

4 Architektur und Teilhabe

4.1 ANARCHITECTURE | »Draw a distinction«¹

New Jersey, im Frühjahr 1974.² An einem sonnigen Frühlingstag durchdringt das rhythmische Rattern einer Stichsäge die Stille des »Bedroom Suburb« Englewood. In der Humphrey Street ist der Künstler Gordon Matta-Clark zu sehen, der, ganz oben auf einer Leiter, am Haus mit der Nummer 322 höchstpersönlich Hand anlegt. Fein säuberlich folgt die Säge in seiner Hand dem blauen Kreidestrich in der Mitte der Fassade, vom Dachfirst senkrecht hinunter zum Fundament. Wenig später befreit Matta-Clark, nun als Heroenfigur mit nacktem Oberkörper und Vorschlaghammer, mit kraftvollen Schwüngen die unteren Ecken des Hauses von ihrem Sockel. Das Haus beginnt zu Wanken und es ist der Künstler selbst, der herbeieilt und das Gewicht dieses Gebäudes in seinen Händen zu halten scheint.³ Von nun an bestimmt ein überdimensionaler, schwarzer Riss den Blick der Zuschauenden, der sich durch das weiß angestrichene Vororthaus aus den 1930er Jahren zieht. Im Inneren kehren sich die Verhältnisse um: Immer neue Einschnitte, Öffnungen, Spalten, Ritzen und Löcher bringen gleißenden Sonnenschein in die dunklen Räume, sie gewähren immer mehr Einblicke, Ausblicke und Durchsichten, »and a universe comes into being«. Was für ein Spektakel! Hier ist etwas mächtig aus den Fugen geraten. Und doch überkommt einen gleichzeitig das Gefühl, dass etwas – gerade in bzw. durch die »Fuge« – erst dabei ist, eine »Form«, einen inneren Zusammenhalt zu gewinnen.

- 1 Spencer-Brown, *Laws of Form* (1994), S. 3. In Sekundärliteratur lässt sich oftmals die folgende Formulierung finden, die – so wie es sich mir darstellt – jedoch auf Heinz von Foerster zurückzuführen ist: »Draw a distinction and a universe comes into being« (Pörksen, *Die Gewissheit der Ungewissheit* (2002), S. 35)). In einer Vorbemerkung zum mathematischen Ansatz seines Werkes schreibt Spencer-Brown wörtlich: »The theme of this book is that a universe comes into being when a space is severed or taken apart. The skin of a living organism cuts off an outside from an inside« (Spencer-Brown (1994) xxix [Hervorhebung der Autorin]).
- 2 Die nun folgenden Beschreibungen basieren auf Beobachtungen zu dem Film, den Matta-Clark von seiner Performance hat anfertigen lassen (vgl. Matta-Clark, *Splitting* (New York, 1974), 16 mm Film auf DVD, Farbe, ohne Ton). Für Fotomaterial vgl. ders., *Gordon Matta-Clark* (2006), S. 144–163.
- 3 Vgl. Hughes, *The Architecture of Error* (2014), S. 139.

Mit der Performance »Splitting« aus dem Jahr 1973 und ihren überdimensionalen Rissen bietet Gordon Matta-Clark Eintrittspunkte zu einer tiefergehenden Reflexion über das, was als Raum gilt, und über das, was Raum sein könnte. In diesem Kapitel bewegt sich die Arbeit somit vorübergehend weg von den Fallstudien. Auf den nächsten Seiten gebe ich einen kurzen Überblick über mir zentral erscheinende Strömungen und Gruppierungen der partizipatorischen Gebäude- und Stadtplanung der letzten ca. 50 Jahre, um die Fallstudien in einen historisch-gesellschaftlichen Kontext einzuordnen. Um bestimmen zu können, wie die Nutzer*innenperspektive im Schulbau in den Blick gerät, ist es notwendig nachzuzeichnen, wie sich die Zugriffe auf die Nutzer*innen in der Planung, in Diskussionen und Darstellungen in den breiteren Planungsdiskursen und -praktiken erneuerten. Gleichzeitig stellt das Kapitel das Scharnier zwischen den historischen (Kapitel 2 und 3) und zeitgenössischen (Kapitel 5 und 6) Analysen dar.

Matta-Clark richtete mit seinen Performances den Blick insbesondere auf die Produktion und Praxis des Erkennens von Raum. Es zeigen sich bemerkenswerte Parallelen zu den oben bereits zitierten *Laws of Form*, die der Mathematiker George Spencer-Brown nur vier Jahre zuvor, im Jahr 1969, veröffentlichte. In seinem Theorem versteht er den Akt des Unterscheidens als »Fundamentaloperation des Denkens«⁴: Alles, was entsteht, so Spencer-Brown, entsteht durch die Erzeugung von Differenz und besteht auch nur so lange, wie diese Differenz aufrechterhalten wird.⁵ Diese Differenz liegt nicht etwa bereits in einer Struktur der Dinge vor, sondern sie wird an das Treffen einer Unterscheidung als eigenständige epistemische Operation gebunden.⁶ Indem wir etwas von etwas anderem unterscheiden, schaffen wir Abgrenzungen, und dadurch treten spezifische Objekte oder Ideen erst in Erscheinung. Oder in anderen Worten: Der Weg der Erkenntnis führt durch die Loslösung, die Trennung, den Riss.

Gordon Matta-Clark zeichnet bzw. trifft diese Unterscheidung nicht nur, er vollzieht sie im dreidimensionalen Bereich, als metaphorische und räumliche Geste. Je mehr man darüber nachdenkt, umso deutlicher wird, dass der Raum, oder besser: die Räume, die Matta-Clark den Zuschauenden vor Augen führt, erst durch die Interventionen, die Unterscheidungen, die er vornimmt, zum Vorschein kommen. Das verlebte anmutende Vorstadthaus in Englewood, eines der tradierten Symbole für Formen des menschlichen Zusammenlebens, wird durch Matta-Clarks radikale Eingriffe zu einem Laboratorium skulpturaler Transformationen und bringt – je nach Position der Betrachter*in – völlig neue, fluktuierende räumliche Arrangements hervor: In seinen Fotografie-Collagen extrahiert er unterschiedliche Möglichkeiten des Raums, die Spuren der Bewohnerbiografien werden völlig neu bespielt. Dabei bleibt diffus, worauf, geschweige denn von wo die Betrachter*innen Einblick erhalten. Ein Treppengeländer

4 Pörksen (2002), S. 35.

5 Vgl. Weichart und Hoferl, »A Place for Space in Risk Research: The Example of Discourse Analysis Approaches« (2013), S. 41.

6 Vgl. Baecker, Hg., *Probleme der Form* (1993), S. 15f. Spencer-Brown »deontologisiert«, so die Politikwissenschaftlerin Renate Martinsen, demnach gewissermaßen die Operation des Unterscheidens. Die Operation des Unterscheidens als »Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis« sei in der abendländischen Geistesgeschichte keineswegs neu. In der Tatsache, dass Spencer-Browns Formenkalkül jedoch jedes ontologischen Bezugs entbehrt, bestehe die Innovation (vgl. Martinsen, »Auf den Spuren des Konstruktivismus« (2014), S. 23).

übt sich als Hangelgerüst, ein Türrahmen wird in zweifacher Hinsicht zur Falltür, das Dach kommuniziert plötzlich und auf schwindelerregende Weise mit dem Fundament. Matta-Clarks Splittings sind dabei keineswegs als bloße Demontage, als Wegnahme zu verstehen, die ungewohnte Einblicke erzeugen. Sie rufen vielmehr ein Dickicht von in sich verkeilten, doppelbödigen Überlagerungen hervor, die die Betrachtenden aus ihrer Unsicherheit und Ambivalenz nie ganz entlassen. Der Künstler selbst beschreibt, dass das Haus in »multiple, sich überlappende Lesarten von vergangenen und gegenwärtigen Situationen«⁷ umcodiert wird. Matta-Clark entwirft den Raum auf diese Weise als einen veränderbaren, stets vorläufigen Prozess, dessen jeweilige Interpretation immer nur eine *mögliche* Lesart bietet.⁸ Er liegt nicht beobachtungsfrei oder unabhängig von Entscheidungen vor, vielmehr wird der Raum, in diesem Fall das soziale Konstrukt des Wohnhauses, selbst als sozio-kulturelles Artefakt thematisiert, das von (gegen-)kulturellen Codes strukturiert und um viele weitere mögliche Lesarten ergänzt wird.⁹ Matta-Clarks Ansatz ist dabei nicht singular, sondern entwickelte sich innerhalb eines Kollektivs, dessen Name ganz im Sinne des »undoing« gegen sich selbst anschreibt: Unter dem Manifest *Anarchitecture*¹⁰ finden sich Künstler*innen, neben Matta-Clark bspw. Laurie Anderson, Tina Giroud, Jene Highstein zusammen,¹¹ die sich nichts Geringeres als die anarchistische Unterwanderung des architektonischen Kanons zum Ziel nehmen. Sie tragen mit ihren Videos, Texten, Skulpturen und Performances entscheidende Denkanstöße zur Dematerialisierung des Verständnisses von Architektur bei, und auch sie sind damit nicht allein. Als Ausdruck dieses Zeitgeists lässt sich beispielsweise auch Claude Faraldos furioser Film »Themroc« verstehen, der ebenfalls durch ortsspezifische Interventionen hervorsteicht: Der Protagonist des Films, ein aus dem Alltagstrott ausbrechender Industriearbeiter, beginnt seine Rebellion gegen zivilisatorische Zwänge

