

Konflikte sind von zentraler Bedeutung für Demokratien. Diese Sichtweise setzt allerdings voraus, dass unter einer demokratischen Ordnung nicht ein starres Gebilde verstanden wird, sondern eine Praxis, die innerhalb bestimmter Grenzen anpassungsfähig und flexibel ist. Als «institutionalized uncertainty» müssen Demokratien sogar mit einer gewissen Unsicherheit leben.¹ Dies macht es möglich, demokratische Ordnung nicht allein als epochale, juristische, politische, soziale oder kulturelle Großformation zu betrachten. Sie ist vor allem ein iterativer Prozess, dem alltägliche Konflikte, aber auch deren Lösung von Anfang an eingeschrieben sind. Konflikte sind daher kein notwendiges Übel, sondern die Bedingung dafür, dass bestimmte normative Vorstellungen überhaupt für größere Zeiträume Gültigkeit beanspruchen können. Denn erst durch Konflikte lassen sich immer wieder aufs Neue die Grenzen und Potentiale von Ordnungsregimen ausloten und verschieben. Rainer Forst und Klaus Günther sprechen in diesem Zusammenhang von einem Zusammenspiel zwischen Idealität und Faktizität als Motor für die Anpassung, Veränderung und Neuschöpfung normativer Ordnungen.² Unter Ordnungen werden hier Rechtfertigungsnarrative verstanden, die in ihrer gesamtgesellschaftlichen Wirksamkeit kaum mehr als normative Konstruktionen zu Bewusstsein gelangen. Umso bedeutsamer sind Momente der Irritation durch Konflikte. Ihre positive Funktion³ besteht unter anderem darin, dass sie den Charakter von Ordnungen als Übereinkunft gesellschaftlicher Gruppen sichtbar werden lassen. Das damit skizzierte Verhältnis von Ordnung und Konflikt widerspricht allerdings verbreiteten Wahrnehmungen.

Grob gesagt, haben Konflikte keinen guten Ruf. Sie sind zumeist negativ konnotiert oder werden gar als etwas Pathologisches oder Dysfunktionales betrachtet.⁴ Dem entspricht, dass Ordnung primär mit Konsens assoziiert wird, während Konflikte eher als irrationale und anarchistische Ausnahmen von der Regel gelten. Das Ergebnis ist eine konfrontative Zuspitzung von Ordnung und Unordnung, Konsens und Konflikt.⁵ Wie an den Beispielen Brasília und Westminster Palace in London zu zeigen sein wird, bewegen sich Konzepte «demokratischer Architektur» stets im Spannungsfeld dieser Diskurse.

Brasília

Tausende Anhänger des gerade erst abgewählten Präsidenten Jair Bolsonaro stürmten am 8. Januar 2023 den Platz der drei Gewalten in Brasília (Abb. 1). Die sogenannten *Bolsonaristas* waren zumeist in Trikots der brasilianischen Nationalmannschaft angezogen und schwenkten die Nationalflagge. Fake News in den sozialen Netzwerken sowie die inszenierte *Flucht* Bolsonaros in die USA nährten den Verdacht einer



1 Angriff der Bolsonaroistas am 8. Januar 2023 auf den Platz der drei Gewalten in Brasília.

manipulierten Wahl. Die Bilder dieses kalkulierten Sturms auf die Gewalten des Staates verfehlten ihre Wirkung nicht. Seitdem ist vermehrt von einer weltweiten Bedrohung der Demokratie die Rede. In den Augen vieler Berichtersterter:innen stand damit nichts Geringeres als die Weltordnung selbst auf dem Spiel.⁶ Die Angst, demokratiefeindliche Massen, in den Medien zumeist als Mob bezeichnet, könnten die Welt ins Chaos stürzen, war bereits seit dem Sturm auf das Kapitol in Washington überall spürbar. Mit der illegitimen Okkupation des Kongresses, des Amtssitzes des Präsidenten sowie des Obersten Gerichts in Brasília bekam die Sorge um die Fragilität der Demokratie neue Nahrung. Mit Ordnung und Fortschritt (*Ordem e Progresso*) – Begriffe, die auf der Nationalflagge Brasiliens als Garanten der nationalen Einheit und zugleich als globaler Anspruch der Moderne erscheinen –, wollte sich offenbar ein immer größerer Teil der Bevölkerung nicht mehr identifizieren.⁷

Die Gründe hierfür sind vielfältiger Natur und können an dieser Stelle nicht in gebotener Ausführlichkeit diskutiert werden. Vielmehr soll der Fokus auf einen Zusammenhang gelenkt werden, der für das Thema dieses Bandes von zentraler Bedeutung ist. Wie die Ereignisse in Brasília zeigen, entstand im Moment des Konfliktes eine bemerkenswerte Identität von Architektur und Staat. Was auf der einen Seite als zu bewahrende Verkörperung einer recht universellen Idee von Demokratie und Modernität galt, erschien auf der anderen Seite als eine verhasste Gesellschafts- oder gar Weltordnung. Entsprechend unterschiedlich sind bis heute die mit beiden Perspektiven verbundenen Bilder. Darstellungen Brasílias als Wirklichkeit gewordener Traum einer demokratischen Architektur der Moderne kontrastieren mit der Inszenierung ihrer respektlosen Zerstörung in den sozialen Netzwerken. Andere Einstellungen zeigen, wie sich die Masse der *Bolsonaristas* in den Weiten der «anti-pedestrian landscape»⁸ Brasílias geradezu verliert. Ordnung und Unordnung, Distanz und Distanzlosigkeit sind hier offensichtlich zu einem nicht unerheblichen Teil mediale Konstruktionen.

