

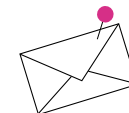
BAUNETZWOCHE #332

Das Querformat für Architekten, 23. August 2013



Sonntag

Marina Abramović hat es geschafft. Nach Erreichen des Spendenziels von 600.000 Dollar könnte ihr geplantes Institut für Performancekunst in Hudson bei New York das bisher größte Architekturprojekt werden, das zumindest teilweise über Crowdfunding finanziert wurde. Wie von Abramović nicht anders zu erwarten, wird sie dafür aber auch einiges tun. Schon ab einem Dollar war eine Umarmung zu haben, während man für fünftausend Dollar das Movie-Special bekam: erst zusammen Abramovićs Lieblingsfilm schauen, dann bei Eiscreme darüber diskutieren. Günstiger waren aber natürlich die Architekten. Schon fünfhundert Dollar reichten, um sich einen Besuch in OMAs New Yorker Niederlassung zu sichern, deren Leiter Shohei Shigematsu das Gebäude zusammen mit Rem Koolhaas entworfen hat.



[*BAUNETZWOCHE-Newsletter bestellen!*](#)

Die sieben Plagen des Bauens



Black Box BER
Meinhard von Gerkan
Quadriga Verlag, Berlin
Gebunden, 160 Seiten
14,99 Euro
www.quadrigaverlag.de

Warum man das Buch *Black Box BER* lesen sollte

Die Geschichte über das aktuelle Hauptstadtprojekt aus dem Hause gmp ist im ganzen Land bekannt: Der Flughafen Berlin Brandenburg „Willy Brandt“ ist „Deutschlands peinlichste Baustelle“. Drei Eröffnungstermine gab es, drei mal wurden diese verschoben, Schuld an allem sollen die Architekten sein.

Soweit. Eigentlich gehören interne Streitereien nicht an die Öffentlichkeit, nun „bricht der Architekt sein Schweigen“ und hat aus Enttäuschung, Frust und Wut über die katastrophalen Ereignisse seit dem Baubeginn im Juli 2008 nun ein Buch geschrieben. „Black Box BER. Vom Flughafen Berlin Brandenburg und anderen Großbaustellen. Wie Deutschland seine Zukunft verbaut“ betitelt Meinhard von Gerkan sein Werk, das auf 160 Seiten alle Ereignisse und Skandale zusammenfasst – aus Sicht der Architekten und Planer natürlich.

Zusätzlich ordnet von Gerkan den Flughafenbau in einen größeren Kontext und vergleicht es mit anderen internationalen Großbauprojekten, die mit öffentlichen Geldern realisiert wurden – mit einem Ausflug in weitere Bauskandale wie bei der Millennium Bridge in London, dem Terminal 2E des Flughafen Paris Charles de Gaulle oder Stuttgart 21: „Die Sieben Plagen des Bauens“ werden hier ungeschönt zusammengefasst. Das Buch darf man deshalb nicht als wütende Streitschrift eines Architekten verstehen, der – nachdem er sich mit dem neuen Flughafenchef Hartmut Mehdorn versöhnt hatte – sein Buch kurz vor der Veröffentlichung am liebsten zurückgezogen hätte. Es geht hier um mehr.

Planung und Bau des neuen Hauptstadtflughafens stehen hier als Symbol für eine bittere Wahrheit: Nur selten ist Architektur heute auch gleich Baukunst – öffentliche Bauprojekte dienen hauptsächlich Politik und Wahlkampf, nicht der Festigkeit, Nützlichkeit, Beständigkeit und Schönheit, wie Vitruv einst die

Tugenden eines Bauwerks auf den Punkt brachte: ein Werteverlust. Hinzu kommt ein grundlegendes Missverständnis: Baukunst wird nicht in Serie gefertigt, sondern ist immer eine Art Prototyp – das braucht Zeit und Geld.

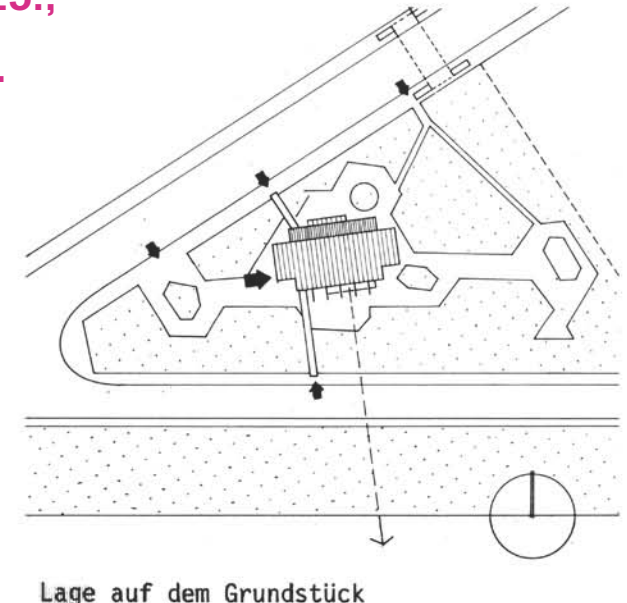
Doch die Rolle des Architekten ist heute eine andere: Von Gerkan unterteilt die Großbauten unserer Zeit in zwei Sparten und spricht von Banal- und Signalarchitektur. Dementsprechend haarig ist das Baugeschäft: eine unberechenbare Dienstleistung für Architekten, der Bauherr ist König, und die Politiker sind ignorant. Meinhard von Gerkan schreibt all dies mit spitzer Feder – er zählt schließlich zu den wenigen Architekten, die wunderbare Texte verfassen können. Das liest sich nicht nur gut, schnell und ist amüsant, von Gerkan hat etwas zu sagen und bringt – am Ende ungewollt – Zündstoff in den Sumpf der gesamten Baubranche. Das muss natürlich nicht Jeden interessieren. „Black Box BER“ ist aber eins der Bücher, die man gelesen haben sollte.

(Jeanette Kunsmann)



DISCO DANCING SEOUL 1988

Gangnam Style und K-Pop? Schuld ist eigentlich die BRD. Korea war 1988 praktisch noch ein autoritär regiertes Land, als das Goethe-Institut auf die Idee kam, dort temporär die Kunstdisco zu errichten. Ein hedonistisch-liberales Gesamtkunstwerk, als Teil des Kulturprogramms der Olympischen Spiele. Statt Theater und Orchester ein Pop-Crashkurs für die Jugend – mit WestBam an den Decks. Ein Rückblick zum 25., samt Interviews mit den Machern und Fotos von Affonso Gavinha.





Die Kunstdisco Seoul wurde 1988 als deutscher Beitrag zum Kulturprogramm der Olympischen Spiele errichtet. Architektur wurde kombiniert mit Musik und Tanz, um der koreanischen wie der „Jugend der Welt“ etwas zu bieten. Verantwortlich für das Projekt war Jürgen Drews vom Goethe-Institut, das temporäre Gebäude hatten die Münchner Architekten Julia Mang-Bohn und Peter Bohn geplant.