-
- 7 Wall und Matta-Clark, Interview between Wall and Matta-Clark: Rough Draft, 1976, zit.n. Walker, »Gordon Matta-Clark: Drawing on Architecture« (2005), S. 122 [Übersetzung der Autorin]. Für einen Zugang zu den Unterlagen des Originalinterviews, die beim Estate of Gordon Matta-Clark liegen, wären exklusive Zugriffsrechte notwendig gewesen. Das Interview ist laut Walker jedoch 1976 auch im *Arts Magazine* 50 im Mai 1976 erschienen, nachdem Matta-Clark dieses ausführlich redigiert hatte. Auch dieses konnte im Rahmen der Recherchen jedoch nicht ausfindig gemacht werden.
- 8 Hier sind erneut Parallelen zu Spencer-Brown zu erkennen, für den der »anfanglose Anfang« der Erkenntnis, das »immer schon Anfangen haben« in seiner Formtheorie eine zentrale Rolle spielt (Fuchs und Hoegl, »Die Schrift der Form« (2011), S. 193).
- 9 Dazu Matta-Clark: »ANARCHITECTURE-WORKING IN SEVERAL DIMENSIONS [sic]... KEEPING IT AN ONGOING OPEN PROCESS NOT FINISHING JUST KEEPING GOING AND STARTING OVER & OVER« (Note card no. 1218, 1973 zit.n. Walker (2005), S. 116).
- 10 Laut Architekturhistoriker Philipp Ursprung ist unklar, ob Matta-Clark den Namen erfunden hat, er aus den Gruppentreffen des Kollektivs entstand oder von Robin Evans Artikel »Towards Anarchitecture« in der *AA Quarterly* 1970 entnommen wurde (vgl. Ursprung, »Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and the Legacy of the 1970s« (2011), S. 134). Für Faksimiles, die Wortspiele um den Namen dokumentieren vgl. ebd., S. 133; Anderson, »Take Two« (2011), S. 118f.
- 11 1974 veranstalteten sie eine gleichnamige Ausstellung, jedoch waren alle Beiträge, die in der 112 Greene Street gezeigt wurden, anonym (vgl. Yee und Ursprung, »Urban Interventions« (2011), S. 93). Auch sind außer der Ausstellungsankündigung keine Materialien dazu mehr auffindbar. Mark Wigley sprach daher im Rahmen eines Vortrags auch von einer Ausstellung, die eigentlich niemals stattgefunden hat (Wigley, »Intersection« (Prishtina, 19.07.2017)).

mit dem Einschlagen der Außenwand seiner Mietswohnung, in der er fortan ein anarchisches Höhlenmenschen-Dasein in »paradiesische[r] Vorsprachlichkeit«¹² führt. Ebenso wie Matta-Clark arbeitet Faraldo mit der destabilisierbaren Wirklichkeit von Gebäuden, und zwar auch dem Wohnhaus mit seinen sozialen Identitäten und den in ihm eingeschriebenen Geschichten, seinen Zwängen und Klischees, aber auch seinen Hoffnungen und Utopien.¹³ Gleichzeitig lösen sich beide von jener Wirklichkeit, wenn auch durch eine denkbar primitive, beinahe archaisch anmutende Alteration ihrer inneren Logik – dem Schnitt, dem Riss. So bringen sie nicht nur die Gebäude ins Wanken – diese kollabieren zwar nicht, könnten es aber jeden Moment tun –, sondern führen die Fragilität der allgemein anerkannten Ordnung und tradierten Lebensformen anschaulich vor Augen.¹⁴

4.2 Moderne | Postmoderne

Im Falle Matta-Clarks veranschaulicht eine neuere kunsthistorische Studie, in welchem Ausmaß die Idee der »Anarchitecture« als Gegenreaktion sowohl zum Modernismus als auch zu Matta-Clarks eigenem Studium zu verstehen ist, das er 1968 an der renommierten Cornell University im Fach Architektur mit einem Bachelor of Arts beendete.¹⁵ Seine Arbeit richtet sich nicht zuletzt gegen einen der populärsten Vertreter der Moderne, und zwar gegen keinen Geringeren als Charles-Édouard Jeanneret-Gris, besser bekannt als Le Corbusier. Sein 1927 ins Englische übersetztes Fundamentalwerk *Towards a New*

12 Scholz, »Film und die anarchistische (Ein-)Bildung« (2000), S. 92.

13 Vgl. Schmidt, »Die Zerstörung der Zerstörung: Das Kunstmuseum Liechtenstein zeigt die Gruppenausstellung »Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart«, S. 39.

14 Dabei scheint die Geste des Risses geradezu paradigmatisch für die Theorieangebote zu sein, die sich zu dieser Zeit rund um Begriffe wie »Postmoderne«, »Dekonstruktion« und »kritischer Realismus« herausbilden (Für eine architekturhistorische Einordnung der Postmoderne und ihres Einflusses auf die Gegenwart vgl. Erben (2017), S. 108–126). Krisenhafte gesellschaftliche Entwicklungen wie der Vietnamkrieg, das militärische Wettrüsten im Kalten Krieg, ökonomische Wachstumsstopps oder ökologische Bedrohungen sowie die sich rasant verbreitenden elektronischen Massenmedien bringen ein zunehmend pluralistisches, inkonsistentes, bisweilen chaotisches Weltverständnis hervor. Der modernistische Glaube an einen linearen Fortschritt wird Mitte der 1960er Jahre, so beschreibt es der Architekturhistoriker Dietrich Erben, von einem »Denken in Diskontinuitäten« (ebd., S. 108) abgelöst. Die Architektur leistet einen Beitrag zu diesem Paradigmenwechsel (für den Einfluss der Architektur auf die postmoderne Theoriebildung vgl. bspw. (Arkaraprasertkul, »On Fredric Jameson« (2009)).

15 Vgl. Walker, *Gordon Matta-Clark* (2009). Hochschulen wie die Cornell University änderten die Architekturausbildung zu dieser Zeit radikal. Der britische Architekt und Hochschullehrer Colin Rowe, der dort von 1962 bis 1990 lehrte, gilt bei diesen Prozessen als zentrale Figur und prägte eine »Auffassung der Architektur als autonomes, selbstreferenzielles Zeichensystem, das eher durch Form und Struktur als durch historische Prozesse und Typologien zusammenhing« (Ursprung, *Der Wert der Oberfläche* (2017), S. 88). Matta-Clark könne (neben Peter Eisenman) nach Auffassung Ursprungs als »Produkte« von Colin Rowes Architekturauffassung begriffen werden (vgl. ebd., S. 90). Auch Architekt*innen wie bspw. Oswald Mathias Ungers waren zu dieser Zeit an dieser Universität tätig (Ungers war von 1965 bis 1967 Gastkritiker und von 1969 bis 1975 Vorsitzender des Department of Architecture (vgl. AAP Communications, »O.M. Ungers, 1926–2007« (2007)).

Architecture gehörte für die meisten Architekturstudierende aus Matta-Clarks Generation zur Pflichtlektüre.¹⁶ Mittels umfassender Recherchen konnte der britische Autor James Attlee den starken Einfluss Le Corbusiers auf den jungen Matta-Clark rekonstruieren: »Beinahe jede der Kernaussagen des französischen Künstlers«, stellt er fest, findet »ihr Gegenteil in den Schriften und Arbeiten des amerikanischen Künstlers.¹⁷ So wird etwa aus Le Corbusiers oben genannten Manifest in Matta-Clarks Händen ein »Verso une Architecture«. Die Kritik Matta-Clarks richtet sich insbesondere gegen das Verständnis von Planung, auf das Le Corbusier in seiner Schrift detailliert eingeht. In Le Corbusiers Bestreben, eine »klare und nackte Emergenz des Essentiellen«¹⁸ darstellen zu können, diene der Plan als »Generator«, der von innen nach außen arbeite.¹⁹ In einem späteren Kapitel führt der Architekt aus:

»To make a plan is to determine and fix ideas. It is to have had ideas [...]. A plan is to some extent a summary like an analytical contents table. In a form so condensed that it appears as clear as crystal and like a geometrical figure.«²⁰

Der Kontrast zu den Planungsstrategien, die das Kollektiv *Anarchitecture* verfolgt, könnte größer kaum sein. Matta-Clark schildert dies besonders anschaulich, wenn von den eingetrockneten Ringen einer Teetasse auf einer alten Zeichnung berichtet wird, die ihn zum Plan seiner vorletzten Arbeit *Office Baroque* inspiriert haben sollen.²¹ In einem seiner Notizbücher beschreibt er: »If needed we work to disprove the common belief that all starts with the plan [...] There are forms without plans – dynamic orders and disorders.«²² Die Planungsstrategien von *Anarchitecture* sind Anzeichen dafür, dass das Bild eines großen Masterplans, der aus der Feder der*des einen virtuosen Masterarchitekten*in entsteht, zusehend ins Wanken gerät. Eine planerische und auch bauliche Praxis, die Momente des Vorläufigen und Kontingenten nicht nur einkalkuliert, sondern zur Grundmaxime ihres architektonischen Denkens und Handelns erhebt, bahnt sich ihren Weg.

16 Vgl. Attlee, »Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier« (2007).

17 Ebd. [Übersetzung der Autorin]. Philip Ursprung hält jedoch fest, dass es Matta-Clark nicht darum ging, Corbusiers Ideen zu annullieren, sondern eine Gegenreaktion auszulösen und bezieht sich dabei auf ein Zitat Matta-Clarks aus dem oben bereits zitierten Interview mit Donald Wall (vgl. Ursprung (2017), S. 91).

18 Le Corbusier, *Towards a New Architecture* (1986), S. 138.

19 Vgl. ebd., S. 47.

20 Ebd., S. 179 [Hervorhebung der Autorin]. Passend dazu schildert der Architekt Yona Friedman in einem Interview Le Corbusiers Entsetzen darüber, wie (bzw. wohl allein schon, dass) Anwohner*innen sich seine Wohnbauten angeeignet haben: »Als ich 1949 Le Corbusier kennenlernte, sagte er mir: »Schauen Sie sich nicht die Gebäude von mir an, die Leute haben sie verändert. Es ist eine Katastrophe, Sie können sich die cité universitaire anschauen gehen, aber alles andere wurde verändert.« Aber das war genau das Schöne, dass die Gebäude verändert wurden« (Krammer und Kühn, »Der erratische Zustand der Realität« (2006), S. 32).

21 Vgl. Spector, »Gordon Matta-Clark. Conical Intersect« (2018).

22 Matta-Clark, Notebook, 1970–1978 zit.n. Attlee (2007). Während der Fertigstellung der Arbeit ist ein Teil der *Notebooks* auf der Internetseite des *Canadian Centre for Architecture* veröffentlicht worden und hier abrufbar: https://www.cca.qc.ca/en/search?page=6&_id=1576434355588&digigroup=378227.

