



Temporäre Architektur an besonderen Orten

2004: Studentenwettbewerb Gustaf-Gründgens-Platz, Düsseldorf

Temporäre Architektur an besonderen Orten

2004: Studentenwettbewerb Gustaf-Gründgens-Platz, Düsseldorf

Temporäre Architektur an besonderen Orten
2004: Studentenwettbewerb Gustaf-Gründgens-Platz,
Düsseldorf

Herausgeber der „Blauen Reihe“ der Initiative StadtBauKultur NRW
Europäisches Haus der Stadtkultur e.V.

Leithestraße 33
D-45886 Gelsenkirchen
www.stadtbaukultur.nrw.de

Mit Unterstützung des
Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen

Fürstenwall 25
D-40219 Düsseldorf
www.mswks.nrw.de

Verantwortlich für das Start-Projekt in Düsseldorf,
das im Rahmen der Initiative PLATZDA! durchgeführt wurde:

Stadtplanungsamt Düsseldorf
Richard Erben, Amtsleiter
Brinckmannstraße 5
40200 Düsseldorf
www.duesseldorf.de/planung/index/shtml

Redaktion und Konzept der Dokumentation
Päivi Kataikko und Eva Stubert, Universität Dortmund, Fachbereich Raumplanung,
Fachgebiet Städtebau und Bauleitplanung
Heike Schwalm, Stadtplanungsamt Düsseldorf
Frauke Burgdorff, Europäisches Haus der Stadtkultur e.V.

Lektorat
Karin Bandow, Europäisches Haus der Stadtkultur e.V.
Petra Lindner, Münster (Text Mariette Dölle)

Übersetzung
Axel Steinberger, integral ruedi baur zürich (Text Ruedi Baur)

Gestaltung
büro G29, Aachen

Druck
Druckerei Knipping, Düsseldorf

1. Auflage, Januar 2005

© Europäisches Haus der Stadtkultur e.V., 2005

StadtBauKultur ist eine Initiative der Landesregierung Nordrhein-Westfalen in
Kooperation mit der Architektenkammer, der Ingenieurkammer-Bau, der Arbeits-
gemeinschaft der Kommunalen Spitzenverbände, der Vereinigung der Industrie- und
Handelskammern, den Verbänden der Bau- und Wohnungswirtschaft und den
Künstlerverbänden in Nordrhein-Westfalen.

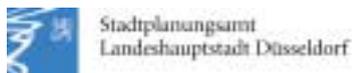
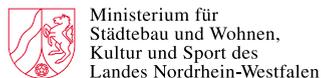
PLATZDA! ist eine Initiative des Stadtplanungsamtes Düsseldorf zur Gestaltung des
öffentlichen Raumes. PLATZDA! steht für den Bau und die Bespielung von Plätzen.
PLATZDA! möchte Raum schaffen für eine lebendige, spürbare und lebenswerte
Stadt- und Platzkultur.

Diese Broschüre kann bei den Gemeinnützigen Werkstätten Neuss GmbH bestellt
werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung unter Angabe der
Veröffentlichungsnummer SB 162 (per Fax, E-Mail oder Postkarte) an die

GWN GmbH – Schriftenversand
Am Henselsgraben 3
D-41470 Neuss
Fax: 0 21 37 / 10 94 29
mswks@gwn-neuss.de

Telefonische Bestellung über
C@ll NRW: 0180/3100110

ISBN 3-9809564-5-8



Inhalt

Seite 2		Impressum	Seite 6		Grußwort Joachim Erwin Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Düsseldorf
Seite 3		Inhalt			
Seite 5		Vorwort Dr. Michael Vesper Minister für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen	Seite 7		Temporäre Architektur – Frage- und Ausrufezeichen Dr. Ulrich Hatzfeld

Das Thema Temporäre Architektur und das Thema Besondere Orte



Seite 10		Für die Ideen dieser Welt – temporäres Bauen Dr. Thomas Schriefers	Seite 32		Beyond Leidsche Rijn Mariette Dölle
Seite 16		Verlust und Wiederaneignung – die Stadt und ihre Orte Alexander Flohé	Seite 38		Hast Du auch Deinen Kontext gelernt? Andreas Kaiser
Seite 22		Die kleinen Gewohnheiten des Nomaden Ruedi Baur	Seite 42		Temporäre Gärten: Virtuelle Amüsemments für schnelle Orte Daniel Sprenger
Seite 26		Im Sondermüll wohnen Peter Laudenbach über Bert Neumann			



Der Ort und der Wettbewerb

Seite 50		Chancen Temporärer Architektur Dr. Joerg Rekittke	Seite 55		Preisträger
Seite 52		Der Gustaf-Gründgens-Platz in Düsseldorf – Ort und Aufgabenstellung Päivi Kataikko und Dirk E. Haas	Seite 64		„MeinPlatz!“ Marc-Stefan Andres
Seite 54		Jury & Beteiligte	Seite 66		Die temporären Besitzer
			Seite 68		Kulturhistorische Einordnung zum Projekt Markus Müller





Vorwort

Dr. Michael Vesper
Minister für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

Sehr geehrte Damen und Herren,

unsere Zeit ist flüchtig geworden. Damit will ich nicht sagen, dass wir vor etwas fliehen, aber wir bewegen uns mehr, schneller und – natürlich auch – immer häufiger virtuell. Städte wachsen und schrumpfen in kürzeren Zyklen, Funktionen überleben sich und neue Nutzungen entstehen. Der öffentliche Raum wird häufig nur „auf Zeit“ genutzt. Wer kennt nicht die mobilen Buden der Kirmes, die schnell hoch gezogenen Veranstaltungszelte und die sich ständig wandelnden Gruppen, die einen Platz in Besitz nehmen? Für diese Situationen sind – insbesondere im öffentlichen Raum – keine festen Bauwerke, keine dauerhaften Strukturen gefragt. Denn wer von uns will prognostizieren, welche Rolle ein Platz in zwanzig Jahren spielen wird?

Wir wissen: Das intensive Nachdenken über Plätze und Gebäude, die Auseinandersetzung mit Fachleuten und vor allem der städtischen Öffentlichkeit bringt in der Regel bessere baukulturelle Ergebnisse hervor. Denn Bürger sind kompetente Partner, sie haben häufig ein profundes Wissen über den besonderen Ort und können wichtige Anregungen geben, wenn es um seine Gestaltung geht. Dies spielerisch und phantasievoll zu tun, ist eine der zentralen Aufgaben der Initiative StadtBauKultur NRW.

Wir sollten gerade junge Entwerfer und Planer unseres Landes schon sehr früh an konkrete baukulturelle Herausforderungen heranführen. Sie wissen, was die jungen Generationen bewegt. Sie sind es auch, die unsere Städte in Zukunft gestalten werden. Sie haben noch einen „unverbauten“, befreienden und unkonventionellen Zugang zu konkreten Problemen der Stadtentwicklung. Einen Zugang, der uns die Augen für künftige Lösungen öffnen kann. Wichtig ist uns auch, dass Studentinnen und Studenten die Möglichkeit erhalten, ein Projekt von Anfang bis Ende zu entwickeln.

Diese drei Anforderungen an die aktuelle Baukultur vereint das Projekt „Temporäre Architektur an besonderen Orten“. Es entsteht ein temporäres, erlebbares Objekt, das Bürgerinnen und Bürger direkt zu einer Stellungnahme herausfordert.

Düsseldorf hat diesem Projekt als erste nordrhein-westfälische Stadt auf dem Gustaf-Gründgens-Platz eine Heimat gegeben. Unser Ziel ist es, in den kommenden Jahren für dieses Projekt neue Standorte mit anderen Hochschulen zu bearbeiten, um die Auseinandersetzung mit dem Temporären in der Architektur nachhaltig zu gestalten.

Ich bin überzeugt, dass Düsseldorf mit diesem Objekt nicht nur etwas gewagt, sondern auch etwas gewonnen hat.



Grußwort

Joachim Erwin
Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Düsseldorf

Die Landeshauptstadt Düsseldorf ist als Auftaktstadt für das StadtBauKultur-Projekt „Temporäre Architektur an besonderen Orten“ ausgewählt worden, darüber freue ich mich besonders. Die Stadt Düsseldorf unterstützt das Projekt im Rahmen der Initiative PLATZDA!, um das Thema „Öffentlicher Raum“ an die Hochschulen zu bringen. Sie will die landesweite sowie interdisziplinäre Kooperation der Hochschulen fördern und wichtige Baukultur-Aspekte bei den Studierenden verankern.

Mit PLATZDA!, einer Initiative zur Gestaltung der Düsseldorfer Plätze, ist der öffentliche Raum in dieser Stadt von besonderer Aktualität. PLATZDA! steht für den Bau und die Bepflanzung von Plätzen. Die Freiräume der Stadt sollen bei Tag und in der Nacht zum Erlebnis werden.

Im Sommer 2002 startete die erfolgversprechende Initiative PLATZDA!. Viele Projekte und Veranstaltungen sind in der Zwischenzeit umgesetzt und angestoßen worden. PLATZDA! ist zu einem Begriff geworden.

Die Plätze im Medienhafen, der Graf-Adolf-Platz, der Worringer Platz und auch die Plätze des „KÖ-Bogens“ sind unter anderem Projekte für die nächsten Jahre. Aber auch die Plätze in den Außenbezirken werden bearbeitet, hier sind unter anderem die „Klinke“, das „Freiheitsplätzchen“ und der „Kamper Acker“ zu nennen.

Plätze müssen gebaut werden, müssen aber auch gelebt werden. Der PLATZDA! Sommerauftritt ist wichtiger Bestandteil der Initiative. Ein großes Netzwerk von Akteuren lädt in jedem Sommer zu Mitmach-Aktionen auf die Düsseldorfer Plätze ein. Die kostenlosen Kulturveranstaltungen beleben die Plätze und bringen neue Erfahrungen im Umgang mit Plätzen und Platzfunktionen, sie dienen der Erprobung für zukünftige Nutzungen. Die Veranstaltungsreihe ist geprägt durch hohes bürgerschaftliches Engagement.

Das Projekt „temporäre Architektur am Gustaf-Gründgens-Platz“ ist ein weiterer wichtiger Baustein der PLATZDA!-Initiative. Es gibt uns die Möglichkeit, mit den Bürgerinnen und Bürgern neu über das Aussehen und die Funktion des Platzes nachzudenken.

Mir ist bewusst, dass der Gustaf-Gründgens-Platz eine fast 30-jährige Diskussion um seine Gestaltung hinter sich hat. Mit dem Projekt „KÖ-Bogen“, verbunden mit der Wehrhahnlinie, eröffnet sich die einmalige städtebauliche Chance, den Bereich zwischen dem Jan-Wellem-Platz, der Schadowstraße, der Berliner Allee und der Hofgartenstraße neu zu ordnen. In diese Entwicklung ist auch die Gestaltung des Gustaf-Gründgens-Platzes einzubinden. Erkenntnisse aus dem vorgestellten Projekt „temporäre Architektur“ können helfen, die Bewertung vorliegender Gestaltungsansätze für den Gustaf-Gründgens-Platz vorzunehmen oder neue Ansätze zu entwickeln.

Ich unterstütze das Projekt „temporäre Architektur“, weil es die Chance birgt, neue Wege zu gehen. Das juriierte temporäre Platzbild untersucht in einer architektonischen und künstlerischen Form die Qualitäten und Potenziale des Platzes. Die Diskussionen sind wichtige Impulse für unsere städtebaulichen Planungsprozesse.

Allen Mitwirkenden des Projektes gilt mein Dank für ihr großes Engagement.



Temporäre Architektur – Frage- und Ausrufezeichen

Dr. Ulrich Hatzfeld

Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

Warum nur fasziniert uns das Temporäre? Kommt das Rätselhafte vom Flüchtigen, vom Vergänglichen oder von der Einzigartigkeit einer Erscheinung in der Zeit? Ist das Vorübergehende – weil nur kurz zu greifen – besonders wertvoll? Oder basiert die Faszination aber auch darauf, dass das Temporäre immer irgendwie mit Verschwendung und Luxus im Zusammenhang zu stehen scheint?

Zeit wird schneller

Fest steht, dass das Temporäre ein Kind unserer Zeit ist, die wie kaum eine Entwicklungsperiode zuvor „zeitbewusst“ ist. Geschwindigkeit zählt. In der Ökonomie hat sich die Verkürzung von Produktions- und Verwertungszyklen als einer der wichtigsten Erfolgsstrategien herausgebildet. Aber auch sonst werden immer höhere Geschwindigkeiten angestrebt: in der Computertechnologie, in der räumlichen Mobilität und in der Gewinnung von Wissen. Selbst in der persönlichen Lebensgestaltung sind wir mit Time-Management-Systemen und Personal-Digital-Assistants unentwegt bemüht, Zeit besser zu nutzen. Worauf basiert letztendlich der Erfolg der Digitalkameras? Doch wohl in erster Linie darauf, dass man die Bilder unmittelbar betrachten und bei Nichtgefallen sofort löschen kann. Die generelle Tendenz zur Beschleunigung bzw. der veränderten Zeitbewertung konkretisiert sich zunehmend auch in Architektur

und im Städtebau. Denn auch in diesen ansonsten eher auf Dauerhaftigkeit angelegten Handlungsbereichen nimmt die Zeitempfindlichkeit zu. Neue Berufsgruppen kümmern sich explizit um die Verkürzung und Kontrolle von Planungs-, Genehmigungs- und Realisierungszeiträumen. Jede Verzögerung in diesen Prozessen steht im Verdacht, eine kostenintensive Störung zu sein. Schneller bauen heißt eben billiger bauen. Aber die Auswirkungen eines veränderten Zeitbewusstseins bzw. veränderter Geschwindigkeitsverhältnisse gehen noch weiter. Viele der „großen Entwicklungstrends“ unserer Städte gehen auf veränderte zeitliche Erreichbarkeitsverhältnisse zurück. Das betrifft zum Beispiel die räumliche Suburbanisierung städtischer Funktionen. Stark vereinfacht kann man sagen: (schnellere) Verkehrsmittel entwerfen im Zusammenhang mit (schnelleren) Kommunikationstechnologien gewachsene (kompakte) Stadtstrukturen.

Parallel dazu verkürzen sich die städtischen Entwicklungszyklen. Das betrifft vor allem den Dienstleistungssektor. Bei den neueren großflächigen Vertriebsformen des Einzelhandels beträgt die Zeitspanne zwischen „Aufstieg“ und „Abstieg“ inzwischen weniger als sieben Jahre. Danach ist die Betriebsform nicht mehr „modern“ und steht zur Disposition. Analoges gilt für die zahlreichen Erscheinungsformen der kommerziellen Freizeit.

So verfügen etwa Spaßbäder über eine „konzeptionelle“ (und damit bauliche) Lebensdauer von rund zehn Jahren. Noch drastischer ist dies bei Diskotheken, die sich bereits nach etwa drei Jahren „überholt haben“.

Die Beschleunigung beschränkt sich nicht allein auf städtische Funktionen und Einrichtungen, sondern weitet sich zunehmend auf die Alltagspraxis und den „theoretisch-strategischen Überbau“ der Stadtplanung aus. Die Halbwertszeit neuer Planungsstrategien und Leitbilder wird kürzer. Ganz generell vermeidet man lieber alles, was später nicht zurückzuholen ist oder was dem gegenwärtigen Imperativ der Stadtplanung – der Investitionsbereitschaft – zuwider laufen könnte. Vielleicht ist diese „neue Kurzfristigkeit“ auch eine Ursache für die gegenwärtige Konjunktur von kurzfristig angelegte Aktionen und Interventionen (Events, Feiern und Installationen). Tagesparks, temporäre Gärten, Kunstaktionen, Musikaufführungen, Tanzveranstaltungen und ähnliches gehören inzwischen zum Standardrepertoire des Stadtmarketing.

Auch die Architektur orientiert sich mehr und mehr am Vorübergehenden, Veränderbaren und Flexiblen. Vor allem jüngeren Architekten geht es nicht mehr um die Konkretisierung des alten Axioms, dass Schönheit immer auch etwas mit Ewigkeit zu tun habe. Vielmehr soll auch das auf lange Sicht geplante Gebäude



durch kurzfristige Elemente befruchtet werden und umgekehrt: selbst Projekte und Installationen, die ihre Funktion nur kurz wahrnehmen sollen (wie z.B. im öffentlichen Raum Zelte, Verkaufs- und Informationsstände und Werbeanlagen oder im Innenraum die Messearchitektur), werden Gegenstand der Gestaltung. Und die Highlights der temporären Architektur – die Biennale in Venedig, die Weltausstellung in Hannover und die Expo in der Schweiz – verhelfen der aktuellen Architekturdiskussion zu einer breiten Öffentlichkeit.

Man kann diese Entwicklung kritisch sehen oder sie gar kategorisch ablehnen – ändert damit aber vermutlich wenig. Vielleicht ist es sogar sinnvoll, darüber nachzudenken, wie der dieser Entwicklung zu Grunde liegende Trend des Zusammenwachsens von Architektur/Stadtplanung/Landschaftsplanung einerseits und Kunst und Kultur auf der anderen Seite qualifiziert werden kann. Jenseits der (berechtigten) Befürchtung, Kunst und Kultur könnten instrumentalisiert werden, steht fest, dass diesbezügliche Ansätze im Hinblick auf die Einbeziehung der Bevölkerung in die Diskussion um den öffentlichen Raum sehr erfolgreich waren.

Projekt „Temporäre Architektur an besonderen Orten“

Das Projekt „Temporäre Architektur an besonderen Orten“ wurde aus dem Diskussionszusammenhang der Landesinitiative StadtBauKultur Nordrhein-Westfalen entwickelt. Anlass waren zum einen die oben angerissene aktuelle Diskussion um Optionen der temporären Architektur und zum anderen der Wunsch, den fachlich tangierten Hochschulen im Land eine Basis für eine konkrete Weiterentwicklung dieses Themas zu geben.

Dabei geht es nicht nur um eine schöne Spielwiese. Ziel war von Anfang an, dass das im Wettbewerb der Hochschulen favorisierte Projekt (temporär) realisiert werden soll. Dazu wurde mit dem Düsseldorfer Gustaf-Gründgens-Platz bewusst ein prominenter Standort ausgewählt, ein Platz mit viel Konfliktpotential, mit höchster öffentlicher Aufmerksamkeit und mit ausgeprägter stadtstruktureller Bedeutung.

Auf allgemeiner Ebene sollen mit dem Projekt die ohnehin starken Bezüge der Landesinitiative zur temporären Architektur weiterentwickelt werden. Der Ballungsraum Rhein-Ruhr – einer der Hauptspielorte der Initiative – ist eine transitorische Zone in profilierter Ausführung. Er ist schnell gewachsen, ist geprägt durch zahlreiche noch nicht definierte „Zwischenzonen“ und verfügt über relativ wenige unveränderbare Landmarken oder historische Stadtensembles. Die wichtigsten Orientierungspunkte dieser Region – die imposanten Bauwerke und Installationen der Industriekultur – waren von Anfang an nur für eine kurze Produktionsphase angelegt. Ihnen wohnt die Temporalität inne. Auf der anderen Seite ist der genannte Raum mit seiner offenen

städtebaulichen Struktur wie kaum ein anderer offen für (temporäre) Eingriffe und Veränderungen.

Bei dem Projekt geht es um nichts weniger als um einen Beitrag zur Zukunft des öffentlichen Raums. Dieser öffentliche Raum bedarf – gelähmt durch eine Prinzipien Diskussion über Kommerzialisierung, Privatisierung, Vernachlässigung, vermuteter Funktionslosigkeit oder auch nur schlichter Langeweile – neuer Impulse. Welche Impulse das sein können, ist sicher umstritten; nicht umstritten dürfte jedoch sein, dass man in dieser Frage einiges wagen und auch experimentieren sollte – und das ist der Ansatz temporärer Architektur im öffentlichen Raum.

Ziel der Initiative und des Projektes „Temporäre Architektur“ ist es, Architektur in ihrer Zeitbezogenheit zu begreifen und weiter zu entwickeln. Gerade bei der temporären Architektur sind dabei die Übergänge zu Kunst und Kultur besonders nahe liegend. Mehr noch als mit „dauerhaften Objekten“ können temporäre Architekturarbeiten oder -skulpturen Anlass für eine Diskussion über die Zukunft des öffentlichen Raums sein. Sie können neue Wege in Architektur und Städtebau aufzeigen, ohne sich von Anfang an dem ansonsten dominanten Verwertungsdruck beugen zu müssen.

Das Projekt soll die Diskussion um die Perspektiven von Architektur und Städtebau in Nordrhein-Westfalen anregen: zum Teil provokativ, auf jeden Fall aber innovativ. Das ist eines der Hauptziele der Landesinitiative StadtBauKultur NRW.

Das Thema Temporäre Architektur und das Thema Besondere Orte

Für die Ideen dieser Welt – temporäres Bauen

Dr. Thomas Schriefers

Architekt, Fachbuchautor und Lehrbeauftragter des Zusatzstudiengangs Theorie und Geschichte der Ausstellungen und Messen an der Fachhochschule Köln



„In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich das Gleichgewicht von Kunst und Gesellschaft so entscheidend geändert, dass wir gegenüber der Symbolsprache unserer Zeit gleichgültig geworden sind“, befand 1972 der britische Popart-Künstler Eduardo Paolozzi. Seine Kritik richtete sich gegen die mangelnde Bereitschaft vieler Zeitgenossen, nachzufragen, um die komplexe Kultur unserer Zeit auf ihre Hintergründe, Zusammenhänge und Ideen zurückzuführen. Eine Tendenz, die sich in Zeiten eines forcierten Spezialistentums bis heute verstärkt hat. So neigen nicht wenige Menschen dazu, der Lockung verführerischer Einfachheit unverrückbarer Begriffe zu erliegen.

Vor diesem Hintergrund hat sich praktisches Schubladendenken durchgesetzt. Auch im Bereich der Architektur, die heute immer noch mit Merkmalen versehen wird, die im Zeitalter der Industrialisierung überwunden schienen. Insbesondere der aus der Bau-geschichte hergeleitete Begriff der Dauerhaftigkeit und die damit implizit verbundene Eigenschaft der Werthaltigkeit begleiten nach wie vor die Diskussion um die Qualität baulichen Schaffens. Dabei dienen uns längst Bauten, die nur für den Abriss errichtet wurden, als bedeutende Zeugnisse vorbildlicher Architektur. Beispielsweise Mies van der Rohes Barcelona-Ausstellungs-Pavillon, der als Inkunabel modernen Bauens derart verehrt wurde, dass er, Jahrzehnte nach dessen Abriss, am selben Ort erneut aufgebaut wurde. Allein die Architektur der Kölner Werkbundaussstellung 1914, unter anderem das berühmte Theater von Henry van de Velde, Bruno Tauts Kristallhaus, die Industriehalle von Peter Behrens und das von Walter Gropius entworfene Verwaltungsgebäude gelten als Synonym für weg-

weisende Bauten der Moderne. Gleiches gilt für das von Konstantin Melnikov 1925 in Paris errichtete sowjetrussische Staatenhaus sowie Le Corbusiers „Pavillon de l' Esprit Nouveau“, in dem der Architekt das exemplarische Wohnmodul eines von ihm geplanten Wohnkomplexes realisierte. Hinweise auf diese Bauten fehlen in kaum einem Standardwerk der Architekturtheorie. Und doch handelt es sich um Architekturen, die höchst wahrscheinlich gar nicht realisiert worden wären, wenn man sie unter „normalen“ Umständen für Standorte im urbanen Raum vorgeschlagen hätte. Grund genug, nachzufragen, um zu ermitteln, was die Qualität jener Bauwerke bestimmt, die mit der Vorgabe geschaffen wurden, nach kurzer Zeit wieder demontiert zu werden.

Laut Lexikon bezeichnet Architektur sachlich die Kunst des Entwerfens, Konstruierens und Errichtens zweckdienlicher Bauwerke, die heute aber neben ihrer ursprünglichen Schutzfunktion zusätzlich auch den enorm gewachsenen Ansprüchen der Menschen im Industriezeitalter zu genügen hat. Schließlich hatten die durch die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts bereits hervorgerufenen gesellschaftlichen Entwicklungen dazu beigetragen, gewaltige Veränderungen im Leben der Menschen hervorzurufen. Neue Bedürfnisse waren erwachsen, seitdem sich Mittel zu ihrer Befriedigung anboten. Dadurch war auch die über Jahrhunderte gepflegte Sesshaftigkeit dem Drang nach Beweglichkeit gewichen. Eine Tendenz, die sich bis heute fortgesetzt, ja sogar beschleunigt hat. An die Stelle des repräsentativen Hauses mit Ewigkeitswert rückte das Haus mit Gebrauchswert, das leicht, Licht durchlassend, flexibel und im Idealfall auch

| „Rucksackhaus“ | Stefan Eberstadt, Leipzig 2004

1 Eduardo Paolozzi: Die Ikonografie der Gegenwart. Aus: The Times Literary Supplement, 8. Dezember 1972, S. 1479, in deutscher Übersetzung im Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft Hannover 6/1974, S.26

beweglich sein sollte. Neue Materialien, wie der für Automobile und Flugzeuge verwendete Stahl und Aluminium erlaubten die Errichtung von Gebäuden, von denen erwartet wurde, dass sie den ökonomischen Faktor der Sparsamkeit in sich tragen. Entsprechend wurde die dem Nomadentum anverwandte bewegliche Behausung technisch so weit ausgefeilt, dass Wohneinheiten wie Wohnwagen, -module oder -container uns heute einen standardisierten Komfort garantieren. Die Eigenschaft des Temporären beschränkt sich hier allerdings nur auf den Standort, der leicht gewechselt werden kann.

