

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1984)

Heft: 2: Collaboration Sigmar Polke

Artikel: Architekturausstellung I.B.A. in Berlin : ein Gespräch von Franz Staffelbach mit dem Leiter der Abteilung "IBA - Idee, Prozess, Ergebnis", Johannes Gachnang und dem wissenschaftlichen Mitarbeiter, Werner Oechslin = Architecture exhibition I.B.E. in Berl...

Autor: Staffelbach, Franz / Oechslin, Werner / Gachnang, Johannes

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679744>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EIN GESPRÄCH VON FRANZ STAFFELBACH

ARCHITEKTUR –

MIT DEM LEITER DER ABTEILUNG «IBA — IDEE, PROZESS, ERGEBNIS»,

AUSSTELLUNG I.B.A.

JOHANNES GACHNANG UND DEM WISSENSCHAFTLICHEN MITARBEITER,

IN BERLIN

WERNER OECHSLIN

In Berlin wird im Herbst 1984 im Zusammenhang mit der IBA (Internationale Bauausstellung) eine Reihe von Ausstellungen eröffnet. Die zentrale Ausstellung findet vom 13. September bis zum 16. Dezember statt und ist dem Thema gewidmet: «IBA — Idee, Prozess, Ergebnis». Ort dieser Ausstellung: der Martin-Gropius-Bau, in dem 1982 die Ausstellung «Zeitgeist» gezeigt wurde.

FRANZ STAFFELBACH: Architekt in Zürich

JOHANNES GACHNANG: 1964 - 1967 freier Mitarbeiter bei Hans Scharoun. Leiter der Kunsthalle Bern (1974 - 1982). Mitglied des künstlerischen Beirats der Ausstellungsorganisation der documenta 7 in Kassel 1982. Heute Honorarprofessor an der Akademie der bildenden Künste in Wien und Mitinhaber des Verlags Springer und Gachnang.

WERNER OECHSLIN: Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bonn. Mitherausgeber der Architekturzeitschrift DAIDALOS. Zahlreiche Publikationen und Kongressbeiträge zu Problemen historischer und zeitgenössischer Architektur, zur Architekturkritik und Semiotik.

FRANZ STAFFELBACH: Johannes Gachnang, Sie sind für die Leitung der Ausstellung «IBA — Idee, Prozess, Ergebnis» nach Berlin berufen worden. Im Erdgeschoss des Martin-Gropius-Baus soll die «Altbau-IBA» dokumentiert werden, im ersten Stock findet die Ausstellung statt, für die Sie verantwortlich zeichnen. Wie sehen Sie das Verhältnis zwischen den beiden Teilen?

JOHANNES GACHNANG: Eine Konfliktsituation zwischen den beiden Ausstellungsteilen, das heisst zwischen «Neu und Alt» gibt es nicht, respektive sollte es nicht geben. Ich sehe also nicht eine «Bel Etage» und ein «Parterre», wie die beiden Ausstellungen apostrophiert werden. Mir geht es darum, die von Aldo Rossi («L'Architettura della città») und Robert Venturi («Complexity and Contradiction in Architecture») 1966 initiierte Diskussion weiterzuführen. Ich gehe davon aus, dass noch heute grundsätzlich überall die gleichen Probleme bestehen, dass wir weder in Bern, Berlin oder Barcelona wissen, wie neue Häuser zu bauen oder alte zu sanieren sind. Die Fragen stellen sich immer wieder gleich: Wie sollen alte Häuser instandgesetzt werden, oder, im Falle des Abbruchs, wie sieht ein neues Haus aussen und innen in einem alten Stadtteil aus? Mit dem Aushöhlen und dem Stehenlassen der Fassaden reduzieren wir die Bau-Aufgabe auf die Herstellung von Theaterkulissen. Bisher hat man bestenfalls «behutsame Erneuerung» praktiziert. Aber dies führt meist zu unbefriedigenden Resultaten. Es ist, als dürfte man keine Ansprüche mehr entwickeln, als würde alles kleiner und kleinkariierter.

F.ST.: Zusammen mit Ihnen wurden verschiedene Ausstellungsfachleute verpflichtet. Welches sind die Bereiche, die sie bearbeiten, und wie sieht die Zusammenarbeit aus?

J.G.: Die einzelnen Bereiche und ihre Bearbeiter sind:

— «Stadtgrundriss oder das schwierige Spiel mit den einfachen Regeln», bearbeitet von Pier Luigi Nicolini, Mailand.

— «Stadt im Prozess: Struktur, Kontinuität und Fragmente», bearbeitet von Marco de Michelis, Venedig.

— «Stadt in der Stadt», bearbeitet von Frank Werner, Stuttgart.

— «Stadtverschönerung — Die Inszenierung des öffentlichen Raumes», bearbeitet von Werner Oechslin, Bonn.

Zur Frage der Zusammenarbeit vielleicht nur soviel: Unsere Arbeit wächst aus einem Gespräch heraus, das bereits seit einiger Zeit in Gang ist. Eine der Schwierigkeiten, die sich immer wieder stellt, ist das Befangensein in seiner eigenen, zum Beispiel der historischen Methode. Mir persönlich geht es jedoch darum, Modelle zu entwickeln, die über einzelne Fachbereiche hinausgehen. Ich sehe also meine Aufgabe darin, punktuell mitzureden, das kreative Moment des Ausstellungsmachens zu fördern.