Eine Medienarchitektur war Brasília von Anfang an. Die wenig plausible Neugründung einer riesigen Hauptstadt im weit abgelegenen Hinterland Brasiliens

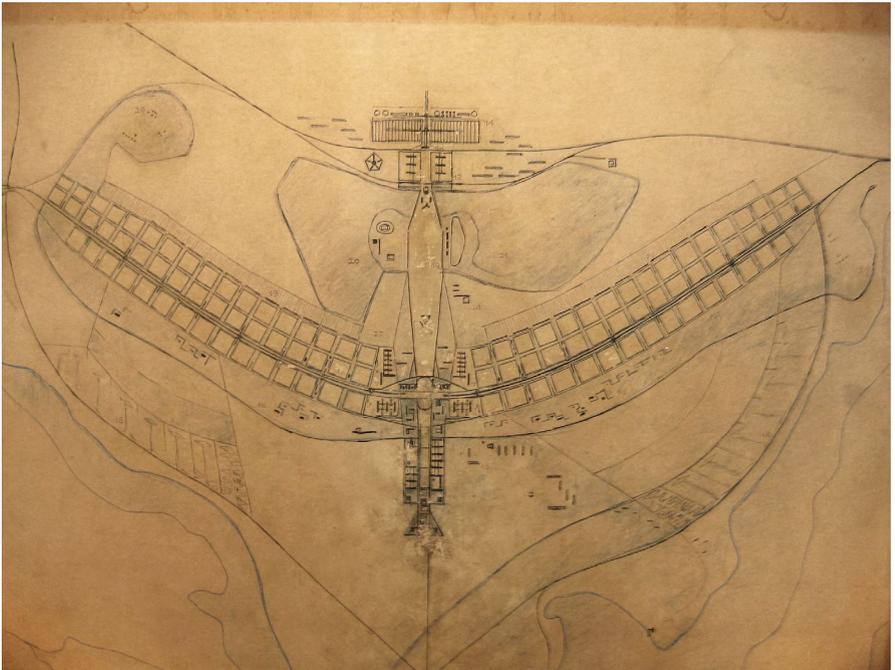
durch den 1957 zum Präsidenten Brasiliens gewählten Juscelino Kubitschek und seine Regierung bedurfte der medialen Konstruktion einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung: Das Spektrum umfasste Radio- und Fernsehsendungen, fotografische Dokumentationen, Publikationen, Zeitschriften wie *Módulo* und *Brasília* und Wochenzeitungen. Mit der Sinfonie *Brasília, Sinfonia da Alvorada* des Dichters Vinícius de Moraes sollte der Einweihung Brasílias im Jahr 1960 nicht weniger als das Pathos eines heroischen Schöpfungsaktes verliehen werden.⁹ Die Imagination eines wilden und unzivilisierten Hinterlandes, das es zu erschließen galt, war hierfür die Ausgangsbasis. Brasília, so ließe sich das Programm dieses gewaltigen Projekts zusammenfassen, sollte sowohl in zeitlicher, räumlicher als auch in territorialer Dimension als voraussetzungslos erscheinen.¹⁰

In seiner äußerst lesenswerten Studie zum modernen Brasilien stellt Adrian Anagnost allerdings überzeugend dar, wie sehr dieser Topos der Voraussetzungslosigkeit in der kolonialen Tradition des Landes verankert ist. Die moderne Kultur Brasiliens um die Mitte des letzten Jahrhunderts war mit einer räumlichen Ordnungspraxis verbunden, die im Gewand einer modernistischen Ästhetik räumliche Ordnungsvorstellungen des Kolonialismus fortführte.¹¹

Das gilt ohne Zweifel auch für die von Lúcio Costa entworfene Gesamtanlage Brasílias. Mit ihrer monumentalen Achse, der *Avenida Monumental*, im Zentrum des streng symmetrischen Masterplans, griff der Architekt auf erprobte Modelle europäischer Herrschafts- und Kolonialarchitektur zurück. Dem gegenüber entwickelte Oscar Niemeyers Architektur in subtiler Weise traditionelle Bautypen wie den der *casa grande*, das typische Herrenhaus einer Kaffeeplantage aus der Kolonialzeit, zu einer Architektur symbolischer Offenheit, Durchlässigkeit, Leichtigkeit und Transparenz weiter (Abb. 2). Damit zeigt sich in Brasília eine Paradoxie, die nach Michael Minkenberg für «demokratische Architekturen» generell charakteristisch ist.¹² Denn im Unterschied zu autokratischen Regimen müssen sie das Kunststück vollbringen,



2 Oscar Niemeyer, Palácio da Alvorada, Brasília, Fotograf: Marcel Gautherot.



3 Einer der ersten Pläne von Brasília: Digitales Foto des Originalplans, der dauerhaft im O Espaço Lúcio Costa in Brasília ausgestellt ist.

nicht nur eine Vision der nationalen Einheit, sondern auch der demokratischen Vielfalt zu erschaffen.¹³ In Brasília scheint dies auf den ersten Blick gelungen. Die monumentale Gesamtanlage besteht aus Architekturen, die auf traditionelle Fassadenordnungen und Herrschaftsrepräsentation verzichten. Zugleich aber tragen die monumentale Gesamtanlage dieser «Verwaltungsstadt»¹⁴ und deren Monofunktionalität wesentlich dazu bei, dass sich die Distanz zwischen Regierenden und Regierten vergrößert. Der Staat präsentiert sich hier sprichwörtlich als Staatsform abzüglich all jener Funktionen, die eine «gewachsene» Hauptstadt normalerweise in sich integriert.¹⁵

Die bis heute attestierte Radikalität Brasílias lässt sich also nicht allein durch deren moderne Ästhetik erklären. Wie Lúcio Costas Masterplan von 1957 zeigt, verdankt sie sich vielmehr der Neubestimmung des Ornaments als eines urbanen Maßstabs. An die Stelle einer vertikalen Fassadenornamentik tritt eine monumentale Großform, deren ornamentalen Strukturen sich allein aus der Vogelperspektive wahrnehmen lassen (Abb. 3). Siegfried Kracauer deutete ähnliche Erscheinungen wie den modernen Massenwohnungsbau als Herausbildung einer neuen ornamentalen Ordnung des Kapitalismus.¹⁶ Das Ornament wird hier in bewusster Abgrenzung zur modernistischen Architekturprogrammatik auch weiterhin als ein die Wirklichkeit formendes Ordnungsprinzip begriffen. Sichtbarkeit und Wirksamkeit des neuen Massenornaments hängen allerdings von einer medialen Neujustierung des Blickes durch Medien wie Film und Fotografie ab. Oder anders ausgedrückt, nur dasjenige erscheint als ornamentale Ordnung, was durch das Wahrnehmungsfeld des jeweils aktuellen und dominanten Mediums als solche vermittelt wird. Medien kommt daher nicht weniger als ein ontologischer Status zu.¹⁷ Im Falle Brasílias

zeigt sich dies in der Bedeutung, die das neue Medium der Luftbildfotografie für die Hauptstadtgründung hatte.¹⁸

