

Aber etwas fehlt.

[...]

Aber etwas fehlt.

[...]

Aber etwas fehlt.

[Jim Mahoney im Gespräch mit Jack, Bill und Joe]

Bertolt Brecht (2017 [zuerst 1929])

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, S. 23.

Freilich bietet durch ihre Absage an die Gesellschaft, die der Sublimierung durchs Formgesetz gleichkommt, autonome Kunst ebenso als Vehikel der Ideologie sich an: in der Distanz lässt sie die Gesellschaft, vor der ihr schaudert, auch unbehelligt.

Theodor W. Adorno (2014 [zuerst 1970])

Ästhetische Theorie, S. 335.

Ästhetik architektonischer Minimaltechniken: Das ästhetische Wesen der Mikro-Utopoi, die durch architektonische Minimaltechniken entstehen, wird hier erfasst. Die sinnlich-ästhetischen Implikationen werden anhand von drei Funktionspaaren charakterisiert: Ort/Zeit, Materialität/Konstruktion und Organisation/Performanz. Die Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Mikro-Utopoi werden beschrieben und ihre baulich-räumliche wird mit ihrer sozial-agilen Funktionsweise zusammengeführt. Es wird dargelegt, dass sich die kritisch-ästhetische Praxis als *mikro-utopische* Vorgehensweise verstehen lässt.

Soziale Wende in der Architektur: Die Präsenz des sozial engagierten, temporären Bauens hat sich sowohl im Zuge von städtischen Deindustrialisierungs- und Schrumpfungsprozessen, als auch durch eine neoliberalen Stadtentwicklungs politik ausgeweitet. Als Ausgangspunkt für ihr Entstehen werden zwei historische Entstehungsmodelle einander gegenübergestellt: der *Ausnahmezustand des Mangels* als Grund zur Bildung städtischer Solidargemeinschaften; der *Ausnahmezustand des Überflusses* als Grund für die Freiheit architektonischer Experimente.

Autonomie und Heteronomie in der Ästhetik: Der Diskurs um die Autonomie und Heteronomie (Eigengesetzlichkeit und Fremdbestimmung) der Kunst und Architektur ist ein zentraler Bestandteil der idealistisch-kritischen Ästhetik. Als Disziplinen folgen die Kunst und die Architektur zwar ihren je eigenen Gesetzen, stehen dabei aber—aus kritischer Perspektive *immer nur*—in einem „relativ autonomen“ Verhältnis zur Gesellschaft. Zur Theoriebildung der Mikro-Utopoi werden architektur- und kunsttheoretische Positionen aus den 1990er, 1960/70er und 1930er Jahren herangezogen.

Ästhetik architektonischer Minimaltechniken

Die Wortkombination „architektonische Minimaltechniken“¹ expliziert die spezifischen Entstehungsbedingungen von Mikro-Utopoi im Feld der Architektur. Die zum Einsatz kommenden architektonischen *Minimaltechniken* bestimmen die jeweilige *Qualität* der kritisch-ästhetischen Handlungspraxis (*Tendenz*) eines Mikro-Utopos. Es lässt sich zwischen drei Wirkungsebenen, die auf die Ästhetik Einfluss nehmen, unterscheiden:

- *Kontext* (Ort/Zeit), d. h. die örtlichen und zeitlichen Umstände unter denen temporäre Architekturprojekte hergestellt werden;
- *Formgebung* (Materialität/Konstruktion), d. h. die verwendeten Mittel und Werkzeuge, der Formfindungsprozess;
- *Methodik* (Organisation/Performanz), d. h. das organisatorische und kommunikative Vorgehen.²

Kontext: Leerraum und Transformationszeit Eine kritisch-ästhetische Architekturpraxis entwickelt sich meist aus der Logik der jeweiligen Umgebung. *Typische* Orte der Entstehung von Mikro-Utopoi können von formellem oder informellem Charakter sein. *Formelle* Orte sind programmatisch vorbestimmt und somit *geschützte* Orte, z. B. im Rahmen von Festivals, Ausstellungen oder Auftaktveranstaltungen, die sich städtischen, architektonischen und/oder künstlerischen Fragestellungen widmen.³ *Informelle* Orte sind programmatisch unbestimmt und somit *ungeschützte* Orte, z. B. Grenz- oder Resträume, wie innerstädtische Brachflächen oder Gebäudeleerstand.

