

Autonomie und Heteronomie in der Ästhetik

Überlegungen zur Autonomie der Kunst sind immer im Zusammenhang mit bzw. in Abgrenzung von der jeweiligen gesellschaftlichen Wirklichkeit zu verstehen. Die Anfänge der Forderung nach einer Autonomie der Kunst und damit der Freiheit der Künstler*innen, d.h. die Selbstbehauptung des Individuums gegenüber gesellschaftlichen Interessen, fällt in die Zeit der Aufklärung. Am Beginn stand eine Befreiungsbewegung der Kunst von Naturnachahmungen, moralischen Zwängen und gesellschaftlichen Einflüssen; im Weiteren entwickelten sich Emanzipationsbewegungen aus der Einflussphäre von Kirche und Adel und später der bürgerlichen Gesellschaft.⁴⁰

Als neuerlicher Ausgangspunkt dieser—bisweilen hochpolitischen—Debatte kann die Entstehung der Ästhetik als Teildisziplin der Philosophie mit der Schrift *Aesthetica* (1750) des Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten verstanden werden. Seither lässt sich das Programm der philosophischen Ästhetik als Analyse der Eigengesetzlichkeit der sinnlichen Anschauung und ihrer Relevanz für die menschliche Weltorientierung beschreiben; erst einmal unabhängig von der diskursiven Rationalität.⁴¹ Die Autonomie der Kunst ist bis heute ein zentraler Bestandteil des ästhetischen Diskurses.

Kant subjektiviert die *Empfindung des Schönen* in seiner Schrift *Kritik der Urteilskraft* (1790) radikal. Die Überschrift des zentralen Paragraphen (§2) lautet: „Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse“⁴²; damit entkoppelt bzw. enthebt Kant die Wahrnehmung und Empfindung von Schönheit, d.h. die wahre (autonome) ästhetische Erfahrung jeglicher Vorkenntnisse und Wissen über die Entstehungsbedin-

gungen, sowie den Nutzen und Gebrauch (Inhalt) eines *Gegenstandes* (Form).

Kaum später prägt der Dichter Friedrich Schiller im 15. Brief seiner gesellschaftsanalytischen Schriftenreihe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) die berühmte These, dass „[...] der Mensch [nur] spielt [...], wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er* [...] *nur da ganz Mensch [ist], wo er spielt*.“⁴³ Für die ästhetische Theorie bedeutet die Schiller'sche These im Wesentlichen, dass die „spezifische Deformation der bürgerlichen Gesellschaft“, d. h. das System der Arbeitsteilung, nur durch die *Kunst (als Selbstzweck)* kompensiert werden kann.⁴⁴ In der darauffolgenden Zeit liegt *die* treibende Kraft der Kunst in ihrem Abgrenzungsbedarf—„l'art pour l'art“—von der vereinnehmenden bürgerlichen Gesellschaft.

Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass Autonomiebestrebungen immer als Befreiungsbewegungen bzw. Auflehnung gegenüber vereinnehmenden (äußeren) Kräften entstehen. Der Impuls des In-Sich-Zurückziehens, d. h. „keine Beziehung auf irgend etwas außer sich zu haben“⁴⁵ kann einerseits als Schutzmechanismus verstanden werden, z. B. in gesellschaftlichen *Krisenzeiten* oder auch in *Krisenzeiten* einer ästhetischen Disziplin; andererseits zeugt ein solcher Widerstand aber auch von einem Rückzug aus gesellschaftlicher Verantwortlichkeit. Dies kann wiederum eine Bewegung motivieren, die sich gegen den Autonomiestatus selbst richtet. So geschah es, dass das Befreiungspostulat der Autonomie der Kunst im 20. Jahrhundert von den Avantgardebewegungen der 10er und 60er Jahre umgekehrt wurde. Sie forderten programmatisch die „Humanisierung der Welt durch *Liquidation der Differenz von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘*“.⁴⁶

Adorno wies der Kunst eine zentrale Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft zu, indem er sie als Feld theoretisierte, das Menschen in die Lage versetze eine Versöhnung mit dem „beschädigten Leben“ anzustreben. Er beschreibt die Kunst als *Wesen mit Doppelcharakter*, d. h. als dialektisches Phänomen. Der „Doppelcharakter der Kunst: fait social und Autonomie“⁴⁷ bedeutet für ihn, dass die Kunst zugleich eine soziale Tatsache (fait social) und ein autonomes Gebilde (Autonomie) ist. Der Gedanke der Kunstautonomie solle Adorno zufolge also weder verabsolutiert, noch einfach weggestrichen werden; Kunstwerke seien sozial produziert und zugleich autonom. Gerade dort, wo die Werke der Moderne nichts