Wie der Soziologe Joao Vicente Freitas Marcondes in einem Artikel Ende der 1950er Jahre berichtet,¹⁹ beauftragte die brasilianische Regierung im Februar 1954 Donald Belcher & Associates mit der Herstellung einer ganzen Serie von Luftbildfotografien des Hochplateaus von Goiás. Becher gehörte zu dieser Zeit zu den gefragtesten Pionieren der Luftbildfotografie. Der Ingenieur begann sich bereits während des Studiums für das neue Medium zu interessieren und während des Zweiten Weltkriegs arbeitete er als ziviler Berater für das US-Militär. Seine Aufgabe bestand vor allem darin, neue und präzisere Methoden der Luftaufklärung zu entwickeln. 1947 wurde er Professor an der Cornell's School of Civil Engineering und gründete das Center for Aerial Photographic Studies. Wie bedeutsam der distanzierte Blick für die anschließenden Planungen Brasílias jenseits der wissenschaftlichen Dokumentation war, belegt die erste Ausgabe des offiziellen Propagandamediums *Revista Brasilia* (Abb. 4).²⁰ Das Cover zeigt eine detaillierte topographische Karte, in die das Territorium der neuen Hauptstadt sowie deren genaue Lage mit einem kleinen Stern markiert sind. Aus der vielbeschworenen Wildnis des Hochplateaus wird so eine Oberfläche aus unzähligen verschlungenen Linien, die kein Ordnungsmuster oder Zentrum erkennen lassen. Die Markierung Brasílias inmitten dieses kartographischen Wildwuchses suggeriert den Beginn einer neuen Ordnung auf der Oberfläche dieser angeblich völlig unerschlossenen *terra incognita*. Entsprechend ist das Gebiet um die Stadt als neutralisiertes Terrain dargestellt, auf dem alle topographischen Linien in den Hintergrund treten. Fotografien und Karten verleihen dem Mythos vom leeren Land gewissermaßen einen wissenschaftlichen Wahrheitsgehalt.

Die Imagination der ‚Wildnis‘ in eine zu gestaltende Oberfläche war konstitutiv für die Planung Brasílias. Sie schuf überhaupt erst die medienontologische Grundlage für das Projekt einer neuen raumgreifenden «Sinnordnung»²¹, die in letzter Konsequenz auf eine Veränderung der Wahrnehmung abzielte. Die «Struktur Brasilia»²², man könnte auch sagen, die massenornamentalen Figuren der Stadt, bildeten eine Konsensarchitektur, mit der die Einheit der noch jungen Nation nicht als erstrebenswertes Ziel, sondern als symbolisch-räumliche Realität erfahrbar werden sollte. Entsprechend ermöglichte der Masterplan Costas einen denkbar großen Interpretationsspielraum. Ganz gleich, ob die Gesamtanlage der Stadt mit einem lateinischen Kreuz oder mit einem in der ‚Wildnis‘ gelandeten Flugzeug assoziiert wurde, das Konfliktpotential zwischen Tradition und Fortschritt, Kolonialismus und Demokratie sowie zwischen ‚Wildnis‘ und Zivilisation wich der planerischen Imagination einer alle Widersprüche neutralisierenden Ordnung.

Brasília war damit von Anfang an weit mehr als nur ein urbanistisches Projekt. Als großmaßstäbliche Landnahme, ornamentale Oberflächenstruktur, Projektionsfläche sozialer Identitäten sowie Symbol einer universellen Idee von Demokratie erforderte die Abstraktheit der neuen Hauptstadtarchitektur umso mehr narrative Konkretionen, die sich im Anschluss an anthropologische Studien vielleicht am besten als «regimes of truth» bezeichnen ließen.²³ Unter dem Regime-Begriff wird hier nicht mehr nur die physische Gewaltausübung oder Repression begriffen. Er beinhaltet explizit die Macht von Dispositiven, Kanons, Archiven, Narrativen sowie die Steuerung von Affekten. Mit den Planungen Brasílias wurden gleich eine ganze Reihe von derartigen Wahrheitsregimen erzeugt, die bis heute den Mythos dieser Stadt befeuern: Angefangen bei den geheimnisvollen Umständen, die zu Costas



4 Markierung Brasília's inmitten eines vermeintlich «wildes» Territoriums.

Erfolg im Wettbewerb geführt haben sollen, über die angebliche Prophezeiung des italienischen Paters Don Bosco über den Bau einer neuen Hauptstadt Brasiliens im 19. Jahrhundert bis zur Heroisierung der Pioniere in der Erschließung Brasiliens.

Indessen hatte bereits Umberto Eco in den 1960er Jahren auf die große Diskrepanz zwischen architektonischer und medialer Sinnordnung in Brasília hingewiesen. Anstelle einer sozialistischen Stadt sei ein Abbild sozialer Unterschiede entstanden.²⁴ Wie überhaupt alle Planungsrationale nach Eco in Brasília von Beginn an zum Scheitern verurteilt gewesen sei, da soziale Beziehungen genauso wenig wie die Interpretation architektonischer Formen als etwas Statisches zu betrachten seien. Dies, so kann man nach dem Sturm auf Brasília annehmen, gilt umso mehr im Zeitalter sozialer Medien mit ihrem unkalkulierbaren Mobilisierungs- und Konfliktpotential. Denn solange Brasílias Konturen nur in der Realität durch ungeplante Armensiedlungen am Rande der Stadt zu verschwimmen drohten, konnte es in den Medien immer noch als große Integrationsform erscheinen. Die *Bolsonaristas* waren daher nicht nur auf die Zerstörung von Bauten und Kunstwerken aus. Ihr eigentliches Ziel, so lässt sich aus ihren Handlungen folgern, war vielmehr die Zerstörung Brasílias als zeitloses Bild einer konfliktfreien Idealstadt. Umso mehr stellt sich heute die Frage nach einer demokratischen Architektur, die sich nicht durch die Verdrängung von Konflikten, sondern durch deren Integration als resilient gegenüber der medial inszenierten Rückkehr des autoritären Souveränitätsprinzips erweist.²⁵ Aus dieser Perspektive könnte es interessant sein, andere in etwa zeitgleiche Konzepte einer «demokratischen Architektur» wie das von Cedric Price entworfene Pop-up Parlament in die Überlegungen mit einzubeziehen.

