

kritische berichte

2.2023

Architekturkonflikt

Regine Heß / AG Architekturkonflikt (Hg.)	Architektur und Konflikt. Editorial	2
Luana Günthardt / Emilie Sauter Daniela Spiegel	Die werbende Stadt. Zum Konflikt um die Lichtreklame in der Weimarer Republik <i>Sulle colonni e gli archi</i> . Die Autarkie- Debatte und ihre Auswirkungen auf die Architektur im faschistischen Italien	5 16
Brigitte Sölch	Wand – Bild – Konflikt. Die öffentliche Seite der Architektur	28
Vera Simone Bader	In der Ferne bauen – ein Problem? Von den Anfängen und der Entwicklung der <i>DesignBuild</i> -Lernmethode an Architekturschulen	41
Regine Heß	<i>Othering</i> ausstellen. Rassifizierte Raumbildung auf großen Ausstellungen	53
Maximilian Steverding	Parlament oder Parlamentarium. Das Europäische Parlament in der Repräsentationskrise	67
Dennis Pohl / Carsten Ruhl	Brasília oder London? Regierungsarchitekturen zwischen Ordnung und Konflikt	78
Dietrich Erben	Kommunikations- und Normenkonflikte in der europäischen Renaissancearchitektur – eine methodische Skizze	93
Debattenbeitrag Stefan Gruhne	Queerness in den Kunstwissenschaften Queere Raumpraxis: Das Forum Queeres Archiv München als Gedächtnis- und Gefühlsspeicher	108

kritische berichte

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins - Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e. V.

c/o Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

<https://www.ulmer-verein.de/kb>

kritische-berichte@ulmer-verein.de

Redaktion

Julian Blunk, Regine Heß, Henry Kaap, Kathrin Rottmann

Herausgeber:innen dieser Ausgabe

Regine Heß / AG Architekturkonflikt

Beirat

Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Burcu Dogramaci, Gabi Dolff-Bonekämper,

Beate Fricke, Roland Günther, Gottfried Kerscher, Wolfgang Ruppert, Brigitte Sölch, Änne Söll

Erscheinungsweise

Vier Ausgaben pro Jahr



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

<https://doi.org/10.11588/kb.2023.2>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2023

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023. Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

Druck und Bindung: Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

ISSN 0340-7403

eISSN 2197-7410

ISBN 978-3-98501-199-5 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-198-8 (PDF)

kritische berichte 2.2023

Architekturkonflikt

Regine Heß / AG Architekturkonflikt (Hg.)	Architektur und Konflikt. Editorial	2
Luana Günthardt / Emilie Sauter Daniela Spiegel	Die werbende Stadt. Zum Konflikt um die Lichtreklame in der Weimarer Republik <i>Sulle colonne e gli archi</i> . Die Autarkie- Debatte und ihre Auswirkungen auf die Architektur im faschistischen Italien	5 16
Brigitte Sölch	Wand – Bild – Konflikt. Die öffentliche Seite der Architektur	28
Vera Simone Bader	In der Ferne bauen – ein Problem? Von den Anfängen und der Entwicklung der <i>DesignBuild</i> -Lernmethode an Architekturschulen	41
Regine Heß	<i>Othering</i> ausstellen. Rassifizierte Raumbildung auf großen Ausstellungen	53
Maximilian Steverding	Parlament oder Parlamentarium. Das Europäische Parlament in der Repräsentationskrise	67
Dennis Pohl / Carsten Ruhl	Brasília oder London? Regierungsarchitekturen zwischen Ordnung und Konflikt	78
Dietrich Erben	Kommunikations- und Normenkonflikte in der europäischen Renaissancearchitektur – eine methodische Skizze	93
Debattenbeitrag Stefan Gruhne	Queerness in den Kunstwissenschaften Queere Raumpraxis: Das Forum Queeres Archiv München als Gedächtnis- und Gefühlsspeicher	108

[...] Kulturen organisieren nicht nur die Formen und Rahmenbedingungen des kommunikativen, sondern – eben dadurch – auch des unkommunikativen Handelns. Sie bringen nicht nur Verständigung, sondern auch Gewalt hervor.
Aleida und Jan Assmann, 1990¹

Der Permanenz von gebauten Werken wohnt die Latenz des Umbauens, Abreißens, Zerstörens, aber auch die Aussicht des Bewahrens inne. Gegenüber dem immobilen Charakter von Gebäuden und Infrastrukturbauten haben Gebrauch, Bewertung und Dokumentation von Architektur einen wandelbaren und konfligierenden Charakter. Zwei Tempi sind die Folge: Baugeschichtliche Evolution in Zeitlupe und plötzliche Eruption im Schnelldurchlauf.

Bauwerke können nur einen Ort oder einen Raum besetzen. Die Verengung der (Macht-)Fülle von divergierenden Interessen, Ideen, Aneignungen und Bewertungen können sich plötzlich ereignende «traumatische Destruktionsgeschichten» verursachen, aber auch (demokratische) Wandlungsprozesse und Konsensfindungen in Gang setzen.

Wir legen dem vorliegenden Heft ein Verständnis von Architektur zugrunde, die das Bauwerk an den wichtigsten – konflikthaftern – Stationen seines Daseins betrachtet, an denen eine Fülle von Akteur:innen beteiligt ist. Architektur und Denkmalpflege werden dadurch stärker in Politik-, Sozial- und Geschichtswissenschaften eingebettet und Kontroversen und Diskussionsbedarfe forschungsleitend.

Die AG Architekturkonflikt² interessiert sich in historisch-quellenkritischer Perspektive für gebaute und ungebauete Architektur, öffentlichen Raum und Infrastrukturen sowie jene Narrative und Interaktionen, durch die jene dokumentiert werden. Diese können Wettbewerbe, Protestaktionen der Öffentlichkeit, Behörden(re)aktionen, Archivierung und Verhinderung von Überlieferung, Welt- und Architekturausstellungen als kritische Öffentlichkeitsarbeit oder Territorien binärer Raumbildung, Um- und Neubau von Hauptstädten samt Politisierung und Gentrifizierung in historischer Perspektive, Sturm auf Parlamente, in politischen Konflikten besprühte Rathäuser, rassistische Ausstellungsdörfer, *DesignBuild* im Konflikt zwischen Neokolonialismus oder globale Süd- und Nordhälfte übergreifende Lernmethode, Erdgeschoßzonen und Fassaden als «Bedeutungsträger» oder das Verhalten von Architekt:innen in der Diktatur sein.

Die Daseinsdauer ausgewählter Bauten wird durch das Inventar und die Architekturgeschichtsschreibung über ihr materielles Dasein hinaus dokumentiert,

ihre Bedeutung umgeschrieben. Die Denkmalpflege sorgt – selten konfliktfrei – für ihr faktisches Weiterleben. Oftmals – zu oft – fallen die Mengen dieser beschriebenen und bewahrten Architekturen in eins und bilden einen Kanon, der andere mögliche Schreibweisen verdeckt. In der Etablierung des Kanonischen, Denkmalgeschützten, Abgesicherten scheinen frühere Konflikte aufgelöst, unterdrückt und verschwiegen. Die Legitimation wird hermetisch und die Dynamik der Aushandlung erlahmt. Akte kommunikativen Handelns wie transnationale Lehre, Ausstellungen, Aushandlungen innerhalb der «Community» und *Counter Archives* spielen als Gegen-erzählungen eine wichtige Rolle, ermöglichen sie doch einen breiteren Diskurs und beeinflussen die Aushandlung von Konflikten. Die Arbeit von Konservator:innen, Historiker:innen und Kurator:innen erschafft einen neuen, dokumentarischen Architekturbestand in Archiven, Denkmalpflegeinventaren und Ausstellungskatalogen. Hier entstehen immer neue Ressourcen, die die Kanons von Architekturgeschichte und -theorie bestimmen, aber auch hinterfragen. Es wird zunehmend unmöglich, sie alle zu kennen. Es scheint, dass ein kuratorischer Zugriff, vernetzt und dezentral als Gruppe denkend, neben dem kanonisch-akademischen immer wichtiger wird. Doch welchen Regeln kann dieser folgen?

Uns interessieren also sowohl die akademischen Prozesse der Kanonproduktion und Reproduktion, als auch die öffentlichen Orte, Institutionen und Akteur:innen von Konflikten und ggfs. Konsens in der Architektur. Eine Erwartung wäre, anhand von Konfliktforschungen in der Architektur zu einem erweiterten, transnationalen Demokratiebegriff zu gelangen und Gesellschaftskritik als inhärentes Phänomen von Architektur und ihrer charakteristischen Typen herauszuarbeiten (Denkmäler, Museen, Neubausiedlungen, Plätze, Grenzarchitekturen, Flucht- und Transitrouten etc.).

Die Arbeitsgruppe verfolgt weitere Themen, die über das Heft hinausweisen. So wird der Status von Architektur durch die Digitalisierung in einem neuen Ausmaß hinterfragt. Welche Konflikte um Architektur, öffentlichen Raum und Infrastrukturen entstehen hier und wie werden sie ausgetragen? Welche Strategien und Techniken der Dokumentation und der Aushandlung werden entwickelt? Welche Legitimation erhalten Archive, Denkmalpflege und Architekturausstellungen als Vermittlungsplattformen im Internet und mit welchen Akteur:innen müssen sie sich diesen Raum teilen? Gelten weiterhin regionale, nationale und globale Skalierungen des Sammelns, Bewahrens und Ausstellens (Städte- und Länderebene, internationale Institutionen [UNESCO] etc.)? Zugleich werden Konflikte grenzüberschreitend im realen und im digitalen Raum ausgetragen.

Etablierte Institutionen (Denkmalpflege, Wissenschaft, Behörden etc.) sehen sich einer teilweise feindlich gesinnten Öffentlichkeit gegenüber und müssen die fachlichen und theoretischen Grundlagen ihres Handelns neu begründen. International kann eine Zuspitzung, Überlagerung und Übertragung gesellschaftlicher Konflikte wahrgenommen werden (Migration, Klimawandel, Rassismus, neue Identitätspolitiken etc.). Hier will die Konfliktforschung in der Architektur die historischen Aushandlungsprozesse der Konstitution der gebauten Umwelt und deren Tradierung und Bewertung kritisch reflektieren. Sie liefert damit einen Beitrag zur gesellschaftlichen Relevanz der beteiligten Disziplinen (Architekturgeschichte, Denkmalpflege, kuratorische Praxis). Die Konfliktlast durch Rassismus, Imperialismus und Kolonialismus, globale Verteilungs- und Geltungskämpfe, autokratische Bewegungen oder Eingriffe in den öffentlichen Raum durch digitale Überwachung der Bürger:innen sind Anreger für die Forschung.

Sie können um Bereiche digitaler Dokumentation von Architektur erweitert werden: Dieses Feld ist wichtig, weil im Digitalen als Werkzeug und Speichermedium ein Potential liegt, welches neue (mediale) Konflikte kreiert, aber auch latente Konflikte herausfordert: um mehr Partizipation, diverse museale Bildungsarbeit und alternative Wissens- und Kommunikationsformen, aber auch um mehr Technokratie, Smart City, Expert:innenkult, Technokolonialismus oder reaktionäre Architektur-Memes.

Momentaufnahme I

Im Dezember 2022 zeigte gta Ausstellungen (D-ARCH / ETH Zürich) die Ausstellung «Feminist Lessons from a Feminist Uprising in Iran».³ Die kleine Schau bestand aus einer kuratierten Wand und der Projektion von Mitschnitten aus den sozialen Medien, die Aktionen, Trauermärsche und Demonstrationen von aufständischen Frauen, Mädchen und Männern im Iran zeigten. Auf einem Spiegel am Boden waren Blumen zur Erinnerung an die Opfer der Women, Life, Freedom-Bewegung ausgebreitet. Die teils erschütternden, die Gewalt des iranischen Regimes dokumentierenden Mitschnitte aktivierten Unbehagen angesichts ungleicher, mit Gewalt aufrechterhaltender gesellschaftlicher Verhältnisse. Dem gegenüber stand die beglückende Erfahrung, dass im architektur-akademischen Rahmen Formate des Widerstands willkommen und darüber hinaus auch gesellschaftlich anerkannt sind. Denn die mitveranstaltende Parity Group hat 2023 den Prix Meret Oppenheim des Schweizer Bundeamts für Kultur «[for establishing] a platform for debate and action around issues of parity, diversity, inequality and institutional critique [...]» und den Anstoss zu einem «grundlegenden Wandel» in Kultur und Kommunikation im Departement erhalten.⁴

Momentaufnahme II

Die Arbeitsgruppe hat sich vor Russlands Überfall auf die Ukraine gegründet. Sie hat es leider nicht vermocht, den Krieg im Heft zu reflektieren. Ein Beitrag zum Thema Kultur und kulturelles Erbe in den (bewaffneten) Konflikten des ausgehenden 20. und des 21. Jahrhunderts in Europa kam bedauerlicherweise nicht zustande.

Anmerkungen

1 Aleida und Jan Assmann: Kultur und Konflikt. Aspekte einer Theorie des unkommunikativen Handelns, in: Kultur und Konflikt, hg. v. Jan Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt a. M. 1990, S. 11–48, S. 13.

2 Der AG gehören zurzeit Dietrich Erben, Regine Heß, Brigitte Sölch, Daniela Spiegel und Andreas Putz an. Sie dankt den dazu geladenen Autor:innen dieses Hefts.

3 Vgl. [https://ethz.ch/en/news-and-events/events/details.feminist-lessons-on-the-feminist-uprising-in-iran.66988.html](https://ethz.ch/en/news-and-events/events/details/feminist-lessons-on-the-feminist-uprising-in-iran.66988.html), Aufruf am 10.02.2023. Kurator:innen waren Helia Jamshidi, Alexander Cyrus Poulidakos and Niloofar Rasooli.

4 <https://ethz.ch/de/news-und-veranstaltungen/eth-news/news/2023/02/parity-group-gewinnt-prix-meret-oppenheim.html>, Aufruf am 10.02.2023.

Leuchtende Fassaden: Werbung in den 1920er Jahren

«Nur durch Lichtreklame wird bekannt dein Name»¹, hieß es in der Zeitschrift *Licht und Lampe* 1928 zur Wirksamkeit der neuartigen Reklameanlagen. Das ausgeprägte Interesse an der leuchtenden Werbetechnik und ihrer Weiterentwicklung im Verlauf der 1920er Jahre hing sicherlich mit den erheblichen Umsatzsteigerungen durch Lichtwerbung an Gebäuden zusammen, von denen nicht nur die werbenden Unternehmen selbst, sondern auch die Anlageherstellenden, die Stromindustrie sowie die Gebäudeeigentümerschaften profitierten, welche die Fassaden ihrer Häuser zur Anbringung von Reklame vermieteten.²

In der Weimarer Republik nahmen mit der Popularität der Reklame jedoch auch die kritischen Stimmen zu, die sich an der Omnipräsenz des Kommerzialisismus störten. Dies zeigte sich insbesondere an zeitgenössischen Artikeln aus politisch links stehender Presse.³ Neben der Kommerzialisierung des Stadtraumes wurde auch die Unverträglichkeit der Reklameträger mit den historischen Fassaden bemängelt. Vielerorts wurde Lichtwerbung rücksichtslos auf die bestehenden Bauten appliziert und die zugrundeliegenden Fassaden in den Hintergrund gedrängt. Zu dieser Entwicklung befand der Architekt und Architekturkritiker Hugo Häring: «Die Reklame ist auf dem Weg, die Architektur zu verdrängen.»⁴

Die Unstimmigkeiten innerhalb der Gesellschaft zum Umgang mit Lichtreklame steigerte sich zu einer regen Debatte interdisziplinärer Tragweite.⁵ Zwischen Reklamebefürworter:innen und -gegner:innen bildete sich ein breites Meinungsspektrum, und Architekturschaffende waren aufgefordert, sich innerhalb dieses Spannungsfeldes zu positionieren. Auf theoretischer Ebene befassten sich modernistische Architekturkreise mit der Beziehung von Lichtwerbung und Architektur, wozu eine Vielzahl von Aufsätzen zum Thema publiziert wurde.⁶ Betrachtet man die Werke von Architekturvertretenden des Neuen Bauens auf praktischer Ebene, so kann festgestellt werden, dass Leuchtmittel in ihren Fassadengestaltungen immer präsenter wurden. Diese Beobachtung lässt sich besonders gut an den zahlreichen Fassadenerneuerungen für Geschäfts- und Wohnhäuser in der Berliner Innenstadt ab 1925 machen. Architekturschaffende diskutierten ihre eigenen Werke und legten dabei einen Fokus auf deren Nachterscheinung. So fällt in der Autobiographie von Erich Mendelsohn die Fassadenerneuerung für das Pelzgeschäft von C. A. Herpich in Berlin-Mitte von 1928 auf (Abb. 1).⁷ Die Nachtfotografie als Repräsentationsmittel seines Baus zeigt, dass der architektonische Ausdruck in der Dunkelheit an Bedeutung gewann. Die Fotografie ist von leuchtenden Bändern geprägt, die die Fassade horizontal gliedern und den Namen des Geschäftes im Erdgeschoss belichten.



1 Erich Mendelsohn,
Umbau des Pelz-
geschäfts C. A.
Herpich Söhne, 1928,
Berlin, Fotograf:in
unbekannt.

Welche Relevanz die Lichtwerbung nicht nur im architektonischen Ausdruck, sondern auch im Bauprozess einnahm, geht aus der Bauakte eines Geschäfts- und Wohnhauses am Kurfürstendamm hervor. Die Gebrüder Luckhardt und Alfons Anker wurden 1926 als Architekten mit dessen Fassadenumgestaltung beauftragt. Den modernen, flächigen Ausdruck des Entwurfs begründeten sie in einem Dispensgesuch unter anderem damit, eine «[...] für Anbringung von Reklame große, klare Fläche zu erhalten»⁸.

Aus solchen fotografischen und schriftlichen Überlieferungen lässt sich entnehmen, dass im Berlin der späten Weimarer Zeit die Tendenz zu einer Harmonisierung, respektive Verschmelzung von Reklameträger und Fassade aufkam. Dies lässt sich unter anderen am Beispiel von Mendelsohns Projekt erkennen, in welchem die Formensprache der Fassade und die geschaffenen Hell-Dunkel-Kontraste weit in den Straßenraum hineinwirken und dabei geeignete Werbefläche bilden. Derartige Modernisierungstendenzen waren eng mit dem Neuen Bauen verknüpft und werfen die Frage auf, welche Rolle die Lichtwerbung im Planungsprozess und im architektonischen Ausdruck eingenommen hatte. Die Reklame als zentraler Konfliktpunkt einer interdisziplinären Debatte fordert zudem dazu auf, die Lichtwerbung und ihre soziale Bedeutung als mögliche Kontexterweiterung der Architekturgeschichte des Neuen Bauens zu untersuchen.⁹

Lichtwerbung: Eine Debatte

Zwischen zwei Interessensgruppen spitzte sich der Konflikt um die Verträglichkeit der Lichtwerbung mit dem Stadtbild insbesondere zu. Den werbeinteressierten und reklamebetreibenden Industriellen standen die Verbände der Heimatschutzbewegung gegenüber, die in der willkürlichen Anbringung von Werbemitteln eine Bedrohung der historischen Stadt- und Landschaftsbilder Deutschlands sahen.¹⁰ Ihre Vertretenden setzten es sich zum Ziel, gegen die sogenannte Verunstaltung durch Außenreklame vorzugehen.¹¹ Gegen diese Absichten stellten sich die Verbände der werbeinteressierten Industriellen, die die Forderungen der Heimatschutzverbände anfänglich strikt zurückwiesen.¹² Im Laufe der Zeit wurden jedoch immer mehr behördliche Ämter durch Vertretende des Heimatschutzes belegt, wodurch deren Einfluss stieg und sich die Reklamebetreibenden zunehmend dazu gezwungen sahen, auf die Wünsche des Heimatschutzes einzugehen.¹³ Daraufhin beschloss der Verband der Reklameinteressenten seinerseits, das Ziel zu verfolgen, Reklame ästhetisch und architektonisch sorgfältig auszugestalten. Die Aufforderung an sämtliche Werbetreibende, es ihm gleichzutun, begründete der Verband damit, die reklamegegenerische Position so schwächen zu können.¹⁴ Da sich die Lichtreklame dennoch schnell ausbreitete und die Heimatschutzverbände Druck auf die offiziellen Stellen ausübten, begannen auch die Baubehörden sich zugunsten der Baupflege zu wehren. Dazu wurden noch vor dem Ersten Weltkrieg die ersten «Verunstaltungsgesetze»¹⁵ formuliert, welche die Anbringung von Reklame im Orts- und Landschaftsbild regeln sollten. Nach dem Krieg wurden diese verschärft und vielerorts mit Ortsgesetzen ergänzt.

In Berlin wurde am 23. Oktober 1923 das *Ortsgesetz zum Schutze der Stadt Berlin gegen Verunstaltung* verabschiedet.¹⁶ Darin wurden Genehmigungsrichtlinien für bauliche Veränderungen an Gebäuden sowie für das Anbringen von Reklameschildern, Schaukästen und Aufschriften festgelegt. Damit nahm es Einfluss auf das architektonische Schaffen und auf den Umgang mit Reklameanlagen, vor allem weil es erstmals eine allgemeine Genehmigungspflicht für Reklameanlagen durch die Baupolizei in der gesamten Stadt einführte. Es wurden Anforderungen an die Genehmigung von Reklamen formuliert, die voraussetzten, dass sich diese der Architektur des Bauwerkes anzupassen hatten. Werbeanlagen durften keine architektonischen Fassadenelemente wie Gesimse, Gliederungen oder Schmuckstücke überdecken und waren farblich in die Umgebung zu integrieren. In Bezug auf die Lichtreklamen wurde außerdem gefordert, dass ihre Vorrichtungen bei Tag nicht störend wirken dürfen.¹⁷ Die Umsetzung des Ortsgesetzes beschäftigte die Behörden sowie Architekturschaffende bis in die späten 1920er Jahre.

Die Gesetzesveränderung kann als Resultat der Debatte um die Lichtreklame und des steigenden Einflusses der Heimatschutzverbände in den Behörden verstanden werden. Es zeigt die amtliche Reaktion auf die anhaltenden Meinungsunterschiede im Umgang mit Werbung und zeugt in der Folge vom Bestreben, die Außenreklame mit der Architektur der Stadt zu harmonisieren. Architekturschaffende hatten sich an die veränderte Gesetzeslage anzupassen und waren gefordert, neue Wege zu finden, um ihre eigenen architektonischen Vorstellungen sowie die Interessen der Bauherrschaft innerhalb des rechtlichen Rahmens zu verwirklichen.

Reklamefassaden: Das neue Gesicht des Kurfürstendamms

Die Unverträglichkeit historischer Fassaden mit Lichtreklamen im Sinne des Berliner Ortsgesetzes gegen Verunstaltung von 1923 lässt sich am neobarocken Wohn- und

Geschäftshaus am Kurfürstendamm 211 von 1897 erläutern (Abb. 2). Schon kurz nach der Fertigstellung des Gebäudes begann sich der Kurfürstendamm von einer vornehmen Wohngegend zur wichtigsten Geschäftsstraße Berlins zu wandeln.¹⁸ Bedingt durch seine prominente Lage wuchsen die gewerblichen Ansprüche an das Gebäude. Die eingereichten Gesuche zur Anbringung von Werbeschildern mussten von den Baubehörden auf das Ortsgesetz gegen Verunstaltung überprüft werden. Dieses legte fest: «Die Reklamevorrichtungen müssen sich der Architektur des Bauwerkes und seinem Maßstab anpassen und dürfen Gesimse und andere architektonische Gliederungen und Schmuckstücke nicht verdecken oder überschneiden.»¹⁹ So betrachtet ließ die historistische Fassade mit ihrer Ornamentik und den zahlreichen Fassadenvorbauten kaum Platz für Reklame. Angesichts des steigenden Wertes von Werbefläche wuchs folglich der Wunsch der Hauseigentümerschaft nach einer Vereinfachung der Fassade.²⁰



2 W. Klopsch,
Kurfürstendamm 211,
1897, Berlin, Fotografien
unbekannt.

Daraufhin engagierte die Bauherrschaft 1926 die Gebrüder Luckhardt und Alfons Anker für eine umfangreiche Fassadenerneuerung.²¹ Die beauftragten Architekten setzten sich neben der Behebung von baulichen Schäden, die Modernisierung der Fassade zu einer «Reklamefassade»²² zum Ziel. Am 16. März 1927 reichten sie ein Dispensgesuch für ihr Vorhaben bei der städtischen Baupolizei ein und erklärten ihre formale Intention:

Es besteht die Absicht, entsprechend der geschäftlichen Entwicklung des Kurfürstendamms dieses Haus allmählich zu einem Geschäftshaus umzuwandeln. Aus diesem Grund hat sich der Besitzer des Hauses dazu entschlossen, eine diesem Zwecke entsprechende Form zu wählen. [...] Dies ist dadurch erreicht, dass die vielen kleinlich wirkenden Einzelheiten durch durchlaufende Bänder zu einer einfachen und klaren Gliederung zusammengeschlossen sind, dass sich auf den dadurch ergebenden hellen Flächen in künstlerisch einwandfreier und praktischer Weise Reklamebuchstaben anbringen lassen.²³

Mit dem Umbau wurden im Erdgeschoss letztlich Schaufenster eingeführt, wober sich farblich kontrastierende Fenster- und Brüstungsbänder in der Höhe staffelten (Abb. 3). Dafür wurden die Fassadenvorbauten flächig verbunden und die Ornamente zur Gewinnung glatter Oberflächen entfernt. Auf den schmucklosen Flächen der weißen Bänderung konnten in der Folge Werbeanlagen angebracht

3 Alfons Anker / Hans Luckhardt / Wassili Luckhardt, Umbau des Scharlachberghaus, 1927, Berlin, Fotograf:in unbekannt.



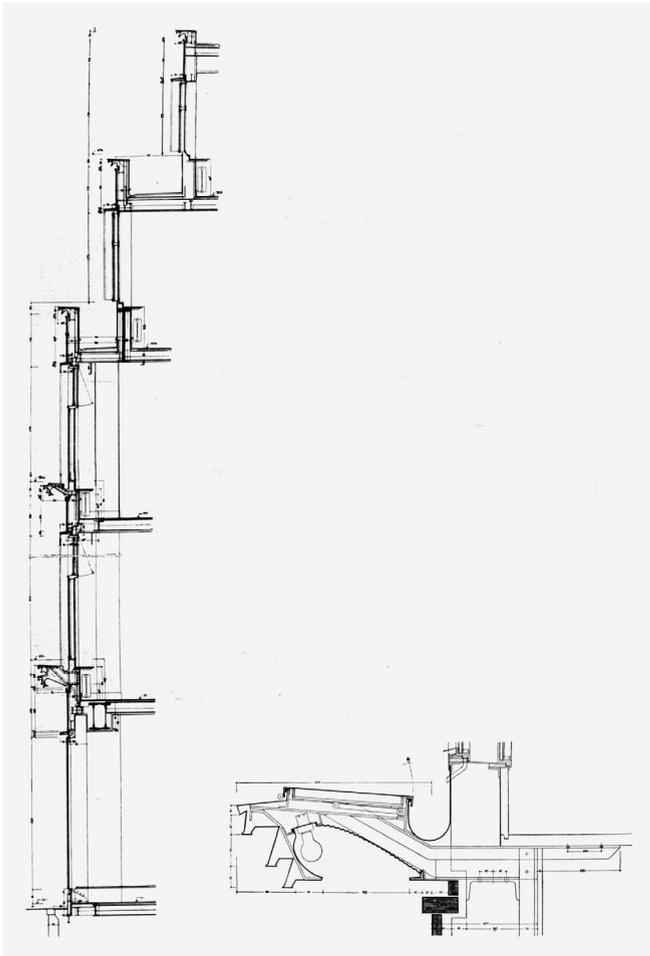
und durch das Ortsgesetz von 1923 höchstens noch im Falle von greller Farbigkeit versagt werden.²⁴

Das Bauvorhaben zeugt vom Wunsch der Hauseigentümerschaft nach Reklamefläche und somit vom wirtschaftlichen Druck, der auf die Gestaltung der Fassadenerneuerung Einfluss nahm. Die für das Neue Bauen typische horizontale Gliederung und der flächige Ausdruck konnten die gewünschte Harmonisierung der Reklame mit der Architektur in sich aufnehmen. Eine derartige Umsetzung wurde auch von den Heimatschutzverbänden begrüßt. Dieser forderte in den Worten des Bauinspektors der Baupflegekommission Werner Hellweg bereits 1919: «Bei jedem geplanten Bau, der für die Anbringung von Außenreklamen in Frage kommt, sind die Flächen und Plätze für die notwendige und etwa sonst noch erwünschte Außenreklame so in die Architektur des Baues einzufügen, dass der beabsichtigte Gesamtarchitektur-eindruck nach Einfügung der Außenreklamen erhalten bleibt.»²⁵

Reform der Formensprache: Das Neue Bauen und seine Gegnerschaft

Ein neues Gesicht sollte auch das bereits erwähnte Pelzgeschäft C. A. Herpich erhalten, indem die drei Bestandsbauten an der Leipziger Straße 9 bis 11 mit einer vereinheitlichten Fassade zusammengebunden wurden.²⁶ Ziel war ein werbewirksames Erscheinungsbild im Stadtraum Berlins, wofür der beauftragte Architekt Erich Mendelsohn «[erstmal] ein bewusstes Einbeziehen von Leuchtreklame in die Architektur»²⁷ vornahm. Dazu gestaltete er in seinem Entwurf von 1924 eine neue, stark horizontal gegliederte Fassade mit Bandfenstern und Brüstungsbändern. In die Gesimse der Brüstungsbänder wurden Leuchten baulich integriert (Abb. 4). So wurden «Lichtgesimse»²⁸ geschaffen, durch welche die Reklameflächen auf den Brüstungsbändern von oben beleuchtet wurden.

Neuartige Fassadengestaltungen wie diese wurden von konservativen Architekturkreisen, die auch in den Behörden vertreten waren, missbilligt. Gemäß des Kunstkritikers Max Osborn hatte sich infolgedessen «[...] der Kampf, der bei Neubauten oder eingreifenden baulichen Veränderungen mit der behördlichen Aufsicht geführt wird, verschärft und bis zur Unerträglichkeit gesteigert». So habe «jeder Entwurf [...] einen Amtsstubenrundgang zu erledigen, der an Zeit und Nerven der Beteiligten kaum mehr erfüllbare Anforderungen [...] [stellt]»²⁹. Auch folgte auf die ersten Entwürfe Mendelsohns ein ungeahnt langwieriges Verfahren. Einer der lautesten Gegner der Fassadenerneuerung für das Herpichhaus war der konservativ



**4 Erich Mendelsohn,
Umbau des Pelz-
geschäfts C. A. Herpich
Söhne, 1924, Berlin,
Fassadenschnitt.**

eingestellte Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, der das Projekt als «Schande für die gesamte Leipzigerstraße [sic]»³⁰ beschrieb. Trotz erteilter Baubewilligung übte er, auch nach Ablegung seines Amtes 1924, seinen Einfluss auf die Behörden aus und versuchte das Bauvorhaben einzuschränken.³¹ Er bemängelte es insofern, als dass die volumetrische Änderung durch die geplante Aufstockung, sowie die neuartige Fassadengliederung in Anlehnung an das Ortsgesetz von 1923 die Eigenart des Stadtbildes erheblich beeinträchtigen würde.³² Die neue Fassadenfront stand demnach in starkem Kontrast zu den konventionellen Mauerwerksbauten mit stehenden Fensterformaten.³³ Zeitgleich führten avantgardistische Architekturkreise Proteste gegen die generell konservative Haltung der Berliner Bürokratie und formierten sich zu einer Interessensgemeinschaft, die später unter dem Namen Der Ring bekannt wurde.³⁴ Diese schloss sich öffentlich den Beschwerdeeinreichungen Mendelsohns im Bauvorhaben des Herpichhauses an, wodurch der Entwurf zu einem Stellvertreterobjekt der Proteste wurde.³⁵ Zudem unterstützte sie die Kandidatur des reformfreundlichen Architekten Martin Wagner für das Amt des Berliner Stadtbaurats. Mit der Berufung Wagners 1926 fand der Widerstand gegen die Vollendung des Bauvorhabens schließlich auch innerhalb der Baubehörde immer weniger Halt.³⁶

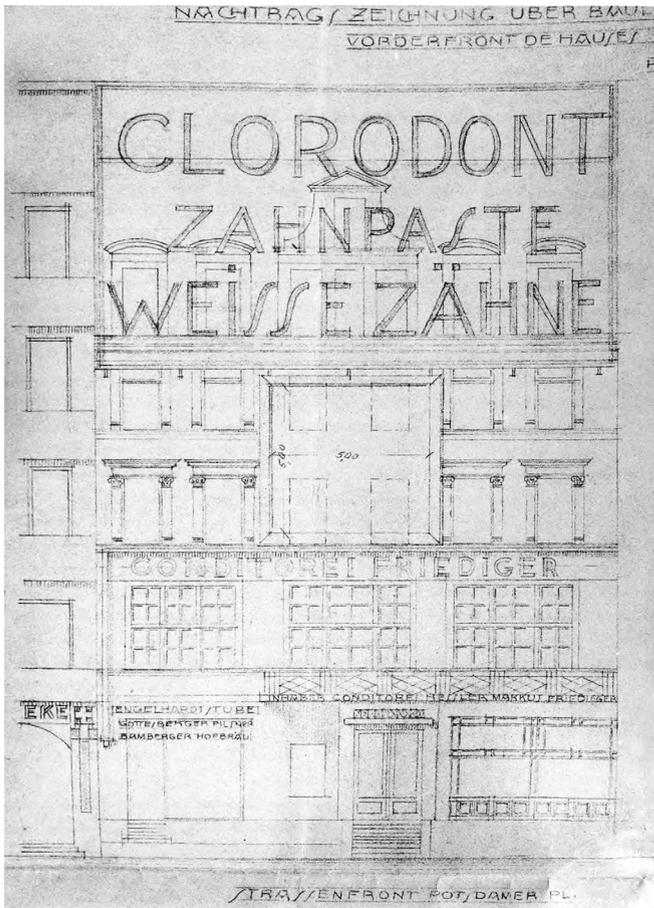
An der mehrjährigen Diskussion wird ersichtlich, dass sich solche Behinderungen eines Bauvorhabens nicht ausschließlich auf baurechtliche Fragen beschränkten. Vielmehr wurde hier die behördliche Autorität als Mittel zur Abwehr gegen die aufkommende moderne Formensprache der Fassaden ausgenutzt. Gleichzeitig wird anhand der Protestaktionen aus modernistischen Architekturkreisen deutlich, dass es um mehr ging als nur um den konkreten Fall des Herpichhauses. Der Kampf gegen die konservativen Stimmen sollte vielmehr erlauben, mit dem Geschäftshaus Herpich ein neues Vorbild für die Architektur Berlins zu setzen.³⁷

Werbung als Konstante: Ein futuristischer Neubau mit erhaltener Werbung

Mit dem steigenden Verkehrsaufkommen in Berlin begann der neue Stadtbaurat Martin Wagner in den späten 1920er Jahren städtebauliche Projekte zur Verbesserung des Verkehrsflusses innerhalb der Stadt zu initiieren. Zu seinen größten Vorhaben zählte die geplante Umstrukturierung des Potsdamer Platzes, welcher mit dem Leipziger Platz zusammengeschlossen werden sollte.³⁸ In der Konsequenz wurde das Grundstück in der Ecke Potsdamer Straße und Bellevuestraße zum städtebaulichen Mittelpunkt des Platzes und das darauf stehende Gebäude zum Point de vue in der langen Achse der Leipziger Straße. Die Planenden unter der Leitung Wagners schenken der Erneuerung der Architektur an dieser prominenten Stelle besondere Aufmerksamkeit. Dafür sollte das bestehende Gebäude, indem sich die Hauptfiliale des stadtbekanntes Café Josty befand, abgebrochen werden. Mit seiner zentralen Lage hatte dieses bereits kurz nach der Jahrhundertwende begehrte Werbefläche geboten, weswegen zwischenzeitlich zahlreiche Gesuche zur Anbringung von Reklameanlagen am Jostyhaus eingegangen waren. So wurde 1928 um die Genehmigung für eine Reklame des Mundpflegeprodukts *Clorodont* ersucht. Die etwa 125 m² große Lichtreklame wurde von der Berliner Behörde bewilligt und sollte später eine wichtige Rolle in der Neubauplanung der Jostyparzelle einnehmen (Abb. 5).³⁹

Die Stadt hatte das Grundstück Josty im Zuge der geplanten Umstrukturierung des Potsdamer Platzes für 2,5 Millionen Mark ersteigert. Sie nahm dafür Hypotheken mit hohen Zinsen auf, weswegen möglichst viel vermietbare Fläche geschaffen, sprich ein möglichst hohes Gebäude in kurzer Zeit erbaut werden musste.⁴⁰ Für ein solches Bauvorhaben standen der Stadt jedoch nicht ausreichend finanzielle Mittel zur Verfügung und sie war deshalb auf die Privatwirtschaft angewiesen. Zuversichtlich darüber, dass sich Investoren finden würden, wurde bereits vor Finanzierungsabsicherung ein Wettbewerb für das Projekt Haus Berlin auf der Jostyparzelle initiiert und ein Siegerprojekt ernannt. Der gleichzeitig monumentale wie modernistische Rundturm aus Glas und Metall der Gebrüder Luckhardt und Alfons Anker sollte umgesetzt werden (Abb. 6). Letztlich blieben jedoch die Investoren aus und das Haus Berlin lediglich eine Idee auf Papier.⁴¹

Bemerkenswert am unrealisierten Gewinnerprojekt ist das ab dem vierten Geschoss vor die Fassade gesetzte Stahlskelett. Die Stützen wurden auf die Außenseite der gläsernen Gebäudehülle verlegt und bildeten mit den auskragenden Deckeneinzügen ein vorgestelltes Raster. Hinter der Glasfassade wurde eine zweite gläserne Hülle angebracht.⁴² In deren Zwischenraum befanden sich sowohl Fluchtwege als auch Gänge, von denen aus die an der Rasterstruktur angebrachten Reklamebuchstaben gewartet werden konnten. Dies begründeten die Architekten im Baubeschrieb folgendermaßen:

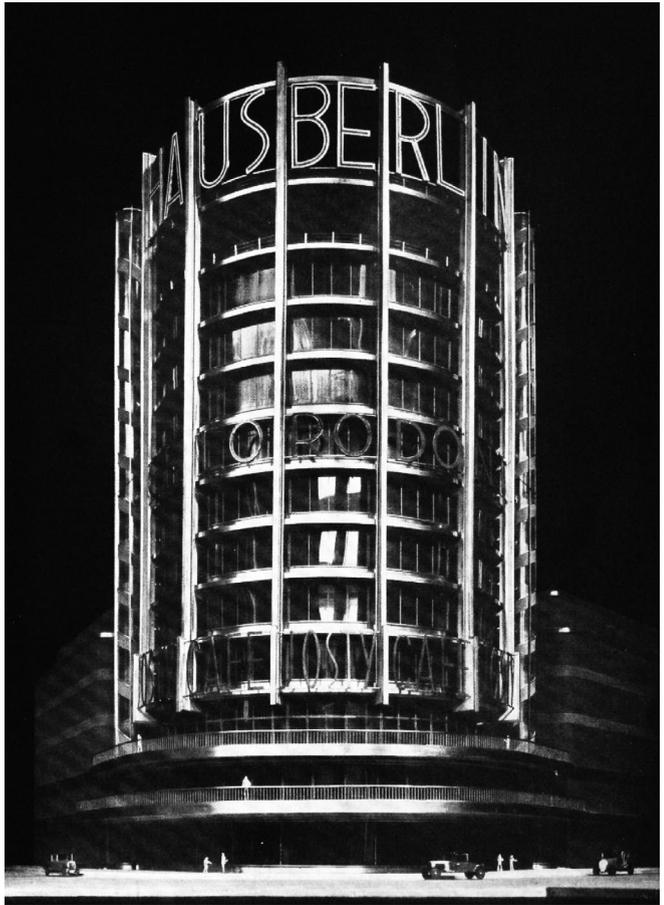


5 Anonym, Konstruktionspläne aus dem Baugesuch für die Lichtreklame Clorodont, 1928, Berlin, Konstruktionszeichnung.

Auf diese Weise sind für [sic] Brandgefahr die notwendigen Ausgänge aus jedem Raume eines jeden Stockwerkes geschaffen. Gleichzeitig haben aber diese durchsichtigen, nur aus Glas und dünnen Stahlrahmen bestehenden Laufgänge den wichtigen Zweck, die Anbringung und Bedienung der großen Lichtreklame-Buchstaben an den äußeren, also rund 1,0 m von der Rundfront entfernten Kanten zu ermöglichen [...].⁴³

Namentlich in den Entwurf integriert war eine neue leuchtende Werbeschrift für das Mundpflegeprodukt *Clorodont*, für welches wie beschrieben bereits am Jostyhaus geworben worden war. Die großen Buchstaben wurden im Modell der Architekten im achten Geschoss des Stahlskeletts dargestellt. Es ist bemerkenswert, dass in der Planung eines Neubaus, dem die Reorganisation eines gesamten Platzes zugrunde liegt und der sich formal in Gänze von der vorherigen Bebauung löst, die Reklame beziehungsweise das beworbene Produkt scheinbar das einzige zu erhaltende Element war. In diesem Vorhaben ging der Entwurf der Gebrüder Luckhardt und Alfons Anker über das Bestreben hinaus, eine Fassade zu entwerfen, auf welcher in harmonischer Art und Weise Reklame angebracht werden konnte. Vielmehr wurde die Lichtwerbung zu einem bestimmenden Element der gesamten architektonischen Konzeption, insbesondere der Gebäudestruktur und Grundrissorganisation. Die Architekten beschäftigten sich in deren avantgardistischen Absichten zusätzlich zur Montage der Werbemittel auch mit deren Betrieb und Wartung. In der Konsequenz

6 Alfons Anker / Hans Luckhardt / Wassili Luckhardt, Modell für das Haus Berlin, 1929, Berlin, Architekturmodell.



nahm die Werbung nicht mehr nur maßgeblichen Einfluss auf die Fassadengestaltung, sondern auf die gesamte bauliche Substanz des Gebäudes.

Lichtwerbung: Ein architektonisches Element des Neuen Bauens

Die exemplarisch betrachteten Bauvorhaben der späten Weimarer Zeit zeigen, dass die Frage der Harmonisierung zwischen Architektur und Reklame auf unterschiedlichen baulichen Eingriffstiefen stattfand. Die Fassadengestaltung des Scharlachberghauses wurde im Sinne einer nachträglichen Anbringung von Reklameanlagen realisiert. Dabei bot die Formsprache des Neuen Bauens mit ihrer Flächigkeit und Horizontalität hinsichtlich der herausfordernden Gesetzeslage geeignete Reklamefläche. Am Umbau des Herpichhauses kann eine noch aktivere Bestrebung zur Integration von Lichttechnologien für Werbezwecke nachvollzogen werden. Das Leuchtmittel wurde im Entwurfsprozess als Lichtgesims baulich in die neue Fassadengestaltung eingeplant. Als integrales Gestaltungselement der Architektur ist das Gesims Bestandteil der Fassadengliederung, wobei es durch seinen Lichtschein die Horizontalität der architektonischen Bänderung unterstreicht. Im Siegerbeitrag des Wettbewerbs für den Neubau Haus Berlin zeigt sich die Integration der Werbung nicht mehr nur auf Ebene der Fassade, sondern als Bestandteil der gesamten Gebäudekonzeption. Anstelle der bis anhin charakteristischen Flächigkeit trat eine

dreidimensionale, rasterförmige Tragstruktur, welche die leuchtende Werbung in sich aufnehmen konnte.

Trotz der unterschiedlichen Eingriffstiefen und Ausführungsweisen zeugen die untersuchten modernistischen Entwürfe gleichermaßen von der neuartigen Präsenz leuchtender Werbemittel.⁴⁴ In der Verschiebung weg von der rücksichtslosen Applikation der Werbeträger auf historische Fassaden hin zur Bereitstellung designierter Werbeflächen in Um- und Neubauten wurde die Anbringung der Lichtwerbung immer mehr zur Aufgabe der Architektur. Durch den Anspruch an einen flächigen Untergrund und die gerichtete Form eines jeden Schriftzuges begünstigte die Werbung die charakteristische Fassadengliederung des Neuen Bauens. Gleichzeitig wurde die Lichtwerbung durch deren Integration in den Entwurfsprozess immer mehr durch die Architektur geformt. Modernistische Architekturschaffende nahmen die leuchtenden Werbemittel in die Formensprache ihrer Fassaden auf und gestalteten sie dabei im Sinne der Gesamterscheinung ihrer Werke. Einerseits nahm die Lichtwerbung damit prägenden Einfluss auf die Architektur des Neuen Bauens und andererseits wurde sie durch die Einbindung in den Entwurfsprozess selbst zu einem Objekt der Gestaltung ebendieser Architektur.