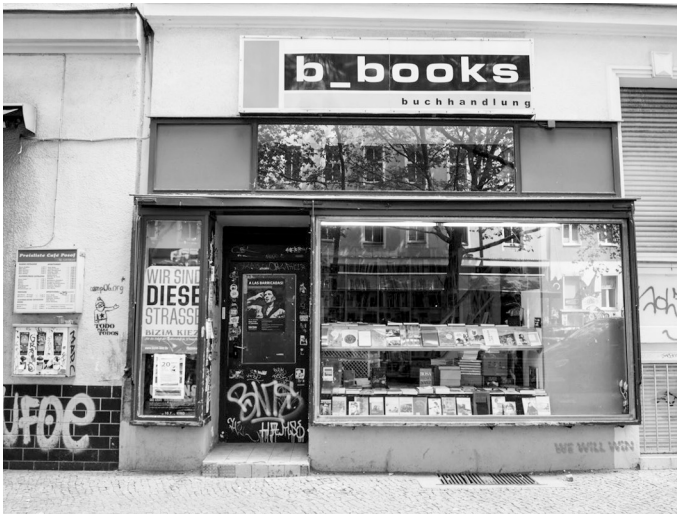


20 Park Fiction, Hamburg, seit 1995

anderem verpflichtet sind als den Erfordernissen ihrer eigenen Formgesetze, können sie am differenziertesten historische und gesellschaftliche Erfahrungen ausdrücken und soziologische Reflexionen ermöglichen.⁴⁸

Im Gegensatz dazu stehen heutige künstlerische Strategien, die eine kritische Haltung gegenüber dem Kunstwerk als autonomes, selbstreferentielles Objekt einnehmen und die Rezipient*innen aktiv miteinbeziehen. Diese werden z. B. als *Socially engaged practice*, *Activist art*, *Community art* oder auch *New genre public art* bezeichnet.⁴⁹ Sie beschäftigen sich mit relationalen Taktiken, d.h. der Verbindung von menschlichem Handeln und raumbildender Materie, wobei die Urheberschaft der Künstler*innen nur eine katalytische Funktion einnimmt.⁵⁰

Das Interesse an sozialen Prozessen keimte bereits in den 1990er Jahren verstärkt wieder auf; im deutschsprachigen Raum z. B. durch die Initiative *Park Fiction* des Künstlers Christoph Schäfer (seit 1995) (Abb. 20) oder in der Kleinstpartei *Chance 2000*



21: b_books, Buchladen, Veranstaltungsort, Verlag und politisches Zentrum in Berlin-Kreuzberg seit 1996; entsprang Projekten der Berliner Nachwendzeit, die sich für eine Repolitisierung der Kultur im Rahmen von Gegenöffentlichkeitskonzepten einsetzen.

des Künstlers Christoph Maria Schlingensief (1998). Die Kasseler documenta X (1997) nahm dabei, unter der künstlerischen Leitung von Catherine David und unter Rückbezug auf Themen der 1960er Jahre, eine Schlüsselrolle ein.⁵¹ In Debatten des aktuellen Kunstdiskurses geht es auch um die Revision der „jüngsten Geschichte“⁵², d. h. der 1990er Jahre. Beispielsweise gehörte in der Berliner Nachwendzeit gesellschaftliches Engagement — insbesondere auch die kritische Beschäftigung mit der Stadtentwicklung — als selbstverständlicher Teil zur projektbasierten künstlerischen Alltagspraxis.⁵³ Die soziale Relevanz der Kunst wurde zum Credo des kulturellen Handelns, wobei die interdisziplinäre Organisation eine Grundbedingung darstellt, zu der Architekt*innen genauso wie andere „außerakademische[n] ,Kulturproduzent*innen“ beitrugen⁵⁴ (Abb. 21).

Die Übertragung bzw. der kritische Einbezug von kunsttheoretischen Aspekten auf die aktuelle Architekturdebatte ist sinnfölig für die Theoriebildung der *Mikro-Utopie*.

Dazu werden Positionen der 1990er, 1960/70er und 1930er Jahre herangezogen, d. h. es werden Verbindungen hergestellt, die soziale Ein- und Ausgrenzungsmechanismen thematisieren (Bourriaud/Bishop); es werden historische Fenster in die 1960er Jahre (Beuys/Eco) und in die 1930er Jahre (Benjamin/Brecht) geöffnet, worin Fragestellungen der gesellschaftlichen Teilnahme und Teilhabe aufgeworfen werden, die bis heute nicht an Aktualität verloren haben. Und zum Abschluss dieses Kapitels wird eine Gegenüberstellung von *autonomer* Architektur (zugunsten einer Selbstvergewisserung der Disziplin) und *heteronomer* Architektur (zugunsten einer gesellschaftlichen Einmischung) vorgenommen (Rossi/Kroll).

