



Forschungen des Instituts für
Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 15



Harald Engler, Stephanie Herold,
Scarlett Wilks (Hg.)

Kollektiv und Kollaborativ

Positionen gemeinschaftlichen Arbeitens in der Architektur
und Planung vom 20. Jahrhundert bis zu Gegenwart

Kollektiv und Kollaborativ

**Positionen gemeinschaftlichen Arbeitens in der Architektur
und Planung vom 20. Jahrhundert bis zu Gegenwart**



Forschungen des Instituts
für Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte

herausgegeben vom Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften
und Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Abteilung
Archäologische Wissenschaften

Michaela Konrad
Andreas Schäfer
Rainer Schreg
Till Sonnemann

Abteilung
Denkmalwissenschaften

Paul Bellendorf
Stefan Breitling
Rainer Drewello
Mona Hess
Gerhard Vinken

Abteilung
Kunstgeschichte

Stephan Albrecht
Wolfgang Brassat

Band 15

Abteilung Denkmalwissenschaften

Verantwortlicher Herausgeber: Gerhard Vinken

Harald Engler, Stephanie Herold,
Scarlett Wilks (Hg.)

Kollektiv und Kollaborativ

Positionen gemeinschaftlichen Arbeitens
in der Architektur und Planung vom
20. Jahrhundert bis zu Gegenwart

Diese Publikation wurde gefördert durch:



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: docupoint Magdeburg
Umschlagbild: © Scarlett Wilks

© University of Bamberg Press, Bamberg 2022
<https://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2626-2053 (Print)
ISBN: 978-3-86309-876-6 (Print)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-554575
DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-55457>

eISSN: 2750-8250 (Online)
eISBN: 978-3-86309-877-3 (Online)

Inhalt

Kollektiv und Kollaborativ. Positionen gemeinschaftlichen Arbeitens in Architektur und Planung. Eine Einführung	9
HARALD ENGLER UND STEPHANIE HEROLD	
Collective, Collaborative, Corporate	15
MICHAEL KUBO	
Krise und Kollektiv. Notwendigkeit, Engagement und Protest als DNA der Kollektivbildung in Krisenzeiten	25
SUSANNE STACHER	
The Artist is Present? Concepts of Individual and Collective Creativity in the GDR	35
SOPHIE STACKMANN	
Einer für alles und alle für das Bauwerk? Personelle Verflechtungen in den Architekturkollektiven der DDR	43
STEFANIE BRÜNENBERG	
„Kunst als Werk einer Kollektiven Anstrengung“. Kollektives Arbeiten und Neues Bauen der Wohnbaugenossenschaft <i>Warszawska Spółdzielnia Mieszaniowa</i>	53
EISKE IVANKA NOMI SCHÄFER	
Candilis-Josic-Woods: Verflechtung und Individualität eines kollektiven Œuvres	59
KORINNA ZINOVIA WEBER	
Arbeit als kollektives Produkt. Die architektonische Praxis der Tessiner Architektin Flora Ruchat-Roncati	67
KATRIN ALBRECHT	
Kooperation und Widerstand. Wie und von wem wurde die Frankfurter Nordweststadt geplant?	77
MATTHIAS BRUNNER	
Von Expert:innen zu Akteur:innen	87
PAOLA ALFARO D´ALENCON, NATALIE HEGER UND NIKOLAUS PODLAHA	
Autorinnen und Autoren	95

Vorwort

Die vorliegende Veröffentlichung versammelt die Beiträge der Tagung „Die Große Kraft des Kollektivs“ Kollaboratives Arbeiten in der Architektur vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart“, die vom 17.–18. September 2021 in Bamberg stattfand. Die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und der Oberfrankenstiftung geförderte Tagung war die Abschlussveranstaltung des DFG-Projekts „Architektur- und Planungskollektive der DDR: Institutionelle Strukturen und kreative Prozesse in der sozialistischen Architekturproduktion“ (Leitung Prof. Dr. Stephanie Herold und Dr. Harald Engler), das als Kooperationsprojekt mit dem Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung (IRS) in Erkner am Kompetenzzentrum für Denkmalwissenschaften und Denkmaltechnologien der Universität Bamberg angesiedelt war. Die Abschlusspublikation des Projekts ist in Arbeit und steht unter dem Titel „Das Kollektiv. Formen und Vorstellungen gemeinschaftlicher Architekturproduktion in der DDR“ ebenfalls vor der Veröffentlichung.

Die Bamberger Gruppe von Wissenschaftlerinnen, neben Stephanie Herold Dr. Sophie Stackmann und Scarlett Wilks M.A., hat sich in ihrem Teilprojekt am Beispiel von Planungskollektiven der ehemaligen DDR mit kreativen Prozessen beschäftigt, also mit Kreativität und Autorschaft sowie mit dem Selbst- und Gruppenverständnis der Architektinnen und Architekten. Dies sind Fragen, die nicht nur für die Architekturgeschichte, sondern auch für die Denkmalwissenschaft von großem Interesse sind – stehen doch herkömmlicherweise Qualitätsvorstellungen in einem engen Zusammenhang mit Autorschaft und dem Genius bzw. der kreativen Potenz der Architekten und Künstler (die nur selten Architektinnen und Künstlerinnen sind).

Die Tagung, die Forscher*innen aus mehreren europäischen Ländern und den USA in Bamberg versammelt hat, untersuchte Organisationsformen, Praktiken und Darstellungen kollektiven Arbeitens in Architektur und Planung. So konnten die im Projektverlauf erarbeiteten Thesen auf internationaler Ebene erweitern und in ihrer grundsätzlichen Bedeutung für Architektur und Planung bis in die Gegenwart befragt werden. Die Beiträge kreisen um kollektive und multiple Autorschaft, Kollektivbildung und Netzwerke, die spezifischen Qualitäten und Hemmnisse kollaborativer Planungsprozesse sowie Spannungen zwischen Kollektivität und Individualität im Entwurfsprozess, und befragen das Thema sowohl mit einem breiten Theorie- und Methodenbesteck, als auch an konkreten Projekten, die sich räumlich und zeitlich über das Bauen in sozialistischen Staaten hinaus erstrecken und Beispiele aus der Schweiz, Italien oder Polen einbeziehen.

Die in diesem Band vorgelegten Ergebnisse belegen eindrucksvoll die Relevanz des untersuchten Themas wie auch die Kompetenz und das Engagement des Forschungsteams. Wir freuen uns, diese hochkarätige Publikation für unsere Institutsreihe gewonnen und haben.

Bamberg, im Juli 2022

Gerhard Vinken
Lehrstuhl für Denkmalpflege

Danksagung

An erster Stelle gebührt besonderer Dank der Deutschen Forschungsgemeinschaft sowie der Oberfrankenstiftung für die großzügige Förderung der Tagung. Des weiteren bedanken wir uns herzlichst bei dem Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte, welches diese Publikation zusätzlich förderte.

Auch danken wir den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die auf der Tagung einen Beitrag zur Forschung kollektiver Arbeit in der Architektur geleistet haben sowie allen Personen, die unterstützend bei der Vorbereitung sowie Durchführung der Tagung mitwirkten.

Kollektiv und Kollaborativ. Positionen gemeinschaftlichen Arbeitens in Architektur und Planung. Eine Einführung

HARALD ENGLER UND STEPHANIE HEROLD

Die Feststellung, dass Architektur und Planung mit Prozessen verbunden sind, die nicht in Einzelarbeit, sondern durch die Zusammenarbeit ganz unterschiedlicher Akteur*innen und unterschiedliche Zusammenhänge geprägt sind, liegt auf der Hand und ist somit als geradezu banal zu bezeichnen. Daher mag es überraschend erscheinen, dass die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen möglichen Formen dieser Zusammenarbeit, mit den damit verbundenen Vorstellungen und auch Ergebnissen erst in den letzten Jahren merklich zunimmt, sowohl im wissenschaftlichen Bereich als auch in der Praxis.¹ Noch vor drei Jahrzehnten stellte der Autor Florian Rötzer in einem Band zum kollektiven Arbeiten in der Kunst 1991 die These auf, kollektive Zusammenschlüsse in der Kunst seien „sowohl als Theorie und Utopie wie auch als real existierende Gesellschaftsordnung anachronistisch geworden“.² Diese aus heutiger Perspektive als vorschnell zu bezeichnende Feststellung wurde aus der politischen Situation der frühen 90er Jahre heraus begründet, in der sich die ehemals kommunistisch geführten Länder wandelten, in denen bis dahin die Produktion sowohl von Architektur als auch von Kunst maßgeblich und staatlich organisiert in explizit kollektiv organisierten Arbeitszusammenhängen stattfand.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Bezeichnung kollektiv mit bestimmten Konnotationen und Vorstellungen verbunden ist, die sich historisch herleiten lassen und sich von anderen Bezeichnungen, wie kooperativ oder dem in diesem Band ebenfalls verwendete Begriff des Kollaborativen, abgrenzt. Diese Abgrenzungen bleiben oft vage und sind teilweise auch nicht deckungsgleich. Für diesen Band wurde in Anlehnung an Nacim Ghanbari u. a. der Begriff der Kollaboration verwendet, der von den Autor*innen dort als „geprägt durch den Umgang mit Vielheiten“ beschrieben wird, wo „unterschiedliche Entitäten und Datensätze miteinander in Verbindung treten“, wohingegen Kooperation „von einem identifizierbaren Gegenüber aus[geht]“.³ Gerade für Vorgänge aus Architektur und Planung, die sich nicht selten in einem Geflecht abspielen, wo es nicht mehr um eine direkte

persönliche Interaktion geht, sondern um Prozesse unterschiedlicher Beteiligter, die nur strukturell miteinander verbunden sind, scheint der Begriff der Kollaboration in diesem Sinne angemessener, um diese komplexen Strukturen zu spiegeln.

Die Verwendung des Begriffes kollektiv ergibt sich aus der Tradition seiner Verwendung für Zusammenschlüsse in Kunst und Architektur, die bis heute prägend ist und so auch aktuell für verschiedene Zusammenschlüsse als Selbstbezeichnung gewählt wird, beispielweise auch für das indonesische Kollektiv *ruangrupa*, das für die künstlerische Leitung der *documenta fifteen* in Kassel 2022 verantwortlich zeichnet.⁴ Dabei ist der Begriff des Kollektivs selbstverständlich deutlich jünger als die Geschichte verschiedener Formen der Zusammenarbeit – sowohl im künstlerischen als auch spezieller im Architekturbereich. Gerade in letzterem Feld werden in diesem Zusammenhang gerne die mittelalterlichen Bauhütten angeführt, bei denen es sich nicht nur um historisch verbürgte organisierte Verbände der gemeinsamen Arbeit an einem Projekt handelt, sondern auch um einen Bezugspunkt zur Verdeutlichung (und Idealisierung) eben dieser gemeinsamen Arbeit im späten 19. und 20. Jahrhundert – man denke hier beispielsweise an William Morris und die Arts and Crafts Bewegung, aber auch an Walter Gropius mit seiner Vorstellung der „Zukunftskathedrale“, an der alle Gewerke, Künstler, Architekten und Bauleute gemeinsam schaffen sollten.⁵ Diese Rückbesinnung auf eine vermeintliche professionelle Tradition steht in engem Zusammenhang mit der Professionalisierungsgeschichte des Architekt*innenberufs, wo ebenfalls im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert auf Grundlage technischen Fortschritts und einer Bürokratisierung des Bauwesens eine Professionalisierung des Berufs und eine Wandlung des Selbstverständnisses vom Künstler zum Organisator komplexer und rationaler Planungsprozesse vonstattenging.⁶

Bei den Überlegungen, wie die so entstehende Zusammenarbeit organisiert sein sollte und auch welche Funktion die Architektur für die Gesellschaft übernehmen soll, gewann schließlich der Begriff des Kollekti-

ven an Bedeutung. Dabei war der Begriff von Anfang an auch mit einer ganz bestimmten – nämlich linken bzw. gesellschaftskritischen – politischen Bedeutung behaftet.⁷ Der Historiker Lutz Niethammer führt den Begriff des Kollektivs auf den Anarchisten Michail Bakunin zurück, der im Rahmen des Kongresses der „Internationalen Arbeiter-Assoziation“ 1869 vorschlug, den negativ konnotierten Begriff des Kommunismus durch „collectivisme“ zu ersetzen.⁸ Eine Nähe des Begriffs zu kommunistischen und sozialistischen Strömungen, wie man sie seit der Zwischenkriegszeit beobachten kann, ist somit in der Begriffsgeschichte mit angelegt. Das Kollektive bezog sich dabei auf die Bedingungen der Produktion, aber auch auf die gesellschaftliche Funktion von Architektur. In dem 1924 erschienen programmatischen Leitartikel zur „Kollektive[n] Gestaltung“ der Zeitschrift „ABC – Beiträge zum Bauen“ forderte Mart Stam so kollektive Lösungen von der Architektur, die nicht mehr subjektive Künstlerpersönlichkeiten widerspiegeln, sondern aus der und für die Gesellschaft ihre Relevanz entwickeln sollte.⁹ Das moderne Bauen sollte – so führte er an anderer Stelle aus – „1. das handwerkliche durch das maschinelle, 2. das launenhafte, individuelle durch das kollektive, normalisierte, 3. das zufällige durch das exakte“ ersetzen.¹⁰ Der Einfluss Hannes Meyers mit seiner an das Vorherige anknüpfenden Vorstellung vom Bauen als „einer kollektiven Angelegenheit der Volksgenossen [sic]“¹¹ auf Ideen und Praxis der kollektiven Architekturproduktion am Bauhaus und in dessen Nachfolge wurde schon andernorts untersucht.¹²

Durch die Einbindung der Vorstellung des kollektiven Arbeitens in das kommunistische System der Sowjetunion und daran anschließend nach dem zweiten Weltkrieg auch in anderen staatssozialistisch geführten Ländern des Ostblocks bekam der Begriff des Kollektivs noch einmal eine andere Dimension. Zwar blieben als Kern die Vorstellung der gemeinsamen und gemeinschaftlichen Arbeit sowie die gesamtgesellschaftliche Aufgabe und Relevanz als zentrale Themen erhalten. Neu war jedoch die Überführung dieser Ideen aus einer stark antihierarchisch geprägten avantgardistischen Moderne¹³ in ein streng hierarchisch geordnetes politisches System. So bezeichnete der für die Konzeption des Kollektivs in der Sowjetzeit wichtige Reformpädagoge Anton Semjonowitsch Makarenko das Kollektiv zwar als „freie Gruppe von Werktätigen, die ein einheitliches Ziel, einheitliches Handeln verbindet“, gleichzeitig nannte er als grundlegende Komponente für die Konstitution dieser Gruppe jedoch die Elemente Disziplin und

Verantwortung und hob in diesem Zusammenhang vor allem die Rolle der „leitenden Organe[n]“ hervor¹⁴, die als Vorstellung in den avantgardistischen Konzeptionen bis dahin schlicht nicht existierten. In den staatssozialistischen Ländern des Ostblocks wie der DDR wurde dem „Sozialistischen Kollektiv“ denn auch „eine höhere soziale Qualität“ im Vergleich zu anderen sozialen Gruppen zugewiesen, allerdings gleichzeitig betont, dass es sich keineswegs um eine Gemeinschaft von Gleichen handelte.¹⁵

Diese stark politisierte und realsozialistische Form des Kollektivs (bzw. deren Abschaffung nach der politischen Wende 1989/1990) führte zunächst zu einer gesellschaftlichen Abwertung der kollektiven Strukturen aus sozialistischer Zeit, die sich bis heute auch in der Rezeption der zeitgenössischen Architektur widerspiegelt.¹⁶ Parallel dazu entstehen jedoch gerade seit den 1990er Jahren in Reaktion auf eine wahrgenommene (Neo-)Liberalisierung der Kunst- und Kulturszene und angesichts prekärer Arbeitsbedingungen im Bausektor vermehrt gemeinschaftlich arbeitende Zusammenschlüsse.¹⁷ Diese greifen nicht selten und mehr oder weniger explizit auch politische Aspekte des Kollektiv-Begriffs der Avantgarde der Zwischenkriegszeit auf.¹⁸ So werden die Kollektive *ON/OFF* oder *DIESE Studio* inzwischen auch in den Fachmedien als beispielhaft für eine neue Planungskultur besprochen, das Kollektiv *Raumlaborberlin* gewann auf der Architekturbienale in Venedig den Goldenen Löwen.¹⁹ Gemeinsam ist diesen Verbindungen, dass im gemeinschaftlichen Arbeiten ein Potenzial gesehen wird, das nur durch diesen Zusammenschluss verwirklicht werden kann. Das Kollektiv *Raumstation* bringt seine Grundauffassung zum kollektiven Arbeiten in der Architektur auf die Formel: „Im Kollektiv sind wir stärker, vielstimmiger, zukunftsfähiger. Und es macht mehr Spass!“²⁰ Diese neuen Architektur- und Planungskollektive von heute zeichnen sich im Vergleich zu den herkömmlichen Architekturbüros durch bewusst alternativ ausgestaltete Arbeitsformen, die Betonung der sozialen und politischen Zusammenhänge sowie die besondere Berücksichtigung der Interessen ihrer Kund*innen und stark partizipativ gestaltete Projekten aus.

Die Beiträge dieses Bandes gingen aus einer Tagung hervor, die im September 2021 in Bamberg unter dem Titel „Die große Kraft des Kollektivs“. *Kollaboratives Arbeiten in der Architektur vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart* durchgeführt wurde. Die Veranstaltung wiederum war Bestandteil des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Projekts *Architektur- und Planungskollektive der DDR*

– *Institutionelle Strukturen und kreative Prozesse in der sozialistischen Architekturproduktion.*²¹ Ziel der Tagung war es, die im DFG-Projekt nur auf die DDR-Zeit orientierte Analyse von Architekturkollektiven in den längeren und größeren Kontext kollektiver und kollaborativer Zusammenarbeit in der Architektur in der avantgardistischen Zwischenkriegszeit, den während des Kalten Kriegs in westlichen Ländern praktizierenden Kollektive und international tätigen Kollektiven bis zur Gegenwart zu integrieren. Auf diese Weise sollte der Horizont kollektiv-kollaborativen Arbeitens jenseits der sozialistischen Praxis in der DDR erweitert und internationalisiert werden. Mit dieser Zielsetzung wurden im Rahmen der Tagung gemeinschaftlich arbeitende Zusammenschlüsse von Architekt*innen aus unterschiedlichen Kontexten und aus unterschiedlicher Perspektive betrachtet, um so die vielfältigen damit verbundene Vorstellungen und Praxen zu verdeutlichen und aus einem breit angelegten Vergleich evtl. auch Möglichkeiten zur Schärfung verschiedener Konzepte abzuleiten.

Einführend vorangestellt wird diesen unterschiedlichen Perspektiven in diesem Band ein Beitrag von **Michael Kubo** zum US-Architekturbüro *The Architects Collaborative* (TAC). Hier wird insbesondere noch einmal die Bedeutung und der Stellenwert kollektiver Arbeitsstrukturen für die Architektur der Zwischenkriegszeit dargestellt in ihrem Einfluss auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf die unterschiedlichen Begrifflichkeiten – Collective, Collaborative, Corporate – gelegt, sowohl in ihren differenzierten Bedeutungsschattierungen als auch in Hinblick auf die Schwierigkeit ihrer Übersetzung in unterschiedliche Sprachräume. Der Autor kommt dabei zu dem Schluss, dass trotz eines aktuell steigenden Interesses an kollektivem und kollaborativem Arbeiten in der Architektur bis heute die Narrative immer noch stark von der Vorstellung des einzelnen Künstler-Architekten (hier das Beispiel Walter Gropius) geprägt sind.

Auch **Susanne Stachers** Beitrag zu „Krise und Kollektiv“ setzt in der Zwischenkriegszeit an und geht von der Beobachtung aus, dass die zu der Zeit stattfindenden Überlegungen zu kollektivierten Arbeitsprozessen vor dem Hintergrund und als Reaktion auf eine krisenhafte Vergangenheit stattfanden, eine Beobachtung, die sie nicht nur für den deutschsprachigen Raum, sondern auch für zeitgenössische Tendenzen in der Sowjetunion ausmacht. Auch spätere, sich als Zusammenschluss gegen wahrgenommenen Missstän-

de formierende Gruppierungen wie das *Team 10* stellt sie in diesen Zusammenhang, vor allem aber die sich vermehrt seit den 1960er und 1970er Jahren bildenden Kollektive mit ihren dezidiert gesellschafts- und konsumkritischen Ansätzen. Aus dieser bereits oben dargestellten Verbindung zwischen Kollektiv und Kritik leitet sie ihre These einer inhärenten Verbindung zwischen Kollektiv und Krise ab.

Die darauffolgenden Beiträge von **Sophie Stackmann** und **Stefanie Brünenberg**, die beide aus dem DFG-Forschungsprojekt zu den DDR-Architektenkollektiven hervorgehen, fokussieren dagegen auf einen genau eingrenzbaaren Zeitraum, indem sie Kollektive der DDR-Zeit zu ihrem Betrachtungsgegenstand machen. Sophie Stackmann greift das auch schon von Michael Kubo formulierte Paradigma des Künstler-Architekten in seiner Verbindung zu Vorstellungen von subjektiver Kreativität auf und untersucht, wie vor allem in den späten 1970er und 1980er Jahren versucht wurde, das Konzept der Kreativität vor dem Hintergrund psychologischer und technologischer Neuerungen anders und dezidiert kollektiv zu konzeptualisieren. Kreativität wurde so nicht mehr als quasi metaphysischer, sondern als steuer- und optimierbarer Vorgang in gesellschaftlichen (Gruppen-) Zusammenhängen verstanden. Stefanie Brünenberg wirft einen detaillierten Blick auf die personelle Zusammensetzung von Architekturkollektiven in der DDR und auf die damit verbundenen personellen Überschneidungen zwischen unterschiedlichen Kollektiven. Mit Hilfe einer historischen Netzwerkanalyse am Beispiel von Mensabau-Kollektiven in verschiedenen Hochschulstädten verdeutlicht sie Formen des Zusammenarbeitens über Kollektivgrenzen hinaus und rückt gleichzeitig neue Akteure in den Fokus der Betrachtung.

Der Beitrag von **Eiske Ivanka Nomi Schäfer** legt den Fokus auf die für die Entstehung und konzeptionelle Prägung von Architekturkollektiven besonders wichtigen Zeitraum des Zwischenkriegszeit, diesmal jedoch nicht in Deutschland oder der Sowjetunion, sondern in Polen zur Zeit der zweiten Polnischen Republik. Am Beispiel der Architekt*innen der Warschauer Wohnungsbaugesellschaft *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa* untersucht sie, welche Vorstellung von Zusammenarbeit das Wirken der Gruppe prägten und wie sich dies zu ihrem professionellen Selbstverständnis verhielt. Die Vorstellung von Gemeinschaftlichkeit bezieht sich hier nicht nur auf die Gruppe der arbeitenden Architekt*innen, sondern schließt

auch die Rolle des Mieter*innenvereins mit in die Überlegungen ein. Gemeinschaftlichkeit bezog sich so nicht nur auf die Zusammenarbeit innerhalb des Architekt*innenkollektivs, sondern war auch ein gesellschaftliches Ideal, dessen bauliche Grundlagen die Siedlung bieten sollte.

Dass Vorstellungen von gemeinschaftlichem Arbeiten in der Architektur der Nachkriegszeit kein auf die sozialistisch geprägten Länder beschränktes Phänomen war, sondern auch in westlichen Ländern kultiviert wurden, durchleuchtet **Korinna Zinovia Weber** in ihrem Beitrag zum französischen Architekturbüro *Candilis-Josic-Woods*. Dabei stellt sie gängige Narrative einer getrennten Aufgabenverteilung in Frage und verdeutlicht anhand von Fallbeispielen die Verflechtungen der Beteiligten während der Entwurfsprozesse. So verdeutlicht dieser Artikel eindrücklich die Schwierigkeit der Akzeptanz gemeinsamer Autorschaften durch die Architekturgeschichtsschreibung, die hier auch expliziten Beteuerungen der Untrennbarkeit der Werke durch die Beteiligten zuwiderzulaufen tendiert.

Einen anderen Blick auf gemeinschaftliche Architekturproduktion eröffnet **Katrin Albrecht**, die sich in ihrem Beitrag dezidiert einer einzelnen Person – der Schweizer Architektin Flora Ruchat-Roncaci – widmet. Dabei stellt die Autorin jedoch den Stellenwert dar, den die Architektin der gemeinschaftlichen Arbeit in unterschiedlichen Konstellationen beimaß. Auch für Ruchat-Roncaci spiegelt sich das kollektive Element von Architektur nicht nur in der gesellschaftlichen Relevanz, sondern auch in einer gemeinschaftlichen Arbeitsweise wider. Und auch hier wird die Problematik einer solchen Einstellung in Bezug auf die spätere architekturhistorische Rezeption thematisiert, für die die verschiedenen Arbeitszusammenhänge und gemeinschaftlichen Produktionen die Suche nach einem konstituierenden „Werk“ mit eigener „Handschrift“ scheinbar erschwert. Dieses biografische Beispiel unterstreicht erneut, dass für die Würdigung gemeinschaftlich produzierter Architektur die Entwicklung einer anderen Lesart und Kontextualisierung notwendig erscheint.

Die beiden letzten Beiträge des Bandes behandeln größere planerische Zusammenhänge, jeweils anhand eines Fallbeispiels. **Matthias Brunner** geht in seinem Beitrag der Frage nach, wie und von wem die Großsiedlung Nordweststadt in Frankfurt am Main eigentlich geplant worden sei. Auch er positioniert sich

so gegen ein architekturhistorisches Narrativ, das Planungsergebnisse einzelnen Autor*innen zuschreibt, ohne dabei die komplexen Planungsprozesse mit ihren unterschiedlichen Akteur*innen in ihren Auswirkungen auf das Endprodukt zu berücksichtigen. So kommt er schließlich zu dem Schluss, dass auch die planenden Architekten eher als Teil eines größeren Arbeitszusammenhangs zu verstehen sind, wodurch das Produkt im oben beschriebenen Sinne als Ergebnis einer kooperativen Zusammenarbeit verstanden werden kann.

Paola Alfaro D’Alencon, Natalie Heger und **Nikolaus Podlaha** ergänzen diese eher planerische Perspektive durch Beobachtungen aus der aktuellen Praxis und verdeutlichen so, dass sich das Feld der an Planungsprozessen Beteiligten noch stärker erweitert hat. Demnach sind heute nicht mehr nur Expert*innen verschiedener fachlicher Ausrichtungen in diese Prozesse involviert, sondern durch Partizipation und verschiedene Beteiligungsformate auch Bürger*innen und andere zivilgesellschaftliche Akteur*innen, die durch ihre Einbindung Planungen und Ergebnisse maßgeblich (mit)prägen. Dieser, ganz im Sinne der oben gefassten Begriffsdefinition, kollaborative Prozess profitiert im Idealfall von den unterschiedlichen lokalen Kompetenzen und soll so zur Schaffung inklusiver und kollektiver Räume beitragen.

Dieser Band unterstreicht mit seinen international ausgerichteten Beiträgen aus verschiedenen Perspektiven, dass Formen kollektiven und kollaborativen Arbeitens im Bereich von Architektur und Stadtplanung nicht nur der politischen und gesellschaftlichen Sphäre sozialistischer Staaten zugehörig ist. Vielmehr wurden diese gemeinschaftlichen Arbeits- und Organisationsformen auch schon vor 1945 in der Zwischenkriegszeit in ost- und westeuropäischen Staaten und auch während des Kalten Krieges in Ländern praktiziert, die zu den parlamentarischen Demokratien und kapitalistischen Staaten des Westens zählen. Dabei wiesen Kollektive oder kollaborative Arbeitsgruppen im Architekturbereich trotz der politisch-gesellschaftlichen Systemunterschiede zahlreiche konvergente Charakteristika auf, die sich aus der Notwendigkeit moderner Industriegesellschaften und der Praktikabilität und größeren Kreativität kollaborativer Arbeitsformen ergaben. Und so wie die Architekturkollektive der DDR nicht von oben herab einheitlich organisiert und nach streng festgelegten und allgemein gültigen Funktionsweisen arbeiteten, sondern sich vielmehr durch eine variantenreiche Vielfalt auszeichneten²²,

sind die älteren Kollektive aus der Zwischenkriegszeit ebenso wie die westlichen Kollektive aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und auch die internationalen Kollektive von heute umso mehr von einer großen Vielfalt der Erscheinungsformen wie der jeweiligen Arbeitsweisen gekennzeichnet.

Gleichzeitig unterschieden sich die Kollektive westlicher und östlicher Provenienz vor allem dahingehend, dass unter staatssozialistischen Vorzeichen ein großer Zwang zu kollektiven Arbeitsformen vorherrschte da quasi alle Architekt*innen in Kollektiven arbeiteten, weil der private Architekt*innenberuf abgeschafft worden war. Dass Architekturkollektive nach einer Phase der Ablehnung in der postsozialistischen Transformationszeit der 1990er Jahre seit einigen Jahren wieder *en vogue* sind und auch außerhalb der Architektur in der alternativen Ökonomie zunehmend nach Alternativen zu Exzessen des neoliberalen Kapitalismus gesucht wird, kann man als Zeichen dafür betrachten, dass das von Beschleunigung gekennzeichnete Konkurrenzprinzip der kapitalistisch-neoliberalen Spätmoderne zunehmend an die Grenzen seiner gesellschaftlichen Akzeptanz gerät.²³

Anmerkungen

- ¹ FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN KONTEXT LÄSST SICH DIES AUCH FÜR UNTERSCHIEDLICHE DISZIPLINEN BEOBACHTEN, S. Z. B. MAGDALENA BUSHART, HENRIKE HAUG U. STEFANIE STALLSCHUS (HG.): GETEILTE ARBEIT. PRAKTIKEN KÜNSTLERISCHER KOOPERATION, (INTERDEPENDENZEN, BAND 5), KÖLN 2020; RACHEL MADER (HG.): KOLLEKTIVE AUTORSCHAFT IN DER KUNST. ALTERNATIVES HANDELN UND DENKMODELL, BERN 2012; INES BARNER, ANJA SCHÜRSMANN U. KATHRIN YACAVONE (HG.): KOOPERATION, KOLLABORATION, KOLLEKTIVITÄT: GETEILTE AUTORSCHAFTEN UND PLURALISIERTE WERKE AUS INTERDISZIPLINÄRE PERSPEKTIVE, IN: JOURNAL OF LITERARY THEORY, VOL. 16, NO. 1, 2022; CLAUDIA PERREN (HG.): KOLLEKTIV, LEIPZIG 2015.
- ² FLORIAN RÖTZER: KÜNSTLERGRUPPEN. VON DER UTOPIE EINER KOLLEKTIVEN KUNST, IN: KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Bd. 116 (KÜNSTLERGRUPPEN. VON DER UTOPIE EINER KOLLEKTIVEN KUNST), 1991, S. 70–77, HIER S. 71.
- ³ NACIM GHANBARI, ISABELL OTTO, SAMANTHA SCHRAMM U. TRISTAN THIELMANN: EINLEITUNG, IN: KOLLABORATION. BEITRÄGE ZUR MEDIENTHEORIE UND KULTURGESCHICHTE DER ZUSAMMENARBEIT, HG. V. DENS., PADERBORN 2018, S. 1–17, HIER S. 14.
- ⁴ EMMA NILSSON, DOMINIQUE GARAUDEL, MATTHIAS KLIEFORTH U. HEINZ-NORBERT JOCKS (HG.): THE COLLECTIVE EYE. IM GESPRÄCH MIT RUANGRUPA. ÜBERLEGUNGEN ZUR KOLLEKTIVEN PRAXIS, BERLIN 2022.
- ⁵ THOMAS WIMMER: I NAZARENI. DIE KLÖSTERLICHE UTOPIE, IN: KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Bd. 116 (KÜNSTLERGRUPPEN. VON DER UTOPIE EINER KOLLEKTIVEN KUNST), 1991, S. 78–94; BUSHART, HAUG U. STALLSCHUSS, GETEILTE ARBEIT, 2020, S. 19; RÖTZER, KÜNSTLERGRUPPEN, 1991, S. 17.
- ⁶ DANA CUFF: ARCHITECTURE. THE STORY OF PRACTICE, CAMBRIDGE, MASS. 1991, S. 24–28; CHRISTOPH WIESER: WEGBEREITER UND PROJEKTIONSFLÄCHE. VEREINNAHMUNG DES INGENIEURS IM NEUEN BAUEN, IN: KOOPERATION: ZUR ZUSAMMENARBEIT VON INGENIEUR UND ARCHITEKT, HG. V. AITA FLURY, BASEL 2012, S. 33–40, HIER S. 35; STEPHANIE HEROLD U. SOPHIE STACKMANN: GEMEINSAM RÄUME SCHAFFEN. FACETTEN KOLLEKTIVEN ARBEITENS IN ARCHITEKTUR UND PLANUNG, IN: JOURNAL OF LITERARY THEORY, Bd. 16, Nr. 1, 2022, S. 150–173, HIER S. 155.
- ⁷ VGL. DAZU AUCH STEFANIE BRÜNENBERG U. STEPHANIE HEROLD: ENTWICKLUNG DER KOLLEKTIVEN ZUSAMMENARBEIT IM 20. JAHRHUNDERT, IN: STEFANIE BRÜNENBERG, HARALD ENGLER, DIRK FORDTRAN, STEPHANIE HEROLD, SOPHIE STACKMANN U. SCARLETT WILKS: DAS KOLLEKTIV. FORMEN UND VORSTELLUNGEN GEMEINSCHAFTLICHER ARCHITEKTURPRODUKTION IN DER DDR, BERLIN 2022.
- ⁸ LUTZ NIETHAMMER: DAS KOLLEKTIV, IN: ERINNERUNGSRORTE DER DDR, HG. V. MARTIN SABROW, MÜNCHEN 2009, S. 269–280, HIER S. 270.
- ⁹ MART STAM: KOLLEKTIVE GESTALTUNG, IN: ABC BEITRÄGE ZUM BAUEN, HEFT 1, 1924, O. S.
- ¹⁰ MART STAM: MODERNES BAUEN 1, IN: ABC BEITRÄGE ZUM BAUEN, HEFT 2, 1924, O. S.
- ¹¹ HANNES MEYER: BAUEN, IN: BAUHAUS, 2. Jg., 1928, Nr. 2, S. 12–13, HIER, S. 12.
- ¹² INSBESONDERE PERREN, KOLLEKTIV, 2015 UND DORT RICHARD ANDERSON: HANNES MEYER – EIN AUSGESPROCHENER KOLLEKTIVIST. VON CO-OP ZUR UdSSR, IN: PERREN, KOLLEKTIV, 2015; AUSSERDEM: WERNER MÖLLER, RAQUEL FRANKLIN (HG.): DAS PRINZIP COOP. HANNES MEYER UND DIE IDEE EINER KOLLEKTIVEN GESTALTUNG, LEIPZIG 2015.
- ¹³ VGL. Z. B. GHANABRI, OTTO, SCHRAMM U. THIELMANN, EINLEITUNG, 2018, S. 1; WERNER MÖLLER: VON DER GEMEINSCHAFT ZUM KOLLEKTIV. EINE SPURENSUCHE, IN: KOLLEKTIV, HG. V. CLAUDIA PERREN, LEIPZIG 2015, S. 18–27, HIER S. 19.

- ¹⁴ ANTON S. MAKARENKO: ÜBER PERSÖNLICHKEIT UND GESELLSCHAFT (1936), IN: A. S. MAKARENKO, WERKE, Bd. 7, BERLIN 1957, S. 20–26, HIER S. 22.
- ¹⁵ LEXIKON DER WIRTSCHAFT. ARBEIT, BILDUNG, SOZIALES, BERLIN 1982, S. 522.
- ¹⁶ VGL. AUSFÜHRLICH DAZU HARALD ENGLER, STEPHANIE HEROLD: EINLEITUNG. EIN NEUER BLICK AUF DIE DDR-ARCHITEKTUR-KOLLEKTIVE, IN: BRÜNENBERG, ENGLER, FORDTRAN, HEROLD, STACKMANN U. WILKS: DAS KOLLEKTIV, 2022.
- ¹⁷ VGL. DAZU BEISPIELSWEISE RENÉ BLOCK U. ANGELIKA NOLLERT (HG.): KOLLEKTIVE KREATIVITÄT, FRANKFURT AM MAIN 2005, S. 5; VERA LAUF: MODERNE NEU BETRACHTET: DER KÜNSTLER – AVANTGARDE NEUER ARBEITSMODELLE? ZUM VERHÄLTNIS VON KUNST, ÖKONOMIE UND GESELLSCHAFT, IN: ARBEIT UND RHYTHMUS. LEBENSFORMEN IM WANDEL, HG. V. INGE BAXMANN, SEBASTIAN GÖSCHEL, MELANIE GRUSS U. VERA LAUF, MÜNCHEN 2009, S. 231–251, HIER S. 246; PAMELA GELDMACHER: RE-WRITING AVANTGARDE. FORTSCHRITT, UTOPIE, KOLLEKTIV UND PARTIZIPATION IN DER PERFORMANCE-KUNST, BIELEFELD 2015, S. 239.
- ¹⁸ AUSFÜHRLICH DAZU VGL. HEROLD U. STACKMANN, GEMEINSAM RÄUME SCHAFFEN, 2022.
- ¹⁹ VGL. BEATRIX FLAGNER: WAS MACHEN EIGENTLICH KOLLEKTIVE?, IN: BAUWELT, H. 16, 2018, S. 40–47; STEPHAN BURKOFF U. JEANETTE KUNSMANN: NEUE MÜNCHNER FREIHEIT MIT KOLLEKTIV A. EIN INTERVIEW ÜBER DIE FREIHEIT, IN: BAUNETZ, INTERIEUR/DESIGN, 06.11.2018, [HTTPS://WWW.BAUNETZ-ID.DE/MENSCHEN/NEUE-MUENCHNER-FREIHEIT-MIT-KOLLEKTIV-A-18741942#](https://www.baunetz-id.de/menschen/neue-muenchner-freiheit-mit-kollektiv-a-18741942#) (19.08.2021); ROSA GREWE: ARCHITEKTUR-KOLLEKTIVE: DIESE STUDIO UND KOLLEKTIV A, IN: DABONLINE 28.02.2020, [HTTPS://WWW.DABONLINE.DE/2020/02/28/ARCHITEKTUR-KOLLEKTIVE-DIESE-STUDIO-DARMSTADT-UND-KOLLEKTIV-A-MUENCHEN-SCHWARMINTELLIGENZ/](https://www.dabonline.de/2020/02/28/architektur-kollektive-diese-studio-darmstadt-und-kollektiv-a-muenchen-schwarmintelligenz/) (19.08.2021).
- ²⁰ URBAN EQUIPE, KOLLEKTIV RAUMSTATION (HG.): ORGANISIERT EUCH! ZUSAMMEN DIE STADT VERÄNDERN, WIEN 2020, S. 14. ([HTTPS://ORGANISIERT-EUCH.ORG/MEDIA/PAGES/HOME/775308893E-1607936819/ORGANISIERT-EUCH_DAS-HANDBUCH.PDF](https://organisiert-euch.org/media/pages/home/775308893e-1607936819/organisiert-euch_das-handbuch.pdf)).
- ²¹ DIE ERGEBNISSE DES DFG-PROJEKTES SIND ZUSAMMENGEFASST IN: BRÜNENBERG, ENGLER, HEROLD, STACKMANN U. WILKS: DAS KOLLEKTIV, 2022.
- ²² VGL. DAZU DIE ERGEBNISSE DES DFG-FORSCHUNGSPROJEKTS „ARCHITEKTUR- UND PLANUNGSKOLLEKTIVE DER DDR – INSTITUTIONELLE STRUKTUREN UND KREATIVE PROZESSE IN DER SOZIALISTISCHEN ARCHITEKTURPRODUKTION“: STEFANIE BRÜNENBERG, HARALD ENGLER, STEPHANIE HEROLD U. SOPHIE STACKMANN: FAZIT UND AUSBLICK, IN: DIES., DAS KOLLEKTIV, 2022.
- ²³ HARTMUT ROSA: RESONANZ. EINE SOZIOLOGIE DER WELTBEBIEHUNG, 2. AUFL., BERLIN 2016; HARALD WELZER: MENTALE INFRASTRUKTUREN. WIE DAS WACHSTUM IN DIE WELT UND IN DIE SEELEN KAM (SCHRIFTEN ZUR ÖKOLOGIE, Bd. 14), BERLIN 2011; DERS.: SELBST DENKEN. EINE ANLEITUNG ZUM WIDERSTAND, FRANKFURT AM MAIN 2013.

