

# Inhalt

---

## **Vorbemerkungen des Herausgebers**

Carsten Ruhl | 7

## **Mythos Monument**

Zwischen Memoria und objektiviertem Diskurs

Carsten Ruhl | 9

## **1. ARCHITEKTUR/STRASSE/STADT**

### **Das Monumentale als symbolische Form**

Zum öffentlichen Auftritt der Moderne in den Vereinigten Staaten

Ákos Moravánszky | 37

### **Monumente der unmittelbaren Zukunft**

Laurent Stalder | 63

### **Louis Kahn's Monumentality: Theory and Practice**

Kathleen James-Chakraborty | 77

### **»I AM A MONUMENT«**

Zur Phänomenologie des Monumentalen in der amerikanischen Architekturtheorie der 1960er Jahre

Martino Stierli | 99

### **Die Stadt als Monument**

Von Rossi zur städtebaulichen Denkmalpflege und zurück

Wolfgang Sonne | 123

## 2. UTOPIEN/NICHT-ORTE/ANTIMONUMENTE

### Leben im *Continuous Monument* oder das Nachleben der Moderne als Monument im Bild

Annette Urban | 145

### Robert Smithsons Reiseberichte: *Nicht-Orte* und die Überreste der Monumente

Samantha Schramm | 183

### Gordon Matta-Clarks »non-uments« als Resonanzbildungen zum urbanen Raum

Christian Hammes | 207

### Originalkopien

Wilfried Kuehn | 231

## 3. ÖFFENTLICHER RAUM/ORTSSPEZIFIK

### »Exchange«

Über die Antwort der Künstler auf das Verschwinden von Monumenten

Sylvia Martin | 249

### »A pause in the city«

Rachel Whitereads Reflexionen des Monuments

Gerald Schröder | 267

### Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas

– Modifikationen des Entwurfs im Horizont des Monumentalen

Maike Mügge | 289

Verzeichnis der Beiträge | 313

Register | xxx

## Vorbemerkung des Herausgebers

---

Der vorliegende Band geht auf eine internationale Tagung zurück, die im Januar 2010 am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum unter dem Titel *Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945* stattgefunden hat. Ermöglicht wurden Veranstaltung und Publikation durch die großzügige finanzielle Unterstützung der Ruhr-Universität Bochum sowie durch das bemerkenswerte Engagement vieler Mithelfer, die mit dem Kunstgeschichtlichen Institut verbunden sind. Zu erwähnen sind neben den studentischen Hilfskräften des Instituts Frau Dr. Iris Poßegger, die als Kuratorin der *Situation Kunst – Für Max Imdahl* in Bochum Weimar den Tagungsraum zur Verfügung stellte, sowie Frau Petra Labahn, die stets verlässlich und mit einer gesunden Portion Humor die bürokratischen Unwägbarkeiten der Vorbereitungsphase gemeistert hat. Den Autoren möchte ich für die vielen anregenden Diskussionen während der Tagung sowie für die schnelle und verlässliche Bereitstellung der darauf aufbauenden Schriftfassungen danken. Zuguterletzt gilt mein besonderer Dank Frau Nadja Görz, ohne deren stets gewissenhafte und umsichtige Redaktionsarbeit der Tagungsband wohl nie in dieser Form und Qualität zustande gekommen wäre.

CARSTEN RUHL, WEIMAR

# Originalkopien

---

WILFRIED KUEHN



»Nothing was ever a problem again, because a problem just meant a good tape. [...] An interesting problem was an interesting tape. Better yet, the people telling you the problems couldn't decide any more if they were really having the problems or if they were just performing.«<sup>1</sup>

---

**1** | Andy Warhol: The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again), New York 1975, S. 91.

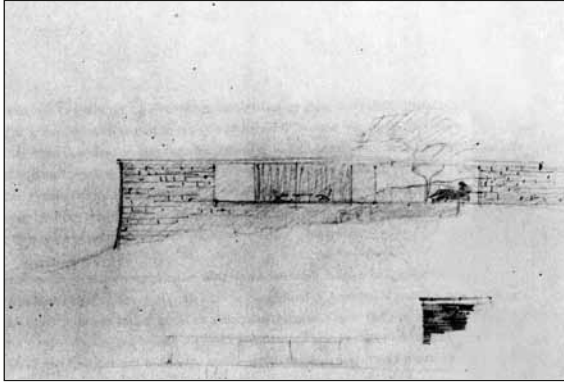


Abbildung 2: Mies van der Rohe, *Haus in den Alpen, Ansicht, 1934*

Quelle: Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, New York/Canadian Centre for Architecture, Montreal/Museum of Contemporary Art, Chicago: Mies van der Rohe in America, hg. v. Phyllis Lambert, New York 2001, S. 174.