Demgegenüber hatte der italienische Futurist Antonio Sant' Elia Anfang des 20. Jahrhunderts die provokante Losung „Jeder Generation ihre eigene Stadt!“² ausgegeben. Darin äußerte sich die Forderung nach kurzzeitigen, nicht permanenten Bauten, die eine wandelbare Stadt prägen sollten. Architektur, die in Flüchtigkeit und Vergänglichkeit bestehen sollte, um den Ewigkeitsanspruch traditioneller Architektur deutlich entgegenzutreten. Dabei praktizierte man auf den regelmäßig veranstalteten

Weltausstellungen bereits seit 1851 den Bau heterogener Städte, die nur wenige Monate bestehen blieben, bald darauf wieder demontiert wurden, um später vielfach in Vergessenheit zu geraten. Entrückte Städte, die, obwohl sie Teil unserer jüngeren Vergangenheit sind, jenem geheimnisvollen und unsere Phantasie beflügelnden Atlantis gleichen. Denn sie sind, bis auf wenige Reste, wie dem Pariser Eiffelturm oder dem Brüsseler Atomium, völlig von der Bildfläche verschwunden. Allein die Tatsache, dass im Zentrum von Paris zwischen 1855 und 1937 acht „Weltstädte“ auf- und wieder abgebaut wurden, am Ufer der Seine und den angrenzenden Plätzen der identische Baugrund zwischen 1878 und 1937 in nur 59 Jahren allein fünfmal neu bebaut wurde, veranschaulicht den hohen Grad des Außergewöhnlichen jener Baukunst, die von Geheimnisvollem wie Realem umrankt wird. Denn sie repräsentiert extrem verdichtete, informationsträchtige Räume ihrer Zeit, die es Teilnehmern stets abverlangten, visionäre Vorstellungen zu erzeugen. Für internationale wie nationale Foren, die damals wie kaum ein anderes Mittel gesellschaftliche Zustände fixierten. Jeweils neu



| Pavillon de L'Esprit Nouveau | Le Corbusier + P.Jeaneret,
L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Paris 1925

² Architekt Antonio Sant' Elia erklärt in seinem Manifest zur futuristischen Architektur am 11. Juli 1914 in Mailand, dass jede Generation sich ihre eigene Stadt bauen muss.



| Staatenhäuser am Ufer der Seine, Weltausstellung Paris 1900



| Staatenhäuser am Ufer der Seine, Weltausstellung Paris 1937



| Sumitomo Pavillon | Sachia Otani, Weltausstellung Osaka 1970

und zeitbezogen wurden sie im Zauber der Vergänglichkeit zu Kristallisationspunkten ihrer Epoche. So traten zum Beispiel 1970 auf der großen Ausstellung von Osaka Konzepte gegeneinander an, die jeweils für sich in Anspruch nahmen, adäquate Lösungen für das Problem der Raumnot in den ständig wachsenden Metropolen Japans anzubieten. Futuristisch anmutende Modellbauten generierten sich damals als „Capsule for Living“ (Noriaki Kurokawa) oder „Vision of Tomorrow's City“ (Hans Hollein). Projekte von Archigram, Yona Friedman, Gian Carlo de Carlo und Kenzo Tange vertraten dort zum Teil Ideen, die über die Grenze des tatsächlich Erprobten hinaus ins Denkbare drängten. Entsprechend schienen auch viele der in Osaka realisierten Experimentalbauten geeignet, sich selbst als Utopie zu entlarven. Insofern scheuten sich die Organisatoren nicht, die Grenzen des Möglichen auszuloten. Auf ökonomische Wirkungsweisen bezogen, ließen sich Raimond Loewys Theorien überprüfen, in denen der Designer einst von der kritischen Zone gesprochen hatte, in der der Wunsch des Verbrauchers nach Neuartigkeit seine Grenzen findet. Die temporäre Ausstellungsstadt bot daher den

geeigneten Rahmen, um die Tragfähigkeit großer Visionen zu diskutieren – temporäres Bauen als Gradmesser für die Tragfähigkeit visionärer Ideen.

Während sich auf Ausstellungsgeländen temporäres Bauen als Attraktion des Planbaren entfaltete, begegnete dem umworbene Menschen in den boomenden Zentren nordamerikanischer Metropolen bereits Anfang des 20. Jahrhunderts eine andere Form des temporären Bauens: in Gestalt riesiger Werbebauten unterbreiteten sie dem Passanten Lustangebote, die dazu beitragen sollten, sich sein Warenglück selbst einzureden. So beschrieb der Architekt Erich Mendelsohn 1925 die Wirkung der New

Yorker „7. Avenue“ als „groteskes Durcheinander von Gebautem und Scheinarchitektur“³. Plakatattrappen von Haushöhe springen in die Baulücken, verdrehen die Achsen, verhängen ganze Fronten“. Ausdruck einer kurzzeitigen Raumaneignung, die nur solange anhielt, bis der Wert des Grundstücks so weit angestiegen war, dass es konventionell bebaut wurde. Sicher haben entsprechende Einrichtungen dem temporären Bauen auch den negativen Klang des Minderwertigen mit eingebracht. Dabei sollte aber berücksichtigt werden, dass auch die gefeierten russischen Konstruktivisten sich monumentaler Fest- und Scheinbauten bedienten, um ihre Revolution mit eindrucksvollen Bildarchitekturen zu manifestieren. Denn Gustav Kluzis, Alexander Rodtschenko, Wladimir Tatlin und Co. werden bis heute für ihre konstruktivistischen Entwürfe gefeiert, obwohl auch ihre Bauten oft ganz prosaische Aufgaben wie Kino- und Produktreklame sowie politische Propaganda erfüllten. Denn als Denkmäler der besonderen Art deklamierten sie für kurze Zeit am besonderen Ort Ansprüche einer neuen Zeit. Als Intervention bedienten sie sich gleichsam der Lesbarkeit eingängiger Zeichen,

³ Erich Mendelsohn: Amerika, Bilderbuch eines Architekten, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin 1926, S.56



| „The Seventh Investigation“, Proposition One
| Joseph Kosuth, New York 1970



| Temporäre Architektur zum 14. Jahrestag der Oktoberrevolution
| vor dem Winterpalais, St. Petersburg 1935



| Bau und Abriss des „Arch of the setting
| sun“, Weltausstellung San Francisco 1915



| Monument aus Schokolade
| Schokoladenfabrik Stollwerk,
| Weltausstellung Chicago 1893

die eine besondere Symbolkraft entfalten konnten. Maßstäblich integriert oder ins Riesenhafte übersteigert, vermittelten sie dadurch Bedeutungen, die weit über den wahrgenommenen Gegenstand hinauswiesen. Dadurch glichen sie Denkmälern, jenen Gebilden, die wir vor allem mit Dauerhaftigkeit in Verbindung bringen.

Genau hier artikuliert sich ein wesentlicher Aspekt, der helfen mag, die Komplexität temporären Bauens beispielhaft aufzudecken. Schließlich vertreten klassische Monumente wie die der Antike die Gruppe der Bauten mit Ewigkeitswert. Dauerhaft und heute oft per Verordnung vor der Zerstörung geschützt, verweisen sie auf das Kontinuum, in dem wir leben, indem sie sich auf Vergangenes und seine Vor- und Nachgeschichte beziehen. Dazu besitzen sie meist eine große Anschaulichkeit und die Tendenz,

dass sie als Symbole eine dauerhaft gültige Wirkung hervorrufen. Mit diesem Anspruch prägen Denkmäler auch heute noch die Stadtbilder zeitgenössischer Metropolen, mit denen wir sie identifizieren; z.B. die von Frédéric Bartoldi entworfene Freiheitsstatue, die die Hafeneinfahrt New Yorks seit 1886 bestimmt, das 1913 fertig gestellte Völkerschlacht-Denkmal von Leipzig oder auch die weithin sichtbare Porta Westphalica – Bauten mit „Wert“ und nationalstaatlichem Pathos, die sich zuweilen an antiken Vorbildern orientieren, um kultur- und machtpolitische Ansprüche gebührend geltend zu machen. Umso mehr schockiert das Bild, das den Abbruch derartiger Bauwerke zeigt, denn ihre Demontage berührt das Tabu des unantastbaren Kulturerbes der Menschheit, unabhängig davon, ob es sich um die mutwillige Zerstörung des Originals oder die einer Kopie handelt. Selbst der Hinweis auf deren Eigenschaft als Nachbau schmälert kaum das Unbehagen, das den Betrachter eines in sich zusammenfallenden Denkmals befällt. Zu sehr bedingt schon das Abbild eines symbolträchtigen und auf Dauer konzipierten Gebäudes die Übersteigerung seiner Bedeutung. Und doch kennzeichnet der

Vorgang der Demontage, wie kaum ein zweiter, das Schicksal fast aller Ausstellungsarchitekturen, die in den letzten 150 Jahren entstanden sind. Gebäude, die, entgegen der Konvention dauerhafter Bauten, für den Abbruch geschaffen wurden. Denkmäler mit Verfallsdatum, gewissermaßen Monumente, die als Gegenbild ihres Vorbildes ihre Wirkung nur für kurze Zeit entfalten.

Im besonderen Maße gilt dies für das Werk, das ein Kölner Fabrikant für den spektakulären Auftritt seines Unternehmens auf der Weltausstellung von Chicago 1893 anfertigen ließ. Aus 15 Tonnen Schokolade errichteten dort Mitarbeiter des Süßwarenherstellers Stollwerk einen 12 Meter hohen Rundtempel, inklusive Germania und Kaiserkrone; das Monument einer ökonomischen Zielen verpflichteten Schlaraffia-Welt, deren Entstehungsprozess damals fotografisch dokumentiert wurde, um die Arbeit der Schokoladenbildhauer bei der Schaffung ihres vergänglichen Meisterwerks „Made in Cologne“ für die Nachwelt festzuhalten. So sehr uns die Vorstellung dieser Lebensmittelarchitektur auch befremden mag, vermittelt sie doch Merkmale, die temporäres



| „5600 Cubic Meter Package“ | Christo, Dokumenta Kassel 1968

Bauen bestimmen: das meist eng umrissene Zeitfenster seiner Existenz, das kalkulierte Spiel mit semantischen Bedeutungen und die daraus resultierende Möglichkeit, im Ausnahmezustand etwas Spektakuläres zu wagen, was unter „normalen“ Umständen nicht möglich wäre. So bedienen sich Unternehmen im öffentlichen Raum seit langem temporärer Einrichtungen, um den Blick der Passanten zu fesseln und werbewirksam auf Vorzüge hausgener Produkte aufmerksam zu machen.

Vergleichbar eignen sich Künstler seit Mitte des 20. Jahrhunderts urbane Räume an, um durch gezielte Interventionen eingebrannte Sehgewohnheiten zu sprengen, indem sie gewohnte Orte für kurze Zeit pointiert verwandeln. Schließlich erlaubt dieses Gestalten im Ausnahmezustand das, was dauerhafte Einrichtungen oft nicht zulassen – ohne Ernstfallkonsequenzen experimentell auszuloten, was möglich oder zumindest denkbar ist. Dabei wird die Realität gewandelt, indem „nicht nur die Innereien unserer durch Gewohnheit matt gewordenen Realität hervorgekehrt“ werden, „sondern – von deren Spielregeln weitgehend entlastet – probeweise neue, möglicherweise nur momentan benutzbare Muster und Spielregeln“⁴ entworfen werden. Dem Prinzip der Collage folgend, veranschaulichen sie einen ganz wesentlichen Aspekt temporären Bauens: das Spiel mit unter Umständen auch disparaten Versatzstücken und die dadurch hervorgerufene Wandlung des gewohnten Umfeldes.

Entsprechende Installationen feiern den Augenblick, um schnell in sich selbst zu vergehen. So vereint das für den Moment konzipierte Werk, das vornehmlich Demonstrations- und Spielzwecken dient, Anschaulichkeit mit der Lust des Zur-Schau-Stellens, der Freude am Sehen und Gesehenwerden. Vor diesem Hintergrund ist eine temporäre Demonstrationsarchitektur ohne Selbstdarstellung kaum denkbar. Im Idealfall rufen derartige Veranstaltungen Reaktionen hervor, initiieren sie Dialoge, die geeignet erscheinen, die allgemeine Tendenz passiver Sprachlosigkeit zu überwinden. Sie geben Impulse, um unser Bewusstsein für aktuelle Probleme zu schärfen. Dadurch bieten sie die Möglichkeit, im Rahmen temporärer Projekte ausgewählte Plätze in

- » Orte kalkuliert provozierter Ausnahmezustände,
- » Orte der daraus resultierten Aufmerksamkeit (ökonomisch oder didaktisch motiviert),
- » Orte der Simulation einer möglichen neuen Wirklichkeit (Experiment, Utopie, Perspektive),
- » Orte des Handelns, des Feierns, der Kommunikation, des Spiels, des risikolosen Abenteuers sowie möglicher Grenzerfahrungen,
- » und Orte der Partizipation zu verwandeln.

Das im Rahmen des Wettbewerbs zur temporären Architektur im September diesen Jahres auf dem Düsseldorfer Gustaf-Gründ-

⁴ Franz Mon: Arbeitsthesen zur Tagung „Prinzip Collage“, in: Von der Collage zur Assemblage. Ausstellungskatalog des Institutes für moderne Kunst Nürnberg 1968



| „Mobile Plastik“ | Günter Tollmann, Gelsenkirchen um 1968

gens-Platz verwirklichte Projekt „MeinPlatz!“ veranschaulichte daher vorbildlich gleich mehrere Merkmale nicht dauerhaften Bauens. An die Stelle einer sich selbst beweihräuchernden großen Geste rückte dort die unprätentiöse Aufforderung, selbst initiativ zu werden. Insofern wendeten sich die Planer direkt an das Publikum, dem sie die Möglichkeit einräumten, sich an prominenter Stelle für kurze Zeit ein kleines Stück öffentlichen Raumes anzueignen.

Dadurch entstand dort eine spezielle Infrastruktur, die im kleineren Rahmen ermöglichte, was der Architekt Le Corbusier 1929 in einem Vortrag leidenschaftlich einforderte: einen besonderen Platz für den Bau einer „Weltstadt“ zu schaffen, die als „Rangierbahnhof für die Ideen der Welt“ geeignet ist, Vorschläge zusammenzutragen, einzuordnen und zusammenzustellen; einen Ort auszuweisen, „wo man sie bekannt geben und über sie diskutieren kann“⁵.

Die Improvisation ist hier zulässig, vielfach ausdrücklich gewünscht. Entsprechend bestimmen nicht Vollkommenheit, sondern Übersichtlichkeit, nicht Endgültigkeit, sondern Vielfältigkeit die Qualität dieser Bauform, die eine Bereitschaft zu interdisziplinärem Arbeiten voraussetzt. Der organisierte und sich später wieder verflüchtigende Spuk artikuliert sich im Inneren repräsentativer Hallen, als künstlerische Intervention auf öffentlichen Plätzen, im Landschaftsraum, als kleine Verkaufs- oder Informationsstände, in einer musealen Dramaturgie, im Rahmen einer ökonomisch motivierten Messe oder Schaufenster-Gestaltung. Überall dort, wo sich Raum bietet, um Visuelles und Gedankliches als Ereignis wirkungsvoll zur Erscheinung zu bringen. Dabei folgt das temporäre Bauen meist nicht dem Selbstzweck einer formalharmonischen Lösung, sondern der Richtung des gesetzten Zieles, insbesondere dem, Ideen klar und anschaulich zu vermitteln.



| „MeinPlatz2004!“
| Verena Gerdesmeier + Patrick Stührenberg, Düsseldorf 2004

⁵Le Corbusier: Die „Weltstadt“ und Betrachtungen, die möglicherweise unbequem sind. In: Le Corbusier 1929, Feststellungen zu Architektur und Städtebau. Bauwelt Fundamente 12, S.201

Verlust und Wiederaneignung – die Stadt und ihre Orte

Alexander Flohé

Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Büro stadt-konzept, Düsseldorf



„Librarium später Frühbeet“ Glashaus am Worringer Platz
| Anne Mommertz + Oliver Gather, Düsseldorf 2002/2003

„Wie alle großen Städte bestand sie aus Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vorgehen, Nichtschritt halten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus einem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander, und glich im Ganzen einer kochenden Blase (...)“¹.

Es ist immer gut, zuerst den Blick in die Literatur zu vertiefen, um sich noch mal dessen bewusst zu werden, um was es eigentlich geht bzw. um was es mal ging: Die Stadt war immer mehr als eine geordnete Anlage innerhalb einer Einfriedung, sie wurde beschrieben als Moloch, Dschungel oder Hure Babylon, war Kunstwerk, „kultureller Speicher von Bildern, Texten und Zeichen“ und stets ein „grandioser Ort (...) für intensivierte Wahrnehmung und radikale ästhetische Herausforderung“². Erzählungen von der großen Stadt bezogen ihre Spannkraft aus der Vorstellung, dass an jeder Straßenecke immer alles passieren kann. Überall lauert der Dschungel, nichts ist gänzlich sicher in den Städten, aus deren prinzipieller Gefährlichkeit eine auf Dauer ausgerichtete Lust erwächst, im Strudel der Möglichkeiten zu überstehen. Man erzählte sich die große Stadt am liebsten als monströses Naturereignis. Romane, z.B. von James Joyce oder Alfred Döblin, handeln von solch einer Art Verschlingung, um am Ende doch eine Art Kartografie zu hinterlassen.

Doch der Dschungel scheint – bis auf einige kritisch beäugte Inseln – gerodet, das urbane Chaos, die Unübersichtlichkeit, die Abenteuer, aber auch die Hässlichkeiten und die Risiken scheinen

überwunden, abgeschafft und glattpoliert. Das Ungeplante, Unerwartete ereignet sich nicht mehr. So mag es nicht verwundern, wenn seit einigen Jahren das Verschwinden der Stadt angekündigt wird oder gar von ihrem Tod die Rede ist. Bereits 1996 behauptete Alain Touraine, dass wir nur noch „glauben, in Städten zu leben (...). Doch die Stadt, die einst um die wichtigen Handlungsorte – den Palast, den Markt, die Kathedrale – wuchs, ist längst Vergangenheit.“³.

Tod, lebendig oder krank?

Übertreibt man, wenn man von dem Tod der Stadt spricht? Scheinbar, denn der Blick aus dem Fenster zeigt nicht nur belebte Häuser, sondern auch belebte Straßen. Übertreibt man, wenn man „die Privatisierung und das Verschwinden des öffentlichen Raums“ benennt? Nun, die Räume sind doch da, sind noch in kommunaler Hand und wurden noch nicht an private Investoren „verschertelt“. Und ist die „Entleerung“ so richtig gesehen, wenn bei Feuerwerken, Stadtfesten, Streetsbeachsoccer, volleyball oder andere Events Profiflâneure sich und den öffentlichen Raum inszenieren? Sind also die Krisenbeschreibungen der Städte nicht alle überzogen und einseitig? Ist der Wandel, dem die Stadt unterworfen ist, also nicht fatal oder gar letal, sondern nur „komplex und unübersichtlich“?

Ganz so einfach darf man es sich dann doch nicht machen, wenn man sich die Entwicklungen der Städte anschaut. Sicher, die Stadt ist noch nicht gestorben, doch liegt der Patient – fern allem anklagenden Kulturpessimismus – immer noch zur intensi-

¹ Musil, Robert 2004: Der Mann ohne Eigenschaften. 18. Aufl. Reinbek, S. 10

² Keller, Ursula 2000: Einleitung. In: Keller, U. (Hg.), Perspektiven metropolitaner Kultur, Frankfurt a.M., S. 8

³ Touraine, Alain 1996: Das Ende der Städte? In: Die Zeit, Nr. 23, 24.5.1996, S. 24



ven Beobachtung und Behandlung auf dem Krankenbett. Wäre dies nicht der Fall, müsste man nicht mehr „Stadt machen“, „ab in die Mitte“ eilen oder dem „Platz da“ folgen.

Die Stadt und ihre Orte sind in den letzten Jahren verstärkt einem Wandlungsprozess unterworfen, der gewaltig und schleichend, offenbar und subtil, komplex und auch mal unübersichtlich vor sich geht. Mit der zunehmenden Krise des Wohlfahrt-

staates, einem Umgestaltungsprozess gesellschaftlicher und gestalterischer Leitbilder, dem beschleunigten Wandel von Normen und Werten sowie einer postfordistischen Modernisierung der Lebens- und Arbeitswelten finden Transformationsprozesse mit ungeheurer Wucht, Schnelligkeit und Präzision statt, die aus einem vor-sich-hin-gehenden einen rasenden Wandlungsprozess machen.

Beschleunigte Stadt

In der Perspektive postfordistischer Modernisierung ist die alte Stadt nur eine Art von Störfaktor, die zu langsam, zu eigensinnig, zu pluralistisch, zu chaotisch ist. Mit ihrem Überhang an Erinnerungen und Atmosphäre, an Sinnlichkeit, Spontaneität und Individualität, an bürgerlicher Selbstdarstellung, an ästhetischer Autonomie und Unübersichtlichkeit scheint sie für die heutigen Ansprüche zu versagen. Wo immer es geht, wird sie einer Behandlung unterzogen, wird beschleunigt, begradigt, neu sortiert. Die daraus folgende räumliche Separierung ursprünglich integrierter Nutzungen zeigt sich besonders anschaulich und „erfahrbar“ in der Transformation der vielfältig belebten und benutzten Stadtstraßen in monofunktionale Autostraßen. Die Straße wirkt hier nur noch wie ein Förderband; zwischen ihr und den Gebäuden, die sie säumen, existiert keine Verbindung – die Straße hat als Mittel der Integration und Interaktion scheinbar ausgedient.⁴

Die Städte werden zudem – so der Stadtsoziologe Peter Noller – „immer kulissenhafter, müssen für Inszenierungen und Simulationen geeignet sein und ihre soziale Funktion wird von einer Welt der Zeichen bestimmt“⁵. In der Tendenz wird so alles abstrakter, anschauungsleerer und realitätsferner. Und dieser Verlust von Anwesenheit wird vor allem mit Werbebotschaften, Unterhaltung und Designästhetik gefüllt. Wo Simulation ist, herrscht Begriffslosigkeit und Erfahrungsferne. Die städtischen Räume verlieren ihren besonderen Flair und werden auf rentable Nutzung gerichtete Inszenierungen von Urbanität.

⁴ Flohé, Alexander 2000: Ästhetik der Atmosphäre – Stadt und Kunst in Zeiten der Imagination und Simulation. In: Loers, A./Knopp, R. (Hg.), Ortsgespräche, Essen, S. 176-191

⁵ Noller, Peter 1999: Die ökonomisch-kulturelle Modernisierung städtischer Räume. In: Vorgänge, H. 1, März 1999, S. 42-49, S. 45



| Einkaufspassage, Ruhrgebiet



| Offener „Spiel-Platz“, Düsseldorf-Flingern

Diese Inszenierungen vor allem in neuen innerstädtischen Erlebnis-Malls, Freizeitparks oder sogenannten „urban entertainment center“ nehmen nicht nur einen hyperrealen Charakter an, sondern fungieren auch als Stimulus für Lebensentwürfe, Erinnerungen, Begehrlichkeiten und Gefühlszustände. William Gibson spricht in diesem Zusammenhang von einer simulierten Stimulation, in der die Stimulation „eine Art Mischung aus bekannten Seifenopern und virtueller Realität“⁶ sei.

Verlusterfahrungen

Diese postfordistische Rationalisierung, Funktionalisierung und Beschleunigung des Raums, diese Verwandlung der Kulturräume in Hochleistungslandschaften der Inszenierung und Stimulation fordert einen hohen Preis: Die Bedrohung und Vernichtung von Ortsqualitäten.

Was zeichnet einen Ort als solchen aus? Orte sind sozial konstruiert und entstehen dort, wo Menschen zusammenkommen, einander begegnen und miteinander kommunizieren. Sie sind soziale Gebilde. Orte sind Räume, die von Menschen, die sie bewohnen, besuchen oder benutzen, als identitätsverbürgend wahrgenommen werden. Orte sind zudem Räume mit Atmosphäre. Sie können Zustimmung oder Kritik evozieren, sie können dem Erhabenen, dem Spektakulären ebenso Raum geben wie dem Banalen oder Trivialen. Orte sind Räume mit Erfahrungsqualitäten, die sich durch drei Elemente charakterisieren lassen:

- » Dialog: Orte sind – wie schon oben erwähnt – sozial konstruiert. Sie sind Raum menschlicher Begegnungen, Kommunikation und Beziehungen.
- » Geschichtlichkeit: Orte verfügen über ein zeitlich gewachsenes Erinnerungspotential.
- » semiotische Integrität: Orte verfügen über einen stabilen Vorrat an Zeichen, sie sind immer auch distinkte Räume. Orte können somit als der Punkt im physischen Raum definiert werden, an dem sich ein Akteur platziert findet, stattfindet, sich wiederfindet.

⁶ Lootsma, Bart 1998: Der öffentliche Raum in Bewegung, In: Daidalos, 67, S. 119

| Wohnbebauung im Bahnhofsumfeld, Düsseldorf



Indem aber nun die städtischen Lebenswelten ihre spezifischen Atmosphären, ihre sozialen Eigenschaften einbüßen, verwandeln sich die Orte in einseitig funktionalen und ökonomischen Kriterien genügende Stand- bzw. „Nicht-Orte“. Diese Nicht-Orte charakterisiert der französische Ethnologe Marc Augé als Transit- und Funktionsräume, wie Bankfoyers, Flughafenterminals, Autobahnkreuze, Schnellstraßen, Hotelketten oder Einkaufszentren⁷. Sie sind auf einen bestimmten Zweck ausgerichtet (Vergnügen, Bewegung, Konsumtion), befreien das Individuum von gewohnten Bestimmungen und führen zu einer anderen Beziehung von Individuum und Raum. Die Nicht-Orte sind neutralisierte Orte der Segmentierung und Simulation – sie erzeugen keine Identität, Eigenschaft und Atmosphäre. Nicht-Orte sind Zwischenbereiche unserer von Beschleunigung und von modernen Kommunikationstechnologien geprägten Gegenwart. Es sind Räume, durch die wir uns täglich bewegen. Auch urbane Lebensräume, deren Erscheinungsbilder und Funktionsweisen sich einander mehr und mehr angleichen sind somit Nicht-Orte. Problemlos orientieren wir uns am Flughafen oder am Bankautomaten, wo immer wir

uns auch befinden. Ein Nicht-Ort besitzt – im Gegensatz zum Ort – keine Identität im herkömmlichen Sinne und lässt sich weder als relational noch als historisch bezeichnen. Er prägt zwar unser Umfeld mit; durch eingeschlossene wie normierte Handlungen, die uns dort leiten, entzieht er sich aber der genaueren Aufmerksamkeit und Wahrnehmung. Paul Virilio hat dieses „eigentlich Neue“ an der Stadt zugespitzt als „Schleudersitze“ bezeichnet⁸. Er meinte damit nicht nur Flughäfen und andere Transitstätten, sondern auch die Schleudersitze für das Soziale.

Man hat es jedoch mit zwei scheinbar gegenläufigen Prozessen zu tun: Die urbanen Orte verschwinden und sie kommen wieder! Sie kehren wieder in veränderter Form und Funktion. Offenbar wird der Verlust von Urbanität als Mangel empfunden. Wo aber ein Mangel ist, entsteht ein Bedürfnis und wo ein Bedürfnis ist, da entwickelt sich eine Nachfrage. Es entsteht eine neue Branche der Erlebnisindustrie unter anderem in Form von Shopping Malls und Freizeitparks. Der wichtigste Rohstoff dieser Erlebnisindustrie ist ideeller Natur: Verarbeitet werden Phantasmen, Images und

Bilder von Städten. Sie sind verfügbar, materiell präsent und zugleich ohne irgendeinen Bezug zu Ort und Lokalität. Sie sind der topologische Ausdruck der Tatsache, dass heute alles zugleich überall ist. Sie sind der sozialräumliche Ausdruck einer sehr Verfügungsmächtigen, jedoch ebenso äußerlichen, dem Bild ergebenden Erlebnisgesellschaft.

Von der Einbüßung von Ortsqualitäten ist auch der öffentliche Raum und die Ausbildung lokaler Identität betroffen: Durch die wachsende Dominanz ortsunspezifischer Funktionen büßen die einst urban geprägten Orte ihre identitätsstiftende Wirkung ein. Sie verlieren ihr „Lokalkolorit“, ihre regionalen Ausstattungen an Erinnerungen, Gewohnheiten und Gebräuchen. Neben der lokalen Identität, die sich – so Kevin Lynch – maßgeblich an einem individuellen Ortsgefühl festmacht⁹, muss Identität aber auch als Prozess von Identifikation verstanden werden. Denn insbesondere durch diesen unterscheidet sich urbane Identität vom Stadt-Image, welches im Zuge wachsender Städtekonkurrenz als professionelle Image- und Identitätsgestaltung (die Stadt als Marke)

⁷ Augé, Marc 1994: Orte und Nicht-Orte. Frankfurt a.M.