Bourriaud/Bishop: Kritik der „relationalen Ästhetik“ Ein heteronomer Theorieansatz mit Signalwirkung ging in den 1990er Jahren von dem französischen Kunstkritiker und Kurator Nicolas Bourriaud aus. Er entwickelte seine Theorie der „relationalen Ästhetik“ vor dem Hintergrund der Kunstkritik jener Zeit, die die partizipative Kunstproduktion mit überholten Kategorien der 1960er Jahre dekodierte, in denen das Publikum lediglich durch Handlungsbefehle der Künstler*innen einbezogen wurde z. B. Fluxus und Happening. In der Praxis der relationalen Ästhetik hingegen werde die Möglichkeit geboten sich politisch-aktiv zu betätigen, denn dem Publikum würde ein eigener Handlungsspielraum gewährt, so Bourriaud. Er führt in seiner Schrift künstlerische Positionen an, die Modelle der Interaktion verfolgen und schlägt folgende *Typologien* vor: „connections/meetings“, „conviviality/encounters“, „collaborations/contracts“, „professional relation: clientele“ und „how to occupy a gallery“.⁵⁵

In solchen Modellprojekten werden alternative Formen der Kommunikation angeboten; der Zusammenhang von der Materialität eines Artefakts und seinem monetären Wert befragt; das Verhältnis von Kund*innen und Unternehmen thematisiert, wobei das kapitalistische System en passant zur Sprache kommt, d. h. als gegeben akzeptiert wird. Die künstlerischen Aktivitäten würden als *soziale Zwischenräume* platziert und erprobten so alternative Formen des Zusammenlebens inmitten der Konsensgesellschaft, der sie sich gleichzeitig entgegensetzten.

Die ästhetisch-relational arbeitenden Künstler*innen wendeten sich—im Unterschied zu den Avantgarden des 20. Jahrhunderts,

die noch eine umfassende Emanzipation des Individuums aus der repressiven Gesellschaft verfolgten—von *radikalen* Gesellschaftsutopien ab. Sie schlagen minimalinvasive Modifikationen vor, d. h. Kleinsteingriffe in die gesellschaftliche Realität der Postmoderne, in der das aufklärerische Ideal und Ziel einer radikalen Emanzipation aufgegeben wurde. Gerade in dieser Nüchternheit liege die Chance einer Renaissance des Politischen in der Kunst;⁵⁶ aber, so muss man ergänzen, auch das Risiko ihrer Entpolitisierung.

Für Bourriaud bildet der französische Philosoph Louis Althusser und seine Theorie des „Materialismus der Begegnung“ den Ausgangspunkt für weitere Überlegungen. Althusser beschreibt die zwischenmenschliche Begegnung bzw. Kommunikation als *an sich risikobehaftet*, d. h. sie werde von Intersubjektivität geformt, sprich, sie ist nicht planbar bzw. ihr Resultat ist immer ergebnisoffen.⁵⁷ Nach Bourriaud führe der von den Künstler*innen gegebene Anstoß zu Diskussionen in *intersubjektiven Begegnungen*, die dann durch ergebnisoffene Debatten—erstmal innerhalb des künstlerischen *Feldes*—, *eine* neue gemeinschaftliche Weltsticht formen könnten.⁵⁸ Über diese Grenzen hinausgetragen könne dies dann in einen breiteren Konsens verwandelt werden, d. h. schlussendlich reale Veränderungen im gesellschaftlichen Gefüge hervorbringen, so seine Hoffnung.⁵⁹

Die in den 1990er Jahren entsprechend poststrukturalistisch informierte Kritik daran lautet, dass der Ausgangspunkt solcher Debatten nicht in befriedeten Orten wie Kunsträumen und Galerien stattfinden könne, weil in solchen konsensorientierten *Feldern*⁶⁰ keine radikale Meinungsverschiedenheit herrsche. Aber gerade konfliktreiche Diskussionen sind eine wichtige Voraussetzung für die demokratische Meinungsbildung. Demokratie erfordert, dass Exklusion, d. h. Ausschluss sozialer Gruppen aus dem Kreis derer, die sich als *Mehrheitsgesellschaft* verstehen, sichtbar gemacht und so zur Disposition gestellt wird, wenn man eine pluralistische Demokratie, d. h. die Herrschaft aller anstrebe, so nimmt die amerikanische Kunsthistorikerin Rosalyn Deutsche Stellung mit der poststrukturalistischen Hegemonietheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe.⁶¹