Der Zustand des »having had ideas«, also das »Schon-gewesen-Seins« weicht in der Planungspraxis einer steten Oszillation zwischen dem was »nicht mehr« und »noch nicht« ist. Der Innovationsglaube, der über die Logik »Abreißen, neu bauen« operiert, wird von Projekten in Frage gestellt, die das bereits Vorhandene – im Falle Matta-Clarks sind das meist Bauruinen – nicht ihrer Vergangenheit überlassen, sondern neu kombiniert, in andere Kontexte setzen.²³

Diese Entwicklungen machen völlig neue Formen der Expertise erforderlich: Ob Bewohner*innen unterschiedlicher Wohnungen, Häuser, Campus oder Nachbarschaften – sie alle werden nun zunehmend als eigenständige Akteur*innen in der planerischen und baulichen Praxis anerkannt. Gordon Matta-Clark, dessen Projekte allerdings größtenteils auf seine Persönlichkeit ausgerichtet sind, schreibt, inspiriert von dem Besuch eines besetzten Hauses in Mailand wenige Monate vor seinem Tod:

»[I plan to do] my work, not in artistic isolation, but through an active exchange with people's concern for their own neighborhood. [...] A specific project might be to work with an existing neighborhood youth group and to involve them in converting the all too plentiful abandoned buildings into a social space. In this way, the young could get both practical information about how buildings are made and, more essentially, some first-hand experience with one aspect of the very real possibility to transforming their space. In this way I could adapt my work to still another level of the given situation. It would no longer be concerned with just personal or metaphoric treatment of the site, but finally responsive to express the will of its occupants«.²⁴

Umsetzen konnte Matta-Clark seine Pläne nicht. Es muss laut Forschungsliteratur im Gegenteil sogar davon ausgegangen werden, dass seine Interventionen zwar radikale Alternativen zu bestehenden Machtstrukturen aufzeigen, jedoch auch den Weg für Gentrifizierung und somit neue Formen der Macht ebneten.²⁵ Matta-Clarks Arbeit führe ich hier auf, da sich darin nicht nur der Bruch mit tradierten Positionen der architektonischen Planung beispielhaft abzeichnet, sondern auch die Gewissheiten darüber, was als architektonischer Raum gilt, torpediert werden. Zeitgleich deuten sich Ansätze von Ideen an, die in anderen amerikanischen Städten zu dieser Zeit bereits unter Begriffen wie »Community Design« bzw. »Community Planning« Form annehmen.

4.3 Situationistische Internationale I »In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni«²⁶

Doch bevor ich näher auf die Ideen des »Community Developments« eingehe, möchte ich eine kurze historische Rückblende unternehmen, ohne die die Entwicklung der par-

23 Raum sei für Matta-Clark ein »Produkt von zahllosen konkreten Momenten« gewesen (Ursprung (2017), S. 93).

24 Matta-Clark (2006), S. 133.

25 Vgl. Ursprung (2011), S. 140.

26 Guy Debords sechster und letzter Film trug im Titel dieses lateinische Palindrom, was übersetzt lautet: »Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verzehrt« (vgl. Stahlhut, Steiner und Zweifel, »In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni« (2007), S. 23).

tizipativen Planung nicht zu verstehen ist. Von dem aufstrebenden Brooklyn der frühen 1970er Jahre begeben wir uns mitten in das Herz der französischen Hauptstadt der 1950er Jahre. Das Paris der Nachkriegszeit war von großen Zerstörungen verschont geblieben und konnte daher vom ersten Moment an wieder bewohnt werden.²⁷ Schnell wurde es zum Hauptanlaufpunkt für künstlerische und bohemistische Gruppierungen jeglicher Art. Zwischen zurückkehrenden Surrealist*innen, Dadaist*innen, Existenzialist*innen oder aber Marxist*innen restrukturierte sich eine reichhaltige Lebenswelt. Der Kunsthistoriker Roberto Ohrt beschreibt jene Atmosphäre wie folgt: »Die Zeit verging, aber vielleicht lief sie nachts wieder zurück.«²⁸

In diesem Paris betreten wir gedanklich die Rue de Four im sagenumwobenen Quartier Saint-Germain-des-Prés am linken Ufer der Seine, in der das Bistro »Chez Moineau« Anziehungspunkt für Personen war, die man auch als Tagediebe*innen oder Nachtschwärmer beschreiben könnte.²⁹ Das »Moineau« wird bald Treffpunkt einer Gruppierung, die sich als Lettristische Internationale bezeichnet.³⁰ Man kann sich bildlich vorstellen, wie die Jugendlichen³¹ Michèle Bernstein, Eliane Brau, Jean Louis Brau, Ivan Chtcheglov, Hadj Mohamed Dahou, Guy Debord, Gil Joseph Wolman und noch viele mehr sich dort, im Jahr 1952, zwischen Clochards, altgewordenen Söldner*innen und Seeleuten, kennenlernten; wie sie nach stundenlangem Schachspielen die Stühle zusammenrückten und zwischen Rotweingläsern und Zigarettenqualm bis in die Morgenstunden die Möglichkeiten einer Revolution diskutierten, um dann für endlose Schweiftouren hinauszuziehen ins Dickicht der Stadt.³² Mit Straßenaktionen, Parolen auf ihrer Kleidung und Graffitis an Hauswänden trugen sie ihre Ideen in den öffentlichen Raum hinaus und bespielten mit ihren Ideen den Stadtraum. »Im Paris der Nachkriegszeit«, so fasst es der Künstler und Aktivist Christoph Schäfer zusammen, »wird die Aneignung der Städte, der Leidenschaften, des ganzen Lebens zur treibenden Kraft [...] der Lettristischen und der Situationistischen Internationale.«³³

4.3.1 »In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen«³⁴

Im Jahr 1957 geht aus dieser Gruppe junger Rebell*innen schließlich die Situationistische Internationale (SI) hervor, die zunächst aus 25 Mitgliedern besteht und sich nun

27 Vgl. Ohrt, *Phantom Avantgarde* (1990), S. 50.

28 Ohrt (1990), S. 51.

29 Vgl. Martini, »Lichtgestalt und Scheusal« (2013).

30 Vgl. Marcus, S. 376, Ohrt (1990), S. 52. Für die Ursprünge der SI im Lettrismus vgl. Stahlhut, Steiner und Zweifel (2007), S. 24.

31 Keine von den im Folgenden genannten Personen war im Jahr 1952 älter als 23 Jahre.

32 Vgl. Ohrt (1990), S. 52. Die Atmosphäre im Moineau schildert Ohrt ausführlich. Michèle Bernstein soll im Gespräch mit dem Autoren Grell Marcus ihren ersten Besuch im Moineau wie folgt beschrieben haben: »One day I opened the door of a café – and I found my people. They were alcoholics – very young alcoholics, as we all were. They would come together in the afternoon; then there would be music, noise, talk, all through the night« (Marcus, *Lipstick Traces* (1989), S. 376). Sie beschreibt zudem: »But I was absolutely sure we would all be famous – and that we would replace the old world with an new one, one that would make the social revolution« (ebd.).

33 Schäfer, »Kunst, Partizipation und die ewigen Werte der Bourgeoisie« (2008).

34 Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (1996), S. 16 [Hervorhebung im Original].

endgültig als revolutionäre Bewegung versteht.³⁵ Ihr Handlungs- und Denkraum ist mehr denn je die Stadt, da sich hier zunehmend gesellschaftliche Verschiebungen und Schieflagen offenbaren: So entstehen etwa Mitte der 1950er Jahre infolge einer massiven Wohnungsnot informelle Armutssiedlungen in den Vorstädten von Paris. Daraufhin wurde der Bau zahlreicher Großwohnsiedlungen mit Hochhausbebauung (*cités*) in den sog. »Banlieues«³⁶ eingeleitet, in die fortan insbesondere ärmere Bevölkerungsgruppen umgesiedelt wurden.³⁷ Vor diesem Hintergrund beginnt die SI sich immer stärker mit stadträumlichen Fragestellungen auseinanderzusetzen.³⁸

Im Jahr 1958 veröffentlichen sie die erste Ausgabe des Magazins *Situationistische Internationale* und entwickeln fortan die Theorie des »Unitären Urbanismus«. Der Urbanismus, von dem hier die Rede ist, bezieht sich jedoch nicht im engeren Sinn auf den physischen Stadtraum. Er entspricht in der Auffassung der Situationist*innen vielmehr einer neuen Verhaltens- und Lebensweise. Entsprechend bezieht sich »unitär« auf die »Einheit von Lebensweise und Lebensumfeld«.³⁹ In der dritten Ausgabe ihres Magazins beschreiben sie dies wie folgt: »Bekanntlich kennt der unitäre Urbanismus keine Grenzen; er erhebt den Anspruch, eine totale Einheit der menschlichen Umwelt zu bilden, in der Trennungen wie Arbeit – kollektive Freizeit – Privatleben letztlich aufgelöst werden.«⁴⁰ In diesen »unitären Urbanismus« schreibt sich die Gesellschaftskritik immer stärker ein und mündet 1967 schließlich in der Theorie der »Gesellschaft des Spektakels«⁴¹, die Guy Debord, einer der intellektuellen Köpfe der Gruppierung und bis heute ihr wohl bekanntester Vertreter, entwickelt. Exakt 100 Jahre nach dem Erscheinen des

35 Vgl. Orlich, *Situationistische Internationale* (2014), S. 162. Hier stoßen dann auch Asger Jorn und Constant Nieuwenhuys zu der Gruppe hinzu, die zuvor die Künstler*innengruppe CoBrA gegründet hatten. Orlich identifiziert in seinem Buch vier Wachstumsphasen der Gruppierung, die von einer Vielzahl von Ein- und Austrittsbewegungen gekennzeichnet sind. Über den Zeitraum von 16 Jahren, in denen die Gruppe existierte (Juli 1952 bis September 1969) pendelte die Zahl der Mitglieder zwischen vier und 15 (ebd.f.). Für weitere einführende Sekundärliteratur zur SI empfehle ich neben Orlich und Ohrt: Sadler, *The Situationist City* (1999); Pinder, *Visions of the City* (2005), S. 127–160 (dieser arbeitet auch die Beeinflussung der Gruppierung von Hegel, Marx und Lukacs (ebd., S. 131f.) heraus); Kuhnert et al., Hg., »Situativer Urbanismus: Zu einer beiläufigen Form des Sozialen« (2007); Adamek-Schyma, »Psychogeographie Heute: Kunst, Raum, Revolution?« (2008). Orlich gibt eine ausführliche Übersicht über den Forschungsstand und die Problematik der Sekundärliteratur über die Gruppierung (vgl. Orlich (2014), S. 31–40).