Collective, Collaborative, Corporate

MICHAEL KUBO

In the years during and after World War II, *collaboration* became the watchword for a generation of architects committed to challenging the legacy of the genius, inherited from the first generation of so-called modernist „masters,“ as inadequate for addressing the building problems of their time. For adherents of this ethos, faith in the principles of the Modern Movement was accompanied by a belief in newly collective forms of work that would unite the building disciplines in addressing the complex tasks of postwar construction and the making of a more democratic and equitable society. Young architects formed in this disciplinary climate combined interests in community design and large-scale regional planning with a commitment to the integrated, unifying character of modern architecture and design, seeking new structures of practice that would join the fields of architecture, landscape architecture, planning, and engineering into a new whole.

I study this generational interest in collective practice through the history of The Architects Collaborative (or TAC), founded in 1945 as an experiment in team-based design methods by seven young practitioners together with the German émigré Walter Gropius, the eminent practitioner associated with the Bauhaus and later with the Harvard Graduate School of Design.¹ Joined by their interests in democracy, collaboration, and modernism, these founding partners – Jean Bodman, Norman Fletcher, John Harkness, Sarah Pillsbury Harkness, Benjamin Thompson, Louis McMillen, Robert McMillan, and Gropius – were linked through a network of personal and professional connections formed in the shared climate of social and architectural optimism at the outset of the postwar building boom. In exploring this history, I argue that TAC is worthy of study as both an example of broader changes in the nature of professional practice after World War II, and as a firm whose work reveals the limits of how historians and practitioners have understand the broader range of collective, collaborative, and corporate practices that took shape in this period. In their first two decades of work, TAC came to embody the collective ethos of the postwar architectural

generation and its uneasy attempts to realize these aspirations within the economic and authorial logics of market practice. As team-based entities like TAC expanded and changed in the years that followed, many of them eventually came to be known under the broad category of „corporate“ architects or as producers of „corporate“ architecture, just as TAC would be described in its later years, particularly after the death of Walter Gropius in 1969.

In this paper I will explore the challenges of language that have accompanied attempts to think the collective, collaborative, and corporate in the history of twentieth-century architecture, and in particular the language that has often been used to relate individual architects, like Gropius, to the work they produced within group frameworks. In focusing on key terms within this discourse – *influence*, *collaboration*, *teamwork*, *bureaucracy*, *anonymity*, and *collectivity* – I argue that the basic historiography of architectural modernism has been overburdened by a language that remains centered on the notion of singular architectural authorship, despite the fundamental impact of team-based architectural practices over the last century. Finally, I will offer a few concluding thoughts on what I see as the importance of revisiting the historiographic challenges of team-based practice via the legacy of Gropius and TAC, amid a growing resurgence of interest in collective and collaborative work that has manifested in a number of recent architectural practices.

Influence

The vectors of architectural influence are typically assumed to travel in one direction only: from master to disciple, elder to younger, originary author to legatee, „genius“ to emulator. Take for example the master diagram that opens Roxanne Williamson’s *American Architects and the Mechanics of Fame*, mapping the „career connections of major American architects.“² (Fig. 1) The timeline purports to trace a pattern of correlation between architectural employers and „mentors“ during their formative periods of development and the later successes of their employees and „protégés“ in the field, ranked according to an „index of fame.“

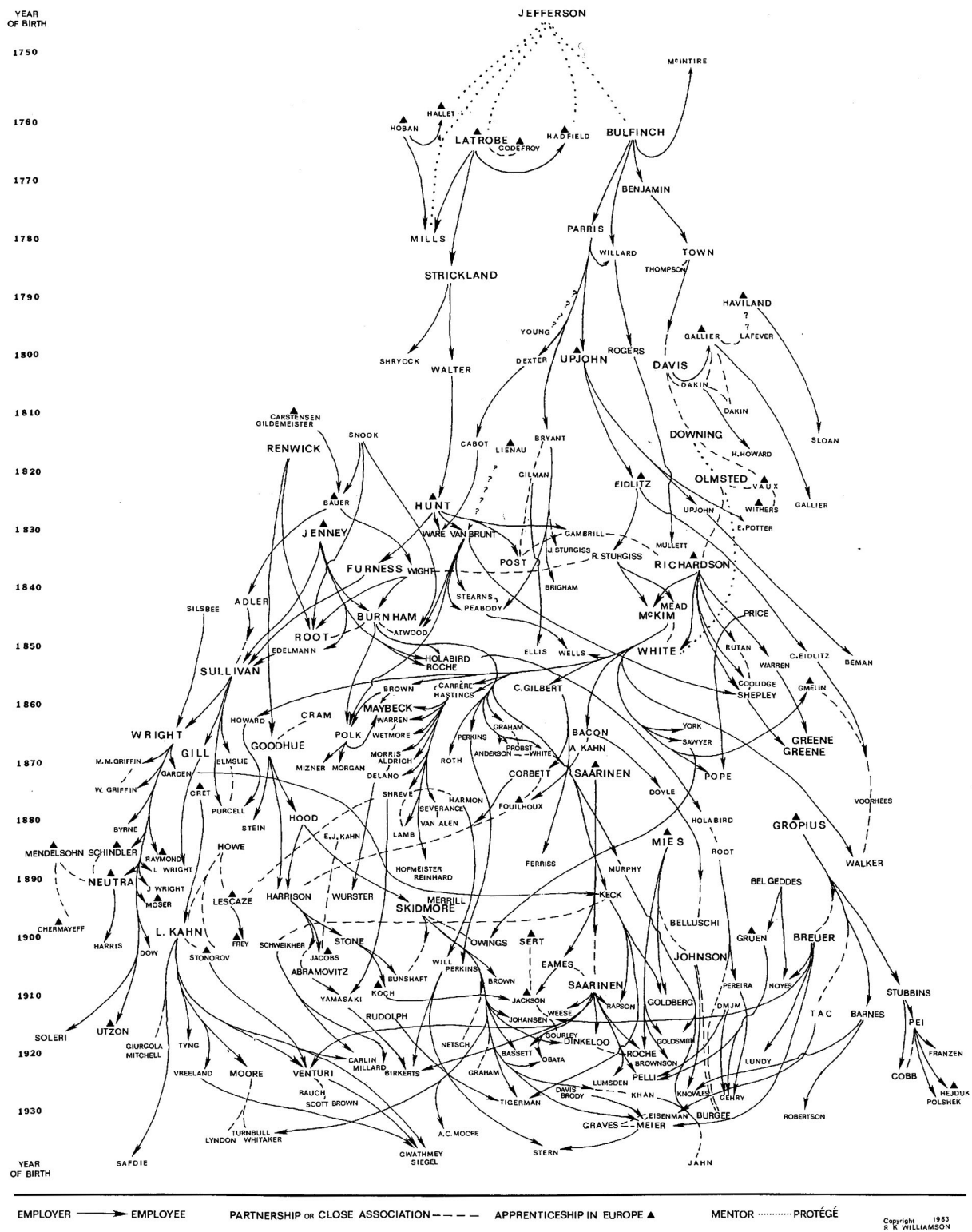


Fig. 1: Roxanne Kuter Williamson, „Career connections of major American architects“

The resulting tangle of lines illustrates both the extension and the limits of such arrows of influence, as the pathways along which much of the received history of twentieth-century architecture has been directed.³ Rather than criticize the complication or the imprecision of Williamson’s chart. Instead, we might seek

to untangle the threads of historiography implied by its vectors, to look for evidence of other groupings that these arrows of influence carry away with them as they flow in time. Most conspicuously absent from such narratives, I argue, are precisely those collective, collaborative, and corporate practices that came to

dominate architectural production in both First World and Second World economies.

For example, we might trace the path of one of these postwar collectives and its working methods: the one enclosed in Williamson's diagram by the curving lines at bottom right – first solid (as from employer to employee), then dotted (designating „partnership or close association“) – that bind the seemingly originary name of „Gropius“ with the smaller and more cryptic entity designated by the acronym „TAC“, separated by a distance of some thirty years. One of the two bodies tethered together across this temporal divide is The Architects Collaborative, the team-based firm established in Cambridge, Massachusetts in 1945 and the largest dedicated architecture practice in the United States by the 1970s, with nearly 400 employees at its peak. The other is the figure of Gropius himself, the German émigré who was one of TAC's eight founding partners and worked within the firm for the last quarter-century of his career.

The formation of TAC reflected the unique conjunction of recent school graduates forming a partnership with an accomplished elder figure – already renowned first as the founder of the Bauhaus and later as chairman of the Harvard Graduate School of Design – in which all of the firm's partners insisted on their equality and lack of hierarchy in both practice and external appearance, regardless of their individual pedigrees. Diagrams of influence like Williamson's negate this image of equality, graphically separating the elder Gropius in order to assign him temporal and authorial primacy over his collaborators, often described in histories simply as „his“ students. As such the arrow constructs an implied relationship of influence in time from the disciplined parent (*Pius*, as Gropius was known to his closest friends: pious, conscientious) to his presumed disciplinary subordinates (his filia, his affiliations).

Such attempts to trace the dynamics of legacy point us to the conventional means by which much of the history of modernism in the twentieth century has been narrated. These accounts have been canonized in flowcharts, maps, and timelines that seek to codify and make legible a historiographical framework of influence, via the avenues of temporality, geography, or intentionality.

In what follows, I argue that the discursive binary of Gropius and TAC came to play a characteristic role within these frameworks, as a conjunction that seemed to confirm the master narrative of an early twentieth century European avant-garde, personified in the figure of Gropius, and its dissolution in contact with the realities of mainstream architectural practice in the

United States after World War II. Navigating against these currents of influence, we might seek to reverse the direction of the arrows, evading the chronology they imply to challenge the persistent myth that Gropius was the singular author of TAC's work, or that he established the office as „his“ firm. This would enrich the stories we can tell around the historiography of collaboration in architecture, by avoiding the reduction of TAC's work to a mere translation of Gropius's visionary principles through a group of „disciples“ who merely executed his ideas in practice. It would further nuance the weight typically given to Gropius's numerous statements advocating the virtues of teamwork among holistically-trained designers, in which he urged the next generation of architects „to learn to collaborate without losing their identity.“⁴ Yet in so doing, we might also take up Gropius's own warning to both architects and historians about the need to overcome „the ideology of the past century [that] has taught us to see in the individual genius the only embodiment of true and pure art.“⁵

Collaboration

This inverted chain of direction bears a stronger historical relationship to the actual circumstances of TAC's formation in the fall of 1945. The seven recent graduates who came together to form TAC were linked not by an allegiance to Gropius but through a network of overlapping personal and professional connections, with Gropius as essentially the last piece in this puzzle of associations.⁶

In coming together, the varied activities of this group reflected the concerns they shared with other architects of their generation, who sought new models of collective work that would embrace the fields of large-scale regional planning, engineering, and landscape architecture. These efforts were inspired by both capitalist and socialist models of collectivity, including the large-scale federal infrastructural projects of the Tennessee Valley Authority (TVA) and other New Deal programs under President Franklin Delano Roosevelt; the Telesis planning group on the West Coast, an „environmental research group“ of urban and regional planners, landscape architects, architects, and industrial designers that was associated with the housing and social development projects of the Farm Security Administration (FSA) and the Federal Public Housing Authority during World War II; and the cooperative pedagogy of the Bauhaus and its progressive analogues in the US, from the New Bauhaus in Chicago to Black Mountain College in North Carolina. These influences also included more openly leftist examples of collective architectural praxis within the market

economy, such as the Tecton Group in England, an anonymously named collective of designers led by the openly communist Russian-born architect Berthold Lubetkin.

A significant nexus for these interests and for the competition between socialist and capitalist conceptions of architectural collaboration was the group of students associated with the Harvard journal *TASK* in these years, a group that included future TAC partner Louis McMillen among the editors of the second issue. The first issue of the journal in 1941 included a cartoon depicting „A Group of Students Fighting Fascism With Out-of-Date Equipment,“ showing a young architect defending the „flower of democracy“ against a Hitlerian caterpillar as well as the various „domestic pests“ that might devour it.⁷ Among the out-of-date tools in the architect’s bug spray were various well-worn aesthetic tropes of modernism – form follows function, the flat roof, the cantilever – but also „the genius“, among the outmoded concepts that failed to reach their target. The cartoon had been inspired by an earlier pamphlet, *An Opinion on Architecture*, published by an overlapping group of Harvard students as a critique of the school’s formalist design pedagogy. Its authors called for collective work „among architects, engineers, contractors, and the working class,“ declaring that „COLLABORATION IS THE CREDO AND THE FAITH OF ARCHITECTURE TODAY.“⁸ Acting on these ideals immediately after the conclusion of the war, in November 1945 Jean and Norman Fletcher, recent graduates of Harvard and Yale, wrote to their friends John „Chip“ Harkness and Sarah Pillsbury Harkness, recent graduates of Harvard and the Cambridge School of Architecture and Landscape Architecture, to propose the formation of an office together. At the instigation of the Harknesses, the Fletchers followed with a letter to Gropius, Chip’s professor at Harvard, who had just asked him to join the faculty as a teaching assistant in the master’s classes there. In Gropius, they allied not only with a famous practitioner but with a highly sympathetic collaborator, one whose attitude toward the value of teamwork closely matched their own. In combining forces, they wrote, „our aims become, not architecture for architecture’s sake, but architecture for the sake of a healthy society.“⁹ They were soon joined by other friends from Yale and Harvard – Louis McMillen, Benjamin Thompson, and Robert McMillan – to form TAC, which officially began its practice on January 1, 1946.

In the market context of postwar US practice, the collective ethos of The Architects Collaborative meant something very different from the efficiency and

hierarchy common to other team-based practices that came to be characterized, as TAC would be in its later years, as corporate firms. Key to the TAC approach was the idea that teams should consist of generalists able to criticize each other as equals, rather than parceling tasks according to the managerial principles of specialization and division of labor. This structure was formalized through a weekly meeting in which all the partners gave shared criticism of each others’ projects, Gropius among them.

Teamwork

The partners of The Architects Collaborative defined their practice not according to a language of influence, legacy, or inheritance, but rather through one of collaboration, teamwork, and anonymity. Its founders were united in the firm’s early years by their belief in the model of shared input among holistically trained designers, a method capable of producing what Gropius described as „Total Architecture.“¹⁰ Yet the collaborative method at TAC was not simply design by committee. Its partners were careful to emphasize that their ideal model relied on individual as well as collective agency, formalized through the in-house rule that each project would be led by a single partner with ultimate responsibility for decision-making following this group criticism.

To understand the intended balance between individual and collective at stake within this structure of practice, we might turn to the statements made by the founding members of TAC around the closure of the firm’s first twenty years of existence in 1966, marked by the publication of its first major monograph as well as the consolidation of its offices (by then with a staff of over 150 employees) in a purpose-built headquarters in Harvard Square. In designing its new headquarters, the partners sought to preserve their previous organization into smaller project teams led by individual principals, to avoid changing TAC’s character into one of corporate „bigness.“¹¹ Floors were organized around small studios rather than as single large drafting spaces, each with their own secretary, principals’ offices, and conference room.

In the monograph, released the year prior to the opening of TAC’s headquarters, both the titles of the essays by each partner and the structure of their separate contributions spoke to the delicate balance between signature and anonymity. Each partner’s name was attached to an individually authored text, yet all sought to outline the principles of the collaborative ethos they shared.¹² Sarah Harkness suggested that the individual and the team were mutually dependent constructs, arguing that „The essence of collaboration



Fig. 2: The Architects Collaborative (TAC), partners, c. 1951. Bottom row from left to right: Jean Bodman Fletcher, Walter Gropius, Sarah Pillsbury Harkness. Top row from left to right: Benjamin Thompson, Norman C. Fletcher, Robert McMillan, Louis A. McMillen, John C. Harkness

is the strength of the individual. When collaboration is operating as it should, a good idea will be carried by conviction, recognized by others without loss of their own prestige.¹³

John Harkness affirmed the hope that „The interrelation of the principals in the firm should not weaken or reduce their individuality, but should make the work handled by each, singly or in groups, part of a common language.“¹⁴ Louis McMillen cited the firm’s name as evidence of this shared goal among its members, declaring that „When we called our firm ‘The Architects Collaborative’ instead of Fletcher, Fletcher, Gropius, Harkness, Harkness, McMillan, McMillen and Thompson, we were conforming to our ideal of anonymity.“¹⁵

For his part, Gropius sought to articulate a specifically democratic notion of collaboration, a persistent feature of his advocacy for teamwork in the Cold War context of U.S. postwar practice. He insisted that „It is one thing to condition an individual for cooperation

by making him conform; it is another, altogether, to make him keep his identity within a group of equals.“¹⁶ Achieving this balance would guarantee „the protection of the individual against becoming a mere number.“¹⁷ As a German émigré, Gropius was particularly sensitive to avoid any association of collective labor with the specter of communism, accusations that had also plagued federal programs like the TVA before the war. According to this argument, TAC’s balance between individual and collective offered a middle path between the anti-democratic extremes of groupthink on the one hand and the autocratic cult of the genius on the other.

Images of TAC in its early years revealed these tensions between the „ideal of anonymity“ in practice and the individuality of its members. As the firm began to receive its first major commissions, two group portraits of the partners belied the equality claimed by the partners. (Fig. 2, 3) The evident presence of Gropius among the collective induced a subtle hierarchy to the-



Fig. 3: The Architects Collaborative (TAC), partners, c. 1951. From left to right: Sarah Pillsbury Harkness, Jean Bodman Fletcher, Robert McMillan, Norman C. Fletcher, Walter Gropius, John C. Harkness, Benjamin Thompson, Louis A. McMillen

se portraits, structuring them according to his figure. In both portraits Gropius is situated at the center of the composition, flanked symmetrically by his younger collaborators, hierarchically ordered by gender with the men above and the women below – dissociating for example the two married couples, the Harknesses and the Fletchers. The difference in tone between the two portraits – one more formal with the partners separated in rows facing the camera, the other effecting more casual poses along a staircase – suggests a kind of testing, or experimentation, in how the partners’ group structure would be portrayed. Compare this with an informal photograph that captures the weekly partners’ meeting, the central construct through which office projects were presented and criticized by all principals equally. (Fig. 4) The office members sit loosely encircled around a drafting table piled with drawings, surrounded by textile swatches and the everyday detritus of the office; Gropius appears here as simply one among the partners, embedded comfortably in this workaday context. Official portraits conflated the image of the firm with that of its work, taken not in the space of the office but on the site of its first major non-residential commission, in the Commons Building that anchors the Harvard Graduate Center complex. The informal picture captures the process of the Harvard Graduate Center in production, while the official photograph constructs an image of the office

as a team, coincident with the image of its first major commission as the emblem of both these collective efforts and a collective public architecture.

Bureaucracy

In these early years of the postwar boom, architectural critics struggled to reconcile the work of this new wave of team-based practices with the historiographic demands of authorship that were seemingly required to assess the fate of modernism and its heroic prewar figures in the market-based context of mainstream practice in the U.S. At the same time that TAC was establishing itself in the years after World War II, the historian Henry-Russell Hitchcock speculated on the consequences of the shift toward team-based practice embodied by such firms, predicting the rise of an emerging „architecture of bureaucracy“ that would enable the standardized, consistent quality of, in his words, „all building that is the product of large-scale architectural organizations, from which personal expression is absent.“¹⁸ In contrast, Hitchcock reserved what he called „an entirely different world“ of design practice for more monumental or iconic cultural commissions – singling out museums in particular – that he felt required artistic or creative synthesis, what he called „the world of the architecture of genius.“ Here he defined the genius as the anti-bureaucrat, „the sort of architect who functions as a creative individual rather than as an anonymous member of a team“; his method would be „a particular psychological approach... which may or may not produce masterpieces.“

Hitchcock already warned that this dichotomy between the competent prose of the bureaucrat and the imaginative poetry of the genius, at once productive and discursive, would require the architectural critic to develop new tools to evaluate the built results of such practices. It would no longer be possible to judge bureaucratic production on the same artistic criteria that had applied to the prewar avant-garde, whether the interpretive framework of signature and authorial intention or the expressive attributes of imagination, creativity, or synthesis.

Unsurprisingly in Hitchcock’s account, Frank Lloyd Wright provided the inevitable model of Hitchcock’s architectural genius, reinforcing an image maintained through the atelier-like atmosphere Wright cultivated at his Taliesin studios in Arizona and Wisconsin, as well as in books like his *Genius and the Mobocracy* of 1949. The Detroit office of Albert Kahn & Associates, known primarily for its factories for Ford, represented what Hitchcock called „the type of bureaucratic architecture par excellence.“ He praised „The strength



Fig. 4: The Architects Collaborative (TAC), partners meeting, c. 1950. From right to left: Louis A. McMillen, Walter Gropius, Norman C. Fletcher, Jean Bodman Fletcher, John C. Harkness

of a firm such as Kahn... [that] depends not on the architectural genius of one man... but in the organizational genius which can establish a fool-proof system of rapid and complete plan production." Such a system, organized in technical divisions from design to engineering to construction, enabled different sets of design information „to meet on the site with as perfect mutual co-ordination as machine parts come from the various sections of a factory.“¹⁹

By 1947, however, Fordist factory production was already an anachronistic model for large-scale, postwar organizations. A year before Hitchcock's text, the sociologist Peter Drucker predicted the emergence of the corporation as the representative American social institution.²⁰ In contrast to assembly-line production, Drucker argued that the managerial principles that would typify the coming economic boom would emulate the decentralized, distributed model of General Motors, the largest corporation in the world by the 1950s. Specialization, teamwork, and flexible feedback loops within a top-down hierarchy were, for Drucker, the characteristics that would mark the progressive application of corporate models across both business and institutional domains in the postwar context. Such managerial methods found their closest parallel in architectural practice in the Chicago offices of

Skidmore, Owings & Merrill (SOM), the firm that became uniquely synonymous with the term „corporate“ during this period. SOM's success was based on the development of the „package deal,“ in which large teams of architects and engineers delivered complex projects from site planning and structural engineering to detailed design, facade systems, interiors, budgeting, and administration.²¹ Diagrams of the firm's organization published in architectural journals precisely represented Drucker's specialized, distributed corporation. Yet in practice, even the image of SOM as a firm characterized by consistent products rather than by signature architects – one supposedly so anonymous that a partner claimed „it could even be called the ABC Company“ – conflicted with contemporaneous descriptions of the firm's lead designer, Gordon Bunshaft, as office „dictator.“²² It is significant that in Hitchcock's formulation, the discursive categories of genius and bureaucracy were intended to refer to wholly distinct forms of practice. Nothing was said about how such binaries might be used to assess the work of a single collective entity, in which competing claims were made regarding the status of authorship. TAC constituted a particularly problematic case in terms of the bureaucracy-genius dichotomy, as a postwar collective of recent graduates,

but also the medium for the singular image of Gropius during the last twenty-five years of his work. This created a particular problem of anachronism, in which Gropius's legacy was seen to correspond increasingly to the prewar period, despite his evident role within a partnership that would become one of the largest offices of the postwar decades.

In confronting this temporal problematic, critics tended to fall back onto two primary modes of assessment, often in tandem: the extraction of an author (Gropius) from within the group, or the sublimation of authorship and intentionality through the abstraction of the collective (TAC). An early image of the tensions between these divergent narratives is provided by Sigfried Giedion's monograph on Walter Gropius (1954), enigmatically split into the binary subtitle „Work and Teamwork“ – a curious juxtaposition of an authored Œuvre (work) with an anonymous mode of practice (teamwork). The cover, designed by fellow Bauhäusler and émigré Herbert Bayer, depicts an overlay of Gropius's face onto an abstracted, unidentified image of TAC's work.²³ Gropius's face is subsumed within the graphic cage of the building's facade pattern of windows and balconies, rendered in blue against a white background, not in front of this background but seemingly behind or even enmeshed within it, an ambiguous layering of personhood and anonymity. Such images locked the image of an author, the assignation of „his“ work, and the abstraction of „teamwork“ into an uneasy relationship of irreconcilable terms. These representational slippages induced an increasing tension between public representations of Gropius alone and those of TAC.

Anonymity

As TAC's commissions increased in scale and scope through its first two decades of practice, the partners' authorial claims were inevitably projected onto the interpretation of the firm's work, as critics searched for discernible traces of intentionality beyond the firm's rhetoric of anonymity. The narrative isolation of Gropius from the collective served to identify and account for his presumed signature within the firm's work, but also as a means to track the arrows of modernism's presumptive directionality after World War II: from prewar avant-garde to postwar mainstream, from Europe to the U.S., from socialist collectives to free-market corporations, and from the „founding fathers“ to their inheritors. The consequence of these critical paradoxes has been a progressive rupture of the historiography of TAC into two opposed categories. One the one side stands the figure of Gropius as genius, a role he disavowed and a reputation his work could

never adequately fulfill. On the other side of this binary there remains the history of his anonymous collaborators, reduced to the status of mere students or acolytes of the master, and ultimately condemned to the marginalia of architectural history.

In this sense, the consequences of teamwork in practice were far different from the „ideal of anonymity“ expounded by the members of TAC. Such statements instead engendered a form of historiographic anonymity, rather than an anonymity of process or a positive sublimation of the individual to the broader social project of collectivity. Gropius's death in 1969 reinforced the collapse of TAC's reception after the 1970s, now fully detached from the biography of the author.

Once separated from this authorial presence, the abstracted image of TAC came to serve as a ready example for the critical dismissal of bureaucratic practice as a submission to the demands of capital. For Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, the firm offered a paradigmatic example of these processes and their consequences: „Subject as it was to the laws of the American market, TAC very soon became a many-branched, impersonal concern equipped to deal with the major professional ventures and open to any sort of request from public or private clients.“²⁴ In their view, by the 1970s TAC had become simply one among a group of equally technocratic U.S. firms, as the field of architectural production „came to be dominated not by individual architects intent on communicating their opinions of the world but by large studios... equipped to work at an intense speed of production and to fulfill demands for high technological levels in buildings as anonymous as the architectural concerns that build them.“²⁵

The evident anxieties over how to envision the work of TAC and other „anonymous“ bureaucratic practices mark a particular form of historical closure by the close of the 1970s. Despite Hitchcock's call three decades earlier for new modes of criticism adequate to the bureaucratic office, it was still impossible to critically or historically situate the reality of such practices without a continued reliance on the conventional tropes of authorship, influence, and intentionality. In the case of The Architects Collaborative, the result was a falling back onto the simplifications of binary categories that repeated, in varying terms, the same fundamental dichotomy between signature and anonymity: the architecture of genius and the architecture of bureaucracy, work and teamwork, or the heroic prewar avant-garde and the postwar corporation.

A look at the historiographic absences that have taken place within the gaps of these dichotomies leads us to question the adequacy of the traditional

methodologies of architectural history in situating or assessing this kind of production. Attending to the case of TAC and its dissolution under the signature of Gropius requires us to confront both the shadings of anonymity with which the firm described its intentions and the abstraction into which its later history increasingly disappeared. This confrontation would necessarily undo the pernicious abstractions that have accompanied attempts to think the corporation in architectural terms.

A lasting residue of these historiographical abstractions is that The Architects Collaborative has remained largely absent from histories of postwar architectural practice, while the authorial presence of Walter Gropius has become the vehicle for dismissing the firm's work in the breach. In this way, the firm's „ideal of anonymity“ gradually gave way to the anxiety of anonymity. The fifty-year arc of TAC's reception might thus serve as a cautionary tale for both the historian and the architect to be attentive to the nuances of such appeals to collectivity. For as we have seen, in the idealization of anonymity, historiographically speaking, one very often gets what one wishes for.

Collectivity

The language of collaboration is enjoying a generational resurgence in contemporary modes of architectural practice. Renewed attention is being paid to the history of forms of work that depart from the emphasis on the singular creative figure, a long-standing trope that has always mapped poorly onto the collective nature of design production. The wide range of these practices mirrors more specific challenges to the conventional structure of the architecture firm, one embodied in a new generation of politically engaged, collective design practices.

Such practices have also adopted new nomenclatures. These groups no longer employ the canonical three-letter acronyms that once branded corporate offices in the market context – originally derived from the initials of a firm's partners, like SOM, and later abstracted into emblems of more anonymous teamwork by firms like the Office for Metropolitan Architecture (OMA) or Foreign Office Architects (FOA). Instead, many younger practices have rejected these corporate acronyms in favor of names that point to the collectivity and the collaborative process itself: T+E+A+M, Assemble, Design With Company. At the same time, organizations like The Architecture Lobby have advocated for radical new forms of group practice that can change the ways in which architecture is produced within or beyond the market economy, tying their push for collective work to a more fundamental critique of

the labor hierarchies inherent in the field and their entrenched inequities of race, class, and gender.

In this expanded field of collaborative thinking as a political project, it is especially important to go back to the postwar moment in which firms like TAC were formed, and to reassess the work that they produced in their idealism about the capacity of architects to design and build collectively for the sake of a healthy society. Significantly, for today's practices, this earlier moment of generational critique of individual authorship involved looking to both centrally planned and free-market methods of architectural production, to socialist and capitalist models alike. It was in this context, I argue, that The Architects Collaborative came to embody a collective ethos that sought to translate between these two domains and whose echoes can be found today in the disciplinary and political concerns of practices.

Credits

- 1 FROM AMERICAN ARCHITECTS AND THE MECHANICS OF FAME BY ROXANNE KUTER WILLIAMSON, COPYRIGHT © 1991. BY PERMISSION OF THE UNIVERSITY OF TEXAS PRESS
- 2 IMAGE COURTESY OF PERRY NEUBAUER
- 3 PHOTOGRAPH PUBLISHED IN THE ARCHITECTS COLLABORATIVE 1945–1965 (ARTHUR NIGGLI, 1966)
- 4 IMAGE COURTESY OF PERRY NEUBAUER

Notes

- 1 PORTIONS OF THIS TEXT HAVE PREVIOUSLY APPEARED AS: COLLABORATIVE TASKS, LOG 48, WINTER/SPRING 2020, PP. 81–91; THE ANXIETY OF ANONYMITY: ON THE HISTORIOGRAPHY OF WALTER GROPIUS AND THE ARCHITECTS COLLABORATIVE, IN: TERMS OF APPROPRIATION: MODERN ARCHITECTURE AND GLOBAL EXCHANGE, ED. AMANDA LAWRENCE, ANA MILJACKI, LONDON 2017, PP. 24–49; THE CONCEPT OF THE ARCHITECTURAL CORPORATION, IN: OFFICEUS AGENDA, ED. EVA FRANCHI GILBERT, AMANDA LAWRENCE, ANA MILJACKI, ASHLEY SCHAFER, ZÜRICH 2015, PP. 37–45.
- 2 ROXANNE WILLIAMSON: AMERICAN ARCHITECTS AND THE MECHANICS OF FAME, CAMBRIDGE (MA) 1991, P. 3.
- 3 EXAMPLES OF SUCH VISUALIZATIONS INCLUDE CHARLES JENCKS'S SERIES OF „EVOLUTIONARY TREES“ AFTER 1970; KLAUS HERDEG: THE DECORATED DIAGRAM: HARVARD ARCHITECTURE AND THE FAILURE OF THE BAUHAUS LEGACY, CAMBRIDGE (MA) 1983; ALEXANDER CARAGONNE: THE TEXAS RANGERS: NOTES FROM THE ARCHITECTURAL UNDERGROUND, CAMBRIDGE (MA) 1995.
- 4 WALTER GROPIUS: THE ARCHITECT WITHIN OUR INDUSTRIAL SOCIETY, IN: SCOPE OF TOTAL ARCHITECTURE, NEW YORK 1955, P. 85.
- 5 *IBID.*, P. 86.
- 6 ON THE FORMATION OF THE OFFICE, SEE MICHAEL KUBO: TOWARDS COLLABORATION: THE IDEA OF TAC, IN: BAUHAUS 7: COLLECTIVE, DESSAU 2015, PP. 142–147.
- 7 TASK 1, 1941, P. 9.
- 8 J. B. BAYLEY, R. ROSENBERG, B. ZEVI, J. T. MOORE, JR., W. H. RADFORD, F. C. TRESSEDER, A. K. H. CHEANG, W. JOSEPH, D. WANG AND T. J. WILLO: AN OPINION ON ARCHITECTURE, BOSTON 1941, P. 16.
- 9 SMITHSONIAN ARCHIVES OF AMERICAN ART, LETTER FROM JEAN BODMAN FLETCHER AND NORMAN FLETCHER TO WALTER GROPIUS, NOVEMBER 11, 1945, REGINALD R. ISAACS PAPERS, CIRCA 1842–1991.
- 10 WALTER GROPIUS: SCOPE OF TOTAL ARCHITECTURE, NEW YORK 1955.
- 11 MILDRED F. SCHMERTZ: A CHALLENGING COLLABORATION FOR TAC, ARCHITECTURAL RECORD, SEPTEMBER 1967, P. 160.
- 12 WALTER GROPIUS AND SARAH P. HARKNESS, ED.: THE ARCHITECTS COLLABORATIVE 1945–1965, TEUFEN 1966.
- 13 SARAH P. HARKNESS: COLLABORATION, IN: GROPIUS/HARKNESS: THE ARCHITECTS COLLABORATIVE 1945–1965, 1966, P. 26.
- 14 JOHN C. HARKNESS: SEARCH FOR A COMMON LANGUAGE, IN: GROPIUS/HARKNESS: THE ARCHITECTS COLLABORATIVE 1945–1965, 1966, P. 27.
- 15 LOUIS A. McMILLEN: THE IDEA OF ANONYMITY, IN: GROPIUS/HARKNESS: THE ARCHITECTS COLLABORATIVE 1945–1965, 1966, P. 27.
- 16 WALTER GROPIUS: TAC'S TEAMWORK, IN: GROPIUS/HARKNESS: THE ARCHITECTS COLLABORATIVE 1945–1965, 1966, P. 24.
- 17 *IBID.*
- 18 HENRY-RUSSELL HITCHCOCK: THE ARCHITECTURE OF BUREAUCRACY AND THE ARCHITECTURE OF GENIUS, IN: THE ARCHITECTURAL REVIEW, ISSUE 101, 1947, P. 4.
- 19 *IBID.*

- 20 PETER DRUCKER: CONCEPT OF THE CORPORATION, NEW YORK 1946.
- 21 WILLIAM HARTMAN: S.O.M. ORGANIZATION, IN: BAUEN + WOHNEN, VOL. 11, ISSUE 4, 1957, P. 116.
- 22 MUSEUM OF MODERN ART BULLETIN: SKIDMORE, OWINGS & MERRILL, ARCHITECTS, U.S.A, VOL. XVIII, ISSUE. 1, 1950, P. 7; DESIGNERS FOR A BUSY WORLD: MOOD FOR WORKING, IN: NEWSWEEK, MAY 4, 1959, PP. 97–100.
- 23 SIGFRIED GIEDION: WALTER GROPIUS: WORK AND TEAMWORK, LONDON 1954.
- 24 MANFREDO TAFURI AND FRANCESCO DAL CO: MODERN ARCHITECTURE/2, MILAN 1976, P. 339.
- 25 *IBID.*

Krise und Kollektiv. Notwendigkeit, Engagement und Protest als DNA der Kollektivbildung in Krisenzeiten

SUSANNE STACHER

Abstract and research question

This article addresses the question of whether and to what extent a relationship exists between the formation of architects' collectives and crisis situations. Crises (Latin crisis: "decision, turning point, judgment") are here understood to connote shock and upheaval, discontinuity, watershed moments and reorganization. The collective (Latin, colligere "to gather together") is understood as a community of actors with a common goal that combine forces to cooperate on implementing social, ecological, political, ideological or aesthetic objectives. While crisis has divisive properties and initiates upheaval, collectives bind together. Crisis and colligere seem to have a certain linguistic connection. What does this look like more precisely?

When and in what context did the first architects' collectives form and for what purpose were they founded? What role did social, political, sanitary or ecological crises play here? When exactly did the change take place that led from the solitary figure of the genius architect to the interconnected team and what was the catalyst for this?

Targeted case studies will explore these questions, examining the various forms, sizes and goals of collectives, from duos to international networks. Central will be European architects of the interwar and post-war periods as well as the diverse networks, initially local but soon thereafter international, which they built in the face of great challenges to contribute to a restructuring of society at times of upheaval and change. The focus is consequently on socially and politically motivated collective formations that set themselves the goal of creating not only a new aesthetic through architecture and art, but also a more social "new world".

Zusammenfassung

In diesem Beitrag geht es um die Frage, ob und inwiefern es einen Zusammenhang zwischen der Bildung von Architektenkollektiven und Krisensituationen gibt. Krise (lat. *Krisis*: „Entscheidung, Trennung, Urteil“), sehen wir hier im Sinne von Erschütterung und Umbruch, von Diskontinuität, Wendepunkt und Neustrukturierung. Kollektiv (lateinisch *colligere* „zusammenbinden“) im Sinne einer zielorientierten Handlungsgemeinschaft, die durch Zusammenarbeit eine geballte Kraft entwickelt, um soziale, ökologische, politische, ideologische oder ästhetische Ziele umzusetzen. Während die Krise trennende Eigenschaften hat und einen Umbruch einleitet, bindet das Kollektiv zusammen. *Krisis* und *colligere* scheinen schon rein linguistisch in einem gewissen Zusammenhang zu stehen. Wie sieht dieser genauer aus?

Fragestellung

Betrachten wir also die letzten hundert Jahre der Architekturgeschichte durch das Prisma der Krise und schauen wir uns den Zusammenhang mit der Bildung von Kollektiven genauer an, im Bestreben, das Zerbrechende und Trennende durch etwas Verbindendes und Gemeinschaftsbildendes zu überwinden. Wann und in welchem Kontext kam es zum Aufkommen der ersten Architekt*innenkollektiven, zu welchem Zweck wurden sie gegründet? Welche Rolle spielten in diesem Zusammenhang soziale, politische, sanitäre oder ökologische Krisen? Wann genau fand der Umbruch von der solitären Geniefigur des Architekten zum vernetzten Team statt, und was war der Auslöser? Gezielte Fallbeispiele werden diesen Fragen auf den Grund gehen, wobei auf unterschiedliche Formen, Größen und Ziele von Kollektiven eingegangen wird, vom Duo zum internationalen Netzwerk. Im Mittelpunkt stehen europäische Architekt*innen der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit und deren diverse, zuerst lokale und bald darauf auch internationale Netzwerke, die sie angesichts der großen Herausforderungen aufgebaut

haben, um zur Umstrukturierung der Gesellschaft in Umbruchs- und Aufbruchszeiten mitbeizutragen. Der Fokus liegt folglich auf sozial und politisch motivierten Kollektivbildungen, die sich zum Ziel gesetzt haben, durch Architektur und Kunst nicht nur eine neue Ästhetik zu schaffen, sondern auch eine sozialere „neue Welt“.