F.ST.: Der Martin-Gropius-Bau bietet keine einfachen Bedingungen für eine Architektur-Ausstellung. Wie gehen Sie auf diese baulich schwierige Situation ein?

J.G.: Der Bau ist wunderbar, aber für Ausstellungen völlig ungeeignet. Wir prüfen zur Zeit, wie die grossen Räume ausstellungstechnisch mit den kleinmassstäblichen Originalen zu bewältigen sind, denn wir wollen möglichst viel mit Originalen, das heisst Plänen und Modellen der Architekten arbeiten. Vielleicht sollte man Pläne ausstellen wie Modelle und Modelle wie Bilder. Wir denken an ein Konzept von einem verschränkten Innen und Aussen, indem in einem Raum ein Gehäuse erstellt würde, an dessen Aussenwänden die Projekte ausgestellt und in dessen Innerem die gedankliche Arbeit gezeigt würden.

F.ST.: Was geschieht im riesigen Innenhof des Gropiusbaus?

J.G.: Wir fragen uns, ob wir ein Symbol, ein Zeichen hinsetzen wollen. Jedenfalls kann an solcher Stelle nur ein Kunstwerk eine in diese Rich-

tung wirksame Präsenz entwickeln. Ich stelle mir ein Werk von Carl Andre vor. Denn wohl kaum könnte einer der Architekten eine solche Aufgabe lösen, ohne «Fast-Architektur» zu errichten. Wir leben nicht in einer Zeit des Aufbruchs, wo Werke wie jene von Tatlin entstehen. Und von einer Ideologie der «behutsamen Stadterneuerungen» her gesehen, wird man sich auch im Innenhof etwas Behutsames wünschen. Die IBA-Ausstellung hat aber nicht den Zweck, etwas anzudeuten; sie soll einen Prozess darstellen, einen theoretischen Beitrag leisten, eine Diskussion in Gang setzen und weiterführen. Deshalb ein Werk von Carl Andre im Innenhof; er sagt: «Was ich mache, ist keine chemische Formel, sondern eine chemische Reaktion».

F.ST.: In Ihrem Ausstellungskonzept beansprucht die bildende Kunst also einen bestimmten Raum. Wie ist — oder vielmehr — wie könnte die Beziehung zwischen Architektur und bildender Kunst beschaffen sein?

J.G.: Die Architektur ist zunehmend von Sachzwängen beengt worden; sie muss Formeln benutzen, mit Analogien arbeiten, welche Innovationen eher behindern. Zeitgenössische Architektur tritt ausserdem oft mit einem wissenschaftlichen Anspruch auf, während die Gegenwartskunst diesen für sich nicht beansprucht. Im Vergleich der beiden Bereiche kommen je ganz andere Ausgangssituationen und Wirklichkeitsstufen zum Tragen. Die Künstler leben ihre Widersprüche aus, wickeln sich in ihnen ein, kommen wieder heraus und treiben so eine Entwicklung in einer unglaublichen

Freiheit weiter, die die Architekten schon lange nicht mehr für sich in Anspruch nehmen können. Wenn ein Künstler Anleihen macht, muss er sie umsetzen; das gibt Anlass zu Auseinandersetzungen, und die Diskussion wird bei Künstlern heftig und unmittelbar geführt. Anders bei den Architekten. Dort existieren verschiedene Mafias. Der Diskurs wird in den entsprechenden Fachheften zwar möglichst filigran absolviert, hauptsächlich geht es jedoch um Folgendes: wer ist drin, wer ist es nicht? Wirkliche Konfrontationen gibt es kaum.

Das Verhältnis von Architekten zur bildenden Kunst scheint mir problematisch, da sie allzu oft von Werken begeistert sind, die ich als drittklassig bezeichnen würde.

F.ST.: Nehmen wir Carl Andre oder Donald Judd. Architekten nehmen in ihren Werken meist nur geometrische, räumliche und zahlenmässige Verhältnisse wahr. Sie wissen viel, spüren aber wenig.

J.G.: Gerade diejenigen, die mit der Kunst etwas Mühe haben, können sich mit dem Eingehen auf gefahrlose Investitionen befriedigen. Solche Leute begreifen nicht, dass eine wirkliche Beschäftigung mit bildender Kunst die Diskussion weiterbringen könnte, dass sie mit Hilfe von erstklassigen Kunstwerken in Noch-Nicht-Gedachtes vorstossen könnten. So weit weg von der bildenden Kunst müsste der architektonische Diskurs aber gar nicht sein. Eine Voraussetzung wäre allerdings, dass in ihm die Anregungen der Kunst auch wirklich aufgenommen würden.

GESCHICHTE ALS SELBSTBEDIENUNGSLADEN ?

FRANZ STAFFELBACH: Die letzte grosse Bauausstellung in Berlin, die Interbau, geht auf das Jahr 1957 zurück und versammelte die grossen Namen der damaligen Architekturszene. Werner Oechslin, Sie zeichnen als Mit-Autor der kommenden Ausstellung im Martin-Gropius-Bau. Welche Bedeutung hat diese Ausstellung?

WERNER OECHSLIN: Die Interbau war eine Mustersammlung von Wohnungsbauten im Sinne der klassischen Moderne, ausgestellt in einem freien Gelände. Mit ähnlichem Anspruch wird jetzt die IBA veranstaltet. Hauptanliegen: die Architektur nimmt wieder Bezug auf die bestehende Stadt. Dies ist eine grosse, klare Aussage, seit

mehr als einem Jahrzehnt Hauptthema der Architekturdiskussion auf der ganzen Welt. Es geht um die Stadt als Kontext, aber auch um die unverzichtbare geschichtliche Dimension. Die Zeit, in der der Architekt sich stark machte, indem er sagte: «Alles, was hinter mir gewesen ist, interessiert mich nicht!», gehört der Vergangenheit an.

