

Mikro-urbanismus



Microplanning – Urban Creative Practices
Micro Planejamento –
Práticas Urbanas Criativas
Herausgegeben von Marcos L. Rosa
São Paulo 2011, 230 Seiten,
Brasilianisches Portugiesisch/Englisch
ISBN 978-85-293-0145-7

In ARCH+ 190 „Stadtarchitektur São Paulo“ erschien eine Karte (S.71), die unzählige kleine Initiativen und Mikro-Interventionen, die den urbanen Raum São Paulos durchdringen, verzeichnete. Sie wurde von dem brasilianischen Architekten Marcos Leite Rosa zusammengestellt. Als ein Beispiel wurde die Boxschule unter dem *Viaduto do Café* vorgestellt, die für einige Jahre den zufällig entstandenen Restraum zwischen Brücke und

Böschung unter einem der vielen innerstädtischen Viadukte São Paulos bespielte. Bereits 2011 bestand diese Boxschule nicht mehr an diesem Ort, im Zwischenraum der gegenüberliegenden Seite dagegen hatte sich inzwischen eine Tagesversorgung für Obdachlose eingerichtet. Aus einer Recherche, die Marcos L. Rosa 2008 für den *Urban Age Award* durchführte, wurden 130 Projekte ausgewählt, von denen schließlich 20 dokumentiert und 2011 in dem vorliegenden Band veröffentlicht wurden. Die ausgewählten Projekte, die aktiv öffentliches kollektives Leben in Räumen der Stadt initiieren, werden zunächst fotodokumentarisch vorgestellt und anschließend auf jeweils zwei Seiten detailliert erläutert. Diese Projektblätter katalogisieren die Interventionen nicht einfach, sondern zerlegen die Projekte jeweils systematisch in Komponenten, um aufzuzeigen, wie sie zur Rekodifizierung von Stadt- zu öffentlichen Räumen beitragen.

Zwei dieser im Buch vorgestellten Projekte ganz unterschiedlicher Intensität seien hier beschrieben:

Instituto Acaia – Elisa Bracher, eine bekannte brasilianische Bildhauerin, hat ein kulturelles Zentrum für Kinder und Frauen an mehreren Standorten im Stadtteil Vermelho

initiiert. Eine kleine Gebäudegruppe mit Höfen und Veranden auf dem Grundstück neben ihrem Atelier beherbergt diverse Werkstätten, Arbeitsräume, eine große Küche und Spielflächen. Zielgruppe sind die Bewohner zweier winziger Favelas in der Nähe, die auf je einer langen, sehr schmalen Straßenparzelle extrem ungünstig geschnittene Grundstücke besiedelt haben. In den Favelas gibt es Dependancen oder vielmehr die Keimzellen des *Instituto Acaia*. Eine der Dependancen ist ein winziger öffentlicher Platz, bei einer anderen wurde eines der Häuschen zu einem öffentlichen Servicehaus umgewandelt. Im unteren Bereich befindet sich dort ein Waschsalon, mit dem sich eine Bewohnerin nun ihren Lebensunterhalt verdient, darüber ist eine kleine betreute Stube für Kinder eingerichtet. Diese sozialen Mikro-Infrastrukturen respektieren die Architektur der Favela, die als architektonischer Ausdruck ihrer aus dem Norden Brasiliens stammenden Bewohner wertgeschätzt wird. Die Häuser einer Favela als Architektur anzusehen ist in São Paulo offenbar ungewöhnlich, denn auch renommierte Projekte von *Favela Upgrading* operieren weiterhin mit Abriss und modernistischen Implantaten. Auf dem bislang von Werkstätten, Logistikunternehmen und dem Großmarkt geprägten Stadtteil Vermelho liegt ein starker ökonomischer Verwertungsdruck; den Eigentümern der benachbarten neuen Wohnanlage wurde die Beseitigung der Favela zum Einzugsstermin versprochen. Ob sie trotz des Einsatzes von Elisa Bracher jetzt noch existiert? Die Dynamik der Stadt São Paulo ist überwältigend. Aber auch von ihrer Struktur her sind alle Projekte flexibel, taktisch auf Intervention in Prozesse und nicht auf Dauer angelegt.

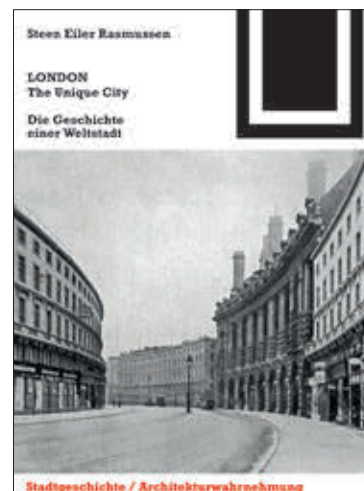
Aprendiz – Der von der Mittelklasse geschätzte, zentrale Stadtteil Vila Madalena ist extrem dicht bebaut. Betrachtet man Luftbilder des Viertels, könnte man es mit Tokio verwechseln, läge nicht doch die Struktur eines Rasters zugrunde, soweit es die Topographie zulässt. Freiflächen und öffentliche Aufenthaltsräume sind kaum vorhanden. Hier setzt die Intervention an. An der Mündung zweier Straßen entsteht ein kleiner Platz – kaum mag man ihn so nennen – und durch etwas Aufpflasterung wird der Übergang erleichtert. Vor allem aber erschließt sich von dort ein seltsamer

schmäler langer Außenraum durch den ganzen Block hindurch über einem gedeckelten Kanal, eng gefasst von über 3m hohen Rückmauern der angrenzenden privaten Parzellen. Diese Mauern sind lückenlos mit Graffiti bedeckt, eine einzige lange Galerie von hervorragenden Wandgemälden tut sich auf.

Die in der Publikation vorgestellten Projekte interagieren in extrem unterschiedlichen sozialen Kontexten. Aber meist nutzen sie Lücken, Resträume von Infrastrukturen, marginalisierte, fast unsichtbare kleine Löcher im Gewebe der Stadt. In der Würdigung der „urban creative practices“ als wesentliche Instrumente urbanistischen Handelns, in ihrer Nobilitierung als Micro-Planning, in der Wertschätzung von – auch bescheidensten – Alltagsräumen als substantiellen Komponenten des Öffentlichen liegt der wesentliche Wert des Buches. Nie geht es nur um Uminterpretation des Vorhandenen, immer um Neudefinition durch kreatives architektonisches Eingreifen. Auf den ersten, den einzelnen Projekten gewidmeten Teil folgt ein zweiter, der Essays im Sinne eines theoretischen Tableaus zusammenträgt. Ohne direkten Bezug zu nehmen, bieten die Texte einen Resonanzraum für die Entwicklung architektonisch urbanistischer Taktiken.

