

## Thomas Wulffen

Katalogtext zur Ausstellung „Stadtstücke“ in der Architekturgalerie Aedes/Berlin 2006

### Modell, Inventar und Position

#### Bemerkungen zu den Stadtstücken

#### Modell

Jede architektonische Einheit ist Objekt und Modell zugleich. Unter architektonischer Einheit soll jede Gestaltung gebauten Raums verstanden werden. Die Zuschreibung einer derartigen Gestaltung in der architektonischen Einheit als Objekt ist offensichtlich. Was aber ist in diesem Zusammenhang als Modell zu verstehen? Die architektonische Einheit ist die Antwort auf eine spezifische räumliche Situation. Aber sowohl der Raum als auch die daran ausgerichtete Gestaltung weisen Elemente auf, die das Spezifikum überschreiten. In Bezug auf diese Elemente wird das spezifische Moment aufgehoben und es tritt das Modellhafte in den Vordergrund. Dieses Modellhafte ist ein entscheidendes Kriterium der Architektur, mit dem sie sich von Skulptur oder Malerei unterscheiden lässt. Skulptur und Malerei bilden erst einen Kontext, in dem sie sich situieren können. Architektur aber besitzt immer schon einen Kontext, auf den sie reagiert. Selbst die Architektur der Utopisten wie Antonio Sant'Elia oder Yona Friedman stehen nicht im luftleeren Raum, sondern entwickeln sich aus einem Kontext heraus und wollen diesen ganz neu bestimmen.

Demgegenüber ist Joachim Manz Realist. Aber dieser Realismus ist gleichzeitig analytisch und synthetisch. Das analytische Moment zeigt sich in der konkreten Beobachtung des Stadtraums und dessen Bauten. Aus dieser Beobachtung und der Kenntnis der Architektur entwickelt er sein Werk und seine Arbeitsweise. Beispielhaft dafür war die Arbeit »Hütten« von 1989, realisiert im Kontext von »Hamburg Projekt 1989«. Auf der Suche nach einem Ausstellungsort für ein Projekt im öffentlichen Raum traf er auf Obdachlose. Kurzfristig entschied er sich dafür, ihnen eine Art Haus zu bauen. Das Ergebnis war die sozusagen modellhafte Lösung eines Problems. Diese »Häuser« sahen aus wie übergroße Hundehütten und nahmen damit auch eine symbolische Funktion an. In dieser symbolischen Funktion wird die Realität überschritten.

#### Inventar

Ähnliche Funktionen finden sich auch in den »Stadtstücken«. Das Arbeitsverfahren lässt diese Funktionen noch deutlicher aufscheinen. In der Ausstellung werden neben den eigentlichen Stadtstücken auch die Gussformmodelle dazu gezeigt. Dabei ist die Art der Präsentation ein Hinweis auf deren Bedeutung im Kontext der Ausstellung. Auf einer Art Tisch werden die Gussformen präsentiert, während die aus den jeweiligen Formen entstandenen Objekte schon in einer Reihe an der Wand befestigt sind. Die Wahrnehmung konzentriert sich so erst einmal auf die Gussformen, deren Erscheinungsweise deutlich werden lässt, dass sie zur Präsentation nur ein Double der eigentlichen Gussform sind, die nach dem Guss zerstört wird. Im Produktionsprozess sind die Gussformen Skulpturen und von weitgehend abstrakter Struktur. Diesem abstrakten Kern sind in einem zweiten Arbeitsprozess einige wiedererkennbare Architekturelemente hinzugefügt worden, sodass eine Mischform mit abstrakten und konkreten Anteilen entstand. Somit zeigt sich in diesen Objekten ein Inventar zeitgenössischer Architekturen, das andersartig nicht vorstellbar ist. Denn hier ist das Modell nicht einfach nur eine Abbildung eins zu eins, sondern ein Komplex ganz unterschiedlicher Verweise. Zum einen ist die Rede von einem Modell durchaus angebracht, andererseits hat dieses Modell eine klar umrissene Funktion: es ist die Grundlage für das jeweilige Stadtstück. Das Modell bildet das Stadtstück nicht ab, sondern es formt es, im wahrsten Sinne des Wortes. Dennoch können wir als Betrachter nicht davon absehen, in den erweiterten Gussformen ein Inventar klassischer und zeitgenössischer Architekturformen wieder zu erkennen. Dieses Wiedererkennen ist ein fast unwillkürlicher Vorgang, der uns darauf hinweisen könnte, dass wir das Formeninventar der Architektur stärker internalisiert haben als uns bewusst ist. Was für die klassische Malerei als ein Wahrnehmungsmuster schon zur Trivialität geworden ist, wird uns im umbauten Raum als architektonische Einheit hier erst wieder deutlich. Diese Formen sind uns nicht als Spezifika bewusst, sondern als modellartige Verallgemeinerungen. Dabei bilden die Gussformen komplexe Gestalten, die schon in einer anders gearteten Wahrnehmungsperspektive andere De-ja-Vu's erzeugen. Das lässt sich an einem Objekt exemplifizieren: von der einen Seite erblickt man einen Ausschnitt der Villa Savoye in Poissy von Le Corbusier, von einer anderen Perspektive aber wird man an Arbeiten von Daniel Libeskind erinnert. Mit den eigentlichen Stadtstücken geht es uns ähnlich. Hier aber wirkt der Werkstoff, Gussbeton, gegen eine Wahrnehmung des Modellhaften. Joachim Manz spricht von »Miniaturen«, die immer mehr zu »Modellen« werden. Die Form ist selbst Architektur und sie verweist erst auf ihr architektonisches »Modell« in einer anders gearteten Position. Dies wird erreicht durch die Produktion einer Differenz.