Während formelle Orte durch den jeweiligen Veranstaltungsrahmen ästhetisch geprägt sind, treten bei informellen Orten stadtbildprägende Eigenschaften deutlicher hervor. Das sind z. B. in



9 Luchtsingel Rotterdam, Zones Urbaines Sensible (ZUS),
2011–14

Berlin Brachflächen mit sandigem Erdboden, zumeist bewachsen mit Linden-, Ahorn- oder Birkenbäumen und daran oftmals angrenzende, hochaufragende Brandwände. Oder, das sind z. B. in London Brachflächen mit lehmigem Erdboden und bewachsen mit diversem Buschwerk vor dem Hintergrund dunkler Backsteinfasaden und gläsernen Firmenarchitekturen.

Auch unwirtliche Orte postmoderner fragmentierter Stadtlandschaften z. B. unter Brückenabschnitten oder entlang lärmender Autoschneisen werden durch mobile bzw. temporäre Installationen kulturell bespielt und somit als vitale Räume neu erschlossen (Abb. 11 bis 13). Solche Orte werden von den Projektbeteiligten internalisiert⁴ bzw. angeeignet, was so viel heißt wie

„die Gleichzeitigkeit des Sich-Einfindens in Vorgefundenes, das dabei immer schon verändert und je Eigenes wird.“⁵

Der Impuls für ein architektonisches *Projekt* erwächst meist aus dem Ort selbst, d.h. einer ortsinhärenten Problematik oder folgt einer vorgegebenen Thematik bzw. selbstgewählten Fragestellung, die ihre Entsprechung dann wiederum in einem konkreten Ort findet (Tab. 3). So lassen sich ungenutzte Orte vorübergehend beleben und/oder können sich auf längere Sicht etablieren und dabei helfen bereits bestehende Bedürfnisse sichtbar zu machen bzw. noch unbewusstes *Begehr* auszubilden.⁶ Das kann für Architekturvorhaben generell gelten, aber im kleinen Maßstab ist



10 Les Grands Voisins Paris, Association Aurore + Yes We Camp + Plateau Urbain, 2015–20

die beschriebene Wirkungsweise für die Menschen unmittelbarer erlebbar.

Die Aneignung von Örtlichkeiten durch interventionistische Architekturen zieht nicht selten Konflikte um ihren Erhalt nach sich, z. B. wenn eine Bodenfläche zuerst nur als vorübergehendes Experimentierfeld in einem begrenzten Zeitfenster freigegeben wird, sich dann aber erfolgreich etabliert. In Debatten um „alternative Stadtgestaltung“ gilt der Relativismus der Zeitlichkeit deshalb als Schlüsselement.⁷

Im Allgemeinen wird eine zeitliche Begrenzung zunächst als Potential für experimentelle Nutzungen wahrgenommen. Häufig stoßen temporäre Interventionen jedoch Impulse für weiterreichende Entwicklungen an. Sie wechseln zwar möglicherweise ihre Form und ihr Erscheinungsbild, werden aber von anderen Personen und Netzwerken oder in anderen Projekten weitergeführt. Sie nehmen einen über den Moment hinausreichenden Einfluss auf Personen, Prozesse und materielle Ergebnisse. Dabei steht die Wertschätzung von *fluiden/liquiden* Strukturen als impulsgebend für neue Stadtentwicklungen im Vordergrund.⁸

Es macht deshalb einen Unterschied, ob ein Endpunkt konkret terminiert ist oder unbestimmt bleibt. Das individuelle Zeiterleben wird zur Grundbedingung des Handelns in der Projektorganisation.