London

Zerstörungen fallen oft mit Neuordnungen zusammen, in denen Tradition und Fortschritt, Architektur und Regierung und damit einhergehende Vorstellungen von Demokratie ausgelotet werden. Das lässt sich an Geschehnissen im Oktober 1943 ablesen, als das britische Unterhaus über den Wiederaufbau seines kriegszerstörten Plenarsaals debattierte. An der Architekturdebatte des *Palace of Westminster* wurde besonders deutlich, wie Architektur als ordnendes Prinzip in politischen Konflikten dient, die Politiker mit eigenen Vorstellungen von Demokratie zu prägen suchten. Indes bestand Winston Churchill darauf, die rechteckige Form des Plenarsaals zu rekonstruieren anstatt eine halbrunde oder Hufeisenform zu wählen, welche von vielen anderen gesetzgebenden Versammlungen bevorzugt wird. Die Form des alten Plenarsaals sei die Grundlage für das britische Zweiparteiensystem und würde das Wesen der britischen parlamentarischen Demokratie ausmachen, so Churchill; sein berühmtes Credo lautet: «We shape our buildings and afterwards our buildings shape us.»²⁶ Als besonders konfliktreich galt die Architektur des Unterhauses, die nach dem Großbrand des Westminster-Palastes gemeinsam mit dem *House of Lords* in den 1840er Jahren von dem Architekten Sir Charles Barry wieder aufgebaut wurde. Der Grundriss enthielt laut Churchill bewusst weniger Sitzplätze als Parlamentsabgeordnete; er imaginierte deshalb: «The House will be torn with fury and faction and full vent will be given to the greatest passions.»²⁷ Akustische Argumente sprechen für eine oppositionelle Anordnung der Sitze, wohingegen ovale Plenarsäle mit ihrer proportionalen Aufteilung der Sitze zwischen den repräsentativen Parteien für die Konkordanzdemokratie stehen und als akustisch ungeeignet galten.²⁸ So entstand eine «Dienstbarkeitsarchitektur», die dem Parlament durch ihren

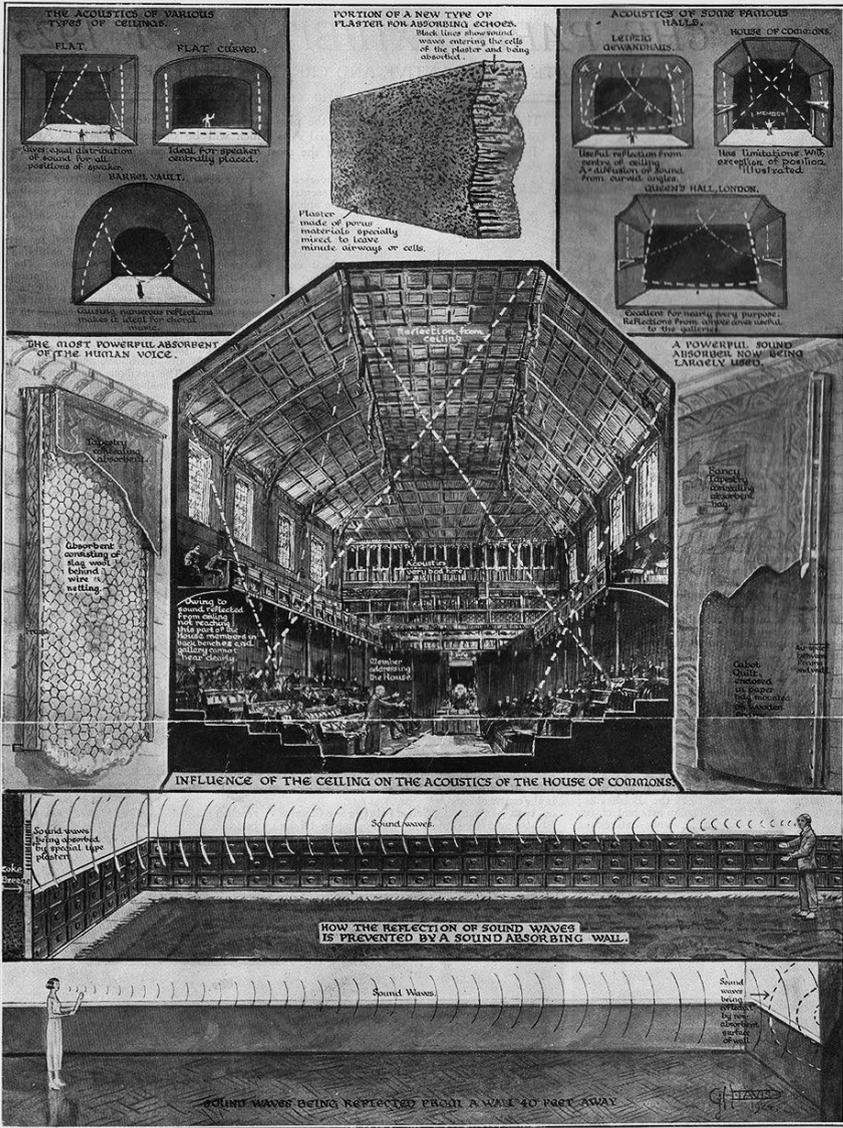
Grundriss für wörtlich hitzige Debatten sorgt und gleichzeitig durch Zu- und Abluft klimatische Regulierung sucht.²⁹

Symbolische und prozedurale Ordnungen wurden auch im Verhältnis zur Öffentlichkeit verbaut, die in dem Gebäude nur bedingt Platz fand: Auf der sogenannten *Strangers' Gallery* konnte die Öffentlichkeit die Beratungen des Hauses mitverfolgen, musste jedoch damit rechnen jederzeit durch den Befehl des Redner «I spy strangers!» von den Rängen verwiesen zu werden. Auch wenn der Begriff *Fremde* nach der Modernisierung der Verfahren im Unterhaus im Jahr 2004 durch «Mitglieder der Öffentlichkeit» oder «die Öffentlichkeit» ersetzt wurde, blieb die Praxis dieselbe.³⁰ Somit hält die *Strangers' Gallery* das Publikum nicht nur räumlich auf Distanz, sie befindet sich auf einer Ebene über dem Plenarsaal, die für ihre schlechte Akustik bekannt ist (Abb. 5).³¹