Sophie Wolfrum

Das Standardwerk von Steen Eiler Rasmussen aus dem Jahre 1934 erscheint erstmals auf Deutsch in der Reihe *Bauwelt Fundamente* in einer Übersetzung von Ulrike Franke und Torsten Lockl.



Steen Eiler Rasmussen
London. The Unique City,
Die Geschichte einer Weltstadt
hrsg. v. Ulrike Franke und Torsten Lockl
Bauwelt Fundamente, Bd. 149, 2013
ISBN 978-3-0346-0820-6



Master of Science in Architecture Sustainable Urban Design

Bewerbungen ab sofort für 2013

www.uni.li/urbanscape

Kontakt: kirsten.steinhofer@uni.li

Politische Bezüge der Architektur – in 9 + 1 Kategorien

Pedro Gadanhos Debüt als Kurator für Architektur am Museum of Modern Art in New York

Architektur sei schon immer politisch gewesen. So will uns die jüngste Architekturausstellung des Museum of Modern Art glauben machen: *9 + 1 Ways of Being Political: 50 Years of Political Stances in Architecture and Urban Design*. Mit einer Auswahl von 100 Werken aus dem 28.000 Stücke umfassenden Gesamtbestand der Architektur- und Designsammlung hat der 43-jährige Portugiese Pedro Gadanho seine erste Schau als neuer Kurator für Architektur des Museums zusammengestellt.

Die seit 1932 aufgebaute und seither stetig gewachsene Architektur- und Designsammlung hat das New Yorker Museum of Modern Art immer wieder eingesetzt, um Themen, Trends und vor allem die Geschichtsschreibung zu steuern. Mit der aktuellen Architekturausstellung versucht die Institution, vorhandene oder suggerierte politische Anbindungen verschiedener Avantgardebewegungen seit der Nachkriegszeit mit der aktuellen Architekturszene in Verbindung zu setzen. Dass ein solches Vorgehen, mit dem ein breites Publikum bedient werden soll, nicht ohne Beliebigkeit und eine Verflachung der Zusammenhänge geschehen kann, liegt auf der Hand. Die schiere Ausstrahlung der gezeigten Werke allerdings entfaltet, unbeachtet ihrer theoretischen

Klassifizierung, eine Wirkung, der sich kaum ein Besucher wird entziehen können. Fast könnte man meinen, der Slogan, Architektur sei eigentlich in jeder hier gezeigten Form politisch, sei ein bloßer Vorwand, um diese Schätze aus der Sammlung in solcher Dichte zu zeigen.

Im ersten und größten Raum spielt die Ausstellung ihre Trümpfe aus. Unpräzise sind beidseitig des Raums gerahmte Zeichnungen gehängt. Die überwiegend unrealisierten Projekte aus den 1960er- und 1970er-Jahren sind in den zwei Kapiteln *Radical Stances* und *Fiction and Dystopia* zusammengefasst. In den Begleittexten wird nachdrücklich auf das politische Potential der Architekturprojekte hingewiesen, darunter zwölf Zeichnungen und Collagen aus der Serie *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* von Koolhaas, Vriesendorp und Zenghelis aus dem Jahr 1972 (vgl. S. 32 ff. in diesem Heft), und weitere Sammlungsbestände von Andrea Branzi, Peter Cook, Léon Krier, Cedric Price, Aldo Rossi und Bernard Tschumi. Dieser erste bildstarke Raum bildet den Auftakt für die weiteren sieben Sequenzen, die unter Titeln wie *Consuming Brandscapes* oder *Occupying Social Borders* den Bogen bis in die Gegenwart spannen.

Die Zuordnung der 100 Werke zu neun Themenkomplexen scheint zuweilen austauschbar, vor allem, wenn

am Ende des Rundgangs unter dem Titel *Interrogating Shelter* Peter Eisenmans Axonometrien der *House IV Transformation Study* (1975) kommentarlos neben Skizzen zum *Growing House* für Caracas von Marjetica Potrč (2003) gehängt wird, als ob die autonome Architektur sich nie gegenüber der sozialen Plastik abgegrenzt hätte. Die Performance *IKEA Disobedients* des jungen spanischen Architekten Andrés Jaque, die zwei Mal stattfand, ergänzt die neun Kapitel als „+ 1“ und ist auf einem Videomonitor am Ende der Ausstellung dokumentiert.

Der forcierte Bezug zur Politik markiert ein neues Kapitel in der Geschichte des MoMA. Seit Philip Johnson 1932 die Architektur- und Designsammlung gründete, deren erster Kurator er dann auch war, übte er weit über das Museum hinaus großen Einfluss aus. Ausstellungen wie jene zum *International Style* (1932, zusammen mit Henri Russell Hitchcock) bis zu *Deconstructivist Architecture* (1988, zusammen mit Mark Wigley) prägten nachhaltig Begriffe, mit denen Architektur bis heute kategorisiert wird.

Unter der Leitung von Barry Bergdoll, Chefkurator für Architektur und Design seit 2006, hat nun Pedro Gadanho als Kurator für Architektur die Nachfolge von Andres Lepik angetreten, der als Museumsdirektor und Professor für Architek-

turgeschichte an die TU München berufen wurde. Bereits Lepik hatte vor knapp zwei Jahren die von Johnson geprägte, vorwiegend formale Ausrichtung der MoMA-Architekturausstellungen mit der Schau *Small Scale – Big Change. New Architectures of Social Engagement* in die Vergangenheit gerückt.

9 + 1 Ways of Being Political ist als Installation aus Sammlungsbeständen angelegt. Ohne Fremdexpnate und ohne Begleitkatalog ist sie noch nicht das große Debüt, sondern erst eine Absichtserklärung des neuen Kurators, dessen meistzitiertes Statement zu seinem neuen Posten lautet, das „Kuratieren die neue Kritik“ sei. Allerdings waren Ausstellungen schon immer eine Form der Architekturkritik. Es mag stimmen, dass sie in der Zeit der vermehrt audiovisuellen Medialisierung der Architektur an Aktualität gewonnen haben. Wenn Kuratieren aber Kritik sein will, dann sind die Zuordnungen in Gadanhos aktueller Schau zu beliebig.