⁸ Virilio, Paul 1979: Der Beschleunigungsstaat oder vom Wohnsitz zum Schleudersitz. In: Panik Stadt, Braunschweig 1979, S. 56-62.

⁹ Kevin Lynch u.a. 1989: Das Bild der Stadt. Wiesbaden/Braunschweig

eingesetzt wird. Es geht schließlich nicht nur darum, einen Ort zu identifizieren, sondern darum, sich mit ihm zu identifizieren. Mit anderen Worten, Identität entsteht im Dialog zwischen Mensch und Umgebung. Daher ist es bedeutend zu erkennen, durch welchen Kontext ein Ort bestimmt ist, wenn man versucht, sein Identifikationspotential zu erfassen.

Der öffentliche Raum ist – und dies kann man konstatieren, ohne die gesamte Debatte zu rekapitulieren – einem radikalen Wandel unterzogen. Und dies sowohl als gebauter Raum im Sinne einer Objektivität von Bebauung und Infrastruktur als auch als Sozialraum im Sinne einer Subjektivität von Verhalten und Kommunikation. Pointiert formuliert Bernd Guggenberger dazu: „In der ‚zweckentfremdeten Stadt‘ schrumpft der Bürger auf den Privatmenschen: den Arztbesucher, den Einkaufskunden, den Behördengänger. Der Stadt kommen die öffentlichen Räume abhanden, die zuerst Foren waren, auf denen ihre Bewohner sich immer wieder als Bürger begegnen und Anliegen von gemeinsamem Rang verhandeln. Wo nur noch City ist und die Shoppingmall aus Benutzern Besucher macht, wird die Stadt nimmermehr“¹⁰. Unbestritten ist trotz aller Übersetzung: Die Gefährdung von Grundqualitäten des öffentlichen Raums als Raum politischer Artikulation, Aneignung, Begegnung von Andersartigem und der Kommunikation.

Gehen diese Verliererfahrungen – Verlust von Ortsqualitäten, Einbüßung von identitätsstiftender Wirkung und Gefährdung des öffentlichen Raums – als städtische Entwicklung analog zu einer gesellschaftlichen und ökonomischen Entwicklung, so verwun-

dert es nicht, dass auch die Bürger selbst immer mehr als Kunden, Klienten und Konsumenten gehandelt werden. Dadurch drohen – so der Soziologe Sighard Neckel – die wertvollsten Errungenschaften der Moderne, zu denen der Bürgerstatus zählt, verloren zu gehen und durch eine Neuauflage des Paternalismus ersetzt zu werden – „durch einen Paternalismus der Postmoderne sozusagen, der versorgend, kontrollierend und unterhaltend agiert, die Bürger aber in ihrem Eigensinn, in ihren eigenen Rechten – wozu das Recht gehört, die Stadt nach eigenen Zwecken zu benutzen – nicht mehr anerkennen. Was letztlich auf einen Verlust an demokratischer Substanz hinausläuft.“¹¹

Doch bei aller Schilderung von Verliererfahrungen, sollte man keineswegs einem lähmenden Fatalismus verfallen. Lohnt sich doch auch hier wieder der Blick in die Literatur, um den Erfahrungen entgegenzutreten: „Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch“ (Hölderlin).

So gilt es, eine Perspektive einzunehmen, die den Blick nicht nur auf die verschleierte Schein-Ästhetisierung des städtischen Alltags richtet, sondern auf neue kommunikative, kreativ-kulturelle Praktiken. Konkret ist eine wesentliche Aufgabe, Orte zu schaffen und zuzulassen, wo Überraschungen entstehen, Perspektiven sich verändern, wo räumliche Schichten und Geschichte sich überlagern. Es müssen also auf allen Ebenen Prozesse der Wiederaneignung stattfinden.

Wiederaneignung

Wenn es um Wiederaneignung geht, sind – unter der Maßgabe einer selbsttätigen Aneignung der Stadt durch ihre Bürger – vielfältige Formen, Prozesse und Praktiken gemeint. So nutzen soziale Gruppen den städtischen Raum immer noch als einen „Behälter“ für ihre Aktionen und erschaffen sozialen öffentlichen Raum durch ihre Praktiken wie Performances, Meetings, Straßentheater aber auch durch Demonstrationen. Und auch von Seiten der lokalen Politik wurden – als zarte zivilgesellschaftliche Pflänzchen – neue Strukturen und Beteiligungsmöglichkeiten für bislang in der Kommunalpolitik nicht etablierte Gruppen geschaffen:¹² Zu den Partnern gehören nicht nur Dritt-Sektor-Organisationen oder Private, sondern zunehmend lokale Initiativen, Stadtteil- und Bewegungsgruppen/-organisationen, freiwillige Vereinigungen und Assoziationen. Diese Einbindung diverser nicht-staatlicher Akteure in die lokale Politik, haben wichtige Zugänge und Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet. Die Herausforderung besteht – so Margit Mayer – jedoch darin, diese neuen Wege nicht bloß zur Verteidigung einzelner bedrohter Privilegien und partikularer Defensivräume zu nutzen, sondern sie für den umfassenden und komplexen Kampf für eine demokratische und soziale Stadt nutzbar zu machen.

In den Praktiken der Wiederaneignung spielen die kreativ-künstlerischen aktuell eine immer größere Rolle: „Die urbane Lebenswelt ist durch die Erfahrung alltäglicher Kommunikation und Kooperation geprägt.

¹⁰ Guggenberger, Bernd 2000: Die Entmachtung des Raumes. In: MSWKS NRW (Hg.), Architektur als Element des Städtischen, Düsseldorf, S. 36

¹¹ Neckel, Sighard 2002: Der Paternalismus der Postmoderne. Ein Gespräch. In: Blum, E./Neitzke, P. (Hg.), Boulevard Ecke Dschungel, Hamburg, S. 100-114

¹² Mayer, Margit 1998: Städtische soziale Bewegungen. In: Klein, A. et al. (Hg.), Neue soziale Bewegungen – Impulse, Bilanzen, Perspektiven. Opladen. S. 257-271

Hochhausblöcke, Ratingen



Die Kunst agiert an den Grenzen dieser Lebenswelt. Sie überhöht, irritiert, greift ein. Sie erlaubt Verständigung auch dort, wo die Alltagssprache versagt (...)“¹³ Julian Nida-Rümelin beschreibt hier sehr genau und zutreffend die Möglichkeiten sowie Wirkungen der Kunst in der Stadt und auf die Stadt(bewohner). Seiner Meinung nach kann Kunst als Teil der urbanen Lebenswelt einen wesentlichen Beitrag dazu leisten, dass das Wesentliche der Stadt, ihre urbane Öffentlichkeit, gewahrt bleibt bzw. wiederhergestellt wird. Da die Künste an den Grenzen der Lebenswelt agieren, von dieser jedoch abhängig sind, mit einer Prägekraft auf sie zurück wirken, sind sie in der Lage, Wahrnehmungsweisen zu verändern, neue Formen der Kommunikation zu initiieren und Utopien eines anderen Lebens wach zu halten. Die Kunst in der Stadt wird so „zum Ferment einer unruhigen Gesellschaft, sie entfaltet ihr innovatives Potential, sie stellt Wahrnehmungsweisen und Alltagsgewohnheiten in Frage, sie animiert und irritiert, sie beeinflusst Mode und Design, Wortwahl und Sinnggebung“.¹⁴

Natürlich dürfen die – auch von Seiten der lokalen Politik – verstärkt eingesetzten künstlerischen Praktiken nicht als singulärer Rettungsanker gesehen werden, denn „die Kunst als alleiniger Akteur in der Stadt macht noch keinen urbanen Sommer“.¹⁵ Wenn die Kunst in der Stadt mehr sein soll als ein „Verdacht erregendes Moment des schönen Scheins, der sich gerade in den Stadtfesten und sommerlichen Events äußert und vielleicht kurzweilig unterhaltend die fehlenden Perspektiven in Arbeitswelt und individuellen Lebensentwurf sowie der Stadtplanung selbst ersetzt“¹⁶, dann muss mehr Raum und Zeit für öffentliche Interventionen gelassen werden. Diese können dann natürlich chaotisch, unübersichtlich, ungeplant und unerwartet sein. Aber das gehört auch zur Wiederaneignung und – nun doch noch mal – zur Wiederbelebung der Stadt und ihrer Orte dazu.

Sicherlich geht es bei allen Formen der Wiederaneignung nicht darum, dass das eingangs dargestellte Bild des verwilderten, undurchsichtigen Dschungels hergestellt wird – zumal ein Dschungel mit der Zeit wachsen und gedeihen muss. Aber es gilt, den negativen Folgen eines Modernisierungsprozesses mit den Erfahrungen von Beschleunigung und Verlust etwas entgegenzusetzen, was am besten mit einem „Recht auf Stadt“ des einzelnen Bewohners ausgedrückt werden kann. Zumal dieses Recht in Form von Wiederaneignungen auch weitergehenden Folgen hat: „Das Gefühl eines ‚Rechtes an Stadt‘ (...) verhilft den Menschen zu dem Gefühl, sie hätten auch ein Recht auf andere Rechte.“¹⁷

¹³ Nida-Rümelin, J. 2000: Raus aus den eigenen vier Wänden, Frankfurter Rundschau, 2.03.2000

¹⁴ Nida-Rümelin, J. 2000: Perspektive 2000. Herausforderungen für die Kulturpolitik. In: Kulturpolitische Mitteilungen Nr. 89, H. II, S. 27

¹⁵ Burgdorff, Frauke/Flohé, Alexander/Wierth, Torsten 2003: Vier Jahreszeiten für die Kunst in der Stadt! In: Kröger, F./Viehoff, R. (Hg.), Traumtänzer und Kunstpioniere, Essen, S. 159

¹⁶ ebenda

¹⁷ Sennett, Richard 1996: etwas ist faul in der Stadt. In: Die alte Stadt, Heft 2, S. 127

Die kleinen Gewohnheiten des Nomaden

Ruedi Baur

Grafik-Designer und Leiter des Forschungsinstituts „Design2context“ der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich



Die kleinen Gewohnheiten des Nomaden

Das Gepäck auf die dafür vorgesehene Ablage abstellen, ein kurzer Blick in das anonyme Zimmer, das Sie diese Nacht belegen werden, das Powerbook anschließen, ein paar automatische Handgriffe et voilà, sind Sie im Netz. Paradox, dieses scheinbare Zuhause – dieser Bildschirm, der Ihnen inzwischen vertraut geworden ist, weil er Sie stets auf Ihren Reisen begleitet, unterwegs als „vis-à-vis“ und Konstante dient und im Vergleich zu den verschiedenen Nicht-Orten, die Sie zu passieren haben, zu Ihrem persönlichen Refugium geworden ist. Dabei ist es ein Gerät, das Nachrichten importiert und exportiert, ist Symbol der Kommunikation mit den anderen da draußen, ist Fenster in eine Welt ohne räumliche Distanzen, ist Empfänger und Sender des neuen weltweiten Netzes. Drei Nachrichten aus Québec, wie gewohnt hintereinander ein paar Mitteilungen aus Leipzig, dann Paris, das Atelier, Kunden, Frankfurt, ein Mitarbeiter mit einer dringenden Frage, Zürich, ah! ein paar Worte von Ihrer Tochter und sonst spams, viele spams. Lee in Peking wacht gerade auf und will genauere Angaben zum Projekt haben, das ihm Michelle noch kurz vor dem Verlassen des Ateliers geschickt hat, und dann noch dieser Dialog, der durch die Abfahrt unterbrochen wurde und einige tausend Kilometer weitergeht. Seine schriftliche Fortsetzung unterscheidet sich nicht wesentlich von seiner mündlichen Form: «tu te trompes... je voulais également te dire...».

Les petites habitudes du nomade :

Poser ses valises sur le meuble approprié, un rapide regard de l'espace, absolument interchangeable, que vous occuperez cette nuit, suivi immédiatement du branchement du «powerbook», quelques mouvements presque automatiques, voilà vous êtes chez vous sur le réseau mondial. - Contradiction, d'une part, entre cet écran qui vous a accompagné dans votre déplacement, cet objet devenu presque intime qui vous sert de «vis-à-vis» ou de constante dans ces circonstances, ce refuge personnel par rapport aux différents non-lieux que vous avez à traverser, et d'autre part cette machine à importer et exporter des échanges, fenêtre sur un monde qui nie toutes distances, symbole du dialogue avec les ailleurs, récepteur et diffuseur de la nouvelle entité globale référentielle. Trois messages du Québec, une série venant de Leipzig, enseignement oblige, puis Paris, l'atelier, quelques clients, Francfort un de vos collaborateurs avec une question urgente, Zurich, ah! un petit mot de votre fille... Lee se réveille à Pékin et vous demande des précisions sur le projet que lui a transmis Michelle ce soir avant de quitter l'atelier, et puis cette conversation non aboutie lors de votre départ et qui se poursuit à quelques milliers de kilomètres de distance : «tu te trompes... je voulais également te dire...», passage de l'oral à une forme d'écriture qui ne s'en éloigne guère.

Die Antwort kommt zeitlich versetzt. Sie waren ja nicht im Netz, Ihr Körper ist gereist oder wurde vielmehr transportiert. Selbst wenn Sie sich jetzt in einem Hotelzimmer befinden, das überall auf der Welt sein könnte, haben Sie drei Stunden in einem „Dazwischen“ verbracht, haben unterschiedliche „Nicht-Orte/Un-Zeiten“ hinter sich (Taxi, Flughafen, Flugzeug, Flughafen, erneut Taxi, dann Hotelrezeption) und haben, ohne darauf zu achten, verschiedene Sprachen mitbekommen: eine Landessprache, eine künstlich-freundlich internationale Sprache, die spam-Sprache, dann wieder eine Landessprache. Die dreistündige Unterbrechung zwingt Sie – mehr als die Entfernung – das Gespräch von vorhin verändert wieder aufzunehmen, ein bisschen wie nach einem Telefongespräch, das Sie für einen kurzen Moment vom Thema abgebracht hat. Der Tonfall wird ruhiger sein und das Geschriebene wird sich jetzt als Vorteil gegenüber der mündlichen Auseinandersetzung erweisen, weil es ein wie „auf-den-Punkt-bringen“ ist.

Sie lesen wieder. Sie sind erstaunt von der Strenge eines Gestaltungsvorschlags und entscheiden, die Farben im Entwurf noch zu ändern, um das Ganze durchzubringen: Hintergrund in leuchtendem Orange, Text dunkelblau. So wird es gehen. Gesendet. Wo wird er die Nachricht lesen? Er war auch kurz vorm Abreisen. Sie hatten ihn gar nicht gefragt, wohin. Ob er gerade im Netz ist? Wird er Ihnen gleich antworten oder später? Aus welcher Zeitzone, in welcher Umgebung? Egal. Sie klappen Ihren Bildschirm zu. Heute Abend wird nicht gesurft. Auch nicht gezappt. Das Zimmer ist wieder da.

La réponse sera obligatoirement en décalage : vous étiez déconnecté, votre corps s'est déplacé ou plutôt a été transporté. Même si vous vous trouvez à présent dans une chambre d'hôtel qui pourrait se situer n'importe où, vous avez vécu trois heures dans un entre-deux et traversé différents «non-lieux/non-temps» (taxi, aéroport, avion, aéroport, à nouveau taxi, puis réception d'hôtel), entendu pratiquer sans y prêter attention différentes langues : locale, internationale artificiellement souriante, et à nouveau locale. Cet intervalle de trois heures, plus que la distance, vous oblige à reprendre le dialogue différemment, un peu comme après un coup de fil qui vous aurait pour un temps fait changer de sujet. Le ton sera plus posé, et malgré le média il s'agira à présent davantage d'un courrier que d'une poursuite de dialogue, une sorte de mise au point.

Vous relisez, étonné par la dureté du propos, et décidez d'en modifier les couleurs pour faire passer la pilule : fond orange vif, texte bleu sombre. Ainsi ça passera. Pomme M. C'est parti. D'où va-t-il lire ce message? Lui aussi était sur le départ. Vous ne lui avez pas demandé vers où. Est-il connecté à présent? Vous envoie t'il une réponse directe ou décalée, dans quelle échelle de temps, marqué par quel environnement? Qu'importe. Vous vous séparez, à présent, de votre écran. Pas de surf ce soir. Pas de zapping non plus. Retour au lieu.



Ausgestreckt auf dem Bett liegend denken Sie an einen noch zu schreibenden Artikel. Dann fällt Ihnen der andere Artikel ein, der ebenfalls noch aussteht, von dem Sie aber immerhin schon den Titel kennen: „Die Qualität des Unperfekten“. Eine Art Plädoyer gegen die „Makellosigkeit“ – Genauigkeit auf den hundertstel Millimeter, Städte von der Stange, deren Anonymität nur durch die Anwesenheit menschlicher Geschöpfe gestört wird, Makellosigkeit genveränderter Früchte, Perfektion des virtuellen Raumes, aller digitaler Ausdrucksformen, die sich dem binären System unterordnen müssen, gepixelte Oberflächen beruhend auf einem Raster, Einheitlichkeit fast der gesamten Bilderflut des menschlichen Wesens, sein Spiegel, erstrebte Perfektion durch Schönheitsinstitute, die versuchen, das Lebendige in ein Bild umzuwandeln, und schließlich die Analogie zwischen Schönheitschirurgie und Photoshop-Bildbearbeitung, ganz zu schweigen vom genmanipulierten oder geklonten Menschen. Kurz – Besonderheiten, Unvollkommenheiten, Eigenheiten, Charaktermerkmale sollen verschwinden...

Allongé sur le lit dans cet espace impersonnel, vous pensez à l'article à écrire. Cette notion d'intellectuel est loin de vous inspirer. Vous pensez aussi à un autre texte à écrire dont vous connaissez déjà le titre : la qualité de l'imperfection. Une sorte de plaidoyer contre les «lissages».

- Perfection, au centième de millimètre, des villes fabriquées en usine et dont la seule intervention humaine reste le montage in situ, perfection des fruits et légumes biologiquement modifiés, perfection, de fait, de tout espace virtuel, de toutes les expressions digitales qui par définition doivent s'arranger avec le système binaire et les surfaces pixellisées sur une trame carrée, perfection aussi de la presque totalité de l'imagerie de l'être humain, de son miroir, perfection recherchée par les instituts de beauté essayant de transformer le vivant en image, analogie enfin entre la chirurgie esthétique et les interventions sous photoshop, sans parler bien sûr de l'être manipulé biologiquement ou cloné. Imperfections, spécificités, originalités, caractéristiques et donc caractères doivent disparaître...

Damit der Text etwas wird, muss er notwendigerweise mehr sein als bloße Kritik, müsste Vorschläge bringen, was unmöglich scheint auf einem so weiten Gebiet. Sie müssen sich wieder auf ganz spezielle Bereiche konzentrieren. Sie erinnern sich an Ihre Reaktion auf die letzten Bücher von Paul Virilio, Olivier Debré und anderen Gesellschafts-Analytikern, denen man erwidern möchte: „Ja, und nun?“ Sie erinnern sich an die Zeit der endlosen Diskussionen um das Automobil: jeder übte Kritik, schließlich hatten sie ja recht, aber der unumkehrbare Prozess ging weiter und fast niemand war bereit, sein persönliches Verhalten in Hinsicht auf dieses Objekt zu ändern. Parallel zum ständigen Nachdenken und übereinstimmend mit dem gesellschaftlichen Phänomen haben auch die Designer, die Ingenieure, die Städteplaner, die Juristen, die Politiker daran gearbeitet, das Automobil Schritt für Schritt zu verbessern, es sicherer zu machen, weniger umweltschädigend, die Gesetzgebung, die das Verhalten bestimmt, umzuwandeln, die Umwelt zu gestalten und ein besseres Zusammenleben zu ermöglichen und dabei manchmal tatsächliche Alternativen geschaffen.

Denken Sie beispielsweise an die Entwicklung des TGV. Dabei ist die Rollenaufteilung wichtig – die Zweiten haben, um weiter zu kommen, ganz sicher von den kritischen Analysen der Ersten profitiert. Dennoch kann sich deren Rolle nicht allein darauf beschränken, „am Pflaumenbaum zu rütteln“, wie das bei den meisten „ganz neuen Philosophen“ zu oft der Fall ist. Angesichts der Geschwindigkeit, in der sich Veränderungen aktuell vollziehen, insbesondere im Verhältnis zwischen lokaler und globaler Geschwindigkeit, gibt es, so scheint es Ihnen, eine Art

Pour réussir ce texte il faudra nécessairement dépasser le simple constat critique, être propositionnel, ce qui dans un domaine aussi large n'est guère possible. Donc se recentrer sur des domaines très précis. Vous vous rappelez votre réaction par rapport aux derniers livres de Paul Virilio, Olivier Debré et autres analystes de notre société à qui l'on souhaiterait répondre par : «oui, en effet, et maintenant?». Ils vous évoquent ces longues années de discussion autour de l'automobile : chacun ne pouvait que constater, au fond, le bien fondé de la critique, mais le processus irréversible se poursuivait, et individuellement personne ou presque ne consentait à changer son comportement vis-à-vis de cet objet. Parallèlement à cette analyse répétitive et quasi-consensuelle du phénomène social, des designers, des ingénieurs, des urbanistes, des juristes, des politiques aussi travaillaient, dans le compromis certes, pour améliorer petit à petit l'objet et le rendre plus sûr, moins polluant, transformer les législations qui régissent les comportements, modeler l'environnement et permettre une meilleure cohabitation, en parvenant parfois à créer des alternatives crédibles.

Vous pensez là au TGV, par exemple. Le partage des rôles est certes important, et les seconds pour avancer doivent se nourrir des analyses critiques des premiers. Pourtant leur rôle ne peut se limiter à celui de «généraliste secoueur de prunier», comme le sont trop souvent par exemple les plus très «nouveaux philosophes». Face à la rapidité des transformations actuelles, notamment dans ce rapport entre le local et le global, il existe, vous semble-t-il, une sorte de disproportion entre la facilité de la critique générale, certes nécessaire, souvent d'ailleurs juste, et ce

Missverhältnis zwischen dem raschen allgemeinen Kritisieren – das sicherlich notwendig und übrigens auch oft gerechtfertigt ist – und dem langwierigen, bruchstück- und ameisenhaften Suchen nach Alternativvorschlägen, nach minimalen Verbesserungen oder manchmal nur dem Wiederanpassen von ein paar vernachlässigten Details.

Ausgehend von diesen Voraussetzungen haben Sie das Gefühl, als könnten Sie daraus das Thema des Artikels entwickeln. Bevor Sie einschlafen, notieren Sie schnell einen ersten Arbeitstitel „Von der allgemeinen Kritik zur punktuellen Intervention“. Der Titel erscheint Ihnen ein bisschen zu aufgeblasen und Sie nehmen sich vor, ihn später umzuformulieren. Erstmal erlaubt er Ihnen aber, eine Vorgehensweise zu entwickeln wie die der Frage der Beziehung zwischen einem speziell für eine Situation entwickelten Projekt und dem globalen Kontext dieser Problematik. Sie schlafen ein.

ICE Berlin – Frankfurt, 2001

erschienen in: Publications Maison du Rhône, Givors
Nr. 3, Parution Printemps 2001

long travail de fourmi, spécifique et fragmentaire, qu'implique la recherche de propositions alternatives, de petites améliorations, ou seulement même de réappropriation de certains délaissés. Il vous semble à présent pouvoir tirer de ces prémices le sujet d'un texte à développer. Avant de vous endormir vous en notez rapidement un premier titre de travail.

De l'analyse critique générale à l'intervention ponctuelle - Il vous paraît bien trop ronflant et vous promettez de le transformer par la suite. Il vous permettra cependant de développer un schéma directeur autour de la question de la relation entre le projet développé in-situ et le contexte global d'une problématique. Relation également entre les acteurs, dont le rôle principal est de révéler, de faire comprendre des phénomènes mais aussi de les relier à la grande histoire des civilisations, et ceux qui, confrontés à une problématique spécifique, «fabriquent» une proposition, dans un temps donné et par rapport à un contexte particulier...

ICE Berlin – Francfort, Avril 2001

publié dans : Publications Maison du Rhône, Givors
Nr. 3, Parution Printemps 2001

Im Sondermüll wohnen [ein Bericht über Bert Neumann]

Peter Laudenbach
Journalist und Theaterkritiker, Berlin



| „Vorstadt NO FEAR“ | Bert Neumann, Ruhrfestspiele Recklinghausen 2004

„Bühnenbilder sind Sozialbiotope, Filmstudios, Wohnlabors und notfalls ganze Städte.“

Auf dem Weg zu einer der vielen Bühnen, die Bert Neumann in den letzten Jahren erfunden hat, kommt man an einem Wall Markt, vielen arabischen Imbissen, Pfennigläden, ein paar Pizzerias und einer Autobahnbrücke vorbei. Die zersiedelte Stadtlandschaft mit ihrer Funktionsarchitektur und der Besetzung des öffentlichen Raums mit Billigkonsumangeboten wirkt wie der Rahmen, in den (oder gegen den) Neumann seine eigenen Räume setzt. Sie kommunizieren weit stärker mit den Designverbrechen der Warenwelt und Fundstücken aus der urbanen Umgebung als mit theaterinternen Semantiken. Besonders schöne Effekte ergibt das, wenn eine dieser Neumann-Bühnen nicht in der Berliner Volksbühne oder in der Volksbühnen-Dependance Prater steht, sondern auf einer Baubrache in Neukölln, Berlins hässlichstem Stadtteil, geprägt von Immigranten, proletarisierten Kleinbürgern, Sozialfällen und Kleinkriminellen. Zwischen einem neuen Industriegebäude, der Stadtautobahn und einem bröckelnden Altbau sind ein paar provisorisch zu Bühnen umfunktionierte Wagen aufgestellt, eine Filmleinwand, als Bar ein Westensalon, den man zuletzt in René Polleschs Theaterstück „Frau unter Einfluss“ gesehen hatte, hier wirkt er außerordentlich Neukölln-kompatibel. Theater als mobiles Einsatzkommando an einem städtischen Nicht-Ort mit vielen weißen Plastikstühlen für die Zuschauer. In einem der Wagen hängen Photos unbekannter Berliner. Recherche teams hatten an Neuköllner Haustüren geklingelt und die Einwohner, Menschen in Bademänteln, T-Shirts oder Jogging-Anzügen, fotografiert und gefragt, was sie gerade

machen. Sympathischerweise lautete die häufigste Antwort: „Fernseh“. Solche ethnologischen Recherchen gehören neben Showeinlagen, Theater und Workshops zur Rollenden Road Show, mit der die Volksbühne seit vier Jahren Elendsgebiete wie Neukölln, eine Favella in Sao Paulo, Berlin-Marzahn oder die Expo 2000 in Hannover besucht.