Tabelle 3: *Best practice*-Projekte

Institutionalisierungsgrad	Organisationsebene
Öffentlicher Raum mit Genehmigung der öffentlichen Hand	Infrastrukturell
	Mit/ohne Zugangskontrolle
Institutionalisierte Raum mit öffentlichem Programm	Mit gesellschaftlichem Auftrag (staatlich/städtisch): Universität, Museum
	Mit gemeinschaftlichem Auftrag (privat): Kunst- und Kulturräume, Vereine, Nachbarschaftsinitiativen
Privatisierter Raum ohne öffentliche Nutzung oder kommerzielle Interessen	Wohngenossenschaft, andere geschlossene Gemeinschaften

Ein vorbestimmtes Ende steckt den Rahmen eines Projekts klar ab. Bleibt das Ende aber offen, kann dies zum Auslöser von Unsicherheiten werden und polarisierende Effekte unter den Beteiligten erzeugen. Eröffnet sich für ein ursprünglich temporär angelegtes Projekt eine Möglichkeit der Verstetigung, bilden sich zwei Meinungspole heraus, hypothetisch: Gegner*innen und Befürworter*innen der Verstetigung.

Die Gegner*innen einer Verstetigung räumen der subversiven Kraft eines provisorischen Urbanismus Vorrang gegenüber langzeitlichen Planungen ein; sie sind im Falle einer Projektverstetigung besorgt über den Verlust der Glaubwürdigkeit ihrer eigenen Argumentation.

Die Befürworter*innen einer Verstetigung temporär angelegter Projekte hingegen, begreifen dies als Schritt hin zu einem progressiven Verständnis urbaner, demokratischer Kultur. Für sie führt die potentiell drohende Schließung zu einem Gefühl der ständigen Existenzgefährdung für das Projekt.

Beispiele

Städtische Infrastrukturprojekte, z. B. Luchtsingel Rotterdam (Abb. 9); Stadtstrände oder Flussbäder, z. B. in Zürich und Basel; Radbahn Berlin (in Planung); generell autobefreite Straßenzüge

Städtisches Gemeingut, z. B. Tempelhofer Feld Berlin, Parklets Stuttgart, urbane Landwirtschaftsprojekte; oder Festivalformate wie *72HourUrbanAction*

Alternative Lehrmethoden, z. B. Design Build Studios, Live project Initiativen (University of Sheffield/UK); oder Open University Formate, z. B. Floating University Campus

Arbeits- und Kulturreale, z. B. Les Grands Voisins Paris (Abb. 10), Ex-Rotaprint Berlin, E-Werk Luckenwalde, Baumwollspinnerei Leipzig, Wagenhallen/Container City Nordbahnhof Stuttgart

Außerhalb des (Immobilien-)Marktes, z. B. Mietshäuser Syndikat, Community Land Trusts (CLT)

Die jeweilige Qualität eines Mikro-Utopos hängt also mit den Voraussetzungsbedingungen seiner Entstehung zusammen, d.h. entscheidend ist der Umgang mit dem kulturell unbestimmten örtlichen und zeitlichen Kontext. Gerade das Unbestimmte übt eine gewisse Faszination aus, in der das imaginäre Denken leichter gewagt und realisiert werden kann. Die Kraft des Utopischen konkretisiert sich, d.h. imaginäre Nicht-Orte werden als gute Orte unmittelbar erlebbar.

Formgebung: Material as found und Formoffenheit Sobald die örtlichen und zeitlichen Rahmenbedingungen gemäß ihrer Funktion abgesteckt sind, können Entscheidungen über die Materialität und Konstruktion der Baustuktur getroffen werden. Der Umstand des Temporären prägt meist auch das ästhetische Erscheinungsbild. Dabei wird das Bauen von den Macher*innen als Prozess mit offenem Ausgang verstanden; vieles ist improvisiert, kleinmaßstäblich und damit von experimenteller Gestalt. In der Tradition des *as found* (oder *trouvé*) entstehen Architekturminiaturen—mal durch-

lässiger, mal solider—, die aus vorgefundenen Materialien, d.h. tauschwertlosen Waren (Residuen) der Konsumgesellschaft entwickelt werden. Die Materialien werden zur Ausgangsbedingung der Formfindung, d.h. als gebrauchswertvolle Güter weiterverarbeitet.