Sabine von Fischer

9 + 1 Ways of Being Political: 50 Years of Political Stances in Architecture and Urban Design
Kuratiert von Pedro Gadanho und Margot Weller
Museum of Modern Art, New York, bis 25. März 2013.

www.moma.org



Hans Hollein. Aircraft Carrier City in Landscape, project. Exterior perspective. 1964. The Museum of Modern Art, New York. Philip Johnson Fund, 1967

Thomas Bayrle auf der Documenta 13

Die von der künstlerischen Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev verantwortete 13. Documenta verbuchte nach 100 Tagen mit 860.000 Besuchern einen Besucherrekord. Damit strafte sie alle Unkenrufe im Vorfeld der Ausstellung Lüge. Selbst noch nach der Eröffnungspressekonferenz hatte der PR-verwöhnte Teil der Kunstpresse hämisch gefordert, „the next director should start with a course in public and international relations“ (Jennifer Allen/frieze), weil Christov-Bakargiev sich nicht auf die gängigen Erwartungen der Branche einließ. Was von dieser Documenta also zumindest bleiben wird, ist die ermutigende Botschaft, dass man auch mit ernsthaften Inhalten eine sehr sinnliche Schau hinbekommen kann und abseits der vermeintlichen Gewissheiten der PR-Maschinerie und des Kunstmarkts ein breites Publikum erreichen kann, gerade weil Christov-Bakargiev ihr sperriges Konzept, das sie kokett immer wieder als Nicht-Konzept deklarierte, konsequent und kompromisslos verfolgte.

Posthumanismus war ein zentraler Begriff dieses Konzepts, wurde allerdings häufig missverstanden und provozierte Kritik. So wurde er von manchen boshaft als „feministischer

Ökoromantizismus“ abgetan. Wenn wir den Begriff allerdings mit dem Philosophen Wolfgang Iser als die Forderung nach dem Ende des „anthropischen Prinzips“ umschreiben, heißt das, dass es auch andere berechnete Interessen außer jenen des Menschen gibt, die wir berücksichtigen müssen. Diese Öffnung der Welt gegenüber kann nicht nur für die Kunst richtungsweisend sein, sondern auch im Kontext der Architektur eine Bedeutung haben, wie wir in ARCH+ 208 „Tokio: Die Stadt bewohnen“ im Gespräch mit dem japanischen Architekten Junya Ishigami diskutiert haben. Für Ishigami geht es um eine Bereicherung, nicht um eine Einschränkung unseres Lebens, wenn wir uns auf die Umwelt einlassen: „Aber wenn ich sage, wir müssen von einer anthropozentrischen Weltsicht wegkommen, heißt es nicht, dass ich die Menschen und ihre Interessen negiere. Das wäre in der Tat ein naiver Romantizismus. Im Gegenteil, ich bin davon überzeugt, dass das Leben der Menschen reicher wird, wenn wir uns nicht mehr in den Mittelpunkt stellen und uns stärker mit der Welt in ein Verhältnis setzen.“ Es geht also keinesfalls darum, die Machtverhältnisse einfach umzukehren und die Natur

über den Menschen zu stellen, wie es einige Kritiker Christov-Bakargiev vorgeworfen haben, sondern darum, den Menschen wieder als „welteinheimisches Wesen“ oder als „Weltbewohner“ (Iser) mit seiner Umwelt zu versöhnen. Denn angesichts der gegenwärtigen Krisen wächst das Unbehagen an der dualistischen und antagonistischen Denkweise der Moderne: Natur vs. Kultur, Mensch vs. Tier, Subjekt vs. Objekt. Diese Kluft können wir nur überwinden, so der französische Soziologe Bruno Latour, wenn wir unsere Gesellschaft als eine Versammlung von menschlichen wie auch nichtmenschlichen Wesen begreifen und uns nicht über die Dinge stellen.

In diesem Kontext verwundert es daher nicht, dass Christov-Bakargiev den Arbeiten des Künstlers Thomas Bayrle besonders viel Raum eingeräumt hat. Bayrle, 1937 in Berlin geboren, hat als Professor an der Städelschule in Frankfurt a.M. von 1972 bis 2002 Generationen von jungen Künstlern geprägt und sich immer wieder mit Themen wie Ökonomie und Technik oder Masse und Medien beschäftigt. Auf der diesjährigen Documenta (nach der 3. und 6. seine dritte Documenta-Teilnahme) war er

mit zwei großformatigen Wandbildern (*Carmageddon* und *Flugzeug*) sowie einer Anzahl kinetischer Skulpturen aus Motorteilen, die zu „sprechenden“ und „betenden“ „Rosenkränzen“ und „Monstranzen“ gefügt sind, in der Documenta-Halle zu sehen.

Vor fünf Jahren hatten wir anlässlich der Teilnahme von ARCH+ am *Zeitschriftenprojekt der Documenta 12* Thomas Bayrle zum *Interviewmarathon* mit Hans Ulrich Obrist und Rem Koolhaas nach Kassel eingeladen. Die Gespräche haben wir in ARCH+ 186/187 veröffentlicht. Bereits damals hat Bayrle eindrücklich von jenen Erlebnissen berichtet, die er nun in den Skulpturen verarbeitet hat:

„Als junger Mann lernte ich Maschinenweber in einem süddeutschen Textilbetrieb. Die Zeit von 1956 bis 1958 verbrachte ich vor Webautomaten und anderen Textilveredlungsmaschinen. Dieser Umgang mit Stoffen und Geweben hat mich sehr geprägt: Einerseits interessierte mich die rigide Technik, bei der es vordergründig um Flächen geht. Andererseits interessierte mich aber auch die Vorstellung, dass es bei Stoffgeweben genau genommen um minutiöse Re-



Bayrle beschäftigt sich immer wieder mit Themen wie ...



... Massenproduktion und Massengesellschaft, die er sinnbildlich ...



Der Künstler Thomas Bayrle war auf der diesjährigen Documenta (nach der 3. und 6. seine dritte Documenta-Teilnahme) mit zwei großformatigen Wandbildern sowie einer Reihe kinetischer Skulpturen prominent in der Documenta-Halle vertreten. Links im Bild „Carmageddon“, rechts „Flugzeug“. Fotos: Monika Nikolic

liefs aus Über- und Unterführungen von Tausenden von Fäden geht. [...] Mehr noch als die Struktur der verschiedenen Gewebe faszinierte mich jedoch der Maschinen-Rhythmus – der kollektive Sound aller Maschinen zusammen, der wie ein riesiger Film über dem Maschinenraum lag. Um in diesem Krach ‚zu überleben‘, musste ich auf das Stöhnen und Stampfen der Maschinen eingehen. Man musste sich mit ihrem Rhythmus kurzschließen und sich so in das Innenleben des Webautomaten hineinbegeben. In der Raserei dieser Halle konnte man schreien/toben/singen, so laut man konnte – und trotzdem hörte