Noch wenige Jahre vor den Spielen hatte es in Südkorea ein Massaker an politischen Demonstranten gegeben und erst 1987 begannen die demokratischen Reformen. Als das Münchner Goethe-Institut für das Kulturprogramm der Olympischen Spiele eine Kunstdisco vorschlug, war klar, dass das auch etwas Subversives hatte. Westliche Ideen von Freiheit und Individualität, aber auch der Begegnung und des hedonistischen Genusses im Kontrast zur noch immer sehr autoritären Erziehung der Jugend in Südkorea.

Konzipiert wurde die Kunstdisco unter Leitung des damaligen Musikreferenten des Goethe-Instituts Jürgen Drews (dem Toningenieur, nicht dem Schlagersänger). Die Idee: Eine Gruppe von jungen, aber schon arrivierten Künstlern aus verschiedenen Sparten gestaltet zusammen das Projekt, das dann als eine Art Gesamtkunstwerk für sechsundzwanzig Tage Tanz und Programm bietet.

So entstand im Ankara-Park ein temporärer Bau der Architekten Julia Mang-Bohn und Peter Bohn, in dem sich „Mode, Licht, Laser, Musik, Tanz, Performance, Design, Essen, Trinken,

Video“ zu einem „ungewöhnlichen Treffpunkt“ mischten, wie es dreisprachig im Flyer hieß.

Mit diesem Kunstanpruch war klar, dass trotz des sehr knappen Budgets alles speziell für das Projekt entworfen und produziert werden sollte. Neben der Architektur trugen vor allem der Textilkünstler Michael Ody mit seinen Rauminstallationen und Kostümen und die Industriedesignerin Bibs Hosak-Robbs mit ihrem Restaurant und den beiden Bars zum physischen Erscheinungsbild der Disco bei.

Ebenso wichtig war allerdings das Programm, mit dem sich das Gebäude überhaupt erst beleben ließ, das bei Tag „die Erotik eines Röntgenbilds“ hatte, wie Mathias Schreiber damals in der Bauwelt anmerkte. So entstanden nach einem Konzept der Ströer-Brüder 30 LPs, die von Musikern wie Thomas Fehlmann oder Kurt Dahlke produziert wurden. Und der Choreograph Howard Fine steuerte mit einer achtköpfigen Gruppe Performances und Tanzinterventionen bei. Rückblickend ist dies vielleicht das Besondere an der Kunstdisco, dass es nicht um die Elemente selbst, sondern

um ihr Zusammenspiel ging. Dass am Anfang kein repräsentatives Bedürfnis stand, sondern der Wunsch, eine besondere soziale Situation herzustellen – und dafür alle verfügbaren Mittel eingesetzt wurden. Zur Hoch-Zeit einer eher zeichenhaften Architekturidee entstand so ein radikal modernes Projekt, das in vielen Aspekten an Ideen der zwanziger Jahre anknüpfte.

Das Projekt war ein großer Erfolg, sowohl bei der koreanischen Jugend, die jeden Abend Schlange stand, als auch bei den internationalen Kritikern, die über die neue deutsche Leichtigkeit sehr verwundert waren. Nur in den heimischen Feuilletons wurde das Fehlen deutscher Kultur beklagt, obwohl doch das Projekt ganz offensichtlich auch als „spätes Echo von Dada, Expressionismus, Futurismus und sogar Bauhaus-Träumen“ gelesen werden konnte, wie es wiederum in der Bauwelt hieß.

Doch auch in umgekehrter Richtung funktionieren die Assoziationen, wenn man beispielsweise an Tino Sehgal's Performances denkt, die sich erst in der Interaktion mit dem Publikum im Raum entfalten. Mit Sehgal, der auch Volkswirtschaft studiert hatte und seine Arbeiten immer wieder ökonomisch interpretiert, eröffnet sich noch eine weitere Leseweise: Da wird der Fokus der Kunst disco auf das Herstellen einer

sozialen Situation plötzlich zu einer Produktionsstrategie in Zeiten zunehmender Ressourcenknappheit. Natürlich hat das Folgen für die Architektur, die zwar als Gehäuse für die anderen Disziplinen eine wesentliche Rolle spielt, aber trotzdem im Sinne der Gesamtidee als dienend verstanden werden muss. Zurückhaltend war also auch das Gebäude in Seoul, dessen Struktur komplett aus Standardelementen bestand und das trotzdem dank seines komplexen räumlichen Gefüges die Erwartungen erfüllen



Strukturell bestand das Gebäude im Wesentlichen aus Standardprofilen, wobei die hallenartige Architektur durch Rauminstallationen von Michael Ody und Einbauten der Designerin Bibs Hosak-Robb eine weitere Ebene erhielt.



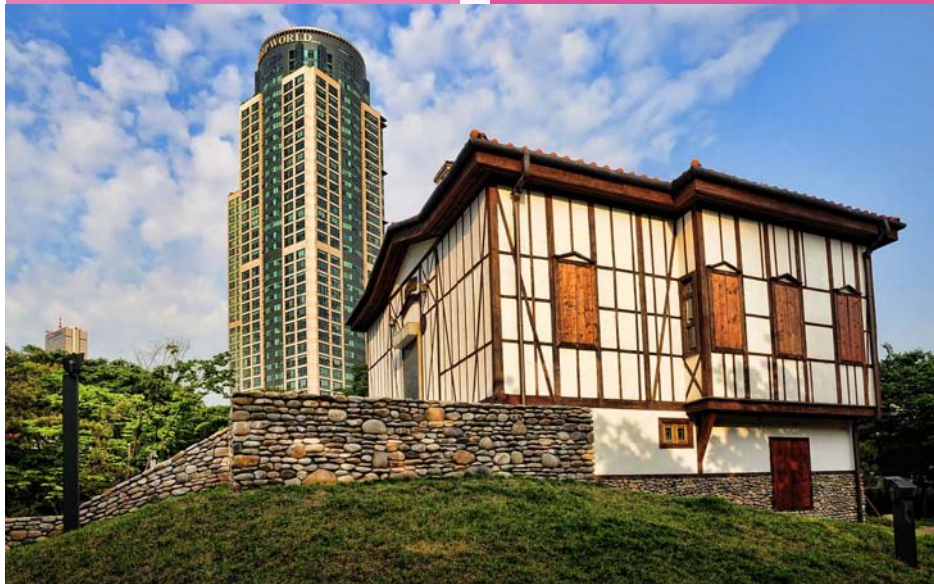
konnte. Und das heute darum vielleicht eher als Vorbild taugt als die vielen vermeintlich spektakulären Gebäude, die in Grundriss und Schnitt nur Konventionelles bieten.

