

Die Bundesschule des ADGB in Bernau von Hannes Meyer

In den Jahren 1928-30 errichtete Hannes Meyer für den Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund in Bernau bei Berlin ein gewerkschaftliches Fortbildungszentrum, die so genannte Bundesschule. Die Einrichtung war für ein- bis zweimonatige Weiterbildungskurse für Mitglieder und Funktionäre bestimmt und sollte dementsprechend neben Seminarräumen und Lehrerhäusern auch Wohntrakte, einen großen Hörsaal, einen Speisesaal und eine Turnhalle besitzen. Für den Entwurf der Schule in Bernau griff Meyer die Idee seines Projektes für die Petersschule in Basel (1927) wieder auf – einen einfachen Baukörper in Skelettbauweise. Und wie die Petersschule wird auch die Schule in Bernau durch einen verglasten Gang erschlossen, der den Blick in die Landschaft öffnet, wobei die Gänge als eigenständige Baukörper wie nachträglich auf die Gebäude aufgepfropft wirken.

Nach eigenen Angaben hatte Meyer den Wettbewerb für das Projekt gewonnen, weil er „nicht nur eine außergewöhnliche Bauanlage vorschlug, sondern [...] eine neuartige sozial-pädagogische Organisation für dieses Bildungszentrum entwarf.“ Die Struktur und Form der Bauteile spiegelt ein räumliches Diagramm sozialer Beziehungen wider: die 120 männlichen und weiblichen Kursteilnehmer wurden in Einheiten von zehn Personen zusammengefasst, die jeweils eine Etage der dreigeschossigen Wohntrakte bewohnten. Die Gliederung dieser so genannten Zellen in fünf Doppelzimmern pro Stockwerk entsprach wiederum der fünffachen Gliederung der Konstruktion jedes Wohntraktes; eine funktionale und konstruktive Einheit, die als Kompositionsgrundlage auf dem gesamten Gelände serienmäßig wiederholt wurde. „Durch diese straffe Untergliederung sollte erreicht werden,

daß sich während der relativ kurzen Aufenthaltsdauer in der Bundesschule der einzelne Arbeiter durch Kameradschaft zu zweit und durch das Leben der Zellen raschestens und intensiv in das Gemeinschaftsleben der Schule eingliederte.“

Abweichungen von dieser Einheit entsprechen genau den sozialen und funktionalen Differenzierungen: die Achsweite ändert sich im Wohntrakt mit den Einzelzimmern, die Wohnungen der Dozenten nehmen einen eigenen Flügel ein, die Turnhalle und andere öffentliche Räume sind hervorgehoben und entwickeln sich aus der Struktur der gesamten Anlage.

Diagrammatische Architektur
Allgemein gesprochen wollte „die Bauanlage [...] lediglich eine plastische Übersetzung dieser sozial-pädagogischen Funktionen sein [...], eine direkte Übertragung des Funktionsdiagramms.“ So gesehen ist die Bundesschule eine Übersetzungsmaschine soziofunktionaler Beziehungen: sowohl darstellendes Diagramm als auch handelnder Eingriff in die vielfältigen Kräfte und Prozesse des sozialen Felds. Ferner funktioniert sie wie ein Schaltplan

materieller Bedeutungsträger, der seine Aktivitäten, seinen Gebrauch sowie die Auswirkungen früherer Kräfte aufzeichnet.

Entmystifizierte Architektur
Überall liegen Bauweise und -ablauf offen – im Gegensatz etwa zum Hauptgebäude des Bauhauses in Dessau, dessen konstruktive Gliederung bekanntermaßen rein ästhetischen Gesichtspunkten folgte. Details, denen man normalerweise eine ästhetische Bedeutung und eine Intention unterstellen würde, werden in der Bundesschule hartnäckig als reine Erfüllung technischer Ansprüche gezeigt, die das Gebäude als Steuerungsmechanismus zu erfüllen hat. Dies darf man aber nicht mit jener Variante der Selbstreferenzialität verwechseln, bei der das entworfene Objekt – gleichsam durch Handauflegen – auf sein neues technisches Potenzial verweist: Marcel Breuers Stahlrohrmöbel von 1925, Georg Muches und Richard Paulicks Stahlhaus in Dessau von 1926 oder das Dessauer Bauhaus weisen der Technik subjektive Intentionen zu, indem sie ihre technischen Möglichkeiten inter-

nalisieren und darüber die Technologie in das ästhetische Gefüge mit einbeziehen.

Konzeptuelle Architektur
Meyers Entwurf basiert auf einem neu überdachten Architekturbegriff. Architektur wird nicht als ästhetisches Objekt – als fiktiver Aufbau eines organischen Ganzen, den man normalerweise als „gute Form“ bezeichnet –, sondern als System von Umwandlungen begriffen: als ein Programm, eine Serie von Vorgängen, als eine Maschine zur Erzeugung von Ereignissen, die Meyer „psychologische Effekte“ nannte. Dies erweiterte die diagrammatische Bestimmung der Architektur um ganz andere Maßstäbe und Kategorien. Hinweise dafür liefern Meyers eigene Erfahrungsberichte von der Bundesschule, in denen er zum Beispiel die leiblich-zeitliche Dimension der Architektur betont: „Dem Ankommenden verriet sich die Nähe der Schule erstmals durch den Wechsel des Straßenpflasters: mitten im Walde zweigte eine Beton-Fahrbahn von der Überland-Magistrale ab, und das Holpern der Räder verwan-

deltete sich in sanftes Gleiten.“ Auf der Veranda „wanderte der sichtbare Motor des Sonnenstores im Sinne des Sonnenlaufs von Ost nach West, gleich einer Kinderlokomotive an der Deckenschiene und zog die schattenspendende Stoffwand hinter sich her.“ Schließlich werden grafische Systeme und technische Ausstattung zu eigenständigen architektonischen Elementen: „die Orientierung (wurde) durch eine farbige Organisation der fünf Wohnblöcke erleichtert [...] Eisenbahnsignalen ähnlich hingen die grünen, gelben, blauen und roten Lichtsignale in diesem Betriebsgang, und im Innern der dreigeschossigen Wohnblöcke verwandelte sich die rötliche Grundfarbe im Ansteigen von Karmin zu Zinnober, zu Rosa, zu den drei Zellenfarben der Eingangswand im jeweiligen Korridor. [...] Ein Druck des Redners auf eine Tastatur erweiterte oder verkleinerte das 14 m breite Saalfenster gleich einer Fotokamera. Eine weitere Drucktaste bewegte die 3 Wandelemente der Stirnwand, und es erschienen geräuschlos die gewünschten Landkarten, Diagramme, Bilder. Noch eine Drucktaste erlaubte alle

Register der Beleuchtungskunst, vom schummrigen Halblicht der Lichtstreuer bis zum blendenden Schein der Bühnenlampen. Rot erschien der Bodenbelag, schwarz die Möbel und silbern der Cellophanstoff der Wand. Der Redner selbst aber erschien vor dem weißen Quadrat seiner Hinterwand als dozierende Silhouette.“

