

Paradigmenwechsel

Ost- und Mitteleuropa im 20. Jahrhundert

Kunstgeschichte im Wandel

der politischen Verhältnisse

Paradigmenwechsel

Ost- und Mitteleuropa im 20. Jahrhundert

*Kunstgeschichte im Wandel der
politischen Verhältnisse*

*15. Tagung des Verbands österreichischer
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*

*5. bis 8. November 2009
Künstlerhaus Wien*

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung, des Bundesministeriums
für Unterricht, Kunst und Kultur und
der Kulturabteilung der Stadt Wien.

De-Rekonstruktion

Entwurf für ein Berliner Schloss von Kuehn Malvezzi

Wilfried Kuehn

Die Kunst der Wiederholung und der Wiederaufführung, die 2008 mit der Rekonstruktion einiger Barockfassaden Thema des Wettbewerbs für ein Berliner Schloss war, ist nicht neu. Wie das Beispiel des Weimarer Gartenhauses Johann Wolfgang von Goethes zeigt, das im Jahr 1999 in Sichtweite des Originals als Doppel errichtet wurde, gilt dies nicht allein für die bildende Kunst, in der Verfahren von Wiederholung und Reenactment seit jeher bedeutsam, in der zeitgenössischen Kunst sogar beherrschend sind. Im Falle Weimars wurde, anders als zum Beispiel bei der Wiedererrichtung der Dresdner Frauenkirche, das Wiederholen selbst zum Thema. Es wurde Teil der Ausstellung, die im Rahmen der Kulturhauptstadt Weimar das originale Goethe-Haus samt Einrichtung im Zusammenhang mit seinem Doppel zu einem neuen Exponat werden ließ. Wiederholung auszustellen heißt, sie als performativen Akt erfahrbar zu machen, indem die von Jacques Derrida beschriebene *Iterabilität* in der Verbindung von *iter* (nochmals) und *itara* (anders) eine Eigenständigkeit der Wiederholung erzeugt und sie damit ihrerseits zum Original macht.¹

Im Falle des Architekturwettbewerbs für ein neues Berliner Schloss lässt sich die Rekonstruktionsvorgabe der Barockfassaden auch als Befreiung vom Bilbao-Effekt verstehen. Es wird keine neue Fassadenidee gesucht, sondern ein Architekturentwurf, der die Ausstellung einer Fassadenrekonstruktion ermöglicht. Wie lässt sich im Falle der architektonischen Wiederholung Neuheit verstehen und wie erhält eine Architektur der Wiederholung Authentizität?

Readymade

Das Neue kann das Alte sein, wenn dieses in einen neuen Kontext versetzt wird. Duchamps Readymade ist ein De- und Rekontextualisierungsvorgang, in dem unspektakuläre und bekannte Objekte durch gezielten Ortswechsel zum Kunstwerk werden. Die bekannten Barockfassaden des Berliner Schlosses hingegen kehren an ihren alten Ort zurück. Dieser Ort hat sich in der Zwischenzeit, im Intervall eines halben Jahrhunderts, selbst verändert. Es entsteht ein *inverses Readymade*, das nicht durch einen Orts-, sondern einen Zeitwechsel Form gewinnt. Im Verhältnis zu seinem Inneren stellt sich das neue Schloss auf wiederum andere Art als inverses Readymade dar, indem es mit dem Raumprogramm für die ethnologischen Sammlungen, das ostasiatische Museum und die Universitätsbibliothek einen völlig neuen inhaltlichen Kontext schafft. Wenn wir die Rekontextualisierung des bekannten Gegenstands als Readymade-Effekt verstehen, können wir den Entwurf für ein neues architektonisches Volumen hinter der Fassadenrekonstruktion als Schaffung eines neuen Kontexts auffassen, durch den die bekannten Fassaden eine andere Bedeutung erhalten.

