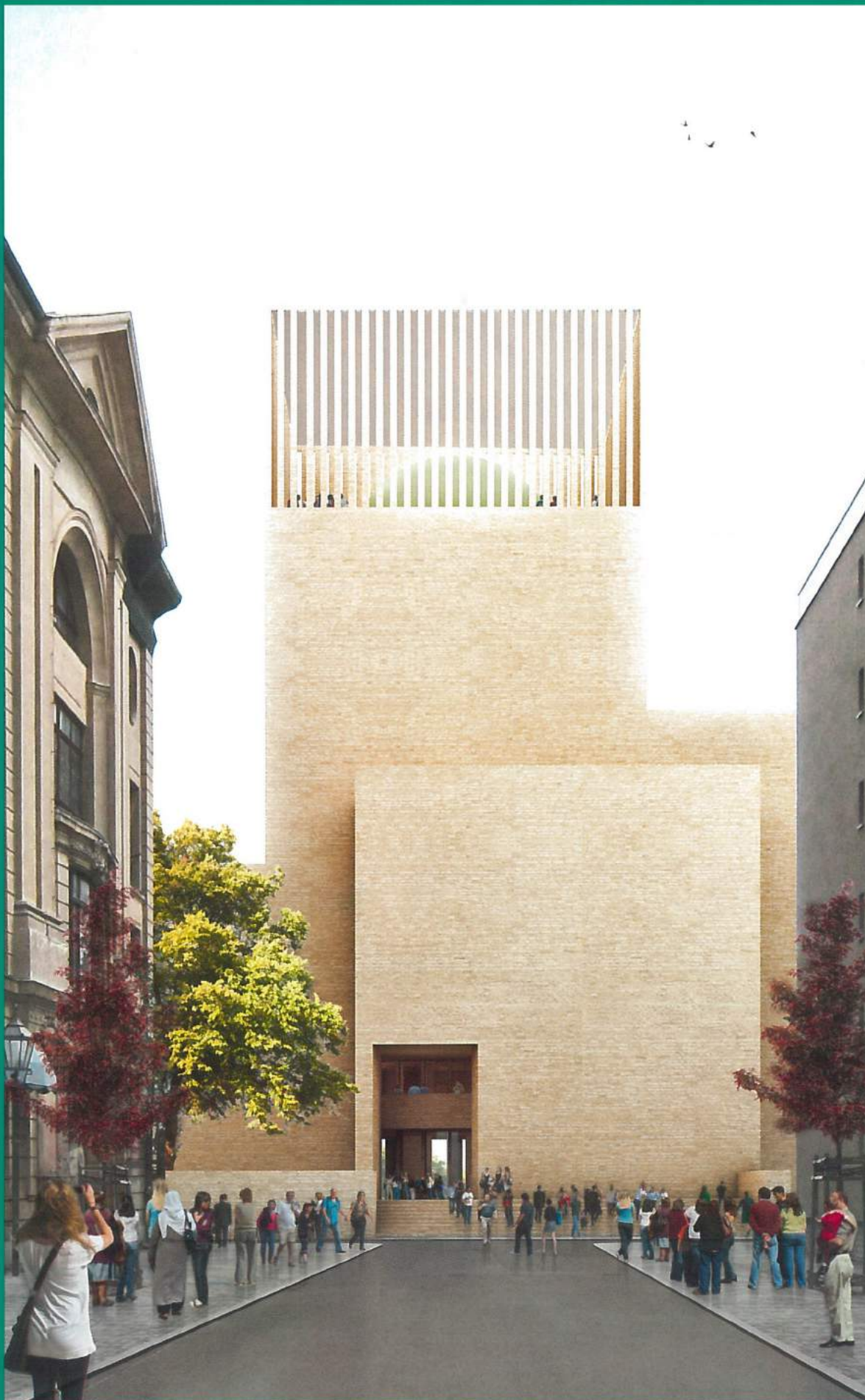


Grundriss des 1. OG



Grundriss des 3. OG





Der schlichte Baukörper des Bet- und Lehrhauses entzieht sich jeder Symbolik.