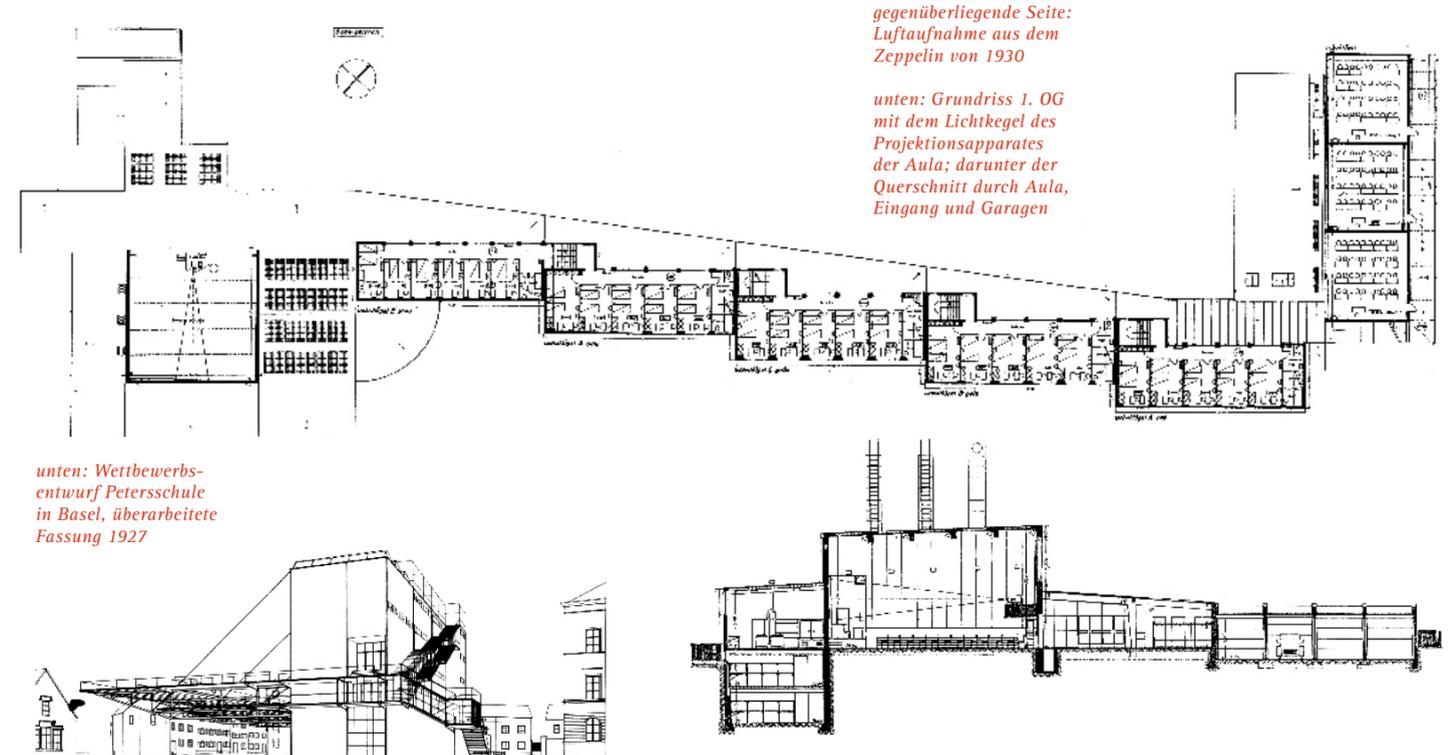
Diese Worte sind mehr als eine bloße Beschreibung der technischen Ausstattung. Indem sie neue Räume und neue Ereignisse organisiert, wirkt die Bundesschule am Bau der „Neuen Welt“ mit: Sie programmiert ihre Bewohner um, lehrt neue Wahrnehmungsweisen, erzeugt neue Erfahrungskategorien und zeichnet so neue Positionen des Subjekts; dadurch entstehen letztlich die ideologischen Wegweiser, über die wir mit der Realität in Austausch treten.

Michael Hays

Aus dem Englischen: Fritz Schneider aus: K. Michael Hays, *Modernism and the posthumanist subject – the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Cambridge (Mass.) 1995

1 Alle Zitate aus: Hannes Meyer, *Die Bundesschule des ADGB in Bernau bei Berlin*, in: Hannes Meyer, *Bauen und Gesellschaft*, Dresden 1980, S. 63-67

2 Arieh Scharon, *Bauaufseher für den ADGB, über Meyers Überzeugungen: „Grundsätzlich durften wir nicht einmal Aufrisse zeichnen, die bloß als logische Folge der funktionalen Größen und Verhältnisse der Fenster galten. Trotzdem zeichnete ich an den Rand der Bauzeichnung ein paar Aufrißskizzen und hegte immer den Verdacht, daß Hannes Meyer wenigstens mit einem Auge hinspähte. [...] Mein Hauptproblem kam von den elektromechanischen Einbauten. Nach Hannes Meyers fester architektonischer Überzeugung mußten alle Rohre und Armaturen sichtbar sein, das galt für die Wasser-, Heizungs-, Regen- und Abwasserrohre, für die elektrischen Leitungsrohre und sogar die Schornsteinrohre.“* Arieh Scharon, *Kibbutz + Bauhaus*, Tel Aviv/Stuttgart 1976, S. 31



gegenüberliegende Seite:
Luftaufnahme aus dem
Zeppelin von 1930

unten: Grundriss 1. OG
mit dem Lichtkegel des
Projektionsapparates
der Aula; darunter der
Querschnitt durch Aula,
Eingang und Garagen

unten: Wettbewerbs-
entwurf Petersschule
in Basel, überarbeitete
Fassung 1927



Differenz und Wiederholung

Zur Geschichte und Rekonstruktion der ADGB-Gewerkschaftsschule von Hannes Meyer

Endlich kann man in Bernau bei Berlin wieder die Innenräume der ehemaligen ADGB-Gewerkschaftsschule von Hannes Meyer und Hans Wittwer durchwandern. Nach Abschluss der umfassenden Sanierung und Neugestaltung des gesamten Gebäudekomplexes durch das Büro Brenne Architekten bezeugt dieses gebaute Manifest des poetischen Funktionalismus jenseits der üblichen Klischees wieder die Existenz einer überraschend farbigen Facette der klassischen Moderne. Bereits bei seiner Einweihung vor fast 75 Jahren wurde der fein in die Topographie eingeschriebene backsteinerne Schulbau gern im Kontrast zum Dessauer Bauhausgebäude als würzig-herbe Schwarzbrotkost gepriesen.

Doch Meyer wollte mit diesem Bauwerk ein methodisch wie gestalterisch vollkommen neues Kapitel des Neuen Bauens eröffnen, dem „die gewöhnliche Baufachkritik“ allein gar nicht gerecht werden könne. Der Architekt hätte das Ergebnis am Liebsten als Leib-Seele-Kontinuum diskutiert und im Kreise von Gestaltpsychologen und Therapeuten besprochen. In der Tat stellt es ein eigenartiges und ganz singuläres Zeugnis des surrealistischen Jahrzehnts der Moderne dar. Meyer hatte damals weltanschaulich denkbar konträre Fachleute zur Lehre am Bauhaus bestellt: In der Interferenz von Hermann Dunkers politökonomischer Theorie, Karel Teiges ästhetischem Poetismus und Karl Graf Dürckheims gestaltpsychologischer Raumlehre erlebten seine Studenten einen befreienden Ausbruch aus ihrer anfänglich borniert materialistischen Argumentation: über einen zunächst eher quantitativ bestimmten Funktionalismus fanden sie zu qualitativ komplexen, durchaus transzendierenden Gestaltcharakteren.

Die erhoffte breite Rezeption, gar eine Kanonisierung zum Initialbau einer neuen Richtung, blieb dem Meyer-Wittwer-Bau tragischerweise durch die Weltwirtschaftskrise, den Machtantritt der Nazis und die stalinistische Abkehr vom Konstruktivismus verwehrt. Hannes Meyer wurde als antiautoritärer, kommunistenfreundlicher Direktor des Bauhauses brüsk entlassen und schließlich für fast zwei Jahrzehnte ins sowjetische und mexikanische Exil getrieben; sein Kollege Wittwer starb früh.