Das umfassende und ehrgeizige Programm der IBA begann demnach mit dem Plan der Wiederherstellung von vier bedeutsamen Stadtgebieten von West Berlin: Prager Platz, Tegel, südliches Tiergartenviertel und südliche Friedrichstadt. Mit dem ersten Projekt für den Prager Platz im Jahre 1978 startete die IBA; die Fertigstellung war ursprünglich für 1984 vorgesehen und wird jetzt mit dem Jahr 1987 angegeben. Gegenwärtig arbeitet man an einem Neubauvolumen von 330 Millionen DM, weitere 150 Millionen DM sind baubewilligt. Überflüssig zu sagen, dass die Ziele und der Ehrgeiz der IBA zu grossen Kontroversen Anlass geboten haben. Wie könnte dies anders sein! Die Planungsgebiete liegen grossenteils knapp an der Mauer der zweigeteilten Stadt und befinden sich dort, wo die Stadtstruktur durch den Krieg und durch eine autogerechte Verkehrsplanung gleichermassen zerstört worden ist. Das Ziel war, die Planung aus der Kompetenz der Verwaltung in die Kompetenz der Architekten zurückzuführen. Das wäre Vorbedingung und Garantie für eine Architektur, die städtische Räume in einem umfassenderen Sinn bearbeiten will und kann. Nach all dem, was zwischenzeitlich an Kompromissen und Abstrichen hingenommen werden musste, gewinnt die im Martin-Gropius-Bau stattfindende Ausstellung zusätzlich an Bedeutung; als Dokumentation dessen, was die IBA — gemessen an ihren Idealvorstellungen — hätte leisten können und wollen.

F.ST.: Man spricht von einer Altbau-IBA und einer Neubau-IBA. Beide Teile dieser Ausstellung sind im Martin-Gropius-Bau untergebracht. Weshalb diese Zwei-Teilung?

W.OE.: Die Architektur hat einerseits das legitime Bedürfnis, sich nach eigener Massgabe zu formulieren. Andererseits ist sie gerade in Berlin tau-

sendfach mit den konkreten Bedingungen sozialer Wirklichkeit — Stichwort Kreuzberg — konfrontiert. Aus äusseren organisatorischen Gründen respektive aus den verschiedenen Schwerpunkt-Interessen der IBA-Direktoren ist es zu erklären, dass beide Aspekte nebeneinander und oftmals im Kontrast verfolgt werden. Die beiden IBA-Teile sind aber als Ganzes zu verstehen. Es ist in gleichem Masse notwendig, mit der bestehenden Stadt umgehen zu lernen, als auch Aufgaben einer architektonischen Kultur wahrzunehmen, die aus den Erfahrungen zeitlich und örtlich verschiedener Situationen profitiert.

F.ST.: Ist die geplante Ausstellung nicht der Gefahr ausgesetzt, das bereits Erreichte zu legitimieren und sich in dieser Darstellung zu erschöpfen?

W.OE.: Für die IBA wurden nicht in erster Linie Leute verpflichtet, die — in hautnahe Kontakt zum Berliner Geschehen — die Sache als «Insider» sehen und kennen. J.P. Kleihues, der mit der Direktion der Neubau-IBA betraut ist, ist mit dem Anspruch angetreten, in Deutschland jener Architekturdiskussion zum Durchbruch zu verhelfen, die — besser ausgebildet — in Italien, Frankreich, Spanien, England und New York bereits existiert. J.P. Kleihues hat grosse Namen nach Berlin geholt. Daran ist an und für sich nichts auszusetzen. Natürlich waren dies öfters Namen, die es verstanden, sich selber ins Gespräch zu bringen. Und die Presse hat die Tendenz oftmals verstärkt. Für unsere kritische Arbeit als Ausstellungsmacher bleibt aber entscheidend, dass Architekten aus jenen Bereichen nach Berlin geholt wurden, in denen die Diskussion schon «fortgeschrittener» ist. Ich denke in erster Linie an Italien als ein Forum bald jahrzehntealter Architekturdiskussion.

Wir Ausstellungsgestalter vertreten eine Position, die gegen die reine «Macher-Architektur» gerichtet ist. Ein wesentlicher Bestandteil dieser Position ist der Geschichtsbezug. Gemeint ist damit allerdings nicht ein Auswählen nach dem Prinzip des Selbstbedienungsladens. Es geht vielmehr um die Erweiterung des Meinungsbildungsprozesses, um die historische Dimension, um vorangegangenes Argumentieren, um die Auseinandersetzung

