

Candide —  
Journal for Architectural  
Knowledge

No. 1

9 789072 076700  
ISSN 0169-62345  
12/2009

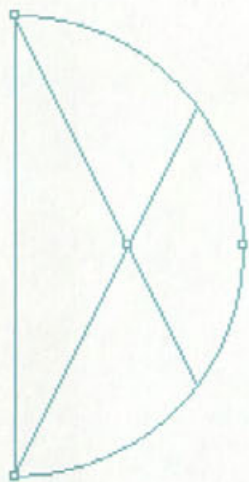
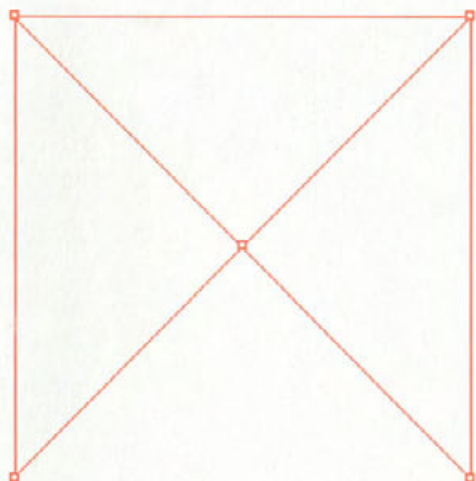
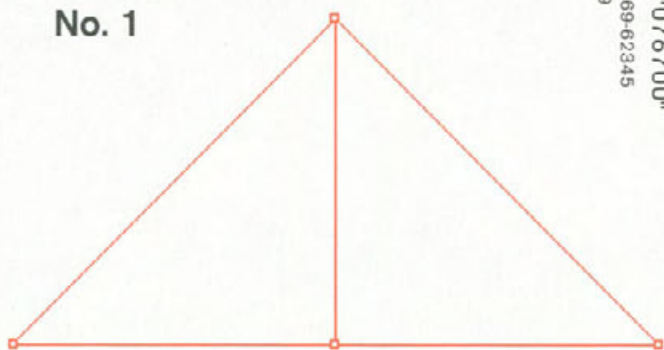
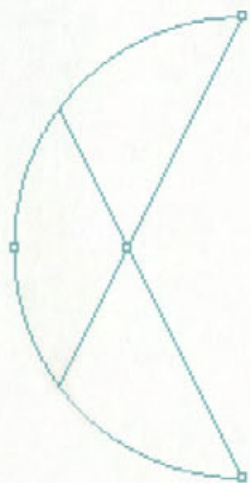
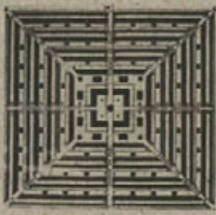
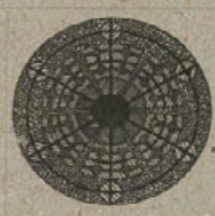




Fig. p. 97/117  
Leon Battista Alberti,  
Basilica Sant'Andrea  
in Mantova  
(1462-1494)

Abb. S. 97/117  
Leon Battista Alberti,  
Basilika Sant'Andrea  
in Mantua (1462-  
1494)



In his book *City Metaphors*, Oswald Mathias Ungers establishes an inventory of iconic analogies allowing links between distant contexts.

In seinem Buch *City Metaphors* inventarisiert Oswald Mathias Ungers bildliche Analogien, die Assoziationen zwischen entlegenen Kontexten erlauben.

WILFRIED KUEHN

MODEL  
AND EVENTMODELL  
UND EREIGNIS**Wilfried Kuehn**

Wilfried Kuehn was born in 1967 and studied architecture in Milano and Lisbon. In 2001, he founded, together with Simona Malvezzi and his brother Johannes Kuehn, the architectural firm Kuehn Malvezzi in Berlin, which rapidly acquired a reputation in the field of contemporary exhibition design. Among other projects, Kuehn Malvezzi converted a former brewery for Documenta 11 in Kassel, built the exhibition wing to the Hamburger Bahnhof in Berlin for the Friedrich Christian Flick Collection, and designed the Julia Stoschek Collection in Düsseldorf.

Since 2007, Wilfried Kuehn holds a professorship for exhibition design and curatorial practice at the Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, Germany. He is the editor of the journal *Displayer*.

English translation:  
Ian Pepper, Berlin

**Wilfried Kuehn**

Geb. 1967, studierte Architektur in Mailand und Lissabon. Gemeinsam mit Simona Malvezzi und seinem Bruder Johannes Kuehn gründete er 2001 die Architektenpartnerschaft Kuehn Malvezzi, Berlin, die sich sehr bald im Bereich der zeitgenössischen Ausstellungsbau etablierten konnte. Zu den realisierten Projekten des Büros zählen u.a. die Ausstellungsarchitektur der Documenta 11 (Umbau Binding Brauerei), die Erweiterung des Museum für Gegenwart im Hamburger Bahnhof, Berlin für die Friedrich Christian Flick Collection und die Julia Stoschek Collection in Düsseldorf. Seit 2007 ist Wilfried Kuehn Professor für Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, wo er die Zeitschrift *Displayer* herausgibt.

In November 1918, the Berlin City Palace (Berliner Stadtschloss) lost its original function as a seat of the Prussian kings to accommodate various scientific institutes and museums until 1945. In the battles of the last days of the World War II, the Stadtschloss was severely damaged and its remains were demolished in 1950. In November 1973, the government of the German Democratic Republic under Erich Honecker laid the cornerstone for the Palace of the Republic (Palast der Republik) as the seat of the GDR's People's Chamber, to be built on the Eastern part of the former Stadtschloss site. The multifunctional center, accommodating a bowling alley, cafés, and concert halls, was completed in 1976. In 1990, upon the demise of the GDR, the Palace of the Republic was closed due to asbestos problems. In the following years, different citizens' initiatives advocated either for the conservation of the Palace of the Republic or for the reconstruction of the Schloss. After extensive asbestos removal, the Palace of the Republic was again made accessible to the public in 2003 and used for exhibitions and events until its demolition in 2008. The German parliament (Bundestag) decided in 2002 to demolish the site, following the recommendation of an international experts' commission to rebuild the Schloss by restoring its main façades and its cupola. The use concept of the new complex, named "Humboldt Forum," is to bring together within one structure on a total floor area of 40,000 square meters, the non-European collections of the Prussian Cultural Heritage Foundation, the scientific collections of Humboldt University, collections of the Central and Regional Library of Berlin, and other event and meeting areas. In December 2007, an international, two-phase design competition was launched. Thirty architecture offices qualified for the second phase. The proposal by Kuehn Malvezzi, Berlin, was awarded the jury's special prize.

**An architecture competition is more than simply a vehicle for awarding commissions. Particularly in controversial cases, it can also function as an instrument of debate and as a site for more fundamental contention. The participation in the questionable competition involving the replication of a historic palace raises an exemplary question: How can one find correct answers to a question that has been falsely posed?**

Central to the competition for the reconstruction of the baroque façades of the Berliner Stadtschloss (Berlin City Palace), or Schloss for short, are issues of replication and repetition. As demonstrated by the reconstruction of Johann Wolfgang von Goethe's Garden House in Weimar, precisely replicated in 1999 on the occasion of Weimar Cultural Capital and set up just a few meters from the original, procedures related to such "repeat performances" are not the exclusive province of Conceptual Art, but play a role in architecture as well. In Weimar (unlike the reconstruction of Dresden's Frauenkirche), the act of repetition itself stood at the center of the undertaking, and the Goethe Haus, together with its furnishings, stood as a megaexhibit for the mass event, while the original, not far distant, remained within the purview of historic preservation. Both buildings—the original and the replica—were on view together in Weimar, but the mode of display stood at the center of the exhibition.

