

Brot und Bauten

Drei künstlerische Experimente zu verformbarer Architektur

Ausgehend von der Idee einer Architektur, die durch kulturelle, soziale und individuelle Wahrnehmung und Nutzungen kontinuierlich geformt und verformt wird, entstanden seit 2005 drei Architekturplastiken aus Brotteig – zwei Modelle der Schwartz'schen Villa in Berlin und ein Modell der Innenstadt von Waidhofen an der Ybbs. Als Künstlerin und Kunsthistorikerin spielte für mich dabei die kulturhistorische Verbindung von Brot und Leib ebenso eine Rolle wie die durch die Eigenheiten des Materials entstehenden Verformungen. Voraussetzung für die Herstellung war eine Art improvisierter Kartographiermethode zur plastischen Erfassung des Ortes. Besonders die Versuche zur Aufnahme der Stadt entwickelten sich zu einem Experiment der körperlichen Aneignung in mehreren Stufen: zunächst die Beobachtung und das Erlaufen des Terrains, dann die Modellierung per Hand und schließlich die Identifizierung durch die Bürgerinnen und Bürger. Das körperhafte Erscheinungsbild und die Essbarkeit der Brotmodelle stellten einen völlig anderen Bezug zu den das Modell umgebenden Körpern her als ein übliches, repräsentatives Stadtmodell.

»Schwartz'sche Villa« und »Fliegende Bauten« – zwei Versuche zu verformbarer Architektur

Das zehnjährige Bestehen der Bezirksгалerie Steglitz fiel 2005 mit dem 110-jährigen Jubiläum der Erbauung der Schwartz'schen Villa, die die Bezirksгалerie beherbergt, zusammen. Die Einladung, zu diesem Anlass eine Ausstellung zu bestreiten, beinhaltete von Anfang an die Aufforderung, sowohl die Zeit als auch das Gebäude zu thematisieren. Dementsprechend waren die zentralen Stücke der Ausstellung¹ zwei Modelle der Villa – gebacken aus Weißbrotteig und etwa 35 × 40 × 45 cm groß, wobei die Maße zunächst durch das Volumen meines Backofens vorgegeben waren (Abb. 1). Sie wurden nach Schnappschüssen und vor Ort angefertigten Zeichnungen möglichst detailgenau auf ein Maschendrahtgerüst aufmodelliert und dann gebacken. Da sich Hefeteig als Modelliermasse nur begrenzt kontrollieren lässt, war klar, dass die Eigenwilligkeit des Materials die Präzision des Modells begrenzen würde. Der verwendete Teig hatte eine zähe Konsistenz und einen üblichen Hefeanteil, so dass er sich nicht nur immer wieder der modellierten Form entzog, sondern auch, je mehr Zeit das Ausgestalten plastischer Details in Anspruch nahm, desto mehr aufging – und das hieß in diesem Fall, aus der Form ging (Abb. 2). Natürlich ist es möglich, auch einen Hefeteig

1 Käthe Wenzel: Hausbrot – Mutationen der Schwartz'schen Villa, Berlin 2005.



Abb. 1: Käthe Wenzel: Hausbrot (Schwartz'sche Villa), 2005. Modell in Brot, Hefeteig, Roggenmischbrot, Draht, Kaninchendraht. Siehe auch Farbtafel VI.

zu zähmen und in eine definitivere Form zu zwingen, indem man ihn beispielsweise zunächst gehen lässt und dann erneut durchknetet, oder indem man von vornherein einen Teig ansetzt, der mehr den klassischen Anforderungen an eine Modelliermasse entspricht. Dies war jedoch in diesem Fall nicht erwünscht. Im Gegenteil waren die durch die Zähigkeit des Teiges, die durch das Aufgehen und Backen entstehenden Verformungen Teil des Experiments und wurden mit Spannung erwartet. Sie waren ein Grund für die Entscheidung, Brotteig als Material für die Modelle zu wählen.

Mit Brot und Brotteig als künstlerischem Material ist im Lauf des 20. Jahrhunderts ausgiebig experimentiert worden.² Häufig schwingen dabei die körperlichen

2 In Monika Wagners Lexikon des künstlerischen Materials gibt es keinen Eintrag für Brot. Monika Wagner (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002. Ausführlicheres hierzu, allerdings stark vom christlichen Aspekt ausgehend, findet sich in Jochen Hörisch: Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls, Frankfurt am Main 1992. Zum Einsatz von Brot und Brotteig speziell in den Objekten und subversiven Performances der Autoperforationsartisten in der DDR der 80er Jahre siehe Christoph Tannert (Hg.): Autoperforationsartistik, Nürnberg 1991. Käthe Katrin Wenzel: Fleisch als Werkstoff, Berlin 2005, S. 21–28 und S. 83–88. Außerdem zu Marc Quinns Brotporträts unter anderem von Marie-Antoinette und Ludwig XVI., die er allerdings nachträglich in Bronze gießen ließ, siehe Marc Quinn: Milano 2000, Mailand 2000, S. 139f. In meinen eigenen Arbeiten habe ich mich wiederholt mit verschiedenen Aspekten des Materials auseinandergesetzt, unter anderem mit dem Objekt »Verletztes Brötchen«. Käthe Wenzel: Apokryphen, Berlin 2003, S. 4.



Abb. 2: Käthe Wenzel: Detail: Hausbrot (Schwartz'sche Villa), 2005. Modell in Brot, Hefeteig, Roggenmischbrot, Draht, Kaninchendraht.

Konnotationen mit, die dem Brotteig mit seiner halb weichen, halb festen, leibhaftigen Konsistenz, seiner Wärme und seiner Fähigkeit zum Wachstum eigen sind, und die religiösen und volkstümlichen Vorstellungen, die das gebackene Brot mit dem Körper gleichsetzen.³ Auch Häuser und Gebäude können als Körper interpretiert werden, so dass die Verbindung von Gebäude und Brot in einem Hauskörper schlüssig scheint. Thema der Arbeit war schließlich, anlässlich des 110. Jahrestages der Erbauung, der Körper der Villa in seiner Veränderlichkeit. Die Dimension der Zeit, die gerade am renovierten Gebäude nur bedingt spürbar ist, da es zunächst nur in einem, dem derzeitigen Zustand sichtbar wird, während die Spuren anderer Gegenwarten, anderer Bau- und Verfallszustände abgewaschen, verfüllt und übertüncht worden sind, sollte am verformten Brotmodell noch einmal vergegenwärtigt werden.