Vom solitären Genie zum vernetzten Team

Bruno Taut ist ein interessantes Beispiel, weil bei ihm der Umbruch von der durch die Romantik und Nietzsche geprägten, geniehaften Künstler-Architektenfigur zum sozial engagierten, im Kollektiv eingebundenen Architekten klar erkennbar ist. Während er im Ersten Weltkrieg – isoliert und verzweifelt – expressionistisch-kristalline Visionen¹ einer besseren Welt skizzierte und über utopisch-kollektive, friedensstiftende² *Alpine Architektur*³ und *Die Auflösung der Städte*⁴ sinnierte, gründete er unmittelbar danach, in der Aufbruchstimmung der Novemberrevolution, mit anderen engagierten Architekten und Künstlern 1918 den Arbeitsrat für Kunst (Abb. 1). Ihr Ziel war es, Architektur und Kunst allen Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen, um sie in die bis dahin exklusive „höhere Sphäre“ der Ästhetik miteinzubinden. Kunst und Architektur wurden als Mittel eingesetzt, um die Gesellschaft im Sinne einer sozialeren Struktur zu verändern, nach dem Motto: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuss Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluss der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel“,⁵ wie man es aus einem Flugblatt vom 1. März 1919 entnehmen kann.

In dieser Umbruchzeit entstand auch die Novembergruppe – ein interdisziplinäres Kollektiv von Malern, Bildhauern, Architekten und Musikern – deren Mitglieder (darunter auch wenige Frauen⁶) ebenfalls die Impulse der Novemberrevolution auf die Kunst übertragen wollten (Abb. 2). Sie standen in engem Verhältnis zum Arbeitsrat für Kunst und waren bestrebt, die soziale Revolution in Deutschland zu unterstützen. Ein wichtiges Mittel zur Verbreitung ihrer Ideen war die Übernahme öffentlich-kultureller Aufgaben, wie auch die Veranstaltung regelmäßiger Ausstellungen und Musikabende. Bruno Taut gehörte auch dieser Gruppe an, so wie Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig und Walter Gropius.⁷ Diese großen, interdisziplinären Kollektive wollten die Gesellschaft radikal erneuern. Der Zusammenbruch der „alten Welt“ feuerte den Protest gegen die bürgerliche Gesellschaft an. Der revolutionäre Hintergrund zeigte die Notwendigkeit auf, sich zu engagieren für eine auf anderen Prinzipien aufzubauende Welt. Könnten wir somit die Hypothese aufstellen, dass Notwendigkeit, Engagement und Protest als DNA der Kollektivbildung in Krisenzeiten angesehen werden könnten?

Zusammenarbeit zur Bewältigung sozialer Bauaufgaben

Werfen wir einen Blick auf Österreich, im selben Zeitraum: 1919 begann auch Adolf Loos, der bislang als ‚Solist‘ gearbeitet hatte, mit Architekt*innen zusammenzuarbeiten, um gemeinsam für die Wiener Siedlerbewegung neue Wohnformen für minimale Mittel zu konzipieren. Als Adolf Loos die Demonstrationen



Abb. 1: Autor unbekannt, Papierdruck, Arbeitsrat für Kunst Berlin, 1918



Abb. 2: Unbekannter-Fotograf, ohne-Titel, Novembergruppe, Mitglieder der Hängekommission, um 1928

der Arbeiter*innen und mittellosen Kriegsheimkehrenden auf der Wiener Ringstraße sah, war er bewegt und meldete sich gleich am nächsten Tag im Rathaus, um seine Hilfe anzubieten. Es war ein kollektives Unterfangen, im Bestreben, die soziale Lage der Arbeiter zu verbessern, um den sozialen Frieden zu bewahren, wozu gemäß Loos der Garten noch wichtiger als das Haus ist: „Wer revolutionen vermeiden will, wie ich, wer evolutionist ist, soll ständig daran denken: der besitz eines gartens beim einzelnen muß aufreizend wirken, und wer da nicht schritt hält, ist für jede kommende revolution oder jeden krieg verantwortlich.“⁸ Die enge Zusammenarbeit mit Margarete Schütte-Lihotzky und später auch mit Franz Schuster führte zu einem regen Gedankenaustausch, der für alle Beteiligten fruchtbar war, selbst wenn ihre Meinungen manchmal divergierten. Loos entwickelte das Patent „Haus mit einer Mauer“ (die andere tragende Wand war vom Nachbarn zu mauern, während die Vorder- und Gartenfassade lediglich aus einer einfachen, leicht herzustellenden Holzverschalung bestand). Margarete Schütte-Lihotzky⁹ konzipierte funktionale Grundrisse, die an die Nutzungsgewohnheiten der Arbeiter*innen angepasst waren, sowie eine minimale, zweckmäßige und multifunktionale Küche (ein Vorläufer der Frankfurter Küche). Alle in der Siedlerbewegung engagierten Architekt*innen beschäftigten sich akribisch mit der Optimierung der Häuser, die in Selbstbauweise erfolgten, um die Baukosten angesichts der Nachkriegskrise so weit wie möglich auf den Materialwert zu reduzieren. Danach arbeitete Loos wieder allein.

Ist etwa Zusammenarbeit speziell mit sozialen Bauaufgaben verbunden – nicht nur aufgrund deren großen Umfangs, sondern auch wegen eines kollektiv getragenen Engagements?

„Neue Welt“ – neue Ästhetik

Zur ideologisch-politischen Dimension gesellt sich nicht nur die Frage der Typologien, der Materialität und der Bauweise, sondern auch die der Ästhetik, da diese in großen Krisen- und Umbruchzeiten stets erneuert wird, um dem Neubeginn ein entsprechendes Antlitz zu verleihen – so meine These, der ich in meiner rezenten Forschung *In Zeiten der Krise: Architekten gestalten „neue Welten“*¹⁰ auf den Grund gegangen bin. Hinsichtlich der Bildung von Künstler- und Architektenkollektiven und der Schaffung einer neuen Ästhetik drängt sich ein Blick auf Russland auf, wo im Zuge der Russischen Revolution ein gewaltiger politischer und gesellschaftlicher Umsturz und Aufbruch stattfand. Die kommunistische Regierung bekämpfte den Analphabetismus, baute zahlreiche Bibliotheken und, im knappen Zeitraum zwischen 1917 und 1921, beinahe 150 Museen.¹¹ Kunst und Architektur waren wichtig, um mittels einer neuen Ästhetik die Ideale des Kommunismus dem Volk zu vermitteln. Auch symbolisch mussten klare Zeichen gesetzt werden: Lenin forderte die Entfernung der Denkmäler des Kaiserreichs und die Errichtung von Revolutionsdenkmälern. So arbeitete z.B. Tatlin¹² ab 1919 an einem solchen Wettbewerbsprojekt: seinen gigantischen doppelspiralförmigen Stahlturm, der 400 Meter hoch sein sollte und in Form eines Modells bei diversen

Gelegenheiten präsentiert wurde, bezeichnete man begeistert als *Monument für die Dritte Internationale* (Komintern).¹³ Seine Materialien (Glas und Stahl), der futuristische Geist und die politische Dimension (die Drehbewegungen der inneren Volumina symbolisierte die Dynamik der Revolution und weltweiten Kommunikation) waren richtungsweisend für die Architekturprojekte der 1920er Jahre. Die Tribüne für Lenin, die El Lissitzky 1920 entwarf, ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu erwähnen (Abb. 3). In jener

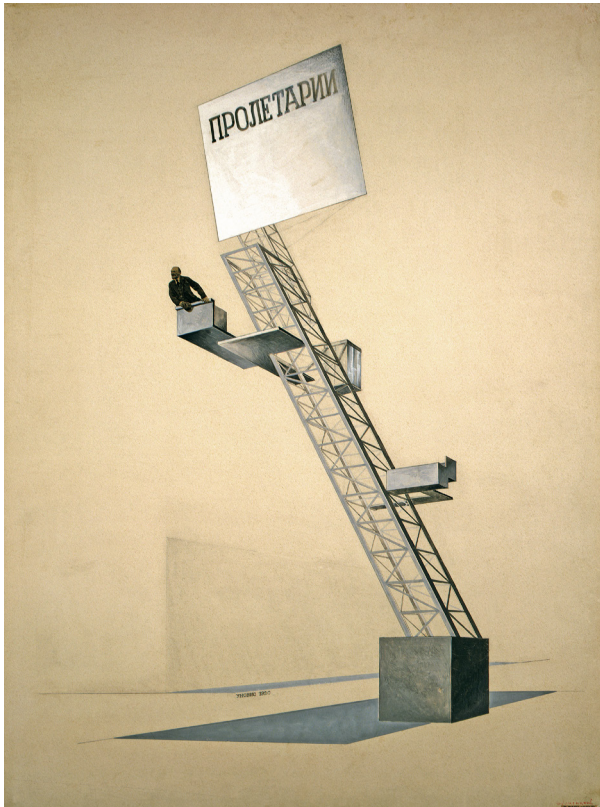


Abb. 3: El Lissitzky (UNOWIS), Tribüne für Lenin, State Tretyakov Gallery, Moskau, 1920

bewegten Zeit entstanden auch zahlreiche Künstler- und Architektenkollektive, meist in Verbindung mit einem Lehrauftrag an den neuen avantgardistischen Kunstschulen. Erwähnenswert ist, dass so manche der Mitglieder oft in verschiedenen Gruppen gleichzeitig aktiv waren, bzw. später in eine andere Gruppe überwechselten. So wurde während des russischen Bürgerkriegs im Jahre 1919 die kurzlebige, aber sehr einflussreiche Künstler*innengruppe UNOWIS von Kasimir Malewitsch gegründet,¹⁴ der auf der Kunstschule in Witebsk unterrichtete. Es ging darum, neue Theorien und Konzepte in der Kunst zu entwickeln. Dazu gehörten utopisch-konstruktivistische Städte, wie etwa Gustav Klucis *Dynamische Stadt* (1919) und die *Prounen*¹⁵ Serie (*Projekte für die Bejahung des Neuen*) von El Lissitzky (1922–1923). Politik, Kunst und Architektur gingen Hand in Hand. 1923 – ein Jahr

nachdem Stalin Generalsekretär der kommunistischen Partei geworden war und ein Jahr vor Lenins Tod – erklärte Leon Trotzki mahndend: „Das Gebiet der Kunst ist nicht das Feld, wo die Partei zu kommandieren berufen ist. Sie kann und soll schützen, fördern und nur indirekt leiten.“ Dennoch betrachtete er die Künstler als „wirkliche oder mögliche Helfer im Aufbauwerk von allergrößten Dimensionen.“¹⁶ Schließlich wurde Ästhetik zur Vermittlung der politischen Inhalte der neuen Sowjetunion gebraucht (Abb. 4).



Abb. 4: Gruppenfoto der Studenten und Professoren der UNOVIS-Gruppe, 1920 in Vitebsk, Russland. Malewitsch im Zentrum

Unmittelbar nach dem Bürgerkrieg hatte die UdSSR zwar keine Mittel für Architekturaufträge, es wurde aber 1921 in der Avantgarde-Kunstschule WChUTEMAS eine Architekturabteilung geschaffen, um das erwähnte „Aufbauwerk von allergrößten Dimensionen“¹⁷ zu fördern. Hier entstand das Kollektiv ASNOWA (Assoziation neuer Architekten), geleitet von Nikolai Ladovsky, dem Wladimir Krinski, Artur Loleit und Alexei Ruchljadew angehörten.¹⁸ Dazu gesellten sich später u.a. El Lissitzky, Constantin Melnikov, Vladimir Krinsky, der junge Berthold Lubetkin und Georgi Krutikow. Ladovskys Ziel war die Schaffung von „psycho-organisatorischen“ Effekten durch Architektur – es war also mehr ein psychischer und skulpturaler als ein funktionalistischer Ansatz, zu dem auch utopische Stadtvisionen gehörten. Man denke an El Lissitzkys „Wolkenbügel“ (1925),

der an den Verkehrsknotenpunkten des städtischen Netzes hybride Programme beinhaltete; oder an Georgi Krutikows utopisches Projekt *Fliegende Stadt* (1928), bei dem die Funktion Wohnen in die Luft verlagert wird; oder an Melnikovs Projekt „SONnaia SONata“,¹⁹ die das Schlafen in den Mittelpunkt der Bedürfnisse der Arbeiter stellte (denn sie waren aufgrund der systematischen Verlängerung des Achtstunden-Arbeitstags zwecks Produktionssteigerung, wie auch der in ihrer Freizeit stattfindenden zahlreichen politischen Sitzungen und Weiterbildungsprogrammen erschöpft, laut Melnikov, der sich nicht scheute, für den 1929 veranstalteten Wettbewerb „Grüne Stadt“ ein kritisches Projekt einzureichen). Hier schuf zwar jeder der Architekten ein persönliches Projekt, dennoch gab es eine inhaltlich klare, psychisch-utopische Linie, die sie verband und den Charakter der Gruppe prägte.

1925 gründeten Alexander Vesnin²⁰ und Moisei Ginzburg²¹ die OSA-Gruppe (*Vereinigung der Gegenwartsarchitekten*),²² die eine wesentlich realistischere Architektur anstrebte. Dieses konstruktivistische Architektenkollektiv, das die Funktion über die Form stellte, setzte sich für eine Architektur und Bauweise im Zeichen der Moderne ein und gab die Zeitschrift *CA* (*Sovremennnaia Arkhitektura*, d.h. „zeitgenössische Architektur“) heraus. Ihr Hauptanliegen war der kollektive Wohnbau (*dom kommuny*), in Anlehnung an Lenins Ideal, der 1919 geschrieben hatte, dass „die wirkliche Emanzipation der Frauen und der wahre Kommunismus mit dem Kampf der Massen gegen die sekundären häuslichen Aufgaben beginnt.“²³ Die OSA-Gruppe hatte viele Gemeinsamkeiten mit dem Funktionalismus der Weimarer Republik, wie etwa die Frankfurter Wohnprojekte von Ernst May. Trotz dieser inhaltlichen Nähe wurde keiner der russischen Architekten aufgefordert, einen Beitrag zur Weißenhofsiedlung (1927) zu leisten. Hingegen wurde Ernst May 1930 von Stalin eingeladen, ein Architektenkollektiv zusammenzustellen, die famose Brigade May (der auch Margarete Schütte-Lihotzky angehörte), mit dem Ziel, Bebauungspläne neuer Industriestädte zu entwerfen, vorwiegend im asiatischen Teil der UdSSR. All diese Kollektive waren bestrebt, die Inhalte der politischen und gesellschaftlichen Revolution durch Kunst, Architektur und Städtebau räumlich und ästhetisch umzusetzen. Besonders hervorzuheben sind die gegenseitigen Einflüsse und die internationalen Vernetzungen, die notwendig waren, um durch Wissenstransfer möglichst schnell eine moderne, industrialisierte Welt aufzubauen.

Internationale Vernetzung zur Promotion des Fortschritts im Zeichen der Moderne

Selbstverständlich ist in diesem Zusammenhang auch der CIAM (*Congrès international d'architecture moderne*) zu erwähnen – das internationale ‚Meta-Kollektiv‘, als Mittel zur Verbreitung funktionalistischer Architektur –, das mit einer Reihe von Kongressen, die zwischen 1928 und 1959 stattgefunden hatten, eine essenzielle Rolle spielte. Der CIAM wurde von 28 europäischen Architekten gegründet,²⁴ wobei Le Corbusier eine Schlüsselposition innehatte, schließlich war er mit Siegfried Giedion Organisator des ersten Kongresses in Sarraz im Juni 1928. Es gab auch eine russische Delegation, der El Lissitzky (UNOVIS/ASNOVA), Nikolai Kolli und Moisei Ginzburg (beide Mitglieder der OSA) angehörten, allerdings erhielten sie für den Kongress in Sarraz keine Visa.²⁵ Anlässlich des Wettbewerbs für den Sowjet Palast fand 1932 ein Treffen zwischen einer kleinen CIAM-Delegation und der OSA-Gruppe in Moskau statt, bei dem mitunter Sigfried Giedion und Cornelis van Eesteren anwesend waren. Ursprünglich war der IV. CIAM Kongress in Moskau geplant;²⁶ allerdings wurde er aufgrund der politischen Entwicklung in Russland und Stalins ästhetischer Umorientierung hin zum Sozialistischen Realismus – und der damit verbundenen, 1932 erfolgten Auflösung nicht konformer Gruppierungen, wie die OSA und ASNOWA, und der beginnenden Verfolgungen – schließlich nach Athen verlegt, wo er 1933 stattfand. Die vielversprechende „neue Welt“ hatte begonnen, zu zerbröckeln.

Die Reise nach Athen war bahnbrechend für die Definition der Ziele des CIAM. Sie setzten sich für die Verbesserung der Lebensbedingungen der modernen Stadt ein, wobei sie eine harmonische (Neu)Gestaltung der vier Hauptfunktionen des Menschen anstrebten: Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Bewegung.²⁷

Die ausschlaggebenden Faktoren für die grundlegenden Erneuerungsvisionen des CIAM war wiederum die Überlagerung verschiedener Krisen: einerseits war die historische Stadt mit dem aufkommenden Autoverkehr gefährlich und noch schmutziger geworden, als sie es ohnehin schon war aufgrund der Industrialisierung und der Kohleheizung. Dementsprechend schlecht war der gesundheitliche Zustand der Einwohner*innen, insbesondere der in den Industriegebieten lebenden Arbeiterklasse. Die Notwendigkeit einer radikalen Erneuerung der Stadt und des Wohnens drängte sich auf.

Die von *Le Groupe CIAM Paris* im Jahre 1943 veröffentlichte *Charte d'Athenes*,²⁸ die im Zuge der kollektiven Orientreise des CIAM auf dem Weg nach Athen



Abb. 5: El Lissitzky (UNOWIS), Tribüne für Lenin, State Tretyakov Gallery, Moskau, 1920

entstanden war, wurde zum theoretischen Manifest, während diverse Projekte, Bauten und Ausstellungen als „konkrete Manifeste“ betrachtet werden können; insbesondere der *Pavillon des Temps Nouveaux* – „ein Versuch eines Museums der Volksbildung (Urbanismus)“²⁹ –, den Le Corbusier mit dem CIAM für die Weltausstellung 1937 konzipiert und gebaut hat (Abb. 5). Hervorzuheben ist, dass in diesem Pavillon in vorausschauender Weise eine weitere Katastrophe thematisiert wurde: der bevorstehende Zweite Weltkrieg. Die Szenografie bestand aus riesigen Collagen, die die *Cité Radieuse* und modernes Wohnen präsentierten, mit Fotos von Sport betreibenden Menschen – daneben Fotos von Waffen, mit dem Motto: „KANONEN, MUNITION? NEIN DANKE, WOHNUNGEN BITTE. 12 Milliarden gibt Frankreich jährlich für Rüstung aus.“³⁰ Auf einer anderen Wand, das Programm des CIAM: „WOHNEN, FREIZEIT, ARBEIT, VERKEHR“, und darunter: „FÜR DIE ÖFFENTLICHE GESUNDHEIT: AUSSTATTUNG DES LANDES.“³¹ Das Architektenkollektiv setzte sich vehement gegen den Krieg ein und kämpfte für die Verbesserung der Lebensbedingungen, wobei Architektur und Städtebau als Schlüssel zum Fortschritt präsentiert wurden. Angesichts des drohenden Krieges wurden die *Cité Radieuse* und die *Unité d'habitation* als besonders dringliche

Maßnahmen dargestellt, um in bessere Lebensbedingungen, anstatt in Waffen zu investieren. Schließlich sollte die Technologie in den Dienst des Menschen gestellt werden.

Engagement und Notwendigkeit der Kollektivbildung angesichts der Krise

So können in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterschiedliche Gründe erkannt werden, warum es zur Bildung von Kollektiven kam. Die Faktoren Engagement und Notwendigkeit scheinen sich zu ergänzen: Engagement im idealistischen, ideologischen und politischen Sinne einer besseren, sozialeren, gesünderen Welt; Notwendigkeit im Sinne von Bewältigung großer Bauaufgaben, aber auch im Sinne von Anregungen, Austausch und gemeinschaftlicher Arbeit. Dazu gesellt sich die Notwendigkeit von Arbeitsbeschaffung in Krisenzeiten:

Dies trifft auf die zuvor erwähnten Brigaden zu, die aufgrund der Weltwirtschaftskrise (ausgelöst durch den 1929 erfolgten Börsenkrach) in Deutschland keine Arbeit mehr hatten und nach Russland gingen, um dort nach dem bereits erprobten Modell und dank der höchst effizienten technischen Standardisierung beim Bau moderner Städte und Wohnungen mitzuwirken.³²

Die These der nötigen Arbeitsbeschaffung bestätigt auch das interdisziplinär angelegte Architekten- und Künstlerteam, das für die Errichtung des *Palais de l'air* auf der bereits erwähnten Pariser Weltausstellung 1937 zusammengestellt wurde. Es bestand aus vier Architekten und dem von Robert Delaunay und Felix Aublet gegründeten Künstlerkollektiv *Art et lumière*, das 40 arbeitslose Künstler umfasste. Angesichts der verheerenden Folgen der Finanz- und Wirtschaftskrise ging es darum, möglichst vielen Kunstschaffenden Arbeit zu verschaffen, wozu die Weltausstellung, die in erster Linie zur Ankurbelung der Wirtschaft und der damit verbundenen Arbeitsbeschaffung veranstaltet wurde,³³ eine ideale Gelegenheit bot.

Robert Delaunay schlug eine dermaßen aufwendige Rauminstallation vor, dass deren Herstellung nur von einem möglichst großen Kollektiv zu bewältigen war. In einem 1939 erfolgten Interview hebt er das große Potenzial des Kollektivs hervor: „Sie sehen die Möglichkeiten, die in der Teamarbeit liegen, in einer gut organisierten Arbeitsgruppe, in der jeder an seinem Platz ist; es stecken immense Möglichkeiten in der kollektiven Arbeit, die eine enorme Bedeutung auf sozialer Ebene haben kann. Hätte ich dieses Gemälde allein gemalt, dann hätte ich wahrscheinlich ein ganzes Jahr dafür gebraucht.“³⁴ Für Robert Delaunay ist der Zusammenhang von Krise und Kollektiv ganz eindeutig: „Die jüngeren Generationen, denen ich angehöre, [...] werden unter dem Zeichen der Kooperation arbeiten. Das kann man nicht lernen. Dies geschieht aus der Not heraus.“³⁵

Insofern scheint das Kollektiv eine geeignete Antwort auf die Krise zu sein: Es ermöglicht ein gemeinschaftliches Engagement und eine geballte Interaktion angesichts der Notwendigkeit, einen Rahmen zu schaffen, in dem nicht bloß das Überleben des Einzelnen, sondern vielmehr ein solidarisches Zusammenwirken angesagt ist, zur Gestaltung einer sozialeren Welt.



Abb. 6: Superstudio, von links: Alessandro Magris, Cristiano Toraldo di Francia, Piero Frassinelli, Roberto Magris, Adolfo Natalini. Ursprünglich veröffentlicht in *Domus* 479 / Oktober 1969

Kollektiv als Mittel zum Protest

Die Dynamik der Kollektivbildung, bei der das produktive Team den gesellschaftlichen Umbruch trägt (und nicht etwa das individuelle Künstlergenie), setzte sich nach dem Zweiten Weltkrieg fort. Team 10 ist als internationale Gruppierung hervorzuheben, die 1954 aus dem zehnten CIAM Kongress hervorging, aber radikal mit dessen Inhalten brach. Georges Candilis und Shadrach Woods, zu denen sich bald Alexis Josic aus Paris, Alison und Peter Smithson aus London, sowie Aldo Van Eyck und Jacob Bakema aus Amsterdam gesellten, waren eine Minderheit bei diesem, von ihnen vorbereiteten Kongress. Sie setzten sich für andere Werte als Funktionstrennung und Technik ein – Werte, die ihnen angesichts der trostlosen Architektur der Nachkriegszeit obsolet schienen. Nicht die Form und die Funktion, sondern die alltäglichen Nutzungen der Bewohner*innen sollten nun im Vordergrund stehen; nicht eine allumfassende Doktrin, sondern unterschiedliche Ansätze und Ausdrucksformen strebten sie an.³⁶ Dabei stand das von Aldo Van Eyck und Georges Candilis geprägte Schlagwort „offene Hierarchie“³⁷ für eine neue Freiheit, die mitunter in Smithsons *Cluster*³⁸ eine mögliche typologische Ausdrucksform fand: Nachbarschaftseinheiten, lebendige, gemeinschaftlich interaktive Wohngruppierungen, anstatt der endlosen, quantitativen Additionen von Wohnzellen in den immer gleichen Riegeln und Türmen des Nachkriegsfunktionalismus. Das Konzept des *Web*, das auf Candilis' Forschungen über die marokkanische Kasbah zurückgeht, ging noch einen Schritt weiter: Ein vorgefertigtes Raster, das je nach Bedarf aufgefüllt, bzw. durch Selbstbauweise ergänzt werden kann.

Team 10 formierte sich also aus Protest gegen die herrschenden Bauweisen und Doktrinen, mit dem Bestreben, durch innovative Projekte (und weniger durch theoretische Maxime) eine menschlichere und gemeinschaftlichere Lebensweise zu schaffen.

Zu Beginn der 1960er Jahre kam es zur Bildung zahlreicher anderer sozial engagierter Architektengemeinschaften, die das Kollektiv als idealen Arbeits- und Denkraum ansahen. Es entstanden mitunter Architektengruppen, die sich Gesellschaftskritik zum Hauptinhalt ihrer Arbeit machten, wie z.B. Superstudio, als Protest gegen die bürgerliche, auf Konsum und Ungleichheiten aufgebaute Welt (Abb. 6). Adolfo Natalini, einer der Begründer dieser Gruppe, formulierte 1971 einen Text, der das Aufbegehren gegen die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse deutlich veranschaulicht und selbst die Architektur ins Wanken bringt:

„...wenn Design nur ein Anreiz zum Konsum ist, dann müssen wir Design ablehnen; wenn Architektur nur die Kodifizierung des bürgerlichen Gesellschafts- und Eigentumsmodells ist, dann müssen wir Architektur ablehnen; wenn Architektur und Städtebau nur die Formalisierung der gegenwärtigen ungerechten sozialen Aufteilung sind, dann müssen wir den Städtebau und seine Städte ablehnen... bis jeder Akt des Entwerfens auf die Befriedigung primärer Bedürfnisse ausgerichtet ist. Bis dahin muss Design (*disegno*, auch „Zeichnung, Entwurf“) verschwinden. Wir können auch ohne Architektur leben.“³⁹

In diesen Jahren der Revolte formierten sich auch die Vorarlberger Baukünstler, ein Architektenkollektiv abseits vom Establishment, das mit einfachen Mitteln, Selbstbau und der Verwendung von natürlichen, örtlichen Materialien einen ersten Schritt zum ökologischen Bauen setzte. Die Vorarlberger „Cooperative“⁴⁰ entstand durch den Zusammenschluss junger Architekten, die mit den baulichen und politisch-kulturellen Zuständen unzufriedenen waren – ein Protest, den sie mittels einer betont schlichten Architektur, in Verbindung mit solidem Handwerk, in die Praxis umsetzten.

Notwendigkeit, Engagement und Protest als DNA der Kollektivbildung in Krisenzeiten

Heute kommt es wieder zunehmend zur Bildung von Architekt*innenkollektiven, die alternative Inhalte, Ziele und Arbeitsweisen ins Zentrum ihres Schaffens stellen, als Reaktion auf eine sich schnell verändernde, von ökologischen und sozialen Krisen bedrohte Welt. Dabei geht es insbesondere um einen anderen Umgang mit den *Commons*, den verbleibenden Ressourcen und mit der Natur, welche Architekten (im Gegensatz zur funktionalistischen Doktrin) nicht mehr beherrschen wollen.

Insofern scheint sich die These zu bestätigen, dass Notwendigkeit, Engagement und Protest eine DNA von Architektenkollektiven sind. Dabei zeichnet sich ein klarer Zusammenhang zwischen Kollektivbildung und Krise ab. Schließlich scheinen Kollektive fähiger zu sein, auf Erschütterungen und tiefgreifende Umwälzungen zu reagieren, um mit vereinten Kräften neue Ideen, Strategien und Positionen für die komplexen Herausforderungen der Gesellschaft zu entwickeln. Kollektive sind aber auch eine Chance für Architekt*innen, über die Grenzen ihres einzelnen,

zusehends isolierten, in neoliberale Produktionsprozesse eingezwängten Schaffens hinauszuwachsen, um breiter auf gesellschaftlicher, sozialer und ökologischer Ebene zu wirken. Möglicherweise könnte dadurch der Architektur ihre ursprüngliche, bereits von Vitruv hervorgehobene allumfassende Dimension zurückgegeben werden, die sich im Zuge der zunehmenden Spezialisierung im Kleinen aufzulösen und letztendlich in Vergessenheit zu geraten droht.

Abbildungsnachweis

- 1 VER.DI FACHGRUPPE BILDENDE KUNST, BERLIN-BRANDENBURG, (PUBLIC DOMAIN) <https://kunst.verdi.de/regionen/berlin-brandenburg/++co++15787110-bad5-11e6-a033-525400ed87ba> (30.05.2022)
- 2 (PUBLIC DOMAIN) https://1.bp.blogspot.com/-jQZSY-YWLIU/XBEyHdF0NYI/AAAAAAAAAFDU/w9AdLEJf-jMw4WxNQrdM9B7mJqB1iIRgkGCLcBGAs/s1600/UNBEKANNTER-FOTOGRAF_OHNE-TITEL_MITGLIEDER-DER-HAENGEKOMMISSION_UM-1928_726x378.jpg (30.05.2022)
- 3 WIKIMEDIA COMMONS, (PUBLIC DOMAIN) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Lissitzky,_Lenin_Tribune,_1920._State_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg?useLang=fr (30.05.2022)
- 4 WIKIMEDIA COMMONS, (PUBLIC DOMAIN) <https://fr.wikipedia.org/wiki/UNOVIS> (30.05.2022)
- 5 ALBIN SALAÜN © FLC/ADAGP
- 6 DOMUSWEB, PUBLIZIERT AM 11.FEBRUAR 2012, <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/02/11/super-studio-projects-and-thoughts.html> (30.05.2022)

Anmerkungen

- 1 SUSANNE STACHER, *SUBLIME VISIONEN: ARCHITEKTUR IN DEN ALPEN*, WIEN 2018, S. 59–61, 68–69.
- 2 SUSANNE STACHER, «ARCHITECTURE ALPINE DE BRUNO TAUT: VISIONS CRISTALLINES ET ENGAGEMENT SOCIAL», IN: *LES CAHIERS DE L'ÉCOLE DE BLOIS, n°17, PENTES, RELIEFS, VERSANTS, ÉDITIONS DE LA VILLETTE, PARIS 2019*, S. 10–25.
- 3 BRUNO TAUT, *ALPINE ARCHITEKTUR*, HAGEN IN WESTF. 1919.
- 4 BRUNO TAUT, *DIE AUFLÖSUNG DER STÄDTE, ODER: DIE ERDE – EINE GUTE WOHNUNG, ODER AUCH: DER WEG ZUR ALPINEN ARCHITEKTUR*, HAGEN IN WESTFALEN 1920.
- 5 CHRISTINE FUHRMANN, „WIR LEISTEN ZUKUNFTSARBEIT“ – BRUNO TAUTS VISIONEN UND KONZEPTE FÜR EINE SOZIAL-ÖKOLOGISCHE STADTENTWICKLUNG, IN: *ZUKUNFTSFÄHIGE PERSPEKTIVEN IN DER LANDSCHAFTSARCHITEKTUR FÜR GARTENSTÄDTE*, HG. V. NICOLE UHRIG, WIESBADEN 2020, S. 19–49.
- 6 IN DER NOVEMBERGRUPPE WAR VON DEN 49 GRÜNDUNGSMITGLIEDERN HILLA REBAY ALS EINE EINZIGE FRAU MIT DABEI. SIE KAM AUS DEM STURM-KREIS, IN DEM EINE GROSSE ZAHL VON FRAUEN AKTIV WAREN. BEI AUSSTELLUNGEN DER NOVEMBERGRUPPE WAREN HINGEGEN MEHRERE FRAUEN BETEILIGT, WIE HANNAH HÖCH, MARIE LAURENCIN, EMY ROEDER UND EMMY KLINKER. SIEHE: INGRID PFEIFFER: *STURM-FRAUEN. KÜNSTLERINNEN DER AVANTGARDE IN BERLIN 1910–1932*, IN: *STURM-FRAUEN. ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG STURM-FRAUEN, KÜNSTLERINNEN DER AVANTGARDE IN BERLIN 1910–1932*, HG. V. MAX HOLLEIN U. INGRID PFEIFFER, SCHIRN-KUNSTHALLE FRANKFURT, 30.10.2015–07.02.2016, KÖLN 2015, S. 20.
- 7 WIE AUCH DIE MALER EL LISSITZKY, LYONEL FEININGER, OTTO MÜLLER UND HEINRICH CAMPENDONCK; DIE BILDHAUER GERHARD MARCKS UND RUDOLF BELLING; DER KÜNSTLER UND PÄDAGOGE LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY; DIE FILMEMACHER HANS RICHTER UND VIKING EGGELING; DIE KOMPONISTEN ALBAN BERG, PAUL HINDEMITH UND KURT WEILL; UND DER DRAMATIKER BERTOLT BRECHT. CF: BRITANNICA, THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA. „NOVEMBERGRUPPE“. *ENCYCLOPEDIA BRITANNICA*, 3. JAN. 2008.
- 8 ADOLF LOOS, „DIE MODERNE SIEDLUNG“, VORTAG 1926, IN: ADOLF LOOS, *SÄMTLICHE SCHRIFTEN IN ZWEI BÄNDEN: 1897–1900. TROTZDEM. INS LEERE GESPROCHEN*, HG. V. FRANZ GLÜCK, Bd. 1, WIEN/MÜNCHEN 1962, S. 402–428.
- 9 MARGARETHE SCHÜTTE-LIHOTZKY, *WARUM ICH ARCHITEKTIN WURDE*, HG. V. KARIN ZOGMAYER, SALZBURG 2004, S. 55.
- 10 SUSANNE STACHER: *FACE À LA CRISE: TEMPORALITÉ ET RÉCITS DE «MONDES NOUVEAUX»*, HABILITATIONSSCHRIFT, ENSA VERSAILLES, 3. MAI 2021. ERSCHEINT UNTER DEM TITEL: *IN ZEITEN DER KRISE: ARCHITEKTEN ESTALTEN „NEUE WELTEN“ BEI BIRKHÄUSER IM OKTOBER 2023*.
- 11 SIEHE STEFAN PLAGGENBORG: *REVOLUTIONSKULTUR. MENSCHENBILDER UND KULTURELLE PRAXIS IN SOWJETRUSSLAND ZWISCHEN OKTOBERREVOLUTION UND STALINISMUS*, KÖLN 1996, S. 133–239. EIN GROSSTEIL DER BIBLIOTHEKEN GING JEDOCH NACH DEM BÜRGERKRIEG VOR ALLEM DURCH ZENTRALISIERUNG WIEDER VERLOREN. ZIT. NACH: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3207/the-art-that-s-one-thing-when-it-s-there/de> (05.04.2022).
- 12 ER WAR LEITER DES ISO (SEKTION FÜR BILDENDE KÜNSTE) DES NARKOMPROS (VOLSKOMMISSARIAT FÜR BILDUNGSWESEN). 1918–1919 (ODER 1920) WAR ER PROFESSOR AN DEN ERSTEN FREIEN STAATLICHEN KUNSTWERKSTÄTTEN IN MOSKAU.
- 13 OBWOHL DER BAU DES TURMS GEPLANT WAR, HATTEN DIE ARBEITEN NIE BEGONNEN. DENNOCH WURDE 1921 EIN MASSSTABGETREUES MODELL DES TURMS GEBAUT UND IN DEN 1920ER JAHREN IN VERSCHIEDENEN EUROPÄISCHEN HAUPTSTÄDTEN AUSGESTELLT. VGL. *GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS PARIS, ROUGE: ART ET UTOPIE AU PAYS DES SOVIETS*, HG. V. RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, UNTER DER DIR. V. NICOLAS LIUCCI-GOUTNIKOV, 2019, AUSSTELLUNGSKATALOG DER GLEICHNAMIGEN AUSSTELLUNG 20.03.–01.07.2019.
- 14 URSPRÜNGLICH WURDE DIESE GRUPPE VON STUDENTEN DER WITEBSKER KUNSTSCHULE UNTER DEM NAMEN MOLPOSNOVIS GEGRÜNDET. VGL. ALEXANDRA SCHAZKICH: *ONOWIS: BRENNPUNKT EINER NEUEN WELT*, IN: *DIE GROSSE UTOPIE. DIE RUSSISCHE AVANTGARDE 1915–1932*, HG. V. SCHIRN KUNSTHALLE, FRANKFURT AM MAIN 1992, S. 57–69.
- 15 SEINE PROUNEN STEHEN FÜR ARCHITEKTONISCHE EXPERIMENTE. SIE SIND EINE INTERPRETATION DES MALEWITSCHESCHEN SUPREMATISMUS. EL LISSITZKY GREIFT DESSEN IDEE DES SCHWEBENS IM RAUM AUF UND VERWANDELT SUPREMATISCHE FLÄCHEN IN VOLUMINA.
- 16 LEO TROTZKY: *PARTEIPOLITIK IN DER KUNST, 1923*, <https://sites.google.com/site/sozialistischeklassiker2punkt0/trotzki/1923/leo-trotzki-literatur-und-revolution-1924/par-teipolitik-in-der-kunst> (05.04.2022).
- 17 EBD.
- 18 DAZU KAMEN: NIKOLAI DOKUTSCHAJEW, ANDREI BUNIN, WIKTOR BALICHIN, ALEXANDER RODTSCHENKO UND BORIS KOROLJOW.
- 19 1929 WURDE EIN WETTBEWERB FÜR DIE GRÜNE STADT AM STADTRAND VON MOSKAU AUSGESCHRIEBEN. MELNIKOV'S PROJEKT „SONNAIA SONATA“ BERUHTE AUF DER GEWÄHRLEISTUNG MAXIMALER SCHLAFQUALITÄT, DURCH WOHNHEITEN MIT KOLLEKTIVEN SCHLAFSÄLEN FÜR JEWEILS 4000 PERSONEN. SEINER ANSICHT NACH WAR DAS GRÖSSTE PROBLEM DER ARBEITERKLASSE DIE FEHLENDE RUHE, WEGEN DER SYSTEMATISCHEN VERLÄNGERUNG DES ACHTSTUNDEN ARBEITSTAGS, UM FESTGELEGTE PRODUKTIVITÄTSQUOTEN ZU ERREICHEN. HINZU KAMEN EHRENAMTLICHE TÄTIGKEITEN FÜR DIE GEMEINSCHAFT, STUNDENLANGE WEITERBILDUNGSMASSNAHMEN, ENDLOSE SITZUNGEN IN POLITISCHEN GRUPPIERUNGEN UND NOCH DAZU LANGE ANREISEZEITEN – WOMIT DIE ACHT FREIEN STUNDEN ABSORBIERT WAREN. „UND WENN ICH JETZT HÖRE, DASS UNSERE GESUNDHEIT NAHRUNG BRAUCHT, SAGE ICH: NEIN, WAS SIE BRAUCHT, IST SCHLAF. JEDER SAGT, DASS WIR LUFT BRAUCHEN, UM UNS AUSZURUHEN, UND ICH SAGE NOCHMAL NEIN: OHNE SCHLAF IST DIE LUFT NICHT IN DER LAGE, UNSERE KRÄFTE WIEDERHERZUSTELLEN.“ QUELLE: S. KHAN-MAGOMEDOV, KONSTANTIN MELNIKOV, MOSCOW 1990, S. 207–208. ZIT. NACH: PHOEBE EDDLESTON, *A NEW SOVIET CITY FOR THE NEW SOVIET MAN: REVOLUTIONARY DREAMS AND THE BUILT ENVIRONMENT IN THE 1920S, USSR, EU 4002*