Seen against the backdrop of museum competitions of the past decade, the goal of reconstruction in the Berlin competition can be interpreted as an act of liberation from the "Bilbao effect." Called for is an exhibition building whose novelty is a function not of spectacular or astonishing façades, but instead of already familiar ones. In the case of a replica, what significance is accorded to the new, and how can the new be authentic? Duchamp's "readymade," a familiar object, is converted into a work of art through spatial decontextualization and recontextualization. Things are different with the 'Schloss,' whose translocation is not spatial, but instead temporal; although occupying the same site, it is decontextualized in its reconstruction via a temporal gap. The city where it is now to take its place is not the one from which it was removed a half-century ago, and its future function differs from the original one. And is the façade really the same one? As a reconstruction without original material, it should perhaps be regarded instead as a "simulated readymade," not unlike the one perceived by Boris Groys in the polyurethane replicas of Fischli and Weiss.

**Ein Architektur-Wettbewerb ist auch ein Forum, das als Instrument der Debatte über die Funktion eines Vergabeinstruments hinaus wirkt und vor allem in kontroversen Fällen zum Ort einer grundsätzlicheren Auseinandersetzung werden kann. Die Teilnahme an dem fragwürdigen Wettbewerb zur Wiedererrichtung eines Schlosses ist exemplarisch: Wie lassen sich richtige Antworten auf eine falsch gestellte Frage finden?**

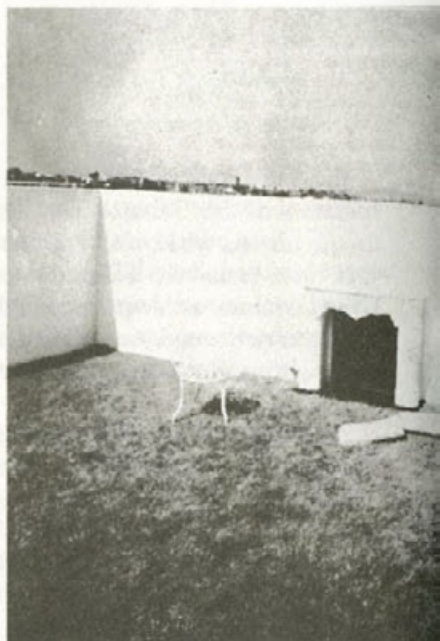
Kopie und Wiederholung rücken mit der Rekonstruktion einiger Barockfassaden des Berliner Schlosses in den Mittelpunkt des Wettbewerbs. Wie das Beispiel des Weimarer Gartenhauses Johann Wolfgang von Goethes, im Jahr 1999 exakt kopiert und wenige Meter vom Original entfernt als Replik errichtet, zeigt, sind Verfahren der Wiederaufführung außer in der konzeptuellen Kunst auch in der Architektur ein Thema. Im Falle Weimars steht anders als bei der Rekonstruktion der Dresdner Frauenkirche das Wiederholen selbst im Zentrum des Entwurfs, da das Goethe-Haus samt Einrichtung zum Superexponat der Massenveranstaltung und das Original in Reichweite im gleichen Zug zur konservatorisch geschützten Vorlage wurde. Beide Häuser, Original und Kopie, wurden zusammen ausgestellt, aber mit den Häusern stand in Weimar das Display-Verfahren im Mittelpunkt der Ausstellung.

Die Rekonstruktionsvorgabe im Berliner Wettbewerb lässt sich im Verhältnis zu den Museumswettbewerben des vergangenen Jahrzehnts als Befreiung vom Bilbao-Effekt verstehen. Gefordert ist ein Ausstellungshaus, das seine Neuheit nicht durch eine spektakulär überraschende, sondern im Gegenteil durch schon bekannte Fassaden erhält. Wie lässt sich das Neue im Fall einer Replik deuten und wie kann es in diesem Fall authentisch sein? Das Readymade Duchamps wird durch eine räumliche De- und Rekontextualisierung des bekannten Gegenstands zum neuen Kunstwerk. Anders das ‚Schloss‘ dessen Translozierung sich nicht räumlich, sondern zeitlich ereignet: obwohl am selben Ort, dekontextualisiert es sich in der Rekonstruktion durch eine zeitliche Lücke. Die Stadt, in der es jetzt Platz haben soll, ist nicht mehr jene, aus der es vor einem halben Jahrhundert entfernt wurde, die Gebäudenutzung nicht mehr jene, die es damals hatte. Und ist die Fassade wirklich die gleiche? Als Rekonstruktion ohne Originalmaterial ist sie unter Umständen eher ein „simuliertes Readymade“ wie Boris Groys es in den Polyurethan-Repliken von Fischli und Weiss erblickt.

Im November 1918 verlor das Berliner Stadtschloss seine ursprüngliche Funktion als Sitz der preußischen Könige und beherbergte bis 1945 wissenschaftliche Institute und Museen. Das durch die Kämpfe in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs erheblich beschädigte Stadtschloss wurde 1950 gesprengt. Auf dem Ostteil des ehemaligen Standortes des Berliner Schlosses ließ im November 1973 die Führung der Deutschen Demokratischen Republik unter Erich Honecker den Grundstein für den Palast der Republik, den Sitz der Volkskammer der DDR legen. Der Multifunktionsbau mit Bowlingbahn, Cafés und Konzertsälen wurde 1976 eingeweiht und 1990 aufgrund von Asbestbelastung geschlossen. In den Jahren nach dem Mauerfall formierten sich unterschiedliche Bürgerinitiativen, welche entweder für den Erhalt des Palastes der Republik oder den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses plädierten. Nach einer aufwendigen Sanierung wurde der Palast der Republik ab 2003 der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht und bis zu seinem Abriss im Jahre 2008 für Ausstellung und Versammlungen genutzt. In seiner Sitzung vom 4. Juli 2002 befürwortete der Deutsche Bundestag den Vorschlag einer internationalen Expertenkommission, das Berliner Stadtschloss wieder aufzubauen sowie dessen Hauptfassaden und Kuppel wieder herzustellen. Das Nutzungskonzept des neu zu errichtenden „Humboldt-Forums“ sieht vor, auf 40.000 m<sup>2</sup> Geschossfläche die außereuropäischen Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, die wissenschafts-geschichtlichen Sammlungen der Humboldt-Universität, Bestände der Zentral- und Landesbibliothek und weitere Veranstaltungs- und Begegnungsbereich im Volumen der wiederherzustellenden Schlossfigur zusammenzuführen. Im Dezember 2007 wurde ein internationaler, zweistufiger Realisierungswettbewerb ausgeschrieben. Dreißig Architekturbüros konnten sich für die zweite Phase qualifizieren. Der Entwurf von Kuehn Malvezzi aus Berlin wurde mit einem Sonderpreis der Jury ausgezeichnet.

## Image

The reconstruction of the baroque façade ornamentation functions as an exhibition within the cityscape. Crafted by hand by stonemasons and financed by private donors, these entirely new decorative elements are to find their way onto the façades of the Humboldt Forum, albeit without themselves being the object of the architecture competition. Surviving original elements of the former façade—including parts incorporated into the Karl Liebknecht Portal in the GDR's Staatsratsgebäude (State Council building) of 1964—will not be integrated into the new construction. This represents a paradigm change *vis-à-vis* the preservation of historic monuments: authenticity and Alois Riegl's concept of *Alterswert* (age value) recede now behind the idea of a perpetually new, ageless replica. In contrast to the nearby Pergamon Museum, whose architectural exhibits are original fragments, the 'Schloss' will be wholly a replica. And if in the Pergamon Museum, all of the elements which have been added to the original parts, designed to aid their display and legibility, are identifiable as such, then the 'Schloss,' conversely, will be characterized by an illusion of seamlessness. The newly erected 'Schloss' will be not a historic monument, but instead an image of one. In the final analysis, it will render historic preservation as such superfluous. This displacement of meaning—from a material to a conceptual preservation of historic architecture—is evocative of the notions of authenticity associated with the conservation of buildings through periodic demolition and reconstruction, as in the case of Japan's Ise shrine, based not on the physical substance of a structure, but instead upon the actions involved in constructing it. Walter Benjamin's "aura" has been vanquished: now, an architectural replica can acquire the same significance as the original. In fact, palace lobbyist Wilhelm von Boddien initially designed a two-dimensional textile image of the façade and had it erected *in situ* like a theatrical backdrop in order to build a political consensus in favor of the reconstruction project. Like von Boddien, who came of age after World War II, most people alive today have no memory of the former Schloss, and know it only as an image. As a consequence, and differently from a reconstruction undertaken immediately after the destruction of a building, this one proceeds not according to the logic of remembrance, but instead according to the logic of the image. In the competition brief, therefore, the façade is treated like a tapestry that lacks both constructive depth and any relationship to the building's structure—and above all is devoid of spatial climaxes such as the open staircases located in the passages of the main portal. In Schlüter's original these had interlocked the outer and inner façades architectonically, endowing the projections of the baroque façade with meaning.