3 Am Offensichtlichsten ist die Vorstellung vom Brot als Körper in Verbindung mit der Hostie als Leib Christi, die auf Joh. 6,35 zurückgeht. Ältere Traditionen des Korngottes, der mit seinem zerstückelten Körper die Menschheit ernährt, bleiben in ihr präsent. Anne Baring, Jules Cashford: *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*, London 1991, S. 389f. Die Enzyklopädie des Märchens listet unter dem Stichwort »Brot« vier Beispiele für Brote auf, die bei Geißelung oder beim Anschneiden Blut vergießen. Kurt Ranke (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 2, Berlin, New York 1979, Sp. 805–821.

Dass dies auch funktionierte, scheinen die Betrachterreaktionen nahe zu legen; es wurde mehrfach nachgefragt, ob das die Villa »vor der Renovierung« sei, obwohl bei genauem Hinsehen die neueren Anbauten wie zum Beispiel der verglaste Außenanflug zu sehen waren (auf Abb. 1 an der linken Seite zu erkennen). Den durch das Gehen der Hefe und das Aufgehen im Backofen entstandenen Verformungen am Modell der Schwartz'schen Villa wurde mehr als einmal mit Befremden begegnet. Dies hatte vermutlich weniger mit einem Rezeptions- als mit einem Identifizierungsproblem zu tun. Interessanterweise war dies bei Besucherinnen und Besuchern, die von auswärts kamen, seltener der Fall – sie erkannten die Villa in ihrer teigigen Verkleidung meist schneller wieder als die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Bezirksamtes, die sie zum Teil nicht ohne Weiteres identifizieren konnten. Nach einem Moment des Zögerns fanden sie häufig zu einem erfreut-verblüfften Wiedererkennen: »Das ist doch die Raucherterrasse!«

Die in diesen Momenten stattfindende Wiederaneignung eines verfremdeten Ortes am Modell – vielleicht sogar einer Wiedereingemeindung eines ins Unheimliche verformten Heimlichen – ergänzt sich mit einer schlichteren und, im Gegensatz zu der nicht unbedingt allgemein bekannten kulturellen Verbindung von Brot und Leib, offen zu Tage liegenden Eigenschaft des Materials: seinem Gebrauchsaspekt. Brot ist kein Künstlermaterial. Es ist ein Konsumgut, das ein Großteil der Weltbevölkerung sich mehrmals täglich einverleibt. Preiswert, präsent und in keiner Weise exotisch, ist es Teil der Gebrauchs- und Konsum-Umwelt, die sich in der Marktwirtschaft bekanntlich durch ihre Flexibilität auszeichnet. Das ist etwas, was es nicht auf den ersten Blick, aber möglicherweise bei genauerer Überlegung mit Gebäuden gemeinsam hat. In gewisser Weise sind die aus Brot geformten Hausmodelle auch aus Widerspruch gegen die landläufige Vorstellung von Architektur als etwas Solidem und Verlässlichem heraus entstanden.

Dass ein Haus nicht fest, sondern eine Hülle ist, die sich fortwährend verändert und verformt, nicht nur durch Umbauten, Renovierungen und Verfall, sondern auch durch Gebrauch, Ab- und Umnutzungen der Bewohnerinnen und Bewohner, ist wahrscheinlich eine typische Erfahrung des Berlins der 1990er Jahre, als – für Menschen aus den halbwegs sanierten Städten in Westdeutschland ungewohnt – die unsanierten Häuser in Ost-Berlin einen freieren und kreativeren Umgang mit den Gebäuden möglich oder auch nötig machten. Mit dem Fortschreiten der Flächen-sanierung und der eifrigen Sorge der Hausverwaltungen um einen disziplinierten, pfleglichen Umgang mit der renovierten Umwelt, wird zwar das Leben komfortabler, aber das Verhältnis zum Wohn- und Hausraum wird wieder das eines distanzierenden Respekts, wo vorher eine individuelle, kreative Aneignung möglich war.

Ähnlich verhält es sich mit dem Stadtraum. Noch heute ruft der Zustand vieler Berliner Mauern und Straßen mehr noch als der in anderen Großstädten, bei Besucherinnen und Besuchern ebenso wie bei Einwohnerinnen und Einwohnern Reaktionen zwischen Begeisterung und Ungeduld hervor. Der kreative bis unflätige Umgang eines Teils der Berlinerinnen und Berliner mit ihrer städtischen Umwelt, der von den üblichen Tags und Graffiti, dem wilden Plakatieren von Zeichnungen und Lyrik, über das Abstellen ausgemusterter Gebrauchsgegenstände am Gehsteigrand

bis zur Verwendung der Baumscheiben und Gehwege als Hundeklo reicht, wird häufig als Unordnung interpretiert. Er kann aber auch als ein basisdemokratisches Verhältnis zum öffentlichen Raum verstanden werden, in dem die Gestaltung der städtischen Umwelt nicht allein Investoren und Institutionen vorbehalten ist.

Auf diese Weise wird der Stadtraum sichtbar als ein Raum, der sich fortwährend wandelt, nicht nur durch Zerstörung, Verfall, Um- und Neubau, sondern auch durch das Verhalten der Stadtbewohnerinnen und Stadtbewohner, durch die Aneignung und Zweckentfremdung freier Flächen, durch Art, wie sich Bürgerinnen und Bürger in ihrer Stadt bewegen und sie umwidmen oder durch ihre Bewegung und ihre Wahrnehmung formen – und umgekehrt. Sie wird erfahrbar als in der Zeit verformbar, modellierbar, weich – verformt nicht nur durch mehr oder weniger gestaltende Bautätigkeiten, sondern auch durch kollektive Benutzung und Anwesenheit. Sie wird begreifbar als körperlicher Abdruck.⁴ Dermaßen umfassende Überlegungen und Erfahrungen lassen sich schwer in einem schlichten Objekt wie dem Brotmodell der Schwartz'schen Villa zusammenfassen, sind aber in die Arbeit daran mit eingeflossen. Ein entscheidender Nachteil des gebackenen Modells ist offensichtlich, dass es zwar über ein Maß an Eigendynamik verfügt, diese aber mit dem Backen angehalten und fixiert wird. Einmal gebacken, ist die Bewegung des Modells zum Stillstand gekommen.