Seit 1992, seit Beginn der Intendanz Frank Castorfs, ist Bert Neumann Chefausstatter der Volksbühne. Neumann hat das Theater nicht nur mit seinen Bühnenbildern geprägt, sondern zum Beispiel mit der Frage, wie man Wirklichkeit und Theater zur Kollision bringen könnte (und wie beide, Theater und Wirklichkeit, danach wohl aussehen). Bei Neumann sieht die Bühne in Folge solcher Kollisionen nicht mehr unbedingt wie eine Bühne aus, sondern zum Beispiel wie eine schäbige Zimmerflucht mit eingebautem Porno-Drehort „Stadt als Beute“, wie ein „Big Brother“-TV-Container „Endstation Amerika“, wie ein Bungalow „Dämonen“ oder eine Baustelle „Berlin Alexanderplatz“, die zufällig auf einer Bühne rumstehen. Oder wie eine Stadtlandschaft bei seinem bisher radikalstem Projekt, der „Neustadt“ in der Volksbühne. Man schaute als Theaterbesucher aus kleinen Logen auf die Bühne, aber die Bühne war verschwunden. Stattdessen erstreckte sich dort, wo früher der Zuschauerraum war, eine riesige Freitreppe, die Las Vegas Bar, ein Friseur und eine Stehkneipe, Hochhausfassaden, eine Kinoreklame, Leinwände und in den Zuschauer-Zellen unzählige kleine Fernsehmonitore – Bühne als Stadtlandschaft. Manchmal drehte sich die Drehbühne, auf der die Zuschauerlogen wie aufeinandergestapelte Legehennenbatterien montiert waren. Dann durfte



„Rollende Road-Show“, Neukölln, Berlin 2001



man durch Fenster schauen, an Hausfassaden vorbeigleiten, Blicke in dunkle oder von Vorhängen und Rollos verhängte Zimmer werfen.

Wie Neumann Wirklichkeitsablagerungen als Störfaktor ins Kunstschöne montiert, will er umgekehrt die Außenwirkung des Theater als Fortsetzung der Kunst mit anderen Mitteln organisieren. In der Agentur LSD, die er zusammen mit Lenore Blievernicht betreibt, benutzt Neumann die Werbemedien der Volksbühne für den Versuch, die ganze Stadt in eine Neumann-Bühne zu verwandeln. Zum Beispiel indem Plakate mit dem Volksbühnen-Logo, einem Rad auf Rädern, auf Verteilerkästen, Bauzähne und Bushaltestellen verklebt werden. Auf nüchternen Photos tauchen diese Plakate im ungeschönten Stadtraum eher beiläufig auf, wie Spuren menschlichen Lebens an Orten, die eher den Waren und Funktionsnotwendigkeiten gehören. Diese Photos, vergrößert auf riesige Plakate, werden dann wieder wild plakatiert – ein Spiegel im Spiegel im Spiegel.

„Neumanns Bühnen haben etwas reales“, sagt der Schauspieler Bernhard Schütz. „Es sind erst mal Orte, an denen man sich aufhalten kann, ohne irgendwas zu tun. Und es gibt immer Materialien, die eine Angriffsfläche bieten, so dass man sich dagegen wehren kann. In Neumanns Räumen sind die Menschen stärker als ihre Umgebung.“ Das hat komplizierte Folgen. Für Castorfs Inszenierung „Endstation Amerika“ zum Beispiel hat Neumann in die runtergekommene Wohnung, in der die Figuren hausen, ein komplettes Badezimmer eingebaut, mit Dusche, Toilette, Wasser, Badewanne. Sehen konnte man das nur, wenn die Tür zum Bad auf war. Und meistens war sie zu. Unter Gesichtspunkten des reinen Schauwerts ist so ein Bühnenbild-Badezimmer der blanke Irrsinn. Aber es setzte einen ziemlich vertrackten Probenprozess in Gang. Castorf wollte sehen, was im Bad passiert und Wasser, Dusche, Toilette ausnutzen. Neumann weigerte sich, die Wand oder die Tür durchsichtig zu machen, „das sieht dann gleich wieder so nach Theater aus.“ Am Ende kamen er und Castorf darauf, in das Bad eine Kamera zu hängen und die Bilder live auf eine große Leinwand zu übertragen. Was ein deutliches, nicht

unbrutales Bild für das Konfliktfeld Intimität und Öffentlichkeit, Voyeurismus (zum Beispiel des Theaterbesuchers) und Medienwirklichkeit ergab. In Castorfs nächster Inszenierung „Erniedrigte und Beleidigte“ und später noch extremer bei „Der Meister und Margarita“, wurde die Live-TV-Übertragung immer stärker zu einem zentralen Element. Das Kamerabild auf der Bühne ist ein Paradox, und das nicht nur, weil niemand ins Theater geht, um dort Fernseh-Bilder zu sehen. Man sieht auf der Leinwand das, was die Bühne dem Blick des Zuschauers verweigert. Der Vorgang des Sehens selbst wird thematisiert. Mit der Verweigerung der Übersicht, des Komplettbildes, operiert Neumann seit Castorfs Dostojewski-Inszenierung „Dämonen“ vor fünf Jahren. Dafür hatte Neumann einen Bungalow gebaut, der nach allen Seiten, auch nach vorne zum Publikum, abgeschlossen ist. Wenn Dostojewskis Revolutionsphilosophen dort auf den Sofas hängen, kann man ihnen nur durch die Fenster hindurch zusehen.



| „Idiot“, Volksbühne Berlin 2003



Bei Castorfs nächstem Dostojewski-Projekt, „Erniedrigte und Beleidigte“, steht der gleiche Bungalow auf der Bühne, diesmal mit schwarzen statt weißen Wänden – ein Negativbild des Vorläufermodells. Eingefallen ist Neumann der Dostojewski-Bungalow „beim Autofahren. Wenn man abends durch die Gegend fährt sieht man die erleuchteten Fenster und alles sieht sehr heimelig aus in der Dämmerung. Trotzdem hat man immer das Gefühl, dass in den Häusern was schreckliches passieren könnte. Ich fand es ganz spannend, wenn man zeigt, wie das, was in so einem Behälter drin ist, nach außen explodiert. Bei „Dämonen“ löst sich die Oberfläche des Hauses am Ende auf, die Fassade fällt ab und die Konstruktion wird sichtbar. Als wir „Dämonen“ probiert haben, gab es gerade den Kosovokrieg. Mit dem Krieg war klar, dass das Europa, was man zu kennen glaubte, so wahrscheinlich nicht mehr existiert. Die Sicherheit, in der man sich gewiegt hat, ist vorbei. Das war eine These. Es gibt ein Haus, das sieht aus als wäre es sicher. Es hat einen Herd, ein Sofa, einen Schornstein, der raucht. Und plötzlich macht es puff und alles ist nicht mehr da.“

Der Innenraum ist jetzt mit Kameras bestückt, einzelne Szenen werden als Großaufnahme oder Halbtotalen auf die große Leinwand übertragen, die wie ein Werbeplakat auf dem Bungalow steht. Einige Szenen, ein Bordellbesuch oder eine kleine, kranke Orgie, die in nicht einsehbaren Dark Rooms stattfinden, sind nur auf der Leinwand zu sehen. Als ein Effekt dieser Brechung wirken all die großen Dostojewski-Sätze, die pathetischen Gefühle mit ihrem Absolutheitsanspruch, die trashigen Konflikte um Geld oder Liebe oder keins von beidem, plötzlich wie eine abgefahrene Variante des Denver-Clans.

Wenn gerade keine Liveübertragung zu sehen ist, zeigt die Leinwand Werbeclips für Luxusgüter. Das läuft so selbstverständlich mit, dass der Beigeschmack einer abgestandenen „Konsum- oder Medienkritik“ gar nicht erst aufkommen kann. Solche Bilder gehören einfach zur normalen Umgebung des Menschen der Moderne. Einmal, als auf der Leinwand ein harter Porno läuft, sehen die Schauspieler ein, dass ihre Kunstanstrengungen im Augenblick ein wenig sinnlos sind. Dann hören sie auf zu spielen,

„Mann, guck doch mal“, drehen ihre Stühle um und schauen gemütlich den fickenden Sexarbeitern auf der Leinwand zu.

Wie sich das Verhältnis Spielfläche-Publikum ins Extrem treiben lässt, hat Neumann bei seinen Bühnen für René Polleschs Stücke „Stadt als Beute“ im Prater der Volksbühne vorgeführt. Die Bühne greift die Fragestellungen von Polleschs Stücken, die Besetzung von Intimität durch Ökonomie, das Ausbeuten von Subjektivität als Notwendigkeit der Selbstvermarktung, auf. Weil der Markt in Polleschs Stücken (und im neuen Kapitalismus) in dein Schlafzimmer schaut, zeigt Neumann einen intimen Ort als einen halb-öffentlichen. Hat er bei Castorfs Dostojewski-Stücken die vierte Wand als Sichtblende eingebaut, fehlen hier die Wände einer langen, eher schabigen Zimmerflucht. Die Zuschauer, auf drei Seiten von der Bühne eingefasst, sitzen auf Bürostühlen und werden zu einer Art Mitbewohnern der New Economy WG auf der Bühne, die vielleicht nur eine Bürogemeinschaft oder ein Bordell ist. Theater als Mit-Wahn-Zentrale. Weil es nicht um das sauber verpackte Produkt, die polierte Ware geht, sondern um den Prozess,

| Stadtlandschaft „Neustadt“, Volksbühne Berlin 2002

die miteinander verbrachte Zeit, die Kommunikation, die ihre Spuren hinterlässt, verändern die Aufführungen das Bühnenbild. Sei es, dass Plakate jeder Inszenierung im Lauf der Spielzeit nach und nach die Wände füllen, sei es, dass Dinge kaputt gehen: Der Raum wird nicht als begehbares Bild ausgestellt, sondern benutzt und in der Benutzung verbraucht oder im besten Fall neu definiert.

Neumanns Vater war Architekt in Ostberlin, seine Mutter hat Möbel im „Institut für industrielle Formgestaltung“ entworfen, beide sind sie vom Bauhaus beeinflusst. Wohnen, Häuser, Stadt, Intimität und Ökonomie sind die Themenkomplexe, die Neumanns letzte Bühnen mit der Rollenden Road Show verbinden. Adornos schöner Satz, wer nur von Musik etwas verstehe und von allem anderen nichts, verstehe letztlich auch von Musik nichts, gilt für Theater erst recht: Theater, das sich nur auf Theater bezieht, demonstriert seine eigene Überflüssigkeit. Um nicht dort zu landen, betreibt Neumann die Road Show mit ihren Exkursionen im Stadtraum.





| Stadtlandschaft „Neustadt“, Volksbühne Berlin 2002



Nicht als nettes Nebenbeiprojekt für das soziale Gewissen, sondern aus dem egoistischen Impuls „mir soziale Erfahrung zu organisieren, die ich im Theateralltag kaum mache.“ Was dann natürlich etwas fremdartiger ist als ein Gastspiel in Paris oder eine Inszenierung in Stockholm. Neumann: „Die Leute in Berlin-Marzahn oder Neukölln haben noch nie was von der Volksbühne gehört. Dahin zu fahren ist eine Weltreise in der eigenen Stadt.“ Die Ausflüge der Rollenden Road Show sind Versuche in einer Art Crash Test sich selbst und das eigene Theater einem Wirklichkeitsschock auszusetzen, um theaterbedingten Milieuschäden und den Fallen der Selbstreferentialität zu entgehen. Was dann zum Beispiel bedeutet, dass René Polleschs Stück „Sex“ bei der Road Show vor Neuköllner Proll-Publikum und türkischen Machos noch einmal eine andere Direktheit bekommt als im Prater und Sophie Rois „echt wie eine billige Jahrmaktnutte“ wirkt (so ein begeisterter Augenzeuge). Oder dass Bert Neumann in Neukölln jedem der es will Roadshow-Logos auf T-Shirts oder Hemden bügelt – das Dienstleistungsangebot als denkbar unpräzise Weise, Hallo zu Neukölln zu sagen. „In Berlin-Mitte würde ich so was nie machen, das wäre vollkommen lächerlich.“ In Neukölln ist es okay. Immigranten müssen überall Mac-Jobs machen, und in Neukölln sind die Künstler auf jeden Fall so etwas wie importierte Fremdkörper, die sich in ein fremdes Sozialsystem eingeschuggelt haben.

Weil die Szeneviertel Berlin-Mitte oder Prenzlauer Berg, das unmittelbare Einzugsgebiet der Volksbühne, nach und nach der Gentrifizierung zum Opfer fallen, ist der Abstand zu den kaputten Vierteln zwangsläufig größer geworden. Andere Theater würden diesen Prozess vermutlich als Standortvorteil begrüßen. An der Volksbühne erfährt man ihn eher als Defizit. Neumann: „Eine bestimmte Form von Wirklichkeit, die nicht so reich oder dekorativ ist, wird aussortiert. Das proletarische, asoziale, alkoholikermäßige, das blendet sich aus. Bei der Rollenden Road Show habe ich im letzten Jahr im Märkischen Viertel Leute getroffen, die mal am Prenzlauer Berg gewohnt haben. Nach der Wende sind sie dann irgendwie gescheitert und jetzt haben sie in einem dieser Kästen noch mal einen Halt gefunden. Abends ziehen sie dort um die Häuser und wissen nicht, wo sie eigentlich hinpassen. Die sammelten sich dann um unsere bunten Lichter. Diese Leute fehlen in Mitte. Man selbst ist am gleichen Ort geblieben, an dem man immer war, am Prenzlauer Berg, aber ringsum hat sich alles verändert. Plötzlich denkt man, das ist ja wie am Savignyplatz und da wollte ich doch eigentlich nie hin.“ Das sozial Aussortierte findet seinen Ort, wenn nicht mehr am Prenzlauer Berg, dann wenigstens in Neumanns Bühnenbildern, die in den letzten Jahren immer stärker mit konkretem Material, mit Alltagspuren arbeiten.

Die Plastikstühle, die bei der Road Show so praktisch rumstehen, weiß, billig, geschmacksneutral und brutal wie die normativen Kraft des Faktischen, begegneten einem in den letzten Jahren in fast jedem Bühnenbild, das Neumann für Frank Castorfs Inszenierungen gebaut hat. Die Plastikstühle schienen unvermeidlich aufzutauchen, sich automatisch zu vermehren und ohne Rücksicht auf Epochen, Länder und literarische Vorlagen jeden Ort, jede Drehbühne und jede Inszenierung zu okkupieren – von „Krähwinkelfreiheit“ (nach Nestroy) über „Dämonen“ (nach Dostojewski) und „Berlin Alexanderplatz“ (nach Döblin) bis zu „Meister und Margareta“ (nach Bulgakow). Angesichts eines Bühnenbildelements, das sich so penetrant durchsetzt, haben Bedürfnisse nach historischem Zeitkolorit keine Chance. Weshalb sollte es den Herren Dostojewski und Bulgakow, Nestroy und Döblin besser gehen als zum Beispiel den Plätzen Ostberlins. „Nach dem Mauerfall hat dieser Stuhl den Osten im Sturm erobert, wie er die ganze Welt erobert hat“, sagt Neumann. „Man hat ihn erst gehasst, weil er plötzlich alles besetzt hat, was man so kannte. An der Ostsee oder in Berlin: Schon wieder diese Stühle. Das ist eigentlich kein Möbel mehr, das ist Erdöl, das in eine Form gepresst worden ist, mehr oder weniger Sondermüll. Der Stuhl sagt ja nicht, dass er etwas anderes wäre als Plastik. Das hat etwas ehrliches, diese unverkleidete Zweckdienlichkeit.“



| Stadtlandschaft „Neustadt“, Volksbühne Berlin 2002

Das ist der Gegensatz zu einer Wand, die verklindert ist und so tut, als sei das eine solide Oberfläche. Den Plastikstuhl gibt es in vielen Variationen, aber es sieht nie nach Design aus.“ Und damit ist er zwangsläufig das Gegenteil jedes Bühnenbildes, das nach geformter Schönheit, Aura, Bedeutung demonstrierender Gestaltung, eben nach Theater aussieht.

„Der Baumarkt ist der Ort, wo industrielle Wohnträume angeboten werden. Die stülpen sich nach außen und verteilen sich über die Landschaft. Mich interessiert die Verstellung der Materialien“, sagt Neumann. „Es sind im Baumarkt oft Materialien, die über ihre Bestandteile nicht die Wahrheit sagen, wie das Plastikimitat, das aussieht wie eine Wand aus Ziegelsteinen. Das haben wir für den Schornstein im Dämonen-Haus benutzt. Dieser Umgang mit Fakes reflektiert eine Form von Wirklichkeit, wie eine gesteigerte Gründerzeit, die man im Augenblick erlebt. Man umgibt sich mit Fälschungen, die einem das Dasein irgendwie erträglicher machen sollen und eine Form von Kontinuität vortauschen.“ Und je fragiler die Umstände werden, in denen man lebt, desto größer wird die Sehnsucht nach Halt vortauschenden Oberflächen (was nicht nur den Erfolg von Baumärkten, sondern zum Beispiel auch von konservativem Theater der gediegenen Oberflächen erklärt). Neumann reagiert auf diese vorgetauschten Sicherheiten, wenn er z.B. in „Erniedrigte und Beleidigte“ Kaufhausmöbel

benutzt, die vor allem demonstrieren, dass sie etwas anderes, edleres, chiceres sein wollen, als sie sind: Das schnörkelige Billigsofa, das so tut, als stamme es aus dem Rokoko, das Kitschölbild des weinenden Jungen, der goldene Kerzenständer auf dem Plexiglastisch – lauter Designlügen aus der Warenwelt, die auf Neumanns Bühne eine perverse eigene Wahrheit bekommen. Die Plastikstühle, Couchgarnituren oder Einbauküchen sind weniger Zitate als Readymades. Man sieht ihnen an, dass sie von woanders herkommen und nicht für die Bühne sondern für das kleinbürgerliche Wohnzimmer gemacht sind. Neben ihrer robusten Selbstverständlichkeit müssen alle Behauptungen von autonomer Kunstschönheit etwas bizarr wirken. Der Schock, den Duchamps Readymades auslösten, entstand durch den Kontrast, den Konflikt zwischen banalen Alltagsgegenständen und dem als unpassend empfundenen Ort, an dem Duchamp sie aufstellte, dem Museum. So wie sie dort die Reinheit der Kunst zu beschmutzen schienen, beschmutzen Neumanns Bühnen die Vorstellung von einem Theater, das irgendwo jenseits sozialer Realität seine eigene zeitenthobene Schönheit und die in ihr aufbewahrten zarten, subtil aufgefächerten Gefühle feiert. Wie Duchamps Readymades nicht nur auf den Ort der Kunst ein seltsames Licht werfen, sondern ihrerseits selbst durch den unangemessenen Kontext verfremdet wirken, so bekommen auch Neumanns Barhocker, Plexiglastische,

Kühlschränke und Flokatiteppiche plötzlich einen zweite Bedeutungsebene. Nicht, dass sie zu Kunstgegenständen werden würden und das Gewicht von Aura und tieferer Bedeutung mit sich rumschleppen müssten, aber plötzlich wird so etwas wie ihr ästhetischer Mehrwert sichtbar. Und der verweist auf die latente Theatralisierung der Wirklichkeit (oder zumindest der Warenwelt) aus der sie stammen.

Beyond Leidsche Rijn [www.beyondutrecht.nl]

Temporary art- and architectural interventions break fresh ground

Mariette Dölle
Co-ordinator Beyond Leidsche Rijn, Utrecht



Building a new city district: Leidsche Rijn Netherlands

Some 30.000 houses are being built in Leidsche Rijn, a new district of Utrecht located to the west of the existing city. Leidsche Rijn is the largest Vinex location (sites designated by the government for urban development) in the Netherlands, and one of Europe's largest new housing operations. By 2015, the population of Leidsche Rijn, including the villages of Vleuten and De Meern, will equal that of a small provincial town: it must accommodate 30.000 residences or the equivalent of 90.000 inhabitants. It is situated at the edge of the Delta Metropolis, the 'nick' name of the conglomerate of Amsterdam, The Hague, Rotterdam and Utrecht, in an area with the heaviest infrastructure, a canal, two highways and the largest railway station of the Netherlands. Leidsche Rijn is not a standard new development; it is a widely varied area in which existing villages, infrastructure and archaeological finds (being the former border of the Roman Empire) combine with new construction. Uniform? Far from it. In fact, now that the number of residents of Leidsche Rijn is increasing, a cultural exploration of the area is becoming even more important. The Municipality of Utrecht teamed up with SKOR, national foundation for art in public space, and developed a scenario in which the introduction of public art is linked to the urban development of Leidsche Rijn.

A long-term arts project for Leidsche Rijn: Beyond

This scenario 'Beyond Leidsche Rijn, the Vinex assignment for art' simultaneously uses Leidsche Rijn as a working area and as a point of departure. What does this mean? That art is not regarded as a series of autonomous beacons in a new neighbourhood, but stitch together the architecture, landscape architecture and urban development through dynamic and mostly temporary interventions.

In Beyond the plastic arts are given the role of a driving force for the new urban life in Leidsche Rijn. The activities and projects are directed towards reversing the relationship between art and environmental planning, creating space for the unplanned and unregulated, the integration of disciplines in the more complex design assignments and creating a breeding ground function at the edge of the city. This makes Beyond into an artistic plan that in its differentiated approach promotes the exploration of new relational patterns between the building programme and art. Beyond started in January 2003 with permanent artworks and temporary projects divided into six programmes: Action Research, Parasites, Looping, Director artists, Artist Houses and White Spots. In the spring of 2003 the first project was launched: Stadium by the New York-based artist Dennis Adams. Inspired by the F-side stands in the Galgenwaard soccer stadium, Adams got dozens of bright orange bucket seats to descend throughout the Langerak and Parkwijk neighbourhoods. With this work of art called Stadium, Adams refers to the 'old' Utrecht and seeks to establish a link between the old and the

new community. "At the Bunnik-side you are looking for something you miss in daily life," a journalist once wrote about this supporters' section in the Utrecht football stadium. The Bunniksiders have a community feeling and this fascinates the American artist Dennis Adams. Do the people in Leidsche Rijn already have the feeling that they form a community or do they prefer to jump in the car and head back to the 'old' city? The benches will stay and refer to that question until the end of 2005.

The Copenhagen-based artist group N55 created a temporary freespace LAND Terwijde in Leidsche Rijn. LAND Terwijde consists of a pasture of 300 m² and is enclosed by a moat with its own bridge. The little meadow is part of a future green belt in an area of Terwijde due for development in the coming years. LAND Terwijde is already making this part of Terwijde freely accessible to everybody.

How do you make a product or create an autonomous community that can function outside the world economy? This is an important principle for N55. Within the framework of their global project LAND, they 'demarcated' a piece of land in Leidsche Rijn that is freely accessible to everyone and where everyone has the same rights. LAND is intended as a protest against land ownership. Usually N55 identifies its LAND projects with a module designed by them. For Leidsche Rijn they built a six-metre high hill to mark the location. The entire project can also be seen on their website www.n55.dk. LAND will function as an open invitation to the audience for five years.

| „Nomads in Residence“

| Bik Van der Pol + Korteknie Stuhlmacher architecten, Utrecht 2003





| „Nomads in Residence” | Bik Van der Pol + Korteknie Stuhlmacher architecten, Utrecht 2003



| „Paper Dome” | Shigeru Ban, Utrecht 2004



| „Paper Dome” | Shigeru Ban, Utrecht 2004

Temporary and flexible units make a plea for flexible urban planning

Leidsche Rijn, where undefined or as yet undeveloped areas of land are a dominant feature in the first years of its urban development, gave cause to discuss the possibility of including temporarily deployable or mobile structures in the programme of the arts project Beyond. There are areas in Leidsche Rijn that remain empty in connection with future development, and that are awaiting building or where building is not allowed due to nuisance legislation. These locations can be brought to life by temporary 'parasites', with activities and art projects.

Parasites are flexible and temporary structures, designed by artists or architects, that need a minimum of facilities, are movable and can serve as a medium to explore new forms of occupation in an uninhabited, or, at least, not yet urbanised area. They consider another approach to planning, one where not everything is fixed beforehand. In Leidsche Rijn, they can introduce new and unforeseen functions, turning a district that is almost exclusively concerned with dwelling into a more urban entity. This led to Parasite Paradise, a manifesto for temporary architecture and flexible urbanism.

In the summer of 2003, Leidsche Rijn in Utrecht was the scene for the outdoor manifestation Parasite Paradise, an animated 'village' featuring 25 temporary, mobile, flexible housing units. Parasite Paradise featured projects by a.o. Atelier van Lieshout, Exilhäuser Architekten, Bik Van der Pol, Winter & Hörbelt, Kas Oosterhuis, Daniel Milohnic & Dirk Paschke, and Dré Wapenaar. Well-known works such as Mobile Linear City by Vito Acconci and the paraSITE by Kas Oosterhuis & Ilona Lenard were on show. Parasite Paradise was a lively settlement: with a restaurant by Maurer United Architects, a theatre made of plastic crates by Winter & Hörbelt, a completely self-sufficient farm by Atelier van Lieshout and a mini hotel by Fishkin & Leiderman. As small scale exercises in art, architecture and urbanism, they delivered a lively nimble-witted if serious commentary on the over regulated real-estate practices of the day in the Netherlands.

Parasites as part of the colonising process of Leidsche Rijn
With the Parasites programme, Beyond explores, in respect of form as well as function, the notions 'shelter' and urbanisation in Leidsche Rijn. In 2004 three parasites landed on spots of land that are only available for a few years, but provide an excellent starting point for the exploration of the role and function of art in the new housing area. De Parasol (The Sunshade) by Frankfurt-based artists Milohnic & Paschke (i.c.w. Resonatorcoop) engages itself directly with the physical and social problems that a new community encounters in a newly occupied area. For most residents of Leidsche Rijn, the place where they live is not the principal domain for social contact. Suburbs can be truly anonymous habitats. Nevertheless, suburbanites are ambivalent when it comes to their own mobility. They are at the same time a modern nomad, but feel the need of belonging to a residence too. This parasite will stand in Vleuterweide and function as a community centre managed by a local welfare organisation. It has a deliberate do-it-yourself low tech styling, almost as an open invitation to follow its example and build some more temporary sheds. Daniel Milohnic & Dirk Paschke have transformed, to their own design, a series of simple sea-containers into a meeting place with a terrace full of colourful parasols. The Parasol consists of two containers, a sanitary unit, and a wooden terrace with a roof of bamboo parasols that connects



„The Parasol“ | Daniel Milohnic & Dirk Paschke + Resonatorcoop, Utrecht 2003

| „Nomads in Residence“ | Bik Van der Pol + Korteknie Stuhlmacher architecten, Utrecht 2003



the different sections. The combination of the containers with the parasols is ambiguous. The containers evoke associations of standardised industrial architecture, while the tent-shaped parasols refer to a nomadic context. The colours and decorations of the traditional Chinese parasols from Singapore also contrasted with the commercial containers. The parasols almost seem like a stylised explosion bursting from the front of the containers, a release that carries a reference to the long road they have travelled: they are shipped tightly packed together in a container, from the factory in Singapore to the port of Rotterdam. The interior is prepared for a diverse usage: although the artists have let slip that they would prefer to offer accommodation to an old mans card club, there have also been two turntables installed for people with aspirations to DJ.

The design of the Nomads in Residence-parasite by Rotterdam based artists Bik Van der Pol (i.c.w. Korteknie Stuhlmacher) is also rooted in the simplest and most rudimentary space-form of a container. The interior consists of a single basic elongated volume that can be divided into various indoor and outdoor spaces using a wooden sliding partition and a glass panel. Floors, walls and roof are of thick European softwood: sturdy, insulating and environmentally friendly. The exterior is of a strikingly graphic quality: the panels are black tarred, the only dash of colour is the immense house number (19) on the side.