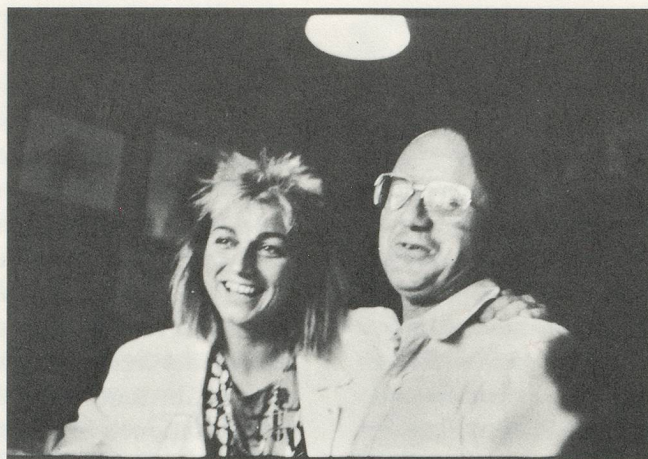


Photo: Günther Ullig, Berlin

Gianna Nannini und Werner Oechslin, 3. September 1983, Paris-Bar, Berlin.

mit schon bekannten Grundsätzen also. Die entsprechenden Fähigkeiten sind uns allzu oft abhanden gekommen. Sie erleichtern den «Prozess Architektur» keineswegs, sondern bringen die Notwendigkeit ins Spiel, die eigene Leistung gegenüber dem zu behaupten, was vorher schon gewesen ist. Nicht ein blindes Erfinden soll ja stattfinden — das dann doch wieder zur Hälfte neu auflegt, was bereits bekannt war. Wir vertreten nicht die Position der Postmoderne, die sich damit begnügt, am äusseren Horizont die Formen zu manipulieren. Wir finden, dass die Architektur nach wie vor bestimmbare und aus dem Kontext erfahrbare Aufgaben hat. Der Architekt muss sich weiterhin mit all dem auseinandersetzen, was im weitesten Sinne «anfällt». Seine Aufgabe reicht von der städtebaulichen Eingliederung bis zur detaillierten Formfindung konkreter Funktionen.

F.ST.: Sie sehen also den Architekten als Universalisten. Würden Sie auf eine Kritik an diesem Verständnis eingehen?

W.OE.: Im Zuge der Entdeckung und Erschliessung der Stadt hat der Architekt im 18. Jahrhundert nicht mehr nur einzelne Häuser, sondern ganze Strassenfassaden mitgeplant. Dafür sind ganz bestimmte, das heisst präzise rekonstruierbare Argumente verwendet worden. Wir müssen überprüfen, ob solche Argumente — und nicht in erster Linie die davon gelösten einzelnen Resultate — für uns auch weiterhin nützlich sein könnten.

Ich kann den Standpunkt nicht teilen, der sich so zusammenfassen lässt: «Es gibt und braucht keine Formfindung mehr, sondern nur die Rekonstruktion schon gehabter Lösungen mit Hilfe von Techniken». Dies käme einem Verzicht auf den kreativen Akt des Architekten gleich, einem offensichtlich fehlenden Vertrauen, dass die Analyse — und nicht die Kopie — des geschichtlichen Bestandes zu etwas Neuem führen kann. Dies ist und war aber immer die Aufgabe des Architekten: Bestehendes akzeptieren und durch Veränderung Neues schaffen. In diesem Sinne nehme ich natürlich Kritik vorweg, wenn ich bedenke, mit was für engen Vorstellungen von Stadterhaltung/Stadterneuerung, ja «Geschichte» die Leute kommen. Allerdings gebe ich gerne zu, dass oft akrobatische Akte notwendig sind, um zwischen historischem Plan, bestehender Bausubstanz und baugesetzlichen Bestimmungen zu vermitteln, damit dann der Projektierungsvorgang einsetzen kann.

F.ST.: Sie plädieren also dafür, dass es für den Architekten objektive Grundlagen gibt, um seine Arbeit leisten zu können. Führt das nicht dazu, dass die Form eine unangemessene Bedeutung gewinnt?

W.OE.: Ein in der systematischen Erschliessung von Bedingungen und Kriterien angestrebter Objektivierungsvorgang wird sich natürlich der Form als spezifischem Ort architektonischer Äusserung bedienen. Erinnern wir uns an gegenteilige Optio-

nen: Es gibt gerade in Deutschland eine durchaus achtenswerte ethische Überzeugung, die die formalen Möglichkeiten der Architektur nicht mehr sieht, weil diese in einigen konkreten Beispielen und historischen Situationen versagt haben. Dem zum Trotz und in Missachtung der unzulässigen Verallgemeinerung bleibt der Grundsatz bestehen: Architektur ist notwendigerweise an Form gebunden. Es ist ein grobes Missverständnis, dies als der Architektur abträgliche Veräusserlichung zu verstehen.

Im weiteren gibt es eine gesellschaftskritische Haltung, die meint, die Architektur habe den Menschen nur immer etwas aufgezwungen. Was aber stellt diese Haltung der auf formale Festlegung ausgerichteten Architektur entgegen? Reine Benutzungsmodelle. Mit einem irren Energieverschleiss wird immer nur die jeweils konkrete Lösung angestrebt — mal fussgänger-, mal kinderfreundlich, mal grün, mal antimonumental.

F.ST.: In der Architektur des letzten Jahrhunderts entstanden viele Entwürfe, die einen ähnlich konzeptuellen Charakter aufwiesen wie bestimmte Werke der bildenden Kunst. Die Architektur sensibilisierte sich zunehmend auf eine Reduktion der Eingriffe, um so die Qualitäten eines Ortes noch deutlicher sichtbar zu machen. Sehen Sie eine Möglichkeit der gegenseitigen Beeinflussung von bildender Kunst und Architektur?