Anmerkungen

- 1 E. Jacob: Wirtschaftliche Wirkung der Lichtreklame, in: *Licht und Lampe* 17, 1928, Nr. 19, S. 683.
- 2 Zur Verbreitung der Lichtwerbung in Deutschland siehe Dirk Reinhardt: *Von der Reklame zum Marketing – Geschichte der Wirtschaftswerbung in Deutschland*, Berlin 1993, S. 419–444.
- 3 Siehe Jörg Junker: *Berlin im Licht*, in: *Die Weltbühne*, Wochenzeitschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft 24, 1928, Bd. 2, S. 646.
- 4 Hugo Häring: *Lichtreklame und Architektur*, in: *Architektur und Schaufenster* 24, 1927, Nr. 8, S. 5.
- 5 Für diesen Artikel wurde die Forschungsarbeit *Die Leuchtreklame im Berliner Stadtbild der 1920er Jahre* von Luana Günthardt und Emilie Sauter von 2022 gekürzt und überarbeitet (Günthardt / Sauter 2022, unpubliziertes Manuskript). In der Forschungsarbeit wurde die Debatte um die Lichtreklame in einen breiten gesellschaftlichen Kontext gestellt und die Interdisziplinarität der Beteiligten aufgeschlüsselt. Dazu wurden neben der allgemeinen Stimmung in der Bevölkerung die Interessen verschiedener Personengruppen untersucht: Reklameherstellende, werbetreibende Industrielle, politische und juristische Instanzen, Heimatschutzverbände sowie Architekturkreise.
- 6 Zum Thema Lichtwerbung und Architektur publizierten unter anderen Hugo Häring, Ernst May und Walter Riezler ihre Aufsätze und Artikel. Siehe Häring 1927 (wie Anm. 4), S. 5–7; Ernst May: *Städtebau und Lichtreklame*, in: *Licht und Beleuchtung*, Bd. 6, Berlin 1928, S. 44–47; Walter Riezler: *Licht und Architektur*, in: *ebd.*, S. 42–43.
- 7 Vgl. Erich Mendelsohn: *Erich Mendelsohn. Das Gesamtschaffen des Architekten*, Berlin 1930, S. 106.
- 8 Alfons Anker / Hans Luckhardt / Wassili Luckhardt: *Dispensgesuch vom 28.10.1927 zum Haus Kurfürstendamm 211*, Berlin 1927, in: Torben Kiepke: *Neue Fassaden für die historische Stadt – Fassadenumbauten der Moderne in Berlin*, Bd. 2, Berlin 2017, S. 48–49.
- 9 Die Debatte wird aufgrund ihrer Aufarbeitung in der Forschungsarbeit *Die Leuchtreklame im Berliner Stadtbild der 1920er Jahre* als interdisziplinär bezeichnet (vgl. Günthardt / Sauter 2022, unpubliziertes Manuskript). Darin wurden die Interessen der verschiedenen Disziplinen Lichttechnologie, Marketing, Politik, Baupflege und Architektur ausgelegt und gegenübergestellt.
- 10 Vgl. Reiner Poullmanns: *Die Zusammenarbeit der amtlichen Baupflege mit dem Handwerk auf dem Gebiete der Außenreklame*, in: *Die farbige Stadt* 10, 1929, Nr. 8, S. 219.
- 11 Zur Position des Heimatschutzes siehe Werner Hellweg: *Die Außenreklame in Stadt und Land*, Hamburg 1919.
- 12 Vgl. Reinhardt 1993 (wie Anm. 2), S. 381.
- 13 Dazu gehörte Werner Hellweg, der eine der führenden Persönlichkeiten in der Heimatschutzbewegung war und gleichzeitig in Hamburg das Amt des Regierungsbaumeister ausführte. Auch der Architekt Ernst May setzte sich in seiner Funktion als Stadtbaurat in Frankfurt a. M. für die Interessen des Heimatschutzes ein.
- 14 Vgl. Reinhardt 1993 (wie Anm. 2), S. 381–383.

- 15** Die Verunstaltungsgesetze wurden abgedruckt und diskutiert von Karl-August Crisolli / Felix Wolff: Das Recht der Reklame, Berlin 1929, S. 181–189.
- 16** Magistrat der Stadt Berlin: Ortsgesetz zum Schutze der Stadt Berlin gegen Verunstaltung vom 23. Oktober 1923, Berlin 1923.
- 17** Siehe ebd., § 3.
- 18** Vgl. Birgit Jochens / Sonja Miltenberger: Von Haus zu Haus am Kurfürstendamm, Berlin 2011, S. 206–207.
- 19** Magistrat der Stadt Berlin 1923 (wie Anm. 16), § 3.
- 20** Vgl. Anker / Luckhardt / Luckhardt 1927 (wie Anm. 8).
- 21** Zum Beschrieb des Umbauvorhabens des Scharlachberghauses durch die Gebrüder Luckhardt und Anker siehe Dagmar Nowitzki: Hans und Wassili Luckhardt: Das architektonische Werk, München 1991, S. 190–191.
- 22** Der Begriff Reklamefassade ist einem Artikel von Justus Bier über das zu jener Zeit kürzlich realisierte Umbauvorhaben der Gebrüder Luckhardt und Alfons Anker für das Scharlachberghaus entnommen. Siehe hierzu Justus Bier: Über Architektur und Schrift. Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Gebrüder Luckhardt und Alfons Anker, in: Der Baumeister 27, 1929, Nr. 11, S. 351.
- 23** Anker/Luckhardt/Luckhardt 1927 (wie Anm. 8).
- 24** Vgl. Magistrat der Stadt Berlin 1923 (wie Anm. 16), § 3.
- 25** Hellweg 1919 (wie Anm. 11), S. 246.
- 26** Vgl. Mendelsohn 1930 (wie Anm. 7), S. 105.
- 27** Ebd.
- 28** Vgl. May 1928 (wie Anm. 6), S. 46.
- 29** Max Osborn: Berlin 1870–1929: Der Aufstieg zur Weltstadt, Berlin 1929, S. 221.
- 30** Bruno Zevi: Erich Mendelsohn – The Complete Works, Basel 1999, S. 112.
- 31** Zu Ludwig Hoffmanns Widerstand gegen das Herpichhaus und die Reaktionen der Interessensgemeinschaft um Erich Mendelsohn vgl. Kathleen James-Chakraborty: Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism, Cambridge 1997, S. 111–115.
- 32** Vgl. Magistrat der Stadt Berlin 1923 (wie Anm. 16), § 2; Magistrat der Stadt Berlin: Anlagen 1–20 für das Ortsgesetz zum Schutze der Stadt Berlin gegen Verunstaltung vom 23. Oktober 1923, Berlin 1923, Anlage 1.
- 33** Als Vorzeigeprojekt des Geschäftshausbaus seitens konservativer Architekturkreise galt bis

in die 1920er Jahre der Wertheimbau von Alfred Messel, woran u. a. Ludwig Hoffmann mitwirkte. Insbesondere aufgrund der stark vertikalen Fassadengliederung des Mauerwerkbaus kann er als Gegenthese zur Horizontalität des Herpichhauses gelesen werden. Vgl. hierzu Dietrich Neumann: Die ungebraute Stadt der Moderne, in: Stadt der Architektur, Architektur der Stadt. Berlin 1900–2000, Berlin 2000, S. 161.

34 Zur Unterstützung Mendelsohns durch die Architekturvereinigung Der Ring siehe ebd., S. 162.

35 Zur öffentlichen Debatte um den Entwurf des Herpichhauses siehe ebd., S. 161–164.

36 Vgl. Werner Hegemann: Neue Baukunst und Wohnungspolitik, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 13, 1929, Nr. 1, S. 1.

37 Vgl. Neumann 2000 (wie Anm. 33), S. 161–164.

38 Zur Umstrukturierung des Potsdamer Platzes und des Leipziger Platzes vgl. Ludovica Scarpa: Martin Wagner und Berlin. Architektur und Städtebau in der Weimarer Republik, Braunschweig / Wiesbaden 1986, S. 108–111.

39 Zum Jostyhaus und dessen Reklamen vgl. Carolina Jüllig: Wo nachts keine Lichter brennen, ist finstere Provinz – Neue Werbung in Berlin, in: Susanne Bäumler (Hg.): Die Kunst zu werben – das Jahrhundert der Reklame, München, Ausst.-Kat. Stadtmuseum, Hamburg, Ausst.-Kat. Altonaer Museum, Köln 1996, S. 71–73.

40 Zur Ersteigerung der Josty-Parzelle durch die Stadt siehe Werner Hegemann: Luckhardts und Mendelsohns Neubauten am Potsdamer Platz, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 15, 1931, Nr. 5, S. 230.

41 Vgl. Scarpa 1986 (wie Anm. 38), S. 110–111.

42 Zum Beschrieb des Entwurfs Haus Berlin von Luckhardt und Anker siehe Nowitzki 1991 (wie Anm. 21), S. 225–230.

43 Alfons Anker / Hans Luckhardt / Wassili Luckhardt: Baubeschrieb für das Haus Berlin, Berlin 1929, in: Hegemann 1931 (wie Anm. 40), S. 230–231.

44 Soziale und ökonomische Veränderungen sowie die gesellschaftliche Debatte um die Lichtreklame, welche in Günthardt / Sauter 2022 (unpubliziertes Manuskript) genauer untersucht und für diesen Artikel gekürzt wurden, begünstigten die Präsenz der Lichtwerbung in der Architektur des Neuen Bauens. Umgekehrt eröffnete die genaue Beobachtung dieses architektonischen Phänomens den Zugang zur zeitgenössischen Debatte, die ihrerseits das Verständnis für die Architektur des Neuen Bauens erweiterte.

Bildnachweise

- 1, 4** Mendelsohn 1930 (wie Anm. 7), S. 106, S. 108
- 2** Bier 1929 (wie Anm. 22), S. 351
- 3** Jochens / Miltenberger 2011 (wie Anm. 18), S. 207

5 Jüllig 1996 (wie Anm. 39), S. 70

6 Hegemann 1931 (wie Anm. 40), Nr. 5, S. 227

Angesichts diverser Krisen und Konflikte sowie veränderter politischer Weichenstellungen, mit denen sich Europa und die Welt gegenwärtig konfrontiert sehen, lassen sich in verschiedenen Ländern Initiativen zur Erlangung größerer wirtschaftlicher Unabhängigkeit beobachten. Davon zeugt zum Beispiel die durch die Coronapandemie in Deutschland ausgelösten verstärkten Forderungen nach nationaler Souveränität bei kritischen Technologien wie der Pharmaindustrie.¹ Ein anderes Beispiel sind die unlängst durch die postfaschistische Regierung Italiens initiierten Bestrebungen, die Ernährungswirtschaft soweit wie möglich zu nationalisieren, was sich unter anderem in der im Oktober 2022 erfolgten Umbenennung des *Ministero delle politiche agricole, alimentari e forestali* in *Ministero dell'agricoltura e della sovranità alimentare e delle foreste* niederschlägt.

Anstrengungen dieser Art sind beileibe kein neues Phänomen, im Gegenteil. Immer wieder lösten in der Vergangenheit (geo)politische Krisen den Wunsch aus, sich von anderen unabhängig zu machen, nicht nur in den derzeit im Fokus stehenden Bereichen der Energieversorgung und Landwirtschaft, sondern auch in Bezug auf das Bauen. Ein Beispiel ist das faschistische Italien (1922–1943). Hier waren die Autarkie-Diskussionen in der Architektur jenseits der ökonomischen Argumente ideologisch stark aufgeladen. Denn das Ziel, sich aus der Abhängigkeit anderer Staaten zu befreien indem man sich auf die «eigene» Bautradition und -kultur rückbesinnt, war eng verbunden mit der Konstruktion einer faschistischen, nationalen Identität. Wie diese, repräsentiert durch Architektur und Städtebau und in Bezug auf Baumaterialien, Konstruktionen und Gestaltung in Erscheinung treten sollte, ist Inhalt dieses Aufsatzes. Dabei werden die Auswirkungen des kriegerisch-politischen Konflikts sowohl auf theoretischer Diskursebene als auch auf der Ebene der praktischen Realisierung von Architektur erläutert.

Die Universitätsstadt und eine modernisierte *Italianità*

Die Konstruktion der nationalen Identität in der faschistischen Architektur wurde zu einem Konfliktfeld zwischen zwei um die Gunst des Regimes konkurrierenden Strömungen: auf der einen Seite die etablierten Traditionalisten², auf der anderen die sich an der internationalen Moderne orientierende Strömung des *Razionalismo*.³ Bekanntlich war Mussolini den Rationalisten durchaus zugetan, da er deren Architektur geeignet fand, den Innovationswillen der faschistischen Revolution zum Ausdruck zu bringen. Um sich die Unterstützung der konservativen Eliten zu sichern, sah er sich jedoch auch den etablierten Traditionalisten gegenüber verpflichtet. Anstatt eine klare Entscheidung zu treffen, blieb die Haltung des Regimes über die Frage der



1 Universitätsstadt, Rom (1933–1935), zeitgenössische Aufnahme (Fotograf unbekannt).

Staatsarchitektur offen. Dies führte zu ausgeprägten Debatten um Form und Wesen der faschistischen Architektur, die nicht nur in Fachzeitschriften, sondern auch in der Tagespresse ausgetragen wurden. Der Kern der Debatte lag im Ringen mit dem systemimmanenten Konflikt, welcher besagte, dass sich der Faschismus zugleich als modern-revolutionär wie auch als italienisch-römisch verstanden wissen wollte. Gerade hinsichtlich der geforderten *Italianità* und *Romanità* standen die Rationalisten, die die Verwendung jedweden Dekors ablehnten, unter Rechtfertigungszwang. Stets verwiesen sie darauf, dass auch ihr Stil aus der eigenen Bautradition erwachse: «Der Geist der Tradition (nicht die Formen, von denen er sich wohl unterscheidet)» sei so tief verwurzelt in Italien, dass die neue Architektur gar nicht anders könne, «als einen uns typischen Ausdruck beizubehalten».⁴

Dieses Argument wollten die Traditionalisten nicht gelten lassen, wie das Beispiel der Debatte *sulle colonne e gli archi* (*Über die Säulen und die Bögen*) zeigt, die 1933 anlässlich der gerade im Bau befindlichen Universitätsstadt von Rom ausgetragen wurde. Zuständig für den Masterplan und die Auswahl der Architekten war der einflussreiche römische Architekt Marcello Piacentini, der direkt von Mussolini beauftragt worden war. Piacentini hatte aus beiden Fraktionen Kollegen zur Mitwirkung aufgefordert – zum einen sicherlich aus dem persönlichen Kalkül, die eigene Position in der Gunst des *Duce* zu wahren, zum anderen aber um zu demonstrieren, dass eine friedliche Zusammenarbeit zwischen den konkurrierenden Strömungen zu einer modernisierten *Italianità* führen könne.⁵ Dafür mussten sich die beteiligten Architekten seinem übergeordneten Gestaltungskonzept unterordnen: Vorgegeben waren zum Beispiel die Verwendung von Flachdächern und ortstypischen Verkleidungsmaterialien sowie der Verzicht auf Baudekor (Abb. 1). Gerade letzteres evozierte Missfallen bei den Traditionalisten. Der Kunstkritiker Ugo Ojetti veröffentlichte in der von ihm herausgegebenen Kunstzeitschrift *Pegaso* einen offenen Brief, in dem er die Universitätsstadt als «unitalienisch» wegen des Fehlens von Säulen und Bögen verurteilte, die für ihn das Grundgerüst römischer Baukunst bildeten.⁶

Piacentini zog die Fachdebatte in die Öffentlichkeit, indem er seine Antwort in der Tageszeitung *La Tribuna* formulierte.⁷ Er argumentierte im Sinne eines plakativen Funktionalismus, dass Epochen ihre Stilmerkmale stets aus konstruktiven Notwendigkeiten gewinnen würden: Die heutige Zeit sei die des Stahlbetons, und da wären Säulen und Bögen unnötige, da rein dekorative Elemente, die nur «wie ein aufgeklebtes Etikett: «made in Italy» wirken würden.⁸ Die Universitätsstadt habe auch ohne *colonne ed archi* italienischen Charakter, dies sei ihr «heiterer Geist, der maßvolle Rhythmus, die Harmonie des Ganzen und seiner Teile, und zu guter Letzt auch die Materialien ihrer Verkleidung, die unser schöner goldener Travertin und der wunderbare gelbe Ziegel sein werden».⁹ Piacentinis durchaus pathetische Überhöhung der heimischen Baumaterialien ist insofern bemerkenswert, als diese bald darauf zu den Kernargumenten der Identitätsdebatte über die *Italianità* avancieren sollten, allerdings unter neuen Voraussetzungen.

Autarkie-Propaganda im Impero

Ausschlaggebend für die weitere architekturtheoretische Diskussion wurde der im Oktober 1935 begonnene Angriffskrieg auf das Kaiserreich Abessinien (heute die Demokratische Republik Äthiopien).¹⁰ Am 9. Mai 1936 verkündete Mussolini den Sieg mit den Worten: «Italien hat endlich sein eigenes Imperium».¹¹ Als Reaktion verhängte der Völkerbund ein Wirtschaftsembargo gegen Italien. Obwohl die Rohstoffversorgung zu keiner Zeit gefährdet war und die Sanktionen nur knapp ein Jahr andauerten, war das Embargo Anlass zu einer umfassenden Autarkiepropaganda, mit der sich das Regime aus der vermeintlichen wirtschaftlichen und somit auch politischen «Knechtschaft des Auslands» befreien wollte.¹² Die Propaganda diente der Einschwörung der Massen sowie als Instrument nationaler Selbstvergewisserung durch Abgrenzung von «fremden» Einflüssen. Daher wurde sie auch nach dem Ende der Sanktionen aufrechterhalten und gegen Ende der 1930er Jahre zunehmend um rassistische Themen angereichert.¹³

Aufgrund des großen Mangels an Schlüsselrohstoffen wie Stahl und Kohle, die für Industrie und Rüstung unverzichtbar waren, war ein gänzlicher Verzicht auf Importe unmöglich, gleichwohl wurden die Unternehmen aufgefordert, mögliche Ersatz-Rohstoffe zu suchen und neue Materialien zu entwickeln.¹⁴ Dies galt auch für die Bauindustrie, die neben der Rüstungsindustrie am meisten Eisen verbrauchte.¹⁵

Die Architektengewerkschaft nahm die neuen politischen Weichenstellungen sofort auf. Noch im Dezember 1935 veröffentlichte der *Sindacato nazionale fascista architetti* einen Aufruf an seine Mitglieder, sich an den Anstrengungen zur Verteidigung nationaler Interessen zu beteiligen: «Verzichten wir also auf den Gebrauch von Materialien, die vor allem in den letzten Jahren nach dem Vorbild ausländischer Anwendungen verwendet wurden; kehren wir so weit wie möglich zur Verwendung traditioneller Materialien zurück, [...]; schärfen wir unseren Verstand, um neue eigene Materialien oder neue Verwendungsmöglichkeiten für alte Materialien zu finden [...]»¹⁶

Tatsächlich förderte die Autarkiepolitik die Entwicklung synthetischer, möglichst leichter Baustoffe aus eigenen Rohstoffen wie Bauxit¹⁷ und Holz. Dazu gehörten neben bis heute gängigen Produkten wie Anticorodal vor allem Innenausbau-Materialien: Holzfaser- und Spanplatten (Faesita, Eraclit) sowie Agglomerate wie das aus Holzfaserspänen, Algen und Zement bestehende Populit, das als modernes,

MATERIALI AUTARCHICI PER LA MODERNA EDILIZIA



POPULIT

materiale leggero da costruzione, isolante termico ed acustico, ininfiammabile, economico, autarchico. Con le **lastre Populit** (dimensioni standard cm. 50x200, spessori da cm. 1 a 15) si eseguono pareti esterne e divisorie, soffitti, rivestimenti, sottolandi per pavimenti, costruzioni leggere (villette, padiglioni, cabine, ecc.)

I **pannelli Populit Gomma e Populit Onda** di elevato potere assorbente dei suoni e di elegantissimo aspetto, consentono la perfetta sistemazione acustica di cinema, teatri, aule, chiese, palestre ecc.

Gli **elementi SAFFA per solai in cemento armato** (brevettati) realizzano, con sensibile economia di ferro, solai leggeri con elevata coibenza termica e perfetto isolamento acustico.

AFOTERM

Piastrelle per pavimenti di abitazioni, uffici, negozi. Calde, afone, isolanti, con un vastissimo assortimento di colori consentono all'architetto di realizzare i migliori effetti decorativi.

GRADINI AFOPOPULIT per la costruzione rapida di scale afone, eleganti, moderne.



S. A. F. F. A.

Soc. An. FABBRICHE FIAMMIFERI ED AFFINI
CAPITALE VERSATO LIRE 125 MILIONI

VIA MOSCOVA N. 18 - MILANO - TELEFONO N. 67-146 (5 linee) 65-542 (inter.)

Alla XIX FIERA CAMPIONARIA di Milano la S.A.F.F.A. espone tutti i prodotti dei suoi 17 Stabilimenti, nella propria Mostra "Casa di tipo Coloniale, smontabile, costruita in POPULIT", Viale dell'Agricoltura - nel Padiglione dell'Edilizia, post. 3616 - nella Mostra di Cinematografia (Sala Audizioni) - nel Padiglione del Mobilio

2 Werbung für den «autarkie-gerechten» synthetischen Baustoff Populit, veröffentlicht in der Zeitschrift Casabella 6, 1938, Nr. 124.

kostengünstiges und vor allem «autarkisches» Verkleidungs- und Dämmmaterial beworben wurde (Abb. 2).¹⁸ Im konstruktiven Bereich favorisierte die Propaganda mit Verweis auf die landeseigene Bautradition Naturstein, besonders Travertin und Marmor, die als «ur-römisch» galten, wohingegen Stahlbeton als «nicht autarkiegerecht» und somit «unitalienisch» eingestuft wurde.¹⁹ Für die moderne Architektur, deren augenfälliges Merkmal Stahlbetonkonstruktionen waren, weitete sich damit das Konfliktfeld aus – nicht nur der Gestalt, sondern auch dem konstruktiven Kern ihrer Architektur wurde – nun mit politisch-wirtschaftlichen Argumenten – die *Italianità* abgesprochen.

Aprilia und die neue Ruralità

Ein genereller Verzicht auf Stahlbetonkonstruktionen folgte allerdings nicht, aber bei prominenten Bauvorhaben wurde darauf geachtet, diese möglichst nicht in



3 Aprilia, Hauptplatz, Postkarte um 1950.

Erscheinung treten zu lassen. Nachvollziehen lässt sich dies bei der 1936–1937 errichteten Neustadt Aprilia, die als vierte von fünf *Centri comunali agricoli* im Rahmen der Urbarmachung der pontinischen Sümpfe realisiert wurde. Sie wurde vermarktet als «das erste Beispiel einer Siedlung, die gänzlich mit autarkiegerechten Materialien errichtet wurde».²⁰ Zwar wurde im Ausschreibungstext für den Wettbewerb betont, dass den Teilnehmern «absolute Freiheit in der Wahl des Stils gelassen werde»²¹, aber am Ende prämiert wurde jener Entwurf, der am plakativsten mit traditionell-ländlichen Architekturelementen operierte: Leitmotive der von der Planungsgruppe 2PST (Concezio Petrucci, Filiberto Paolini, Riccardo Silenzi, Mario Tufaroli) entworfenen Siedlung waren traditionell gedeckte Walmdächer und kreuzgratgewölbte Arkaden (Abb. 3).²² Quasi eine ländliche Version der von Ojetti geforderten *colonnati ed archi*, die den Vorgaben der Ausschreibung, «in Anbetracht der aktuellen Gegebenheiten» den Gebrauch «metallischer Materialien» auf ein Minimum zu beschränken und «Konstruktionstypen zu verwenden, die auf der Verwendung lokaler Materialien basieren»²³, zu entsprechen schien. Tatsächlich unterschieden sich Aprilias Bauten konstruktiv jedoch kaum von denen der vor dem Embargo errichteten Städte. Treppen und Geschossdecken enthielten nach wie vor Stahlträger, die allerdings auf minimalen Materialeinsatz berechnet worden waren.²⁴ Auch die Kreuzgratgewölbe der Platz- und Markthallenarkaden waren lediglich dünne Vorsatzschalen, hinter der sich die tragende Deckenkonstruktion aus *cemento armato* verbarg.²⁵ Die Beibehaltung der «modernen» Konstruktionsweise war rein wirtschaftlich bedingt, denn trotz des Imports waren Stahlbetondecken aufgrund der dadurch reduzierten Mauerstärken und Geschosshöhen weiterhin günstiger. Der unbedarften Betrachterin wurde jedoch das Bild einer ur-italienischen, vernakulären Architektur vermittelt, die den Zwängen des (mittlerweile bereits wieder aufgehobenen) Embargos trotzte.

EUR und die neue Italianità

In der Hauptstadt führte die durch die Autarkiepolitik forcierte *Italianità*-Debatte zu einer verstärkten Bezugnahme auf die römisch-antiken Traditionslinien und damit zur Rückkehr der von Ugo Ojetti vor wenigen Jahren eingeforderten *colonne ed archi*. Diese Entwicklung ist eng verbunden mit der Planungsgeschichte des Weltausstellungsgeländes E 42 (heute EUR, *Esposizione Universale di Roma*), mit der das faschistische Regime in einer ‹Olympiade der Kultur› der gesamten Welt seine Vorrangstellung vor Augen führen wollte (Abb. 4).²⁶ In den Wettbewerbsausschreibungen für die Gestaltung der zentralen Hauptgebäude und Plätze wurde ein ‹klassisches und monumentales Empfinden› eingefordert.²⁷ Um diesen Transformationsprozess zu rechtfertigten, verwies Piacentini im Juli 1938 in drei aufeinander folgenden Artikeln auf die Zwänge der Autarkiepolitik. Dass er anstelle einer Fachzeitschrift wieder eine Tageszeitung, dieses Mal die regimetreue Tageszeitung *Il Giornale d'Italia* als Plattform wählte, zeigt, welche gesellschaftspolitische Tragweite der Diskurs seinerzeit hatte und wie eng Piacentini mit dem Regime konform ging. Im ersten Artikel mit dem Titel *Bilanz des Rationalismus* würdigte er die Forderung der Moderne, funktionale und soziale Aspekte der Architektur zu berücksichtigen, als historische Notwendigkeit, stellte zugleich jedoch die baupraktischen Defizite der rationalistischen Architektur heraus.²⁸ Letztlich schloss er mit der Aufforderung, man ‹solle den Mut haben, manches wieder aufzugeben und eine Stabilisierung der Werte anzustreben, die mehr zu uns gehören: mehr zu unserer Zeit und mehr zu uns als Volk›.²⁹

Im zweiten Artikel definierte er die gegenwärtige Entwicklung der italienischen Architektur als *Neue Renaissance*.³⁰ Diese sei entstanden durch die reinigende Kraft des Rationalismus zusammen mit der nationalen Inspiration des ‹Römischen Geistes› und erfordere daher eine Rückbesinnung auf die ‹großartigen römischen Konzeptionen›.³¹ Das sei ein wichtiger Beitrag der Architekten zur Autarkie Italiens. Dementsprechend dürften auch Säulen und Bögen wieder verwendet werden, wenn sie für eine statische oder inhaltliche Funktion angemessen seien. Freilich war sich



4 Modell des Weltausstellungsgeländes E 42, Rom, Juli 1938 (Fotograf unbekannt).

Piacentini darüber im Klaren, dass eine generelle Absage an moderne Baustoffe und Konstruktionen unmöglich war. Daher gab er seinem dritten Artikel den Titel *Konkrete Reformen*.³² Dazu gehörte für ihn erwartungsgemäß der reduzierte Gebrauch von Stahlbeton. Stattdessen sollten Ziegeldecken und Gewölbekonstruktionen zum Einsatz kommen, die er als vorteilhaft ansah, da die daraus resultierende Erhöhung der Geschossdecken den Gebäuden eine größere Monumentalität verleihen würde. Reine Natursteinbauten würden zudem positive Auswirkungen auf die nationale Natursteinproduktion haben, die dringend industrialisiert werden müsse.³³

Im Vergleich zwischen dieser Artikel-Trilogie und der wenige Jahre zuvor geführten *Sulle colonne e gli archi*-Debatte zeigt sich, wie opportunistisch und machtpolitisch Piacentini auf dem Konfliktfeld agierte – 1933, als Mussolini den Rationalisten zugetan war, hatte er sich als Förderer und Teil der neuen Architektengeneration inszeniert –, nunmehr erklärte er – unter dem Deckmantel der Autarkie und einer ›Neuen Renaissance‹ – die Notwendigkeit traditionalistischer Architektur, was mit dem Imperialismus des Regimes konform ging. Bei Ugo Ojetti, der seinerzeit noch die mangelnde *Italianità* in der Universitätsstadt kritisiert hatte, und nun ebenfalls an der Planung der Weltausstellung beteiligt war, stieß Piacentinis Wende wie zu erwarten auf Genugtuung. Er befand in der Tageszeitung *Corriere della Sera*: Piacentini habe Recht, denn schließlich werde in E 42 «[...] Geschichte gebaut, und keine Häuser».³⁴

Keine Frage der Konstruktion?

Freilich war damit die Debatte nicht beendet, weder auf der theoretischen noch auf der baupraktischen Ebene der faschistischen Architektur. Die Vertreter der Moderne hielten ihren Anspruch, auch unter den neuen Voraussetzungen die geforderte *Italianità* verkörpern zu können, weiter aufrecht und versuchten, ihre Architektur mit der Autarkiepolitik in Einklang zu bringen. Wenige Tage später erschienen in der gleichen Zeitung nacheinander drei Antworten auf Piacentinis Stellungnahme. Die ersten beiden verfasste der rationalistische Architekt Gio Ponti; die dritte stammte aus der Feder des damals schon für seine Konstruktionen hochgeschätzten Ingenieurs Pier Luigi Nervi. Ponti pflichtete Piacentinis Reformvorschlägen im Wesentlichen bei, warnte aber, dass Autarkie als «schöpferische Eroberung» nicht «mit dem unnützen, gefährlichen und [...] autarkiefeindlichen Preis eines technischen und konzeptionellen Rückschritts bezahlt» werden dürfe.³⁵ Hinsichtlich der Verwendung von Naturstein betonte er die Verdienste der Moderne, diesen als Verkleidungsmaterial in die Architektur zurückgebracht und damit dem Stuckdekor des Historismus ein Ende bereitet zu haben.

Nervi argumentierte weitaus komplexer als Piacentini und Ponti, indem er sich dagegen aussprach, die Autarkiegerechtigkeit eines Gebäudes allein über die Herkunft der Baumaterialien zu definieren. Da das übergeordnete Ziel die wirtschaftliche Unabhängigkeit Italiens sei, müsse es die oberste Prämisse sein, die Baukosten zu limitieren. Und hier zeige sich, dass manche Baustoffe und -techniken, die autarkiegerecht scheinen, in Hinblick auf Herstellungs-, Beschaffungs- und Transportkosten größere staatliche Ressourcen benötigten als andere, die als nicht autarkiegerecht gelten.³⁶ Auf Stahl und Eisen zu verzichten, sei alles andere als wirtschaftlich, da ohne sie weitaus größere Mauerwerkstärken und somit ein erheblicher Mehrbedarf an Baumaterial nötig wären. Er sei sich «ziemlich sicher, dass Bauten wie das Pantheon oder die Thermen heute weit weniger autarkiegerecht seien als Äquiva-

lente aus Eisen oder Stahlbeton».³⁷ Daher, so seine Schlussfolgerung, solle Autarkie im Bauwesen nicht über die Art der Konstruktion oder des Materials, sondern allein über die Herstellungs- und Baukosten bestimmt werden.

Nervis These war nicht neu: Bereits zu Beginn der Autarkiedebatte hatte der Ingenieur Ignazio Bartoli ganz ähnlich argumentiert.³⁸ Sein unbestrittenes Ansehen als Ingenieur verlieh der Argumentation allerdings mehr Gewicht, und so hofften die Vertreter der Moderne, ihre durch die Autarkiepropaganda geschwächte Position wieder stärken zu können, indem sie in zahlreichen Artikeln die Möglichkeiten und Wirtschaftlichkeit moderner Stahl(beton-)Konstruktionen herausstellten. Sie erschienen vornehmlich in der Architekturzeitschrift *Casabella*, die sich als Sprachrohr der Rationalisten verstand und sich, passend zur neuen Agenda, im Juli 1938 den neuen, programmatischen Namen *Casabella-Costruzioni* gab.³⁹ Am deutlichsten und auch am persönlichsten positionierte sich hier der Herausgeber und Mitbegründer der rationalistischen Bewegung, Giuseppe Pagano, der seit jeher ein ambivalentes Verhältnis zu Piacentini pflegte.⁴⁰ Immer wieder hatte er ihn scharf kritisiert, sowohl seine Entwürfe als, vor allem, sein opportunistisches Verhalten gegenüber dem Regime. Immer wieder hatte Pagano aber auch mit ihm gemeinsam an prominenten Bauprojekten gearbeitet, sei es bei der Universitätsstadt, dem italienischen Pavillon für die Pariser Weltausstellung 1937 oder schließlich im Planungsteam von *E 42*, bevor es zugunsten Piacentinis aufgelöst wurde. Vielleicht auch aus Enttäuschung über diese letzte Entwicklung lancierte Pagano nun die in drei Teilen aufeinander folgenden *Variationen über die architektonische Autarkie*, in denen er den Kollegen persönlich angriff. Wegen der Autarkiedebatte alle Neuerungen im Bauwesen aufzugeben und die Rückkehr zu reinen Natursteinkonstruktionen zu propagieren, sei absurd, denn auch in der römischen Antike sei Marmor vor allem Verkleidungsmaterial gewesen. Und letztlich, so Pagano weiter, seien heutzutage reine Natursteinbauten wegen des hohen Aufwands an Arbeitskraft und Zeit schlichtweg unwirtschaftlich.⁴¹ Auch er stimmte Nervis Forderung zu, die architektonische Autarkie eines Gebäudes allein über die Kosten zu bemessen. Damit würde man «wahrscheinlich etwas viel Praktischeres erreichen als die derzeitige allgemeine Phobie vor Eisen oder Stahlbeton».⁴² Weiterhin beschuldigte er Piacentini, immer nur zum Erhalt der eigenen Machtposition hin zu agieren. Offensichtlich, habe dieser sich zuvor nur aus Kalkül und «aus intellektueller Nachahmung» für die moderne Bewegung engagiert, und verwende jetzt die Autarkiepropaganda als politisches Argument, um mit Hilfe der «Komplizenschaft der Traditionen für eine vorsichtige Rückkehr zu den sicheren Häfen der alten Gewohnheiten einzutreten».⁴³

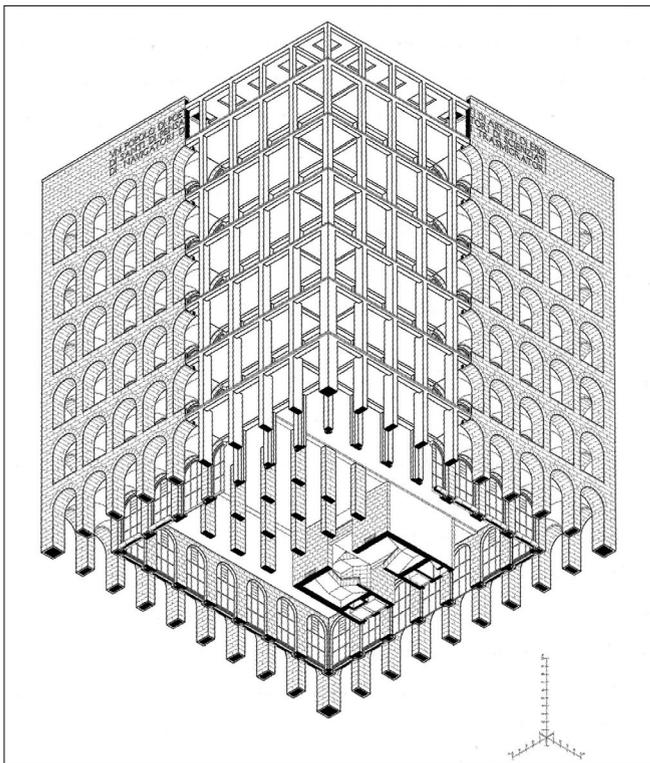
So schlüssig die Argumentationen der Rationalisten auch waren, sie halfen wenig im Hinblick auf dem Konfliktfeld der Italianità-Debatte. Wie das Beispiel von Aprilia zeigt, wurde Nervis pragmatischem Kostenargument durchaus gefolgt, aber eben verborgen hinter traditionalistischen Fassaden. In erster Linie diente das Streben nach wirtschaftlicher Autarkie als Propaganda-Werkzeug, um die Bevölkerung auf die Aggressionspolitik des Regimes und das Narrativ «römischer Größe» einzuschwören. Hierfür brauchte es einen plakativ wirksamen architektonischen Ausdruck und nichts lag näher, als diesen in der Neuauflage der altbekannten «klassischen» Gestalt der *colonna ed archi* zu suchen.

Eine Frage der Gestalt

Einer der «sicheren Häfen» Piacentinis war das Weltausstellungsgelände, dessen Gestaltung er als Leiter der Architekturabteilung maßgeblich mitbestimmen konnte.

Auch bei diesen Bauten kamen Stahlbetonkonstruktionen zum Einsatz, selbst wenn die Architekten dies gar nicht vorgesehen hatten. Dies war der Fall beim *Palazzo della Civiltà Italiana* (1938–1943), dem städtebaulichen Leitbau des Weltausstellungsgeländes. Als Ausstellungsort für die *Mostra della Civiltà Italiana*, mit der das Regime den Besucher:innen die durch alle Epochen reichende Vorrangstellung Italiens auf allen Gebieten der Kultur demonstrieren wollte, kam dem Gebäude eine zentrale Bedeutung zu, welche sich auch in der Architektur spiegeln sollte (Abb. 5).⁴⁴ Ausgewählt wurde ein Entwurf der Architekten Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula und Mario Romano: Ein monumentaler Kubus ohne *colonne*, aber mit allseitig umlaufenden Arkaden, deren *archi* als «Ur-Symbol» römischer Baukunst in ihrer unendlich erscheinenden Repetition auf die ungebrochene Kontinuität und Strahlkraft der italienischen Kultur verweisen sollten.

Ursprünglich hatten die Architekten entsprechend der in der Ausschreibung enthaltenen Aufforderung möglichst auf Eisen zu verzichten⁴⁵ vorgeschlagen, den Kubus als reinen Mauerwerksbau zu errichten. Im Laufe der anschließenden Überarbeitung des Entwurfs durch die Architekturabteilung wurde jedoch nicht nur entschieden, den Kubus stärker zu vertikalisieren und somit seinen monumentalen Charakter zu verstärken, sondern auch, ihn aus Zeit- und Kostengründen als Stahlbetonbau zu realisieren.⁴⁶ Offiziell in Erscheinung treten sollte dies allerdings nicht. Das Stahlbetongerüst bekam eine dünne Ummantelung mit Mauerwerk, das seinerseits mit Travertinplatten verkleidet wurde, wobei ein traditionelles, einen Quaderbau imitierendes Fugenbild gewählt wurde.⁴⁷



5 Giovanni Guerrini,
Ernesto Lapadula,
Mario Romano:
Palazzo della Civiltà
Italiana (1938–1943),
isometrische Darstellung
der Konstruktion
(Zeichnung: D. Floccia).



6 Adalberto Libera, Westfassade des Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi (1938–1954), Aufnahme 2013, Fotograf: Marco Rosanova.

Noch weitaus stärker in das architektonische Konzept eingegriffen wurde bei Adalberto Liberars *Palazzo dei Ricevimenti e Congressi* (Abb. 6). In seinem ersten Entwurf hatte Libera vorgeschlagen, das zentrale Auditorium durch übereinander angeordnete Ränge in seiner Größe zu beschränken und mit einem «leichten Ziegelgewölbe, das auf zehn Halbbögen aus unbewehrtem Beton ruht», zu überwölben.⁴⁸ Letztlich realisiert wurde ein monumentaler quadratischer Saal mit einem Kreuzgewölbe aus Stahlbeton. Die Stützen der Frontfassade wurden als Säulen ausgeführt. Wenngleich Libera die oktroyierten Modifikationen als persönliche Niederlage empfand⁴⁹, kann doch festgehalten werden, dass der realisierte Bau der Grundhaltung der Rationalisten treu blieb. Denn Libera setzte durch, dass die architektonischen und konstruktiven Elemente «ehrlich» in Erscheinung treten. Die geforderten Säulen wurden als tragende Granitsäulen ohne Kapitell realisiert, die Stützen der gläsernen rückwärtigen Vorhalle unverkleidet als spindelförmige Stahlstützen gezeigt. Und auch die weiße Marmorverkleidung blieb mit ihrem geometrischen Fugenbild, das bewusst kein Mauerwerk imitierte, deutlich als Verkleidung erkennbar.

Fazit

Wie der Beitrag gezeigt hat, war die italienische Architektur in der Zeit des Faschismus trotz des autokratischen Systems ein erstaunlich offenes Feld, auf dem Konflikte lebhaft ausgetragen wurden. Mit dem Ziel, die Gunst und Anerkennung des Regimes zu gewinnen, stritten die konfligierenden Parteien während der gesamten Regimezeit um die Frage, welche architektonische Form die Inhalte des Faschismus besser zum Ausdruck bringe. Ermöglicht wurde dies durch Mussolinis ambivalente, unentschiedene Haltung während der Konsolidierungsphase seiner Regierung, die bis zum Überfall auf das Kaiserreich Abessinien im Oktober 1935 andauerte. Die imperialen Ambitionen waren, in Kombination mit der Autarkiepropaganda, von großem Einfluss, denn sie gaben den Traditionalisten neue, wirtschaftspolitische Argumente, um *colonne ed archi* als Sinnbilder der *Italianità* und *Romanità* zu rechtfertigen und zugleich die rationalistische Architektur als «autarkie-feindlich» zu diskreditieren. Tatsächlich

ging die Strategie nur zum Teil auf: Die Stahlbetonkonstruktion als Aushängeschild der Moderne wurde zwar immer mehr aus dem Blickfeld verbannt, aber aus wirtschaftlichen Gründen nicht aufgegeben, und weiterhin konnten auch rationalistische Architekten einzelne Projekte realisieren. Gleichwohl war die Entwicklung, welche die faschistische Architektur ab der zweiten Hälfte der 1930er Jahre nahm, ausschlaggebend für die in der Nachkriegszeit betriebenen Versuche, den Rationalismus von ihrer Verbindung mit dem Regime reinzuwaschen. Aber das ist ein anderes Konfliktfeld.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Michael Grömling / Jasmina Kirchhoff: Produktions- und Zulieferstrukturen der deutschen Pharmaindustrie: Wie abhängig ist die Branche vom Ausland: in: *IW-Trends* 47, 2020, Nr. 4, S. 23–44.
- 2 Tatsächlich war an den in diesem Beitrag besprochenen Themen und Debatten keine einzige Frau beteiligt war, somit wird allein die männliche Form verwendet.
- 3 Zur Debatte um die Italianità siehe: Daniela Spiegel: Die città nuove des Agro Pontino im Rahmen der faschistischen Staatsarchitektur, Berlin, Techn. Univ., Diss., 2008, Petersberg 2010, S. 76–92.
- 4 Gruppo 7: Architettura, in: *La Rassegna Italiana*, Dezember 1926, publiziert in: Bruno Zevi: *Storia dell'architettura moderna*, Turin 2001, S. 182.
- 5 Zur Universitätsstadt und ihrer Architekturpolemik siehe Spiegel 2010 (wie Anm. 3), S. 74–76.
- 6 Ojetti, Ugo: Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi, in: *Pègaso*, Februar 1933, S. 213–215.
- 7 Marcello Piacentini: Gli archi, le colonne e l'italianità di oggi, in: *La Tribuna*, 2. Februar 1933, publiziert in: *Casabella* 62, Februar 1933, S. II–VII.
- 8 Ebd., S. V.
- 9 Ebd.
- 10 Siehe Giulia Brogini Künzi: *Italien und der Abessinienkrieg 1935/36. Kolonialkrieg oder Totaler Krieg?*, Paderborn 2006.
- 11 Benito Mussolini: Discorso di proclamazione dell'Impero, 9. Mai 1936, https://it.wikisource.org/wiki/Italia_-_9_maggio_1936,_Discorso_di_proclamazione_dell%27Impero, Zugriff am 15.03.2023.
- 12 So Giuseppe Volpi, Präsident des Allgemeinen Verbands der italienischen Industrie, wenige Wochen nach Beginn der Sanktionen auf einer Sitzung des Großen Rats des Faschismus im Dezember 1935; vgl. Annibale Folchi: *Littoria. Storia di una provincia*, Rom 1992, S. 149.
- 13 Ausführlich hierzu: Brian McLaren: *Modern Architecture, Empire, and Race in Fascist Italy*, Leiden / Boston 2021, S. 151–164.
- 14 Pep Avilés: *Autarky and Material Contingencies in Italian Architectural Debate (1936–1954)*, in: *Footprint* 3, Nr. 4, 2009, S. 21–34, hier S. 24.
- 15 Roberto Maiocchi: *L'Italia e l'autarchia*, in: *Enciclopedia Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/l-italia-e-l-autarchia_\(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/l-italia-e-l-autarchia_(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica)), Zugriff am 02.03.2023.
- 16 Alberto Calza Bini: *Il sindacato nazionale fascista architetti per la resistenza alle sanzioni*, in: *Architettura* 14, 1935, Nr. 12, Supplemento sindacale, S. 137–138, hier S. 137.
- 17 Die Förderung von Bauxit, das für die Aluminiumproduktion benötigt wird, stieg von 160.000 Tonnen im Jahr 1930 auf 500.000 Tonnen im Jahr 1942. Die Aluminiumproduktion stieg von 7.000 Tonnen im Jahr 1930 auf 43.000 Tonnen im Jahr 1942; vgl. Giuseppe De Corso: *La política económica del fascismo italiano desde 1922 hasta 1943: breves consideraciones para su comprensión*, in: *tiempo&economía* 2, 2015, Nr. 2, S. 49–77, hier S. 65.
- 18 Ausführlich hierzu: Sara Di Resta / Giulia Favaretto / Marco Pretelli: *Materiali autarchici. Conservare l'innovazione*, Padua 2021.
- 19 Avilés 2009 (wie Anm. 14), S. 23.
- 20 «Sorta in epoca di sanzioni, Aprilia rappresenta il primo esempio di una città costruita tutta con materiali autarchici.» Piacentini, Marcello: *Le cinque città dell'Agro pontino*, in: *La Conquista della Terra*, April 1939, S. 19–21, hier S. 21.
- 21 Bando di Concorso per il Piano Regolatore di Aprilia, in: *La Conquista della Terra*, Dezember 1935, Nr. XIV, S. 131–135, hier S. 134.
- 22 Ausführlich hierzu: Spiegel 2010 (wie Anm. 3), S. 185–188.
- 23 «[...] Saranno da preferire i tipi costruttivi basati sull'impiego dei materiali locali (tufo – selce – pomice-pozzolana). Tenuto conto delle attuali contingenze, l'uso di materiali metallici dovrà essere limitato il più possibile.» Bando di Concorso per il Piano Regolatore di Aprilia, in: *La Conquista della Terra*, Dezember 1935, Nr. XIV, S. 131–135, hier S. 134.
- 24 Folchi 1992 (wie Anm. 12), S. 105.
- 25 «Sotto il solaio in cemento armato della terrazza saranno formate delle volte cilindriche lunettate con mattoni in foglio. [...] Il pavimento del piano superiore sarà poggiato su solaio di cemento armato. In corrispondenza del portico al disotto del solaio saranno costruite delle volte cilindriche lunettate (crociere) in mattoni in foglio.» ACS, ONC,

Serv. Ing., Progetti. Busta 38, Prog. 59, 30.06.1936, All. N. 2: Relazione generale.