Als zwanzig Jahre später im Rahmen einer Erweiterung des Westminster Palace erneut zur Debatte stand, welche Rolle die Architektur in einer parlamentarischen Demokratie spielen sollte, sorgte der britische Architekt Cedric Price mit einem provokanten Designvorschlag für Aufsehen.³² Price schlug vor, den Westminster Palace abzureißen, um an Stelle des symbolischen Zentrums der britischen Demokratie ein *Pop-Up Parlament* zu errichten, das der Öffentlichkeit eine zentrale Bedeutung einräumt. Denn wenn «das Parlament den Wählern das Gefühl geben soll, an seinen Aktivitäten beteiligt zu sein [...], muss es beobachtbar sein»,³³ schrieb Price in *New Society*, einer britischen Wochenzeitschrift der linken Mitte für soziale und kulturelle Kommentare, in der unter anderem Denker wie Reyner Banham, Noam Chomsky und Eric Hobsbawm zu Wort kamen. Mit dem Abriss des «veralteten» Westminster-Palastes zugunsten einer offenen und modularen Plattformarchitektur, so glaubten Price und der Herausgeber Paul Barker, würde ein modulares und offenes *Pop-Up Parlament* den Bedürfnissen der Politik besser entsprechen. Laut Price und Barker brauche «ein effizientes Parlament [ein] effizientes Gebäude [...], in dem es arbeiten kann.» Dauerhaftigkeit sei «in einer Ära von Wegwerf-Pentel-Stiften und geplanter Obsoleszenz nicht das Richtige.»³⁴ Stattdessen müsse ein Parlament der Prozesshaftigkeit von gesellschaftlichem Wandel Raum geben und eine entsprechende Architektur dafür zur Verfügung stellen, die spätestens alle fünfzig Jahre obsolet werden würde.

Das *Pop-Up Parlament* war jedoch mehr als ein Gedankenexperiment wenn es darauf abzielte, die konservativen Praktiken ausgelöst durch die Raumbildung des architektonischen Erbes zusammen mit der tradierten britischen Parlamentsdemokratie zu kritisieren – beide aus dem Geist der konstitutionellen Monarchie entstammend. Was spätestens seit dem identischen Wiederaufbau des *House of Commons* nach den Bombenangriffen von 1941 eine anhaltende Diskussion darstellte, wurde in dem Entwurf von Price auf die Spitze getrieben, der durch Architektur als Massenmedium neue Ordnungsprinzipien im Spannungsverhältnis von Architektur und parlamentarischer Demokratie zu etablieren beabsichtigte. Den Designern zufolge sei es «die Aufgabe des Politikers, die Abschaffung des Oberhauses zu beschließen oder es umzugestalten. Es ist die Aufgabe des Architekten, dies zu ermöglichen.»³⁵

Als langer Riegel parallel zur Themse verlaufend, ist das *Pop-Up Parlament* in drei Streifen unterteilt. Der Bereich am Flussufer ist den Abgeordneten vorbehalten, der Mittelstreifen dient der Zirkulation, und der Bereich zum Westminster Square ist für die Öffentlichkeit vorgesehen. Im öffentlichen Teil würden die Besucher:innen Balkone betreten und Plenarsitzungen des Oberhauses und des Unterhauses



Copyrighted in the United States and Canada.

Drawn by G. H. Davis.

THE ECHO AS THE SERVANT OF THE ARCHITECT

Mr. Hope Bagenal, A.R.I.B.A., who is one of our greatest experts in the science of acoustics as applied to buildings, and who kindly assisted our artist, Mr. G. H. Davis, in preparing these drawings, gave some interesting facts in a lecture before the Royal Institute of British Architects regarding the methods being employed to-day to make the elusive Echo the friend and not the foe of the architect. Experiments are being conducted in London

with a new type of plaster which, it is hoped, will be of considerable use in this connection, and tests are also being made with various materials of an absorbent nature, as shown in the illustration, with the view of solving some of the difficulties which architects experience. The acoustic properties of some famous halls, including the House of Commons, and of some common forms of ceilings are likewise diagrammatically demonstrated by the artist.

5 Das Echo als Diener des Architekten, Hope Bagenals akustische Studie des Unterhauses.

verfolgen können. Mit dieser Haltung schrieb Price den höchsten Wert der Demokratie in den Grundriss des Gebäudes ein, indem er der Öffentlichkeit Zugang zu den Tribünen des Plenarsaals gewährte, um den Plenarsitzungen beizuwohnen – architektonische öffentliche Politik in ihrem idealisierten Sinne. Wenn zuvor der Westminster Palace als Symbol der britischen repräsentativen Demokratie galt, so wurde durch das *Pop-Up Parliament* ein architektonisches Korrektiv vorgenommen, das die Neuauslegung einer direkten Demokratie schaffen sollte. Dies ermöglichte der Öffentlichkeit nicht nur die passive Teilnahme an der politischen Entscheidungsfindung, sondern auch öffentliche Proteste, die die Plenarsitzungen, sowohl innerhalb als auch außerhalb des Parlaments, stören könnten. Der dem Parlament angegliederte Trafalgar Square müsste laut Price von «all der Zoologie» befreit werden, da «die Vorstellung, Randalierer vom Parlament fernzuhalten», als überholt gelte.³⁶ Um Demonstrationen zu ermöglichen, hatte Price eine Bodenheizung auf dem Platz und eine faltbare Dachkonstruktion aus plastifiziertem Nylon zum Schutz vor Regen vorgesehen – kurz, eine institutionalisierte Protestarchitektur zur direkten Einflussnahme auf parlamentarische Demokratie. Die Anwesenheit der Demonstrant:innen innerhalb und außerhalb des Plenarsaals garantiere ein wachsendes Interesse und Bürger:innenbeteiligung an der politischen Sphäre, indem sie in den parlamentarischen Raum und damit in die nationale Politik eingreifen konnten. Durch sein politisches Engagement in der Labour Party war sich Price jedoch bewusst, dass Politik nicht nur zwischen Politiker:innen und der breiten Öffentlichkeit stattfindet.³⁷ Der Mittelteil des Gebäudes sollte neben der formellen Kommunikation, auch dem Austausch von kritischen Informationen dienen. In dieser informellen Zone, schrieb Barker, «werden Lobbying und Meinungsbildung zunehmend mobil werden»,³⁸ wodurch der begrifflichen Doppeldeutigkeit der *Lobby* ein architektonisch prozedurales Gegenstück geboten wird. In den verschwiegenen Nischen der Lobby können Gespräche *off the record* erfolgen. Im räumlichen Sinne ist die Lobby ein sicherer Raum für Diskussionen, in dem die Sprache völlig inoffiziell bleibt, vor dem Parlamentssaal, in dem sie protokolliert zu einem offiziellen Dokument umgewandelt wird. Im politischen Sinne ist dies der Moment, in dem Interessengruppen entstehen und der Lobbyismus als verbale Praxis hier seinen bewusst gestalteten Platz findet. Der architektonische Rahmen ermöglicht also informelle Diskussionen, die anschließend den offiziellen Entscheidungsprozess beeinflussen. Dies führt eine Arbeitsweise des Westminster Palace fort, in dem für viele Abgeordnete, und nicht zuletzt für die zahlreichen schweigenden Mitglieder des Unterhauses, der wichtigste Beitrag zur parlamentarischen Arbeit nicht in der sichtbaren Arena des Plenarsaals stattfand, sondern in den zahlreichen engen Räumen der Abteilungslobbys.³⁹ Lobby-Architektur ist sozusagen in die politischen Prozesse des Parlaments eingeschrieben und fördert Praktiken, die in der offiziellen Parlamentsordnung unerwähnt bleiben. Die Sprache hat ihren eigenen Raum, in dem sie nicht protokolliert wird, bevor sie in den Sitzungssaal gelangt, wo jedes Wort ein potenzielles Hindernis für die Protokollierung darstellt.⁴⁰