Dass die Architektur damit schon fast eine universelle Dimension erreichen kann, zeigt die weitere Geschichte: Das Goethe-Institut hatte die Kunst disco der Stadt Seoul geschenkt, um den Abbruch nicht bezahlen zu müssen. Während aber den damaligen Ort

im Ankara-Park heute ein historisierendes Teehaus ziert, wurde die Kunst disco einfach ab- und ein paar Kilometer südlich im Boramae-Park wieder aufgebaut. Genutzt wurde sie unter anderem als Kulturzentrum, Flohmarkt und Sporthalle. Erst 2007 kam dann das Ende, als der Park neu gestaltet wurde. (Stephan Becker)



Das Gebäude wurde nach der Olympiade ab- und wenige Kilometer weiter im Boramae-Park wieder aufgebaut, wo es noch bis 2007 als Gemeindezentrum und Sporthalle diente. Am ursprünglichen Ort im Ankara-Park wurde auf den Fundamenten der Kunst disco ein türkisches Teehaus errichtet. (Oben: Still aus „090311 - Snowy Morning - Kunst disco“ von YouTube-User xxwzaebd, Foto links: stari2ek/Wikipedia CC BY-SA 3.0)



Interview mit
Jürgen Drews,
Peter Bohn und
Julia Mang-Bohn



Die Macher der Kunstdisco beim Interview im August 2013:
Jürgen Drews, damals Musikreferent beim Goethe-Institut,
und die beiden Architekten Julia Mang-Bohn und Peter Bohn.
(Foto: Stephan Becker)

SUBVERSIVES GESAMT- KUNSTWERK

Herr Drews, Sie waren damals Musikreferent beim Goethe-Institut. Wie kam es zur Kunstdisco?

Jürgen Drews – Es war die Regel bei Ereignissen wie den Olympischen Spielen, dass das Auswärtige Amt das Goethe-Institut um Ideen für das Kulturprogramm bittet. Bei uns gab es aber viel Misstrauen gegenüber Großprojekten, sodass meist etwas Altbekanntes vorgeschlagen wurde. Das störte mich, und jetzt gab es das Glück, dass der Leiter des Goethe-Instituts in Seoul meinte, die Koreaner hätten gerne etwas für die Jugend dort. Und daraufhin habe ich dann die Kunstdisco vorgeschlagen.

Ging es auch um die Idee eines Gesamtkunstwerks?

J.D. – Nein, konkret war am Anfang eigentlich nur das Thema Disco, und dass der Auftrag von jungen, aber schon arrivierten deutschen Künstlern realisiert werden sollte. Und damit war es eben auch eine Kunstdisco. Aber dass das im damaligen autoritären koreanischen Kontext auch etwas Subversives hatte, war klar.

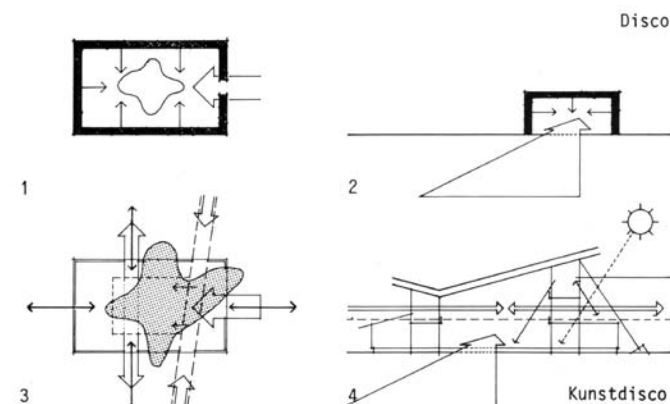
Peter Bohn – In meiner Erinnerung war das Thema Gesamtkunstwerk schon von Anfang wichtig, auch als Teaser fürs Auswärtige Amt. Tanz und Bewegung und Musik als international gängiges movens für alle, die nach Seoul kommen. Die Kunstdisco als eine Art soziale Skulptur, die durch die Inputs der verschiedenen Sparten erzeugt werden sollte.

Julia Mang-Bohn – Wobei das Gesamtkunstwerk im Wagnerschen Sinne ja meint, dass er, Wagner, alles bestimmt. Hier war es anders herum, hier waren es viele, die ein Projekt machen, ein kollektives Gesamtkunstwerk sozusagen.

Und die Architektur war dem Ganzen untergeordnet?

P.B. – Die Architektur war schon zentral, wie früher als Meisterin der Künste. Es gab damit ein Gehäuse, in dem die Anderen arbeiten konnten. Wobei das Projekt als Ganzes eher einen prozessualen Charakter hatte. Bis hin zum Ort, der stand auch erst kurz vorher fest.

Anders als eine normale Diskothek sollte sich die Kunstdisco nicht als dunkler Raum abschotten und allein auf die Tanzfläche fokussieren, sondern sich dem Außenraum öffnen und Übergänge zwischen Tanzen und Beobachten ermöglichen (3). Dazu gehörte auch, sich mittels einer natürlichen Belüftung klimatisch auf den Ort einzulassen (4).



J.D. – Die Architektur war zusammen mit den Arbeiten von Michael Ody wesentlich für die Tönung des Projekts. Euer Haus und Odys Raumskulpturen, aber natürlich auch seine Kleider. Über hundert hatte er angefertigt, und die waren natürlich präsent.

Hatten Sie als Musikreferent einen speziellen Zugang zur Architektur?

J.D. – Über Brian Eno hatte ich von Christopher Alexander gehört und mir *A Pattern Language* besorgt. Und in der ersten Musik kommt man um Architektur eh nicht herum. Ich bin dann an die TU München, zu Professor Wienands, und der meinte, für Ihre Idee, da gibt es nur einen, Peter Bohn. Du warst ja eine Zeitlang Assistent bei Wienands.

P.B. – Genau. Dann haben wir uns getroffen, und das hat einfach gepasst.

J.D. – Im Konsens haben wir dann ein Team zusammengesucht. Die Ströer-Brüder für die Musik und WestBam als DJ waren allerdings gesetzt. Das war

auch ein wichtiges Signal an die Szene, dass wir wissen, was im Ausland für Deutschland stehen kann.

P.B. – Aber von wegen, wir – Julia und ich – waren als selbständige Architekten eigentlich noch absolute Jungfrauen. Deswegen waren auch Profis wie Uli Petzold extrem wichtig, der machte Licht und Ton und konnte uns auch klar sagen, was geht und was nicht.

Ging die Zusammenarbeit über die Grenzen der Disziplinen hinweg?

P.B. – Jeder hatte seinen eigenen Raum, aber es wurde viel diskutiert. Einmal saßen wir alle zusammen in einem leeren Pool in Grünwald, in der Villa von jemandem, und haben uns die Demotapes angehört. Da durften wir Nichtmusiker schon mitreden. Natürlich gab es auch Konflikte, mit Bibs Hosak-Robbs zum Beispiel, die das Interieur gemacht hat. Wir waren halt typisch TU München, mit einem ganz bestimmten Fügungsverständnis, und das hat mit ihrem Ansatz von der Haltung her nicht so richtig

gepasst. Festhalten muss man aber auch, und das sage ich mit fünfundzwanzig Jahren Erfahrung als Architekt, dass Jürgen Drews in allerbestem Sinne ein Bauherr war. Also jemand, der eine Idee hat und ein Ermöglicher ist, im großen Kontrast zum Beispiel zu vielen Investoren heute.

Und dann seid ihr direkt nach Seoul und habt das gebaut?

J.M.B. – Als wir ankamen, herrschte dort keine angenehme Stimmung, Südkorea war eigentlich noch ein halber Polizeistaat. Gebaut haben wir mit koreanischen Firmen aus dem Schiffsbau, weil sich da sonst niemand rantraute. Das war extrem archaisch, mit Holzgerüsten und langen Rampen, weil es keine Aufzüge gab. Ausgebildet waren die Leute auch nicht richtig, und die Verständigung hat schon gar nicht geklappt.