niemand etwas. Es gab Situationen, in denen ich absackte und für Sekunden regelrecht in einen Wachtraum fiel. An einem gewissen Punkt von Sinnesüberreizung stellte sich ein einschneidendes Erlebnis ein: Bei einer bestimmten Frequenz begann meine Maschine, ‚menschlich zu singen‘. Aus dem Inneren des Getriebes drang plötzlich ein leises, menschliches Jammern. Das erregte mich total – und ich hörte tiefer in die rasende Materie hinein [...] Bei einer bestimmten Drehzahl näherten sich Mensch und Maschine gänzlich an – ich hörte jetzt plötzlich Nonnen den Rosenkranz singen. Nass geschwitz

sah ich die Betschwester vor mir in einem dunklen Kirchenschiff sitzen. Leise und monoton murmelten sie immer und immer wieder die gleichen Strophen: ... heilige Maria voll der Gnaden, bitte für uns Sünder, jetzt und in der Stunde unseres Todes ... bitt für uns ... bitt für uns ... bitt für uns ... Rhythmisch wie der Treibriemen einer Dampfmaschine klang das: bitt für uns ... bitt für uns ... bitt für uns ... Oh boy, das war ein Alarmzeichen! Als dieses Erlebnis öfters vorkam, quittierte ich den Dienst.“ (Das vollständige Gespräch ist in ARCH+ 186/187, S. 148 ff. abgedruckt.)

Für seine Arbeit hat Thomas Bayrle zum Abschluss der Documenta 13 den *Arnold-Bode-Preis* der Stadt Kassel erhalten.

Anh-Linh Ngo

Die Arbeiten von Thomas Bayrle hat die Kasseler Fotografin Monika Nikolic für uns dokumentiert.

www.monikanikolic.com



... im Gewebe von Ornamenten und Rastern untersucht.



Motorteile sind zu „betenden“ kinetischen Skulpturen gefügt.

Welche Kunst für wessen Stadt?

Die Konferenz *reART:theURBAN* in Zürich

Künstler, Akademiker und Aktivisten aus der ganzen Welt trafen sich vom 25. bis 27. Oktober 2012 in Zürich, um gemeinsam darüber nachzudenken, was die Künste zur Entwicklung der Städte und der urbanen Gesellschaften beitragen und wie sich Künstler bei der Schaffung öffentlicher Räume einbringen können. Das Spektrum der Tagung reichte vom omnipräsenten Spiel zur kreativen Produktion, von der politischen Ökonomie zur Performancekunst, vom „Artivismus“ zur Stadtplanung. Allerdings stand im Hintergrund stets die Frage: Welche Kunst für wessen Stadt?

„Ist Kunst gefährlich?“ fragte der slowenische Philosoph Slavoj Žižek in seinem Abschlussvortrag. Vielleicht sollte man die Dichter aus der Stadt hinauswerfen, meinte er unter Verweis auf Platon. Allerdings räumte er ein, könne man die Dichtung nicht für alle Verbrechen verantwortlich machen, die von repressiven Regimen begangen würden, auch wenn Dichter möglicherweise dazu beitragen, die kollektive Fantasie zu manipulieren. So verlockend dieser Vorschlag sein mag, ging er doch ein wenig über die Sache hinaus, da die Frage damit nicht mehr nur lautete, ob Kunst eine Gesellschaft zu beeinflussen vermag, sondern wie und für wen sie diese Rolle spielen kann. Auf dieses Thema kam man in den Diskussionsgruppen

immer wieder zurück. Behandelt wurden dabei sowohl die Rolle der Kunst innerhalb von städtischen und demokratischen Entwicklungen vor Ort als auch die Gefahr ihrer Instrumentalisierung durch ein bestimmtes sozio-ökonomisches und politisches Regime. Wie der Geograf Erik Swyngedouw hervorhob, ist diese Frage nach dem *Wie?* und dem *Für wen?* die potenzielle politische Dimension der Kunst, wenn sie beginnt, leere Begriffe zu problematisieren, die von den städtischen Eliten ständig verwendet, aber kaum jemals hinterfragt werden – so etwa „Öffentlichkeit“, „multikulturelle Gesellschaft“, „kreative Stadt“ etc. Kunst wird dann politisch, wenn sie sich wieder auf „das Gemeinsame“ konzentriert und spezieller noch auf die Frage, wessen Gemeinsames dies ist, sein kann oder sollte.

Allerdings teilten nicht alle Konferenzteilnehmer diese Deutung der Künste als machtvoller politischer Faktor. Der britische Autor und Politikberater Charles Landry betonte, man solle künstlerisches Denken als eine zusätzliche Wissensdimension auffassen, die in die derzeitigen technokratisch dominierten Praktiken der Stadtplanung und Politikgestaltung allgemein integriert werden sollten. Der Philosoph Jens Badura vertrat die These, dass der Wert der Kunst darin bestehe, Konfigurationen zu

schaffen, in denen die Vielfalt unserer Umgebungen aneinandergeraten und erlebt werden kann. Zugleich mahnte er, dass man nicht in die Falle tappen dürfe, einer Funktionalisierung der Künste das Wort zu geben. Schließlich betonte er, man könne die Tatsache, dass das sogenannte abstrakte Wissen notwendig sei, um unsere Welt zu ordnen, nicht ignorieren.

Das Kollektiv Spacedepartment und die Stadtaktivisten zURBS betonten hingegen die Wichtigkeit impliziten Wissens und prozessorientierter Herangehensweisen an die Stadtplanung. Spacedepartment praktizieren dies durch eine „performative Planung“, die die Ambiguität zwischen den Begriffen des Planens und des Performens ausfindig macht, und zURBS durch die sozial-künstlerische Methode, mit der Stadt zu arbeiten. Die Herausforderung besteht darin, „den langen Moment“ (Charles Landry) einzuführen, also zu einer nachhaltigen Wirkung des Handelns zu gelangen. Allerdings besagt der Umstand, dass man etwas im Raum und in der Zeit fixiert, noch nichts über dessen Qualität, was sich durch einen Verweis auf Landrys eigene Kritik an der Stadt der Moderne illustrieren ließe, deren Narben im Gewebe unserer Städte nach wie vor gegenwärtig sind. Darüber hinaus lässt sich die Qualität des Bewusstseins und des Diskurses mit diesen Begriffen kaum messen. Die Macht der Künste liegt dem Soziologen Dirk Baecker zufolge darin, dass ihre Performanz zweiter Ordnung die Stadt selbst als soziale Performanz freilegt. Um zu verstehen, wie es „Fremde schaffen können, zusammen zu leben und Fremde zu bleiben“, konstruiert er ein Konzept von Vertrauensspielen, bei der eine Art „Kühler“ potenzielle Konflikte zwischen Betrugern und Betrogenen beruhigt. Kunst, so seine These, stellt Vertrauensspiele zur Schau und gibt den Menschen qua Katharsis die Mittel an die Hand, zwischen den Rollen zu wechseln. Verbindet man dies mit dem von Žižek formulierten Paradox des öffentlichen Raums – „selbst wenn allen eine bestimmte unerfreuliche Tatsache bekannt ist, ändert sich alles, wenn man diese öffentlich ausspricht“ –, dann könnte man argumentieren, dass die Kunst diese Rolle auf der Ebene des äußeren Scheins spielen könnte.