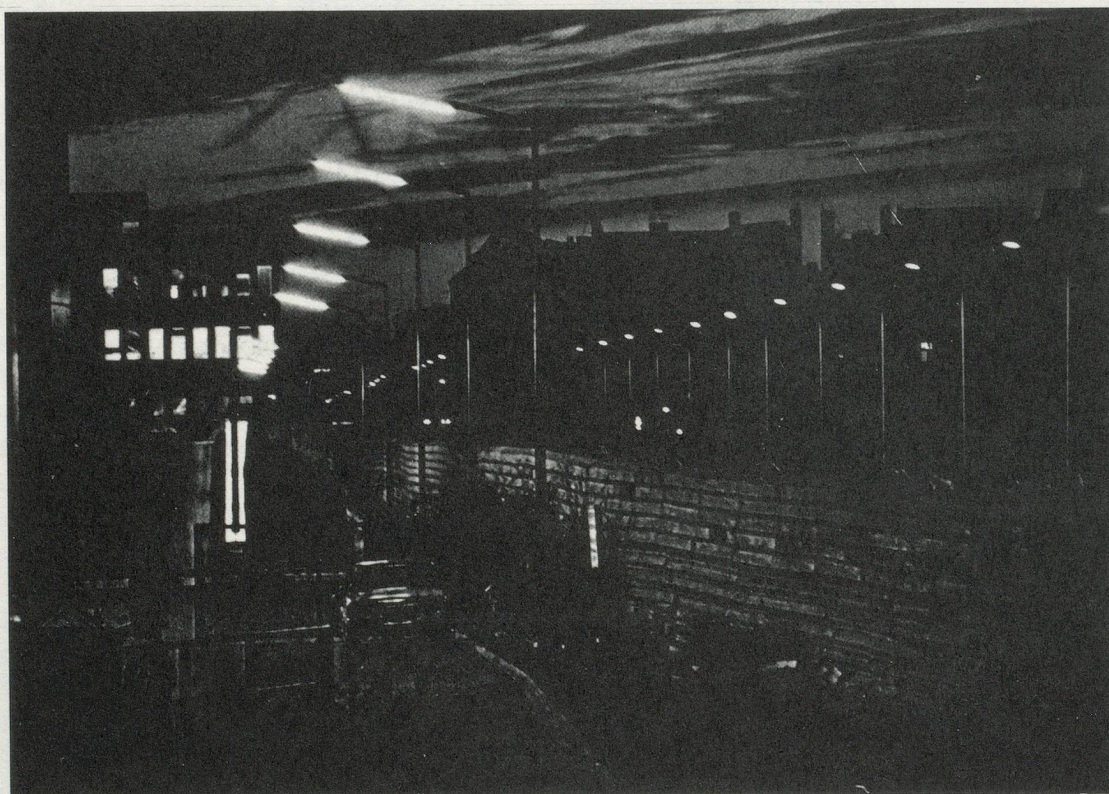
W.OE.: In der bildenden Kunst wurde lange Zeit eine Tendenz deutlich, die als spezifisch zeitgenössisch zu verstehen ist. Marcel Broodthaers beispielsweise hat 1972 kreuz und quer mit Analogien gearbeitet, während entsprechende Ansätze in der Architektur nur in Einzelfällen und meist versteckt zu vermerken waren. Im Vergleich zum «bildenden Künstler» befand sich der Architekt stets stärker in der Situation der Kompromissnotwendigkeit. Das Problem «Architekt versus Künstler» hier grundsätzlich abzuhandeln, würde allerdings zu weit führen. Dass sich Tendenzen — insbesondere im Bereich der Konzeptkunst — hier wie dort vergleichbar oder sogar übergreifend äuserten, liesse sich aufzeigen. Man denke an «Superstudio» und «Land-Art», oder man erinnere

sich der Diskussion um den Begriff des «genius loci». All dies kann sowohl vom Architekten wie vom Künstler wahrgenommen werden und durchaus in unserer Ausstellung zur Darstellung kommen. Es bleibt allerdings dem Betrachter überlassen, daraus Schlüsse zu ziehen.

F.ST.: Die Gefahr ist offenbar nicht vorhanden, dass die Ausstellung solche Probleme allzu didaktisch abhandelt. Welche Darstellungsmittel benutzen Sie?

W.OE.: Der Martin-Gropius-Bau stellt eine schwere Vorbedingung dar. Die Zeitgeist-Ausstellung hat mit riesigen Formaten gearbeitet. Wir dagegen sind fast ausnahmslos auf kleine Formate — Architekturzeichnungen, Radierungen, Pläne — angewiesen. Die grossen Themen müssen anders als ausschliesslich durch den einzelnen kleinen Plan sichtbar gemacht werden. Eine Ausstellungsarchitektur muss gefunden werden, die den Rahmen bezeichnet. «Inszenierte Bildträger» kommen hinzu, die ein optisch starkes Motiv einführen. Es geht um verwandte Probleme, wie sie ja auch die Stadt selbst bietet im Sinne von «signalhaftem Erkennen». Ein Beispiel: Typologie als das formale Spiel, das sie weitgehend ist, kann mittels der Metapher des Baukastens dargestellt werden. Die einzelnen Elemente, in einer Ecke aufgetürmt, rufen nach der Frage: «Es gibt formale Beschränkungen und Zuweisungen, innerhalb derer Architektur möglich ist. Wo sind diese Möglichkeiten beschränkt, wie werden sie ausgewählt, zugewiesen...?» Grundsätzlich gehen wir also der Problematisierung von architektonischen Aufgaben nach. Voraussetzung dafür: Eine differenzierte Anschauung, die sich nicht auf ein paar gängige Kategorien beschränkt. Die Problematisierung äussert sich einerseits in einem thesenhaften, andererseits in einem analytischen Teil. Aber auf keinen Fall sollen Projekte einfach als Illustration von Thesen dienen. Wir werden möglichst nur mit Originalen arbeiten. Wir glauben, das Beste ist die Sache selbst. Das heisst: die Projekte — nach Fragestellungen geordnet — selbst sprechen lassen! Wir wollen die Aufforderung zur Auseinandersetzung mit Architektur an den Betrachter weitergeben.