Bild

Die Rekonstruktion der barocken Fassadenornamente erscheint im Stadtraum als Ausstellung. Von Steinmetzen



Abb. 1:
Fischli und Weiss, Raum an der Hardturmstraße, 1990-1992

handwerklich hergestellt und von privaten Spendern finanziert, sollen die ausschließlich reproduzierten Schmuckelemente ihren Weg an die Außenhaut des neuen Baukörpers finden, ohne selbst Gegenstand des Schloss-Wettbewerbs zu sein; die wenigen noch existierenden Originalteile der ehemaligen Schlossfassade wie das im Staatsratsgebäude eingebaute Portal sind konsequent nicht in die neue Konstruktion zu integrieren. Alois Riegls *Alterswert* tritt zurück hinter der immer jungen, alterslosen Replik. Im Gegensatz zum nahen *Pergamonmuseum*, dessen Architektur-Exponate originale Fragmente sind, ist die Fassade des neuen Schlosses eine nahtlose Kopie. Sind im Pergamonmuseum alle zur Halterung und Lesbarkeit der Originalteile hinzugefügten Elemente als solche identifizierbar, findet im neuen Schloss umgekehrt die Idee der Vollständigkeit ihren Ausdruck. Die komplett rekonstruierte Fassade ist kein unter Schutz zu stellendes Denkmal, sondern dessen *gebautes Bild*. In dieser Bedeutungsverschiebung, die auch völlig andere Authentizitätsvorstellungen evoziert – zum Beispiel das Konservieren eines Bauwerks durch rhythmischen Abriss und Wiederaufbau wie im Falle des japanischen *Ise-Schreins* – liegt die Möglichkeit einer Benjaminschen Befreiung von der Aura auch in der Architektur und die Vorstellung eines *konzeptuellen Denkmals*, das nicht an den historischen Originalzustand der baulichen Substanz gebunden ist. Gebaute Bilder schaffen in der Architektur ein Äquivalent medialer Bildmacht – es ist signifikant, dass die politischen Reprä-

sentanten, welche die Rekonstruktion der Berliner Schlossfassaden beschlossen haben, das ehemalige Schloss nicht aus eigener Anschauung kannten, sondern allein als *Bild*.

Kontext

Ein *iterables* Zeichen wird nicht nur zitiert, sondern angeeignet, verwendet, neu konzeptualisiert und rekontextualisiert. Ohne Ursprung und ohne Originalzustand verändert sich das architektonische Zeichen in ständig differenter Wiederholung, indem es in neuen Umgebungen verknüpft wird und seine Bedeutung verändert. Das Schloss wird Teil der heutigen Stadt in Form einer doppelten Einschreibung. Als Museumsgebäude wird es Teil der gebauten Stadt, als Architekturmodell ist es Teil der *Stadt als Ausstellung*. In dieser Ausstellung kann es neben (Re-)konstruktionen ungebauter Entwürfe für Berlin wie Mies van der Rohes *Hochhaus an der Friedrichstrasse* oder unrealisierter ortsfremder Entwürfe wie Adolf Loos' *Chicago Tribune Tower* zu einem herausragenden Exponat werden, wenn es sich als *Modell im Maßstab 1:1* präsentiert. Oswald Mathias Ungers thematisiert die Stadt als Ausstellung 1977 mit seinem Entwurf *Stadt in der Stadt – Berlin, Das grüne Stadtarchipel* und erweitert dieses Stadtmodell 1991 mit seinem Beitrag für *Berlin morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt*. Es besteht aus einer Sammlung heterogener Orte, die sich wie Exponate verhalten und erst als Ausstellung einen Zusammenhang bilden.