Als Beitrag zum öffentlichen Raum wurde mittels einer Brücke ein neuer Weg durch den Park erschlossen und in die Kunstdisco integriert. Auch zufällige Besucher konnten so durch das Gebäude hindurchgehen, ohne es tatsächlich zu betreten.



Zum Leben erweckt wurde das Gebäude allerdings erst um 17 Uhr, wenn das Publikum mit der extra von den Ströer-Brüdern komponierten Ouvertüre auf den Abend eingestimmt wurde. Die Laserinstallation von Uli Petzold machte die innere Intensität auch im Außenraum weithin sichtbar.

P.B. – Unser Bauleiter, Herr Cho, verschwand immer, wenn sein Gibun, sein Wohlbefinden, gestört war. Und das geschah oft, weil wir als Jüngere dem Älteren eigentlich Gehorsam schuldig waren. Aber es war ja unser Bau, und so bekam ich den Spitznamen Mr. Dynamite. Und Herr Cho machte dann einfach den Generator aus und verschwand mit dem Schlüssel, so dass wir ihn dann in der Stadt suchen mussten.

Hattet ihr den Ort selbst entdeckt?

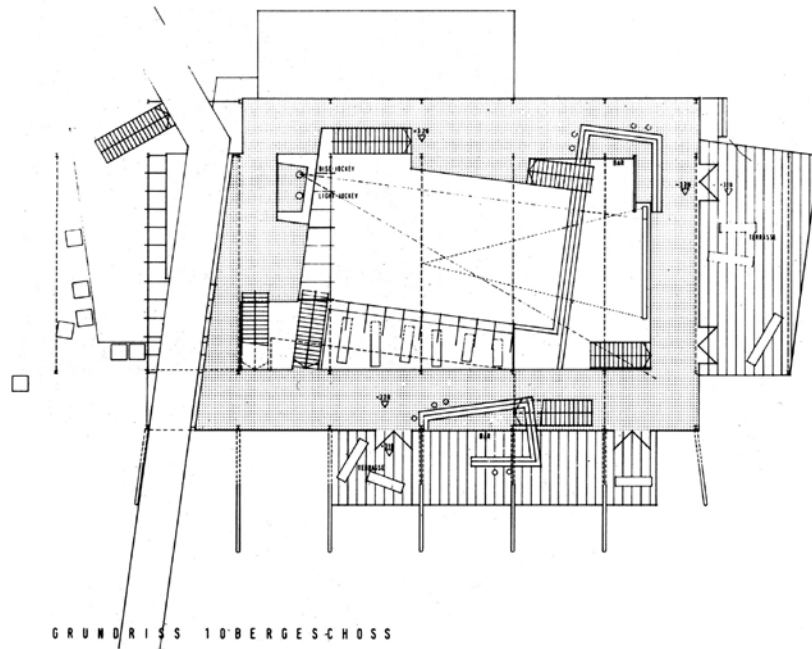
P.B. – Nein, Seoul war damals schon riesig das wäre nicht gegangen. Den Ankara-Park hatte uns unser Medienpartner KBS vorgeschlagen. Wahrscheinlich auch, weil der direkt vor der Zentrale lag, sodass sie einen Blick drauf haben konnten. Das war allerdings mitten im Flusstal, und der Boden bestand nur aus Sand. Wir mussten Unmengen Beton versenken, damit die Disco im Monsun nicht wegflog. Und kurz vor der Eröffnung kam noch unser Münchner Statiker und zog alle Schrauben nach. Der meinte, hätte er das nicht gemacht, dann wäre alles zusammengefallen.

J.D. – Für mich war es schon unglaublich, wie ihr geplant habt, dass alles so leicht zu zerlegen war und wie viele Bedingungen ihr erfüllen musstet. Kompliment!

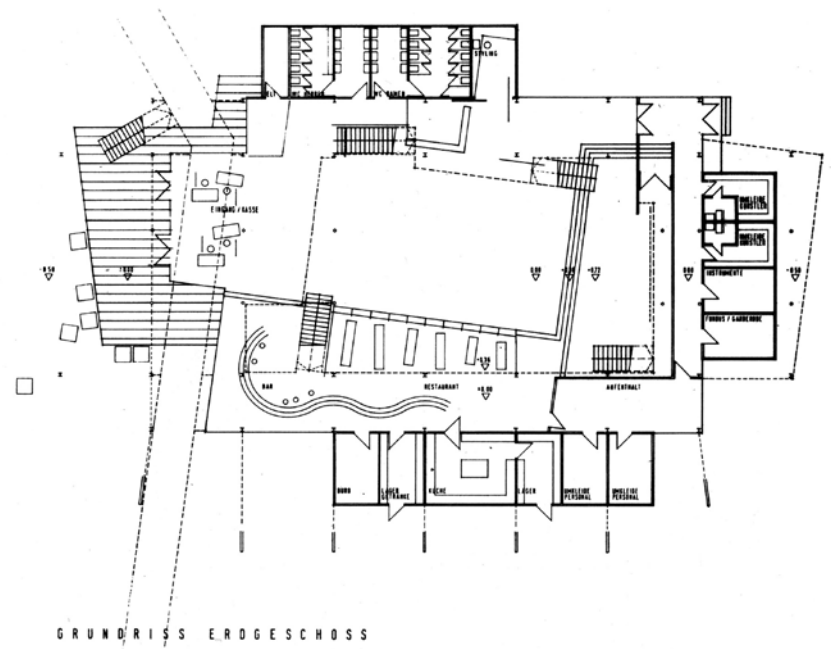
P.B. – Wir waren vom Projekt aber auch extrem ausgefüllt. Als das Haus stand und Hansi Ströer zum ersten Mal das Intro spielte, musste ich weinen, so erhebend war das. So gesehen stimmt es, dass das Gebäude nur zusammen mit den anderen Elementen funktionierte.

Wie lief ein Abend in der Kunstdisco?

J.M.B. – Geöffnet wurde um 17 Uhr, und die Besucher tröpfelten erst mal etwas. Es war noch ziemlich hell, aber der Übergang in den Abend mit dem perlenden Sound des Intros war sehr schön. Und kurz drauf stand eine Schlange vor der Tür, und es war bald brechend voll.



GRUNDRISS 10. OBERGESCHOSS



GRUNDRISS ERDGESCHOSS

J.D. – Das war die heiße Phase, es wurde viel getanzt, und dazwischen gab es Livemusik. Und Howard Fine und seine Gruppe kamen mit ihren Performances mittendrin, um das aufzulockern.

P.B. – Das waren eigentlich Bewegungsinterventionen, mal in der Gruppe, mal alleine. Ziemlich spielerisch, artistische Nummern, auch Pantomime und kleine Geschichten bis hin zu Stagediving. Und alles in Odys Kleidern und Kostümen. Das mit den Performances war auch deswegen gut, weil die Koreaner Disco noch gar nicht kannten, wir die Leute also animieren konnten.