- “MODERNITY AND SOCIETY” RESEARCH PROJECT, SUPERVISOR DR. JUSTIN DOHERTY, 2018. SIEHE FERNER: SUSAN BUCKMORSS, DREAMWORLD AND CATASTROPHE: THE PASSING OF MASS UTOPIA IN EAST AND WEST, CAMBRIDGE-LONDON 2002, S. 114–115.
- ²⁰ ALEXANDER VESNIN WAR MALER, DESIGNER UND ARCHITEKT.
- ²¹ MOISEI GINZBURG IST BEKANNT FÜR SEIN BUCH STIL UND EPOCHE, ERSCHIENEN 1924 IN MOSKAU. ENGLISCHE ÜBERSETZUNG: MOISEI GINZBURG, STYLE AND EPOCH, INTRODUCTION AND TRANSLATION BY ANATOLE SENKEVITCH, JR., FOREWORD BY KENNETH FRAMPTON, CAMBRIDGE U. A., 1982. LAUT KENNETH FRAMPTON WAR STIL UND EPOCHE EINE SOWJETISCHE ANTWORT AUF LE CORBUSIERS VERS UNE ARCHITECTURE, S. 8.
- ²² ZU DEN MITGLIEDERN ZÄHLTEN: ALEXANDRE VESNINE, MOISEI GINZBOURG, MIKHAÏL BARSCH, ANDREÏ BOUROV, ALEXEI GAN, ILYA GOLOSSOV, PANTELEIMON GOLOSSOV, NIKOLAÏ KOLLI, LYDIA KOMAROVA, LE CORBUSIER, IVAN LEONIDOV, KASIMIR MALEVITCH, NIKOLAÏ KRASILNIKOV, IVAN NIKOLAËV, ALEXANDRE NIKOLSKI, MIKHAÏL OKHITOVITCH, ALEXANDRE PASTERNAK, ALEXANDER RODCHENKO, VARVARA STEPANOVA.
- ²³ VLADIMIR LENIN, A GREAT BEGINNING: HEROISM OF THE WORKERS IN THE REAR “COMMUNIST SUBBOTNIKS”, 28. JUNI 1919, QUELLE: COLLECTED WORKS, 29. JG., S. 408–34.
- ²⁴ WEITERE GRÜNDUNGSMITGLIEDER: KARL MOSER (ERSTER PRÄSIDENT), HENDRIK BERLAGE, VICTOR BOURGEOIS, PIERRE CHAREAU, SVEN MARKELIUS, JOSEF FRANK, GABRIEL GUEVREKIAN, MAX ERNST HAEFFEL, HUGO HÄRING, ARNOLD HÖCHEL, HUIB HOSTE, PIERRE JEANNERET (COUSIN VON LE CORBUSIER), ANDRÉ LURÇAT, ERNST MAY, MAX CETTO, FERNANDO GARCÍA MERCADAL, HANNES MEYER, WERNER M. MOSER, CARLO ENRICO RAVA, GERRIT RIETVELD, ALBERTO SARTORIS, HANS SCHMIDT, MART STAM, RUDOLF STEIGER, SZYMON SYRKUS, HENRI-ROBERT VON DER MÜHLL UND JUAN DE ZAVALA. DIE SOWJETISCHEN DELEGIERTEN WAREN EL LISSITZKY, NIKOLAÏ KOLLI UND MOISEI GINZBURG. ZU DEN SPÄTEREN MITGLIEDERN GEHÖRTEN MINNETTE DE SILVA, WÄLTER GROPIUS, ALVAR AALTO, UNO ÅHRÉN, LOUIS HERMAN DE KONINCK (1929) UND FRED FORBÁT. JOSEP LLUÍS SERT NAHM AB 1929 TEIL. 1941 WURDE HARWELL HAMILTON HARRIS ZUM SEKRETÄR DES AMERIKANISCHEN ZWEIGS DER CIAM GEWÄHLT. QUELLE: https://www.wikiwand.com/en/Congr%C3%A8s_Internationaux_d%27Architecture_Moderne (05.04.2022).
- ²⁵ ERIC PAUL MUMFORD, THE CIAM DISCOURSE ON URBANISM, 1928–1960, MASSACHUSETTS 2002, S. 18: “FROM THE USSR, LISSITZKY AND MOISEI GINZBURG (1892–1946) WOULD HAVE ATTENDED BUT WERE DENIED VISAS BY THE SWISS GOVERNMENT.”
- ²⁶ SIEHE THOMAS FLIERL: THE 4TH CIAM CONGRESS IN MOSCOW. PREPARATION AND FAILURE (1928–1933), 2016.
- ²⁷ DIES WURDE IN DER VOM CIAM ERARBEITETEN CHARTES D’ATHÈNES FESTGEHALTEN. LE GROUPE CIAM-FRANCE, CHARTE D’ATHÈNES (1933), PLON, PARIS, 1943. («HABITATION, TRAVAIL, LOISIRS»).
- ²⁸ LE GROUPE CIAM-FRANCE, CHARTE D’ATHÈNES (1933), ERSTPUBLIKATION BEI PLON, PARIS 1943, SPÄTER VON LE CORBUSIER SIGNIERT BEI ÉDITIONS DE MINUIT IM JAHR 1957.
- ²⁹ „PAVILLON DES TEMPS NOUVEAUX, ESSAI DE MUSÉE D’ÉDUCATION POPULAIRE (URBANISME)“, Cf.: LE CORBUSIER, ŒUVRE COMPLÈTE. VOL. 3, 1934–1938, Hg. v. MAX BILL, BERKHÄUSER, BASEL 2015, S. 158–169, ÜBERS. STACHER.
- ³⁰ EBD.: „DES CANONS, DES MUNITIONS? MERCI, DES LOGIS S.V.P. CHAQUE ANNÉE, LA FRANCE DÉPENSE 12 MILLIARDS EN ARMEMENTS“, MONOGRAPHIE „PAVILLON DES TEMPS NOUVEAUX“, EXPOSITION INTERNATIONALE ART ET TECHNIQUE, PARIS 1937. ÉDITIONS DE L’ARCHITECTURE, PARIS 1937. ÜBERS. STACHER.
- ³¹ EBD.: „HABITER, RECREER, TRAVAILLER, TRANSPORTER“, „POUR CAUSE DE SALUT PUBLIC – EQUIPER LE PAYS“.
- ³² SIEHE: MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY, ARCHITEKTUR, POLITIK, GESCHLECHT: NEUE PERSPEKTIVEN AUF LEBEN UND WERK, 2019. SOWIE: MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY, WARUM ICH ARCHITEKTIN WURDE, Hg. v. KARIN ZOGMAYER, RESIDENZ VERLAG, SALZBURG 2004.
- ³³ PASCAL GUILLOT: FAIRE DE L’EXPOSITION DE 1937 UNE OCCASION DE RÉVOLUTION URBANISTIQUE: MORIZET ET LE RÊVE DU «GRAND PARIS», CAHIERS D’HISTOIRE. REVUE D’HISTOIRE CRITIQUE, 135 | 2017, 53–69. „DAS ERKLÄRTE ZIEL DER SENATOREN WAR ES, DEN WIRTSCHAFTLICHEN AUFSCHWUNG ZU FÖRDERN UND KÜNSTLERN UND HANDWERKERN ARBEIT ZU VERSCHAFFEN, DA FRANKREICH VON DER WIRTSCHAFTSKRISE SCHWER BETROFFEN WAR. DIE AUSSTELLUNG WURDE ALS HEILMITTEL GEGEN DIE KRISE KONZIPIERT: SIE SOLLTE DIE WIRTSCHAFTSTÄTIGKEIT ANKURBELN, INDEM SIE UNTER ANDEREM ZWEI MILLIONEN ARBEITSTAGE VERSCHAFFTE, UND EIN WICHTIGER TEIL DER GROSSEN BAUVORHABEN SEIN, DIE ALS MITTEL ZUR SANIERUNG DES LANDES ANGESEHEN WURDEN.“ ÜBERS. STACHER. <https://journals.openedition.org/chrhc/5904> (05.04.2022). (SIEHE FERNER: ROBERT DELAUNAY. RYTHMES SANS FIN).
- ³⁴ „VOUS VOYEZ LES POSSIBILITÉS QU’IL Y A DANS LE TRAVAIL EN ÉQUIPE, EN ÉQUIPE BIEN ORDONNÉ OU CHACUN EST À SA PLACE; IL Y A DES POSSIBILITÉS IMMENSES DE TRAVAIL COLLECTIF QUI PEUVENT AVOIR UNE ÉNORME IMPORTANCE SUR LE PLAN SOCIAL. CE TABLEAU, J’AURAI MIS PROBABLEMENT UN AN POUR LE FAIRE, SI JE L’AVAIS FAIT TOUT SEUL.“ ROBERT DELAUNAY, „ENTRETIEN DU 16 FÉVRIER 1939“, IN: DU CUBISME À L’ART ABSTRAIT, PARIS, S.E.V.P.E.N., 1957, S. 224–225, 233, ZIT. NACH: ANGELA LAMPE (DIR.): ROBERT DELAUNAY. RYTHMES SANS FIN, KATALOG ÉD. CENTRE POMPIDOU, PARIS 2014, S. 136. ÜBERS. STACHER.
- ³⁵ „LES JEUNES GÉNÉRATIONS AUXQUELLES J’APPARTIENS, CAR JE NE SUIS PAS DE 1924 (JE N’Y ÉTAIS PAS) VONT TRAVAILLER SOUS LE SIGNE DE LA CO-OPÉRATION. CELA NE S’APPREND PAS. CELA SE FAIT PAR NÉCESSITÉ.“ ZIT. NACH OP. CIT., S. 135. ÜBERS. STACHER.
- ³⁶ DIRK VAN DER HEUVEL, MAX RISSELADA, TEAM 10: IN SEARCH OF A UTOPIA OF THE PRESENT 1953–81, NAI PUBLISHERS, ROTTERDAM, 2005.
- ³⁷ SIEHE: DOMINIQUE ROUILLARD, «3. LA THÉORIE DU CLUSTER: GÉNÉALOGIE D’UNE MÉTAPHORE», IN: LE TEAM X ET LE LOGEMENT À GRANDE ÉCHELLE EN EUROPE: UN RETOUR CRITIQUE DES PRATIQUES VERS LA THÉORIE, Hg. v. MAISON DES SCIENCES DE L’HOMME D’AQUITAINE, PESSAC 2008. SIEHE FERNER: BANHAM REYNER, LE BRUTALISME EN ARCHITECTURE (1966), PARIS 1970.
- ³⁸ ALISON U. PETER SMITHSON, «CLUSTER CITY», ARCHITECTURAL REVIEW, NOVEMBER 1957. ALISON U. PETER SMITHSON, URBAN STRUCTURING, LONDON 1967.
- ³⁹ ZIT. NACH: MARIA CRISTINA DIDERO UND SUPERDESIGN: ITALIAN RADICAL DESIGN 1965–75, NEW YORK 2017, S. 210. ÜBERS. STACHER.
- ⁴⁰ DIETMAR EBERLE U. A.: „HAUSGRUPPE HÖCHST: VORARLBERG| 1979–80“, IN: FRIEDRICH ACHLEITNERS BLICK AUF ÖSTERREICHS ARCHITEKTUR NACH 1945, BERLIN U. A. 2015, S. 266–268.

The Artist is Present? Concepts of Individual and Collective Creativity in the GDR

SOPHIE STACKMANN

Zusammenfassung

Ausgehend von den Ergebnissen des DFG-Projekts zu Architektur- und Planungskollektiven in der DDR werden in diesem Beitrag unterschiedliche Interpretationen von Kreativität im Kontext des DDR-Bauwesens analysiert. Insbesondere wird gefragt, welche Arbeitsprozesse in Architekturkollektiven als (besonders) kreativ verstanden wurden. Dieser Beitrag basiert auf der These, dass Kreativitätsdiskurse insbesondere in den 1980er Jahren auch Ausdruck eines wachsenden Anspruchs auf Selbstentfaltung und Individualität in der DDR-Gesellschaft waren. Zunächst wird Kreativität allgemein als ideologischer Begriff dargestellt, um das Thema zu kontextualisieren und eine historische Perspektive zu eröffnen. Im Anschluss daran werden drei architektur-spezifische Bereiche analysiert, in denen Kreativität relevant ist: Zunächst beschäftige ich mich mit übergreifenden Theorien, die die Rolle der Architekt*innen im Sozialismus beschreiben und der damit verbundenen Verwendung des Begriffs „Kreativität“. Die Schriften der Architekten Herbert Ricken und Gerhard Kosel dienen als Beispiele, um Kreativität an der architektur-spezifischen Schnittstelle zwischen Technik und Kunst zu verorten. Darüber hinaus befasse ich mich mit dem Erlernen und der Förderung von Kreativität in den Arbeitszusammenhängen von Architekturkollektiven. Untersucht wird zum Beispiel die Einführung eines Ausbildungsprogramms zur Förderung von Kreativität durch die Bauakademie der DDR in den 1980er Jahren. Schließlich werden Debatten über die veränderte Rolle von Kreativität durch die Entwicklung des computergestützten Entwerfens (CAD) erörtert. Dort geht es um die Frage, ob CAD die Kreativität fördert, da der Computer die Routinearbeit übernimmt, oder ob die individuelle Ideenfindung durch den Computer unterdrückt wird.

Abstract

Building on the results of a DFG project on architectural and planning collectives in the GDR, this article analyzes various interpretations of creativity in the context of the GDR's construction industry. In particular, the article asks which work processes in architectural collectives were understood to be (particularly) creative. The article is based on the thesis that discourses about creativity, especially in the 1980s, were also an expression of a growing demand for self-development and individuality within GDR society. To this end, creativity is presented in general terms as an ideological notion to contextualize the topic and provide historical perspective. Subsequently, I analyze three architecture-specific areas in which creativity is relevant: First, I deal with overarching theories that describe the role of the architect under socialism and those theories' use of the term "creativity". Writings by the architects Herbert Ricken and Gerhard Kosel serve as examples to illustrate the location of creativity at the architectural intersection between technology and art. In addition, I address the learning or fostering of creativity in the workplaces of architectural collectives. The article will examine, for example, the introduction in the 1980s by the GDR's Bauakademie ("building academy") of a training program to promote creativity. Finally, debates concerning the changing role of creativity due to the development of computer-aided design (CAD) will be discussed. The question here is whether CAD promotes creativity, since the computer takes over routine work, or whether the individual's conceptualization of ideas is suppressed by the computer.

Introduction

In the history of architecture, creativity evokes the image of an architect as an artist who creates a brilliant design.¹ Expectations such as individuality, spontaneity or artistic freedom are often considered preconditions for creative architectural work. In addition, creativity and singular authorship often enter into a symbiosis because uniqueness and a characteristic *œuvre* are perceived as indispensable preconditions for both the attribution of authorship and the legitimation of creativity.² Thus, the perception of architecture as a collective, cooperative or collaborative work process seems to contradict common descriptions of creativity. The socialist architectural collective in particular, as a supposedly uniform, rigid and anonymous working group, lacks essential characteristics associated with creativity, such as an individual signature or evidence of a free-spirited working process. Even when the collective achievement of architecture is highlighted, historiography often foregrounds the particularity or signature style of the collective to justify the creativity of a design like in the case of the collective architecture of the Bauhaus. As a result, narratives of the one brilliant collective transfer the grand narrative of the genius to a chosen group of architects and reproduce common tropes. This paper challenges these pre-established narratives by analyzing different understandings of creativity. In doing so, the article focuses on the description of collective architectural work processes in the context of the building industry of the GDR.³ Under socialism in the GDR, the building industry became part of the state apparatus. Architects thus worked together collectively in so-called *Volkseigene Betriebe* (state-owned companies).⁴ Different approaches to creativity emerged in the GDR in order to describe collective architectural work as creative. These approaches pertain among other things to three different areas this paper addresses, namely:

- Theories on the role of architects in socialist society
- The practical training of creativity
- Creativity and architectural drawing

As I argue, socialist approaches deviate in part from the individualistic conceptions of creativity, outlined above, that we still take for granted today. This divergence is not coincidental but constitutes a conscious choice, as I shall further highlight.

Creativity and Ideology

In general, research on creativity from the GDR and the FRG proves that creativity was a politically charged concept during the Cold War. In a 1977 book, for example, creativity researchers Hans-Georg and Gerlinde Mehlhorn provide evidence of their doubts about capitalist and bourgeois creativity research from a socialist perspective. They published several writings on the topic of gifted education and creativity in the GDR, including *Begabung, Schöpferium, Persönlichkeit* ("Talent, Creativity, Personality", 1985) and *Man wird nicht als Genie geboren* ("One is not born a genius", 1987).⁵ Gerlinde and Hans-Georg Mehlhorn were professors teaching in Leipzig, the former educational sociology, the latter educational psychology. The Mehlhorns interpreted creativity research in the West as a sign of capitalism's decay. According to their interpretation, western research on creativity promotes creativity as an economic innovation factor in order to stabilize the damaged capitalist system. To their minds, the Sputnik crisis of 1957 had, in particular, placed capitalism under pressure.⁶ Hence, according to the Mehlhorns, creativity research in the West clearly experienced a peak after 1957. The Mehlhorns outline how, under capitalism, creativity is only possible within narrow limits because people did not identify with and exploit themselves for their work. Furthermore, they maintained, to conceal the fact that the restriction of creativity in capitalism is due to social constraints, Western creativity researchers psychologize the concept and reduce it to the spontaneous ideas of select persons⁷ while, in socialist science, creativity does not depend on coincidence, but is consciously controlled as a collective work process. The more efficiently and rationally people work together under socialism, they hold, the more scientific progress and creativity emerge.⁸ The Mehlhorns' ideas describe creativity as a political concept and their analysis attempts to demonstrate socialism's superiority over capitalism. From their perspective, efficiency, collectivity and rationality, in particular, are advantages socialism has over capitalism.

Surprisingly, there are parallels between the Mehlhorns' theories and current research on the role of creativity in capitalist society, which shows that ideologies of creativity are not limited to socialist countries but are also present in Western nations, such as the FRG or the USA, as sociologist Andreas Reckwitz makes clear in his standard 2012 work on creativity, *Die Erfindung der Kreativität* ("The Invention of Creativity"), in which he describes the ideology of creativity in Western countries. According to Reckwitz, creativity

became a normalized social aspiration in the 1950s and was associated with the self-actualization of the subject within the framework of so-called self-growth psychology. Moreover, intelligence research transformed creativity into a potential that, in capitalist society, every individual need take advantage of. Since the 1980s, Reckwitz elaborates, a socially widespread praxeology of creativity has developed, building on self-growth and intelligence research. According to Reckwitz, the paragon of these different practices of creativity is the artist, an ideal whose innovative powers individuals should emulate. As a result, creativity has become an everyday expectation that fuels permanent competitiveness between subjects in capitalism.⁹

In writings on architectural theory in the GDR, the Mehlhorns' assumption that efficiency, rationality and scientific progress led to more creativity plays a significant role. On a professional level, the correlation of creativity with efficiency entailed the rejection of the bourgeois architect-artist and its replacement with the propaganda of the architect as an organizer of complex, collective work processes. The ideal of the architect-artist does not simply disappear, however, but makes itself latently felt in texts. In the following section, I shall take a closer look at the contradictory figure of the architect in socialism.

Creativity and the Role of Architects in Society

The architect Herbert Ricken (1924–2007) published repeatedly on the professional image of the architect and explicitly dealt with notions of creativity on a theoretical level.¹⁰ His most famous publication is probably *Der Architekt*, a survey of the architectural profession published in 1977.¹¹ In 1968 Ricken attempted to automatize the “architectural creative process” in an article published in the professional journal *Deutsche Architektur* (“German Architecture”). The aim of his argumentation was to transform the architectural creative process into a science, and thereby to make it transparent and reproducible. Nevertheless, Ricken concludes that for what he considers to be the essential activity of the architect – namely, to develop designs – neither knowledge nor organization are decisive, but rather the “creative ability on the basis of his or her imagination”.¹² Despite his attempt to reform architectural work, Ricken describes the most important ability of the architect as imagining a design. Another word for Ricken's description might be talent. In his 1977 survey of the architectural profession, Ricken addresses the relationship between science and creativity as a challenge to the development of the GDR. Although the technical and social developments of socialism enhance the “creative power of the

architect”, Ricken rejects the subordination of creativity through a scientification of the planning process. On the contrary, Ricken defines creativity as a key competence of the architect. According to Ricken, the basis of creatorship is individual artistic will.¹³

Within architectural theory, Herbert Ricken was not the only one to discuss the social location of architecture at the boundary between technology and art, and in doing so to repeatedly address the role of creativity. Another example is Gerhard Kosel (1909–2003), who was president of the Bauakademie from 1961 to 1965 and who advocated a radical scientification of architectural work as a collective effort. However, in his writings – such as his 1957 *Theory of Science* and his 1989 autobiography – Kosel ultimately concedes that the existence of unique creative geniuses legitimizes his own claims to pre-eminence in architecture.¹⁴ In his autobiography, for example, Kosel explicitly describes “creativity” as the ability to summarize general experiences and to give shape to these experiences in the form of innovation. It is this ability, according to Kosel, that generates and characterizes genius.¹⁵

Ricken and Kosel represent how the operationalization of architectural work competed with the legitimization of individual architects as significant personalities. On the one hand, architects, journalists, scholars and other commentators argued that scientification and technical progress released new collective forces while, on the other hand, they also argued in favor of singular performance. The ideological aspect to creativity plays a role here, as does the image of the architect as creative genius. Another reason why the architect-artist as an individualistic ideal did not completely vanish was certainly that the state apparatus in the GDR functioned hierarchically and according to a principle of individual leadership.¹⁶ Consequently, even within collectively organized work structures, there were individual leadership claims that required legitimization.

Creative Learning

Ricken's and Kosel's approaches conceptualize work processes systemically and are less concerned with specific working conditions or creativity promotion within certain collectives. However, there were also efforts to establish training courses to enhance creativity. From the late 1970s and 1980s onward, training programs and courses for architects and engineers were set up to practice creativity collectively. For example, a newspaper article from 1980 advertises courses on creativity in which 2300 engineers had already participated.¹⁷ At the GDR's Bauakademie,

a training program for the promotion of creativity was offered in cooperation with the state-owned Carl Zeiss Jena enterprise. From the early 1980s, there was also a Training Center for Scientific-Technical Creativity (*Trainingszentrum für wissenschaftlich-technische Kreativität*) at the Bauakademie.¹⁸ The training courses focused on the targeted development of creative managers by practicing collective problem solving. These creativity courses were also offered internationally under the name *creativity training center (ctc)*. Between 1986 and 1989, 110 participants from various Eastern Bloc countries attended the seminars.¹⁹ From 1988 onward, courses took place in the FRG, Austria and Switzerland.²⁰ In addition, the leading scientists of the program published eighteen instructional letters (*Lehrbriefe*) on the fundamentals of scientific-technical creativity.²¹

An instructional letter from 1986, for example, outlines conditions required for collectives to work more creatively. Hierarchical management is advocated, but at the same time individual freedom is supposed to be essential for creative problem solving. The instructions emphasize the role of individual development in increasing efficiency.²² In addition, they explained, members of the collective must be allowed to express criticism openly²³ and, according to the instructions, the collective must recognize individual successes. One principle espoused is that of “respecting and honoring the individuality of each member.”²⁴

Comparing the practical training of creativity with theoretical discourses in the GDR that I have observed, the courses understand creativity not as an abstract notion within a grand theory about the self-image of architects in socialist society. Instead, the focus is on how to create favorable conditions for a creative working environment. The instructional letters, in particular, conceptualize creativity as a skill that serves problem solving and is a component of personality development. From this perspective, the ideas formulated in the 1980s somewhat resemble today’s perspectives dealing with the promotion of creativity in work groups. For example, a good working atmosphere and individual freedom are frequently understood to support creativity.²⁵ The export of training courses from the GDR to Western countries in the 1980s also shows that this form of creativity promotion could be adapted there.

Overall, the findings of the DFG research project show that creativity promotion was increasingly linked to individual personality development from the 1970s onward. Our research thus suggests that while creativity was an ideological concept by

means of which theorists distinguished socialism and capitalism from one another, individualistic understandings of creativity and approaches to personality development emerged in the GDR toward its end. These late approaches more demonstrate an exchange of knowledge than a distinction from capitalist ideas. Even after reunification, concepts of creativity from the GDR were applied.²⁶

Creative Drawing

In the last part of my paper, I shall relate the findings of the research project to creativity and architectural drawing, since the introduction of computer-aided design (CAD) in the 1980s marked a turning point in debates on creativity. In the GDR, there was tense discussion of the possibilities and limits of CAD. Both actual innovations and visions of the future had a place in these debates. Until 1990, implemented changes in architectural work tended to involve electronic data processing or simplified forms of automatic drawing. These innovations were not perceived as threats to the idea of creative architectural design.²⁷ On the contrary, the elimination of repetitive working steps was supposed to reduce the workload and thus enhance creativity. In 1964, Hermann Elze, deputy director of the Institute for the Theoretical Principles of Engineering at the German Building Academy (*stellvertretender Direktor des Instituts für ingenieurtheoretische Grundlagen der Deutschen Bauakademie*), wrote that the goal was to transfer all work steps which “do not require creative decisions on the part of humans” to machines and automatic calculators in order to give architects more time for the creative aspects of design.²⁸ In another article in the magazine *Architektur der DDR* (“Architecture of the GDR”) from 1977, this assumption still holds. Here it is assumed that creative design forces are released in dialogue with the computer. The example given in the article is the calculation of apartment keys with the help of electronic data processing.²⁹ From my research, it is only in the 1980s that the debate appears to grow about whether CAD exclusively unleashes creativity or potentially limits or changes creative work.

In 1987, for example, Horst Wieland of the Institute for Planning and Standardization (*Institut für Projektierung und Standardisierung*) said that the direct use of computers at the workplaces of designers and the immediate processing of graphical information at the workplace would result in a “new kind of creative design work”.³⁰ In 1988, an entire issue of the magazine *Architektur der DDR* was published that dealt with CAD. Architect Claus Weidner summarizes his concerns about the new technology in the issue:

“In their attitude to computers and CAD technologies, architects, just as in other professions, are divided: Some, full of euphoria and wishful thinking, back a horse whose performance they hope will be fabulously high; others immediately crawl into the corner of creative design, point to the actual teething troubles of CAD systems, and are quick to have terms like creativity and innovation at hand.”³¹

Overall, Weidner insists in his article that the sensible use of CAD promotes creativity because the computer takes over routine work. He thus adopts the familiar argument of the computer as a stimulant of creativity.³² At the same time, there are also voices that plead for an appreciation of hand drawing in the 1980s. For example, Carl Krause of the Institute of Urban Planning and Architecture (*Institut für Städtebau und Architektur*) describes hand drawings as an expression of architecture as an art form and of the creativity of architects.³³

The rationalization and scientification of architectural work was discussed in relation to creativity and its role for the architectural profession with regard to design tools. A similar dichotomy can be traced in the theoretical work of Kosel and Ricken. Specifically in the context of drawing and creativity, a tendency emerged in the 1980s according to which the increasing introduction of CAD processes intensified a discussion revolving around the individuality and spontaneity of architectural drawing. Thus, the focus was increasingly on creativity as manifested in individual and spontaneous design ideas that could not be replaced by a machine. The collective is thus less emphasized than, for example, in the approaches to learning creativity presented above.

Conclusion

Creativity will ultimately always remain an elusive concept. As a consequence, it can easily be used for ideological and political purposes. The sources presented here have shown that the GDR instrumentalized creativity in order to present the socialist state as the superior and more creative economic system. While Kosel's and Ricken's theoretical reflections on creativity largely focused on the systemic level, and they sometimes spoke vaguely of a collective release of creativity through scientific progress, from the end of the 1970s onwards these views were complemented by a proliferation of approaches that make proposals for specific working conditions promoting creativity. Among other things,

harmonious cooperation among the group and competent leadership, but also aspects such as time for reflection or good organization within the companies involved in the construction are mentioned as preconditions for collective, creative work processes. In addition, architects discuss possible changes in architectural work from the implementation of CAD. One major aspect in this discussion is a potential change in the role of creativity within the design process.

From the perspective of my research, a thesis of the emergence of an individualistic idea of creativity from the 1980s can be put forward. Individualistic creativity also means a growing desire for personal branding in the GDR, similar to what Andreas Reckwitz has also noted from the 1970s in the FRG.³⁴ Iris Häuser regards reunification as the result of a long-term development in the GDR, which was also related to a change in people's lifestyles and an increased need for self-development, self-responsibility and individuality.³⁵ The emergence of the term “creativity” in the 1980s seems to have been an expression of this need, as it referred to discourses concerned with individual freedom and the possibilities of development within the collective. Creativity depended on a good working atmosphere and the possibility to freely exchange ideas with each other. After 1990, an assumption quickly prevailed that there was virtually no creativity in the GDR, especially in the construction industry.³⁶ However, a close examination shows that creativity was discussed and even promoted by the state in the GDR – even though we may have a different understanding of creativity today. It also becomes clear how much the linking of creativity and individuality obscures an awareness of the fact that creativity in architecture can certainly also be conceptualized as the collaboration of a group.

Notes

- 1 EXAMPLES OF LITERATURE DEALING WITH THE IMAGE OF ARCHITECTS THROUGHOUT EUROPEAN HISTORY ARE: MATTEO BURIONI, *DIE RENAISSANCE DER ARCHITEKTEN. PROFESSION UND SOUVERÄNITÄT DES BAUKÜNSTLERS IN GIORGIO VASARIS VITEN*, BERLIN 2008, PP. 9F.; KLAUS JAN PHILIPP, “VON DER ICHNOGRAPHIE VITRUVS BIS DIN 1356-1. PROLEGOMENA ZU EINER GESCHICHTE DER GRUNDRISSDARSTELLUNG”, IN: *DIE QUADRATUR DES RAUMES. BILDMEDIEN DER ARCHITEKTUR IN NEUZEIT UND MODERNE*, ED. MONIKA MELTERS AND CHRISTOPH WAGNER, BERLIN 2017, PP. 200–211, HERE P. 210; GÜNTHER BINDING, *MEISTER DER BAUKUNST. GESCHICHTE DES ARCHITEKTEN- UND INGENIEURBERUFES*, DARMSTADT 2004, P. 146.
- 2 TOBIAS ZERVOSEN, “‘IHR GANZES LEBEN LANG SIND MENSCHEN PLÄNEMACHER. ICH BIN EINER VON BERUF.’ BESCHREIBUNGEN VON KREATIVITÄT UND KREATIVEM HANDELN IN ARCHITEKTENBIOGRAPHIEN”, IN: *DAS EIGENE LEBEN ALS ÄSTHETISCHE FIKTION. AUTOBIOGRAPHIE UND PROFESSIONSGESCHICHTE*, ED. DIETRICH ERBEN AND TOBIAS ZERVOSEN, BIELEFELD 2018, PP. 39–56, HERE PP. 39–45.
- 3 THE EXAMINATION PROVIDES INSIGHTS INTO THE RESULTS OF THE DFG-FUNDED RESEARCH PROJECT ON CREATIVE PROCESSES IN ARCHITECTS’ COLLECTIVES IN THE GDR. DETAILS ON THE PROJECT SEE INTRODUCTION.
- 4 THOMAS TOPFSTEDT GIVES AN OVERVIEW OF THE HISTORY OF COLLECTIVIZATION IN THE GDR’S BUILDING INDUSTRY: THOMAS TOPFSTEDT, “VOM BAUKÜNSTLER ZUM KOMPLEXPROJEKTANTEN. ARCHITEKTEN IN DER DDR”, IN: *VOM BAUKÜNSTLER ZUM KOMPLEXPROJEKTANTEN. ARCHITEKTEN IN DER DDR. DOKUMENTATION EINES IRS-SAMMLUNGSBESTANDES BIOGRAPHISCHER DATEN*, ED. DIETRICH FÜRST AND HOLGER BARTH, ERKNER 2000, PP. 9–26.
- 5 GERLINDE MEHLHORN, HANS-GEORG MEHLHORN, BEGABUNG, SCHÖPFERTUM, PERSÖNLICHKEIT. ZUR PSYCHOLOGIE UND SOZIOLOGIE DES SCHÖPFERTUMS, BERLIN 1985; GERLINDE MEHLHORN, HANS-GEORG MEHLHORN, MAN WIRD NICHT ALS GENIE GEBOREN. EIN PLÄDOYER FÜR DIE BEGABUNGSENTWICKLUNG, BERLIN 1987.
- 6 GERLINDE MEHLHORN, HANS-GEORG MEHLHORN, ZUR KRITIK DER BÜRGERLICHEN KREATIVITÄTSFORSCHUNG, BERLIN 1977, PP. 48–50.
- 7 *IBID.*, PP. 177F.
- 8 *IBID.*, PP. 109–124.
- 9 ANDREAS RECKWITZ, *DIE ERFINDUNG DER KREATIVITÄT. ZUM PROZESS GESELLSCHAFTLICHER ÄSTHETISIERUNG*, BERLIN 2012, PP. 215–232.
- 10 TOBIAS ZERVOSEN, *ARCHITEKTEN IN DER DDR. REALITÄT UND SELBSTVERSTÄNDNIS EINER PROFESSION*, BIELEFELD 2016, P. 225.
- 11 HERBERT RICKEN, *DER ARCHITEKT*, BERLIN 1977.
- 12 HERBERT RICKEN, “NEUE PROBLEME DER ARCHITEKTURTHEORETISCHEN FORSCHUNG. DER ARCHITEKTONISCHE SCHAFFENS-PROZESS UND DER ARCHITEKT”, IN: *DEUTSCHE ARCHITEKTUR*, ISSUE 1, 1968, PP. 45–47, HERE P. 47.
- 13 RICKEN, *DER ARCHITEKT*, 1977, PP. 163F.
- 14 GERHARD KOSEL, *UNTERNEHMEN WISSENSCHAFT. DIE WIEDERENTDECKUNG EINER IDEE*, BERLIN 1989; GERHARD KOSEL, *PRODUKTIVKRAFT WISSENSCHAFT*, BERLIN 1957.
- 15 KOSEL, *UNTERNEHMEN WISSENSCHAFT*, 1989, P. 212.
- 16 RAINER M. LEPSIUS, “DIE INSTUTIONSORDNUNG ALS RAHMEBEDINGUNG DER SOZIALGESCHICHTE DER DDR”, IN: *SOZIALGESCHICHTE DER DDR*, ED. JÜRGEN KOCKA, HARTMUT KÄLBLE AND HARTMUT ZWAHR, STUTTGART 1994, PP. 17–30, HERE P. 25.
- 17 NZ/ADN, “KDT LÖSTE WERTVOLLE VERPFLICHTUNGEN EIN. 2280 VORHABEN DIENTEN VIELEN SPITZENLEISTUNGEN MIT KROELEKTRONIK IM ZENTRUM DER WERTERBILDUNGSARBEIT”, IN: *NEUE ZEIT*, APRIL 6TH, 1981, PP. 1.
- 18 KLAUS STANKE, “KOMPLEX 2: DIE INSTITUTIONALISIERUNG DER SYSTEMATISCHEN HEURISTIK, IHRE NACHFOLGEPROZESSE UND GEWONNEN ERFABUNGEN”, IN: *50 JAHRE SYSTEMATISCHE HEURISTIK*, ED. PETER KOCH AND KLAUS STANKE, NORDERSTEDT 2021, PP. 89–150, HERE PP. 125–128.
- 19 *IBID.*, PP. 132F.
- 20 AT LEAST ACCORDING TO A WEBSITE DOCUMENTING THE ACTIVITIES OF THE TRAINING CENTER: VOLKER HEYSE, “GANZHEITLICHE TALENTFÖRDERUNG ZUR KREATIVEN KOMPENZENTWICKLUNG - /ctc/ - KREATIVITÄTSTRAINING DER BAUAKADEMIE DER DDR”, [HTTP://WWW.PROBLEMLÖSENDEKREATIVITÄT.DE/GESCHICHTE-HISTORIE-DER-PROBLEMLÖSENDEKREATIVITÄT.HTML](http://www.problemlösendekreativität.de/geschichte-historie-der-problemlösendenkreativität.html) (20/11/2020).
- 21 KLAUS STANKT, *KREATIVE BEARBEITUNG TECHNISCH-NATURWISSENSCHAFTLICHER. PROBLEME IN INTERDISZIPLINÄREN GRUPPEN*, BERLIN 1987.
- 22 FOR EXAMPLE, “INDEPENDENCE” AND “FREE DEVELOPMENT” ARE CITED AS FACETS OF CREATIVE WORK: KLAUS LADENSACK, WALTRAUT LADENSACK AND JIRI BENÉS, *SCHÖPFERISCHES KOLLEKTIV UND SOZIALISTISCHE GEMEINSCHAFTSARBEIT*, 3RD EDITION, 1986 (“LEHRBRIEFREIHE: GRUNDLAGEN DES WISSENSCHAFTLICH-TECHNISCHEN SCHÖPFERTUMS IN FORSCHUNGS- UND ENTWICKLUNGSPROZESSEN 4”), PP. 10. INDIVIDUAL PERSONALITY DEVELOPMENT IS ALSO ADDRESSED: LADENSACK/LADENSACK/BENÉS 1986, PP. 11F.
- 23 LADENSACK/LADENSACK/BENÉS, *SCHÖPFERISCHES KOLLEKTIV*, 1986, P. 14.
- 24 *IBID.*, P. 15.
- 25 GÜNTER KRAMPEN, *PSYCHOLOGIE DER KREATIVITÄT. DIVERGENTES DENKEN UND HANDELN IN FORSCHUNG UND PRAXIS*, GÖTTINGEN 2019, PP. 435–441.
- 26 FOR EXAMPLE, KLAUS LADENSACK, WHO AMONG OTHER THINGS WROTE A TEACHING BRIEF FOR THE TRAINING PROGRAM AT THE BAUAKADEMIE, DEALT WITH THE PROMOTION OF CREATIVITY IN COMPANIES AFTER 1990 (KLAUS LADENSACK, “VON DER DIRIGISTISCHEN KADERARBEIT IN DER DDR ZUM PERSONALMANAGEMENT IM UNTERNEHMERISCH HANDELNDEN BETRIEB”, IN: *PERSONALMANAGEMENT. VON DER PLAN- ZUR MARKTWIRTSCHAFT*, ED. RÜDIGER PIEPER, WIESBADEN 1990, PP. 71–87. THERE ARE ALSO THE SO-CALLED MEHLHORN SCHOOLS FOR PROMOTING CREATIVITY FOUNDED BY HANS-GEORG MEHLHORN, WHO WAS ALREADY RESEARCHING CREATIVITY IN THE GDR. BIP MEHLHORNSCHULEN, JUNE 19, 2018, [HTTP://WWW.BIP-MEHLHORNSCHULEN.DE/INDEX.HTML](http://www.bip-mehlhornschulen.de/index.html) (11/07/2021).
- 27 GEORG VRACHLIOTIS, *GEREGELTE VERHÄLTNISSSE. ARCHITEKTUR UND TECHNISCHES DENKEN IN DER ÉPOCHE DER KYBERNETIK*, BASEL 2020, P. 136.
- 28 HERMANN ELZE, “MODERNE RECHENTECHNIK IN DER PROJEKTIERUNG. DIE NÄCHSTEN AUFGABEN DES RECHENZENTRUMS DER DEUTSCHEN BAUAKADEMIE”, IN: *DEUTSCHE ARCHITEKTUR*, ISSUE 11, 1964, P. 665.
- 29 GISLINDE KLOSE, “DIE EDV ALS HILFSMITTEL BEI DER SCHÖPFERISCHEN ARBEIT DES ARCHITEKTEN”, IN: *ARCHITEKTUR DER DDR*, ISSUE 10, 1977, P. 627.
- 30 HORST WIELAND, “ZUR ENTWICKLUNG RECHNERGESTÜTZTER PROJEKTIERUNGSTECHNOLOGIEN IM BAUWESEN DER DDR”, IN: *ARCHITEKTUR DER DDR*, ISSUE 11, 1987, PP. 48–50, HERE P. 48.
- 31 TRANSLATION BY THE AUTHOR. ORIGINAL QUOTE: “IN IHRER HALTUNG ZU COMPUTER UND CAD-TECHNOLOGIEN SCHEIDEN SICH EBENSO WIE BEI ANDEREN BERUFSGRUPPEN AUCH BEI ARCHITEKTEN DIE GEISTER: DIE EINEN SETZEN VOLLER EUPHORIE UND WUNSCHDENKEN AUF EIN PFERD, DESSEN LEISTUNGSFÄHIGKEIT SIE MÄRCHENHAFT HOCH ERHOFFEN, ANDERE KRIECHEN GLEICH IN DIE ECKE SCHÖPFERISCHER GESTALTUNG, VERWEISEN AUF DIE TATSÄCHLICHEN KINDER-

KRANKHEITEN VON CAD-SYSTEMEN UND HABEN BEGRIFFE WIE KREATIVITÄT UND INNOVATION SCHNELL ZUR HAND.” (KLAUS WEIDNER, “CAD FÜR ARCHITEKTEN”, IN: ARCHITEKTUR DER DDR, ISSUE 4, 1988, PP. 34–42, HERE P. 34).