Das *Pop-Up Parliament* entsteht jedoch in einer Zeit, die durch das Fernsehen als medienontologische Bedingung von Politik geprägt ist. Denn obgleich die im Fernsehen übertragenen Plenarsitzungen des Unterhauses heute eine Selbstverständlichkeit sind und spätestens seit den Brexit-Debatten weltweite Aufmerksamkeit erlangt haben, war das Fernsehen bis in die späten 1980er nicht im Parlament erwünscht. Mit seinem Projekt griff Price eine Debatte im Unterhaus darüber auf,

ob Parlamentssitzungen im Fernsehen veröffentlicht werden dürfen. In einer Diskussion aus dem Jahr 1965 äußerte ein Mitglied des Unterhauses seine Bedenken: «Das Parlament ist eine wunderbare und einzigartige Institution, und ich möchte, dass es so bleibt, wie es ist ... es hat einen anderen Charakter, wenn das Fernsehen eingeführt wird. Das ist es, was ich befürchte.»⁴¹ Das Parlament müsse «vor der Masse und vor der Maschine» geschützt werden, wie es Churchill bezeichnete. Mit «Maschine» meinte er das Fernsehen und brachte damit seine Furcht vor den Massenmedien zum Ausdruck, als er erklärte, es sei «eine schockierende Sache, wenn die Debatten des Parlaments durch diese neue Roboterorganisation des Fernsehens und der BBC beeinträchtigt werden.»⁴²

Churchill's Kulturpessimismus wurde schon früher von Horkheimer und Adorno geteilt, die im Fernsehen als eines der aufkommenden Massenmedien den «Massenbetrug» als eine neue Dimension sahen, auf epistemischer Ebene Massen zu manipulieren mittels oberflächlicher Unterhaltung und falscher Bedürfnisse. Vor dem Fernsehen seien demokratisch «alle gleichermaßen» Zuschauer:innen, «um sie autoritär den unter sich gleichen Programmen der Stationen auszuliefern.»⁴³ Eine Tendenz, die sich laut den beiden Philosophen auch in der Architektur weißer gerasterter Monumentalbauten der Nachkriegsmoderne abzeichnet und eine technische Rationalität der Standardisierung und Serienproduktion konsum- und somit massentauglich macht. Die Vorhangfassaden von Regierungs- als auch Firmenbauten vermittelten demnach Botschaften, die Horkheimer und Adorno dem Nachkriegskonsum der Kulturindustrie zugeschrieben hatten.⁴⁴ Entscheidend war jedoch, dass die eigentliche *Botschaft* struktureller Natur war, wie es Reinhold Martin gezeigt hatte. Die maßstabsfrei gerasterten Fassaden waren der Quellcode oder die *Syntax* der politischen Ordnung selbst, ein universeller Raum, der Flexibilität, Vielfalt und Standardisierung erlaubt.⁴⁵ Es stellt sich demzufolge die berechtigte Frage, ob Architektur unter den Ordnungsprinzipien der Massenmedien überhaupt emanzipierend sein kann. Oder anders gefragt, kann es eine Architektur geben, die die statische Ordnung von Parlamenten aufbricht und einen medialen Raum der Öffentlichkeit erschließt?

Price gelang in seinem Gegenentwurf genau diese medienontologische Wende. Denn wo dem Fernsehen zunächst die massenmediale Funktion zukam, Menschen voneinander fernzuhalten, schuf Price einen Versammlungsraum. Den «ausgedienten» Big Ben ersetzte Price durch drei große Fernsehbildschirme, auf denen die Parlamentsdebatten live übertragen werden sollten, womit auch ausdrücklich die soziale Funktion des Ayrton-Lichts auf dem Big Ben auf ironische Weise umgekehrt wurde (Abb. 6). Ursprünglich war das Licht installiert worden, um die Königin über den Stand der Parlamentssitzungen nach Einbruch der Dunkelheit zu informieren, doch Price ersetzte sie durch leuchtende Bildschirme, die die Arbeit des Parlaments öffentlich machten. Während das Projekt den Ehrgeiz hatte, die Öffentlichkeit über die parlamentarischen Vorgänge zu informieren, problematisierte es die Abwesenheit der Masse im Zeitalter des Fernsehens. Schließlich finden bei den Übertragungen der Parlamentssitzungen zuhause vor den Bildschirmen keine Zwischenrufe oder gar Krawalle im Plenarsaal statt. Die Aufstellung öffentlicher Bildschirme auf dem Westminster Square ermöglicht hingegen eine unmittelbare öffentliche Reaktion. Diese gestalterische Geste kehrt die politische Bedingung der Individualisierung um, die für das Massenmedium Fernsehen konstitutiv ist. Die Bildschirme, die in den Stadtraum ausstrahlen, eröffnen neben öffentlichen Einblicken ins Geschehen des



6 Big Ben Tower ersetzt durch drei öffentliche Bildschirme.

Parlaments ein neues Blickregime, das auf die prozessuale Eigenschaft von Demokratie abzielt. Sie werden nicht nur zu Mittlern von Aushandlungen, sondern zum Attraktor von Versammlungen. Mit anderen Worten, Price zeigt, wie Protestarchitektur zu einem Gegenmodell der medientechnischen Bedingung von Politik werden kann, welche die konventionellen Beziehungen zwischen Regierungsarchitekturen und dem Demos problematisiert anstatt nur ein Abbild von ihnen zu sein.