Die Schule spiegelt wie kaum ein anderes Baudenkmal der Moderne in ihrer Bausubstanz die historischen Brüche der Deutschen Geschichte wider. Jenseits der baulichen Erweiterung und kontradiktorischen Überformung

im Stil der Nationalen Traditionen hat die Gesellschaftsgeschichte aus dem Denkmal auch einen wahrlich bizarren Geschichtsort gemacht. Die konfiszierte Gewerkschaftsschule, die Meyer und Behne in ihren Eröffnungsreden noch als ein bauliches Instrument zur Emanzipation der Arbeiterklasse und kollektiven Selbstverwirklichung nannten, wurde von Adolf Hitler am 16. Juni 1933 zur „Reichsführerschule der NSDAP“ umgewidmet. Ausgerechnet hier rechneten Joseph Goebbels, Robert Ley und Alfred Rosenberg ausdrücklich mit der „Weltanschauung des Liberalismus und Marxismus“ ab und betrieben rassistische Mobilisierung. Während der Nazizeit wurden hier zunächst der Kader der SA, später der Sicherheitsdienst der SS ausgebildet. Dieser antiaufklärerische Missbrauch des Bauensembles gipfelte 1939 in der fatalen Rolle, die es bei der Vorbereitung des Zweiten Weltkrieges spielte: Jenes Spezialkommando, das in polnischen Uniformen den Überfall auf den Sender Gleiwitz fingierte, wurde hier unter strengster Geheimhaltung trainiert. Im Prinzip wurde die gesamte Führungsschicht der Okkupationsverwaltungen in Bernau ausgebildet.

1946 wurde die Schule von der Besatzungsmacht an die Gewerkschaften zurückgegeben und im Zuge notwendiger Erweiterungsmaßnahmen in den folgenden Jahren bis zur Unkenntlichkeit überbaut. Meyer selbst sandte aus dem mexikanischen Exil den Gewerkschaftern die ursprünglichen Baupläne zu und hoffte vergeblich auf eine Berufung in die sowjetisch besetzte Zone. Die Einheitsgewerkschaften nutzten die abgelegene Bundesgewerkschaftsschule als Zentrum ihrer nationalen wie internationalen politischen Bildungsarbeit – inoffiziell war sie Rückzugsort für KPD-Funktionäre, die nach der Stalinisierung der DDR aus dem Zentrum der Macht verbannt wurden: Hermann Dunker, intellektueller Organisator der so genannten Westemigration im Pariser Exil, fristete hier als Lehrer bis zu seinem Lebensende ein politisches Schattendasein.

Ab 1990 wurde die Schule nicht mehr genutzt und verfiel zusehends. Vor dem Hintergrund der bewegten Baugeschichte mit allen politischen Implikationen waren die Fragen nach dem Erhalt und erst recht nach einem angemessenen Nutzungs- und Gestaltungskonzept heftig umstritten; das Spektrum reichte von Abriss über völlige Neugestaltung bis zu reiner Rekonstruktion des originalen

Meyer-Entwurfs. Schließlich konnte die Handwerkskammer Berlin als Bauherr gewonnen werden und in dieser Funktion machte sie sich recht spitzfindig das Argument zu eigen, ein funktionalistischer Bau fordere ja bereits konzeptionell die erneute Überschreibung. Währenddessen gingen namhafte Bauhistoriker hart mit dem „Denkmalpflegerischen Rahmenplan“ des Landesdenkmalamtes ins Gericht, Elemente der 50er-Jahre-Architektur, die das Ursprungskonzept ausdrücklich konterkarieren, zu bewahren. Das Büro Brenne hat es letztlich verstanden, mit einer auf wissenschaftlichen Befunden basierenden Mischung aus Rückbau nicht denkmalrelevanter Bauteile, Rekonstruktion der räumlich-funktionalen Struktur sowie im Schwerpunkt konservatorischer Arbeiten die widersprüchlichen Erwartungen in überraschendem Maße zu erfüllen. Mit akribischer Bauforschung konnten beispielsweise Rückschlüsse auf die originale Farbgebung der Innenräume gezogen werden. Alte architektonische Verknüpfungen wurden neu definiert, indem der Eingang wieder an seinen ursprünglichen Platz in die sonst beibehaltene 50er-Jahre-Fassade gesetzt wurde; damit wurden der organische Bewegungsraum und die Blickbeziehungen in und aus dem Gebäude deutlich höher bewertet als die im klassifizierenden Umbau verlorene Hauptansicht. Der Besucher gerät wieder wie ursprünglich beabsichtigt unwillkürlich in den Sog der Raumfolgen der 30er Jahre. Der heutige Besucher erhält tatsächlich jenes synästhetische Erlebnis, auf das Hannes Meyers Ehrgeiz abzielte, nämlich der einseitigen Herrschaft des Augensinnes eine ganzheitliche Gestalterfahrung entgegen zu setzen. Neben dem Bewegungssinn sollen auch Geruch, Gehör und Temperaturreize eine aktivierende Rolle spielen: Man wird ins helle Warme gezogen oder in eine akustisch ruhigere Zone eingeladen, es riecht nach dem verbauten Material, man blickt extrovertiert aus den Fenstern und gibt sich ganz der Landschaft hin oder wird in einem eher introvertierten Moment durch die malerische Farbigkeit der Innenräume beschenkt.

Die Farbigkeit dieser nur in Schwarz-Weiß-Fotografien überlieferten Architektur überrascht vielleicht am meisten. Dieser wunderbare Schatz steht jetzt jungen Handwerkern als Internatsgebäude für Seminarwochen zur Verfügung. Besser konnte es fast nicht kommen.

Simone Hain



Zustand des gläsernen Gangs 1930, 1990 und 2006 nach der Sanierung durch Winfried Brenne Architekten, Berlin: Blick hinunter zum Hörsaaltrakt. Der Gang ist der wichtigste Erschließungsweg, wie eine verglaste „Straße“ mit Betonfußboden und Bordsteinkanten.

linke Seite: Zustand 2006



Winfried Brenne Architekten stellten das ursprüngliche Gebäudekonzept wieder her: Blick von Osten auf den Hörsaaltrakt 1930, 1990, 2006



Was ist so klein an kleinen Zeitschriften?

„Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X“

Will man sich die Fülle jener Neo-Avantgarden vergegenwärtigen, die in den 1960er und 70er Jahren auf der Bildfläche der internationalen Architekturszene erschienen, liefern allein die Zahlen ein vielfältiges Bild: die Anzahl der „kleinen Zeitschriften“, die Zahl der verschiedenen Städte und Sprachen, in denen sie publiziert wurden oder die Zahl der produzierten Ausgaben und die Mitglieder der jeweiligen Redaktionen. Doch die Kuratoren der Ausstellung „Clip/Stamp/Fold“, eine Gruppe PhD-Studenten der Princeton University unter der Leitung von Beatriz Colomina, leisteten noch etwas Wertvolleres; sie provozierten mit ihrer Ausstellung den Gedanken, dass die „Kleine Zeitschrift“ – jenes literarische Format, das die moderne Architekturavantgarde in der ersten Hälfte

des 20. Jahrhunderts aufgegriffen hatte – möglicherweise zu klein war, um die Kräfte des gesellschaftlichen Umbruchs der 1960er und 70er Jahre fassen zu können.

Insgesamt wurden in der Storefront Gallery in New York 70 Zeitschriften präsentiert. Die maßstabgetreuen Faksimiles ihrer Titelseiten wurden in chronologischer Reihenfolge auf einer Zeitleiste aus Plexiglaspaneelen aufgezogen; ein kurzer Text informierte über Inhalt und Geschichte der jeweiligen Ausgabe. Die Paneele liefen in horizontalen Bögen die Wand entlang und umfassten jeweils einen Jahresabschnitt; die Ausdehnung der Bögen richtete sich dabei nach Anzahl und Größe der pro Jahr ausgewählten Magazine. Eine Fülle von Originalen wurden

– den Stil der 60er-Jahre aufgreifend – in futuristischen Plexiglas-Kugeln präsentiert; von der Decke hingen Audiohauben herab, die in leisen Endlosschleifen Interviews mit den Redakteuren ausgewählter Zeitschriften abspielten. Auf der gegenüberliegenden Wand waren die Titelseiten vieler der über 800 Zeitschriften, die im Laufe des mehrjährigen Forschungsprojektes gesammelt wurden, auf einer flächendeckenden Tapete abgebildet.