Nomads in Residence is actually the contemporary versions of the artists' breeding place in the big city. Innovative cultural developments always occurred in underground locations, cheap, 'left-over' places, such as old factory buildings and the like. In the city of today these places are no longer there, everything has been built compactly and each space serves its own purpose. Designed as a mobile artist-in-residence, this parasite provides artists with a base camp and serves as a tool for the exploration of the residential dilemma's of Leidsche Rijn. Nomads in Residence hosts a programme of research projects and temporary interventions by artists whereby 'Leidsche Rijn Now' is the focal point; Leidsche Rijn as an area with a community under construction, with a continuously changing habitat. Nomads in Residence was placed at the edge of the new housing neigh-

bourhood Terwijde, where it overlooks a left-over part of the old rural landscape while in the back people are moving into their new homes in a new cityscape.

The Paper Dome by the famous Japanese architect Shigeru Ban is an intricately constructed dome. Shigeru Ban is a Japanese architect who is world renowned for his ingenious paper and card architecture, which incidentally, he also lives in. The assignment for Ban is a collaborative project between Beyond and the Amsterdam based theatrical group Van Steen. In 2003 Ban designed a lightweight dome construction that was covered with cloth to make a large music tent or a small theatre tent for a series of performances in Amsterdam, after which it came into the possession of Beyond. The tent is perfect to function as a temporary theatre facility in Leidsche Rijn. That's why a location is chosen that lies exactly on the future site of the district centre. The Dome can warm up the local public for the cultural years to come.



„The Parasol“

| Daniel Milohnic & Dirk Paschke + Resonatorcoop, Utrecht 2003 (detail)

Finally, in Leidsche Rijn, the often heard assumption that architecture creates only shells and art creates meaning, is proved wrong: it is in the cross-over between art and architecture, in the flexible building of shells with meaningful contents, that Beyond breaks fresh ground for art producing new prototypes of urbanisation strategies and community functions. The three parasites do manifest a difference in strategy between the arts and architecture. The architect Shigeru Ban chooses an age-old form, the dome, and innovates it entirely through the use of new and uncommon materials. The artists Bik Van der Pol have a more symbolic approach, they are not necessarily interested in the invention of new techniques but in creating a functioning metaphor for the introduction of art in the area. Whereas the choice of materials of the Parasol by Milohnic & Paschke is not necessarily a financial one, but a statement on empowering the audience.

Hast Du auch Deinen Kontext gelernt?

Andreas Kaiser
Konzept-Künstler, Köln



| „Park“, Holzminden 1997

Der Ortsbezug

Orte haben eine Vergangenheit, eine Gegenwart und eine Zukunft. Daraus ergeben sich Qualitäten, die es gilt aufzuspüren und produktiv zu machen: Verknüpfungen werden hergestellt, Spuren gesucht, Bedingungen reflektiert und Visionen entwickelt. Die Veränderung und die Veränderbarkeit eines Ortes und seiner Bedingungen machen den temporären Eingriff erst sinnvoll. Der große Vorteil des temporären Entwurfs liegt dabei in der Zeitgenossenschaft seiner Realisierung, also seiner Gegenwärtigkeit. Auch wenn er die Vergänglichkeit von Orten beleuchtet, ist er doch nie eigener Vergänglichkeit ausgesetzt. Das ist seine wichtige Besonderheit, die zu anderen Erkenntnissen führen kann als das Entwerfen auf unbegrenzte Zeit.

Der „Park“

Städtische Plätze stehen nicht für sich, sondern sind in ein Geflecht urbaner Strukturen und mehr oder weniger intensiver (Verkehrs-) Beziehungen eingebunden. Verlagern sich die Verkehrsbeziehungen, dann verändern sich die Nutzungsbedingungen innerstädtischer Plätze.

1997 fand in Holzminden das fünfte Bildhauersymposium statt. Vor der evangelischen Kirche wurde ein Zelt mit dem Wunsch aufgestellt, vor den Augen der Bürger Skulpturen aus Stein oder Holz entstehen zu lassen, die dann den Stadtraum von Holzminden zieren sollten. In direkter Nachbarschaft zum Zelt befand sich der Marktplatz, das „Heiligtum“ der Stadt. Er wurde im Jahr zuvor mit großem finanziellen Aufwand neu gepflastert und



| Kriegerdenkmal für die Opfer des Ersten Weltkriegs, Mönchengladbach um 1930



„Wiedervorlage II“, Mönchengladbach 2000



| Beerdigung des Löwendenkmal, Mönchengladbach 2000



außer dem samstäglichen Marktgeschehen durfte dort nur der jährliche Autosalon stattfinden. Selbst Ballspielen war auf dem Platz untersagt und wurde auf die ihn umgebenden Spielstraßen verbannt, in der parkende Autos genau dies aber verhinderten. Die unregelmäßige Trapezform des Platzes konnte vor Ort nicht wahrgenommen werden. In den siebziger Jahren befand sich auf dem Marktplatz noch ein Parkplatz, wie einige alte Fotografien belegen. Die enorme Verkehrsbelastung der Innenstadt war 1997 eines der bestimmenden Themen in der Stadt; der Bau einer Ortsumgehung beschäftigte die Privat- und Geschäftsleute gleichermaßen.

Mit meiner auf ein Jahr begrenzten Intervention – mittels 1.500 Meter reflektierendem Baustellenmarkierband – wurde nicht nur die Diskussion um die geplante Ortsumgehung aufgegriffen und in das Herzstück der Stadt verlagert. Auch die Trapezform des Platzes wurde durch die Parallelverschiebung der Parkbuchten sichtbar gemacht. Parkplatzsuchende Autofahrer fanden keine Zufahrt und der Markt mußte zur Eröffnung der Ausstellung in die umliegenden Strassen verlagert werden. Inzwischen hat Holzminden mit einer neuen Brücke über die Weser seine Ortsumgehung. Die Nutzungsmöglichkeiten seiner innerstädtischen Räume und das Stadtbild haben sich seither vehement verändert.

Der Auftrag

Neben den örtlichen Gegebenheiten spielen die Auftragsbedingungen eine große Rolle. Die temporäre Auftragsarbeit unterscheidet sich grundlegend von der bleibenden, weil Sie Umstände beleuchten und Fragestellungen aufgreifen kann, ohne unbedingt deren Lösung zu liefern. Vielmehr befördert der temporäre Eingriff vor allem den Diskussionsprozeß um mögliche Lösungen oder andere Sichtweisen. Liest man den öffentlichen Raum einer Stadt als einen sich ständig weiterentwickelnden Organismus, dann erhält die temporäre Arbeit eine andere Gewichtung, eine spezifische Funktion: Sie injiziert den vorhandenen Strukturen neue Energie und besitzt eine für das „Befinden“ dieser Stadt förderliche Wirkung. Sie lässt dabei auch schon mal vorhandene Wunden und verkrustete Narben wieder aufbrechen um den „Heilungsprozess“ produktiv und nachhaltig zu gestalten. Mitunter ist die Angst vor diesem Heilungsprozess bei den Auftraggebern größer als der Wunsch nach Veränderung und so sind die vorbereitenden Gespräche für eine Arbeit im öffentlichen Raum von entscheidender Wichtigkeit. Die Motivationen, mitunter verborgenen Vorstellungen und Ängste der Auftraggeber kommen zu Tage. Dies kann die eigene Arbeit beeinflussen, sollte aber die eigenen Handlungsstrategien nicht einengen.

Die Suche

Als Stipendiat wurde ich 1999 vom Kulturamt der Stadt Mönchengladbach aufgefordert, eine Arbeit für den öffentlichen Raum zu entwickeln. Ein Konzept, eine Idee, ein Ort oder eine Planung gab es nicht. Also habe ich mich im Archiv und in der städtischen Bibliothek mit der Geschichte der Stadt vertraut gemacht und nach Anhaltspunkten und Orten geforscht, die sich für eine Auseinandersetzung lohnen. Sensibilisiert durch die Mahnmaldebatte in Berlin wurde ich schließlich im Bildband „Mönchengladbach – wie es war“ (1974) fündig. Dort war ein steinernes Zeugnis der Vaterlandsliebe den Helden des Weltkrieges 1914-1918 gewidmet, als Teil einer enormen Platzanlage. Der Autor hatte in seiner Bildunterschrift jedoch aus dem Heldengedenken ein „Kriegerdenkmal für die Opfer des Ersten Weltkriegs“ gemacht, ein Umstand, der in der Diskussion um das nationale Opfergedenken einen nicht zu verachtenden Beitrag leisten konnte. Das Aufblühen der Denkmalkultur Anfang der 30er Jahre war Ausdruck eines wieder erstarkten Nationalgefühls nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg und dem Tod vieler tausend junger Männer, zugleich aber bereits Teil der psychologischen Mobilmachung für den folgenden Zweiten Weltkrieg. Denkmäler, also Denkmalkunst im öffentlichen Raum, waren immer auch politisches Instrument mit einer klaren ideologischen Botschaft. Wie unmittelbar diese versteinerten Ideologien dem Wandel der Zeit ausgeliefert sind, zeigt das Löwendenkmal in Mönchengladbach nur zu deutlich: Es wurde 1963, 30 Jahre nach seiner Errichtung auf dem Hauptfriedhof, begraben und dort liegt es heute noch. Seit 1999 nun beschäftige ich die Mönchengladbacher Öffentlichkeit mit Wiedervorlagen dieses entsorgten Opfer- und Heldengedenkens.



| „Wiedervorlage IV“, Mönchengladbach 2002



| „Parcours“, Münster 1996



Die Wiedervorlagen

Im ersten Jahr entwickelte sich das Konzept zur Wiedervorlage der Denkmalfragmente auf dem Adenauerplatz. Dort stand bis zu seiner Einschmelzung im Jahr 1944 ein Kaiserdenkmal. (I/1999) Ein Jahr darauf wurde der Löwe im Maßstab 1:5 von einem ortsansässigen Bildhauer in Kalkstein imitiert. An einem Oktobersonntag fanden sich auf einer Parkinsel der B 57, dem ehemaligen Standort des Löwendenkmal bei strömendem Regen etwa 25 Trauergäste ein. Vor dem nach der Wiedervereinigung ebenfalls obsolet gewordenen Denkmal des Berliner Bären wurde der zweite Löwe beerdigt und begraben. Die Replik wurde der Stadt Mönchengladbach geschenkt, so dass sich der Kulturausschuss mit der Sache befassen musste. Am 9. November 2000 wurde die Schenkung im Kulturausschuss unter Hohn und Gelächter mehrheitlich (mit einer grünen Gegenstimme) abgelehnt. (II/2000)

Im Kunstmagazin „Kölner Skizzen“ (Heft2/2001) erschien 2001 ein bebildertes Gespräch über das Projekt „Wiedervorlage“ mit Prof. Zehnder, dem Direktor des Rheinischen Landesmuseums Bonn. (III/2001)

2002 wurden im Stadtraum zwei monumentale Stahlkäfige aufgestellt. Im Maß 3 x 5 x 1,5 Meter gaben sie die Größe des Löwen wieder. Während der eine Käfig am ehemaligen Standort des Löwen auf der Parkinsel Hohenzollernstraße aufgestellt wurde, verwies sein Pendant auf den derzeitigen Aufenthaltsort des Löwen auf dem Hauptfriedhof. Die Ausstellung wurde bis 2003 verlängert. (IV/2002)

Seit 2004 wird über den Museumsverein des Museums Abteiberg eine Edition angeboten: Eine Gipsreplik des Denkmals in einer mit Mönchengladbacher Friedhofserde gefüllten Holzkiste (18 x 43 x 34 cm; 20 + 4 Exemplare). So wird ein ehemals öffentliches Denkmal im verkleinerten Maßstab nun für die Nutzung in Privaträumen verfügbar gemacht. (V/2004) Mit Blick auf die anhaltende Debatte um das Denkmal für die ermordeten Juden Europas hätte das Ausgraben einer Denkmalplastik aus den 30er Jahren in Mönchengladbach für neue Diskussionen um die Vergänglichkeit von Ideologien und deren steingewordene (oder betonierte!) Zeugnisse sorgen können. Die wieder geöffnete Wunde der Stadt, der ausgegrabene Löwe, hätte den Mut bezeugt, wie ihn die Stadt mit ihrem ersten Museumsneubau nach dem Krieg in Deutschland schon einmal bewiesen hat. Meine jährlichen, notwendigen Wiedervorlagen bezeugen hingegen, dass es an diesem Mut bislang mangelt.

Drei weitere Beispiele sollen verdeutlichen, wie unterschiedlich die Herausforderungen sein können, vor denen Kunst im öffentlichen Raum stehen kann.

Der Parcours

Im Rahmen des Spektakel 1996 in Münster hat eine lediglich dreitägige Installation die quer über die Stadt verteilten Events zentrieren können. Der Rathausinnenhof, eine von Gebäuden umschlossene Passage, ein Durchgangsort innerstädtischer Besucherströme und Einkaufswege wurde zum plastischen Erlebnisparkours. Die vorbereitende Recherche der Hauptwegebeziehungen über den Innenhof bestimmte die Dichte und das System der Hängung von 1.000 roten PVC-Stangen. Die Passanten waren nun aufgefordert, neue Wege zu gehen; kommunikative Prozesse zum Umgang mit der plastischen Intervention wurden initiiert. Ein städtischer Angestellter beispielsweise überquerte Freitag morgens kurz vor acht Uhr den Platz ohne seine Wahrnehmung im geringsten zu verändern: Er ließ sich durch die Karambolage mit den Stangen nicht von seinem gewohnten, geradlinigen Weg zur täglichen Arbeit abbringen oder auch nur irritieren, ja er nahm die Intervention offensichtlich gar nicht wahr. Am verkaufsoffenen Samstag hatten bis zu 100 Menschen gleichzeitig ihren Spaß am spielerischen Umgang mit diesem neu geformten öffentlichen Raum (so viele Stangen wie möglich berühren, ohne Berührung der Stangen oder diagonal den Platz überqueren etc.), während am Sonntag der eher gemächliche und vorsichtige, fast museale Umgang mit dem Werk zu beobachten war. Diese unterschiedlichen Muster innerstädtischer Ordnungen und Routinen zu erkennen und zu berücksichtigen macht den Reiz der temporären Installation aus. Der Stadtraum wird hier nicht als leere Leinwand oder White Cube für visionäre Ideen aus dem „Labor“ begriffen. Vielmehr wird er selbst zum Laboratorium.



„Ortsbegehung“, Lemgo 1996



„und die ewigen Bahnen“, München 2000



Die Ortsbegehung

Auch das Projekt in Lemgo thematisiert Orientierungsroutinen in bzw. zwischen öffentlichen Räumen. Acht Kunststudenten und ihr Fahrer waren aufgefordert, nach dem Zugang über eine Brücke im Innenhof von Schloß Bracke unter neun Eingängen den richtigen Weg ins Museum bzw. zur Verwaltung zu finden. Jeder der Beteiligten wählte zufällig eine andere Laufrichtung. Die Idee war bei der ersten Begehung schon geboren. In der Umsetzung der Idee wurden auf einem Übersichtsplan alle neun Eingänge durch Wege miteinander verbunden. Stahlpfosten und blaues Tauwerk kennzeichneten die 49 direkten Verbindungswege und diskutierten ironisch die museale Ausstellungssituation. Vom Turm aus löste sich die Installation in eine blauädrige, räumliche Zeichnung auf. Der Besucher fand sich zuerst in einem labyrinthisch anmutenden Geflecht aus blauen Absperrungen wieder. Das Gegenteil war jedoch der Fall; er wurde vielmehr zielgerichtet auf alle neun Eingänge zum Schloss hingeführt. Dadurch veränderte sich jedoch maßgeblich die (eingübte) Wahrnehmung des Gebäudes.

und die ewigen Bahnen

Für den Salvatorplatz in München wurde im Rahmen des Projektes „PIAZZA – Kunst am Literaturhaus“ nach einer literarischen Auseinandersetzung gesucht. Aus der Vorliebe für Hölderlinsche Dichtkunst entwickelte sich die Suche nach einem Text aus seinem Werk, der sich für den Ort nutzen ließ. Ähnlich wie der Rathausinnenhof in Münster ist auch der Salvatorplatz ein reiner Durchgangsort und als Platz kaum erlebbar. In der Mitte steht eine etwa 15 Meter hohe Platane, ein paar Steinbänke mit historisierenden Lampen sollen zum Verweilen einladen. Doch das „Leben“ findet auf der anderen Seite des Literaturhauses im Literaturcafé statt. In Hölderlins Elegien fand ich ein Fragment, das mit den Worten beginnt: „und die ewigen Bahnen...“. Betitelt ist es mit „An einen Baum“, der zugleich den zentralen Bruch inmitten des Gedichtes markiert. Das elegische Fragment wurde von mir im antiken Versschema nachgezeichnet. Der Abstand zweier Stahlpfosten markierte eine Silbe. Die gespannte Kunststoffkette zeigte eine Hebung, die durchhängende eine Senkung im Gedicht. Der Mittelgang bezeichnete die Hauptzäsur. Der Gedichtanfang wurde an den einzigen Baum vor Ort gehängt. Und jeden Tag wurde das von Edgar Selge gesprochene Gedicht für sechs Stunden auf den Platz übertragen.

Strategien und Methodik

Die Komplexität des Städtischen lässt die Wiederholung und das Zitat einmal entwickelter Bildfindungen obsolet erscheinen. Um so wichtiger ist es, nicht auf bereits vorhandene Konzepte und Lösungen zurückzugreifen und sie sodann an verschiedenen Orten platzieren zu wollen. Die Strategien zur Konzeptentwicklung und Lösungsfindung sollten vielmehr systematisiert werden. Das folgende Schaubild gibt einen Überblick über wesentliche Aspekte des öffentlichen Raumes. Die Befragung dieser Aspekte schärft die Wahrnehmung vor Ort und erleichtert die Ableitung einer kontextbezogenen Idee für die temporäre Intervention.

Die Intervention in städtischen Räumen trifft eher den zufälligen Passanten als auf den gezielten Besuch von Kunstinteressierten. Sie stellt sich in den alltäglichen Weg zur Arbeit, begleitet die Mittagspause, unterbricht das städtische Treiben für einige Momente, lässt innehalten und fordert die Auseinandersetzung. Es wird ein neuer Dialog mit dem Ort aufgebaut, der seine vorhandenen aber oftmals nicht sichtbaren Qualitäten beleuchtet. So können temporäre Interventionen die Perspektiven auf Orte verändern und neue Lösungen sichtbar machen. Dem Gustaf-Gründgens-Platz in Düsseldorf ist bei aller zeitlichen Begrenztheit des temporären Projekts dieser Erkenntnisgewinn bereits jetzt sicher.

Temporäre Gärten: Virtuelle Amusements für schnelle Orte

Daniel Sprenger
Landschaftsarchitekt, Berlin



Temporäre Gärten® werden seit 1997 vom Bund Deutscher Landschaftsarchitekten (bdla) Berlin-Brandenburg in Berlin veranstaltet. Die Reihe geht auf eine Anregung von Marc Pouzol und mir zurück und lädt die Bewohner Berlins ein, ihre Stadt neu zu entdecken, indem sie Gewöhnliches aus einer anderen, neuen Perspektive betrachten und sich von ungewöhnlichen, ihnen bisher unbekanntem Potentialen ihrer Stadt überraschen lassen. Der Garten als Topos erlaubt – wie nur wenige andere künstlerische Formen – einen zugleich praktischen und theoretischen Diskurs; mit den Temporären Gärten ist es deshalb gut gelungen, eine breite öffentliche Aufmerksamkeit zu erreichen und zugleich wichtige kulturelle Anstöße zu geben.

Der Garten als virtuelles Amusement

Als physischer Ort war der Garten in seinem Ursprung als Haag geprägt von der Abgrenzung gegen das Außen, gegen die Wildnis. Mit seiner Einfassung beginnt bereits die Virtualisierung. Innerhalb der Umfriedung folgen alle Individuen den Regeln oder Ideen des Gärtners. Diese Regeln und Ideen sind geprägt von der Vorstellung einer draußen liegenden fremden und feindlichen Wildnis. Obwohl die im Garten verwendeten Pflanzen und Dinge ihrem Ursprung nach die Gleichen bleiben wie jene jenseits der Umzäunung, werden sie zu etwas Neuem, Lustbringendem, weil sie nunmehr idealen bzw. idealisierten Ordnungen und Formen folgen. Die kindliche Lust an der Veränderung ist die Quelle und das Amusement der Lohn für die Arbeit des Gärtners. Als Ort der Lüste ist der Garten virtuell, ohne die Freude an der Verwirklichung gegenweltlicher Vorstellungen verliert er sein tatsächliches

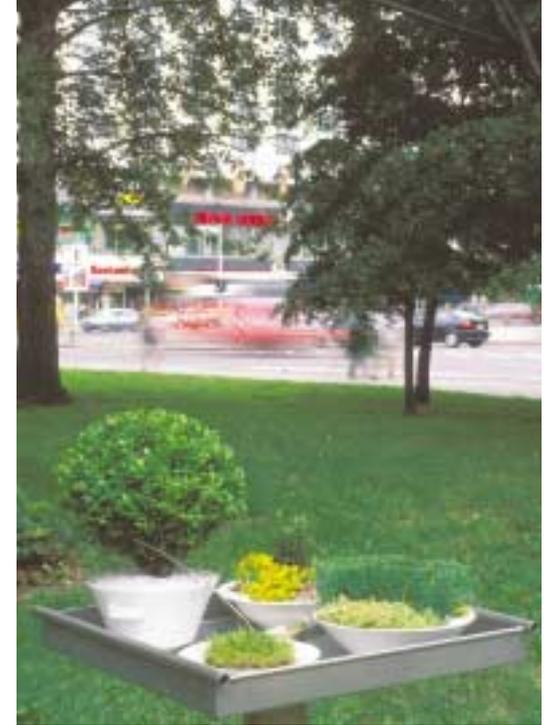
Wesen und fällt zurück in die kulturlose Wildnis. Hierin unterscheidet sich der Garten vielleicht am stärksten von einem Gebäude, von dem immer noch ein nutzbarer Rest verbleibt, der es weiter existieren lässt, auch wenn sein kultureller Gehalt verloren gegangen oder vergessen ist. Dies gilt um so mehr, je dauerhafter ein Gebäude gedacht und ausgeführt wird. Das Temporäre, die Zeitlichkeit ist hingegen ein Wesensmerkmal des Gartens; diese Qualität ist nichts anderes als eine Grundbedingung von Landschaftsarchitektur mit der die Temporären Gärten unmittelbar programmatisch arbeiten. Dass dies nicht selbstverständlich ist, zeigt ein Blick in die geschichtliche Praxis der Disziplin: Landschaftsgestaltung wurde in Folge der Landschaftsgartenbewegung zunehmend mit Naturnachahmung gleichgesetzt. Das konstruktive Verstehen und gestaltende Verändern der natürlichen Prozesse trat in den Mittelpunkt; die dauerhafte Verankerung von ökologischen und Erholungserfordernissen wurde zur grundlegenden Aufgabe. Landschaftsarchitektur pendelte seither zwischen Landschaftsgestaltung und Regionalplanung im Sinne einer öko-funktionalen Organisation von Siedlungs- und Produktionsräumen. Der Garten als Lustobjekt, das ideelle und kulturelle Anregungen durch künstlerische Ausgestaltungen und Pflanzensamstellungen vermittelt, schien in ein professionelles Nischendasein abgedrängt zu sein.



„Gestrandeter Garten“ | atelier alias, Berlin 1999



„Klanggarten“ | Martine Sgard, Susanne Gabriel, Berlin 1997



„Es ist angerichtet“ | Büro Belvedere, Berlin 1998

Rekultivierung oder Kolonisation?

Als Stadt ist Berlin stetig im Aufbau – und deshalb auch immer im Abbau begriffen. Die Stadt bietet große Flächen und Räume, die unabhängig von ihrer Lagegunst bedeutungslos geworden sind und verwildern. Diese virtuelle Verwilderung des Stadtraums bot den unmittelbaren Anlass, die Temporären Gärten zu erfinden. Obwohl es in der Stadt viele Orte mit bedeutender gartenkünstlerischer Qualität gibt, ist die faszinierende landschaftliche Qualität Berlins eher das dazwischen Liegende. Die Atmosphäre des Berliner Stadtraums ist stark geprägt von breiten baumbestanden Bürgersteigen, verbunden mit dem intensiven Erleben der Jahreszeiten, die über die Straßen und Vorgärten tief zwischen die Häuser vordringen. Der Reichtum an wechselnden Pflanzen und die Veränderung ihrer Erscheinung lässt nicht nur den Frühling besonders grün und belebend, sondern auch den

Berliner Winter besonders grau und frostig erscheinen. Verstärkt wird dies durch die schiere Dimension dieser Stadt: Die Wege sind lang, die Bewegung zwischen den Orten verändert die Perspektive und erhöht die Aufmerksamkeit für Begegnungen. Deshalb sind die Berliner gerne draußen, sie sitzen bereits im Februar mit den ersten Vorfrühlingsstrahlen dick verummt in der Sonne. Respektlos spielen sie selbst in der Bannmeile Fußball, ganze Gesellschaften verbringen essend und spielend die Tage auf den großen Wiesen, nicht nur im Tiergarten. Es hat sich eine Kultur des öffentlichen Gebrauchs entwickelt, die den formalen Charakter der Anlagen überlagert und deren Erscheinung wesentlich prägt. In den dominierenden städtebaulichen Diskursen der Stadt findet dies jedoch wenig Niederschlag; hier werden unbebaute Räume zu weißen Flecken, deren Kolonialisierung durch Besiedlung typologisch simuliert wird. Ein Beispiel für eine solche virtuelle „innere Kolonisation“ ist das Berliner „Planwerk

Innenstadt“ der Senatsbauverwaltung. Mit den Temporären Gärten hat der bdla Berlin-Brandenburg hierzu Gegenposition bezogen, um die „weißen Flecken“ von interessierten Stadtbürgern individuell entdecken und durch tätigen Gebrauch kultivieren zu lassen. Gelungene Amusements laden die Orte mit einer neuen Bedeutung auf und leiten deren „virtuelle Rekultivierung“ ein.

| „Schwimmende Gärten“

| Esther Herman + Cornelia Möhle + Carsten Ascherfeld, Berlin 1999

Die Kultivierung des Blicks

In der Konzeption der Veranstaltungsreihe spielt die Kultivierung des landschaftlichen Blicks, wie sie am Anfang der Neuzeit stand, eine wichtige Rolle. Petracca verarbeitete sie literarisch in einer Beschreibung seiner Bergbesteigung zu einer veränderten Perspektive auf die Welt. Die Landschaftsmaler knüpften daran an und führen im Jahrhundert der Aufklärung einem immer größer werdenden Publikum eine neue „veredelte“ Welt vor Augen. In der Nachfolge dieser Bilder entstanden riesige begehbare Skulpturen – fast schon virtuelle Welten – zuerst als Marly-Gärten und dann als klassische Landschaftsgärten. Mit diesen inszenierten Erlebnisräumen wurde eine Bewegung eingeleitet, die sich in der Gründung öffentlicher Kunstmuseen und naturwissenschaftlicher Sammlungen bis hin zu den Zoologischen Gärten verfeinert hat. Heute finden wir als Ergebnis dieser

Entwicklung Erlebnisparks auf unterschiedlichen kulturellen Niveaus: von Disney-Land über Safariparks bis hin zu ambitionierten Sammlergärten wie der Insel Hombroich bei Neuss.