Die Musik war ebenfalls extra produziert?

J.D. – Ja, dreißig LPs für alle Situationen, das hatten die Ströer-Brüder hervorragend gelöst. Und West-Bam war ja Profi, der hatte natürlich trotz der limi-

tierten Auswahl schnell raus, wie er die Musik einsetzen muss. Auch wenn dann eher in kleinen Gruppen getanzt wurde.

P.B. – Wichtig waren aber auch die Livemusiker, da waren jede Woche zwei Gruppen zu Besuch. Sie in das Programm einzubinden war dramaturgisch ziemlich komplex.

J.D. – Weil die Elemente unmerklich ineinander übergehen sollten, sodass das Programm nie stoppte. Wichtig war, dass die Interventionen nur ganz kurz waren. Aber es war auch der Verdienst der Architektur, dass der Raum diese feinen Übergänge ermöglichen hat. So war es kein Problem, die Disco um 23 Uhr runterzufahren. Da kam die Schlussmusik, und mit der letzten Performance sind dann alle ganz ruhig raus.

Laut den Architekten war die Architektur typisch für die TU München jener Zeit, also eine Kombination aus „lapidarem Grundriss, komplexem Aufriss und klarem Querschnitt plus etwas Unruhe, aber trotzdem sehr reduziert“.



Wie hat das Publikum reagiert, kam das Konzept an?

J.M.B. – Es war ein sehr dankbares Publikum. Es waren vor allem Koreaner, die kannten das einfach noch nicht. Es war absolut neu, und die Aufmerksamkeit war voll da.

J.D. – Und das internationale Publikum war überrascht, dass die Deutschen so etwas hinbekommen. Intern gab es allerdings auch Enttäuschung. Die Ströer-Brüder, Ody und ich, wir fanden es einfach zu wenig differenziert: zu viel Tanz im heißen Kessel. Wir hatten ja eigentlich eine ganze Bandbreite an Musik, um feine atmosphärische Abstufungen hinzubekommen, aber das hat nur teilweise geklappt.



Was bleibt vom Projekt?

J.D. – Physisch nicht viel. Beim Goethe-Institut ging jede Mark ins Projekt, da war kein Geld für die Dokumentation. Vorbei war vorbei, das galt sogar für die Musik, die nie regulär herauskam. Das Gebäude bekam die Stadt, und es wurde noch an anderer Stelle weiter genutzt. Odys Installationen sind alle weg, nur einige seiner Kleider gingen ans Münchner Modemuseum.

P.B. – Für mich ist das Besondere, dass ich heute noch, 25 Jahre später, lustvoll auf dieses Projekt zurückschaue. Das Arbeiten in so einer vertrauensvollen Gemeinschaft war ein einzigartiges Privileg. Später dachte man, dass das immer so ist, wenn man einen guten Bauherrn hat. Aber das stimmte natürlich nicht.

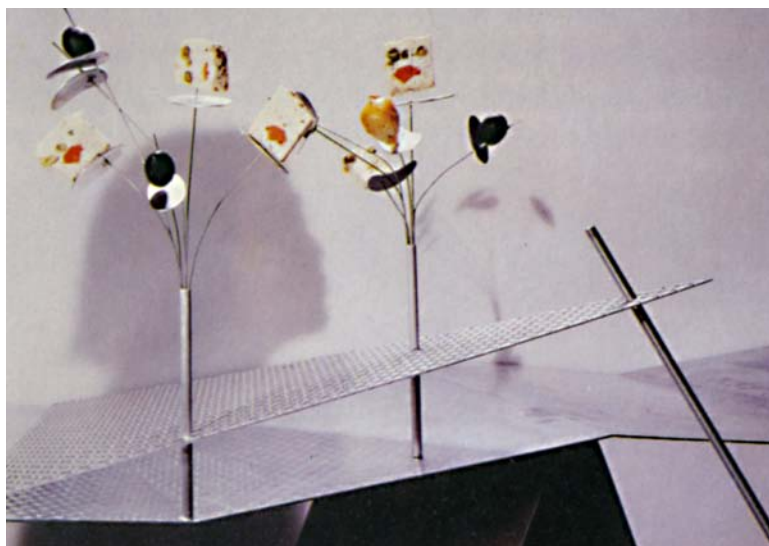


Die Bauwelt schrieb, die Architektur sei von Coop Himmelb(l)aus Motto „Je härter die Zeiten, umso härter die Architektur“, von Gebrys Hüttenromantik und von Behnischs Hysolar-Gestänge inspiriert. Das Restaurant wurde von Bibs Hosak-Robb entworfen, wobei die Tische nur mit speziellen Tablets zu benutzen waren.

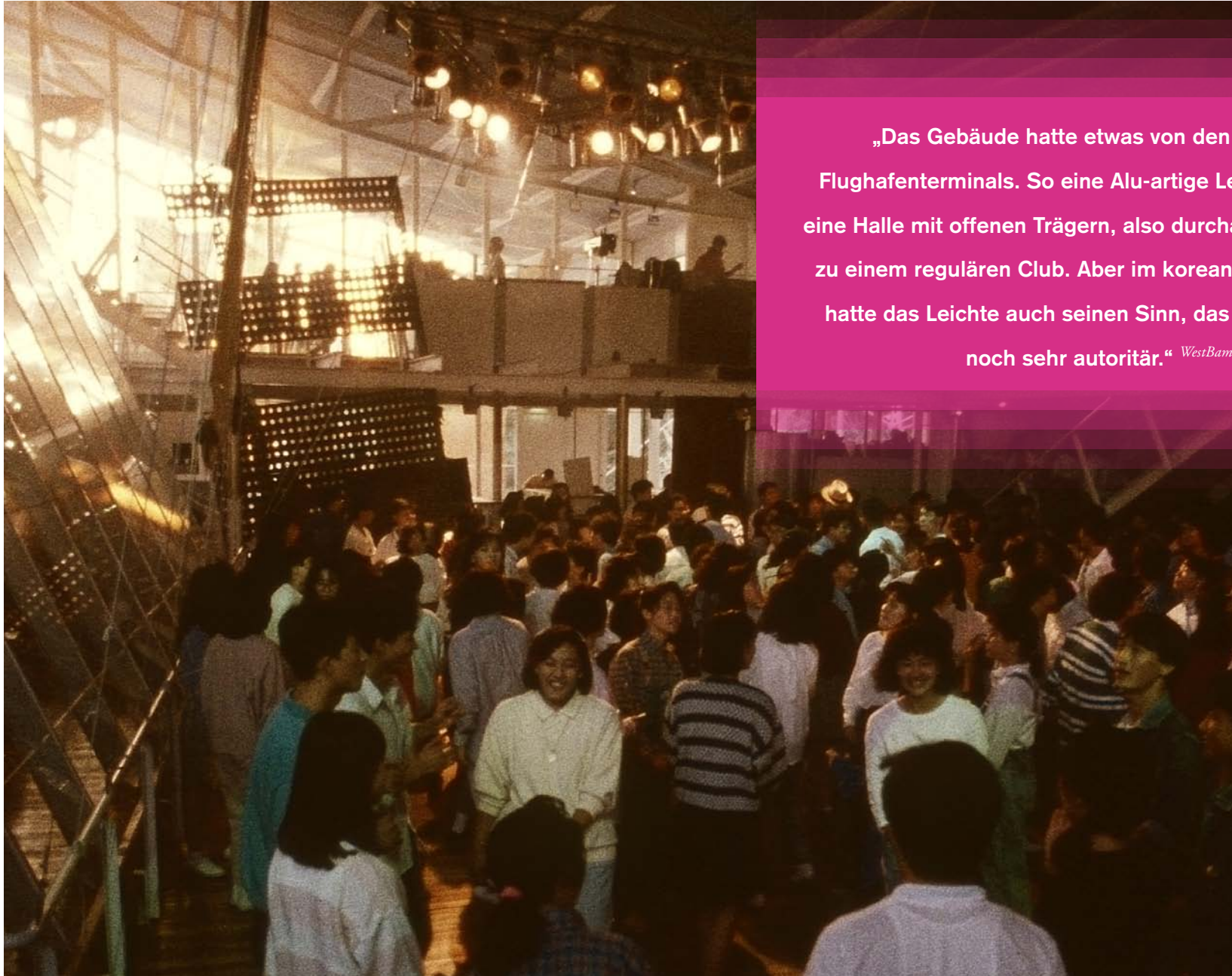
J.M.B. – Da waren alle Beteiligten von Anfang an mit dabei, man spricht miteinander und es entwickelt sich. Heute ist alles genau abgegrenzt und es kommen immer gleich Bedenken. Aber klar, es war auch hilfreich, dass wir jung waren.