Die Wirkung war durch und durch atmosphärisch. Anstelle der linearen geschichtlichen Entwicklung, die man sonst mit einem Zeitstrang assoziiert, wurde der Betrachter an die schiere Quantität des spekulativen, kritischen Architekturdiskurses zwischen 196X und 197X erinnert. Dieser Diskurs spielte sich

zum Teil in professionellen oder akademischen Periodika ab, wie in Domus, Architectural Design oder Perspecta, zum Teil „im Untergrund“, in Kultklassikern wie Internationale Situationniste oder Architecture Principe. Im Vorübergehen konnte man die zusammengestellten Materialien nach Größenordnung sortieren („bedeutende“ Publikationen wie L'Architecture d'Aujourd'hui im Unterschied zu einmalig erschienenen Nummern wie Signs of the Times); nach den Erscheinungsorten (wie etwa die große Anzahl „inoffizieller“ Studentenpublikationen unter dem Einfluss von Archigram in London) oder nach dem jeweiligen Genre (Theorie-Journale wie Angelus Novus im Unterschied zu praxisorientierten Leitfäden wie Global Tools oder dem Whole Earth Catalog).

Die frappierend einfache Zeitleiste zeigte keinen linearen Weg auf, sondern beschrieb unterschiedliche Routen: Die verschiedenen Arten des

Redens oder Schreibens über Architektur – oder um die Architektur herum – durchdringen sich gegenseitig. Architektur taucht in vielfältiger Gestalt auf: in Reproduktionen, Faksimiles, Polemiken, Erzählungen, Debatten, Theorien und Praktiken; bezeichnenderweise gelingt es nicht, aus all dem eine definitive Aussage abzuleiten. Manchmal kann es nichts Willkürlicheres geben als eine Zeitlinie, die vorgibt, die abschließende Geschichte einer historischen Entwicklung zu erzählen. Dies gilt in besonderer Weise für die Entwicklung des Diskurses selbst, der immer zufällig und inkonsistent ist. Die Ausstellungsmacher hatten diese Schwierigkeit antizipiert und sie bereits in der Definition der „kleinen Zeitschrift“ mit angelegt; letztere gilt gleichermaßen für die kurzlebigsten Pamphlete wie für professionelle Zeitschriften, die sich in „Momenten der Kleinheit“ verfangen.

„Clip/Stamp/Fold“ bietet eine offene und zugleich präzise Auswahl von

Notizen und Beobachtungen an, eine ungewohnte und flüchtige Momentaufnahme der Geschichte. Dieser Auswahl scheint jedoch auch ein implizites Argument zugrunde zu liegen: Da es den so genannten historischen Avantgarden mit ihren kleinen Zeitschriften nicht gelungen ist, die Welt spürbar zu verändern, seien alle nachfolgenden Avantgarden, ob Neo- oder Post-, zur Randständigkeit verdammt. Zugleich unterstellt man ihnen beinahe automatisch eine Komplizenschaft, wenn nicht gar eine Kollaboration mit dem Spätkapitalismus. Tatsächlich könnte man sagen, dass einige der in dieser Ausstellung gezeigten Zeitschriften für die Herausbildung dieser zynischen Denkweise mitverantwortlich waren. Auf den ersten Blick scheint der Zynismus angebracht; doch die tatsächliche Existenz realer Alternativen und dissidenter Stimmen wird damit völlig ausgeblendet.

Auch wenn es schwierig ist, anhand des präsentierten Materials

zu behaupten, dass es in den 1970er Jahren noch eine internationale Avantgarde (oder eine avantgardistische Internationale) gab; so wenig kann man sagen, diese wäre mit Stumpf und Stiel ausgemerzt worden. Ihre Aufgabe haben nur andere übernommen. Es wäre allerdings falsch, diese Ausstellung als ein Revival zu interpretieren, auch wenn es erfrischend ist, die Lebendigkeit und Vielstimmigkeit jener Zeit zu sehen und zu hören. Es ist ermutigend zu beobachten, dass diese Stimmen sich mit jenen der Ausstellungsmacher vermischen und so keinen Raum für anti-intellektuelle Affekte lassen: In den vermeintlichen Elfenbeintürmen von Postgraduierten-Studiengängen an Architekturschulen weltweit wächst derzeit eine neue Generation engagierter Intellektueller heran. Ihre Stimmen klingen keineswegs niedergeschlagen, aber auch nicht übertrieben euphorisch; sie strahlen vielmehr einen gebremsten Optimismus aus. Und in schwierigen

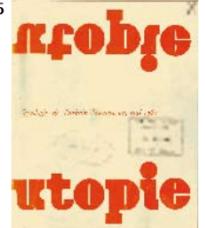
Zeiten – deren Probleme sich in vielerlei Hinsicht auf die Schwierigkeiten der 1960er und 70er Jahre zurückführen lassen – ist dies vielleicht mehr, als man vernünftigerweise erwarten dürfte.

Reinhold Martin
Aus dem Englischen: Fritz Schneider

Clip/Stamp/Fold: in der Storefront for Architecture and Art, New York, 14.11.2006 – 31.01.2007
Kuriert von Beatriz Colomina, Craig Buckley, Anthony Fontenot, Urtzi Grau, Lisa Hsieh, Alicia Imperiale, Lydia Kallipoliti, Olympia Kazi, Daniel Lopez-Perez und Irene Sunwoo

In einer adaptierten Form wird die Ausstellung im Rahmen der Teilnahme von archplus am Zeitschriftenprojekt der documenta 12 vom 16.6.–23.9.2007 im KulturBahnhof in Kassel zu sehen sein. www.archplus.net



- 1  1 Archigram Nr. 3, London, 1963
Redakteure: Peter Cook, David Greene
- 2  2 Architecture Principe Nr. 1, Paris, Februar 1966
Redakteure: Claude Parent, Paul Virilio
- 3  3 Architectural Design, London, Februar 1967
Redakteure: Monica Pidgion, Robin Middleton
- 4  4 Domus, Nr. 469, Mailand, Dezember 1968
Redakteur: Gio Ponti
- 5  5 Utopie Nr. 2/3, Paris, Mai 1969
Redakteure: u.a. Jean Aubert, Isabelle Auricoste, Jean Baudrillard, Catherine Cot, Jean-Paul Jungmann
- 6  6 ARse Nr. 3, London, 1970
Redakteure: David Wild, Tom Woolley
- 7  7 Architectural Design, London, September 1971
Gastredakteure: Martin Pawley, Bernard Tschumi
- 8  8 Casabella Nr. 367, Mailand, Juli 1972
Redakteur: Alessandro Mendini

Lernen von O. M. Ungers

Ausstellung 27. Oktober – 9. Dezember 2006
am Institut Architektur der TU Berlin

„Alle Häuser sind schön, hört auf zu bauen!“ Auf einem Kongress zu Fragen der Architekturtheorie 1968 hatten Studenten diesen Spruch auf einem Banner entrollt – 40 Jahre später erscheint er wie eine Prophezeiung von Ungers' eigener biographischer *Tabula rasa*.

