



s

e

Museum

Museum

Mark Lee

Ein Merkmal der künstlerischen Praktiken des frühen 21. Jahrhunderts ist sicher die Suche nach neuen Formen der Zusammenarbeit. Kuehn Malvezzi zählen zu den seltenen Architekten, deren Schaffen sich als eine Anstrengung deuten lässt, den irreduziblen Kerngehalt der Architektur paradoxerweise durch methodische Kooperationen mit Künstlern zu bekräftigen. Sie gehören zu einer Architekten-generation, die ihre Ausbildung in einer Übergangszeit zwischen herrschenden Paradigmen



1

Kuehn Malvezzi / Armin Linke / Marko Lulić,
Models of the House of One, Chicago Architecture Biennial, 2015.

absolvierte, einer Zeit der Ungewissheit, in der sich Grenzen auflösten, einer Zeit, in der der Einfluss der Architektur auf den öffentlichen Raum schwand. Kuehn Malvezzi hatten, wie viele ihrer Zeitgenossen, an einem Scheideweg gestanden: Bedurfte die Architektur als Disziplin einer Erweiterung oder einer Selbstbesinnung? Statt sich für eine der beiden Optionen zu entscheiden, begaben sie sich auf eine schwierige Gratwanderung zwischen dem Blick nach außen und dem nach innen – ein Fuß im Gebiet der Architektur und der andere auf dem Boden der Kunst. Hierfür stehen eine bis heute exemplarische Karriere, eine konsequente und engagierte Auseinandersetzung mit der Welt der Kunst und eine unglaubliche

Anzahl an künstlerischen Kooperationen, stets im Streben nach dem, was als rein und irreduzibel architektonisch gelten kann. Um ihre Arbeit an dieser Schnittstelle einzuordnen, ist es hilfreich, wenn wir uns die Wechselbeziehung zwischen den zwei Feldern anhand der Entwicklungen in den vergangenen fünfzig Jahren vor Augen führen.

Seit dem 18. Jahrhundert, als in der Akademie die Schönen Künste von den Gebrauchskünsten abgetrennt wurden und ihren eigenen fachlichen Status neben der Architektur erlangten, haben sich die Praktiken der Zusammenarbeit ständig weiterentwickelt. Waren die Felder künstlerischer Arbeit in der Zeit der Renaissance kaum voneinander geschieden, so hatte die im 18. Jahrhundert vollzogene Trennung etwas Zwanghaftes und wurde daher immer wieder angefochten. Von der Arts-and-Crafts-Bewegung am Ende des 19. Jahrhunderts über die Förderung des fachübergreifenden Dialogs im Bauhaus und bei De Stijl bis zu den Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), die im frühen 20. Jahrhundert Architektur, Design, Kunst und Planung ineinander greifen ließen: Die Wechselbeziehung zwischen den Disziplinen der Kunst und der Architektur gab in der Geschichte immer wieder Anlass zur Versöhnung.¹

In den 1960er Jahren, als durch die radikalen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen die Disziplin der Architektur und ihre Leistungen in Frage standen, war das Kooperationsverhältnis mit der Kunst ausgehöhlt. In der öffentlichen Wahrnehmung blieb die Zusammenarbeit von Kunst und Architektur häufig beschränkt auf „Kunst am Bau“ oder „Quotenkunst“ in und an öffentlichen Gebäuden. Kunst wurde oft als ergänzender Zusatz zur Architektur aufgeboten oder benutzt, um strenge bauliche Formen entweder zu veredeln oder abzumildern. Ob es sich um ein Werk von Alexander Calder vor einem Mies van der Rohe-Museum oder um eine Skulptur von Henry Moore vor einem Bauwerk von I.M. Pei handelt – Kunst wurde nicht im Zusammenwirken mit der Architektur, sondern als nachträglich hinzuaddierte Idee begriffen.

