

**Candide—
Journal for Architectural
Knowledge**

You have downloaded following article/
Sie haben folgenden Artikel heruntergeladen:

Title (English): The Flower Shop in Oberbarmen: The Wuppertal Studio
and Seminar

Titel (deutsch): Der Blumenladen in Oberbarmen. Entwerfen in Wuppertal

Author(s)/Autor(en): Urs Füssler, Urs Leeser

Translator(s)/Übersetzer: Luise Mahler, David Hecht, Susanne Schindler.

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 04 (07/2011), pp. 37–68.

Published by: Actar, Barcelona/New York on behalf of *Candide*.

Stable URL: tbc

The content of this article is provided free of charge for your use. All rights to this article remain with the authors. No part of the article may be reproduced in any form without the written consent of the author(s) and *Candide. Journal for Architectural Knowledge*.

For further details, please see www.candidejournal.net.

**The Flower Shop
in Oberbarmen:
The Wuppertal Studio
and Seminar**

Urs Füssler and
Jörg Leser
in conversation with
Axel Sowa and
Susanne Schindler

**Der Blumenladen
in Oberbarmen.
Entwerfen
in Wuppertal**

Urs Füssler und
Jörg Leser
im Gespräch mit
Axel Sowa und
Susanne Schindler



In the winter semester 2008/2009, Jörg Leeser, interim professor at the Department for Bauen im Bestand (Building with-in existing structures) at the University of Wuppertal, and architect Urs Füssler organized a studio they called "Dramatyp" and a seminar called "Findlinge." In conversation with *Candide*, Leeser and Füssler explain their teaching approach and how they used Wuppertal's existing buildings as the primary material for elaborating new architecture. A central question in their approach is: How can the design of individual buildings influence the totality of the city? Bachelor and masters students designed buildings for a shrinking, post-industrial city based on scenarios they themselves developed. The article documents a selection of these projects.

Anlässlich einer Vertretungsprofessur am Lehrstuhl für Bauen im Bestand an der Bergischen Universität Wuppertal führte Jörg Leeser zusammen mit Urs Füssler im Wintersemester 2008/2009 das Entwurfsprojekt „Dramatyp“ und das Seminar „Findlinge“ durch. Im Gespräch mit *Candide* erläutern Leeser und Füssler ihren Lehraufsatz, in dem die bestehende Architektur der Stadt Wuppertal das Ausgangsmaterial für ein „Weiterstricken“ und „Ummodeln“ der Stadt bietet. Zentrale Frage dabei ist: Wie kann der Entwurf einzelner Gebäude die Wahrnehmung der Stadt als Ganzes mitprägen? Studierende aus den Bachelor- und Masterstudiengängen entwarfen Bauten aufgrund selbstentwickelter Nutzungsszenarien für eine post-industrielle, schrumpfende Stadt. Der Beitrag dokumentiert eine Auswahl dieser Arbeiten.

Candide: You jointly taught a design seminar called “Findlinge” (Erratics) and a studio project called “Dramatyp” (Dramatype) at the University of Wuppertal in the winter of 2008. It is easy to see how “erractic,” a geological term for a rock that differs from rocks native to the area in which it exists, would refer to existing buildings, especially since in German the word also alludes to “found object” and “remains.” In contrast, the term “dramatype” is not well known in the world of architecture. What exactly does it mean?

Leeser: We use dramatype as an analogy. It is a term some biologists use along with the terms genotype and phenotype.¹ Dramatype describes the immediate reactions an organism to its environment. In contrast to a genotype, which constitutes the genetic predisposition of an organism, and a phenotype, which is the observable characteristics of an organism, including the ways it is modified during the course of its lifespan, a dramatype is a direct response of an organism to a particular situation. Dramatypes are fickle by nature.

Füssler: The project title “Dramatyp” suggests that there is a way of understanding the city as a biological organism. A city’s buildings are built over the course of time in response to each other. And the seminar title “Findlinge” refers to our penchant to think about and work with existing buildings. In this sense, the two terms are paradigms that are key to our design philosophies and lay at the base of our joint teaching program: that architecture in the city, first, works with and responds to what is there, and, second, is something that is always changing and transforming and adapting, resulting in collisions and conflicts.

Candide: In the blog that you set up and used as a tool for the seminar and studio, but also in your lectures, language and terminology play an important role. In your teaching you use terms like dramatype but also choose verbs to describe the possible design interventions of your students, such as declutter, dismantle, perforate, weave in, pile on, slide in, grout over, paint.

Füssler: The established vocabulary of the planning and design disciplines, terms such as “urban renewal” or “adaptive reuse,” frequently fails to describe what architects do with existing architecture. This is why our design practice includes coining new terms that enable us to talk about what it is we are doing. We try to slightly alter the meaning of certain terms used in the discourse through the way we use them.

Candide: Could you explain how you conceptualized as well as experienced the relationship between analysis and design in the studio and in the seminar?

Leeser: Our curriculum had two parallel tracks, the “Findlinge” seminar and the “Dramatyp” studio, both dealing with the same issues but in very different ways. For the seminar the final product that each student had to produce was one single image of an architectural setting. Through this image, we wanted each student to generate an architecture, which while originating from built reality, would transform this reality into a *possible* built reality.

Füssler: We asked that this single image be generated from a collage of material found and photographed in Wuppertal: a single image created by using techniques such as exaggerating, merging, juxtaposing, skinning, alienating, simplifying, coloring differently, removing, adding, harmonizing and differentiating, aging, and renovating.

Leeser: While the seminar participants were required to use only visual, two-dimensional means to engage the perceived properties of their sites, students partaking in the studio were also asked to operate in three dimensions, addressing further issues such as a building’s structure. They were required to work with architectural forms of representation: black-and-white drawings drawn to scale, with predetermined line weights and a

1 Russell, W.M.S./R.L. Burch/C.W. Hume. 1959. *The Principles of Humane Experimental Technique*. London: Methuen & Co.

Candide: Ihr habt im Rahmen Eurer Lehre in Wuppertal ein Entwurfsseminar mit dem Titel „Findlinge“ und ein Entwurfsprojekt mit dem Titel „Dramatyp“ durchgeführt. Es ist nicht abwegig, dass sich die Findlinge auf Bauten des Bestandes beziehen, aber der Begriff Dramatyp ist in der Architektur weder geläufig noch eingeführt. Was versteht Ihr darunter?

Leeser: Wir suchten Analogien, mit denen wir umschreiben konnten, womit wir uns in Wuppertal beschäftigen wollten. Wir haben den Begriff aus der Biomedizin geborgt.¹ Der Dramatyp ist im Vergleich zum Genotyp oder dem Phänotyp ein seltsam unsteter „Typ“. Er beschreibt die Reaktion eines Organismus, durch die er sich an seine Umgebung innerhalb kurzer Zeit anpasst. Während der Genotyp die genetische Prädisposition eines Lebewesens bezeichnet und der Phänotyp das Erscheinungsbild eines Lebewesens samt der im Laufe des Lebens erworbenen Eigenschaften und Prägungen, bezeichnet der Dramatyp die kurzfristige, mitunter unvorhersehbare Reaktion eines Lebewesens auf die unmittelbare, augenblickliche Situation.

Füssler: Der Projekttitle „Dramatyp“ zeigt auf, dass man die Stadt als einen biologischen Organismus sehen kann, dessen Häuser Entwicklungen durchlaufen, indem sie im Laufe der Zeit aufeinander reagieren. Und der Seminartitel „Findlinge“ verweist auf unsere Vorliebe, sich mit vorgefundener Architektur zu beschäftigen. So stehen Findlinge und Dramatyp für zwei Paradigmen, die unsere Entwurfsauffassungen prägen und das Programm unserer Lehre initiierten: dass Architektur in der Stadt erstens mit dem arbeitet, was da ist, und zweitens etwas ist, was sich konstant ändert und wandelt und anpasst – wobei es Kollisionen gibt und Konflikte.

Candide: Im Blog, den Ihr zur Unterstützung von Seminar und Projekt eingerichtet und betrieben habt, aber auch in den von Euch während des Semesters gehaltenen Vorträgen spielen Sprache und Begriffe eine große Rolle: von der

Rahmung des Dramatyps hin zu den Verben, die Ihr zur Umschreibung der möglichen Entwurfstätigkeit der Studierenden benutzt, so z. B.: Ausmisten, Abbauen, Durchlöchern, Einweben, Aufsetzen, Unterschieben, Anspachteln, Überpinseln.

Füssler: Das etablierte fachspezifische Vokabular der planerischen Maßnahmen mit Begriffen wie „Kahlschlagsanierung“ oder „Rückbau“ reicht für die Beschreibungen des Umgangs mit bestehender Architektur oft nicht aus. Deshalb dehnt sich unsere Entwurfstätigkeit nebenbei auch auf Wortschöpfungen aus, die es uns ermöglichen, uns über das, was wir vorhaben, auch zu unterhalten. Wir versuchen, Begriffe im Diskurs durch die Art, wie wir sie verwenden, ein wenig umzuprägen.

Candide: Könntet Ihr beschreiben, wie Ihr Projekt und Seminar, das Verhältnis von Analyse und Entwurf, konzipiert und dann auch erlebt habt?

Leeser: Die Lehre war streng zweigleisig aufgebaut, unterteilt in das Seminar „Findlinge“ und das Entwurfsprojekt „Dramatyp“, beide zum gleichen Thema, aber mit ganz unterschiedlichen Formaten. Das Seminar „Findlinge“ hatte als Abgabeleistung ein einziges Bild. Es sollte eine Architektur entstehen, die aus der gebauten Wirklichkeit hervorgeht, diese transformiert und in der Form einer *möglichen* gebauten Wirklichkeit darstellt.

Füssler: Dieses Bild sollte aus der Collage von vorgefundene Material aus Wuppertal, das fotografisch festgehalten wurde, erzeugt werden. Mit Techniken wie der Überhöhung, dem Zusammenschieben, der Juxtaposition, dem Herausschälen, der Verfremdung, der Vereinfachung, dem Umkolorieren, dem Wegnehmen, dem Hinzufügen, dem Harmonisieren und dem Differenzieren, dem Altern und der Renovation.

1 Russell, W.M.S./R.L. Burch/C.W. Hume. 1959. *The Principles of Humane Experimental Technique*. London: Methuen & Co.

standardized axonometric projection, floor plans, sections...

Füssler: ...the drawings as a form of abstraction and a way to list the things the students had taken note of, like creating a vocabulary for a picture dictionary.

Leeser: The site for their design projects was along the path of Wuppertal's floating tram, running 14 km between Oberbarmen at one end and Vohwinkel at the other. The students looked at the areas around the twenty stations in between, searching for locations where they might intervene.

Füssler: An important aspect of the studio was designing a program and inventing a client. They had to generate ideas that would convince their client to invest in a project at a particular location.

Leeser: At first we had to help the students quite a bit to find suitable sites, sites that could be developed but in ways that were not predictable.

Füssler: To get the semester going, we took a stroll with the students as an exercise in collectively contemplating the city, and then speculating about what could be done with it. It did not take long before there were sites where students called: "Over there! Check it out!" Another would say: "Do you know this place? Totally relevant!" As a result, our stroll did not follow a fixed path, but was determined by constantly being led astray. This method was highly enjoyable, like a game, an architectural game that involves meandering, pointing, exchanging ad hoc ideas about what could be done with a particular place, improvising architecturally. In order to learn how to speculate in this way, strolling is fundamental.

Candide: As educators you must draw from a body of knowledge and experience that is particular to your generation. For example, Wuppertal's floating tram features in Wim Wenders's terrific 1970s road movie *Alice in den Städten* (*Alice in the Cities*). The film takes place when the forgotten sections of our disparate urban regions were being rediscovered. What role do collective memory and your own education play in your teaching?