Ein Versuch, ein dauerhaft bewegliches Modell zu schaffen, das statt durch die gefräßige Tätigkeit von Hefebakterien durch kollektive menschliche Gestaltungsfreude geformt wird, war das Projekt »Flying Buildings – Fliegende Bauten«. Unter dem Stichwort »Kollektive Architektur auf dem Luftweg: Ein Gebäude mutiert um den Globus« begann 2006 die Weltreise der »Fliegenden Bauten«. Per Post wanderte ein Bausatz mit 15 handgeknüpften Netzen von Hand zu Hand. An jedem Stopp wurden die Elemente ausgepackt und zu einem Gebäude zusammengeknötet. Wie, wo und in welcher Form sie diesen Bau realisieren wollten, entschieden die Empfängerinnen und Empfänger. Die erste Station war Budapest, wo Bauten auf dem Dachgarten der Central European University, in privaten Räumen, auf der Margareteninsel und in den Hügeln von Buda errichtet wurden. Anschließend wurden sie wieder aufgetrennt und weitergeschickt. Wichtiger Bestandteil des Projekts waren und sind die Beziehungen und »Netzwerke«, die parallel zum Knüpfen der tatsächlichen Netze entstanden. Der fortgesetzte Wechsel von Auf- und Abbau, das Variieren eines vorgegebenen Satzes von Bauelementen und ein gewisses Zirkus-Flair gehören ebenfalls dazu. Nach Stationen in Ungarn, Australien, Südafrika, den Niederlanden, der Schweiz und Berlin war der vorerst letzte Stopp der »Fliegenden Bauten« in Israel.⁵

4 Richard Sennett: *Flesh and Stone*, New York 1994.

5 Käthe Wenzel: *Flying Buildings – Fliegende Bauten*. Katalog zum partizipatorischen Kunst-Projekt, Berlin 2006. »Käthe Wenzel: Fliegende Bauten«. In: *berlin art info*, September 2006. Michael Scaturro: »Nothing but Net«. In: *The Berlin Paper*, 31. August 2006. Richard Rabensaat: »Ein Netz von der Welt«. In: *Neues Deutschland*, 14. August 2006, S. 17. Siehe auch www.kaethewenzel.de/flugbau.htm.

Bei »Hausbrot – Schwartz'sche Villa« I und II und den »Fliegenden Bauten« handelt es sich um zwei Varianten künstlerischer Modell-Architektur. Die Arbeiten sind ausgesprochen unterschiedlich, obwohl sie aus ähnlichen Überlegungen hervorgegangen sind. Aus heutiger Sicht kommt mir keine von beiden abschließend oder auch nur befriedigend vor. Beide sind erste Ansätze bei dem Versuch, das Thema künstlerisch zu erfassen und zu entwickeln.

Brot als Architekturmodell

Obwohl die Zeichnung als klassisches Entwurfsmedium der Architektur gilt, gab und gibt es Architekten, die die ersten Skizzen in plastischen Materialien ausführen. Das gilt für Michelangelo, der grundsätzlich dem »plastischen Ton« vor dem »sperrigen Holz«⁶ den Vorzug gab. Horst Bredekamp sieht diese Vorliebe in einer anatomischen Auffassung von Architektur begründet, die das Modell als »Etappe des Vortastens« und in ständiger Entwicklung begriffen versteht.⁷ Eine plastisch-experimentale Vorgehensweise lässt sich an Antoni Gaudis hochbeweglichen, aus Schnüren und Sandsäcken verbundenen Modellen zur Erkundung von Bögen und Statik ablesen, und eine vergleichbare dynamische Modell-Auffassung vertritt Frank O. Gehry, der bei seinen Entwürfen zwar von Zeichnungen ausgeht, für den aber die Entwicklung am Modell entscheidend ist. Seine Modelle, die aus den verschiedensten, häufig als unorthodox betrachteten Materialien entstehen, unterlaufen fortwährende Mutationen der Umformung, der Zerstörung und des Wiederaufbaus. Er selbst betont die Notwendigkeit der Arbeit mit dem Material und dessen, was er als »material resistance« und »tactile feedback«⁸ bezeichnet, bevor die so gefundenen Formen am Computer digital weiterentwickelt werden. Gehry, der bei seinem Entwurf für den Neuen Zollhof in Düsseldorf unter anderem einen drapierten Putzklumpen als Modell verwendet hat,⁹ betont die Wichtigkeit seiner sich immerfort wandelnden Modelle nicht nur für den Prozess der Formfindung, sondern auch für die Verständigung mit den Kundinnen und Kunden, denen sich der Stand der Arbeit am Modell klarer und plastischer mitteilt als an einer Zeichnung und deren Vorstellungen durch ausgiebige Gespräche wieder in das Modell zurückfließen.¹⁰

Gehrys Modelle funktionieren also nicht nur als plastische Masse, aus der sich die endgültige Form des zukünftigen Gebäudes durch eine Serie von Mutationen

6 Horst Bredekamp: »Michelangelos Modellkritik«. In: Bernd Evers (Hg.): *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, München, New York 1995, S. 116–123.