Seine ambivalente Position bei den Studentenunruhen kann als Folge seiner dialektischen Experimentierlust verstanden werden. Als jüngster Architektur-Professor der TU hatte Ungers tiefes Verständnis für die Belange der Studenten, zeichnete aber gleichzeitig als Dekan für die gesamte Fakultät verantwortlich und wurde zwischen der Kritik der Studenten und der Lehrkollegen aufgerieben. Ungers versuchte jedoch nicht, diesen Konflikt durch eine ideologische Entscheidung zu lösen – etwa zwischen Architektur oder Revolution –, sondern zwischen den widersprüchlichen Systemen einen Kompromiss zu finden: zwischen Systematik und Empirismus, Rationalität und „Situationalismus“, Lehrverpflichtung in der

Sowjetunion und in den USA. Diese Sehnsucht nach Synthese kulminierte schließlich in der Theorie der „Dialektischen Stadt“ und das Fundament dazu entstand während seiner Lehrzeit an der TU in der Auseinandersetzung mit der Stadt Berlin als Labor.

Über zehn Jahre liegen zwischen den Berliner Wohnbauten im Märkischen Viertel (1962-1967) und an der Schillerstraße (1978-1979). In dieser Zeit entwickelte Ungers eine systematische Entwurfslehre, begleitet von einer umfassenden Lehrstuhlpublikationsreihe (27 Veröffentlichungen zur Architektur VzA), von Sommerseminaren, Diplomarbeiten und Studien, aber auch von radikalen Stellungnahmen zu öffentlichen Wettbewerben. Lehre und Projekte von OMU zogen in dieser Zeit internationale Aufmerksamkeit auf sich und motivierten Studenten wie Rem Koolhaas, bei Ungers zu studieren (vgl. archplus 181/182, S. 68). Diese Zeit fern des pragmatischen Baubetriebs ist die anregendste Werkphase des Kölners überhaupt

und die kleine Ausstellung an der TU Berlin konnte dies eindrücklich belegen; sie war ein aufschlussreicher Gegenpart zur monumentalen OMU-Schau in der Neuen Nationalgalerie.

Die Arbeiten aus Ungers Lehrbetrieb waren in der Ausstellung durch eine möbelartige Wand räumlich in drei Bereiche eingeteilt; vor der Wand die Ergebnisse aus der Lehre und die zur gleichen Zeit im Büro erarbeiteten Projekte; im Raum dahinter waren einige Modelle der von Ungers betreuten Diplomarbeiten im Original und als digitales Modell zu sehen; auf der Galerie gab es weitere Studentenarbeiten zu besichtigen, darunter Arbeiten aus Ungers Zeit an der Cornell University (1969-86), wie die Skizzen Peter Riemanns zur Sommerakademie 1977 „Die Stadt in der Stadt – Berlin, das grüne Städtearchipel“.

Während seiner Lehrtätigkeit unterhielt Ungers immer noch ein Büro für radikale Wettbewerbsprojekte, das Forschung und Praxis eng zusammenführte: Büromitarbeiter lehrten, Studenten arbeiteten an Wettbewerben mit und dieser personelle Wechsel brachte wiederum Erfahrung und Effizienz in den Unterricht. Die akribische Forschung an bestimmten Themen, die oft aus Wettbewerbsaufgaben weiter entwickelt wurden (Großformen im Wohnungsbau und Wohnen am Park), zeugen von der Offenheit des Ansatzes und der Unnachgiebigkeit des Lehrers. Einen Eindruck von den Einflüssen des Büros auf die Lehre und zurück gaben insbesondere das eigens für die Ausstellung angefertigte Strukturmodell des Wettbewerbs Neue Stadt Köln (1961-1964), die minutiös gezeichnete Axonometrie des Projektes zum Grünzug Süd in Köln (1962-1964) und die popar-

tigen Grundriss-Serien für den gewonnenen Wettbewerb IV. Ring in Berlin-Lichterfelde (1974).

Die zentrale Ausstellungswand korrespondiert mit Ungers' Architekturauffassung als Set formaler Transformationen: als raumhaltige Schicht, die ihre Stützen entweder schluckte oder ins Blickfeld setzte und dementsprechend als geschlossene Wand die Ausstellungsbereiche trennte oder als Regal für die 27 Lehrstuhlpublikationen diente. An einer Stelle öffnete sich die Wand in Form einer Passage, die als ein politisches Kabinett die Ereignisse von 1967 respektive 1968 rekapitulierte. Zur Präsentation zentraler Studentenarbeiten barg das Ausstellungssegment auch einen Schrein für die Kurzzeitentwürfe von Reissinger und eine Schublade für Modelle des Fakultätswettbewerbs zu einem Architekturmuseum (passend zum damaligen Vorlesungszyklus, vgl. archplus 179). Zudem rahmte es die Fotos aus Ungers Leben und Wirken im ersten Haus in Köln-Müngersdorf ein und integrierte ein Abteil für das Raumgittermodell von Ungers Bibliotheksanbau. An anderer Stelle waren Vitrinen in die Wand eingelassen, einmal für das Original des Ungersschen Baukastens aus seinem Berufungsvortrag, daneben ein Nachbau in Plexiglas zum spielerischen Gebrauch in der Ausstellung. Wer die von Erika Mühlthaler kuratierte und gestaltete Ausstellung verpasst hat, sei auf die verkleinerte Auflage der Ausstellung im Frühjahr an der TU Eindhoven verwiesen oder mit der umfangreichen Materialsammlung im Ausstellungskatalog (archplus 181/182) getröstet.

Roland Züger

archplus 181/182: Lernen von O. M. Ungers, hrsg. in Gastredaktion von Erika Mühlthaler, Dezember 2006



Lernen von O. M. Ungers: Die zentrale Ausstellungswand korrespondiert mit Ungers' Architekturauffassung als Set formaler Transformationen

Leben mit Le Corbusier

Fotografien aus Chandigarh von Bärbel Högner

Im Frühjahr 1951 begab sich Le Corbusier nach Indien, und nach vier Tagen Ortserkundung hatte er seinen Masterplan skizziert. So steht es auf einer der zahlreichen Texttafeln in der Ausstellung, doch glücklicherweise ist das nicht die ganze Geschichte dieser legendären Stadtgründung des 20. Jahrhunderts.

Solch fröhliche Theorieferne ist wohl der Grund, warum diese Präsentation nicht im Frankfurter DAM, sondern nebenan im Weltkulturmuseum gezeigt wurde. Leben mit Le Corbusier? Nichts interessierte die Fotografin Bärbel Högner weniger als die Ikonen der Baukunst oder die Charta von Athen. Sie war von den Menschen fasziniert, die Chandigarh heute bewohnen und mit unglaublicher Farbigkeit erfüllen. Selbst Le Corbusiers skulpturaler Sichtbeton oder seine bunten Wandbehänge im monumentalen Foyer des Justizpalastes bilden allenfalls beiläufig den Hintergrund, während der Kamerablick den wunderbar indisch-europäischen Dresscode disputierender Juristen fixiert. Und mögen baugeschichtliche Standardwerke noch so akribisch 13 einkommensabhängige Hauskategorien in 39 Stadtsektoren auflisten, die Alltagsszenen zwischen den einst ambitionierten, heute tropisch verwitterten Fassadenreihen lassen allemal mehr staunen über Hierarchie und Vielfalt einer Gesellschaft, die sich soeben anschiekt, Weltmacht zu werden.

Vielleicht hätte man die Bilder doch im DAM zeigen sollen, denn vor so viel Wirklichkeit schrecken Baukünstler gern zurück. Wie oft waren die heroischen Baustellen der Avantgarde nichts als Orte schieren Elends – mit barfüßigen Menschen, schlechten Ziegeln und krummen Rüststangen, mit Schippen und Seilen statt Förderband und Kran. Um dem abzuwehren, hat die Moderne sich auf das Elend eingelassen. Rückblickend bleibt die Frage, ob immer mit den rechten Mitteln. Wer die archaisch rau geschaltete Dachlandschaft des Sekretariatsgebäudes von Chandigarh mit dem samtfein gehätschelten Korpus des gerade fertig gestellten Kirchleins in Firminy vergleicht, wird den verwandten Geist schon irgendwie erspüren. Er könnte aber auch ins Grübeln kommen.