Mit dieser Entfremdung von der Kunst war die angehende Architektengeneration damals unzufrieden. Sie hielt es für geboten, das Verhältnis zur Kunst zu überdenken und neu

1

Jes Ferni (Hrsg.), *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*, London 2006, S. 9–15.

zu formulieren. Zwei Richtungen wurden dabei eingeschlagen: Rückzug oder Einverleibung. Im ersten Fall empfand man die Kunst als Gefahr für den architektonischen Fortschritt und strebte nach Autonomie, indem man die Architektur wieder als eigene Disziplin in Stellung brachte. Aldo Rossi war mit seinem bekannten Kernsatz „Architektur ist Architektur und Kunst ist Kunst“ ein zentraler Verfechter dieser Auffassung, wenngleich er in seinem eigenen Werk durchaus auf Kunstwerke insbesondere von Giorgio de Chirico anspielte. Im zweiten Fall akzeptierten die Architekten, dass die Kunst in wechselhaften Zeiten wie diesen mehr Wirkung entfaltete. Sie distanzieren sich nicht von ihr, sondern machten sich im Gegenteil künstlerische Strategien zu eigen und verleibten sie der Architektur ein. Für diese Richtung stand Robert Venturi, der in seine architektonische Arbeit Techniken und Motive aus Pop Art und Op Art aufnahm. Zusammen mit Denise Scott Brown interpretierte er Andy Warhols florale Muster neu: als Motive für den Best Products Catalog Showroom und die überdimensionierten Lettern im BASCO-Schauraum. Zwischen den beiden durch Rossi und Venturi vertretenen Extremen stehen Architekten, die in ihrer gesamten beruflichen Laufbahn aktiv mit Künstlern zusammengearbeitet haben. Statt wie Venturi die Sprache der Künstler in die eigene zu übertragen, lassen sie den Einfluss der Kunst freimütig als Teil der zeitgenössischen Praxis gelten und laden Künstler ein, ihre Arbeit in enger Beteiligung am Entwurfsprozess mitzuprägen und voranzubringen. In dieser Gruppe ragen Frank Gehry und Herzog & de Meuron heraus, die eine Generation auseinanderliegen, aber eine ähnlich langdauernde Beziehung zur Welt der Kunst pflegen. Frank Gehry, ein Zeitgenosse von Rossi und Venturi, baut unumwunden auf der Sprache von Künstlern auf. Er hat in Los Angeles eng mit Licht- und Raumkünstlern wie Robert Irwin, Charles Arnoldi und Ken Price zusammengearbeitet, aber auch mit Richard Serra, Claes Oldenburg und Coosje van Bruggen, mit der er eine langwährende Arbeitsbeziehung pflegte. In seinem früheren Schaffen ist ein Wettstreit zwischen Architektur und Kunst nicht zu übersehen, etwa bei seiner Installation für Billy Al Bengston im Los Angeles County Museum of Art oder in seinem Hausentwurf für den Künstler Ron Davis, bei dem der Umgang mit der Perspektive den

Dreh- und Angelpunkt bildet. Noch deutlicher wird dieses Spannungsverhältnis in späteren Projekten wie dem Chiat/Day Building im kalifornischen Venice. Gehry lud Oldenburg und van Bruggen ein, zentral vor der dreiteiligen Fassade die Skulptur eines binokularen Fernglases aufzustellen. Auf diese bildhauerische Arbeit musste er wiederum mit den beiden wie ein Schiff beziehungsweise ein Baum anmutenden skulpturalen Bauten reagieren, die das Fernglas links und rechts flankieren. Auch wenn Gehry bei vielen Gelegenheiten anderes behauptet hat, strebt er selbst genauso offenkundig den Status des Künstlers an wie seine Architektur den der Skulptur.