7 Ebd., S. 118.

8 Bruce Lindsey: *Digital Gehry. Material Resistance/Digital Construction*, Basel, Boston, Berlin 2001, S. 23–26.

9 Thomas Rempen (Hg.): *Der Neue Zollhof Düsseldorf*, Essen 1999, S. 101.

10 Lindsey 2001 (wie Anm. 8), S. 24.



Abb. 3: Potsdamer Platz, ca. 2002. Architekturmodell, Holz, Metall, Plexiglas. Potsdamer Platz Arkaden, Berlin.

hindurch herauschält, sondern auch als Skulptur, die durch die Kommunikation mit den Auftraggeberinnen und Auftraggebern geformt wird. Man könnte sagen, an der sich diese Kommunikation im Abdruck abbildet. Die Zweckgebundenheit des Architektur-Modells, das außer zur Planung auch zur Präsentation und Repräsentation dient, wird hier durch einen künstlerisch einleuchtenden Winkelzug Teil der plastischen Entwicklung. Der bauliche Zusammenhang, auf ein überschaubares, handhabbares Maß gebracht, bietet die Möglichkeit, ohne allzu großen Kostenaufwand eine mögliche Realität durchzuspielen und zu verbessern, was ein gewisses Maß an Präzision der Darstellung verlangt.¹¹ Als Argument in der Diskussion mit Investoren und Entscheidungsträgerinnen und Entscheidungsträgern oder zur Rechtfertigung eines Projekts vor der Öffentlichkeit unterliegen architektonische Modelle aber auch bestimmten Konventionen der Darstellung, die unter anderem durch das geprägt werden, was die Herstellerinnen und Hersteller als Bedürfnis der Rezipienten unterstellen. Anders als bei Gehry ist ein durch den Arbeitsprozess mitgenommenes »Arbeitsmodell« (falls nicht sowieso von vornherein am Computer gearbeitet wird) deshalb häufig nicht das gleiche wie das »Präsentationsmodell«, das zur Darstellung nach außen dient. Ein solches

¹¹ Andres Lepik: Das Architekturmodell in Italien 1335–1550, Worms 1994.

Präsentationsmodell entsteht häufig nach Abschluss der Planung und wird bei professionellen Modellbauern und Modellbauerinnen in Auftrag gegeben.

Meine Brotmodelle ähneln von der Funktion her – Aufstellung in der Öffentlichkeit und Aneignung durch das Publikum – eher repräsentativen Modellen, wie sie zum Beispiel in Fußgängerzonen und den Foyers von Neubauten ausgestellt werden. Im Gegensatz zu den einheitlichen, peniblen Oberflächen und den präzisen Details eines Modells wie dem des neuen Potsdamer Platzes in den Potsdamer Platz Arkaden (Abb. 3) sind gebackene Modelle haarsträubend schlampig, lächerlich billig und zu architektonischen Zwecken vollkommen unbrauchbar. Hefeteig kann unter einfachsten Bedingungen hergestellt und verarbeitet werden. Er ist günstig, dafür auch in gebackenem Zustand nicht auf Dauer haltbar, behaftet mit dem Ruch des Hausgemachten und damit des Unprofessionellen, der Low-Tech und der Frauen- und Gratisarbeit. Modellieren in Brotteig ist eine unaufwändige, aber variable Technik. Anders als Materialien wie verschiedene Hölzer, Metallbleche, Styropor oder Modellkarton enthält der Hefeteig ein Element des Zufalls – er ist in seinem Verhalten nicht vorhersehbar – und das Erscheinungsbild des damit hergestellten Modells lässt sich nicht kontrollieren oder im Voraus festlegen. Die Herstellung planer Flächen, präziser Kanten und Winkel ist in Teig nicht möglich.

Insofern enthält die Verwendung von Brotteig für die Modelle der Schwartz'schen Villa und das historische Stadtzentrum von Waidhofen an der Ybbs möglicherweise auch einen Seitenhieb auf den idealisierenden Charakter, auf die realitätsferne Sauberkeit und Präzision, die nicht nur Entwurfs-, sondern auch vielen Ausstellungsmodellen eigen ist, die unter gläsernen Vitrinen an öffentlichen Orten dargestellt werden (Abb. 3). Anders als ein architektonisches Entwurfsmodell, das eine mögliche zukünftige Realität erprobt, sind die von mir angefertigten Brotplastiken nachträglich entstanden. Sie dienen nicht der Planung und haben eher abbildenden Charakter. Die Bezeichnung »Modelle« tragen sie trotzdem zu Recht, da sie sich ebenso zur Handhabarmachung und zur – zunächst visuellen – Aneignung überdimensionaler Gegenstände eignen, in diesem Falle von Gebäuden, wie ein klassisches Architekturmodell. Anstatt als Probelauf für eine noch zu realisierende Wirklichkeit dienen sie dabei der Sichtbarmachung und Vergegenwärtigung einer unsichtbaren Dimension – was man traditionellerweise vielleicht eher von astronomischen oder chemisch-physikalischen Modellen erwarten würde, die sich mit für den menschlichen Körper und den menschlichen Blick nicht zugänglichen oder vielleicht auch nur möglicherweise vorhandenen Bereichen der Realität befassen.¹² Hinzu kommt ein Element der Leiblichkeit, das vielen Architekturmodellen und auch vielen neuen Gebäuden und Stadtentwürfen fehlt. Die Assoziationen von Körperlichkeit, die der ungebackene Teig wachruft, und die Konnotationen, die Brot und Leib verbinden, ergänzen sich mit dem rundlichen,

12 Martin Quack: »Modelle in der Chemie«. In: Modelle des Denkens. Streitgespräch in der Wissenschaftlichen Sitzung der Versammlung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 12. Dezember 2003. Berlin 2005, S. 21–33; hier S. 22.



Abb. 4: Käthe Wenzel:
 Stadtbrot (Waidhofen an
 der Ybbs), 2007. Modell in
 Brot, Hefeteig, Weißbrot,
 Draht, Kaninchendraht.

faltigen Äußeren der aufgegangenen Brotplastiken (Abb. 2). Die Herstellung von Hand, das handliche Maß, hinterlassen ihre Spuren in den Dimensionen und auf der Oberfläche der Brotmodelle. Alle Modelle, das Modell von Waidhofen an der Ybbs und die beiden Modelle der Schwartz'schen Villa, entstanden darüber hinaus durch eine körperliche Inbesitznahme des Vorhandenen, durch konzentriertes Beschauen, größtenteils ohne technische Hilfsmittel, und durch das Erlaufen der Gegebenheiten.