1964 erhielt Andy Warhol ein Tonbandgerät. Seitdem schnitt er sein tägliches Leben mit, zeichnete seine Umgebung kontinuierlich auf und fotografierte sie zusätzlich. Das permanente Abbilden erzeugt nicht allein eine Flut sekundärer Bilder. Das Abbilden wirkt sich auch auf die abgebildete Situation selbst aus: Kommunikative Rückkopplung führt zur Veränderung des performativen Moments, das sich in Beziehung zum laufenden Mikrofon und zur fokussierenden Kamera *anders* entwickelt. Die Kopie verändert das Original. Warhol stellte bald fest, dass Models unglücklich sind, weil sie nie so gut aussehen wie ihr Foto – »and so you start to copy the photograph«.<sup>2</sup> Die Kopie, so zeigt sich, beeinflusst das Original nicht nur, sie ist sogar besser. Monumentalität lässt sich spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr mit Größe identifizieren, sondern allein mit Medialität und Reproduzierbarkeit: Die Bilder dominieren ihre Motive, das Monument der Moderne ist die Reproduktion, die das Original in den Schatten stellt. Entscheidend für die Kraft der Reproduktion ist ihre Fähigkeit zur Autonomie, die im Akt der performativen Wiederholung entsteht. Sie ist, was Jacques Derrida in der Verbindung von *iter* (nochmals) und *itara* (anders) als Iterabilität beschreibt.<sup>3</sup> Wie sieht eine Architektur der performativen Wiederholung aus?

2 | Ebd., S. 63.

3 | Vgl. Jacques Derrida: *Limited Inc.*, dt. Erstausgabe, hg. v. Peter Engelmann, Wien 2001, S. 24.



Abbildung 3: Mies van der Rohe, 50-by-50-Haus, Modellaufnahme, 1951  
 Quelle: Ludwig Hilberseimer: Mies van der Rohe, Chicago 1956, S. 74.

## LANDSCAPE OF THE MIND

### Die Smithsons in Bad Karlshafen

»My own debt to Mies is so great that it is difficult for me to disentangle what I hold as my own thoughts, so often have they been the result of insights received from him. [...] And we feel we have a natural right, both as apprentices-by-proxy and as being members of the family who design-by-thinking-of-the-making, to inherit as a landscape of the mind the thoughts and the ways of putting things together of Mies van der Rohe.«<sup>4</sup>

1978 wird in Bad Karlshafen ein Wohnbau eingereicht, dessen Entwurfsverfasser laut Bauantrag Mies van der Rohe ist, ein eingeschossiger Bau in Stahlkonstruktion auf Beton- und Natursteinsockel mit Flachdach und Travertinboden. Das Baugrundstück ist eine Hanglage am Fluss. »Von Mies gibt es fantastisch ausgereifte Entwürfe. Warum sollte man die heute nicht bauen?«<sup>5</sup> so Stefan Wewerka, Projektbearbeiter und Unterzeichner des Bauantrags. Das Projekt, das hier *bearbeitet* wird, ist Mies' *Fifty-by-Fifty-Entwurf* von 1951. Ohne konkreten Ort oder Auftraggeber von Mies entwickelt, handelt es sich um ein Modell-Projekt, vergleichbar mit Mies' abstrakten Hofhausstudien der 1930er Jahre und den ebenso abstrakten Glas- und Betongebäude-Entwürfen um 1922. Das kreuzweise gespannte Dach des *Fifty-by-Fifty-Hauses*, das sich auf zentralen außen liegenden Stützen über einem quadratischen Grundriss erhebt, wird von Mies weiterentwickelt und schließlich in einem gänzlich anderen Zusammenhang gebaut: in der Berliner *Neuen Nationalgalerie*.

**4** | Alison u. Paul Smithson: »Mies' Pieces«, in: Dies., *Changing the Art of Inhabitation*, London/Zürich/München 1994, S. 14 u. 30.

**5** | Stefan Wewerka: »Interview von M. Kasiske«, in: *Die Tageszeitung* vom 04.05.2002, S. 31.

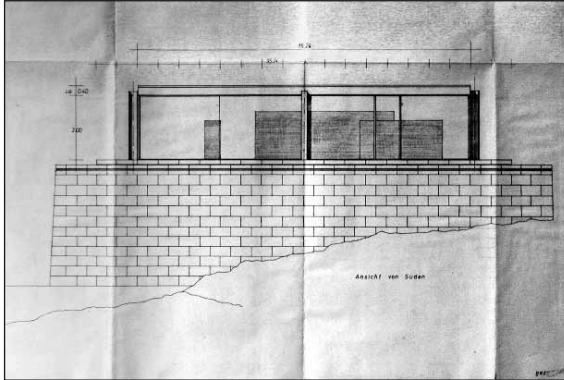


Abbildung 4: Stefan Wewerka, Haus in Bad Karlshafen, Ansicht, 1978  
 Quelle: Bildarchiv Axel Bruchhäuser.