36 Seit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert werden laut den Sozialgeografen Georg Glasze und Florian Weber Banlieues zunehmend als »abhängige und negativ konnotierte urbane Peripherie, die vielfach gerade ärmere Bevölkerungsteile aufnimmt« verstanden (Glasze und Weber, »Die Stigmatisierung der banlieues in Frankreich seit den 1980er Jahren als Verräumlichung und Ethnisierung gesellschaftlicher Krisen« (2014), S. 65. Spätestens seit den 1980er Jahren werden jene Vororte als sog. »Problemviertel« beschrieben.

37 Vgl. Ohrt, »Faule Eier auf neue Autoritäten« (2008).

38 Vgl. Stahlhut, Steiner und Zweifel (2007), S. 24f.

39 Ngo, »Vom unitären zum situativen Urbanismus« (2007), S. 20.

40 Debord, »Situationistische Position zum Verkehr« (1959).

41 Vgl. Debord (1996). Das »Spektakel« werde zu einem zentralen Begriff im Werk Debords, bleibe jedoch »schwer zu fassen«, da dieser »nur eingeschränkt außerhalb Debords Werk kohärent verwendbar ist« (Adamek-Schyma (2008), S. 411). Für weitere Ausführungen zu dem Begriff vgl. ebd.f.

ersten Bandes von Marx' *Kapital*⁴² übt Debord mit dem Begriff des Spektakels radikale Kritik an der menschlichen Selbstentfremdung, die aus dem Überfluss des »Spätkapitalismus« resultiere. Die Vorherrschaft des Spektakels schaffe für den Menschen nur mehr künstliche Bilder, Vorstellungen und Bedürfnisse, anstatt den tatsächlich »erlebten Augenblick« zu ermöglichen.⁴³ Sie trage so zu einer zunehmenden »Fetischisierung« der kapitalistischen Ware bei.⁴⁴ Das Spektakel sei demnach »der Ort des getäuschten Blicks und des falschen Bewusstseins«⁴⁵. In seiner reinsten Form wird es von den Situationist*innen in der modernen Stadt lokalisiert,⁴⁶ die »als natürliche Ausdrucksform einer kollektiven Kreativität [...] imstande ist, die schöpferischen Kräfte zu umfassen«.⁴⁷

In einer »Scheinwelt von Werbung, PR und Propaganda«⁴⁸ werden Mensch zu Zuschauenden, die sich vor allem in der passiven Hinnahme üben.⁴⁹ Die Situationist*innen gehen jedoch davon aus, dass diese »Wahrnehmungs- und Handlungsweisen« durch die »Konstruktion von Situationen« aufgebrochen werden können.⁵⁰ »Gegen das Spektakel«, so der Wortlaut im Manifest der SI aus dem Jahr 1960, »führt die verwirklichte situationistische Kultur die totale Beteiligung ein«.⁵¹ Sie verstehen die Bewohner*innen der Stadt als autonom handelnde Produzent*innen, die sich spielerisch immer wieder neu definieren⁵² und entwickeln subversive Gegenmaßnahmen, um die Mechanismen des Spektakels zu unterwandern, das Erleben des Lebensraums »in eine höhere Qualität der Leidenschaft«⁵³ umzugestalten. Ein Stadtviertel werde eben nicht nur durch geographische oder ökonomische Faktoren, sondern auch von den Erfahrungen, Erinnerungen oder Vorstellungen der Bewohner*innen bestimmt – und genau diese gelte es freizulegen.⁵⁴

Die Psychogeografie verstehen die Situationist*innen als explorative Wissenschaft, die die unmittelbare Wirkung der geographischen Umwelt auf Atmosphären und Gefühls-

42 Debord war von 1960 bis 1961 Mitglied der antistalinistisch-marxistischen Organisation *Socialisme ou Barbarie*. Zur Kritik Debords an Marx vgl. Platthaus, »Laute Welt: Jedes Spektakel ein Riesendeckel«, 06.02.1997, S. 10.

43 Situationistische Internationale, »Manifest« (1960), vgl. auch Platthaus (1997).

44 Ebd., S. 10.

45 Debord (1996), S. 14.

46 Vgl. Orlich (2014), S. 20.

47 N. N., »Eine andere Stadt für ein anderes Leben« (1959).

48 Yeh, *Anything goes? Postmoderne Medientheorien im Vergleich* (2013), S. 310.

49 Vgl. Debord (1996), S. 17; 26.

50 Ronneberger, »Die Frage der Autogestion: Henri Lefebvre, Selbstverwaltung und Partizipation«, 21.05.2010.

51 Situationistische Internationale (1960).

52 Vgl. Ronneberger (2010).

53 Debord, *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz und andere Schriften* (1980), S. 41. Sie beschreiben dies auch wie folgt: »Wir wollen die existentielle Passivität durch die Gestaltung von Lebensmomenten, den Zweifel durch die Behauptung des Spiels ersetzen. [...] Was wir wollen ist eine phänomenologische Praxis« (Situationistische Internationale, »Der Fragebogen« (1964)).

54 Vgl. Situationistische Internationale, »Theorie des Umherschweifens« (1958). Sie beziehen sich dabei argumentativ auf die Studie »Paris et l'agglomération parisienne« des Soziologen Paul-Henry Chombart de Lauwe aus dem Jahr 1952.

leben erforscht.⁵⁵ Gerade der städtische Raum verfüge über ein flüchtiges, klandestines Eigenleben, dem sie auf die Spur kommen wollen. So erstellt Debord bspw. ganze Stadtpläne von Paris, auf denen er die Stadt in »Stimmungseinheiten«⁵⁶ gliedert. Wie ungewöhnlich dieser Zugriff auf die Stadt ist, erahnt man bereits wenn die Situationist*innen behaupten, dass die Stadt ein psychogeografisches Bodenprofil »mit beständigen Strömen, festen Punkten und Strudeln [hat], die den Zugang zu gewissen Zonen bzw. den Ausgang daraus sehr mühsam machen«⁵⁷. So habe Asger Jorn, einer der Mitbegründer*innen der SI und über viele Jahr Vertrauter Guy Debords, die Psychogeografie als »Science-Fiction des Urbanismus«⁵⁸ bezeichnet.

Doch wie genau sieht diese Konstruktion von Situationen aus? Die Situationist*innen entwickeln ein Set an Praxisformen, mit denen sie die Stadt wahrnehmen und erfahren, sie gleichzeitig jedoch auch umdeuten, neu entwerfen und herstellen.⁵⁹ Eine dieser Praxisformen nennen sie »dérive« und verstehen darunter bspw. das ziellose »Sich-Hingeben«⁶⁰, das Sich-Treibenlassen von Personen im städtischen Raum. Die Praxis geht zurück auf eine weitgehend unreflektierte Praxis des Umherschweifens, die die Lettrist*innen zunächst mehr oder minder als Zeitvertreib ausübten.⁶¹ Im Laufe der Zeit hat insbesondere Guy Debord dies immer stärker ausgearbeitet.⁶² Auf ausgedehnten »Schweifzügen« intuitiv gewählter Routen sollte ein erstes Bild, ein Gespür für ein bestimmtes städtisches Setting entstehen, indem gewisse »durch Zufall und Voraussehbarkeit bestimmte [...] Prozesse auf den Straßen«⁶³ beobachtet werden. Dabei müssten die Personen »eine mehr oder weniger lange Zeit auf die ihnen im Allgemeinen bekannten Bewegungs- und Handlungsgründe [verzichten] [...], um sich den Anregungen des Geländes und den ihm entsprechenden Begegnungen hinzugeben«. ⁶⁴ Die Größe des zu erforschenden Gebiets sei flexibel, zu den zeitlichen Rahmen und der Gruppengröße erfolgen genaue Abwägungen.⁶⁵ Grundsätzlich besticht die Methode durch die Rolle, die sie den Bewohner*innen der Stadt zuschreibt. Die Möglichkeit der Stadterschließung durch das Erahnen, Spüren, Wittern oder Spekulieren im Gehen kalkuliert die Bewohner*innen als zentrale Größe mit ein. Sie selbst sind die Erforscher*innen,

55 Vgl. Adamek-Schyma (2008), S. 414.

56 Debord, Hg., *Potlatch 1954–1957* (2002), S. 339.

57 Situationistische Internationale (1958).

58 Khatib, »Versuch einer psychogeographischen Beschreibung der Pariser Hallen« (1958).

59 Khatib nennt in seinem Aufsatz auch andere Mittel der Psychogeografie »wie z.B. das Lesen von Luftaufnahmen und Plänen, das Ausarbeiten von Statistiken, Graphiken bzw. Ergebnissen soziologischer Umfragen.« Diese seien »theoretischer Art und haben nicht diese aktive und direkte Seite, die dem experimentellen Umherschweifen eigen ist« (ebd.).

60 Situationistische Internationale (1958).

61 Vgl. Orlich (2014), S. 137.

62 Für ein Beispiel, wie eine »Umherschweif-Expedition« von Guy Debord und Gil J. Wolman abläuft und wie sie »Stimmungseinheiten« beschreiben vgl. Debord (2002), S. 346–349.

63 Ebd., S. 299.

64 Situationistische Internationale (1958).

65 Die Situationist*innen beschreiben: »Man kann allein umherschweifen, alles deutet aber darauf hin, dass die zahlenmäßige Verteilung in mehreren Kleingruppen von je zwei bis drei gleich bewussten Personen am fruchtbarsten ist« (ebd.). Hier werden auch Zeitangaben gemacht, der längste genannte Zeitraum beträgt zwei Monate (vgl. ebd.).