Dies gilt für allem für Waidhofen, das ich tagelang immer wieder abgelaufen bin, um ein Gefühl für das Terrain, die Topographie, die Beziehungen architektonischer Landmarken zueinander und für die städtischen Strukturen zu bekommen, bevor ich damit beginnen konnte, zeichnerische Notizen von markanten Details wie zum Beispiel der Anzahl von Häusern auf bestimmten Strecken anzufertigen. Statt um einen Vorentwurf, handelt es sich also um einen Versuch der Wiedergabe nach Begehung, der vom Charakter her möglicherweise mehr mit einem Abdruck als mit einem planenden oder gestaltenden Idealmodell gemeinsam hat.

Waidhofen an der Ybbs: Begehung und Aneignung

Das Brotmodell der Innenstadt von Waidhofen an der Ybbs (Abb. 4 und 5) entstand auf Einladung von Theresia Hauenfels und der Galerie Pendel am Unteren Stadtplatz. Dank der guten Beziehungen der Galerie stellte die Konditorei Hartner nicht nur ihre Backstube, sondern auch ihr Fachwissen zur Verfügung. Das knapp zwei Quadratmeter große Modell, das die historische Innenstadt zwischen dem Ybbsbruch, der Autobahn, der Bahnlinie und dem ehemaligen Stadtgraben größtenteils hausgenau wiedergab, entstand in fünfständiger Modellierarbeit. Den Unterbau aus Kaninchendraht und kräftigen Drähten hatte ich in den vorangegangenen Tagen nach ausführlicher Begehung und Durchwanderung der Stadt vorbereitet. Da die Tiefe des Ofens mit etwa 70 cm nicht ausreichte, und das rohe



Abb. 5: Käthe Wenzel: Stadtbrot (Waidhofen an der Ybbs), 2007. Modell in Brot, Hefeteig, Weißbrot, Draht, Kaninchendraht. Siehe auch Farbtafel VI.

Modell nicht hochkant gestellt werden konnte, musste es in sechs Teilen gebacken werden, die anschließend in der Galerie Pendel zusammengefügt wurden. Erste Schwierigkeiten ergaben sich durch die präzisen Fragen der Bäckermeister nach der genauen Teigzusammensetzung, die ich zum Teil nicht beantworten konnte, weil sich meine Erfahrung mit dem Material auf lediglich drei Typen handelsüblichen Mehls und einen Typ Hefe beschränkte. In der Backstube stand eine deutlich breitere Auswahl zur Verfügung. Man einigte sich schließlich auf eine schlichte Version von »Semmelteig«, der später in modellierter und gebackener Form wiederholt als »Salzstangerl« identifiziert wurde. Unerwartete Effekte entstanden dadurch, dass der maschinell ausgewalzte Teig, der die großen Flächen des Unterbaus bedeckte, sich anders verhielt als der noch einmal von Hand geknetete Teig, aus dem ich die Architektur modellierte und mit dem ich bis dahin Erfahrung hatte. Beim Backen tendierte der maschinell gewalzte Teig zur Bildung von großflächigen, dünnhäutigen Blasen, die leicht aufbrachen, so dass das helle Brot darunter sichtbar wurde.

Vorangegangen war eine Woche ausführlicher Vorbereitung. Da das Gebiet der Waidhofener Innenstadt eine deutlich komplexere Struktur aufweist als eine einzelne Villa, war es nötig, eine eigene Methode zur Erfassung dieser Struktur zu entwickeln. Dazu musste ich mir zunächst einen Überblick über das Terrain verschaffen. Vorhandene Karten wollte ich nicht benutzen, da das anzufertigende Modell nicht von einem bereits vorhandenen Modell, sondern von der Realität ausgehen sollte.

Abgesehen davon war die in den Karten festgehaltene Information – Wege und Landmarken – nicht die, die mich interessierte, nämlich die plastische Ausformung der Landschaft und der Architektur im Zusammenhang mit ihren Bewohnerinnen und Bewohnern. In der »Stadt der Türme« hätte es sich angeboten, sich den ersten Überblick durch eine oder mehrere Turmbesteigungen zu verschaffen, die einen Blick von oben erlaubt und es ermöglicht hätten, einen Eindruck von der gesamten Anlage zu gewinnen. Leider war dies nicht möglich. Mehrere Spaziergänge auf die umliegenden Voralpen brachten aber ein ähnliches Ergebnis. Danach ließen sich die Einzelheiten erlaufen: die Höhen und Tiefen des Terrains, die Ausrichtung der Straßen und Gassen, die Beziehungen der architektonischen Landmarken wie Türmen, Toren, großen Bäumen oder charakteristischen Gebäuden zueinander.