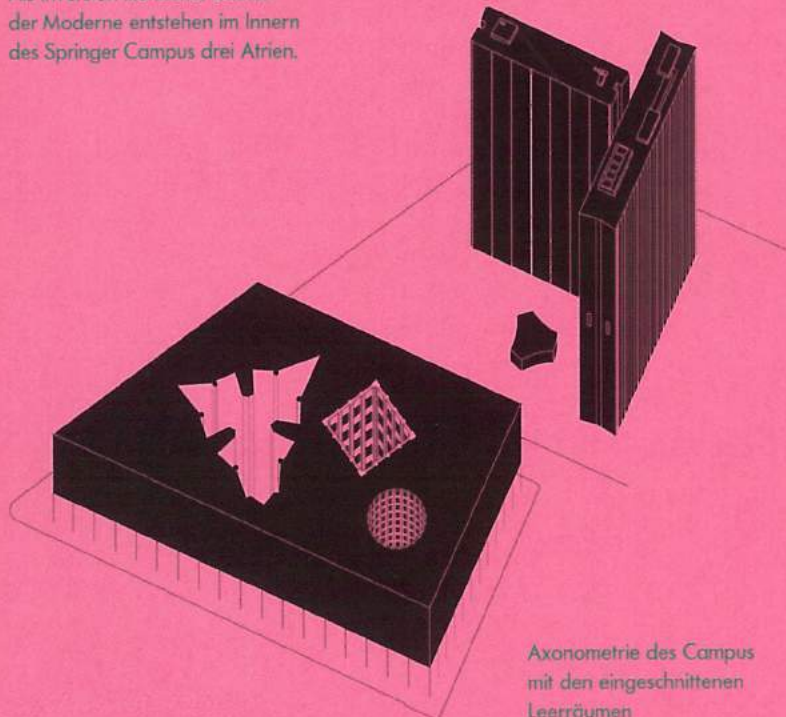
Längsschnitt

Querschnitt





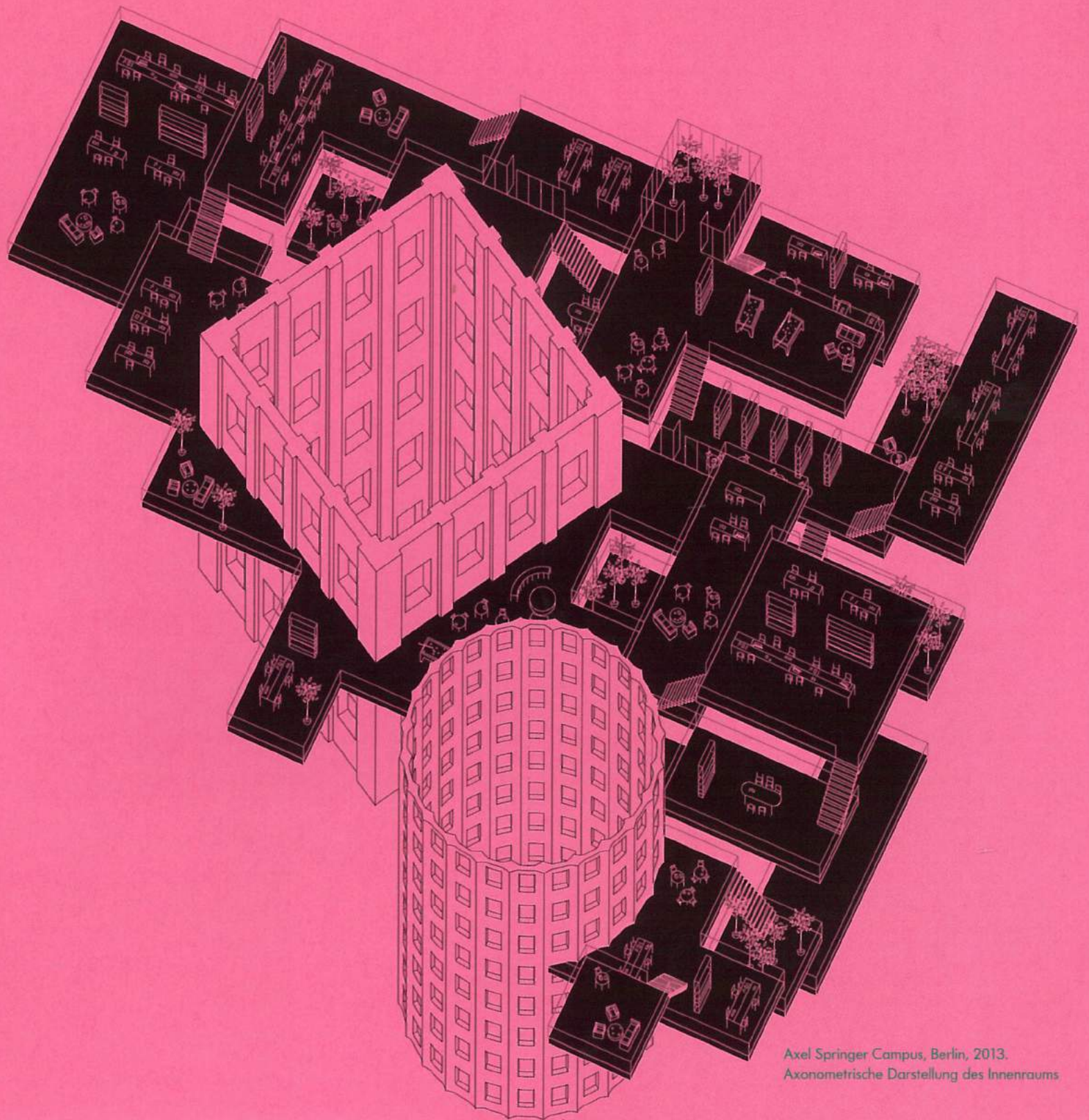
Als Inversion ikonischer Bauten der Moderne