Dieser landschaftliche Blick ist eng verbunden mit dem Ideal des Gartens, dem Ort des virtuellen Amusements. Dies mag erklären, warum sich das Lustbringende des Gartens auch in unserer heutigen Vorstellung von Landschaft wiederfindet. Mit den Temporären Gärten sollte eine öffentliche Vermittlung und Diskussion dieser Vorstellung von Landschaft erreicht werden. Der zeitlich begrenzte und räumlich bestimmte Charakter der Veranstaltungen ist dabei sehr wichtig. Die auf Wunsch auch geführten Rundgänge im Rahmen der Veranstaltungen umfassen nicht mehr als 15-20 Gartenbilder, die mit einem etwa zweistündigen Spaziergang zu einem Erlebnis verbunden werden. Die bespielten Stadträume weisen dabei ein gewisses Maß an Gleichartigkeit





| „Opulenz im Tempelgarten“
| Tim Hoffmann + Chrisard Kunze, Berlin 2001

auf und die jeweiligen Bilder werden durch ein übergeordnetes Motto zusammengehalten: Das Thema der ersten Veranstaltung im Jahr 1997 auf dem Schlossplatz war eben jene „Kultivierung des Blickes“. Im Kontext des „Deutschen Architektentages“ haben hier Landschaftsarchitekten mit begehbaren Modellen einen scheinbar wüsten Stadtraum reanimiert.

Jährlich wechselnde Themen

Wegen des großen öffentlichen Zuspruchs wurden die Temporären Gärten 1998 auf dem Marx-Engels-Forum unter dem Motto „Suche nach dem Standort“ fortgesetzt. Hier waren auch junge Kollegen eingeladen, ihre Positionen und Ideen zur zukünftigen Bedeutung dieser großen innerstädtischen Wiese auszutauschen. Im darauffolgenden Jahr 1999 thematisierten die Temporären Gärten unter dem Titel „Peripherie im Zentrum“ die Fischerinsel als Wohnstandort im Zentrum Berlins. Das Phänomen des Randes wurde am Beispiel eines innerstädtischen Hochhausquartiers bearbeitet.

Im Jahr 2000 stand unter dem Motto „Intermetropolitane Gärten“ der Stadtraum rund um den Straußberger Platz im Mittelpunkt der Veranstaltung. An diesem zentralen Knotenpunkt der neoklassizistischen Karl-Marx-Allee gibt es verkehrsbegleitende öffentliche Anlagen von geradezu monumentalem Ausmaß; deren Bedeutung und szenische Kraft galt es mit den intermetropolitanen Gärten zu entwickeln. Mit der „Lust an der Verschwendung“ auf einer in die Jahre gekommenen Neuköllner Einkaufsmeile feierten 2001 die Temporären Gärten sich selbst:

Blumen, Garten und Erlebnis als Konsumgut waren die beherrschenden Themen der Aktion, die in Läden, auf der Straße, in Höfen und über den Dächern zum Flanieren einlud.

Mit der Veranstaltung „Vor dem Tor“ fand die Reihe nach sieben Jahren 2003 einen ersten Abschluss. Die Größe der Veranstaltung übersteigt inzwischen den finanziell und technisch für einen regionalen Berufsverband überschaubaren Rahmen. Der bdla Berlin-Brandenburg ist deshalb auf der Suche nach neuen Partnern – „Vor dem Tor“ hatte deshalb eine nicht nur räumliche, sondern zugleich inhaltlich-konzeptionelle Dimension. Die Kommunikation und die Vermittlung von Qualitäten öffentlicher Räume ist eben nicht nur eine berufspolitische sondern vor allem eine öffentliche Aufgabe, der sich die öffentliche Hand bisher nur zögerlich stellt. Mit den Temporären Gärten ist es gelungen, dies durch tätige Aktion öffentlichkeitswirksam einzufordern. Die positive Resonanz und ausführliche Berichterstattung in der Fach- und Tagespresse zeigt, wie gut es gelungen ist, eine Veranstaltungsreihe zu profilieren, die sich klar von üblichen Gartenleistungsschauen abhebt.



| „Punk a la Periferia“ | Olaf Dreyer + Helmuth Oesting, Berlin 1999



| Fließender landschaftlicher Raum | AK7, Berlin 1999

Gespräche im Garten

Die Temporären Gärten setzen die alte Tradition des philosophischen Gesprächs im Garten fort, die in der Florentiner Renaissance begründet wurde. Die angebotenen Führungen zu den jeweiligen Gartenbildern der Temporären Gärten haben deshalb ganz bewusst das Format von Gesprächen, von interaktiven Spaziergängen. In Gruppen von 10-30 Personen durchstreiften die Besucher das jeweilige Ausstellungsareal – geführt von den

ausstellenden Gärtnern selbst, die die Besucher in Gespräche über ihre Gestaltungsabsichten, die „Ideale“ ihres Gartens, verwickelten. Vielen Besuchern gelang es, eine neue Sicht auf die in der öffentlichen Meinung oftmals verschmähten und missachteten Orte, die hier gärtnerisch inszeniert wurden, zu gewinnen. Ähnliches gilt für die Bewohner jener Orte, die mit oder als Temporäre Gärten inszeniert wurden: Sie waren schnell für die Veranstaltungen zu begeistern und zur aktiven Teilnahme zu ermuntern. Es gab deshalb auch nie Schwierigkeiten, wenn Besucher die Fahrstühle be-

setzten, um sich 20 Stockwerke hoch in ein Belvedere zu begeben und inmitten eines phantasievollen Gartens „Balkonien“ als Garten-Ideal auf ganz neue Art zu entdecken oder wenn sie sich durch Treppenhäuser auf jeweils anders gestaltete Aussichtsplattformen schlängelten, um mit zunehmender Höhe die weiter entfernten Peripherien Berlins in den Blick zu nehmen.

Resümee

Die Veranstaltungsreihe hat nicht nur in der lokalen und der Fach-Öffentlichkeit Interesse an der städtebaulichen und stadtkulturellen Bedeutung von Landschaftsarchitektur geweckt; die Temporären Gärten haben es bis in die Feuilletons überregionaler Zeitungen und diverser Lifestyle-Magazine geschafft. Dies schlägt zurück auf das professionelle Selbstverständnis der Disziplin Landschaftsarchitektur und die von ihr eingesetzten Mittel und Methoden. Wenn sich heute freche Objekte aus verblüffendem Material in scheinbar unnatürlicher Behandlung dem gewohnt flüchtigen Blick des Städters in den Weg stellen, dann liegt dies in der gewandelten Idee von Landschaftsarchitektur begründet. Die selbst gesetzten Grenzen der professionellen Naturnachahmung und Naturerhaltung scheinen überwunden; der Gegenstand der Landschaftsarchitektur ist vielmehr die Stadt mit ihrer kulturellen Substanz. Mit den bisher 120 realisierten Installationen von Studenten, Künstlern und Landschaftsarchitek-

ten scheint es gelungen, die zum Teil verborgene, vernachlässigte urbane Substanz der Stadt zu entdecken, zu bespielen und zu erforschen – wie vorher die Natur der teilungsbedingten Stadtbrachen und Trümmergrundstücke. In der weitgehend spielerischen Auseinandersetzung mit solchen Räumen wird aber auch ein modernes Verständnis von Landschaft als einem im wesentlichen temporären Erlebnisraum formuliert. Der „Erlebnis-Hunger“ des Stadtbewohners trifft immer häufiger auf lustvoll inszenierte Erlebnislandschaften, die nicht nur von Landschaftsarchitekten entworfen und gestaltet werden und sich wenig in der Nachahmung von Natur erschöpfen. Die Temporären Gärten haben es an wechselnden städtischen Orten vorgemacht – zeitgenössische Landschaftsarchitektur gestaltet Erlebnisräume und vermittelt Bilder, diese virtuellen Amüsements ins Werk zu setzen und ihnen Realität geben. Dies ist auch zukünftig eine wesentliche Aufgabe der Landschaftsarchitektur.



„Sand-Handlung“ | Cissek + Wunsch + Feucht, Berlin 2001

Der Ort und der Wettbewerb

Chancen temporärer Architektur

Dr. Joerg Rekittke

RWTH Aachen, Institut für Städtebau und Landesplanung

| Der Pavillon von Estland | Andrus Koresaar + Raivo Kotov,
Expo Hannover 2000

| Der Schweizer Pavillion | Peter Zumthor, Expo Hannover 2000



Vitruv invers

Architektur ist im Regelfall auf eine möglichst große Dauerhaftigkeit angelegt. Dieses Grundverständnis hat bereits Vitruv mit seiner „Baukunst“ und den drei Grundsätzen der Architektur – Nutzbarkeit, Festigkeit und Schönheit – unauslöschbar in das Bewusstsein der Architekten eingeschrieben. Spätestens seit der Postmoderne wird Architektur jedoch in verstärktem Maße als zeitlich limitierte Installation, als temporäre Architektur konzipiert und errichtet. Mit dem Trend, mittels temporärer Events in kurzer Zeit eine maximale Aufmerksamkeit erreichen zu wollen, nehmen die Bedeutung von langfristig angelegter Qualität und das Interesse an dauerhaften Konzepten ab. In einigen klassischen Arbeitsfeldern der Architekten wird die „Architektur mit Verfallsdatum“ zur Regel, zum Alltag einer für die Konzeption von Dauerhaftigkeit geschulten Disziplin, Vitruv invers. Aufwendige Weltausstellungspavillons, prätentiose Musicalhallen, gestylte Infoboxen bis hin zu „Buden“ in jeglicher Ausprägung zu jeglichem Anlass sind typische Beispiele für die funktionale und gestalterische Bandbreite temporärer Architektur.

Auch der städtische Freiraum wird auf allen Qualitätsebenen mittels temporärer Installationen bespielt – von der notorischen Hüpfburg beim Stadtteilstfest bis zum ambitionierten „Temporären Garten“ als urbanes Kontrastprogramm. Ebenfalls auf der Bühne des Stadtraums präsent: temporäre Kunstwerke. Hochkarätige und inspirierende Ausstellungen wie die „Skulptur Projekte Münster“ oder die „Documenta“ in Kassel, während derer international renommierte Kunstschaffende den öffentlichen Raum für eine gewisse Zeit besetzen, bilden die Qualitätsspitze dieser Kunstsparte.

Temporärer Architektur, temporären Gärten und temporärer Kunst ist die gezielte Auseinandersetzung mit dem Aspekt des Vergänglichen gemeinsam. Dass sich Architekten nicht mehr nur dem Entstehen ihrer Werke, sondern auch ihrem Vergehen beziehungsweise Verschwinden widmen, ist nicht neu, erfährt aber zunehmendes Gewicht. Dies passt in eine Zeit, in der nicht mehr nur über Expansion, sondern zunehmend über Schrumpfung und Rückbau gesprochen wird und in der sich das Bewusstsein schärft, dass Zukunftstauglichkeit nicht allein auf der Dauerhaftig-

keit eines Bauwerks basiert, sondern ebenfalls aufgrund der Möglichkeiten seiner rückstandslosen Beseitigung bemessen werden kann.

Verschwinden als Herausforderung

Das „wieder Verschwinden“ ist ein essentielles Merkmal temporärer Architektur. Nur wenige historische als auch zeitgenössische Beispiele temporärer Architektur hinterliessen nach ihrer Demontage einen bleibenden Erinnerungswert. Daneben finden sich zahlreiche, ursprünglich temporär konzipierte Gebäude, die sich mittlerweile zu Ikonen der Architekturgeschichte entwickelt haben, weil sie entgegen ihrer Programmatik geblieben sind, erhalten oder rekonstruiert wurden – der Eiffelturm in Paris, die prägenden Kernbauten der Zeche Zollverein in Essen oder der wiedererrichtete Mies van der Rohe-Pavillon in Barcelona. Besonders interessant sind solche temporären Gebäude, die „präsent bleiben“, obwohl sie mittlerweile „verschwunden“ sind. Der von Peter Zumthor entworfene Schweizer Pavillon für die Expo 2000 ist ein solches Gebäude. Der Pavillon bestand aus

| „The Massive Penal Colony“ | Arata Isozaki + YokoOno, Lappland 2004



| Lothar Hempel + Studio Granada, Lappland 2004



| Temporärer Pavillon „PLA“ in Plaswijckpark | Daf-Architecten, Rotterdam 2002



einer großen Raumstruktur aus gestapelten Holzwänden: 3.000 Kubikmeter frisch geschnittenes Föhren- und Lärchenholz aus der Schweiz wurden in Form von neun Meter hohen Stapeln so geschichtet, dass sie ein labyrinthisches System aus Gängen und Höfen bildeten. Alle Hölzer lagen, durch kleine Schiffhölzer voneinander getrennt, lose aufeinander und wurden nur durch Stahlseile zusammengehalten. So konnten sie nach der Expo abgebaut und wiederverwertet werden. Peter Zumthor war damit ein Gebäude gelungen, das den Anspruch der Demontierbarkeit und Wiederverwendbarkeit auf selbstverständliche Weise erfüllte, diesen jedoch mit einer eindrucksvollen, sinnlichen, erinnerbaren Architektur verband.

Ein anderes temporäres Gebäude hat hingegen trotz seiner anfänglichen Beliebtheit und Zeichenhaftigkeit den Zeitpunkt für ein rechtzeitiges „Verschwinden“ offensichtlich verpasst. Das unrühmliche Ende der von Schneider und Schumacher entworfenen roten Infobox, die während der Bauarbeiten am Potsdamer Platz in Berlin als Informationspavillon diente, dann aber durch die Republik weitergereicht und schließlich weitgehend unbeach-

tet Stück für Stück versteigert wurde, gehört zu den Beispielen eines weniger geglückten Verschwindens temporärer Architektur.

Fünf Aspekte zum Bauen auf Zeit

Das „Verschwinden“ bildet nicht nur ein Wesensmerkmal, sondern auch die große Chance temporären Bauens. Temporäre Architektur kann anders ausgeführt werden als dauerhafte Bauwerke; sie repräsentiert andere Ansprüche und Werte und muss nicht in Konkurrenz treten mit Ikonen historischen Charakters, die jede Stadt aufzuweisen hat. Die Grenzen zwischen Architektur, Landschaftsarchitektur und Freier Kunst können partikulär verschoben oder aufgehoben werden. Folgende Aspekte erscheinen für die Konzeption und den Entwurf temporärer Architektur besonders wichtig:

- » Temporäre Architektur kann konzeptionell und konstruktiv mehr wagen als dauerhafte Architektur. Sie muss nicht grundsätzlich Erfolg garantieren und kann ein höheres Risiko des Scheiterns eingehen.

- » Die zeitliche Limitierung erlaubt Baumaterialien, die für dauerhafte Architektur ungeeignet, für einen klar begrenzten Zeitraum jedoch einsetzbar sind und zu neuartigen Raumeindrücken und Architekturerebnissen führen können.
- » Es können Bauten geschaffen werden, die sehr viel preiswerter sind als Bauwerke in massiver Bauweise.
- » Montage und Demontage sollten im Idealfall reziprok sein, das heißt, der Demontagevorgang sollte der Umkehrung des Montagevorgangs entsprechen können und nicht die Zerstörung der verwendeten Materialien notwendig machen.
- » Auf ein aufwendiges Fundament kann im Regelfall verzichtet werden: Temporäre Architektur hat deshalb die Chance, in materieller „Spurlosigkeit“ zu enden und trotzdem in immaterieller Form weiterzuleben – in den Köpfen der Besucher und Nutzer.

Der Gustaf-Gründgens-Platz in Düsseldorf

Ort und Aufgabenstellung

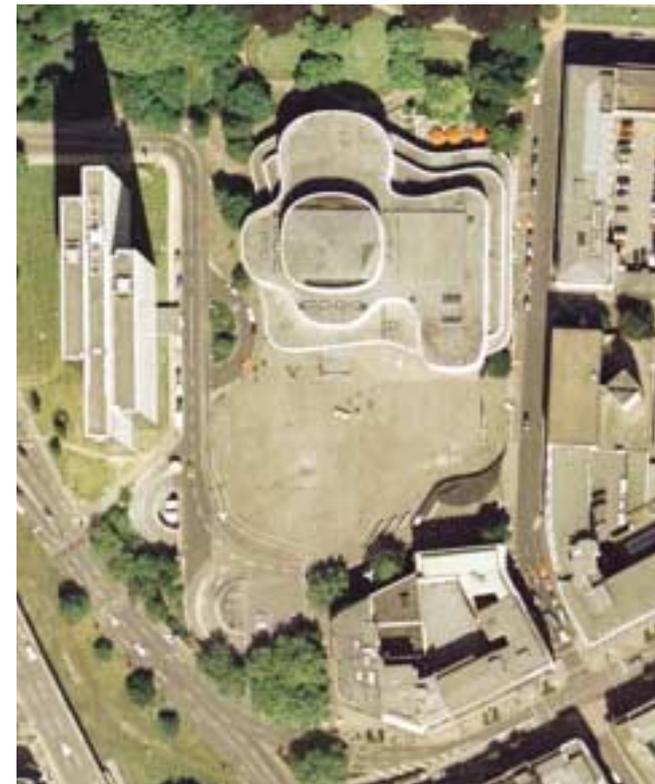
Päivi Kataikko und Dirk E. Haas

Universität Dortmund, Fakultät Raumplanung, Fachgebiet Städtebau und Bauleitplanung und Büro RE.FLEX architects_urbanists, Essen

Der Auftakt des Projekts „Temporäre Architektur an besonderen Orten“ fand in Düsseldorf statt, am Gustaf-Gründgens-Platz, einem in der Stadt sehr prominenten, aber nicht nur deshalb „besonderen“ Ort. Prominent ist der Ort aufgrund seines Namensgebers und zweier bedeutender Bauten der jüngeren Düsseldorfer Architekturgeschichte, die zwischenzeitlich zu Wahrzeichen der Stadt geworden sind: Das als „Dreischeibenhaus“ bekannte Bürohochhaus der ehemaligen Thyssen AG (Architekten: Hentrich, Petschnigg und Partner) aus dem Jahr 1960 und das 1970 fertiggestellte Schauspielhaus der Stadt Düsseldorf (Architekt: Bernhard Pfau). Noch in den 90er Jahren erschien der „Falk-Plan“ der Stadt Düsseldorf mit diesen beiden Bauten und dem vorgelagerten Gustaf-Gründgens-Platz auf seinem Titel (heute sind es die Gehry-Bauten im Medienhafen); der Symbolwert des Ensembles war und ist also beträchtlich. Dabei ist dieses Zusammenspiel zweier typologisch und gestalterisch so unterschiedlichen Bauten der Moderne bereits die erste „Besonderheit“ des Ortes, eine ästhetische Besonderheit, die nicht mit den eingeübten Gestaltsprachen innerstädtischer Plätze zu bearbeiten war.

In seiner heutigen Ausprägung ist der Platz vor allem ein Vor-Platz für das Schauspielhaus – nicht mehr, aber auch nicht weniger. Theatervorplätze haben im allgemeinen ein sehr überschaubares Nutzungsprofil: Sie dienen logistischen Anforderungen des Theatertreibs, sie bedienen aber vor allem die Repräsentationsbedürfnisse des Hauses. Es ist also keine Überraschung, dass die zurückhaltende Gestaltung der Platzoberfläche nicht mit den skulpturalen Qualitäten des Schauspielhauses konkurriert, vielmehr der „Skulptur Schauspielhaus“ als Bühne dient; genauso wenig überrascht es, dass sich unterhalb des Platzes Tiefgaragen, wenn auch in diesem Fall nicht nur für Theaterbesucher/-innen, befinden. Wäre es am Gustaf-Gründgens-Platz lediglich um die zeitgemäße Neugestaltung eines Theatervorplatzes gegangen, dann wäre der Ort für diesen Wettbewerb wohl nicht geeignet gewesen. Der Platz sollte aber „mehr“, sollte „besonders“ sein. Die Kritik am gegenwärtigen Erscheinungsbild (geringe Nutzungsintensität, mangelnde Aufenthaltsqualität etc.) zielte in erster Linie auf eine Nutzungsanreicherung, zielte auf mehr „Programm“, zielte auf den Mehrwert eines multioptionalen öffentlichen Raums. Deswegen ist dieser vergleichsweise junge Platz so reich an Initiativen zu seiner Belebung.

| Gustaf-Gründgens-Platz, Düsseldorf





| Studenten bei der „Ortsbesichtigung“ – Gustaf-Gründgens-Platz, Düsseldorf



| Schauspielhaus – Gustaf-Gründgens-Platz, Düsseldorf



| Gustaf-Gründgens-Platz, Düsseldorf

Warum der Platz die Erwartungen an ihn bislang nicht erfüllt, dafür gibt es gute Gründe. Die weitgehend isolierte Lage jenseits der teilweise in Hochlage geführten Kaiserstraße erschwert bislang die Einbindung in eine Abfolge öffentlicher Räume und Plätze zwischen Stadtmitte und Hofgarten. Als Entree in den von zahlreichen Kultureinrichtungen umgebenen Hofgarten hat der Gustaf-Gründgens-Platz so wenig Chancen. Hinzu kommen die fehlenden Impulse des Platzrands; mit Ausnahme des Schauspielhauses braucht und gebraucht keine der angrenzenden Einrichtungen den Platz bislang wirklich. Sein Gebrauchswert ist zudem limitiert: Die statische Belastbarkeit ist wegen der Tiefgaragen sehr gering, die durch das 100 Meter hohe „Dreischeibenhaus“ verursachten Windturbulenzen auf dem Platz erschweren eine auf Dauer angelegte „höherwertige“ Nutzung des Freiraums. Was blieb also – und was lag näher – als der Versuch, mit „temporären Injektionen“ Nutzen, Gestalt und Bedeutung dieses Ortes neu (oder gar immer wieder neu) zu bestimmen?

Die temporäre Architektur, wie sie im Rahmen dieses Wettbewerbs entstand, hatte dafür nur wenige Wochen Zeit. Sie bot in diesen Wochen nicht nur neuen Raum für mögliche Ereignisse (diverse Bespielungen und Aneignungen des Platzes), sie wurde selbst zum Ereignis. Für angehende Architekt/inn/en ist dies eine noch eher ungewohnte Aufgabe – trotz Eisenman, Koolhaas oder Tschumi, die die „Architektur des Ereignisses“ bereits vor zwanzig Jahren thematisierten, trotz der gegenwärtigen Hausse temporären Bauens und der neu entflammten Diskussion um „Architektur als Pop“. Damit die temporäre Aktion am Gustaf-Gründgens-Platz nicht zum kurzatmigen Aktionismus wurde, waren einige orientierende Regeln für dieses Bauen auf Zeit unerlässlich. An erster Stelle stand die kreative Interpretation des Vorhandenen, das heißt die fundierte Auseinandersetzung mit dem Ort, dem „besonderen“ Ort und seinen Begabungen – „temporär“ meint nicht „beliebig“.

In den drei Wochen ihrer Präsenz blieb zudem nicht viel Zeit, die (möglicherweise verborgenen) Qualitäten der temporären Architektur erst entdecken zu müssen; die Architektur musste also von Beginn an im realen Stadtraum sehr präsent und wirksam sein, sich gegenüber der Öffentlichkeit gewissermaßen selbst erklären – „temporär“ bedeutet nicht „nebulös“. Und schließlich war es – anders als bei den meisten Entwurfsaufgaben an Hochschulen – eine reale Bauaufgabe. Notwendig waren handwerkliche Fähigkeiten und Qualitäten bis hin zur Fertigstellung – „temporär“ meint also auch nicht „nachlässig“ oder gar „dilettantisch“. Dafür stand ein festes Budget zur Verfügung – das Koolhaas'sche Diktum „No money, no details“ wäre demnach keine wirklich gute Ausrede für handwerkliche Fehler und bautechnische Unzulänglichkeiten gewesen.

Die Erwartungen waren also nicht gering und die Herausforderungen groß genug für einen ambitionierten hochschulübergreifenden Wettbewerb der Studierenden, der dieses Mal tatsächlich nicht mit der Preisverleihung endete.

Jury:

Joachim Erwin | Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Düsseldorf

Dr. Ulrich Hatzfeld | Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

Dr. Ulrike Groos | Direktorin der Kunsthalle Düsseldorf

Prof. Günther Zamp-Kelp | Städtebau und Architektur, Berlin

Ulrich Königs | Königs Architekten, Köln

Thomas Struth | Atelier Düsseldorf, Bildende Kunst

Boris Sieverts | Stadtforscher und Künstler, Köln

Manfred Weber | Neue Schauspiel-Gesellschaft, Düsseldorf
Vertretung von Anna Badora, Intendantin des Düsseldorfer Schauspielhauses

Dietmar Zaika | Thyssen Krupp AG, Anlieger

Vorprüfung:

Heike Schwalm | Stadtplanungsamt Düsseldorf

Hans-Dieter Jansen | Stadtplanungsamt Düsseldorf

Frauke Burgdorff | Europäisches Haus der Stadtkultur

Mit freundlicher Unterstützung

Kunsthalle Düsseldorf | Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen | Deutsche Oper am Rhein | Düsseldorfer Schauspielhaus | Unique Club Düsseldorf | Thyssen Krupp | Stilwerk Düsseldorf

Projekträger: Landeshauptstadt Düsseldorf
Ein Projekt im Rahmen der Initiative PLATZDA!

Projektleitung: Stadtplanungsamt Düsseldorf
Heike Schwalm | Hans-Dieter Jansen

Mitarbeit bei der Jurysitzung und Realisierung des ersten Preises:
Silvia Kopperberg | Michael Bringmann

Initiator und Förderer: Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen im Rahmen der Initiative StadtBauKultur NRW
Dr. Ulrich Hatzfeld | Nejlâ Bicakoglu-Murzik

Kooperationspartner: Europäisches Haus der Stadtkultur e.V.
Frauke Burgdorff

Beteiligte Universitäten:
FH Düsseldorf, Fachbereich Architektur
Prof. Jochen Schuster

RWTH Aachen
Lehrstuhl und Institut für Städtebau und Landesplanung
Prof. Kunibert Wachten | Dr. Joerg Rekkittke
Lehrstuhl Baukonstruktion III
Prof. Vladimir Nolic

FH Münster, Fachbereich Architektur
Prof. Julia B. Bolles-Wilson | Prof. Viktor Mani

Universität Dortmund
Fakultät Raumplanung, Fachgebiet Städtebau und Bauleitplanung
Prof. Christa Reicher | Päivi Kataikko
Fakultät Bauwesen, Lehrstuhl für Entwerfen und Industriebau
Prof. Walter Noebel | Michael Schwarz

Mein Platz 2004 – 1. Preis: Konzept und Entwurf | Fachhochschule Münster
Verena Gerdesmeier | Patrick Stührenberg

Öffentlichkeitsarbeit: Marc-Stefan Andres, Münster

Gestaltung Internetseite und Drucksachen: Jan Grygoriew, Münster

Realisation der Internet-Seite: basis5 webtechnologie, Kassel

Preisträger



1. Preis [mein platz!]

Verena Gerdesmeier, Patrick Stührenberg
Fachhochschule Münster, Fachbereich Architektur

Die geringe Nutzungsintensität des Gustaf-Gründgens-Platzes beantwortet der Entwurf mit einer temporären, radikalen Privatisierung des öffentlichen Raums. Die Bewohner/innen der Stadt erhalten die Möglichkeit, Nutzungsrechte für einzelne „Claims“ über das Internet-Auktionshaus Ebay zu ersteigern und die Belebung des Platzes selbst in die Hand zu nehmen. Die Architektur – ein einfacher Holzboden, auf dem die mindestens 4 m² großen Claims markiert werden können, und der zum Abschluss ebenfalls versteigert werden soll – wird zur ca. 3.500 m² großen Plattform eines kulturellen und sozialen Experiments: Welche Art öffentlichen Lebens generiert der private, durch Kauf legitimierte und womöglich täglich neue Gebrauch öffentlichen Raums?