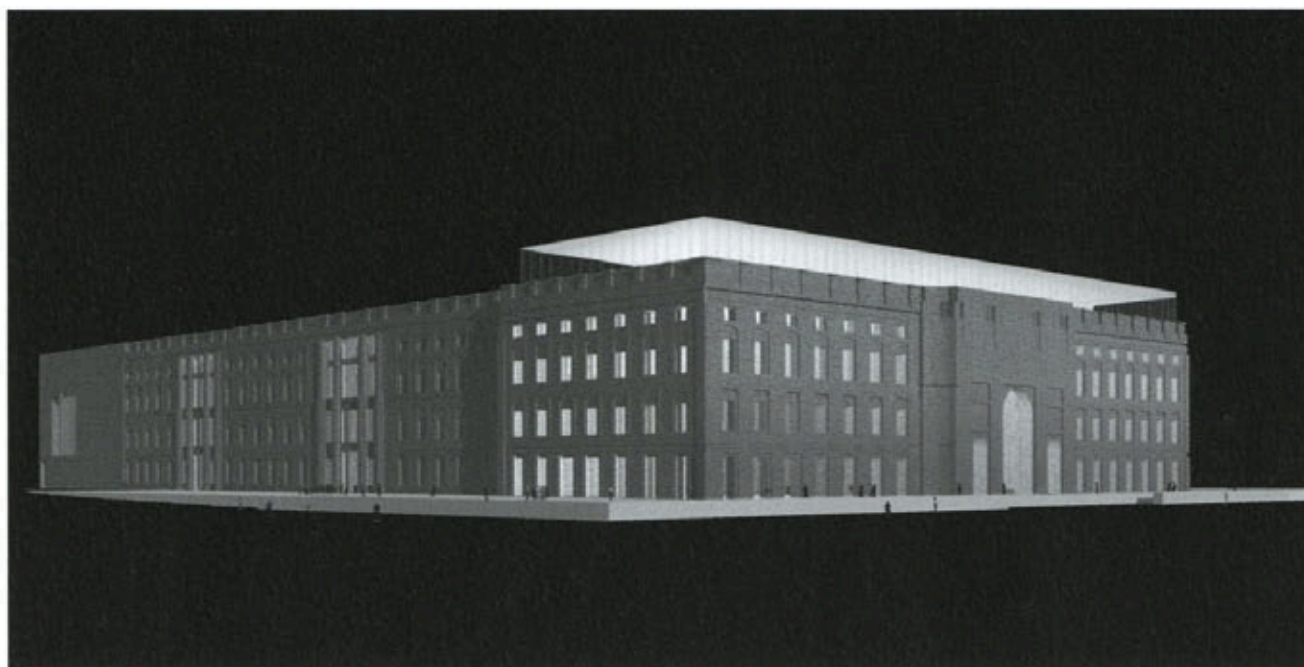


Abb. 2:
Kuehn Malvezzi, Ein Berliner Schloss, Ansicht des neuen Eosanderhofes auf der Westseite

Readymade-Gebäude wie (Re)konstruktionen unrealisierter Architekturen lässt Ungers in seinem Archipel als 1:1-Modelle auftreten, die den Ausstellungszusammenhang auch der bereits bestehenden Architekturen verdeutlichen.² Die Thematisierung der Relationen zwischen den heterogenen Elementen der Stadt führt von der Betrachtung der Objekte in ihrem jeweiligen geschichtlichen Zusammenhang zur Konstruktion ihres Kontexts in der heutigen Stadt. 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. Kontextualisierung ist vielmehr der Entwurf eines kuratorischen Stadtmodells, dessen Exponate eine immer von neuem *aktuelle* Ausstellung schaffen.

Entwurf

Sammeln ist der Moment vor dem Ausstellen. Eine Sammlung entsteht durch das Zusammenfügen von Teilen, die nicht zahlreich sein müssen. Im Gegenteil lässt sich eine Sammlung am besten als ein gezielter Ausschnitt aus der Wirklichkeit begreifen, der durch Selektion entsteht und möglichst klein sein muss, um sich zu unterscheiden. Die Sammlung ist im Gegensatz zum Archiv nicht umfassend und will nicht objektiv sein. Ihr einziges Ziel ist eine Form der Subjektivität, die sich in der

Spezifik einer Sammlung als nur ihr eigene Logik ausdrückt und die sich schließlich sogar vom Sammlersubjekt löst; ein Kunstwerk wird nicht dann gesammelt, wenn es sich in der äußeren Realität als in dieser oder jener Hinsicht wichtig und wertvoll erwiesen hat, sondern erst dann, wenn es den internen Kriterien des Sammelns selbst entspricht.³ Lässt sich der architektonische Entwurf analog zur Sammlung begreifen? Entwerfen bedeutet dann nicht erfinden, sondern auswählen und zusammenfügen von Bestehendem, zuerst also Teilnahme an der Wirklichkeit, bevor diese zur Bearbeitung ansteht. Entwerfen ist aus dieser Sicht ein Entscheiden, das zum einen Subjektivierung heißt und zum anderen die Überwindung des Subjekts als Individualität: Wann beginnt der Entwurf seiner eigenen Logik zu folgen? So wie eine Sammlung zur Ausstellung werden kann, wenn sie vom privaten in den öffentlichen Raum gelangt, wird der Entwurf bei diesem Schritt zum Projekt.