Die Erbauer*innen verwenden bevorzugt leicht zu beschaffendes, einfach zu bearbeitendes und wenig kostenintensives Rohmaterial, dessen Reststoffverwertung (Re- und Upcycling) gleichsam als Bekenntnis zu einem ökologischen Bewusstsein verstanden wird. Zum Einsatz kommen z. B. gebrauchte Holz- und Kunststoffpaletten, ausrangierte Baugerüste, Kraftfahrzeugreifen, Wassertanks, Kanister und andere Behältnisse aus Glas oder Kunststoff, sowie alte Bauelemente (Fenster, Türen, Möbel, Industrietextilien) oder auch funktionsuntüchtige Elektrogeräte wie Kühl-schränke, Röhrenbildschirme, etc. Oftmals werden auch Pflanzen eingesetzt, die neue Bilder und Narrative einer grünen, d.h. autofreien und ökologiebewusst gestalteten Stadt erzeugen, in der der öffentliche Raum dem Menschen und nicht mehr der Maschine vorbehalten ist.

Wenn ungenutzte oder deindustrialisierte Gebiete mit Hilfe von Selbstbautechniken *nachverdichtet* werden, dann haftet solchen Anordnungen alternativer Stadtgestaltung oft der „negative Klang des Minderwertigen“ an. Eine experimentelle Architekturlandschaft kann aber auch gerade wegen dieses „authentischen“ Charakters—das romantische Image bzw. Klischee des Subkulturellen wird dabei von einer gewissen *Melancholie des Vergänglichen* gestützt—zum Markenzeichen werden oder sogar stilbildende Wirkung haben, denn ihre architektonische Ästhetik nimmt oft die Geschichte des Ortes auf und führt diese weiter.

Die (Stand-)Orte entwickeln sich unter Umständen zu einem veritablen Wirtschaftsfaktor. Als stadtplanerische und architektonische Experimentierfelder erlangten z. B. der Berliner Holzmarkt (Abb. 14), die Stuttgarter Wagenhallen oder der Berliner Prinzessinnengarten (Abb. 15) einen bedeutsamen gesellschaftlichen Status. Sie entsprangen subkulturellen Aktivitäten—oft als Nebenschauplätze größerer städtischer Umstrukturierungsmaßnahmen (etwa Media Spree oder Stuttgart 21)—und sind heute teils zu kommerzialisierten, touristischen Attraktionen geworden, die kulturelles Leben mit alternativen Wohnformen, Bildungsangeboten und städtischem *Naturraum* verbinden.

Ästhetik der begrenzten Zeitlichkeit

zwischenräumlich, vergänglich, momentlich, unfertig,
Raum-Zeit-Skizze



11 Küchenmonument (portabel), RaumlaborBerlin, seit 2006



12 Paulinenbrücke, Österreichischer Platz, Stuttgart,
StadtLücken e. V., 2019



13 The Cineroleum, Assemble, London/UK, 2010

Die jeweilige ästhetische Qualität eines Mikro-Utopos hängt folglich—neben dem Kontext (Ort/Zeit)—mit der Auswahl und dem Umgang der Materialität und Konstruktionsweise zusammen, die die architektonische Gestalt und die Einbettung in ihre Umgebung entscheidend prägen.

Die Formgebung eines solchen Ortes ist auch in besonderer Weise als eine Art der sozialen Kommunikation zu verstehen, die ihre Gesellschaft noch nicht gefunden hat. Die ästhetische Organisation von außerästhetischen Bedeutungen macht hier Erwartungen kenntlich, die außerhalb ihrer sprachlos blieben.¹⁰ In der Raumproduktion von Mikro-Utopoi drücken sich womöglich transformativ-emanzipatorische Hoffnungen aus, die auf sich verändernde politisch-ökonomische Rahmenbedingungen gerichtet sind.