## Context

The 'Schloss' becomes part of present-day Berlin in the form of a double inscription. As a museum building, it constitutes an



In 1926, Le Corbusier built a rooftop apartment for Charles de Bistegui on the Champs-Élysées in Paris. The surrounding walls of its garden obstruct the general view over the city. Only its major landmark buildings, such as the Arc de Triomphe and the Eiffel Tower, remain visible, in: Reichlin, Bruno: *L'Esprit de Paris*, in: *Casabella*, Jan.-Feb. 1987, Nr. 531–532, S. 52–63, 109f., 118, hier S. 60, Fondation Le Corbusier

Im Jahre 1926 baute Le Corbusier für Charles de Bistegui ein Apartment auf dem Dach eines Hauses an den Champs Élysées. Die Mauern des Dachgartens versperren die Sicht auf das Stadtpanorama und erlauben lediglich einen Ausblick auf die charakteristischen Wahrzeichen der Stadt wie den Arc de Triomphe und den Eiffelturm, in: Reichlin, Bruno: *L'Esprit de Paris*, in: *Casabella*, Jan.-Feb. 1987, Nr. 531–532, S. 52–63, 109f., 118, hier S. 60, Fondation Le Corbusier.

## Bild

Die Rekonstruktion der barocken Fassadenornamente funktioniert als Ausstellung im Stadtraum. Von Steinmetzen handwerklich hergestellt und durch private Spender finanziert, sollen die sämtlich neuen Schmuckelemente ihren Weg an die Fassaden des Humboldt-Forums finden, ohne selbst Gegenstand des Architekturwettbewerbs zu sein. Noch existierende Originalteile der ehemaligen Schlossfassade wie Elemente des Karl-Liebknecht-Portals im DDR-Staatsratsgebäude von 1964 werden nicht Teil der neuen Konstruktion. Ein Paradigmenwechsel des Denkmalschutzes: Authentizität und Alois Riegls Alterswert treten zurück hinter der immer jungen, alterslosen Replik. Anders als im nahen Pergamonmuseum, dessen Architektur-Exponate originale Fragmente sind, ist das ‚Schloss‘ im Gegenteil eine vollständige Kopie. Sind im Pergamonmuseum alle zur Halterung und Lesbarkeit der Originalteile hinzugefügten Elemente als solche identifizierbar, findet im Schloss umgekehrt die Illusion der Nahtlosigkeit ihren Ausdruck. Das neu errichtete ‚Schloss‘ ist selbst kein Denkmal, sondern lediglich dessen Bild – es macht in letzter Konsequenz die Denkmalpflege überflüssig. In dieser Bedeutungsverschiebung von einer materiellen zu einer konzeptuellen Erhaltung geschichtlicher Architektur werden Authentizitätsvorstellungen wie das Konservieren eines Bauwerks durch rhythmischen Abriss und Wiederaufbau im japanischen Ise-Schrein evoziert, die nicht auf der Physis eines Bauwerks, sondern der Handlung seiner Errichtung basieren. Eine Überwindung von Walter Benjamins Aura: Architektur kann als Reproduktion den gleichen Wert annehmen wie als Original. Und in der Tat ließ Schloss-Lobbyist Wilhelm von Boddien zunächst ein zweidimensionales Stoffbild der Fassade entwerfen, das er im Stadtraum als theatrale Kulisse errichtete, um den politischen Konsens für eine Schloss-Rekonstruktion aufzubauen. Wie der nach dem Krieg aufgewachsene Lobbyist können die meisten Menschen heute keine eigene Erinnerung an das ehemalige Berliner Schloss haben, sondern kennen es nur als Bild. Konsequenz folgt die heutige Rekonstruktion anders als Rekonstruktionen direkt nach einer Zerstörung nicht der Logik des Erinnerens, sondern der Logik des Bildes. In der Wettbewerbsauslobung wird die Fassade folgerichtig als Tapiserie ohne bauliche Tiefe behandelt, ohne Verbindung zur Baukonstruktion, vor allem aber ohne die räumlichen Höhepunkte wie die offenen Treppenhäuser in den Portaldurchgängen, die in Schlüters Original äußere und innere Fassaden architektonisch verschränkten und der Risalitausbildung der Barockfassade Sinn verliehen.

## Kontext

Das ‚Schloss‘ wird Teil der heutigen Stadt in Form einer doppelten Einschreibung. Es wird als Museumsgebäude Teil der gebauten Stadt; und es wird als Ausstellung Teil der Stadt, in der es möglicherweise bereits vorkommt. In dieser Ausstellung kann es neben (Re-)konstruktionen von ungebauten Entwürfen wie Mies van



element of the built city; as an exhibited piece of architecture, it constitutes an element of a city in which it might occur. Within this exhibition, if presented as a full-scale model, it may become an outstanding exhibit alongside (re)constructions of unbuilt designs such as Mies van der Rohe's high-rise for Friedrichstrasse, Tatlin's tower, and Loos's Chicago Tribune Tower. Oswald Mathias Ungers addressed this exhibited Berlin by elevating it to the status of an urban model. With his 1977 project "Stadt in der Stadt – Berlin das grüne Stadtarchipel" (City in the City: Berlin the Green Urban Archipelago), and his 1991 contribution to "Berlin morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt" (Berlin Tomorrow: Ideas for the Heart of a Metropolis), Ungers presented the city as a collection of heterogeneous locations which, like objects displayed in an exhibition, relate to one another and together create a cohesive context. In his archipelago, Ungers allows readymade buildings, for instance, reconstructions of unrealized projects, to rise alongside existing architectural fragments as full-scale models of themselves. In so doing, he clarifies that the existing buildings too are part of the exhibition context, and that the context itself is an object of design. Ungers's 1976 methodological text "Entwerfen und Denken in Vorstellungen, Metaphern und Analogien" (Designing and Thinking in Images, Metaphors, and Analogies) finds its expression here, by addressing the relations that can be generated between the heterogeneous fragments of a discontinuous city if we contemplate them not in their historical context, but read them instead as exhibits that acquire significance only via their association in an exhibition. According to this model, contextualization does not mean the homogenization of existing discontinuities via the recreation of historic urban street plans as attempted in the "critical reconstruction" initiated by the 1984 IBA exhibition in Berlin with the chimera of a "European city." On the contrary, Ungers proposes a dialectical model of the city within which the design itself emerges from the irreconcilability of its elements: the construction of a context that operates in ways analogous to curatorial practice.