Vermesser*innen, Planer*innen der Stadt. Größer könnte der Kontrast zu den bis dato üblichen Methoden der Stadtplanung kaum sein.⁶⁶ Einen konkreten Einblick, wie eine solche Schweifftour aussehen könnte, ist in dem »Versuch einer psychogeographischen Beschreibung der Pariser Hallen« zu sehen.⁶⁷

Als weitere Methode zur Sabotage des Spektakels wurde das »détournement«, vereinfacht übersetzt die »Zweckentfremdung«, entwickelt.⁶⁸ Ursprünglich war diese Praxisform als Angriff auf die Kunstproduktion und die den Kunstwerken innewohnenden Ansprüche auf Ewigkeit, Originalität, Authentizität und Wertsteigerung angelegt.⁶⁹ Bei dem »détournement« werden fremde Texte beliebig herbeizitiert, die Sprache selbst durch Buchstabengedichte umgenutzt, bestehende Kunstwerke werden übermalt, auseinandergeschnitten und neu zusammengefügt, in existierende Comics werden in Sprechblasen neue Texte eingesetzt, Werbeanzeigen werden mit Untertiteln, Montagen, Collagen, Cut-Ups komplett umgestaltet oder in Debords Filmen neu arrangiert.⁷⁰ Die gebaute Stadt werde dabei regelrecht als »Readymade« aufgefasst.⁷¹

4.3.2 Das Recht auf Stadt

Eine entscheidende Rolle in der Theorieproduktion der SI kommt dem Philosophen Henri Lefebvre zu, der seit 1967 den Fachbereich Soziologie an der noch jungen Universität Paris-Nanterre leitete. In Nanterre, einer Trabantenstadt westlich von Paris, traten die sozialen Probleme des Massenwohnungsbaus der Nachkriegszeit in verdichteter Form zutage. Hier begannen im März 1968 Studierende – in dem Monat, in dem Lefebvre mit seinem Manifest *Le droit à la ville* erstmals das *Recht auf Stadt* einfordert – mit der Besetzung von Hörsälen – eine Bewegung, die wenige Wochen später in den Aufständen des *Pariser Mai* 1968 kumulieren würde. Die Überlegungen zu Lefebvres Arbeiten entstanden viele Jahre davor – und zwar in einem Milieu, in dem zunächst Constant und Asger Jorn von der Gruppe *CoBrA* und später auch die SI in Erscheinung trat.⁷² Die Verbindung zur SI beschreibt Lefebvre rückblickend wie folgt: »[I]t was a love story that ended badly,

66 Auch zu den bildenden Künsten konnte der Kontrast kaum größer sein: In der Psychogeografie »verkörpert sich dauerhaft eine Ablehnung des Werkschaffens, der Wille zum radikalen Bruch mit den Praktiken der – stets zu künstlerischen – Avantgarde« (Kaufmann, »Guy Debord: Die Revolution im Dienst der Poesie«, 2003). Die Eigenschaft der »Kunst ohne Werke« sei auch der Grund für zentrale Konflikte der Gruppe während ihrer ersten Jahre. Gleichzeitig räumt Kaufmann ein, dass »die Psychogeographie aber 1958 nicht so originell und auch nicht so zentral [ist], wie man sich das heute mitunter vorstellt« (ebd.). Der Autor geht jedoch nicht weiter darauf ein. Zu Bedeutung der bildenden Künste für die Arbeit der SI vgl. auch Adamek-Schyma (2008), S. 412f.

67 Vgl. Khatib (1958).

68 Vgl. Debord und Wolman, »Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung« (1995).

69 Vgl. Stahlhut, Steiner und Zweifel (2007), S. 25.

70 Vgl. dies., »In Giron Imus Nocte Et Consumimur Igni« (2007), S. 25 sowie Adamek-Schyma (2008), S. 417. Das geht soweit, dass sie für ihre eigenen Texte der Zeitschrift der SI auf ein Copyright verzichten oder aber Zitate von Marx oder Hegel in ihren Texten nicht als solche markieren (vgl. Orlich (2014), S. 123).

71 Ngo (2007), S. 20.

72 Vgl. Schäfer, »Vorwort« (2016), S. 8 und Lefebvres Ausführungen in Ross, »Lefebvre on the Situationists« (1997), S. 70. Lefebvre nimmt in dem Interview sehr detailliert Stellung zu der Beziehung zwischen ihm und der SI. Er verweist hier u.a. auf Ähnlichkeiten zwischen seiner »Theorie der Mo-

very badly»⁷³. Diese »Liebesgeschichte« begann im Jahr 1957 und endete 1962.⁷⁴ Ebenso wie bei den Situationist*innen hatte die Lektüre der Frühschriften Karl Marx' auf Lefebvre großen Einfluss.⁷⁵ Dabei fasste der Philosoph den Begriff der Produktion weiter auf als Marx: Er bezog diesen nicht nur allein auf ökonomische Zusammenhänge, sondern ging davon aus, dass der Mensch auch »gesellschaftlich-soziale [...] Beziehungen« produziere.⁷⁶ Damit nahm Lefebvre die alltägliche Lebenspraxis von Menschen in den Blick und rief gleichzeitig dazu auf, diese grundsätzlich zu ändern.⁷⁷ Kurz nachdem Lefebvre sein Buch *Critique de la vie quotidienne* im Jahr 1947 erstmals veröffentlichte, legte Constant 1953 mit *For an Architecture of Situation* einen Text vor, in dem er für die Idee warb, die tägliche Realität durch Architektur transformieren zu können.⁷⁸ Mit den Entwicklung des »dérive« oder des »détournement« brachte die SI schließlich Praxisformen hervor, um die Erfahrungsweisen von Stadt zu erneuern.

Auch die Formen der Entfremdung, von der Marx spricht, hat Lefebvre, so Klaus Ronneberger, nicht nur in »kapitalistischen Produktions- und Arbeitsverhältnissen« verortet, sondern in den Zwängen, die in den Strukturen des Alltagslebens liegen.⁷⁹ Dem Begriff der Entfremdung stellte Lefebvre schließlich den Begriff der Aneignung gegenüber und argumentiert, dass es zu einer Verwirklichung des Menschen dann komme, wenn er sich »seine Welt« aktive aneigne. Dabei müsse der Raum – als maßgeblicher Träger der Lebensverhältnisse der Menschen – aus eigener Kraft der Bewohner*innen gestaltet werden.⁸⁰ Über diese Überlegungen nähert sich Lefebvre schließlich dem Gedanken der »autogestion«⁸¹, der Selbstverwaltung an und thematisiert somit zentrale Fragen zur Konzeption politischer Teilhabe im urbanen Raum, das ebenso wie bei der SI in ein revolutionäres Sehnen eingebettet ist.

Ob auch ein Kontakt zwischen Matta-Clark und den Situationist*innen bestand, ist fraglich. Im Rahmen meiner Recherchen zu Matta-Clark bin ich immer wieder auf Hin-

mente« und der Konstruktion von Situationen der SI, auf die im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter eingegangen wird. Vgl. zur weiteren Lektüre ebd., S. 72f.

73 Ebd., S. 69.

74 Ebd.

75 Der Stadtsoziologe Klaus Ronneberger grenzt jedoch ein: Lefebvre »hat stets an zwei Fronten gekämpft: Kritik des kapitalistischen Gesellschaftssystems und Kritik des dogmatisch-orthodoxen Marxismus« (Ronneberger (2010)).

76 Vgl. ebd.

77 Wie wichtig diese Weiterentwicklung von Marx' Theorie für Stadtsoziologie war, schildert Nikolaus Kuhnert von der ARCH+ in einem Interview anschaulich: »Bis dahin gab es nur die klassische marxistische Theorie, die die Stadt entweder kategorisch ausblendete oder sie, wenn überhaupt, nur als Nebenwiderspruch zum Hauptwiderspruch zwischen Kapital und Arbeit reflektierte« (Kuhnert, Becker und Herresthal, Kristina, Ngo, Anh-Linh (2017), S. 11).

78 Vgl. Ross (1997), S. 70f.

79 Ronneberger (2010).

80 Vgl. ebd.

81 Als weiterführende Literatur empfehle ich: Bitter und Weber, Hg., *Autogestion, or Henri Lefebvre in New Belgrade* (2009). Der Aktivist und Künstler Christoph Schäfer geht in einem Bildessay der Frage nach, wie mit den Mitteln der Künste um die Stadt als Produktionsort gekämpft werden kann (vgl. Schäfer, *Die Stadt ist unsere Fabrik* (2010)).

weise gestoßen, dass dieser von der Arbeit der SI inspiriert gewesen sei.⁸² Dabei wird auf konzeptuelle Ähnlichkeiten zwischen dem »détournement« und Matta-Clarks Praktiken der Verfremdung, Umdeutung und Umnutzung von Architekturen eingegangen. Die Annahme einer Verbindung wird u.a. von mehreren dokumentierten Aufenthalten Matta-Clarks in Paris gestützt, bei dem er wahrscheinlich auf die SI aufmerksam geworden sei. In keinem der von mir gesichteten Texte über die SI wird jedoch von der anderen Seite auf eine Verbindung mit Matta-Clark eingegangen.⁸³

4.4 Advocacy Planning und Community Design

Wovon Matta-Clark 1978 im aufstrebenden Künstlerviertel SoHo noch träumte, das hatte 1963 im nur 15 Kilometer entfernten Harlem bereits Form angenommen. Dort taten sich Architekt*innen, Jurist*innen und Journalist*innen zusammen, um unter dem Namen *The Architects Renewal Committee* in Harlem, kurz: ARCH, gegen eine Autobahn im nördlichen Manhattan zu demonstrieren. Aus der ursprünglichen Protestaktion wurde ARCH unter der Leitung von J. Max Bond Jr., einem der später einflussreichsten Architekten der USA, schon bald zu einem zentralen Anlaufpunkt der Gemeinde: Die 15 Mitglieder der Gruppe unterstützten z.B. Beteiligungsverfahren im gesamten Stadtteil, halfen Bewohner*innen Fördermittel für kostengünstigen Wohnungsbau zu erhalten oder berieten sie zu Fragen rund ums Mietrecht.⁸⁴ Ein besonderes Augenmerk richteten sie auf die Stärkung der Rechte Schwarzer, wobei ihre Ziele teilweise eng verknüpft mit dem Black Power Movement und dem Black City Planning waren.⁸⁵ Nicht etwa das städtische Bauen, sondern das städtische Zusammenleben gerät in den Mittelpunkt ihrer planerischen Tätigkeit. Dies beschreibt etwa Priscilla Trucker, freie Autorin des *MET Bulletin*, wenn sie 1969 in Zusammenhang mit ARCH von »Soul Architecture«⁸⁶ spricht. Als erste sogenannte »Advocate Organization« der USA⁸⁷ legt ARCH den Grundstein für eine

82 Vgl. Werneburg, »Den Alltag zersägen« (2007); Tactical Aesthetics, »Gordon Matta-Clark: Architectural Practitioner« (2010); Finkelpearl, *What We Made* (2013), S. 26–28.