Die britische Kunsthistorikerin Claire Bishop gibt ebenfalls zu bedenken, dass die relationale Ästhetik als künstlerisch-partizipative Praxis der Form nach zwar eine neue Plattform für zwischenmenschliche Begegnungen schaffe, die aber eher affirmativ, d. h.

harmonie- und konsensorientiert ist. Nicht in der „äußeren Form des Relationalen“ stecke das politische Potential, sondern in einem „inhaltlichen Typus zwischenmenschlicher Relation“. Wenn die künstlerische Praxis als politisch deklariert werden soll, dann genügt ein solcher Austausch nicht. Der Schritt vom „Labor künstlerischer Produktion“ zum Freizeit- und Unterhaltungsort ist sehr klein. Worin besteht also die „Mikroutopie“, fragt Bishop und fährt fort: Was ist das Surplus der künstlerischen Kochaktion gegenüber nachbarschaftlichen Kochabenden außerhalb des Kunstkontextes?⁶²

Hier werden Fragen angestoßen, die seit den 1990er Jahren im Kunstdiskurs als *Künstlerkritik* verhandelt werden. Der Soziologe Luc Boltanski und die Wirtschaftswissenschaftlerin Ève Chiapello unterscheiden in ihrem Buch *Le nouvel Éprit du Capitalisme* (Frz. *Der neue Geist des Kapitalismus*, 1999) zwischen zwei historisch gewachsenen kapitalismuskritischen Tendenzen: der Künstler- und Sozialkritik. Ihr kritisches Potential entwickeln sie dabei dialektisch: Die Künstlerkritik sei antimodernistisch, wenn sie den „Entzauberungsaspekt“ hervorhebt und modernistisch, wenn sie sich mit „Emanzipationsbelangen“ auseinandersetzt. Demgegenüber sei die Sozialkritik eher modernistisch, wenn sie Ungleichheiten in den Mittelpunkt stellt und eher antimodernistisch, wenn sie die mangelnde Solidarität in den Blick nimmt und als Individualismuskritik auftritt.⁶³

Daran anschließend lässt sich fragen, ob sich im Architekturdiskurs derzeit eine *Architektenkritik* etabliert, in der sich Künstler- und Sozialkritik in einer übergreifenden Kapitalismuskulturkritik vereinen. Die Vermutung knüpft daran an, dass sich in den Mikro-Utopoi unterschiedliche Empörungsthematiken der Künstlerkritik (Entzauberung und Emanzipation) und der Sozialkritik (soziale Ungleichheit und mangelnde Solidarität) zeigen und in ihrem kritischen Potential nicht unvereinbar scheinen.

Beuys/Eco: „Soziale Plastik“ als „offenes Kunstwerk“ In der Moderne wird das künstlerische Tätigsein zur Kritik mit utopischer Bedeutung. Die Kunst lässt die Mannigfaltigkeit möglicher Lebensformen anschaulich werden und kann zur Suche nach humaneren Lösungen motivieren. Dabei werden die Unterschiede zwischen dem Ästhetischen und dem Wirklichen akzentuiert und die utopischen, realitätsverändernden Dimensionen des Ästheti-

schen artikuliert: Wie sind die Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung gesellschaftlich bedingt?⁶⁴

Diese Frage spielt auch in der Kultur der 1960–70er Jahre—zwischen Engagement und Selbstbezogenheit—eine zentrale Rolle. In dieser Zeit werden ästhetische und performative Qualitäten des Offenheitsprinzips erprobt, die für die vorliegende Arbeit von Interesse sind.

In der *Gesellschaft des Spektakels* der späten 1960er Jahre waren Individuen in reglementierten Räumen noch zur Passivität gezwungen, anstatt die eigene Lebensform aktiv und kreativ zu gestalten, so das Verständnis des situationistischen Künstlers und Philosophen Guy Debord. Zur selben Zeit kritisiert der Künstler Joseph Beuys, dass der herkömmliche Kunstbegriff ein inhaltsleerer Akademismus geworden sei, der nicht mehr *wisse*, was „Kunst ihrem Wesen nach“ sei. Über den mithin als tradiert empfundenen Begriff der Plastik entwickelt er einen neuen, *erweiterten* Kunstbegriff—einen anthropologischen „Jedermannbegriff“—, der sich auf jeden einzelnen auf der Erde lebenden Menschen beziehen kann.