Es war nicht einfach zu entscheiden, wo der »Schnitt« ansetzen sollte: Eine Darstellung des ganzen, sich durch das Ybbstal und über die Voralpen ausbreitenden Städtchens kam nicht in Frage, da sowohl die schiere Größe der Landschaft es unmöglich machte, sie innerhalb einer Woche durch Ablaufen als Plastik im Raum zu begreifen, als auch die Größe des Modells durch das Volumen des Backofens begrenzt war. Es war mir wichtig, dass am fertigen Modell noch Einzelheiten der Stadt zu erkennen wären. Bei einem störrischen Material wie Teig setzt das eine gewisse Größe der Einzelheiten und damit einen bestimmten Maßstab voraus. Da die Innenstadt von Waidhofen auf einer Landzunge liegt, die sich zwischen die Ybbs und den heute unter der Schnellstraße laufenden Schwarzenbach schiebt, bot es sich an, sich an diesen natürlichen Begrenzungen zu orientieren. Als dritte Seite des Dreiecks lag es nahe, den »Graben« zu wählen, also die Straße, an der entlang die mittelalterliche Stadtbefestigung verlief, die noch in drei Türmen und in die Häuser eingebauten Mauerstrecken erhalten ist. Das für das Modell ausgewählte Gebiet wird also auf zwei Seiten von natürlichen und auf einer Seite von einer historisch-architektonischen Grenze eingefasst. Um deutlich zu machen, dass dies nicht ihren heutigen Grenzen entspricht, und um ein Gefühl für die Einbettung der Stadt in das bewegte Terrain des Voralpenlandes zu bewahren, habe ich außerdem als selbständige Teile des Modells auf der Nordwestseite den Berghang mit der Bahnlinie und im Osten den Steilhang des jenseitigen Ybbsufers hinzugefügt. Als Problem erwiesen sich dabei die Brücken über die Ybbs, die, da sie am Modell zwischen zwei getrennt zu backende Teile gehörten, nicht im ersten Arbeitsgang mit anmodelliert werden konnten und sich in Teig auch nicht passgenau herstellen ließen, wie es für eine Anbringung nach dem Backen nötig gewesen wäre. Schließlich fielen sie deshalb der durch das Material diktierten Arbeitsgeschwindigkeit zum Opfer, was sich aber später als nicht unpraktisch herausstellte, da es erlaubte, die »Ufer« unabhängig voneinander zu bewegen und damit Spielraum für den Aufbau im Schaufenster der Galerie Pendel eröffnete.

Das Umwandern der Stadt in dem Versuch, von den Berghängen aus eine Aufsicht zu gewinnen, war gefolgt vom Ablaufen der Stadt, das sich mit einem Abtasten der Landschaft mit den Füßen vergleichen lässt. Die Begehung war eng verknüpft mit der Arbeit am Unterbau des Modells, mit der ich meist nachmittags



Abb. 6: Käthe Wenzel: Stadtbrot (Waidhofen an der Ybbs), 2007. Modell in Brot, Hefeteig, Weißbrot, Draht, Kaninchendraht.

und abends beschäftigt war. Entsprechend dieser Arbeit konzentrierte ich meine Aufmerksamkeit zu Beginn auf Höhen und Tiefen des Terrains. In den folgenden Tagen wurden dann Drahtmarkierungen für den ungefähren Straßenverlauf in den aus Kaninchendraht geformten Unterbau eingeflochten. Kleine aufstrebende Drahtbauten markierten die Landmarken, insbesondere die Türme – Stadtturm, Ybbsturm, Schlossturm, zwei Turmstümpfe in der Stadtbefestigung und den Turm der Spitalkirche –, die beim anschließenden Modellieren sowohl zur Orientierung als auch als innere Stütze für den Teig funktionierten. Die Häuserzeilen bestanden nur aus Teig. Als Gedächtnisstütze diente dabei abstrahierende Zeichennotizen. Die Arbeit vor Ort, direkt in der Galerie Pendel am Unteren Stadtplatz, machte es möglich, bei Unschlüssigkeiten einfach vor die Tür zu gehen und sich den entsprechenden Bereich der Stadt noch einmal anzusehen. In der Backstube, in der die Zeit knapper bemessen war, habe ich mich vor allem auf meine Aufzeichnungen verlassen.

Voraussetzung für die Herstellung des Modells war also die Erschließung und genaue Kenntnis des Ortes. Im Lauf der Arbeit entwickelten sich meine Versuche zur Erfassung der Stadt zu einem Experiment der körperlichen Aneignung durch Ablaufen, Beobachten und zeichnerisches Erfassen. Angesichts der Größe der abzubildenden Vorlage war ich darauf angewiesen, eine Kartographiermethode

zu improvisieren, von der ich nicht weiß, inwieweit sie historischen wissenschaftlichen Methoden der Kartographierung ähnelt. Meine Versuche, zunächst einen Überblick und dann eine genaue Kenntnis der Anlage zu gewinnen, fanden – abgesehen vom sehr sparsamen Gebrauch einer Kamera – ohne technische Hilfsmittel statt. Vermessung war für mich nicht Teil des Experiments, da die technisch genaue, maßstabgetreue Wiedergabe nicht Ziel meines Projekts war. Stattdessen fand eine Art persönlicher Kartographierung statt, die wie eine visuelle Einverleibung durch die Füße und eine Wiederausgabe durch die Hände in das Medium des Brotteigs funktionierte. Dass dabei trotz der Verzerrungen erstens durch meine lückenhafte Wahrnehmung und Erinnerung, zweitens durch das ungenaue Modellieren und drittens durch die Eigenbewegung des Teiges und das Aufgehen beim Backen ein wieder erkennbares Modell entstehen konnte, bestätigten die Reaktionen der Ausstellungsbesucherinnen und Ausstellungsbesucher, die bei genauerem Hinsehen Türme und Plätze identifizieren konnten.

Die erste Frage war häufig: »Und wo ist mein Haus?« (Abb. 6). Diejenigen, die im durch das Modell wiedergegebenen Stadtbereich wohnten, konnten ihr Haus meist finden. Die Identifizierung der Türme und auch die Lokalisierung der Galerie am Unteren Stadtplatz fielen einstimmig aus und waren meistens von offensichtlichem Vergnügen begleitet. Das war für mich beruhigend, da ich, aus Berlin kommend, im Vorfeld wenig über das Verhältnis der Waidhofnerinnen und Waidhofner zum Erscheinungsbild ihrer Stadt und ihre möglichen Reaktionen auf meinen Umgang damit nachgedacht hatte. Erst bei den Vorgesprächen unter anderem in der Konditorei wurde mir klar, dass die intakte mittelalterliche Silhouette Waidhofens mit großer Anhänglichkeit und Lokalstolz betrachtet wird und dass durch Abbildungen in und an lokalen Spezialitäten, auf Postkarten und mehreren Logos eine lokale Stadtkonographie existiert, die mit einer Abbildung in Brot möglicherweise schwer vereinbar sein könnte. Es taten sich Möglichkeiten der Provokation auf, mit denen ich nicht gerechnet und die ich auch nicht als Teil des Projektes einkalkuliert hatte. Zumindest die auf der Eröffnung anwesenden Waidhofnerinnen und Waidhofner zeigten sich aber hauptsächlich amüsiert und betonten mehrfach die Ähnlichkeit des Modells mit einem Salzstangerl.¹³