26 Zur Planungsgeschichte des EUR-Viertels siehe Harald Bodenschatz / Daniela Spiegel: Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien, Berlin 2011, S. 177–203 und die dort aufgeführten Literaturhinweise.

27 Bando di concorso, art. IV, zit. nach: Muntoni, Alessandra: *E 42, I concorsi*, in: Maurizio Calvesi / Enrico Guidoni / Simonetta Lux (Hg.): *E 42. Utopia e scenario del Regime*, Bd. 2: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, Venedig 1987, S. 83–100, hier S. 84.

28 Marcello Piacentini: Per l'Autarchia. Politica dell'Architettura – 1. Bilancio del razionalismo, in: *Il giornale d'Italia*, 13. Juli 1938, S. 3.

29 Ebd.

30 Marcello Piacentini: Per l'Autarchia. Politica dell'Architettura – 2. Nuova rinascita, in: *Il giornale d'Italia*, 15. Juli 1938, S. 3.

31 «Con questo spirito perfettamente liberato, che ci siamo creati, ci rivolgiamo di nuovo alle grande concezioni romane, non per ripeterne le forme e le modalità, ma per commisurare al loro il nostro respiro». Ebd.

32 Marcello Piacentini: Per l'Autarchia. Politica dell'Architettura – 3. Riforme concrete, in: *Il giornale d'Italia*, 17. Juli 1938, S. 3.

33 Ebd.

34 Ugo Ogetti: Piacentini ha ragione, in: *Corriere della Sera*, 24. August 1938, zit. n. Enrico Guidoni: *L'E 42, città della rappresentazione*, in: Calvesi / Guidoni / Lux 1987 (wie Anm. 27), S. 17–82, hier S. 60.

35 Gio Ponti: Per l'autarchia. Idee di Gio. Ponti sulla politica dell'architettura, in: *Il giornale d'Italia*, 19. Juli 1938, S. 3. Der zweite Artikel erschien mit demselben Titel am 21. Juli 1938, S. 3.

36 Pier Luigi Nervi: Per l'autarchia. I problemi economici delle costruzioni e la politica dell'architettura, in: *Il Giornale d'Italia*, 23.07.1938, S. 3.

Siehe auch Alessia Sciotto: Pier Luigi Nervi imprenditore. I manufatti industriali della Nervi & Bartoli per la Società Solvay a Rosignano, Tesi di Laurea Politecnico di Torino, 2019/20, S. 23–24.

37 Nervi 1938 (wie Anm. 36).

38 Bartoli bekräftigte darin, dass die Verwendung von Stahl im Bauwesen kostengünstiger sei als Holz, da Stahl als vollständig industrielles, mechanisiertes Material mit weniger Arbeitskraft hergestellt würde: Bartoli, Ignazio: *L'acciaio nell'economia nazionale*, in: *Casabella* 3, 1936, Nr. 98, S. 18–19.

39 Vor allem Ignazio Bartoli publizierte regelmäßig zu diesem Thema; vgl. Aviles 2009 (wie Anm. 14), S. 26.

40 Zu Pagano vgl. zuletzt: Flavia Marcello: *Giuseppe Pagano. Design for Social change in Fascist Italy*, Chicago 2020.

41 Giuseppe Pagano: *Variazioni sull'autarchia architettonica (II)*, in: *Casabella-Costruzioni* 1, 1938, Nr. 130, S. 2–3, hier S. 2.

42 Ebd. S. 3

43 Ebd., S. 2.

44 Maristella Casciato / Sergio Poretti (Hg.): *Il Palazzo della civiltà italiana. Architettura e costruzione del Colosseo quadrato*, Mailand 2002.

45 Concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana, in: *Architettura* 17, 1938, Nr. 12, S. 849–864, hier S. 849.

46 Calvesi / Guidoni / Lux 1987 (wie Anm. 27), S. 355.

47 Rinaldo Capomolla: *Palazzo della Civiltà Italiana*, Rome, in: *Stone in Modern Buildings. Principles of Cladding. Proceedings of the Sixth International docomomo Seminar*, Nov. 30, 2001 in Rome, Rome 2003, S. 45–50, hier S. 46.

48 *Archivio Libera*, B. Pal. Congr., zit. n. Calvesi / Guidoni / Lux 1987 (wie Anm. 27), S. 321.

49 Adalberto Libera: *La mia esperienza di architetto*, in: *La Casa*, 1959, Nr. 6, S. 174.

Bildnachweise

- 1 Consociazione Turistica Italiana 1942, Abb. 68
- 2 *Casabella* 6, 1938, Nr. 124
- 3 Edizione Pia Benedetti
- 4 Riccardo Mariani: *E 42 un progetto per l'«Ordine Nuovo»*, Mailand 1987, S. 48
- 5 Capomolla 2003 (wie Anm. 47), S. 47
- 6 Marco Rosanova

Infolge des gewaltsamen Tods von George Floyd am 25. Mai 2020 in Minneapolis wurden in zahlreichen US-amerikanischen Städten Repräsentationsbauten von Politik, Staat und Regierung während der *Black Lives Matter*-Proteste mit Graffiti besprüht. Dazu zählten auch Rathäuser wie die Portland City Hall in Oregon, deren Neorenaissancestil dem späten 19. Jahrhundert entstammt. Der viergeschossige Bau zeichnet sich durch eine rustizierte Sandsteinfassade, Eckkrisalite und eine vorgelegerte dreigeschossige Rotunde mit dorischer Portikus aus, deren Mittelachse ein Dreiecksgiebel über dem Eingangsbereich akzentuiert. Als die Protestbilder und -sprüche wiederholt die Außenmauern der City Hall und die als Bild- und Schreibfläche besonders gut geeigneten Quader der voluminösen bossierten Säulen des Eingangs erreicht hatten, wurden sie nicht mehr nur abgewischt oder übermalt. Vielmehr veranlassten die Vertreter:innen der Stadtregierung die Errichtung einer Sperrholzwand um das Rathaus (Abb. 1). Sie sollte die Architektur schützen, aber auch als temporärer Bild- und Schriftgrund fungieren. Die Stadt setzte damit auf die (kontrollierte) Kooperation mit lokalen Künstler:innen, die dazu aufgefordert



1 Errichtung einer Sperrholzwand vor der City Hall in Portland, 2020, Screenshot.

Photos: See Joe C. Rock's mural on Reno City Hall for Juneteenth

21 PHOTOS

12:46 a.m. MS June 20, 2020



The City of Reno introduces a temporary mural created by local artist Joe C. Rock on the wooden boards on the Reno City Hall building on June 19, 2020. JASON BEAN/RGJ

2 Temporäres Mural von Joe C. Rock, City Hall in Reno, 2020, Screenshot.

wurden, die Sperrholzwand mit *Murals* zu dekorieren, «that support the racial justice movement».¹ Die hölzerne Konstruktion hatte jedoch kaum mehr als zwölf Stunden Bestand.² Vergleichbare Initiativen gab es 2020 auch andernorts. Als während der Proteste in Reno, Nevada, Fensterscheiben der in den 1960er Jahren als glänzendes Hochhaus errichteten City Hall zu Bruch gingen, wurde der Schwarze Künstler Joe C. Rock mit einem temporären *Mural* betraut (Abb. 2), für das man auf Höhe des Erdgeschosses eine Holzwand errichtete.³

Es ist die enge, wenngleich vielfach temporäre Beziehung zwischen Architektur und Bildern, um die es im Folgenden geht. Im Zentrum stehen auch, aber nicht primär Graffiti, die in der kunst- und sozialwissenschaftlichen Forschung bereits breite Aufmerksamkeit erfahren.⁴ Von Interesse ist vielmehr die Frage, welches Potenzial architekturgebundene Bilder und Graffiti für das Verständnis von Architektur und damit zugleich für die Architekturgeschichtsschreibung haben.

Im Sommer 2020 brachte das wiederholte Auftragen von Graffiti an den Wänden der City Hall von Portland die Architektur zum Sprechen, bevor die Bilder wieder entfernt wurden, aber auch viral verbreitet wurden und somit in das Bildgedächtnis der Protestbewegung eingingen. Die Architekturgeschichte, auch die der Rathäuser, bleibt von solchen temporären Phänomenen tendenziell unberührt. Dabei haben die Graffiti die Außenwände der Architektur und besonders die Sockelzone für eine Zeit besetzt, die davon wenig später wieder unangetastet erscheint – sofern die medial verbreiteten Protestbilder nicht ergänzend betrachtet oder vor Ort ausgestellt werden. Solange man aber auch die Wände nicht genauer inspiziert. Denn spurlos bleibt das Entfernen solcher Schrift-Bild-Setzungen nicht. Entsprechend wurde das Errichten der Sperrholzwand in Oregon wie andernorts damit begründet, dass das wiederholte Reinigen der Architektur dem Sandstein zusetze.⁵

Die Konflikte, die aus dem (ungeplanten) Zusammenwirken von Wand, Bild- und Textgraffiti entstehen, sind vielschichtig. Sie können eine Kette von Aktionen und Gegenreaktionen umfassen, die für die kunstwissenschaftliche Analyse eine ebenso

lohnende Herausforderung ist wie für das Verständnis von Architektur. Zumindest dann, wenn Kunst-, Architektur- und Bildgeschichte nicht getrennt betrachtet werden – eine Tendenz, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert infolge der zunehmend separierten Architekturforschung an Architekturfakultäten und in der Kunstgeschichte sowie dem *Iconic Turn* in den Kunstwissenschaften verstärkt wurde.⁶

Konfliktfelder und -zonen wie die im Folgenden adressierten sind gattungsübergreifende Phänomene und resultieren aus Grenzüberschreitungen. Sie fordern dazu auf, über die Kategorie des ‚Zwischen‘ (*In-Between*) nachzudenken. Aber auch über das Nachleben der Architektur und die *agency* ihrer Nutzer:innen und Bewohner:innen, deren Potenzial für die Architekturgeschichtsschreibung Mark Crinson und Richard J. Williams hervorkehren.⁷ Bruno Latour und Albena Yaneva plädieren ebenfalls für ein Verständnis von Architektur als ein Prozess, der vom Entwurf bis zu den vielen späteren Eingriffen in das Gebaute reicht.⁸ Im Kern ist dieses Thema, das der vitruvianischen Forderung nach ‚Stabilität‘, ‚Dauerhaftigkeit‘ und ‚Festigkeit‘ entgegensteht, so alt wie die Architektur(reflexion) selbst. Nicht umsonst findet die Metapher des lebendigen Hauses in zahlreichen Kulturräumen der Gegenwart und in der Vergangenheit, zum Beispiel in Südasiens, seine Entsprechung und konnte im Italien der Frühen Neuzeit etwa mit handfesten Angriffen auf die Architektur als Straf- und Racheakte einhergehen.⁹ Daher lohnen diachrone, wenngleich im Rahmen dieses Beitrags nur kurz gefasste Blickwinkel auf die Thematik.

Konflikt im Zwischen

Der Begriff Konflikt geht auf das lateinische Substantiv *conflictus* und das Verb *confligere* im Sinn von ‚zusammenprallen‘ und ‚aufeinanderstoßen‘ zurück und ist bis heute in diesem Sinn gebräuchlich, auch auf der Ebene internationaler Konflikte. Ferner beinhaltet der Begriff, der in der Frühen Neuzeit bereits auf natürliche Prozesse und später auf psychologische Verfasstheiten ausgedehnt wurde, für unsere Thematik relevante Facetten.¹⁰ In Mozambique zum Beispiel zeichnete sich bei Befragungen von Menschen aus dem *hinterland* infolge von Konflikten um Haus- und Straßenbegrenzungen ab, dass sie die Bezeichnung *milandos* (‚Konflikte‘) mit lokalen Begriffen in Bezug setzten, die mit Gerechtigkeit und Gerechtigkeitssinn zu tun hatten.¹¹ Im Italienischen wie grundsätzlich umfasst der Terminus Konflikt – neben dem (militärischen) Zusammenstoß – den Kontrast und die Opposition von Meinungen, Interessen, Mächten oder Rechten.¹² Dieses Bedeutungsspektrum ist für die hier fokussierten Konfliktfelder und -zonen relevant, die mit dem geplanten wie ungeplanten Besetzen und ‚Aufladen‘ von Architektur mit *Murals* und Graffiti einhergehen. Gemeint sind ebenso kunstimmanente Kontroversen wie soziale und gesellschaftliche Konflikte und deren juristische Implikationen.

Von zentralem Interesse als Konfliktzone ist im Folgenden die Wand, die in unserem Zusammenhang zugleich die Mauer, die Außenwand, das Erdgeschoß, die Fassade umschreibt. Ihr öffentlicher Charakter resultiert aus ihrer Sichtbarkeit oder Zugänglichkeit vom Stadt- und Straßenraum aus. Das macht die Wand für eine kritische Architekturgeschichte interessant. Insofern, als eine kritische Historiographie potenziell Teil der Auseinandersetzung mit Fragen der Gegenwart ist und im vorliegenden Fall besonders die Bedeutung der Wand als Konfliktzone für die kunstwissenschaftliche Architektur- und Raumforschung meint, aber bis zum architektonischen Entwurf reichen kann.

Generell resultiert aus dem scheinbar unregulierten, ungeplanten, spontanen Besetzen von Außenwänden der Architektur mit *Murals* und Graffiti ein neues ‚Zwischen‘. Mit der Kategorie des Zwischen hatte sich bereits Hannah Arendt befasst, wenngleich unter anderen Gesichtspunkten. Ihr ging es um den architektonisch manifestierten öffentlichen Raum der Stadt, in dem das Zwischen-den-Menschen erst möglich werde und Macht durch Handeln und Reden entstehe.¹³ Darüber hinaus zeichnet sich in Arendts Politischer Philosophie ein Interesse an Kunst ab – dahingehend, dass für sie das Sehen ein aktiv mit der Welt In-Verbindung-Treten ist, während Kunst etwas zum Erscheinen bringt. Gemeint ist damit nicht das Reale selbst. Vielmehr vermöge Kunst zur Beurteilung des Realen beizutragen. Arendt geht es somit weniger um die Reflexion dessen, was Kunst ist, sondern um das, was Kunst kann.¹⁴ Dieser Ansatz ist in Bezug auf das *In-Between*, das aus dem Zusammenwirken, wenn nicht Zusammenprallen von Architektur und *Mural* oder Graffiti entsteht, mindestens so relevant wie die Reflexion des Zwischen in demjenigen Bereich, in dem es explizit um die Vermittlung zwischen Museum und Öffentlichkeit geht – und der sich auch auf die Architekturvermittlung übertragen ließe. Denn in der Museumsvermittlung steht das Zwischen zugleich für ‚Widerspruch, Konflikt, Noch-Nicht-Gegebenes‘.¹⁵ Ein solches Zwischen ebenso in der Architektur wahrzunehmen und als Teil der Kommunikation und öffentlichen Diskussion zu begreifen, ist nicht nur gesellschaftlich und soziokulturell relevant. Es setzt auch ein aufmerksames Sehen und eine prozesshaft ausgerichtete Aneignung von Architektur und öffentlichem Raum der Stadt im Verlauf der Zeit voraus.

Die Wand – Konfliktfelder

Der Terminus Wand steht hier als kategorialer Begriff für ein breites Bedeutungsspektrum. Von besonderem Interesse ist in unserem Fall die architektonische Außenwand, die von einem komplexen, sich vielfach überlagernden oder durchdringenden Verhältnis diverser (privatisierter) Öffentlichkeitsvorstellungen geprägt ist. Derart, wie der Stadtraum «Offenheit und Geschlossenheit, Exklusivität und Zugänglichkeit» mit einer Fülle von «architektonischen und städtebaulichen Merkmalen» signalisiert,¹⁶ wird Architektur in Form räumlicher Situationen erlebt, die mit «access», «accessibility» und «exclusivity» zusammenhängen.¹⁷ Fokussieren wir nur auf die Außenwand und verstehen das scheinbar spontane, ungeplante, unregulierte Besetzen derselben als genuinen, wenngleich temporären architektonischen Bestandteil, steht die formalästhetische Beschreibung und Analyse von Architektur (im Wandel) vor besonderen Herausforderungen. Zugleich lässt sich die Außenwand als komplexe räumliche Situation konzeptualisieren. Die Wand kann als *public space* definiert werden. Autor:innen wie Andrea Mubi Brighenti, der sich in *At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain* mit aktuellen Beispielen in Italien auseinandersetzt, sprechen deshalb von «the place of walls», «walls as places» und «walls create a public». Ästhetisch wie soziopolitisch wird damit der relationale Charakter der Architektur unterstrichen.

Selbst aus künstlerischer Sicht ist das Zusammenspiel von Bild und Architektur keine konfliktfreie Zone. Obwohl das Bauhaus mit seinem gattungsübergreifenden Ansatz unter Walter Gropius zum Beispiel die Wandmalerei befürwortete und in den Werkstätten praktizierte, wurde das Verhältnis von Malerei, Farbe und architektonischer Form zu einem Konfliktfeld. Wassily Kandinsky hatte die Wandmalerei 1924 dahingehend charakterisiert, dass die Farbe mit der Form auftauchen, die

Form begleiten oder in Opposition zur Form stehen könne. Morgan Jane Ridler sieht darin «a group of terms that might describe both the effects of wall painting and the nature of collaboration».¹⁸ Oskar Schlemmer und Alfred Arndt favorisierten primärfarbig bunte und dynamische Malereien in der Architektur. «However, these transformative effects threatened to dematerialize the architecture itself, and as the 1920s progressed, Gropius increasingly rejected bold pictorial wall paintings or lively painting schemes, opting instead for restrained subordinate color.»¹⁹

Der Architektur-Bild-Konflikt und die Sorge um die Dematerialisierung von Architektur sind aus einer erweiterten historischen Perspektive betrachtet nicht neu. Sie hängen mit Vorstellungen des Überschreitens von Grenzen sowie der Störung oder Zerstörung der architektonischen Ordnung zusammen. Entsprechend sah der italienische Renaissancearchitekt und Theoretiker Sebastiano Serlio ein Fresko, das die architektonische Ordnung der Fassade nicht respektiere, weil es den Raum durch Landschafts- oder Himmelsdarstellungen illusionistisch erweitert, als Zerstörung des Gebäudes.²⁰ Umgekehrt wird noch gegenwärtig als Reaktion auf Konflikte um politisch motivierte *Murals* die Frage aufgeworfen, ob es keine Möglichkeit gebe, *Murals* so in das architektonische Design zu integrieren, dass die Architektur nicht gestört oder zerstört werde.²¹

In der Frühen Neuzeit kamen Angriffe auf die Fassade, von den Anwürfen mit Exkrementen bis zu Graffiti, einer sozialen wie formalen Verletzung des Hauses gleich.²² Der architektonische Begriff Wand hing etymologisch eng mit Bekleidung (Gewandung) zusammen, wovon noch das Sprechen über die nackte, unbedeckte Wand zeugt.²³ Ferner ist von der Außenhaut der Architektur die Rede, dementsprechend auch von der Verletzung der Haut oder des Gesichts, also der Fassade der Architektur: «Tellingly, in Italian the word sfregio—meaning a wound to the face—was also used to refer to traces on the façade that resulted from an assault against the house».²⁴ Die veränderten Vorstellungen vom Decorum und der Autonomie der Architektur hatten vom 18. Jahrhundert an in Europa zur Folge, dass ein Überreichtum an Farbe und Schmuck als unangemessen bewertet und, wie in Johann Georg Wagners *Die Ästhetik der Baukunst* (1838), mit dem Ankleiden und Schminken von Prostituierten verglichen wurde.²⁵ Durch die soziale und genderspezifische Verbindung von Frau und Prostitution wird das Schminken hier eindeutig negativ konnotiert.

Grimms Wörterbuch zeugt bereits von der Nähe zwischen Schminken und Schmierern, die noch heute den Umgang mit dem vorliegenden Thema kennzeichnet. Das Wörterbuch erläutert «Schmierern» zunächst fast neutral im Sinn der Pflege und Schönheit des Körpers, besonders der Frauen, behandelt sodann den Zusammenhang von Farbe und Schmierern beim Schminken, und geht dann zu zunehmend ambivalenten und teils negativen Bedeutungsvarianten wie dem Sudeln und Besudeln sowie dem Beschmierern im Sinn von «Narrenhände beschmierern Tisch und Wände» über.²⁶ Wenn Tageszeitungen und Lokalnachrichten heute über «Kunst, die weg kann» berichten und fragen, ob Graffiti Schmiererei oder Kunst sind, scheint die historisch-negative Beziehungsvariante von Schminken und Schmierern wieder auf.²⁷

Wissenschaftlich hingegen finden Graffiti längst Beachtung, auch als *Politische Kommunikation im urbanen Raum* (2010): Im Rekurs auf Ralf Dahrendorf und Peter Massing wird hier betont, dass Graffiti zwar für einen Interessenskonflikt im öffentlichen Raum stehen, dass der Konflikt jedoch «fundamentaler Bestandteil innerhalb des gesellschaftlichen Lebens» sei.²⁸ Graffiti regten die Betrachter:innen zum Nachdenken an und seien damit eine Grundvoraussetzung von Erkenntnisprozessen.²⁹

Das gilt genauso für die eingangs genannten Beispiele wie generell für Protestbilder im öffentlichen Raum der Stadt (Abb. 3).

Die Writer-Graffiti-Szene mag zwar als Männerdomäne gelten, sie war und ist dadurch jedoch nicht allein geprägt.³⁰ Weltweit ist das Besetzen von Wänden mit *Murals* und Graffiti im 20. und 21. Jahrhundert eine auch von feministischen Akteur:innen praktizierte Kommunikations-, Kritik-, Protest- und Widerstandsform, die das (indirekte) Sichtbarwerden im öffentlichen Raum ermöglicht und die Wände zum Sprechen bringt. Dies galt bereits für die mexikanische *Muralismo*-Bewegung der 1920er und 1930er Jahre, deren Frauenanteil in der Forschung lange Zeit unberücksichtigt blieb. Architektur ist in Mexiko noch heute Teil der «public surfaces», auf denen feministische Künstler:innen und Aktivist:innen mit *Murals* und Graffiti auf ihre Lebensrealität aufmerksam machen und antipatriarchale oder -koloniale Positionen artikulieren.³¹ Die Bedeutung von *walls* und *graffiti* in den aktuellen Protest- und Revolutionsbewegungen im Iran wiederum unterstreicht die Architekturhistorikerin Nilofaar Raasoli in ihrem Online-Interview mit einer Künstlerin vor Ort: Jede Nacht breche eine Gruppe von Frauen auf, um «die Wände der iranischen Hauptstadt mit politischen Slogans [zu bemalen]. Jede Nacht erobern sie sich mit den Graffiti einen Teil ihrer Strassen zurück. Tagsüber werden sie wieder übermalt. Was für eine schöne, weisse Wand!»³² Das Übermalen von Graffiti bringt nicht alles zum Verschwinden. Es kann auch eine sichtbare Stille erzeugen – «a silence, that could



3 Graffiti in Florenz im Zuge der Proteste gegen das Regime der Islamischen Republik, 2022.



4 Nordwand der Kirche San Francisco in Santiago de Chile (Fotograf:in unbekannt).

be seen», wie es 2009 etwa im chinesischen Ciqikou formuliert wurde, als die Polizei jene Graffiti entfernte, mit denen Bewohner:innen gegen das *Urban Redevelopment Programm* protestierten.³³

Residents expressed their resistance to redevelopment by writing slogans on buildings slated for demolition. By emphasising relationships of scale, network, and place «residents» graffiti challenged the territorial basis of the Chinese party-state's redevelopment project and revalorised the neighbourhood as worthy of preservation.³⁴

Was aber, wenn es um aktuelle Praktiken und Konflikte im Umgang mit historischen Denkmälern geht? So wie im Fall der Iglesia de San Francisco in Santiago de Chile (Abb. 4), die von der architektonischen Außenwand im Spannungsfeld von Geschichte, Kunst, Protest und sozialem Leben zeugt. Die Franziskanerkirche aus der Kolonialzeit ist eines jener Bauwerke, deren Nach- und Weiterleben differenziert untersucht wurde. Catherine Burdick und Fanny Canessa Vicencio führten Interviews, um das Spannungsfeld von «graffiti vandalism on heritage sites» und «shifting views of graffiti as cultural expression» zu analysieren.³⁵ Die Reaktionen fielen äußerst gespalten aus. Sie beinhalteten Äußerungen wie die einer 70-jährigen Frau, der zufolge die von den Aktionen maßgeblich betroffene nördliche Außenwand der Kirche lebendig sei: «The wall is constantly marked and repainted. It has to be cleaned so that new ideas can appear. That's what walls are for in this case.»³⁶ Die Wand sei zwar historischer Bestand, aber: «[t]he church has to be part of the community».³⁷ Als solches hatte die Außenmauer der Kirche jedoch keinen Bestand. 2013 beschloss der Oberste Gerichtshof Chiles, sie im Sinn des Schutzes Nationaler Monumente zu erhalten: «During December 2013 and January 2014, the walls were cleaned, repaired and covered in a coat of anti-graffiti paint». Anti-Graffiti-Farbe wird damit Teil der Schutzschicht von Architektur.

Aktion und Reaktion – Abwehrstrategien (auf Erdgeschoßebene)

Das Besetzen der Wand, der öffentlich sichtbaren oder zugänglichen Außenmauer der Architektur, evoziert kunstimmanente Konflikte genauso wie politische, soziale, ökonomische, besitz- und strafrechtliche Diskussionen. *Murals* und Graffiti fordern

zur aktiven Auseinandersetzung mit dem städtischen Außenraum auf, da sie ebenso Kunst, Widerstand und Protest unterschiedlicher Akteure und Gesinnungen sind, wie sie auch an Gentrifizierungsprozessen mitwirken.³⁸ Umgekehrt existiert inzwischen ein ganzer Markt an Lösungen, die Graffiti entgegen- und damit auf die Architektur selbst zurückwirken. Immobilienplattformen wie *wohnglueck.de* empfehlen Haus- und Wohnungseigentümer:innen Schutzanstriche, die das tiefere Eindringen der Farbe verhindern und sie leichter abwaschbar machen sollen. Zu den Maßnahmen, die ihrerseits das Erscheinungsbild der Architektur beeinflussen, zählt zudem das ganze Spektrum vom Beleuchten dunkler Ecken über die Begrünung von Fassaden bis zu Strategien, die an apotropäische Bildtraditionen erinnern.

Ein Graffiti oder eine bunte Fassade kann ebenfalls ein wirkungsvoller Graffiti-Schutz sein. Auf bunten Wänden sprühen Sprayer meist nicht gern – denn dort wirkt ein Tag weit weniger eindrucksvoll als auf einer weißen oder einfarbigen Oberfläche. Ähnliches gilt für Wände, die mit schönen Graffiti namhafter Künstler besprüht sind. Denn vor diesen haben andere Sprayer oft Respekt – und wollen das Werk nicht durch die eigene Arbeit ‚verunstalten‘.³⁹

‚Schaden‘ und ‚Vandalismus‘ sind zentrale Begriffe in diesem Marktsektor. Daneben befasst sich ein ganzer Forschungszweig mit Anti-Graffiti-Maßnahmen und reagiert auf das ungeplante Besetzen von Architektur in Form von Tags und Bildern mit der Entwicklung chemischer Lösungen für Betonarchitektur oder ‚Natural Stone Materials‘ zum Beispiel.⁴⁰ Ähnlich den eingangs genannten Reaktionen auf die Protest-Graffiti an City Halls thematisieren sie den durch diese bewirkten Schaden an Gebäuden und Kulturdenkmälern: «The most used sprays and markers can permeate the stone materials exposing them to degradation. Hence, great attention is being currently devoted to new non-invasive chemical approaches to face this urgent problem.»⁴¹ Wenn von Vandalismus die Rede ist, werden Verfall und Kriminalität zumeist mitgedacht:

Graffiti vandalism or graffiti writing is a phenomenon of urban decay born as a subversive act towards the social, economic, and political system. Over time this phenomenon became an instrument enabling graffiti writers to obtain considerable visibility, having sometimes criminal connotations, punishable by the law. The illegal nature of graffiti vandalism is associated with the serious risk of damaging not only the building walls. Heavily graffitied urban areas assume increasingly negative reputations, since graffiti-rich areas are often labeled as socio-economically poor. Lastly, and most importantly, it damages the historical-architectural heritage.⁴²

Dass die Thematik deutlich komplexer ist, machen gut untersuchte Fälle wie das Beispiel der kolonialzeitlichen Kirche in Santiago de Chile deutlich. Nicht weniger differenziert findet inzwischen die Auseinandersetzung mit der Broken-Windows-Theorie der Sozialwissenschaftler James Wilson und George Kelling aus dem Jahr 1982 statt, die besagt, dass Graffiti zum langsamen Niedergang und Verfall von Stadtteilen beitragen würde.⁴³ Dieser These treten Autor:innen wie Stefano Bloch entgegen, dessen (kriminologische) Studie sich mit *Broken Windows Ideology and the (Mis)Reading of Graffiti* befasst.⁴⁴ Mit der modernen Broken-Windows-Theorie haben frühneuzeitliche Angriffe auf Architektur, zu denen in Italien zum Beispiel das gezielte Zerstören von Fensterscheiben gehörte, zudem wenig zu tun:

In the early modern period, when urban space was highly charged with notions of honor and often conflicting social meanings, the opposite was true: the smashing of windows was the result of excessive attention. The broken windows of the past thus provide us

with a view onto a society that cared, not too little, but rather too much about the urban space it inhabited.⁴⁵

Ob historisch oder aktuell, das Erdgeschoß ist in jedem Fall die exponierteste Kontakt- und Konfliktzone.⁴⁶ Sie zeichnet sich durch ein komplexes Zusammenspiel sozial praktizierter, juristisch geregelter und symbolisch vermittelter Öffentlichkeitsvorstellungen aus. Ein Architekt wie Florian Köhl spricht daher von einer «dialogischen Architektur» und entwirft das Erdgeschoß als aktive Zone.⁴⁷ Konflikte wie die angesprochenen sind damit jedoch nicht berührt. Sie evozieren vielmehr die Frage, wie die Architektur auf sie reagiert: typologisch, materiell, formalästhetisch. Neben der Anti-Graffiti-Farbe kommt damit die defensive Architektur ins Spiel. Bekannt hierfür sind Städte wie Belfast, die von einer langen Geschichte vielfach auf der Straße ausgetragener sozialer und politischer Konflikte geprägt ist. Wie sich der Nordirland-Konflikt auf die Morphologie der Stadt und die Wahrnehmung ihrer öffentlichen Straßen, Plätze und Wege auswirkt lotet unter anderem das fotografische Projekt *Impact of the Conflict on Public Space and Architecture. A Troubles Archive Essay* des Architekten Ciaran Mackel aus:

Many of the houses built in that new build housing stock replacement programme provide pleasant homes and were built to high technical standards in the brick built aesthetic of the city but many are surrounded by walls and built as defensible spaces which provide little permeability or connection with neighbouring clusters of housing.⁴⁸

Wie Belfast architektonisch auf den Konflikt reagiert, stellt zudem Mohamed Gamal Abdelmonem heraus.⁴⁹ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei Belfast von einem lebendigen Stadtleben und vielfältigen öffentlichen Räumen geprägt gewesen. Später jedoch brachte die Stadt eine defensive Architektur hervor, auch infolge der Erinnerung an Konflikt und Gewalt. Davon besonders betroffen sei das Erdgeschoß.

Inscribed by memories of conflict and violence, ground floor façades are mainly solid, disengaging, and do not encourage fluid movement across their thresholds. [...] Every architect working in Northern Ireland became conscious that any of the buildings he [sic] was designing might be attacked. So there was, developed of necessity, a whole new series of forms, ideas and techniques to cope with the problem.⁵⁰

Eines der signifikantesten Beispiele für das damalige «anti-terrorist-Design» seien Gebäude wie das der British-Telecom, das mit seinem fensterlosen Erdgeschoß, den vorgelagerten Betonpollern und dem kaum sichtbaren Eingang einen festungsartigen Charakter annehme und distanzbildend wirke.⁵¹

Begriffe wie «defensive Architektur», «feindliches Design» oder «*hostile architecture*» haben sich seit den 1970er Jahren für Maßnahmen etabliert, die gegen Graffiti genauso gerichtet sind wie zum Beispiel gegen Obdachlosigkeit.⁵² «Crime» ist eine der zentralen Bezeichnungen, die in Studien und Ratgebern zu diesem Thema Anwendung findet.⁵³ Das Spektrum von «crime» reicht hierbei von Verbrechen im sozialen, physischen oder materiellen Sinn bis zu den illegalen und somit als Vandalismus oder «crime» bezeichneten Graffiti auf Architektur.

Konflikt als Gegenstand der Architekturgeschichte

So bekannt, vielfältig und historisch weit bis in die Antike zurückreichend das Thema ist, das von Graffiti und Kritzeleien bis zur defensiven Aufrüstung der Architektur reicht, so wenig wurde es Bestandteil der Architekturgeschichtsschreibung. Selbst in benachbarten Gattungen wie Ornament und Bauschmuck zeigen sich die Folgen der Trennung von Bild- und Architekturgeschichte zugunsten der Bauanalyse. «Part

of the problem lies in the traditional means of writing architectural history, dependent upon plan, section, and elevation, a method which emulates 20th-century design practice and posits a «single, ideal and authoritative embodied experience», schreibt Christine Casey noch 2021.⁵⁴ Dies habe auch mit dem Autonomiediskurs der Architektur seit um 1800, der durch Adolf Loos entfalteteten und breit rezipierten Debatte um Ornament und Verbrechen sowie inhaltlichen Positionierungen von Architekt(urhistoriker):innen zu tun.⁵⁵

Crinson und Williams kann somit nur zugestimmt werden, dass ein kritisches Bewusstsein für die im Lauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstärkte Trennung von Kunst-, Bild- und Architekturgeschichte wieder dazu führen könnte, sich spezifischer künstlerischer und gesellschaftspolitischer Themen gewahr zu werden, die dadurch aus dem Blickfeld geraten sind und immerhin die Öffentlichkeit der Architektur betreffen.⁵⁶ Deutlich wird dies auch in Konflikten, die zum Beispiel Graffiti auf Kulturdenkmalen auslösen. Und die, wie die Nordwand der Kirche San Francisco in Santiago de Chile, als lebendiger Bestandteil des städtischen Lebens und als künstlerische wie soziale Handlungsräume heutiger Communities verstanden werden. Für die kunstwissenschaftliche Architekturgeschichte ist es eine besondere Herausforderung, diese Form der Lebendigkeit als Bestandteil der formalästhetischen wie auch sozialgeschichtlichen Analyse von Architektur zu begreifen. Zumal immer noch einige der historisch weit zurückreichenden Spuren wissenschaftlich aufzuarbeiten sind, auch jene, die dauerhaft in Wände, Wandbilder und -fresken oder Skulpturen aufgemalt und eingeritzt wurden: «Surviving graffiti on paintings are rarely ever noted or recorded – or even noticed. They are usually perceived as visual noise», obwohl sie Aufschluss über die Interaktion zwischen Betrachter:innen und Kunstwerk geben, so Véronique Plesch in ihrem Beitrag zu religiösen Wandbildern im italienischen Arborio.⁵⁷

In this sense, the image thus altered becomes a palimpsest, a new «text» that overwrites an earlier one and affirms the «writer's» devotion, anger, hatred, or fear. And because the activity of the graffitist consists of a mark made on a material object in a durable way, it maintains the memory of those feelings.⁵⁸

In Bezug auf den Architekturkonflikt ist die architektonische Wand somit eines der zentralen Bezugs- und Aushandlungsfelder, auch um die Möglichkeiten und Grenzen der öffentlichen (politischen) Sphäre anhand eines aktiven Verständnisses von Architektur auszuloten.

Anmerkungen

- * Der Aufsatz ist Gegenstand eines Buchprojekts zur Wand als öffentlichem Raum.
- 1** Katu Staff: Portland Building walled off to stop graffiti during protests, in: *katu*, 10. Juni 2020, <https://katu.com/news/local/city-hall-portland-building-walled-off-to-stop-graffiti-during-protests>, Zugriff am 03.11.2022.
- 2** Jim Redden: \$ 30,000, gone in a day. Wall around Portland City Hall lasted 12 hours, in: *pamplinmedia*, 10. Juni 2020, <https://pamplinmedia.com/pt/9-news/469657-380172-30000-gone-in-a-day-wall-around-portland-city-hall-lived-12-hours>, Zugriff am 03.11.2022.
- 3** Photos: See Joe C. Rock's mural on Reno City Hall for Juneteenth, Website, 20. Juni 2020, <https://eu.rgj.com/picture-gallery/news/2020/06/19/photos-see-joe-c-rocks-mural-reno-city-hall-juneteenth/3226374001/>, Zugriff am 03.01.2023.
- 4** Vgl. zuletzt u. a. Steve Spencer: *Visual Research Methods in the Social Science. Awakening Visions*, London / New York 2023; Lisa Bogerts: *The Aesthetics of Rule and Resistance. Analyzing Political Street Art in Latin America*, New York / Oxford 2022; Polly Lohmann: *Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis*, Berlin / Boston 2018; Juliet Fleming: *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England*, London 2001. Siehe aktuell auch das Projekt *GAP – Art in Prison*, <https://graffitiartinprison.it/en/>, Zugriff am 20.01.2023.
- 5** Staff 2020 (wie Anm. 1).
- 6** Vgl. Alina Payne: *Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, 1999, Nr. 3 (Special Millennium Issue), S. 59–60, 292–299; Carsten Ruhl, *Vom Nutzen und Vorteil der Architektur für die Kunstgeschichte. Bemerkungen zu einem vernachlässigten Forschungsgebiet*, in: *Kunsttexte.de* 1, 2014, Nr. 1 (Architektur, Stadt, Raum); Mark Crinson / Richard J. Williams: *The Architecture of Art History. A Historiography*, London 2019.
- 7** Crinson / Williams 2019 (wie Anm. 6).
- 8** Bruno Latour / Albena Yaneva: «Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move». An ANT's View of Architecture, in: *Architectural Design Theory* 1, 2017, S. 103–111.
- 9** Daniel Jütte: *Living Stones. The House as Actor in Early Modern Europe*, in: *Journal of Urban History* 42, 2016, Heft Nr. 4, S. 659–687; Nele de Raedt: *Injured Residences. Fame, Reputation and Self-preservation in Renaissance Italy*, Pdf / Dissertation, Universität Gent, 2019, <https://biblio.ugent.be/publication/8621658>, Zugriff am 04.03.2023.
- 10** Kurt Singer: *The Idea of Conflict. Vermehrt um Ausgewählte Schriften zu Wirtschaft und Staat. Ein Gedenkbund*, hg. u. eingel. von Peter Pawlosky, Basel u. a. 1973.
- 11** Juan Obarrio: *The Spirit of the Laws in Mozambique*, Chicago 2014, S. 151.
- 12** Lemma «Conflitto», in: *Il Vocabolario Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/conflitto/>, Zugriff am 03.01.2023.
- 13** Hannah Arendt: *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, hg. v. Ursula Ludz, München 32007, S. 11, 37, 40–41, 46.
- 14** Vgl. Cecilia Sjöholm: *Doing Aesthetics with Arendt. How to See Things*, New York 2015, bes. S. 1–30.
- 15** Elke Krasny: *Über Vermittlung. Vom Verhältnis zwischen Museum und Öffentlichkeit*, in: *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, hg. v. Elke Gaugele u. Jens Kastner, Wiesbaden 2016, S. 339–356, hier S. 341.
- 16** Walter Siebel: *Vom Wandel des öffentlichen Raumes*, in: *Shopping Malls*, hg. v. Jan Wehrheim, Wiesbaden 2007, S. 77–95, hier S. 80.
- 17** Alban Janson / Florian Tigges: *Fundamental Concepts of Architecture. The Vocabulary of Spatial Situations*, Basel u. a. 2014, S. 11–14, 284.
- 18** Morgan Jane Ridler: *Color and Architecture. Walter Gropius and the Bauhaus Wall-Painting Workshop in Collaboration, 1922–1926*, *Architectural Histories* 10, 2022, Nr. 1, S. 1–27, hier S. 1, <https://journal.eahn.org/article/id/8308/>, Zugriff am 03.01.2023.
- 19** Ebd.
- 20** Gunter Schweikhart: *Fassadenmalerei in Verona vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1973, S. 18.
- 21** Are there ways to integrate murals into architect-designed buildings without undoing the architectural vision of a building or a district?, Blogbeitrag von Brian Libby zu *A murals Town Hall*, in: *Portland Architecture*, 16. Dezember 2008, <https://chatterbox.typepad.com/portlandarchitecture/2008/12/a-murals-town-hall.html>, Zugriff am 23.01.2023.
- 22** Jütte 2016 (wie Anm. 9).
- 23** «Tellingly, walls that were not «clothed» in one way or another came to be known in German as «smooth walls» (glatte Mauern), while the French expression was even more graphic: «naked walls» (le nud du mur)». Ebd., S. 669.
- 24** Ebd., S. 675.
- 25** Ebd., S. 669.
- 26** Lemma «Schmiererei», in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. 15, Sp. 1081, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>, Zugriff am 20.01.2023.
- 27** Vgl. etwa Nathalie Reichel: *Wo hört die Kunst auf? Graffiti ist nicht gleich Graffiti, Schmiererei nicht gleich Schmiererei. Bei öffentlichen Anlagen entscheidet die Stadtreinigung, was Kunst ist. Allerdings nicht nach einer bestimmten Checkliste*, in: *BaZ*, 23. September 2020, <https://www.bazonline.ch/wo-hoert-die-kunst-auf-738369132357>, Zugriff am 20.01.2023; Andreas Förster: *Schmierereien in der Stadt. Kunst, die weg kann*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 1. Januar 2019, <https://www.sueddeut>

sche.de/muenchen/dachau/schmierereien-in-der-stadt-kunst-die-weg-kann-1.4271495, Zugriff am 20.01.2023.

28 Janna Volland: Wie politisch sind American Graffiti? Eine exemplarische Bestandsaufnahme, in: Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti, hg. v. Andreas Klee, Wiesbaden 2010, S. 91–108, hier S. 106.

29 Ebd., S. 100.

30 Ebd., S. 95.

31 Marina M. Álvarez: Monumentality and Anti-colonial Resistance. Feminist Graffiti in Mexico, in: Public Art Dialogue, 2022, S. 178–194, hier S. 180.

32 Niloofer Rasooli: Sprayerinnen im Iran. Die schwarzen Geister von Teheran, in: Die Wochenzeitung, Nr. 46, 17.11.2022, [https://www.woz.ch/2246/sprayerinnen-im-iran/sprayerinnen-im-iran-die-schwarzen-geister-von-teheran/!](https://www.woz.ch/2246/sprayerinnen-im-iran/sprayerinnen-im-iran-die-schwarzen-geister-von-teheran/)4K5BD0YPF3QR, Zugriff am 23.02.2023.

33 Nick R. Smith: «Spatial Poetics under Authoritarianism: Graffiti and the Contestation of Urban Redevelopment in Contemporary China», in: Antipode 52, 2020, Nr. 2, S. 581–601, hier S. 596.

34 Ebd., S. 581.

35 Catherine Burdick / Fanny Canessa Vicencio: «Popular demands do not fit in ballot boxes.» Graffiti as Intangible Heritage at the Iglesia de San Francisco, Santiago?, in: International Journal of Heritage Studies 21, 2015, Nr. 8, S. 735–756.

36 Ebd., S. 749.

37 Ebd.

38 John Lennon: Conflict Graffiti. From Revolution to Gentrification, Chicago 2022.

39 Vgl. z. B. den Artikel von Katharina Schneider: Graffiti-Schutz. So geht wirkungsvolles Anti-Graffiti, in: Wohnglück. Plane. Baue. Lebe!, 3. September 2020, <https://wohnglueck.de/artikel/graffiti-schutz-fassade-44026>, Zugriff am 23.02.2023.

40 Sandra Jäntsch / Claudia von Laar / Henning Bombeck: Functionality and Durability of Anti-Graffiti-Systems on Concrete, in: MATEC Web of Conferences, 2020, Bd. 322, S. 1024; Valentina Roviello u. a.: Suitability and Sustainability of Anti-Graffiti Treatments on Natural Stone Materials, in: Sustainability 14, 2022, Nr. 1, S. 575.

41 Valentina Roviello: Anti-Graffiti Treatments on Natural Stone Materials: History, in: Scholarly Community Encyclopedia, <https://encyclopedia.pub/entry/history/show/44176>, Zugriff am 23.02.2023.