Kehren wir abschließend nochmals zu Žižeks polemischer Frage zurück, ob die Künste gefährlich sein

können. Im Rückgriff auf die verschiedenen Perspektiven, die während der Konferenz deutlich wurden, lässt sich das fast zu offensichtliche Argument vorbringen, dass das Potenzial der Kunst nichts Illusorisches haben muss, um das gegenwärtige städtische Regime zu unterstützen, aber dass sie eine ausdrücklich politische Kraft entwickeln kann, indem sie die Büchse der Pandora im Hinblick auf aktuelle Planungs- und Entscheidungspraktiken öffnet und die Frage aufwirft, von wessen Gemeinschaft in puncto der sogenannten Sphäre der Öffentlichkeit eigentlich die Rede ist. Über wessen Urbanisierung und wessen Lebenswelt reden wir eigentlich? Die Konferenz ließ erkennen, dass es nicht um die Notwendigkeit einer gemeinsamen Sprache geht, da genau dies durch den Gebrauch leerer Signifikanten veranschaulicht wird. Vielmehr müssen wir unsere Differenzen und unser jeweiliges Verständnis offen aussprechen, um die Debatte auf eine fruchtbare Weise voranzutreiben. Dies geschieht nicht, indem man einen exzessiven „Artivismus“ betreibt, der dem „Act now“-Prinzip folgt, wie es die momentan vorherrschende Tendenz zu sein scheint. Vielmehr müsse man, wie Swyngedouw meinte, *aktiv* darüber nachdenken und „die Gelegenheit beim Schopfe ergreifen“. Durch kritische Kunst und künstlerische Denkprozesse können wir auf eine nicht festgelegte, wohlbedachte, ja sogar politische Art und Weise den Anspruch der Konferenz verstehen: „re-art the urban“ hieße dann, das Städtische vermittle der Kunst neu in Angriff zu nehmen.

www.rearttheurban.org

Sander Van Parijs

Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider. Foto: Pigi Psimenou

Sander Van Parijs promoviert am Urban Policy Research Centre und der Universität Gent und ist in dem in Zürich ansässigen sozial-künstlerischen urbanen Labor zURBS aktiv.

Anlässlich der Konferenz fand am 26. Oktober 2012 im Anschluss an die Performance „100 Prozent Zürich“ die 16. Ausgabe der ARCH+ features mit dem Regie-Kollektiv Rimini Protokoll und Imanuel Schipper, dem Organisator von reART:the URBAN im Theaterhaus Gessnerallee Zürich statt.

www.archplus.net/features



Schwerter zu Pflugscharen

Umbau des Hochbunkers Ungererstraße in München

In Zusammenarbeit mit raumstation Architekten realisiert die Münchner Bauträgergesellschaft Euroboden derzeit in München Schwabing den Umbau eines denkmalgeschützten Hochbunkers zu Wohn- und Geschäftsräumen. Der 7-geschossige Solitär an der Ungererstraße gehört zu den insgesamt 48 Luftschutzbunkern, die während des Zweiten Weltkrieges in München errichtet wurden. Das militärische Bauwerk besitzt, wie bei Hochbunkern in innerstädtischen Lagen üblich, eine vorgetäuschte zivile Fassadengestaltung mit Blindfenstern, Sockelgeschoss und Rustizierung der Ecken, die es in den städtischen Kontext einfügt. Einige der massiven Bauwerke wurden bis heute erhalten und stehen leblos im hochverdichteten Stadtgefüge. Erst mit Aufhebung der Zivilschutzbindung im Jahr 2007 eröffnete sich die Möglichkeit, den funktionslos gewordenen Baukörpern einer neue Nutzung zuzuführen. Der als Club zwischen-genutzte Bunker in der Münchner Hotterstraße steht beispielhaft für Transformationen solcher schwer nutzbaren historischen Strukturen in der Stadt.

Dass auch andere Nachnutzungen möglich sind, beweist das Konzept von raumstation Architekten und Euroboden für den denkmalgeschützten Hochbunker an der Ungererstraße: Auf über 1.000 qm Ge-

schoßfläche werden hier eine Büro-einheit mit Galerieebene (210 qm), drei Loftwohnungen (à 120 qm) und ein Penthouse (400 qm) entstehen. Die Herausforderung besteht darin, Tageslicht in die bisher fensterlose, zwei Meter dicke Außenhülle einzubringen, ohne die charakteristische Gestalt des Bunkers zu verwischen. Mit Seil- und Wandsägen werden in den Obergeschossen dreieinhalb Meter breite Öffnungen aus der Betonfassade herausgeschnitten. So entstehen vier nahezu geschosshohe „Lichträume“ in der Tiefe der Wand. Diese erweitern die Wohnräume um alkovenartige Nischen, die die Massivität des Bauwerks spürbar machen. Die nach Südosten ausgerichtete Öffnung ist jeweils als Loggia ausgebildet. Da im Erdgeschoss aufgrund der Denkmalschutzbestimmungen keine Fenster hergestellt werden dürfen, wird die Büro-einheit mit dem ersten Obergeschoss verbunden und indirekt über Lichtschächte beleuchtet. Das oberste Geschoss wird nach dem Rückbau des bestehenden Walmdachs um ein gläsernes Penthouse mit Dachterrasse ergänzt.

Die Umgestaltung der Innenräume belässt hin und wieder einen Blick auf die alte Substanz des Bunkers. Auch die originalen Türrahmen werden zum Teil erhalten, die Oberflächen des Treppenhauses und die Deckenuntersichten roh belassen.