³² IBID.

³³ CARL KRAUSE, “DIE ARCHITEKTURDARSTELLUNG, ZEICHNERISCHER ABSCHLUSS DES ARCHITEKTONISCHEN ENTWERFENS”, IN: ARCHITEKTUR DER DDR, ISSUE 6, 1981, PP. 368–376, HERE P. 370.

³⁴ RECKWITZ, *ERFINDUNG DER KREATIVITÄT*, 2012, PP. 14F.

³⁵ IRIS HÄUSER, *GENEIDENTITÄTEN. ZUR VORBEREITUNG DES POLITISCHEN UMBRUCHS IN DER DDR; LEBENSSTILE UND POLITISCHE SOZIOKULTUR IN DER DDR-GESELLSCHAFT DER ACHTZIGER JAHRE*, MÜNSTER 1996, P. 222F.

³⁶ FOR EXAMPLE, IN JANUARY 1990 THE THEN MINISTER OF CONSTRUCTION, GERHARD BAUMGÄRTEL, GAVE A SOBER ASSESSMENT OF THE CREATIVITY OF ARCHITECTS IN THE GDR AND CRITICIZED THE FACT THAT THE CREATIVITY OF ENGINEERS AND ARCHITECTS WAS SUBORDINATED TO THE FULFILLMENT OF AGENDAS (“DIE ZUR ‘STAATSDOKTRIN’ GEWORDENE GROSSPLATTENBAUWEISE MUSS ÜBERWUNDEN WERDEN. INTERVIEW MIT UNIONSFREUND PROF. DR. GERHARD BAUMGÄRTEL, MINISTER FÜR BAUWESEN UND WOHNUNGSWIRTSCHAFT”, IN: *NEUE ZEIT*, JANUARY 2, 1990, P. 6.).

Einer für alles und alle für das Bauwerk? Personelle Verflechtungen in den Architekturkollektiven der DDR

STEFANIE BRÜNENBERG

Abstract

Research on the architectural history of the GDR has largely focused on individuals: It is as if the architecture of the GDR was informed solely by personalities such as Hermann Henselmann, Richard Paulick and Heinz Graffunder. In the DFG-funded research project „Architects’ and Planning Collectives of the GDR – Institutional Structures and Creative Processes in Socialist Architectural Production“ the methods of historical network research, adopted from the area of digital humanities, will be used for the first time to record the people involved in more than 250 construction projects from the 1970s. The network visualizations generated by the software „gephi“ will then be interpreted with regard to various theses concerning their structure, genesis and regional distribution. While the source material does not allow a network analysis of this kind to delve into the social interactions among the collective members, it does provide an insight into interdisciplinary collaboration between the „great collectives of the building industry“ in the architecture of the GDR. The following article introduces the initial results of this investigation, focusing on two case studies: The special building assignment of the university dining halls and interior design of public facilities in the residential area of Evershagen in Rostock by two specialists whose achievements have hardly yet found inclusion in discourse on the GDR’s architectural heritage.

Zusammenfassung

Die bisherige Forschung zur Architekturgeschichte der DDR nimmt größtenteils Einzelpersonlichkeiten in den Fokus: Es wirkt dabei so als ob das Bauwesen der DDR einzig und allein geprägt war von Persönlichkeiten wie Hermann Henselmann, Richard Paulick und Heinz Graffunder. Im von der DFG geförderten Forschungsprojekt „Architektur- und Planungskollektive der DDR – Institutionelle Strukturen und kreative Prozesse in der sozialistischen Architekturproduktion“ wurden mithilfe der zu den Digital Humanities zählenden Methode der Historischen Netzwerkforschung erstmals die beteiligten Personen an mehr als 250 Bauprojekten der 1970er Jahre aufgenommen. Die aus der Software „gephi“ generierten Netzwerkvisualisierungen konnten dadurch hinsichtlich verschiedener Thesen zu Struktur, Genese und regionaler Verbreitung der Architekturkollektive interpretiert werden. Eine solche Netzwerkanalyse ermöglichte aufgrund der Quellenlage zwar keine Untersuchung der sozialen Interaktionen unter den Kollektivmitgliedern, aber sie gibt einen Einblick in die interdisziplinäre Zusammenarbeit des „großen Kollektivs der Bauschaffenden“ im Bauwesen der DDR. Der folgende Beitrag stellt erste Ergebnisse dieser Untersuchung vor und fokussiert sich zwei Fallbeispiele: Die spezielle Bauaufgabe der Hochschulmensen sowie die Innenausstattung von öffentlichen Einrichtungen im Wohngebiet Rostock-Evershagen durch zwei Spezialist*innen, deren Leistungen bisher kaum in den Diskurs zum baulichen Erbe der DDR eingeflossen sind.

Historische Netzwerkforschung in der Architektur der DDR

Als sogenannter „Network Turn“ wird die seit einigen Jahren stattfindende Etablierung der Methoden sozialer Netzwerkforschung in den Geistes-, Sozial- und Geschichtswissenschaften bezeichnet.¹ Mit der „Historischen Netzwerkforschung“ (HNR²) hat sich in diesem disziplinären Kontext ein heterogenes Forschungsfeld herausgebildet, in dem Historiker*innen epochenübergreifend die Theorien und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkanalyse für historische Fragestellungen nutzen.³ Hieraus wurden auch aus kunst- und architekturhistorischer Sicht in den letzten Jahren einige vielversprechende Ansätze ausgearbeitet.⁴ Die Kunsthistorikerin Jutta Held sah in quantitativen Methoden wie HNR einen Beitrag zur „Demokratisierung der Geschichtswissenschaften“. Sie führt aus, dass damit „der Beitrag eines jeden Mitglieds einer Bevölkerungsgruppe gewürdigt“ würde, „erstmalig auch derjenigen, die keine oder lediglich schematisierte Spuren in der Schriftkultur hinterlassen hatten.“⁵ Bezieht man dies auf die bisher eher als „anonym“ wahrgenommenen Architekturkollektive der DDR,⁶ ist eine Netzwerkanalyse der Beteiligten im Bauwesen der DDR ein naheliegender Ansatz, den es im seit 2019 von der DFG geförderten Forschungsprojekt „Architektur- und Planungskollektive der DDR. Institutionelle Strukturen und kreative Prozesse in der sozialistischen Architekturproduktion“ zu verfolgen galt.

Bezogen auf die Architektur- und Planungskollektive der DDR ergibt sich nur höchst selten anhand der in den Stadt- und Landesarchiven der ostdeutschen Bundesländer überlieferten Archivadokumente zu einzelnen Bauten der DDR ein genaues Bild davon, welche Personen an der Planung und der Umsetzung dieser Bauten beteiligt war. Auf den Plänen und in den zugehörigen Korrespondenzen, Genehmigungsverfahren und Abrechnungen wurden meist lediglich die beteiligten Volkseigenen Betriebe (VEB) dokumentiert und nicht die Namen der eigentlich agierenden Personen. Um diese zu identifizieren, lohnt ein Blick in die von der Bauakademie herausgegebene Bauzeitschrift *Deutsche Architektur* (ab 1974 umbenannt in *Architektur der DDR*). Hier wurden ausführliche Projektdarstellungen publiziert, die nicht nur Entwurfskonzept, Planmaterial, Fotografien und Baugeschichte verschiedenster Bauten beinhalteten, sondern auch ausführliche Listen der beteiligten Personen und Baugewerke mit ihren Zuständigkeiten in verschiedenen Planungsphasen veröffentlichten. Die Detailliertheit dieser Auflistungen schwankte zwar und nahm in den

1980er Jahren ab, sie wurden auch nicht konsequent geführt und es lässt sich nur selten nachvollziehen, ob sie wirklich vollständig waren. Dennoch bildet die Analyse dieser Daten ein umfangreiches Bild zur Struktur der Planungskollektive der DDR ab.

Die Listen selbst wurden vermutlich von den jeweiligen Autor*innen der Artikel erstellt und durchliefen – wie alle anderen Beiträge auch – einen Kontrollprozess durch die Herausgeber der Zeitschrift. Die Bauzeitschrift der DDR muss als politisches Sprachrohr gesehen und entsprechend kritisch eingeordnet werden. Die in ihr abgedruckten Inhalte entsprachen den politischen Leitlinien, sie wurden entsprechend zensiert und angepasst. Dieses Vorgehen hatte auch Auswirkungen auf die Projektlisten: War im Verlauf der Bauzeit eine beteiligte Person ausgewandert oder aus dem Betrieb ausgestiegen, tauchte sie nicht im Artikel auf.

Trotz dieser grundsätzlichen Einschränkungen dienten die Projektlisten im Rahmen der Forschungen zu Architekturkollektiven als Ausgangspunkt, um die Beteiligten an verschiedenen Bauten der DDR zu identifizieren und damit die Architektur- und Planungskollektive der DDR zu charakterisieren. Für die Netzwerkanalyse wurden insgesamt 254 Projekte mit den an ihrer Erstellung beteiligten Personen aus den Jahrgängen von 1970 bis 1979 aufgenommen und in der Netzwerksoftware *Gephi* in einem sogenannten *2-mode network* dargestellt. Das heißt, dass zu einem Knotentyp A (Gebäude) die jeweiligen Kanten gerichtet zum Knotentyp B (Person) verlaufen. Die Datenaufnahme wurde hierbei insofern eingeschränkt, als dass ein Kollektiv aus mindestens drei Personen bestehen sollte und keine der genannten Betriebe, sondern ausschließlich Personen in der dem Netzwerk zugrunde liegenden Datenbank dokumentiert wurden. Zu den Gebäuden wurden Ort, Typologie und das Jahr der Publikation⁷ in der Zeitschrift erfasst. Den Personen wurde abgesehen von der Verknüpfung zu den Gebäuden noch eine Fachdisziplin zugeordnet.

Aus dieser Zusammenstellung der einzelnen Beteiligten lassen sich einige Fragen zur Struktur, Bildung und Genese einzelner Kollektive diskutieren: Wie groß waren die Kollektive und von welchen Faktoren hing die Anzahl ihrer Mitglieder ab? Gab es Kollektive oder einzelne Personen, die regional übergreifend tätig waren? Wie wurden Kollektive gebildet: Haben sie sich je nach Projekt zusammengefunden oder gab es konstante Konstellationen? Welche Besonderheiten hatten Kollektive, die an repräsentativen Bauten oder an typisierten Wohnbauten tätig waren? Einige Aspekte dieser und weiterer Fragen konnten mithilfe des hier

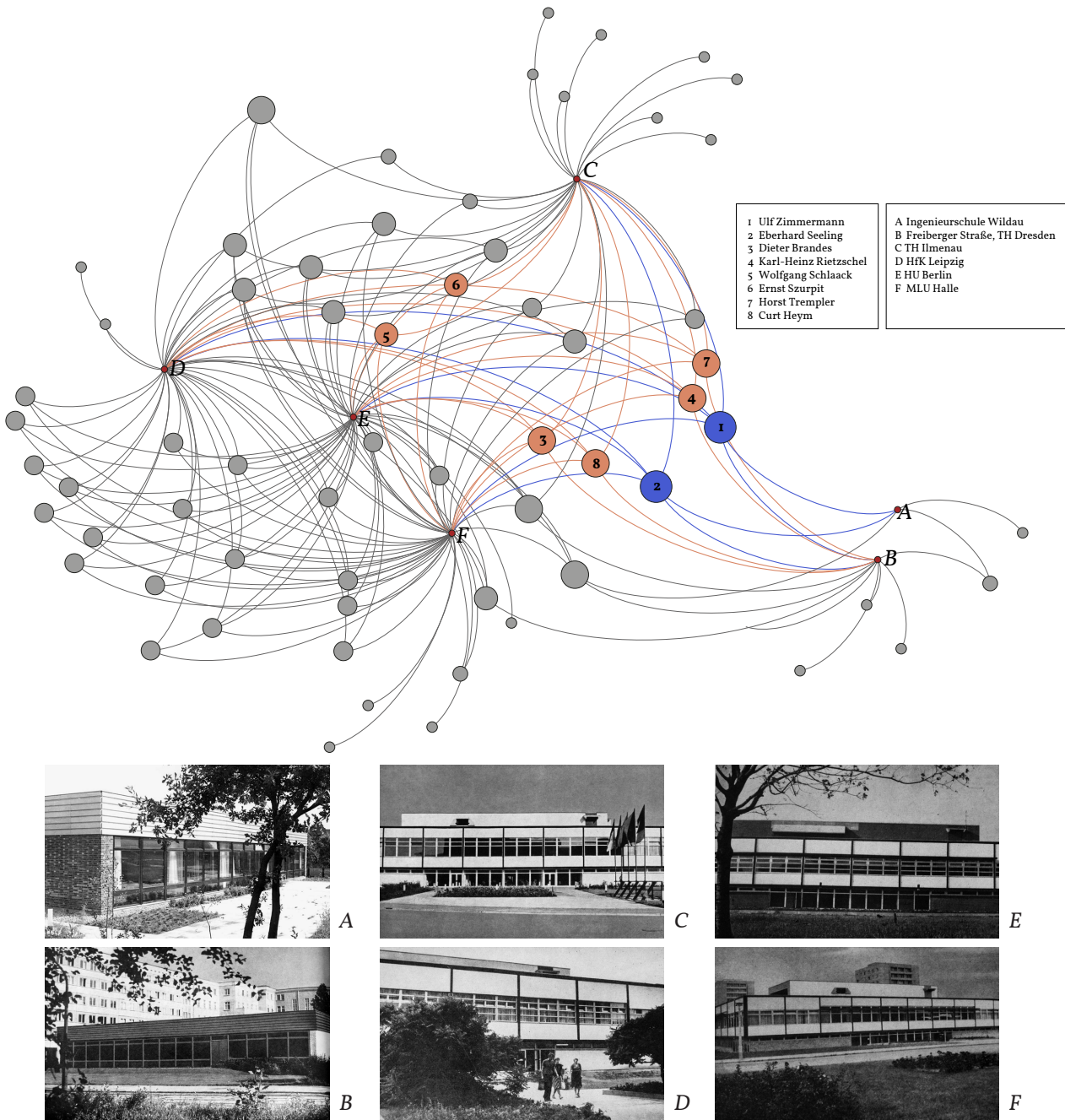


Abb. 1: Netzwerkvisualisierung mit den Mensabauten, ergänzt durch die 1974 in der Bauzeitschrift abgedruckten Fotografien der Fassaden. Zur besseren Lesbarkeit der Grafik sind nur die Personen innerhalb des Netzwerkes beschriftet, die auch im Text Erwähnung finden

vorliegenden Netzwerks der Architekturkollektive beantwortet werden. Dabei beschränkt sich die vorliegende Analyse auf die Akteure selbst und weniger auf eine Charakterisierung der Beziehung zwischen ihnen, da dazu keine objektive Quellenbasis existiert. Es handelt sich demnach um eine rein quantitative Untersuchung und es können in dieser Form der Netzwerkanalyse keine Erkenntnisse zu einer qualitativen Zusammenarbeit zwischen den Architekt*innen gewonnen werden.⁸

Dennoch können anhand der ersten Dokumentation der aufgenommenen Daten einige grundsätzliche

Erkenntnisse gewonnen werden. So wurden in der Bauzeitschrift in den 1970er Jahren Projekte aus der ganzen Republik vorgestellt. Sowohl Projekte aus allen Bezirkshauptstädten waren vertreten als auch Bauten aus mittelgroßen und kleineren Städten wie Calau oder Wriezen. Obwohl es einen deutlichen Überhang an Projekten aus Berlin gab,⁹ ist die geografische Varianz und Breite dennoch gegeben. Auch typologisch reicht die Auswahl über rein repräsentative Bauten hinaus: Industrie- und Gesundheitsbauten wurden ebenso vorgestellt wie eine große Anzahl von Wohnungsbauten oder

Freizeiteinrichtungen. Aufgrund der Beschaffenheit der Projektlisten liegt darüber hinaus ein großer Fokus der Analyse auf der Interdisziplinarität der Kollektive: Durch die Zuordnung von Rollen und Tätigkeiten in den verschiedenen Planungsphasen nicht nur zu den beteiligten Architekt*innen, sondern auch zu den Planer*innen und vor allem den Gewerken der baulichen Umsetzung wie Sanitäranlagen, Infrastruktur und Konstruktion wurde hier das Bild eines „großen Kollektivs aller Bauschaffenden“¹⁰ geprägt.

Bezogen auf die konkrete Netzwerkanalyse ist bei einem solchen 2-mode-Netzwerk vor allem der Zentralitätswert „Degree“ (dt. Knotengrad) ausschlaggebend. Dieser gibt an, wie viele Kanten von einem Knoten abgehen (Out-Degree) bzw. ankommen (In-Degree). Da nur Gebäudeknoten als Quelle von Kanten dienen, ist zur Identifizierung besonders „vernetzter“, d. h. bei mehreren Gebäuden genannter, Personen der In-Degree-Wert relevant. Dieser schwankt zwischen eins und neun, wobei nur 37 Personen einen Wert von mehr als fünf aufweisen. In den Netzwerkvisualisierungen wird die Größe der Knoten durch die Höhe dieses Wertes bestimmt: Hat eine Person an mehreren Objekten mitgearbeitet, ist ihr Knoten entsprechend größer.

Besonders auffällig ist, dass es nicht nur Entwurfsarchitekt*innen sind, die besonders häufig in den Projektlisten genannt werden: Der Küchentechnologe Curt Heym war an neun Projekten beteiligt und damit besonders weit vernetzt. Gleichzeitig tauchten die in den 1970er Jahren besonders bekannten Architekten wie Josef Kaiser, Heinz Graffunder oder der Ingenieur Ulrich Müther deutlich seltener auf.¹¹

Die folgende Betrachtung konzentriert sich auf zwei Interpretationsansätze anhand derer bestimmte Formen der personellen Verflechtungen dargelegt werden. Erst wird auf eine Sondersituation bei sechs erfassten Mensabauten mit beinahe konstanter Kollektivkonstellation eingegangen, danach folgt die Untersuchung eines regionalen Clusters in Rostock. Bewusst wird dabei im Folgenden hauptsächlich anhand des Quellenkorpus der Bauzeitschrift *Architektur der DDR* argumentiert, um die Grenzen und Möglichkeiten der Verarbeitung der dort abgedruckten Informationen auszuloten.

Spezialbauten: Das Mensakollektiv um Ulf Zimmermann

Aufgrund einiger spezialisierter Artikel zu Mensabauten und einer Auffälligkeit eines beinahe geschlossenen Clusters rund um den Architekten

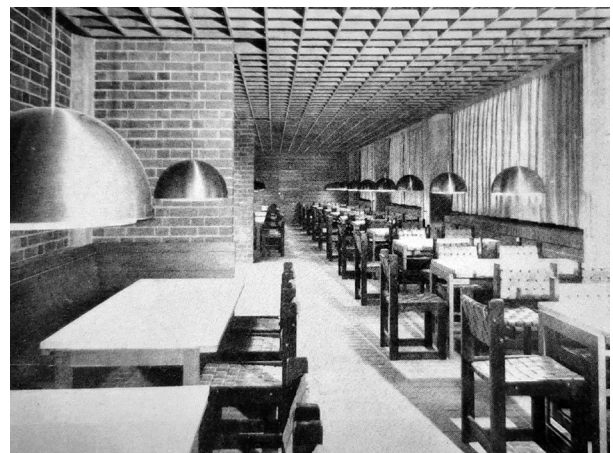


Abb. 2: Die verschiedenen Räume der Mensa in Ilmenau sind unterschiedlich eingerichtet: eine nüchterne Eingangshalle (A), ein funktionaler Speisesaal (B) und eine rustikale Bierstube (C), 1974

Ulf Zimmermann bot sich in der Analyse des gesamten Netzwerkes eine Fokussierung auf die Hochschulmensen an. Die Mensen der Martin-Luther-Universität Halle,¹² der Humboldt-Universität Berlin,¹³ der Hochschule für Körperkultur in Leipzig,¹⁴ der TH Ilmenau,¹⁵ der Ingenieurschule in Wildau¹⁶ und in der Freiburger Straße Dresden¹⁷ wurden in einer mehr oder weniger konstanten Akteurskonstellation geplant und ausgeführt (Abb. 1). Ein Blick auf die Fassadengestaltung der einzelnen

Mensabauten zeigt deutlich, dass den Bauten eine typisierte Grundkonzeption zugrunde lag. Es gibt zwei unterschiedliche Gestaltungen: Das Aussehen der Mensen in Dresden und in Wildau wird geprägt von einer um das Gebäude herumlaufenden Simsblende und den gemauerten Außenwänden, während die Modularität der Mensen in Halle, Berlin, Leipzig und Ilmenau durch eine klare Achsenausbildung der Fassadenelemente betont wird.

Die Mensa in Wildau wurde 1973 neben einem Wohnheim der damaligen Ingenieurschule für Schwermaschinenbau „Heinrich Rau“ errichtet. Der eingeschossige, flach gedeckte Bau hatte 250 Sitzplätze für eine tägliche Verpflegung von durchschnittlich 400 Gästen. Im Grundriss ist die klare Trennung der unterkellerten Küchenfunktionsräume im Osten des Gebäudes vom Mehrzwecksaal im Westen ablesbar.¹⁸ Die baugleiche Mensa in der Freiburger Straße in Dresden wurde schon 1972 fertig gestellt und steht – im Gegensatz zur Mensa in Wildau – heute noch.

Die Mensa der TH Ilmenau war der Ausgangspunkt für die anderen oben genannten Bauten. Ebenfalls 1972 fertiggestellt war sie für bis zu 4000 Essensgäste konzipiert, war zweigeschossig und nicht unterkellert. Die Fassade bildete das Konstruktionsraster des Stahlskelettbaus ab: In zehn Achsen an der Ost- bzw. Westfassade und acht Achsen im Süden und Norden befinden sich dunkel gerahmte und hell verputzte, additive Bauelemente mit je drei nebeneinander liegenden Fenstern. Die öffentlichen Innenräume sind je nach Funktion etwas unterschiedlich ausgestaltet: Die nüchtern gestaltete Mehrzweckhalle für den Tagesbetrieb hebt sich deutlich von der rustikalen Ausstattung der Bierstube ab. Nicht nur die Möblierung wurde hier offenbar funktionsgerecht ausgesucht, auch die Kassettierung der abgehängten Decke und das hell- oder unverputzte Mauerwerk der Innenwände führen zu unterschiedlichen Raumatmosphären (Abb. 2). Die grundsätzliche Gestaltung der Fassade sowie des Innenraums ist in allen Bauten dieses sogenannten Wiederverwendungsobjektes beinahe gleich. Viel Raum nimmt trotz der mehrfachen Nutzung des gleichen Bautyps die baubezogene Kunst ein: Anhand verschiedenster Wandreliefs und -malereien sowie Skulpturen und Betonreliefs im Innen- wie im Außenraum lassen sich die einzelnen Bauten voneinander unterscheiden.

Hauptverantwortlich für alle Mensen war der Architekt Ulf Zimmermann. 1937 in Freiberg in Sachsen geboren, studierte er zwischen 1957 und 1963 Architektur in Dresden und war von 1968 bis zur Wende Entwurfsgruppenleiter im Projektierungsbüro „TU-Projekt Dresden“. Er lebt heute noch in Dresden.¹⁹

Das bautechnische Projektierungsbüro „TU-Projekt“ war in Folge der III. Hochschulreform 1968 gegründet worden und unterstand dem Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen. Ähnliche Büros gab es in Weimar, Wismar und Leipzig, das Dresdner war allerdings mit mehr als 80 Mitarbeiter*innen das größte dieser Büros. Eigentlich sollten die einzelnen Büros die Bauaufgaben an den jeweiligen Hochschulen bearbeiten, das Büro in Dresden war allerdings später zuständig für alle Mensen in der Republik.²⁰ 1997 erklärte Zimmermann in einem Interview dazu: „Ich war dadurch, daß ich mit meiner Architektengruppe mehrere Mensen gebaut hatte, plötzlich Mensa-Spezialist geworden.“²¹ In diesem Interview beschrieb Zimmermann, wie die Konzeption des Bautyps für die insgesamt sieben mit diesem „Wiederverwendungsprojekt“ umgesetzten Mensen ohne Kenntnisse der internationalen Forschungen zu Hochschulbauten entwickelt wurde. Er spricht dabei im Namen der „Architektengruppe“ in der Wir-Form, nennt allerdings keine weiteren Namen von Beteiligten.²² Dabei wird als zweiter Entwurfsarchitekt bei fast allen Mensengebäuden dieser Typen in den Projektlisten der Bauzeitschriften noch Eberhard Seeling genannt, zu dessen Biografie allerdings kaum etwas bekannt ist.²³ Auch bei den Spezialisten für die Gebäudetechnik tauchen einige Namen immer wieder auf: Dieter Brandes, Karl-Heinz Rietzschel, Wolfgang Schlaack, Ernst Szurpit und Horst Trempler waren in Leipzig, Dresden, Berlin, Halle und Ilmenau für Heizung, Lüftung sowie die Sanitäreanlagen zuständig. Ebenso wurde der oben erwähnte Curt Heym bei einigen Mensabauten genannt.

Die Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Planungsbeteiligten war trotz der wiederkehrenden Bauelemente und teilweise konstanter personeller Besetzung individuell auszuhandeln. In der Erläuterung zu den Mensen in Halle, Berlin und Leipzig heißt es: „Es sei jedoch eingestanden, daß die Umsetzung dieses Anliegens teilweise mit Kompromissen verbunden war. Die Ursachen hierfür liegen sowohl in der Projektierung als auch in der Bauausführung, weil die Beteiligten nicht immer bereit waren, die gestalterischen Eigenvorstellungen einem bestimmten Formthema unterzuordnen.“²⁴ Damit wurden Konflikte zwischen Entwurfsgruppe und den Beteiligten an der Ausführung angesprochen, die beim Thema der Innenausstattung noch konkretisiert wurden. Hierzu heißt es im Artikel über die Mensa der TH Ilmenau, man hätte die „zermürbende Koordinierung der mit gestalterischen Eigenvorstellungen belasteten Partner“²⁵ vermeiden wollen, in dem das Entwurfskollektiv sowohl die Innenausstattung als auch die äußere Gestaltung

bestimmte. Im Interview von 1997 auf die Verknüpfung der Aufgaben von Innen- und Außengestaltung angesprochen, betonte Zimmermann: „Für mich geht es um eine ganzheitliche Arbeit und um eine ganzheitliche Wirkung, und insofern möchte ich alles, bis zum Tisch, bis zum Stuhl, bis zur Leuchte und bis zur Kunst schon in der Hand behalten.“²⁶ Es ist an dieser Stelle bezeichnend, dass Zimmermann hier eben nicht das „Wir“ der Gruppe betont, sondern über sich selbst und seine Entwurfsverantwortung spricht.

Er stellt sich selbst damit als Kollektivleiter dar, der durchaus die Autorschaft der Gestaltung für sich beansprucht und dabei von den ihm zugestandenem Gestaltungsspielräumen profitiert.²⁷ Diese liegen nicht zuletzt in der institutionellen Anbindung des Projektierungsbüros „TU Projekt“ bei dem Ministerium für Hochschul- und Fachschulwesen begründet, deren Aufgabengebiete und hierarchische Ordnung sich deutlich von den Büros in den Baukombinaten der Bezirke unterschied.

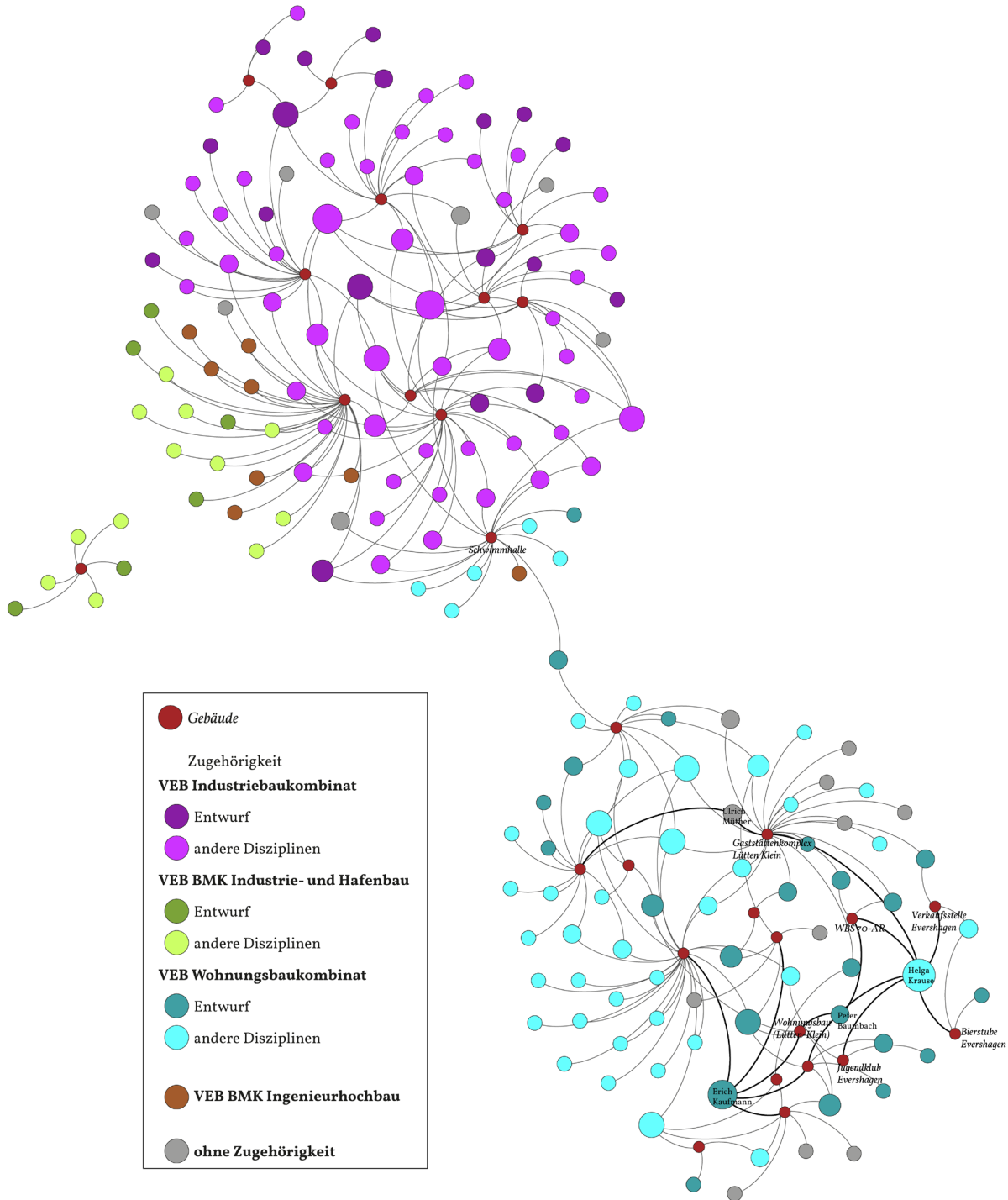


Abb. 3: Netzwerkvisualisierung zu den in den 1970er Jahren entstandenen Bauten in Rostock mit Zuordnung der Kombinate. Auch hier sind zur besseren Lesbarkeit nur die Knoten beschriftet, die im Text erwähnt werden

Regionale Cluster: Helga Krause im WBK Rostock

Während bei den Mensabauten ein Team überregional tätig war, bietet sich ein Blick in einzelne Städte an, da sich hier häufig einigermaßen geschlossene Cluster finden lassen. Für Rostock wurden 27 Projekte dokumentiert, bei denen auch eine Zuordnung zum verantwortlichen Kombinat möglich war (Abb. 3). Der Schwerpunkt der zweiten Teilanalyse des Netzwerkes liegt daher auf den Zuständigkeiten der Hauptauftragnehmer – den Kombinat.

Die Verstaatlichung der Betriebe in der DDR war seit 1949 immer stärker forciert worden. Mit der Einführung eines „Zwei-Stufen-Leitungssystems“²⁸ in Folge der Richtlinien des Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung (NÖSPL) von 1963 sowie des Ökonomischen Systems des Sozialismus (ÖSS) 1967 wurden vermehrt Kombinate als Großbetriebe gegründet.²⁹ In den Kombinat wurden mehrere Betriebe aufgrund ihres technologischen Zusammenhangs zusammengeschlossen, wodurch ganze Produktionsketten von der ersten Bearbeitungsstufe bis zum Endprodukt unter einer konzernartigen Struktur vereinigt waren.³⁰ Indem die Kombinate größere Produktionseinheiten zusammenfassten, erhoffte man sich, günstigere Produktionsstrukturen herzustellen und damit die Wirtschaft zu stärken. Im Bauwesen gab es in jedem Bezirk Wohnbaukombinate (WBK), Bau- und Montagekombinate (BMK), Spezialbaukombinate, Tiefbaukombinate und Kreisbaubetriebe. Auch in Rostock kann man deutlich erkennen, dass die Bauprojekte von den drei wichtigsten Kombinat verantwortet wurden: dem Industriebaukombinat, dem Wohnungsbaukombinat und dem Bau- und Montagekombinat, dessen beiden Abteilungen Ingenieurhochbau sowie Industrie- und Hafengebäude jeweils gesondert in den Projektlisten genannt wurden.³¹ Nur an wenigen Projekten der 1970er Jahre haben Mitarbeiter*innen aus verschiedenen Kombinat gemeinsam gearbeitet: Für die Schwimmhalle – eine 50-m-Trainingshalle – wurde beispielsweise das Wohnungsbaukombinat für eine Studie beauftragt, während die Ausführung durch das Industriebaukombinat erfolgte.³² Aus der entsprechenden Projektliste wird deutlich, dass bei diesem Bau sogar das Ingenieurhochbaukombinat als Hauptauftragnehmer für die Montage zuständig war.

Dabei wurden die Bauaufgaben nicht unbedingt nach Typologien an die Kombinate vergeben: Das Wohnungsbaukombinat Rostock hat nicht nur die Wohngebiete projektiert, sondern auch die dort zugehörigen öffentlichen Einrichtungen.



Abb. 4: Die von Helga Krause ausgestalteten öffentlichen Einrichtungen in Rostock-Evershagen: Der Laden für Milchprodukte und Backwaren (oben), die Bierstube (Mitte) und der Jugendklub (unten), jeweils in der Außenansicht und einem Eindruck des Innenraums, 1975

Das wird besonders deutlich im Wohngebiet Evershagen, das zwischen 1975 und 1977 im Nordosten Rostocks entstand. Bekannt ist das Projekt vor allem aufgrund des abgetreppten Wohnblocks nach einem Entwurf von Peter Baumbach. Beim Bau wurde eine Abwandlung der WBS 70, der Block 1.300, verwendet.³³ In der Netzwerkvisualisierung sind zu Evershagen sowohl einige öffentliche Einrichtungen als auch die Beteiligten an der Entwicklung und Bau dieser Wohnbauserie vermerkt. Die Personen, die am häufigsten bei diesen Projekten genannt wurden, sind Erich Kaufmann – damals leitender Architekt der Hochbauprojektierung – und Helga Krause, deren Rolle im Netzwerk der Rostocker Kombinate im Folgenden näher beschrieben wird.

Als Mitarbeiterin im VE Wohnungsbaukombinat in Rostock war sie ab 1974 für die Innenausstattung

der gesellschaftlichen Einrichtungen in Rostock-Evershagen zuständig. In dem Wohngebiet sind an der Stelle, an der zwei mehrgeschossige Wohnbauten rechtwinklig aufeinandertreffen, eingeschossige Gebäude geplant worden. Darin wurden verschiedene Funktionen des öffentlichen Lebens untergebracht wie Verkaufsstellen mit unterschiedlichen Sortimenten, ein Jugendklub, ein Café und eine Bierstube. Für den Entwurf dieser Gebäude waren unterschiedliche Personen verantwortlich: Jutta Holland für den Jugendklub,³⁴ Karin Dinse für die Verkaufsstelle für Molkereiprodukte und Backwaren³⁵ sowie Christian Brünner für die Bierstube³⁶. Für die Innenraumgestaltung wird allerdings bei diesen drei Gebäuden nur eine Person genannt: Helga Krause. Geboren 1935 in Königsberg absolvierte Helga Krause nach ihrem Schulabschluss ein Jahr lang eine Ausbildung als Tischlerin, bevor sie zwischen 1950 und 1954 an der Fachschule für angewandte Kunst in Heiligendamm studierte. Als Innenarchitektin arbeitete sie seit 1954 im VEB Hochbauprojektierung Rostock, das 1968 in das WBK Rostock eingegliedert wurde.³⁷

In den drei gesellschaftlichen Einrichtungen in Rostock-Evershagen, deren Innenräume Helga Krause gestaltete, ist anhand ihrer äußeren Erscheinung kaum sichtbar, was sich im Inneren verbirgt. Die Innenräume könnten allerdings kaum verschiedener sein: Die rustikale Bestuhlung der Bierstube unterscheidet sich enorm von den flachen Polstermöbeln im Jugendklub, die Wandverkleidung in Holz bzw. das sichtbare Mauerwerk der Bierstube erzeugt eine andere Raumatmosphäre als die Beleuchtung des Jugendklubs durch zwischen den Deckenpaneelen liegenden indirekten Lampen (siehe Abb. 04).

Für die öffentlichen Einrichtungen im Wohngebiet Rostock-Evershagen war – so suggeriert es der Artikel in der *Deutschen Architektur* – die Architektin Ute Baumbach hauptverantwortlich.³⁸ Helga Krause war offenbar Teil der Entwurfsgruppe rund um Peter Baumbach, dem Hauptarchitekten von Evershagen. Krause hat aber auch mit anderen, bekannteren Architekten der DDR gearbeitet: Mit dem Wohnungsbau in Evershagen ist der Architekt Erich Kaufmann ebenso verbunden, wie Ulrich Müther mit dem Gaststättenkomplex in Lütten-Klein, bei dem Helga Krause ebenfalls den Innenraum gestaltet hat. Obwohl die Innenarchitektin aus Rostock demnach gut vernetzt war, ist über sie bisher kaum etwas bekannt.