42 Ebd.

43 James Q. Wilson / George E. Kelling: Broken Windows. The Police and Neighborhood Safety, in: The Atlantic Monthly, März 1982, https://media4.manhattan-institute.org/pdf/_atlantic_monthly-broken_windows.pdf, Zugriff am 20.02.2023.

44 Stefano Bloch: Broken Windows Ideology and the (Mis)Reading of Graffiti, in: Critical Criminology 28, 2020, Nr. 3, S. 703–720.

45 Daniel Jütte: Smashed Panes and «Terrible Showers.» Windows, Violence, and Honor in the Early Modern City», in: West 86th 22, 2015, Nr. 2, S. 131–156, hier S. 151.

46 Vgl. zu dessen möglicher Theoretisierung mit Blick auf den Wohnungsbau Stephan Trübby: Architekturtheorie des Erdgeschosses / Ground Floor Theory, in: Herausforderung Erdgeschoss / Ground Floor Interface, hg. v. Doris Zoller, Berlin 2014, S. 16–31.

47 Susanne Kippenberger: Erdgeschosse als Austausch zwischen Privatem und Kollektivem: «Ein Haus muss der Straße was zurückgeben», in: Tagesspiegel, 29. Mai 2020, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/ein-haus-muss-der-strasse-was-zuruck-geben-4171207.html>, Zugriff am 23.02.2023.

48 Ciaran Mackel: Impact of the Conflict on Public Space and Architecture. A Troubles Archive Essay, 2009, unpag., http://www.troublesarchive.com/resources/impact_of_the_conflict_public_space.pdf, Zugriff am 23.02.2023.

49 Mohamed Gamal Abdelmonem: Fear in Disguise. Defensive Architecture and Façade Permeability in Shaping the Urban Experience of Belfast's Public Spaces, in: Architectural Research Quarterly 26, 2022, Nr. 2, S. 130–152.

50 Ebd., S. 142.

51 Ebd., S. 139.

52 Vgl. z. B. Timothy D. Crowe / Lawrence J. Fennelly: Crime Prevention through Environmental Design, Ebook ³2013; Felix Hoepner: Stadt und Sicherheit. Architektonische Leitbilder und die Wiedereroberung des Urbanen: «Defensible Space» und «Collage City», Bielefeld 2015.

53 Vgl. zum Beispiel den in Australien veröffentlichten Ratgeber von Susan Geason / Paul R. Wilson: Designing out Crime. Crime Prevention through Environmental Design, Canberra 1989, <https://www.humanics-es.com/australgovtcdted.pdf>, Zugriff am 20.02.2023.

54 Christine Casey: Surface Value: Ways of Seeing Decoration in Architecture, in: Architectural Histories 9, 2021, Nr. 1, 1–17, hier S. 13, <http://doi.org/10.5334/ah.534>, Zugriff am 20.02.2023.

55 «For a former dean at Princeton University School of Architecture, the great 6th-century Byzantine church of Hagia Sophia exemplifies the triumph of design over decoration: «only the strongest geometry would be able to resist the sequential attempts to colonise the surfaces through ornamentation» [...], while the prominent architects Jürgen Sawade, Stephan Braunfels, and Oswald Matthias Ungers respectively «hate ornament», «don't rate» it as architecture, or find it simply «superfluous»». Ebd., S. 3.

56 Crinson / Williams 2019 (wie Anm. 6), bes. S. 134.

57 Véronique Plesch: Memory on the Wall. Graffiti on Religious Wall Paintings, in: The Journal of Medieval and Early Modern Studies 32, 2022, Nr. 1, S. 167–197; vgl. auch Brigitte Sölch: Bronzehände, Pilgerspuren, Heiliggrabkopie(n). Zu Kunst- und Raumbeziehungen der Grabkapellen, in: St. Anna. Eine Kirche und ihre Gemeinde, hg. v. Rolf Kießling. Augsburg 2014, S. 101–136.

58 Plesch 2022 (wie Anm. 57), S. 169.

Bildnachweise

- 1 <https://katu.com/news/local/city-hall-portland-building-walled-off-to-stop-graffiti-during-protests>, Zugriff am 18.09.2022
- 2 <https://eu.rgj.com/story/news/2020/07/14/black-lives-matter-reno-mural-city-hall-downtown/5353797002/>, Zugriff am 18.09.2022
- 3 Foto: Autorin
- 4 <https://www.laguiadesantiago.com/que-ver/iglesias/iglesia-san-francisco-santiago/>, Zugriff am 18.09.2022

Vera Simone Bader

In der Ferne bauen – ein Problem? Von den Anfängen und der Entwicklung der DesignBuild-Lernmethode an Architekturschulen

Immer mehr Studierende fordern die Durchführung praktischer Projekte an den Architekturschulen, und dies weltweit; sie laufen unter verschiedenen Namen wie *Hands-On*, *1:1*, *Social Design* oder *DesignBuild*.¹ Gemeinsam mit gesellschaftlichen Gruppen entwerfen und bauen Studierende vornehmlich im Globalen Süden Gebäude mit einem sozialen und kulturellen Anspruch. So entstehen Kindergärten, Schulen, Gemeinschafts- und Kulturzentren. Es sind Projekte, die direkt auf die Bedürfnisse der Gesellschaft reagieren sollen und mit denen die Studierenden zugleich erste Erfahrungen in der Schaffung von Architektur sammeln. Dafür agieren sie außerhalb des rein akademischen Rahmens und begegnen realen Bedingungen. Das heißt auch, dass sie oft erstmals mit herkömmlichen Materialien wie Lehm und Bambus in Berührung kommen und sich im traditionellen Handwerk üben.²

Projekte, die europäische und US-amerikanische Studierende im Globalen Süden implementierten, wurden allerdings in den letzten Jahren zunehmend als «akademische Touristenprojekte» mit einer einseitigen Lernkurve kritisiert. Außerdem wird das Verhalten von Studierenden und Lehrenden häufig als unreflektiert gewertet, da es koloniales Auftreten reproduziere.³ Dies geschieht vor allem dann, wenn sie sich nicht von Anfang an im Klaren darüber sind, dass sie in einem Kontext arbeiten, bei dem schon historisch bedingt eine ungleiche Verteilung von Chancen, Werten und Macht Realität ist.⁴ Die negative Beurteilung wird durch die Tatsache gestützt, dass die meisten dieser Projekte in Deutschland allein aus baurechtlichen Gründen gar nicht von Studierenden hätten umgesetzt werden dürfen, weswegen der Schritt in ein anderes Land, wo es bedürftigere Gemeinden und zugleich eine weniger rigide Baugesetzgebung gibt, notwendig erscheint.

Die Kritik an der asymmetrischen Struktur ist Grund dafür, hier einzelne Aspekte der Lernmethode für ein differenziertes Bild näher zu betrachten: Zu ihnen zählen die Feldforschung zum vernakulären Bauen, der pädagogische Ansatz des Learning by Doing, das Interesse an einer klimagerechten Architektur, der Wandel von der Entwicklungshilfe zur Entwicklungszusammenarbeit sowie partizipatorische Initiativen. Tatsächlich kann von einer schrittweisen Entwicklung der einzelnen Faktoren gesprochen werden, die die Arbeitsweise von *DesignBuild* entscheidend geprägt haben. Sie sollen näher betrachtet werden, auch um die in den letzten Jahrzehnten stattgefundenen Diskurse, ihre Bedingungen sowie die Überlappungen mit jenen Diskursen zu verstehen, die im Globalen Süden stattfanden. Ausgangspunkt sind dabei folgende Fragen: Woher stammt überhaupt das Interesse am außereuropäischen Bauen und wohin hat es geführt? Bisher existiert dazu noch keine wissenschaftliche Forschung, die folgenden Überlegungen beruhen daher in großen Teilen auf einer ersten Quellenrecherche.⁵

Architekturethnographie

Deutsche Architekten begannen der Architektur anderer Kulturen – speziell dem einfachen Bauen – erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mehr Beachtung zu schenken. Dieses Interesse war mit der kolonialen Expansion Deutschlands eng verbunden.⁶ Der Ingenieursoffizier Hermann Frobenius, Vater des berühmten Ethnologen Leo Frobenius, veröffentlichte 1898 nach einer längeren Expedition durch Ostafrika eine Abhandlung über afrikanische Bauweisen und kam zu der Erkenntnis, dass es kaum Forscher gebe, die sich bisher mit diesem Thema befasst hätten: «Mancher Forscher hat sich auch werthvolle Notizen in sein Tagebuch gemacht, aber, sei es aus Mangel an technischem Verständnis, sei es in Folge unleserlich gewordener Zahlen, die Angaben wollen sich nicht in vernünftigen Zusammenhang bringen lassen.»⁷ Diese Wissenslücke wird in den darauffolgenden Jahrzehnten von Forschern wie Erwin Gutkind, Bernard Rudofsky oder Paul Oliver – um nur die bekanntesten zu nennen – immer wieder thematisiert.⁸ Ihnen ist gemein, dass sie die Augen auf eine Kulturproduktion richteten, die dem Betrachter aus dem Globalen Norden fremd gewesen war, die nicht dokumentiert vorlag und, da nicht immer auf Dauer ausgelegt, von Zerstörungen bedroht erschien.

Frobenius betrieb in humboldtscher Tradition empirische Forschung: Er beobachtete fachkundig, sammelte Informationen und dokumentierte diese systematisch geordnet. Die Ergebnisse, die bei ihm aus der Beschreibung von Konstruktion, Material, Form und Funktion der unterschiedlichen Bauweisen bestehen, veröffentlichte er und machte sie damit anderen Wissenschaftler:innen verfügbar. Seine Erkenntnisse verschafften ihm Prestige, sollten aber auch weitere Forscher:innen animieren, sich diesem Thema zu widmen. Der damit initiierte Kreislauf wird seit den 1990er Jahren stark kritisiert, allen voran von dem Anthropologen Arturo Escobar und dem Soziologen Boaventura de Sousa Santos.⁹ Beide bemängeln, dass das Wissen und die Perspektive der Kolonisierten ausgeschlossen werde und es sich bei dieser Architekturethnographie um eine Wissenschaft nach rein westlichen Wahrnehmungskonventionen handele.

Zu dieser Beurteilung passt, dass Frobenius behauptete, das kolonisierte «Andre» [sic] brauche Hilfe bei der Entwicklung. Er stufte die Kolonisierten also als hilfsbedürftig ein und forderte: «Wir halten es in unserem Interesse für richtiger, die Stämme der Eingeborenen nicht einfach ihres Besitzthums zu berauben, sondern ihnen die Abtretung von unkultiviertem Gebiet zu ersetzen durch langsame Erziehung zu einer höheren Kulturstufe, zur zweckentsprechenden Arbeit und zur industriellen Vervollkommnung.»¹⁰ Dabei hatte Georg August Schweinfurth bereits 22 Jahre früher in seiner 1875 veröffentlichten Schrift über die Kunst Afrikas vor «der destruktiven Gestalt unserer sich allen Völkern des Erdballs aufdrängenden Industrie» gewarnt.¹¹ Frobenius kannte Schweinfurths Buch und befand den architektonischen Teil als sehr lesenswert. Dennoch erkannte er die Gefahr einer aufoktroierten Lebensweise für die Kulturen der afrikanischen Länder nicht, sondern sah in den Kolonien vor allem einen Absatzmarkt für westliche Güter.¹²

Was beide gleichermaßen interessierte, waren die für sie «unangetasteten», «unerforschten» Erzeugnisse, was sicherlich aus dem Interesse für das «Exotische» als einer präkapitalistischen und präindustriellen Existenz genauso wie aus einer Mentalität resultierte, die den «edlen Wilden» entdeckt und für die westliche Gesellschaft zugänglich gemacht hatte.¹³ Ende des 19. Jahrhunderts hatte dort der Wunsch nach Ursprünglichkeit und Originalität deutlich an Wert gewonnen und

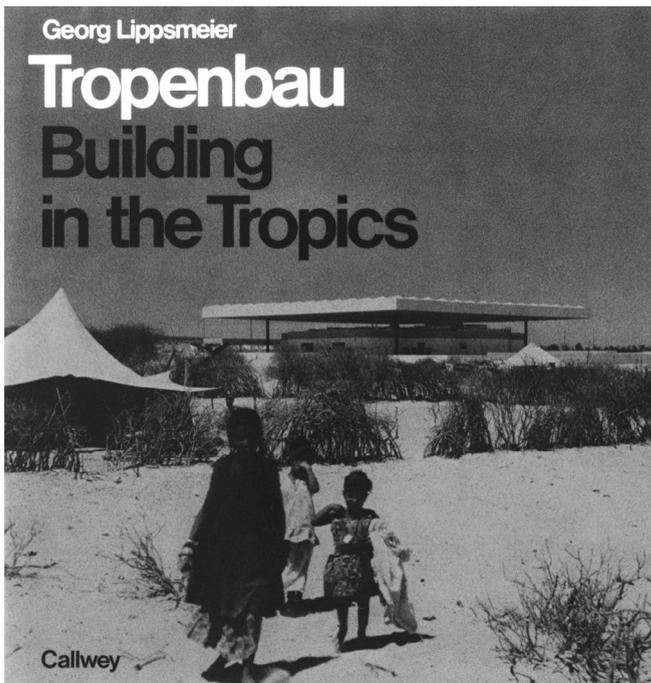
gehörte zu einer seit längerem geführten Diskussion nicht nur in der Anthropologie, Ethnologie und Kunstgeschichte, sondern auch in der Architektur, bei der es um die Entwicklungslehre und somit auch um Elementartypen wie die Urhütte ging. Artefakte und Gebäude fremder Kulturen wurden hier als ein Konstrukt ‚des Anderen‘ wahrgenommen. Die Alteritätskonstruktion diente als Kategorisierung aber vor allem dazu, ‚das Eigene‘ zu definieren und neu zu überdenken.

Learning by Doing

Mit dem Verlust der Kolonien nach dem Ende des 1. Weltkriegs schwand das deutsche Interesse an Architektur im Globalen Süden und stieg erst nach dem 2. Weltkrieg in der Bundesrepublik mit dem Beginn der Entwicklungspolitik wieder an.¹⁴ Diese war vom Ost-West-Konflikt geprägt und setzte mit dem Ende der europäischen Kolonialherrschaft ein, als es um neue Einflussmöglichkeiten in den gerade unabhängig gewordenen Ländern ging. Im Vergleich zu Großbritannien und Frankreich wurde das politische und wirtschaftliche Interesse relativ spät geweckt. Es waren vor allem diese beiden Länder, die aufgrund ihres früheren Kolonialbesitzes auf vorhandene wissenschaftlich-technische Untersuchungen zurückgreifen konnten. Deswegen waren die Kenntnisse bereits in Architekturschulen institutionalisiert, wie etwa am Chair of Tropical Architecture an der Architecture Association (AA) in London, den zunächst Maxwell Fry, später dann Otto Koenigsberger innehatten.

Architekt:innen aus der BRD begannen erst in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wieder in tropischen Ländern zu bauen. Zumindest sieht das Georg Lippsmeier so, der mit seinem Büro L+P Architekten zwischen 1960 und 1990 vor allem in afrikanischen Ländern erfolgreich vorwiegend öffentliche Projekte umsetzen konnte (Abb. 1).¹⁵ Er monierte, dass es in der BRD Anfang der 1960er Jahre kein einziges Lehrangebot an einer Technischen Hochschule zum Thema Tropenbau gegeben habe. Zudem konnte niemand unter den deutschen Architekturschaffenden auf praktische Erfahrungen in den Kolonien zurückblicken und die Literatur dazu war weitestgehend unbekannt, weswegen Lippsmeier 1964 ein privates Institut für Tropenbau in Starnberg gründete.¹⁶ Über seine Motivation schreibt er: «Man lernte weltweit aus praktischen Erfahrungen, also ‚learning by doing‘; und die Erkenntnisse wurden selten, unsystematisch und sowieso nur in Fremdsprachen zu Büchern gemacht. Damals waren die Planungen reine Geschenke, Gefälligkeiten. Sie waren mehr oder weniger zufällige Einzelentscheidungen, ohne einen Generalplan koordiniert, entsprangen oft keinen Notwendigkeiten, sondern wurden nach eigener Vorliebe und Gutdünken vom Empfängerland bei Kontakten in die Bundesrepublik vorgeschlagen. Sie lernten also in der Erfahrung, dass direkter Transfer europäischer Technologie in die Tropen falsch war.»^{17, 18}

Lippsmeier zufolge hat es bis Anfang der 1960er Jahre in der deutschen Architektenschaft kein Interesse daran gegeben, in außereuropäischen Ländern zu bauen; es fehlte aber auch der Erfahrungsschatz. Anders als in England blieben die Diskussionen darüber in der Fachpresse weitestgehend aus. Lippsmeier ist zugute zu halten, dass er einer «dilettantischen»¹⁹ Mentalität des «einfach mal machen» – die er deutlich kritisierte –, Kenntnisgewinn entgegenzusetzen wollte. Ihn interessierte dabei weniger das vernakuläre Bauen wie es noch Schweinfurth und Frobenius beschäftigt hatte. Die soziokulturelle Perspektive spielte ebenfalls eine untergeordnete Rolle. Vielmehr standen für Lippsmeier «harte» Fakten ihm Vordergrund: Er sammelte Informationen über Topografien und Klimata, über Baumaßnahmen und



1 Das Cover von Georg Lippsmeiers erstem Buch von 1969

vor allem über die verwendeten Materialien, und hielt fest, wo auf der Welt bereits Institute für Bauen in der globalen Südhälfte entstanden waren. Die von ihm, aber auch von anderen Autoren, gewonnenen Erkenntnisse veröffentlichte er über das von ihm gegründete Institut.²⁰

«Entwicklungshilfe» an den Architekturhochschulen

Erst mit den innenpolitischen Spannungen und den damit verbundenen Studierendenrevolten Ende der 1960er Jahre erhielt Lippsmeier für seine Anliegen Unterstützung. Studierende einiger Universitäten lehnten sich gegen die von ihnen als konventionell kritisierten Inhalte auf: An der TU Stuttgart etwa formierte sich eine Gruppe, die sich mit dem Thema *Planen und Bauen in Entwicklungsländern* beschäftigte. Obwohl sie zahlenmäßig gering und deutlich unterrepräsentiert waren und sie zudem, wie ein ehemaliger Studierender berichtet, belächelt wurden, gelang es ihnen eine Projektgruppe zum Themenkreis *Bauen in den Tropen* aufzubauen und diese am Lehrstuhl von Professor Lothar Götz zu installieren. In den darauffolgenden Jahren zielten Götz' Lehrveranstaltungen darauf ab, das Entwerfen unter unterschiedlichen kulturellen, klimatischen und technischen Bedingungen zu üben und praxistaugliche Projekte zu erarbeiten. Zudem führte er ausgedehnte mehrmonatige Studienexkursionen nach Sambia, Malaysia und Sansibar durch.²¹ Dort sollten die Studierenden sich ein konkretes Bild von den lokalen Verhältnissen machen und aus eigener Anschauung eine Studienarbeit entwickeln. Die Studienreisen in außer-europäische Länder waren ein neues didaktisches Lehrformat, das als innovativ galt und durch eine eigene Schriftenreihe besonders gut dokumentiert vorliegt.²²

Auch an anderen Universitäten, zum Beispiel an der TH Darmstadt, wurden ab den 1970er Jahren Seminare, Vorlesungen, Übungen und Forschungsprojekte zur

Wohnungsfrage und Siedlungsproblematik in Ländern der ›Dritten Welt‹ angeboten. Es folgten Exkursionen wie beispielsweise nach Westafrika und die Einrichtung eines Instituts für Tropenbau, das sich «dem umweltbewussten Bauen und den angewandten Technologien unter verschiedenen geographischen Voraussetzungen» widmete.²³ Die TU Berlin fokussierte am Lehrstuhl von Ludwig Christian ähnliche Themen unter sozio-ökonomischer und sozio-kultureller Perspektive. Insgesamt standen zunächst das vernakuläre, traditionelle Bauen im Vordergrund, später dann immer mehr die Probleme der Land-Stadt-Wanderung in die wachsenden Metropolen, was zu einer ›Verslumung‹ bestehender Stadtgebiete führte. Die Wohnungsfrage wurde unter diesen Bedingungen zum zentralen Thema. Architektonische Probleme des klimabezogenen Bauens und Planens gehörten ebenfalls zum Kanon. Zwischen diesen beiden Polen lag die Beschäftigung mit den verschiedenen Lebens-, Bau- und Kulturformen.²⁴

Ende der 1970er Jahre hatten insgesamt sieben deutsche Universitäten die Problematik des Planens und Bauens in Entwicklungsländern in ihre Lehr- und Forschungsprogramme aufgenommen: die TH Köln, die Uni Stuttgart, die TU Berlin, die HdK Berlin, die TH Darmstadt, die TU Hamburg und die RWTH Aachen.²⁵ In einem Bericht zur Lage des *Planens und Bauens in Entwicklungsländern* für das Bundesministerium für Raumordnung, Städtebau und Bauwesen bewertete der Architekt Jürgen Frauenfeld die Behandlung des Themas an den Hochschulen als mangelhaft, machte dieses doch gerade einmal 5,5 % der Architekturlehre in Deutschland aus.²⁶ Gemessen an den Grundsätzen der Bildungs- und Wissenschaftshilfe, die vom Bundeskabinett bereits 1971 verabschiedet worden war, konnten die entwicklungspolitischen Aktivitäten an den deutschen Hochschulen keineswegs als optimal gewertet werden.²⁷ Zwischen den genannten Lehrstühlen bestand zudem nur ein loser Informationsaustausch, der, auch wenn 1978 ein Arbeitskreis gegründet wurde, mit dem weitreichenden Netzwerk des Chair of Tropical Architecture in keiner Weise zu vergleichen war.

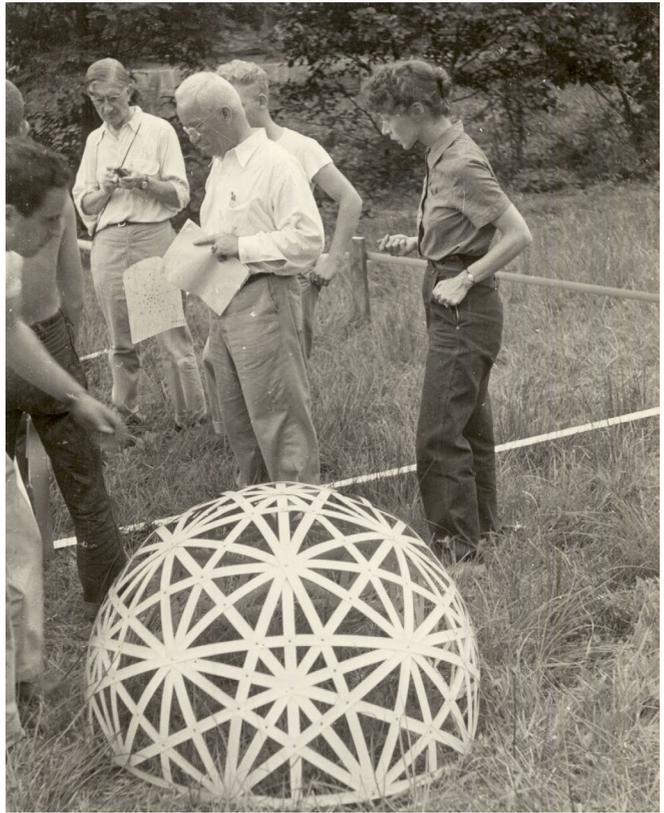
Der Bericht von Frauenfeld ist insofern interessant, weil dieser Anfang der 1980er-Jahre die Form der Entwicklungshilfe und damit verbunden die Lehre, die diese unterstützen sollte, an vielen Stellen kritisierte. Er bemängelte, dass zum einen zu wenig Informationen über die bestehenden Verhältnisse vorhanden waren, in denen sich die Planer:innen bewegten. Auch die Ausbildung und das dort erlernte Wissen reichten Frauenfeld zufolge als Grundlagenvermittlung nicht aus, um «mehr als einen Eindruck zu gewinnen»: Er forderte daher eine aktive Kooperation zwischen Universitäten aus Nicht-Industrieländern und Industrieländern und sprach schon damals von einer «reziproken Entwicklungshilfe».²⁸ Das heißt, er erwartete, dass die Weitergabe von Wissen wechselseitig verlaufe, als er konstatierte: «Es kann aus den einfachen, vermeintlich ›primitiven‹, stets auf den Menschen und seine Möglichkeiten bezogenen und umweltschonenden Techniken der Völker Asiens, Afrikas und Lateinamerikas wahrscheinlich mehr zur Lösung der Probleme der Industriegesellschaften gelernt werden, als uns gegenwärtig bewußt ist.»²⁹ Frauenfeld schlug daher Projektstudien vor, bei denen sich Systemverständnis, Problembewusstsein und interdisziplinäre Aufgeschlossenheit der Studierenden fördern ließen; er schlussfolgerte: «Erst durch Partizipation an praktischen Problemen vor Ort können die Gegebenheiten eruiert und wissenschaftlich korrekt umgesetzt werden.»³⁰ Tatsächlich existierten solche Ansätze schon: So gab es Mitte der 1970er-Jahre neben Feldstudien auch Kooperationsprojekte wie den dreimonatigen Einsatz von Diplomanden der TH Darmstadt in Algeriens Stadtplanungsbehörde Comedor oder die Zusammenarbeit der TU Stuttgart mit der Stadtplanungsbehörde in Malaysia.³¹

Experimentelles Bauen

Gernot Minke gehört zu den ersten Professoren, die mit ihren Studierenden in den Globalen Süden gereist sind und dort Gebäude zusammen mit lokalen Akteur:innen umgesetzt haben. 1974 gründete er an der Gesamthochschule Kassel das Forschungslabor für Experimentelles Bauen. Ausgangspunkt war ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes Projekt zum Thema *Low-cost-housing*, das darin bestand, dafür traditionell vorhandene und theoretisch mögliche Bauformen und Bauweisen zu untersuchen. In den darauffolgenden Jahrzehnten sollten auf dem Universitätsgelände in Kassel zahlreiche 1:1-Projekte gebaut werden, um Materialien und Konstruktionsmethoden zu testen. Für diese Form der Architekturausbildung gab es zahlreiche Vorbilder weltweit:³² In diesem Zusammenhang ist etwa Frei Otto zu nennen, ehemaliger Hochschullehrer von Gernot Minke, der in seinen Seminaren an kleineren Objekten Technik- und Materialversuche studierte. Nach eigenen Worten suchte er die optimale Form wie bei der Gitterschale mit aus Draht verbundenen Baustahlstäben, die er an der Universität in Berkeley 1962 realisierte.³³ Das architektonische Experiment von Otto erinnert an einen berühmten Vorreiter: Buckminster Fuller hatte 1948 mit Studierenden des Black Mountain College in North Carolina eine geodätische Kuppel konstruiert (Abb. 2). Auch wenn das experimentelle Bauwerk unmittelbar nach Fertigstellung zusammenbrach, so wiederholte er das praktische Lernen an weiteren Universitäten, unter anderem im Globalen Süden.³⁴ Als eine Vorläuferin von Minke ist noch die Kumasi-Architekturschule in Ghana zu nennen, an der das Studium seit den 1960er Jahren generell projektorientiert war. Studierende erhielten hier die Gelegenheit, Modelle ihrer Entwürfe im Maßstab 1:1 auf dem Versuchsgelände der Universität zu bauen.³⁵ In einer deutschen Exkursionsbeschreibung von 1971 wurde darüber folgendermaßen berichtet: «Das Research-Department kontrolliert seine Arbeitsergebnisse laufend an Musterhäusern, die auf dem Versuchsgelände errichtet werden. Es werden Messungen vorgenommen und Details und Techniken am Objekt entwickelt. Besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf Problemen des low-cost-housing.»³⁶ Die Studierenden auf dem Campus sollten durch Anschauungsobjekte Kontakt zur Realität und so zu den Bedingungen der Architektur ihres Landes erhalten.

Gernot Minke ging einen Schritt weiter, als er vom Herbst 1977 bis zum Sommer 1978 ein Forschungsprojekt in San Lucas Tolimán in Guatemala organisierte, das das Low-cost-Bauen im Erdbebengebiet untersuchte. Anschließend wurde auf der Grundlage der gewonnenen Erkenntnisse ein Prototyp-Wohnhaus gemeinsam mit Studierenden der TU Kassel, der Universität Francisco Marroquin Guatemala-Stadt und lokalen Arbeitern und Technikern geplant und gebaut. Ziel Minkes war es, «den beteiligten Studenten und Institutionen die Gelegenheit zu geben, neue technische und organisatorische Lösungen kennenzulernen, um eines der bedrückendsten Probleme unserer Zeit anzugehen: Behausungen für die Armen zu schaffen.»³⁷ Seine Gruppe war «buntgemischt», wie er selbst in einer Dokumentation resümierte. Von den fünf Studierenden aus Deutschland kam einer aus dem Iran, einer aus Mexiko und einer aus Syrien. Die Verständigung untereinander stellte daher eine große Herausforderung dar, ebenso wie die Zusammenführung von Studierenden und Arbeitern, die unterschiedliche Bildungsgrade besaßen und verschiedene Interessen verfolgten. Aus Minkes Erläuterungen geht hervor, dass er trotz der Divergenzen partizipative Momente wahrnahm, diese aber nicht zu bestimmenden Merkmalen seines Lehrkonzepts erhob. Ihm ging es um die Erforschung von baukonstruktiven Prinzipien in

2 Buckminster Fuller
am Black Mountain
College



Guatemala. Die gewonnenen Erkenntnisse transferierte er nach Deutschland, insofern als er in den 1980er Jahren in Kassel eine ganze Siedlung aus Lehm errichtete, in der er selbst ein Haus bezog.

Gernot Minke war nicht der einzige Hochschullehrer, der solche universitären Projekte initiierte. Mit ähnlichem Anspruch reiste auch Wolfgang Lauber mit Studierenden der Hochschule Konstanz nach Afrika, vornehmlich nach Mali. Dort realisierten sie ab den 1980er Jahren verschiedene Projekte mit dem Ziel, die Ästhetik, das Material und die Konstruktion dieser Länder kennenzulernen. Seine Dokumentation über das vernakuläre Bauen ist mit vielen Fotos angereichert, auf denen er und seine Studierenden bei der ethnologischen Forschung oder beim Bau von Gebäuden zu sehen sind.³⁸ Anders als bei Minke ging es hier nicht um das gemeinsame Erforschen von neuen Methoden, sondern darum, sich Kenntnisse über fremde Bauweisen zu verschaffen, was unvermeidlich an die Forschungsmethoden von Frobenius und Schweinfurth erinnert: Lauber degradierte die Beobachteten zu Forschungsobjekten und zog Schlüsse aus ihrer gebauten Umwelt und ihrem Lebensalltag, ohne den Ansatz kritisch zu überdenken und eine gleichberechtigte Zusammenarbeit möglich zu machen.³⁹ Fotos von nur wenig bekleideten, stillenden Frauen und von ihm selbst, wie er Kinder aus dem Dorf mit seiner weisenden Hand auf etwas aufmerksam macht, entlarven darüber hinaus sein unreflektierten Blick, bediente er sich doch überkommenen kolonial-patriarchalischen Verhaltensweisen und Narrativen.

Partizipatorische Initiativen

Bisher völlig unbeachtet sind hingegen die Einflüsse auf die Lernmethode, die aus dem Globalen Süden stammen. Dabei haben sie – gerade was den partizipativen Ansatz betrifft – eine kaum zu unterschätzende Wirkung. Auch in der genealogischen Erzählung wird generell übersehen, dass *DesignBuild* als Lernmethode in Ländern Lateinamerikas bereits Mitte des 20. Jahrhunderts zunehmend angeboten wurde, also viel früher noch als etwa in Deutschland. Zu nennen sind hier beispielsweise die Entwicklungen an den Universitäten Mexikos: Seit den 1970er Jahren wurden an Fakultäten und Schulen gegen den bis dahin herrschenden Autoritarismus protestiert und eine Selbstverwaltung gefordert, die es Studierenden und Lehrenden ermöglichte, die Lehrpläne und didaktischen Ansätze frei zu bestimmen. Hier sind die Universidad Nacional Autónoma de México Autogobierno (UNAM) und die öffentliche Hochschule Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) hervorzuheben, die sich nur wenige Jahre nach der Niederschlagung der Studierendenproteste von Tlatelolco 1968 gegründet hatten. Beide Universitäten wollten in einem dekolonialen Akt ein Lehrprogramm aufstellen, das sich vom europäischen und US-amerikanischen Einfluss löste. Sie strebten eine Ausbildung an, die sich an den konkreten Lebensverhältnissen der Bevölkerung orientierte.⁴⁰ Der Befreiungstheologe und -philosoph Enrique Dussel, der unter anderem an der UAM lehrte, riet diesbezüglich: «Professionelle Arbeit sollte eine intensive Suche nach neuen Alternativen sein, die auf unseren konkreten Möglichkeiten basieren, und nicht die derzeitige Wiederholung des bereits Bekannten und die wahllose Anwendung importierter Methoden und Techniken, die dann endlos wiederholt werden.»⁴¹

Das bedeutete auch, dass erstmals nicht mehr die Produktion einer Architektur für Reiche im Vordergrund stand, sondern die Bedürfnisse von Randgruppen. Dafür sah man Änderungen vor, die bis in die Entwurfsstrategien der Architekturausbildung reichten; diese sollte vollständig umgedacht werden. In dem renommierten Sammelband *Contra un Diseño Dependiente*⁴², das den theoretischen Rahmen dazu bot, erläuterten Professoren der UAM, wie vielschichtige Entwurfsprozesse aussehen können, die an die realen Bedingungen angepasst sind. Die Projekte, so die Forderungen, sollten mehrstufige Analyseprozesse durchlaufen, die aus Beobachtungen, praktischen Erfahrungen und auf einer breiten interdisziplinären Zusammenarbeit basierten. Ziel war es, «eine einheimische Alternative für die Schaffung und Verbreitung von Kultur» anzubieten.⁴³

Die zugrundeliegende Idee war der pädagogische Ansatz einer Selbstausbildung und eines gegenseitigen Lernens, basierend auf den Vorschlägen des brasilianischen Pädagogen Paulo Freire, der mit seinem 1971 erschienen Hauptwerk *Pädagogik der Unterdrückten*⁴⁴ international Anerkennung erhalten hatte. Darin legte Freire dar, wie Erziehung und Bildung der Unterprivilegierten dazu beitragen können, Mechanismen der herrschenden Klassen zu durchbrechen. Das entscheidende Verfahren der Selbstermächtigung basierte für ihn darauf, der standardisierten Ausbildung durch Dialoge auf Augenhöhe und einer auf die jeweiligen Realitäten bezogene Auseinandersetzung entgegenzuwirken. Er gehörte zu der Gruppe um den Philosophen Ivan Illich, der 1965 die Bildungsstätte *Centro Intercultural de Documentación* (CIDOC) im mexikanischen Cuernavaca ins Leben gerufen hatte. Mit seinen Mitstreiter:innen verfolgte er hier ebenfalls einen pädagogischen Ansatz, der sich vom Normierungs-, Leistungs- und Konsumdruck der Industrie- und Technologie-

gesellschaft befreien sollte.⁴⁵ Er forderte eine «Entschulung der Gesellschaft»⁴⁶ und übte Kritik an der «Herrschaft der Experten im Bildungswesen»⁴⁷. Auch Dussel war am CIDOC tätig, das als eine «entinstitutionalisierte» Vermittlungsstätte eingerichtet war, wo sich Lernbegeisterte aller Klassen einfinden konnten. Die dort angewandten Methoden hatten einen enormen Einfluss auf die Universitäten und trugen dazu bei, dass seit den 1970er Jahren kleinere gesellschaftsorientierte Projekte, die auf der Zusammenarbeit mit den Gemeinden beruhten, nunmehr häufiger in Mexiko angeboten wurden.

Der Einfluss des CIDOC und seiner Mitstreiter weitete sich aber nicht nur auf Mexiko, sondern auch auf Länder des globalen Nordens aus. Enrique Dussels Tochter, Susanne Dussel, die sowohl an der UNAM als auch an der UAM studiert hatte und dort erste praktische Projekterfahrungen sammeln konnte, begann Ende der 1990er Jahre *DesignBuild*-Projekte am Lehrstuhl von Ingrid Goetz an der TU Berlin anzubieten. Ingrid Goetz selbst hatte Anfang der 1960er Jahre einen längeren Studienaufenthalt in Mexiko absolviert, bei dem sie die damaligen Akteur:innen der neuen Bewegung ebenfalls getroffen hatte. Gemeinsam mit Studierenden des Lehrstuhls fuhren sie nach Mexiko, wo sie mehrere Projekte mit der lokalen Bevölkerung umsetzten. Eines davon sind die Gemeinschaftshäuser in Oaxaca auf einem Grundstück der katholischen Kirche, die, ganz in der Tradition der Befreiungsphilosophie, Räume für Alphabetisierungs-, Ernährungs- und Gesundheitskurse integrierten.⁴⁸ An der TU Berlin blieben die Verbindungen zu Mexiko lange bestehen, später vor allem durch Ursula Hartig und dem von ihr mitbegründeten CoCoon-Studio. Hartig prägte mit unterschiedlichen Initiativen, wie dem Aufbau des dbXchange-Netzwerks, die *DesignBuild*-Landschaft in Deutschland entscheidend mit und ist bis heute aktiv.

Auch der US-Amerikaner Sergio Palleroni, der 1995 die BASIC-Initiative gründete, orientierte sich an den Theorien Freires, hatte das CIDOC in Cuernavaca besucht und ab 1986 eine Zusammenarbeit mit dem mexikanischen Architekten Carlos Mijares und später mit der Aktivistin Gabriela Videla begonnen.⁴⁹ Die Architekturprojekte, die aus dieser Zusammenarbeit entstanden, beeinflussten Palleronis spätere Lehrtätigkeit nachhaltig. Seit Ende der 1980er Jahre setzte er mit Studierenden zunächst aus Oregon und dann aus Washington immer wieder kleinere Projekte in Mexiko um. Heute arbeitet er als Direktor vom Center for Public Interest Design in Portland. An den bildungstheoretischen Forderungen von Freire, Illich und Enrique Dussel anknüpfend, sieht er in der *DesignBuild*-Methode eine Alternative zur gängigen Architekturausbildung, die den US-amerikanischen Studierenden einen neuen Blick auf die Architektur und ihre Funktion bietet.⁵⁰

***DesignBuild* heute**

Wie Palleroni erkennen die meisten *DesignBuild*-Praktizierenden in der Lernmethode die Möglichkeit, mit den beteiligten Partner:innen Synergien zu erzeugen und Hierarchien innerhalb ihres institutionellen Radius abzubauen.⁵¹ Ihre Arbeit ist für sie in den letzten Jahren zunehmend zu einem akademisch geführten Austauschprogramm mit intensivem Praxisbezug geworden. Den seit jeher bestehenden, unausgeglichenen Verhältnissen begegnen aber längst nicht alle, wie sich zeigt, wenn man fragt: Wer fällt die Entscheidungen beim Gestaltungsprozess? Wer führt den Stift oder vielmehr, wer bedient den Computer? Wer profitiert von den Projekten am meisten? Und wer sind die Initiator:innen? Schwer wiegt auch der Vorwurf,



3 Zentrum für Kultur und Ökologie Quiané, 2. Bauphase 2020: Studierende der Hochschule München mit Studierenden der Universität La Calle Oaxaca, der NGO Campo und der Gemeinde

dass es nur sehr wenige Nord-Süd-Kooperationen bei Projekten im Norden gebe, den der kenianische Architekt Alfred Omenya 2013 erhoben hat.⁵² Dieses auffällige Missverhältnis gilt es immer noch zu beseitigen.

Es hat sich allerdings auch einiges getan. Viele *DesignBuild*-Studios setzen zunehmend auf Kooperationen mit Partneruniversitäten aus dem Projektland und wollen damit die interkulturelle Kommunikation wirksam fördern (Abb. 3).⁵³ Für einen direkten und ständigen Austausch mit Vertreter:innen der Zivilgesellschaft werden darüber hinaus zahlreiche Online-Meetings zur Vorbereitung organisiert, um die jeweiligen Bedürfnisse besser zu verstehen.

Wünschenswert wäre in Zukunft, dass *DesignBuild*-Projekte noch stärker aus einer Intention heraus entstehen, tatsächlich etwas von den Ländern, in denen sie interagieren und von den Menschen, die meist Selbstbauer:innen sind, zu lernen und gänzlich loszulassen von der Vorstellung, «Geschenke» oder «Gefälligkeiten» anzubieten, was schon Lippsmeier missbilligte.⁵⁴ Damit ist auch gemeint, die bisherige und hierzulande gängige Entwurfsstrategie zu hinterfragen, wie es etwa die mexikanische Universität UAM vorgeschlagen hat.⁵⁵

Der Austausch muss auf Augenhöhe stattfinden. Der Neokolonialismus von *DesignBuild* zeigt sich, wenn eine deutsche Studierende rückblickend berichtet, dass die Gemeinde in Sierra Leone erst am Ende verstand, wie das vermeintlich gemeinschaftlich geplante Gebäude aussieht, weil sie während des Bauprozesses die Architektenpläne nicht lesen konnte.⁵⁶ Die Lernmethode steht also weiterhin vor enormen Herausforderungen. Sie birgt aber auch die Chance, anhand dieser Projekte im kleinen Maßstab systemische Asymmetrien als Erbe des Kolonialismus zu erkennen und ihnen aktiv zu begegnen.

Anmerkungen

- 1 In England heißt die Lernmethode *Live Projects*. Es handelt sich dabei um Projekte, die vor der eigenen Haustüre stattfinden und die nicht unbedingt den Bau eines Gebäudes zum Ziel haben.
- 2 Dazu hat die Autorin mehrere Interviews für die Ausstellung *Experience in Action! DesignBuild in der Architektur* geführt, die 2019 am Architekturmuseum der TUM gezeigt wurde.
- 3 Tomà Berlanda: *Shade of Meaning. Clinic in Turkana, Kenya*, by Selgas Cano, Ignacio Peydro and MIT students, in: *Architectural Review*, 23.2.2015, <https://www.architectural-review.com/today/shade-of-meaning-clinic-in-turkana-kenya-by-selgas-cano-ignacio-peydrro-and-mit-students/8678837.article>, Zugriff am 14.3.2023.
- 4 Lorena Burbano / Sebastian Oviedo: *Bauen in fremden Kulturen*, in: Vera Simone Bader / Andres Lepik (Hg.): *Experience in Action. DesignBuild in der Architektur*, München 2019, S. 40–46.
- 5 Über die *DesignBuild*-Diskurse im Globalen Süden erscheint die Publikation: Vera Simone Bader (Hg.): *Academic DesignBuild in Postcolonial Contexts: A Critical Interrogation*, München (voraussichtlich Ende 2023).
- 6 Itohan Osayimwese: *Colonialism and Modern Architecture in Germany*, Pittsburgh 2017, S. 61.
- 7 Hermann Frobenius: *Afrikanische Bautypen. Eine ethnographisch-architektonische Studie*, Dachau 1894, S. 6.
- 8 Erwin Anton Gutkind: *How Other Peoples Dwell and Build*, in: *Architectural Design*, 1953, Nr. 23; Bernard Rudofsky: *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*, New York 1964; Paul Oliver (Hg.): *Shelter and Society*, New York 1969; ders. (Hg.): *Shelter in Africa*, London 1971; ders. (Hg.): *Shelter, Sign & Symbol*, London 1975.
- 9 Arturo Escobar: *Encountering Development. The Making and Unmaking of the Third World*, New Jersey 1995; Boaventura de Sousa Santos: *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*, Routledge 2014; siehe aktuell: Jaap Bakema Study Center: *The Observers Observed: Architectural Uses of Ethnography*, November 2021: https://jaap-bakema-study-centre.hetnieweinstituut.nl/sites/default/files/2021_jbsc_proceedings_web.pdf, Zugriff am: 13.3.2023.
- 10 Frobenius 1894 (wie Anm. 7), S. 4.
- 11 Georg August Schweinfurth, *Artes Africanae*, Leipzig 1875, S. 10. Nicht ohne Grund ist der Titel lateinisch und setzt damit die Erzeugnisse der afrikanischen Volksgruppen in einen Zusammenhang mit denen der römischen Antike. Es gab zu dieser Zeit noch andere Entdecker wie Hein Barth, Gustav Nachtigal und Gerhard Rohlfs.
- 12 Frobenius 1894 (wie Anm. 7), S. 4.
- 13 Zum Topos des «edlen Wilden»: Jean-Jacques Rousseau: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, Amsterdam 1755. Marc-Antoine Laugier und Gottfried Semper haben sich mit der Urhütte beschäftigt; siehe auch: Joseph Rykwert: *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, Cambridge 1981.
- 14 Georg Lippsmeier: *Bauen in den Tropen – von Deutschland aus gesehen*, in: *Bauen + Wohnen* 30, 1976, Nr. 7–8, S. 250–256, hier S. 250.
- 15 Antoni Folkers: *Georg Lippsmeier and his Tropenbau*, in: Nina Berre (Hg.): *African Modernism and Its Afterlives*, Chicago 2022, S. 132–147.
- 16 Georg Lippsmeier: *Tropenbau. Building in the Tropics*, München 1969.
- 17 Lippsmeier 1976 (wie Anm. 14).
- 18 Diese Art von «Geschenken» analysiert Łukasz Stanek: *Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War*, Princeton 2020.
- 19 Eckart Ribbeck: *Planen und Bauen in Entwicklungsländern. Anmerkungen zu einem schwierigen Fall*, in: *Trialog* 94, 1994, Nr. 41, S. 5–7, hier S. 5.
- 20 Siehe hierzu das Archiv von Georg Lippsmeier am Canadian Center for Architecture (CCA), <https://www.cca.qc.ca/en/archives/486849/georg-lippsmeier-collection>, Zugriff am 14.3.2023. Weitere Bücher von Lippsmeier sind: *Vorgefertigte Konstruktionen für Billigwohnungen in den Tropen*, Bericht über ein gemeinsames Forschungsprojekt d. Inst. für Tropenbau, 1975, *Probleme der unkontrollierten Verstädterung in der Dritten Welt* (Bearb. Joachim Böttger, Lutz Bähr), 1972.
- 21 Die Studienreisen wurden in der Schriftenreihe *Planen und Bauen in Entwicklungsländern* seit 1983 publiziert; siehe Lothar Götz: *Bambushütten und Beton – von der Uni in der Praxis*, in: *Bauen + Wohnen* 30, 1976, Nr. 7–8, S. 278.
- 22 Ruth Schlette: *Studienführer Dritte Welt: Verzeichnis von Studienangeboten mit entwicklungspolitischer Ausrichtung an Hochschulen in der Bundesrepublik Deutschland einschließlich Berlin (West)*, 1982. Im Studienprogramm wurden die Angebote in Darmstadt als «innovativ» bewertet.
- 23 Anfang der 1970er Jahre wurden an der TH Darmstadt Exkursionen durchgeführt wie nach Westafrika. Es gab ein Seminar mit dem Titel *Stadtneugründungen in der 3. Welt: politische und ökonomische Bedingungen*. Seminararbeiten wurde publiziert, wie z. B. *Wirtschaftliche Auswirkungen des Wohnungsbaus in Entwicklungsländern*, 1979.
- 24 Erstmals entstand an der TH Darmstadt eine Arbeitsgruppe *Tropenbau* am Lehrstuhl von Günther Behnisch. Kosta Mathéy: *Warum in die Ferne schweifen? Herkunft und Vergangenheit Entwicklungsländer-bezogener Studienfächer an deutschen Planer- und Architekturfakultäten*, in: *Trialog* 05, 2005, Nr. 86, S. 4–9.
- 25 Siehe Schlette 1982 (wie Anm. 23). Auch 1982 gab es nur diese sechs Universitäten, die sich mit Architektur und Stadtplanung in den Entwicklungsländern befassten.