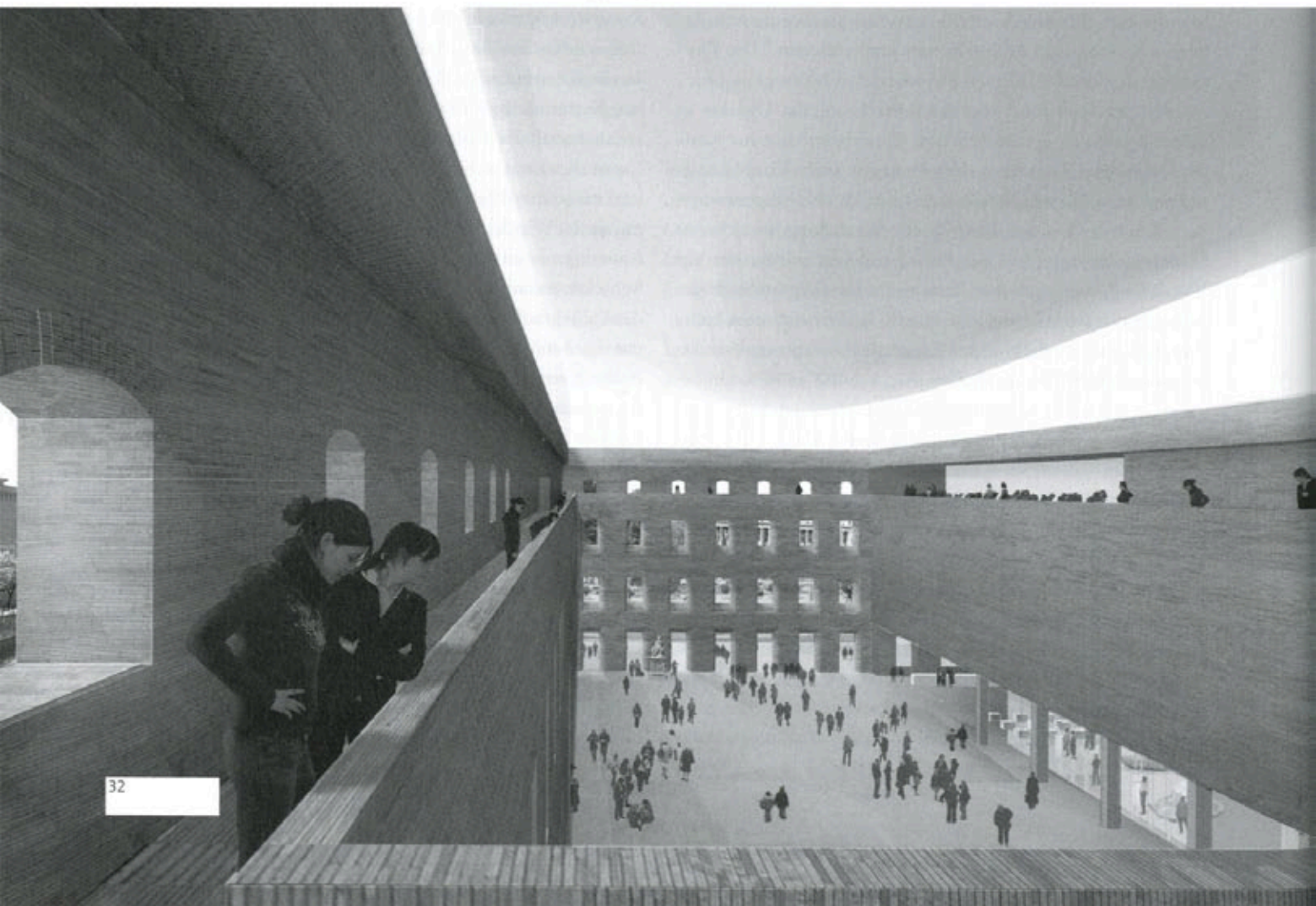
Display

Sieht man das neue Schloss als Teil einer Ausstellung, stellt sich die museologische Frage nach Rahmen und Sockel oder allgemeiner nach dem physischen Ausstellungskontext. Wo endet das Exponat und wo beginnt dessen Display? Eine Konzeption eines Berliner Schlosses als Ausstellungsobjekt macht es in Schichten lesbar, die vom Bild über das