Herzog & de Meuron, die bei Rossi studiert hatten, haben ihre Architektur nie direkt als Kunst auffassen wollen. Als Angehörige einer Generation, die in den 1970er Jahren erwachsen wurde, war ihnen die von Rossi verfochtene Autonomie nicht minder ein Begriff als die Neigung zum Gewöhnlichen und Populären, die Venturi an den Tag legte. Von Beginn an arbeiteten Herzog & de Meuron mit verschiedenen zeitgenössischen Künstlern zusammen, darunter Rémy Zaugg, Helmut Federle, Rosemarie Trockel und Adrian Schiess. Viele Mitarbeiter von Herzog & de Meuron sind Fotografen, Maler und Konzeptkünstler. Angefangen bei Thomas Ruffs Fassade für die Bibliothek der Hochschule für nachhaltige Entwicklung Eberswalde über Michael Craig-Martins Arbeit am Laban Dance Center bis zu Ai Wei Weis Beteiligung am Nationalstadion in Peking („Vogelnest“) wird die Kunst oft nahtlos und mit unterschiedlicher Wirkung in die Architektur eingelassen. In diesem Sinne haben Herzog & de Meurons Kooperationen mit Künstlern bisweilen dazu geführt, dass der Architekt sich einen Künstler direkt zu eigen macht. Doch selbst solche Unternehmungen – etwa die Assimilation von Karl Blossfeldts Pflanzenfotografien auf die Fassade des Ricola Europe-Baus in Mulhouse – gehen direkter und im Umgang mit Reproduktion und Verschiebung warholhafter vor, als es Venturi Scott Brown fünfzehn Jahre zuvor mit den Warhol-Blumen getan hatten. Für Herzog & de Meurons Zusammenarbeit mit Künstlern ausschlaggebend ist aber auch die Einbeziehung von Kunst in die architektonische Prä- und Postproduktion. Statt ihre Projekte auf traditionelle Weise dokumentieren und fotografieren zu lassen, baten sie Künstlerinnen und Künstler wie Jeff Wall, Balthasar Burkhard, Thomas Ruff, Margherita

Spiluttini und Hannah Villiger, in ihren Aufnahmen der Gebäude neue Darstellungsformen zu erproben. So haben Herzog & de Meuron das kooperative Miteinander von Kunst und Architektur in vielerlei Hinsicht zu einem erweiterten Feld ausgebaut.²

Dieser von Frank Gehry geschaffene und durch Herzog & de Meuron vorangetriebene erweiterte Spielraum für Zusammenarbeiten wies Kuehn Malvezzi und einer angehenden Architekten-generation den Weg zur Erschließung eines neuen Bereichs künstlerischer Praxis, in dem die Kunst sich in unterschiedlicher Weise mit Architektur auseinandersetzt. Während sich das Zusammenwirken von Architekten und Künstlern auf die Rückkehr zu einem Wagnerschen Gesamtkunstwerk zubewegt und in einem gewissen Sinne fließender wird, steht diese Generation vor neuen Herausforderungen. In ihrem eingehenden Verständnis für die vielen Facetten der Kunst und deren Beziehung zum Umraum traten Kuehn Malvezzi gerade zu dem Zeitpunkt mit einem richtungsweisenden Modell für Zusammenarbeiten mit der Kunst hervor, als ein neues Modell für kooperative Praktiken benötigt wurde. Mit Künstlern wie Marko Lulić und für Ausstellungen wie die Documenta hatten sie sogar schon gearbeitet, noch ehe ihr Büro offiziell gegründet war. Drei entscheidende Elemente trennen Kuehn Malvezzi in ihren kooperativen Praktiken von der vorausgegangenen Generation und zeichnen sie gegenüber vielen ihrer Zeitgenossen aus. Erstens beziehen sie Künstler bereits zu Beginn eines Projekts ein und betrauen sie mit fach-externen Aufgaben. Zweitens liegt ebenso viel Augenmerk auf der Einbeziehung von Künstlern in den Prä- wie in den Postproduktionsphasen eines Projekts. Schließlich umreißen sie präzise das Gebiet, auf dem die Kunst tätig sein soll – auf dem sie dann eine performative Rolle in der Architektur übernimmt.

Wie gesagt, beziehen Kuehn Malvezzi gleich zu Beginn eines Projekts Künstler in ihre Arbeit ein, wenn die Parameter und die genaue Ausrichtung der Planung noch unklar sind. Da viele Künstler, mit denen Kuehn Malvezzi arbeiten, nicht auf ein spezifisches Medium festgelegt

sind und oftmals konzeptuell vorgehen, sind die Ergebnisse ihrer Mitwirkung nicht so vorhersehbar wie bei Bildhauern oder