„Wie kann jedermann, ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former [der lebendigen Substanz des] [...] sozialen Organismus werden?“⁶⁵

In Beuys' Werk, das eine Einheit aus künstlerischem und lebensweltlichem Denken als „Geflecht von Ganzheitsvorstellungen“ mit „unsystematische[r] Offenheit“⁶⁶ bildet, fließen spiritualistisches Sendungsbewusstsein und politische Realität unweigerlich zusammen. Im Kontext der Realwirtschaft müsse nun vor allem Arbeit zugunsten des Wachstums der „sozialen Skulptur“ geleistet werden. An der Stelle, wo

„die Entfremdung zwischen den Menschen sitzt—man könnte fast sagen als eine Kälteplastik—, da muß eben die Wärmeplastik hinein. Die zwischenmenschliche Wärme [Liebe] muß da erzeugt werden.“⁶⁷

Er versteht die soziale Skulptur als neue Grundlagenwissenschaft. Erst im Anschluss an diese Erweiterung des Kunstbegriffes werde es für die Menschen überhaupt erst wieder einen Grund geben, *Etwas* aus Eisen, Holz oder Ton auszudrücken oder Bilder zu malen, zuvor habe „die Kunst [...] keinen Anlass.“⁶⁸

Das kognitive Potential von Kunst, d.h. ihre kritische Funktion wird durch Beuys' künstlerische Praxis in anschaulichen Orientierungsvorschlägen vergegenwärtigt. Er begegnet der Entfremdungssituation der Moderne mit sozialem Engagement, d.h. unter Einbezug der Menschen als aktiv Teilhabende und eingedenk aller gesellschaftlichen Sphären (Wirtschafts-, Rechts-, Staats- und Geistesleben).⁶⁹

Ähnlich dazu formuliert der Philosoph und Semiotiker Umberto Eco in einem mit „Form als Engagement“ übertitelten Abschnitt, dass sich der Mensch nicht im „Tempel seiner Innerlichkeit“ verschließen darf. Denn tut er dies und kultiviert „seine Reinheit und absolute spirituelle Unabhängigkeit [...], so rettet er sich nicht, sondern löscht sich selbst aus.“ Eco empfiehlt, dass sich der Mensch in seinem Werk veräußerlichen soll, denn obwohl er sich damit auch an das Werk entfremdet, könne die entfremdende Situation nicht überwunden werden, wenn man sich dem Werk verwehrt. Darin sei die „einzige Bedingung unseres Menschseins“ zu erkennen. Hingegen ist „die ‚schöne Seele‘ [...] eine Bewußtseinsform, die sich dieser Erkenntnis verweigert.“⁷⁰

Eco expliziert diese Theorie in seiner Schrift *Das offene Kunstwerk* (1962) als Grundmotiv. Ist ein Werk *offen*, dann ist die Kommunikation zwischen Produzent*in und Rezipient*in *nicht* determiniert. Das Werk vervollständigt sich erst im Prozess der Rezeption. Im *hypothetischen Modell* der Offenheitsästhetik herrscht Freiheit für die Interpret*innen zum Interpretierten beizutragen was sie eben möchten, d.h. die Formen der subjektiven Aneignung sind unbegrenzt; das Werk konstituiert sich mit dezidiert handlungsbezogenem Aspekt durch den Faktor der Mit-Realisierung.⁷¹

Dieses modernistische Modell kann zwar prinzipiell auf alle denkbaren Zeiten, Formen und Genres der Kunst angewendet werden,⁷² aber häufig entstehen Konzepte ästhetischer Selbstbestimmung im Kontext von soziokultureller Selbstbestimmung.⁷³

Das Schaffen von denjenigen, die der Avantgarde zugerechnet werden, widmete sich vorzugsweise neuen Lebensformen, z. B. die russischen Konstruktivist*innen; sie wollten keine Kunst im Dienste der Politik bzw. *überhaupt* Kunstwerke schaffen. An erster Stelle stand bei ihnen der Versuch neue Formen der Kunst als neue Formen der Existenz zu denken. Sie wollten die Grenzen zwischen Kunst,

Leben und Politik, sowie zwischen Arbeit, Erholung und Freizeit einreißen und folgten dabei einer bestimmten ästhetischen Logik, die im Gegensatz zu einer im Dienste politischer Ziele stehenden repräsentativen Logik steht,⁷⁴ denn im utopischen Denken gibt es *noch nichts* zu repräsentieren.