- 26** Jürgen Frauenfeld / Albert Speer: Beiträge für das Planen und Bauen in Entwicklungsländern. Forschungsprojekt des Bundesministeriums für Raumordnung, Städtebau und Bauwesen, 1982, S. 143 f.
- 27** Siehe Schlette 1982 (wie Anm. 23), S. 9. Rede des Bundesministers für wirtschaftliche Zusammenarbeit Rainer Offergeld: Technologietransfer und kulturelle Entwicklung vor der Mitglieder-versammlung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, in: Bulletin, Bonn, 11.6.1981, Nr. 38.
- 28** Anfang der 1980er Jahre wurden die Entwicklungshilfe immer schärfer kritisiert.
- 29** Siehe Frauenfeld / Speer 1982 (wie Anm. 27), S. 15; siehe auch Ribbeck (wie Anm. 20), S. 6.
- 30** Frauenfeld / Speer 1982 (wie Anm. 27), S. 15.
- 31** Ulrich Braun: Ausbildung für Entwicklungshilfe, in: Bauen + Wohnen 30, 1976, Nr. 7/8, 1976, S. 278–279.
- 32** Gernot Minke: Experimentelles Bauen. Ein Werkbericht zum 20-jährigen Bestehen des Forschungslabors für Experimentelles Bauen, Kassel 1999. Darin führt er die verschiedenen Testgebäude auf.
- 33** Diese hatte er 1962 in einem Seminar mit Studierenden der Universität in Berkeley umgesetzt.
- 34** Jiat-Hwee Chang: Race and Tropical Architecture. The Climate of Decolonization and «Malayanization», in: Cheng Irene, L. Davis Charles, O. Wilson Mabel (Hg.): Race and Modern Architecture. A Critical History from the Enlightenment to the Present, Pittsburgh 2020, S. 241–258.
- 35** Institut Tropisches Bauen an der Fakultät für Architektur: Westafrika '70 Exkursionsbericht des Instituts für Tropenbau an der TH Darmstadt, 1971, S. 23.
- 36** Ebd., S. 23.
- 37** Forschungslabor für Experimentelles Bauen Gesamthochschule Kassel: Erdbebensichere Low-Cost-Bauten für Guatemala, Kassel 1980.
- 38** Es handelt sich um eine nicht publizierte Dokumentation von Wolfgang Lauber: Traditionelle Architektur in Afrika. Anonymes Bauen mit der Gemeinschaft (vom Autor 2013 überreicht).
- 39** Yue Mao: Reversing Ethnography: Decolonizing Methodologies for the Observer, in: Jaap Bakema Study Centre 2021 (wie Anm. 9), S. 37–44, hier S. 37.
- 40** Enrique Dussel / Antuñano de Sanchez: Cuestionamiento de la Situación actual del diseño y la tecnología, in: M. L. Gutiérrez / J. S. Antuñano / E. Dussel u. a. (Hg.): Contra un Diseño Dependiente. Un model para la autodeterminación nacional, Mexiko 1992, S. 1–9.
- 41** Ebd., S. 4.
- 42** Ebd.
- 43** M. L. Gutiérrez, Sánchez de Antuñano: La metodología y técnica pedagógicas de CyAD UAM-Azcapotzalco: sistema de eslabones «Si-Es», in: Gutiérrez u. a. 1992 (wie Anm. 41), S. 235–251.
- 44** Paulo Freire: Pedagogia do Oprimido, Stuttgart / Berlin 1971.
- 45** Hartmut Hentig: Cuernavaca oder: Alternativen zur Schule? Stuttgart 1971. Hentig beschreibt darin seine Erfahrungen, die er am CIDOC als Schüler gesammelt hat.
- 46** Ivan Illich: Entschulung der Gesellschaft, 1987.
- 47** Ivan Illich: Entmündigende Experten herrschaft, 1989.
- 48** Ingrid Goetz / Susanne Dussel: Architektur-studierende bauen in Mexiko. Gemeinschaftshäuser in Lehm- und Holzbauweise in Indiodörfer, Juni 1999: <https://archiv.pressestelle.tu-berlin.de/tui/99jun/mexiko.htm>, Zugriff am 14.3.2023.
- 49** Sergio Palleroni: Building to Learn / Learning to Build, in: OZ, Januar 2006, S. 4–9.
- 50** Ebd., S. 4.
- 51** Ursula Hartig: Studentische Realisierungsprojekte – Zwischen Lehre, Forschung und Praxis, in: Trialog 05, 2005, Nr. 86, S. 52–54.
- 52** Alfred Omenya, in: Pro und Contra – Design-Build-Projekte als Möglichkeit des Wissenstransfers. Ein Gespräch zwischen Tomà Berlanda, Susanne Gampfer, Dirk Hebel, Mark Olweny, Alfred Omenya und Hans Skotte, in: Andres Lepik (Hg.): Afritecture, Bauen für die Gemeinschaft, Ostfildern 2013, S. 210–219, hier S. 216.
- 53** Viele jüngere Projekte, die auf der Webseite www.dbXchange.eu angegeben sind, basieren auf Kooperationen mit Partneruniversitäten.
- 54** Siehe Lippsmeier (wie Anm. 14).
- 55** M. L. Gutiérrez u. a. (wie Anm. 41).
- 56** Siehe: Vera Simone Bader: Erfahrungen, in: Dies. / Lepik 2019 (wie Anm. 4), S. 46–52.

Bildnachweise

- 1 © Georg Lippsmeier
- 2 © Wikipedia
- 3 © Paulina Ojeda

Territorien des Konflikts

In der Architekturgeschichte werden oft nur die permanenten Anteile von Bauausstellungen betrachtet und im Kanon des Faches verankert, so wie die Musterhäuser des Weissenhofs auf der Stuttgarter Ausstellung *Die Wohnung* 1927 oder die des Berliner Hansaviertels auf der *Interbau 57*.¹ Ihre expositorische Funktion resultierend aus der Wechselwirkung mit ephemeren und immateriellen Anteilen von Bauausstellungen gerieten ebenso wie Strategien symbolischer Vermittlung aus dem Blick. Jedoch zählen die Projektion und Proklamation von «Feindbildern» sowie systematische, architekturgebundene «Erfindung» von Nationen und Ethnien, von Geschichtsmythen und Figuren von Überlegen- und Unterlegenheit zum Ausdrucksrepertoire großer Ausstellungen. Hiervon wird im Folgenden die konfliktbeladene binäre Raumbildung beruhend auf den Rasetheorien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrachtet, deren Fortleben bis in die Nachkriegszeit Kolonialismus und Rassismus öffentlich inszenierte.

Um große Ausstellungen systematisch betrachten zu können, ist ihre typologische Vielfalt zu erfassen, ihre komplexe materielle Typologie aus Hallen und Palästen, Pavillons, Mauern, Zäunen, Türmen, Toren, Vergnügungsparks, Kleinarchitekturen und Baracken, Landschaftsarchitektur, Verkehrsmitteln und Signaletik; ihre Hallen- und Freilichtausstellungen, Kongresse, Zeremonien, Vorführungen und Vermittlungsprogramme. Zusammen besetzen sie ein Gelände, welches man wohl kaum mit Stuart Elden als *politisches* Territorium bezeichnen kann, aber dennoch aus seiner Definition schöpfend als «bounded space under the control of a group of people», mit der Einschränkung zeitlicher Limitierung.² Der Konflikt als Ausübung der Kontrolle durch eine Gruppe ist in dieser Definition enthalten, die über In- und Exklusion bestimmt.

Die Typologie von Bauausstellungen wurzelt im Ausstellungswesen des 19. Jahrhunderts und stammt von Welt-, National- und regionalen Spezialausstellungen ab.³ Bauausstellungen adaptieren deren expositorische, bauliche, kuratorische und kommunikative Strategien, ihre Typologien sowie ihren territorialen Charakter. Um sie vergleichend betrachten zu können, werden sie hier unter dem Sammelbegriff *Große Ausstellungen* subsumiert. So kann man Bauausstellungen aus der Architekturhistoriographie herausgelöst und zusammen mit Industrie- und Gewerbeausstellungen (darunter Welt- und Kunstgewerbeausstellungen), Kolonial- und Gartenausstellungen sowie in nicht ausschließlich architekturgeschichtlicher, sondern auch kulturwissenschaftlicher Perspektivierung betrachten.

Zum Beispiel die *Reichsgartenschau* in Stuttgart 1939: Neoklassizistische Messebauten und pseudo-vernakuläre Baukultur dominiert die gestaltete Natur des Killesbergs, dessen hügeliges Gelände während der Weimarer Republik Vereinen und sozialdemokratischen Organisationen ein Betätigungsfeld geboten hatte.⁴ An seinen Hängen liegen bekanntlich die Weissenhof- und die Kochenhofsiedlung (1933) als Modelle konfligierender Wohn- und Lebensstile in der symbolischen Vermittlung gebauter Ausstellungen: Paul Schmitthenner stellte der modernen Bautechnologie und den neuen Architekturformen am Weissenhof die Holzbauweise seiner beiden Häuser im Kochenhof gegenüber.⁵ Innerhalb der ideologischen Debatten 1927–1933 parallelisierte er sie als Negativ- und Positivmodelle ›deutschen Wohnens‹: Masse und Kollektivismus dort, (weißer) Mensch und Individualität hier.⁶ Solche Ansätze für *Othering* wurden auf dem Killesberg grausame Realität, als die Reichsgartenschau 1941/42 zum Deportationslager für württembergische Jüdinnen und Juden wurde.⁷ Die Ausstellung als Territorium der In- und Exklusion wurde missbraucht und enthüllte darin ihren über die Inszenierung hinausgehenden möglichen gewalttätigen Charakter.

Wenn man wie Irene Nierhaus und Andreas Nierhaus Wohnen in der Moderne als «Schau-Platz gesellschaftlichen und gesellschaftspolitischen Handelns» versteht, welcher diskursiver Vermittlung bedarf⁸, dann wurde auf der *Berliner Gewerbe-Ausstellung* 1896 ein kolonial-rassistisches Kapitel des *Wohnen Zeigens* aufgeschlagen. Erst die 125 Jahre später von den Museen Treptow-Köpenick und dem Projekt Dekoloniale Erinnerungskultur der Stadt erarbeitete Dauerausstellung *zurückgeschaut | looking back*⁹ installierte eine Gegendarstellung und etablierte die kritische Vermittlung in der Öffentlichkeit, die bis dato nur durch wenige Fachaufsätze gegeben war.¹⁰

Der vorliegende Aufsatz untersucht die binäre Raumbildung und rassistisch begründete Ausgrenzung in Form von ausgestellten Architekturdörfern und -siedlungen und fragt vor allem nach den Ausdrücken des kolonialen Konflikts. Der Term *Othering* ist als Konfliktbegriff zu verstehen: die Diskriminierung nach Gruppen, die (bauliche) Stereotype produziert und die zwischen Anstarren, Aussonderung und Angriff verschiedene Stufen von Gewalt evozieren kann.¹¹

Binäre Raumbildung und koloniale Ausgrenzung

Gebaut wurde vor allem für die prestigeträchtigen nationalen Gewerbeausstellungen und Weltausstellungen. Deutschland richtete bis 2000 keine Weltausstellung aus, und es ist die gerade genannte Gewerbeausstellung 1896, die als ›verhinderte Weltausstellung‹ gilt.¹² Sie zeigt die binäre, konfliktbehaftete Raumbildung von Weltausstellungen, wie Itohan Osayimwese festgestellt hat¹³, vor allem durch die *Deutsche Kolonial-Ausstellung* mit ihren ›Afrika-Dörfern‹ (veranstaltet von der Deutschen Kolonial-Gesellschaft unterstützt vom Auswärtigen Amt des Deutschen Reichs) und das Dorf *Alt-Berlin* am Karpfenteich im heutigen Treptower Park.¹⁴ Das Projekt, auf dem ›eigenen‹ Territorium eines für das ›Fremde‹ ab- oder auszugrenzen, kennzeichnet die Weltausstellungen seit den ersten kolonialen Raumbildungen. Auf der Weltausstellung in Paris 1867 bespielten afrikanische Menschen einen ›ägyptischen Basar‹.¹⁵ Auf der Exposition von 1889 gab es ein ›Dorf‹ aus Abteilen der französischen Kolonien.¹⁶ Sie wurden von Handwerker:innen, Musiker:innen, Schauspieler:innen, Tänzer:innen, Gastronomieangestellten und ihren Familien ›bewohnt‹. Dazu kamen jene Afrikaner:innen, die in der *Rue de Caire* arbeiteten, die ägyptisches Hauptstadtleben inszenierte. Eine *Sonderausstellung Kairo*¹⁷ gab es auch auf der Berliner Gewerbeschau (Abb. 1). Zwischen solchen kolonialen Quartieren



1 Rudolf Hellgrewe, *Kairo: Arabisches Café und Kait-Bey-Moschee*, Berlin, 1896.

und der Majorität großer Ausstellungen ergab sich ein unter rassistischen Vorzeichen produzierter räumlicher Bias, sichtbar auch an ihrer Verbindung mit einem Vergnügungspark und der Auslagerung an die Ränder des «Territoriums».¹⁸

Das *Othering* spitze sich angesichts neuer Dorf- und Quartierstypen wie *Alt Wien* 1873, *Alt Berlin* 1896 und *Vielle Paris* 1900 zu: vernakulär-bäuerliche oder historistisch-städtische Typologien, «bewohnt» von «Völkern» mit unverrückbarer Zuordnung zu Land und Boden. Dorfplatz, Stadttore, Gebäude, Ornamente, Pflanzen, Trachten, Gebräuche, Speisen und Getränke dienten zur Identifizierung dieser Baukunst-Dörfer und ihrer «Bevölkerungen», die zusammen mit den «Kolonialdörfern» segregierten Raum auf den Ausstellungen kennzeichneten. Für diese Interpretation spricht beispielsweise, dass es nicht belegt ist, dass die vertraglich angeworbenen Kolonisierten das Berliner Ausstellungsgelände ohne Begleitung verlassen durften.¹⁹ Überdies war die Kolonialausstellung eigens eingezäunt.

Auf Ausstellungen «wohnen»

Zum Ausstellen kolonisierter Menschen in Deutschland haben Hilke Thode-Arora²⁰ und Anne Dreesbach²¹ geforscht. Hier soll aber das «Wohnen» auf Ausstellungen diskutiert werden. Ausgestellte Menschen interagierten mit Bauten und Exponaten und fungierten für die Betrachter:innen als Einfühlungsagent:innen. Auf sie konnten die Besucher:innen Fantasien projizieren und ihre Fragen richten. Es gab Handwerker, die Maschinen vorführten, Expertinnen, die ein Fachgebiet vorstellten, sowie jene vielen Arbeiter:innen, die eine Ausstellung am Laufen hielten. Sieht man von ihnen ab, waren die Koloniewohner:innen die ersten, die den Vorgang eines wie auch immer gearteten Wohnens vorführten.

In Berlin-Treptow 1896 spielten 106 Personen²² aus den fünf deutschen Kolonien Tag für Tag in einer Szenographie mit, über die sie selbst kaum Einfluss besaßen und

mit der sie nicht gerechnet hatten.²³ Im Folgenden werden Raum-, Bau- und Wohnformen von *Othering* auf Welt-, Gewerbe-, Bau- und Kolonialausstellungen diskutiert.

Exposition universelle, Paris 1889

Große Ausstellungen sind jüngst in den Fokus einer rassismuskritischen Architekturgeschichte geraten. Irene Cheng argumentiert, dass Vorstellungen über Rasse(n) konstitutiv bei der Entwicklung der modernen Architekturtheorie gewesen seien. Das Postulat der Ungleichheit sei mithilfe des Konzepts von der Verschiedenheit der Völker und ihrer Eignung zur Teilhabe an der modernen Entwicklung vorgenommen worden, vor allem mittels des Vergleichs der Europäer:innen sowohl mit ihren Vorfahren als auch mit Nicht-Europäer:innen.²⁴ Der dabei ausgemachte *Organizismus* einer solch evolutionären Entwicklung habe Architekten des 19. Jahrhunderts dazu gebracht, nach genetischen Prinzipien der Entwicklung zu suchen und sich Konzepten von Rassetheoretikern zuzuwenden, folgert Cheng. Sie zeigt, wie Charles Garniers Ausstellung *L'habitation humaine*²⁵ dieses genetisch-anthropologisch fundierte Evolutionsmodell auf der Weltausstellung in Paris 1889 installierte: Für die Ausstellung von 44 Wohnhausesponaten einschliesslich «prähistorischer» Bauten auf dem Quai d'Orsay bildete – in der entsprechenden Perspektive – der im Bau befindliche Eiffelturm den Hintergrund (Abb. 2).

Diese Zusammenstellung von *Wohnen zeigen* von «zivilisierten» und «primitiven» Gesellschaften wurde auch 1896 in Berlin und 1900 auf der *Deutschen Bau-Ausstellung* in Dresden durch Anordnung von niedrigen Pavillons vor überragenden Turmbauten inszeniert (siehe Abb. 3, 4).



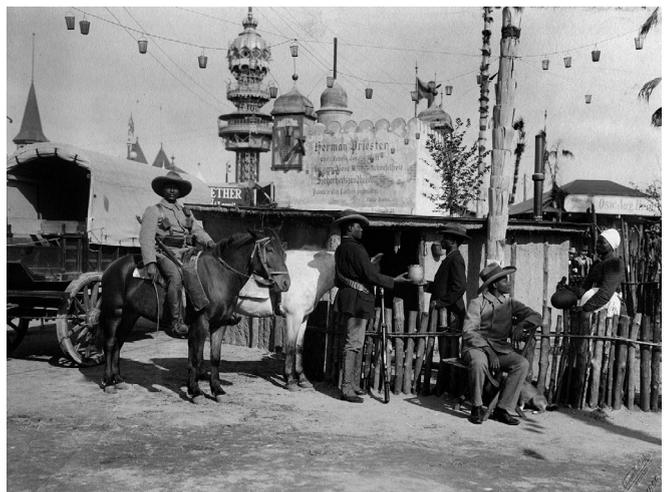
2 Charles Garnier, *La cité des habitations humaines*, Paris, 1900 (Künstler:in unbekannt).

Die Stiche und Fotografien veranschaulichen die binäre Raumbildung auf Weltausstellungen: Der rationell-präfabrizierte Monumentalbau hier, die aus Holz und Gips gefertigten «Steinbauten» der «entwickelten» Völker sowie die aus Naturmaterialien errichteten «Hütten» und «Zelte» der sich vermeintlich in der Vorzeit befindenden Völker, darunter die Bewohner:innen Äquatorialafrikas, dort. Es gab in Paris überdies Bauten der «eigenen» französischen Vergangenheit, nämlich *germanische* und *gallische* Holzbauten. Beat Wyss versteht eine solche kuratorische Praxis seit der Ausstellung *Les Antiquités des Gaules* im Tocadéro-Palast der Weltausstellung von 1878 als den Einbau von «Kulturschichten» in das Selbstbild Frankreichs, welche Gallier, Bauern oder das Mittelalter repräsentierten.²⁶ Er folgert daraus die Selbstaneignung der traditionellen agrarischen Kultur durch ihre Überhöhung in der Folklore. Der Unterschied zwischen Holzhäusern und den «Hütten» lag nun darin, dass die prähistorische Periode für «Völker ausserhalb der allgemeinen Entwicklung», wie Garnier und sein Co-Autor Gustave Ammann schrieben, noch nicht beendet war.²⁷ Diese expositorische Ordnung und *Othinging* spiegeln ein modernes Fortschrittsmodell, an dem nicht alle teilhaben können, wie Cheng betont.²⁸

Berliner Gewerbe-Ausstellung, 1896

Die Gegenüberstellung des «rationalen» Monumentalbaus und der «Hütten» in seinem Schatten inszenierte das angeblich niedrige zivilisatorische Niveau der sogenannten Naturvölker und ereignete sich auch anlässlich der Kolonialausstellung in Berlin (Abb. 3). Die Fotografie der Herero in der Abteilung *Südwestafrikanische Hofform* mit den Türmen des Vergnügungsparks im Hintergrund dokumentiert jedoch einen Akt der Selbstbehauptung und Modernisierung, da die Herero und Nama – unter ihnen prominente Vertreter:innen ihrer Gesellschaften²⁹ – sich durch ihre Kleidung dem Ausstellungsregime widersetzen, das Kleider westlichen Ursprungs sowie Waffen für die Ausgestellten verbot.³⁰ Es waren also nicht nur Raum- und Bauformen, sondern auch Kleidung und Bewaffnung (außerdem Kunstgewerbe und *Cuisine*), mit denen *Othinging* vollzogen, aber auch eingeschränkt werden konnte, indem Kolonisierte und Kolonisierer sich ähnelnde Kleidung und Uniformen trugen.

3 Die Hereros, Deutsche Kolonial-Ausstellung, Berlin, 1896, Fotograf: Franz Kullrich.



Zwei kontrastierende Dorfensembles grenzten aneinander und bildeten mit Karpfenteich und Vergnügungspark ein Terrain: *Alt-Berlin* und die zweigeteilte Kolonialausstellung mit einem *Wissenschaftlichen Teil* der Kolonisierer und einem *Ethnographischen Teil* der Kolonisierten. Hier reihten sich entlang des Ausstellungsweges ‹Dörfer› in Elementbauweise aus assemblierten Materialien: *Kamerun-Dorf*, *Togo-Dorf*, sowie ein *Ahnenhaus* und ein *Baumhaus* aus Neu-Mecklenburg (heute Latangai Island) und Nachbauten von Haustypen aus der Kolonie Kaiser-Wilhelmsland (heute Papua-Neuguinea). Im *Kamerun-Dorf* ereignete sich jener Vorgang des Widerstands, bei dem die ausgestellten Menschen selbst zu Betrachter:innen wurden: Der Königssohn Bismarck Bell (Kwelle Ndume) kaufte sich ein Opernglas und betrachtete damit die Ausstellungsbesucher:innen.³¹

Die Dörfer waren mit der Ausnahme des *Dorfes Tarawai* vom Bismarck-Archipel nicht von ihnen selbst konzipiert oder gebaut worden, sondern von Rudolf Hellgrewe, einem Maler märkischer und kolonialafrikanischer Landschaften, und von Fritz Wolff, Architekturprofessor der Technischen Hochschule zu Berlin in Charlottenburg.

Alt-Berlin nahm ein Drittel der Fläche der 60.000 qm großen Kolonialausstellung ein. Es war ein in Leichtbauweisen errichtetes Dorf in den Stilen der Backsteingotik und der deutschen Renaissance. Der Architekt und Professor an der Königlichen Kunstschule zu Berlin, Karl Hoffacker, ließ es aus Holz und Ziegeln unter Einbau von Spolien historischer Häuser errichten. Es enthielt die Nachbauten einer Kirche und eines Marktplatzes. Auffällig sind die militärischen Befestigungen beider, der afrikanischen und der deutschen Dörfer, die Wehrhaftigkeit, Krieg und sowie Dominanz und Unterlegenheit symbolisch vermittelten. Das waren die Nachbauten des ostafrikanischen *Quikuru qua Sike*, einer ostafrikanischen Festung, sowie das Spandauer und das St. Georgs-Tor. Versteht man das Ausstellungsgelände als Territorium der In- und Exklusion, dann wird sein Charakter durch die symbolische Vermittlung solcher Bauwerke überdeutlich.

Mittelpunkt von *Alt-Berlin* war das erst in den späten 1860er Jahren abgerissene alte Rathaus mit dem Anbau der originalen mittelalterlichen Gerichtslaube. In den insgesamt 120 Gebäuden unterhielten und bewirteten Händler:innen, Servierer:innen und Angestellte die Besucher:innen in historischen Kostümen.³² Anders als die kolonialisierten Personen waren sie aufgrund ihrer Kostümierung klar als Ausstellungsarbeiter:innen erkennbar, da jede und jeder die eigentliche Kleidung dieser Menschen kannte. Bei der kolonisierten ‹Dorfbevölkerung› wurde dieser Status dagegen verunklärt, da suggeriert wurde, dass sie keine westliche Kleidung tragen würden. Wie geschildert, widersetzten sich die Angehörigen von Herero und Nama dieser Inszenierung.

In *Alt-Berlin* hatten in ungeschützten Arbeitsverhältnissen arbeitende Frauen einen subalternen Status. Sie sahen sich deshalb zur Prostitution gezwungen, wie die sozialdemokratische Zeitung *Vorwärts* behauptete.³³ Auch wurde kritisiert, dass das Proletariat und prekäre Arbeitsverhältnisse auf der Gewerbeausstellung unsichtbar blieben, obgleich diese das populäre Symbol von Faust und Hammer auf ihrem Plakat zeigte. Der liberale Politiker Friedrich Naumann beklagte in seinen Ausstellungsbriefen: «Ein Haus fehlt der Ausstellung, das Haus der Arbeit. [...] Die Aufgabe ist, das Arbeiterleben darzustellen [...]»³⁴ Naumann gehört zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbunds und war an der *Dritten Kunstgewerbe-Ausstellung* in Dresden 1906 beteiligt. Hier war zum ersten Mal ein *Arbeiterwohnhaus* zu besichtigen, das von Max Taut errichtet war.³⁵

Beide Ausstellungen bildeten innere Territorien der Großausstellung aus, in denen die Ausübung von Kontrolle entlang herrschender Vorstellungen von Gender und ‹Rasse› verlief. Während die Arbeitssituation der Frauen in der Presse kritisiert wurde, blieb die der Kolonisierten unhinterfragt. Die Gewaltkonflikte bei Eroberung und Beherrschung der Kolonien vermittelten die Veranstalter:innen durch die Inszenierung der Festung, deren ostafrikanisches Original erst nach mehreren Angriffen eingenommen und vermutlich zerstört wurde. Die Berliner Wehranlagen als ebenfalls untergegangenes Monument wurden auf dem geteilten Territorium vergleichbar: ‹[...] die Befestigungswerke von ‹Alt-Berlin› waren kaum mit größerem Raffinement gebaut als die der ostafrikanischen ‹Wilden›», folgerte der Kolonialpublizist Gustav Meinecke.³⁶ Die populistische Fast-Gleichsetzung und die Benützung von Anführungszeichen täuscht indes nicht über den Prozess des *Othering* durch den Nachbau von Festungswerken in Parallelsetzung hinweg.

Deutsche Bau-Ausstellung, Dresden 1900

Die erste Bauausstellung ihres Namens fand 1900 im Großen Garten mitsamt eines räumlich abgetrennten *Vergnügungssecks* statt. Im Ausstellungspark standen anlässlich des Ereignisses eine Vielzahl temporärer Bauten: Ein Panorama, ein Mutoskop (zur Vorführung bewegter Bilder), eine Elektrizitätszentrale, ein Bauerngehöft, die Abfahrts- und Ankunftshallen der elektrischen Ausstellungsbahn und eine Lotteriehalle mit dem Hauptgewinn, ein vorgefertigtes Musterhaus aus dunkel gebeiztem Holz und vernakulärem, farblich abgesetztem Ornament. Teil der Ausstellung war auch die elektrische Zentralstation der Bahn. Das entsprach dem Konzept der Veranstaltenden aus den Bereichen Architektur, Bürokratie und Militär, auch technische Bauten als Baukunst zu fassen und das Spektrum der Architektur öffentlich auf Bauindustrie, Technik sowie *Landwirtschaftliche Baukunst* zu erweitern. Unter letzterer Kategorie zeigt sich ein kolonisierendes Moment: Der Verband Deutscher Architekten und Ingenieure Dresdens zeigte hier die Sonderausstellung *Das Bauernhaus im Deutschen Reiche und seinen Grenzgebieten*, die von Reich und Ländern finanziell unterstützt wurde. Das Material dieser Ausstellung steht in Verbindung mit der gleichnamigen Publikation von 1906. Kenny Cupers nennt diese Untersuchung von Bauernhaustypen als Beispiel für die *folklore studies* und die Entstehung eines spezifischen deutschen Heimat-Konzeptes in jener Zeit. Nach diesem sei – nicht nur das französische Volk, wie weiter oben skizziert, sondern auch – das deutsche Volk als bodenständiges fest in Boden und ruraler Architektur verwurzelt.³⁷ Das sind typische Figuren des Nation-Building nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71. Cupers schlägt die Brücke zum berüchtigten Konzept eines *Volks ohne Raum*. Für ihn ereignet sich hier gar die *Erfindung* von *indigenous architecture*, die von Ostpreußen bis nach Südwestafrika von deutschen Beamten, Architekten und Siedler:innen verbreitet worden sei. Das Dorf *Alt-Berlin*, das transportable Dresdner Musterhaus der Lotterie, aber auch Max Tauts *Arbeiterhaus* entsprechen dem Schema von Musterhäusern mit schlichter, volkstümlicher Ornamentik und vernakulären Bauformen, wie sie die genannte Buchpublikation *Das Bauernhaus im Deutschen Reiche und seinen Grenzgebieten* zeigt.

Das *Vergnügungsseck* holte Paris und *L’habitation humaine* nach Dresden. Mit seinem dominierenden *Reichsbau* an zentraler Achse flankiert von Pavillons und chinesischem Kolonialbau war es, der binären Raumgestaltung der Weltausstellungen folgend, in einen ‹modernen› und einen ‹römisch-germanischen› Abschnitt unterteilt (Abb. 4).



4 Vergnügungseck, Reichsbau mit Pavillons für Kunst, Industrie, Schifffahrt, Handel und Landwirtschaft, Deutsche Bau-Ausstellung, Dresden, 1900 (Fotograf:in unbekannt).



5 Deutsche Bau-Ausstellung, Dresden, 1900, China mit Japanischer Gruppe (Fotograf:in unbekannt).

Die Ausstellungsbahn hielt unter der Terrasse des *Reichsbaus*. Hier kamen die Besucher:innen am *Modernen Platz* mit den orientalisierenden und in Jugendstil-Formen dekorierten Pavillons für Kunst, Industrie, Landwirtschaft, Schifffahrt und Handel an. Zwischen ihnen stand auch ein Kolonialbau. Die historische Fotografie des Kolonialbaus ist mit *China* bezeichnet, obgleich das chinesische Reich keine Kolonie war. Das Deutsche Reich hatte jedoch 1898 vom chinesischen Kaiserreich das Gebiet Kiautschou an Chinas Ostküste gepachtet und baute die Hauptstadt Tsingtau (heute Qingdao) planmäßig aus. Der Kolonialbau ahmte chinesische Tempel und Pagoden nach und enthielt ein großes Restaurant, das von Angestellten in südost-asiatischer Kostümierung betrieben wurde (Abb. 5).

Betrat man das *Vergnügungseck* durch den Haupteingang, das *Germanische Tor*, stand man auf dem *Germanischen Lagerplatz* mit *Königshalle*, *Siegfriedschmiede*, *Huntinghütte* und Häusern und Gehöften mitsamt einem *Römischen Kastell*. Das *Römische Tor* schließlich bildete den Durchgang zum *Modernen Platz*, von dem aus man die Bahn zurück zur Hauptausstellung nehmen konnte.

Die *Deutsche Bau-Ausstellung* hat in der Architekturgeschichtsschreibung bisher wenig Beachtung gefunden.³⁸ Und doch ist sie die erste Ausgabe des später in Deutschland so erfolgreichen Ausstellungstyps, der, freilich stark gewandelt, in seiner Typologie mit ihr vergleichbar ist. Denn die Dresdner Bauausstellung umfasste die ganze typologische Bandbreite mit Halle, Turm, Kolonialbau, «Hütte» und Musterwohnhaus, dazu Pavillon und Dorf. Ihre Organisatoren betrieben *Othering* durch Orientalismus, Kolonialbauten und weiße Angestellte in «exotischen» Kostümen. Betrachtet man die Gruppenfotografie mit vier Männern und 17 Frauen, scheint sich überdies eine gendergebundene Hierarchie und möglicherweise das abzubilden, was Addison Godel auf China bezogene *playboy fantasies* genannt hat: «Eunuchen» bewachen «Konkubinen» in einem Gartenpavillon.³⁹

Kolonial-Ausstellung Stuttgart 1928

Cheng zufolge wurden Rassentheorien im zwanzigsten Jahrhundert immer weniger offen angewandt, stattdessen wurde ein «ideal of color blind «racelessness» [...] the political teleology of modernization.» Und weiter: «The notion of a temporal progression from primitive to modern was retained, but the attendant concept of inherent racial fixity was sublimated. In the process, race became first subtext and then a specter of modernism.»⁴⁰

Ein Beispiel für solch einen *subtext of race in modernism* ist der Plan von Lilly Reichs Ausstellung von Möbeln und Zubehör in der Gewerbehalle Stuttgart im Rahmen von *Die Wohnung 1927* mit dem eingezeichneten Plan der *Kolonialausstellung Stuttgart 1928* mit *Völkerschau* und *Afrikaner-Dorf* (Abb. 6). Die Veranstalterin war wieder die Deutsche Kolonial-Gesellschaft in Verbindung mit der Stadt Stuttgart und finanzieller Unterstützung des Auswärtigen Amtes. Diese Koinzidenz enthüllt, dass rassifizierte Raumbildung überall stattfinden konnte – Orte der Avantgarde sind davon selbstverständlich nicht ausgenommen. Personelle Kontinuitäten existieren auf Seiten der Stadt als politischer und organisatorischer Ausrichter:in beider Ausstellungen.⁴¹ Auch der Architekt und Professor der Technischen Hochschule Stuttgart, Hugo Keuerleber, erscheint in den Akten zu beiden Ausstellungen, war aber vermutlich an der Kolonialausstellung nicht beteiligt. Der Ausstellungsarchitekt war stattdessen der Canstätter Architekt Ludwig Hanauer.⁴²

Auf der *Stuttgarter Kolonial-Ausstellung* zeigt sich die propagandistische Reinszenierung einer 1896 als indigen ausgegebenen Ausstellungsarchitektur. Auf dem Stand von damals festgefroren wurden in Stuttgart Panoramen mit Gebäuden, Puppen anstatt Menschen und Gegenständen aus der Sammlung des Linden-Museums zusammengestellt. Diese Perpetuierung von Ausstellungstypen und -formen aus dem Kaiserreich hängt nicht nur mit dem Ende des deutschen Kolonialreichs zusammen: 1899 eröffnete das Deutsche Kolonialmuseum im ehemaligen Marinepanorama am Lehrter Bahnhof in Berlin unter der Leitung von Hans Hermann Graf von Schweinitz vom Arbeitsausschuss der Treptower Kolonialausstellung als ihre bewusste Fortsetzung und Musealisierung.⁴³ Ihre Überschüsse von 70.000 RM wurden investiert und Gebäude und Objekte aus dem *Ethnologischen Teil* mit Puppen anstatt Menschen ausgestellt. Bis zur Schliessung 1915 wurden diese Dioramen von jährlich etwa 40.000 Besucher:innen, auch hier wieder von vielen Schulklassen, besucht. Es scheint also, dass schon in diesen Jahren keine neue kuratorische Praxis des *Othering* entstanden ist. Das lag auch an dem mangelndem wissenschaftlichen und vorherrschendem propagandistischen Zweck des Kolonialmuseums.⁴⁴ Die Verengung der kolonialen Realität auf das in Treptow begonnene *«Wohnen Zeigen»* und die simplizistische Inszenierung regten eben keinen Diskurs, sondern nur die Einübung stereotyper Wahrnehmungsweisen an. Die Exklusion des Wissens und der Erfahrungen der Kolonisierten setzte sich in der Musealisierung fort und brachte die rassifizierte koloniale Repräsentation in Deutschland zum Stillstand.

Schluss

Zum Nachleben der *Deutschen Kolonial-Ausstellung* 1896 gehört auch die bekannte Collage der Weissenhofsiedlung als Araberdorf (Abb. 7). Der oder die unbekannte Autor:in übertrug die rassifizierten Merkmale der ausgestellten Afrikaner:innen in



7 1940, Stuttgart, Weissenhofsiedlung, Araberdorf, Collage, Schwäbisches Jahrbuch, 1934 (Künstler:in unbekannt).

dem nachgebauten Stadtquartier von *Cairo* auf die modernistische Ausstellungssiedlung in Stuttgart. Die Löwen am rechten Bildrand verweisen vermutlich auf jene Völkerschauen, die in Zoos gezeigt wurden.

Bis Ende der 1950er Jahre wurden afrikanische Menschen auf europäischen Großausstellungen wie der Brüsseler Weltausstellung 1958 gezeigt.⁴⁵ Während sich dort die Blöcke des Westens und des Ostens mit neuesten Bauformen und Technologien präsentierten, blieben die binäre Raumbildung und der konfligierende Charakter des Territoriums durch das Atomium und die Dörfer *Belgique joyeuse* und *village Congolaise* bestehen – Denis Pohl umschreibt das als «contrast between atomic modernity and colonial backwardness» und zeigt die (bis heute andauernde) Ausbeutung der kongolesischen Uranminen durch Atomagenturen Europas und der USA auf.⁴⁶ Der Konflikt als Ausübung der Kontrolle einer Gruppe über eine andere blieb der Expo 58 eingeschrieben, wurde jedoch durch die Congoles:innen erfolgreich beendet: Sie verliessen die *village* unter Protest, die daraufhin bis zum Ende der Weltausstellung geschlossen blieb.⁴⁷

Formen der Selbstermächtigung von People of Color auf großen Ausstellungen sind jedoch nicht nur Reaktionen, sondern Teil von ihnen, wenn jene dem System der Sklaverei oder der Kolonisierung entgangen waren. Der afro-amerikanische Soziologe W. E. B. Du Bois kuratierte auf der Weltausstellung in Paris 1900 mit fotografischen Porträts und Schaudiagrammen die Kabinettausstellung *The Exhibit of American Negroes* zur Lage der Schwarzen in den USA (Abb. 8).⁴⁸ Diese Selbstdarstellung fusste auf transparenten Vermittlungsmedien und antwortete auch auf die Exklusion der Repräsentation der US-amerikanischen schwarzen Bevölkerung auf dem Territorium der Weltausstellung in Chicago 1893.⁴⁹ Dem Konflikt durch *Othering* arbeitete Du Bois durch die wissenschaftliche Vergleichbarkeit der Daten entgegen und machte ein kommunikatives Angebot zur Konfliktlösung, das immer wieder einzufordern ist.



8 Men and women posed for portrait on steps, *The Exhibit of American Negroes*, Weltausstellung, Paris, 1900

Anmerkungen

- 1 Vgl. Niels Gutschow / Johannes Cramer: Bauausstellungen. Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1984. Zur Ausstellungsanalyse in historischem Kontext und Wechselwirkung mit ephemeren Hallenausstellungen vgl. Gabi Dolff-Bonekämper: Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegsmoderne in Berlin, Berlin 1999; Sandra Wagner-Conzelmann: Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute, Stadt von morgen. Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre, Petersberg 2007.
- 2 Vgl. Stuart Elden: The Birth of Territory, The University of Chicago Press, Chicago / London 2013, S. 322.
- 3 Vgl. Regine Hess: Halls, «Huts» and Houses: Large Exhibitions, Prefabrication, and Housing, 1851–1900, in: Regine Hess, Inbal Ben-Asher Gitler, Tzafirir Fainholtz, Yael Allweil (eds.): From Conventional to Experimental: Mass Housing and Prefabrication, Leuven University Press 2024 (in Vorbereitung).
- 4 Roland Müller, Gartenschau und Sammellager. Eine stadtgeschichtliche Verortung, in: Ders. (Hg.), Killesberg. Reichsgartenschau, Gartendenkmal, Gedenkort, Stuttgart 2020, S. 57–82, S. 32/33.
- 5 Stefanie Plarre: Die Kochenhofsiedlung: Das Gegenmodell zur Weissenhofsiedlung. Paul Schmitt-henners Siedlungsprojekt in Stuttgart von 1927 bis 1933, Hohenheim 2001, S. 133.
- 6 Ebd., S. 134.
- 7 Müller 2020 (wie Anm. 4), S. 31–35.
- 8 Irene Nierhaus / Andreas Nierhaus (Hg.): Wohnen Zeigen. Schau_Plätze des Wohnwissens, in: Diess. (Hg.): Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur, Schriftenreihe wohnen +/- ausstellen, Bielefeld 2014, S. 9–33, S. 9.
- 9 <https://www.museumsportal-berlin.de/de/ausstellungen/zurueckgeschaut-looking-back/>, Zugriff am 28.2.2023.
- 10 Siehe Stefan Arnold: Propaganda mit Menschen aus Übersee. Kolonialausstellungen in Deutschland, 1860–1940, in: Robert Debusmann / János Riez (Hg.): Kolonialausstellungen. Begegnungen mit Afrika?, Frankfurt a. M. 1995, S. 1–24; Ulrich van der Heyden: Die Kolonial- und die Transvall-Ausstellung 1896/97, in: Ders. / Joachim Zeller (Hg.): Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche. Berlin 2002, S. 135–142; Itohan Osayimwese: Expositions in German Colonialism and German Architecture, in: Dies.: Colonialism and Modern Architecture in Germany, series Culture, Politics, and the Built Environment, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2017, S. 21–60.
- 11 Vgl. den gut erarbeiteten Wikipedia-Eintrag *Othering* <https://de.wikipedia.org/wiki/Othering>, Zugriff am 29.2.2023.
- 12 Alexander Geppert: Fleeting Cities. Imperial Expositions in *Fin-de-Siècle* Europe, London 2010, S. 16.
- 13 Osayimwese 2017 (wie Anm. 10), S. 29.
- 14 Binäre Raumbildung vollzog sich auf großen Ausstellungen anhand von Raumproduktionen des Gegensätzlichen, wie z. B. Stadt und Land, vgl. Museale Architekturdörfer 1880–1930. Kontaktzonen des Eigenen im transnationalen Austausch, hg. vom Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) / Cornelia Jöchner, Dresden 2023.
- 15 Beat Wyss: Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889, Berlin 2010, S. 215.
- 16 Ebd., S. 74.
- 17 Vgl. Anne Dreesbach: Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung «exotischer» Menschen in Deutschland, 1870–1940, Bielefeld 2005, S. 252.
- 18 Der Plan des Ausstellungsgeländes unter diesem Link: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Berliner_Gewerbeausstellung_1896_02.jpg, Zugriff am 27.02.2023.
- 19 Vgl. Lebens- und Arbeitsbedingungen in der Kolonialausstellung, Saaltexat Ausstellung *zurückgeschaut | looking back – Die Erste Deutsche Kolonialausstellung von 1896 in Berlin-Treptow*, Dauerausstellung im Museum Treptow, Berlin. Die Saaltexate sind unveröffentlicht und wurden mir per Mail am 15.10.2020 vom Museum Treptow zugesandt.
- 20 Hilke Thode-Arora: Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt a. M. / New York 1989; Dies.: Ferne Welten ganz nah. Völkerschauen auf Weltausstellungen und der Blick auf das Fremde, in: Roland Prügel (Hg.): Geburt der Massenkultur, Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts *Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert* im Germanischen Nationalmuseum, 8.–10. November 2012, Nürnberg 2014, S. 20–27.
- 21 Dreesbach 2005 (wie Anm. 17).
- 22 38 Biographien der 106 ausgestellten Afrikaner:innen und Einwohner:innen von Papua-Neuguinea, vgl. Saaltexate Museum Treptow (wie Anm. 19).
- 23 Die Gruppe aus Deutsch-Südwestafrika betrachtete sich als diplomatische Delegation; vgl. Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart, hg. v. Deutsches Historisches Museum (DHM), Berlin, Ausst.-Kat. DHM, Darmstadt 2016, S. 212.
- 24 Irene Cheng: Structural Racism in Architectural Theory, in: Irene Cheng / Charles Davis II. / Mabel O. Wilson (eds.): Race and Modern Architecture. A Critical History form the Enlightenment to the Present, series Culture, Politics, and the Built Environment, ed. by Dianne Harris, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2020, S. 134–152, S. 135.
- 25 Vgl. Beat Wyss: Anthropologie als Herrschaftswissen, in: Wyss 2010 (wie Anm. 15), S. 138–169.
- 26 Ebd.