Wandmalern. Folglich können ihre Beiträge konzeptuell und immateriell oder ihrer Eigenart nach eher formal oder eher konkret ausfallen. Diese Unbestimmtheit und Ungewissheit wird aufgewogen durch die Beharrlichkeit, mit der Kuehn Malvezzi die Künstler zur Lösung nicht nur künstlerischer, sondern auch praktischer architektonischer Aufgaben heranziehen. Im Wiener Schloss Belvedere arbeiteten Kuehn Malvezzi und der Multimedia-Künstler Heimo Zobernig gemeinsam an einem durch eine verglaste Pergola geschützten Verbindungsgang, der aus dem Inneren des historischen Gebäudes zur externen Orangerie führt. Kuehn Malvezzi baten Zobernig zu verhindern, dass Vögel gegen die Verglasung fliegen und sich verletzen. Dieser entwickelte daraufhin ein thermisch-dynamisches Linienmuster, das auf das Glas aufgedruckt wurde. Dabei entstand ein Wärme-Diagramm mit verschiedenen Spiegelungsgraden, die das Glas für Vögel sichtbar machen. Indem sie die Künstler um künstlerische Antworten auf außerkünstlerische Fragen bitten, wie sie normalerweise Architekten, Ingenieuren oder Planern überlassen werden, ergründen Kuehn Malvezzi die Fähigkeit eines Künstlers, Probleme zu lösen, und erreichen mit diesem unkonventionellen Ansatz ein Ziel ihrer Methode, die Kluft zwischen Kunst und Architektur zu überbrücken.

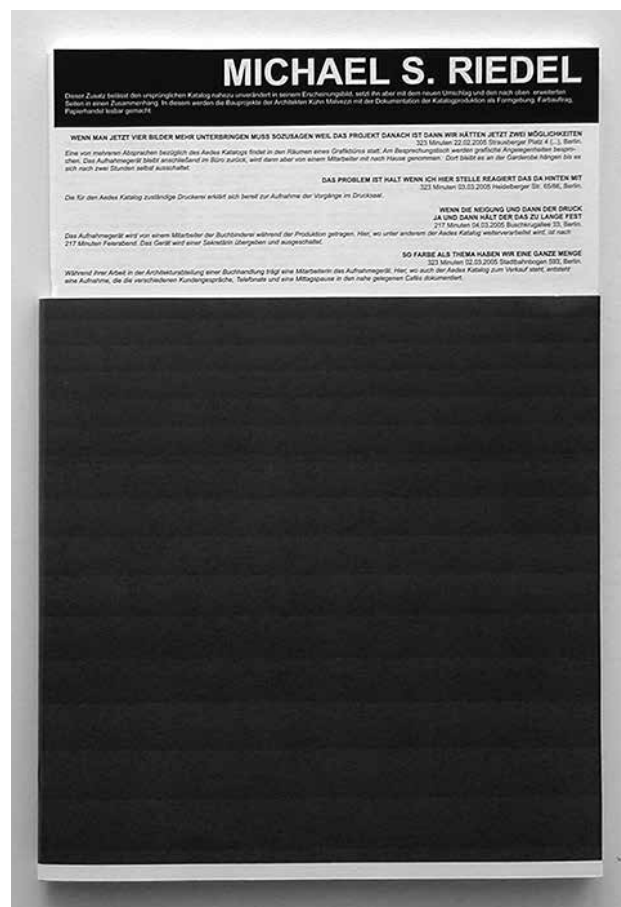
Das zweite entscheidende Moment liegt in der Einbeziehung von Künstlern in die Prä- und Postproduktionsphasen eines Projekts. Ein Beispiel dafür ist das House of One, ein religiöses Bauwerk in Berlin, das eine Synagoge, eine Kirche und eine Moschee beherbergen soll. Für dieses Projekt hat Armin Linke das Portfolio mit dem Titel Model of Gestures erstellt, das die liturgischen Gesten eines Rabbiners, eines Priesters und eines Imams in ihren jeweiligen Sakralräumen zeigt. Marko Lulić schuf mit Blick auf das Projekt die Performance Model of Relations, die Nähe und Distanz zwischen den drei Religionen auslotet. Auch wenn Fotos und Performance erst nach dem Entwurf entstanden sind, unterscheiden sie sich von den Bildern, wie sie bei vielen Postproduktions-Kooperationen der Vergangenheit realisiert wurden. Statt lediglich eine alternative Form zur Darstellung oder Dokumentation der Architektur zu sein, dienen sie für Kuehn Malvezzi als Rückmeldung, ja Rückkopplung für die weitere Entwicklung des jeweiligen Projekts und der künftigen Arbeit überhaupt.