83 In einem E-Mail Austausch mit der Autorin bestätigte der Autor Roberto Ohrt, dass auch er im Rahmen seiner Recherchen nicht auf einem direkten Kontakt zwischen der SI und Matta-Clark aufmerksam geworden ist (Ohrt, Roberto, E-Mail an Eva Zepp, 09.07.2018).

84 Vgl. Tucker, »Poor Peoples' Plan« (1969), S. 266.

85 Clemens et al., Hg., »Community Design: Involvement and Architecture in the US since 1963: Projects« (2008), S. 30. Die *Planners for Equal Opportunity* (PEO), die zuerst *Planners for Civil Rights* heißen sollte, war der erste nationale Zusammenschluss für Advocacy Planning in den USA. Bei der PEO war der Großteil der in der Führung Beteiligten anfänglich weiß. Im März 1968 werden Forderungen laut, die PEO dem Black Liberation Movement einzugliedern. Im Mai 1968 werden diese Forderungen dahingehend erneuert, dass die Zahl der Black Representatives erhöht werden sollte. Zudem wurde gefordert, PEO dem Black Power Movement zu übergeben, was jedoch abgelehnt worden sei. Ausführliche Schilderungen dazu sind zu finden in Thabit, *A History of PEO: Planners for Equal Opportunity* (1999), S. 22–24.

86 Tucker (1969), S. 265.

87 Clemens et al., Hg. (2008), S. 30.

neue Bewegung in der Architektur.⁸⁸ Diese breitet sich zunächst in unterschiedlichen Gemeinden New Yorks, dann aber schon 1965, in Windeseile, gen Westen über liberale Städte wie Philadelphia, Pittsburgh oder Minneapolis und schließlich bis an die Küsten des Landes nach New Orleans, San Francisco und Los Angeles aus.⁸⁹

Im Jahr 1961 leistete Jane Jacobs mit ihrem Fundamentalwerk *The Death and Life of Great American Cities* auf äußerst pointierte Weise einen der ersten Beiträge zur Kritik an den althergebrachten Mustern der Stadtplanung.⁹⁰ Besondere Schlagkraft hatte auch der vom Stadtplaner und Juristen Paul Davidoff veröffentlichte Artikel »Advocacy and Pluralism in Planning« im *Journal of the American Institute for Planners*, den er im Jahr 1965, also im Jahr der massiven Expansion der Community Design-Bewegung, veröffentlichte.⁹¹ Darin übt der Initiator des frisch gegründeten *Department Of Urban Studies* am Hunter College, New York, lautstark Kritik daran, dass nur eine einzige Instanz, nämlich gemeinhin das City Planning Department, an der strategischen Ausrichtung der Stadt- und Gemeindeentwicklung beteiligt ist und beklagt eine »aristokratische und undemokratische Form des Entscheidungsprozesses«⁹² sowie die damit verbundene Vorstellung eines »unitary plan«⁹³. Mit seiner berühmt gewordenen Forderung nach dem »Planner as Advocate« wirbt Davidoff für ein pluralistisches, widerstreitendes Verständnis von Planung, bei dem die Ziele unterschiedlicher Interessensgruppen abgebildet werden.

Die politischen Wirkmächte von Architektur- und Stadtplanung werden zusehends thematisiert. Immer lauter werdende basisdemokratischen Bestrebungen und das bevorstehende Ende des »postwar booms«⁹⁴ von staatlich geförderten Bauprojekten bewegen zum Umdenken. Die Ursprünge dieser neuen Strömung ist jedoch in besonderer Weise als Reaktion auf Regierungsprogramme wie das »Urban Renewal Program«⁹⁵ oder der sogenannte »War on Poverty«, mit dem »Model Cities Program« aus dem Jahr 1966, zu verstehen.⁹⁶ Diese Offensiven nahmen sich in erster Linie die Verdrängung armer Ge-

88 Von einer Bewegung wird hier gesprochen: N. N., »Advocacy Planning. What it is, How it Works« (1968), S. 102.

89 Eine ausführliche, chronologische Übersicht (1963–2005) über die in den USA entstandenen Community Design Center ist zu finden in Clemens et al., Hg. (2008), S. 30–56.

90 Gleich in der Einleitung merkt Jacobs an, dass sie ihr Buch als eine »Attacke« auf bisherige Praktiken der Stadtplanung versteht (Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (1992), S. 3).

91 Davidoff, »Advocacy and Pluralism in Planning« (1965). Auch der Stadtplaner Donald F. Mazotti, der 1971 bereits eine äußerst aufschlussreiche Bibliografie zu dem Thema entwickelt, schildert, dass Davidoff den Grundstein zu der Bewegung mit seinem Text gelegt hat (Mazziotti, »Advocacy Planning. Toward the Development of Theory and Strategy« (1971), S. 3). Der Begriff findet nur langsam Eingang in den deutschsprachigen Planungsdiskurs (vgl. Kapitel 2.6.3 und 3.2.1.1) und wird unter dem Stichwort der Anwaltsplanung verhandelt.

92 Davidoff, »Advocacy and Pluralism in Planning« (1973), S. 290 [Übersetzung der Autorin].

93 Ebd., S. 280. Davidoff führt außerdem aus: »Further, it would become clear (as it is not at present) that there are no neutral grounds for evaluating a plan; there are as many evaluative systems as there are value systems. We know today, and perhaps it was always known, that there are no right solutions« (ebd., S. 289).

94 Allen, »The End of Modernism?« (2011), S. 364.

95 Das Gesetz wurde mit dem *Housing Act* im Jahr 1949 ins Leben gerufen und stellte Städten Bundesmittel bereit, um Stadtgebiete, die als »Slums« galten, mit dem Ziel zu erwerben, diese dann privaten Investor*innen zum Wohnungsbau zu überlassen.

96 Vgl. ebd., S. 365.

meinden zum Ziel. Die segregierenden Effekte dieser Programme wurden mit dem Begriff des »Slum Clearance« beschrieben. Community-Aktivist Mel King beklagte dieses Vorgehen wie folgt: »Somebody else defined my community in a way that allowed them to justify destruction of it.«⁹⁷ Der Schriftsteller James Baldwin führt die rassistische Ausprägung dieser Programme drastisch vor Augen, als er 1963 in einem Fernsehinterview mit Kenneth Clark sagt: »Urban Renewal means Negro Removal.«⁹⁸

Während eine tiefergehende Reflexion über die Nutzer*innen von Gebäuden in der Moderne kaum Rechnung getragen wurde (oder diese als klar berechenbar gelten), fanden die ins Planen und Bauen eingeschriebenen sozialen Prozesse, ihre Nutzungs-, Aneignungs- und Verdrängungsmechanismen nun zunehmend Gehör. Die Rolle der Architekt*innen wurde dabei ganz neu gedacht. Im sogenannten »grassroot-planning« sollen sie, gewissermaßen das »Mandat« für diejenigen Bevölkerungsgruppen übernehmen, die bisher von Planungsprozessen ausgeschlossen wurden.⁹⁹ Dies korrespondiert mit der basisdemokratischen Idee einer »politisch bewussten Öffentlichkeit«, die Ihre Wünsche und Bedürfnisse kennt.¹⁰⁰ Zu Beginn herrscht eine große Variation, und – zumindest in der Literatur – eine gewisse Unbestimmtheit in der neuen Rollenbeschreibung. Das mag auch ein Grund für das sehr stark an juristische Sprache angelehnte Vokabular sein, das in den Texten bemüht wird, da Vorbilder aus dem Bereich der Architektur fehlen, auf die zurückgegriffen werden konnte.¹⁰¹ Davidoff beschreibt die Rolle von Architekt*innen zugleich als Analyst*innen gegenwärtiger Stimmungen, als Simulator*innen künftiger Lebensbedingungen, als Vermittler*innen unterschiedlicher Interessen und nicht zuletzt als glühende Verfechter*innen gemeinsam erarbeiteter Lösungsvorschläge.¹⁰² Doch schon bald erhielt diese neue Strömung schärfere Konturen. Bereits Ende der 1960er Jahre herrschte rund um das Thema »Advocacy Planning« rege Publikationstätigkeit und schon 1971 listete der Autor Donald Mazziotti in einer Bibliografie 83 Quellen zu diesem Thema auf, darunter drei Konferenzen sowie neun Reporte und Studien.¹⁰³

Ebenso vielfältig wie die Auslegung der Begriffe und Konzepte war dann auch die Arbeit der mehr als 20 Gruppierungen, Büros, Netzwerke oder »Action Committees«, die bis 1970 in den USA entstanden¹⁰⁴ und Paul Davidoffs konjunktivisches »the planner as advocate would ...« in die Praxis übersetzten. Dabei war längst nicht mehr alleine die Expertise von Stadtplaner*innen und Architekt*innen gefragt, auch Jurist*innen und Sozialarbeiter*innen unterstützten Anwohner*innen bei ihren Anliegen. Community Design Cen-

97 Angotti, *The New Century of the Metropolis* (2013), S. 15.

98 Graham, *Urban Renewal... Means Negro Removal. James Baldwin* (1963), Video. Vgl. auch Angotti, »Advocacy and Community Planning: Past, Present and Future« (2007).

99 Vgl. Clemens et al., Hg. (2008), S. 27.

100 Ebd. [Übersetzung der Autorin].

101 Davidoff spricht bei Bewohner*innen bspw. von »clients« und widmet seine Aufmerksamkeit insbesondere Aspekten der Rhetorik und der Argumentation (vgl. Davidoff (1973)). Die juristische Färbung merkt man auch daran, dass Mazziotti in seiner Bibliografie eine gesonderte Rubrik aufführt: die »Legal Periodicals« mit sieben Quellenangaben enthält (vgl. Mazziotti (1971), S. 9).