Erkenntnisse und Grenzen der „kollektiven“ Netzwerkanalyse

Die Kunsthistorikerin Claire Bishop hat in ihrem Aufsatz *Against Digital History* bezogen auf den Sinn oder Unsinn der HNR für die Kunstgeschichte die Bedenken geäußert, dass die Anzahl der sozialen Verbindungen einer Person in einem Netzwerk höher gewichtet würde als deren künstlerische Innovationen.³⁹ Durch die Identifikation bisher unbekannter Akteur*innen der Architektur- und Planungskollektive der DDR in der vorliegenden Netzwerkanalyse wurde hingegen erst die Grundlage für eine Bewertung derer künstlerischen Leistungen gelegt. Die Netzwerkanalyse offenbart einige unbekannte Namen von Architekt*innen, Planer*innen und Bauausführenden, deren Kenntnis zum weiteren Verständnis der DDR-Architektur beitragen kann.

In den beiden hier vorgestellten Beispielen lässt sich ablesen, wie unterschiedlich Kollektivmitglieder agiert und sich selbst dargestellt haben. Der Mensa-Spezialist Ulf Zimmermann präsentierte sich als klassischer Kollektivleiter, der als Koordinator und Entwurfsverantwortlicher handelte und bis in die Nachschau zwar von einer gemeinschaftlichen Arbeit spricht, sich selbst aber grundsätzlich als Hauptautor sieht. Die Innenarchitektin Helga Krause hingegen scheint bei vielen Projekten präsent zu sein, erregt allerdings keine große Aufmerksamkeit. Unter Einbeziehung weiterer, biografischer Quellenkorpusse in die Datentabelle, könnte sich ein differenzierteres Bild nicht nur der Beziehungen unter den Architekt*innen ergeben, sondern auch individuelle Entwicklungen einzelner Persönlichkeiten wie auch Kollektivkonstellationen nachvollzogen werden.

Die Grenze der Analyse liegt bisher bei der Interpretation der vorliegenden Visualisierung des Netzwerks. Durch die Komplexität und Vielzahl an Knoten und Kanten kommt es weniger darauf an, jede einzelne Knotenbezeichnung lesen zu können als vielmehr das „große Ganze“ zu erfassen und dabei besondere Cluster, d. h. im vorliegenden Fall geschlossene Kollektivkonstellationen, hervorzuheben.⁴⁰ Diese müssen mittels Filteroptionen beispielsweise nach Ort oder Typologie für bestimmte Gebäude oder Disziplin für bestimmte Personengruppen identifiziert und extrahiert werden. Die sozialwissenschaftlichen Methoden der Berechnung weiterer Zentralitäts-, Dichte- oder Modularitätswerte wurden dabei noch nicht ausgeschöpft.

Schlussendlich bleibt eine Charakterisierung eines ideellen Kollektivs im Bauwesen durch die vorliegenden Netzwerkvizualisierungen mit Unschärfen

behaftet: Die in der Bauzeitschrift dargestellte interdisziplinäre Zusammenarbeit des „Kollektivs aller Bauschaffenden“ – von der Entwerferin bis zum Bauarbeiter – entspricht der sozialistischen Rhetorik, war allerdings in der Praxis wohl kaum so eng wie hier suggeriert. Eine Analyse der Konflikte und der individuellen Aushandlungsprozesse muss an einzelnen Fallstudien erfolgen.⁴¹

Abbildungsnachweis

- 1 NETZWERKVISUALISIERUNG ERSTELLT DURCH DIE AUTORIN, FOTOGRAFIEEN IN ZIMMERMANN 1974 UND 1979
- 2 ZIMMERMANN 1974, S. 99
- 3 NETZWERKVISUALISIERUNG ERSTELLT DURCH DIE AUTORIN
- 4 BAUMBACH 1975, S. 75, 78, 79

Anmerkungen

- 1 ERIK KOENEN, NIKLAS VENEMA, MATTHIAS BIXLER: HISTORISCHE NETZWERKFORSCHUNG ALS PERSPEKTIVE UND METHODE DER KOMMUNIKATIONS- UND MEDIENGESCHICHTE, IN: MEDIEN & ZEIT, 33. JG., H. 1, S. 2–11.
- 2 SIEHE DIE WEBSEITE ZU HISTORICAL NETWORK RESEARCH, ONLINE UNTER: [HTTPS://HISTORICALNETWORKRESEARCH.ORG](https://historicalnetworkresearch.org).
- 3 EINEN ÜBERBLICK BIETET: HANDBUCH HISTORISCHE NETZWERKFORSCHUNG: GRUNDLAGEN UND ANWENDUNGEN, HG. V. MARTEN DÜRING, ELRICH EUMANN, MARTIN STARK, LINDA VON KESERLINGK-REHEBIN, BERLIN 2016.
- 4 KATJA MAYER: NETZWERKVISUALISIERUNG. ANMERKUNGEN ZUR VISUELLEN KULTUR DER HISTORISCHEN NETZWERKFORSCHUNG, IN: HANDBUCH HISTORISCHE NETZWERKFORSCHUNG: GRUNDLAGEN UND ANWENDUNGEN, HG. V. MARTEN DÜRING, ELRICH EUMANN, MARTIN STARK, LINDA VON KESERLINGK-REHEBIN, BERLIN 2016, S. 139–154; MAXIMILIAN KAISER: KÜNSTLERBIOGRAPHIEN UND HISTORISCHE NETZWERKFORSCHUNG: ANWENDUNGSBEISPIELE AUS DEM BEREICH DER DIGITALEN KUNSTGESCHICHTE, IN: THE AUSTRIAN PROSOPOGRAPHICAL INFORMATION SYSTEM (APIS). VOM GEDRUCKTEN TEXTKORPUS ZUR WEBAPPLIKATION FÜR DIE FORSCHUNG, HG. V. CHRISTINE GRUBER, JOSEF KOHLBACHER, EVELINE WANDL-VOGT, WIEN 2020, S. 205–246; FRANZISKA KLEMSTEIN: DENKMALPFLEGE ZWISCHEN SYSTEM UND GESELLSCHAFT. VIELFALT DENKMALPFLEGERISCHER PROZESSE IN DER DDR (1952–1975), BIELEFELD 2021.
- 5 JUTTA HELD: SERIELLE KUNSTGESCHICHTE. EIN BEITRAG ZUR ERFORSCHUNG DER KÜNSTLERISCHEN VERHÄLTNISSE IM 20. JAHRHUNDERT, IN: KUNST DES FRÜHEN 20. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHEN AUSSTELLUNGEN (SCHRIFTEN GUERNICA GESELLSCHAFT, 10), AUSSTELLUNGEN DEUTSCHER GEGENWARTSKUNST IN DER NS-ZEIT, HG. V. MARTIN PAPANBROCK, GABRIELE SAURE, BD. 1, WEIMAR 2000, S. 9–15, HIER S. 15.
- 6 SIEHE HIERZU DAS THEMENHEFT DER ARCH+ ZUR ARCHITEKTUR DER DDR, DAS DEN TITEL „ARCHITEKTUR OHNE ARCHITECTEN“ TRUG. ARCH+, H. 103, 1990.
- 7 DIE ANGABE DER BAUZEIT WAR NICHT BEI ALLEN GEBÄUDEN EINDEUTIG NACHVOLZZIEHBAR. DIE NENNUNG DES JAHRGANGS DER ZEITSCHRIFT ERSCHEIN DAHER ALS EINE KONSEQUENTE ALTERNATIVE.
- 8 ANHAND DER VORHANDENEN QUELLEN LASSEN SICH NICHT IMMER EINDEUTIG EIN HIERARCHIEGEFÄLLE, DIE ART ODER DAUER DER ZUSAMMENARBEIT SOWIE ANDERE DIESBEZÜGLICHE CHARAKTERISIERUNGEN OBJEKTIV NACHVOLZZIEHEN. AUCH EINE GESCHLECHTERSPEZIFISCHE AUSWERTUNG WAR NICHT MÖGLICH, DA DIE VORNAMEN EINZELNER BETEILIGTER OFT NICHT ODER NUR ALS INITIAL ANGEZEIGT WURDE UND DAHER EINE KONKRETE GESCHLECHTSSPEZIFISCHE IDENTIFIKATION NICHT MÖGLICH WAR.
- 9 VON DEN 254 AUFGENOMMENEN OBJEKTEN STAMMEN 37 AUS BERLIN, 27 AUS ROSTOCK UND 18 AUS DRESDEN. ALLE ANDEREN STÄDTE TAUCHEN SELTENER AUF.
- 10 INSBESONDERE IN DEN ARTIKELN DER DEUTSCHEN ARCHITEKTUR WIRD BEZÜGLICH DES KOLLEKTIVEN ZUSAMMENARBEITENS AUF DAS „KOLLEKTIV DER BAUSCHAFFENDEN“ VERWIESEN. DAMIT WIRD VERMEINTLICH BETONT, DASS DAS BAUWESEN DER DDR NICHT NUR VON DEN ARCHITEKT*INNEN, SONDERN VON ALLEN AM BAU BETEILIGTEN PERSONEN BESTIMMT WERDEN WÜRDTE.

- ¹¹ DIE IN-DEGREE-WERTE DER HIER GENANNTE PERSONEN SIND: GRAFFUNDER=4, KAISER=2, MÜTHER=5.
- ¹² ULF ZIMMERMANN: MENSEN DER UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN IN HALLE, BERLIN UND LEIPZIG, IN: ARCHITEKTUR DER DDR, 28. JG., H. 3, 1979, S. 159–169, HIER S. 159.
- ¹³ EBD.
- ¹⁴ EBD.
- ¹⁵ ULF ZIMMERMANN: MENSA DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE ILMENAU, IN: DEUTSCHE ARCHITEKTUR, 23. JG., H. 2, 1974, S. 92–101, HIER S. 96.
- ¹⁶ EBD.
- ¹⁷ ZIMMERMANN, MENSEN DER UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN, 1979, S. 169.
- ¹⁸ ZIMMERMANN, MENSA DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE ILMENAU, 1974, S. 93.
- ¹⁹ HOLGER BARTH: ULF ZIMMERMANN, IN: VOM BAUKÜNSTLER ZUM KOMPLEXPROJEKTANTEN. ARCHITEKTEN IN DER DDR, HG. V. HOLGER BARTH, THOMAS TOPFSTEDT, ERKNER 2000, S. 256–258.
- ²⁰ ULF ZIMMERMANN: MENSABAUTEN, IN: SOZIALISTISCH BEHAUST & BEKUNSTET: HOCHSCHULEN UND IHRE BAUTEN IN DER DDR, LEIPZIG 1999, S. 96–103, HIER S. 96.
- ²¹ EBD., S. 97.
- ²² ZUM BEISPIEL ERKLÄRT ZIMMERMANN: „ALS ES ZUM BAUEN KAM, HATTEN WIR GEWISSERMASSEN EINEN STANDARD FÜR VIELE JAHRE GESCHAFFEN. SPÄTER RÜTTELTE WIR DARAN UND SAGTEN: DIE ABSCHOTTUNG DER SÄLE WOLLEN WIR AUFGEBEN, UM EIN INTERESSANTERES KOMMUNIKATIONSMILIEU ZU ERREICHEN, INDEM WIR DIE SPEISESÄLE ALS OFFENE BEREICHE AUSBILDEN, NIVEAUNTERSCHIEDE SCHAFFEN USW.“ (EBD, S. 98).
- ²³ WÄHREND ZIMMERMANN AUCH NACH 1990 ALS ARCHITEKT AKTIV UND IN DER ÖFFENTLICHKEIT PRÄSENT WAR, IST VON EBERHARD SEELING AUSSER ÜBER DIE ZUSAMMENARBEIT BEI DEN MENSABAUTEN NICHTS IN ERFAHRUNG ZU BRINGEN. AUCH SEIN ANTRAG AUF DIE AUFNAHME IN DEN BUND DER ARCHITEKTEN DER DDR IST NICHT MEHR AUFFINDBAR.
- ²⁴ ZIMMERMANN, MENSEN DER UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN, 1979, S. 159.
- ²⁵ ZIMMERMANN, MENSA DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE ILMENAU, 1974, S. 100–101.
- ²⁶ ZIMMERMANN, MENSABAUTEN, 1999, S. 101.
- ²⁷ HOLGER BARTH BESCHREIBT ZIMMERMANN'S STELLUNG IN DESSEN BIOGRAFIE WIE FOLGT: „ZIMMERMANN HATTE AN DER TU DRESDEN EINE PRIVILEGIERTE STELLUNG, INSOFERN ER NICHT NUR IM KLASSISCHEN SINNE ENTWERFEN, SONDERN IM HOCHSCHULBEREICH AUCH GESTALTUNGSSPIELRÄUME NUTZEN KONNTE, DIE IM DDR-BAUWESEN SELTEN WAREN.“ BARTH, ULF ZIMMERMANN, 2000, S. 258.
- ²⁸ REINER BREUER: ZUM PROZESS DER KOMBINATSBILDUNG IN DER INDUSTRIE DER DDR AM ENDE DER SECHZIGER JAHRE, IN: JAHRBUCH FÜR WIRTSCHAFTSGESCHICHTE, TEIL IV, BERLIN 1983, S. 25–51, HIER S. 25.
- ²⁹ ERSTE KOMBINATE WAREN SCHON 1946 ENTSTANDEN, ABER ERST MIT DEN VERÄNDERUNGEN DER 1960ER JAHRE WURDEN SIE ALS WICHTIGES ELEMENT IN DIE WIRTSCHAFTSPOLITIK INTEGRIERT. (ANDREAS HERBST: SO FUNKTIONIERTE DIE DDR, LEXIKON DER ORGANISATIONEN UND INSTITUTIONEN, ABTEILUNGSGEWERKSCHAFTSLEITUNG, LIGA FÜR VÖLKERFREUND-SCHAFTEN, BD. 1, BERLIN 1994, S. S. 478–486).
- ³⁰ EBD.
- ³¹ ZUR STRUKTURELLEN ENTWICKLUNG DER PROJEKTIERUNGSBETRIEBE IN ROSTOCK SIEHE VOR ALLEM: JESSICA HÄNSEL: MEHR ALS WERFTEN UND HÄFEN. INDUSTRIEBAU IN DEN NORDBEZIRKEN DER DDR, IN: ALLES PLATTE? ARCHITEKTUR IM NORDEN DER DDR ALS KULTURELLES ERBE, HG. V. LANDESAMT FÜR KULTUR UND DENKMALPFLEGE MECKLENBURG-VORPOMMERN, BERLIN 2018, S. 106–117.
- ³² WERNER LANGWASSER: 50M-TRAININGS-SCHWIMMHALLE IN ROSTOCK, IN: DEUTSCHE ARCHITEKTUR, 21. JG., H. 9, 1972, S. 550–552.
- ³³ HINWEISE ZU GENESE UND KONSTRUKTION DER ANPASSUNGSREIHE LIEFERT ROMAN HILMANN: FÜR VARIANZ IM ZENTRALISMUS. WIE ROSTOCK DIE BERLINER PLATTENSERIEN WEITERENTWICKELTE, IN: ALLES PLATTE? ARCHITEKTUR IM NORDEN DER DDR ALS KULTURELLES ERBE, HG. V. LANDESAMT FÜR KULTUR UND DENKMALPFLEGE MECKLENBURG-VORPOMMERN, BERLIN 2018, S. 82–94.
- ³⁴ UTE BAUMBACH: ECKLÖSUNGEN MIT GESELLSCHAFTLICHEN EINRICHTUNGEN IN ROSTOCK-EVERSHAGEN, IN: ARCHITEKTUR DER DDR, 24. JG., H. 2, 1975, S. 73–79, HIER S. 75.
- ³⁵ EBD., S. 79.
- ³⁶ EBD., S. 78.
- ³⁷ WISSENSCHAFTLICHE SAMMLUNGEN ZUR BAU- UND PLANUNGSGESCHICHTE DER DDR ERKNER, SIGN. B_2, BDA-AUFNAHMEANTRÄGE, NR. 3794.
- ³⁸ BAUMBACH, ECKLÖSUNGEN, 1975, S. 73.
- ³⁹ CLAIRE BISHOP: AGAINST DIGITAL ART HISTORY, IN: INTERNATIONAL JOURNAL FOR DIGITAL ART HISTORY, No. 3, 2018, S. 122–131, HIER S. 125–126.
- ⁴⁰ MAYER, NETZWERKVISUALISIERUNGEN, S. 139.
- ⁴¹ SIEHE HIERZU DEN GEPLANTEN PROJEKT BAND DES FORSCHUNGSPROJEKTS: STEFANIE BRÜNENBERG, HARALD ENGLER, STEPHANIE HEROLD, SOPHIE STACKMANN U. SCARLETT WILKS: DAS KOLLEKTIV. FORMEN UND VORSTELLUNGEN GEMEINSCHAFTLICHER ARCHITEKTURPRODUKTION IN DER DDR, BERLIN 2022 (IM ERSCHEINEN).

„Kunst als Werk einer Kollektiven Anstrengung“. Kollektives Arbeiten und Neues Bauen der Wohnungsbaugenossenschaft *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa*

EISKE IVANKA NOMI SCHÄFER

Abstract

This paper deals with notions of collectivity among the architects of the Polish housing cooperative *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa* in the interwar period, an example of social housing during the consolidation phase of the Second Polish Republic. The paper will investigate ideas of how collectivity affected one's professional image as well as the particular ways in which collectivity was expressed in ideas related to architecture and social housing. Examples will demonstrate how notions of collectivity were articulated in practice. In addition, the paper will draw from reflections on architecture theory by two important actors in the WSM, Szymon Syrkus and Barbara Brukalska, whose theories will be retrospectively extrapolated from their practical implementation within the collective, supported by contemporary accounts and research evidence. The paper focuses on the aspect of community building, whose relevance has been recognized by research, but not yet fully investigated. Omitting the already extensively studied architecture and settlement layout of the cooperative, the focus will be on its structural organization. Here, the tenants' association *Szklane Domy* is particularly worth mention. The association was a crystallization of ideas on education and communality, as well as of its alluded political convictions. Perceptions of nationhood can also be deduced from it, and these will be analyzed. In summary, it will be shown that ideas of collectivity were inherent in the plans, but that their practical implementation required negotiation.

Zusammenfassung

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit den Vorstellungen von Kollektivität bei den Architekt*innen der polnischen Wohnbaugenossenschaft *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa* in der Zwischenkriegszeit. Sie ist ein Beispiel für den sozialen Wohnungsbau in der Konsolidierungsphase der Zweiten Polnischen Republik. Untersucht werden sowohl Ideen, wie sich Kollektivität auf das eigene Berufsbild auswirkte, als auch die Suche nach Antworten auf die Fragen, wie sich Kollektivität in den Vorstellungen in Bezug auf Architektur und den sozialen Wohnungsbau speziell auszudrücken habe. Zudem soll exemplarisch dargestellt werden, wie sich Vorstellungen von Kollektivität in der Umsetzung äußerten. Die Untersuchung stützt sich dabei sowohl auf architekturtheoretische Überlegungen zweier wichtiger Akteure für die WSM: Szymon Syrkus und Barbara Brukalska. Deren Thesen werden zusammengetragen mit der Rückschau auf die praktische Umsetzung in der WSM, gestützt durch zeitgenössische Berichte und auch durch Forschungsbelege. Der Beitrag fokussiert auf die Gemeinschaftsbildung, deren Relevanz in der Forschung zwar anerkannt, aber noch nicht vollständig untersucht wurde. Unter Auslassung der bereits umfassend untersuchten Architektur und Siedlungsaufbau, wird sich auf den strukturellen Aufbau fokussiert. Dabei ist besonders der Mieter*innenverein *Szklane Domy* zu nennen. In ihm kristallisierten sich die erzieherischen und gemeinschaftlichen Vorstellungen, aber auch Anspielungen auf politische Überzeugungen. Zudem lassen sich an ihm nationale Vorstellungen ablesen, die analysiert werden sollen. Zusammenfassend zeigt sich, dass die Vorstellungen von Kollektivität den Planungen inhärent waren, sich deren Umsetzung allerdings in der Praxis durch Aushandeln ergeben musste.

Einleitung

Modernistisch-architektonische und sozialreformerische Entwicklungen in Polen vollzogen sich nicht losgelöst von internationalen Trends. Dennoch bildeten sich im polnischen Kontext eigene Varianten heraus. Besonders hervorzuheben sind dabei die Projekte der Wohnbaugenossenschaft *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa* (Warschauer Wohnungsbaugenossenschaft, kurz: WSM), die seit 1921 genossenschaftliche Wohnprojekte in Warschau umsetzt. Die Projekte der WSM können als praktische Umsetzung der Ideen für den sozialen Wohnungsbau in der Zwischenkriegszeit verstanden werden. Die von den Bewohner*innen als *republika spółdzielcza* (kooperative Republik) bezeichnete Siedlung wurde in den 1920ern nach wissenschaftlichen Richtlinien gestaltet. Der Fokus der WSM-Architekt*innen lag auf dem sozialen Aspekt der Architektur.¹ Der Bau von günstigen und notwendigen Wohnungen wurde als Instrument der Gesellschaftsreform angesehen. Zudem wurde ein umfassendes pädagogisches und soziales Konzept zur Förderung des Zusammenlebens und eines Gemeinschaftsgefühls entwickelt.² Dazu trugen auf der einen Seite verschiedene Institutionen, die Veranstaltungen oder pädagogische und kulturelle Angebote organisierten, bei. Auf der anderen Seite sollten soziale Einrichtungen dieses Gefühl verstärken.

Dieser Aufsatz legt dar, welche Bedeutung das Kollektiv für die polnischen Architekt*innen hatte. Vorstellungen von Gemeinschaft und Kollektivität waren ihrer Siedlungsplanung inhärent. Die Bauprojekte der WSM sind als „soziales und zugleich erzieherisches Experiment mit dem Ziel, eine Integration der dort zusammenlebenden Menschen herbeizuführen“³ zu begreifen. Die Architekt*innen waren der Ansicht, dass das Bauliche soziale und pädagogische Ziele fördern könne. Durch die Architektur und das gemeinschaftliche Leben sollten die Menschen erzogen werden.

Zudem wird analysiert, inwieweit sich die Imagination von Kollektivität auch auf das Bild des eigenen Berufs auswirkte. Die Architekt*innen sahen sich als Teil einer Gruppe, die gemeinsam auf ein größeres Ziel hinarbeitete, während die Detailplanung weiterhin arbeitsteilig von Einzelpersonen angegangen wurde.

Der Aufsatz beginnt mit einer historischen Kontextualisierung. Folgend wird die Bedeutung der Gemeinschaft und Kooperation im beruflichen Zusammenhang vorgestellt und erklärt, wie sich die Vorstellung von Kollektivität in den Vorstellungen der Planungen und der Umsetzung in den Siedlungen äußerte. Ab-

schließend wird die praktische Umsetzung sowohl in struktureller als auch in organisatorischer Hinsicht analysiert.

Historischer Kontext

Das Erbe der russischen Herrschaft 1814 bis 1916 lastete auf dem Warschau der Zwischenkriegszeit. In der Stadt gab es kein funktionierendes Straßennetz. Nur zwei Brücken verbanden die durch die Wisła getrennten Teile der Stadt. Die russischen Autoritäten hatten den zivilen Wohnungsbau auf bestimmte Stadtteile beschränkt.⁴ Die desolote Infrastruktur konnte das Bevölkerungswachstum nur bedingt auffangen. Fehlende bauliche Regulierungen, die flächendeckende Zerstörung im Ersten Weltkrieg und die sumpfige Beschaffenheit des Baugrunds, dessen Nässe beim Errichten neuer Bauten hinderlich war, erschwerten die Baubedingungen.⁵ Nach Erlangen der Unabhängigkeit 1918 beschloss die städtische Regierung Gegenmaßnahmen, Baufördergelder und einen Mietendeckel, der die Mieten auf dem Vorkriegsniveau halten sollte. Allerdings verzögerte sich die Umsetzung, sodass man sich in Wohnungsfragen auf private Initiativen verließ.⁶

Eine dieser Initiativen war die WSM, die 1921 gegründet wurde.⁷ Ihre Ziele waren unter anderen „[die] Bereitstellung und Vermietung von billigem und gesundem Wohnraum an Mitglieder durch kollektive Selbsthilfe und mit Unterstützung staatlicher und kommunaler Einrichtungen [und die] Erfüllung der kulturellen Bedürfnisse der Mitglieder durch gemeinsame Kräfte.“⁸ Diese Neubauten sollten in der ehemaligen Zitadelle im neu eingemeindeten Stadtteil Żoliborz entstehen. Die ersten 28 Wohnungen wurden 1927 bezogen. Bis zur nationalsozialistischen Okkupation Polens 1939 entstanden an den Standorten Żoliborz und Rakowiec 1655 Wohnungen für 5396 Bewohner*innen, die in Kolonien als kleinste Organisation der Selbstverwaltung eingeteilt waren.⁹

Einfluss der Idee des Kollektivs auf Beruf und Berufsbild

Den Architekt*innen in der WSM ging es um die Entwicklung gemeinsamer Lösungen für die Frage, wie man eine solidarische Gemeinschaft auf- und ausbauen kann. Sie begannen parallel dazu, über ihre gestalterische Rolle nachzudenken und ihrer Arbeit einen tieferen Sinn zu geben. Für Szymon Syrkus, einen der führenden Architekten der polnischen Moderne, entwickelten sich Architekten von bloßen Planern und Gestaltern zu „Bürgern, die die Pflichten ihres Berufs unter dem Gesichtspunkt des Allgemeinwohls erfüllen.“¹⁰

Seine Kollegin Barbara Brukalska-Sokołowska argumentierte, dass der Arbeitsbereich des Berufs begrenzt sei. Für eine gute Gestaltung brauche man Daten, um die Bedürfnisse der Nutzenden zu erfüllen. Aus diesem Grunde sei schon im Planungsprozess eine enge Zusammenarbeit mit Fachleuten anderer Professionen, wie der Ökonomie, der Statik und der Soziologie von Nöten. Die Ansprüche hätten sich verändert, man müsse auf der einen Seite in der traditionellen Weise arbeiten und auf der anderen Seite ein Team koordinieren.¹¹

Die WSM-Aktivist*innen schrieben ihrem Beruf eine besondere Wichtigkeit zu. Sie selbst mussten an der Spitze eines (Siedlungs-)Projekts stehen, um langfristig an der Schaffung einer neuen Gesellschaft mitzuwirken. Dabei waren sie *primi inter pares*. Sie beteiligten sich und hielten Rücksprache, doch letzten Endes lag die Entscheidungsmacht bei ihnen.

Ein Beweis dafür liegt in der Planung der Siedlungen der WSM. Anstelle einer primär künstlerischen Ausrichtung strebten sie danach, ihre Ideen mit wissenschaftlichen Messungen zu untermauern. Mit Hilfe von Umfragen und soziologischen Studien versuchten sie, ihre Pläne an den Bedürfnissen der Bewohner*innen auszurichten.

Die Bedeutung des Kollektivs in den Vorstellungen der Architekt*innen

Zentrale Grundgedanken hatte der Soziologe Stanisław Ossowski formuliert. Er betrachtete „das Gemeinschaftshaus als architektonische Einheit, die integraler Bestandteil der Siedlungsstruktur ist [und] daher zu einem Brennpunkt wird, an dem sich eine Gruppe von Menschen in eine Gemeinschaft mit gemeinsamen Werten verwandelt, die sich dann auch außerhalb der Siedlung ausbreitet.“¹² Syrkus forderte, dass Architektur das vorherrschende soziale System verändern solle, während die Architektur gleichzeitig vom sozialen System geformt werden solle.¹³ Im Mittelpunkt standen zwei Arten von Gebäuden mit unterschiedlichen Funktionen: das private Wohnhaus und das gemeinschaftlich genutzte Gebäude.¹⁴ Syrkus entwarf die Siedlung als einen ineinandergreifenden Organismus, der gemeinschaftlich genutzt wird und privaten Rückzug ermöglicht.¹⁵ Brukalska-Sokołowska plädierte dafür, den Mieter*innen einen individuellen Rückzugsraum in Form des privaten Wohnraums zu überlassen und die kollektiv nutzbaren Räume als freiwilliges Angebot zu präsentieren. Sie betonte die Freiwilligkeit an der Teilhabe im Kollektiv. Zudem sollten auch in den öffentlichen Räumen Möglichkeiten gegeben werden, sich individuell und privat zu verhalten.¹⁶

Die Schaffung einer gemeinsamen, solidarischen Gesellschaft stand im Vordergrund. Ein wichtiger Grundpfeiler in der Philosophie war die Implementierung gemeinschaftlich genutzter Räume, die die Architekt*innen als zwingend notwendig im Kontext des sozialen Wohnungsbaus ansahen. Statt nur den zu bebauenden Raum zu gestalten, strebten die Architekt*innen eine Prägung der in diesem Raum lebenden Menschen und Beziehungen an.¹⁷ Dabei experimentierten sie nicht nur mit neuartigen Bauweisen und -materialien, sondern auch mit den Organisationsmöglichkeiten eines Kollektivs. Dies sollte durch den Aufbau sozialer Strukturen und persönlicher Beziehungen gefestigt und geformt werden.

Der Versuch der praktischen Umsetzung

Neben der Versorgung der Bewohner*innen sollten kollektiv genutzte Räume die kleine Größe der Wohnungen ausgleichen und das Gemeinschaftsgefühl stärken. So sollte der individuellen Entfaltung der Mieter*innen nichts im Wege stehen. Die sozialen Einrichtungen sollten sie dabei unterstützen. Die Gemeinschaftsräume der WSM stellten Infrastrukturen im Alltag der Bewohner*innen bereit. Mit gemeinschaftlich genutzten Räumen wie Einkaufsläden, Vergnügungsmöglichkeiten und Schulen wurde letztendlich ein Mikrokosmos innerhalb von Żoliborz geschaffen. In diesen Räumen spielte sich ein Großteil des alltäglichen Lebens ab. Schon die Anordnung der Gebäude reflektierte dies: Statt des Zeilenbaus wurden die Gebäude in Gruppen angelegt, die von Grünanlagen durchzogen waren. Durch diese Anordnung sollten die sozialen Beziehungen der Bewohner*innen untereinander verstärkt werden und Lärm reduziert werden.¹⁸ Die Innenhöfe wurden so konzipiert, dass Sonnenlicht in alle Wohnungen fallen konnte.¹⁹

Auch in dem strukturellen Aufbau spiegelte sich die Idee des Kollektivs wider. Die WSM wurde als Genossenschaft geplant, um ein neues Zusammenleben als Gemeinschaft zu erproben. Die WSM galt als eine Modellinitiative, die die Finanzierung des Bauens und die administrative Betreuung der Bewohner*innen übernahm und somit einen ganzheitlichen Charakter hatte.²⁰ Sie fokussierte sich auf einen sozialen Grundsatz. Die Genossenschaft sollte die Autonomie der Mitglieder fördern, indem diese administrative und organisatorische Aufgaben übernahmen. Die Partizipationsmöglichkeiten sollten sowohl die Bewohner*innen zur Mündigkeit erziehen als auch ein Identifikationsangebot darstellen. Die Formung der eigenen Lebensumstände sollte als erstrebenswert wahrgenommen werden. Damit einher ging der Versuch einer neuen Gestaltung der

sozialen Beziehungen, des alltäglichen Lebens und des Lebens an sich.

Die Vorzüge des gemeinschaftlichen Lebens in der *republika spółdzielcza* wurden 1934 von Adam Próchnik, selbst Anwohner in Żoliborz und Aktivist in der genossenschaftlichen Bewegung, in der Zeitschrift *Życia* propagiert:

„Die Wohnungsbaugenossenschaft ist ein idealer Ort, um alle Bereiche der sozialistischen Wirtschaft und Aktivitäten zusammenzuführen. Sie schafft eine Umgebung. Sie bringt Menschen mit gleichem Klassenstandpunkt und ähnlicher Ideologie zusammen und verbindet sie mit einer Reihe von wirtschaftlichen Beziehungen. [...] Wir haben also eine Lebensmittelgenossenschaft in der Nähe einer Wohnungsbaugenossenschaft. Für viele von uns sind wir ein Arbeitsmarkt [...]. Wir erziehen unsere Kinder in unserer Gegend, und das bereits auf drei Bildungsebenen – Kindergarten, Grundschule, Gymnasium. Wir bilden uns selbst weiter – durch Vorträge, Kurse, Bibliothek und Lesesaal. Wir lernen eine Reihe von Wissensgebieten, Sprachen, Musik und Malerei. Wir treiben gemeinsam Sport, Tourismus, organisieren das gesellschaftliche Leben. Wir organisieren Selbsthilfe aus dem Geist der Solidarität heraus.“²¹

Es ist auffällig, dass sich Próchnik positiv auf den Sozialismus bezieht. Das Loblied auf das Leben in Żoliborz diente dazu, den Leser*innen zu verdeutlichen, in was für einer privilegierten Umgebung sie lebten.

Der Mieter*innenverein Szklane Domy in Żoliborz

Es zeigt sich außerdem, dass das Leben mit den gemeinschaftlichen Räumen nicht nur eine Gemeinschaft erschuf, sondern auch gemeinsame imaginierte Räume entwickelte. Diese Räume manifestierten sich im Mieter*innenverein *Szklane Domy* (Gläserne Häuser). Der Verein diente der Organisation gegenseitiger nachbarschaftlicher Hilfe. Etwa zeitgleich mit der Fertigstellung der ersten Wohnungen war er Ende Dezember 1926 ins Leben gerufen worden. Zweck des Vereins war nicht nur Unterstützung der Mieter*innen, sondern auch die Förderung nachbarschaftlicher Bindungen durch soziale Einrichtungen.²²

Der Name ist eine Anspielung auf das 1924 erschienene und populäre Buch *Przedwiośnie* des polnischen

Autors Stefan Żeromski. Der Roman setzt sich kritisch mit den Idealen der polnischen Unabhängigkeitsbewegung auseinander, deren Ideen an der Lebensrealität der Landbevölkerung vorbeigingen. Die Wahl dieses Namens durch die Schlüsselfiguren der WSM ist kein Zufall. Im Buch lernt die Hauptfigur Cezary die polnischen Verhältnisse vor der Unabhängigkeit kennen, ehe er sich der Revolution der arbeitenden Bevölkerung anschließt. Die *Gläsernen Häuser* sind eine Utopie, die sein Vater entwirft, als er im Exil von vermeintlichen Neuerungen in Polen erzählt. Durch geschicktes Ausnutzen der natürlichen Gegebenheiten, der neuesten Wissenschaft und Technik habe man eine gläserne, autarke Stadt erschaffen: Die Häuser entstünden aus angespültem Sand, der zu Glas gemacht wird. Die Temperatur in den Häusern werde mittels durchfließenden Meerwassers reguliert. Der Vater preist die Vorzüge dieser Bauweise an: hygienisch, sauber, frisch, billig und schnell zu bauen. Dieses Modell sei so erfolgreich, dass es bald in ganz Polen erprobt werde. Damit nicht genug: Das Modell verbessere nicht nur die Wohnsituation der armen Pol*innen, sondern erziehe diese zu einem zivilisierteren Leben um ihrer selbst willen.²³ Der Vater zeichnet eine rosige Zukunft für Polen, sodass sich die Hauptfigur trotz Zweifel entschließt, nach Polen zurückzukehren. Der Einfluss des Autors, der sich auch sozial engagierte, liegt auf der Hand. Zudem verweist die Namenswahl des Vereins auf Paul Scheerbarts „Glasarchitektur“. Neben der Wirkung von Glasarchitektur auf den Menschen beschäftigte Scheerbart sich mit den baulichen Vorzügen von Glas. Das ganze Werk Scheerbarts durchzieht die Vorstellung, dass die flächendeckende Verwendung von Glas die Lebensumstände der Welt maßgeblich verbessern könnten.²⁴

Mit der offensichtlichen Anlehnung an Żeromskis Roman zeigten die WSM-Aktivist*innen auch, dass ihnen eine umfassende Veränderung der Gesellschaft in ganz Polen vorschwebte. Das Narrativ der *Gläsernen Häuser* bildete die Grundlage der imaginierten Gemeinschaft. Es bot eine gemeinsame Erzählung, eine Art Mythos. Der Wandel einer Gesellschaft hin zu einer kollektiven und solidarischen Gemeinschaft ist das unausgesprochene Ziel in Żeromskis Werk. Die Schaffung einer gemeinsamen, solidarischen Gesellschaft stand für die Architekt*innen im Vordergrund. Die Vision der *Gläsernen Häuser* erfüllt sich im Roman zwar nicht, sie wird jedoch als idealistisches Traumbild und Antrieb für Cezary dargestellt. Polen wird von Żeromski als eine Utopie gezeichnet, die noch zu errichten sei. Das könne aber nur erreicht werden, wenn die Herrschaft von Menschen über Menschen

überwunden werde.²⁵ Die *Gläsernen Häuser* bleiben ein Schlüsselmoment des Romanes; die Sehnsucht nach einem anderen Polen wird herausgestellt.

Ein erwachendes Nationalbewusstsein war ein wiederkehrendes Thema bei Żeromski, wobei er sich kritisch mit den politischen und sozialen Verhältnissen nach Erlangung der Unabhängigkeit auseinandersetzte.²⁶ Es muss dennoch angemerkt werden, dass die Aktivist*innen – ähnlich wie Żeromski – ein offenes Verständnis des Polentums hatten. In ihrer Vorstellung war Polentum keine Frage der Ethnie, sondern jeder, der sich als Pole fühlte, konnte einer sein oder werden und die Gesellschaft formen.²⁷ Für sie war *nation-building* nur durch die Entstehung einer Gemeinschaft möglich, in die jede Person sich integrieren könne, wenn sie es denn nur wolle. Das Narrativ der *Gläsernen Häuser* bildete die Grundlage für das Rückgreifen der imaginierten Gemeinschaft. Das bildet die Grundlage für eine gemeinsame Erzählung, eine Art Mythos, der als Geschichte lebt.

Der Verein selbst fungierte als Kontrollorgan und Multiplikator der sozialen und pädagogischen Ansätze der WSM. Soziale und kulturelle Institutionen sollten ein integriertes Kollektiv der Mieter*innen aufbauen.²⁸ Zudem war es ein Modellversuch, der eine neue soziale Kultur entstehen lassen sollte. Magdalena Matysek-Imielińska formulierte seine Aufgabe als Herausbildung eines aufgeklärten Bürgers, der die Teilhabe am Leben durch soziales Engagement und seine individuelle Moral gewährleisten sollte.²⁹

Im kleinen Rahmen wurden Mitbestimmung und sozialreformerische Ansätze geübt. Engmaschige Netze der Gremien sorgten dafür, dass es im Grunde genommen für jeden Bereich des täglichen Lebens Verantwortliche gab, die sich kümmerten. Das Konstrukt scheint stark hierarchisiert und streng formalisiert. Dem war jedoch nicht so, es war ein „flexibles Netzwerk“.³⁰ Für Matysek-Imielińska zeigte sich daran der Hauptkonflikt, dem die Aktivist*innen gegenüberstanden: zwischen den von oben erdachten Ansätzen und den Bedürfnissen der Nutzer*innen von unten. In ihrem Wunsch, die Einwohner*innen zu erziehen, lag die endgültige Entscheidungsgewalt bei den Architekt*innen der WSM. Trotz der Mitbestimmung und den Partizipationsmöglichkeiten, die im Vergleich zu anderen Wohnsituationen eine vermeintlich große Freiheit versprachen, lenkten die Schlüsselfiguren die Geschicke der Bewohner*innen.

In der Sphäre der gemeinsamen Interaktion entwickelten sich eigene Ideen, Regeln und Vorstellungen heraus, die dem Zusammenleben einen Rahmen gaben.³¹ Durch Erlernen, Abhalten und Teilhabe sollten die Mieter*innen sich emanzipieren und ein ziviles

Zusammenleben erlernen. Im Grunde genommen waren die Regeln jedoch Erziehungsmaßnahmen, die strukturell vorgegeben wurden. Die Entwicklung war ein Prozess, der von allen Beteiligten aktiv gestaltet werden konnte.³² Regeln bildeten den Rahmen der Gemeinschaft und steckten Codes ab, die innerhalb der *republika* erlaubt waren. Durch die wiederkehrenden Rituale konnte sich die Gemeinschaft ihrer selbst vergewissern.