### Display

Assuming one regards the 'Schloss' as part of an exhibition, then this poses the question of frame and pedestal – and in general of the physical exhibition context. Where does the exhibited object end and its display begin? A deconstruction of the 'Schloss' as an exhibited object renders it legible in layers, extending from image, to model, to content. As the outermost layer, the ornamental shell, is the *raison d'être* of the competition, yet is not part of the design task: it is instead an artifact for which an exhibition display is to be created. This display forms the support of the ornamental layer, at the same time presenting itself as an autonomous structure. The outermost limit of the competition design can only be one thing: a full-scale architectural model of the 'Schloss' that finds its place in the city by creating its own space, one that is engendered through its interrelation with the actual urban context,

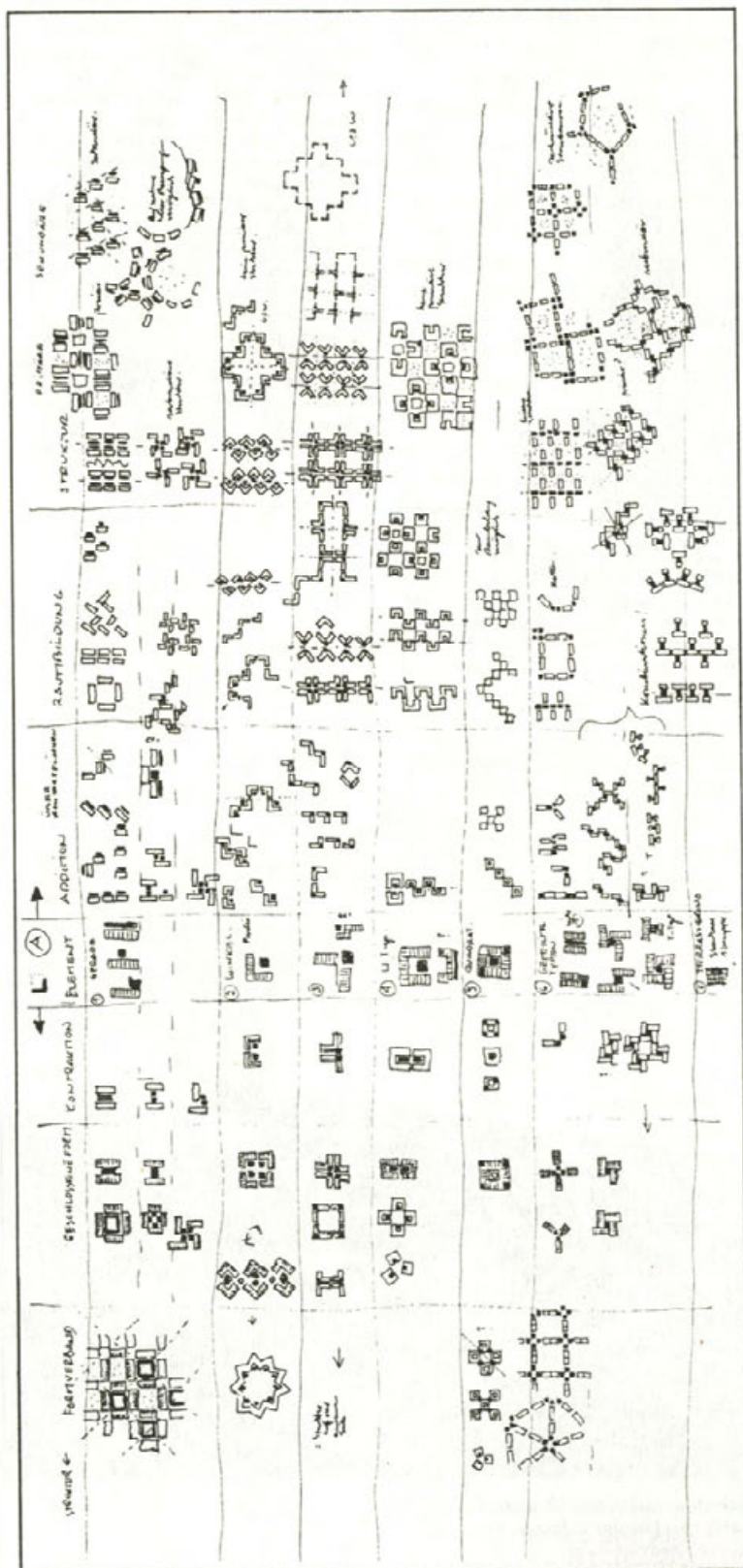


O. M. Ungers  
Morphologie  
City Metaphors

Verlag der Buchhandlung Walther König

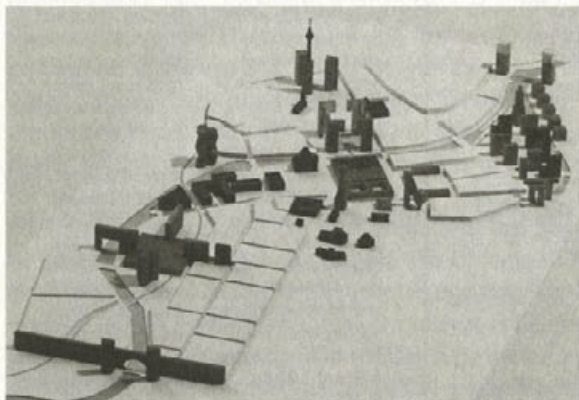
Cover  
City Metaphors

Titel  
City Metaphors



Similar to Jean Nicolas Durand in his "Précis," in *City Metaphors* Ungers develops a matrix of basic elements that can be combined according to a set of geometric rules, in: Klotz, Heinrich (Hg.): O.M. Ungers. 1951-1984. *Bauten und Projekte*, zugl. *Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie*, Braunschweig/Wiesbaden (Vieweg & Sohn) 1985, S. 81.

Ähnlich dem „Précis“ von Jean Nicolas Durand entwickelt Ungers in *City Metaphors* eine Matrix deren Basiselemente entsprechend einer Reihe geometrischer Regeln untereinander kombiniert werden können, in: Klotz, Heinrich (Hg.): O.M. Ungers. 1951-1984. *Bauten und Projekte*, zugl. *Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie*, Braunschweig/Wiesbaden (Vieweg & Sohn) 1985, S. 81.

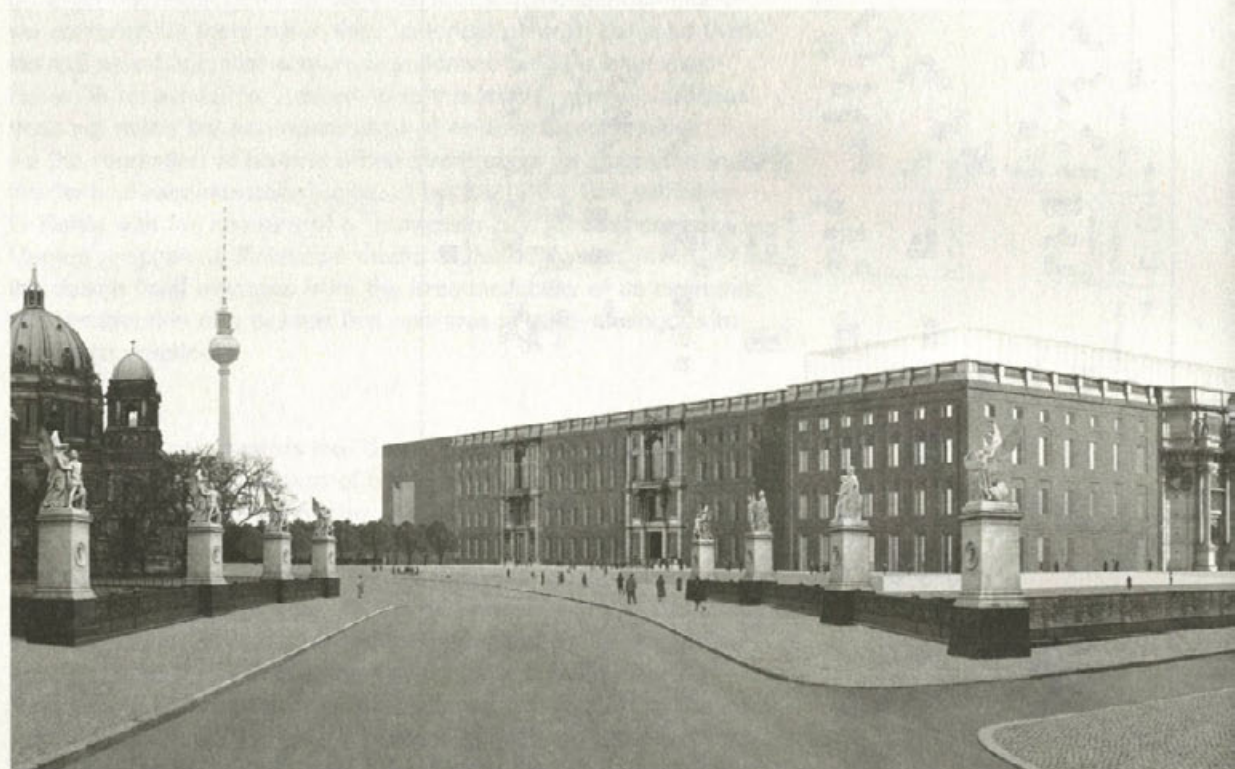


Oswald M. Ungers's design for central Berlin, in Lampugnani / Mönninger (eds.), *Berlin Morgen: Ideen für das Herz einer Großstadt*, Deutsches Architektur Museum Frankfurt am Main, Frankfurt, 1991.