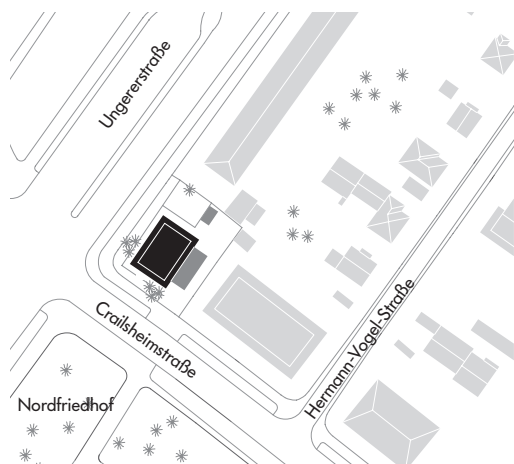


Die eingeschnittenen Öffnungen schaffen eine neue Raumebene in den massiven Bunkerwänden.
Visualisierung: Euroboden GmbH

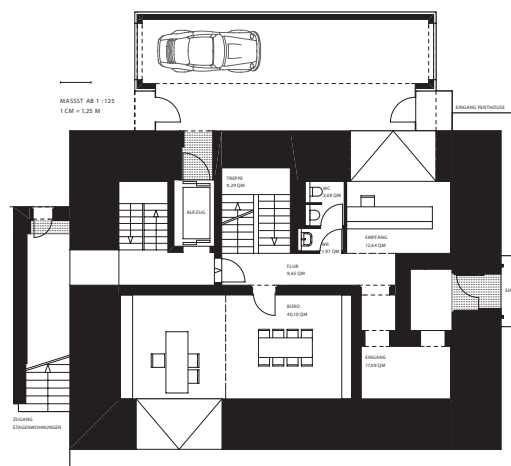
Sichtbare Gebrauchsspuren erinnern an die Vergangenheit des Gebäudes. Die Überlagerung von Alt und Neu erzeugt dabei eine vielschichtige Ästhetik, die man bisher eher mit der Berliner Kreativszene als mit der „ordentlichen“ Münchner Architektursprache assoziiert. In ARCH+ 201/202 „Berlin“ stellte Florian Heilmeyers Beitrag „Raumrohlinge“ architektonische Strategien im Umgang mit Bestandsbauten vor, die mit

geringen Eingriffen umprogrammiert werden und auf einer „Ästhetik der Aneignung“ basieren. Am 12. Juli 2012 diskutierten im Rahmen einer Baustellenbesichtigung die Architekten und der Bauherr mit Nikolaus Kuhnert über mögliche architektonische Konzepte einer geschichtsbe- wussten Transformation.

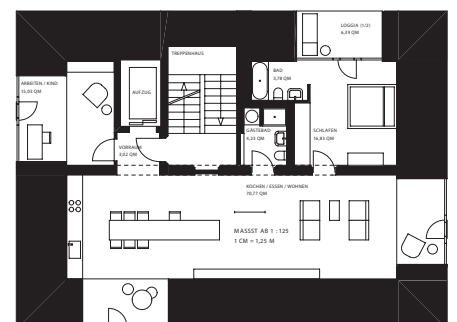
Verena Schmidt



Grundriss



Erdgeschoss



1. Geschoss

Soziale Justierungen

Zum Tod des Berliner Architekten Ludwig Leo (1924–2012)

Architektur ohne soziale Justierung produziere lediglich Bilder, hat Ludwig Leo einmal sinngemäß gesagt. Mit dieser Begründung der eigenen Entwürfe stand Leo in seiner Generation zwar nicht allein, doch die konzeptionelle Konsequenz seiner Entwürfe, die passionierte Arbeit an den Formen und der bedingungslose Anspruch an die eigene Architektur ließen ihn zur Ausnahmeerscheinung werden. In den Architektenkreisen des alten West-Berlin war Leo legendär. Er arbeitete zurückgezogen und verblüffte mit jedem Entwurf aufs Neue. Gebaut hat er fast nichts. Sein zutiefst ethisches Verständnis von Architektur speiste sich dabei nicht nur aus dem internationalen Diskurs der engagierten Architekturmoderne, sondern mindestens genau so sehr aus seinen biographischen Erfahrungen.

Hans-Ludwig Leo wurde am 2. September 1924 als einziges Kind seiner Eltern in Rostock geboren. Nach dem Notabitur 1942 wurde er direkt eingezogen und verlor kurz vor Ende des Krieges an der Ostfront ein Bein. So trug er den Wahnsinn des Zweiten Weltkriegs zeitlebens körperlich mit sich. Von 1951 bis 1954 studierte er an der Hochschule für Bildende Künste (HfBK) in Berlin Architektur. Hier traf er auf viele engagierte Studenten wie Daniel Gogel, Hardt-Waltherr Hämer, Georg Heinrichs, Heiner Moldenshardt, Hans C. Müller und Stefan Wewerka, die später die Architektur in West-Berlin entscheidend prägen sollten.

Bereits während des Studiums und nach dessen Abschluss arbeitete Leo bei Hans und Wassili Luckhardt, Paul Baumgarten und Sergius Ruegenberg – allesamt Vertreter jener Generation, die bereits die architektonische Moderne Berlins der Zwischenkriegszeit mitgeprägt hatte. 1958/59 errichtete er mit der Kindertagesstätte in der Loschmidtstraße

seinen ersten eigenen Bau in Berlin. Parallel dazu entstanden fünf Wohnhäuser für das Studentenwohnheim Eichkamp, die er zusammen mit seinen ehemaligen Kommilitonen Müller und Heinrichs errichtete. Ab 1960 realisierte er die Sporthalle Charlottenburg an der Sömmerringstraße. Ab 1967 war Leo mit seinen beiden bekanntesten Bauten beschäftigt, dem Umlauftank 2 der Versuchsanstalt für Wasserbau und Schiffbau in Berlin-Tiergarten und der Bundeslehr- und Forschungsstätte der Deutschen Lebens-Rettungs-Gesellschaft (DLRG) in Berlin-Spandau.