P.B. – Wir haben beide seither eine Neigung zum interdisziplinären Arbeiten. Wir können einen Kontrollverlust eher zulassen im Vertrauen darauf, dass nur so andere Leute wirklich aufregende Beiträge liefern.

J.D. – Eine Erkenntnis ist auch, wie viel für so ein Projekt zusammenkommen muss und was für ein Gespür alle Beteiligten brauchen. Das war auch beim Goethe-Institut die Ausnahme, aber ich bin der Meinung, die Kunstdisco könnte immer noch ein Modell für andere Großprojekte sein.



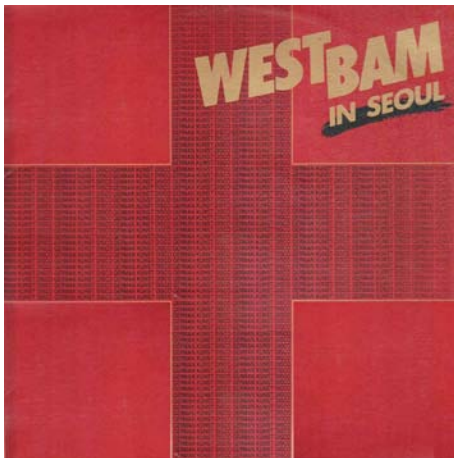
Ebenfalls von Hosak-Robb stammte die Bar, an der Bier und alkoholfreie Cocktails in Trinktüchern serviert wurden, die mittels Löchern im Tresen sozusagen abgehängt werden konnten. Rechts ein Prototyp der Essbäumchen, mit denen im Restaurant die Häppchen serviert wurden und die an paradiesische Zustände erinnern sollten.



„Das Gebäude hatte etwas von den heutigen Flughafenterminals. So eine Alu-artige Leichtbauweise, eine Halle mit offenen Trägern, also durchaus ein Kontrast zu einem regulären Club. Aber im koreanischen Kontext hatte das Leichte auch seinen Sinn, das war dort alles noch sehr autoritär.“ *WestBam*

Interview mit
Westbam

PRACHT- STRASSEN UND LEICHT- BAUWEISE



Die gesamte Musik wurde nach einem Konzept der Ströer-Brüder extra für die Kunstdisco produziert. Insgesamt standen WestBam dreißig LPs zur Verfügung, die verschiedene Situationen und Atmosphären abdeckten. Erst nach der Kunstdisco wurden einige dieser Platten regulär veröffentlicht wie hier „WestBam in Seoul“.

Sie kamen ja erst relativ spät zur Kunstdisco, was war ihr Eindruck?

Als ambitionierter DJ hatte ich ja schon eine Weile das Auflegen als Kunstform propagiert, war aber eher allein auf weiter Flur. Damit war natürlich alles interessant, was in dieser Richtung einen Anspruch hatte. Gut fand ich auch, dass das der offizielle Kulturbeitrag war. Alle anderen schicken Ballett, Oper oder Trachtengruppe, und wir kommen mit neuer elektronischer Musik, bauen da was hin und verbinden zig Ebenen, das fand ich einfach sehr modern und fortschrittlich. Umgekehrt waren wir damals aber auch mit Die Macht der Nacht in München, das nahm Aspekte der Kunstdisco vorweg, auch wenn das alles viel populärer, zirkusartiger war.

Können Sie sich noch an die Architektur erinnern?

Andere DJs haben da immer eine Meinung, aber ich bin etwas autistisch, ich bevorzuge eher große dunkle Clubs, mit Fokus auf Musik. Die Kunstdisco war dagegen ein helles Event, auf eine Art nüchtern. Und das Gebäude hatte etwas von den heutigen Flug-

hafenterminals. So eine Alu-artige Leichtbauweise, eine Halle mit offenen Trägern, also durchaus ein Kontrast zu einem regulären Club. Aber im koreanischen Kontext hatte das Leichte auch einen Sinn. Obwohl Seoul ja in Südkorea war, erinnerte es immer ein wenig an Moskau, mit einschüchternden, menschenleeren Prachtstraßen.

Hat das als Disco überhaupt funktioniert?

Schon. Mit dem Anspruch und genau der Musik hätte man das in München oder Hamburg wahrscheinlich nicht machen können, das wäre dort zu avantgardistisch gewesen. Aber in Seoul hat das gut gepasst, die Koreaner waren wohlwollend interessiert – auch wenn es nicht in eine Hysterie ausartete. Über ein paar Locals hatte ich mir aber noch einige koreanische Platten besorgt. Davon immer mal wieder eine zu spielen, kam als Geste gut an, auch wenn es konzeptionell eine postmoderne Inkonsequenz war. Aber als Ganzes, für die Zeit und mit dem experimentellen Ansatz, war die Kunstdisco sehr gelungen.

„Diese Mischung aus Höflichkeit und strenger Kontrolle herauszufordern, das hat uns gereizt. Darum sollten die Performances eher einen wilden Charakter haben.“ *Ruth Geiersberger*



Interview mit
Ruth Geiersberger

HÖFLICH- KEIT UND PROVO- KATION



*Sie waren als Performerin bei der Kunstdisco dabei.
Wie entstand die Choreographie?*

Klar war zunächst nur, dass bei der Kunstdisco etwas mit Bewegung dabei sein sollte. Die Ströer-Brüder fragten dann Howard Fine, der einige Leute zusammen trommelte. Innerhalb dieser Gruppe haben wir dann gemeinsam mehrere Nummern erarbeitet – zwischen Tanz und Performance, aber auch mit theatralen Ansätzen. Das waren ganz unterschiedliche Sachen, aber die Gemeinsamkeit war, dass sie sich mit deutschem Kulturgut auseinandersetzten. Und natürlich, dass das nicht nur auf der Bühne, sondern im gesamten Raum stattfinden sollte – auch in Interaktion mit dem Publikum.