Leeser: The visiting professorship in Wuppertal was an opportunity for me to return to places where I spent my youth: Essen, Wuppertal, Heiligenhaus. I wanted to use and describe the narrative potential and intensity of these places. The chair I was asked to fill on an interim basis

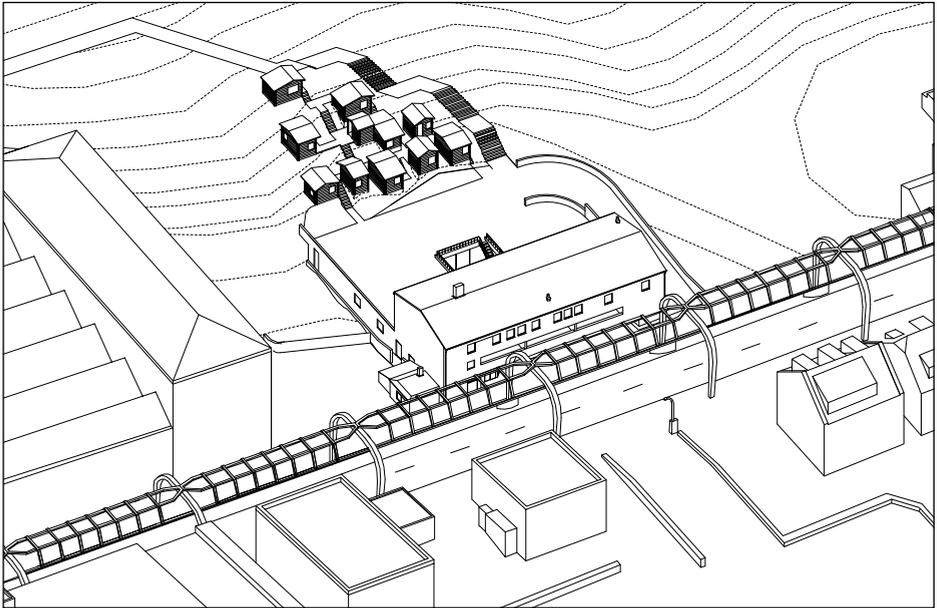
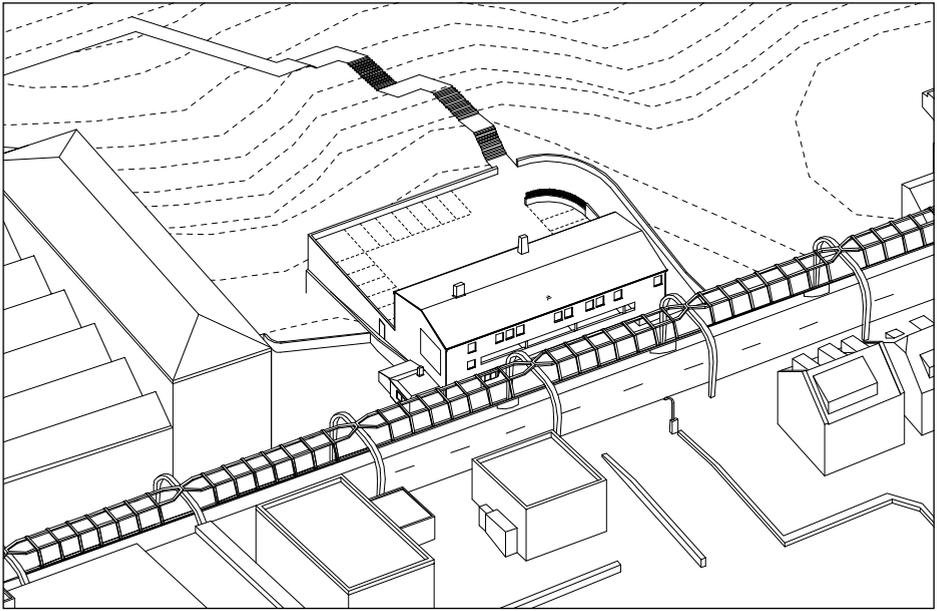
was called "Bauen im Bestand" (Building within existing structures). If you take "existing structures" to include everything that is there, from spectacular to unassuming, from ruinous to new and ugly, then it must be possible to pick up on and develop the qualities of these places architecturally by working *with* the existing structures.

Füssler: When I studied with Fabio Reinhart and Miroslav Šik at ETH Zurich, we discovered the importance of urban peripheries. The analogies and references we used in designing buildings were no longer the icons of architectural history—still a subject of postmodernism at the time—but rather anonymous architecture, often industrial buildings. "The Lindner," Werner Lindner's book *Bauten der Technik*, was one of our bibles.² When I moved to Germany, I got to know cities that were utterly foreign to me, at first Frankfurt am Main and Kassel, and later Berlin. I learned to see the city in a new way: not as a beautiful, finished object, but as an evolving organism, interspersed with vacant sites invoking architectural intervention. The Wuppertal films by Wim Wenders, Tom Tykwer, and Benjamin Quabeck depict very specific views of this city. And Jörg Leeser talked about Wuppertal. He sent a stream of photographs of things he wanted me to see. This is how the city became familiar to me from a distance, even before the semester began.

Leeser: One of the key influences on my approach to architecture and the city was Peter Eisenman's thinking on semiotics. He sees architecture as a discipline that engages language as a means to understand the process of its coming into existence. Later I broadened the context of Eisenman's ideas by contemplating and incorporating melancholy, the city and its history, and the ordinary and the everyday. Because of our different backgrounds, working closely with Urs on a studio and seminar was exciting and unpredictable.

Candide: How do you approach the difference between getting to know something and having knowledge? Together with your students, you combed through the area along the floating tram taking note of the things you saw. To what extent did prior knowledge of what you saw influence the students' search for suitable sites and the development of their projects there?

2 Lindner, Werner. 1927. *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung*. Berlin: Ernst Wasmuth.



Wohnprojekt für Wohnungslose

Das leerstehende Gebäude eines ehemaligen Supermarkts an der Kaiserstraße in Vohwinkel. Daniel Drillkens entwirft ein Wohnprojekt für Wohnungslose. Der Bestand bleibt weitgehend erhalten. Das Erdgeschoss bekommt einen Lichthof, das ehemalige Parkplatzdeck wird zum Hauptaufenthaltsort, am Hang entstehen zusätzliche kleine Schlafeinheiten. Techniken: Aufbrechen, Schleifen, Juxtapositionieren. *Dramatyp: Daniel Drillkens.*

Homes for the Homeless

A vacant supermarket on Kaiserstrasse in Vohwinkel. Daniel Drillkens designs Homes for the Homeless. He keeps the existing structure largely intact. A new atrium brings light to the ground floor. The former first floor parking lot becomes a kind of open living room. Little log cabins sit on an adjacent hillside as additional accommodation. Techniques: breaking open, grinding off, juxtapositioning. *Dramatyp: Daniel Drillkens.*



Graues Haus

Wuppertal hat unter seinen Bewohnern die höchste Dichte an Kunstsammlern Deutschlands. Martin Bischofs Graues Haus überlässt die großen Villen auf den Bergücken sich selbst, und er entwirft ein Gebäude, das unten in der Stadt steht, mitten unter seinesgleichen, vertraut aber auch fremd. Wer wohnt hier? *Findling: Martin Bischof.*

Gray House

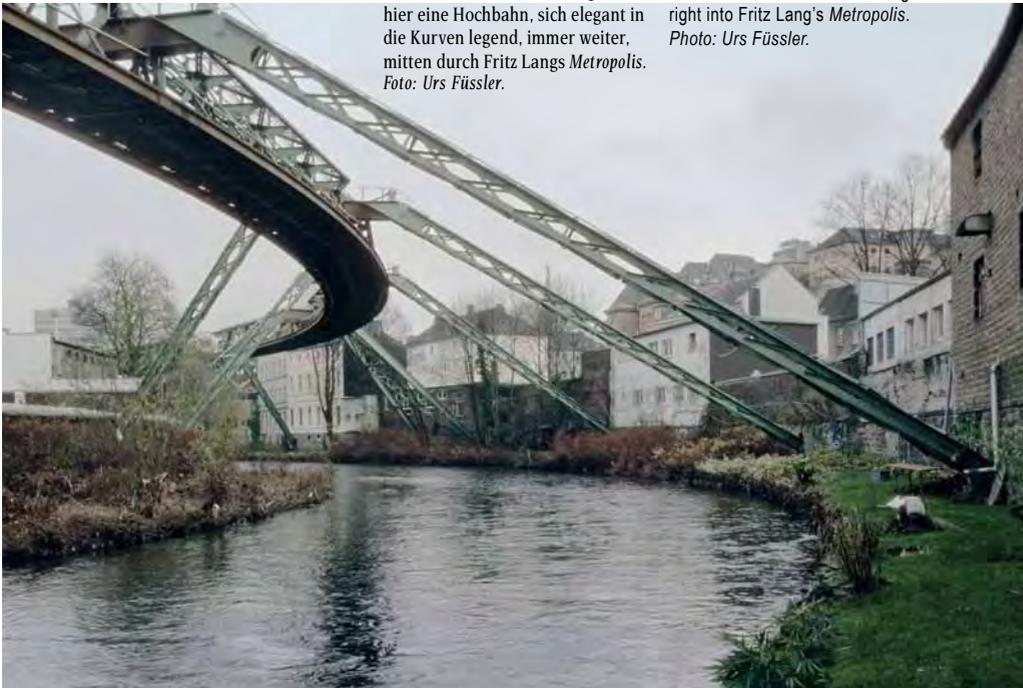
Wuppertal has the highest concentration of art collectors in Germany. Martin Bischof designs a building he calls Gray House located in the lower part of the city rather than along the city's mountain ridges where most of the grand villas can be found. It is surrounded by similar buildings, appearing familiar yet alien. Who lives here? *Findling: Martin Bischof.*

Wupper und Schwebebahn

Auf der Wupper werden keine touristischen Bootstouren angeboten, es gibt keine Uferpromenade und keine Cafés mit Panoramafenstern. Die angrenzenden Bauten stehen mit ihren Rückseiten unmittelbar auf der Ufermauer. Allerdings fährt hier eine Hochbahn, sich elegant in die Kurven legend, immer weiter, mitten durch Fritz Langs Metropolis. *Foto: Urs Füssler.*

Wupper and Floating Tram

The Wupper River has no tourist boats. Nor is there a waterfront or cafés with panoramic windows. The buildings along the river only have plain walls facing the water. But a floating tram elegantly follows the curves of the river continuing right into Fritz Lang's *Metropolis*. *Photo: Urs Füssler.*





Vergessener Zeuge

Ein sich verdichtendes Straßennetz macht Hinterhofgebäude zu Vorderhäusern. Vergessener Zeuge von Charlotte Depner zeigt den rohen Prototypen einer möglichen straßenständigen, lockeren und aufrechten Zwischenraumbebauung. *Findling: Charlotte Depner.*

Forgotten Witness

As the city becomes denser and new streets are built, what was once the back of a building is now the front. Forgotten Witness by Charlotte Depner redesigns such a building as a raw prototype for other detached street-front structures that stand up straight to fit between existing structures. *Findling: Charlotte Depner.*

Barmer Wohnneck

Am Anfang war das Abendlicht. Julia Fast entwickelt mit Barmer Wohnneck Häuser, die ihre Fassaden in die Sonne strecken können. So bleibt Raum für die sommerliche Außenbestuhlung der Gastronomie und wild wuchernde Brombeer- und Rosenbüsche. *Findling: Julia Fast.*

Barmer Corner

It started with the evening light. Julia Fast designs Barmer Corner, two buildings basking in the sun. A restaurant has space for open-air seating alongside wild blackberry and rose bushes. *Findling: Julia Fast.*



Gleisfeld Vohwinkel

Am Gleisfeld in Vohwinkel liegen Bauten wie rostige Schiffe an einem großen, austrocknenden See. Stadtraum und Garten. Charlotte Depner wird sich von dem alten Parkhaus anregen lassen, um es im Rahmen des Dramatype-Projekts in ein Thermalbad umzubauen. Vohwinkeler Straße, Vohwinkel. *Foto: Urs Füssler*

Train Tracks in Vohwinkel

Along the train tracks in Vohwinkel buildings are strewn like rusted boats on a vast, drying lake. Urban space and garden. Charlotte Depner is inspired by the old parking structure and will convert it into a thermal bath. Vohwinkeler Strasse, Vohwinkel. *Photo: Urs Füssler.*



Blick auf St. Antonius

Die Stadt kennt unzählige verwaisete Zwischenräume, Architekturabbrüche und beiseite Gelegtes. Katharina Simons Blick auf St. Antonius nimmt die offenen Fäden auf und vernäht sie sorgfältig, ohne die Lücken der Stadt zu schließen, Blicke lenkend. *Findling: Katharina Simon.*