- 27** Charles Garnier / A[uguste] Ammann: *L'Habitation Humaine*, Paris 1892, S. 1.
- 28** Cheng 2020 (wie Anm. 24), S. 134–152.
- 29** Darunter befanden sich Friedrich Maharero und Petrus Jod, die Samuel Maharero als Anführer der Herero und Hendrick Witbooi als Anführer der Nama in Deutsch-Südwestafrika in Berlin vertraten, vgl. Ethnologischer Teil, Saaltext Museum Treptow (wie Anm. 19).
- 30** DHM 2016 (wie Anm. 23), S. 212.
- 31** Saaltext Museum Treptow (wie Anm. 19).
- 32** Katja Zelljadt: Presenting and Consuming the Past. Old Berlin and the Industrial Exhibition of 1896, in: *Journal of Urban History* 31, 2005, Nr. 3, S. 306–333, S. 325–328.
- 33** N. N.: Kellnerinnen in Alt-Berlin, in: *Vorwärts*, 20. Juni 1896, S. 3, zit. n. ebd., S. 322.
- 34** Friedrich Naumann: *Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896*, in: Ders.: *Ausstellungsbriefe Berlin / Paris / Dresden / Düsseldorf 1896–1906*, Basel / Boston / Berlin und Gütersloh / Berlin 2007, S. 16–45, S. 41/42.
- 35** Vgl. Annette Menting: *Max Taut. Das Gesamtwerk*, München 2003, S. 24–26.
- 36** Gustav Meinecke: Die Eingeborenen-Dörfer, in: *Arbeitsausschuss der Deutschen Kolonial-Ausstellung* (Hg.): *Deutschland und seine Kolonien im Jahre 1896: Amtlicher Bericht über die Erste Deutsche Kolonial-Ausstellung*, Berlin 1897, S. 20/21.
- 37** Vgl. Kenny Cupers, *The Invention of Indigenous Architecture*, in: Cheng / Davis / Wilson 2020 (wie Anm. 24), S. 187–199.
- 38** Cramer / Gutschow 1984 (wie Anm. 1), S. 275. Die Überlieferung im Stadtarchiv Dresden ist leider lückenhaft. Ein Fotoalbum mit dem Titel *Deutsche Bauausstellung in Dresden 1900. Bilder aus dem Vergnügungseck. Beschreibung bzw. Aufzählung der römischen, germanischen u. exotischen Bauten u. Pavillons* sowie der Katalog bilden die Hauptquellen.
- 39** Addison Godel, *From «Terrestrial Paradise» to «Dreary Waste»*. Race and the Chinese Garden in European Eyes, in: Cheng / Davis / Wilson 2020 (wie Anm. 24), S. 79–95, S. 89.
- 40** Cheng 2020 (wie Anm. 24), S. 150.
- 41** Oberbürgermeister Dr. Karl Lautenschläger, Bürgermeister Daniel Sigloch, Rechtsrat Dr. Waldmüller sowie die Stuttgarter Handelshof-AG Ausstellungs- und Tagungsstelle mit Direktor Hagstotz.
- 42** Er ist in den Bauakten im Stadtarchiv Stuttgart als Einfamilienhausarchitekt nachweisbar. Ich danke Sabine Schrag für diesen Hinweis.
- 43** Das Erbe der Kolonialausstellung: Die Aktiengesellschaft Deutsches Kolonialmuseum, Saaltext Museum Treptow (wie Anm. 19); vgl. auch Joachim Zeller: «Das Interesse an der Kolonialpolitik fördern und heben» – Das Deutsche Kolonialmuseum in Berlin, in: Van der Heyden / Zeller 2002 (wie Anm. 10), S. 142–149.
- 44** Zeller 2002 (wie Anm. 43), S. 146.
- 45** Vgl. Dennis Pohl: *Uranium exposed at Expo 58: The Colonial Agenda behind the Peaceful Atom*, in: *History and Technology* 37, 2021, Nr. 2, S. 172–202.
- 46** Ebd., S. 172.
- 47** Saaltext Museum Treptow (wie Anm. 19).
- 48** *Black Lives 1900: W. E. B. Du Bois at the Paris Exposition*, ed. by Julian Rothenstein with an Introduction by Jacqueline Francis and Stephen G. Hall, London 2019; vgl. Fabienne Liptay: *Der statistische Komplex*, in: *Politische Ikonographie heute*, hg. v. Henry Kaap, *kritische berichte* 50, 2022, Nr. 3, S. 28–36.
- 49** Liptay 2022 (wie Anm. 48), S. 32.

Bildnachweise

- 1** Pracht-Album Photographischer Aufnahmen der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896, hg. v. Paul Lindenberg (Text), Berlin o. J., S. 37
- 2** *Journal L'Exposition de Paris 1889*, Nr. 5, S. 40 (nach Wyss 2010 [wie Anm. 15], S. 142)
- 3** Landesarchiv Berlin, F Rep. 290-09-02 Nr. 156-11
- 4, 5** Stadtarchiv Dresden, Hist. Dresd. 1746
- 6** Staatsarchiv Ludwigsburg, StAL EL 232_BA 634_0001
- 7** Stadtarchiv Stuttgart, N 23963e_StadtASTgt
- 8** The Daniel Murray Collection, The Library of Congress Prints and Photographs Division (nach Rothenstein 2019 [wie Anm. 48], S. 62)

Symbolische oder substantielle Repräsentation – eine Konfliktbeschreibung

Die repräsentative Demokratie auf europäischer Ebene steckt in einer Sinnkrise¹ – und mit ihr die Repräsentationsarchitektur. Diese Sinnkrise bezieht sich vor allem auf die Legitimation der Institutionen der Europäischen Union und damit nicht zuletzt auch auf ihre repräsentative Dimension. Die repräsentative Demokratie muss sich legitimieren und braucht dazu nicht nur ein Wahlvolk, über das es sich de jure legitimiert, sondern auch eine imaginäre Gemeinschaft², die sich de facto mit den Institutionen identifiziert. Diese kann unter anderem durch Architektur in Form von symbolischer Repräsentation produziert werden. Ein Beispiel dafür sind die Gebäude des Espace Léopold im Europaviertel in Brüssel, die im Zentrum dieser Überlegungen stehen.

Dadurch soll eine substantielle Repräsentation legitimiert werden, die in sich abgeschlossen und unzugänglich für die Repräsentierten ist. Das ‚politische Feld‘³ nach Pierre Bourdieu, auf dem die *Policy*⁴ erzeugt wird, zeichnet sich durch eine zunehmende Entkopplung von den Bürger:innen aufgrund von Professionalisierung aus. Durch das Feld werden Zugänglichkeiten klar geregelt, und nur bestimmten Akteur:innen wird die Partizipation an den *Politics*, also den Aushandlungsprozessen im Dienst der Repräsentation, erlaubt. Das politische Feld als räumliches Ordnungsprinzip betrachtet liefert zusammen mit dem Dualismus von symbolischer und substantieller Repräsentation Koordinaten zur Annäherung an den strukturellen Repräsentationskonflikt. Dieser ergibt sich aus dem gesellschaftlichen Wandel, aus dem die anfangs erwähnte Sinnkrise resultiert.

In der Domäne der substantiellen Repräsentation⁵ nimmt die Architektur die Rolle einer politischen Infrastruktur ein. Sie ist die zu Stein und Glas gewordene *Polity*, also das räumliche Abbild der institutionellen Verhandlungsformate und Normen, die vorgeben, wie politische Produktion in der Institution organisiert ist. Die Architektur bildet im Prinzip ein Raumprogramm der informellen bis hochformellen Räume der Institution der repräsentativen Demokratie. Gleichzeitig definiert es auch die Zugänglichkeit von Repräsentierten und Repräsentant:innen zu diesen Räumen. Letztere bewegen sich auf dem von Pierre Bourdieu definierten politischen Feld, dessen *Polity* in die Architektur übersetzt wurde, wodurch diese zur Moderatorin der substantiellen Repräsentation wird. Erstere, also die passiv Repräsentierten, werden durch den symbolischen Repräsentationsgehalt der Architektur in ihrer Zugehörigkeit zur *Imagined Community* bestärkt und so die jeweilige Legitimation der politischen Institution gesichert.⁶

Im Zuge der «deliberativen Welle»⁷, so die Bezeichnung der OECD, gebe es ein zunehmendes Bestreben von «dissatisfied democrats»⁸, die sich und ihre politische Haltung nicht adäquat repräsentiert sähen, mit dem Zustand der Demokratie unzufrieden seien und gleichzeitig ein Bedürfnis nach Selbstrepräsentation haben. Durch dieses Phänomen werden Konfliktlinien aufgeworfen, die sich in dem Dualismus von symbolischer und substantieller Repräsentation auch durch die Architektur ziehen. Gelernte Muster demokratischer Repräsentationsarchitektur greifen hier, so die These, nicht mehr. So wie die repräsentative Demokratie hinterfragt wird, wird auch ihre architektonische Entsprechung hinterfragt.

Ingolfuhr Blühdorn liefert ein Erklärungsmodell, in dem er angibt, dass mit der Individualisierung und Politisierung eine «Emanzipation zweiter Ordnung»⁹ einhergehe. In erster Ordnung produzierten die Institutionen über Identifikationsangebote der symbolischen Repräsentation eine *Imagined Community*, mit der sich die Repräsentierten identifizierten und die die Legitimation der Institution stabilisierte. In zweiter Ordnung erstarke der Wunsch nach Selbstrepräsentation aufgrund zunehmender Individualisierung der Repräsentierten.¹⁰ Für die repräsentative Demokratie ergibt sich daraus ein Problem, basiert ihr räumliches Ordnungskonzept doch auf der Trennung von Repräsentierten und Repräsentanten und ihre Legitimation zum großen Teil auf symbolischer Identifikation.

Das Europäische Parlament bietet sich zur Untersuchung und architektonischen Herleitung dieser Beobachtung insofern besonders an, als dass es als Institution noch keine adäquate symbolische Repräsentation gefunden zu haben scheint, die auch nur annähernd wie nationalstaatliche Repräsentation im europäischen Kontext wirkt.¹¹ Gleichzeitig sind die dem Europäischen Parlament als supranationaler Institution zugrunde liegenden politischen Prozesse durch ein Geflecht unterschiedlicher politischer Akteure so komplex bestimmt, dass sie sich nicht unmittelbar mit politischen Prozessen nationalstaatlicher Parlamente vergleichen lassen. Die Bemühungen einen adäquaten architektonischen Ausdruck in Form von Repräsentationsarchitektur zu finden, der trotz der Komplexität der Institutionen eine anschlussfähige Symbolik für eine europäische *Imagined Community* produziert, sind seit jeher groß. So finden wir in der Umgebung des Europäischen Parlaments in Brüssel, der inoffiziellen europäischen Hauptstadt, eine Vielzahl verschiedener Repräsentationsformate unterschiedlicher Zeitschichten, die sowohl auf symbolischer wie auch substanzieller Ebene der Repräsentation agieren. Die Gebäude innerhalb der verschiedenen Repräsentationsformate sollen im Folgenden untersucht werden.

Gleichzeitig verhärten sich die Konfliktlinien, wie ein Bericht des Europäischen Parlaments selbst zeigt: Repräsentanten, so führt Franck Debié aus, setzten weniger auf Formate direkter Beteiligung als auf Kommunikationsformen, die monodirektional von den Repräsentanten als Sender und den Repräsentierten als Empfänger ausgeht.¹² Anstelle der «Emanzipation zweiter Ordnung» Rechnung zu tragen, versuchten die Repräsentanten die symbolische Repräsentation in ein dialogisches Format zu übersetzen, das allerdings die Exklusivität des politischen Feldes, also die Beschränkungen der Zugänglichkeit für Repräsentierte, wahrte. Ziel des Europäischen Parlament bzw. der Mitglieder:innen des Parlaments sei es, so Debié, vor allem eine Vereinfachung der politischen Verfahren zu erwirken und diese nicht durch eine Öffnung für mehr Beteiligte noch komplexer zu gestalten.¹³

Das Ende der Erzählung von der Transparenz demokratischer Architektur

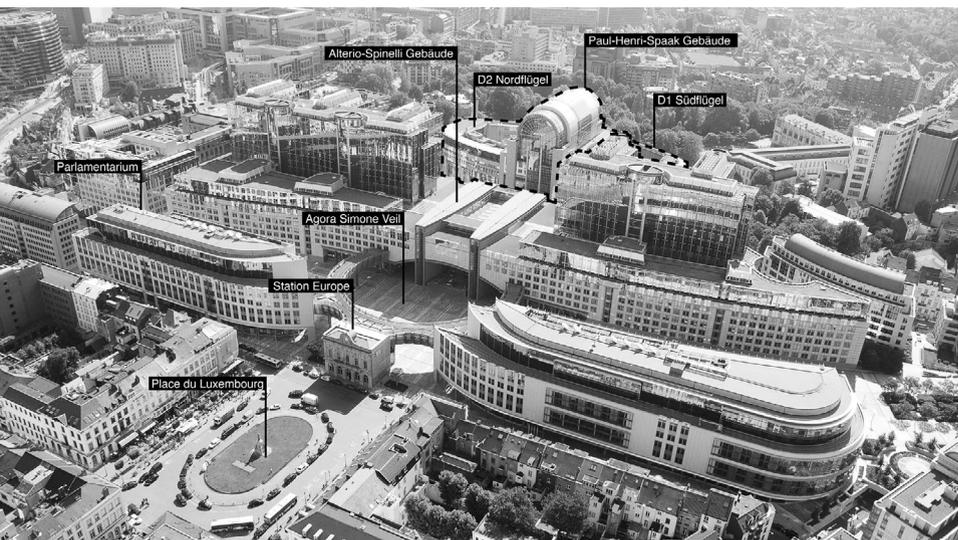
Die Konfliktlinien und die architektonische Transformation, die sie auslösten, werden am Espace Léopold nachgezeichnet, jenem Ensemble, das sowohl die administrativen Funktionen des Parlaments in Brüssel aufnimmt als auch sukzessive zu einem interaktiven Besucher:innenzentrum für das Europäische Parlament ausgebaut wird. Zwar ist der Hauptsitz des Europäischen Parlaments in Straßburg, doch die notwendigen Abstimmungen mit den anderen EU-Institutionen, dem Rat und der Kommission, sowie die Beratung in Unterausschüssen und Gremien bedingen den hauptsächlichlichen Aufenthalt der Abgeordneten in Brüssel.¹⁴ Das macht Brüssel zum Zentrum der substantiellen Repräsentation auf europäischer Ebene. Zu den bereits beschriebenen Konfliktlinien entlang der Zugänglichkeit zum politischen Feld kommt im Fall des Sitzes des Europäischen Parlaments noch der Konflikt hinzu, dass die substantielle Repräsentation in der Abstimmung mit anderen Institutionen in Brüssel stattfindet, die symbolische Repräsentation allerdings maßgeblich durch den Hauptsitz in Straßburg bestimmt wird.

Das älteste Gebäude des Espace Léopold, das Paul-Henri-Spaak-Gebäude, beherbergt als seine symbolische Mitte den Plenarsaal. Es liegt zwischen Gare de Luxembourg einem Bahnhof, der im Zuge des Baus des Parlamentes zugunsten eines großen öffentlichen Platzes vor dem Parlament überbaut wurde, und dem Parc Léopold, einem Garten im Osten. Die zusätzlichen Gebäude, die heute neben dem Paul-Henri-Spaak-Gebäude den Komplex ergänzen, sind erst im Laufe der Zeit entwickelt worden. Neben der unterirdischen Station ist von dem Gare de Luxembourg nur noch das Eingangsgebäude erhalten, welches heute als ‹Station Europe› die zentrale Anlaufstation für Besucher:innen ist (Abb. 1).

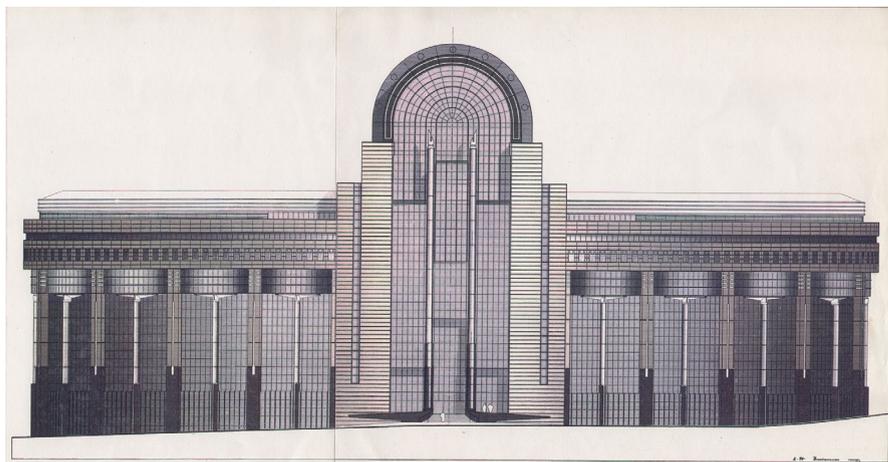
Das ovale Paul-Henri-Spaak Gebäude wurde nach dem Entwurf des 25-jährigen Architekten Michel Boucquillon in Zusammenarbeit mit einem Team aus anderen Brüssler Architekt:innen geplant und 1995 in Betrieb genommen (Abb. 2). Nach Aussage des Architekten soll es als postmoderner, zugleich antiker Tempel eine Metapher für die Ursprünge der Demokratie darstellen.¹⁵ In seiner Erscheinung spielt es allerdings eher auf die Strukturen des Crystal Palace der ersten Weltausstellung in London 1851 an: Das Bauwerk mit einer Stahlbeton-Konstruktion auf ovalem Grundriss gliedert sich in zwei nebeneinander angeordnete Abschnitte, die durch einen mit einem gläsernen Tonnendach gekrönten Luftraum getrennt werden. Die Fassade der ersten fünf Geschosse wird durch pilasterartige Wandvorsprünge gegliedert, deren offene Felder mit Glas ausgefacht sind, die wiederum mittig durch gleichartige dünnere Wandvorsprünge und darauf aufliegende kapitellartige halbrunde Vorsprünge der Glashaut gegliedert werden. Darauf lastet ein horizontales steinernes Band, das von Lochfenstern perforiert wird. Darüber finden sich abermals Bänder aus Glas und Stein.

Die Glasfassade reflektiert die Umgebung und lässt keine Rückschlüsse auf die eigentliche Nutzung der Räume oder auf die dahinter liegende Geschossigkeit zu. Boucquillon setzte die Ambivalenz des Glases bewusst ein. Das Material an sich, so der Architekt, stehe für Transparenz und rekurriert auf die häufig zitierte demokratische Transparenz¹⁶, wie sie beispielsweise am Bonner Kanzleramt beschrieben wurde, hier allerdings ohne Einblick in das Innere der Institution.

Aus dem architektonischen Problem, eine Vielzahl von heterogenen Nutzungen und Prozessen in eine symbolische Form zu bringen, entsteht ein homogenisiertes Gebäude, in dem sich die symbolisch angedeutete Transparenz optisch nicht einlöst. Anders als bei dem Parlamentsgebäude von Hans Schwitters für die junge Bundes-



1 Espace Léopold, 2009, Brüssel, Luftbild mit schriftlichen Ergänzungen durch den Autor.



2 Michel Boucquillon, Paul-Henri-Spaak-Gebäude, 1989, Ansichtszeichnung ohne Anbauten in der ursprünglich geplanten Form.

republik, in dem unterschiedliche Glasschichten einen Einblick in verschiedene Raumschichten erlauben, wirft die Transparenz des Paul-Henri Spaak-Gebäudes den Betrachter durch die Spiegelung wieder auf sich selbst zurück. Diese Entkopplung der substantiellen Repräsentation von der symbolischen Hülle setzt sich im Grundriss fort. Der Plenarsaal zieht sich aus dem unmittelbaren Stadtraum heraus. Besprechungsräume des Gebäudes liegen im Inneren. Sofern sie an die Außenfassade treten könnten, werden sie von einer Schicht aus Dolmetscherkabinen von der Fassade entkoppelt, die allerdings in keiner Weise einen Ausdruck in der Struktur der Fassade erhalten. Dazu passend schreibt Boucquillon, dass der Besuch von Bürger:innen im Inneren des Parlaments in den frühen Phasen der Planung in den 1980er Jahren nicht angedacht war und deshalb auch ein Eingang für Besucher:innen weder funktional noch symbolisch in der Planung bedacht wurde.¹⁷

Das Gebäude setzt demnach die architektonischen Ordnungsprinzipien der repräsentativen Demokratie um, indem es eine Hülle schafft, die – symbolisch aufgeladen – identifikatorischer Anknüpfungspunkt sein will und doch das politische Feld im Inneren klar von den Repräsentierten im Außenraum abscheidet. Boucquillon weist allerdings auch auf die starken Veränderungen am Ausdruck der symbolischen und substantiellen Repräsentation im Laufe des 30-jährigen Betriebs des Parlaments hin. Dass die Wirkung des Gebäudes in der heutigen Konfiguration nur noch schwer wahrnehmbar ist, liegt an dem aufgrund der Komplexitätssteigerung der substantiellen Repräsentation gestiegenen Flächenbedarf und an seiner baulichen Umsetzung. Das Paul-Henri-Spaak-Gebäude ist vom intendierten freistehenden ‹Palast der Demokratie› zu einem ‹Hinterhof-Parlament› verkommen, welches durch spätere Anbauten hinter den Verwaltungsarchitekturen des Spinelli-Komplexes und damit zumindest an der Hauptfassade aus dem öffentlichen Raum verschwunden ist. Denn aus dem Stadtraum kaum sichtbar, ist es von diesem durch ein wehrhaftes Portalgebäude getrennt, welches die Separation von Repräsentant:innen und Repräsentierten noch unterstreicht. Vor diesem Portalgebäude, das in ähnliche Materialien und stilistische Zitate ‹gehüllt› ist, liegt die Agora Simone-Veil. Räumlich bildet sie sich durch eine annähernd kreisförmige Passerelle, die sie auf der Esplanade Solidaność räumlich abhebt.

Die Agora selbst ist ein Hochsicherheitsbereich. Sie simuliert zwar eine ungezwungene Platznutzung, doch das Überwachungssystem observiert jeden Winkel des Freiraums, der zum Europäischen Parlament gehört. Demonstrationen oder öffentliche Kundgebungen dürfen auf dieser Agora nur in Ausnahmen stattfinden. Aus Sicherheitsgründen wird der Platz in solchen Fällen meist abgeriegelt. Die Demonstrierenden, die sich meist auf dem Place du Luxemburg befinden, werden durch das historische Bahnhofgebäude von den Räumen der politischen Entscheidung hinter dem mit seinen monumentalen Doppelstützen wehrhaft erscheinenden Portal getrennt. Konkrete Formen der politischen Meinungsäußerung der europäischen Bürger:innen in Form von Demonstrationen sind also auf dem Gelände des Europäischen Parlaments nicht gestattet.

Das Architekturkollektiv Traumnovelle beschreibt die Disparitäten zwischen den durch Begrifflichkeiten wie der Agora assoziierten Räumen und ihrer realen Repräsentation in Brüssel durch den Begriff des Avatars.¹⁸ Dieser insinuiert, dass das repräsentierende Artefakt, also die Agora, virtuell ist. Die Agora wird zum Avatar, wenn sich die mit ihr verknüpften Vorstellungen demokratischer Versammlungsorte zwar in der Platztypologie einlösen, die *Polity* des Raumes allerdings die mit einer Agora assoziierten Handlungen nicht zulässt. Der Begriff der Agora und die mit ihm verknüpften räumlichen und sozialen Implikationen werden so stark abstrahiert, dass sie als repräsentatives Motiv nur noch bestimmte Bilder transportieren, der konkret markierte Ort als Raum politischer Mitbestimmung aber keine Rolle mehr spielt. Sie, die Agora, wird aber gleichzeitig nicht fiktiv, weil sie zu einem Gegenstand wird, mit dem das Parlament das ‹politisch Imaginäre›¹⁹ repräsentieren kann. Die Agora wird zu einem ‹Hybrid von Tatsachen und Wunschvorstellungen›²⁰, wie Markus Gabriel es bezeichnet, mit dem das Parlament ein Bild von sich selbst entwirft. Der Begriff der demokratischen Simulation erschließt hier neue Deutungsmöglichkeiten, die die demokratische Transparenz abzulösen beginnen. Der Ort der substantiellen Repräsentation auf dem politischen Feld wird aufgrund zunehmender Komplexität politischer Prozesse aus dem Sichtfeld der Bürger:innen geschoben und seine Zugänglichkeit



3 Brückenbau zwischen Alterio-Spinelli und Paul-Henri-Spaak-Gebäude, 2020, Brüssel

immer stärker reglementiert und kanalisiert. Gleichzeitig werden Orte wie die Agora Simone Veil geschaffen, die das politische Feld als Metapher simulieren, allerdings keine Verknüpfung mit dem politischen Feld haben. Ihr Trugbild zeigt sich erst bei ernstzunehmender Durchsetzung von Selbst-Repräsentation. Von einem ursprünglich erdachten «kleinen» transparenten «Palast der Demokratie», dem Paul-Henri-Spaak-Gebäude, entwickelte sich der Komplex durch den Ausbau zu einer Großstruktur der Bürokratie in Form einer *Corporate Architecture* der Politik.

Die Bildhaftigkeit der Gebäude wird durch die komplexen Entwicklungen des Ensembles ad absurdum geführt. Das wohl am häufigsten kommunizierte Bild des Parlaments ist daher auch nicht eine frontale Ansicht, auf der das Paul-Henri-Spaak-Gebäude nicht sichtbar und die komplette Ausdehnung des Komplexes kaum erfassbar wäre, sondern der Übergang zwischen

Spinelli- und Spaak-Gebäude, der den Abgeordneten als aus dem Stadtraum ent-rückter Übergang vom Portal- zum Parlamentsgebäude dient (Abb. 3). Hier ist auf der Glasbrücke das Logo des Parlaments abgebildet. In diesem Logo wird die Komplexität der politischen Prozesse und seiner funktionalen architektonischen Entsprechung auf einen einfachen, als Kreis gezeigten archetypischen Parlamentsraum, reduziert.

Das Gebäude als «Anti-Ikone», versteckt im Hinterhof, wird seinerseits zum Symbol einer Separierung von symbolischer und substantieller Repräsentation. Das Parlament wird ästhetisch zum archetypisch demokratischen Logo reduziert, einem Bild wie das Gebäude selbst, der im mediatisierten Raum kommunizierbar und als demokratisches Symbol verständlich ist. Gleichzeitig verbergen sich die vielfältigen Räume der Politikproduktion als Entsprechung einer zunehmenden Professionalisierung des politischen Feldes.

Authentisches politisches Erlebnis oder politische Simulation?

Das Motiv der demokratischen Simulation wird im weiteren Ausbau des Besucher:innen-Circuits ganz im Sinne der von Debié beschriebenen Verbreiterung der Kommunikationsmedien für die Bürger:innen ausgeweitet. Die Nutzung dieser Simulationen ist Ausdruck der zunehmenden Partikularisierung der substanziellen Repräsentation und der Separierung ihrer symbolischen Bilder. Da das Europäische Parlament ein Arbeitsparlament²¹ ist und die Abstimmungen in Straßburg stattfinden, verlagert sich die

Arbeit in Brüssel von dem archetypischen Plenarsaal in ein Geflecht unterschiedlicher Sitzungsräume für die eigentlichen Debatten in kleinen Fachgruppen. Der Plenarsaal als Ort der symbolischen Repräsentation des politischen Feldes und der darauf stattfindenden *Politics* kann demnach in Brüssel kaum symbolisch-repräsentative Funktionen übernehmen. Sie werden in das Parlamentarium ausgelagert, dem Besucher:innen-Zentrum des Parlaments, sowie in weitere Angebote wie dem Haus der europäischen Geschichte, die alle zur symbolischen Repräsentation der Institution beitragen. Schon allein begrifflich trennt sich der Hauptbaustein, das Parlamentarium, von dem Parlament, von dem es nicht einmal 200 Meter entfernt liegt. Der Name entspringt einem Kompositum aus Planetarium, einem Ort immersiver Simulationen des Weltraums, in dem Besuchende scheinbar in das Universum eintauchen, ohne es je selbst besuchen zu müssen, sowie Parlament, welches hier, so die These, an die Stelle der Planeten tritt.

Seit 2016 entwickelten sich also auf dem Gelände des Europäischen Parlaments verschiedene Stationen einer neuen interaktiven Form von Repräsentation. bei denen ihr Gegenstand nur noch mediatisiert präsent ist. Das Parlamentarium als wichtiger Baustein dieses Rundgangs aus Erlebnisräumen ist im Willy-Brandt-Haus im nördlichen Teil des Espace Léopold untergebracht (Abb. 4). Es ist im Stadtraum durch ein rundes LED-Band als Vordach gekennzeichnet. Auf diesem LED-Band läuft die Bezeichnung Parlamentarium in unterschiedlichen Sprachen. Seine Ausstellung erstreckt sich über mehrere Ebenen und führt vom Erdgeschoss hinunter in zwei Kellergeschosse, in denen die zentralen Elemente der Ausstellung zu erleben sind. Auf dem Weg zu diesen beiden Haupträumen erfahren die Besuchenden eine geschichtliche Einordnung der europäischen Integrationsprozesse. Der Kern jedoch besteht aus einem Raum mit scheinbar grenzenloser europäischer Karte auf dem Boden und einem anschließenden 360-Grad-Projektionsraum, der an ein Parlament erinnert, und in dem der Film einer inszenierten Parlamentsdebatte gezeigt wird (Abb. 5). Hier wird die Einheit aus symbolischer Repräsentation in Form komplexer europäischer Identitätskonstruktionen und simuliertem demokratischen Erlebnis umgesetzt. Das 360-Grad-Parlament hat vor dem Hintergrund des gerade beschriebenen Status des Plenarsaals als Arbeitsparlament eine besondere Rolle. Analog zu einem Planetarium sind die Besuchenden von Projektionsflächen umringt. Sie nehmen Platz an nachgeahmten Sitzplätzen des Parlaments, allerdings nicht etwa auf den Sitzplätzen der Besuchenden, sondern der Abgeordneten. Mitten ins Geschehen

4 Rainer Rehfeld /
Atelier Brückner,
Parlamentarium,
2016, Brüssel, Eingang
des Parlamentariums
bei Nacht, Fotograf
Rainer Rehfeld, Aus-
stellungsgestaltung
Atelier Brückner





5 Rainer Rehfeld / Atelier Brückner, Parlamentarium, 2016, Brüssel, 360-Grad-Parlament, Fotograf Rainer Rehfeld, Ausstellungsgestaltung Atelier Brückner



6 Rainer Rehfeld / Atelier Brückner, Parlamentarium, 2016, Brüssel, *United in Diversity*, Fotograf Rainer Rehfeld, Ausstellungsgestaltung Atelier Brückner

transloziert, wird auf den Leinwänden eine Inszenierung aus zusammengeschnittenen Plenarsitzungen abgespielt. Diese wurden so geschnitten und in iterativen Prozessen optimiert, dass sie eine möglichst emotionalisierte Version der Plenarsitzung darstellen, die in dieser Form im Alltag des Arbeitsparlaments selten vorkommt.²²

In dem anschließenden Raum der interaktiven Europakarte wird auf eine europäische Identitätskonstruktion angespielt. Die Karte, die hier ohne nationale Grenzen und Ortsbezeichnungen, sondern allein mit geographischen Topographien angelegt ist, kann mit mobilen Geräten, «befahren» werden, die an bestimmten Stellen Informationen über einzelne Orte darstellen und diese in den Kontext des Kontinents setzen (Abb. 6). Konnten die Parlamentsbauten bisher noch keinen «europäischen» Stil entwickeln, der im Sinne eines supranationalen Integrationsprozesses eine im weitesten Sinne gefasste gemeinsame Kultur hätte produzieren können, invertiert diese Darstellungsform das Problem, indem sie alle Kulturen des Kontinents durch die bewusste Inszenierung als «Europa» kontextualisiert. Der europäische Leitspruch *United in Diversity* wird hier weniger präsentiert als produziert. Die Darstellungsform der topographischen (nicht politischen) Karte verbindet die einzelnen Kulturen Europas und konstruiert ein zusammenhängendes Narrativ, welches im Setting des Parlamentariums als Grundlage einer *Imagined Community* dienen soll. Hier vereint

sich so zum einen die symbolische Repräsentation in Form von kultureller Homogenisierung durch Abstraktion und typologischer lokaler Kultur in einem geographisch begrenzten Bezugsraum. Zum anderen geschieht die politische Aktivierung der Bürger:innen im eigentlichen Parlamentarium, dem 360-Grad-Parlament, die allerdings in diesem Raum verbleibt und keinen realen Einfluss auf die nur wenige Meter davon tagenden Politiker:innen hat. Das Erlebnis des Parlamentariums soll aus den vorbeigehenden Bürger:innen aktiv Beeinflussende der europäischen Gesetzgebung machen.²³ Diese wiederum sollen ihre politische Aktivierung in einem simulierten politischen Feld ausleben, um die Komplexität des eigentlichen politischen Feldes nicht zu vergrößern und die Prozesse der Institution zu stören: «Beginning as passers-by, citizens progress to becoming visitors, participants and, finally, influencers of European legislation»: So liest sich das in der Ausschreibung zum Wettbewerb des neuen europäischen Parlamentsgebäudes in Brüssel.²⁴

Es entfaltet sich ein Konflikt zwischen beiden Gebäuden, Parlament und Parlamentarium. Letzteres schafft es zwar durch Szenographie eine europäische Identität zu produzieren, den Besuchenden anzubieten und ihnen so zu ermöglichen, sich in eine *Imagined Community* zu integrieren. Doch die Dimension der Partizipation und der beschriebene Einfluss auf die *Policy* der Union löst sich an diesem Ort nicht unmittelbar ein, denn die Partizipation am 360-Grad-Parlament verbleibt innerhalb der immersiven Simulation. Darüber hinaus transportieren die inszenierten Bilder des Plenarsaals eine Wirklichkeit, die so nicht in der *Polity* des Arbeitsparlamentes verankert ist. Stattdessen soll das 360-Grad-Parlament eine Vorstellung der Besuchenden über die substantielle Repräsentation befriedigen. Diese Inszenierung ist dafür gemacht, in wenigen Minuten ein «demokratisches» Erlebnis in der immersiven Simulation des politischen Feldes zu produzieren und die Selbst-Repräsentation der Besucher:innen zugleich zu kanalisieren und vom politischen Feld zu entkoppeln.

Von der demokratischen Transparenz zur demokratischen Kohärenz?

Die demokratische Transparenz, die zuvor die Trennung zwischen Repräsentierten und Repräsentanten zugunsten der Kontrolle der Ersteren möglichst auflösen sollte, verkehrt sich im Kontext des Parlamentariums vollständig um. Das Glas an der Fassade weicht einem LED-Screen, angebracht an die Wände des Untergeschosses. Die Transparenz weicht einer demokratischen Kohärenz, einer schlichten Plausibilität und inneren Stimmigkeit der immersiven Simulation des dargebotenen Narrativs.

Wie Blühdorn schreibt, sei das ein notwendiges Übel, um die repräsentative Demokratie unter dem zunehmenden Bedürfnis nach Einflussnahme der Bürger:innen funktionabel zu halten.²⁵ Denn nach seiner Einschätzung lösen sich die skizzierten Konfliktlinien nicht auf, ähnlich wie das Paradoxon der spiegelnden Transparenz, die alles zu zeigen verspricht, die Betrachtenden aber wieder auf sich selbst zurückwirft. Die repräsentative Demokratie entwickle sich nicht zur partizipatorischen Demokratie, sondern zur simulativen Demokratie, so Blühdorn.²⁶ In dieser Simulation wird die substantielle Repräsentation zu einer nur suggerierten und damit zur symbolischen Repräsentation selbst. Die zuvor beschriebenen gesteigerten Bedürfnisse nach Teilhabe und Partizipation auf dem politischen Feld lösen sich hier, auf dem simulierten politischen Feld, allerdings nicht in dem vom Parlament selbst beschriebenen Einfluss auf Gesetzgebungsprozesse ein.

Blühdorns Vorwurf, hinter der Oberfläche der Repräsentation verstecke sich eine entkernte Politik, löst sich architektonisch allerdings nicht ein. Mit der Veränderung

der *Polity* verändern sich Bedarfe, welche sich nicht in symbolischen Zeichen, sondern in komplexen Raumgeflechten des Arbeitsparlaments materialisieren. Hier hilft Martina Löws Beobachtung, dass sich Zonen, oder in diesem Fall Felder, entlang eines Musters «vorderseitiger» und «rückseitiger Regionen»²⁷ aufteilen, in diesem Fall entlang der Konfliktlinien von mehrdimensionaler symbolischer Repräsentation in der Simulation und der dadurch dem Repräsentierten verborgenen substantiellen Repräsentation auf dem politischen Feld. Das wehrhaft erscheinende Portalgebäude wird in diesem Kontext überflüssig, weil das Bedürfnis nach Teilhabe an substantieller Repräsentation auf dem simulierten politischen Feld befriedigt werden kann, so das Versprechen des Parlamentariums.

Ein Ausblick

Dass sich dieses Versprechen nicht einlösen wird, ist abzusehen. Nimmt man auch hier die Repräsentationsbemühungen des Parlaments als Gradmesser, entwickelt sich die Repräsentationsarchitektur bereits weiter. Wie beschrieben, führt die demokratische Kohärenz zwar auf der Ebene der ästhetischen Repräsentation zu einem tragfähigen Identifikationsangebot der Europäischen Union mit einer *Imagined Community*, indem sie in der Simulation genügend Raum für Selbstrepräsentation zu geben scheint. Die vollständige architektonische Entkopplung aus der politischen Repräsentation bricht aber die Kohärenz der Simulation und zeigt, dass es sich dabei mehr um ein inszeniertes Bild des politischen Feldes als um das politische Feld selbst handelt.

Und so fordert das Parlament im Rahmen einer Ausschreibung zum Wettbewerb für den Neubau des Spaak-Gebäudes 2020 wieder einmal eine «powerful icon to represent European democracy in the 21st century»²⁸, diesmal mit verschiedenen demokratischen Erlebnissen und Möglichkeiten der Interaktion von Politiker:innen und Bürger:innen. Ob es sich bei den dort enthaltenen Formaten durch die Verlagerung ins Parlament um einen Abbau der Abgrenzung zum politischen Feld handelt und die Partizipation in die Prozesse des Arbeitsparlaments aufgenommen werden oder ob die Politiker:innen selbst Teil einer noch kohärenteren Simulation werden – das muss weniger auf der Ebene der symbolischen als mehr auf der Ebene der substantiellen Repräsentation sowie der Integration dieser Räume in die *Polity* des Parlaments und der Anbindung an politische Prozesse verhandelt werden, wie der aktuelle Repräsentationskonflikt zeigt.

Anmerkungen

1 Zu den vielfältigen Krisen der EU und insbesondere zum damit in Verbindung stehenden Begriff des Euro-Skeptizismus siehe Michael Kaeding / Johannes Pollak / Paul Schmidt: *Euroscpticism and the Future of Europe*, Cham, 2006.

2 Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York / London, 2006.

3 Für eine Beschreibung des «politischen Feldes» von Pierre Bourdieu siehe auch Hans-Peter Müller: *Politisches Feld und politische Repräsentation*, in: Paula Diehl / Felix Steilen (Hg.): *Politische*

Repräsentation und das Symbolische, Wiesbaden 2016.

4 Zur differenzierteren Analyse des deutschen Begriffs Politik verwenden die politischen Wissenschaften die im Englischen geläufigere Unterscheidung zwischen *Policy*, *Politics* und *Polity*. Die *Policy* verweist auf die inhaltliche Dimension der Politik. *Politics* beschreibt den konflikthaften Aushandlungsprozess innerhalb von Demokratien. *Polity* meint den Handlungsrahmen, in dem die *Policy* verhandelt wird und sich *Politics* abspielen. Unter *Policy* fallen demnach verfassungsmäßige

Grundsätze, aber auch weichere Faktoren wie die politische Kultur. Siehe dazu Karl Rohe: Politik, Begriffe und Wirklichkeiten, Stuttgart 1994.

5 Zum Konzept von symbolischer und substantieller Repräsentation siehe auch Hanna Fenichel Pitkin: *The Concept of Representation*, Berkley / Los Angeles 1967.

6 Die Entwicklung dieser *Imagined Community* ist auf der Ebene der symbolischen Repräsentation natürlich deutlich komplexer und verschränkt sich mit anderen Formen der Repräsentation. Um die Produktion von *Imagined Communities* durch Repräsentation zu erschließen, kann das von Paula Diehl beschriebene Konzept des ‚politisch Imaginären‘ als Nukleus der *Imagined Community* dienlich sein: Paula Diehl: Repräsentation im Spannungsfeld von Symbolizität, Performativität und politischem Imaginären, in: Diehl / Steilen 2016 (wie Anm. 3), 2016.

7 OECD: *Innovative Citizen Participation and New Democratic Institutions: Catching the Deliberative Wave*, Paris 2020.

8 Paul Webb: Who is willing to participate?, *European Journal of Political Research* 52, 2013, Nr. 6, S. 747–772.

9 Ingolfur Blühdorn: Die Postdemokratische Konstellation in: Jürgen Nordmann / Katrin Hirte / Walter Otto Ötsch (Hg.): *Demokratie? Welche Demokratie?*, Marburg / Weimar 2012, S. 75.

10 Ingolfur Blühdorn: *Simulative Demokratie. Neue Politik nach der postdemokratischen Wende*, Berlin 2019. Zur zunehmenden Individualisierung und dem Scheitern von gesellschaftlichen Identifikationen siehe Gernot Böhme: *Ästhetischer Kapitalismus*, Berlin 2018.

11 Zur Analyse des Gesamtkomplexes der Repräsentationsarchitektur des Europäischen Parlaments siehe auch Maximilian Steverding: *Eurotopia. Re:Konfiguration europäischer Repräsentation im Kontext des Europäischen Parlaments*, Masterthesis, TU München, 2021 an der Technischen Universität München, betreut durch Prof. Dr. Benedict Boucsein und Prof. Dr. Dietrich Erben (unpubliziertes Manuskript).

12 Franck Debié: *The European Parliament 2025. Preparing for Complexity*, Brüssel 2011, S. 62.

13 Ebd., S. 62.

14 Hierzu empfiehlt sich eine Lektüre des Sitzungskalenders der Europäischen Union, in dem

die Translokation des Europäischen Parlaments als Parlament in Bewegung deutlich wird.

15 Interview des Autors mit dem Architekten Michel Boucquillon im Jahr 2020.

16 Vincent August: *Ikonomie der Transparenz. Demokratie im Zeichen von Rationalität und Reinheit*, in: Sebastian Huhnholz / Eva Marlene Hausteiner (Hg.): *Politische Ikonomie und Differenzrepräsentation*, Leviathan 45, 2018, Nr. 34, S. 115–147.

17 Interview Michel Boucquillon (wie Anm. 15).
18 Traumnovelle / Roxane Le Grelle / Dennis Pohl: *Eurocode 7*, in: Traumnovelle et al. (Hg.): *Eurotopie*, Brüssel 2018.

19 Mit dem Begriff des ‚politisch Imaginären‘ beschreibt Paula Diehl die geteilten Vorstellungen einer *Imagined Community* von der Organisation der Gesellschaft und ihren kollektiv genutzten politischen Symbolen, die diese Organisationsform repräsentieren und ihrerseits wiederum für die symbolische Repräsentation genutzt werden. Siehe Paula Diehl: *Das Symbolische, das Imaginäre und die Demokratie*, Baden-Baden 2015, S. 21–25.

20 Markus Gabriel: *Fiktionen*, Berlin 2020, S. 618.

21 Als Arbeitsparlament werden Parlamente bezeichnet, in denen die Ausarbeitung von Gesetzesvorlagen vornehmlich in Ausschüssen und nicht im Plenum stattfindet. Im Gegensatz dazu steht das Redeparlament, indem der Austausch von Argumenten und die Diskussion von Gesetzesvorlagen vornehmlich im Plenum stattfindet. Siehe hierzu Doris Dialer: *Das Europäische Parlament. Ein Arbeitsparlament par excellence*, in: Dies. et al. (Hg.): *Das Europäische Parlament. Institution, Vision und Wirklichkeit*, Innsbruck 2010.

22 Gespräch des Autors mit Projektverantwortlichen des Atelier Brückner, das auch für die Gestaltung und Inszenierung der filmischen Beiträge zuständig war.

23 *European Parliament: Paul-Henri Spaak Building Brussels. International Multidisciplinary Single Stage Design Competition (Restricted Procedure) – Competition Brief*, Brüssel 2020, S. 11 A.13.

24 Ebd.

25 Blühdorn 2019 (wie Anm. 10), vgl. S. 40.

26 Ebd., S. 11–12.

27 Martina Löw: *In welchen Räumen leben wir?*, in: Jo Reichertz (Hg.): *Grenzen der Kommunikation, Kommunikation an den Grenzen*, Weilerswist 2020.

28 *European Parliament 2020* (wie Anm. 23).