Ein radikales Beispiel für Postproduktion als Form von Praxis sind die Kuehn Malvezzi-Ausstellung und der dazu erschienene Katalog in der Berliner Galerie Aedes. Nach Fertigstellung des Katalogs beschlossen Kuehn Malvezzi, den Künstler Michael Riedel in dem Galerieraum eine Installation gestalten zu lassen, statt wie üblich den Inhalt des Katalogs auszustellen. Der oftmals vorhandenes Material zu Endlosschleifen und -permutationen verarbeitende Multimedia-Künstler konzipierte vier Installationen, in denen sich die vier Phasen der Katalogherstellung spiegeln – vier Tableaus, die die Prozesse des Entwerfens, Druckens, Bindens und Verkaufens reflektieren. Indem sie die Postproduktion von Architektur als Beginn eines neuen Zyklus' auffassen und nicht als Ende eines alten, haben Kuehn Malvezzi das gemeinsame Arbeiten aus der Stagnation herausgeführt und zu einem echten interdisziplinären Prozess werden lassen.

Dies leitet schon über zum dritten wichtigen Moment in Kuehn Malvezzis kooperativen Praktiken: zu ihrem Bewusstsein dafür, wie Kunst in der Architektur wirksam werden und in ihr eine performative Rolle übernehmen kann. In der Zusammenarbeit mit Michael Riedel für die Moderne Galerie des Saarlandmuseums in Saarbrücken tritt diese Fähigkeit zutage, der Kunst einen Bereich zu übertragen, damit sie ihre Schlussfolgerungen in bester Weise ausspielen kann. Architekten und Künstler, die hier das Erbe eines vielschichtigen baulichen Palimpsests aus den 1960er und 1970er Jahren sowie einer neuen, aber unfertigen Erweiterung antraten, haben sich dem Problem auf unkonventionelle Weise gestellt.

Riedel verwendet oft Bild- und Tonaufnahmen und Transformationen dieses Materials, um neue Bedeutungen zu erkunden. Als die Jury tagte, die darüber befand, ob der Entwurf von Kuehn Malvezzi realisiert werden sollte, wollte er deren Diskussion über die Museumserweiterung und deren komplexe Vorgeschichte aufzeichnen und als Quelle seiner Arbeit nutzen. Da dies aus rechtlichen Gründen nicht möglich war, griff er zu der öffentlichen Landtagsdebatte über den Vorschlag von Kuehn Malvezzi und Riedel, insbesondere über die Frage, ob man ein Kunstwerk für die Fassade akzeptieren sollte. Dieser Text wurde dann in eine 4000 m² große Fläche in Form und Maß des Gebäudegrundrisses eingeschrieben. Als Muster, das sich in der umliegenden Landschaft fortsetzt,

akzentuiert es die serielle Abfolge der existierenden Bauten. Die gemusterte Fläche ist also im Umland des Gebäudes installiert und überzieht zugleich den Platz und die Fassade mit Textauszügen aus der Debatte. Ein bemerkenswertes Detail der Transkription ist das Wort „Museum“, das prominent hervortritt und die Aufmerksamkeit auf den eigenen Kontext lenkt. Das konzeptuelle Verfahren, das Kuehn Malvezzi und Michael Riedel einschlagen, bekundet eine reflektierende Auseinandersetzung mit der Geschichte. Indem das Museum die Erwägungen über die Grundlagen des Bauprojekts öffentlich und zu einem Bestandteil der Kunst macht, kann es von seiner eigenen Erweiterung