Oswald M. Ungers' Entwurf für die Mitte Berlins, in: Lampugnani / Mönninger (Hrsg.), *Berlin Morgen: Ideen für das Herz einer Großstadt*, Deutsches Architektur Museum Frankfurt am Main, Frankfurt, 1991.

Fig. right  
For the project of the student dormitory of the Technical University of Twente, Netherlands, (1964) Ungers combines several basic forms, in: Klotz, Heinrich (Hg.): O.M. Ungers. 1951-1984. Bauten und Projekte, zugl. *Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie*, Braunschweig/Wiesbaden (Vieweg & Sohn) 1985, S. 80.

Abb. rechts  
Für den Entwurf des Studentenwohnheims der Technischen Hochschule Twente, Niederlande (1964), arbeitet Ungers mit einer Kombination von Grundformen, in: Klotz, Heinrich (Hg.): O.M. Ungers. 1951-1984. Bauten und Projekte, zugl. *Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie*, Braunschweig/Wiesbaden (Vieweg & Sohn) 1985, S. 80.



Kuehn Malvezzi, Berlin, competition entry for the Humboldt Forum. Photomontage of the north-western corner.

Kuehn Malvezzi, Berlin, Wettbewerbsentwurf für das Humboldt-Forum. Photomontage der Nordwest-Ecke.



der Rohes Friedrichstrassen-Hochhaus, Tatlins Turm und Loos' Chicago Tribune Tower zu einem herausragenden Exponat werden, wenn es sich als Architekturmodell im Maßstab 1:1 präsentiert. Oswald Mathias Ungers thematisiert dieses ausgestellte Berlin, indem er es zum Stadtmodell erhebt. Mit seinem Entwurf „Stadt in der Stadt – Berlin das grüne Stadtarchipel“ 1977 sowie dem Beitrag für „Berlin morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt“ 1991 stellt Ungers die Stadt als eine Sammlung heterogener Orte dar, die sich wie Exponate in einer Ausstellung verhalten und miteinander einen Zusammenhang herstellen. Readymade-Gebäude wie Rekonstruktionen unrealisierter Architekturen lässt Ungers neben bestehenden Architekturfragmenten in seinem Archipel als 1:1-Modelle ihrer selbst auftreten, die den Ausstellungszusammenhang auch der bereits bestehenden Architekturen verdeutlichen – der Kontext wird Gegenstand des Entwurfs. Ungers' methodologische Schrift „Entwerfen und Denken in Vorstellungen, Metaphern und Analogien“ (1976) findet hier Ausdruck in der Thematisierung der Relationen, die zwischen den heterogenen Fragmenten der diskontinuierlichen Stadt herstellbar sind, wenn wir uns von der Betrachtung der Objekte in ihrem geschichtlichen Zusammenhang lösen und sie stattdessen als Exponate lesen, die erst durch ihr Zusammentreffen in einer Ausstellung Bedeutung erhalten. Kontextualisierung ist in diesem Verständnis nicht das Homogenisieren vorgefundener Brüche durch Wiederherstellung historischer Stadtgrundrisse, wie es die ‚Kritische Rekonstruktion‘ seit der IBA 1984 in Berlin mit der Chimäre der ‚Europäischen Stadt‘ versucht. Im Gegenteil schlägt Ungers ein dialektisches Stadtmodell vor, in dem aus der Unvereinbarkeit der Elemente der Entwurf selbst folgt: als Kontextkonstruktion analog einer kuratorischen Praxis.

### Display

Sieht man das ‚Schloss‘ als Teil einer Ausstellung, stellt sich die Frage nach Rahmen und Sockel oder allgemeiner nach dem physischen Ausstellungskontext. Wo endet das Exponat und wo beginnt dessen Display? Eine Dekonstruktion des ‚Schlosses‘ als Ausstellungsobjekt macht es in Schichten lesbar, die vom Bild über das Modell zum Inhalt reichen. Die Ornamenthülle als äußerste Schicht bildet den Grund des Wettbewerbs, ist aber nicht Teil der Entwurfsaufgabe: ein Artefakt, für das ein Ausstellungsdisplay zu schaffen ist. Dieses Display bildet die Rücklage der Ornamentschicht, zugleich aber stellt es sich als autonome Struktur dar, die als äußerer Abschluss des Wettbewerbsentwurfs nur eines sein kann: das Modell des Schloss-Baukörpers, ein 1:1-Architekturmodell, das seinen Platz in der Stadt dadurch findet, dass es einen eigenen Raum schafft, der durch den Zusammenhang mit dem konkreten urbanen Kontext, insbesondere Karl Friedrich Schinkels Planungen für die Berliner Mitte, entsteht. Vor allem die direkte, historisch immer brisante und niemals gelöste Beziehung des Schlosses zu Schinkels Altem Museum steht im Mittelpunkt eines neuen Entwurfs, der mit den widersprüchlichen Bedingungen des Museumsinsel-Tourismus und einer den Stadtraum zerklüftenden



in particular Friedrich Schinkel's projects for the district of Berlin Mitte. Central to the new design in particular is the direct, historically explosive and still unresolved relationship of the Schloss to Schinkel's Altes Museum, since the new design must come to terms with the contradictory conditions of tourism on Museumsinsel (Museum Island) and with a disruptive transport infrastructure. Directly behind this full-scale model—which contributes to generating urban space and which can serve as the support of the ornamental layer—is an interior space dedicated to the Museum for East Asian Art, the collections of non-European art as well as a portion of the Berliner Landesbibliothek (Berlin Central and Regional Library). This interior space must live up to demands concerning contemporary exhibition practice as well as demands concerning a public space that is at once programmatically unspecific yet precisely defined in terms of its architecture. First, however, is the question of the physical traits of this full-scale model: What form will a work of architecture take on as an autonomous structure, between urban and interior spaces, when it is readable simultaneously as exhibited object and as display?

### Performance

In 1960, with the idea of the "event score," George Brecht introduced a concept that shifted the focus of art production not just from object to action, but prepared the action itself as an event that acquires value only via individualized forms of experience. These events are never generic, but are formed and perceived only through the performer's "unique now." Defined thereby is a spatio-temporal field, one that both creates a decisive openness and expands the idea of authorship by making the performer a co-creator in conjunction with the artist.

Applied to the realm of building, the idea of the event score addresses the relationship between planning and execution. Accordingly, the application of stone ornamentation to the 'Schloss' façades can be understood as the score of a potential event, the result of which is not yet visible. This interpretation sharpens our awareness of the fact that this application is a process, not a fait accompli. How will the ornamental shell be connected to the underlying structure, and what form will the structure have without its cladding? The competition brief defines the process of façade reconstruction in technical and economic terms and as being independent of the construction of the building—even in terms of when it is to occur. Can this process be shaped in such a way that it becomes a performance that is independent of the building's structure, one through which the façade takes shape in sections and parts? It remains debatable to what extent the image of the "Schloss" will be altered through the process of reconstruction, and how, in turn, this revised image will influence the architectural form.