## Haus in den Bergen

Neben dem Bauantrag gibt es eine Reihe von Handzeichnungen Wewerkas, die das projektierte Haus am Hang in deutlich exponierter Stellung zeigen. Es steht auf einem künstlichen Natursteinsockel, der, ähnlich dem rudimentären Mies-Entwurf von 1934 für sein eigenes Haus in den Tiroler Bergen, wie ein Felsvorsprung aus dem Hang wächst. Im gleichen Jahr skizzierte Mies ein weiteres Haus in den Bergen, das als Stahlkonstruktion ambitioniert auskragt. Die Zeichnung wurde durch Philip Johnsons MoMA-Retrospektive 1947 bekannt und Wewerka reproduzierte sie in einem Katalog über einer eigenen *Erdarchitektur-Skizze*.<sup>6</sup> Johnson verschafft der Skizze noch größere Bekanntheit, indem er sie 1956 ohne Umschweife kopiert und originalgetreu in Long Island unter eigenem Namen baut. Wewerkas *Fifty-by-Fifty-Haus* in den Bergen verbindet den Pavillon mit dem Felsvorsprung, eine Mies fremde Montage, die zeigt, dass das Projekt hier in der Aktualisierung liegt. Die Fundamente in Bad Karlshafen sind bereits gegossen, als das Bauamt den Antrag ablehnt. Der Bauherr zieht in ein kleines Fachwerkhaus mit Satteldach, das bereits auf dem weitläufigen Grundstück steht. Durch Wewerka lernt er kurze Zeit später Alison und Peter Smithson kennen.

6 | Vgl. Galerie Fred Jahn (Hg.): Stefan Wewerka. Drawings earth architecture watercolours. 1955-1958, München 1984.

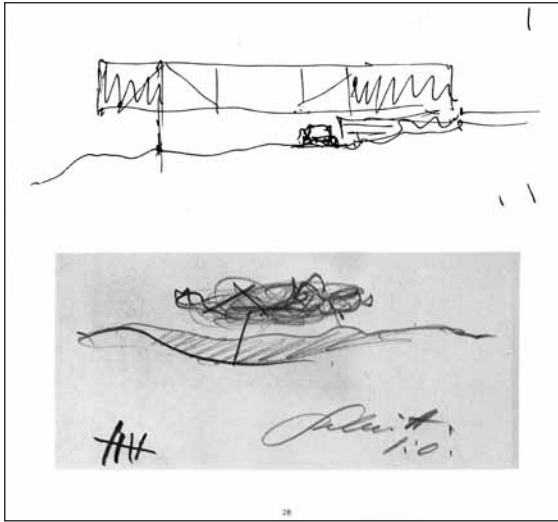


Abbildung 5: Mies van der Rohe, Stefan Wewerka, Zeichnungen  
 Quelle: Galerie Fred Jahn (Hg.): Stefan Wewerka. Drawings earth architecture watercolours. 1955-1958, München 1984, S. 28.

## Gittergerüst

In Analogie zu drei Generationen des *Rinascimento* – Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti und Francesco di Giorgio – sehen sich die Smithsons als Mies-Enkel:

»Wir können eine vergleichbare Veränderung bei den drei Generationen der Moderne verfolgen, z.B. bei der diagonal-aussteifenden Strebe. Sie kommt durch Mies' Skizze für ein *Glashaus am Hang* von 1934 spät in die Sprache der ersten Generation; sie existiert im *Eames-Haus*, 1949 – zweite Generation; das Thema der diagonal-aussteifenden Strebe wurde in den Studien von Myron Goldsmith (Assistent von Mies beim *Farnsworth House*) weiterentwickelt – dritte Generation – und wurde am auffallendsten beim *Hancock Building* verwirklicht. Gegen Ende der sechziger Jahre wurde die diagonal-aussteifende Strebe in unserer eigenen Architektur von einem Konstruktionsausdruck in ein »Gitter« transformiert und hatte eine völlig neue Bedeutung angenommen, die mit Schichttiefe, dem Gefühl des Geschütztseins zu tun hat, die Empfindungen von Privatheit und Phantasie nutzend, die das Gittergerüst erzeugt. [Herv. i.O.]«<sup>7</sup>

7 | A. u. P. Smithson: »Drei Generationen«, in: Dies., Smithson, Italienische Gedanken, Brunswick/Wiesbaden 1996, S. 14-29, hier S. 28.



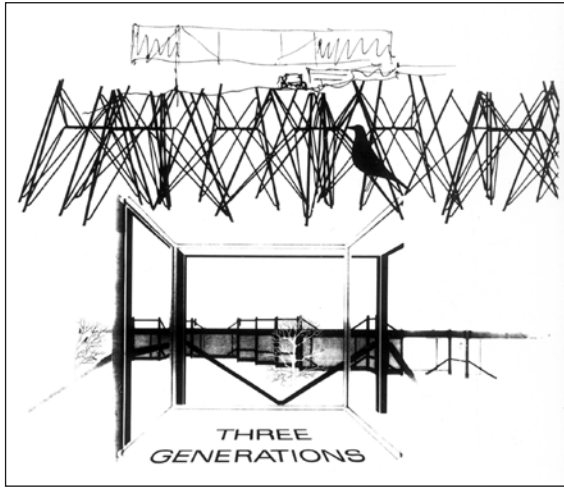


Abbildung 6: Alison und Peter Smithson, *Three Generations Image*, 1980  
 Quelle: Alison und Peter Smithson: *The 1930's*, Berlin 1985, S. 66.