Als Ergänzung zur Musik hatte der Choreograph Howard Fine mit einer Gruppe von Tänzern Performances und theatrale Interventionen entwickelt, die als spielerische Impulse das Programm um eine weitere Ebene ergänzten. Hier Ruth Geiersberger und Sunga Weineck bei einer Aktion, die sich mit AIDS auseinandersetzte.

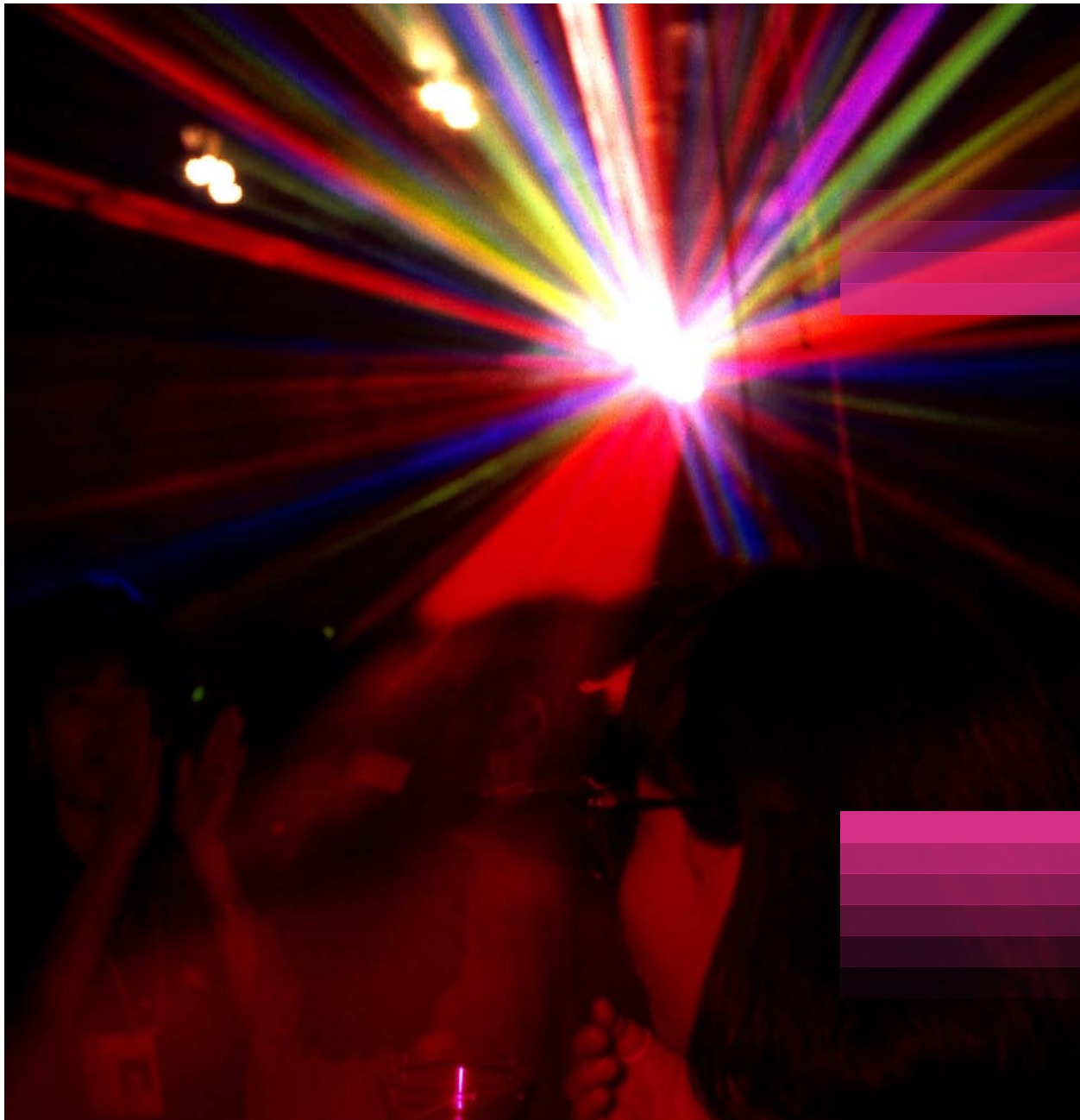
Wie lief die Umsetzung vor Ort?

Wir kamen zwar mit einigen Ideen in Seoul an, müssten die aber noch an den konkreten Ort anpassen. Das gab uns die Möglichkeit, flexibel auf die Situation in Südkorea zu reagieren – anders, als das zum Beispiel bei der Musik möglich war. Das Land war ja noch autoritär, und plötzlich war da diese Masse an Fremden, mit der die Koreaner nicht richtig umzugehen wussten. Und diese Mischung aus Höflichkeit und strenger Kontrolle herauszufordern, hat uns gereizt. Darum sollten die Performances eher einen wilden Charakter haben, unberechenbar und nicht so ernst. Womit das Ergebnis trotz der Themen eher untypisch für Deutschland war.

Was haben Sie mitgenommen von dem Projekt?

Für uns alle war die Kunstdisco eine extrem positive Erfahrung, das Projekt hatte einfach einen guten Geist. Und es war klar, dass wir so eigentlich auch in Zukunft arbeiten möchten. Damit war das auch ein Sprungbrett, weil man plötzlich wusste, in welche Richtung es gehen könnte. Interessant ist, dass viele Elemente, mit denen wir damals eher zufällig experimentiert haben, erst heute breit akzeptiert sind – beispielsweise interaktive Formen des Theaters und der Performance. Aber unsere kreative Leichtigkeit war auch zeittypisch, weil damals einfach viele verkrustete Strukturen aufbrachen. Und nicht zuletzt sehr münchnerisch, wo es in den Hallen an der Dachauer Straße schon seit Anfang der achtziger Jahre Vorläufer für solche Ansätze gegeben hatte.