Abb. 3:
Kuehn Malvezzi, Ein Berliner Schloss

Abb. 4:
Kuehn Malvezzi, Ein Berliner Schloss, Ansicht des neuen Eosanderhofes auf der Westseite



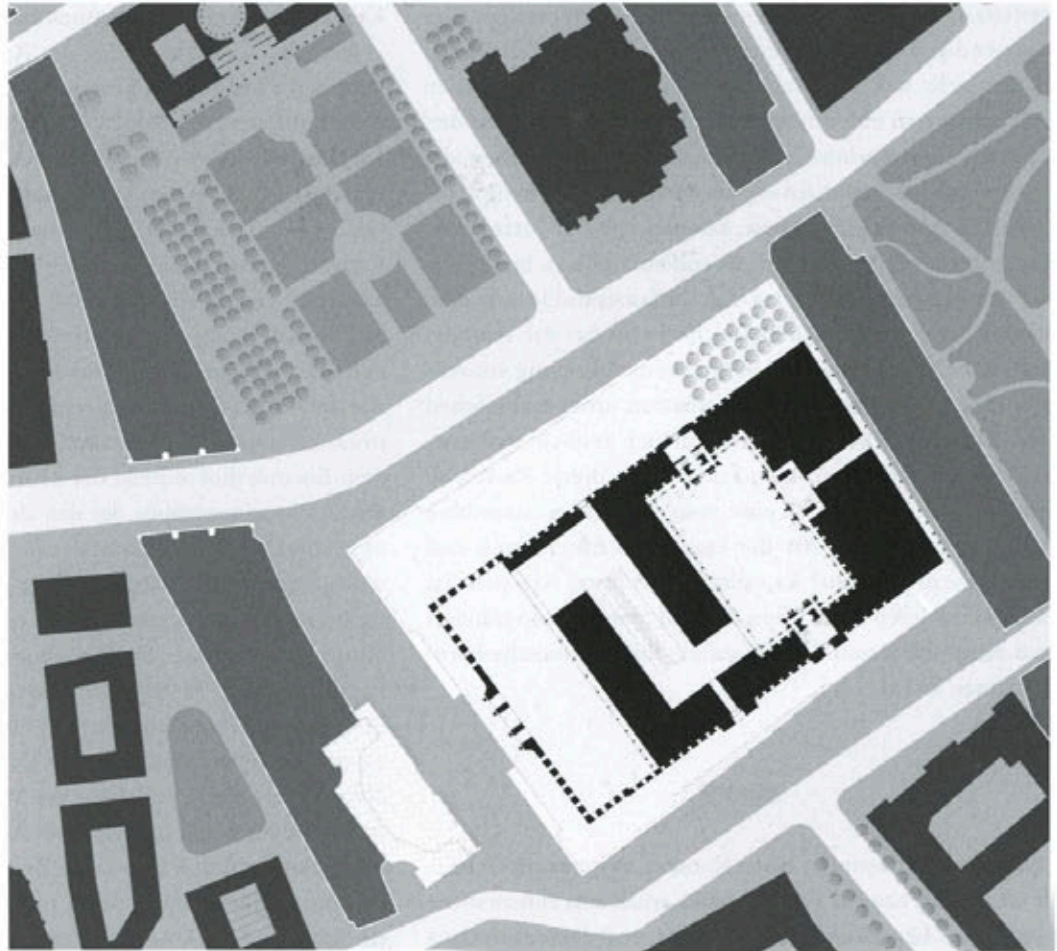


Abb. 5:
Kuehn Malvezzi, Ein Berliner Schloss, Lageplan

Modell zum Inhalt reichen. Die Wettbewerbsaufgabe ist der Entwurf eines Displays, das die Rücklage der Ornament-schicht bildet und zugleich als autonome Struktur sowie äußerer Abschluss des neuen Museumsgebäudes im Stadtraum erscheint. In dieser Form ist das Bauwerk ein Architekturmodell im Realmaßstab, das seinen Platz in der Stadt durch die aktualisierte Beziehung mit dem urbanen Kontext erhält, vor allem im Verhältnis zu Schinkels provokanter, historisch unbeantworteter Öffnung des *Alten Museums* über den Lustgarten hinweg zum früheren Schloss. Das bauliche Volumen des 1:1-Modells, das als Rücklage der Fassadenornamente Gestalt gewinnt, ist zugleich äußere Hülle eines neuen Museums, für das es das Display im Innern darstellt. Welche Physis kann dieses Modell haben, wie kann es als auto-

nomer Körper zwischen musealer Stadt und musealem Innenraum stehen?