## Zwischenraum

In Bad Karlshafen erhalten die Smithsons den Auftrag, das alte Haus so zu verändern, dass die Wahrnehmung der Landschaft eine andere wird. Sie planen eine Ausstülpung, durch die das bestehende Fenster aus der alten Hauswand in eine neue Veranda zur Landschaft verschoben wird. Ein Zwischenraum wird aufgespannt, der weder Innen noch Außen ist, in Beziehung zu den umgebenden Bäumen tritt und die Wahrnehmung des alten Hauses selbst verändert. Ganz so wie es die Smithsons im *Lucas Headquarter-Projekt* 1973 thematisieren, mit dem sie sich selbst als Mies-Enkel ausweisen: »Almost without exception Mies' buildings seem to have the space around them within them already.«<sup>8</sup> Mies' erstes Projekt in Amerika wurde durch zwei Collagen bekannt, die eine ideelle Innenwandansicht zeigen: freistehende Stahlstützen, zarte Metallprofilrahmen, dahinter ein Schwarz-Weiß-Landschaftsfoto. In einer der Collagen ist ein farbiger Vordergrund aus einer stark gemaserten Holzoberfläche und einem rahmenlosen Paul-Klee-Bild zu sehen. Das Landschaftsfoto wird in Mies' Montage zum Bild wie der Klee und die Holztextur. *Resor House* ist das Modell des Mies-Pavillons nach 1950, der die Landschaft zu einem tektonischen Ereignis macht.

8 | A. u. P. Smithson: »Mies' Pieces«, in: Dies., *Changing the Art of Inhabitation* (1994), S. 56.

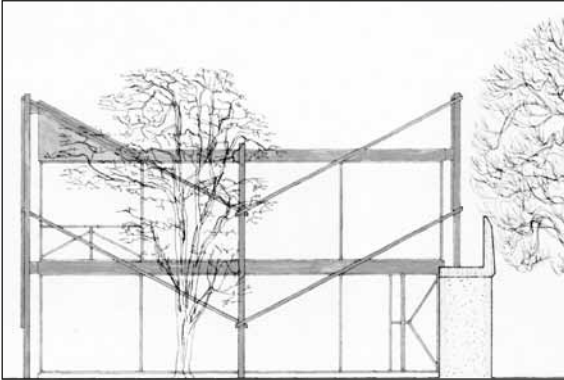


Abbildung 7: Alison und Peter Smithson, *The Yellow House at an Intersection*, 1976

Quelle: Alison Smithson: *The charged void: Architecture*. Alison and Peter Smithson, Bd. 1, New York 2001, S. 394.



Abbildung 8: Alison und Peter Smithson, *Hexenhaus, Riverbank Window*, Blick auf die Weser, Bad Karlshafen, 1990

Quelle: Karl Unglaub (Hg.): Alison und Peter Smithson. *Italienische Gedanken*, weitergedacht, Basel/Boston/Berlin 2001, S. 197.

Räumliche Tiefe ist nicht mehr Perspektive, sondern eine transparente Schichtung. Den Wahrnehmungsfiter des Rahmenwerks entwickeln die Smithsons zum Gitterwerk. In Bad Karlshafen schaffen Holzgitterwerke hinter zahlreichen in das alte Haus geschnittenen Löchern eine Schichtung, die Landschaft als räumliche Tiefe erlebbar macht.



Abbildung 9: Alison und Peter Smithson, Hexenhaus, Brücke, Bad Karlshafen, 2002

Quelle: Bildarchiv Johannes Kuehn.

## Landschaft

Die vorletzte Erweiterung des alten Hauses in Bad Karlshafen ist ein Hochstand, der Hexenbesenraum. Über eine Brücke erreichbar und auf hohen Stelzen gebaut, schwankt er zwischen den schlanken Bäumen ganz leicht im Wind. Er verlegt den Bewohner nach außen in ein Studiolo, das durch seine prekäre Anmutung ein besonderes Schutzgefühl vermittelt, gerade weil es keine Festung ist. Im *Yellow House-Projekt* der Smithsons erscheint der Modellfall: quadratischer offener Grundriss, kreuzweise gespanntes Dach, außen stehende Stützen, gitterförmiges Stabwerk um die transparente Außenhaut geschichtet, einseitig auf eine Mauer gestützt, an einer Wegecke zwischen alten Bäumen. Ein differenziertes Modell des beschützten Privatraums, der nicht in Gegnerschaft zur öffentlichen Sphäre entsteht, sondern in Beziehung zu ihr, und eine ideelle Version des gebauten *Upper Lawn-Pavilions*, den die Smithsons für sich selbst errichten und auch auf einer Mauer großzügig zur Landschaft öffnen. Die langen Mauern bilden Hofsituationen innerhalb einer räumlichen Anlage, die beides ist: intim und ausladend. Alison Smithson sagte einmal: »Upper Lawn Pavilion ist das neobrutalistische Enkelkind des Barcelona Pavillons.«<sup>9</sup>

9 | Zit. n. Ausst. Kat Design Museum, London: Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today, hg. v. Dirk van den Heuvel/Max Risselada, Rotterdam 2004, S. 152.