So gesehen lässt sich—mit Benjamin—zwischen einer Vereinnahmung des Künstlerischen durch die Politik (*Ästhetisierung der Politik*) und einer Emanzipation menschlicher Lebensformen durch die Kunst (*Politisierung der Kunst*) unterscheiden.⁷⁵

Benjamin: Trias „Tendenz—Qualität—Technik“ Der Kulturkritiker Walter Benjamin reflektiert in seinem Aufsatz *Der Autor als Produzent* (1934) die Autonomie des Künstlers. Er widmet sich zunächst dem Schaffen des Dichters/Schriftstellers, überträgt seine These im Textverlauf aber auch auf andere Kunstformen, z. B. das Theater. Diese Übertragung lässt sich auch auf die Mikro-Utopoi anwenden.

Benjamin schreibt, dass auf der einen Seite des Dichters „Freiheit zu dichten, was er eben wolle“ steht, auf der anderen Seite aber die Entscheidung, abhängig von der jeweiligen politischen Lage, *seine* Aktivität in den gesellschaftlichen Dienst—eine *Tendenz* verfolgend—zu stellen.⁷⁶

Benjamin stellt dem Begriff der Tendenz (Leistung des Künstlers) den Begriff der Qualität (Leistung des Werkes) gegenüber. Der „richtige“ Zusammenhang liege aber in der Kombination beider, denn gute Kunst könne nur mit kritischem Anspruch gelingen. Ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, muss also notwendig jede sonstige Qualität aufweisen,⁷⁷ so Benjamins Eingangsthese, die in seinen Worten ausführlicher lautet:

„[D]ie Tendenz einer Dichtung [kann] politisch nur stimmen [...], wenn sie auch literarisch stimmt. Das heißt, daß die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt. [...] [D]iese literarische Tendenz, die implicit oder explicit in jeder *richtigen* politischen Tendenz enthalten ist—die und nichts anderes macht die Qualität des Werks. *Darum* also schließt die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität ein, weil sie seine literarische *Tendenz* einschließt.“⁷⁸

In dieser mäandernden Formulierung wird Benjamins Verständnis eines dialektischen Zusammenhangs von Tendenz und Qualität deutlich. Demnach muss sich ein Werk in die „lebendigen, gesellschaftlichen Zusammenhänge einstellen“⁷⁹ und steht damit der Betrachtung von einem „starrten isolierten Dinge: Werk, Roman, Buch“ entgegen.

Je nachdem wie ein Werk *zu* den gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen der Epoche steht, ist es von reaktionärem oder revolutionärem Charakter, so die historisch-materialistische Kritik. Das sei aber nicht immer unmissverständlich zu beantworten, deswegen schlägt Benjamin eine abgewandelte Fragestellung zur Funktion des Werkes vor: Wie steht ein Werk *in* den Produktionsverhältnissen der jeweiligen Zeit?⁸⁰

Anfänglich formulierte er, dass die „richtige politische Tendenz eines Werks seine literarische Qualität einschließt, weil sie seine literarische Tendenz einschließt“, und definiert nun genauer, dass „diese literarische Tendenz [...] in einem Fortschritt oder in einem Rückschritt der literarischen Technik bestehen [kann].“⁸¹

Alleine die Tendenz, also die politische Gesinnung, reiche nicht aus, um revolutionär wirken zu können, die Wandlung vom Autor zum Produzenten müsse vollzogen werden. Dabei ist der Modellcharakter der Produktion maßgebend. Erstens, um andere Produzenten zur Produktion anzuleiten und zweitens, um ihnen einen „verbesserten Apparat“ zur Verfügung zu stellen. Dieser *Apparat* ist umso besser, je mehr er aus Lesern oder Zuschauern Mitwirkende macht, also die Konsumenten der Produktion zuführt. Das epische Theater von Bertolt Brecht dient Benjamin dabei als Hauptreferenz: Im Zentrum dieses Modells steht die Veränderung des Funktionszusammenhangs zwischen Bühne und Publikum, Text und Aufführung, Regisseur und Schauspieler.⁸²

Entsprechend der ihr zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten, bringt jede Zeit ihre eigenen künstlerischen Formate hervor, z. B. den Roman, die Tragödie, die Rhetorik oder andere Spielformen am Rande der Literatur. Beispielsweise leiste das Medium Zeitung der „Literarisierung der Lebensverhältnisse“ Vorschub. Die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum verschwinde, der Lesende wird zum Schreibenden, er wird Sachverständiger und gewinne damit Zugang zur Autorschaft.⁸³ Darin begründet Benjamin den „Umschmelzungsprozess“ vom Autor zum Produzenten.⁸⁴