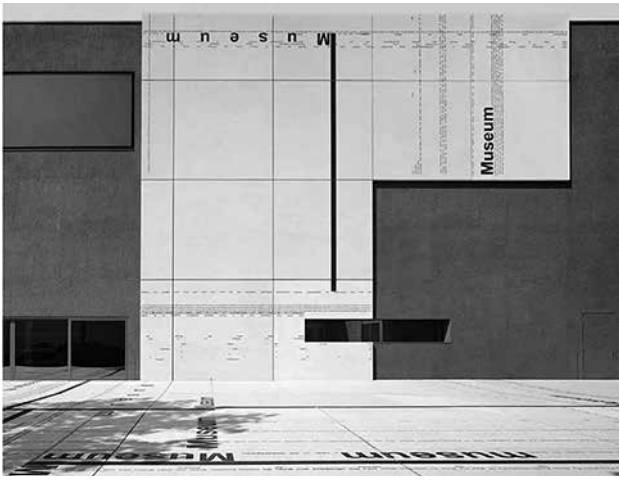


3

Michael Riedel, Ausstellungskatalog / Exhibition catalog, Momentane Monumente, Berlin 2005.

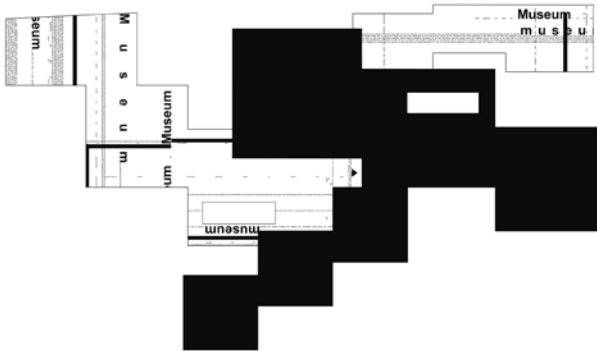
erzählen. Den politischen Prozess transparent zu machen, hat im Übrigen rückblickend mitgeholfen, ein positives Ergebnis zu erzielen und das Projekt umzusetzen.

Man kann sagen, dass Kuehn Malvezzi im Lauf ihrer Entwicklung zwei übergeordnete Haltungen zur Kunst angenommen haben, die einander



5
Kuehn Malvezzi / Michael Riedel,
Erweiterung der Modernen Galerie /
Extension of the Modern Gallery, Saarbrücken 2017.

diametral entgegengesetzt sind. Da ist zum einen das Rahmenwerk für die Kunst, die Gestaltung eines optimierten räumlichen Settings, in dem Kunst ausgestellt wird oder ein interaktives Geschehen bewirken kann, wobei die Architektur selbst oft in den Hintergrund rückt.



6
Kuehn Malvezzi / Michael Riedel,
Platz und Baukörper der Modernen Galerie /
Square and volume of the Modern Gallery, Saarbrücken 2017.

Zweitens ist da die Eingliederung von Kunst in die Architektur. Dabei befragen sie einander gleichsam als Sparringspartner und holen aus dem jeweils anderen das Beste heraus: Hier steht oft das Resultat im Vordergrund und kann der Aufmerksamkeit nicht entgehen. Diese beiden Haltungen – die eine zumeist zurückhaltend und die andere zumeist extrovertiert, die eine nach innen auf die Architektur und die andere nach außen auf die Kunst blickend – in Einklang und Balance zu bringen, ist keine leichte Aufgabe. Die Fähigkeit von Kuehn Malvezzi, selbstbewusst und souverän zwi-

schen den beiden Bereichen hin- und herzuwechseln, zeugt nicht nur von ihrem hoch ausgebildeten Sinn für mise en scène, den sie durch ihre Arbeit an der Gestaltung von Ausstellungen erworben haben, sondern sie steht auch exemplarisch für eine Praxis, der die Produktionsseite der Kunst ebenso vertraut ist wie die Rezeptionsseite. Ihre gattungsübergreifende Methode, Multimedia-Künstler in ihre Projekte einzubeziehen, ihre Betonung der Rolle, die die Kunst sowohl vor wie nach der Errichtung eines Bauwerks spielt, und ihr instrumenteller Einsatz von Kunst für pragmatische und politische Ziele eröffnet neues Terrain und wirksamere Verbindungen von Kunst und Architektur. Ihr Werk erinnert immer wieder daran, dass neue Kooperationsweisen die Grenzen der eigenen Disziplin herausfordern und zugleich deren Fundament stärken.