Abbildung 10: Peter Fischli und David Weiss, *Raum an der Hardturmstraße*, 1990-1992

Quelle: Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg: Peter Fischli, David Weiss: *Arbeiten im Dunkeln*, Ostfildern 1997, S. 52.

## REENACTMENT

### Der Kuehn-Malvezzi-Entwurf für das *Berliner Schloss*

Ohne Bilbao-Effekt: Ein Museumswettbewerb, der keinen originellen Baukörper sucht, ist eine Befreiung. Gefordert ist ein Ausstellungshaus, das seine Neuheit statt überraschender Kubaturen dem Umgang mit den bekannten Barockfassaden Andreas Schlüters verdankt. Was ist das Neue im Fall einer Replik? Das Readymade Marcel Duchamps macht den bekannten Gegenstand durch räumliche De- und Rekontextualisierung 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 aufwies. Und die Fassade als Rekonstruktion ohne Originalmaterial ist möglicherweise eher ein *simuliertes Readymade*,<sup>10</sup> wie Boris Groys es in den Polyurethan-Repliken der Künstler Peter Fischli und David Weiss erblickt.

**10** | Vgl. Boris Groys: »Simulierte Ready-Mades von Peter Fischli/David Weiss«, in: *Parkett* 11 (1994), S. 24–37.



Abbildung 11: Fassadenelement für das Berliner Schloss

Quelle: Förderverein Berliner Schloss e.V.: Wiederaufbau Berliner Schloss, 3. Katalog der Fassaden- und Schmuckelemente, o.O. 2009, S. 23.

## Ornament

Seit vielen Jahren schon werden Steinornamente für das *Berliner Schloss* hergestellt. Von Privatleuten finanziert, werden einzelne Elemente von Steinmetzen nach historischen Plänen gefertigt. Ein Vorteil für den Architektenwettbewerb: Die Ornamentfassade ist nicht Entwurfsaufgabe, sondern wird vorausgesetzt. Die Aufgabe ist dadurch nicht nur einfacher, sondern auch herausfordernder. Die virtuelle Barockfassade bedarf eines Halts wie ein museales Exponat einer *Exponatrücklage*. Ein weiterer Vorteil: Jedermann kann zum Bauherrn des *Schlusses* werden und in partizipativer Form darüber abstimmen, wie die Barockornamente wieder sichtbar werden, denn die Fassadenteile müssen käuflich erworben werden. Großspender können ganze Portale stiften, bürgerliche Spender verewigen sich mit einem kleinen Kapitell. Konsequenterweise werden existierende Originalteile der Schlossfassade, wie das *Karl-Liebknecht-Portal* im *DDR-Staatsratsgebäude*, nicht Teil der neuen Fassade, die als *Reenactment* kein Relikt, sondern etwas Neues ist. Wir erleben das Gegenteil eines Architekturmu-

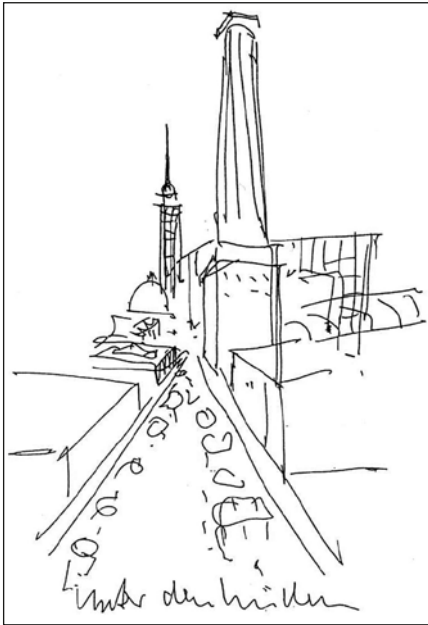


Abbildung 12: Oswald Mathias Ungers, *Berlin morgen. Das neue Berlin*, 1990

Quelle: Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln: O. M. Ungers, 10 Kapitel über Architektur. Ein visueller Traktat, Köln 1999, S. 833.

seums und einen Paradigmenwechsel des Denkmalschutzes: Alois Riegls *Alterswert* verschwindet hinter der immer jungen Replik. Im Gegensatz zum nahen *Pergamonmuseum*, dessen Architekturexponate originale Relikte sind, ist das *Schloss* eine vollständige Wiederholung. Sind im *Pergamonmuseum* alle zur Präsentation der Originalteile hinzugefügten Elemente identifizierbar, findet im *Schloss* umgekehrt die Illusion der Nahtlosigkeit ihren Ausdruck. Die so entstehende Fassade ist keine Barockarchitektur, sondern deren *dreidimensionales Bild*. Statt eines materiellen Denkmals ein konzeptuelles, eine überfällige benjaminsche Überwindung der Aura auch in der Architektur: Ein Bauwerk kann als Reproduktion Autonomie gegenüber dem Original gewinnen und Authentizität ohne Einmaligkeit beanspruchen. Ein Schloss wie von Schlüter, nur anders.