Methodik: Kollektivität und Partizipation Ein Teil der jüngeren Architekt*innen-Generation hat sich in diesem Kontext neu formiert. Praktizierende Akademiker*innen aus den Bereichen Architektur, Design und Kunst gehen mit stadterforschenden Wissenschaftler*innen, z. B. aus den Bereichen Anthropologie/Ethnologie, Geographie, Soziologie und politischen Akteur*innen Kollaborationen ein, woraus unterschiedliche Gestaltungskollektive und forschende Ateliergemeinschaften erwachsen. Sie arbeiten transdisziplinär, sind nicht-hierarchisch organisiert, agieren oft international und begreifen ihre Tätigkeit als Ausdruck einer „initierenden, integrativen Praxis“, die traditionellen Bürostrukturen, d.h. dem klassischen Architekturprozess kritisch gegenübersteht.¹¹ Diese neu entstandene Organisationsstruktur entspringt dem Zeitgeist der kollektiven Autor*innenschaft digitalgestützter Kollaborationen; sie sind damit als Anzeichen eines veränderten Verständnisses der Architekt*in zu werten, die dem „Geniekult“¹² des auf sich selbst gestellten Generalisten widersteht (Abb. 16 und 17). Dabei werden vielfältige *soziale Techniken* der Partizipation bzw. der basisdemokratischen Kommunikation eingesetzt und ausprobiert.¹³

Obwohl die jeweiligen Rahmenbedingungen der Projektentstehung von höchster Diversität sind—abhängig von Kontext, Formgebung und Methodik—, spielen Strategien der Partizipation *gewöhnlich* eine zentrale Rolle im Gestaltungsprozess, ebenso nach dessen Abschluss. Die soziale Interaktion rückt ins Zentrum; der*die aufgeklärte, engagierte Bürger*in wird auf szenische Weise

Ästhetik der experimentellen Konstruktion

kleinteilig, fragmentarisch, porös, widerständig, prekär (verletzlich), menschlicher Maßstab, Bricolage, Favela chic



14 Holzmarkt 25, Spree für alle, Berlin, seit 2017
(Bar25 2003–10)



15 Postwachstums-Slam in der Laube (2017), Prinzessinnen-garten Berlin, seit 2010

zentraler Teil der Gesamtstruktur. Damit ist das soziale Programm nicht nur Teil der visuellen Identität der Projekte, sondern meist auch ihre *Raison d'être*. Daraus ergibt sich eine neue Bildsprache in den korrespondierenden Projektdokumentationen. In entsprechenden Darstellungen setzt sich die gesamte Architekt*innenschaft (scheinbar) aus teilnehmenden Laien und Bürger*innen zusammen.

Diese Organisationsmethode wirft brisante politische Fragestellungen auf, z. B. birgt die *transdisziplinäre* Praxis¹⁴ Konfliktpotential, das auch Machtverhältnisse auf lokaler Ebene berührt. Unter Umständen werden Konflikte mit anderen Akteursgruppen verursacht, z. B. weil staatliche Ressourcen umgelenkt werden. Aber nicht nur das Zusammenwirken mit den äußeren Bedingungen erzeugt Reibung und Widerstände, auch die inneren, originären Motive sind von Divergenzen und Widersprüchen geprägt. Es ist nicht auszuschließen, dass so manches Projekt von Eigeninteressen *geleitet* ist. Allzu leicht wird lokalen Initiativen Gemeinwohlinteresse zugeschrieben.¹⁵

Die jeweilige Wirksamkeit bzw. Qualität eines Mikro-Utopos hängt folglich—neben Kontext (Ort/Zeit) und Formgebung (Material/Konstruktion)—von der Initiative und Zusammenarbeit der Akteur*innen (Fachkundige, Laien und Politik) ab; sowohl während als auch nach Abschluss des Bauprozesses. In Entscheidungsprozessen dechiffrieren sich Machtstrukturen und das angestrebte Emanzipationspotential der Projekte wird erprobt. Im Fokus steht hier die Abkehr von institutionalisierten Organisationsstrukturen und -abläufen in der Architekturproduktion. Emanzipation entspricht in diesem Zusammenhang der gleichberechtigten Mündigkeit aller Projektbeteiligten. Die Befreiung von traditionell hierarchisch organisierten Normen und Standards in der Architekturproduktion ist deshalb ein wesentlicher Bestandteil architekturutopischen Denkens.

Ästhetik der performativen Kollaboration

nicht-hierarchisch, gemeinschaftlich, kooperativ (*Agency, Co-op*), spielerisch



16 Gruppenfoto Basurama, seit 2001



17 Gruppenfoto Assemble, 2014