Symbolik und Konflikt, Konsens und Protest

Worauf diese beiden nahezu zeitgleichen Projekte für eine «demokratische Architektur» auf unterschiedliche Weise eine Antwort suchen, ist die Frage nach der Distanz «demokratischer Architektur» zu ihrem Demos. Zunächst wird daran deutlich welche Problematik damit einhergeht, Demokratie als monolithisches Konzept zu betrachten. Im Fall von Brasília bedeutet das nicht kollektive Beteiligung und Aufhebung gesellschaftlicher Hierarchien, sondern die Verwirklichung eines modernen Staatskörpers mitsamt seiner bürokratischen Instrumente. Darin finden zahlreiche mythologische Narrative, wie die unzivilisierte «Wildnis» des brasilianischen

Hinterlandes Verwendung, die wiederum selbst in eine Kolonialgeschichte verwebt sind. Architektur wird darin als räumlich-soziale Umsetzung eines in sich konsistenten Ordnungs- und Blickregimes aufgefasst und gerade hierdurch anfällig für Unordnung. Die Architektur Brasílias beugt durch eine medial-semantische Überdeterminierung Konflikten vor, um wie oben beschrieben durch die Betrachtung aus der Luft eine Ästhetik des Konsenses suggerieren zu können. Hingegen zeichnet sich das *Pop-Up Parliament* von Price durch den Einsatz neuer Medien aus, welcher die statische Ordnung des britischen Parlaments aufzubrechen sucht und hierdurch einen medialen Raum eröffnet, der die parlamentarische Debatten in die Öffentlichkeit trägt. Zugleich institutionalisiert es aber informelle Gespräche, indem es ihnen in der Architektur des Parlaments einen Raum zuweist. Beide Beispiele verdeutlichen, ungeachtet der Tatsache ob sie gebaut wurden oder nicht, wie sehr die Distanz von Regierenden und Regierten von architektonischen und medialen Ordnungsregimen abhängig ist. Insofern ließe sich über Architekturen sprechen, die Versammlungen zulassen oder ausschließen, die über eine symbolische Form einen Konsens herstellen (wie in Brasília) oder als Protestarchitekturen (wie in London) dem Dissens dienen.

Anmerkungen

1 Jan-Werner Müller: What (if Anything) Is «Democratic Architecture»?; in: Duncan Bell / Bernardo Zacka (Hg.): *Political Theory and Architecture*, London / New York 2020, S. 21–37, hier S. 34.
2 Rainer Forst / Klaus Günther (Hg.): *Die Herausbildung normativer Ordnungen. Interdisziplinäre Perspektiven*, Frankfurt a. M. / New York 2011, S. 18. In Erweiterung dieses Ansatzes unternimmt unser Beitrag den Versuch, die Medien dieser Rechtfertigungsnarrative stärker in den Fokus zu nehmen.
3 Klaus F. Röhl: *Lehrbuch der Rechtssoziologie*, Köln 1987, S. 480.
4 Ebd., S. 479.
5 Jacques Rancière beobachtet mit Blick auf die Entwicklungen der letzten dreißig Jahre gar eine problematische Verdrängung politischer Konflikte in Demokratien zugunsten eines elitären Konsenses: «Telle est la logique du consensus. Il proclame sa paix qui a pour coeur l'identification du pouvoir de la richesse avec l'absolu du droit. Il déclare abolies les anciennes divisions du conflit politique et de la lutte des classes. Il ne connaît plus du même coup qu'une seule forme d'altérité, l'altérité de celui qui est dehors, qui est absolument autre: empire du mal contre lequel toute violence est légitime ou victime absolue dont on s'approprie le droit sans limite.» Jacques Rancière: *Les trente inglorieuses. Scènes politiques*, Paris 2022, S. 9.
6 Darin werden die Ereignisse von Brasília ungeachtet der großen Unterschiede gern im Zusammenhang mit dem Sturm auf das Kapitol in Washington zwei Jahre zuvor gesehen. Symptomatisch hierfür ist der folgende Artikel: David Adler, Michael Chertoff, Huberta von Voss: Erst

Washington, dann Brasília. Ist die Demokratie weltweit in Gefahr?, *Tagesspiegel*, 10.01.2023, <https://www.tagesspiegel.de/erst-washington-dann-brasil-ia-ist-die-demokratie-weltweit-in-gefahr-9157446.html>, Zugriff am 14.03.2023.

7 Zur Ikonographie der Bandeira Brasileira und deren möglichen Interpretationen siehe: Jens Soentgen: *Die Bandeira Brasileira. Phänomenologische Hermeneutik eines Politischen Symbols*, in: Ziad Mahayni (Hg.): *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, München 2002, S. 153–172.

8 Adrian Anagnost: *When Modernism met the Mob in Brasília*, in: *Bloomberg*, 11.01.2023, <https://www.bloomberg.com/news/articles/2023-01-11/in-brasil-ia-modernist-architecture-met-political-violence>, Zugriff am 03.03.2023.

9 Carlos Poses-Pais, *Brasília 1960 Fortschrittsdiskurs und espetáculo arquitetural*, Diss., Humboldt-Universität, Berlin 2019, S. 177.

10 Umso voraussetzungsvoller ist ein entsprechendes Theoretisieren der historischen Umstände in Brasília ohne lokale und indigene Stimmen als Primärquellen zu berücksichtigen, derer damit einhergehender Einschränkungen und Problematik wir uns bewusst sind. Aufgrund der zeitlichen und räumlichen Umstände müssen wir uns jedoch auf Sekundärliteratur beschränken.