Bildnachweise

1 Mediathek des Europäischen Parlaments, Referenz: *VuedesBatimentsduPE32*, https://multimedia.europarl.europa.eu/de/photo/aerial-view-of-european-parliament-headquarters-in-brussels._Vue_des_Batiments_du_PE-3-2 mit Anpassungen durch den Autor

2 Archiv des Architekten Michel Boucquillon

3 Aufnahme des Autors, 2020

4-6 Archiv Atelier Brückner

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

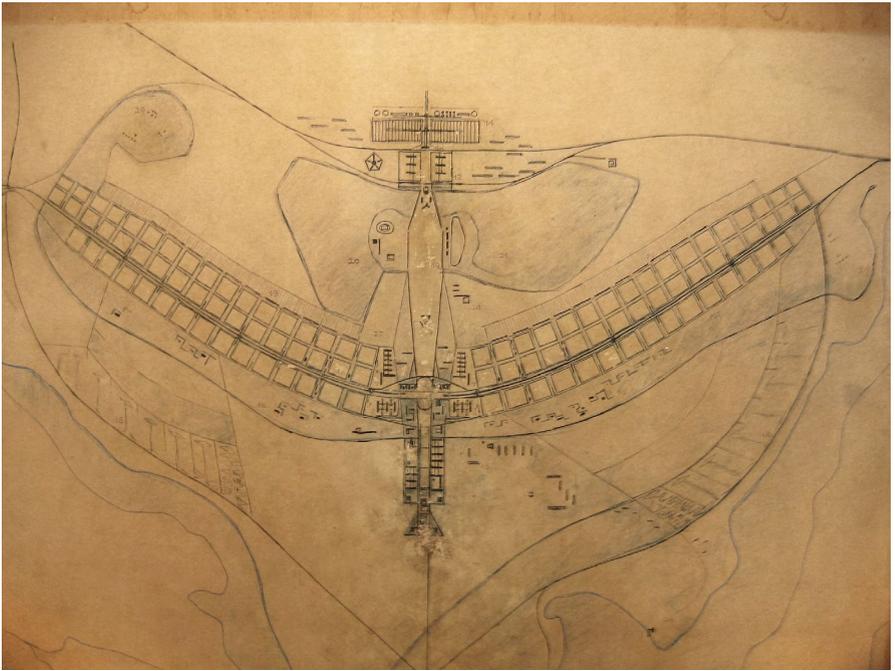
durch den 1957 zum Präsidenten Brasiliens gewählten Juscelino Kubitschek und seine Regierung bedurfte der medialen Konstruktion einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung: Das Spektrum umfasste Radio- und Fernsehsendungen, fotografische Dokumentationen, Publikationen, Zeitschriften wie *Módulo* und *Brasília* 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 Dokumentationen 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

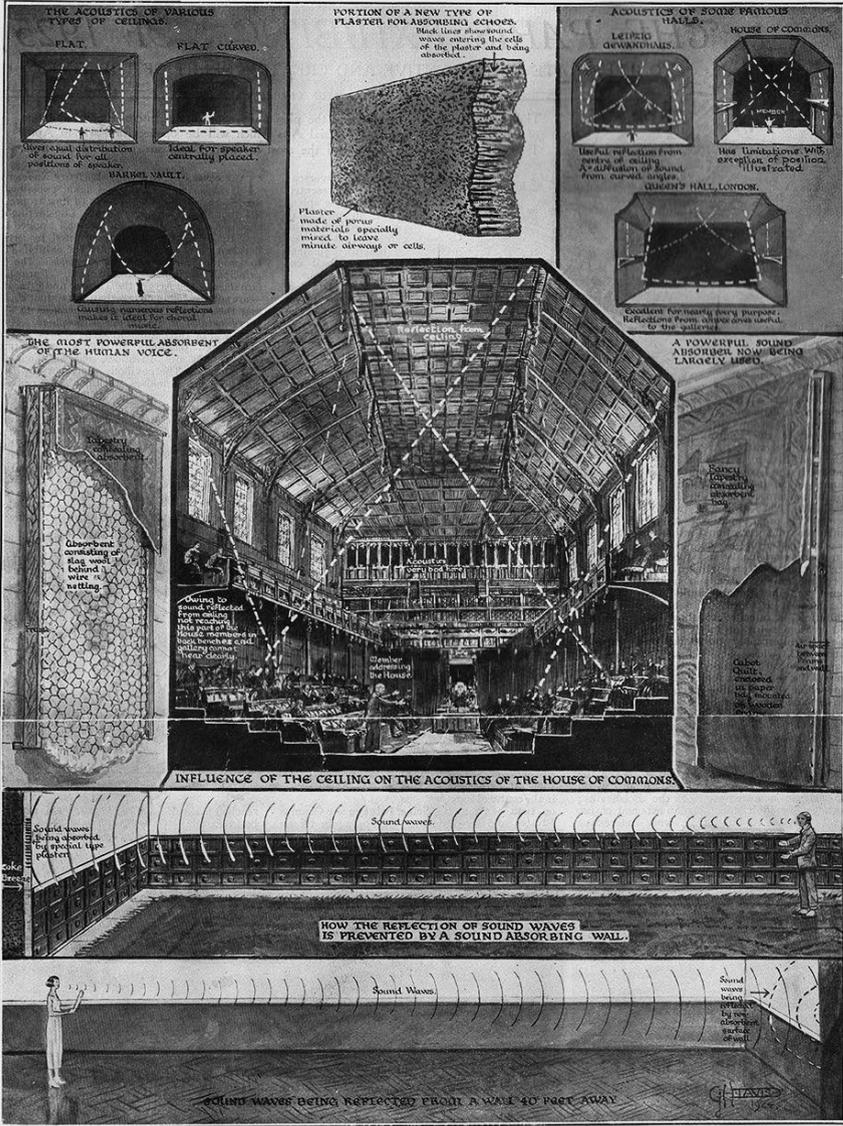
Grundriss für wörtlich hitzige Debatten sorgt und gleichzeitig durch Zu- und Abluft klimatische Regulierung sucht.²⁹

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-brasilia-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-brasilia-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

Zum Problem

Die Architekturgeschichte hat es mit der robusten und trägen Kulturtechnik des Bauens zu tun. Darum werden, so scheint es, üblicherweise zwei Prämissen zugrunde gelegt: Zum einen ist das Interesse an der Destruktion eher gering, zum anderen ist das Interesse an der Evolution beträchtlich. Eine explizite Aufmerksamkeit für Destruktionen würde darauf verweisen, dass in menschlichen Siedlungsarealen jedem Neubau etwas Vorhandenes zu weichen hat, sei es ein ehemals freies Feld oder ein älteres Gebäude. Selbstverständlich hat auch Brachland einen ästhetischen, ökonomischen und ökologischen Nutzen, es unterliegt nur nicht unmittelbar marktförmigen Verwertungsinteressen. Die Architekturgeschichte nimmt sich der Destruktionsgeschichte, trotz deren Allgegenwart, eher zögernd an. In ihnen wäre mehr von Zerstörung und Verlust die Rede als von gebauter Gegenwart und Zukunft. Immerhin kommen sie in der Stadtgeschichte zur Sprache.¹ Darüber hinaus wurde die Sprachregelung von einem «leeren» Raum oder einem zuvor vermeintlich ungenutzten oder unbebauten Grundstück als Ideologie einer territorialen Besetzung entlarvt.² Für traumatische Destruktionsgeschichte mag es genügen, auf die großflächigen Neu- und Umbaukampagnen in europäischen Metropolen hinzuweisen, bei denen mit Enteignung und Abriss vorgegangen wurde und welche die Pauperisierung von Teilen der Einwohnerschaft zur Folge hatten. In der Renaissance fand dies beim Durchbruch der Via Giulia statt, die ihren Namen nach dem damals regierenden Papst Julius II. erhielt und ab 1508 geradewegs durch die am dichtesten bewohnten *Rioni* der Stadt geschlagen wurde. Mit ihr war ein Exempel für den stadtübergreifenden Umbau Roms mit seinen zahlreichen Achsentrassierungen unter Papst Sixtus V. am Ende des 16. Jahrhunderts statuiert.³ Für spätere Zeiten wäre die Dialektik von kultureller Selbstzerstörung und technokratischer Stadtmodernisierung in Erinnerung zu rufen. Sie zeigt sich paradigmatisch in der so genannten Haussmannisierung von Paris. Nicht nur Neu-, sondern auch Umbauten liegt ein Modus der Destruktion zugrunde. Beispielfhaft zeigen der Neubau von Sankt Peter in Rom ab 1508 und der damit verbundene schrittweise Abbruch der konstantinischen Basilika, dass die, wie verallgemeinernd für die Architekturanthropologie formuliert wurde, im Vorgängergebäude «offerierte Sinnofferte einer vergangenen Generation» ausgeschlagen und «in aufwendigen Negationsleistungen durch Abriss oder Umbau abgelehnt wird».⁴

Wenn darüber hinaus in der Architekturgeschichte ein evolutionäres Modell epochentypischer architekturhistorischer Entwicklungen zugrunde gelegt wird, so laufen oftmals die Geschichtsrekonstruktionen darauf hinaus, dass die Handlungssequenzen als gleichsam unterschwellige und nahezu unbemerkt

verlaufende Prozesse rekonstruiert werden: Baukonstruktive Veränderungen scheinen in oftmals kleinen Schritten zu geschehen, bautypologische Anpassungen scheinen allmählich stattzufinden, Entscheidungen seitens der Bauherrenschaft scheinen nur zögerlich zu fallen, Entwurfsideen scheinen sich als formale Verwandlungen in minimalen Schritten zu vollziehen, die Realisierungen bei großen Bauvorhaben scheinen sich über Jahrzehnte hinzuschleppen. Selbstverständlich hat es all solche Zeitlupenabläufe in der Realität gegeben. Doch bleibt auch zu fragen, ob nicht in der kunstgeschichtlichen Forschung ein Geschichtsmodell favorisiert wird, das sich zu unbedarft über soziale Auseinandersetzungen hinwegsetzt und sich, so Hans-Joachim Kunst, an einem «eingleisigen, konfliktlosen, gesetzmäßigen Formentwicklungsprozess» orientiert.⁵

Eine Architekturgeschichte des Konflikts hätte auf der einen Seite Destruktionen und zeitliche Diskontinuitäten ausführlicher zu bedenken und auf der anderen Seite bei den Evolutionen die Aufmerksamkeit auf die Ereignisse von Kontroversen zu richten. In den Blick kommen dann Episoden kommunikativer und normativer Störungen, wechselseitiger Irritationen, des Diskussionsbedarfs und des Dissenses.

Konflikte lassen sich für die Kunstgeschichte aus wenigstens zwei Perspektiven beschreiben – vom Ausgangsmaterial der Kunst- und Bauwerke und vom Konfliktbegriff aus. In der ersten Perspektive rückt ein gerade wieder in jüngerer Zeit ausgearbeiteter dezidiert politischer Formbegriff in den Vordergrund, bei dem unterschiedliche Konfliktpotentiale von Belang sind und zu Bewusstsein kommen. Für die Kunstgeschichte steht noch aus⁶, was für den Formbegriff vor allem in den Literaturwissenschaften bereits geleistet wurde. Hierzu nur drei Belege. Franco Moretti kommt unumwunden zu der Feststellung, dass es sich bei Formen um «Grundrisse sozialer Verhältnisse» handle, weshalb «Formanalysen stets Machtanalysen» seien. Beispiele sind unter anderen hegemoniale Textgattungen wie der europäische Roman oder das Trauerspiel und marktrelevante literarische Kanonbildungen.⁷

Caroline Levine fasst den Formbegriff unter vier Hauptkategorien, in denen sich sowohl formale Arrangements und Muster als auch elementare soziale Hierarchien und verordnete Zeitstrukturen abbilden. Die Hauptbegriffe sind bereits im Untertitel von Levines Buch angekündigt: Während im Begriff des «Ganzen» Phänomene der Inklusion und Segregation erfasst werden, zeigen sich in den «Hierarchien» von Oben und Unten und von Vorder- und Hintergrund jeweils auch konkrete gesellschaftliche Positionierungen analog etwa zu einer zentralen oder marginalisierten sozialen Stellung; «Netzwerke» umschreiben sowohl spezifische Formen von formalem Rapport als auch sozialer Kommunikation; «Rhythmen» bezeichnen formalisierte räumliche Taktungen und meist von oben angeordnete, unfreiwillige zeitliche Handlungsroutrinen, insbesondere in der gewaltförmig erzwungenen Sklavenarbeit und in industriellen Arbeitsabläufen.⁸

Elaine Scarry schließlich setzt Schönheit ins Verhältnis zur Gerechtigkeit. Konkret geht es bei ihr um die Idee der «fairness». Fairness fungiert in der sozialen Wirklichkeit nicht nur als zentrales Prinzip der Verteilungsgerechtigkeit, sondern bedeutet im ursprünglich ästhetischen Sinn des Begriffs auch die ausgeglichene Anordnung von formalen Elementen.⁹ Blickt man auf diese Texte, so zielen die dort formulierten Vorschläge der Ausarbeitung eines politischen Formbegriffs alles in allem darauf ab, ihn gleichermaßen als ästhetische und als gesellschaftlich relevante Kategorie handhabbar zu machen und über die Form zugleich zentrale gesellschaftliche Konfliktfelder zu ermitteln.

Der methodische Perspektivwechsel führt vom Form- zum Konfliktbegriff und damit wiederum nicht geradewegs zur Kunstgeschichte. Hier wurde auf den Begriff bislang offenbar explizit nur in der Bildersturmforschung Bezug genommen.¹⁰ In dem breit rezipierten und mit immerhin zwei gesellschaftskritisch inspirierten Sektionen bestückten Begriffshandbuch zur Kunstgeschichte taucht der Konfliktbegriff nicht auf.¹¹ Gleichwohl bilden konflikthafte politisch-gesellschaftliche Konstellationen, wenn auch insgesamt bislang eher implizit und nicht systematisch ausformuliert, für einzelne Studien einen produktiven Ausgangspunkt. Für die Renaissancearchitektur hat Evelyn S. Welch die Mailänder Architekturpatronage zur Zeit der Sforza-Signorie ab 1450 als unablässige Auseinandersetzung zwischen der Herrscherfamilie und den kommunalen Gewalten beschrieben.¹² Manfredo Tafuri und Deborah Howard haben die venezianische Hochrenaissancearchitektur in den Kontexten der intellektuellen Kontroversen der stadtpatrizischen Gelehrtenkultur verankert.¹³ Ich selbst habe den Versuch gemacht, die Architektur- und Kunstpatronage des Condottiere Bartolomeo Colleoni als Produktionen unter den Bedingungen der zeitgenössischen Kriegs- und Gewaltkultur und damit einem virulenten Konfliktmilieu zu analysieren.¹⁴

Zielt man vor dem bislang sozusagen neutralen fachspezifischen Hintergrund darauf ab, den Konfliktbegriff systematisch in die Kunstgeschichte zu integrieren, so hätte man die Befunde der Politik-, Sozial- und Geschichtswissenschaften ausführlicher zu bedenken. Hier benennt der Begriff des Konflikts (von lateinisch «confligere, conflictum» – zusammentreffen, streiten, Streit) die Grundgegebenheit des Dissenses im Zusammenleben nicht nur zwischen Menschen, sondern auch zwischen Menschen und ihrer Umwelt. Ein Konflikt ist im allgemeinsten Sinn eine Situation, die von divergierenden Handlungstendenzen bestimmt ist, seien es intrapersonale Emotions- oder Gewissenskonflikte oder seien es interpersonale Konflikte in der Kommunikation. Letztere mögen etwa Klassen-, Regional-, Konfessions-, Gewalt-, Ideologiekonflikte betreffen.¹⁵ Konflikte verweisen auf institutionelle Praktiken, die nicht mehr unbedingt oder ausschließlich von den Beteiligten intentional gesteuert sind, sondern strukturelle Konstellationen abbilden.¹⁶ Sie sind gesellschaftlich ohnedies unvermeidlich und allgegenwärtig. Indem Konflikte durch Handlungsdifferenzen geprägt sind, werden in ihnen zugleich Handlungsalternativen sichtbar und für die Aushandlung verfügbar. Sie produzieren einerseits als kommunizierte Widerspruchsäußerungen evolutionäre Varianz, sind aber andererseits gesellschaftlich nicht unmittelbar zu kontrollieren. Daher sind sie in ihrer Qualität, Handlungsalternativen offenzulegen, produktive Agenten der Kommunikation, zugleich sind sie aber auch Störfaktoren der Kommunikation, da sie das Problem der Unentscheidbarkeit aufwerfen. In dieser ambivalenten Bedeutung von Konflikten liegt im Wesentlichen die systemtheoretische Relevanz des Konflikts begründet. Konflikte existieren, so formuliert es Niklas Luhmann, «parasitär» in sozialen Systemen, indem sie diese selbst voraussetzen, sich aber dort als eigenes «Kleinstsystem» etablieren. Ausgehend vom Mikrosystem des Konflikts stellt sich dann die Frage nach den Strategien der Kontrolle und der Einhegung von Konflikten, vor allem durch Rechtsvorschriften oder Normen, um Konflikte innerhalb der Makrosysteme handhabbar zu machen.¹⁷

Ergänzend zum systemtheoretischen Verständnis lassen sich Konflikte auch als geschichtstheoretisches Problem beschreiben. So hat Reinhart Koselleck in seinen Beiträgen zur Historik den Konflikt als eine Grundgegebenheit historischer Entwicklungsdifferenz benannt: «Alle Konflikte, Kompromisse und Konsensbildungen

lassen sich zeittheoretisch auf Spannungen und Bruchlinien [...] zurückführen, die in verschiedenen Zeitschichten enthalten und von ihnen ausgelöst werden können.»¹⁸ Geschichtliche Prozesse, so Koselleck weiter, setzen sich meist aus rekurrenten Strukturen und einmaligen Pragmatiken zusammen.¹⁹ Genau aus dieser Überlagerung von Langwierigkeit und Plötzlichkeit in Handlungsabläufen können Konflikte erwachsen.

Der Konfliktbegriff läuft also am Ende selbst auf einen Konflikt hinaus: Konflikte sind sowohl systemimmanente Dauerhaftigkeit als auch eruptive Ausbruchseigenheiten eingeschrieben. So kann, um wieder auf die Kunstgeschichte zurückzukommen, ein Blick auf methodische Angebote anderer Disziplinen für die kunsthistorische Konfliktforschung wenigstens zwei Fragestellungen auswerfen: Sie betreffen konfligierende Formen und kulturelle Wandlungsprozesse.

Dürers Renaissancedilemma

Was damit gemeint ist, verdeutlicht eine Passage in der von Albrecht Dürer 1525 publizierten *Underweysung der Messung*:

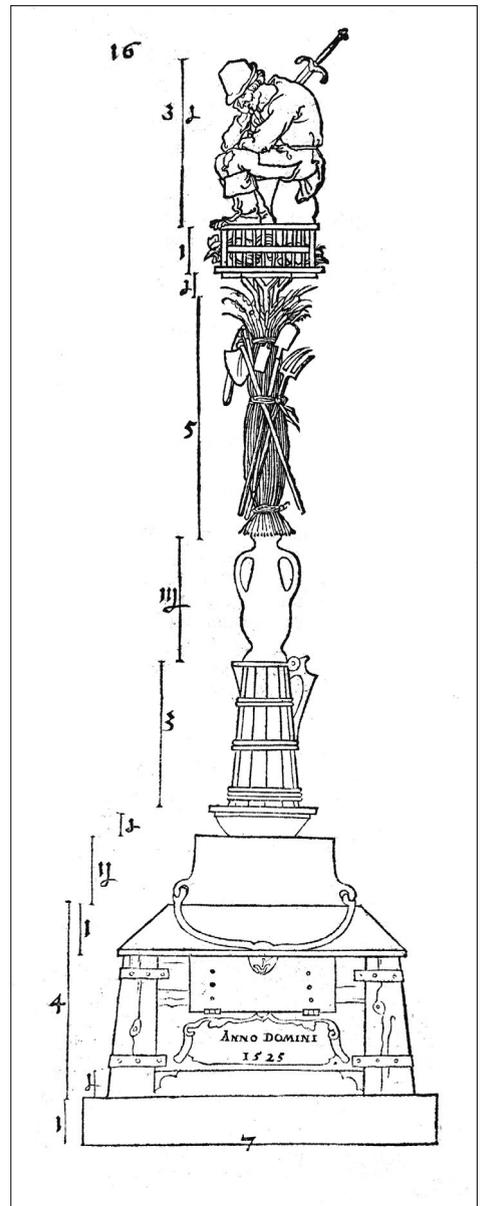
So man aber von dem gantzen bauwerck oder seynen teylen reden will / acht jch es sey keynem beruembten baumeister oder werckman verborgen wie kuenstlich vnd meysterlich der alt Roemer Vitruvius in seinen buecheren von der bestendigkeyt / nutzbarkeyt / vnd zierden der gebeue geschryben hab / der halb jme auch for anderen zuofolgen / vnd sich seiner ler zuobrauchen ist. So jch aber ytzo fuer nym ein seuelen oder zwo leren zumachen / fuer die jungen gesellen / sich darynn zuo vben / so bedenck jch der deuetschen gemuet / dann gewonlich alle die etwas newes bauwen woellen / wolten auch geren ein newe fatzon dar zuo haben / die for nye gesehen wer. Darumb will jch etwas anders machen / darauff nem ein ytlicher was jm gefall / vnd mach nach seinem willen.²⁰

In einer heute ferngerückten Orthographie und in einem teils fremden Lehenwortschatz («fatzon») kommen in diesem Textabschnitt Konfliktaspekte auf recht unterschiedlichen Ebenen zur Sprache. Zunächst rekurriert Dürer mit dem Hinweis auf Vitruv auf die antike Tradition und auf die ästhetische Norm der vitruvianischen Trias («firmitas / utilitas / venustas»). Deren Begriffe werden von Dürer – offenbar an dieser Stelle zum ersten Mal überhaupt – von der Universalsprache des Lateinischen in die Nationalsprache des Deutschen übersetzt («bestendigkeyt / nutzbarkeyt / zierden»). So hat der Traditionsrekurs zuerst einmal die Hürde sprachlicher Anpassung zu nehmen, und es war erhebliche sprachliche Vermittlungsarbeit zu leisten, wobei es zu den Leistungen Dürers gehört, die in lateinisch-griechischen Hybridbildungen überlieferte Fachterminologie in ein sich erst konstituierendes nationalsprachliches Kunstidiom übertragen zu haben. Der Traditionsrekurs kollidiert aber mit einer Modernisierungsabsicht. Hinter dieser Absicht stecken wiederum ein protonationaler Impuls, eine Generationendifferenz und das Plädoyer für künstlerischen Freiraum: So richtet Dürer sein Lehrbuch an die «jungen Gesellen», die nach «eigenem Gefallen und Willen» in einem «neuen Stil, wie er vorher noch nie gesehen» wurde, «etwas Neues bauen wollen». In den wenigen Zeilen Dürers verdichtet sich ein kompliziertes Gefüge von kulturellen Differenzen, die sich im Sinne Luhmanns auch als strukturelle Konflikte beschreiben lassen.

Dies sei mit zwei weiteren Beobachtungen zu Dürer belegt. So bietet die *Underweysung* eine praktische Anleitung zur zentralperspektivischen Raumkonstruktion und zur Säulenlehre, wobei jedoch in das Regelwerk ganz unvermittelt die damalige historische Realität einbricht. Denn mitten im deutschen Bauernkrieg entwarf

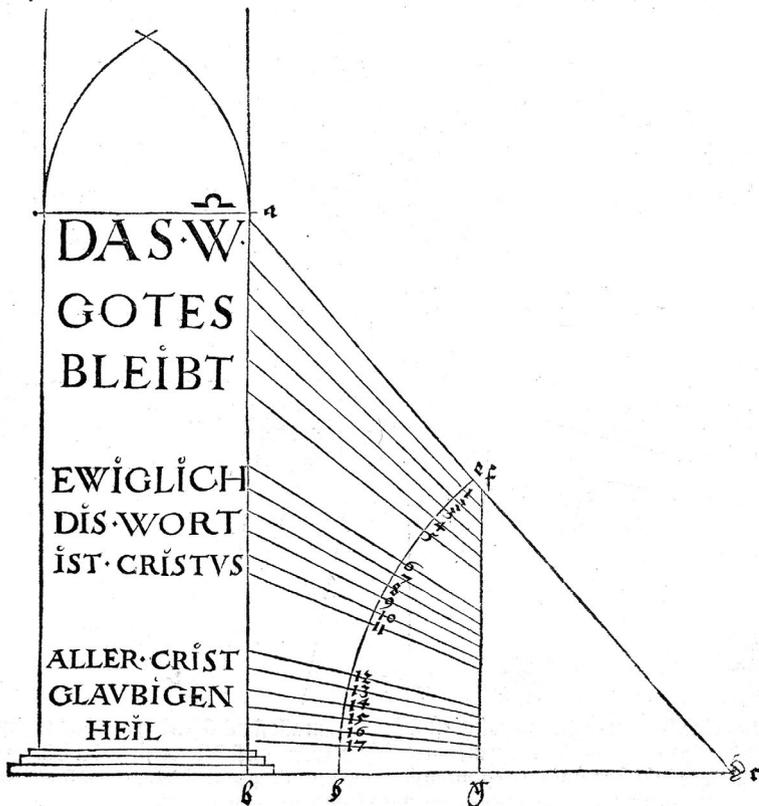
Dürer für sein Buch die berühmte, ebenso eigensinnige wie bis heute rätselhafte Variante einer auf einer Holztruhe aufragenden, aus agrarischem Gerät und Feldfruchtbündeln zusammengesetzten Denkmalsäule zur Niederwerfung der Bauernrevolte in Franken (Abb. 1).²¹ Solche Bezugnahmen auf die Gegenwart und auf regionale sowie protonationale Kontexte²² sind keineswegs marginal und sie sind auch nicht vereinzelt.²³ Vielmehr stehen sie im Zentrum von Dürers Publikationsabsicht, die auf die humanistische Vermittlung der antiken Kulturtechniken der Rechenkünste und des Bauens ebenso zielte wie auf deren Hinführen in die Gegenwart. Im Vorwort der *Underweysung* wendet sich Dürer ausdrücklich an die Modernitäts- und Distinktionsansprüche potentieller Auftraggeber in «vnsern deutschen landen».²⁴ Im dritten Buch bietet Dürer für die Schriftkultur ein analoges Beispiel der Anpassung, wenn er auf der einen Seite die Konstruktion der Lettern der Capitalis quadrata für das Lateinische erläutert und auf der anderen Seite die gotischen Buchstaben mit ihrer «alten textur» weiterhin auflistet. Bemerkenswert bleibt in der einführenden Illustration zum Abschnitt über die unterschiedlichen Typographien der mediale Widerspruch (Abb. 2). Er besteht darin, dass Dürer die Renaissancekapitalis grundsätzlich für lateinische Inschriften vorsieht, jedoch seinen Gedenkstein mit einer auf Deutsch verfassten Inschrift versieht, welche inhaltlich den seinerzeit höchst aktuellen lutherischen sola scriptura-Imperativ mitteilt.²⁵

Mit seiner *Befestigungslehre* von 1527 setzt Dürer dieses Programm fort. Es versteht sich von selbst, dass schon das massive Interesse an den verschiedenen Typologien der Fortifikationsarchitektur (Türme, Bastionen, Mauern etc.) auf die für die Epoche bestimmende Allgegenwart von Kriegskonflikten mit deren neuen Militärtechnologien beruht.²⁶ Im Zentrum von Dürers Befestigungstafelwerk steht



1 Albrecht Dürer, Bauernkriegssäule, Illustration aus: *Underweysung der Messung*, 1525, S. 82.

E begibt sich oft das man schrift an die seulen / thürn / oder an hohen mauren macht / da-
 rumb welcher an ein thuren schreyben will das man die oberst zeyl der buchstaben als wol ge-
 sech zu lesen als die vnderst / der mach sie oben großer dan vnden / durch ein solichen weg / stell
 dein gesicht so weyt von dem thurn / vnd in der höch wie du wilt / Dis sey ein punct. c. vñ nym für dich
 den weg des dyangels. a. b. c. der. 16. figur des lini büchleins / vñ las das. a. b. sein die thüren höhe oder
 want darauf du schreyben wilt. Nün teyl in das cirkeldrum. b. e. mit puncten gleych weyten der zeylen
 darein du schreyben wilt / vñnd als dann far auß des gesichts puncten. c. mit geraden linien durch all
 puncten des cirkeldrums. b. e. bis an die aufrechte thür höhe oder want. a. b. Darnach far mit parlini
 en auß disen puncten auß des thurns want ober zwerch. Zwische die selben linien mußt du dein schrift
 setzen / da wirdt dir anzeygt wie vill die oberen buchstaben gröffer werden dann die vnderen / vñnd so du
 aber ein kurze lini nach der langen. a. b. gleychmestig wilt teylen / so reytß all linien gerad in den puncte
 c. vñnd schneid sie mit einer aufrechten parlini. f. g. gegen dem puncten. c. ab. so wird. f. g. gleych geteylt
 wie. a. b. mit der sie ein parallel ist. Dis ist zübrauchen im für oder hinderseyt zü ergrößen oder kleiner
 machen. Also sind all lini nach anderen zü teylen in gleychen oder vngleychen dingen / vñnd in den tey
 len die man nit nennē kan / vñ soliche teylung hat nit allein stat in den pußtabe / sonder in allen anderē
 dingen / vñ in sonders so man einen hohen thuren in allen gaden mit bildwercken zire will / also dz die
 oberen bild gleych den vnderen scheynen kan durch disen weg geschehen / wie das hernach außgeris
 sen ist.



2 Albrecht Dürer, Inschriftendenkmal, Illustration aus: Unterweysung der Messung, 1525, S. 114.

der Plan für eine Idealstadt, die auf einem regularisierten geometrischen Grundriss entworfen ist und deren soziale Organisation utopische Züge trägt. Die Befestigungsanlagen prägen hier bereits maßgeblich das Erscheinungsbild. Zudem widmet sich Dürer in den übrigen Teilen des Werkes unterschiedlichen Entwurfsvarianten von Bastionen in bestehenden Städten. Das Buch, so der Autor einleitend, kann für «Künig, Fürsten, Herrn und Städt» nützlich sein, «und nit allein, daß ein Christ vor dem andern beschützt werde, sondern auch die Länder, so dem Türcken gelegen sind, sich vor desselben Gewalt und Geschoß erretten möchten.»²⁷ Das Buch ist dem damaligen Kaiser Ferdinand I. von Habsburg gewidmet, für den an den Ostgrenzen des Heiligen Römischen Reiches die Kriege gegen das Osmanische Reich eine militärische Wirklichkeit geworden waren.

Konfliktfelder der Renaissancerezeption – eine Vorschlagsliste

Ausgehend von einleitenden methodischen Erwägungen und nach einem kursorischen Blick auf den Einzelfall der beiden Traktate von Albrecht Dürer lassen sich mehrere Kommunikations- und Normkonflikte für die frühneuzeitliche Architekturentwicklung verallgemeinern. Die im Folgenden vorgeschlagenen Konfliktebenen haben unterschiedliche Relevanz und Reichweite, wobei die Wirklichkeit von Beauftragung, Entwurf, Planung, Realisierung und Nutzung von Bauten durch die ständige Überlagerung verschiedener konfligierender Aspekte geprägt ist.

Der *Sprachkonflikt*, das heißt die Übersetzung architekturtheoretischer Grundbegriffe und des Fachsprachenvokabulars von der lateinischen Universalsprache in die europäischen Nationalsprachen vollzieht sich im Kontext einer sich seit dem 14. Jahrhundert anbahnenden Verbreitung der Volkssprachen in der Schriftlichkeit, die seit dem frühen 16. Jahrhundert in staatlich gelenkte Sprachpolitiken mündete. Nationale sprachliche Partikularisierung sowie die Homogenisierung des Untertanenverbandes durch die Vermittlung einer Nationalsprache gingen Hand in Hand und wurden vom gleichzeitig entstehenden Buchmarkt befeuert. Dabei kam es auch zur verstärkten Nachfrage nach nationalsprachlicher Fachliteratur. Dass auch die Architekturtheorie im Trend der publizistischen Ausdifferenzierung lag, zeigt sich am eindrücklichsten bei dem Architekten und Architekturpublizisten Sebastiano Serlio. Er setzte auf die kumulative Strategie der Veröffentlichung von Separatschriften zu speziellen Bauaufgaben und Themen. So zeigt auch sein Beispiel, wie schon dasjenige Dürers, dass die nationalsprachlichen Eingemeindungen diverse Kontextanpassungen im Hinblick auf die Aktualisierung der Inhalte und die Überprüfung von deren Verbindlichkeit notwendig machten.

Dies geht mit *ästhetischen Konflikten* einher. So stellt Serlio in seiner Säulenlehre klar, dass er sich zwar noch auf Vitruv bezieht, dass er aber die «modernen Anwendungsweisen» der Säulenordnungen («li usitati moderni») im Sinn habe.²⁸ Dementsprechend zeigt er in seinem Werk neben antiken Gebäuden auch zeitgenössische Gestaltungslösungen und eigene Entwürfe. Er stellt die Formerfindung dem Ermessen des Architekten anheim und macht dafür ein geradezu überbordend reiches Begriffsangebot («arbitrio, liberalità, parere, giudizio de l'architetto»), die das manieristischen Plädoyer für die schöpferische Freiheit des Baumeisters («licentia») amplifikatorisch bestätigen. Hinzu kommt Serlios Respekt vor den speziellen Bedingungen einer kommunalen oder regionalen Baupraxis. So spricht er anerkennend von den «venezianischen Gepflogenheiten des Palastbaus» («case al costume di Venetia»).²⁹ Im Sechsten Buch bietet er für Wohnbauten in Italien und Frankreich

nach einer milieutypischen Außendarstellung der Häuser ebenso wie nach der Anpassung an unterschiedliche klimatische Bedingungen und lokale Bautraditionen.³⁰

Ein weiterer ästhetischer Konflikt zeigte sich in der Anwendung des antikisierenden Formvokabulars, vor allem der Säulenordnungen, im Hinblick auf die Maßstäblichkeit neuzeitlicher Großbauten. Giacomo Barozzi da Vignolas 1562 publizierte *Regola delli cinque ordini d'architettura* ist zweifellos die direkteste Antwort auf diese entwurfspraktische Herausforderung.³¹ Vignola entwickelt für die Säulenordnungen ein gegenüber den älteren Theorien wesentlich einfacheres, modular vereinheitlichtes Baukastensystem. Während frühere Theoretiker noch komplizierte proportionale Binnenverhältnisse der einzelnen Säulen zugrunde legten, geht er von definierten Höhererstreckungen aus und berechnet die entsprechenden Abmessungen der Einzelglieder. Mit dieser an sich simplen arithmetischen Operation war ein gewaltiger Schritt für die Praxis getan: Die Säulenordnungen wurden als Einbauelemente für konkret vorgegebene Geschosshöhen verfügbar gemacht. Vignola hat mit seinem Säulenbuch sicherlich auch die europaweit renommierten Baustellen seiner Zeit im Hinterkopf, die seit dem frühen 16. Jahrhundert in den Dimensionen riesenhafter Großprojekte emporwuchsen, allen voran Neu-Sankt Peter in Rom (ab 1505) und die dortigen Kuriengebäude, sodann der Neubau des Louvrepalastes in Paris (ab 1546), die von Vignola selbst geplanten Farnese-Paläste in Caprarola und Piacenza (ab 1558) und als Zenit der Entwicklung der Escorial in Zentralspanien (ab 1563). Diese Monumentalisierung des Maßstabs hat ihre Voraussetzungen in einer modernisierten Staatlichkeit, die sich in Territorialisierung, Zentralisierung und Bürokratisierung sowie der damit verbundenen effizienten Ressourcenabschöpfung niederschlug. Mit dem Maßstabssprung in die Großbauten ging die effiziente Organisation der unter der Observanz der Fürstenhöfe stehenden Bauverwaltungen einher.

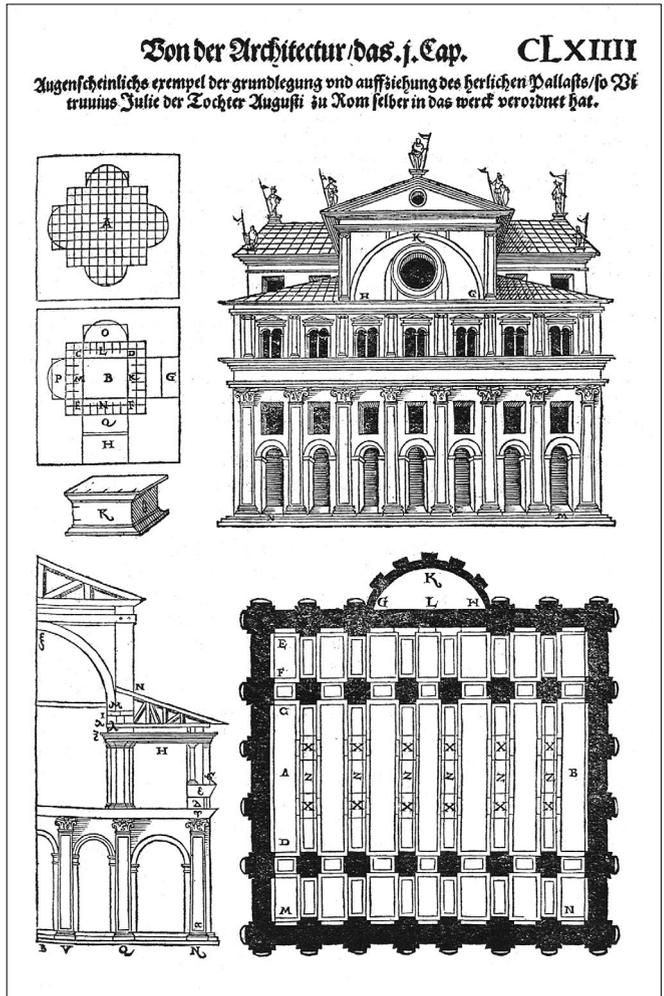
Die sich kontinuierlich abzeichnende Entbindung der Säulenordnungen aus den normativen Proportionssystemen erweist sich für die Renaissancearchitektur nur als ein einzelnes Symptom eines weitaus grundsätzlicheren Konflikts, der die *Differenz von Ethik und Rhetorik* der Architektur betrifft. Im Hintergrund steht hier das Problem, dass das anthropomorphe Architekturverständnis in der Architekturtheorie der Renaissance keineswegs nur in naturgegeben kreatürlichen Analogien und in einer elementaren Anthropologie – wie der proportionalen Einschreibung des Menschen in die kosmische Harmonie – zum Ausdruck kommt. Vielmehr wurden auch vielfältige soziale Metaphern gefunden, um die rhetorischen Eigenschaften von Architektur und deren mediale Vermittlungsleistung zu beschreiben. So vergleicht Antonio Filarete in seinem um 1464 vollendeten Architekturdialog die ornamentierte Fassade eines Gebäudes mit dem Ornat eines Priesters und klassifiziert die am Außenbau verwendeten Steinsorten in unterschiedlichen Klassen («qualità») entsprechend der Ständehierarchie. Bei der Bauornamentik handelt es sich für ihn um eine Entsprechung zu den Kleiderordnungen, die seinerzeit die Gewänder im Hinblick auf Stoffqualitäten, Schnitte und sogar Webarten reglementierten.³² Hatte noch ein Jahrhundert später der mit Tizian befreundete Dichter Pietro Aretino in einem Brief von den «Gewändern antiker Bauwerke» («gli abiti delle architetture antiche») gesprochen³³, so variierte Sebastiano Serlio etwa gleichzeitig diese Metapher und beschreibt die Säulenordnung als «Maske» («maschera») eines Gebäudes.³⁴ Neben der Kleidermode stellte auch die Anatomie eine systematische Bezugsebene des Vergleichs dar, indem analog zu Skelett und Haut zwischen Gebäudeinnerem und Fassade unterschieden wurde.

All diese Metaphern bringen die grundsätzlich ostentative Qualität einer Architektur zur Sprache, die an die Lesekompetenz einer gesellschaftlichen Öffentlichkeit adressiert ist. In ihnen steckt jedoch darüber hinaus das Eingeständnis, dass es sich bei der Architektur um ein die Wirklichkeit potentiell verschleiern des Darstellungsmedium handelt, bei dem die verborgene Baukonstruktion und der Innenraum einerseits und das Äußere der Fassade andererseits nicht identisch sind. Damit gerät auch die Architektur in den Bannkreis eines fundamentalen Erkenntnisproblems des Humanismus. Dieses stand unter den Vorzeichen eines der zentralen Normkonflikte frühneuzeitlicher Gesellschaften, nämlich der «dissimulatio». So galt es in der politischen, ethischen und rhetorischen Theorie der Zeit als Zeichen von Staatsräson, sozialer Klugheit und von zivilisiertem Takt, sich der jeweiligen Situation mit absichtsvoller, kunstvoll verhüllter Verstellung anzupassen.³⁵ Die Renaissancearchitektur wurde als ein rhetorisches Medium in die Taktik und Technik des vorsätzlichen Verbergens und der kunstvollen Verstellung mit einbezogen.

Die Kernproblematik dieser sozusagen vorgelagerten Kommunikations- und Normenkonflikte steckt im *Typologienkonflikt*. Dabei geht es um die schlichte Frage, welche aus der Antike überkommenen Typologien für die Neuzeit adaptierbar waren und in welcher Weise damit der hierarchisch aufgefasste, politisch-repräsentative Rang der jeweiligen Bauaufgaben in die Herrschaftskultur der eigenen Zeit integrierbar war. Der dann ab den späten 1680er Jahren offen ausgetragene Antikenstreit der Querelle des anciens et des modernes, der sich um die Verbindlichkeit der antiken Kulturtradition drehte und am Ende für die Modernisten entschieden wurde, warf seine Vorzeichen schon in der Renaissance voraus. Eine im Wortsinn durchschlagende Episode ereignete sich im Jahr 1512 während des Reichstags in Trier. Der Kleriker Johannes Enen berichtet in seiner Chronik, dass Kaiser Maximilian I. während seines dortigen Aufenthalts befohlen habe, Kanonenschüsse auf einen Turm in der Nähe der Porta Nigra abfeuern zu lassen. Der Turm sei «auch fast starck aber nit also hubsche» wie das berühmte benachbarte, damals noch als Kirchenumbau bestehende römisch-kaiserzeitliche Stadttor. Zum Einsatz kam die größte Kanone der Stadt, und es gab offenbar kleinere Demolierungen am Gebäude: «Maximilianus [...] thet ettliche schüs mit einem grossen hauptstück der stat von Tryer welchs dem thurn gar ein klein erschreckung gab.»³⁶ Der Schlagabtausch zwischen modernen Kanonen und altem Befestigungsgemäuer spielt sich nicht nur auf dem besonders virulenten Konfliktfeld des Militärwesens ab, er lässt darüber hinaus auch Rückschlüsse auf ein streitbares und kompetitives Antikenverständnis als ein Vorbote des späteren Antikenstreits zu.

Insgesamt stellt sich der Typologienkonflikt als ein Problem der von Koselleck erörterten Entwicklungsdifferenz dar, genauer: der unterbrochenen Kontinuität zwischen Antike und Neuzeit. Wenn antike Bauwerke als Steinbrüche Verwendung fanden, wenn die umgebaut wurden oder wenn man sie dem Verfall überließ, so wurden sie zu Relikten, denen ihre relationale Bedeutung allmählich abhandengekommen war. Die Bauten wurden aus den Nutzungsregeln und damit aus gesellschaftlichen Beziehungsgefügen herausgelöst und zu obsoleten Räumen.³⁷ Für manche Bauaufgaben war die Beendigung der Interaktion von Menschen und baulichen Ressourcen klar, wenn etwa Tempel, Thermen, Arenen und Theater weder in ihrer Primärfunktion weitergenutzt noch, zumindest zunächst einmal, als moderne Bautypen reaktiviert wurden. Andere Typologien, wie der Triumphbogen, fanden zunächst nur auf dem Feld der ephemeren Festarchitekturen Anwendung.

Komplizierter ist die Situation bei denjenigen Bauten, die nicht nur pragmatisch genutzt, sondern auch ideologisch aktualisiert werden sollten. Dabei bestand der Anspruch, sie ausdrücklich in ihrem politischen Repräsentationsgehalt für die Gegenwart zu reaktivieren. Ein prägnantes Beispiel ist die Übersetzung der antiken Basilika in den modernen Bautypus des reichsstädtischen Rathauses, wie sie Walther Ryff in seiner kommentierten Vitruv-Übersetzung vornimmt. Die Illustration der Basilica Iulia hat Ryff von Cesare Cesarianos italienischer Vitruv-Übersetzung (1521) übernommen (Abb. 4). Mit seinem Buch, so lässt Ryff eingangs verlauten, will er sich dem «gemeinen Vaterlandt Teutscher Nation dankbar erzeigen» und durch die Vermittlung architektonischen Wissens zur «fuerderrnus gemeins Vatterlands» beitragen.³⁸ In seinen Kommentaren leistet er eine ganz konkrete Vermittlungsarbeit zwischen den vorbildlichen antiken Bautypen und den aktuellen Nutzungsanpassungen. So proklamiert er eine Dignitätssteigerung der jeweiligen Institutionen, wenn er das antike Forum mit dem Marktplatz seiner eigenen Zeit gleichsetzt und den Bautypus der antiken Basilika als «herlichen grossen Pallas» und als «künigliches gebew» für die Versammlung der Reichstage für angemessen hält.³⁹



4 Rekonstruktion der antiken Basilika, Illustration aus: Walther Ryff, Vitruvius Teutsch, 1548, Tafel CLXIII.



5 Lucas Kilian, Ansicht des Rathausplatzes in Augsburg mit Rathaus, Augustusbrunnen und Perlachturm. Kupferstich von 1619.