HEINRICH ZILLE, Zwei Frauen bei der Heimkehr aus Grunewald, Berlin, ca. 1900 / Two women returning from the Grunewald, Berlin, ca. 1900.



POSTKARTE / POSTCARD: BERLIN Die Mauer Lindenstrasse / The Wall at Lindenstrasse

FRANZ STAFFELBACH

ARCHITECTURE —

SPOKE WITH JOHANNES GACHNANG, THE DIRECTOR OF «I.B.E. —

EXHIBITION I.B.E.

IDEA, PROCESS, RESULT», AND WITH HIS ACADEMIC ADVISER, WERNER OECHSLIN

IN BERLIN

A series of exhibitions is being planned in conjunction with the International Building Exhibition (I.B.E., Berlin 1987), which opens in Berlin this fall. Foremost among them is a show called «I.B.E. — Idea, Process, Result», opening on September 13 until December 16 at the Martin-Gropius-Building, where the exhibition «Zeitgeist» was held in 1982.

FRANZ STAFFELBACH is an architect in Zürich.

JOHANNES GACHNANG: Freelance collaborator of Hans Scharoun from 1964 to 1967. Director of the Kunsthalle Bern from 1974 to 1982. Member of the artistic committee of the exhibition organization of documenta 7 in Kassel, 1982. Today he is honorary professor at the Vienna Academy of Visual Arts and co-owner of Springer and Gachnang, a publishing house.

WERNER OECHSLIN: Professor of art history at the University of Bonn. Co-publisher of the architectural magazine DAIDALOS. He has treated problems of historical and contemporary architecture, architectural criticism and semiotics in numerous publications and features.

FRANZ STAFFELBACH: *Johannes Gachnang, you have been asked to Berlin as director of the exhibit «I.B.E. — Idea, Process, Result». The ground floor of the Martin-Gropius-Building will house an exhibit devoted to urban renewal; your show will be on the second floor. How do you see the relation between the two exhibitions?*

JOHANNES GACHNANG: *There isn't — or, at least, there shouldn't be — any conflict between the two parts of the exhibit, that is between renewal and reconstruction. I don't see this at all in terms of a «Ground Floor» and a «Bel Etage», as the shows have been dubbed. What I want to do is to continue the discussion begun in 1966 by Aldo Rossi (L'Architettura della città). My premise is that we have the same basic problems everywhere today, that we don't know how to build new structures or renovate old ones, be it in Bern, Berlin or Barcelona. The questions are always the same: how can existing buildings be restored or, if they are demolished, what should the inside and the outside of a new building in an old part of the city look like? Rebuilding behind existing facades reduces the whole thing to stage scenery. The best of what's been done up to now has been a kind of diligent renewal, but it has mostly led to unsatisfactory results. Everything has become so small, so narrow-minded, it's as if one were no longer allowed to develop new standards.*

F.ST.: *Various people in the field have been asked to work on this show with you. How have responsibilities been divided among you?*

J.G.: *The following people will be doing the various parts of the show:*

— Pier Luigi Nicolini, Milan, «Town Planning — or: A Difficult Game with Simple Rules»

— Marco de Michelis, Venice, «City in Motion: Structure, Continuity, Fragments»

— Frank Werner, Stuttgart, «City within a City»

— Werner Oechslin, Bonn, «Urban Beautification — The Staging of Public Spaces».

With regard to our collaboration, let me say this: our work is the result of discussions which have been going on for a long time. One of the difficulties which keeps crop-

ping up again and again is one's captivity to method, for example, the historical one. Personally, I should like to develop models which transcend the show's various divisions. I see my role in terms of point by point discussion and of enhancing the creativity of the actual exhibition process.

F.ST.: *The Martin-Gropius-Building is not an easy place to stage an architectural show. How are you dealing with that?*

J.G.: *The building is great, but it's totally unsuited to exhibitions. Right now, we're trying to find a way to adapt the huge rooms to the small scale of the exhibits. We want to work with as many originals, that is, architects' plans and models, as possible. Maybe we ought to show plans like models, and the models like pictures. We're thinking of trying to interlock interior/exterior in the sense that in one room there will be a structure with the projects for it shown on its outside walls and the conceptual work inside.*

F.ST.: *What are you planning for the Gropius Building's vast inner court?*

J.G.: *We've been asking ourselves if we shouldn't use it for some sort of symbol, or sign. In any case, only a work of art can suggest what we want in a space like that. I imagine that work to be by Carl Andre; I don't think that an architect could solve the problem without resorting to pseudo-architecture. We don't live in an era of new beginnings in which works like Tatlin's are possible. If one saw things in terms of the «diligent renewal» ideology, one would also want something «diligent» in the court. But the point of the I.B.E. is not suggestion — rather, it is to show a process, make a theoretical contribution, get a discussion going and pursue it. That's why I'd like something by Carl Andre in the inner court. He says «What I'm doing is not a chemical formula, it's a chemical reaction.»*