Die DLRG-Zentrale ist Leos komplexestes und anspruchsvollstes Bauwerk. Der Bau umfasst vielfältige Funktionen für die Berliner Wasserrrettung, kompakt organisiert in einem im Aufriss dreieckigen Baukörper mit zehn Geschossen. Hinter dessen 45 Grad schräger Westfassade befindet sich das Bootslager, das über einen in der Fassade integrierten Außenaufzug erschlossen wird, der das Gebäude zur Seeseite hin prägt. Mit der DLRG-Zentrale schuf Leo einen Hybrid aus Maschine und Architektur, ein zeichenhaftes Gebäude mit ausgeklügelten Detaillösungen im Inneren. Der Vergleich mit den zeitgleichen Architekturutopien der britischen Gruppe Archigram lag schon immer nahe und Archigram-Mitglied Peter Cook bezeichnete den Bau 1981 ehrfürchtig als ein „truly plug-in event“. Doch mit der hedonistischen und liberalistischen Konsumkultur der Briten hat Leos streng durchgestaltete „machine à travailler“ nichts gemein. In augenzwinkernder Verdrehung der Kausalitäten hat Cook jedoch eine andere Verbindungslinie aufgedeckt: „The composition recalls Rem Koolhaas at its best (though the date here is 1969).“

In internationalen Architektenkreisen war Leo schon immer ein wichtiger Geheimtipp, nicht weniger



Ludwig Leo (1924–2012).
Foto: Akademie der Künste, Berlin

präsent war er jedoch im Selbstverständnis des alten West-Berlin. Sein 1975 eingeweihter, monumentaler, in pink und blau gehaltener Umlauftank am Rande des Berliner Tiergartens gehört zu den Ikonen des Bauens im Westteil der Stadt. Leos Aufgabe als künstlerischer Oberleiter war es, die eigentliche Maschine zu verkleiden. Das Ergebnis ist ein im besten Sinn postmodernes Spiel mit Bedeutungen im Spannungsfeld von Sprechen und Verstehen, ein Adressieren der breiten Öffentlichkeit und ein Unterlaufen tradierter Würdeformeln der Architektur, das sowohl Fachleute als auch Laien bis heute fasziniert. Momentan bereitet die Wüstenrot Stiftung die denkmalgerechte Sanierung des Bauwerks vor.

Mit Antritt seiner Professur an der HdK (ehemals HfBK, heute UdK) 1975 verzichtete Leo auf die Arbeit als freier Architekt. Aus gesundheitlichen Gründen wurde er bereits 1982 in den Ruhestand versetzt und nahm danach nur noch vereinzelt an Wettbewerben teil. Sein letzter Beitrag war ein Entwurf für den Neubau der Akademie der Künste am Pariser Platz im Jahr 1993. Dem Baukunstarchiv der Akademie der Künste übergab er schließlich 2007 sein Archiv. Es umfasst fast 40 Projekte, die er, unterstützt von wenigen Mitarbeitern, in den Büroräumen seiner Wohnung in Berlin-Charlottenburg zeichnete.

Leos Anspruch an die Architektur war umfassend und seine Auseinandersetzung mit den Bauaufgaben unnachgiebig. Sein Entwerfen synthetisierte vielfältige zeitgenössische und historische Einflüsse, immer verbunden mit dem Anspruch, für jede spezifische Aufgabe eine funktional optimierte und architektonisch sinnfällige Lösung zu bieten. Situationen des alltäglichen Gebrauchs, das Miteinander der Nutzer, die Potentiale des Raums für Kommunikation und das Bilden temporärer Gemeinschaft-

ten des Lernens oder Arbeitens ziehen sich als roter Faden durch seine Entwürfe. Sein Sprechen über Architektur war ausgreifend, voller Assoziationen, gedanklicher Hakenschlänge und luzider Bilder. Öffentlich hat er sich jedoch nie über seine Architektur geäußert, auch nichts geschrieben. Dafür hat er beeindruckende Architekturzeichnungen hinterlassen, die deutlich machen, wie er seine Architektur für die Nutzer zu justieren versuchte (Anm. d. Red.: zur Entwurfsmethode Ludwig Leos siehe ARCH+ 183 (2007), „Situativer Urbanismus“, S. 100 ff.).

Eine junge Generation entdeckt Leo heute vor der Folie des ernüchternden Konservatismus in der Berliner Architektur nach 1989 zunehmend neu und begreift seine Architektur als radikale und utopische Moderne, die aus dem Lokalen heraus wirkte und dennoch international Maßstäbe zu setzen vermochte. Radikalität und Utopie wären für Leo freilich keine Beschreibungskategorien seiner eigenen Arbeit gewesen, doch bleibt diese auf ihre Art weiterhin anschlussfähig – in ihrem Blick auf den Menschen als soziales Wesen im Raum, im unnachgiebigen Ausloten von Alternativen, in ihrem kritischen Weiterarbeiten an den Ideen der Moderne und nicht zuletzt in der Konsequenz der persönlichen Haltung. Am Morgen des 1. November ist Ludwig Leo im Alter von 88 Jahren in Berlin gestorben.

Gregor Harbusch

Der Autor arbeitet an der ETH Zürich an einer Dissertation über Ludwig Leo. Eine längere Version des Texts ist online erschienen auf dem Wissenschaftsportal L.I.S.A. der Gerda Henkel Stiftung (http://www.lisa.gerdahenkel-stiftung.de/content.php?nav_id=4089).

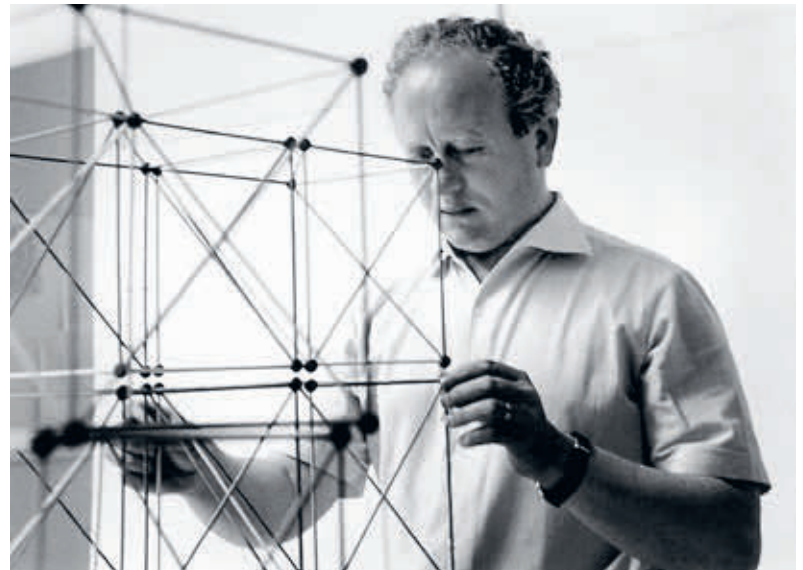
Welt als Struktur

Zum Tod des Architekten Fritz Haller (1924–2012)

„Man müsste ein Möbel bauen wie man im Idealfall ein Haus bauen möchte, also ein Satz von Bauteilen, die man zusammenbauen, wieder zerlegen und in eine neue Struktur überführen kann.“ Nur wenige Architekten haben so stark an dieses Credo des industriellen Bauens geglaubt wie Fritz Haller. Auf der Suche nach einer technisch perfekten Geometrie des Gebrauchs wurde das Bild des Möbelsystems zu einer Chiffre für eine übergeordnete Strategie infrastruktureller Erschließung von Architektur.