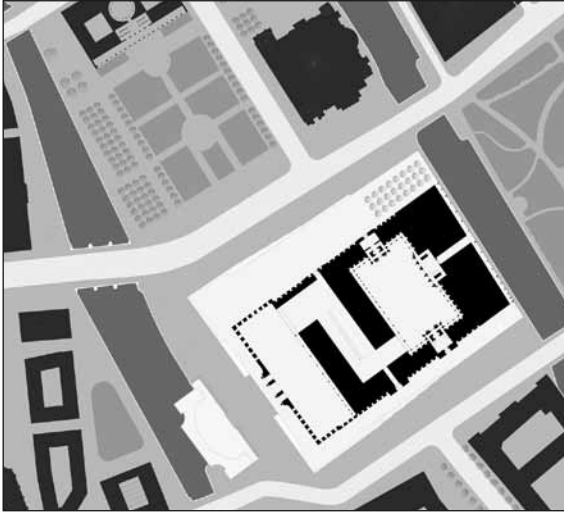
Abbildung 13: Kuehn Malvezzi, Berliner Schloss/Humboldtforum, 2008  
Quelle: Kuehn Malvezzi.

## Kontexte

Ein *iterables* Zeichen wird nicht nur zitiert, sondern angeeignet, verwendet, neu konzeptualisiert und rekontextualisiert. Das architektonische Zeichen hat weder Ursprung noch Originalzustand. Es befindet sich als Sprache in ständig differenter Wiederholung und wird dadurch laufend verändert. Das *Schloss* wird in Form einer doppelten Einschreibung Teil der heutigen Stadt: als Museumsgebäude ist es Teil der gebauten Stadt. Doch ist das *Schloss*, indem es selbst musealisiert wird, gleichzeitig Teil der *Stadt als Ausstellung*, wie Oswald M. Ungers sie in seinem *Stadtarchipel* 1977 und seinem Beitrag für *Berlin Morgen* 1990 entworfen hat. In dieser Ausstellung kann das musealisierte *Schloss* neben Rekonstruktionen ungebauter Entwürfe für Berlin, wie Mies' *Hochhaus an der Friedrichstrasse*, und unrealisierter ortsfremder Entwürfe, wie Adolf Loos' *Tribune Tower*, zu einem herausragenden Exponat werden, wenn es als Architekturmodell im Maßstab 1:1 neue Kontexte schafft. Anders als das Homogenisieren vorgefundener Brüche, wie es die (un)kritische Rekonstruktion seit der Internationalen Bauausstellung 1984 in Berlin mit der Chimäre der *Europäischen Stadt* versucht, schlägt Ungers im Gegenteil ein dialektisches Stadtmodell vor, in dem aus der Unvereinbarkeit der Elemente der Entwurf selbst folgt: als heterogene Kontextkonstruktion analog zu einer kuratorischen Praxis.

## Display

Sieht man das *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



Abbildungen 14-16: Kuehn Malvezzi, Berliner Schloss/Humboldtforum, 2008  
Quelle: Kuehn Malvezzi.





Abbildung 17: Leon Battista Alberti, *Sant' Andrea, Mantua, ca. 1470*

Quelle: Franco Borsi: Leon Battista Alberti. *L'opera completa*, Mailand 1989, S. 254.

Display? Eine Konzeption des *Schlusses* als Ausstellungsobjekt macht es in Schichten lesbar, die vom Bild über das Modell zum Inhalt reichen. Die Wettbewerbsaufgabe ist der Entwurf eines Displays, das die Rücklage der Ornamentschicht bildet und zugleich als autonome Struktur sowie als äußerer Abschluss des neuen Museumsgebäudes im Stadtraum erscheint. In dieser Form ist das Bauwerk ein 1:1-Architekturmodell, das seinen Platz in der Stadt durch die aktualisierte Beziehung zu dem urbanen Kontext erhält, vor allem im Verhältnis zu Karl Friedrich Schinkels provokanter, historisch unbeantworteter Öffnung des *Alten Museums* zum früheren *Schloss*. Welche Physis kann dieses Modell haben, wie kann es als autonomer Körper zwischen musealer Stadt und musealem Innenraum stehen?