entstehen im Innern des Springer Campus drei Atrien.



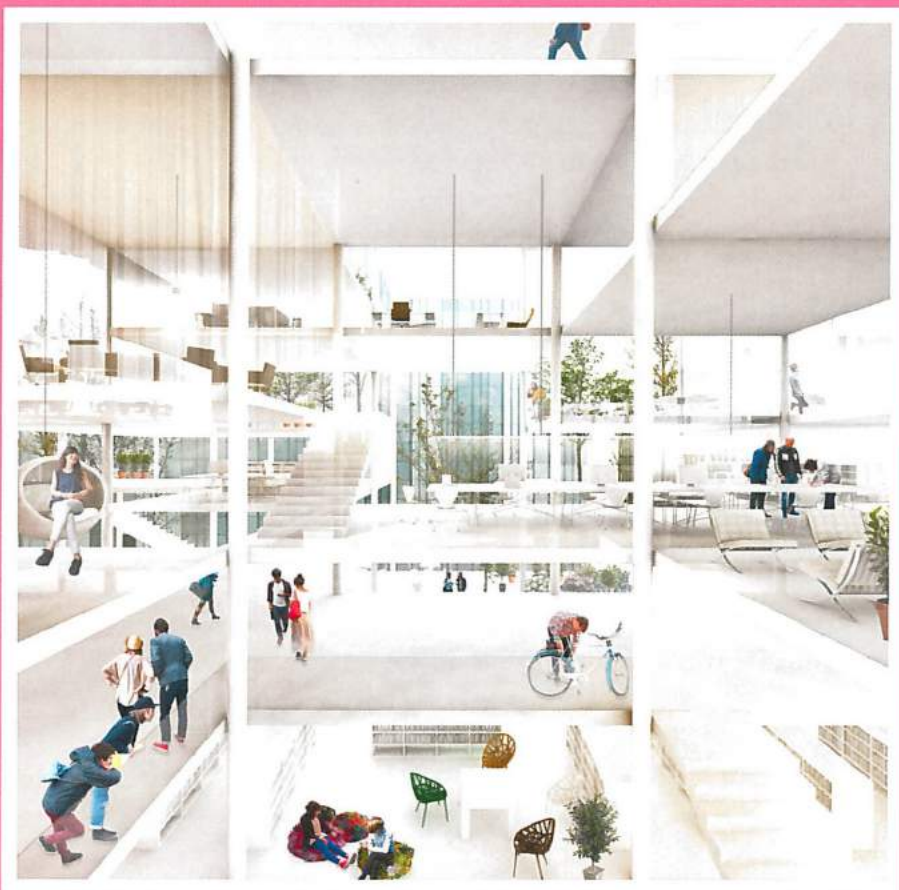
Axonometrie des Campus mit den eingeschnittenen Leerräumen