Die Verfasser schlagen vor, dem Platz mit im Raster verlegten Holzpaletten eine temporäre neue und ebene Oberfläche zu geben. Die Parzellen sollen über den Internetanbieter Ebay versteigert werden. Der Käufer erhält ein temporäres Nutzungsrecht.

Stellungnahme der Jury:

Die Arbeit setzt auf zwei Ebenen an: Eine Veränderung der Platzqualität durch den Materialwechsel der Oberfläche und zweitens die Freisetzung von Aktionspotenzialen durch die Ersteigerung von Nutzungsrechten. Die herausragende Qualität der Arbeit liegt in dem Ansatz, formale und interaktive Gestaltungskriterien miteinander zu verbinden. Zudem antwortet dieser Entwurf auf das architektonische Spannungsfeld des Platzes. Temporär wird der Platz zur „öffentlichen Stadtbühne“.

Die private Aneignung von öffentlichem Raum über das Internet eröffnet eine Diskussion über die Privatisierung des Öffentlichen Raumes, die weit über die pragmatische Erfüllung einer temporären Platzverschönerung hinausgeht. Die Frage: „Wem gehört die Stadt“ wird somit in diesem Projekt spielerisch erörtert und kann aktueller und brisanter gar nicht sein.

Den Verfassern gelingt es mit diesem Projekt eine überregionale Wirkung zu erzielen.

In der Realisation des Projektes müssen eine Reihe von Einzelfragen hinsichtlich der Statik des Platzes, der Feuerwehrebewegungszonen, der Brandlasten und der Fluchtwege geklärt werden. Der Prozess der temporären Privatisierung löst planungsrechtliche sowie juristischen Fragen aus. Diese müssen in der Ausarbeitungsphase gelöst werden. Es gilt, in der Überarbeitung das Spannungsfeld zwischen „Machbarem“ und „Nicht-Machbarem“ zu definieren. Es müssen Nutzungskriterien ausgearbeitet werden. Dieser Realisierungsprozess ist als Teil der Projektidee zu verstehen.



2. Preis [paletten plätze]

Sarah Kohtes, Katrin Jansen
 Fachhochschule Münster, Fachbereich Architektur

Die im Verhältnis zur Randbebauung überdimensionierte Größe ist ganz wesentlich für die geringen Aufenthaltsqualitäten des Platzes. Der Gustaf-Gründgens-Platz gilt als ein Raum, den man möglichst schnell durchquert und kaum als städtischen Platz wahrnimmt. Die Arbeit untergliedert ihn deshalb in unterschiedliche Aktivitätszonen, deren Begrenzungen zugleich die gegenwärtig eingeübten Bewegungsmuster der Passanten irritieren sollen: Das Ziel des Entwurfs ist eine temporäre neue Geometrie des Raums mit neuen Wegen, Plätzen und nächtlich illuminierten Platzwänden. Als Platzwände fungieren preiswerte und wiederverwendbare Euro-Paletten, die – je nach Art des Platzes – zugleich Informationsträger, Platzmobilier oder Obstacles sein sollen.

Stellungnahme der Jury:

Die Arbeit löst die schwierige Aufgabe, Räume zu erzeugen, die mit der vorhandenen architektonischen Spannung des Platzes umgehen und zugleich Aufenthaltsqualitäten bieten. Die ansprechenden konkreten Raumvorschläge ermöglichen die Interaktion der Benutzer.

Die Arbeit verspricht, sinnlich und in ihrer Benutzung eine tatsächliche Bereicherung des Platzes darzustellen; besonders dann, wenn sie mit intelligenten Beispielungen durch Kooperationspartner in Verbindung gebracht würde. Diese Impulse sollen eine Aneignung durch die Stadtbewohner anregen.

Das Material „Europalette“ überzeugte einerseits durch seinen explizit transitorischen Charakter, andererseits ist es als Baumaterial für temporäre Architektur ein wenig abgenutzt.

Angezweifelt wurde die Windfestigkeit der losen Konstruktion, gleichzeitig jedoch die Bedeutung dieser Losigkeit betont, um eine Aneignung und einen möglichen, zumindest teilweisen Umbau durch die Benutzer zu ermöglichen. Hier wäre wohl ein Kompromiss zu finden gewesen.

Der in der Realisierung wohl recht aufwendige Vorschlag, aus dem Modul Europalette durch Hinzufügen von Stahlteilen eine Skaterlandschaft zu formen, wurde als inkonsequent gewertet.

3. Preis [D-6x20“]

Marc Hoppermann
 Fachhochschule Münster, Fachbereich Architektur

Die Arbeit inszeniert den Gustaf-Gründgens-Platz als Show-Room der gegenwärtig populärsten öffentlichen Räume Düsseldorfs. Die bislang ungenügende Verknüpfung des Platzes mit dem System öffentlicher Räume und Plätze der Stadt wird beantwortet mit einer guerilla-artigen „Nacht-und-Nebel-Aktion“: Kleine Raumausschnitte aus der Königsallee, dem Hofgarten, von Monkey Island, dem Fortuna-Stadion etc. werden vorübergehend zum Gustaf-Gründgens-Platz transloziert und dort in einfachen Seecontainern für den weiteren, „gewohnten“ Gebrauch angeordnet. Entstehen soll eine spannungsreiche Assemblage von Räumen und Aktivitäten, die dem Platz eine völlig neue Dichte gibt.

Stellungnahme der Jury:

Die Idee, sechs Container auf der Fläche des Gustaf-Gründgens-Platzes zu positionieren und in jedem Behälter szenische Ausschnitte von charakteristischen Situationen in der Stadt zu präsentieren, wird positiv bewertet. In Frage gestellt wird, ob die nachgebauten Szenerien vor Ort der Realität am Original-Schauplatz standhält. Hier hatte die Jury trotz aller positiven Aspekte des Konzeptes Bedenken bezüglich der Wirkung im Falle der Realisation.

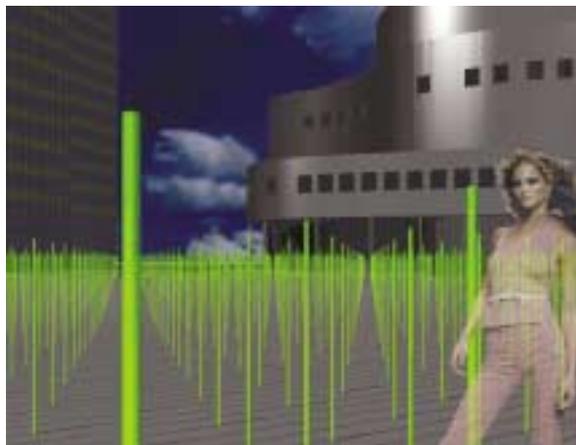




[blow]

Hans-Peter Nünning, Dennis Petricic
 Fachhochschule Münster, Fachbereich Architektur

Der Entwurf arbeitet vor allem mit den so unterschiedlichen Formensprachen des „Dreischeibenhauses“ und des Schauspielhauses und nutzt die durch das Hochhaus ausgelösten Windverhältnisse auf dem Platz als Generator einer textilen, veränderlichen Architektur. Im Stützenraster der Tiefgaragen aufgestellte Masten – das Komplement zu rasterartigen Tragstruktur des Hochhauses – dienen als Aufhängung eines den Platz überspannenden elastischen Gewebes, das wiederum der „weichen“ Gestaltung des Schauspielhauses entsprechen soll.



[nightlumimotion]

Liz Luna, Lars Wechsler, Jörg Hetkamp, Martin Sledzinski
 Fachhochschule Münster, Fachbereich Architektur

Die Fallwinde, die unklaren Wegebeziehungen und die unglücklich inszenierte Topographie des Platzes sind die zentralen Entwurfsthemen dieser Arbeit. Ein Raster aus nächtlich beleuchteten Acrylstangen überspannt den Platz und verwandelt den unebenen Platz in ein ebenes Feld aus Stäben, die – analog zu den Ähren eines Getreidefeldes – den wechselnden Windverhältnissen ausgesetzt sind. Innerhalb des Feldes, das die Topographie des Platzes zunächst verbirgt, sind neue, konturierte Wegeverbindungen vorgesehen; erst beim Gang durch das dichte Stangen-Feld erfährt man die „wahren“ topographischen Verhältnisse des Platzes.



[himmel]

Krzysztof Kotala, Carmen Nünthel
 Fachhochschule Münster, Fachbereich Architektur

Die Arbeit fordert eine neue Perspektive auf den Kontext des Gustaf-Gründgens-Platzes ein; entwurfsleitend sind nicht die angrenzenden Gebäude und Nutzungen, sondern die Wirklichkeit des den Platz überspannenden Himmels mit seinen veränderlichen Arrangements an Formen und Farben. Eine kreisrunder Ausschnitt dieses Himmels wird auf die Oberfläche des Platzes projiziert und fungiert als Anziehungspunkt für Passanten, die sich dort dieses bislang wenig beachteten Bestandteils ihres Stadtraums bewusst werden können.



[the squall]

Hanna Milkowska, Maciej Kronenberg
 Fachhochschule Münster, Fachbereich Architektur

Keine Farbe, keine Bewegung, keine Energie – das sind erste Eindrücke und ganz offensichtliche Gründe für die fehlende Kraft des Platzes gegenüber den ausdrucksstarken Bauten an seiner Seite. Auch diese Arbeit nutzt die Energie des Windes im Umfeld des Hochhauses, die einzige Energie, die der Platz zu Genüge hat, um mit textiler Architektur das visuelle Aktivitätsniveau zu erhöhen. Auf dem Platz werden zweifarbige Stoffbahnen installiert, die sich – bei den häufigen Windböen – auch häufig um ihre eigene Achse drehen, also ihre Farbe wechseln, und mit ihren veränderlichen Schatten die Platzoberfläche bespielen.



[grüner hügel]

Karin Landsberger
 Fachhochschule Düsseldorf, Fachbereich Architektur

Die Wahrnehmung des Platzes provozieren – das ist das zentrale Anliegen dieses Entwurfs. Die eingeübten Bewegungsmuster der Passanten, die den Platz zumeist als städtisches „Durchgangszimmer“ nutzen, sollen durch einen großen, über die Westhälfte des Platzes „gespannten“ grünen Hügel gestört werden, der den kürzesten Weg in den Hofgarten verstellt und gleichzeitig die haptischen Qualitäten des bislang steinernen Platzes stark verändert. Mit dieser Form von land art verbindet die Arbeit zudem das Ziel, als „grüne Insel“ den realen Gebrauchswert des Platzes zu erhöhen.



[platz ohne ende]

Michael Winterberg, Alexandra Hofrath
 Fachhochschule Düsseldorf, Fachbereich Architektur

Der Gustaf-Grundgens-Platz ist im Verständnis dieses Entwurfs einer jener „Nicht-Orte“, die als eigenschaftsarme Alltagsräume kaum wahrgenommen werden. Was passiert, wenn man diesen Raum seiner gewohnten, unbewussten Nutzung durch die Bewohner/innen der Stadt entzieht, ihn hinter einem geschlossenen Holzzaun mit nur wenigen, inszenierten Einblicken absperrt, dadurch aber auch das Versprechen eines neuen, umgestalteten Platzes suggeriert? Der Beitrag ist als Ausstellung an und hinter dem „Bauzaun“ konzipiert und will das Nachdenken über mögliche Wirklichkeiten des Platzes provozieren.



[weitblick]

Anja Carina Hilsmann, Silke Strotkamp
 Fachhochschule Düsseldorf, Fachbereich Architektur

Die weitgehende Konturlosigkeit des Platzraums bearbeitet dieser Beitrag mit einem Netz von inszenierten Blickbeziehungen, die als über den Platz gespannte Bänder dessen Ausdehnung ein Stück weit systematisieren, also besser lesbar machen sollen. Der so gerichtete „Weitblick“ fokussiert auch die weniger prominenten Gebäude in der Umgebung – und die zukünftigen baulichen Veränderungen im Umfeld durch das geplante Kö-Bogen-Projekt.



[bauzaun]

Till Joachim
 RWTH Aachen, Fachbereich Architektur

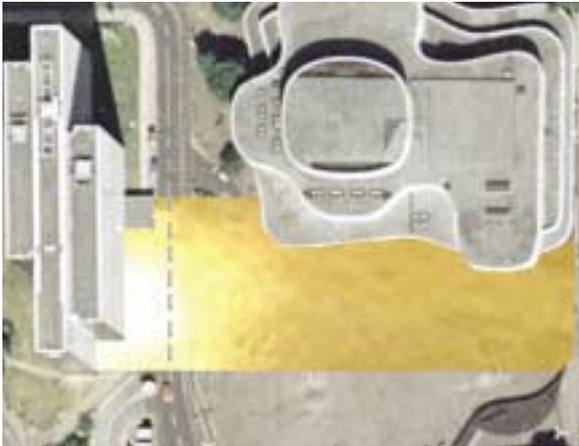
Üblicherweise ist ein aufgestellter Bauzaun ein untrügliches Anzeichen für bauliche Veränderungen; der Zaun stört bisherige Abläufe und selbstverständlich gewordene Wegebeziehungen und provoziert die Neugier auf das Neue, das die Erwartungen aber allzuhäufig nicht einzulösen vermag. Die Arbeit nutzt solche Wahrnehmungsmuster, um – mit einem geschlossenen Bauzaun um den Gustaf-Gründgens-Platz – die bisherigen Wegebeziehungen über den „Durchgangplatz“ zu verunmöglichen und zugleich eine Neugestaltung des Platzes zu suggerieren, eine Neugestaltung, die aber nicht stattfindet, sondern im Format dieser temporären Aktion lediglich provokativ eingefordert werden soll.



[blank]

Beatrice Dornseifer, Malgorzata Maria Meder,
 Anne Quack, RWTH Aachen, Fachbereich Architektur

Diese Arbeit nutzt Mittel der land art, um dem Platz ein vorübergehend neues Gesicht zu verleihen: „blank urban space“ ist eine den ganze Platz einnehmende Aufschüttung mit weißem Kies, der nicht nur eine neue Platzoberfläche, sondern eine neue, ebene Platztopographie einführt. Die für großflächige Platzgestaltungen ungewöhnliche Materialwahl provoziert womöglich eigenwillige, bislang nicht vorgesehene Nutzungen eines städtischen Platzes.



[blattgold]

Thomas Cannavo
RWTH Aachen, Fachbereich Architektur

Der Platz ist die Bühne für die ihn umgebenden, extraordinären Gebäude – nicht mehr und nicht weniger. Der Entwurf inszeniert diese leicht verständliche und unstrittige Funktion des Gustaf-Gründgens-Platzes zum alleinigen Wesensmerkmal, zu seiner Bestimmung: Die Platzoberfläche wird mit Blattgold veredelt – unmissverständlich, weithin und deshalb auch bereits im Anflug auf Düsseldorf sichtbar. Eine solche Anmutung des Schönen würde durch weitergehende Nutzungen der Platzfläche nur gestört, deshalb: „Kein Lärm, kein Essen, kein Trinken, keine Kunst“.



[frittenbude]

Marc Drewes
RWTH Aachen, Fachbereich Architektur

Die Banalisierung öffentlichen Raums begreift diese Arbeit nicht als Problem, sondern als vielfach notwendiges Mittel gegen den Bedeutungsverlust von öffentlichen Plätzen. Der programmatischen Leere des Gustaf-Gründgens-Platzes läßt sich wirkungsvoll durch einen „Gemeinplatz“ begegnen, den Ort und sein Programm, die von allen verstanden werden. Auch die „Frittenbude“ ist demnach ein probates Mittel, dem Platz neue Aufenthaltsqualitäten zu geben.



[red clip]

Klaus Küppers
RWTH Aachen, Fachbereich Architektur

Die Weite und die mitunter fehlende Fassung des Platzes sind das Thema dieser Arbeit. Sie schlägt vor, von einer frei gewählten Platzmitte aus mit einem Netz an auseinanderlaufenden, geklebten Linien die Dimensionen des Platzes erfahrbar zu machen. Der gewünschte Effekt wird mit dem der Wasserbombe verglichen: Wie auseinanderspritzendes Wasser sollen die farbigen Folien auf die horizontalen und vertikalen Fassungen des Stadtraums treffen und so ein besseres Raumgefühl für den Platz ermöglichen.



[da!platz! g hin]

Volker Kreuzer, Eva Stubert
Universität Dortmund, Fakultät Raumplanung

„Dreischeibenhaus“ und Schauspielhaus sind in der Stadt bestens bekannt; der Platz zu ihren Füßen ist es nicht. Die verbreitete Unkenntnis über den Gustaf-Gründgens-Platz beantwortet dieser Beitrag mit einer umfänglichen Image- und Marketingkampagne. Das zum Label gewordene orange „G“ wird im Rahmen der temporären Aktion überall in der Stadt präsent sein; der Platz erhält diverse „G“s als Stadtmobiliar. Die so mobilisierte Bewohnerschaft soll im Verlaufe der Kampagne ihre Wünsche und Ideen zur Zukunft des Platzes in die vorhandene Platzoberfläche „einschreiben“.



[plätze sind zum lauschen da]

Claudia Jansen, Gudrun Litzkendorf
Universität Dortmund, Fakultät Raumplanung

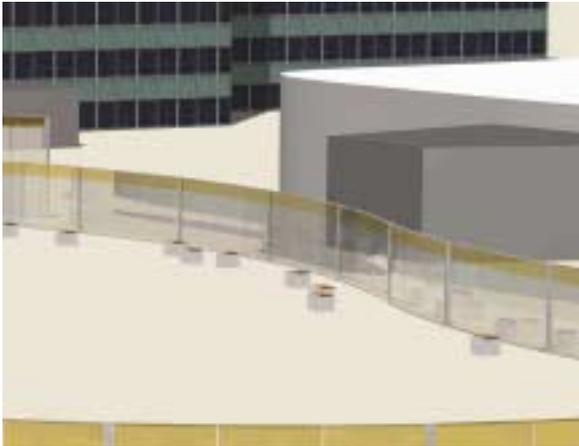
Das Konzept thematisiert den Platz als akustischen städtischen Raum, weil seine Identität durch die prominenten Bauten und die als „Tausendfüßler“ bekannte Hochstraße bereits stark visuell geprägt erscheint. Ein „Hörspiel an fünf Orten“, das vor allem von der Dekontextualisierung typischer Stadtgeräusche an und um den Platz lebt, bespielt den Platz mittels Lautsprecher und Mikrofonen. Zugleich soll der Platz als ein „Gesprächs-Ort“ eingeführt werden, an dem über seine Zukunft diskutiert und gestritten werden kann.



[raumkante]

Guido Heller
Universität Dortmund, Fakultät Bauwesen

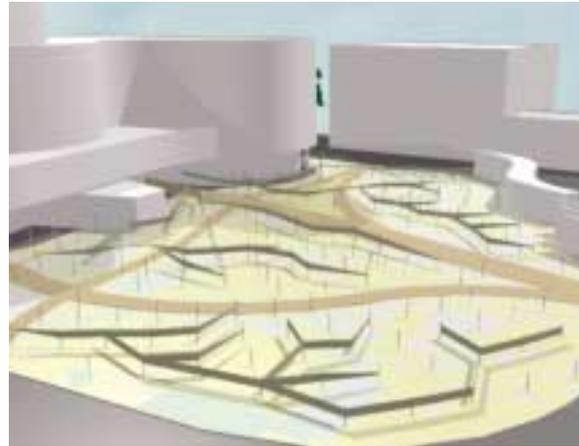
Für die fehlenden Qualitäten des Gustaf-Gründgens-Platzes macht dieser Beitrag nicht den Platz an sich und seine im wesentlichen anspruchslose Gestaltung verantwortlich, sondern die mitunter fehlenden oder nur unzureichend ausgebildeten Platzränder. Vor allem die vorhandene Hochstraße westlich des Platzes soll zu einer neuen Raumkante entwickelt werden. Der Beitrag schlägt verschiedene Nutzungs- und Gestaltungsoptionen für das Bauwerk vor, das deshalb auch im Zuge des Kö-Bogen-Projekts nicht wegfallen sollte.



[stadtmembran]

Mario Grothe
Universität Dortmund, Fakultät Bauwesen

Fehlende Raumwirkung durch unzureichende Einfassungen des Platzes thematisiert auch dieser Entwurf. Eine den Platz umlaufende, in der Höhe variierende textile Membran definiert den Platz als städtischen Innenraum, der so für die unterschiedlichsten Veranstaltungen nutzbar gemacht werden soll. Die leichte, bewegliche „Haut“ des neuen Raums wird ergänzt um neues, „schweres“ Platzmobiliar aus Sichtbeton und dunklem Teakholz.



[strippenzieher]

Barbara Welke, René Kotte
Universität Dortmund, Fakultät Bauwesen + Raumplanung

Bislang verlaufen die Wegebeziehungen zwischen Stadtmitte und Hofgarten eher tangential zum Gustaf-Gründgens-Platz – an ihm vorbei. Der Beitrag intendiert eine behutsame Umlenkung dieser Bewegungslinien über den Platz, vor allem unter Einbeziehung des Schauspielhauses, dass im Beitrag als Mittler zwischen Stadt und Park verstanden wird. Der Entwurf inszeniert den Platz als imaginierte Grünanlage, dessen Wegeführungen über Holzstege definiert werden und letztlich durch das Schauspielhaus hindurch im Hofgarten münden sollen.



„Mein Platz!“

Marc-Stefan Andres
Freier Journalist, Münster



„Als ich mit einer Literatur-Gruppe auf den großen Platz kam, war noch kein Mensch da“, erzählt Karin Nell. Die Projektleiterin der Projektwerkstatt für innovative Arbeit aus Düsseldorf hat kaum Erwartungen, als sie am 17. September 2004 19 Quadratmeter auf dem Gustaf-Gründgens-Platz mietet. Jeder aus der Gruppe bekommt eine Parzelle des Platzes, der nach dem Entwurf von Verena Gerdesmeier und Patrick Stührenberg nun aus angenehm warmem Birkenholz besteht. „Wir haben Haikus auf die Bretter geschrieben – die verdichtete Sprache dieser kleinen Gedichte stand dann auf dieser gewaltigen Fläche, das war ein tolles Gefühl“, sagt Karin Nell.

Die Gruppe baut anschließend auf dem in der Sonne hell leuchtenden Platz einen Tisch auf, trinkt Kaffee, den sie aus dem Schauspielhaus holt – „es ist einfach alles so passiert, nachdem wir vorher eigentlich gar nicht wussten, was wir dort machen sollten.“ Die Geschichte geht aber noch weiter. Ein junger Mann kommt vorbei, „dem habe ich mit dem letzten Euro auch einen Quadratmeter gemietet“. Aus Dank liest der Düsseldorfer der Literaturgruppe etwas aus seinem neuen Buch vor, das er gerade gekauft und in einer Tüte dabei hatte – es sind Liebesbriefe von Antoine de Saint Exupérys Ehefrau, die diese an ihren Mann geschrieben hatte. Karin Nell ist begeistert. „Das muss man sich mal vorstellen, dass so etwas auf dem Gustaf-Gründgens-Platz passiert.“

Die Vorbereitung

Bis sich Karin Nell wie Dutzende anderer Düsseldorferinnen und Düsseldorfer am Projekt „Mein Platz!“ beteiligen konnte, war es ein langer Weg. Der Zeitrahmen für die Realisierung des Projektes war indes relativ kurz bemessen. Nach dem Jury-Entscheid erstellte vom 2. bis 26. August 2004 ein Team (Journalist, Grafiker und Internet-Agentur) in enger Zusammenarbeit mit dem Stadtplanungsamt und den beiden Studenten ein Kommunikationskonzept, das elementarer Bestandteil des Projektes war. Schließlich sollten die Düsseldorfer aufgerufen werden, eigene Ideen zu entwickeln, die Stadt mitzugestalten und sich dafür eine oder mehrere der 2.700 Parzellen des Platzes zu mieten.

Inhaltlich ging die Kampagne mit dem Claim „MEIN PLATZ! – 1m² = 1Euro“ an den Start. Auf dieser Grundlage entstanden Plakate, 13.000 Postkarten, Magazin- und Zeitungsanzeigen, ein Einladungs-Leporello, Pressemitteilungen (mit Veröffentlichungen in Medien wie Westdeutsche Zeitung, Rheinische Post, kölnarchitektur, Deutsche Bauzeitung, Baunetz oder Garten und Landschaft) und die Homepage, auf der die Bürger die Parzellen sicher buchen konnten. Gemeinsam mit den Fachämtern der Stadt Düsseldorf erarbeiteten Verena Gerdesmeier und Patrick Stührenberg zudem die Nutzungsbedingungen für die Vermietung. Zur gleichen Zeit gestaltete ein studentisches Team eine Ausstellung der übrigen 19 Einsendungen für den Wettbewerb, die im Stilwerk und im Schauspielhaus zu sehen war.



Der architektonische Eingriff

Mit Unterstützung der Deutschen Oper am Rhein verlegten Verena Gerdesmeier und Patrick Stührenberg mit 16 studentischen Hilfskräften innerhalb von vier Tagen 2.700 Quadratmeter Holzpaletten auf dem Gustaf-Gründgens-Platz. Zuvor hatten sie diesen durch eine Unterbaukonstruktion auf gleiches Niveau gebracht. Zudem installierten sie Stromleitungen, um den Mietern kostenfrei Energie zu liefern.

Das Ergebnis: Eine nivellierte Platzfläche, die durch den temporären architektonischen Eingriff eine völlig neue Gestalt angenommen hatte. Das Holz erzeugte auf dem sonst kühlen, windigen Gustaf-Gründgens-Platz eine gute, warme Atmosphäre, es bot zudem eine adäquate Plattform für die beiden Architekturklassiker Schauspielhaus und Dreischeiben-Haus. Auch die Bürger empfanden den Eingriff als positiv – schon beim Aufbau formulierten vorbeiflanierende Düsseldorf, dass die Einebnung des Platzes und die neue Materialität „doch vielleicht auch in Zukunft so bleiben sollten“.



Der Auftakt

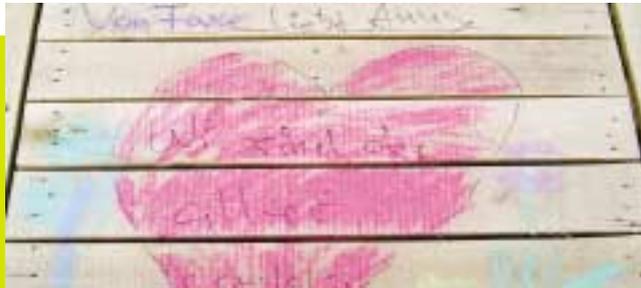
Am 10. September 2004 eröffneten Düsseldorfs Oberbürgermeister Joachim Erwin und Dr. Michael Vesper, Minister für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen „Mein Platz!“. Sie verliehen die Preise und Teilnahmeurkunden an alle studentische Teams, die am Wettbewerb teilgenommen hatten. Markus Müller, Projektmanager der Bewerbung Münsters für die Kulturhauptstadt Europas 2010, ordnete anschließend „Mein Platz!“ in einen Zusammenhang von Architektur, Kunst und sozialem Raum ein.