## Modell

Ein fertiger Rohbau erscheint modellhaft im Stadtraum. In massiver Sichtziegelkonstruktion ist das Bauwerk ein Perimeter, der autonom zwischen Museum und Ornamenthülle steht. Während er auf der Ostseite eng mit dem Museumsbau verbunden ist und sich auf den historischen *Schlüterhof* sowie die verbindenden drei Portale ausdehnt, löst sich der Ziegelperimeter auf der Westseite des Bauwerks von der asymmetrischen Grundrissfigur des Innenraums und bildet schließlich eine freistehende perforierte Wand, die als Entrée Teil des

---

Stadtraums wird: Eine große öffentliche Halle am Ort der ehemaligen klassizistischen Kuppel, die ein neues Gegenüber zu *Lustgarten* und *Altem Museum* schafft. Als Display kann das Ziegelmodell des *Schlusses* prozesshaft verkleidet werden, ohne je unfertig zu sein. Die Debatte über das Ausmaß der Ornamentrekonstruktion kann in der Logik partizipativer Auftraggeberschaft über lange Zeiträume geführt werden. Der Ausgang ist ungewiss und gerade deshalb von Interesse. In der ständigen Aktualisierung ist das *Schloss* nicht nur ein museales Exponat, sondern eine Architektur, die ihre eigene Entstehung auszustellen vermag.

## Autorinnen und Autoren

---

**Christian Hammes**, 1997-2003 Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie an der Universität Heidelberg und an der FU Berlin; 2003-2005 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am SFB *Kulturen des Performativen* in einem altgermanistischen Teilprojekt; 2007 Stipendiat der Terra Foundation und des DAAD in Washington; Seit 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin

**Kathleen James-Chakraborty**, 1978-1982 Studium der Kunstgeschichte an der Yale University; 1985-1990 Promotion zur Architektur Erich Mendelsohns an der University of Pennsylvania; 1990-1992 Assistenzprofessorin für Architektur an der University of Minnesota; 1992-1997 Assistenzprofessorin für Architektur an der University of California, Berkeley; 1997-2005 Privatdozentin für Architektur an der University of California, Berkeley; 2006 Professur für Architektur, University of California, Berkeley; Seit 2007 Professorin für Kunstgeschichte am University College Dublin

**Wilfried Kuehn**, 1986-1995 Studium der Architektur am Politecnico di Milano, Italien und der Universidade de Lisboa, Portugal; 1995-2001 Projektleitung in Wien, Österreich; Seit 2001 Kuehn Malvezzi mit Johannes Kuehn und Simona Malvezzi; Seit 2006 Professur an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

**Sylvia Martin**, 1998 Promotion in Kunstgeschichte an der Universität Köln; 1998-2000 Volontariat Kunstmuseum Düsseldorf; 2000-2002 Kuratorin museum kunst palast Düsseldorf; 2002-2004 freiberufliche Kuratorin und Autorin (Ausstellungen für den Palazzo delle Papesse in Siena und die Kunsthalle zu Kiel); Seit 2005 Stellv. Direktorin der Kunstmuseen Krefeld; Publikationen über Kunst des 20. Jahrhunderts,

u. a. *Anonyme Skulpturen. Video und Form in der zeitgenössischen Kunst* (2010), *Allora & Calzadilla* (2009), *Der große Wurf. Faltungen in der Gegenwartskunst* (2008), *Ceal Floyer. Construction* (2007), *Video-Art* (2006)

**Ákos Moravánszky**, 1969-1974 Studium der Architektur an der TU Budapest mit anschließender Tätigkeit als Architekt in Budapest; Ab 1977 Studium der Kunstgeschichte und Denkmalpflege als Herder-Stipendiat an der TU Wien; Promotion 1980 zum Dr. techn; 1983-1986 Chefredakteur der Architekturzeitschrift *Magyar Építőművészet*; 1986-1988 Gastforscher am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München als A. von Humboldt-Stipendiat; 1989-1991 Research Associate am Getty Center for the History of Art and the Humanities in Santa Monica; 1991-1996 Visiting Professor am Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, Mass.); Seit 1996 Professor für Architekturtheorie am Institut für Architektur der ETH Zürich; 2003-2004 Gastprofessor an der Universität für angewandte Kunst in Budapest als Szent-Györgyi Fellow

**Malke Mügge**, 1995-2005 Studium der Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum; 2006-2009 Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs *Transnationale Medienereignisse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* an der Justus-Liebig Universität Giessen mit einem Dissertationsprojekt zum *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* in Berlin; Seit 2010 freiberufliche Kunsthistorikerin

**Carsten Ruhl**, 1988-1992 Studium der Architektur an der Universität Dortmund; 1992-1997 Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Geschichte an der Ruhr-Universität Bochum; 1998 Stipendiat des DAAD in London; 1998-2000 Stipendiat der Gerda-Henkel-Stiftung; 2001 Promotion zur englischen Architektur des 18. Jahrhunderts; Seit 2003 Juniorprofessor für Architekturgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum; März 2008 Grant der Getty Research Library (Los Angeles); Oktober 2009 SOKRATES-Gastprofessor der School of Art History and Cultural Policy, UCD; Seit 2010 Professur für Theorie und Geschichte der modernen Architektur an der Bauhaus-Universität Weimar