F.ST.: *In your concept of this exhibit, then, the visual arts have a certain place. What is the relation between architecture and the visual arts — more importantly, what could it be?*

J.G.: *Architecture is increasingly limited by frameworks: formulas and analogies have to be used which tend to hinder innovation. Present-day architecture often makes some sort of claim to science, which contemporary art does not do. When you compare the two fields you have to apply different points of departure and levels of reality. Artists can live out their contradictions, wrap themselves in them, then emerge from them. This allows them to develop with unbelievable freedom, something which architects haven't been able to do for a very long time. If an artist borrows, he must convert what he's borrowed. That leads to differences, and the question is a very controversial one with artists. It's different with architects, where there are various «mafias». The talk that goes on in the various architectural journals is part of the paper, like the watermark. The real issue is: who's in and who isn't? There is hardly ever any genuine confrontation. The relationship of*

architects to the visual arts seems problematic to me because architects are all too often attracted to art that I would call third-rate.

F.ST.: *Let's take Carl Andre or Donald Judd. Architects usually only respond to the geometric, spatial or numeric aspects of their work. They know a lot, but they feel very little.*

J.G.: *It's precisely the architects who don't have much understanding of art who are happy with sure-fire investments. People like that just don't understand that genuine involvement with the visual arts could help, that first-rate art could lead them towards the unknown, the unthought-of. Architecture needn't be so far removed from the visual arts, although a prerequisite for that would of course be that it adapted some of the challenge, the excitement, of art.*

HISTORY AS SUPERMARKET ?

FRANZ STAFFELBACH: *The last big building exhibit in Berlin, «Interbau», was in 1957 and gathered together the big names on the architectural scene of the time. Werner Oechslin, you are a co-curator of the forthcoming exhibit at the Martin-Gropius-Building. What importance does this show have?*

WERNER OECHSLIN: *Interbau 1957 was made up of a series of samples of classical modern dwellings in an open space. I.B.E. is striving for the same thing, using present day ideas of architecture. The main idea is that architecture should take existing cities into account again. This is a big, clear statement, and it has been a main theme in discussion about architecture the world over for more than a decade. The point is the city as context, but also as an inescapable historical dimension. The days are over when the architect could boastfully say: «Everything which has come before me is of no interest to me!»*

I.B.E.'s thorough, ambitious program began with the plan to renew four of West Berlin's most important neighborhoods: Prager Platz, Tegel, the southern Tiergarten section and southern Friedrichstadt. I.B.E. itself started with the first project for the Prager Platz in 1978. Completion of that project was originally planned for 1984,

but it is now scheduled for 1987. At the present time, we have a construction budget of 330 million DMs, and permits have been issued for another 150 million. Needless to say, I.B.E.'s goals and ambition have led to quite a bit of controversy. How could it be otherwise? Most of the planning zones are near the Berlin Wall, where the city's structure has been destroyed as much by car-oriented traffic planning as it was by the war. Our goal was to take planning out of the hands of the officials and turn it over to the architects. This would be a necessary condition and guarantee for an architecture desiring — and able — to deal with urban spaces more completely. In view of all the compromises and cuts which have had to be made in the meantime, the exhibit in the Martin-Gropius-Building attains an added documentary importance as to what I.B.E. — seen in ideal terms — hoped to do and could have done.

F.ST.: *Both parts of the I.B.E. show — Urban Renewal and Urban Reconstruction — are being shown at the Martin-Gropius-Building. What is the reason that the show is divided like that?*

W.OE.: *Architecture needs, on the one hand, to be able to define itself according to its own terms. On the other*

hand, it is — especially in Berlin — confronted a thousand fold with the concrete requirements of social reality: take Kreuzberg, for example. That both aspects of the problem are juxtaposed and often contrasted is due to outside organizational reasons as well as to the particular interests of the I.B.E. directors. But both parts of the I.B.E. show should be seen as a whole. It is just as necessary to learn how to deal with existing cities as it is to undertake the task of an architectonic culture which profits from the experience of different times and different places.

F.ST.: Is the exhibit not in danger of legitimizing what has already been attained and thus limiting itself?

W.OE.: I.B.E.'s main collaborators are not in close contact with what is going on in Berlin and do not see or know the situation as insiders. J.P. Kleihues, who is in charge of the urban reconstruction part of I.B.E., has voiced the ambitious desire to bring awareness of architecture — which exists at a higher level in Italy, France, Spain, England and New York — to the breakthrough point in Germany. J.P. Kleihues has brought some big names to Berlin. There is *per se* nothing wrong with that. These are often people, of course, who know how to get themselves talked about, and the press has played that up. But the important thing for us, in our critical role as exhibition makers, is that architects have been brought to Berlin from countries with a higher awareness than we presently possess. I'm thinking primarily of Italy, in which these problems have been under discussion for nearly a decade.

Our position as exhibition makers is against the concept of architecture as receptacle. One of the main reasons for this position is the historical aspect. That doesn't mean you can make choices the way you take things off a supermarket shelf. Rather, it's more important to further the opinion-making process, the historical dimension, previous arguments, and to deal anew with given facts. The ability to do this has all too often been lost. It doesn't make the process of architecture any easier, but it does force one to assert one's accomplishments over what has already been done. This shouldn't lead to blind invention, half of which anyway will just be a renewed version of known things. We are not in favor of the post-moderns, who are content to manipulate exterior forms. We think that architecture has definable tasks, tasks which arise from context.