Fazit

Durch die genannten Maßnahmen wurde versucht, die bestehenden sozialen Normen der Gemeinschaft zu verändern. Gleichzeitig leistete man durch Workshops und das gemeinsame Zusammenleben einen Beitrag zur politischen Bildung und Selbstwahrnehmung der Mieterinnen. Durch praktische Zusammenarbeit, Engagement, Respekt und Vertrauen sollte sich eine Sensibilität bei den Mieter*innen selbst herausbilden.³³ Das Grundprinzip und die Grundlage aller kooperativen Ideen blieb dennoch, dass Gemeinschaft als gut organisierter Raum zu verstehen sei.³⁴ Um das bewerkstelligen zu können, mussten die WSM-Aktivist*innen einen Mittelweg gehen. Sie mussten zunächst Regeln festlegen und deren Umsetzung kontrollieren und Möglichkeiten zur Verfügung stellen, die Veränderungen praktisch umzusetzen.³⁵ Das wirkt paternalistisch, dennoch darf man nicht außer Acht lassen, dass Zeitzeug*innen dies nicht kritisch sahen und viele Bewohner*innen das Leben dort als eine Verbesserung zu angestammten Wohnmöglichkeiten betrachteten.³⁶ Das Leben in den Siedlungen der WSM war deshalb geprägt von Ambivalenzen: die Abgrenzung von anderen bei der gleichzeitigen Herausbildung einer „Wir“-Identität, die Gemeinschaft gegenüber der Intimität der eigenen Wohnung, wie Matysek-Imielińska hervorhebt.³⁷ Zudem ließen die Aktivist*innen Raum für Aktivitäten und Initiativen, die von den Mieter*innen selbst kam. Dies ging nicht unbedingt immer konfliktfrei von statten, da diesen Initiativen mit Misstrauen auf der Seite der WSM-Aktivist*innen begegnet wurde.³⁸ Dennoch müsste dieses Verhältnis zwischen Bevormundung und Hilfe zur Selbsthilfe an anderer Stelle genauer untersucht werden, um diese Ambivalenz genauer herauszuarbeiten.

Anmerkungen

- ¹ MARTIN KOHLRAUSCH: THE COMMUNICATION OF ARCHITECTURE AS TRANSNATIONAL EXPERIENCE. POLAND IN THE INTERWAR PERIOD, TORONTO 2008, S. 10.
- ² MAZUR, ELŻBIETA: WARSZAWSKA SPÓŁDZIELNIA MIESZKANIOWA 1921–1939. MATERIALNE WARUNKI BYTU ROBOTNIKÓW I INTELIGENCJI, WARSZAWA 1993, S. 16.
- ³ UTE CAUMANN: MIETSKASERNEN UND „GLÄSERNE HÄUSER“: SOZIALES WOHNEN IN WARSCHAU ZWISCHEN PHILANTROPIE UND GENOSSENSCHAFT 1900–1939, IN: WOHNEN IN DER GROSSTADT 1900–1939, HG. V. ALENA JANATKOVÁ UND HANNA KOZIŃSKA-WITT, STUTTGART 2006, S. 205–224, HIER S. 217.
- ⁴ EDWARD D. WYNOT: WARSAW BETWEEN THE WORLD WARS. PROFILE OF THE CAPITAL CITY IN A DEVELOPING LAND, 1918–1939, NEW YORK 1983, S. 157.
- ⁵ CAUMANN, MIETSKASERNEN UND „GLÄSERNE HÄUSER“, 2006, S. 206F.
- ⁶ WYNOT, WARSAW BETWEEN THE WORLD WARS, 1983, S. 63F.
- ⁷ STANISŁAW TOEWIŃSKI: WSPOMNIENIA 1895–1939, WARSZAWA 1970, S. 249.
- ⁸ WARSZAWSKA SPÓŁDZIELNIA MIESZKANIOWA: STATUT I REGULAMINY, WARSZAWA 1930, S. 3 § 2.
- ⁹ AGATA TWARDOCH: ARCHITEKTURA JEST ZAWSZE POLITYCZNA. URZĄDZENIA KOLEKTYWNE W MIĘDZYWOJENNYCH OSIEDLACH WARSZAWSKIEJ SPÓŁDZIELNI MIESZKANIOWEJ, IN: SZKLANE DOMY. WIZJE I PRAKTYKI MODERNIZACJI SPOŁECZNYCH PO ROKU 1918, HG. V. JOANNA KORDJAK, WARSZAWA 2018, S. 86–103, S. 98.
- ¹⁰ OLGIERD CZERNER, HIERONIM LITOWSKI: AVANT-GARDE POLONAISE. URBANISME – ARCHITECTURE, PARIS, WARSCHAU 1981, S. 72.
- ¹¹ BARBARA BRUKALSKA: ZASADY SPOŁECZNE PROJEKTOWANIA OSIEDLI MIESZKANIOWYCH, WARSZAWA 1948, S. 97.
- ¹² STANISŁAW OSSOWSKI: DZIEŁA 6. PUBLICYSTYKA, RECENZJE, POSŁOWIE, WSPOMNIENIA, WARSZAWA 1970, S. 188.
- ¹³ SZYMON SYRKUS: PRELIMINARZ ARCHITEKTURY, IN: PRAESENS. KWARTALNIK MODERNISTÓW, 1 (JUNI 1926), S. 6–16, HIER S. 12.
- ¹⁴ EBD., S. 6.
- ¹⁵ EBD., S. 9.
- ¹⁶ BRUKALSKA, ZASADY, 1948, S. 23F.
- ¹⁷ TWARDOCH, ARCHITEKTURA JEST ZAWSZE POLITYCZNA, 2018, S. 88.
- ¹⁸ KOHLRAUSCH, THE COMMUNICATION OF ARCHITECTURE AS TRANSNATIONAL EXPERIENCE, 2008, S. 13F.
- ¹⁹ CAUMANN, MIETSKASERNEN UND „GLÄSERNE HÄUSER“, 2006, S. 215F.
- ²⁰ MAGDALENA MATYSEK-IMIELIŃSKA: WARSAW HOUSING COOPERATIVE. CITY IN ACTION, CHAM 2019, S. 25.
- ²¹ ADAM PRÓCHNIK: SPÓŁDZIELNIA CZY SPÓŁDZIELCZOŚĆ, IN: ŻYCIE WSM: INFORMATOR WARSZAWSKIEJ SPÓŁDZIELNI MIESZKANIOWEJ (MAI 1934), S. 1–4, HIER S. 4.
- ²² MATYSEK-IMIELIŃSKA, WARSAW HOUSING COOPERATIVE, 2019, S. 53.
- ²³ STEFAN ŻEROMSKI: VORFRÜHLING, FRANKFURT AM MAIN 1994, S. 78FF.
- ²⁴ PAUL SCHEERBART: GLASARCHITEKTUR. BERLIN 1914.
- ²⁵ ŻEROMSKI, VORFRÜHLING, 1994, S. 54.
- ²⁶ DIETER LANGER: GRUNDZÜGE DER POLNISCHEN LITERATURGESCHICHTE. DARMSTADT 1975, S. 126F.
- ²⁷ STEPHANIE ZLOCH: POLNISCHER NATIONALISMUS. POLITIK UND GESELLSCHAFT ZWISCHEN DEN BEIDEN WELTKRIEGEN, KÖLN, WEIMAR, WIEN 2010, S. 138FF.
- ²⁸ MAZUR, WARSZAWSKA SPÓŁDZIELNIA MIESZKANIOWA, 1993, S. 27.
- ²⁹ MATYSEK-IMIELIŃSKA, WARSAW HOUSING COOPERATIVE, 2019, S. 55.
- ³⁰ EBD., S. 200.
- ³¹ EBD., S. 170.
- ³² EBD., S. 231.
- ³³ EBD., S. 203.
- ³⁴ JOANNA KORDJAK: PRZYSTOŚĆ BĘDZIE INNA, IN: SZKLANE DOMY. WIZJE I PRAKTYKI MODERNIZACJI SPOŁECZNYCH PO ROKU 1918, HG. V. JOANNA KORDJAK, WARSZAWA 2018, S. 9–21, HIER S. 14.
- ³⁵ MATYSEK-IMIELIŃSKA, WARSAW HOUSING COOPERATIVE, 2019, S. 94.
- ³⁶ ERICA L. TUCKER: CONSPIRING WITH MEMORY. REMEMBERING WORLD WAR II IN POST-COMMUNIST POLAND, WISCONSIN-MADISON 2005, S. 40–80.
- ³⁷ MATYSEK-IMIELIŃSKA, WARSAW HOUSING COOPERATIVE, 2019, S. 108.
- ³⁸ EBD., S. 173FF.

Candilis-Josic-Woods: Verflechtung und Individualität eines kollektiven Œuvres

KORINNA ZINOVIA WEBER

Abstract

Candilis-Josic-Woods embodies like hardly any other architectural practice in the post-war period the collective work of architects. During the joint creative phase from 1954 onwards, countless residential buildings were created in France, as well as urban projects such as the former Université de Toulouse-Le Mirail campus and educational buildings such as the Freie Universität Berlin. In the perception based on the narratives of many contemporaries, the three partners are often said to have employed a clear division of labor : Georges Candilis was the persuasive businessman who negotiated the contracts, Alexis Josic the talented draftsman and Shadrach Woods the one who thought through the theoretical foundations. At the same time, the authorship of the end results is often associated primarily only with Candilis.

The collaborative work and individual influence of the three protagonists will be illustrated in this paper by means of representative projects, revealing how interwoven the joint oeuvre of the three architects is and where, if at all, clear boundaries can be drawn in their work. The content of this paper is based upon extensive research on Georges Candilis presented in the dissertation *Les „vestiges“ de l'opération Million dans l'oeuvre de Georges Candilis – Actualités et stratégies de sauvegarde pour un patrimoine de l'habitat économique du second après-guerre* (EPFL, 2019).

Zusammenfassung

Candilis-Josic-Woods verkörpert wie kaum ein anderes Architekturbüro das kollektive Arbeiten von Architekten in der Nachkriegszeit. Während der gemeinsamen Schaffensphase ab 1954 entstanden unzählige Wohnungsbauten in Frankreich, aber auch urbane Projekte wie Toulouse-Le-Mirail und Bildungsbauten wie die Freie Universität Berlin. In der Rezeption auf Grundlage der Erzählungen vieler Zeitgenossen wird den drei Partnern oft eine klare Arbeitsteilung nachgesagt: Georges Candilis sei der überzeugende Geschäftsmann gewesen, der die Aufträge verhandelte, Alexis Josic der talentierte Zeichner und Shadrach Woods der Denker für die theoretischen Grundlagen. Gleichzeitig wird die Autorenschaft der Werke oft in erster Linie nur mit Candilis in Verbindung gebracht. Die gemeinsame Arbeit und der individuelle Einfluss der drei Protagonisten auf die Projekte wird in diesem Beitrag anhand von stellvertretenden Projekten veranschaulicht. Dabei soll dargestellt werden, wie verwoben das gemeinsame Oeuvre der drei Architekten ist und wo, wenn überhaupt, klare Grenzen in ihrem Schaffen gezogen werden können. Der Inhalt basiert auf der Dissertation *„Les ‚vestiges‘ de l'opération Million dans l'oeuvre de Georges Candilis - Actualités et stratégies de sauvegarde pour un patrimoine de l'habitat économique du second après-guerre“* (EPFL, 2019) und der eine umfangreiche Forschung zu Georges Candilis zugrunde liegt.

Zur Entstehung des Teams

Das Büro Candilis-Josic-Woods bestand aus dem in Baku geborenen Griechen Georges Candilis (1913–1995), dem aus Jugoslawien geflüchteten Alexis Josic (1921–2011) und dem Amerikaner Shadrach Woods (1923–1973), deren drei Lebenswege sich in der Nachkriegszeit in Paris trafen. Candilis studierte Architektur an der Polytechnischen Hochschule in Athen, wo er 1936 diplomierte. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam er dank einer Initiative des Institut Français und der Association Budé mit anderen linken Intellektuellen 1946 nach Paris. Shadrach Woods befand sich ab 1946 in Paris, wo er bei Le Corbusier anfang zu arbeiten und dort auf Candilis traf, der bereits bei Le Corbusier arbeitete. Alexis Josic floh aus politischen Gründen aus seiner Heimat und erreichte Paris 1953. Über einen privaten russischen Kontakt wurde ihm ein Treffen mit Candilis vermittelt, der gerade von seiner Mission für ATBAT¹ aus Marokko in Paris zurück war und der daraufhin Josic Arbeit bei ATBAT-Paris, unter der Leitung von Vladimir Bodiatsky, verschaffte. 1954 kam es zu einem Streit zwischen Candilis und Bodiatsky², woraufhin Candilis, Josic und Woods sich zusammenschlossen, um ein eigenes Büro zu gründen und den Ingenieur Henri Piot von ATBAT sowie Paul Dony von Emmäus als Verwalter dazugewinnen konnten. Guy Brunache wurde von Candilis als französischer Architekt in die Gruppe geholt. Candilis schrieb zur Gründung des Teams:

„Der Zustand eines allein arbeitenden Architekten ist überholt. Es war notwendig ein Team zu bilden, das in völliger Ideengemeinschaft arbeiten kann, Menschen mit Charakter, Tugenden, vielfältigen und komplementären Fähigkeiten, und die auch eine persönliche Bereicherung für jeden bringen.“³

Das Dachdecker- und Klempnerunternehmen Paul Deux, ein ebenfalls innerhalb von ATBAT etablierter Kontakt, unterstützte zu Beginn das junge Team finanziell und stellte erste Räumlichkeiten als Büro zur Verfügung.⁴ Ab 1960 trennten sich Brunache und Piot von der Gruppe, wonach diese als „Candilis-Josic-Woods“ auftrat. Laut Josic wurde zwischen den Partnern nie ein Vertrag geschlossen, das geschäftliche Verhältnis basierte ausschließlich auf Vertrauen und das Gehalt wurde analog des finanziell eingebrachten Risikos des einzelnen verteilt: Candilis erhielt 40%, Josic 20%, Woods 20% und Dony 20%.⁵ Das oft als „brüderlich“ beschriebene Verhältnis der drei Partner spiegelt sich auch in der Tatsache wieder, dass sie ab

1961 für einige Jahre in dem gemeinsam entworfenen Wohnhaus in der Rue Mathurin-Régnier (Abb. 1) drei benachbarte Duplex-Wohnungen im letzten Stock bewohnten. Ab 1957 befand sich das Büro in den von Candilis gekauften Räumlichkeiten in der 18 Rue Dauphine in Paris sowie 9 Rue Christine, wo Josic und Woods arbeiten.⁶ Im Laufe der Jahre sammelten hunderte Mitarbeitende aus aller Welt im Büro Erfahrung, darunter zahlreiche Namen, die später zu eigenem Erfolg gelangten.⁷



Abb. 1: Wohngebäude von Candilis-Josic-Woods in der Rue Mathurin-Régnier (23.06.2016)

Wiederkehrende Motive im Entwurf der *Opération Million*

Der Wettbewerb für die *Opération Million*, ein staatlich gefördertes Bauvorhaben Frankreichs für kostengünstigen Wohnungsbau in der Nachkriegszeit, ist ein frühes Schlüsselprojekt und kennzeichnet den Erfolgsbeginn des gemeinsamen Büros 1955. Gefordert waren Entwürfe, bei denen die Baukosten für eine 3-Zimmer-Wohnung die Höhe von damals einer Million Francs nicht überschreiten sollten. Der Wettbewerb war offen für alle, so dass er gerade für junge Architekten eine Chance darstellte sich zu etablieren. Die Architektursprache des prämierten Beitrags von Candilis-Josic-Woods basiert auf der vorangegangenen Zusammenarbeit mit ATBAT-Afrique in Marokko von Candilis und Woods und Motive daraus werden von Josic in den Fassadenzeichnungen aufgegriffen (Abb. 2). Die L-förmigen, achsensymmetrischen Fenster wurden als Motiv bereits in einem Gebäude mit 130 Wohnungen auf der *butte Mirauchaux* von ATBAT in Oran 1953 eingesetzt. In den Wettbewerbsplänen werden die Fenster als essentiell gepriesen, um eine maximale Belichtung und Aussicht „sogar für Kinder“ zu ermöglichen.⁸ Auch die geschlossenen, alternierenden Fassadenelemente sind auf das Projekt *Nid d'abeille* während ATBAT-Afrique zurückzuführen (Abb. 3), wie Josic später bestätigte:

„Ich zeichnete Skizzen in meinem kleinen Hotelzimmer, die beeinflusst waren von einem Gebäude das Georges und Shad in Marokko entworfen hatten mit Laubengängen.“⁹

In dem gleichen Interview erzählt Josic zum gleichen Entwurf:

„Als die Pläne erstellt waren, findet Georges, am Vorabend der Abgabe, dass die Zeichnungen der Fassaden ein bisschen trocken sind, nicht sehend wie sie die Jury erwärmen könnten; also verbrachte ich die Nacht damit jeden einzelnen Plan „liebenswürdiger“ zu machen; bewaffnet mit einer Schreibfeder zeichnete ich hier einen Baum, dort ein Männchen [...]“¹⁰

Zentrales Entwurfselement bildete die Zusammensetzbarkeit der Grundrisselemente, die am Treppenhause punktsymmetrisch gespiegelt sind. Der Versatz innerhalb eines Grundelementes sollte in der Zusammensetzung der Grundrisse die Monotonie der sonst damals üblichen Barrenvolumen brechen.¹¹ Die Frage der „Artikulation“ schien insbesondere für Candilis fundamental, weniger für Woods.¹²

Für die Grundrissanordnung bedient sich das Team teilweise an einem kostengünstigen Grundrisstypus aus der Zeit mit ATBAT-Paris, ein Gebäude mit 250 Wohnungen in Aulnay-sous-Bois von 1954 für Emmaüs. Dort ist bereits eine sehr ähnliche Anordnung innerhalb einer Wohnung zur Ausführung gekommen, bei der die Küche und Bäder zweier Wohnungen zueinander gruppiert sind (Abb. 4). In den Wohnungen wird die Erschließung trotz der kleinen Dimensionen möglichst großzügig gehalten: Der Zugang zum Bad erfolgt sowohl durch die Küche als auch durch den Gang und dem Verteilerbereich in der Mitte der Wohnung. Dieses Prinzip führt Josic auf sein Angstgefühl in Räumen mit nur einer Tür zurück.¹³

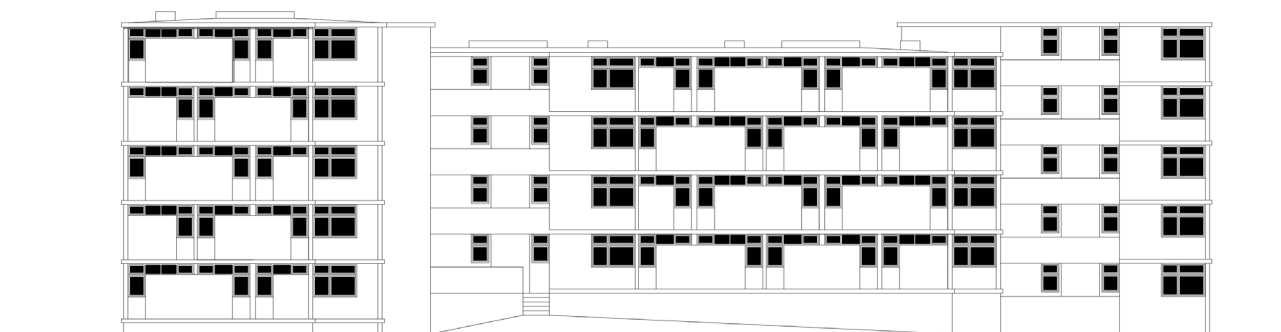


Abb. 2: Fassade der Operation Million in der günstigeren Variante mit geschlossenen Brüstungen, Nachzeichnung (2016)



Abb. 3: Deckblatt der Zeitschrift L'Architecture d'Aujourd'hui mit dem Gebäude Nid d'abeille in Casablanca (1954)

Auch die Polychromie (Abb. 5) ist laut Josic von ihm konzipiert, wieder inspiriert von seinen Partnern:

„Zu Beginn der Baustelle der 300 Wohnungen von La Citadelle, entworfen nach dem Prinzip von Million, kam ich alle zehn Tage mit Candilis, um mich dann um die Fassadengestaltung zu kümmern. Ausgehend von Abstufungen der Farbe Schwarz, die Candilis in Marokko erdacht hatte – und weswegen er sich mit Bod[jansky] gestritten hatte – komponierte ich eine absolut unübliche aber freundliche Polychromie.“¹⁴

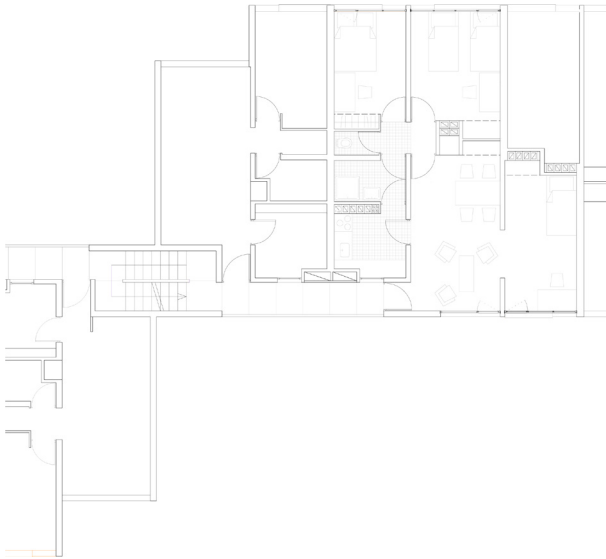


Abb. 4: Grundriss der Operation Million, Nachzeichnung (2016)

Arbeitsaufteilung zur größeren Arbeitsbewältigung

Bis 1961 realisierte das Büro Candilis-Josic-Woods zahlreiche Wohnquartiere in Frankreich, an denen sie eng miteinander zusammenarbeiteten. Als dann drei große Wettbewerbe fast zeitgleich ausgeschrieben wurden, teilten sie die Arbeit mit den ca. 70 Mitarbeitenden zu der Zeit intern auf: Candilis kümmerte sich um die Planung des neuen Wohnviertels in Hamburg-Steilshoop, Woods war verantwortlich für das Städtebauprojekt in Caen-Hérouville und Josic widmete sich dem neuen Stadtteil Toulouse-Le-Mirail.¹⁵ Dafür übernahm Josic Ideen von Woods' Entwurf für Caen, der wiederum von Peter und Alison Smithsons Entwurf für Berlin inspiriert wurde, mit denen innerhalb des *Team Ten* ein reger Austausch bestand. Candilis äußerte sich nach dem Tod von Woods während einer *Team Ten* Versammlung 1974 zu der Frage von Peter Smithson, was genau Woods Beitrag im Team war:

„Ich kann [das Werk] nicht trennen. Das ist nicht möglich, weil man objektiv bleiben muss. Etwas das Shad in Amerika gemacht hat ist wohl eine getrennte Sache, aber es ist auch der Zusammenschluss unserer Arbeit.“¹⁶

Auf die erneute Nachfrage innerhalb der Gruppe fügte Candilis hinzu:

„[...] Die équipe ist nicht von einem Tag auf dem anderen entstanden. Das bedeutet nicht: ‚Nimm drei Leute und du hast ein team‘. Es

entwickelt sich langsam. Am Anfang gab es keine équipe. Ich war alleine und Schritt für Schritt hat jeder von uns eine bestimmte Persönlichkeit angenommen und ich frage mich von welchem Moment an war es eine ‚équipe‘, weil das Ziel ist professionelle Verantwortung. In der Tat, das Projekt von Caen, das war [Shadrach].“¹⁷

Durch den frühen Tod von Woods 1973 existieren wenig Hinweise darauf, welchen Beitrag er tatsächlich innerhalb des Büros geleistet hat. Candilis selbst insistiert auch in seiner Autobiographie *Bâtir La Vie* (1977), die zu seiner größeren Bekanntheit zusätzlich beiträgt, dass sich die gemeinsame Arbeit nicht voneinander trennen lasse und erzählt darin von einer sehr eng miteinander verbundenen Arbeit als Team:

„Keine Entscheidung wurde alleine gefällt, sondern gemeinsam. [...] Falls einer auf etwas beharrte und die anderen nicht vollkommen einverstanden waren, ließen wir ihn seine eigene Arbeit weiterverfolgen. Aber ab dem Zeitpunkt, wo eine Sache angenommen war, übernahmen alle die Verantwortung.“¹⁸

Josic äußerte sich als letztes lebendes Mitglied von Candilis-Josic-Woods erst 2009 in einem Interview zu der Arbeitsweise des Trios, womöglich auch um einige Autorenrechte für sein Spätwerk in der öffentlichen Wahrnehmung zu festigen:

„Jeder verfolgt sein Projekt auf seine Art und fragt die anderen nach deren Meinung. Das ist der Gemeinschaftsgeist unseres Teams.“¹⁹



Abb. 5: Cité de l'Etoile in Bobigny nach der vom Originalzustand inspirierten Sanierung (08.08.2021)

Individuelle Schwerpunkte im Entwurf

Mit dem 1. Preis für Toulouse-Le-Mirail erreichte das Büro den Höhepunkt seiner Erfolgsgeschichte. Mitte der 1960er begann sich die enge Partnerschaft des Büros langsam aufzulösen.²⁰ Woods ging zurück in seine Heimat Amerika, wo er an kleineren Projekten arbeitete und hauptsächlich in Harvard und Yale unterrichtete. Josic zog in den Pariser Vorort Sèvres, in die von ihm entworfene *Cité artisanale*, in der er seit 1965 sein Atelier mit eigenen Mitarbeitenden hat und widmete sich im Laufe der Jahre vermehrt der Malerei. Candilis behielt das Büro in der Rue Dauphine und arbeitete weiterhin an Projekten im großen Maßstab im Süden Frankreichs und im Mittleren Osten, lebte ab 1975 vermehrt in Athen. Laut Josic verfasste Candilis ein Dokument, in dem das gemeinsame Werk bis zum Zeitpunkt der Auflösung des Büros offiziell zu gleichen Teilen den drei Partnern gehörte, das von den anderen beiden einstimmig unterschrieben wurde.²¹ Dennoch blieben die drei Partner in engem Kontakt und Austausch:

„Wir haben nie aufgehört zusammen zu arbeiten, selbst als wir unsere Geschäfte getrennt hatten hielten wir Kontakt, wir sahen uns und haben uns ausgetauscht. Jedes Mal war es unmöglich für jeden nicht davon zu sprechen, an was man arbeitete.“²²

In der Retrospektive lassen sich einzelne Aspekte im Entwurf gezielter den einzelnen Partnern zuordnen. Dabei werden die drei Wettbewerbe für Hamburg, Caen, und Toulouse, von denen die Arbeitsteilung bekannt ist, als Ausgangspunkt betrachtet. Der Entwurf Hamburg ist gekennzeichnet durch das „Cluster“ („la grappe“), das der Monotonie entgegenwirken sollte – ein Thema dessen Wichtigkeit Candilis immer wieder betonte.²³ Auch wenn sich nicht genau rekonstruieren lässt, wer diese Idee eingebracht hat, so werden diese clusterförmigen Gruppierungen charakteristisch für Bauten von Candilis auch nach der gemeinsamen Zusammenarbeit mit Woods und Josic. Die Bauten der Freizeitarchitektur in Barcarès-Leucate bestehen aus sich wiederholenden clusterförmigen Elementen.²⁴ Auch spätere Projekte im Mittleren Osten basieren auf clusterförmigen Anordnungen.²⁵

Die *Cité artisanale*, noch während der gemeinsamen Zeit im Büro aber allein von Josic entworfen²⁶, basiert auf einem Grundraster, auf dem modulartige Volumina unterschiedlicher Höhe angeordnet sind. Zwei weitere Projekte wirken dabei geradezu verwandt: das 1969 errichtete und 2016 abgerissene Universitätsge-

bäude in Toulouse, sowie eine französische Grundschule in Genf – letztere ist 1962 in der finalen Entwurfsphase unter der Leitung von Candilis in Zusammenarbeit mit dem Genfer Architekten Arthur Bugna realisiert worden.²⁷

(Un)trennbare Autorenschaft

Dem Architektentrio wird von Zeitzeug*innen oft eine klare Rollenteilung zugeschrieben: Candilis sei der redende Geschäftsmann, Josic der Zeichner und Woods der Denker hinter den Ideen.²⁸

Candilis repräsentierte das Büro nach außen hin und ist medial einem größeren Publikum aus mehreren Fernsehauftritten bekannt. Dies ist mit einer der Gründe, warum Candilis oft als der Anführer und sogar zuweilen als alleiniger Autor wahrgenommen wurde. Letzteres ist auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass sein Name, nicht aber die seiner Partner auf den Plänen des Büros zu finden ist, insbesondere auf Projekten vor 1960²⁹: Candilis besaß als einziger einen in Frankreich anerkannten Abschluss als Architekt, mit dem er sich in die Architektenkammereintragen und Pläne rechtlich unterschreiben konnte – im Gegensatz zu Josic mit seinem in Frankreich nicht anerkannten jugoslawischen Diplom und Woods, der nicht Architektur studiert hatte. Erst 1963 konnte sich Josic in die französische Architektenkammer einschreiben.³⁰

Ein weiterer Grund, weshalb oft nur Candilis' Name mit den gemeinsamen Werken assoziiert wird, geht darauf zurück, dass Candilis oft in Publikationen und Artikeln, insbesondere in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, als alleiniger Autor bzw. Verfasser erscheint. Hinzu kommt, dass Candilis fertige Entwürfe aus der gemeinsamen Schaffensphase später in anderen Zusammenhängen ohne explizite Erwähnung der Partner wiederverwendete. So gab Candilis beispielsweise die Publikation *Planen und Bauen für die Freizeit* 1972 unter seinem Namen heraus und erwähnt seine Büropartner nur am Anfang in der Widmung:

„Ich habe dieses Buch meinen Freunden und Kameraden Alexis Josic und Shadrach Woods gewidmet. Der Inhalt dieser Publikation ist das Resultat einer mehrjährigen Zusammenarbeit, in der jeder von uns, gleichgestellt, sein Wissen, seine Sensibilität, seine Sorgen und Enthusiasmus mit eingebracht hat“³¹

Im Buch selbst stehen Entwürfe aus der späten getrennten Schaffensphase von Candilis undifferenziert und undatiert neben Projekten der gemeinsamen Jahre, wie beispielsweise ein Entwurf für ein Hotel

in Athen, dessen Originalpläne im Nachlass von Candilis mit 1958 datiert sind und dort überlagerte Skizzen von Figuren aufweisen, die vermutlich von Josic stammen.³² Außerdem wird auch ein „Motel-Typ“-Grundriss dargestellt, der identisch ist mit dem der *Cité du Soleil* in Avignon – eine ringförmige Siedlung ursprünglich 1961 für Sinti und Roma entworfen, deren mangelnde Nutzbarkeit 1974 zum Abriss führt.³³ Aus historiographischer Sicht trägt zu Candilis' größerer Präsenz in der Architekturgeschichte auch bei, dass sein Nachlass getrennt von denen von Josic und Woods in der *Cité d'Architecture et du Patrimoine* in Paris öffentlich zugänglich ist, während das Archiv von Josic in Familienbesitz ist und das von Woods außerhalb Europas in der Columbia University liegt. Es ist fraglich, ob für die drei ausgewanderten Architekten im Alleingang ein ähnlicher Erfolg überhaupt möglich gewesen wäre, zumal ganz pragmatische gegenseitige Abhängigkeiten bestanden, wie die rechtliche Anerkennung in der Wahlheimat als Architekten, die zunächst nur Candilis vorbehalten war. Josic bestätigt, dass Candilis kein guter Zeichner war³⁴, woraus sich schließen lässt, dass fast alle relevanten Wettbewerbspläne in der Frühphase des Trios aus Josics charakteristischer Federführung stammen. Das Bild der klaren Rollenverteilung ist ein anekdotischer Kurzschluss einer brüderlichen Partnerschaft, in der sich drei Charaktere in ihren unterschiedlichen Talenten komplementierten. Josic beschrieb die Zusammenarbeit rückblickend folgendermaßen:

„Jeder tat, was er am besten konnte. Dies ist meine Definition unserer pseudo-Arbeitsteilung, die nicht existiert. Jeder tat, was er am besten konnte, damit die anderen auch etwas davon hatten und das hielt bis zum Schluss – der Schluss, bei dem der Tod uns getrennt hat.“³⁵

Die Arbeit im Kollektiv, die charakteristisch für ihre Zeit war, in der das Individuum sekundär war gegenüber der Frage des Allgemeinwohls, in dessen Dienst sich der Architekt stellen sollte, stand für das Büro Candilis-Josic-Woods zeitlebens im Vordergrund.

Abbildungsnachweis

- 1, 2, 4 KORINNA ZINOVIA WEBER
- 3 L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, PUBLIC DOMAIN, VIA WIKIMEDIA COMMONS, [HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:L%27ARCHITECTURE_D%27AUJOURD%27HUI_DECEMBER_1954.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27ARCHITECTURE_D%27AUJOURD%27HUI_DECEMBER_1954.JPG) (25.01.2022)
- 5 JONATHAN SASSI/SASSIMAGINE

Anmerkungen

- ¹ ATELIER DES BÂTISSEURS (ATBAT) WURDE VON VLADIMIR BODIANSKY MIT LE CORBUSIER 1945 GEGRÜNDET BIS BODIANSKY DIE ZUSAMMENARBEIT BEENDET UND ATBAT-AFRIQUE IN MAROKKO GRÜNDET.
- ² BRIEF OHNE DATUM (VERMUTLICH 1954) IN DEM CANDILIS JOSIC AUFFORDERT DEN KONTAKT MIT PAUL DEUX WIEDER AUFZUFRISCHEN. PRIVATARCHIV FAMILIE JOSIC.
- ³ GEORGES CANDILIS: BÂTIR LA VIE, PARIS 1977, S. 195.
- ⁴ MITTEILUNG VON DOUCHANKA JOSIC AM 23.02.2017, SÈVRES.
- ⁵ BÉNÉDICTE CHALJUB: CANDILIS, JOSIC, WOODS, GOLLION 2010, S. 19.
- ⁶ EBD., S. 21.
- ⁷ TOM AVERMAETE: ANOTHER MODERN, ROTTERDAM 2005, S. 419.
- ⁸ GEORGES CANDILIS, ALEXIS JOSIC, SHADRACH WOODS: UNE DÉCENNIE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME, STUTTGART 1978, S. 38–39.
- ⁹ BÉNÉDICTE CHALJUB, BÉNÉDICTE: CONVERSATION AVEC ALEXIS JOSIC, IN: AMC, H. 186, 2009, S. 80–86.
- ¹⁰ EBD.
- ¹¹ CANDILIS: BÂTIR LA VIE, PARIS 1977, S. 199.
- ¹² ALISON SMITHSON: TEAM 10 MEETINGS 1953–1984, NEW YORK 1991, S. 107.
- ¹³ BÉNÉDICTE CHALJUB: ALEXIS JOSIC, ARCHITECTURES, TRAMES, FIGURES, PARIS 2013, S. 15.
- ¹⁴ CHALJUB: CONVERSATION AVEC ALEXIS JOSIC, 2009, S. 80–86.
- ¹⁵ STÉPHANE GRUET, RÉMI PAPILLAULT: LE MIRAIL. MÉMOIRE D'UNE VILLE; HISTOIRE VÉCUE DU MIRAIL DE SA CONCEPTION À NOS JOURS, TOULOUSE 2008, S. 69
- ¹⁶ SMITHSON: TEAM 10 MEETINGS 1953–1984, 1991, S. 107–108.
- ¹⁷ SMITHSON: TEAM 10 MEETINGS 1953–1984, 1991, S. 108.
- ¹⁸ CANDILIS: BÂTIR LA VIE, 1977, S. 198.
- ¹⁹ CHALJUB: CONVERSATION AVEC ALEXIS JOSIC, 2009, S. 80–86.
- ²⁰ DER GENAUE ZEITPUNKT FÜR DIE AUFLÖSUNG DER GEMEINSAMEN ARBEIT IST NICHT ÜBERLIEFERT, IN DER LITERATUR KURSIEREN MEHRERE MÖGLICHE JAHRESZAHLEN. SIEHE BÉNÉDICTE CHALJUB: CANDILIS, JOSIC, WOODS, GOLLION 2010, S. 22.
- ²¹ CHALJUB: CONVERSATION AVEC ALEXIS JOSIC, 2009, S. 80–86.
- ²² VIDEO „LE DERNIER DES MOHICAINS, ALEXIS JOSIC, ARCHITECTE“, [HTTPS://VIMEO.COM.TRANSLATE.GOOG/11535747?_X_TR_SL=FR&_X_TR_TL=DE&_X_TR_HI=DE&_X_TR_PTO=OP,SC](https://vimeo.com.translate.google/11535747?_X_TR_SL=FR&_X_TR_TL=DE&_X_TR_HI=DE&_X_TR_PTO=OP,SC) (23.01.2022).
- ²³ CANDILIS: BÂTIR LA VIE, PARIS 1977, S. 238.
- ²⁴ SIEHE GEORGES CANDILIS: PLANEN UND BAUEN FÜR DIE FREIZEIT – RECHERCHES SUR L'ARCHITECTURE DES LOISIRS – PLANNING AND DESIGN FOR LEISURE, STUTTGART 1972.
- ²⁵ KORINNA ZINOVIA WEBER, LES „VESTIGES“ DE L'OPÉRATION MILLION DANS L'ŒUVRE DE GEORGES CANDILIS – ACTUALITÉS ET STRATÉGIES DE SAUVEGARDE POUR UN PATRIMOINE DE L'HABITAT ÉCONOMIQUE DU SECOND APRÈS-GUERRE, LAUSANNE 2019, S. 52.
- ²⁶ CHALJUB: ALEXIS JOSIC, ARCHITECTURES, TRAMES, FIGURES, 2013, S. 15.
- ²⁷ CHALJUB: CANDILIS, JOSIC, WOODS, GOLLION 2010, S. 20.
- ²⁸ HÄUFIG BESTÄTIGT IN MITTEILUNGEN VON DOUCHANKA JOSIC, DRINA CANDILIS, PAUL CHEMETOV, RÉMI PAPILLAULT ETC. SOWIE IN EINSCHLÄGIGEN PUBLIKATIONEN ZU CANDILIS-

JOSIC-WOODS. SIEHE STÉPHANE GRUET, RÉMI PAPILLAUT: LE MIRAIL. MÉMOIRE D'UNE VILLE; HISTOIRE VÉCUE DU MIRAIL DE SA CONCEPTION À NOS JOURS, TOULOUSE 2008, S. 69.

²⁹ BEISPIELSWEISE STEHT AUF SÄMTLICHEN PLÄNEN ZU DEN OPERATION MILLION GEBÄUDEN ALS ARCHITEKT: „GEORGES CANDILIS, GUY BRUNACHE“.

³⁰ CHALJUB: CONVERSATION AVEC ALEXIS JOSIC, 2009, S. 80–86.

³¹ CANDILIS: PLANEN UND BAUEN FÜR DIE FREIZEIT, STUTTGART 1972, S. 4.

³² FONDS CANDILIS, CITÉ D'ARCHITECTURE PARIS 236 IFA, OBJET CANGE-I-58-1. CONCOURS: HÔTEL DE TOURISME, ATHÈNES (GRÈCE). 1958.