View of St. Antonius

The city has countless abandoned spaces between buildings, architectural discontinuities and objects that have been cast aside. Katharina Simon's View of St. Antonius picks up these loose ends and carefully stitches them together but without closing the gaps, thus directing one's view. *Findling: Katharina Simon.*



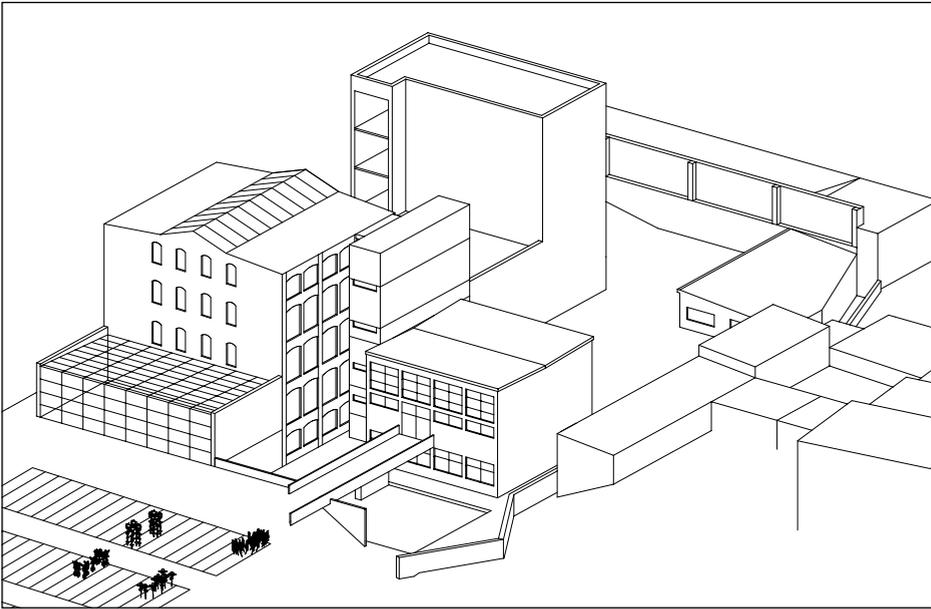
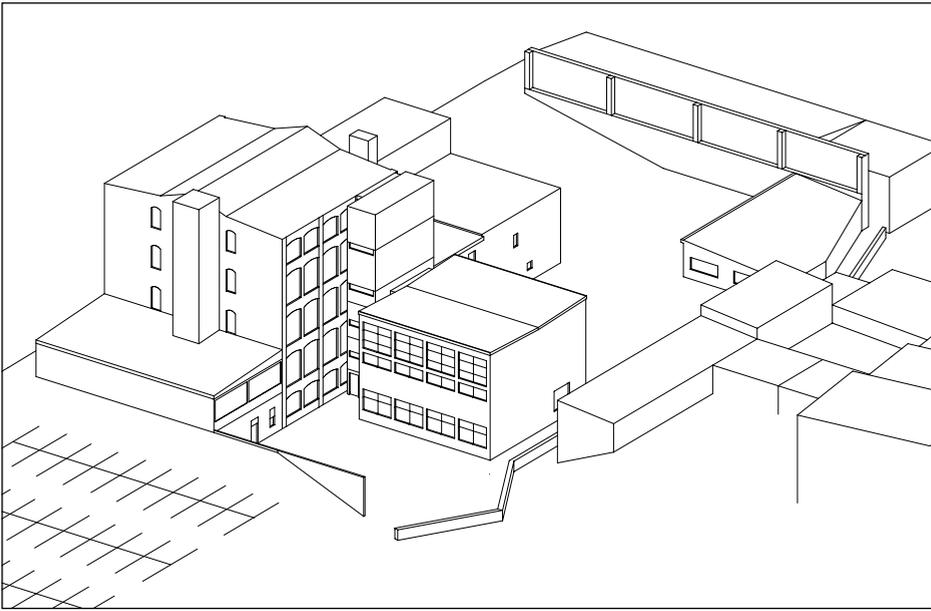
Haus Kleeblatt

Die bergige Stadt hat sich entlang von Straßen, den Höhenlinien folgend, entwickelt. Das Haus Kleeblatt von Jens Knop denkt neue, breite, urbane Außenräume quer zu bestehenden Straßen und dramatisiert dadurch die Topografie der Stadt. *Findling: Jens Knop.*

Clover Leaf House

This hilly city was developed with streets that follow the topographical contour lines. With Clover Leaf House Jens Knop proposes new, wide urban spaces, orthogonal to existing streets, thereby dramatizing the city's topography. *Findling: Jens Knop.*





Gartenbauschule

Ein mehrfach umgebautes und erweitertes Industriegebäude an der Klophausstraße in Elberfeld, zuletzt als Wellness Center genutzt, inzwischen leerstehend. Martin Bischof entwirft eine Gartenbauschule, indem er nicht nur bestehende Gebäudeteile renoviert und erweitert, sondern auch verschiedene Außenräume geschickt einbindet. Techniken: Auf- und Abreißen, Dazuschlagen, Strecken und Extrudieren, Überbrücken. *Dramatyp: Martin Bischof.*

School for Horticulture

An industrial complex with numerous additions and modifications on Klophausstrasse in Elberfeld, its most recent incarnation was a health spa, but now it lies abandoned. Martin Bischof designs a School for Horticulture not just by renovating and adding to parts of the existing building, but also by skillfully integrating various open spaces. Techniques: breaking open and tearing down, supplementing, stretching, extruding, bridging. *Dramatyp: Martin Bischof.*

Leeser: Während sich Seminarteilnehmer mit bildnerischen Mitteln mit den wahrgenommenen Eigenschaften von Orten beschäftigen mussten, sollten die Teilnehmer des Projekts außerdem räumlich in die Tiefe des Gebäudes und in die Konstruktion vordringen. Vorgegeben war eine architektonische Form der Darstellung, als Schwarz-Weiß-Zeichnung, maßstäblich, mit vorgegebenen Strichstärken, mit genommener Axonometrie, Grundrissen, Schnitten...

Füssler: ...die Zeichnungen als Abstraktion und auch zur Auflistung von Dingen, die man wahrnimmt, wie das Vokabular eines Bildwörterbuchs.

Leeser: Der räumliche Ausgangspunkt des Entwurfsprojekts war die Strecke der Schwebebahn in Wuppertal, von Oberbarmen nach Vohwinkel, 14 Kilometer lang, mit 20 Haltestellen, auf die sich die Studierenden verteilten, um von da aus geeignete Orte zu suchen.

Füssler: Wichtiger Teil der Aufgabe war das Entwerfen eines Programms und das Erfinden eines Bauherrn. So sollte man sich zu den Orten überlegen, mit welcher Idee man einen möglichen Bauherrn überzeugen könnte, an der Stelle etwas zu bauen.

Leeser: Anfangs haben wir den Studierenden bei der Suche nach brauchbaren Orten assistiert, nach solchen, die sich entwickeln lassen, aber nicht vorhersehbar sind.

Füssler: Zur Eröffnung des Semesters machten wir einen Spaziergang mit den Studierenden: ein gemeinsames Betrachten der Stadt und Spekulieren darüber. Nach kürzester Zeit gab es Ecken, an denen die Studierenden gesagt haben: Da hinten! – Ob wir jenen Ort kennen würden, der sei auch interessant für unsere Betrachtungen, ob wir da nicht hingehen könnten. So sind wir nicht einem geplanten Weg gefolgt, sondern einen Weg gegangen durch ein ständiges Vom-Weg-Abkommen. Das war sehr ansteckend, wie ein Spiel, ein Architekturspiel, bei dem man herumläuft und sich gegenseitig Orte zeigt, ad hoc Ideen des möglichen Umgangs damit entwickelt und austauscht, architektonisch improvisierend. Hier ist das Spazieren grundlegend, im wahrsten Sinne des Wortes.

Candide: Als Lehrende operiert ihr mit einem bestimmten Erfahrungsschatz, der sicher auch mit dem zeitlichen Kontext Eurer Generation zu tun hat. Die Wuppertaler Schwebebahn ist

ja das Gefährt, das in *Alice in den Städten*, Wim Wenders' wunderbarem Road-Movie aus den 1970er Jahren, eine tragende Rolle spielt. Der Film wird in einer Zeit gedreht, in der die vergessenen oder verbannten Sektoren unserer Zwischenstädte und Banlieues darstellungswürdig werden. Welche Rolle spielen die kollektive Erinnerung und die Einflüsse aus Eurer eigenen Ausbildung in Eurer Lehre?

Leeser: Die Vertretung einer Professur bot den Anlass, an die Orte meiner Jugend – Essen, Wuppertal, Heiligenhaus – zurückzukehren. Ich wollte das erzählerische Potenzial, die Intensität dieser Orte nutzen und beschreiben. Der zu vertretende Lehrstuhl hieß „Bauen im Bestand“. Wenn man unter „Bestand“ das subsumiert, was da ist, spektakulär bis unauffällig, ruinös bis neu und hässlich, dann müsste es möglich sein, die bestehenden Qualitäten dieser Orte architektonisch aufzugreifen und herauszuarbeiten, und zwar durch ein Bauen *mit* dem Bestand.

Füssler: Als ich bei Fabio Reinhart und Miroslav Šik in Zürich studiert habe, entdeckten wir die Peripherie für uns. Die Analogien, mit denen wir arbeiteten, waren keine Klassiker der Architekturgeschichte mehr, mit der sich die Postmoderne noch beschäftigte, sondern anonyme Architektur, oft Bauten der Industrie. „Der Lindner“, Werner Lindners Buch *Bauten der Technik*, war eine unserer Bibeln.² Als ich nach Deutschland gezogen war, in zunächst fremde Städte, Frankfurt am Main und Kassel, später Berlin, lernte ich die Stadt neu zu sehen: kein schönes, fertiges Objekt, sondern ein sich entwickelnder Organismus, mit Brachen durchsetzt, Eingriffe evozierend. Die Wuppertal-Filme von Wim Wenders, Tom Tykwer und Benjamin Quabeck vermitteln sehr spezifische Blicke auf diese Stadt. Auch Jörg Leser erzählte von Wuppertal. Und er schickte laufend Bilder von Sachen, die er fotografiert hatte und mir zeigen wollte. So war mir, bevor das Semester begonnen hatte, die Stadt schon entfernt vertraut.

Leeser: Ich komme aus einer Eisenman'schen Semiotik, die die Architektur als eine Disziplin auffasst, die sich sprachlich mit ihrem eigenen Entstehungsprozess beschäftigt. Erst später habe ich mir erlaubt, den innerhalb der Eisenman'schen Welt verwendeten Kontext zu

2 Lindner, Werner. 1927. *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung*. Berlin: Ernst Wasmuth.

Knowledge of postwar urban planning, the processes of modernization and rationalization trends, building materials? How did you link the observations with knowledge?

Füssler: We both have baggage accumulated during our studies, while working for architecture firms and on our own, and through teaching. We both have backpacks and we cannot simply cast them aside. But we would like to think that the contents of these backpacks are diverse enough for us to develop our teaching in response to our students' ongoing discourse, and in a way that the outcome of the students' work remains unpredictable. If we ever tried to impress our students we did so not by displaying our knowledge, or because of the contents of our backpacks, but by our unanimity in front of some obscure building demanding that they really look at it!

Leeser: It was important to us that the students were able to begin working without any particular prior knowledge about the history of architecture and planning. In this sense the observation phase—looking at what was there—and the selection phase—choosing a site—took place largely while the students were still getting to know the sites. In the course of their further investigation, their passive observational knowledge was gradually replaced by more active interventionist knowledge. The students documented the city by taking photographs and drawing, and looking up information about the city and its various histories. They also looked for older and more recent plans of the city and its buildings. Typically, no plans existed which meant that students had to work out the dimensions themselves. They drew up plans using aerial photographs, cadastral surveys, and photometry. Through this process, and as a result of knowledge they acquired, the students were able to translate the physical manifestation of a building into an abstraction. Students also gained knowledge collectively during the midterm presentations.