Die jeweils im Werk verwendete *Technik* stellt einen neuen Ansatzpunkt dar, um die dabei entstehenden künstlerischen Produkte einer gesellschaftlichen Analyse zugänglich zu machen, d. h. der Technik-Begriff nimmt eine vermittelnde Position ein, zur richtigen Bestimmung des Verhältnisses von Tendenz und Qualität eines Werkes. Benjamin sieht die herkömmliche, aber unfruchtbare Unterscheidung von Form und Inhalt damit dialektisch überwunden.⁸⁵

Außerdem überträgt er seine These auf verschiedene Genres: Literatur > Fotografie > Musik > Theater. Eine erweiternde Übertragung ist auch auf die Produktion von Architektur und Stadt möglich, denn schlussendlich geht es um die Stellung der Produzent*in im Produktionsprozess und die Teilhabe an der Gesellschaft.

Übertragen auf die Mikro-Utopoi heißt das: die *politische Tendenz* (humanistische Utopie) ist zwar eine notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für die *Qualität des Werks* (ästhetische und politische Funktion/Wirksamkeit). Erst wenn die *eingesetzte Technik* (architektonische Minimaltechniken, d. h. Auswahl und Einsatz der Mittel und Methoden, z. B. transdisziplinäre Praxis als Brechen von Kompetenzschränken) stimmt, kann die sozialpolitische Funktion dieses kritischen Architekturansatzes Wirksamkeit erlangen.

Die gegenwärtige kritische Architekturpraxis entsteht als Reaktion auf gesellschaftliche Missverhältnisse und lässt sich als souveräne Kritik der Disziplin an diesen Missverhältnissen verstehen. Aktualisiert man das Konzept „Autor*in als Produzent*in“, kann eine zweifache Solidarität für die Gegenwart zurückgewonnen werden: 1) Der*die Autor*in wird vom Selbst- zum Mitgestaltenden; 2) der*die Betrachter*in ändert seine Rolle vom rezeptiv Teilnehmenden zum produktiv Teilhabenden.

Die „Alphabetisierung/Literarisierung der Lebenswelt“ wurde einst als „Transformationsriemen“ der Revolution bezeichnet.⁸⁶ Heute lässt sich vielleicht von der „Alphabetisierung/Qualifizierung der Gesellschaft“ im Sinne des sozialräumlichen Denkens als „Souveränisierung“ sprechen. Souveränität ist hier im Sinne der Selbstbestimmung gemeint. Im vorliegenden Zusammenhang heißt das, dass Souveräne jene sind, die eine sozialräumliche Fragestellung oder Aufgabe selbstbestimmt, d. h. sicher und überlegen erkennen, benennen, beherrschen und lösen können.

Autonome Architektur und partizipatorisches Bauen Im Vergleich zur Kunst steht die Architektur in einem konkreteren Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Der ästhetische Diskurs um Autonomie und Engagement künstlerischer Praktiken findet sich insbesondere in der Architektur der 1970er Jahre wieder. Dort wird der Autonomiebegriff dem partizipatorischen Bauen gegenübergestellt. Der Architekt und Theoretiker Ingo Bohning differenziert in seinem Buch „*Autonome Architektur*“ und „*partizipatorisches Bauen*“ (1981) die wesentlichen Unterschiede der beiden Ansätze; diese Differenzierung ist von besonderer Relevanz für die Diskussion der vorliegenden Arbeit.

Wenn die Architekturdiziplin sich auf ihre „inneren Werte“ beruft, dann geschieht dies meist auf Grundlage der Geometrie⁸⁷, wie z. B. in der Revolutionsarchitektur im 18. Jahrhundert, oder bei neueren Entwicklungen der 2000er Jahre, so etwa im sogenannten Parametrismus, dessen Protagonisten dezidiert mit der neoliberalen Wirtschaftsideologie koalieren, oder, obwohl auf gänzlich andere Weise, in DOGMAs „Project of Autonomy“, das sich dezidiert gegen das kapitalistische Ganze wendet.⁸⁸

Ähnliches vollzog sich Anfang 1970er Jahre. Die architektonischen Autonomiebestrebungen dieser Zeit sind als Fliehbewegung vor den vereinnahmenden Tendenzen des Bauwirtschaftsfunktionalismus, d. h. einer kapitalistischen Verwertungslogik, zu verstehen, z. B. zelebrierte die XV. Mailänder Triennale (1973) die Unabhängigkeit der Architektur von jedweder außerarchitektonischen Bindung.