Aufführung

Mit der *Event-Partitur* führt George Brecht um 1960 ein Konzept ein, das die künstlerische Arbeit nicht allein vom Objekt auf die Aktion ausdehnt. Das *Event* Brechts ist das im *eigenen Jetzt* des Aufführenden geformte und wahrgenommene Ereignis und daher verschieden von der Wahrnehmung einer Aktion aus der Betrachterperspektive. Damit wird ein raum-zeitliches Feld aufgespannt, das eine entscheidende Offenheit erzeugt und die Idee der *Autorschaft*

erweitert, wodurch neben dem Künstler der Rezipient zum notwendigen Mitproduzenten wird. Übertragen auf das Bauen stellt sich die Frage nach möglichen Verhältnissen der Teilhabe an einer multiplen Autorschaft. Wenn wir den Entwurf eines Berliner Schlosses als Partitur verstehen, die ein Ereignis beschreibt, das erst im Moment seines stetig aktualisierten Aufführens eintritt, können wir die Fassadenrekonstruktion als Prozess statt als vollendete Tatsache begreifen. 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 Schlossbild durch den Prozess der Rekonstruktion verändert und damit wiederum Einfluss auf die architektonische Form gewinnen kann.

Modell

Der Entwurf konstruiert einen Kontext, bevor er ein Gebäude schafft. Die barocke Fassadenreplik erhält eine äußere sowie eine innere Umgebung, den Stadtraum und den neuen Baukörper. Dieser ist von seinem Inhalt als Museum zunächst ebenso unabhängig wie von seiner möglichen Fassadenver-

kleidung und entsteht als autonome Konstruktion, als eigen-gesetzlicher Zwischenraum, der Raum- und Fassadenprogramm des Schlosses voneinander trennt und dadurch erst in Beziehung setzt. Als Display ermöglicht er das Ausstellen der Fassaden wie des musealen Inhalts und kann zugleich als eigenständiger Baukörper wahrgenommen werden. Es handelt sich um ein Interface, das in Form eines Ziegelperimeters wie ein fertiger Rohbau in der Volumetrie des ehemaligen Schlosses erscheint. Gleich einem Modell im Realmaßstab ist es eine Schlossdarstellung, die wie eine Installation in Polyurethan von Fischli/Weiss als *simuliertes Readymade*⁴ ebenso realistisch wie fremd ist. Der Ziegelperimeter, als massive Wandkonstruktion aufgemauert, ist zum Teil raumhaltig und schafft mit dem Eosanderhof anstelle der klassizistischen Kuppel einen öffentlichen Innenraum, der sich als Passage zum Lustgarten öffnet und auf einem Plateau in den Stadtraum schiebt. Durch umlaufende Portale wird der Ziegelperimeter hier durchlässig und steht im Gegensatz zum hermetischen Sockel des historischen Schlosses. Das Ziegelmodell eines Schlosses ist die Exponatrücklage für Fassadenelemente, die in einem offenen Prozess gestiftet und montiert werden. Programmatisch fertig und unfertig zugleich, ist das Display autonom und lässt dem Prozess der Verkleidung die Möglichkeit, jederzeit zu enden. In der Logik partizipativer Autorschaft kann die Fassadenrekonstruktion über lange Zeiträume wie eine baubare Debatte geführt werden, deren Ergebnis nicht von vornherein feststeht. Der Ausgang ist ungewiss und gerade deshalb von Interesse. In der ständigen Aktualisierung oszilliert das Schloss zwischen Exponat und Display.

1 Vgl. Jacques Derrida, *Limited Inc.*, dt. Erstausgabe, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 2001, S. 24.

2 Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani/Michael Mönninger (Hrsg.), *Berlin Morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt*, Ausstell.-Kat. Frankfurt/Berlin, Stuttgart 1991, S. 160-167.

3 Vgl. Boris Groys, *Logik der Sammlung*, München/Wien 1997, S. 27.

4 Vgl. Boris Groys, *Simulierte Readymades* von Peter Fischli/David Weiss, in: *Parkett*, Juni 1994, H. 40/41, S. 24-37.