Wolfgang Kil

Fotografien aus Chandigarh von Bärbel Högner, ausgestellt im Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main, Dezember 2006 bis Februar 2007



High Court in Chandigarh, Indien. Blick von der Rampe durch den Portikus in Richtung Parlamentsgebäude. Foto: Bärbel Högner / Werk: FLC/ VG Bildkunst



„color + design explosion by slager design“: Renaissance des Teppichbodens mit höchsten handwerklichen Ansprüchen. Das System zur kreativen Teppichgestaltung von maltzahn carpets folgt Maren Letelliers. Diese führt geradwegs zu einer ganz bestimmten Variation aus 8 Dekorweiten und 14 Farbtönen in über 200 Variationen mit Hunderten von Kombinationsmöglichkeiten. Ein neuer Maßstab in punkto Flexibilität und Individualität.

www.maltzahn-carpets.de

Als Mitglied können Sie folgende Dienste nutzen:

- ✓ Alert-Dienst für Ausschreibungen
- ✓ Ausschreibungen in Marktplatz verwalten
- ✓ Büroprofil einrichten
- ✓ Wettbewerbs-Referenzen mit Bildern präsentieren
- ✓ Job-Anzeigen schalten

Jetzt Mitglied werden bei competitionline.

Jetzt bis 30.06.2007
14 Tage lang kostenlos testen!

www.competitionline.de



unten: Impressionen vom Londoner Interview-Marathon. (Fotos: Bettina Schürkamp)
links: Skizze zum Ablauf der Veranstaltung (AMO)
rechts: Die Farbkodierung gibt gewissermaßen das Programm des Marathons mit einer Vielzahl unterschiedlicher Disziplinen wieder.



Die kritische Masse

24-Stunden-Interview-Marathon in der Serpentine Gallery/London

„You make the City alive by the way you engage with it, you use it and how you look at it ...“
Hanif Kureishi

Das gegenwärtige Revival situationistischer Theorien beeinflusst nicht nur die Architekturtheorie und -Praxis, sondern verändert auch deren Beziehung zur Öffentlichkeit. Inwiefern ermöglichen Strategien des *Dérive* über den Kontakt zur alltäglichen Lebenswirklichkeit neue Formen urbaner Interaktion? Könnte in diesem Zusammenhang Rem Koolhaas' Konzeption des „public intellectual“ der Architektur als öffentlichster aller Künste neue Perspektiven eröffnen? Der „24-Stunden-Interview-Marathon: London“, organisiert von Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist im Juli 2006, sollte als prägnantes Fallbeispiel auf diese Fragen Antwort geben. Das Event war Höhepunkt des viermonatigen Veranstaltungsprogramms „content machine“ im Sommerpavillon der Serpentine Gallery im Londoner Hyde Park. Koolhaas und Obrist hatten 35 Protagonisten aus der Politik, Philosophie, Ökonomie, Kultur und Architektur eingeladen und zu deren Arbeit und Leben in der globalisierten Metropole befragt. Als theoretischen Hintergrund zu diesem interdisziplinären Brainstorm hatten die beiden gemeinsam mit der Buchhandlung Walther König einen umfang-

reichen Büchertisch im Pavillon zusammengestellt. Ähnlich der alphabetischen Liste von Zitaten in S,M,L,XL dienten die ausgewählten Publikationen als diskursive Matrix für den vierundzwanzigstündigen „live-research“: In acht Interviewrunden à drei Stunden wurde eine kritische Masse an Informationen gesammelt, die ein komplexes Porträt von London ergaben, das beispielhaft die schleichenden Transformationen globaler Metropolen aufzeigte: Migration, soziale Segregation, Kapitalströme und Medialisierung.

Die Idee zu diesem Event beruhte auf einer 24-Stunden-Veranstaltung von Hans Ulrich Obrist in Stuttgart im Jahr 2005. Nach der Teilnahme an ermüdenden Konferenzen wollte Obrist jenseits der üblichen Präsentationsformate etwas Neues wagen und statt vorbereiteter Vorträge sich in der Interviewtechnik des eiligen Durchquerens erproben. Nach diesem Vorläufer entfaltete sich in den Londoner Gesprächen ein multidisziplinärer Gedankenstrom, dessen Dynamik das Publikum in seinen Bann zog und einen tiefen Einblick in die langjährige Zusammenarbeit der Organisatoren bot; schließlich kannten sich viele der Interviewpartner von früheren Projekten und Interventionen in das Terrain vague der Metropole. Im gesprochenen *Dérive* formten sich ihre

Erfahrungen zu einem psychogeographischen Stadt-Portrait als „Schnitt durch eine zahllose Zahl von Geschichten“.

Der Marathon war analog zum situationistischen Erlebnisstrom in atmosphärische Abschnitte gegliedert und – trotz der beeindruckenden Zahl von Experten – nicht etwa nach Disziplinen. Im ersten Interviewblock redeten Gäste wie der Musiker Brian Eno über die populäre Massenkultur als mediale Parallelwelt oder der James-Bond-Bühnenarchitekt Kenneth Adam über die spektakuläre Sphäre zwischen Fiktion und Realität; in späteren Gesprächsblöcken tauchten die Teilnehmer immer tiefer unter die Oberfläche, in unsichtbar-sichtbare Schichten der Metropole ein. Journalisten, Schriftsteller und Filmemacher entführten die Zuhörer in Bereiche der Gesellschaft, die sich durch die rasant fortschreitende Globalisierung und damit verbundene Segregation zunehmend dem öffentlichen Blick entziehen. Die Faszination vieler Interviews entsprang gerade diesem subjektiven Blick für das Alltägliche, der auch vor den unheimlichen Zonen der Metropole nicht halt machte und „das Hässliche“ zu einer unabhängigen produktiven Kategorie erhob (Mark Cousins). Das „Mapping“ und „Archivieren“ der sich stetig wandelnden Stadt wurde so zu einer interkulturellen Erfahrung, die „high and low“ der Stadtkultur

gleichermaßen zugänglich machte (Tony Elliott, „Time Out“) und ihre Zusammenhänge bis ins alltägliche Detail untersuchte.

Mathematiker, Bühnenbildner, Manager, Philosophen und Künstler aller Kultursparten betonten, dass es selbst in einer Metropole wie London nur selten die Gelegenheiten gebe, sich so offen über die Zukunft der Stadt und mögliche Synergien zwischen den einzelnen Disziplinen auszutauschen. Der 24-Stunden-Marathon: London zeigte eindrucksvoll, welche Dynamik das Konzept des „public intellectual“ entfalten kann. Als historisches Vorbild wurde in diesem Zusammenhang wiederholt auf Cedric Price verwiesen, dessen Humor, Kreativität und Scharfsinn Menschen weit über die Architektur hinaus inspirierte, gerade weil dessen Projekte wie der Fun Palace ihnen vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten einräumten. In dieser Hinsicht erfüllte auch der Serpentine Pavillon die Funktion einer urbanen „content machine“, die das kreative Potenzial der Öffentlichkeit freisetzte.

Bettina Schürkamp

24-Stunden-Interview-Marathon: London von und mit Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist, 28. – 29. Juli 2006, Serpentine Pavilion, Kensington Gardens, London

Projizierte Moderne

Spanien gilt als ein Land des aufgeschlossenen Architekturdiskurses und der gelungenen Neuinterpretation des modernen Erbes. Das Werk der Väter, Architekten wie Miguel Fisac, Cabrero oder de la Sota, erfreuen sich inzwischen der gebührenden Wertschätzung, doch mangelte es bisher immer noch an einer komplexeren Auseinandersetzung mit der spanischen Architektur aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts.