Projekt: Axel Springer Campus Berlin  
 Architekt: KUEHN MALVEZZI  
 Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn,  
 Johannes Kuehn, Samuel Korn, Christian  
 Felgendreher, Bérénice Corret,  
 Pietro Salamone, Yu Ninagawa  
 Bauherr: Axel Springer AG  
 Ort: Berlin  
 Jahr: 2013  
 Alle Pläne, Illustrationen und Perspektiven  
 sofern nicht anders benannt:  
 © KUEHN MALVEZZI





Axel Springer Campus, Berlin, 2013.  
Axonometrische Darstellung des Innenraums



Aneignungsfähige Plattformen sollen das Büro der Zukunft beherbergen. In ihrer Organisation erinnern sie dabei an Yona Friedmans *Ville spatiale*.





Von links nach rechts: Johannes Kuehn, Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn © Wilfried Dechau

# ARCH+ features

Diskursplattform von ARCH+ und Siedle

## Impressum

*Verlag:* ARCH+ Verlag GmbH

*Redaktion:* Nikolaus Kuhnert,  
Anh-Linh Ngo

*Art Direction:* Mike Meiré

*Design:* Charlotte Cassel,  
Tobias Tschense

*Druck:* Ruksaldruck GmbH +  
Co. KG, Berlin

*Lithografie:* max-color, Berlin

*Titelbild:* Von oben links nach  
unten rechts: Documenta 11,  
Art Cologne, Berlinische Galerie,  
Momentane Monumente,  
Fine Art Fair Frankfurt, MUMOK  
Wien, Wiener Secession, Bet- und  
Lehrhaus Berlin, Städel Museum,  
Festival Theaterformen, Komuna  
Fundamento, Haus in Freiburg

Mit der Reihe ARCH+ features führt ARCH+ die Nachwuchsförderung in den Bereichen Theorie und Praxis in einem Programm zusammen. In regelmäßiger Folge stellt ARCH+ ausgewählte Büros oder einen Autor bzw. eine Autorin vor, die sich in besonderer Weise mit den gegenwärtigen Produktionsbedingungen von Architektur auseinandersetzen.

ARCH+ features – Experimentier-  
raum für junge Gegenwarts-  
architektur und Architekturkritik –  
wird von Siedle als Initiativpartner  
und weiteren Förderern ermöglicht.  
Mit der Reihe setzen ARCH+  
und Siedle zudem den im ARCH+  
Schwellenatlas begonnenen  
Schwellendiskurs fort.

Initiativpartner

**SSS SIEDLE**

In Kooperation mit

**KW**

Förderer

**DORN  
BRACHT**

**EUROBODEN**  
ARCHITEKTURKULTUR

Medienpartner

**architekturclips**  
we play architecture!