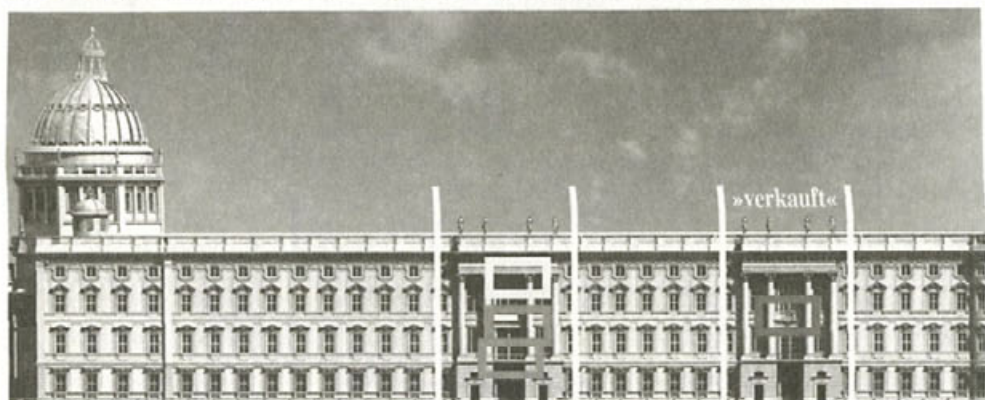
The issue of the event also pertains to the interior of the Humboldt Forum, which has no relationship to the 'Schloss,' whether in terms of form or content. Beyond a program consisting of the anthropological collection and the university library, we



The Association for the Reconstruction of the Berliner Schloss invites citizens to contribute to the rebuilding of the building's historic façades by making a "symbolic purchase" of decorative elements, in: Förderverein Berliner Schloss e.V. (Hg.): *Wiederaufbau Berliner Schloss. Katalog der Fassaden und Schmuckelemente*, n.p. 2005, p. 38, p. 45.

Der Förderverein zum Wiederaufbau des Berliner Schlosses ruft Bürgerinnen und Bürger auf, sich durch den "symbolischen Kauf" von Schmuckelementen am Neubau der historischen Fassade zu beteiligen, in: Förderverein Berliner Schloss e.V. (Hg.): *Wiederaufbau Berliner Schloss. Katalog der Fassaden und Schmuckelemente*, o.O. 2005, S. 38., S. 45.

# SCHLOSSPLATZ- UND SPREEFASSADE



## Schmuckelemente des Portals II, Martin H. Böhme



### Korinthisches Kapitell

der kleinen Säulenordnung, Portal II und Eckrundell

Das korinthische Kapitell ist aus einer Kelchform gestaltet, die von zwei Reihen vertikal angeordneter Akanthusblätter umgeben ist. Aus dem Akanthus erheben sich Spiralförmigkeiten, die sogenannten Helices. Den Abschluss bildet ein quadratischer Abakus mit eingezogenen Seitenflächen, an deren Mitte eine Blüte angebracht ist.

Höhe ca. 0,80 m, Breite oben 0,80 m, Breite unten 0,65 m

Menge: 4 Stück, verfügbar 4 Stück Art.-Nr. SP 015 je **34.000,00 €**



### Ionisches Kapitell

der kleinen Säulenordnung, Portal II und Eckrundell

In den Portalrisaliten sind im Mittelgeschoss kleinere Säulen mit ionischem Kapitell eingestellt. An den beiden Volutenmitten ist eine Girlande aufgehängt. Zwischen den Volutenenden formt sich ein Eierstab. Darüber ist in der Mitte des Abakus ein kunstvoll ausgearbeiteter, maskenartiger Kopf angebracht, ein Motiv, das Michelangelo für den Konservatorenpalast in Rom entwickelte.

Höhe ca. 0,80 m, Breite oben 0,80 m, Breite unten 0,55 m

Menge: 4 Stück, verfügbar 3 Art.-Nr. SP 016 je **27.690,00 €**



### Dorisch/toskanisches Kapitell

Im Portalrisalit befinden sich im Erdgeschoss dorische Säulen.

Höhe ca. 0,80 m, Breite oben 0,80 m, Breite unten 0,55 m

Menge: 74 Stück, inkl. Portale IV, V u. Schlüterhof verfügbar 74 Art.-Nr. SP DTK je **6.780,00 €**



### Säulenbasis zur kleinen Säulenordnung

Am Fuß der Säulen befand sich die Basis.

Höhe ca. 0,80 m, Breite oben 0,80 m, Breite unten 0,55 m

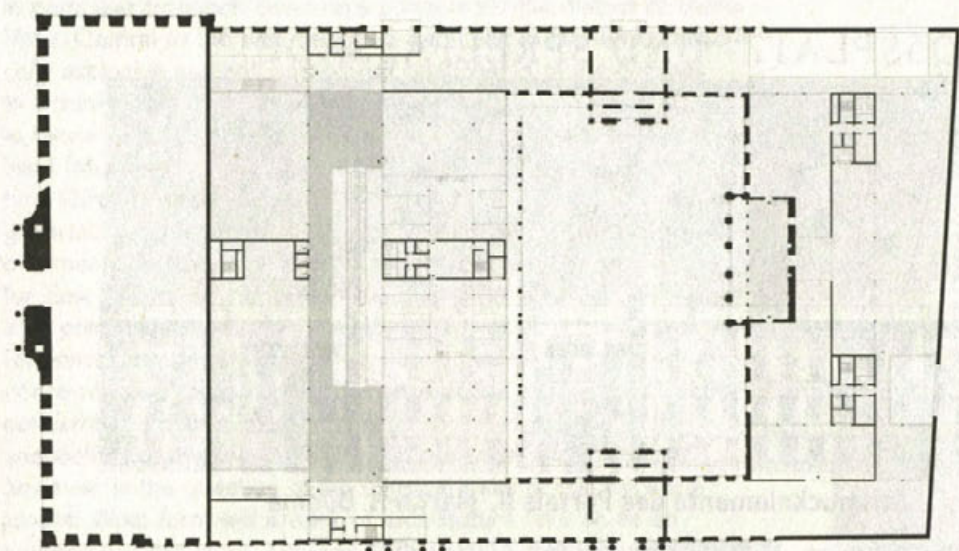
Menge: 112 Stück, Portale II, IV, V und VI verfügbar 112 Art.-Nr. SP SB je **5.900,00 €**



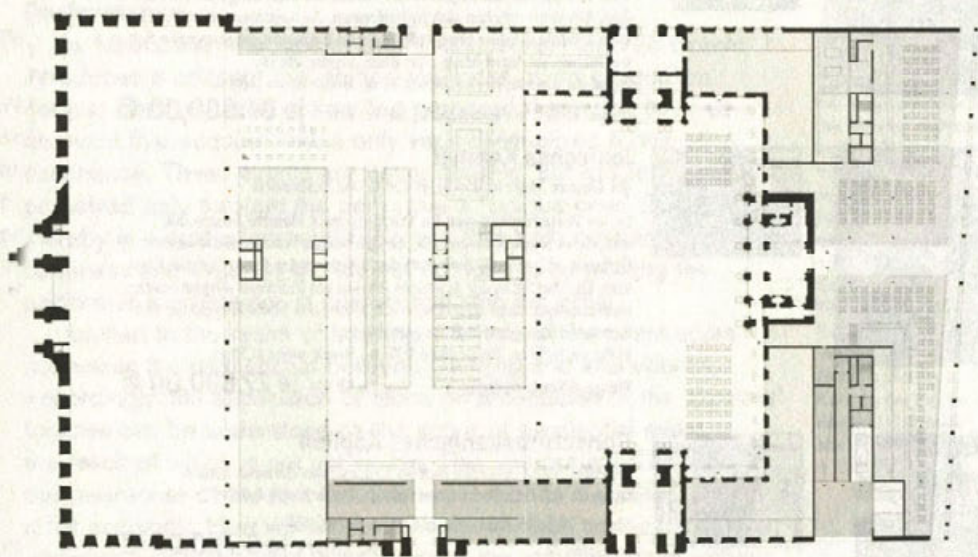
### Balkongeländer des 1. und 2. OG zwischen den Kolossalsäulen

Vergoldetes Gitter aus Kreis- und Halbkreiselementen gestaltet, in der Mitte abstrakte Blütenform, zusätzlich von Akanthus gerahmt.