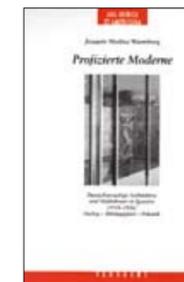
Joaquin Medina Warmburg hat nun dafür ein breites Fundament gelegt. Sein Buch „Projizierte Moderne“ zeichnet kenntnisreich und detailgenau die Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und Spanien von den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts bis 1936 nach. Aus der Perspektive einzelner Protagonisten des spanischen Kulturlebens galt die Moderne als spezifisch deutsche Architektur; so verstand der Philosoph Ortega y Gasset nach seinen Deutschlandaufenthalten Anfang des 20. Jahrhunderts die deutsche Kultur als Vorbild für die spanische und leistete gerade hinsichtlich der Architektur und des Städtebaus zwischen den beiden Ländern intensive Vermittlungsarbeit. Die Rezeption von Architekten und Städtebauern wie Gropius oder Hegemann, aber auch weniger bekannter Architekten förderte die Diskussion um Leitbilder und Orientierung – auch wenn dies zunächst kaum Auswirkungen auf die Baupraxis hatte. Kurz, der spanische Diskurs über die Rolle der Architektur im politischen und gesellschaftlichen Kontext war zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts stark durch deutschen Einfluss und Präsenz geprägt.

Die Aufarbeitung der spanischen Moderne ist in drei Teile geteilt: Im ersten Abschnitt untersucht Medina Warmburg die Frage nach der nationaltypischen Komponente und der Verknüpfung von Moderne und regionaler Tradition; im zweiten behandelt er den Städtebau, in deren Rezeption er auch die eine oder andere Überheblichkeit von deutscher Seite aufdeckt. Stübbers Weigerung etwa, während einer Spanienreise Cerdas Planungen für Barcelona oder Arturo Soria y Matas Modell der Bandstadt zur Kenntnis zu nehmen.

Der dritte Teil diskutiert die Architektur der Mittelmeerinseln. Ambivalenzen wie antiurbane Utopien sind überzeugend dargestellt und machen diesen Teil zum vielschichtigsten des Buchs – vielleicht auch, weil er mehr als die anderen im europäischen Diskurs verankert ist. Die von Le Corbusier propagierte Bevorzugung mediterraner Elemente wurde in Spanien bereitwillig aufgegriffen, und in den Formen der tradierten Architektur auf den Inseln erkannte man den Ursprung der klassischen Formen der Moderne: Reinheit, Klarheit, geometrische Ordnung. Die mit deutscher Unterstützung erfolgte Machtübernahme Francos 1936 verstärkte die Rezeption einer „mediterranen Moderne“, während vor 1933 Deutschland und Modernität fast synonyme Begriffe waren. Der inhaltliche Aufbau des Buchs bekommt so auch eine zeitgeschichtliche Dimension; der abschließende Ausblick deutet an, welche Richtung der Dialog beider Länder nach 1936 einschlug.

In der Fülle der Detailinformationen ist die Orientierung nicht immer leicht, eine bilanzierende Zusammenfassung hätte der Lesbarkeit gut getan. Das kompensieren jedoch die umfangreichen Einzelbiografien und sorgfältig gewählten Dokumente des Anhangs.

Christian Holl



Joaquin Medina Warmburg, *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien (1918 – 1936). Dialog – Abhängigkeit – Polemik. 656 Seiten, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 2005, 88 Euro*



BEITRÄGE ZU EINER ARCHÄOLOGIE DES BARSAVENTELS BEILIN

ABSTELLUNG VON VERANSTALTUNGEN

14. MAI – 15. JULI 2007

Akademie der Künste, Hauptstrasse 10, Berlin-Thomasberg

MITTEL/UNTER

ELITE/CHIFF

ELITE/DOSE

6-Zeile

ELITE/STREIF

DOSE/STREIF

ELITE/BAUHAUS/ELITE/BAUHAUS

ELITE/BAUHAUS

ELITE/BAUHAUS/ELITE/BAUHAUS

ELITE/BAUHAUS

ELITE/BAUHAUS

ELITE/BAUHAUS

Konzeption: Annette Marzfeld und Christian Hoffmann

Eröffnung: Dienstag, 25. Mai, 20 Uhr

mittwochs bis freitags 15–20 Uhr; samstags/sonntags 12–20 Uhr

Führungen jeweils samstags um 15 Uhr und auf Anfrage

Einzelne und historische Kreuz- und Spitzformen

Inszeniert von Florian Wirt

Mittwoch, 6., 13., 20., 27. Juni sowie Freitag, 6. Juli, jeweils 20 Uhr

Akademie der Künste, Hauptstrasse 10, Berlin

Üppig mit Beiträgen von Christoph Alexander, Oliver Hübner,

José Pérez, Susanne Leck, Hans-Joachim Lauth, Irene Miermann,

Stefan de Braker, Susanna Wagner-Grechenko u.a.

5.–7. Juli, Akademie der Künste, Hauptstrasse 10, Berlin

Im Herbst 2007 erscheint eine Publikation im Verlag der

Buchhandlung Walther König, ISBN 978-3-86568-228-9

Mit freundlicher Unterstützung u.a. von

Stiftung Preussische Seehandlung, Anstaltung, DEW, Borsig, Hiltl

In Kooperation

AKADEMIE DER KÜNSTE

Erzöglicht durch Mittel des

HAUPTSTADTKULTURFONDS

Konzeption: Annette Marzfeld und Christian Hoffmann

Weitere Informationen unter www.akademie-der-kuenste.de

Wie kann man eine Strategie entwickeln, die sich nicht selbstreferentiell in den Grenzen ihres eigenen Systems herumdreht? Wenn wir die Produktionsprozesse der freien Marktwirtschaft ablehnen, welche Formen der Wertsteigerung schlagen wir dann vor? Es ist genau die Frage, wie ein Konflikt produziert wird, mit der sich zukünftige Camps beschäftigen sollten. Damit diese Debatte überhaupt stattfinden kann, ist es unabdingbar, darüber nachzudenken, wie „die Anderen“ an solchen Veranstaltungen beteiligt werden können. Ob es zukünftige Konferenzen schaffen werden, Diskussionen in Handlungsstrategien umzuwandeln, bleibt abzuwarten.



Produktion von Politik

Das 2. Camp for Oppositional Architecture in Utrecht

In dem Moment, als ich die Gepäckausgabe verließ und die Shopping Mall des Amsterdamer Flughafens betrat, empfand ich Erleichterung. Ich war im alten Europa angekommen, mit nicht mehr als einer kleinen schwarzen Tasche und viel Nostalgie. Nicht dass diese Art gentrifizierter Einkaufswelten in London anders wäre. Aber der ökonomische Druck – die Notwendigkeit, Dinge zu produzieren – schien für einen Augenblick aufgehoben.

Der Schwerpunkt des zweiten Camp for Oppositional Architecture von Anarchitektur bestand in der Präsentation analytischer Herangehensweisen, die sich „den Ansprüchen der kapitalistischen Raumproduktion widersetzen.“ Casco, die Gastgeber-Institution, hat einen dem Thema angemessenen Schauplatz gewählt: Der Ausstellungsraum Expodium im Vredenburg Musikzentrum von Herman Hertzberger war nämlich am Besten über die Einkaufsarkaden des nahe gelegenen Bahnhofs zu erreichen. So gesehen bewegte ich mich, seitdem ich am Londoner Flughafen aus dem Taxi gestiegen war, in einem ununterscheidbaren kommerziellen Raumkontinuum.