Füssler: This process was interesting for us as well. And since the close study of the city developed its own dynamic, it happened very quickly. All of the sudden, the students had plans. And these plans included things that are normally omitted but which are useful as inventories of particular situations: lamps, advertisements, and so on—micro architecture.

Leeser: We always tried to get students to observe the fundamental things, to look close-up, to document their impressions and ideas about the spaces. We wanted students to consider what was there, including the smallest of details. After all, everything they were working with lay right at their doorstep.

Füssler: We mainly focused on anonymous architecture, the sort of architecture that is not listed in an architectural guide of Wuppertal. At first we consciously ignored the architecture that was meant to represent the city, and eventually we did so unconsciously. We looked at primary material that had not yet been researched by scholars. And this material provided more than enough input for our work.

Leeser: We introduced and discussed all sorts of perspectives, ideas, and references with the students but we wanted to free them from the burden of having to come up with ingenious designs. We told them: Think like a craftsman! How wide is something? How large is it? What should it contain? Does it need a window?

Füssler: Isn't it too shady down below? How will people access your building? Do you need more than one staircase?

Leeser: We wanted the students to develop their projects free of the imperative of design ambition.

Candide: It is interesting that students had to not only find a site to develop, but also imagine a client and then design an architecture that would fit the client's needs and desires. So it's no longer just about buildings, but about a plot. Your teaching draws heavily on processes observed from reality that are then condensed and intensified. These scenarios generally didn't involve new construction, but consisted, in large part, of subtle conversions and modifications of existing buildings. Were there scenarios that would have gone beyond the scope of the project or that would have been unsuitable for Wuppertal? What were the ground rules that you set?

Füssler: We did not set any explicit rules. To us, every site has its own characteristics just like every student is different. We raised questions about what is appropriate or to scale, but always in reference to a particular situation. Our program wasn't to build the Elbphilharmonie, Hamburg's spectacular concert hall. Instead: What is realistic *here*?

erweitern: zu erweitern um die Melancholie, um die Stadt und ihre Geschichte, um das Normale. Die Zusammenarbeit mit Urs in der Lehre war deshalb spannend und unvorhersehbar.

Candide: Wie verhält es sich mit dem Unterschied von Kennen und Wissen in Eurer Lehrveranstaltung? Die Studierenden durchstreifen mit Euch einen bestimmten Stadtbereich entlang der Schwebebahn. Ihr nehmt Dinge zur Kenntnis. Aber es gibt ja noch die Wissensebene. In wie weit hat bei der Suche nach geeigneten Orten, aber auch bei der Ausarbeitung eines Projekts das Vorwissen eine Rolle gespielt? Das Wissen über die Nachkriegszeit, das Wissen über Modernisierungsprozesse, über Tendenzen der Rationalisierung, Materialwissen? Wie wurde das Kennenlernen mit dem Wissen verknüpft?

Füssler: Wir haben beide einen Rucksack, bepackt im Studium, in fremden und den eigenen Architekturbüros, bepackt während unserer Lehrtätigkeit. Jeder bringt seinen mit und hat ihn dabei und kann ihn auch nicht einfach abstreifen. Die Rucksäcke sind groß genug, dass wir die Lehre aus der Situation des Diskurses heraus entwickeln konnten. Und andererseits sind sie so unterschiedlich, dass der Ausgang der Arbeit weitgehend offen bleiben konnte. Wenn wir die Studierenden beeindrucken wollten, dann nicht mit unseren Rucksäcken, sondern mit der Einmütigkeit, mit der wir vor einem obskuren Haus stehen bleiben um zu rufen: Guckt mal hier!

Leeser: Es war uns wichtig, dass die Studierenden zunächst weitgehend ohne spezifisches Vorwissen um Architektur- und Stadtplanungsgeschichte in das Seminar und das Projekt einsteigen konnten. So standen anfänglich die Phase des Sehens – dessen, was da war – und die Phase des Auswählens – aus diesem Fundus – noch weitgehend vor dem Hintergrund eines Kennens und Kennenlernens. Im Laufe der weiteren Auseinandersetzung substituierte sich dieses Kennen aber schrittweise durch den Aufbau eines Wissens, auch im Kollektiv der Zwischenpräsentationen. Die Studierenden dokumentierten fotografisch, zeichnerisch, suchten Informationen zur Geschichte der Stadt und der Quartiere, alte und aktuelle Pläne. Und meistens gab es keine Pläne, das heißt, sie mussten erst einmal Maße finden: Sie mussten vermessen und zeichnen, mit Hilfe von Luftbild, Katasterplan und Fotometrie. Durch diese Arbeit setzten sie, vor dem neu geschaffenen

Hintergrund ihres Wissens, die Physis des Gebäudes um in eine Abstraktion.

Füssler: Das war auch für uns interessant. Und da dieses Erforschen der Stadt eine Eigendynamik entwickelte, ging das sehr schnell. Plötzlich hatten sie Pläne. Und auf den Plänen waren Dinge eingezeichnet, die oft weggelassen werden, die aber im Sinne eines Inventars der Situation bedeutend sind: Lampen, Werbeschilder und so weiter – Mikroarchitekturen.

Leeser: Wir haben immer wieder grundlegende Fragen gestellt. Fragen, bei denen es um das Hingucken ging, um Eindrücke und Vorstellung, um das, was da war, auch um das kleine Detail. Alles lag ja vor unserer Haustür.

Füssler: Hauptsächlich haben wir anonyme Architektur angeguckt. Das war keine Architektur, die in einem Wuppertaler Architekturführer verzeichnet ist. Die darin enthaltenen Architekturen haben wir entweder absichtlich liegen lassen, oder dann unabsichtlich. Unser Ausgangsmaterial war das, was jenseits einer bereits erfolgten wissenschaftlichen Auswahl vorhanden war. Und das war zehnmal ausreichend.

Leeser: Wir haben alle möglichen Perspektiven, Ideen und Referenzen ausgetauscht und eingebracht, aber wir wollten die Studierenden von der Last befreien, einen genialischen Entwurf liefern zu müssen. Wir haben gesagt: Beschäftigt Euch mit den handwerklichen Dingen! Wie breit sind die Sachen, wie groß sind sie? Was soll da hinein? Braucht man da ein Fenster?

Füssler: Ist es nicht schattig da unten? Wie ist die Erschließung, braucht man mehr als eine Treppe?

Leeser: Die betreuten Arbeiten sollten ohne den Imperativ gestalterischer Ambition entstehen.

Candide: Sehr interessant ist die Frage des Szenarios. Wenn man zuerst den Ort entdecken muss, um dann einen Bauherrn zu erfinden, für den dann wiederum eine passende Architektur entworfen wird, die in weiten Teilen aus subtilen Umbaumaßnahmen entstehen soll, so geht es ja nicht mehr lediglich um Gebäude, sondern auch um einen Plot. Eure Lehre hat mit Abläufen zu tun, die man der Realität abschaufelt, um sie dann zu verdichten und zu intensivieren. Es gab vielleicht Dinge, die den Rahmen gesprengt oder nicht mehr zu Wuppertal gepasst hätten. Gab es da auch ungeschriebene Regeln bei dieser Imaginationsleistung?

Leeser: We wanted to get the students hooked on the ordinary and the everyday processes of architecture. We wanted to point out possible real-life scenarios that happen in Wuppertal: homeless shelters, churches, a company that provides security guards. By looking at this normality, the students' programs evolved from the sites.

Füssler: What is the hidden treasure of a city such as Wuppertal? A city can instigate thoughts and ideas. We asked students to open themselves up to the city and *take in* what it has to offer. This was one of the goals of the seminar and studio. Coming up with an architectural idea is a complex process. You can't get yourself there by putting a gun to your head. But what you can do is come up with stories about a place. You can also think about who the possible users will be and, consequently, which architectures would be best suited for these users. These kinds of thoughts are what a city can evoke, and this is a quality. We were working toward getting the students to recognize and understand this quality.

Candide: Did you build on the Wuppertal experiment in your teaching or in your own work?

Füssler: We always knew that we would have only one semester to carry out the experiment. We would have loved to have a second semester, and a third and fourth. What we did in Wuppertal raised many questions for us and helped us develop tools for the observation and transformation of the city and its architecture. We also developed various notions and terminologies that remain important and useful to us in our work.

Leeser: For example, *gucken*—the act of looking, watching, examining—exemplifies our view onto Wuppertal. *Gucken* is a practice that anyone can cultivate.

Füssler: We tried to see Wuppertal not for what *it is*, but for what it *could be*. Although Wuppertal may be a unique city with specific needs, we believe our approach to Wuppertal is applicable much more generally. We are not interested in the aesthetic of industrial ruins but in locating points of possible transformation. It is as if we are carrying crowbars, looking for cracks we can pry open. What could we do if we got our hands on a bulldozer and could demolish a structure here or there? Or if we had a team of concrete workers, what would we have them do?

What motivates us is a subversive agenda: to layer the perceived reality of a place with our own ideas of its potential reality. The new perception, the image that results from this kind of superimposition or interference is a kind of private intervention into reality. Such images can be used as sedatives by which one resigns oneself to an existing reality. We are interested in images that act as stimulants for new perspectives, as blueprints for ways to act upon the city. Wuppertal is extremely well suited to play through these kinds of processes.

Leeser: In retrospect we ask ourselves: What characteristics made Wuppertal into a city that we could successfully build on and add on to?

Füssler: Perhaps the reason is the multitude of buildings in Wuppertal that can so easily be reinterpreted and reframed. So many buildings seem ambiguous: they can be seen as glamorous or faded, bold or failed. It all depends on your point of view.

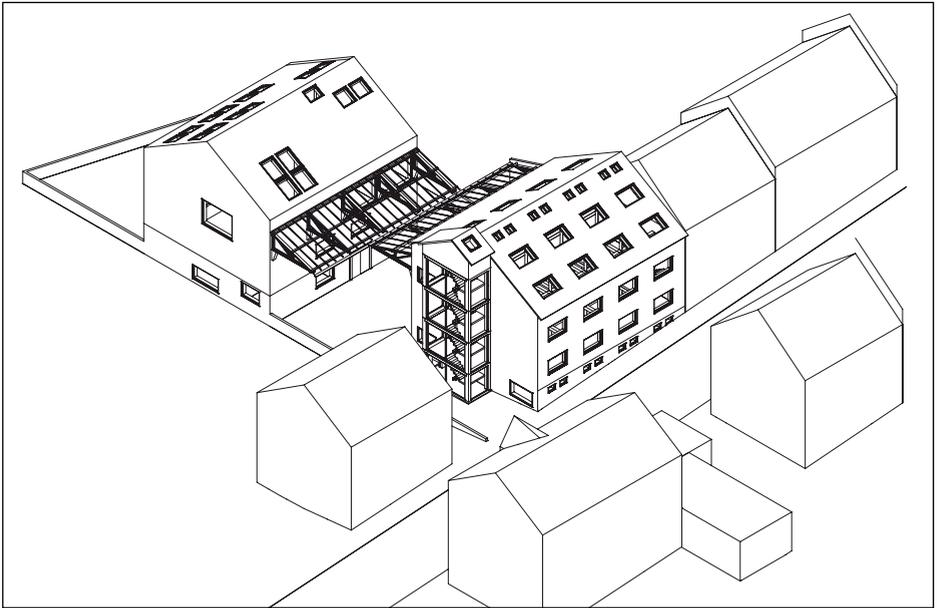
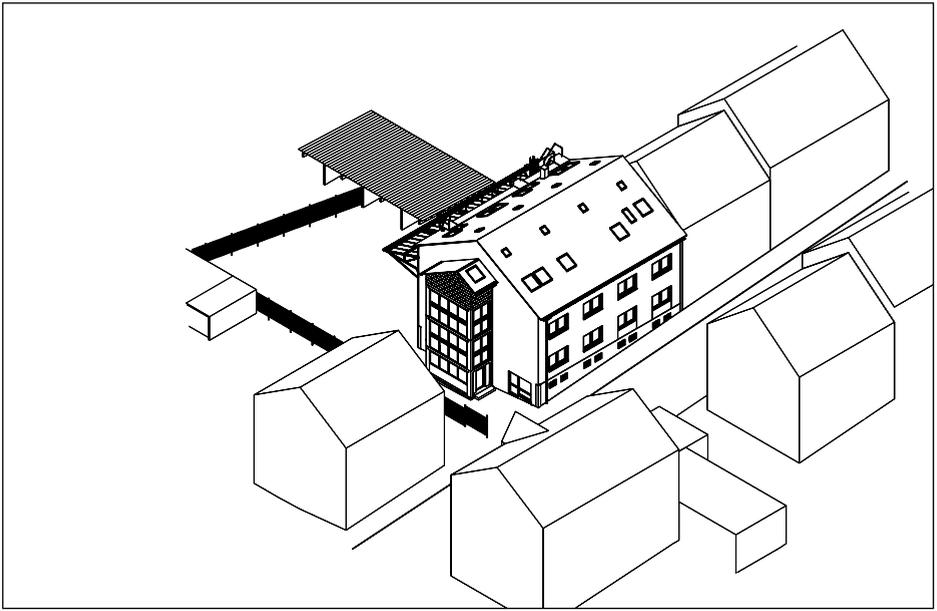
Leeser: Axel and I had a conversation in Cologne recently with Italian architect and theoretician Vittorio Lampugnani about his new two-volume book on the city of the twentieth century.³ The questions I asked him were motivated by my thoughts on Wuppertal. Lampugnani attempts to write an architectural–urban history of success, of urban planning. Although his study is remarkable, I feel that he missed the opportunity to write an urban–architectural history of failure. To me, failure has a positive connotation. Things go wrong, but they are not discarded or erased. They are adapted and expanded upon.