102 Vgl. Davidoff (1973), S. 283.

103 Vgl. Mazziotti (1971).

104 Rund die Hälfte von ihnen ist nach meinem Kenntnisstand noch heute aktiv.

ter¹⁰⁵ schufen in vielen Städten des Landes gewissermaßen eine soziale Infrastruktur für die gemeinschaftliche Diskussion und Bearbeitung von Planungsfragen. Die Beschreibung eines »Urban Design Process« aus einer Textsammlung¹⁰⁶ der Initiative *Community Based Projects* zeigt mit den aufeinander folgenden Schritten »taking action«, »understand your town«, »deciding what you want«, »getting the job done« auf plastische Weise, wie sehr diese Initiativen in praktischen Problemlagen verwurzelt und an konkreten stadtplanerischen Lösungen interessiert waren.¹⁰⁷ Mit diesem pragmatischen Zugriff auf Fragen der partizipatorischen Planung unterschieden sie sich von den Ansätzen des Kollektivs *Anarchitecture*, das dem dekonstruktivistischen Potenzial von gebauten Strukturen nachging und die Imagination und Phantasie der Rezipient*innen ansteuert oder der Kulturkritik und den analytischen Verfahren, die die SI mit künstlerischen Mitteln entwickelte.¹⁰⁸

4.5 »Learning from ...« | Architecture without Architects

Zu einer weiteren Strömung, die sich weitgehend unabhängig vom »Advocacy Planning« bewegte, trugen unter anderem Autor*innen wie Bernard Rudofsky bei.¹⁰⁹ *Architecture without Architects* lautete der Titel einer einflussreichen – vom Hunter College nur einen

105 Dieser Begriff dient hier als Sammelbegriff für Initiativen und Programme, die sich bspw. auch als »Community Based Projects«, »Urban Planning Aid«, »Urban Design Group«, »Neighborhood Design Center« oder »The Architects' Resistance« bezeichnen. Auf weitere Initiativen, die sich in diesem Umfeld formieren, wie bspw. die 1974 von sieben Frauen gegründete *Women's School of Planning and Architecture*, die in ihren Workshops Methoden zur »Fantasieproduktion« hervorbringen und sich für Änderungen der Wohnungsbaupolitik einsetzen, die sich an den Bedürfnissen von Frauen orientiert, kann an dieser Stelle nur verwiesen werden. Auch konnten Inhalte eines Interview, das ich mit Charles Turner vom Community Design Center San Francisco im September 2018 in San Francisco geführt habe, nicht mehr in diese Arbeit einfließen.

106 Ein Faksimile dieses Dokuments ist zu finden in Clemens et al., Hg. (2008), S. 20f.

107 So seien Begriffe wie »hands-on-experience«, »social equity planning« oder »self-help housing« von diesen Initiativen in den Diskurs um Stadtplanung eingeführt worden (vgl. ebd., S. 27). Zur weiteren Lektüre zum Advocacy Planning empfehle ich Fezer (2014).

108 Eine Studie, die die benannten Strömungen einem genaueren, systematischen Vergleich unterzieht, steht, so wie es sich mir darstellt, noch aus. Weiterführende Literaturhinweise sind Kapitel 1.2.2.3 zu entnehmen. In dieser Arbeit werden die Strömungen weitestgehend getrennt voneinander behandelt, da es in erster Linie darum geht, ein Panorama der Strömungen aufzuzeigen, an die in der Debatte um Aneignungs- und Nutzungspraktiken von Schulbauten angeknüpft wird.

109 Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts plädierte der schottische Biologe und Stadtplaner Patrick Geddes für eine den örtlichen Merkmalen und regionalen Kulturen zugewandte Stadtplanung. Mit seinen »civic surveys« (Geddes, *Cities in Evolution* (1915), S. 306) konzeptualisierte er zudem Beteiligungsmodelle für Anwohner*innen (vgl. ebd., S. 295–312; 329–338). Für weitere frühere Quellen um Regionalismus vgl. etwa Momford, »The Theory and Practice of Regionalism« (1928); Belluschi, »The Meaning of Regionalism in Architecture« (1955); Moholy-Nagy, *Native Genius in Anonymous Architecture* (1957); Rapoport, *House Form and Culture* (1969). Für gesammelte Texte zum Regionalismus in der Architektur vgl. Canizaro, Hg., *Architectural Regionalism* (2007). Für einen historischen Überblick über ethnografische Forschungsansätze der modernen Architektur vgl. Roesler, *Weltkonstruktion* (2013).

Steinwurf entfernten – MoMA-Ausstellung, mit der der von Österreich in die USA emigrierte Architekt und Kulturtheoretiker im Jahr 1964 neue Impulse für die Architekturszene setzte. Darin zeigt er eine generische Auswahl sogenannter »regionaler« Architekturen, die sich ausschließlich an ihren örtlichen Gegebenheiten wie Klima und Topografie orientieren und mithilfe lokaler Materialien sowie überlieferter Bautraditionen von ihren Bewohner*innen errichtet wurden.

Dieser Ansatz war in der Architekturszene weitestgehend unbekannt, und verblieb auch in den weiteren Jahrzehnten eher randständig – denn Autor*innen wie Rudofsky schrieben gewissermaßen gegen die eigene Disziplin an. So liegen auch bei der begrifflichen Definition dieser Strömung (bis heute) noch einige Unschärfen vor. Es wird u. a. von »anonymous«, oder seltener auch von »spontaneous«, »indigenous« oder »rural architecture« gesprochen. Heutzutage wird diese Strömung meist unter der Bezeichnung »Regionalismus« oder »Vernakulärer Architektur« verhandelt. Rudofsky selbst greift im Vorwort seines Buches zur Ausstellung auf einen Aufsatz des Architekten Pietro Brulleschi aus dem Jahr 1955 zurück. Darin spricht jener von »communal architecture« und beschreibt diese wie folgt: »[A] communal art, not produced by the specialist but by the spontaneous and continuing activity of a whole people with a common heritage, acting under a community of experience«. ¹¹⁰

Ebenso wie das Advocacy Planning richtete sich diese Strömung also gegen die Vorstellung von einzeln agierenden, exklusiven Entwurfsverfasser*innen. Der Unterschied liegt wiederum darin, dass Architekt*innen hier nicht mehr als Repräsentant*innen einer Gemeinschaft gelten, sie werden gleich ganz außer Kraft gesetzt. Die Nutzer*innen der Gebäude seien ihre eigenen Lehrmeister*innen, sie besäßen Planungshoheit. Das Wissen zur Raumproduktion lagere vor Ort in den sich selbst unterrichtenden Gemeinden. Diese »Architektur ohne Architekten« sei nicht einfach nur akzidentiell, sondern Ergebnis einer höchst qualifizierten Expertise der lokalen Anwohner*innen und einer schlafwandlerischen Sicherheit im Umgang mit praktischen Problemen, von der zu »lernen« sei. In der Ausstellung zeigte Rudofsky Fotos dieser Bauten aus mehr als 60 Ländern: von meterhohen Dickichten aus Kieferbäumen, die in der japanischen Präfektur Shimane Schutz gegen Schneestürme bieten, über Hausboote, die sich in der Bucht von Suzhou in Shanghai flexibel an Wasserstände anpassen, bis hin zu Dächern im pakistanischen Hyderabad, auf denen Windschaufeln seit Jahrhunderten als natürliche Klimaanlage dienen. Den ursprünglichen, alltäglichen Charakter dieser »nonpedigreed architecture« ¹¹¹ führte Rudofsky mit den Fotografien scheinbar gleich in doppelter Weise vor Augen: Die aus den 1940er Jahren stammenden Bilder kamen laut Autor entweder von Amateur*innen und seien mehr oder minder zufällig in seine Hände gelangt, oder sie seien aus unterschiedlichen Publikationen zusammengepflückt, die auch Rudofsky selbst bisweilen »obskur« erscheinen. ¹¹²

110 Pietro Brulleschi zit.n. Rudofsky, Hg., *Architecture Without Architects* (1987a) s. p. Der Originaltext erschien in der *Architectural Record* und ist heute zu finden in: Brulleschi, »The Meaning of Regionalism in Architecture« (2007), S. 321.

111 Rudofsky (1987a) s. p.

112 Ebd. s. p.

Mit der Idee von Architektur als »communal enterprise« will Rudofsky ökonomische und formalästhetische Überlegungen der Architektur überwinden.¹¹³ So kritisiert er explizit die »preoccupation with noble architecture and architectural nobility to the exclusion of all other kinds«¹¹⁴, oder beschreibt zeitgenössische Architektur als eine »anthology of buildings of, by, and for the privileged«¹¹⁵. Dabei betont er, dass es nicht darum gehe eine neue Bauweise, sondern eine neue Lebensweise zu begründen.¹¹⁶ So seien genaue Analysen alltäglicher Praktiken wie das Essen, Schlafen, Baden oder das Tragen von Kleidung ein seine Überlegungen eingeflossen.¹¹⁷ Am Black Mountain College im Jahr 1944 fragt bspw. der Titel seiner Vorlesung: »How Can People Expect to Have Good Architecture When They Wear Such Clothes?«.¹¹⁸

Unlängst thematisieren Forscher*innen die problematischen Aspekte von Rudofskys Zugriff auf Architektur, was für den weiteren Verlauf der Arbeit und insbesondere für die Bearbeitung der Fallstudien von Bedeutung sein wird. Denn Fragen nach der Repräsentationsfähigkeit werden sichtbar. In dem bereits zitierten Artikel von Serhat Karakayalı und Marion von Osten beschreiben die Autor*innen, dass diese als »vormodern« geltende kulturelle Techniken zu jener Zeit von internationalen Architekt*innen ausgiebig erprobt worden seien: »Das Wohnen wurde mit dem Blick des ethnologischen Forschers auf das ›Ur-Humane‹ als evolutionär beschrieben«, weswegen sie hier auch von einem Strang der »anthropologisch motivierten« Nachkriegsmoderne sprechen, dem in der Forschung bisher jedoch wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden sei.¹¹⁹ Neben Rudofsky ließen sich diese Bezüge beispielsweise auch beim *Team 10*¹²⁰ erkennen, das unter dem Begriff des *HABITAT*, als Gegenreaktion auf die modernistische »Wohnmaschine«, kulturell definierte Wohnpraktiken in den Blick nahm.¹²¹ Die Autor*innen kommen

113 Ebd. s. p.

114 Ebd. s. p.

115 Ebd. s. p.

116 Vgl. ebd. s. p. Auch eine Kunstaussstellung zu Lebzeiten Rudofskys trug diese Botschaft im Titel: Das Museum für Angewandte Kunst in Wien zeigte von November 1987 bis Februar 1988 die »Bernard Rudofsky: Sparta/Sybaris. Keine neue Bauweise – eine neue Lebensweise tut not« (vgl. Rudofsky, Hg., *Sparta/Sybaris* (1987b)).