Eingeladen waren unter anderen Elisabeth Blum und Ole W. Fischer aus Zürich sowie Craig Buckley aus New York. Während der erste Tag durch eine exzellente Präsentation von Maria Theodorou aus Athen bestimmt war, die am Beispiel von Tiflis über politischen Aktivismus und dessen Auswirkung auf die institutionalisierte Praxis von Architektur referierte, endete der Abend mit einer bitteren, aber im Trend liegenden Abrechnung mit Stararchitekten von Michael Robles-Duran aus Rotterdam. Die interessantesten Beiträge des folgenden Tages stammten von Craig Buckley, der die französische Zeitschrift Utopie aus den 1960er Jahren als Plattform einer neuen gemeinschaftlichen Praxis präsentierte, während Ole W. Fischer dazu aufrief, diskursive Alternativen zur Debatte der Postkritikalität zu suchen. Ohne neue Kritikfähigkeit, ohne Risiko und Experiment werde man sich kaum aus dem Sumpf der Postkritikalität bewegen können – und auch keine aussagekräftige Architektur entwickeln.

Bei meiner Rückkehr ins Hotel war ich verwirrt. Zwar hatte es während der Vorträge sicher einige klare Momente gegeben, aber irgendwie blieb das Gefühl zurück, dass es der Veranstaltung an Fokus mangelte. Anstatt über neue Perspektiven nachzudenken, gab es neben einer generellen Kritik antiquierter Konzepte eine zwanghafte Wiederholung politischer Forderungen aus dem linken Lager. Während der so genannte „kapitalistische Feind“ eine Mahlzeit nach der anderen kocht, waren die Campbesucher zu ängstlich, überhaupt ihre Zutaten aus dem Kühlschrank zu holen. Geld und ökonomische Realitäten wurden nicht erwähnt. Die Tatsache, dass alle Referenten Theoretiker oder Praktiker der Mittelschicht waren, wurde außen vor gelassen – genauso wie „der Feind“.

Zwei Begriffe des Veranstaltungstitels verdeutlichen diesen programmatischen Scheuklappenblick: „Camp“ und „Oppositional“. Während „Camp“ ein abgegrenztes Territorium definiert, spielt der zweite Begriff auf einen Widerstand gegen etwas an, das es erst noch zu benennen gilt. Es schien mir, dass in einer Zeit, in der sich der Kapitalismus jede Widerstandshandlung bereits einverleibt, bevor man sie überhaupt unternommen hat, die Idee des „Oppositionellen“ neu überdacht werden muss. Andererseits konnte man das eigentliche Ziel des Camps bestätigt sehen: Das Theoretisieren hat funktioniert.

Vielleicht wäre es hilfreich gewesen, auch einen gegnerischen Diskussionspartner zu Wort kommen zu lassen. Warum wurde kein Entwickler von Einkaufszentren, Stadtplaner aus der Verwaltung oder Fertighauspekulant eingeladen? Politik entsteht erst in dem Moment, wenn auch jene zugelassen werden, welche normalerweise außen vor bleiben. Erst dieser Moment des Bruchs produziert so etwas wie einen politischen Raum; er entsteht nicht durch repräsentative Modelle, sondern durch eine Praxis des Widerspruchs. So aber nickten wir uns alle gegenseitig zu.

Markus Miessen
Aus dem Englischen: Anne Kockelkorn

Camp for Oppositional Architecture, 10.-11. November 2006, Utrecht

Architekturen des Esels

Michael Wilkens' „Architektur als Komposition“ sei ein kleiner Paradigmenwechsel in der Architekturlehre, resümiert Frank Hassenewert in seiner kürzlich vorgelegten Dissertation über deutsche Entwurfslehrbücher seit 1945. In zehn Vorlesungen entwickelt Wilkens ein Entwurfsprogramm, das die Logik von Bauprozess, Konstruktion und Materialität als vorschubjektive Grundlage der architektonischen Komposition begreift: eine Fügung, die das Prozesshafte des Bauens anerkennt und gleichzeitig nach dem Potenzial alltäglicher Bauelemente sucht. Im Gegensatz zu diesem vor-modern grundierten Programm steht Wilkens zufolge das Design, das sich von seinen Herstellungsbedingungen befreit hat und mit Montage und Guss arbeitet. Wilkens' Interesse gilt dem Bewährten und den subtilen Qualitäten des Verständlichen und einer Architektur, die sich der makellosen

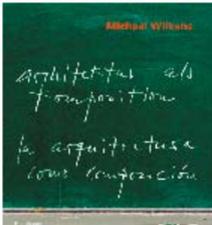
Sauberkeit widersetzt. Schwerpunkt des Buches ist eine Systematik von Kompositionsmethoden. Wilkens' Beispiele reichen von der Türschwelle bis zur Beschreibung des Dekonstruktivismus als Schichtung. Kleine Polemiken und pointierte Bemerkungen zu den ideologischen Widersprüchlichkeiten der Architektur machen das Buch zu einer unterhaltsamen Lektüre. Denn auch Wilkens gibt zu, dass ihn die technischen Anforderungen des heutigen Bauens zwangen, auf das Dekorieren zurück zu greifen – allein um seinen eigenen Ansprüchen an die Lesbarkeit der Form gerecht zu werden.

Eine der theoretischen Grundlagen von Wilkens Entwurfspraxis ist die kritische Planungstheorie von Lucius Burekhardt, der Wilkens 1974 an seinen Lehrstuhl an der Universität Kassel holte. In diesem Kontext ist der lange, informations-

theoretische Beitrag zu lesen, der zu Beginn der kürzlich erschienenen Textsammlung „Am schönsten sind nach alledem die Entwürfe des Esels“ steht. Die Beiträge dieses Buches sind im Hinblick auf die Diskussion über Planungsbedingungen sowie die ästhetische und funktionale Bedeutung der Form ausgewählt.

Wilkens begreift Architektur als Prozess, der alltägliche Erfahrungen in gebaute oder ungebauete Konzepte umsetzt. Das Nicht-Bauen sollte deshalb ebenfalls honoriert werden – wie der Entwurf Frank van Klingeren für eine Mensa in Amsterdam, die aus Essensmarken bestand, mit denen die Studenten in lokalen Gaststätten vergünstigt essen konnten. Dadurch erübrigte sich der Bau einer Mensa und der dafür notwendige Abriss eines ganzen Amsterdamer Stadtteils.

Gregor Harbusch/Jürgen Patzak-Poor



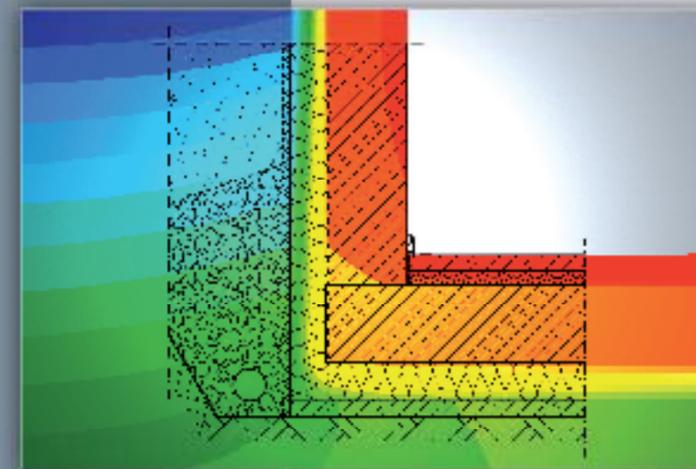
1 Michael Wilkens, *Architektur als Komposition*, Birkhäuser, Basel/Boston/Berlin 2000, EUR 22

2 Michael Wilkens, *Am schönsten sind nach alledem die Entwürfe des Esels*, Universität Kassel 2005, EUR 14

nextroom

www.nextroom.at
database for contemporary architecture

www.beton.org



Beton

Alles Gute von Beton. Die Vermeidung von Wärmebrücken und die Darstellung in Konstruktionsdetails für den Hochbau in einem Kompendium: Wir haben die Lösung für Ihre Planungsaufgaben.

Bestellen Sie die Sammlung von über 200 Details mit 13.000 Variationen als Kompendium im neuen Beton-Bookshop oder laden Sie die Details kostenlos herunter.

www.beton.org/service