Der logische nächste Schritt wäre der gemeinsame Verzehr des Modells gewesen. Dies ließ sich nicht realisieren, da die Drahtstützen in den höheren Gebäuden sie ungenießbar machten. Für die alternativ angedachte Lösung, zusätzlich eine Anzahl von Hausbrötchen zu backen, die wie kleinere Einzelmodelle zu einem wieder erkennbaren Straßenzug zusammengesetzt und dann problemlos aufgegessen werden konnten – was außerdem ebenfalls erlaubt hätte, das große Modell länger als einen Abend auszustellen – blieb am Ende keine Zeit, da ich sowohl die Backstube als auch die Zeit des Bäckermeisters nicht unbegrenzt in Anspruch nehmen konnte und wollte. Damit war das Waidhofener Modell nicht bis ins Letzte konsequent. Aber der Umgang mit der Notwendigkeit, im Vorfeld eine Methode zur

13 Mir wurde erklärt, dass man beim Salzstangerl klassischerweise die beiden Enden abbeißt und den Rest übrig lässt oder lediglich aus Pflichtgefühl aufisst.

Erfassung und zum Begreifen der städtischen Struktur im Raum und in der Landschaft zu entwickeln und die Arbeit bei der Umsetzung der angehäuften Wahrnehmung ins Brotmodell, die einen Großteil des Projekts ausmachten, sind zufriedenstellend verlaufen. Die Beobachtung der Betrachterreaktionen legt außerdem nahe, dass die Wiederaneignung durch die Waidhofnerinnen und Waidhofner trotzdem funktioniert hat, wenn auch vorerst nur visuell und noch nicht durch tatsächliche Wiedereinverleibung.

Realitätsentwürfe und Betrachterperspektiven

Eine der größten Schwierigkeiten bei diesem Projekt bestand im Erfassen des im Vergleich zum menschlichen Körper überdimensionalen Objekts, was zu den klassischen Aufgaben von Architekturmodellen gehört. In Waidhofen beinhaltete dies mehrere Stufen der Aneignung: zunächst durch Beobachtung und Erlaufen, dann durch die Modellierung per Hand und schließlich durch die Identifizierung durch die Waidhofnerinnen und Waidhofner. Das Modell zu essen, hätte diese Form der körperlichen Aneignung auf die Spitze getrieben und folgerichtig abgeschlossen. Abgesehen vom Experiment einer Low-Tech Kartographierung ohne technische Hilfsmittel, enthielt das Projekt die subversive Inbesitznahme einer Ortschaft am und durch ein Modell erst durch die Künstlerin und dann durch die Bürgerinnen und Bürger. Ein Widerspruch zu der Art der von Architekturmodellen wie dem Modell des neuen Potsdamer Platzes in den Potsdamer Platz Arkaden (Abb. 3) – und nicht nur von diesen – entworfenen Realität entstand nicht nur durch die technikfreie Methode der Datenaufnahme, sondern auch durch die Entscheidung für das schwer zu bändigende, banale, preiswerte und wenig dauerhafte Material des Hefeteigs und -brottes als Arbeitsstoff.¹⁴ Den glatten Oberflächen, der surrealistischen Leere und Sauberkeit der Modellgebäude und -straßen, den wenigen, zwanghaft wirkenden Details des Architekturmodells setzte das Brotmodell seine bröselnden, sich blähenden oder berstenden Oberflächen entgegen (Abb. 2). Eine Vitrine, die die fein ziselierten und zerbrechlichen Einzelheiten vor der Annäherung der Öffentlichkeit schützt, ist für ein Brotmodell, dessen Zerstörung durch Verzehr eingeplant ist, ebenfalls überflüssig.

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch der Einsatz von Figuren und das Verhältnis, das dadurch zu den Körpern der Betrachterinnen und Betrachter etabliert wird. Einerseits ist es der Zweck von Architekturmodellen, ein

14 Aus demselben Grund, aus dem das Waidhofener Modell nicht mit einem klassischen Architekturmodell verwechselt wurde, hätte es auch nicht als Tafelaufsatz bei einem barocken Festmahl gelten können: Es war zu ungeschlachtet und zu wenig dekorativ und zierlich in seiner Form. Hinzu kam der Kontext einer Ausstellung zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Architektur im weitesten Sinn, der einen deutlichen Rezeptionsrahmen vorgab. Ohne diesen würde man es wahrscheinlich am ehesten als expressionistische Trickfilmkulisse interpretieren.

Stück Umwelt auf ein Maß zu verkleinern, das es für menschliche Verhältnisse leicht überschaubar und erfassbar macht.¹⁵ Diese Schrumpfung vergrößert die Betrachterinnen und Betrachter ins Riesenhafte und erzeugt die Tendenz, die eigene Körpergröße zu über- und den Maßstab zu unterschätzen. Um diesem Irrtum entgegenzuwirken und wahrscheinlich auch, um ein Mindestmaß an Belebtheit zu suggerieren, werden in vielen Fällen Vergleichsgegenstände im Modell platziert, vorzugsweise Figuren von Passantinnen und Passanten und Miniaturautos. Diese können gleichzeitig als Platzhalter für die Betrachterinnen und Betrachter fungieren, die die Modell-Landschaft im Geist durchschreiten sollen oder wollen. Eine andere Annäherung als die durch den Blick ist beim Modell in der Vitrine von vornherein ausgeschlossen. Die davor Stehenden betrachten es einerseits aus der Perspektive von Gigantinnen und Giganten, andererseits aus der von Zwergen. Aus diesem doppelten Blickpunkt entsteht das Gefühl, sowohl im Modell zu sein, allerdings mit der Distanz einer Stellvertreterfigur, als auch darüber zu schweben: Man ist zugleich im und über dem Modell; dabei in gewisser Weise körperlos, da man es nicht berühren kann, was die Illusion eines »neutralen« Standpunktes erzeugt. Im Falle des Potsdamer Platz-Modells (Abb. 3) sind die Modellfiguren aus flachem Metall ausgestanzt und so winzig, dass man sie erst auf den zweiten Blick wahrnimmt. Autos gibt es keine, was gemeinsam mit den einheitlichen Holzoberflächen der Gebäude und der surrealen Sauberkeit nicht unbeträchtlich zur synthetischen Atmosphäre des Modells beiträgt.