117 Vgl. Schumann, »Bernard Rudofsky« (2006).

118 Vgl. Harris, *The Arts at Black Mountain College* (1987), S. 99. Vgl. auch Rudofsky, *Are clothes modern?* (1947). Rudofsky und seine Frau Berta sind auch Erfinder*innen der sogenannten »Bernardo Sandals«. Für Rudofsky seien Architektur und Kulturgeschichte untrennbar miteinander verbunden gewesen (Schumann (2006)).

119 Osten und Karakayalı, »This was Tomorrow!« (2009), S. 120. Die Autor*innen verweisen hier auf die folgenden Arbeiten: Mudimbe, *The invention of Africa* (1997) und Baghdadi, »Changing Ideals in Architecture«.

120 Das *Team 10* bestand aus einer Gruppe von Architekt*innen (darunter Alison und Peter Smithson, Aldo van Eyck, Giancarlo De Carlo), die in der Nachkriegszeit aus dem CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) hervorging und mit der älteren Generation, zu der bspw. Le Corbusier und Walter Gropius gehörten, in Konflikt geriet, da sie eine selbstgebaute Hüttensiedlung von marokkanischen Binnenmigrant*innen auf dem 9. Kongress der Organisation als Lehrmodell präsentierte. Der anschließende Generationenkonflikt führte letztendlich zur Auflösung der CIAM (Osten und Karakayalı (2009), S. 111f.).

121 Vgl. dies., »This was Tomorrow!« (2009), S. 117. Auf die Bauten, die hier im Mittelpunkt der Diskussion standen (darunter eine Wohnsiedlung in Sidi Othman von André Studer und Jean Hentsch

in ihrer Studie zu dem Schluss, dass die Bezugnahme auf Modelle des *HABITAT* »morphologisch, kulturalisierend und ethnifizierend«¹²² gewesen sei. Die (post-)kolonialen Bedingungen, unter denen die Erkenntnisse gewonnen wurden, seien von den Architekt*innen ebenso wenig berücksichtigt worden wie die Kämpfe der anti-kolonialen Befreiungsbewegung.¹²³ »Stattdessen«, so kritisieren sie, »werde die Methode des ›Learning from...‹ als eine Hinwendung zum Alltag zur Nutzung gefeiert. Eine machttheoretische Befragung des ›Learning from...‹, das bis heute als ›bessere‹ oder ethischere Planung [...] gilt, ist ausgeblieben.«¹²⁴

4.6 »Glamour Shots«

Auch in Bezug auf die visuelle Repräsentation der Architekturen lassen sich Fallstricke ausmachen. Schaut man sich die Fotografien der Ausstellung Rudofskys genauer an, entsteht der Eindruck, als seien die ästhetischen Effekte der Architektur – ähnlich wie die zuvor beschriebenen Fotografien der AR in den 1980er und 1990er Jahren – von größerer Bedeutung als die »community of experience« bzw. die »communal enterprise«, auf die sich Rudofsky nachdrücklich bezieht. In 119 von 149 Fotografien, die Rudofsky in der dazugehörigen Publikation zeigte, sind keine Menschen abgebildet. Eine der wenigen Ausnahmen bildet die Sektion zur mobilen Architektur. Allerdings wirken die abgebildeten Personen hier merkwürdig geisterhaft. Damit bestärkt Rudofsky den Begriff der anonymen, namenlosen Architektur in einer Weise, die nicht nur die Rolle der Architekt*innen selbst negiert, sondern bereits menschliche Eingriffe kaschiert. Geradezu ironisch mutet es an, dass die Menschen, in den wenigen Fotografien, in denen sie abgebildet sind, ganz in den Dienst der Architektur gestellt werden, indem sie bspw. die Gebäude von A nach B transportieren. Bau- oder Nutzungspraktiken werden darin kaum gezeigt. Dadurch werden die Gebäude umso mehr erhöht. Fast erinnert die Darstellung von einem Dach-Transport in Guinea an eine ehrfürchtig-zeremoniell Überführung einer königlichen Sänfte. Froschperspektiven oder aber das Nicht-Zeigen von Gesichtern verstärken den Moment der Erhabenheit der Architektur zusätzlich. So wirken die Architekturen auf den von Rudofsky ausgewählten Fotografien erstaunlich entmenscht. In den wenigsten Fällen können wir den Prozess, das Geworden-Sein mit möglichen Störungen oder Schwierigkeiten studieren, vielmehr sind wir mit fixen Resultaten konfrontiert. In ihrer Studie *How Architecture Learned To Speculate*, in der die Architekturtheoretikerinnen Mona Mahall und Asli Serbest dem spekulativen Charakter der Moderne und deren visuellen Repräsentationsformen auf die Spur gehen, qualifizieren sie die Fotografien, die Rudofsky zeigt, als »modernist glamour shots«¹²⁵. Sie zählen Rudofsky zu einem der gro-

sowie die Cité Verticale in Casablanca von George Candilis und Shadrach Woods) gehen die Autor*innen in ihren Texten näher ein (vgl. ebd., S. 117f.).

122 Ebd., S. 120.

123 Ebd.

124 Ebd., S. 121.

125 Mahall und Serbest, *How architecture learned to speculate* (2009), S. 222.

ßen »Contrariers«¹²⁶ der 1960er Jahre, deren »anti-approach«¹²⁷ danach strebt, etablierte Positionen zu negieren, der jedoch ebenso den »auktorialen Willen, sichtbar zu werden«¹²⁸ verkörpert. Ähnliche Kritik äußerte Louisa Ballard bereits 1966, als sie in ihrer Rezension der Ausstellung von einer »air of romantic unreality«¹²⁹ spricht, die die Ausstellung durchzieht, und daraufhin einen mangelnden Bezug zur Gegenwart beanstandet: »[T]here is no clue as to how these survivals from a simpler past can relate to modern industrial society, let alone how they can save it«.¹³⁰

Zu berücksichtigen ist zudem auch der Ort, an dem Rudofskys Ausstellung zuerst gezeigt wurde. Ging es Rudofsky mit der Wahl des prestigeträchtigen Museum of Modern Art wahrscheinlich darum, diese Form der Architektur als Form von Kunst bzw. Design zu würdigen und etablierte Sehgewohnheiten zu hinterfragen, scheint es, als würden jene Sehweisen nicht unterlaufen, sondern geradezu bestätigt. Anstatt Anreize zu setzen, in soziale Praktiken überzugehen, verbleiben die Fotografien auf der Ebene der Anschauung – eine Praxis auf die ich auch in den Fallstudien, die sich diesem Kapitel anschließen, gestoßen bin. So scheint es, als werde die »Architecture without the Architect« in ihrer visuellen Darstellung nicht nur den Architekt*innen, sondern auch ihren Nutzer*innen entzogen.

126 Ebd. XII.

127 Ebd., S. 223. Seit der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts sei das Antidesign den Autorinnen zufolge die wichtigste Strategie der modernen Kultur. Im Streben nach Unterscheidung seien die Akteur*innen hier ständig gezwungen, etablierte Positionen zu negieren.

128 Ebd. XII. Sie bilanzieren: »In this sense we have to recognize Rudofsky's work, not so much as ethnographic, or sociologist research, but rather as a strategy that uses anonymous images in a novel and aesthetic way« (ebd., S. 222).

129 Ballard, »Reviewed Work(s): Architecture without Architects by Bernard Rudofsky; The Peoples' Architects by Harry S. Ransom; The Human Prospect by Lewis Mumford, Harry T. Moore and Karl W. Deutsch« (1966), S. 226. Sie befindet darüber hinaus: »[H]e [Rudofsky, Anm. der Autorin] seems more interested in aesthetic effects than in communal enterprise as such« (ebd.).

130 Ebd.

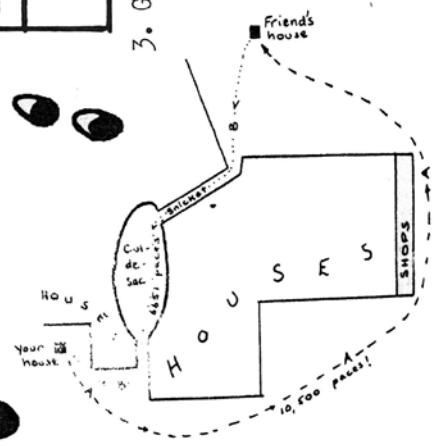
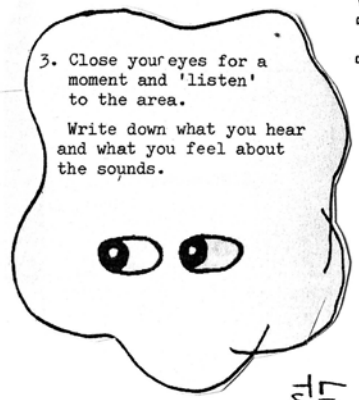
Gallery restaurant. Gourmet
dish of the week. Party cater **SENSORY** The Route
WALKS



2. How old does the building seem to be to you?
Put a tick in one space only.

very new	new	fairly new	In between	Fairly old	old	very old
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

3. Give reasons for your answer.



Licensed Betting Shop
Turf Accountant. Hours of Business

FEELS TOUCH
FEELS



PARK SQUARE **Detours**