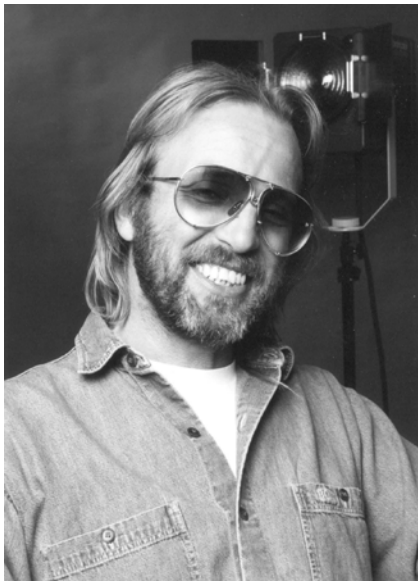




„Wir hatten extrem wenig Zeit zum Aufbau, aber das Ergebnis konnte sich sehen lassen. Das wurde begeistert angenommen und die Leute quietschten, mehr Emotionen kann man gar nicht zeigen.“ *Uli Petzold*

Interview mit
Uli Petzold

AUFBAU UNTER STROM



Uli Petzold 1988, Bild aus der
Pressemappe der Kunstdisco des
Goethe-Instituts

*Sie waren für die Veranstaltungstechnik zuständig.
Wie kamen Sie zur Kunstdisco?*

Das lief über Manfred Groneck, der die Gastronomie machte und der mich und unsere Disco kannte. Das war damals eine der größten Diskotheken in Deutschland. Die hatten wir eigentlich als Ergänzung zu unserer Lichttechnik-Firma LMP, um unsere Produkte live vorführen zu können. Nach dem ersten Treffen mit dem Team war klar, dass wir als Einzige eine genaue Vorstellung davon hatten, was eine gute Disco ausmacht. Wir haben uns dann um alles gekümmert, also um Sound, Licht, Laser und Wasser, aber auch um das Sponsoring der Anlage. Aber ich hatte selbst auch ein paar Semester Architektur studiert, und der ganze Ansatz und das Team gefielen mir.

War das eine komplizierte Zusammenarbeit?

Überhaupt nicht, das war sehr vertrauensvoll. Wir haben uns ein paar Mal mit WestBam besprochen, dann die Anlage komplett in Deutschland entwickelt und installiert und für den Transport wieder zerlegt.

Das war sehr wichtig, sonst hätte der Aufbau in Seoul gar nicht geklappt. Unser Container blieb nämlich in Frankfurt stehen, sodass wir statt fünf nur noch zwei Wochen für die Realisierung hatten. Bei starker Hitze arbeiteten wir dann praktisch rund um die Uhr, wurden aber gerade noch fertig. Allerdings gab es in diesem Zusammenhang Ärger mit den Tänzern: Sie mussten proben, was aber natürlich nicht ging, solange die Technik nicht stand. Aber schuld war letztlich niemand von uns, sondern es mangelte auf politischer Ebene an Unterstützung: Es kamen immer neue Ausreden, warum der Container noch immer nicht da ist.

Hat mit der Technik selbst dann alles geklappt?

Eigentlich schon, allerdings waren wir bei der Elektrik auf lokale Firmen angewiesen, was auch nicht ganz einfach war. Wir hatten zum Beispiel alle Kabel farbcodiert, doch das interessierte da niemanden. Und die Fehlerstrom-Schutzeinrichtung war auch mangelhaft, weil der falsche Typ verbaut worden war. Damals entwickelte sich das Thema Sicherheit

Alle Fotos dieser Ausgabe, wenn nicht anders
angegeben: © Affonso Gavinha 1988

Alle Interviews von Stephan Becker,
geführt im August 2013

Mit Dank an Jürgen Drews, Ruth Geiersberger,
Julia Mang-Bohn, Uli Petzold und WestBam

Besonderer Dank an Peter Bohn,
Affonso Gavinha und Ina Schwerter-Strumpf.

erst, und wir waren froh, dass alles gut ging. Eine andere Geschichte waren die Plattenspieler, die ursprünglich gar nicht eingeplant waren. Die Wiedergabe sollte über Tonbänder laufen, doch da machte WestBam natürlich nicht mit. Da aber bei einer Leichtbaukonstruktion alles wackelt, sprangen die Nadeln. Es half dann nur Masse in Form von Steinen und Erde aus dem Park. Und kurz vor der Eröffnung mit dem Bürgermeister hatte sich noch ein Kriechstrom eingeschlichen, so dass die halbe Konstruktion unter Spannung stand. Alle waren nervös, aber als Musiker kannte ich das und wusste, dass das schon irgendwie geht. Trotz aller Schwierigkeiten konnte sich das Ergebnis dann sehen lassen, was natürlich auch daran lag, dass nur die neuste Technik zum Einsatz kam. Alles wurde begeistert angenommen, und die Leute quietschten vor Vergnügen – mehr Emotionen kann man gar nicht zeigen.



Auf Lücke gesetzt

*Wohnhaus
in Pilar*



*Pilgerherberge
in Atenguillo*

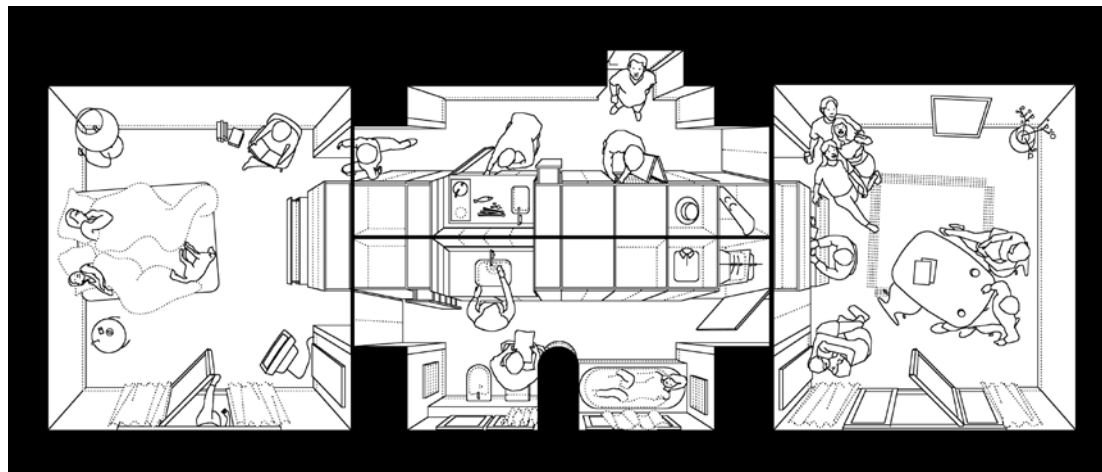
Wenn Ziegel in lichten Abständen gitterähnliche Strukturen bilden, beginnen ihre Zwischenräume zu leuchten. Das helle Licht zeichnet die scharfen Kanten der Steine weich, im Innenraum entsteht eine dämmrig-sakrale Stimmung. Dieser Effekt prägt ein Wohnhaus in Argentinien, eine Pilgerherberge in Mexiko und ein ökumenisches Zentrum in Deutschland – drei von rund 160 meist lückenlosen Bauwerken unter www.baunetzwissen.de/Mauerwerk



*Ökumenisches Forum
Hafencity in Hamburg*

In allen vier Ecken

Wozu braucht man einen Raum in einem Raum? Was sich nach einer überflüssigen und Platz verschwendenden Maßnahme anhört, ist in der gebauten Realität meist das genaue Gegenteil: ein Kunstgriff, der Funktionen bündelt und die Weite und Großzügigkeit von Räumen bewahren hilft. www.designlines.de hat Beispiele in Berlin, New York, London und im japanischen Yoro unter die Lupe genommen.



**Wem das Unterwasserfeeling fehlt im Park, dem sei der Hochzeitspavillon Floatastic empfohlen, den das amerikanische Büro Qastic Lab entworfen hat. Heiraten unter der Helium-Qualle, da fühlt man sich doch gleich wie im großen Meer. (Foto: Net Martin Studio)*