#### vPosition

Die Ausstellung von Architekturmodellen in der Aedes-Galerie führt in seltenen Fällen zu einer Produktion von Differenz. Wir betreten den Raum der Galerie und erwarten in ihm Architektur. Diese Erwartung wird auch im Falle der Ausstellung von Joachim Manz erfüllt. Aber schon kurz nach der Ausstellungseröffnung tritt eine seltsame Veränderung zutage: Der Ausstellungsraum leert sich vor Ausstellungsende. Das ist zwar zu Anfang kaum zu bemerken, aber zum Ende hin wird es immer deutlicher: Die Modelle an der Wand verschwinden von dieser. Sie nehmen eine andere Position ein, an anderer Stelle, außerhalb des Ausstellungskontextes, außerhalb der Galerie.

Der Künstler macht sich auf die Suche. Er sucht jenen spezifischen Ort, an dem das spezifische Objekt seinen Kontext findet. Dieser Kontext wird vom jeweiligen Stück in gewisser Weise vorgegeben, denn seine konkrete Form kann in der neuen Umgebung eine Antwort finden.

Die Behauptung einer Veränderung zeigt sich in drei unterschiedlichen Momenten. Der White Cube löst sich auf in der städtischen Alltäglichkeit, die kaum Ordnung kennt. Dennoch sind die »Stadtstücke« darin gleichzeitig Fremdkörper und in dieser Funktion Fixpunkte. In der Galerie beziehen sich die Objekte aufeinander, im Aussenraum verlieren sie diese Beziehung, um andere Beziehungen einzugehen. Dabei verlieren die Stadtstücke über die Zeit auch ihren Kunstcharakter, bewahren aber ihren skulpturalen Gehalt. Dieser beeinflusst auch andere Objekte in der Nähe. Die Skulpturen werden in die Alltäglichkeit der gegebenen Situation integriert und gehen darin auf. Die gewöhnlichen Objekte dagegen gewinnen so etwas wie Formbewußtsein, auch wenn dieses Bewußtsein nur im Auge des Betrachters liegt.

Der Künstler als Produzent und Präsentator wird zum Schausteller, der seine Objekte in einer klandestinen Aktion in der Alltagswirklichkeit verankert, im wahrsten Sinne des Wortes. Er verliert die Kontrolle über deren Verbleib, obwohl er der Einzige ist, der alle Standorte kennt. Es gibt keinen Besucher mehr, es gibt nur noch den Flaneur, der an einer bestimmten Stelle ein seltsames Objekt entdeckt, das es vorher an dieser Stelle nicht gab. Oder es gibt die Kiezbewohnerin, die zu dem schönen Fundstück eine Beziehung herstellen kann.

Was bleibt sind die Fotografien der Stadtstücke an ihrem Ort, der kaum wirklich zu identifizieren ist. Was bleibt ist die Erfahrung eines Stadtraums, der sich jedem Modell, jeder Inventur und jeder konkreten Position zu verweigern scheint.

Thomas Wulffen