Füssler: We see these failures, fractures, and unsolved problems as starting points for something new.

Leeser: The failure of architecture in the city goes hand in hand with an optimism that is implicit in even the deepest melancholy. This was the moving force for us in Wuppertal. Are we dependent on a form of architectural decay that moves the heart in order for a new form of architecture to blossom?

Füssler: Of course, when we work with what is already there, there is always an element of destruction.

3 Lampugnani, Vittorio M. 2010. *Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes*. Berlin: Klaus Wagenbach.



Gemeindezentrum einer Freikirche

Ein ehemaliges Holzlager einer Sägerei, aus einem Betonskelett, umgebaut zu einen Heimwerkermarkt, später zu einem Asylantenheim, an der Lettow-Vorbeck-Straße in Vohwinkel. Philip Schläger entwirft daraus das Gemeindezentrum einer Freikirche. Das Bestandsgebäudes wird bis zum Tragwerk rückgebaut, im

ersten Obergeschoss findet der Kirchensaals mit Empore Platz, erweitert durch ein gespiegeltes Zwillingsgebäude im Hinterhof. Techniken: Ausmisten, Weiterstricken, Cloning. *Dramatyp: Philip Schläger.*

Community Center for a Christian Church

The warehouse for a former sawmill with a concrete frame structure on Lettow-Vorbeck-Strasse in Vohwinkel was converted first into a home improvement store and later into accomodations for persons seeking political asylum. Philip Schläger converts the building into a Community Center for a Christian Church. The existing building is stripped down to the

concrete frame. On the second floor, there is room for an assembly hall with a mezzanine. The existing structure is expanded to the backyard with a new, almost identical building, mirroring the original. Techniques: clearing out, perpetuating, cloning. *Dramatyp: Philip Schläger.*

Solitude

Die Stadt ist voller unzusammenhängender Bauten, immer wieder gibt es Lücken, nichts schließt sich. Silke Nauditt will daran mit Solitude nichts ändern. Im Gegenteil, sie steigert die Einsamkeit der Bauten noch. Sie schließt keine Lücke, sie baut oben auf das Haus, das schon da steht neue fremde Geschosse, vertikal verschmelzend, mit neuen Nutzern. *Finding: Silke Nauditt.*

Solitude

The city is full of disjointed buildings. All around them are gaps. The buildings never fully come together. In her project Solitude, Silke Nauditt does not consider this to be a problem that needs to be solved. Rather than attempt to close the gaps she augments the solitude. She adds new stories on top of the old building. They cannot be easily differentiated from the existing structure, are somewhat alien, have new users. *Finding: Silke Nauditt.*



Schrödingers Katze

Schrödingers Katze von Bartek Juretko hält sich nicht an die Vorgaben und täuscht uns. Bei seiner Präsentation verkauft Bartek die Wirklichkeit als Entwurf – und entwirft retrospektiv eine mögliche Situation des Bestandes. Er exemplifiziert damit souverän den Blick auf die Realität der Stadt als Schöpfung. *Findling: Bartek Juretko.*

Schrödinger's Cat

Bartek Juretko does not follow our instructions with his project Schrödinger's Cat. In fact, he tricks us. He presents an exiting building as his proposed design and claims that his modified photo of the site was what already existed. With maturity and confidence he shows that the reality of a city is always a creation. *Findling: Bartek Juretko.*



Leeser: As architects, we are constantly faced with the problem that in working on existing buildings we expose traces of their past. These, however, will most likely be effaced by our very work on the building. To what degree do we need to hold on to these traces? And to what extent are we able to confront history without confronting the pain of history? For me this is a central and difficult question.

Füssler: The notion that things only come into being when we perceive them and work with them is essentially a constructivist epistemology. What happens if we take this idea and apply it to architecture? It would be wonderful, not to say ideal, if architects designed and constructed buildings with the idea in mind that some day another architect will come along and mess it up. Because the second architect will remodel it. Reinterpret it. Misunderstand it. Use it for a different purpose. What kind of architecture would we build if, from the start, we accepted the fact that in the future there is going to be a second and third and fourth architect?

Candide: The idea reminds me of a teaching method Hermann Czech used when he was a visiting professor at the ETH Zurich. Every student had to bring an existing project for another student to redesign on the basis of entirely different programmatic specifications.

Füssler: Wow! We didn't know that. The question then is: How do I design something knowing that one day it will either be demolished or used in other ways or even be embalmed by preservationists? Can I build in contingencies that give me indirect control of the future of the building?

This kind of self-reflection is integral to literature and filmmaking. In these disciplines, the creator tries to take into consideration not only the story and its protagonists, but tries to imagine the thoughts going on in the viewer or reader's mind. Any good crime story plays with the reader in this way or sometimes, as in Michelangelo Antonioni's *Blow-Up*, such self-reflection is part of the narrated story.

We don't have this in architecture. Architects are like blind chickens unable to think about how their buildings will be interpreted and reinterpreted. They do not think further. They point to their architecture and say: this is it. Even the way they have their buildings photographed—preferably

uninhabited—shows they want to preserve their buildings in an idealized, present state. This is to prevent any possible change to the buildings, imagined or real, from the outset. A better way of representing a building would be to show how the architect imagines the design after it has been messed up by its users or by other architects, showing that despite all sorts of interventions, the building still has value. Or for the architect to show how the design might stimulate others to create something new. Wouldn't an architecture that confronts these issues be ideal?

Candide: Underlying your approach is a critique of the contemporary practice of historic preservation. Typically, preservationists draw up an inventory of structures worth safeguarding. These selected buildings are protected from what preservationists consider to be inappropriate change. It seems that you do not adhere to this notion of preservation. Rather than arguing for an authoritative, conservation-worthy, memorable inventory, you seem to argue for a vitalistic remodeling and reshaping of all buildings in the city.

Füssler: Not exactly! We do care about the value of buildings, yet we see this value as being determined not by what *is* but what *could be*. The possibilities inherent in a building are what determine its value. Certainly there are cases when it is appropriate for a building to be protected, conserved, placed under acrylic glass, embalmed. However, such buildings are not of much interest to us. As architects we are interested in buildings that become valuable because of what can be done with them.

The possibility of a work of architecture, especially its ability to instigate further action, is not limited to that particular work, but includes its effect on other places. For instance, we think that every building by Karl Friedrich Schinkel should be preserved. But we also think the qualities and values of Schinkel's buildings must be measured by their potential to *become* something else, to influence other architecture, elsewhere.

Leeser: We certainly disagree with the Venice Charter and its support for the "musealization" of cities. And we try not to differentiate between high and low culture. But we are not opposed to differentiating the value of buildings per se. We engage urban oddities as a kind of critique. When we promote a continuous elabora-

Füssler: Wir hatten keine expliziten Regeln zur Entwicklung von Szenarien. Genauso situativ wie die Arbeit mit dem Ort war die Arbeit des Betreuens. Impliziert haben wir wohl, situationsbezogen, Fragen der Verhältnismäßigkeit, des Augenmaßes, aber keine Regeln. Nicht die Elbphilharmonie als Bauprogramm, sondern: Was ist denn *hier* halbwegs realistisch?

Leser: Wir wollten die Studierenden mehr oder weniger sanft anstupsen, um sie für die Normalität zu faszinieren. Wir wollten sie hinweisen auf die möglichen Plots, die im Faszinosum Normalität und in der Wuppertaler Realität stecken: Obdachlosenheim, Freikirchen, Personenschutz. So entstanden aus den Orten heraus auch die Programme.

Füssler: Was ist der Schatz einer Stadt wie Wuppertal? Sie kann evozieren, dazu anstiften, Gedanken zu entwickeln. Und sich da quasi zu öffnen der Stadt gegenüber – *aufzunehmen*, was man von ihr bekommen kann –, war eines der Ziele unserer Lehre. Die Findung einer Idee ist etwas Komplexes, man kann sich nicht die Pistole an die Schläfe setzen. Aber indem man sich Geschichten denkt zu einem Ort, kann man sich auch mögliche Nutzer ausdenken und dadurch mögliche Architekturen. Das kann die Stadt evozieren, und das ist eine Qualität. Und darauf, dies zu erkennen, wollten wir hinwirken.

Candide: Wie habt ihr das Experiment Wuppertal weiterentwickelt, in der Lehre, in der eigenen Arbeit?

Füssler: Es war von vornherein klar, dass wir für das Wuppertaler Experiment nur ein Semester haben würden. Wir hätten mit Handkuss ein zweites akzeptiert. Und noch eines und noch eines. Von Wuppertal bleiben Fragestellungen, Werkzeuge zur Betrachtung und Transformation von Stadt und Architektur, aber auch Begriffe zurück, die uns wichtig und nützlich und anstiftend vorkommen, die wir gepflegt haben und pflegen. Wir haben sie dabei.

Leser: Das *Gucken*, unser Blick auf Wuppertal, zum Beispiel. Es ist eine Disziplin, in der man sich üben kann.

Füssler: Wir haben versucht, Wuppertal nicht zu sehen als Stadt, wie sie ist, sondern als Stadt, wie sie *sein könnte*. So spezifisch Wuppertal ist, so ist unser Ansatz doch viel allgemeiner. So geht es uns nicht um die Ästhetik verfallener Industrieruinen, sondern um Angriffspunkte.

Man hat ein Stemmeisen in der Hand und guckt jetzt: Wo kann man damit Türen öffnen? Was passiert, wenn man sich einen Bulldozer ausleihen und auch einmal etwas einreißen würde oder eine Brigade mit Betonarbeitern hätte, die einem schnell etwas aufbauen kann?

Dem liegt die subversive Absicht zugrunde, die wahrnehmbare Realität eines Ortes zu überlagern mit der eigenen Vorstellung einer Möglichkeit dieses Ortes. Ein Bild, das durch diese Überlagerung erzeugt werden kann, ist gewissermaßen eine private Einmischung in die Realität. Man kann solche Bilder als Sedativ verwenden, um sich mit jeglicher Realität abzufinden. Wir setzen sie ein als Stimulans, als eine Blaupause zur Entwicklung von Taktiken, um auf die Stadt einzuwirken. Um das durchzuspielen ist Wuppertal extrem gut geeignet.

Leser: So fragen wir uns, welche Eigenschaften einer Stadt wie Wuppertal waren mitverantwortliche oder notwendige Voraussetzungen für ein erfolgreiches Anknüpfen.

Füssler: Vielleicht liegt das an der Vielzahl von Bauten, die sich leicht neu interpretieren oder umdeuten lassen, Bauten, die etwas Ambigues haben: Je nach Sichtweise sind sie glanzvoll oder verblichen, kühn oder gescheitert.