**Samantha Schramm**, 1996-2000 Studium der Kunstgeschichte, Soziologie und Pädagogik an der Universität Stuttgart; 2000-2002 Fulbright Stipendium an der University of Kansas, Kansas, USA; 2003-2005 Stipendiatin am Graduiertenkolleg *Bild, Medium, Körper. Eine anthro-*

*pologische Perspektive* an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe mit einem Dissertationsprojekt zur *Land Art*; Mai-Juli 2008 Fellow an der Terra Summer Residency in Giverny, Frankreich; Seit 2010 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Medienwissenschaft an der Universität Konstanz

**Gerald Schröder**, 1989-1995 Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie an den Universitäten in Bonn, Parma, Köln und Bochum; 2000 Promotion zur Kunsttheorie der Frühen Neuzeit; 1991-1998 Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes; 1998-2008 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum; 2008 Habilitation über Darstellungsformen von Trauma und Schmerz in der Kunst der 1960er Jahre; Seit 2008 Akademischer Oberrat am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum

**Wolfgang Sonne**, 1987-94 Studium der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie in München, Paris und Berlin; 2001 Dissertation an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich; 1994-2003 Assistent, Oberassistent und Dozent an der Professur für Geschichte des Städtebaus sowie dem Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich; 1998-1999 Stipendiat des Collegium Helveticum der ETH Zürich; 1998 Gastdozent an der Graduate School of Design der Harvard University in Cambridge, Mass.; 1998-1999 und 2002-2003 Gastdozent am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien; 2003-2007 Lecturer und Senior Lecturer für Geschichte und Theorie der Architektur am Department of Architecture der University of Strathclyde in Glasgow; Seit 2007 Professor für Geschichte und Theorie der Architektur an der Fakultät Architektur und Bauingenieurwesen der TU Dortmund; Publikationen zur Architektur- und Städtebaugeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts

**Laurent Stalder** 1996 Architekturdiplom an der ETH Zürich; 1996-1997 Stipendiat am Institut für ägyptische Bauforschung und Altertumskunde in Kairo; 2002 Doktorat an der Architekturabteilung an der ETH Zürich; 2002-2005 Assistenzprofessor am Departement für Geschichte an der Université Laval, Canada; Seit Februar 2006 Assistenzprofessor für Architekturtheorie (tenure-track) an der ETH Zürich; Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind Architekturgeschichte, -kritik und -theorie des 19. bis 21. Jahrhunderts in Europa und Nordamerika;

Wichtigste Publikationen: *Hermann Muthesius - Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf* (2008), *Valerio Olgiati* (2008), *Der Schwelleanatlas* (2009)

**Martino Stierli**, 1995-2003 Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Zürich; 2003-2007 Mitglied des Graduiertenkollegs *Stadtformen – Bedingungen und Folgen* des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der ETH Zürich; 2005-2006 Visiting Scholar an der Columbia University, New York, sowie an der University of Pennsylvania, Philadelphia, mit einem Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds SNF; 2006-2007 Stipendiat der Janggen-Pöhn-Stiftung, St. Gallen; 2007 Promotion an der ETH Zürich; 2007-2011 Wissenschaftlicher Mitarbeiter als Postdoc im Rahmen des Nationalen Forschungsschwerpunkts Bildkritik (Eikones) an der Universität Basel; Ab 2008 Ko-Kurator der internationalen Wanderausstellung *Las Vegas Studio* (mit Katalog); 2008/2009 Theodor-Fischer-Preisträger mit Forschungsaufenthalt am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München; 2010 Publikation von *Las Vegas im Rückspiegel* (gta Verlag, Zürich); Ab 2011 Oberassistent am Institut gta der ETH Zürich

**Annette Urban**, 1993-2001 Studium der Kunstgeschichte, Komparatistik und Romanistik an der Ruhr-Universität Bochum und der Université de Poitiers; komparatistische Magisterarbeit zum Text-Bild-Verhältnis bei Michel Butor; 2007/2008 Promotion zu *Interventionen im »public/private space«*. *Studien zur Situationistischen Internationale und zu Dan Graham*; 2001-2006 freie Mitarbeiterin der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang Essen, zwischen 2005 und 2007 Mitarbeit an Forschungsprojekten von Prof. Beate Söntgen zum Interieur; 2008-2010 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bremen; 2009-2010 Wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Forschungsprojekts *Reflexionsräume kinematographischer Ästhetik. Konvergenzen filmischer und realer Räume in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie* von Prof. Ursula Frohne/Universität Köln weiterhin assoziiert; Seit 2010 Juniorprofessorin für Kunstgeschichte der Moderne mit dem Schwerpunkt Fotografie/Neue Medien an der Ruhr-Universität Bochum