Fritz Haller gehörte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu den einflussreichsten Architekten

der Schweiz. Sein Œuvre umfasst ein beachtliches Spektrum ganz unterschiedlicher Bauten und Projekte: Schul-, Wohn- und Geschäftshäuser ebenso wie Industriehallen und Maschinenfabriken. Unter dem Einfluss einer zunehmend durch Miniaturisierungsprozesse geprägten Welt bewegte sich Hallers architektonisches Denken an den Grenzen eines Frage-spektrums entlang, das von Experimenten mit Geometriemodellen zu Beginn der 1960er Jahre, den Entwürfen der Baukasten- und Installationssysteme *MINI*, *MIDI* und *MAXI* sowie des inzwischen weltweit bekannten *USM Möbelsystems* bis hin



Fritz Haller an Konrad Wachsmanns Institut for Building Research, Los Angeles, 1966.

Foto: Peter Rodemeier/gta Archiv, ETH Zürich

zur Planung von globalen Stadtmodellen und der Entwicklung von Software in den frühen 1980er Jahren reichte.

Heute, fast 50 Jahre nachdem Fritz Haller und Paul Schärer das *USM Möbelsystem* entwickelten, erleben infrastrukturelle Fragestellungen wieder eine Hochkonjunktur. Es scheint fast, als habe man es in der Architektur erneut – oder sollte man besser meinen: noch immer – mit der

Sehnsucht nach einer verborgenen Vernunft des Technischen zu tun.¹

Fritz Haller verstarb am 15. Oktober 2012, wenige Tage vor seinem 88. Geburtstag.

Georg Vrachliotis

1) Anm. d. Red.: Eine ausführliche kritische Würdigung Hallers erschien kürzlich in ARCH+ 205 „Servicearchitekturen“: Georg Vrachliotis, Der infrastrukturelle Raum. Fritz Hallers Architektursysteme, S. 44ff. Der Autor forscht derzeit zu Leben und Werk von Fritz Haller.

Critical Cities

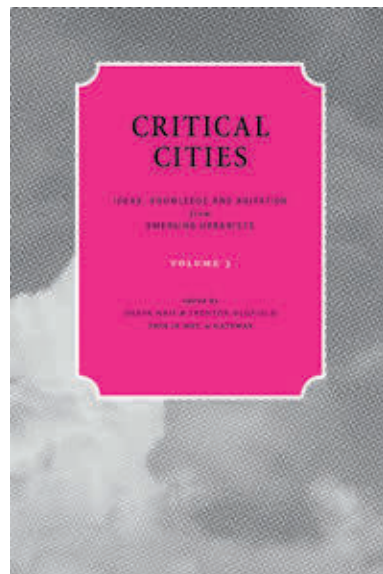
Seit 2009 erscheint im Myrdle Court Press Verlag die Publikationsreihe *Critical Cities*, die mit interdisziplinären Beiträgen aus aller Welt die wesentlichen Merkmale heutiger Stadtentwicklung beleuchtet. Die Reihe widmet sich der Ungleichheit in Städten und hinterfragt mit kritischen Dokumenten, Interviews und Bildessays die gängige Stadtgeschichte und das Verständnis unseres gegenwärtigen Lebens. Darüber hinaus werden Ausblicke auf die Möglichkeiten eines besseren Lebens in einer postkapitalistischen Zukunft gegeben.

Aus dem dritten Band der Reihe stammt auch das Gespräch der Fotografin Henrietta Williams mit Jo Anne Buttler, das in dieser Ausgabe erstmals auf Deutsch abgedruckt ist. („Das Geheimnis des Ring of Steel“ S. 62–69).

Darüber hinaus fokussiert der dritte Band von *Critical Cities* im Kapitel „Archipelago“ auf die Architektur der global agierenden Finanzwelt (Central Business Districts). Was

können wir über die avantgardistischen Räume der Überwachung und Verteidigung lernen? Was können wir daraus für die Zukunft unserer Städte und unseres Alltagslebens schließen?

Deepa Naik, Trenton Oldfield



Band 3: Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists
Herausgegeben von Deepa Naik und Trenton Oldfield
Myrdle Court Press, London, 2012
ISBN 978-0-9563539-3-1

Richtigstellung zu ARCH+ 208

Versehentlich wurden in dem Beitrag von Markus Schaefer und Hiromi Hosoya in ARCH+ 208 die Teilnehmer des Symposiums und der Ausstellung „Learning From Tokyo“ nicht vollständig genannt. Wir möchten hiermit den Fehler berichtigen:

Japanische Teilnehmer (in der Reihenfolge der Präsentationen): Riken Yamamoto, Architekt, Yokohama; Go Hasegawa, Architekt, Tokio; Sou Fujimoto, Architekt, Tokio; Ryuji Fujimura, Architekt, Tokio; Akihisa Hirata, Architekt, Tokio.

Schweizer Teilnehmer (in der Reihenfolge der Präsentationen): Roger Diener, Architekt, Basel (Panel); Piet Eckert, Architekt, Zürich; Frank Argast, Stadtplaner (Panel), Zürich; Matthias Heinz, Architekt, Zürich (Panel); Daniel Niggli & Mathias Müller, Architekten, Zürich; Marc Angélil, Architekt, Zürich (Panel); Wilhelm Natrup, Kantonsplaner, Zürich (Panel); Christian Kerez, Architekt, Zürich; Anh-Linh Ngo, ARCH+, Berlin (Panel); Fabio Gramazio, Architekt, Zürich (Panel).

Moderation: Markus Schaefer & Hiromi Hosoya, Architekten, Zürich
Organisatoren: Hiromi Hosoya (Architektin, Zürich), Markus Schaefer (Architekt, Zürich), Ryoko Ikeda (Architektin, Zürich), Sasha Cisar (Architekt, Zürich), Mitsuhiro Kanada (Ingenieur, Tokio) in Zusammenarbeit mit dem Architekturforum Zürich

Das Symposium und die Ausstellung „Learning from Tokyo“ fanden im Architekturforum Zürich statt und wurden unterstützt von der Japan Foundation, der Sakae Stünzi Foundation, der IKEA Stiftung Schweiz, ANA/All Nippon Airlines, Zürich Airport und der Stadt Zürich.

www.learningfromtokyo.ch

Literatur zum Thema

Wie immer stellen wir eine vollständige Liste der Literatur zum Thema **Kapital(e) London** auf www.archplus.net zur Verfügung.