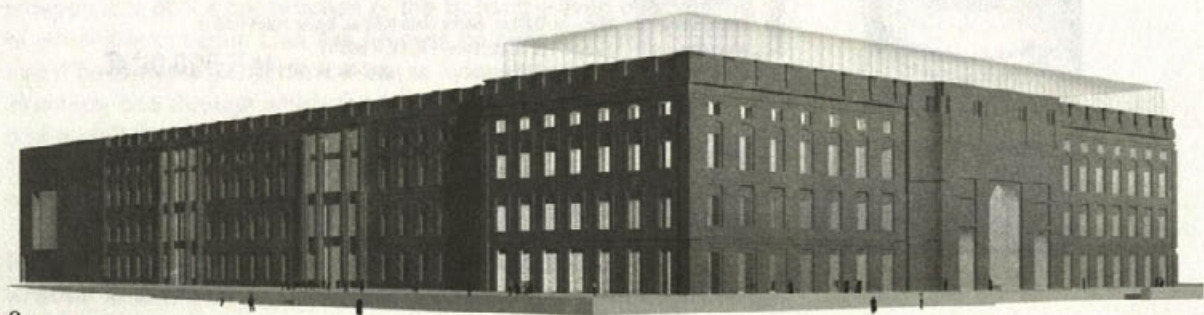
Menge: 14 Meter, Gesamtpreis 114.800 € verfügbar 10 Meter Art.-Nr. SP 018 je lfd. Meter **8.200,00**



1



2



3

Fig. 1  
Floor Plan  
Second Floor

Fig. 2  
Floor Plan  
Ground Floor

Fig. 3  
Rendering  
Northwest Corner

Images: Kuehn  
Malvezzi, Berlin

Abb. 1  
Grundriss  
2. Obergeschoss

Abb. 2  
Grundriss  
Erdgeschoss

Abb. 3  
Rendering  
Nordwest-Ecke

Bilder: Kuehn  
Malvezzi, Berlin

Verkehrsinfrastruktur zu rechnen hat. Gleich hinter diesem 1:1-Modell, das den Stadtraum mit erzeugt und als Rücklage für die Ornamentschicht dienen kann, entsteht mit dem Museum für ostasiatische Kunst und außereuropäische Sammlungen sowie einem Teil der Berliner Landesbibliothek ein Innenraum, an den sich die Frage nach einer zeitgenössischen Ausstellungspraxis ebenso stellt wie diejenige nach einem programmatisch unspezifischen, jedoch architektonisch präzise definierten öffentlichen Raum. Zunächst aber stellt sich auch die Frage, welche Physis das 1:1-Modell selbst hat, in welcher Form Architektur als autonomer Körper zwischen Stadt- und Innenraum entstehen kann, wenn sie gleichzeitig als Exponat und als Display lesbar ist.

### Aufführung

Mit der Event-Partitur führt George Brecht um 1960 ein Konzept ein, das die Kunstproduktion nicht allein vom Objekt auf die Aktion verschiebt, sondern die Aktion selbst als Ereignis vorbereitet, das erst durch die individuelle Form der Erfahrung Wert gewinnt: nicht das allgemein beschreibbare, sondern das im „eigenen Jetzt“ des Aufführenden geformte und wahrgenommene Ereignis wird durch Brechts Partitur vorbereitet. Damit wird ein raum-zeitliches Feld aufgespannt, das eine entscheidende Offenheit erzeugt und die Idee der Autorschaft erweitert, indem neben dem Künstler der Anwender zum Mitproduzenten wird.

Übertragen auf das Bauen stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Planung und Ausführung. Das Anbringen der Steinornamente an der Fassade ist als Partitur zu verstehen, die ein Ereignis beschreibt, aber noch nicht wahrnehmbar macht. Sie schärft das Bewusstsein dafür, dass dieses Anbringen ein Prozess und keine vollendete Tatsache ist. In welcher Form wird die Ornamenthülle mit dem Baukörper verbunden und welche Form hat der Baukörper ohne Verkleidung? Die Wettbewerbsauslobung versteht den Prozess der Fassadenrekonstruktion unter technischen und wirtschaftlichen Bedingungen auch zeitlich unabhängig von der Gebäudekonstruktion. Kann dieser Prozess so gestaltet werden, dass er eine vom Baukörper autonome Aufführung wird, in der die Fassade in Abschnitten und Teilen Form gewinnt? Es steht zur Debatte, wie sich das Bild des ‚Schlosses‘ selbst durch den Prozess der Rekonstruktion verändert und damit wiederum Einfluss auf die architektonische Form gewinnen kann.

Die Frage nach dem Ereignis betrifft auch das Innere des Humboldt-Forums, das in Form und Inhalt keine Beziehung zum ‚Schloss‘ hat. Jenseits des Raumprogramms von ethnologischer Sammlung und Universitätsbibliothek ist noch nicht vorstellbar, welche Art von Öffentlichkeit in dieser Architektur einmal stattfindet. Die in der Auslobung zentralen, als „Agora“ bezeichneten Räume sind programmatisch offen und müssen nicht nur Veranstaltungen gerecht werden, sondern sollen vor allem im Alltag vernetzend wirken. Neue Nationalgalerie, Centre Georges Pompidou, Tate Modern Turbine Hall sind Modelle, wenn dieser Ereignisraum gedacht wird. Es ist ein Freiraum im Innern zu schaffen,