Das Brotmodell der Innenstadt von Waidhofen war dagegen leer: Die Zweiteilung des Betrachterstandpunktes und der damit einhergehende Effekt eines materielosen, quasi-göttlichen Betrachterkörpers, der zugleich im, über und jenseits des Modells ist, gehörte zu einem anderen Entwurf von Realität – und zu einem anderen Entwurf des Betrachtens. Wer wollte, war eingeladen, das Brotmodell aus der ungebrochenen Perspektive eines Riesen zu erleben. Es war zwar einerseits verkleinert, andererseits aber von vornherein nicht maßstabsgerecht gefertigt. Seine freundlich-beunruhigend verquollenen Formen konnten als Nachbildung der Waidhofener Innenstadt identifiziert werden, hatten aber nicht die Präzision der Miniaturlandschaften, die den Betrachterinnen und Betrachtern das Gefühl einer Spielzeugwelt vermitteln können. Das Ausbrechen der Brotskulpturen aus der Feinheit der Miniatur, ihre Tendenz zur Formlosigkeit und ihr organhaftes Erscheinungsbild lassen sie mehr wie eine Erweiterung des Körpers als wie ein entäußertes, aus der Distanz zu begutachtendes Stück einer möglichen Realität wirken. Seine Essbarkeit, die grundsätzlich von den Betrachterinnen und Betrachtern angesprochen wurde, und die die tatsächliche Einverleibung erlaubt hätte, stellte

15 Dies gilt auch für begehbare Modelle wie das bekannte Modell Antonio San Gallo des Jüngeren für St. Peter in Rom, das zwar begehbar, aber immer noch mit dem Auge von einigen wenigen Standpunkten aus überblickbar ist. Horst Bredekamp hat dargelegt, wie sich die Perfektionierung dieses Modells zum Selbstzweck und damit zum Hemmschuh für das tatsächliche Bauprojekt entwickelte. Horst Bredekamp: »Modelle der Kunst und der Evolution«. In: Modelle des Denkens 2005 (wie Anm. 12), S. 13–20; hier S. 15.

einen völlig anderen Bezug zu den das Modell umgebenden Körpern her als beispielsweise das unter seiner Vitrine abgeschlossene Modell des neuen Potsdamer Platzes. Die gedankliche Präsenz klassischer, repräsentierender Modelle dieser Art, von denen alle Anwesenden mit großer Wahrscheinlichkeit schon einige gesehen und mit Interesse betrachtet hatten, macht den Verzehr eines Brotmodells, die Zerstörung und Inbesitznahme sozusagen mit Klauen und Zähnen, zu einer Grenzüberschreitung und damit zu einem diebischen Vergnügen.

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.)

Visuelle Modelle

Wilhelm Fink

INHALT

INGEBORG REICHLER, STEFFEN SIEGEL, ACHIM SPELTEN Die Wirklichkeit visueller Modelle	9
--	---

I. BEGRIFF UND METAPHER

BERND MAHR Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell	17
--	----

ACHIM SPELTEN Visuelle Aspekte von Modellen	41
--	----

SAMUEL STREHLE Evidenzkraft und Beherrschungsmacht. Bildwissenschaftliche und soziologische Zugänge zur Modellfunktion von Bildern	57
---	----

TOBIAS SCHLECHTRIEMEN Metaphern als Modelle. Zur Organismus-Metaphorik in der Soziologie	71
--	----

PHILIPP EKARDT Benjamins Bekleidungsmodelle. Strumpf und Rüsche als Topologien der Bildtheorie	85
--	----

II. EXPERIMENT UND WISSEN

REINHARD WENDLER Das Spiel mit Modellen. Eine methodische Verwandtschaft künstlerischer Werk- und molekularbiologischer Erkenntnisprozesse	101
---	-----

SEBASTIAN VINCENT GREVSMÜHL
Das modellierte Antlitz der Erde.
Zur Geschichte der Modellierungsstrategien
der Kontinentalverschiebung 117

CAROLIN ARTZ
Das Fotogramm als visuelles Modell?
Die Visualisierung nichtsichtbarer Strahlen
in wissenschaftlichen Fotografien um 1900 137

INGEBORG REICHLE
Lebendige Kunst oder Biologische Plastik?
Reiner Maria Matysiks Prototypenmodelle
postevolutionärer Organismen 155

FARBTAFLN

III. MAß UND RAUM

CATHARINA MANCHANDA
Modelle und Prototypen.
Ein Überblick 179

STEFFEN SIEGEL
Modell-Räume.
Architektur, Photographie, Topoklasmus 197

DER BLICK INS MODELL
Ein Gespräch mit Damaris Odenbach 215

KATRIN KÄTHE WENZEL
Brot und Bauten.
Drei künstlerische Experimente zu
verformbarer Architektur 225

STEFAN RIEKELES
Ikodynamische Kreuzfahrt.
Sichtbarkeit und Tarnung in einer Arbeit
von Knowbotic Research 241

IV. ZEIT UND STRUKTUR

ANNEMIEKE R. VERBOON

Einen alten Baum verpflanzt man nicht.

Die Metapher des Porphyrianischen

Baums im Mittelalter 251

SEBASTIAN GIEßMANN

Graphen können alles.

Visuelle Modellierung und Netzwerktheorie vor 1900 269

JENS GULDEN

Semantik in visuellen Modellen.

Räumliche Regularitäten und körperliche

Erfahrungsmuster als Bedeutungsträger visueller Modelle 285

INGE HINTERWALDNER

Simulationsmodelle.

Zur Verhältnisbestimmung von Modellierung und

Bildgebung in interaktiven Echtzeitsimulationen 301

Bildnachweise 317

Autorinnen und Autoren 319