Leser: Vor nicht allzu langer Zeit hatten Axel und ich ein Gespräch mit Vittorio Lampugnani in Köln. Der Gegenstand unserer Unterhaltung waren die zwei Bände von Lampugnani's neu erschienenem Werk über die Stadt im 20. Jahrhundert.³ Die von mir gestellten Fragen waren weitgehend durch unsere Arbeit in Wuppertal motiviert. Lampugnani's Werk ist der Versuch einer Architektur-Stadtgeschichte des Gelingens, der Planung. Was mir in diesem bemerkenswerten Werk fehlt, ist jedoch eine stadt-architektonische Geschichte des Scheiterns. Dabei verstehe ich den Begriff des Scheiterns durchaus positiv. Etwas läuft schief, doch das Ergebnis wird nicht verworfen und beseitigt, sondern wieder aufgegriffen und weitersponnen.

Füssler: So können Zeugnisse des Scheiterns, Fragmente, gestrandete Ideen Ausgangspunkte für Neues sein.

Leser: Das stadt-architektonische Scheitern geht einher mit einem Grundoptimismus, der

3 Lampugnani, Vittorio M. 2010. *Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes*. Berlin: Klaus Wagenbach.

tion of the city, we are interested in the refinement of culture. Such refinement comes from an exhaustive observation of places that appear banal. That is why Hermann Czech is such an inspiration to us. His attention to what appears to be mundane is the basis of his architectural practice. It is how he gains insight into the cultural knowledge with which these unremarkable things and situations are charged. The subtle development of meaning from what appears meaningless—this is the high art of architecture. This is why we ask our students to look at the world in its smallest details rather than aiming immediately for the grand plan!

Füssler: Create your own image of a building and get excited! Forget about what has already been mentioned in a book! And if the building and what you see in it is really good, you will be able to excite others with it as well. In this way a building can suddenly gain value over the course of a semester and the discourse among the students. As soon as a student works with a building in an interesting manner and presents this work to the group, new qualities about the building become perceptible. As a result, the students are contributing to a discourse. So along with developing their own projects, they are generating a collective architectural value system.

Candide: Going back to the issue of historic preservation or, more generally, the issue of time and contemporaneity: If we have a temporal index for limestone or for the train engine shed of the Basel *banlieue* or for Eternit fiber cement or Scobalit fiberglass, then the students' projects don't seem to originate in the present, just as one cannot really tell whether Peter Märkli's buildings were designed in the 1950s or at the turn of the twenty-first century. How did the students relate to the issue of contemporaneity?

Leeser: There is, of course, a temporal dimension to the relentless development of a city in which buildings are continuously being changed and modified, but there are other relevant dimensions as well. In a city such as Wuppertal the topography is unsuitable for realizing a Wilhelmine-era city. Attempts to build gridded streets on its hilly terrain in the same way as they were built on Berlin's comparatively flat Prenzlauer Berg were destined to fail. Thus, the planning of the city had to be adjusted from the get-go. [See figure on page 61] The working title for our studio project was "Wuppertal Bastards." An example of the kind of

architecture we were considering was a flower shop near the Oberbarmen train station. [See figure on page 60, bottom.] Of all the many great examples of existing architecture our students found in Wuppertal, this is one of our favorites. The flower shop illustrates just how different forces can lead to a softening of building types and the creation of bastards. You have the typical *Bergisches Haus* with two floors, clad on the exterior with Rhine slate. But over the course of time and through the process of urbanization, the modern architecture of the 1970s found a place for itself in the building adding tinted-glass balcony balustrades, large stained-wood windows, façade elements reminiscent of Egon Eiermann, and "BLUMEN" spelled out on back-lit cubes. Making the most of the topography, four floors and retail space were added. The old and the new were virtuously combined, and the back of the house was connected to a small greenhouse and garden.

Because the term "bastard" has a negative connotation, we discarded the working title. Originally, however, a bastard was a king's illegitimate son—generally a sophisticated man. The building of the flower shop in Oberbarmen is an excellent object of study. The only problem was that it was perfect, and there would have been nothing for our students to add or remove in the course of the studio project.

Füssler: The flower shop is an amazing building. It should be preserved. From our constructivist point of view, well-executed anonymous architecture like this is equal to architecture authored by a known architect.

But to return to the issue of contemporaneity in architecture: in our daily practice and for the students taking part in the seminar and studio project, it never came up. We didn't discuss whether a building or the building materials used were "timely" or "contemporary." Our question was simply: What can we *do* with them today?

Leeser: But with regard to the "Findlinge" seminar: the collages produced by the students did convey a sense of continuity. These images were made up of photographic fragments that had been taken all around Wuppertal and then shared collectively by the students. This inevitably led to sense of continuity in the resulting images. The images were made credible largely because the students worked with the architectural treasures around them. Credibility was important to us:

auch in der tiefsten Melancholie steckt. Das war die treibende Kraft in Wuppertal. Sind wir auf eine architektonische Form des Verblühens angewiesen, die das Herz rührt, um daraus wieder eine neue Form des Blühens zu erzeugen?

Füssler: Wenn wir mit dem umgehen, was da ist, findet aber auch immer neue Zerstörung statt, zumindest partiell.

Leser: Wir sind in unserer Baupraxis ständig mit dem Problem konfrontiert, dass die Spuren, die wir aufdecken, durch die Tatsache, dass wir dort agieren, verwischt werden. Wie stark braucht man eigentlich das Festhalten an diesen Spuren, und in wie weit kann man auch mit dem Lauf der Dinge schmerzfrei umgehen? Ich halte das für eine zentrale, schwierige Frage.

Füssler: Die Auffassung, dass die Dinge erst dadurch entstehen, dass wir sie wahrnehmen und etwas mit ihnen machen, ist ihrem Wesen nach konstruktivistisch. Konkret bezogen auf die Architektur: Was passiert, wenn wir diesen Denkansatz weiterdenken? Schön und ideal wäre es natürlich, wenn die Architektur, die eigene oder die, die irgendjemand macht, schon mit dem Hintergedanken entstünde, dass vielleicht einer kommen wird und sie ihm verhunzt. Weil er sie umbaut. Weil er sie neu interpretiert. Weil er sie falsch versteht. Weil sie ein anderes Programm erhält. Was wäre das für eine Architektur?

Candide: Das erinnert an eine Lehrmethode, die Hermann Czech im Rahmen einer Gastprofessur an der ETH Zürich praktiziert hat: Jeder Studierende brachte ein bereits entworfenes Projekt mit, das von einem anderen Studierenden mit einer völlig anderen programmatischen Vorgabe umgebaut werden musste.

Füssler: Das wussten wir nicht. Toll! Die wesentliche Frage wäre also: Wie entwerfe ich, wenn ich meinen Entwurf mit dem Wissen entwickle, dass er eines Tages entweder abgerissen oder umgenutzt oder musealisiert werden könnte? Und welche Möglichkeiten indirekter Einflussnahme habe ich hier?

Bei den Filmemachern, in der Literatur ist die Selbstreflexion selbstverständlich Teil der eigenen Arbeit. Die Form ist nicht allein der zu erzählenden Geschichte und seiner Figuren verpflichtet, sondern auch den reflektierenden, spekulierenden Gedanken, die den Film im Kopf des Betrachters begleiten. Jede gute Kriminalgeschichte wird so erzählt. Manchmal sogar, zum

Beispiel bei *Blow Up* von Michelangelo Antonioni, wird dieses reflektierende Denken selbst Teil der zu erzählenden Geschichte.

In der Architektur gibt es das nicht. Architekten sind da wie blinde Hühner. Sie denken nicht weiter. Sie zeigen auf ihre Architektur und sagen: Das ist es. Sie lassen sie fotografieren, aber schon wie sie sie fotografieren lassen, unbewohnt am liebsten, zeigt: Sie möchten sie festhalten, so, wie sie ist – mit dem Kalkül, jede Spekulation eines möglichen Umgangs mit ihr gleich zu unterbinden. Eigentlich wäre die gute Darstellung eines Projektes jene, die zeigt, wie man es sich vorstellt nach einem Versuch der Verhunzung und zeigen kann: Es ist immer noch gut. Oder die zeigt, wie es jemanden angestachelt hat, etwas Neues daraus zu machen. Wie könnte das Ideal einer Architektur aussehen, die sich konsequent diesen Fragen stellt?

Candide: In Eurem Ansatz steckt eine Kritik an der zeitgenössischen Denkmalpflege. Die Denkmalpflege legt ein Inventar erhaltenswerter Bauten an. Einigen auserwählten Bauten gewährt sie Schutz vor ihren möglichen Nutzern und unterbindet unlautere Umbaumaßnahmen. Bei Euch scheint es diesen Bestandsschutz nicht zu geben. Ihr argumentiert nicht im Sinne eines maßgeblichen, erinnerungswürdigen und schützenswerten Inventars, sondern propagiert ein vitalistisches „Weiterstricken“ und „Ummodeln“ aller Gebäude der Stadt.

Füssler: Der Wert eines Gebäudes ist eine Kategorie, die wir sehr wohl pflegen. Aber der Wert zeichnet sich nicht dadurch aus, was *ist*, sondern dadurch, was *werden kann*. Die Möglichkeiten, die ein Gebäude in sich birgt, machen dessen Wert aus. Zwar wird ins Museum getragen, einbalsamiert, unter die Acrylglasglocke gestellt und festgehalten, und das ist zweifelsohne in vielen Fällen gut. Aber als Architekten interessieren uns primär die Gebäude, die dadurch, dass man sich für sie etwas überlegen kann, wertvoll werden – und nicht die, die das schon sind.

Die Möglichkeiten einer Architektur, insbesondere dadurch, dass sie anstiftend wirkt, müssen sich ja nicht auf den Umgang mit ihr selbst beziehen, sie können auch an einem anderen Ort wirksam werden. So freuen wir uns über jedes erhaltene Bauwerk von Karl Friedrich Schinkel, das unter Denkmalschutz steht. Aber auch hier muss der Wert von Schinkels Bauten weiterhin



Enfilade

Das Innere großer Straßenblöcke ist unterteilt, vermauert, abgetrennt. Linda Hirts Enfilade zeigt auf, wie man aus dem Kern dieser Blöcke Wege herausfräsen kann, Mauern, Remisen, Gebäudeflügel durchdringend. So entstehen Durchgänge, Passerellen und Brückenhäuser – neue Situationen. *Findling: Linda Hirt.*

Enfilade

Large city blocks have been subdivided, walled up, detached. Linda Hirt's Enfilade shows how to gouge out paths through the cores of these blocks, penetrating walls, sheds, sections of buildings. This creates openings, passageways, and bridge buildings—new situations. *Findling: Linda Hirt.*

Gebäude der städtischen Fuhrbetriebe

Das ehemalige Gebäude der städtischen Fuhrbetriebe Elberfelds wurde konzipiert als großer vertikaler Pferdestall mit einer mehrgeschossigen Rampenanlage als Haupteinfahrt. Später hat man eine Tennishalle darin eingebaut und einen Boxclub. Julia Scherrer wird sich davon anregen lassen, das Gebäude in eine Bodyguardschule mit 50-Meter-Schiessanlage umzubauen. *Foto: Urs Füssler*

Municipal Transportation Services

The former municipal transportation services of Elberfeld maintained a large, vertical stable for horses with a multistoried ramp used as the main circulation element for the animals. Later, it housed an indoor tennis center and a boxing club. Inspired by the building, Julia Scherrer will convert it into a school for bodyguards with a 50-meter shooting range. *Photo: Urs Füssler.*





At Laurentius Square

Laurentiusplatz is a square at the heart of a neoclassical urban expansion of Elberfeld that dates from 1826. With her design At Laurentius Square, Yi-Man Li cuts deep openings into the complex of buildings that border the square. She creates new interstitial spaces within her newly-adapted façades, which disrupt the self-referentiality of the space and open it out to the valley. *Findling: Yi-Man Li.*

Am Laurentiusplatz

Der Laurentiusplatz ist das Herz einer klassizistischen Stadterweiterung von Elberfeld aus dem Jahr 1826. Yi-Man Li schneidet mit ihrem Entwurf Am Laurentiusplatz tiefe Lücken in die geschlossene Bebauung, die ihn umgibt. So entstehen neue Zwischenräume zwischen adaptierten Fassaden, die die Selbstbezüglichkeit des Platzraumes sprengen, den Platz zu Tal öffnen. *Findling: Yi-Man Li.*

Friedrich-Ebert-Strasse No 172, Elberfeld

Again and again, unique architectural forms are created due to the extreme differences in elevation and the repeated waves of urbanization leading to ever-higher densities. In the city's narrow valley, residential and industrial areas are imbricated, as are layers of architectural history. It is as if one could excavate vacant lots and uncover parts of ancient urban architectures that had been lost.