Der Abschluss

Mit der Abschlussveranstaltung unter der Moderation von Markus Müller im Foyer des Schauspielhauses, zu der neben dem hochkarätig besetzten Podium rund 60 Besucher erschienen, ging am 26. September 2004 „Mein Platz!“ zu Ende. Rund 90 Aktionen hatten auf dem Platz stattgefunden, insgesamt vermieteten die Studenten 899 Quadratmeter, was zugleich eine Spende von 899 Euro für die Düsseldorfer Tafel bedeutete.

Die temporären Besitzer



Freitag 10.9.04

Mic Mac	1 m ²	Künstlerbild als Atelierwerbung
Stemann	1 m ²	Präsentation Werbung
Olaf Kölke	7 m ²	Verkauf Tonträger

Samstag 11.9.04

Mic Mac	1 m ²	Künstler Bild als Atelierwerbung
Schröder	15 m ²	Art Texte
Olaf Kölke	7 m ²	Verkauf Tonträger
Thomas Limmer	15 m ²	Streng geheim

Sonntag 12.9.04

Schröder	15 m ²	Art Texte
Mic Mac	1 m ²	Künstlerbild als Atelierwerbung
Bolles-Willson	7 m ²	Spontaninstallation
kleiner Junge	1 m ²	Bemalen 1er Platte
Sydney Ebert	1 m ²	Ausruhen

Montag 13.9.04

Keine Buchungen		
-----------------	--	--

Dienstag 14.9.04

Monika Delwig	4 m ²	Geburtsgruß
Klaus Renner	1 m ²	Geburtstag feiern
Doc Vinyl	2 m ²	Vinyl Stand
Dipl. Ing. Kukelies Solveig	4 m ²	T-Shirt Werbung für Medienhafenführung
Sabine Niephaus	1 m ²	Wohnungssuche
Beister (Oma)	3 m ²	Spende

Mittwoch 15.9.04

Klaus Renner	1 m ²	Geburtstag feiern
Monika Dellwig	4 m ²	Deko bleibt noch stehen
Florian Paesler	1 m ²	Babyanimation

Donnerstag 16.9.04

Klaus Renner	1 m ²	Geburtstag feiern
Hassels Marketing	5 m ²	Arcor Promotion
Dirk Mann	8 m ²	Parkplatzdemo
Simmon-Kammann	2 m ²	Bücherverkauf

Freitag 17.9.04

Hassels Marketing	5 m ²	Arcor Promotion
Jörg Leyk	50 m ²	Möbel zeigen und verkaufen
Angelika Felder	5 m ²	Acrylmalerei auf Flaschen
Kristian Rohr	8 m ²	Deutsche Vermögensberatung
Höhner Verkehrskadetten	25 m ²	Grillen und Chillen unterm Pavillion
Simmon-Kammann	2 m ²	Bücherverkauf
Lisa Drews	2 m ²	Fotos zeigen
Firma Sahmel	8 m ²	Promotion Parkdemo
Frau Nell	15 m ²	Literarischer Rosengarten
Christian C.	1 m ²	liest aus seinem Buch
Ute Frank	1 m ²	genießt jetzt den viel schöneren Ort

Samstag 18.9.04

Hassels Marketing	5 m ²	Arcor Promotion
Angelika Felder	5 m ²	Acrylmalerei auf Flaschen
Kristian Rohr	8 m ²	Deutsche Vermögensberatung
Höhner Verkehrskadetten	25 m ²	Grillen und Chillen unterm Pavillion
Dirk Elling	20 m ²	Musik
Ingo Nachrodt	6 m ²	Infostand
Wegemund	6 m ²	Trödelverkauf
Schmidt Rudersdorf	30 m ²	Fliesenstand mit Unterschriften Aktion
Martin Hannaford	6 m ²	Musik
Simmon-Kammann	2 m ²	Bücherverkauf
Faust	20 m ²	Infostand Best Water
Jutta Kissel	2 m ²	Sanfte Behandlung auf zwei m ²
Max Cramer	4 m ²	Liebeserklärung

Oberbürgermeister Joachim Erwin: „Die Anregungen, die wir durch dieses erfolgreiche Projekt bekommen haben, werden wir auch in der PLATZDA!-Initiative in den kommenden Jahren aufgreifen. Erkenntnisse aus dem Projekt ‚Temporäre Architektur‘ können helfen, zukünftige Gestaltungsansätze für den Gustaf-Grundgens-Platz zu bewerten.“

Hans Georg Crone-Erdmann, Hauptgeschäftsführer der IHK-Vereinigung in NRW: „Düsseldorf ist eine Stadt, die es sich leisten kann, mehr solcher Plätze freizugeben.“

Manfred Weber, Geschäftsführer des Düsseldorfer Schauspielhauses: „‚Mein Platz!‘ war für uns eine enorme Bereicherung. Die Ästhetik der Installation passt hervorragend zu unserem Haus, wir hatten mit der Aktion ein viel besseres Entree für das Schauspielhaus.“

Patrick Stühnenberg, Sieger des Studentenwettbewerbes und Initiator von „Mein Platz!“: „Das Projekt war für uns eine große Erfahrung, bei der wir gemerkt haben, wie vielseitig und auch verantwortungsvoll man bei einem ‚echten‘ Projekt arbeiten muss – im Gegensatz zu unseren Studienarbeiten. Am wichtigsten war für uns die Zusammenarbeit mit ganz verschiedenen Menschen und Funktionen: Von der Rechtsabteilung über die Feuerwehr bis hin zu PR-Experten, von Statikern über Stadtplaner bis hin zu Web-Designern.“



Sonntag 19.9.04

Schauspielhaus	2700 m ²	Theaterfest
----------------	---------------------	-------------

Montag 20.9.04

Tim Riepenhaus	9 m ²	Picknick zum Geburtstag
Frau Stampfel	1 m ²	1 m ² besitzen und gestalten
Simmon-Kammann	1 m ²	Installation „Sail away“

Dienstag 21.9.04

Spielen und Leben in Bilk	10 m ²	Spielen auf grünem Rasen
Frau Stampfel	1 m ²	1 m ² besitzen und gestalten

Mittwoch 22.9.04

Simone Starke	6 m ²	Geburtstag im Öffentlichen Raum
BDA	4 m ²	Installation Blickwinkel Aufbau
Frau Stampfel	1 m ²	1 m ² besitzen und gestalten
John	1 m ²	Überraschung
Redevco	32 m ²	Sitzbänke

Donnerstag 23.9.04

Hassels Marketing	5 m ²	Arcor Promotion
Redevco	32 m ²	Sitzbänke
Kreuzer	4 m ²	Die Zelte aufschlagen
Kotte	8 m ²	Zelt Nummer 3
Kataikko	10 m ²	Zelte 4 + 5
Schwabe	4 m ²	Zelten
Claudia Jansen	10 m ²	Zelten
BDA	4 m ²	Installation Blickwinkel
		Vernissage ab 17.00 Uhr
Frau Stampfel	1 m ²	1 m ² besitzen und gestalten

Freitag 24.9.04

Hassels Marketing	5 m ²	Arcor Promotion
Redevco	32 m ²	Sitzbänke
Angelika Felder	5 m ²	Acrylmalerei auf Flaschen
Zajaczkowski	20 m ²	Fliegengitter Schau Go-Kart Kicker
Frau Stemmann	1 m ²	Werbung
Kreuzer	4 m ²	Die Zelte aufschlagen
ARTIG	5 m ²	Projekt Präsentation
Schwabe	4 m ²	Zelten
Jansen, Claudia	10 m ²	Zelten
BDA	4 m ²	Installation Blickwinkel
Sellenmerten	1 m ²	Kleine grüne Landschaft
Frau Stampfel	1 m ²	1 m ² besitzen und gestalten

Samstag 25.9.04

Hassels Marketing	5 m ²	Arcor Promotion
Redevco	32 m ²	Sitzbänke
Angelika Felder	5 m ²	Acrylmalerei auf Flaschen
Zajaczkowski	20 m ²	Fliegengitter Schau Go-Kart Kicker
Verena Sticherling	30 m ²	Künstlerin zeigt Bilder
Kunst im Hafen eV	72 m ²	18 Künstler Performen und stellen aus
BDA	4 m ²	Installation Blickwinkel
Sellenmerten	1 m ²	Kleine grüne Landschaft
Frau Stampfel	1 m ²	1 m ² besitzen und gestalten
Kaup, Ida	2 m ²	Fotoaktion

Sonntag 26.9.04

Zajaczkowski	20 m ²	Fliegengitter Schau Go-Kart Kicker
Kunst im Hafen eV	72 m ²	18 Künstler Performen und stellen aus
Pannekoet	20 m ²	Malen
Marie Dunst	4 m ²	Sitzen
BDA	4 m ²	Installation Blickwinkel
Sellenmerten	1 m ²	Kleine grüne Landschaft
Frau Stampfel	1 m ²	1 m ² besitzen und gestalten
Michelle Dupont	1 m ²	Schreib was drauf
Redevco	32 m ²	Sitzbänke

Dirk Haas, Projektleiter „land for free“ – Kulturhauptstadt-Bewerbung Essen/Ruhrgebiet: „Die Menschen müssen lernen können, wie man sich Raum wieder aneignet. Was man nicht vergessen darf: Für private Interventionen im öffentlichen Raum gibt es in der Form kaum eine Tradition.“

Volker Kreuzer, Teilnehmer des Studentenwettbewerb: „Es motiviert sehr, an einem Entwurf zu arbeiten, wenn man weiß, dass dieser vielleicht realisiert wird. Das passiert im Studium nicht oft. Ebenso setzt man sich selten so detailliert mit der tatsächlichen Umsetzung auseinander von Gesprächen mit Fachleuten über Zeitpläne bis zu Kostenkalkulationen.“

Frauke Burgdorff, Leiterin des Europäischen Hauses der Stadtkultur: „In Düsseldorf ist ein partizipatives und zugleich poetisches Projekt entstanden. Diese Mischung ist selten und hätte Grundlage für eine kleine Platz-Bewegung sein können. Vielleicht ist ‚Mein Platz!‘ aber etwas zu plötzlich für die Düsseldorfer oder zu früh für die Stadtgesellschaft auf dem Gustaf-Gründgens-Platz ‚gelandet‘.“

Harald Wennemar, Vorstand BDA Düsseldorf: „Eine Stadt braucht vor allem freie Plätze, auf denen etwas geschehen kann. Wir müssen die Qualität eines solchen Platzes eben anders beschreiben, als Freiraum in der Stadt.“

Verena Gerdesmeier, Siegerin des Studentenwettbewerb und Initiatorin von „Mein Platz!“. „Es war kein Riesenboom, keine Ballung, es fanden vor allem kleine Aktionen statt. Meistens waren es jüngere Leute, die etwas gemacht haben. Den anderen fehlten wohl die Zeit oder der Mut.“



Kulturhistorische Einordnung zum Projekt

Markus Müller

Leiter der Kommunikation „Kunst-Werke KW Institute for Contemporary Art“, Berlin

PlatzDa! Mein Platz

Das besondere an dem im Wettbewerb mit dem Titel „temporäre Architektur“ ausgezeichneten Projekt für den Gustaf-Gründgens-Platz ist, dass es sich dabei nicht um Architektur handelt, sondern um Kunst. Um Kunst im öffentlichen Raum, um genauer zu sein.

Es geht also um Kunst, die sich mit dem Raum und mit einem Ort beschäftigt. Historisch waren es zunächst die Minimalisten der 60er Jahre, also Donald Judd und Carl André beispielsweise, deren Arbeiten, die Raumsituation in denen sie sich befanden, definierten und dadurch im Betrachter ein spezifisches Bewusstsein für eine bestimmte Raumsituation entwickelten. In der Folge waren es dann Künstler wie Michael Asher und Daniel Buren, die in den 70er Jahren kritisch die Konventionen und Bedingungen von ganz bestimmten Orten, von Museumsräumen, Gallerieräumen, Ausstellungsräumen von Kunst bewusst machten und hinterfragten.

Dieses Ortsbewusstsein der Kunst differenziert sich im Laufe der 80er und 90er Jahre immer weiter aus und neben der sogenannten Institutionskritik werden auch historische, sozialrelevante, topographische und zum Beispiel auch ethnografische Auffassungen als Funktionen eines Ortes in der Kunst mitreflektiert.

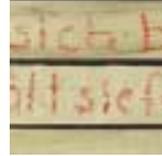
Dabei ging die Kunst auch in den 70er Jahren in den sogenannten öffentlichen Raum und beschäftigte sich ausdrücklich mit den eher komplexen Zusammenhängen und Teilöffentlichkeiten, die von Städteplanern, Architekten, Besitzern und Bewohnern definiert werden. So gibt es Arbeiten von Hans Haacke oder Gordon Matta-Clark, die in ihrer Kunst marxistisch-ökonomisch orientierte Kritik auf den künstlerischen Punkt gebracht haben. In Haackes Arbeit „Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971“ zum Beispiel, die als Foto-Text-Collage ausführlich die Immobilienspekulationen von Mitgliedern des Freundeskreises des Guggenheim Museums in New York untersucht. Und damit auf nicht zu verallgemeinernde und eben besondere Verfahren zur Wertsteigerung von Grundstücken in Städten hinweist, die nicht immer moralisch, juristisch einwandfrei waren. Matta-Clarks Arbeit „Reality Properties: Fake Estates“ von 1973 dokumentiert, ebenfalls als Foto-Text-Collage, den Erwerb von Grundstücken, deren Besonderheiten nur als katasteramtliche Kuriositäten zu bezeichnen sind. Diese willkürlich, so scheint es, definierten Orte sind nämlich zu nichts als dem reinen Besitz nütze. Es handelt sich dabei in einem Fall zum Beispiel um ein fast 40 Meter langes, im Durchschnitt 15 Zentimeter breites „Grundstück“ das ohne jede Zugangsmöglichkeit von vier anderen Grundstücken begrenzt wird. Selbstverständlich kann man dieses Grundstück in Queens

allerdings besitzen und zumindest auch anschauen, ab und zu.

Die Arbeiten von Haacke und Matta-Clark zeigen, unter anderem und ganz verknüpft zusammengefasst, dass der sogenannte öffentliche Raum, also klassischerweise ein Raum wie der Gustaf-Gründgens-Platz in Düsseldorf, vielfältig definiert ist, zum Beispiel durch Besitzverhältnisse und dass diese Besitzverhältnisse Räume entstehen lassen können, die nur noch beschrieben und im Katasteramt eingeschrieben werden, aber nicht zu benutzen sind.

Mit der Frage, wie öffentlich der öffentliche Raum eigentlich ist, hat sich die Berliner Künstlerin Maria Eichhorn 1997 in Münster beschäftigt. Unter dem eher nüchternen Titel „Erwerb des Grundstückes Ecke Tibusstraße/Breul, Gemarkung Münster, Flur 5“ fragte sie: „Wie entsteht eine Stadt? Wem gehört die Stadt? Wie öffentlich ist der öffentliche Raum? Wie privat ist das Private?“ und tat dann genau das, was der Titel aussagt; sie kaufte im Rahmen der „Skulptur. Projekte“ 1997 ein Grundstück in der Innenstadt Münsters.

Dieser Vorgang war allerdings ungeheuer komplexer und komplizierter als das Angebot der münsteraner Studenten Verena Gerdemeier und Patrick Stührenberg für den Gustaf-Gründgens-Platz.



Maria Eichhorn entwickelte 1997 gemeinsam mit dem „Verein zur Erhaltung preiswerten Wohnraums e.V.“ auch Nutzungsmöglichkeiten für ihr Kunstwerk, die sich langfristig leider nicht umsetzen ließen, die aber für die Situation in Düsseldorf gleichwohl von Bedeutung sind:

1972 hat Henri Lefebvre festgestellt, dass „die großen sozialen Gruppen (aus Klassen, Teilen von Klassen oder aus Institutionen...) mit- und/oder gegeneinander handeln. Aus ihren Interaktionen, ihren Strategien, Erfolgen und Niederlagen erwachsen die Qualitäten und Eigenschaften des urbanen Raumes.“ Und längst schon hat auch die Kunst über die Partizipation des Betrachters, sich selbst als „sozialen Raum“ definiert, wie Nina Möntmann diese Strategie beschreibt. Künstler wie Rikrit Tiraniya, Renée Green oder Martha Rosler nutzen den Raum als „praktisch behandelten Ort“ (de Certeau), der als Handlungsraum zum sozialen Raum wird, der das Kunstwerk ist.

Gerade in Düsseldorf hat es immer wieder eine Reihe von sehr interessanten Unternehmungen gegeben, zum Beispiel das Paul Pozozza Museum, oder das Projekt Makroville, das der Ringclub 1992 im Kunstpalast Ehrenhof realisierte oder das WP8 und die Situation am Worringer Platz heute, die durchaus in diesem Sinne verstanden werden können: ein behandelter Ort wird zum

sozialen Raum, der das Kunstwerk ist.

So verstehe ich auch „Mein Platz“. Hier geht es zwar um einen Wettbewerb zu temporärer Architektur, aber die Struktur, die zur Verfügung gestellt wurde, die Grund- und Bodenmodule, die Strom- Wasser- und Informationsversorgung, die Spielregeln, nach denen man den Raum besetzen und nutzen durfte, das alles ist auch bei einem erweiterten Begriff von Architektur nicht einfach nur temporäre Architektur. Ist das überhaupt Architektur, würde ich eher fragen? Auf dem Gustaf-Gründgens-Platz ist ein sozialer Raum entstanden, der sich durch das Zutun und Mitmachen der BürgerNutzer dynamisch veränderte.

Mitten in Düsseldorf und für zwei Wochen, hatte Mann/Frau/Kind die Gelegenheit sich den Gustaf-Gründgens-Platz neu zu diskutieren, erfinden, definieren, Mann/Frau/Kind konnte diesen Platz zu Ihrem Platz machen, sich Ihre Scheibe abschneiden, Ihr Grundstück benutzen, nutzen. Der Ort wurde durch Zutun zum sozialen Handlungsraum. Und was bleibt, ist die Erinnerung an das Potential einer Benutzung, einer Umnutzung öffentlichen Raumes. Das ist die Kunst.



Vitae der Autoren

Dr. Ulrich Hatzfeld

Dr. Ulrich Hatzfeld ist Stadt-, Regional- und Landesplaner und arbeitet im Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen.

Dr. Thomas Schriefers

Dr. Thomas Schriefers arbeitet nach seinem Diplom und seiner Promotion an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen in Köln als Architekt, Kurator, Dozent und freischaffender Künstler. Er lehrt in der Abteilung Architektur an der Fachhochschule Köln im Rahmen eines Zusatzstudiengangs die Theorie und Geschichte der Ausstellungen und Messen. Neben verschiedenen Veröffentlichungen zur Architektur-, Design- und Kunsttheorie, entstanden auch Textbeiträge und Bücher zum temporären Bauen.

Alexander Flohé

Alexander Flohé ist Lehrbeauftragter für das Fach „Soziologie des Bauens“ am Fachbereich Architektur der Fachhochschule Düsseldorf. Darüber hinaus arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Büro „stadt-konzept“ in Düsseldorf und als Redakteur beim Forschungsjournal „Neue Soziale Bewegungen“.

Ruedi Baur

Ruedi Baur ist Grafik-Designer und leitet seit 2004 das Forschungsinstitut „Design2context“ der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich. Nach seiner Ausbildung bei Michael Baviera absolvierte er das Grafik-Design Studium an der Schule für Gestaltung in Zürich (bis 1979).

Er ist Mitbegründer des Ateliers BBV und war 1989 am Aufbau des interdisziplinären Netzwerks „Integral Concept“ zwischen den Bereichen Grafik, Architektur, Szenografie, urbanes Design, Produktdesign und Verlagswesen beteiligt. Sein eigenes Atelier gründete er 1989 in Paris und 2002 in Zürich („integral ruedi baur zürich“). Dazu kamen Lehraufträge in Lyon und eine Professur in Leipzig (1995). Seit 2003 ist Rudi Baur Präsident der Alliance Graphique Internationale (AGI) France.

Peter Laudenbach

Peter Laudenbach ist Journalist und Theaterkritiker in Berlin. Er schreibt am liebsten über die Kollisionen zwischen Kunst und Ökonomie, regelmäßig in *brand eins*, *theater heute*, *Tagesspiegel*, *tip*.

Mariette Dölle

Mariette Dölle studied Art History at Rijksuniversiteit Utrecht. Since 1997 she is a civil servant at the Department of Culture for the policy of Art in Public Space of the City of Utrecht. She supervised commissions with Thomas Schütte, Nicholas Pope, Tom Claassen and is currently the programme-coordinator of BEYOND Leidsche Rijn, the large arts project for the new housing area to the west of Utrecht.

Andreas Kaiser

Andreas Kaiser studierte an der Kunstakademie Münster bei Joachim Bandau. Seit 1995 arbeitet er im öffentlichen Raum, wobei er den temporären Charakter seiner Installationen auch auf Kunst am Bau- und Denkmalprojekte ausweitet. Fragen an Museumsräume stellte er unter anderem im Museum Abteiberg Mönchengladbach (1999), im Kunstmuseum Magdeburg (2000) und im Landesmuseum Bonn (2004).

Daniel Sprenger

Daniel Sprenger arbeitet seit 1994 zusammen mit Annette Sprenger als freier Landschaftsarchitekt.

Am Institut für Landschafts- und Freiraumplanung der Technischen Universität Berlin hatte er eine Lehr- und Forschungstätigkeit von 1988 bis 1995. Zusammenarbeit mit Marc Pouzol initiierte Daniel Sprenger 1997 das Projekt „Temporären Gärten“ in Berlin. Seine Referententätigkeit wird von regelmäßigen Veröffentlichungen in Fachpublikationen und Katalogen begleitet.

Dr. Joerg Rekittke

Dr. Joerg Rekittke ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Städtebau und Landesplanung der Fakultät Architektur an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule in Aachen. Er promovierte dort im Lehrgebiet Freiraum- und Grünplanung. Als Lehrbeauftragter für Freiraumplanung ist er im Fachbereich Architektur an der Universität Siegen tätig und arbeitet zudem als freier Landschaftsarchitekt in Köln.

Päivi Kataikko

Päivi Kataikko studierte Architektur in Finnland. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachgebiet Städtebau und Bauleitplanung der Fakultät Raumplanung an der Universität Dortmund und freie Architektin mit internationaler Erfahrung. Im Jahr 2000 gründete Sie zusammen mit Dirk E. Haas RE.FLEX architects_urbanists in Essen.

Marc-Stefan Andres

Marc-Stefan Andres arbeitet als PR-Texter und freier Journalist unter anderem für Die Zeit, Neue Zürcher Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Frankfurter Rundschau oder brand eins. Nach seinem Studium volontierte und hospitierte er bei der Münsterschen Zeitung, den Ruhr Nachrichten und der Wochenzeitung Die Zeit. Im Jahr 2002 erhielt Marc-Stefan Andres den Journalistenpreis der Pall Mall Foundation. Er ist Stipendiat von kontext, der Gesellschaft zur Förderung junger Journalisten.

Markus Müller

Markus Müller hat Kunstgeschichte, Geschichte und Amerikanistik an der Ruhr-Universität in Bochum, dem Royal Holloway College in London und der American University in Washington D.C. studiert.

Von 1994 bis 2004 war er Referent für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit am Westfälischen Landesmuseum in Münster, dazu kamen die Leitung der Kommunikation der „Skulptur.Projekte“ in Münster (1995-98), der Europaratsausstellung „1648. 350 Jahre Westfälischer Friede“ (1997) sowie der „Documenta11“ (2000-02).

Markus Müller arbeitete von 2003 bis 2004 als Projektleiter für die Bewerbung der Stadt Münster zur „Kulturhauptstadt Europas 2010“.

Seit Oktober 2004 ist er Leiter der Kommunikation der „Kunst-Werke, KW Institute for Contemporary Art“ in Berlin. Er publiziert international zu den Themen bildende Kunst und Musik.

Bildnachweis

Titelbild | Till Engels

Seite 3 | Mischa de Ridder
Grafik: basis5/Kassel

Seite 4 | Heike Schwalm

Seite 5 | Europäisches Haus der Stadtkultur
Patrick Stührenberg, Till Engels (3 Bilder)

Seite 6 | Ville Kostamoinen, Daf-Architecten (2 Bilder),
Päivi Kataikko (2 Bilder)

Seite 7, 8 | Till Engels

Seite 10 | Silke Koch

Seite 11 | Quelle: Postkarte Braun & Cie., Paris

Seite 12 | Quelle: Postkarte,
Quelle: Postkarte, H. Chipault, Boulogne-sur-Seine
Quelle: Wolfgang Friebe „Architektur der Weltausstellungen 1851-1970“,
Edition Leipzig 1983, S. 206

Seite 13 | Quelle: Douglas Davis „Vom Experiment zur Idee“, Dumont
Buchverlag 1975, S.224
Quelle: V. Tolstoy, I. Bibikova, C. Cooke „Street Art of the Revolution,
Festivals and Celebrations in Russia 1918-33“, Thames and Hudson Ltd.,
London 1990, S. 207

Seite 14 | Thomas Cugini

Seite 15 | Håkan Jansson, Till Engels

Seite 16 | Anne Mommertz

Seite 17 – 21 | Klaus Klingner

Seite 22 – 25 | büro G29/aachen

Seite 26 | Christoph Dettmeyer

Seite 27 – 31 | Thomas Aurin

Seite 32 | Ralf Kämena

Seite 33, 34 | Mischa de Ridder

Seite 35 | Ralf Kämena

Seite 36 | Mischa de Ridder

Seite 37 | Ralf Kämena

Seite 38 – 41 | Andreas Kaiser

Seite 39 | Quelle: Stadtarchive Mönchengladbach

Seite 42 – 48 | Yann Monell

Seite 50 | Päivi Kataikko, Daf-Architecten

Seite 51 | Ville Kostamoinen (2 Bilder), Daf-Architecten

Seite 52 | Quelle: Katasteramt, Landeshauptstadt Düsseldorf

Seite 53 | Päivi Kataikko, Heike Schwalm (2 Bilder)

Seite 64 | Volker Kreuzer, Grafik: basis5/Kassel

Seite 65 | Europäisches Haus der Stadtkultur (2 Bilder),
Patrick Stührenberg

Seite 66 | Patrick Stührenberg (3 Bilder), Till Engels

Seite 67 | Till Engels

Seite 68 | Patrick Stührenberg, Volker Kreuzer,
Europäisches Haus der Stadtkultur, Till Engels, Patrick Stührenberg

Seite 69 | Patrick Stührenberg (3 Bilder), Europäisches Haus
der Stadtkultur

Bilder Rückseite | Till Engels (3 Bilder), Patrick Stührenberg (2 Bilder),
Till Engels, René Kotte, Patrick Stührenberg

Nicht in allen Fällen war es möglich, die Rechteinhaber der Abbildungen
ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden im Rahmen der
üblichen Vereinbarungen abgegolten.



ISBN 3-9809564-5-8