Die Architektur sollte, nachdem die Erfolglosigkeit der funktionalistischen Methode zutage getreten war, nun wieder in den künstlerischen Bereich zurückkehren und ihre Aufgaben als eine Disziplin, die ihren ganz eigenen Regeln bzw. Logiken folgt und den Architekturentwurf ins Zentrum des Schaffens rückt, lösen.⁸⁹ Radikal ließe sich formulieren, dass eine autonome Formensprache sich dem sozialen Anspruch der Architektur und ihrer integrierenden Ästhetik entledigt; aber das bleibt zu hinterfragen.

Aldo Rossi konstatiert in seinem Buch *L'Architettura della Città* (Ital. *Die Architektur der Stadt*, 1966), dass nicht die sozialen Aktivitäten und Funktionen einer Stadt ihre konstituierenden Merkmale seien, sondern die architektonischen Formen eine Stadt entstehen lassen, womit jedes Bauwerk einen wesentlichen Bestandteil der städtebaulichen Realität ausmacht. Rossi trat



- 22 Gebäudekomplex der Universität Leuven/Belgien, medizinische Fakultät (Studentenwohnheim, Restaurants, Geschäfte, Schule, Kindergarten und weitere Sozialeinrichtungen), Lucien Kroll, 1970–76

1972–74 seine Architekturlehre als Gastdozent an der ETH Zürich zwar an, um „die wissenschaftlichen und methodischen Grundlagen einer autonomen Architektur neu zu formulieren“⁹⁰, er nahm aber „vielmehr eine poetische, ganzheitliche Stellung zwischen Architektur und Gesellschaft ein, und zwar durch das Medium der Stadt“⁹¹, damit oszillierte er zwischen einer Autonomie der Form und einem Funktionalismus der Architektur. Rossi legte „eine Architekturtheorie der Stadt [vor], die er als Reaktion und Opposition gegenüber einer funktionalistischen Haltung in der Architektur und im Städtebau, die irgendwo ohne Standpunkt war, entwickelt hatte.“⁹²

Während bei der autonomen Architekturästhetik die Reinheit der Form, die Geschlossenheit des architektonischen Werks und die Künstlerpersönlichkeit des Architekten eine zentrale Rolle spielt—wozu Rossi oftmals beispielhaft und etwas undifferenziert herangezogen wird—, kommt es beim partizipatorischen Bauen gerade auf die „Zerstörung des geschlossenen Werkcharakters und die Dezentralisierung der ästhetischen Erfahrung an.“⁹³

Zur Beschreibung dessen eignet sich Lucien Krolls Gebäudekomplex der Universität Leuven besonders gut, denn hier findet das partizipatorische Moment zu seinem formensprachlichen Ausdruck

in der realen Umsetzung. Die Ästhetik der Bricolage bzw. Patchworkarchitektur erscheint als Ausdruck einer kollektiven Anstrengung, d. h. zivilgesellschaftlicher Teilhabe, inbegriffen eines Bewusstseins für Ökologie und soziale Diversität. Das Fehlen einer durchgängigen Ordnung, der Mangel an Komposition, Verstöße gegen die Gesetze der Logik und das Nebeneinander heterogener Elemente tragen maßgeblich dazu bei (Abb. 22); diesem Gestaltungsprinzip folgen z.B. auch die Berliner Ökohäuser von Frei Otto (IBA 1987).

Aber die Absichten Krolls liegen auf einer anderen Ebene, die ebenfalls in der äußeren Erscheinung zum Ausdruck kommt. In der Gesamtschau sind die Fassadenoberflächen der Bauwerke in Zonen unterteilt, die sich in ihrer plastischen Beschaffenheit unterscheiden. Kroll vergleicht diese Zonen mit organischen Strukturen, z. B. Pilz- oder Schwammkulturen, die einem Wachstums- und Veränderungsprozess unterliegen und damit ein geeignetes Milieu für mikrokosmisches Leben bieten, d. h. günstige Bedingungen für die Entfaltung weiteren Lebens schaffen. Das vegetative Prinzip korrespondiere mit Freiheit und individueller Selbstbestimmung und einer emanzipierten und selbstbewussten Haltung des Menschen. Form wird hier im unmittelbaren Zusammenhang mit der Reaktion menschlichen Verhaltens verstanden.⁹⁴ Dementsprechend ist auch die angewandte Planungsmethodik und Arbeitsorganisation strukturiert; wobei verschiedene Arten der Partizipation (subjekt-, aktions- und objektorientiert) zum Einsatz kommen.⁹⁵ Während autonome Bestrebungen die revolutionäre Aktion bevorzugen, sind heteronome Bestrebungen durchdrungen von utopischer Vorstellungskraft.⁹⁶