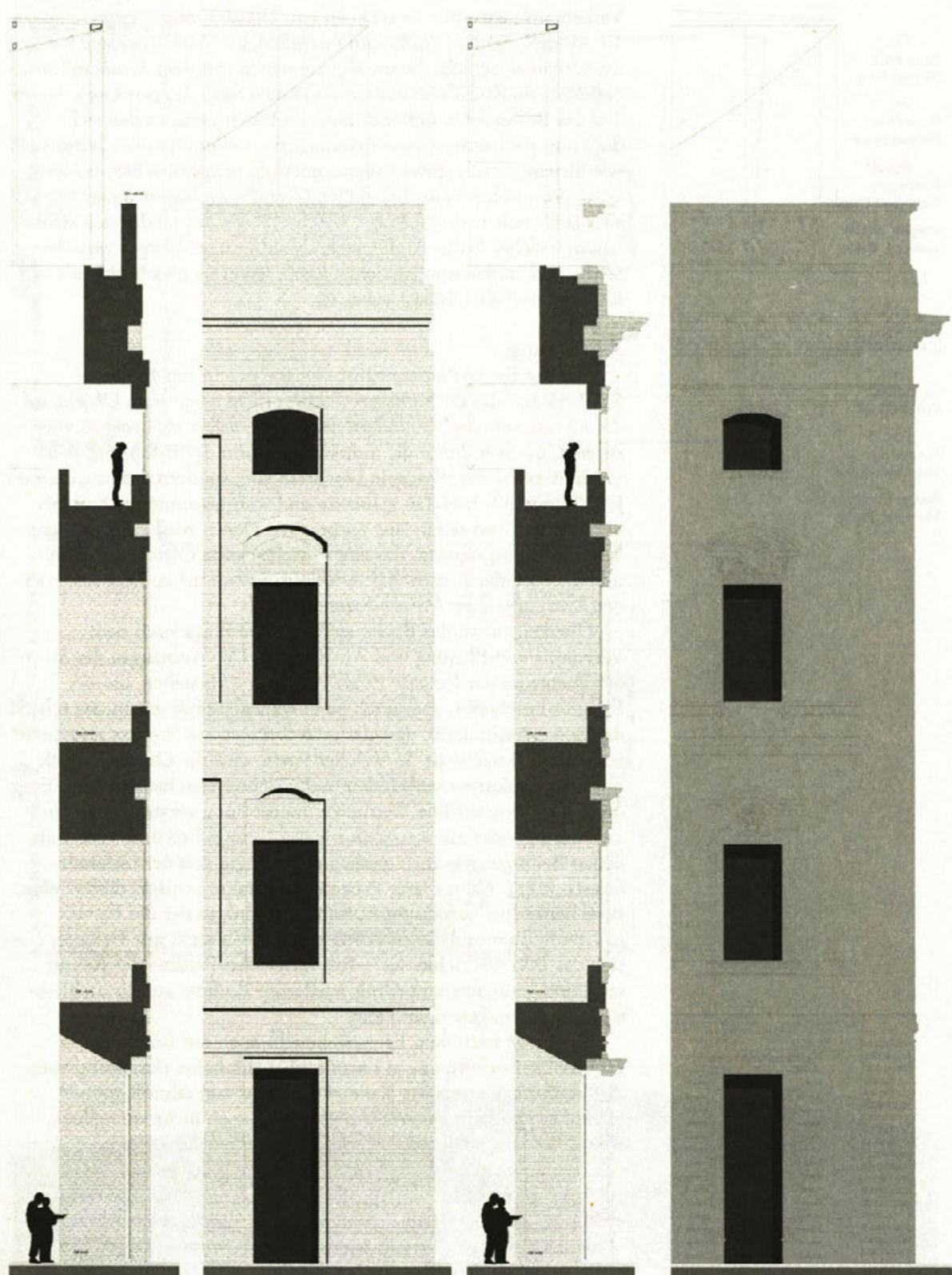


Fig. 1  
Section through  
façade with and with-  
out stone cladding

Fig. 2  
Site plan

Fig. 3  
Program, Volume  
and circulation

Images: Kuehn  
Malvezzi, Berlin

Abb. 1  
Fassadenschnitt mit  
und ohne Bekleidung

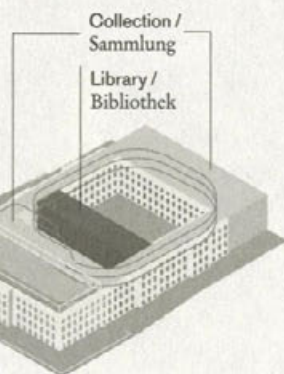
Abb. 2  
Lageplan

Abb. 3  
Programm,  
Gebäudevolumen  
und Bewegung

Bilder: Kuehn  
Malvezzi, Berlin



2



der die Möglichkeit künftiger Aktualisierungen im Gebrauch ausdrücklich zulässt und damit im Sinne George Brechts Ereignisse als Erfahrungen ermöglicht, für die wir heute nur so etwas wie die räumliche Partitur schreiben können.

## Architektur

Wir denken die Architektur des Humboldt-Forums als Membran, die ebenso durchlässig wie kraftvoll ist: ein Ziegelperimeter zwischen Innen und Außen, ein fertiger Rohbau im Stadtraum. Als autonome Konstruktion ist dieser Baukörper unabhängig von einer Verkleidung mit Ornamentrepliken und zugleich nicht identisch mit dem im Innern zu realisierenden Raumprogramm.

Im östlichen Bereich werden die Schlüterportale als konzentrierte Durchgänge vollständig durchgeformt und in Ziegelbauweise mit ihren komplexen Treppenhäusern modellhaft hergestellt, so dass der Baukörper sich symmetrisch um den Schlüterhof legt. Nach Westen löst sich der Ziegelkörper von der historischen Hofstruktur und bildet eine Mäanderform, die eine asymmetrische Erschließung der Haupthalle von einem Zwischenraum aus erzeugt, der als neuer Eosanderhof im freigestellten Fassadenperimeter direkt an den Stadtraum grenzt und programmatisch leer ist: ein in der Ausschreibung nicht geforderter, das Maß der „Agora“ bewusst sprengender überdachter Freiraum, der sich als Plateau in den Stadtraum schiebt und ein neues Gegenüber zum Lustgarten auch räumlich definiert. Durch umlaufende Portale wird die Membran hier durchlässig und steht in starkem Gegensatz zum ehemaligen Schloss, das an der Nordwest-Ecke ein nach innen gewandtes, im Sockel geschlossenes Bauwerk war. Im Obergeschoss befindet sich ein weiterer Umgang, der die Stadt durch große Öffnungen wahrnehmbar macht, aber vor allem eine weitere Raumbeziehung in der großen Halle selbst schafft. In der Wettbewerbsauslobung ist „eine Kuppel“ gefordert. Die ehemalige Schlosskuppel, im 19. Jahrhundert von Friedrich August Stüler über dem zentralen Westportal Eosanders errichtet und im Innern als königliche Privatkapelle genutzt, steht in keinem direkten Zusammenhang mit der Barockfassaden-Rekonstruktion, sondern erscheint als repräsentative Symbolform, die es bei diesem Bau vor allem zu vermeiden gilt. Wir denken die Überhöhung des Eosanderhofs als inverse Kuppel, die durch ihre Wölbung nach innen die notwendige statische Höhe erzeugt und außen lediglich als leichte, lichtdurchlässige Glashülle klaren Zuschnitts in Erscheinung tritt. Leichter Baldachin und exakter Abdruck der großen Halle im neuen Eosanderhof, ist diese Lichtkuppel auch in der fünften Fassade architektonische Membran.

cannot yet conceive what kind of public use will occupy this architecture. The central spaces designated in the competition brief as the "agora" remain undefined programmatically, and must not only be functional for events, but in particular should bring together everyday activities occurring there. The Neue Nationalgalerie, the Centre Georges Pompidou, and the Tate Modern Turbine Hall are models of how this event space might be conceived. To be created here is an interior space that explicitly allows for future updating, thereby, in the spirit of George Brecht, enabling events in the form of experiences for which, today, we are merely able to compose something along the lines of a spatial score.

### Architecture

We conceptualize the architecture of the Humboldt Forum as a membrane, one that is as permeable as it is powerful: a brick perimeter between interior and exterior, a completed structural shell within the cityscape. As an autonomous structure, this building is independent of the cladding, which consists of ornamental replicas, and yet is not identical with the program to be realized within.

Toward the east, the complete Schlüterportale (Schlüter Portals) are rebuilt as focused passages. They are constructed as brick models with their complex staircases so that the building lies symmetrically around the Schlüterhof (Schlüter Courtyard). Toward the west, the brick structure is detached from the historic courtyard structure in a meander form that results in an asymmetrical access, through an interstitial space, to the main hall. This space—the new Eosanderhof (Eosander Courtyard)—remains programmatically empty and occupies the section of the façade perimeter bordering the urban space: as a covered open space, one not called for

by the competition brief, it deliberately opens up the dimensions of the "Agora" and projects like a plateau into the urban space, defining a new spatial counterpart to the Lustgarten (Pleasure Garden). Through the continuous portals, the membrane becomes permeable here, in stark contrast to the former Schloss, whose northwestern corner was introverted and closed at the pedestal level. Located in the upper story is an additional gallery that renders the city perceptible via large apertures. More importantly, it creates an additional spatial relationship in the great hall itself. Called for in the competition brief was "a cupola." The former Schloss cupola—erected in the nineteenth century by Friedrich August Stüler above Eosander's central western portal, its interior used as the private royal chapel—has no direct relationship to the baroque façade reconstruction, but is intended instead as a representative symbolic form of the kind that absolutely must be avoided for this building. We conceive of the superelevation of the Eosanderhof as an inverse cupola whose vaulting toward the interior generates the necessary static height and appears on the exterior simply as a clearly delineated, lightweight, and translucent glass roof. With its lightweight canopy precisely reflecting the dimensions of the large hall of the new Eosanderhof, this light dome creates an architectonic membrane in the fifth façade as well.

Views of the new  
Eosander courtyard  
on the west side of  
the Humboldt Forum.  
Images: Kuehn  
Malvezzi, Berlin

Ansichten des neuen  
Eosanderhofes auf  
der Westseite des  
Humboldt-Forums.  
Bilder: Kuehn  
Malvezzi, Berlin