Photo: Urs Füssler.

Friedrich-Ebert-Straße Nr. 172, Elberfeld

Immer wieder entstehen aufgrund extremer topografischer Höhengsprünge und wiederholten Phasen der Verdichtung der Stadt architektonische Sonderformen. In der Enge des Tales durchdringen sich Gebiete mit Wohn- und Industriebauten gegenseitig. Zeitschichten geraten durcheinander. Als ob man graben könnte auf brachliegenden Grundstücken, um Teile von frühen, untergegangenen Stadtarchitekturen bloß zu legen. *Foto: Urs Füssler.*



The Flower Shop in Oberbarmen

Saskia Boachie discovered the flower shop in Oberbarmen during her research for the "Dramatyp" studio. Who designed the building? Who were his teachers? What were his influences? Did he design additional buildings? Where? We would like to meet the architect and visit all his other buildings. *Photo: Jörg Leeser.*

Der Blumenladen in Oberbarmen

Der Blumenladen in Oberbarmen, entdeckt von Saskia Boachie im Rahmen der Recherche für das „Dramatyp“-Projekt. Wer war der Architekt dieses Hauses? Wer waren seine Lehrer? Was waren seine Vorbilder? Hat er noch weitere Häuser gebaut? Wo? Wir möchten sie besichtigen und den Architekten kennenlernen. *Foto: Jörg Leeser.*



Hausbau

Unter einem Wust grässlicher An-, Um- und Unterbauten der letzten hundert Jahre begraben, ist der Kern des Wuppertaler Hauptbahnhofes, ein großes klassizistisches Gebäude aus dem Jahr 1848, kaum zu erkennen. Sonja Amend entwirft mit Hausbau einen Park auf großer, baumbestandener Terrasse als urbanes Futteral für diesen Bahnhof, oberhalb der verkehrsdurchströmten Talsohle. *Findling: Sonja Amend.*

House Construction

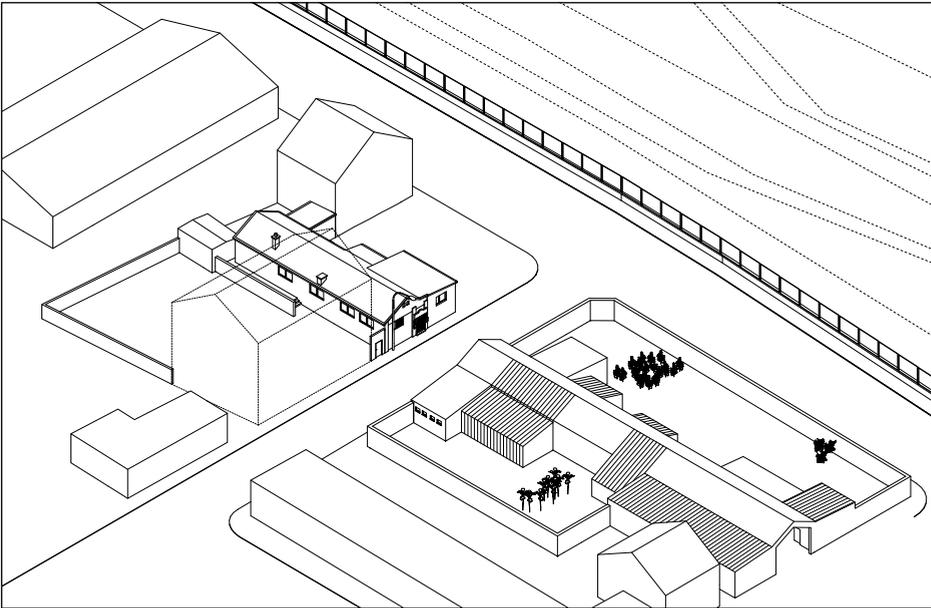
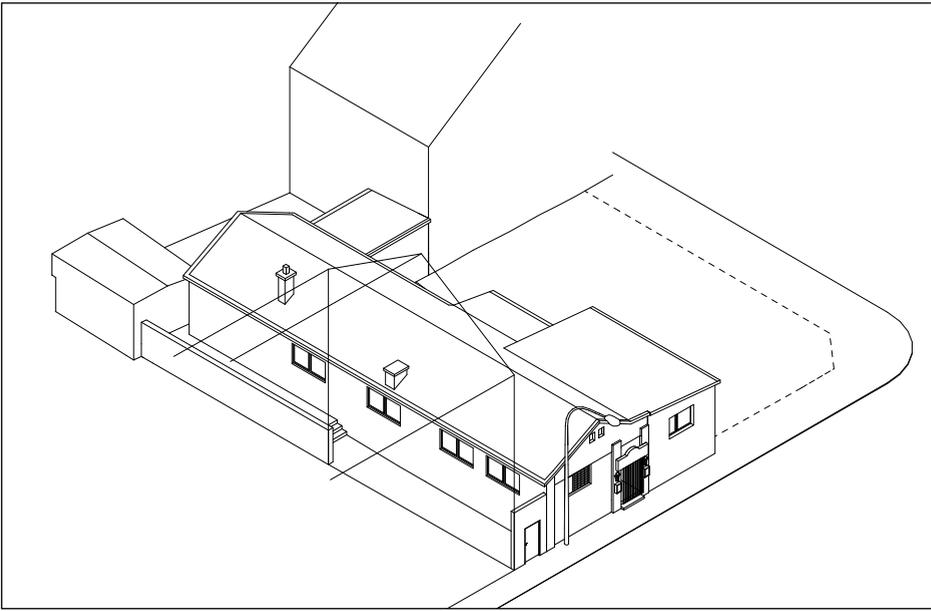
Buried under a terrible jumble of building additions, modifications and substructures from the last hundred years, it is hard to find what remains of the original Wuppertal railway station—a large, neo-classical building dating from 1848. In House Construction Sonja Ahmed designs a park on a large tree-lined terrace that forms a shelter for the old railway station which is located above the noisy flow of traffic running along the bottom of the valley. *Findling: Sonja Amend.*

Two-Face

„Wuppertal“ ist ein Kunstname aus dem Jahr 1930. Er bezeichnet ein städtebauliches Konglomerat der kleineren Städte Elberfeld, Barmen, Ronsdorf, Cronenberg und Vohwinkel. Osman Seven renoviert mit Two-Face reihenweise Fassaden, gleicht sie einander an, bildet große Zusammenhänge, die es nie gab. Als ob das englische Bath eine Geschwisterstadt an der Wupper hätte. *Findling: Osman Seven.*

Two-Face

“Wuppertal” is a name created in 1930 to give a collective identity to the smaller towns of Elberfeld, Barmen, Ronsdorf, Cronenberg, and Vohwinkel. With Two-Face, Osman Seven renovates rows of building façades, making them appear architecturally related, creating overarching connections even though such connections never existed. He makes it seem as if the English town of Bath has a sister city on the Wupper River. *Findling: Osman Seven.*



Werkstatt

Eine kleine Gaststätte am Zollplatz in Oberbarmen, eingeschossig, schmal und tief, mit seitlichen Anbauten. Kristina Eickmeier entwirft eine Werkstatt für behinderte Menschen in einem Gebäudekomplex, der das räumliche Ordnungsprinzip der Gaststätte aufgreift und auf dessen Nachbargrundstück weiterstrickt. Technik: Extrapolieren. *Dramatyp: Kristina Eickmeier.*

Workshop

A small restaurant on Zollplatz in Oberbarmen: single-story, narrow, and long, with annexes on the sides. Kristina Eickmeier designs a Workshop for people with disabilities. Her design takes the spatial and organizational principles of the existing restaurant and applies them to the new building, located on a parcel on the other side of the street. Technique: extrapolating. *Dramatyp: Kristina Eickmeier.*

gemessen werden an dem, was aus ihnen, sei es durch ihren Einfluss andernorts, werden kann.

Leeser: Natürlich richtet sich unsere Arbeit gegen die Charta von Venedig und die Musealisierung der Stadt. Wir lehnen die Trennlinien zwischen Hochkultur und Alltagskultur ab. Aber den Wertbegriff stellen wir deshalb nicht zur Disposition. In der Art, wie wir uns mit den Seltsamkeiten der Stadt beschäftigen, steckt eine Form der Kritik. Wenn wir eine Fortschreibung der Stadt propagieren, dann geht es immer um kulturelle Verfeinerung. Sie entsteht aus der eingehenden Betrachtung des scheinbar Banalen. Hermann Czech wäre hier als *spiritus rector* zu nennen. Ausgangspunkt seiner Architekturpraxis ist eine aufmerksame Betrachtung dessen, was nach nichts ausschaut. Czech findet Zugänge zu dem kulturellen Wissen, mit dem unscheinbare Dinge und Situationen aufgeladen sind. Die subtile Entwicklung von Bedeutungen aus scheinbar Unbedeutendem ist die hohe Schule der Architektur. Daher empfehlen wir unseren Studierenden: Guckt Euch die Welt in ihren kleinsten Fasern an und schießt nicht gleich auf den großen Effekt!

Füssler: Macht Euch Euer *eigenes* Bild von einem Haus und seid begeistert, unabhängig davon, ob das in irgendeinem Buch schon erwähnt ist! Und wenn es wirklich gut ist, dann könnt Ihr andere Leute auch damit begeistern. So kann ein Gebäude im Diskurs des Semesters plötzlich einen Wert bekommen. Sobald jemand damit auf interessante Weise arbeitet und dies im Diskurs vorstellt, vermitteln sich neue Qualitäten des Gebäudes. So schaffen die Diskurs-teilnehmer neben der eigenen Projektarbeit ein gemeinsames architektonisches Wertesystem.

Candide: Um die Denkmal- oder überhaupt die Zeitfrage weiterzuführen: Wenn es einen zeitlichen Index für Kalksandstein gibt, oder für den Lockschuppen in der Basler Banlieue oder für Eternit oder Scobalit, dann sieht man den Projekten der Studierenden nicht unbedingt an, dass sie aus der Jetztzeit sind, so wie man auch Peter Märklis Gebäuden nicht unbedingt ansieht, ob sie aus den 1950er oder aus den 2000er Jahren stammen. Wie haben die Studierenden reagiert auf diese Zeitdimension?

Leeser: Es gibt natürlich die zeitliche Dimension der fortlaufenden Entwicklung der Stadt, die ihre Gebäude modifiziert und in einem Prozess ständig abwandelt. Aber hier, in einer Stadt wie

Wuppertal, kommt noch ein weiterer Einflussfaktor hinzu, ein Prozess rein physischer Wirkung. Wuppertal hat eine denkbar ungeeignete Topografie, um eine Gründerzeitstadt zu bauen. So waren die Architekten von Anfang an genötigt, sich bei der Planung massiv anzupassen. Jeder Versuch, dort ein Stück Prenzlauer Berg zu bauen, musste aufgrund der steilen Berge scheitern. [Siehe Bild auf S. 61.]

Der erste Arbeitstitel für unser Projekt war „Wuppertaler Bastarde“. Ein Beispiel für eine Art von Architektur, mit der wir uns beschäftigt haben, ist der Blumenladen beim Bahnhof Oberbarmen. [Siehe Bild auf S. 60.] Unter den vielen tollen Beispielen, die unsere Studierenden in Wuppertal gefunden haben, ist es eines unserer liebsten. Man kann hier sehr gut sehen, wie verschiedene Kräfte dazu führen, dass Gebäudetypen sich aufweichen und dort zu Bastarden werden. Da ist das typische Bergische Haus, zweigeschossig, mit Rheinischem Schiefer verkleidet. Allerdings hat sich im Laufe der Zeit, in einem Prozess der Verstädterung, auch die moderne Architektur der 1970er Jahre darin eingenistet, mit Rauchglasbalkonbrüstungen, großen gebeizten Holzfenstern, Eiermann'schem Fassadengestänge, Leuchtreklame. Die Topografie ausnutzend, konnten vier Geschosse und städtische Ladenflächen untergebracht werden. Alt und Neu wurden mit großer Virtuosität miteinander verwoben, die Rückseite des Hauses verbindet sich architektonisch gekonnt mit einem kleinem Gewächshaus und Garten.