The architect should concern himself with all the prob-

lems which arise, in the broadest sense. He must consider everything ranging from urban integration to the giving of detailed form to concrete functions.

F.ST.: Do you see architects as universalists? Are you willing to accept a critical view of this position?

W.OE.: In the 18th century, following the discovery of, the making accessible of the city, architects began to plan not only single buildings but entire street fronts. To do this, they had quite exact ideas — arguments which can be reconstructed very precisely. We have to see if the arguments — and not primarily what resulted from them — can continue to be of use. I don't share the view summarized as follows: «There is no (nor is there any need for) discovery of form, only the reconstruction of known solutions with the help of technology.» This is tantamount to negating the architect's creativity and shows an apparent lack of faith in the idea that from analysis — not copying — something new can emerge from historical givens. This is, and always was, the architect's job: to accept existing things and create new ones through modification. I anticipate criticism here when I think of people's narrow opinions about town conservation and renewal, even of history. I readily admit, though, that some acrobatics are often needed to juggle historical context, existing structures and building laws so that actual planning can begin.

F.ST.: You are pleading the cause, then, that there are objective fundamentals on which an architect can base his work. Doesn't that lead to form becoming too important?

W.OE.: A process of objectification based on systematic definition of conditions and criteria will naturally mean that form will be the specific locus of architectural expression. Let's consider some other options. There is in Germany right now a thoroughly respectable ethical conviction which no longer considers the formal possibilities of architecture because they have failed in some specific instances and historical situations. Nevertheless — and bearing in mind that all generalities are inadmissible — the basic fact remains: Architecture is by definition bound to form. It is a major misunderstanding to take this to mean that architecture is a kind of carry-out exteriorization.

There is a socially critical view which holds that all architecture oppresses people in some way. What do holders of this view propose instead of an architecture based on

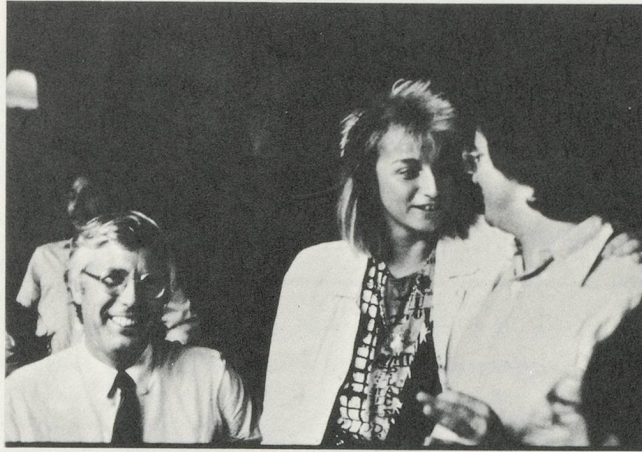


Photo: Günther Uhlig, Berlin

Gianna Nannini, Werner Oechslin (r.) und Josef P. Kleihues (l.), 3. September 1983, Paris-Bar, Berlin

formal ground rules? Purely utilitarian buildings. In an incredible waste of energy, they always plead for specific solutions — pro pedestrian or pro children, environmentalist, antimonumental.

F.ST.: *In the architecture of the last decade a lot of designs showed a conceptual character comparable to that in specific areas of the visual arts. Architecture became increasingly sensitized to reducing the changes made in a location, so that its qualities could emerge. Do you see possibilities for the visual arts and architecture to influence each other?*

W.OE.: *There has been for a long time now in the visual arts a clear tendency which must be seen as specifically contemporary. For example, Marcel Broodthaers worked with analogies in 1972 — comparable cases in architecture are isolated, mostly hidden. Compared to an artist, the architect found himself forced to compromise more and more. To discuss the problem of architect versus artist in any thorough way here would lead us too far afield. That there are tendencies — especially within conceptual art — which are comparable, even interrelated, is clear. One thinks of «Superstudio» or Land-Art, or all the talk about the meaning of genius loci. All of that applies to architects and artists equally and may very well be treated in our exhibition. It will be up to the visitor, however, to draw his own conclusions.*

F.ST.: *There would seem to be no danger of the exhibit handling these problems too didactically. How are you going to present the problems to viewers?*

W.OE.: *The Martin-Gropius-Building brings some difficulties with it. The «Zeitgeist» show was huge in scale. For this show, we must deal almost without exception with small formats — architects' drawings, engravings, plans. The big themes must be presented in ways other than the exclusive use of the small plan. An exhibition architecture must be found which defines the framework. There will be staged pictorial supports; these will create a strong visual unity. These are related problems, like those of a city in the sense that we have recognition through signals. An example: typology as a formal game — which it in any case is — can be represented via the metaphor of building blocks. Single elements stacked in a corner will raise the question: «There are formal limits, instructions, within which architecture is possible. Where are the limits of these possibilities, how are they determined, instructed?»*

So we are dealing with the problematics of architectural demands in a basic way. The prerequisite for this is a differentiated approach which is not limited to a few current categories. The problematics will be shown on the one hand in a thematic way, on the other in an analytical way. We want at all costs to avoid projects which are simple illustrations of these. We want to work with originals as much as possible. We believe that the best thing is the thing itself. That means: let the projects, sorted into categories, speak for themselves! We want to give the viewer the challenge of coming to grips with architecture.

Translation: Gail Mangold-Vine