11 Adrian Anagnost: *Spatial Orders, Social Forms. Art and the City in Modern Brazil*, New Haven / London 2022.

12 Michael Minkenberg: *Demokratische Architektur in Demokratischen Hauptstädten: Aspekte der baulichen Symbolisierung und Verkörperung von*

- Volkssouveränität, in: Julia Schwanholz / Patrick Theiner (Hg.): Die politische Architektur deutscher Parlamente, Wiesbaden 2020.
- 13** Ebd., S. 15.
- 14** Poses-Pais 2019 (wie Anm. 9), S. 8.
- 15** Der englische Architekt William Holford, der selbst Mitglied der Wettbewerbsjury war, sah darin bereits 1962 das größte Potential für soziale Probleme; siehe William Holford: Brasília. The Federal Capital of Brazil, in: The Geographical Journal 128, 1962, Nr. 1, S. 15–17, hier S. 17.
- 16** Carsten Ruhl: Kracauer's Architecture. The Ornamental Nature of the New Capitalist Order, Weimar 2022.
- 17** Peter Durham Peters: The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media, Chicago, The University of Chicago Press 2015.
- 18** Zur generellen Bedeutung der Luftbildfotografie für die Stadtplanung siehe Jeanne Haffner: The View from Above. The Science of Social Space, Cambridge, Mass. / London 2013; Tanis Hinchcliffe, «The Synoptic View»: Aerial Photographs and Twentieth Century Planning, in: Andrew Higgott / Timothy Wray (Hg.): Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City, London / New York 2016, S. 136–149.
- 19** Joao Vicente Freitas Marcondes: The New Capital of Brazil, in: The Mississippi Quarterly 12, 1959, Nr. 4, S. 157–167.
- 20** Revista Brasília 1, 1957, Nr. 1 (Cover).
- 21** Der Begriff entstammt Ernst Cassirers Beschäftigung mit dem Raum, der als symbolische Form seinen «bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung» allein durch die jeweilige «Sinnordnung» erhält. Ernst Cassirer, Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, Vortrag während des vierten Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg 1930, in: H. Noack (Hg.), Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XXV, 1931, S. 21–36, zit. in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2006, S. 470–485.
- 22** Umberto Eco: Einführung in die Semiotik, München 1991, S. 354.
- 23** Ann Laura Stoler: Colonial Archives and the Arts of Governance, in: Archival Science 2, März 2002, S. 87–109.
- 24** Eco, S. 355. Dieser Einschätzung folgt später auch James Holstons Standardwerk The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília, Chicago 1989, S. 23.
- 25** Vojta Drápal / Christine Hentschel / Susanne Krasmann: Nackte Macht. Donald Trump und die Rückkehr der Souveränität, in: Soziopolis, <http://www.sociopolis.de/beobachten/politik/artikel/nackte-macht/>, Zugriff am 03.01.2017.
- 26** Zit. n. Hansard: House of Commons Rebuilding, in: Parliamentary Debates: House of Commons, 393, 28.10.1943, columns 403–473.
- 27** Zit. n. Hansard: Commons Debates, 5th ser., cdvii, cols 1003–6: 25.01.1945, zit. in: Miles Taylor: St Stephen's in War and Peace. Civil Defence and the Location of Parliament, 1938–51, in: Parliamentary History 38, 2019, Nr. 1, 136. <https://www.doi.org/10.1111/1750-0206.12417>, Zugriff am 08.03.2023.
- 28** Sabine Fischer: Das akustische Argument. Wissenschaft und Hörerfahrung in der Architektur des 20. Jahrhunderts, Zürich 2019, S. 234.
- 29** Moritz Gleich: Der Dienstbarkeitsarchitekt. David Boswell Reid und der Streit um die Houses of Parliament, in: Markus Krajewski / Jasmin Meerhoff / Stephan Trüby: Dienstbarkeitsarchitekturen. Zwischen Service-Korridor und Ambient Intelligence, Berlin 2017, S. 120–147.
- 30** House of Commons Information Office: Sitting in Private, in: Some Traditions and Customs of the House, 2010, S. 5, <https://www.parliament.uk/globalassets/documents/commons-information-office/g07.pdf>, Zugriff am 08.03.2023.
- 31** Fischer 2019 (wie Anm. 29), S. 234.
- 32** Dennis Pohl: Cedric Price's Pop-Up Parliament. A Role Model for Media Architecture and Data Politics, in: Footprint 15, 2022, Nr. 2, <https://doi.org/10.7480/footprint.15.2.6115>, Zugriff am 08.03.2023.
- 33** Cedric Price: The Pop-Up Parliament, in: New Society, 29.07.1965, Nr. 148, S. 8.
- 34** Ebd.
- 35** Ebd.
- 36** Ebd.
- 37** Tanja Herdt: Die Stadt und die Architektur des Wandels. Projekte und Konzepte des britischen Architekten Cedric Price (1960–ca. 1984), Dissertation, ETH Zürich 2012, S. 25–26, <https://www.research-collection.ethz.ch/handle/20.500.11850/153694>, Zugriff am 08.03.2023.
- 38** Price 1965 (wie Anm. 34), S. 9.
- 39** Kathryn Rix: «Whatever Passed in Parliament Ought to be Communicated to the Public»: Reporting the Proceedings of the Reformed Commons, 1833–50, in: Parliamentary History 33, 01.10.2014, Nr. 3, S. 453–474, <https://doi.org/10.1111/1750-0206.12106>, Zugriff am 08.03.2023.
- 40** Dennis Pohl: Simultan Regieren: Sprache und Schrift im Europäischen Ministerrat, in: Joseph Vogl / Friedrich Balke / Bernhard Siegert (Hg.): Archiv für Mediengeschichte, Kleine Formen 2021, Nr. 19, S. 157–169.
- 41** Quintin Hogg (Lord Hailsham): House of Commons Debates, Vol. 713, cols 1065, 28.05.1965 (A motion by T. L. Iremonger to introduce an experiment in television broadcasting.), zit. n.: Bob Franklin (Hg.): Televising Democracies, London / New York 1992, S. 10.
- 42** Michael Cockerell: Live from Number 10: The Inside Story of Prime Ministers and Television, London 1988, S. 41, zit. n.: Bob Franklin (Hg.), Televising Democracies, London / New York 1992, S. 3.

- 43** Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 2012, S. 129.
- 44** Ebd., S. 128.
- 45** Reinhold Martin / Meredith Tenhoor: Rückkopplungen. Ein E-Mail-Interview über Medien, *Architekturen und die Ästhetik der Organisation*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7, 2015, Nr. 12, *Medien / Architekturen*, S. 91–102.

Bildnachweise

- 1** „Ataque bolsonarista ao Congresso Nacional do Brasil,“ 8 Januar 2023, TV BrasilGov lizenziert unter CC BY 3.0
- 2** Palácio da Alvorada (Brasília, DF), in: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo: Itaú Cultural, 2023, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20305/palacio-da-alvorada-brasilia-df>, Zugriff am 16. April 2023.
- 3** Uri Rosenheck, lizenziert unter CC BY 3.0
- 4** Cover, *Revista Brasília*, Num. 1, Ano 1, Januar 1957
- 5** *The Graphic*, 1924
- 6** Cover, *New Society*, No. 148, 29. Juli 1965