Bei dem von dem Stadtbaumeister Elias Holl geplanten, 1624 fertiggestellten Rathaus in Augsburg fand dieser theoretisch begründete Typologietransfer eine direkte Umsetzung. Dies ist vielleicht mehr am architekturikonologischen Anspruch und an den repräsentativ-ideologischen Absichten ablesbar als im tatsächlichen Erscheinungsbild des vielgeschossigen, auf quadratischem Grundriss errichteten Baus mit den die Dachsilhouette prägenden Zwiebeltürmen (Abb. 5). Die Anbringung der Bedeutung stiftenden dorischen Säulenordnung beschränkt sich auf das Portal, auf dessen Balkon sich die Stadtautoritäten zu öffentlichen Proklamationen präsentieren konnten, sowie auf die rahmenden Pilaster des Giebfeldes mit dem Doppeladler, der die Reichsstadt symbolisiert.⁴⁰ Das Motiv der Doppeltürme dürfte auf einer Rekonstruktion des Bautypus der antiken Basilika nach Vitruv beruhen, die Bernardino Baldi in seinem in Augsburg kurz vor dem Baubeginn des Rathauses publizierten Vitruv-Kommentar vorschlug und nach der die römischen Gerichtshallen den christlichen Gemeinden ähnlich gewesen seien, was wohl heißen soll, dass sie ebenfalls Türme besessen haben.⁴¹ Entscheidend bleibt für das Verständnis des Rathausbaus und seiner Saalausstattungen weiterhin, dass der historisch legitimierte politische Status einer ursprünglichen kaiserzeitlichen Stadtgründung und der Rang einer Reichsstadt in Erinnerung gebracht wird. So verbürgen immerhin gleich zwei Kaiserzyklen – eine Serie von Bronzebüsten im Eingangsfoyer des Erdgeschosses und eine gemalte Imperatorengalerie im Goldenen Saal – die Kontinuität der Reichsgeschichte. Auch indem in der Inschrift am südlichen Portal des Ratssaales das Rathaus als «praetorium»⁴², der Saal als «curia» und die namentlich aufgeführten amtierenden Vertreter des Stadtreiments mit Amtsbezeichnungen der römischen

Staatsverfassung tituiert werden⁴³, wird faktisch die römische Gründungsgeschichte als politische Aktualität restituiert. Bei dem Bau und seiner Ausstattung kommt somit ein ausdrücklich performatives Geschichts- und Politikverständnis zum Tragen: Das aktuelle Programm einer kommunalen Selbstbehauptung mittels Stadtmodernisierung erhält aus den Antikenbezügen nicht nur seine Legitimation, sondern zeigt sich auch in der dissimulierenden Verhüllung all'antica. Moderne Realpolitik verwirklicht sich so als antikisierende Symbolpolitik.

Fazit

Die vorliegenden Überlegungen nehmen bestenfalls am Rande Bezug auf virulente epochentypische Konfliktfelder – die Rede ist also eher beiläufig vom Wachstum der frühneuzeitlichen Staatsgewalt, von Nationenkonkurrenz, von sich anbahnenden Staatenbildungskriegen sowie dem damit einhergehenden gesellschaftlichen Dissens und den Folgen für die Architekturproduktion. Im Kontext dieser politischen Entwicklungen ist es naheliegend und notwendig, insbesondere die von den Staatsgewalten oftmals selbstherrlich gegen die Interessen und bisweilen gegen die Widerstände von kommunalen Bewohnerschaften oktroyierte Baupolitik in den Blick zu nehmen.⁴⁴ Gegenüber solchen manifesten Konflikten kam es hier, wie eingangs ausgeführt, darauf an, Konflikte nicht primär als Eklat, sondern in ihrer strukturellen Entwicklungslogik zu verstehen und sie in dieser Bedeutung auf die Architekturgeschichte der Renaissance zu beziehen. Innerhalb dieser Entwicklungslogik lassen sich Konflikte als Kommunikations- und Normenkonflikte im Rahmen eines grundlegenden Traditions-Modernisierungs-Konfliktes präzisieren. Denn das «Aktionswort der rinascita»⁴⁵ umschreibt nicht nur die normative Erwartung – um nicht zu sagen: den Zwang – zu gesellschaftlich-kulturellen Initiativen und Innovationen, sondern es beinhaltet auch den ebenso normativen Rekurs auf die Antike. Kommunikative Konflikte resultieren dann vor allem daraus, wie diese Paradoxie von Modernisierungs- und Traditionsimperativ auf die partikularen Bedingungen unterschiedlicher Kulturmilieus produktiv als Spannungsfelder zu wenden wären.

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Beiträge in Zeynep Çelik / Diane Favro / Richard Ingersoll (Hg.): *Streets. Critical Perspectives on Public Space*, Berkeley / Los Angeles / London 1994, bes. den als Vorspanntext wiederabgedruckten Aufsatz von Spiro Kostof: *His Majesty the Pick: The Aesthetics of Demolition* (1982), S. 9–22.
- 2 Evident ist dieser Topos besonders in den Migrations- und Kolonialpolitiken; vgl. Matthias Asche / Ulrich Niggemann (Hg.): *Das leere Land. Historische Narrative von Siedlergemeinschaften*, Stuttgart 2015.
- 3 Nicholas Temple: *Renovatio Urbis. Architecture, Urbanism, and Ceremony in the Rome of Julius II.*, New York 2011; René Schiffmann: *Roma Felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.*, Bern 1985; Charles Burroughs: *Absolutism and the Rhetoric of Topography. Streets in the Rome of Sixtus V.*

in: Çelik / Favro / Ingersoll 1994 (wie Anm. 1), S. 189–202.

- 4 Joachim Fischer: *Die Bedeutung der Philosophischen Anthropologie für die Architektursoziologie*, in: Karl-Siebert Rehberg (Hg.): *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München, Frankfurt a. M. 2006*, S. 3417–3428, hier S. 3425. Zum Verständnis der neuzeitlichen Baugeschichte von Sankt Peter als Kampagne der «schöpferischen Zerstörung» gemäß dem Ökonomen Joseph A. Schumpeter vgl. Horst Bredekamp: *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini*, Berlin 2000; mit dem Begriff zum Verständnis der «Haussmannisierung» operiert auch Salvatore Pisani: *Architektenschmiede Paris. Die Karriere des Jakob Ignatz Hittorff*, Oldenburg 2022, S. 271–272.

- 5 Hans-Joachim Kunst: Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – die Kathedrale von Reims, in: Karl Clausberg (Hg.): *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Gießen 1981, S. 87–102, hier S. 87.
- 6 Dies war ein, zugegeben persönlicher, Eindruck vom 36. Deutschen Kunsthistorikertag 2022 in Stuttgart zum Hauptthema «Form Fragen». Vgl. auch Wolfgang Kemp: *Kein Formbegriff in Sichtweite. Kann uns die Systemtheorie helfen?*, in: *Merkur* Nr. 842, Juli 2019, S. 31–44.
- 7 Franco Moretti: *Distant Reading*, Konstanz 2016 (engl. 2013), Zitatparaphrase S. 59.
- 8 Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (2015), Princeton / Oxford 2017.
- 9 Elaine Scarry: *On Beauty and On Being Just*, Princeton / Oxford 1999, S. 92 zur Etymologie von «fay» («sich verbinden») und als Ursprung des Wortes aus dem niederländischen Lehenwort «vegen» («fegen, (auf)putzen, schmücken»).
- 10 *Erinnert sei nur an den programmatischen Titel der Dissertation von Horst Bredekamp: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a. M. 1975.
- 11 Robert S. Nelson / Richard Shiff (Hg.): *Critical Terms For Art History* (1996), Chicago / London 2003, darin die Sektionen «Social Relations» und «Societies».
- 12 Evelyn S. Welch: *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven / London 1995.
- 13 Manfredo Tafuri: *Venezia e il Rinascimento*, Turin 1985; Debora Howard: *Venice Disputed. Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture*, New Haven / London 2011.
- 14 Dietrich Erben: *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento*, Sigmaringen 1996.
- 15 Hans Jürgen Krysmansk: *Soziologie des Konflikts. Materialien und Modelle*, Reinbek 1971; vielversprechend aber gänzlich irreführend ist der Titel des Essaybandes von Lelio Basso: *Zur Theorie des politischen Konflikts*, Frankfurt a. M. 1969.
- 16 Diese Überlegung in Analogie zum Begriff der «strukturellen Gewalt»; für den Begriff maßgeblich Johan Galtung: *Strukturelle Gewalt* (Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung), Reinbek 1975.
- 17 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984, bes. S. 529–541, die beiden zitierten Begriffe S. 533, 541.
- 18 Reinhart Koselleck: *Einleitung*, in: Ders.: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a. M. 2000, S. 9–16, hier S. 9.
- 19 Reinhart Koselleck: *Zeitschichten*, in: Koselleck 2000 (wie Anm. 18), S. 19–26.
- 20 Albrecht Dürer: *Underweysung der Messung mit dem Zirckel un Richtscheit in Linien, Ebenen unnd gantzen Corporen durch Albrecht Dürer zusammen getzoge und zu Nutz alle Kunstlieb Ha-*
- benden mit zu gehörigen Figuren in Truck gebracht*, Nürnberg 1525 (Nachdruck Nördlingen 1983), fol. 82 (Buch III).
- 21 Hans-Ernst Mittag: *Dürers Bauernsäule. Ein Monument des Widerspruchs* (Fischer Kunststück), Frankfurt a. M. 1984.
- 22 Caspar Hirschi: *Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 2005; Ders.: *The Origins of Nationalism. An Alternative History from Ancient Rome to Early Modern Germany*, Cambridge 2012.
- 23 Zu solchen protonationalen, d. h. regional-territorialen oder kommunalen Identitätskonstruktionen vgl. die Fallbeispiele zur Lombardei und zu Florenz: Carol Herselle Krinsky: *Cesariano and the Renaissance Without Rome*, in: *Arte lombarda* 16, 1971, S. 211–218; John Onians: *Brunelleschi: Humanist or Nationalist?* (1982), in: Ders.: *Art, Culture and Nature. From Art History to World Art Studies*, London 2006, S. 121–140.
- 24 Dürer 1525 (wie Anm. 20), Widmung (unpag.). Von der «deutschen Nation» («tewtzen Natian») ist in einem Textentwurf der *Underweysung* die Rede; Albrecht Dürer: *Schriften und Briefe*, hg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1978, S. 238.
- 25 Dürer 1525 (wie Anm. 20), Buch III, hier S. 114 zur Illustration und S. 136 zur «alten textur».
- 26 Hierzu nur die Strukturanalyse von Johannes Burkhardt: *Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundlegung einer Theorie der Bellizität Europas*, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 24, 1997, S. 509–574.
- 27 Albrecht Dürer: *Etlliche vnderricht, zu befestigung der Stett, Schlosz, vnd flecken*, Nürnberg 1527 (Nachdruck Nördlingen 1969), Widmung (unpag.).
- 28 Sebastiano Serlio: *Regole generali di architettura (= Libro quarto)*, Venedig 1544 (Nachdruck Rom 2006), fol. ii verso.
- 29 Ebd., fol. xxxiii verso.
- 30 Sebastiano Serlio *On Domestic Architecture. Different Dwellings From the Meanest Hovel to the Most Ornate Palace. The Sixteenth Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University*, Text by Myra N Rosenfeld, Cambridge / Mass. 1978, Tafel L mit Erläuterung.
- 31 Giacomo Barozzi da Vignola: *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Vignola 1562 (Nachdruck Vignola 1974); vgl. Christof Thoenes: *La regola delli cinque ordini del Vignola* (1983), in: Ders.: *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, Berlin 2002, S. 149–198.
- 32 Die Belegstellen bei Antonio Averlino detto il Filarete: *Trattato di architettura*, hg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972, S. 74–76, 189, 218, 619; vgl. auch John B. Onians: *Filarete and the qualità: Architectural and Social*, in: *Arte lombarda* 38/39, 1973, S. 116–128; zur architektonischen Anwendung an der Cappella Colleoni in Bergamo Erben 1996 (wie Anm. 14), S. 134–136.

- 33** Brief an Tizian von 1546; zit. nach Charles Burroughs: *The Italian Renaissance Palace Facade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*, Cambridge 2002, S. 197 und dort allgemein zum Problem S. 3–6.
- 34** Sebastiano Serlio: *Extraordinario libro di architettura*, Lyon 1551 (Neudruck Bologna 1978), Erläuterung zu Tafel 6.
- 35** Hierzu nur zusammenfassend Dietrich Erben: *Die Kirchen von Bankiers. Die Medici-Bank und die Kunst der Unternehmenskultur im Quattrocento* (2019), in: Ders.: *Humanität und gebaute Umwelt. Essays und Studien zur Architekturgeschichte*, Bielefeld 2023, S. 145–158, bes. S. 153–156.
- 36** Johannes Enen: *Epitome, alias Medulla Gestorum Trevensium*, Metz 1514, fol. 5r–5v; zit. nach Christopher Wood: *Maximilian I As Archeologist Emperor*, in: *Renaissance Quarterly* 58, 2005, S. 1128–1174, hier S. 1128 f.
- 37** Hierzu Urs Stähli: *Soziologie der Entnetzung*, Berlin 2021, S. 173–177, 280, 405 zu Ruinen, Schutt und obsoleten Räumen.
- 38** Walther Ryff: *Vitruvius Teutsch. Nemlichen des aller namhaftigsten vn[d] hocherfarnesten, Römischen Architecti, und Kunstreichen Werck oder Bawmeisters, Marci Vitruuij Pollionis etc.*, Nürnberg 1548 (Neudruck Hildesheim / New York 1973), Einleitung (unpag.).
- 39** Ebd., Kapitel V,2 und Tafel CLXIII; allgemein zur Illustrationsstrategie bei Ryff Michael Gnehm: *Cum auctoritate et ratione decoris. Bildinterpretationen in den Vitruvkommentaren W. H. Ryffs*, in: Frank Böttner / Gabriele Wimböck (Hg.): *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, S. 129–156.
- 40** Zu dem ausführlich untersuchten Bau vgl. mit weiterer Literatur nur Dietrich Erben: *Architecture*, in: B. Ann Tlusty / Mark Häberlein (Hg.): *A Companion to Late Medieval and Early Modern Augsburg*, Leiden / Boston 2020, S. 526–552, hier S. 543–545.
- 41** Bernardino Baldi: *De verborum vitruvanarum significatione sive perpetuus* in M. Vtruvium Pollionem commentarius, Augsburg 1612, S. 26.
- 42** FERDINANDO II / IMPERATORE AVG(usto) / PRETORIVM HOC / PERFECTVM EST; angespielt wird im Kontext der Widmungsinschrift für Kaiser Ferdinand II. während des Dreißigjährigen Krieges speziell auf die Bedeutung des Praetoriums als kaiserliches Hauptquartier im Krieg.
- 43** DVVM VIRI PRAEFECTI – Stadtpfleger; QVINQVE VIRI – Geheime Räte; AEDILES – Baumeister.
- 44** Vgl. hierzu die in den Anm. 12–14 genannte Literatur; zum Fallbeispiel der Herrschaftsübernahme der Medici-Herzöge in Florenz vgl. Dietrich Erben: *Die Fiktion der Politik und die Schönheit der Bürokratie. Baupolitik unter Cosimo I de' Medici in Florenz* (2016), in: *Erben* 2023 (wie Anm. 35), S. 157–175.
- 45** Zum Begriff Odo Marquard: *Innovationskultur als Kontinuitätskultur. Überlegungen zur Renaissance* (1996), in: Ders.: *Skepsis in der Moderne. Philosophische Studien*, Stuttgart 2007, S. 83–92, hier S. 87.

Bildnachweise

- 1, 2** Dürer 1525 (wie Anm. 20), S. 82, S. 114
- 3** Serlio 1978 (wie Anm. 30), Tafel L
- 4** Ryff 1973 (wie Anm. 38), Tafel CLXIII
- 5** Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, G 12069

Im Vorwort zum 2022 erschienenen Buch *Queer Spaces* beschreibt Olivia Laing die Vielfalt queerer Räume wie folgt: «Queer space can be private, intimate and secretive, or it can be communal, public and shared.» Und weiter: «It's not just a physical building in which to hook up or hang out. Instead, it's an alternate universe, a secret network that runs right round the world.»¹ In Anbetracht der von Laing genannten globalen Präsenz kann es fast schon verwundern, warum es bisher wenige Betrachtungen dazu gibt, wie diese queeren Räume gestaltet sind. Am Beispiel des Forum Queeres Archiv München e. V., einem selbstverwalteten Archiv für Zeugnisse der LGBTQIA+-Geschichte, möchte ich aufzeigen, wie sich queere Räume in architekturwissenschaftlicher Sicht beschreiben lassen.

Die LGBTQIA*-Emanzipationsgeschichte einer Stadt ist auch immer eine Geschichte der Räume.² In München etwa sind Orte wie die Teestube am Glockenbach, die in den 1970er Jahren der erste öffentliche Treffpunkt für Homosexuelle war, die Bar Inges Karotte, über 34 ein Jahre Treffpunkt für lesbische Frauen, oder die Nümfe, ein lesbischer Kollektivraum der 1990er Jahre in der Nymphenburgerstraße, fest im Gedächtnis der queeren Community verankert. Sie rufen vielfältige Erinnerungen hervor, obwohl die angesprochenen Lokale bereits lange aus der Stadt verschwunden sind. Im Stadtbild waren sie wie andere LGBTQIA*-Orte schon während ihres Bestehens oft nicht deutlich erkennbar.

Queere Räume sind zunächst soziale Räume, in welchen sich Menschen abseits der Heteronormativität begegnen. Die Soziologin Sabine Hark drückt die Gefühle queerer Menschen bei Anwesenheit in nicht-queeren Räumen mit einer Metapher aus: «Während sich also die einen in Räumen bewegen, die ihnen entsprechen, befinden sich die anderen gleichsam ›in der Fremde‹.»³ Es handelt sich also bei queeren Räumen um Orte, die die erlebte Isolation und Unverbundenheit queerer Menschen überwinden, und an welchen sie sich ›in der Mehrzahl‹ fühlen können. Den physischen Rahmen dazu bieten Lokale, Bars, Clubs, Beratungszentren, Geschäfte, Saunen, Gedenkorte, Wohnprojekte, Privatwohnungen oder der öffentliche Raum. Weiterhin gibt es Archive, die die LGBTQIA*-Minderheit hervorbringt, und welche neben einer besonderen Entstehungsgeschichte eine eigene Form besitzen. Hier soll auf die Raumpraxis dieser Archive am Münchner Fallbeispiel eingegangen werden; mit dem Hinweis, dass die Ausgestaltung der einzelnen Archive in hohem Maße von den Urheber:innen der Strukturen abhängig ist und sich somit von Fall zu Fall unterscheidet.

Die junge Geschichte queerer Archive

Queere Archive etablierten sich in Nordamerika und Europa seit den 70er Jahren mit dem Erstarken der westlichen Lesben- und Schwulenbewegung. Aus der Gruppe Gay Academic Union heraus, die sich für die Repräsentation schwuler und lesbischer Student:innen in New York einsetzte, gründeten sich 1975 die Lesbian Herstory Archives. Die lesbischen Frauen Joan Nestle, Julia Stanley, Deborah Edel, Sahli Cavallo und Pamela Oline entwickelten das Konzept eines selbstverwalteten Archivs, welches historisches Material der lesbischen Community über mehrere Generationen hinaus aufbewahren sollte. Fast 20 Jahre – bis zum Umzug des Archivs in ein eigenes Gebäude in Brooklyn im Jahr 1993 – fungierte Joan Nestles Privatwohnung als Ort des Archivs.⁴ Zur selben Zeit gründeten sich in Los Angeles die Western Gay Archives, die heute ONE National Gay & Lesbian Archives heißen und die weltweit größte Sammlung an LGBTQIA*-Archivmaterial besitzen.⁵

In Deutschland entstanden die ersten queeren Archive in den 80er Jahren: 1980 das lesbische Archiv Spinnboden, 1984 das Centrum Schwule Geschichte Köln und 1985 das Schwule Museum Berlin. Das spätere Forum Queeres Archiv München e. V. wurde 1999 als Forum Homosexualität und Geschichte e. V. in München gegründet.

Die Gründung der Archive war stets ein politischer Akt – ein Mittel zur Selbsthilfe, um die Geschichte der Emanzipationsbewegung wie auch die persönlichen Geschichten der Mitglieder der queeren Minderheit zu bewahren und für zukünftige Generationen sichtbar zu machen. Denn mit dem Begriff der Minderheit geht eine Abwertung der Erfahrungen einer Gruppe einher, die zur Folge hat, dass sich die etablierten Institutionen einer Gesellschaft (z. B. Stadtmuseen oder Stadtarchive) bis heute nicht dafür verantwortlich fühlen, queere Geschichte zu sammeln. Daher begründet dieser Ursprung der queeren Archive im Aktivismus die spezifische Art der Archivarbeit, die sich von jener in Archiven der Mehrheitsgesellschaft unterscheidet. Katrin Köppert, Professor*in für Kunstgeschichte und populäre Kulturen mit Schwerpunkt auf Gender- / Queer Studies in Leipzig, führt aus, «dass die Archive im Moment ihres Entstehens nicht in erster Linie Institutionen zur korrekten Verwahrung von Dokumenten, Akten, Briefen oder Fotos darstellten. Vielmehr sind sie Orte, an denen mündliche Überlieferungen, Versammlungs-Ethnografien, künstlerische Kurzdarbietungen, politische Selbst-Verständigungen, Trauerarbeit und Flirtversuche zusammenliefen.»⁶ Die Funktionen der noch jungen queeren Archive gehen damit in vielen Bereichen weit über die von traditionellen Archiven hinaus.

Das Archiv als Unterschlupf

Der erste Kontakt mit dem Münchner queeren Archiv gestaltet sich unerwartet: Ein knarzendes Treppenhaus überwindend finden die Nutzer:innen Räume in der Nähe des Hauptbahnhofs vor, die eher an eine Wohnung erinnern als an die nüchterne Erscheinung traditioneller Lesesäle und Archivdepots.

Hier versammelt das Forum Queeres Archiv München e. V. auf 120 Quadratmetern eine umfangreiche Sammlung von schriftlichen Dokumenten, Fotografien, Flyern, Objekten sowie Audio- und Videozeugnissen. Es enthält 1.200 Poster, eine Bibliothek mit fast 4.000 Büchern und 220 Zeitschriftentiteln. Weiter finden sich Objekte unterschiedlicher Größe in den Archivräumen – von selbstgedruckten Buttons und T-Shirts der verschiedenen Vereine und von Aktionen in München bis hin zu einzelnen Kunstwerken und Werbeschildern verschwundener Lokale. Neben der Sammlungstätigkeit werden die Bestände – meist ehrenamtlich – erforscht, die

Ergebnisse publiziert und in Veranstaltungen und Ausstellungen der Öffentlichkeit präsentiert (Abb. 1).⁷

Wenn ein queerer Ansatz bedeutet, so Susanne Huber und Daniel Berndt, «mit Begriffen wie Affekt, Emotion oder Begehren, bzw. ihrer Theoretisierung»⁸ zu arbeiten, wird das am Fokus des queeren Archivs auf dem Sammeln von persönlichen Aussagen von Zeitzeug:innen deutlich, die in Schriftform oder als Audio- und Videodokumente archiviert werden, und die die Lücken in der Geschichtsschreibung der queeren Bewegung füllen. Ann Cvetkovich stellte 2003 ein *Archive of Feelings* zusammen – Texte zu Themen der lesbischen Sexualität, über Traumata und (Aids-)Aktivismus – und versuchte damit einen Aufbewahrungsort für Gefühle und Erinnerungen zu schaffen.⁹ Diese Berichte queerer

Zeitzeug:innen «erzählen von Stolz und Befreiung, von Sehnsucht und Zugehörigkeit, von Lebensfreude und Leidenschaft, aber auch von Wut und Verzweiflung, von Verrat und Scham, von Trauer und Traumata», wie Sabine Brantl, Kuratorin der Ausstellungsreihe *Archives in Residence* am Münchner Haus der Kunst, zusammenfasst.¹⁰

Huber und Berndt betonen in ihrem Debattenbeitrag die Notwendigkeit queere Kunstgeschichtsschreibung kontinuierlich nach zu justieren, indem sie auf den Titel *What is queer today is not queer tomorrow* einer Ausstellungen in der Berliner nGbK Bezug nehmen. Dies kann auch für queere Archivarbeit gelten und wird an der Namensgeschichte des Forum München deutlich, das das Archiv betreibt. 2007 ergänzte der Untertitel *Lesben und Schwule in Geschichte und Kultur* den Vereinsnamen, um explizit lesbische Frauen und ihre Bedeutung für die homosexuelle Emanzipation hervorzuheben. Mit erhöhter Sichtbarkeit der Belange von bi*, trans* und inter* Lebensformen wurde eine weitere Umbenennung nötig, was zum derzeitigen Namen Forum Queeres Archiv München e. V. führte. Eine Herausforderung ist, dass sich die Geschichte dieser Gruppen in der Zukunft deutlicher in der Gewichtung der Bestände widerspiegelt und ihnen so einen Unterschlupf bietet.

Funktionen und Handlungen im «Gedächtnis- und Gefühlsspeicher»

Seit 2005 befindet sich das queere Archiv im dritten Stock eines Altbaus in der Bayerstraße. Auf sechs Räume verteilten die Mitarbeiter:innen und Ehrenamtlichen die vielfältigen Bestände und sortieren sie immer wieder um, wenn es die Aufnahme eines neuen Bestandes oder bauliche Situationen verlangen. Jede Platzreserve wird genutzt.

Wenig spricht für die Einrichtung eines Archivs in diesen Räumlichkeiten. Der fehlende Aufzug, enge Gänge oder Stufen zwischen den Räumen machen immer wieder



1 Forum Queeres Archiv München e. V., Archiregal mit unterschiedlichen Inhalten, u. a. queer-feministische Jahrbücher und Materialsammlung für eine Ausstellung zum Thema Transidentität, 2021



2 *Archives in Residence: Forum Queeres Archiv München, Ausstellung im Haus der Kunst, München, 2021*

unorthodoxe Lösungen notwendig. Doch all diesen Unwegsamkeiten zum Trotz ermöglichen es die Akteur:innen, in diesen Räumen ein funktionierendes Archiv zu betreiben. Der beschriebene Raumeindruck führt dazu, dass sich Mitarbeiter:innen stärker emotional mit dem Archiv verbunden fühlen, und potentielle Spender:innen von Archivmaterial leichter Vertrauen fassen können als zu Archiven mit höherem Professionalisierungsgrad.¹¹

Im queeren Archiv München gibt es keine streng getrennten Bereiche für Verwaltung, Lagerung und Publikumsverkehr. Alle Funktionen sind miteinander verschränkt und die Nutzung der Räume ist nur durch den ständigen Austausch zwischen Mitarbeiter:innen und Besucher:innen möglich. So gibt es keinen Leseraum – die Einsicht der Archivalien erfolgt meist in unmittelbarer Nähe zum Lagerort. Der offene Zugang zu den Dokumenten erzeugt eine «Unmittelbarkeit der Situation, in der Besucher*innen auf Dokumente und Materialien treffen», wie Brantl folgert (Abb. 2).¹² Durch den stattfindenden Austausch, das assoziierende Recherchieren und die Möglichkeit von Zufallsfunden sind queere Archive daher «gleichermaßen Lager- und Präsentationsorte, Erkenntnis- und Erlebnisräume, Gedächtnis- und Gefühlsspeicher».¹³

Mittels handschriftlicher Zettel und Schilder, die sich im Archiv verteilen, erhalten die Mitarbeiter:innen Handlungsanweisungen, wie beispielsweise Videokassetten digitalisiert oder neue Bücher einsortiert werden sollen. Um die räumliche Struktur und die Ordnung der Bestände zu erhalten, ist das Archiv auf eine hohe Eigenverantwortung der Nutzer:innen angewiesen.

An die Raumpraxis annähern

2012 untersuchte Paul B. Preciado das Verhältnis von Biopolitik und Architektur und stellte dabei fest, dass Architektur in der Moderne mitverantwortlich für die Konstruktion dessen sei, was wir als «Normalität» betrachten. Preciado fordert daher eine

widerständige Architekturpraxis, die die Funktion der Architektur als «normalizing, genderizing, and racializing force» überwindet oder zumindest stört. Die Räume, die feministische, homosexuelle und transgender Bewegungen seit den 1960er und 1970er Jahren hervorbringen, seien Teil dieses «Ungehorsams». ¹⁴ Da es aus der Sicht der Architekturgeschichte bisher wenige Definitionen queerer Raumpraxis gibt, greife ich bei der Suche nach Analysewerkzeugen auf Untersuchungen anderer Raumproduktionen wie zum Beispiel auf Marina Otero Verziers Dokumentation von Hausbesetzungsprojekten am Het Nieuwe Instituut in Rotterdam oder auf eine Studie der Wüstenrot-Stiftung zu baukulturellen Zeugnissen deutscher Migrationsgeschichte zurück. ¹⁵ Die dort formulierte Forderung nach der Beschäftigung mit der Geschichte der Gemeindezentren türkeistämmiger Muslime und Muslimas kann auch für queere Räume gelten: «Der Mangel an Wahrnehmung und Wissen über die Bedeutung, Vielfalt und Komplexität dieser Orte wiegt schwer in einer Gesellschaft, die aus eigenem Interesse die Chancen und Perspektiven für eine kulturelle und soziale Teilhabe aller Bevölkerungsgruppen verbessern muss.» ¹⁶ Aspekte, die sich aus diesen Studien auf queere Archive übertragen lassen und die unmittelbare Auswirkungen auf den materiellen Raum haben, sind unter anderem Flüchtigkeit, Aneignung, Selbstverwaltung und Multifunktionalität. Queere Räume sind meist von den Nutzer:innen selbst initiierte Umnutzungen anderer Räume. Queer neugebaut und geplant wird eher in Ausnahmen. ¹⁷ Daher findet eine fortwährende Anpassung der räumlichen Strukturen und des Raumprogramms statt, um den vorhandenen Platz zu optimieren. Wie sich am queeren Archiv in München zeigen lässt, sind seine äußere Gestalt und innere Nutzung vielfältig. Die Räume entziehen sich unseren Sehgewohnheiten, die von traditionellen Mustern beeinflusst werden. Funktionen überlagern sich – die Räume sind hybrid und multifunktional. Im queeren Archiv wird außerdem die angesprochene Flüchtigkeit und Prozesshaftigkeit durch die flexible und provisorische Erscheinung augenfällig, die auch nach über 20 Jahren des Bestehens der Institution noch vorhanden ist.

Die Vielfalt der Ausformung queerer Räume wird Hark zufolge «bestimmt [...] von den widersprüchlich organisierten Koordinaten Risiko und Vergnügen, Sicht- und Unsichtbarkeit, Isolation und Gemeinschaftlichkeit». ¹⁸ Bei der Gestaltung von queeren Bars und Treffpunkten werden Themen wie Sichtbarkeit, Außenwirkung oder Zugangsschwellen vor diesem Hintergrund immer wieder neu verhandelt.

Architecture without Architects?

Queere Räume sind Zeugnisse für das Leben queerer Menschen und ihres Umgangs mit der Stadt. Eine Möglichkeit, die Aneignungsleistungen der Initiator:innen und Akteur:innen queerer Räume zu würdigen, wäre die adäquate Dokumentation jener selbstgeschaffenen Strukturen. Es sind keine Räume, die genau so gewollt waren. Sie entstehen aus der Reaktion auf Stadt und Gesellschaft.

Einen wichtigen Aspekt der Betrachtung stellen die Eigentumsstrukturen hinter den Flächen dar. Schwierigkeiten bei der Anmietung von Räumen sind in München zum Beispiel für die erste schwule Buchhandlung Max & Milian dokumentiert. Diese wurde im Jahr 1989 bereits nach einer Woche fristlos gekündigt, als die Vermieterin, eine Münchener Schlachtereikette, von der «eindeutigen Ausrichtung» der Buchhandlung erfuhr. Auf einem Flyer findet sich die handschriftliche Ergänzung «Seit 17.8.89 sind wir gekündigt! Schwule unerwünscht» (Abb. 3). ¹⁹ Neben solchen Schwierigkeiten durch Diskriminierung, die heute keinesfalls auszuschließen sind,

3



3 Eröffnungs-Flyer mit dem handschriftlichen Hinweis «Schwule unerwünscht», Buchhandlung Max & Milian, München, 1989

4 Bibliothek, Forum Queeres Archiv München e.V., 2021

4



stehen queere Vereine bei der Raumsuche auch vor finanziellen Herausforderungen, weshalb sie auf Spenden oder die Unterstützung durch öffentliche Stellen angewiesen sind.

Ein positives Beispiel für die öffentliche Anerkennung queerer Aktivitäten ist dagegen die Benennung des Karl-Heinrich-Ulrichs-Platzes im Münchener Glockenbachviertel nach einem frühen Vorkämpfer der Rechte Homosexueller (Abb. 4).

In einem Feld, das stark von der Fluidität der Betrachtungsgegenstände geprägt ist, kann diese Untersuchung nur eine exemplarische sein. Festlegungen, was eine queere Raumpraxis ausmacht, sind daher schwer zu treffen, auch da sie einem steten Wandel und Reaktionsverhältnis zu Stadt und Mehrheitsgesellschaft steht. Im Falle des Archivs liegt das Potential queerer Raumpraxis nach Köppert darin, durch das Hinterfragen normativer Strukturen im Sinne einer kreativen Verwirrung vorgegebene (Wissens-)Kategorien und (Raum-)Ordnungen zu durchbrechen.²⁰ Der Wiener Architekt Helge Mooshammer fragt in seinem Buch über das Cruising (der Suche nach sexuellen Abenteuern im öffentlichen Raum): «Warum zählt das Sichtbare [in der Architektur] mehr als das, was uns unsichtbar begleitet?». Damit stellt er nichts weniger als die gängige Architekturproduktion und die Aufgabe der Architekturschaffenden infrage.²¹ Am Beispiel des queeren Archivs wird deutlich, dass nicht bauliche Strukturen den Raum bestimmen, sondern die Vorstellungskraft der Akteur:innen.

Anmerkungen

- 1 Olivia Laing: Foreword, in: Adam Nathaniel Furman, Joshua Mardell (Hg.): *Queer Spaces. An Atlas of LGBTQ+ Places and Stories*, London 2022, S. VIII.
- 2 Carolin Küppers, Martin Schneider (Hg.): *Orte der Begegnung. Orte des Widerstands. Zur Geschichte homosexueller, trans*-geschlechtlicher und queerer Räume*, Hamburg, 2018, S. 16.
- 3 Sabine Hark: «We're here, we're queer, and we're not going shopping!» *Queering Space: Interventionen im Raum*, in: Christine Bauhardt (Hg.): *Räume der Emanzipation*, Wiesbaden 2004, S. 221.
- 4 Shawn(ta) D. Smith-Cruz: *Tape-by-Tape: Digital Practices and Cataloguing Rituals at the Lesbian Herstory Archives*, in: Rachel Wexelbaum (Hg.): *Queers Online. LGBT Digital Practices in Libraries, Archives, and Museums*, Sacramento 2015, S. 86–87.
- 5 ONE Archives at the USC Libraries: About, <https://one.usc.edu/about>, Zugriff am 20.11.2022.
- 6 Katrin Köppert: *Queere Archive des Ephemereren*, in: *sub \ urban. Zeitschrift für kritische Stadtforschung* 3, 2015, Nr. 2, S. 72.
- 7 Forum Queeres Archiv München e. V.: *Eigen-darstellung des Vereins*, <https://forummuenchen.org/archiv/>, Zugriff am 29.11.2022.
- 8 Susanne Huber, Daniel Berndt: «A desire to create new contexts» – *Queere Ansätze in der Kunstgeschichte*, in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 1, S. 66–78.
- 9 Ann Cvetkovich: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham / London 2003, S. 16–17.
- 10 Sabine Brantl: *Archives in Residence. Forum Queeres Archiv München*, 28.11.2021–1.5.2022, Begleitheft zur Ausstellung, Haus der Kunst München, München 2021, S. 11.
- 11 Köppert 2015 (wie Anm. 6), S. 67–68.
- 12 Die collagenhafte Überlagerung des Archiv-Grundrisses mit einer exemplarischen Auswahl an Archivalien sollte den Raumeindruck der Unmittelbarkeit in die Ausstellungsräume des Haus der Kunst transportieren.
- 13 Brantl 2021 (wie Anm. 10), S. 12.
- 14 Beatrix Preciado: *Anyone. Architecture as a Practice of Biopolitical Disobedience*, in: *Log* 25, 2012, S. 121–134. Heute ist Preciado unter dem Namen Paul B. Preciado bekannt.
- 15 Marina Otero Verzier: *Archival Fault Lines. On the Inclusion of Nonauthor-based, Precarious, and Criminalized Spatial Practices in the Archive*, in: *kritische berichte* 50, 2022, Nr. 3, S. 87–98; René Boer / Marina Otero Verzier / Katja Truijen (Hg.): *Architecture of Appropriation. On squatting as spatial practice*, Rotterdam 2019; *Wüstenrot Stiftung (Hg.): Gemeindezentren türkeistämmiger Muslime als baukulturelle Zeugnisse deutscher Migrationsgeschichte*, Ludwigsburg 2019.
- 16 Wüstenrot Stiftung 2019 (wie Anm. 15), S. 5.
- 17 Ein Beispiel für die Neuplanung eines queeren Raums ist das queere Wohnprojekt LOVO, welches 2019 von Christoph Wagner Architekten in Berlin erstellt wurde, siehe *BauNetz*, https://www.bau-netz.de/meldungen/Meldungen-Integratives_Projekt_von_Christoph_Wagner_Architekten_7074421.html, Zugriff am 29.11.2022.
- 18 Hark 2004 (wie Anm. 3), S. 223.
- 19 Forum Queeres Archiv München e. V.: *Bestand Max & Milian, Flyer*, 1989.
- 20 Köppert 2015 (wie Anm. 6), S. 68.
- 21 Helge Mooshammer: *Cruising. Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures*, Wien 2005, S. 14.

Bildnachweise

- 1, 4 Foto: Ella Neumaier, Amelie Pretsch
- 2 Foto: Linda Strehl
- 3 Forum Queeres Archiv München e. V.

Biografien der Autor:innen

Vera Simone Bader ist Kunsthistorikerin und war von 2013 bis 2023 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Architekturmuseum der TU München. Dort kuratierte sie die Ausstellungen *Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne*, *World of Malls. Architekturen des Konsums, Experience in Action! DesignBuild in der Architektur* und *Marina Tabassum Architects: In Bangladesh*. Für ihre Dissertation erhielt sie 2014 den Hans-Janssen-Preis der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Seit April 2023 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg und für ein DFG-Projekt verantwortlich.

Dietrich Erben ist Inhaber des Lehrstuhls für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design an der TU München. Arbeitsschwerpunkte in der Kunst- und Architekturgeschichte seit der Frühen Neuzeit, insbesondere in der politischen Ikonographie und der Architekturtheorie. Neuere Buchveröffentlichungen: Hg. (mit Christine Tauber): *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit* (2016); *Architekturtheorie. Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart* (2017); Hg. (mit Tobias Zervosen): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Berufsautobiographien und Professionsgeschichte*, 2018; Hg.: *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie* (2019); *Humanität und gebaute Umwelt. Essays und Studien zur Architekturgeschichte* (2023).

Stefan Gruhne ist Architekt in München. Neben Lehraufträgen an der TU München und der Hochschule München forscht er zur queeren Geschichte der Stadt und arbeitete am digitalen Archivprojekt *gayze.de – Queere Orte in München* mit. Im Haus der Kunst in München gestaltete er die Ausstellung *Archives in Residence: Forum Queeres Archiv München* über den gleichnamigen Verein, dessen Geschichte und Architekturarbeit. Dem Vereinsvorstand gehört er seit 2022 an.

Luana Günthardt hat 2021 ihren Architekturbachelor an der ETH Zürich abgeschlossen und ist im letzten Jahr ihres Masterstudiums. Dazwischen lebte sie in Lissabon und arbeitete bei Barbas Lopes Arquitectos. In der Vertiefungsarbeit am Lehrstuhl für Architekturgeschichte und -theorie von Prof. Dr. Laurent Stalder beschäftigte sie sich unter Betreuung von Dr. Andreas Kalpakci mit Emilie Sauter mit Leuchtreklame in Berlin.

Regine Heß ist Senior Researcher an der Professur Konstruktionserbe und Denkmalpflege der

ETH Zürich. Zum 50. Jubiläum des Europäischen Denkmalschutzjahres 1975 hat sie die Projektleitung von *A Future for whose Past? The Heritage of Minorities, Fringe Groups and People without a Lobby* inne, welches die Arbeitsgruppe Denkmalschutzjahr 2025 des ICOMOS Suisse unter Vorsitz von Silke Langenberg 2023–2025 durchführt. Jüngste Buchveröffentlichungen sind: Hg. (mit Silke Langenberg und Karl R. Kegler): *Staatsbauschule München. Architektur, Konstruktion und Ausbildungstradition*, 2022; Hg. (mit Christian Fuhrmeister und Monika Platzer): *Rassismus in der Architektur / Racism in Architecture* (kritische berichte 3/2021).

Dennis Pohl ist Architekturhistoriker mit dem Fokus auf Kulturtechniken des Entwerfens und politischer Planung in der Nachkriegszeit. Im Wintersemester 2022/23 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Architekturgeschichte am Kunsthistorischen Institut der Goethe-Universität in Frankfurt a. M. und Postdoktorand am Lehrstuhl Theory of Architecture and Digital Culture der TU Delft. Seine Arbeiten sind erschienen in ARCH+, Archiv für Mediengeschichte, Footprint Journal, History and Technology, Migrant Journal, sowie mehreren Sammelbänden. Seine Dissertation *Building Carbon Europe* erscheint im Herbst 2023 bei Sternberg Press.

Carsten Ruhl ist Professor für Architekturgeschichte an der Goethe-Universität in Frankfurt a. M., Sprecher des LOEWE-Schwerpunkts *Architekturen des Ordens* und Gründungsmitglied des Center for Critical Studies in Architecture (CCSA). Seine Forschungsinteressen liegen im Bereich der Geschichte und Theorie der Architektur mit einem besonderen Fokus auf deren Medienspezifika. Neueste Publikationen sind *Kracauer's Architecture. The Ornamental Nature of the New Capitalist Order*, Weimar 2022; *Bauhaus Clouds: Challenges to the Nebula of Architectural Histories and Archives*, Weimar 2023 (im Erscheinen).

Emilie Sauter hat 2017 mit dem Architekturstudium an der ETH Zürich begonnen. Im Herbst 2020 und Frühjahr 2021 arbeitete sie als Praktikantin im Londoner Architekturbüro Caruso St John Architects. Während ihres Masterstudiums beschäftigte sie sich zusammen mit Luana Günthardt im Frühjahr 2022 mit dem Thema Lichtwerbung im Rahmen einer Vertiefungsarbeit am Lehrstuhl für Architekturtheorie von Prof. Dr. Laurent Stalder an der ETH Zürich und wurde dabei betreut von Dr. Andreas Kalpakci.

Brigitte Sölch ist Professorin für Architektur- und Neuere Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg und lehrte zuvor an der ABK Stuttgart. Sie war nach einem Museumsvolontariat am ZKM und einer wiss. Assistenz an der Universität Augsburg langjährige Mitarbeiterin am kunsthistorischen Max-Planck-Institut in Florenz und habilitierte sich an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sölch ist Mitbegründerin der Ulmer Vereins-AG und des DFG-Netzwerks *Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970* sowie Mitherausgeberin der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Sie arbeitet zur Kunst- und Architekturgeschichte des 15. bis 21. Jahrhunderts mit besonderem Interesse an der politischen Ideengeschichte und einer Problemgeschichte des Öffentlichen.

Daniela Spiegel ist seit April 2023 Professorin für Denkmalpflege und Baugeschichte an der Bauhaus-Universität Weimar und Kollegiumsmitglied des DFG-Graduiertenkollegs «Identität und Erbe». Zuvor lehrte sie als Professorin für Bau-

geschichte und Denkmalpflege an der Hochschule Anhalt. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Denkmaltheorie sowie der Architektur- und Städtebaugeschichte des 20. Jahrhunderts. Neben Architektur und Städtebau des italienischen Faschismus (*Die Città Nuove des Agro Pontino im Rahmen der faschistischen Staatsarchitektur* [2010] sowie gemeinsam mit Harald Bodenschatz *Städtebau für Mussolini* [2011]) beschäftigt sie sich mit dem baulichen, vor allem touristischen Erbe der DDR (*Urlaubs[t]räume des Sozialismus. Zur Geschichte der Ferienarchitektur in der DDR* [2020]).

Maximilian Steverding studierte Architektur und arbeitete als Architekt. Aktuell forscht er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für politische Wissenschaften und Soziologie der Universität Bonn zur räumlichen Entwicklung Europas. Der Schwerpunkt seiner Auseinandersetzung liegt an der Schnittstelle zwischen Raum, Architektur und Politik.



Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins –
Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

Heft 2.2023

Das vorliegende Heft ist dem Konflikt in der Architektur gewidmet. Wir, die AG Architekturkonflikt, legen ihm ein Verständnis von Architektur zugrunde, das Planungen und Bauwerke an den wichtigsten – konflikthaften – Stationen betrachtet, an denen eine Fülle unterschiedlicher Akteur:innen beteiligt ist. Architektur und Denkmalpflege werden dadurch stärker in Politik-, Sozial- und Geschichtswissenschaften eingebettet und Kontroversen und Differenzproduktion forschungsleitend. Die Arbeitsgruppe interessiert sich in historisch-quellenkritischer Perspektive für gebaute und ungebauete Architektur, öffentlichen Raum und Infrastrukturen sowie jene Narrative, Institutionen und Interaktionen, durch die sie dokumentiert werden.

Die diesjährige Debatte zum Thema *Queerness in den Kunstwissenschaften* wird von dem Beitrag «Queere Raumpraxis: Das Forum Queeres Archiv München als Gedächtnis- und Gefühlsspeicher» fortgesetzt.

Zur Reihe

Die *kritischen berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* sind das Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Die vierteljährlich erscheinende Publikation ist seit ihrer Gründung 1972 ein Forum der kritischen, an gesellschaftspolitischen Fragen interessierten Kunstwissenschaften und verhandelt zugleich aktuelle hochschul- und fachpolitische Themen.