Der Begriff des Bastards ist heute negativ konnotiert, deshalb haben wir den Arbeitstitel verworfen. Ursprünglich bezeichnete er jedoch positiven illegitimen Königsson, einen ziemlich vornehmen Mann. Das Gebäude des Oberbarmer Blumenladens ist ein hervorragendes Studienobjekt. Leider ist es schon so perfekt, dass sich im Rahmen des Entwurfsprojekts nichts mehr hinzufügen oder entfernen ließ.

Füssler: Es ist ein großartiges Gebäude. Es sollte als Architekturdenkmal unter Schutz gestellt werden. Aus unserer konstruktivistischen Perspektive ist gute anonyme Architektur guter „Autoren-Architektur“ absolut gleichzustellen.

Um aber auf die Frage der zeitlichen Gebundenheit zurückzukommen: In der Arbeitspraxis unseres Diskurses, mitsamt eines Konglomerats der genannten Wertesysteme, hat die Frage nach der zeitlichen Dimension, zumindest auf den

we asked the students not to use anything that had been created solely on the drawing board but rather to collect as much as possible from Wuppertal—including contemporary architecture. Conversely, the dramatypes, in their abstraction, did not reference materials or time. They were conceived of as rigorous architectural projects, contemporary in the best sense of the word. But we did realize that if you work with existing structures you will never be able to entirely strip them of their historical references.

Candide: During this conversation, you've spoken about your take on individual buildings and about how peculiar but also seemingly banal structures can inspire you to undertake architectural interventions. Conversely, how do you relate these individual architectural interventions to the city? How can you work with the city as a whole by working on a single piece of architecture? What, to you, is the relationship between architecture and urban design?

Füssler: Arriving in a city like Wuppertal is a little like arriving in a gray city in Poland. You arrive by train at the station at, say, 6:30 in the morning in the year 1987. A gray city. You are overwhelmed by the feeling that you are not able to buy anything anywhere and that you might starve to death. You fear people will let you die in the roadside ditch. But gradually you realize there is a kiosk. At the kiosk, you buy a *plan miasta*, a city map. It tells you how to find a *bar mleczny*, a milk bar. You go there, order pancakes and soup, and then you start to feel at home. So within half an hour, your perception of a city has fundamentally changed.

From the very beginning, we wanted to work with the city as a whole. Wouldn't it be elegant if we succeeded in changing the city, bit by bit, by transforming individual buildings so as to enable new perspectives of the city, through a kind of *bar mleczny*-moment?

As architects, we can learn from film, photography, and painting. We can learn how to generate the impression of a place by means of a few carefully edited frames. Is it possible to undertake targeted architectural interventions based on similar principles? What are the possibilities that architects have for changing their cities?

The tactics used in urban design should consist of being aware of the transformative potential of one's own architecture on the city, so that

outsiders, too, begin to see the city differently. In the best of all possible worlds, viewers and users of that architecture would be inspired to develop their own projects for the city.⁴ During the seminar and the studio in Wuppertal we tried to figure out to what extent one can affect the city as a whole by making small adjustments to individual buildings. These are issues of a prospective architecture.

Leeser: At times we seriously questioned our approach, as it took a while for the students to understand what we were after. Sometimes we had to take them by the hand. But most of them did open their eyes and we saw them begin to take pride in the city and making architecture in this dark valley. This is why, as instructors, it was such a pleasure to witness how the students developed their design proposals. To what extent our experiment succeeds in recasting the image of Wuppertal is something we would like others to judge.

Füssler: On our very first strolls through Wuppertal it became clear to us that only an incorrigible pessimist could fail to see that this city has a future. The city's buildings, its location, its floating tram—even if one cannot sleep near it because of the incessant screeching—all of this in between lots of empty shells left by giant snails who are now long dead. Our enemy—if it makes sense at all to speak about an enemy here—is the cynic. We wanted students to love their city. Either they must love it already or they must work on it lovingly or, at the very least, they must learn to love it.

Leeser: Architecture is empathy.

The conversation took place on 18 April 2011 in Cologne.

4 See also: Füssler, Urs. 2003. „Das Carambole Prinzip“. *ARCH+* 166 (Oktober 2003): 16–23.

Ebenen der betreuten Arbeiten, nie eine Rolle gespielt. Wir haben nicht davon geredet, ob ein Gebäude oder ein Baumaterial „zeitgemäß“ sei. Uns hat interessiert, was man heute damit *machen* kann.

66 **Leeser:** Die Frage spielt auch stark auf die Findlinge an, die ein Bild erzeugen, das Bild einer Kontinuität. Da sich diese Bilder aus Fragmenten von Fotos zusammensetzen, die die Studierenden in Wuppertal aufgenommen und in einen von allen zu nutzenden Pool zusammengetragen haben, entstanden zwangsläufig auch Zeitschichten, die durch diese Fragmente ins Bild eingebracht wurden. Natürlich sind die Findlinge in gewisser Weise dadurch glaubhaft geworden, dass die Studierenden mit dem architektonischen Schatz des Vorhandenen gearbeitet haben, räumlich, städtebaulich. Auf Glaubhaftigkeit hatten wir aber auch hingewirkt. Die Studierenden sollten nichts mitbringen, was allein am Reißbrett entstanden war, sondern sich möglichst vieles in Wuppertal zusammensuchen. Was allerneueste Architektur nicht ausschloss. Im Gegensatz dazu wurden bei den Dramatypen in ihrer Abstraktion keine Aussagen über Materialien gemacht. Es sollten tatsächlich strenge, architektonische Projekte sein, kontemporär im besten Sinne. Aber auch hier stellen wir fest: Wenn wir mit Dingen arbeiten, die schon da sind, dann kann man ihnen nicht als erstes alle ihre zeithistorischen Konnotationen austreiben.

Candide: Ihr habt in diesem Gespräch meist über Euren Blick auf einzelne Bauten gesprochen, über die Art, wie sonderbare, aber auch scheinbar banale Bauwerke Euch als Architekten zu einem Eingriff anregen können. Wie versteht Ihr nun umgekehrt die einzelnen architektonischen Eingriffe in Bezug zur Stadt? Wie kann man durch die Beschäftigung mit einer einzelnen Architektur mit der Stadt als Ganzes arbeiten? Wie seht Ihr das Verhältnis von Architektur und Städtebau?

Füssler: Ein wenig ist Ankommen in einer Stadt wie Wuppertal wie Ankommen in einer grauen polnischen Stadt, mit dem Zug am Bahnhof, morgens um halb sieben, im Jahre 1987. Eine graue Stadt. Du hast das Gefühl, Du kannst nirgends etwas kriegen und verhungerst, und die Leute lassen Dich im Straßengraben sterben, und dann erkennst Du irgendwann: Es gibt einen Kiosk, am Kiosk kannst Du einen Plan Miasta

kaufen, einen Stadtplan, und da ist eingetragen, wo man eine Bar Mleczny findet, eine Milchbar, und da kriegst Du Pfannkuchen und Suppe, und dann fühlst Du Dich wie zuhause. Innerhalb einer halben Stunde kann sich so der Blick auf eine Stadt fundamental ändern.

Wir wollten von Anfang an mit der Stadt als Ganzes arbeiten. Wäre es nicht elegant, wenn es gelänge, die Stadt ein Stück weit so zu verändern, indem einzelne Häuser neue Sehweisen auf sie ermöglichten? Gewissermaßen mit einem Bar-Mleczny-Moment?

Von der Filmkunst, der Fotografie, der Malerei können wir lernen, wie man mit wenigen sorgfältig konzipierten Einstellungen das Bild eines Ortes generieren kann. Kann man nach ähnlichen Prinzipien gezielte architektonische Eingriffe durchführen? Welche Möglichkeiten der Veränderung der Stadt haben wir dadurch?

Wenn wir die Auffassung zugrunde legen, dass die anstiftende Wirkung von Architektur eine wesentliche Größe ihrer Qualität darstellt⁴, dann müsste das städtebauliche taktische Moment darin bestehen, sich der möglichen Wirkungen der eigenen Architektur bewusst zu sein, so dass auch Aussenstehende anfangen, durch die jeweilige Architektur angestiftet, die Stadt anders zu sehen. In Wuppertal wollten wir wissen, wie weit man mit den kleinen Stellrädchen einzelner Architektur an der Stadt als Ganzes arbeiten kann. Das sind Fragen einer künftigen Architektur, die uns bei den Entwürfen im Seminar, aber auch im Projekt, beschäftigt haben.

Leeser: Wir zweifelten zuweilen an unserem Lehrkonzept, denn es dauerte eine Weile, bis die Studierenden ihren Weg durch unser Programm finden konnten. Wir mussten sie unterstützen, involvieren, manchmal bei der Hand nehmen. Aber den meisten gingen die Augen auf, und damit einhergehend machte sich eine Art Wuppertalstolz bemerkbar: Wir sind hier in diesem finsternen Tal, und wir machen hier Architektur. Deshalb war es eine Freude, die Entwicklung ihrer Entwürfe zu begleiten. Die Frage, wie weit das Experiment gelingt, das Bild Wuppertals ein wenig umzumalen, möchten wir hier weiterreichen.

Füssler: Schon auf unseren ersten Spaziergängen in Wuppertal wurde uns klar, dass

4 Siehe dazu auch: Füssler, Urs. 2003. „Das Carambole Prinzip“. ARCH+ 166 (Oktober 2003): 16–23.

jeder, der nicht ein wahnsinniger Pessimist ist, sehen kann, dass die Stadt eine Zukunft haben wird. Wegen der Substanz, wegen ihrer Lage, wegen der Schwebebahn – man kann da nicht schlafen, weil sie so laut kreischt – zwischen lauter leeren Riesenschneckenhäusern, die alten Schnecken längst tot. Unser Feind – wenn es hier Sinn macht, von Feindbildern zu reden – ist der Zyniker. Wir wollen, dass die Studierenden ihre Stadt lieben. Entweder sie lieben die Stadt schon oder sie arbeiten liebend an ihr oder sie lernen sie zu lieben.

Leeser: Architektur ist Empathie.

Das Gespräch fand am 18. April 2011
in Köln statt.

Urs Füssler ist freier Architekt in Berlin. Nach Erhalt des Architektur-Diploms an der ETH Zürich studierte er Philosophie und Mathematik an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Von 1993 bis 1998 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Kassel, wo er die Leitung des Fachgebiets Entwerfen und Funktionsplanung bzw. Entwerfen im Städtebaulichen Kontext innehatte. Füssler hatte Lehraufträge an der Universität der Künste Berlin, der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg und der Universität Wuppertal.

Jörg Leeser ist Architekt in Köln. Nach dem Studium der Architektur an der RWTH Aachen und an der Bartlett/UCL London, sammelte er erste Berufserfahrung in New York und Köln. Seit 2000 leitet er zusammen mit Anne-Julchen Bernhardt BeL Sozietät für Architektur. Von 1999 bis 2006 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrgebiet Konstruktives Entwerfen der RWTH Aachen. Darauf folgten Vertretungsprofessuren an der Bergischen Universität Wuppertal und der PBSA Düsseldorf. Von 2007 bis 2011 war Leeser Vorstandsmitglied des BDA Köln.

Urs Füssler is an independent architect in Berlin. After graduating in architecture from ETH Zurich, he studied mathematics and philosophy at Goethe University in Frankfurt/Main. From 1993 to 1998 Füssler was an assistant professor at the University of Kassel where he chaired the Department of Design and Functional Planning and the Department of Design in an Urban Context. He has taught at the Berlin University of the Arts, the Academy of Fine Arts Nuremberg, and the University of Wuppertal.

Jörg Leeser is an architect in Cologne. After completing his architectural studies at RWTH Aachen University and at the Bartlett/UCL London, he gained work experience in New York and Cologne. In 2000 he founded the architectural office BeL together with Anne-Julchen Bernhardt. From 1999 to 2006 he was an assistant professor at the Department for Constructive Design at RWTH Aachen University. He was then a professor at the University of Wuppertal and is currently a professor at PBSA Düsseldorf. Between 2007 and 2011 Leeser was a member of the board of the Association of German Architects BDA in Cologne.

English translation: Luise Mahler, David Hecht, and Susanne Schindler.