³³ CANDILIS: PLANEN UND BAUEN FÜR DIE FREIZEIT, STUTTGART 1972, S. 109 MIT GEORGES CANDILIS, ALEXIS JOSIC, SHADRACH WOODS: UNE DÉCENNIE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME, STUTTGART 1978, S. 140.

³⁴ VIDEO „LE DERNIER DES MOHICAINS, ALEXIS JOSIC, ARCHITECTE“, [HTTPS://VIMEO-COM.TRANSLATE.GOOG/11535747?_X_TR_SL=FR&_X_TR_TL=DE&_X_TR_HL=DE&_X_TR_PTO=OP,SC](https://vimeo-com.translate.google/11535747?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=de&_x_tr_hl=de&_x_tr_pto=op,sc) (23.01.2022).

³⁵ EBD.

Arbeit als kollektives Produkt. Die architektonische Praxis der Tessiner Architektin Flora Ruchat-Roncati

KATRIN ALBRECHT

Abstract

The Swiss architect Flora Ruchat-Roncati (1937–2012), protagonist of the new Ticino architecture of the 1960s and '70s and, from 1985, the first female professor at ETH Zurich, was convinced throughout her life of the value of cooperative endeavor and the advantages of the collective as a productive form of work. A group did not simply provide an opportunity to obtain more work, but rather to work better. Work and its results are thus to be understood as a collective product in which the individual's contribution is explicitly subordinated to common goals.

With this outlook Ruchat-Roncati positioned herself contrary to the modernist image of a demiurgical architectural genius, prototypically embodied by Le Corbusier, whom she held in high esteem. Rather, she found herself engaged in the architectural discourse of post-war Italy and come upon role models and like-minded people there, above all in the Milanese architects' association BBPR, but also in numerous other groups that, by virtue of their collective work activity, shaped the architectural production of the time.

When Ruchat-Roncati began her teaching appointment at ETH Zurich, she was able to look back upon many years of successful construction activity. Both as architect and as professor, she rarely ever worked alone, but rather in cooperation with others. Her collective character was attested to not only in the form and organization of her work, but also in the architectural results of her collaborations. Asked in an interview in 2009 about her involvement in joint ventures, she explained that, depending on the complexity of the task, it seemed to her a universally valid condition that architecture has a collective meaning, present both in the result and in its authorship.*

Zusammenfassung

Die Schweizer Architektin Flora Ruchat-Roncati (1937–2012), Protagonistin der neuen Tessiner Architektur der 1960er und 1970er Jahre und 1985 zur ersten Professorin der ETH Zürich gewählt, war zeitlebens vom Wert der kooperativen Arbeit und den Vorzügen des Kollektivs als produktive Arbeitsform überzeugt. Eine Gruppe sei keine Gelegenheit, um mehr Arbeit zu erhalten, sondern um die beste Arbeit zu leisten. Arbeit und Werk sind folglich als kollektives Produkt zu verstehen, in dem sich der individuelle Beitrag explizit gemeinsamen Zielen unterordnet.

Mit dieser Haltung positionierte sich Ruchat-Roncati konträr zum demiurgischen Architektengenie der Moderne, das der von ihr hochgeschätzte Le Corbusier prototypisch verkörperte. Vielmehr war sie dem italienischen Architekturdiskurs der Nachkriegszeit verpflichtet und fand vor allem in der Mailänder Architektengemeinschaft BBPR, aber auch zahlreichen weiteren Gruppierungen Vorbilder oder Gleichgesinnte, die kraft ihrer kollektiven Arbeitstätigkeit die damalige Architekturproduktion prägten.

Als Ruchat-Roncati ihren Lehrauftrag an der ETH Zürich begann, konnte sie bereits auf eine langjährige, erfolgreiche Bautätigkeit zurückblicken. Dabei arbeitete sie weder als Architektin noch als Professorin kaum jemals allein, sondern in Gemeinschaft mit anderen. Nicht nur der Arbeitsform und -organisation, auch dem architektonischen Werk, das aus der gemeinsamen Arbeit hervorging, attestierte sie einen kollektiven Charakter. 2009 in einem Interview auf ihre Tätigkeit in Arbeitsgemeinschaften angesprochen, erklärte sie, dass ihr dies gegenwärtig, der Komplexität der Aufgabe entsprechend, als eine allgemeingültige Bedingung erscheine: Architektur habe eine kollektive Bedeutung, die sowohl im Ergebnis, als auch im Urheberrecht des Schaffens vorhanden sei.¹

Beruflicher und privater Werdegang

Die Berufswahl der Tessiner Architektin Flora Ruchat-Roncati erscheint zumindest rückblickend als beinahe logische Folge einer Familientradition, auch wenn sie selber den Schritt ins Architekturstudium bisweilen als zufällig bezeichnete und sich in den 1950er Jahren in der Schweiz erst wenige Frauen für eine Ausbildung im Bauwesen entschieden:² Ihr Großvater Ludovico Roncati war Steinmetz und Stuckarbeiter gewesen, ihr Vater Giuseppe Roncati, ausgebildet in Mailand und als Ingenieur im Bauamt (*ufficio tecnico*) der Gemeinde Mendrisio tätig, führte seine Tochter bereits früh an den Beruf heran, indem er sie als Kind auf Baustellen mitnahm und ihr später dann dank seines guten Netzwerks auch einige der eigenen Aufträge weitervermittelte. Ihre Mutter Angela Bertola war mit den Chiattoni verwandt, einer Familie von Bildhauern, Architekten und Künstlern aus der Gegend von Norditalien und dem Tessin.³ Nach dem Besuch des Gymnasiums in Lugano zog Flora Roncati nach Zürich, um an der Eidgenössisch Technischen Hochschule ETH Architektur zu studieren – so wie viele ihrer Tessiner Freunde, etwa Aurelio Galfetti, Franco Beltrametti, Mario Campi und Giancarlo Durisch, die etwas älteren Kollegen Luigi Snozzi und Livio Vacchini, beziehungsweise etwas jüngeren Fabio Reinhart, Bruno Reichlin und Paolo Fumagalli. In den Jahren ihrer Ausbildung zwischen 1956 und 1961 übernahm eben an der ETH Zürich mit Werner Moser, Alfred Roth, Paul Waltenspühl und Rino Tami eine neue Professoren- generation den Entwurfsunterricht. Als wichtige Vertreter der Schweizer Moderne und Nachkriegsmoderne sowie ehemalige Mitarbeiter und Schüler von Frank Lloyd Wright, Le Corbusier und Ludwig Mies van der Rohe schlugen sie eine direkte Brücke zu den damals noch werktätigen „großen Meistern“ der Moderne.⁴

Der italienischsprachige Südkanton Tessin befand sich in dieser Zeit in einer besonderen Lage: Die traditionell starken Verbindungen zum südlichen Italien waren in den 1930er Jahren aufgrund der faschistischen Isolationspolitik und der Schließung der Grenzen weitgehend abgebrochen worden, nur langsam begann nach dem Krieg der Aufbau neuer Beziehungen. Wer Architektur studieren wollte, ging deshalb in den Norden nach Zürich. Dazwischen aber lagen die Alpen, die geografisch wie sprachlich und kulturell eine massive Grenze bildeten.⁵ Bis in die 1950er Jahre hinein hatte die neue Architektur im Tessin erst zögerlich Einzug gehalten. Zu den Höhepunkten des Neuen Bauens gehörten etwa das Kurhotel Monte Verità von Emil Fahrenkamp (1926–1929) und das Teatro



Abb. 1: Plakat der Ausstellung Tendenzen · Neuere Architektur im Tessin, ETH Zürich (1975)

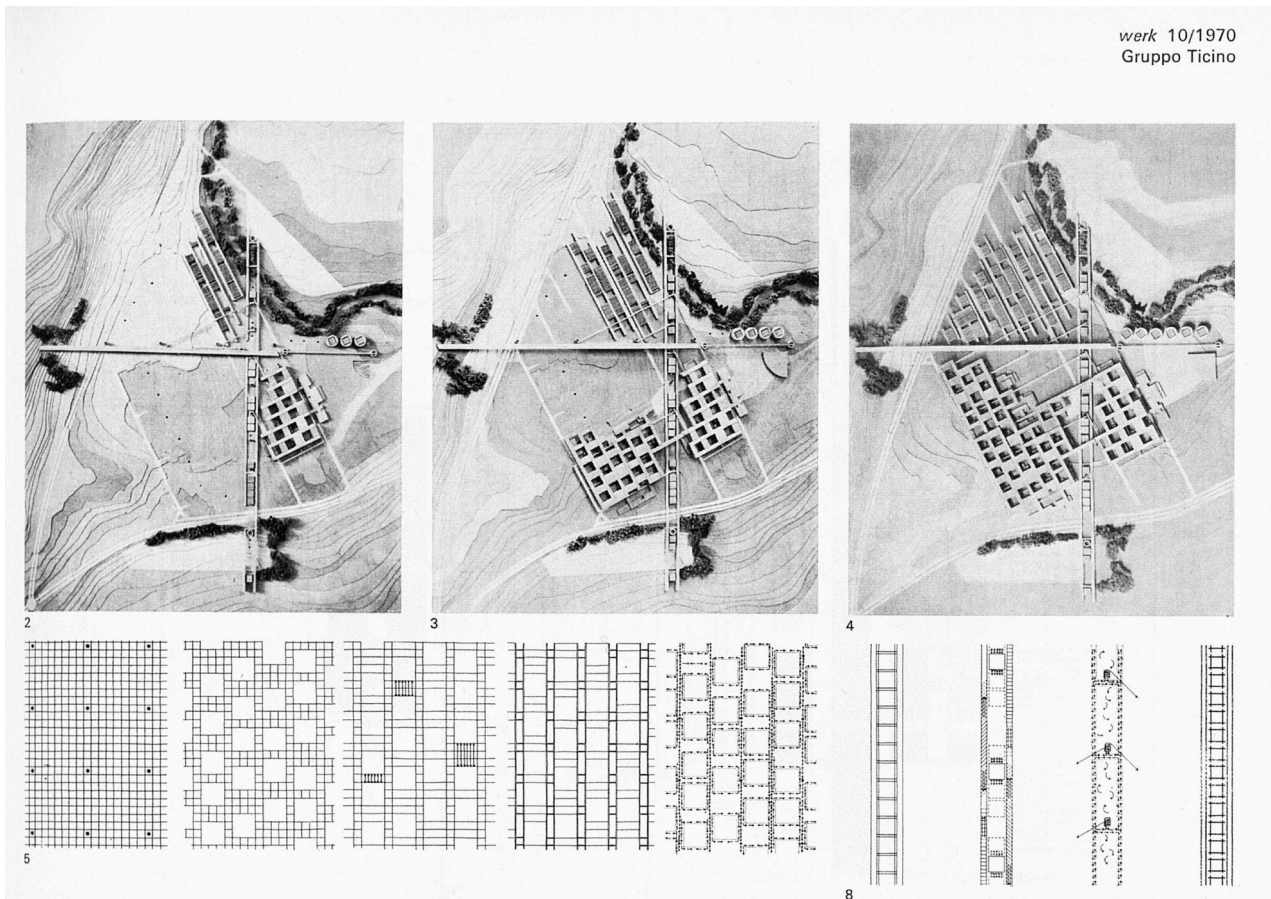


Abb. 2: Wettbewerbsprojekt des Gruppo Ticino (Mario Botta, Tita Carloni, Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Luigi Snozzi) für den Campus der EPF Lausanne in Dorigny (1970)

San Materno für Charlotte Bara von Carl Weidemeyer (1928) in Ascona sowie die Kantonsbibliothek der Gebrüder Carlo und Rino Tami in Lugano (1939–1941). Nach der Rückkehr des oben genannten, frisch diplomierten Architektenkreises entwickelte sich im Tessin jedoch eine höchst fruchtbare Architekturproduktion, die 1975 in der denkwürdigen Ausstellung von Martin Steinmann und Thomas Boga an der ETH Zürich als *Tendenzen* vorgestellt und in der Folge aufgrund ihrer Eigenständigkeit mit dem Prädikat *Tessiner Schule* versehen wurde.⁶ (Abb. 1)

Auch Flora Roncatis Verlobter André Ruchat, ein angehender Militärpilot, studierte damals Bauingenieurwesen in Zürich. Er kam 1960, im Jahr nach ihrer Hochzeit und der Geburt ihrer Tochter Anna, während eines Trainingsfluges in den Bergen tragisch ums Leben. Flora Ruchat-Roncati stand so als junge, bereits verwitwete Mutter kurz vor dem Abschluss ihres Studiums. Das Diplom schaffte sie 1961 dank der Unterstützung ihrer Freunde und ihres Mentors Rino Tami. Unmittelbar nach dem Studium begann sie zusammen mit Aurelio Galfetti und Ivo Trümpy zu arbeiten. Aus dieser bis 1970 anhaltenden Arbeitsgemeinschaft ging eine Reihe wegweisender Projekte

hervor, die sie größtenteils über Wettbewerbe gewannen: das öffentliche Bad in Bellinzona (1967–1970), ein emblematisches, in die Landschaft ausgreifendes Projekt, das Bruno Zevi als beispielhafte „Umsetzung des organischen Grundgedankens“⁷, das heißt mit der höchsten Auszeichnung versah; zudem die beiden Kindergärten in Chiasso (1959–1965) und Viganello (1966–1971) sowie der von Ruchat-Roncatis Vater vermittelte Auftrag für den Bau einer Kindergarten- und Schulanlage an ihrem Wohnort Riva San Vitale (1961–1964/1969–1974). Es handelte sich vorwiegend um öffentliche Einrichtungen, die den damaligen Aufbruch im Schulhausbau im Zug der Bildungsreform und des starken Bevölkerungswachstums widerspiegeln. In ihrer formalen Konzeption ließen die Projekte außerdem deutlich den Rekurs auf die Architektur Le Corbusiers erkennen. In dieselbe Zeit reicht auch der Umbau des privaten Hofhauses von Ruchat-Roncati in Riva San Vitale zurück.

Nach der Auflösung der Arbeitsgemeinschaft arbeitete sie in verschiedenen projektbezogenen Konstellationen weiter. (Abb. 2) 1975 zog Ruchat-Roncati mit ihrem neuen Partner, dem friaulischen Dichter und Gewerkschafter Leonardo Zanier, und



Abb. 3: Zeitungsbericht über die Wahl von Flora Ruchat-Roncati zur ersten Professorin der ETH Zürich 1985

der neugeborenen Tochter Elisa nach Rom, wo sie als selbständige Architektin mit eigenem Atelier, aber trotzdem nie allein tätig war. Ihr damaliger Mitarbeiter Renato Salvi, später auch Assistent an ihrem Lehrstuhl an der ETH Zürich und Partner für das Projekt der jurassischen Autobahn Transjurane, erinnert sich wie folgt an diese Zeit: „Es gab keine eigentliche Struktur, je nach Möglichkeiten, die sich boten, wirkten meist punktuell noch andere Personen mit. Ruchat-Roncati teilte sich ihre Zeit sehr frei zwischen ihrer Familie, ihrem Büro im Tessin, ihrer Lehrtätigkeit [...], dem Atelier in Rom etc. auf.“⁸ In Italien übernahm sie zudem ein Beratungsmandat für die Koordination des Bauprogramms der nationalen Vereinigung der Wohnungsbaugenossenschaften. Dank ihrer Berufserfahrung und ihres Renommées wurde Ruchat-Roncati zusätzlich mit der Planung eines großen Wohnkomplexes in Tarent (1976–1981) für Industriearbeiter des Stahl- und Gießereiwerts Italsider betraut.⁹ 1979 erhielt sie an der Architekturabteilung der ETH Zürich als erste Frau eine zweijährige Gastdozentur – mitten in einer Zeit, als auch international erstmals

eine intensive Diskussion über Frauen und Architektur in Gang kam. 1985 wurde Ruchat-Roncati schließlich zur ordentlichen Professorin der ETH gewählt: zur ersten überhaupt an der damals immerhin schon 130-jährigen, renommierten Institution, und vierzehn Jahre nach der späten Einführung des Frauenstimmrechts in der Schweiz – keineswegs ein Ruhmesblatt, zweifellos aber ein gewichtiger Meilenstein, dessen Wirkung weit über Ruchat-Roncatis persönliche Karriere hinausreichte.¹⁰ (Abb. 3) Neben ihrer Lehrtätigkeit schloss sie sich Ende der 1980er Jahre in Zürich für ungefähr zehn Jahre mit Dolf Schnebli und Tobias Ammann zur Bürogemeinschaft SAR zusammen, unter Wahrung eigener, projektabhängiger Verantwortungsbereiche wie auch für gemeinsame Projektvorhaben. Parallel dazu bildete sie mit Salvi die Arbeitsgemeinschaft Transjurane für die Planung der Kunstbauten des neuen Autobahnabschnitts A16 im Jura (1987–1998).¹¹ Mitte der 1990er Jahre wurde sie außerdem in die Gestaltungsgruppe des nationalen Großprojekts NEAT, der Neuen Eisenbahn-Alpentransversale durch den Gotthard, berufen. 2002 erfolgte ihre Emeritierung, zehn Jahre später starb sie 75-jährig in Zürich.

Die Idee des Kollektivs als Lebens- und Werkkonzept

Genauso, wie Ruchat-Roncati ihren Lebensmittelpunkt ständig zwischen den Orten Riva San Vitale im Tessin, Rom, Zürich und La Carnia im Friaul, ihrem persönlichen und kulturellen Bezugsfeld, verschob, so dynamisch und vielfältig waren auch ihre Arbeits- und Sozialbeziehungen, die sich ständig überlagerten. Die Idee des Kollektivs und der Kooperation bedeutete für sie mehr als eine Form der Arbeitsorganisation: sie war ein Lebenskonzept, das Beruf und Sozialleben, Familie, Freundinnen, Freunde, Mitarbeitende und Assistierende, geselliges Zusammensein, fachlichen Diskurs und politische Meinungsbildung vereinte und sich als solches auch in ihrer architektonischen und sozialpolitischen Grundhaltung manifestierte. Ausdruck davon waren die unzähligen gemeinsamen Essen bei ihr zu Hause oder in der Osteria, von denen alle, die mit Ruchat-Roncati in Kontakt kamen, gerne erzählen. Diese legendären Tischgesellschaften können unter dem Begriff „Convivium“¹² zusammengefasst werden, dem integralen, produktiven Zusammensein, in dem sich Privatsphäre, Arbeitsleben und institutionelle Beziehungen ungezwungen vermischen: „Non ha separato le cose“, sie habe die Dinge nicht voneinander getrennt, so drückte es ihre Tochter Anna Ruchat einfach und treffend aus.¹³

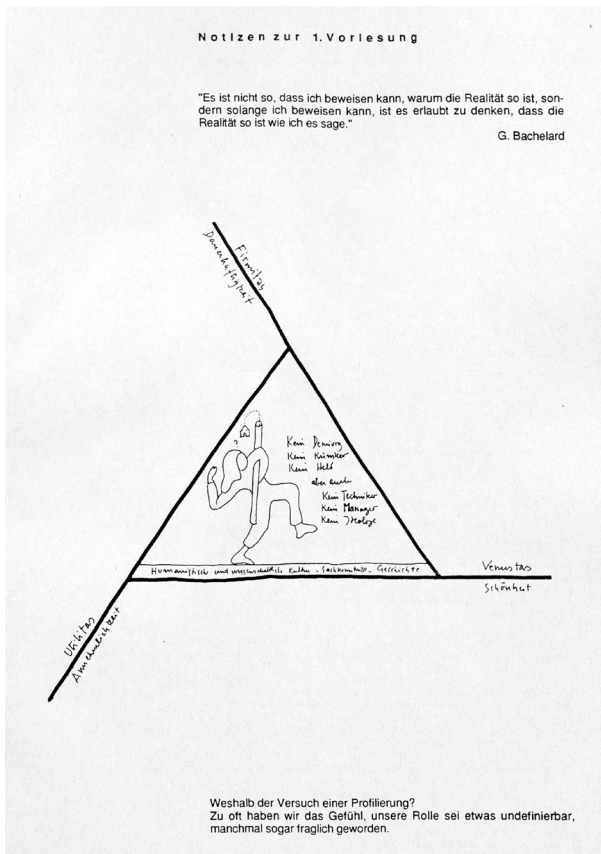


Abb. 4: Diagramm zum Berufsprofil der Architektin in Flora Ruchat-Roncatis Vorlesungsskript (1992)

Diesem Verständnis entspricht das vielseitige Berufsprofil, mit dem sie sich als Architektin in einem sich stark wandelnden Berufsumfeld identifizierte. In einem Diagramm, das sie in ihren Vorlesungsskripten abbildete, zeichnete sie in die Mitte eines von den Achsen „Dauerhaftigkeit“, „Schönheit“ und „Annehmlichkeit“ gebildeten Dreiecks die Häuser entwerfende Architektin: sie sollte weder „Demiurg, Künstler oder Held“, noch „Techniker, Manager oder Ideologe“ sein, vielmehr steht sie auf dem Grund „humanistischer und wissenschaftlicher Kultur, Sachkenntnissen und Geschichte“.14 (Abb. 4) Diesem umfassenden Anspruch an das professionelle Selbstbild entspricht auch die „polyedrische“ Gesamtfigur,15 die sie als Architektin, Professorin, Mutter, Intellektuelle, Freundin, Vorbild, Beraterin, Nachbarin etc. verkörperte. Ihre Dimension als privilegierte Frau, die auf keine Ausdrucksräume verzichte, sei so vielteilig und zerschnitten, wie das „Kompositkapitell einer tuskanischen Säule“, so reflektierte sie in einer Rede ihre heterogene Rolle, die ihr ebenso viel Zielstrebigkeit wie Kompromissbereitschaft abverlangte.16

Zwei private Projekte veranschaulichen diesbezüglich ihre persönliche Haltung und Lebensweise beispielhaft: zum einen ihr eigenes Haus im Tessin, ein ins

Mittelalter zurückdatierendes Hofhaus mitten im historischen Kern von Riva San Vitale, das Ruchat-Roncati 1967 kaufen konnte und in Wohnungen und Ateliers umbaute. Die räumliche Anordnung, die im Lauf der Jahrhunderte aus der Addition verschiedener Wohn- und Wirtschaftsgebäude um einen großen Innenhof entstanden war, eignete sich zusammen mit der offenen, durchlässigen Struktur der dreigeschossigen Loggia hervorragend für gemeinschaftliches Leben. Mit ihr und ihrer Tochter wohnten und arbeiteten am Cortile befreundete Künstler, Dichter, Architektinnen und Architekten sowie temporäre Gäste, die den Ort, ganz im Geist der damaligen Zeit, zu einem lebendigen, informellen, politisch und sozial betriebsamen Bezugspunkt machten.17 „Der Begriff Wohnen“, so sagte Ruchat-Roncati 1991 in einer Vorlesung, „versteht den Besitz nicht nur als Privatisierung, sondern im Gegenteil als Aufforderung zur kollektiven Aneignung der physischen und kulturellen Welt.“18 (Abb. 5) Die trotz allem private Einheit stand in einem noch größeren lokalen Kontext, denn während vieler Jahre arbeitete die Architektin mit einer Arbeitsgruppe auch einen Gestaltungsplan für den gesamten Dorfkern aus (1986–1995) und verwirklichte mit Galfetti und Trümpy am Dorfrand den zuvor erwähnten neuen Schulkomplex. Auf dem Grundstück ihres großen, an das Hofhaus angrenzenden Gartens ließ sie in den frühen 1970er Jahren zudem ihren Freund Giancarlo Durisch dessen enigmatisches Wohn- und Atelierhaus bauen. Sie selber errichtete zwanzig Jahre später in einer von Bäumen und einem Bach gefassten Nische des Gartens, verborgen hinter einer reliefierten Wand, das sogenannte *Stöckli*, ein Studio als intimer Rückzugsort für ihren Partner Zanier.19 Zum andern ist das Projekt des *Albergo Diffuso* zu erwähnen, das Ruchat-Roncati ab 1978 zusammen mit Zanier in dessen Heimatgemeinde Comeglians im friaulischen La Carnia verfolgte, einer



Abb. 5: Flora Ruchat-Roncatis Hofhaus in Riva San Vitale im Tessin (2017)

strukturschwachen Alpenregion nördlich von Udine, die nach dem Zweiten Weltkrieg von zwei großen Auswanderungswellen und einem schweren Erdbeben betroffen gewesen war. Die Kernidee des *Albergo Diffuso* war, eine Kooperative zu gründen und in den Dörfern schrittweise verlassene Häuser zu sanieren, Infrastruktur instand zu setzen, landwirtschaftliche Anlagen wiederaufzubauen und den Tourismus zu aktivieren. Damit sollten gesellschaftlich, wirtschaftlich und politisch nachhaltige Strukturen zur Wiederbelebung der Gegend geschaffen werden. Heute wird der Name allerdings ohne diesen integralen Anspruch vor allem als besondere Form der Hotellerie international vermarktet. Mit dem Umbau des Geburtshauses von Zanier in Maranzanis und der Konsolidierung weiterer Häuser leistete Ruchat-Roncatti einen konkreten Beitrag. Sie arbeitete dafür mit dem 20 Jahre jüngeren Kollegen Carlo Toson zusammen, der als Projektarchitekt vor Ort die Kontakte hielt und die verschiedenen Arbeiten koordinierte. Über die Jahre hinweg fand das ambitionierte Konzept so zumindest in Ansätzen eine Umsetzung. Das bis an ihr Lebensende andauernde Engagement im Friaul verdeutlicht Ruchat-Roncattis Bereitschaft, sich mit einem hohen idealistischen Anspruch auf experimentelle Arbeitsweisen und Projekte mit offenem, ungewissem Ausgang einzulassen.

Kollaboration als *modus operandi*

Wie ihre Biografie zeigt, war Ruchat-Roncatti zeitlebens in Arbeitsgemeinschaften tätig, und zwar in ganz unterschiedlichen: in offiziellen Partnerschaften wie der ersten Ateliergemeinschaft im Tessin und dem Büro SAR in Zürich; als Expertin und Beraterin in interdisziplinären Fachgremien, sei es für kooperativen Wohnungsbau oder für territoriale Infrastrukturprojekte; überdies assoziierte sie sich in ihrer eigenen Praxis und Wettbewerbstätigkeit stets mit anderen, in wechselnden Konstellationen, und immer wieder auch mit denselben Personen. Höchst selten, wie etwa beim *Stöckli*, zeichnete sie tatsächlich allein für ein Projekt verantwortlich. Gleichermassen stark war ihre Lehrtätigkeit an der ETH Zürich von der Idee der Teamarbeit getragen: an ihrem Lehrstuhl stellte sie Atelierrarbeitende, befreundete Architektinnen und Architekten und mit der Zeit ehemalige Studierende ein; Assistierende wurden für Bau- und Wettbewerbsprojekte beigezogen, daraus entwickelten sich wiederum teils langjährige Freundschaften. Entgegen dem harmonischen Eindruck, der möglicherweise entstehen mag, waren die Beziehungen



Abb. 6: Flora Ruchat-Roncatti bei der Einrichtung der Ausstellung „Bildraum – Raumbild“ in der Roten Fabrik Zürich anlässlich der gemeinsam mit Franz Oswald durchgeführten Seminarwoche Zuerich-Moskau (Dezember 1987)

jedoch keineswegs konfliktfrei, denn Ruchat-Roncatti konnte ebenso impulsiv wie eigennützig agieren und bisweilen langjährige Bindungen brüsk beenden. Sie sei eine Künstlerin der Improvisation gewesen, etwas chaotisch, vielleicht auch etwas berechnend, immer wieder sei sie mit neuen Ideen gekommen und habe sehr stark situativ reagiert, so erinnert sich ein ehemaliger Weggefährte.²⁰ Insgesamt bewegte sich Ruchat-Roncatti in einem überaus dynamischen Netzwerk und schuf während ihrer Lehrtätigkeit ein anregendes, familiäres Arbeitsumfeld, das mit Nachdruck auf die nachkommende Generation wirkte. (Abb. 6) Diese Arbeitsweise war kaum eine vorsätzlich strategische Entscheidung, mit Sicherheit aber eine bewusste. Denn Kooperation ist in ihrem Fall nicht einfach im Sinn von Trans- oder Interdisziplinarität zu verstehen, die der Architektur als anwendungsorientierte Disziplin im Unterschied zur reinen Kunst oder reinen Wissenschaft per se inhärent ist. So betrachtet wären alle Architektinnen und Architekten stets in einem Kollektiv tätig – sogar Le Corbusier, der prototypisch

das einzelkämpferische, demiurgisch-heldenhafte, von ihm selbst mitkonstruierte Architektenbild der Moderne repräsentiert und an dieser Stelle als Beispiel genannt wird, weil er für Ruchat-Roncati von herausragender Bedeutung war: offensichtlich aber nicht wegen seines *modus operandi*, der dem ihren diametral entgegenstand, sondern aufgrund seines architektonischen Werks, das für sie und ihre Werkätigkeit ein wertvolles Bildungsgut darstellte.

Für den *modus operandi* hatte sie andere Vorbilder. Sie lassen sich in ihrem intellektuellen Bezugssystem und ihren Interessen entdecken und wurden von ihr auch explizit benannt. In den Vorlesungen etwa zitierte sie bevorzugt aus den Schriften der italienischen Theoretiker Ernesto N. Rogers, Ludovico Quaroni und Vittorio Gregotti, als Anschauungsbeispiele zog sie häufig Projekte italienischer Architekten der Zwischen- und Nachkriegszeit heran, von Luigi Moretti, Adalberto Libera, Giuseppe Terragni und Pietro Lingeri, Mario Ridolfi und Wolfgang Frankl bis zu Carlo Scarpa und Mario Fiorentino, deren Werke an der ETH Zürich bis in die 1990er Jahre noch kaum im Unterrichtsstoff vorkamen. Eine wichtige Referenz war auch die Mailänder Architektengruppe BBPR (Gian Luigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers). In Notizen, die Ruchat-Roncati 1995 für die Vorbereitung einer Vorlesung verfasste, hielt sie einige Eckdaten zu deren Werk vor und nach dem Krieg fest. Auf einem weiteren Blatt widmete sie sich einem besonderen Aspekt ihres Interesses an dieser Gruppe: der Arbeit im Kollektiv. Knapp und pointiert notierte Ruchat-Roncati zuerst wenige Stichworte zur Herkunft und Rolle der einzelnen Mitglieder, um danach die für sie grundsätzlichen Wesenszüge kollektiver Arbeit zu beschreiben: „Trotzdem ist die Gruppe keine Gelegenheit, um mehr Arbeit zu kriegen, sondern um die beste Arbeit zu leisten als eine zwischen einander kontinuierliche Debatte, die die Unsicherheit besser pflegen als sorgen darf.“²¹ Die Kraft der Gruppe erkannte sie in deren fortwährendem Austausch und gemeinsamer Suche. Die Arbeit wurde folglich, wie sie hervorhob, zu einem „kollektiven Produkt“. Durch die „Liebe für die Architektur“ sowie das gegenseitige „Vertrauen“ der Mitglieder werde die Gruppe begründet: „Wir anstatt ich“, „unser [anstatt] mein“. Der individuelle Beitrag wurde somit explizit den kollektiven Zielen untergeordnet.

Damit nahm Ruchat-Roncati (und genauso ihre Arbeitspartner) implizit in Kauf, auf den Vorrang einer eigenen Handschrift und eines individuellen Ausdrucks zu verzichten – vielleicht, in radikaler Konsequenz, überhaupt darauf, eine eigene, als solche erkennbare Handschrift herauszubilden. Eine Hän-

descheidung wird nachträglich daher nahezu unmöglich. Selbst ihr ehemaliger Atelierpartner Ivo Trümpy meinte rückblickend, es sei schwierig zu sagen, wer was gemacht habe – er sei mehr auf die Konstruktion fokussiert gewesen, Flora mehr auf den Entwurf und Galfetti sei oft auf die Baustelle gegangen. Auch Flora sei gerne auf der Baustelle, aber nicht schwindelfrei gewesen, sie habe gerne Details gezeichnet und eine Leidenschaft für Pflanzen gehabt; Ihre Überzeugungen habe sie jeweils vehement verteidigt, aber nicht destruktiv, sondern respektvoll gegenüber den Meinungen der anderen.²² Das alles bleibt in der Aussage sehr vage, und naturgemäß stünden präzisere Angaben letztlich im Widerspruch zu den an die kollektive Arbeit gestellten Ansprüchen.

Es mag daher nicht erstaunen, dass die Synopse von Ruchat-Roncatis Projekten auf den ersten Blick ein disparates Gesamtbild ergibt und nur wenig formale Kontinuität in ihrem Werk zu erkennen ist. Womöglich entsteht gar der Eindruck einer unbeständigen, willkürlichen Architektursprache, da sich das, was als ihr *Werk* erscheint, gesamthaft nur schwer fassen oder auf einen Nenner bringen lässt. Kontinuität in Ruchat-Roncatis Schaffen ist vielmehr auf einer anderen, weniger augenscheinlichen, als konzeptionellen Ebene zu finden: zum Beispiel im Wert, den sie dem Bezug von Architektur zu Ort und Geschichte beimaß, in ihrer Auseinandersetzung mit Stadt, Landschaft und Territorium auf allen Maßstabsebenen von der Autobahn bis zum Hocker, in der Bedeutung, die sie den Begriffen Ort, Funktion, Typus und Geometrie zukommen ließ, oder in der Hartnäckigkeit und Freiheit, mit denen sie kenntnisreich und unabhängig Entwurfsideen entwickelte und Architektur vermittelte.

Dass Ruchat-Roncati in ihren Überlegungen zur Gruppe BBPR in erster Linie die eigene Arbeitsweise reflektierte, steht wohl außer Frage. Aus eigener Erfahrung kannte sie die Stärken und Schwächen von Arbeitsgemeinschaften sowie die Vorzüge und Schwierigkeiten kollektiver Arbeit. Sie war, wie sie 2009 im eingangs zitierten Gespräch bestätigte,²³ fest davon überzeugt, dass das Kollektiv eine produktive Arbeitsform war – in ihren Augen sogar die einzige angemessene Form, um in einer Zeit, die als zunehmend komplex wahrgenommen wurde, auf die sich rasch wandelnden Bedingungen im Planungs- und Bauwesen reagieren zu können. Diese Überzeugung wurzelte in der architektonischen Praxis der Nachkriegsjahrzehnte, in denen die kollektive Arbeit allgemein regen Zuspruch fand. In Italien etwa waren mit Superstudio und Archizoom in den 1960er und 1970er Jahren zwei Architekturgruppierungen aktiv,

die mit radikal-utopischen Ideen wie dem *monumento continuo* (1969) bzw. der *No-Stop City* (1970) den internationalen Architekturdiskurs programmatisch aufmischten. Fast gleichzeitig bildete sich in Mailand und Venedig um Aldo Rossi, Carlo Aymonino und Giorgio Grassi die Bewegung der *architettura razionale* heraus, die sich 1973 an der XV. Triennale von Mailand erstmals als *Tendenza* präsentierte und drei Jahre später an der Biennale von Venedig die Collage der *città analoga* vorstellte, ein Gemeinschaftswerk, das Rossi mit seinen damaligen Assistenten Bruno Reichlin, Fabio Reinhart und Eraldo Consolascio an der ETH Zürich erarbeitet hatte.²⁴

Vor dem Hintergrund dieses Kontextes entfaltete sich parallel das Wirken Ruchat-Roncatis. Ohne doktrinären Impetus und vielseitig interessiert knüpfte sie mit ihrer Bildung stark an den italienischen Architekturdiskurs der Nachkriegszeit an, insbesondere an die „fortschrittlichen kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Kräfte Italiens“, die architektonische Fragen in einem sehr breiten Kontext verhandelten und „dabei das traditionelle Feld der Architektur“ sprengten.²⁵ Die Verflechtung von Kultur, Politik und Gesellschaft war Programm im damaligen, bis in die 1970er Jahre vorherrschenden Zeitgeist. Für Architektinnen und Architekten stand fest, dass Architektur ein politisch hochwirksames Instrument für die Gestaltung der Gesellschaft und die Lösung derer Probleme war – sie glaubten, dass sie mit architektonischen Mitteln die Welt verändern konnten: „Der Architekt“, so schrieb Ruchat-Roncatti rückblickend über die ihm zugewiesene zentrale Rolle, „sollte als Techniker, als Soziologe, als Politiker [auf die Wohn- und sozialen Probleme] reagieren.“²⁶ Es sei damals um eine soziale und politische, vom Architekten beherrschte Weltanschauung gegangen, die das Feld der Architektur außerdem nicht als isolierte Disziplin, sondern eng mit Film, Literatur, Malerei, Philosophie und anderen künstlerischen und existentiellen Wissensgebieten verknüpft sah. Der Führungs- und Gestaltungswille jener Jahrzehnte kommt in den Projekten der zuvor erwähnten, interdisziplinär und politisch agierenden Architekturgruppierungen ebenso beispielhaft zum Ausdruck wie in Ruchat-Roncatis Lebens- und Werkkonzept.

Die Idee der kollaborativen Arbeit und des Werks als kollektives Produkt prägte ihren gesamten wechselhaften beruflichen wie privaten Werdegang. Teils ist diese Tatsache ihrer inneren Überzeugung geschuldet, teils aber ebenso auf äußere, biografische Umstände zurückzuführen, und nicht zuletzt auch den Geschicken des unkontrollierbaren Laufs der Dinge zuzuschreiben. Die Entwurfsarbeit, so sagte sie 2005

in einem Interview, sei mit der Bereitschaft verbunden, sich an Dingen, an Prozessen, an den eigenen Stärken und Grenzen zu messen, zunehmend im interdisziplinären Dialog; dies setze Bescheidenheit, Zielstrebigkeit und Wissen voraus: „Aus der Distanz empfinde ich meine berufliche Laufbahn als sehr schwer trennbar von der komplexen und verwickelten existentiellen Dimension; als Lebenserfahrung, die alles umfasst, Arbeit, Familie, Verbundenheit, Schmerz; nicht so sehr in Hinblick auf bestimmte, von Mal zu Mal festgelegte, erreichte oder verfehlt Ziele hin geplant, vielmehr als ein Geflecht von Ereignissen, die in großem Maß dem Zufall entspringen. Alles oder fast alles ist aus Zufall geschehen.“²⁷

Abbildungsnachweis

- 1 AUSSTELLUNGSPAKAT GTA AUSSTELLUNGEN, GTA ARCHIV, ETH ZÜRICH
- 2 WERK, BAUEN + WOHNEN, Jg. 57, H. 10, 1970, S. 657
- 3 TAGBLATT DER STADT ZÜRICH, 9. MAI 1985
- 4 FLORA RUCHAT-RONCATI: MATERIAL ZU DEN VORLESUNGEN, 2. JAHRESKURS SS 1992, ETH ARCHITEKTURABTEILUNG, ZÜRICH 1993, S. 3
- 5 KATRIN ALBRECHT, 2017
- 6 SUPREMATISMUS – KONSTRUKTIVISMUS. AUSDRUCKSFORMEN EINER NEUEN WELT, DOKUMENTE ZU DEN SEMINARWOCHE ZUERICH-MOSKAU, Bd. 1, HG. V. LEHRSTUHL FLORA RUCHAT-RONCATI, LEHRSTUHL FRANZ OSWALD, ZÜRICH 1988, S. 243

Anmerkungen

- * THIS ARTICLE DEVELOPED OUT OF THE SNF RESEARCH PROJECT „FLORA RUCHAT-RONCATI AN DER ETH ZÜRICH 1985-2002. PROFESSORIN, ARCHITEKTIN, THEORETIKERIN“ („FLORA RUCHAT-RONCATI AT ETH ZÜRICH 1985-2002: PROFESSOR, ARCHITECT, THEORETICIAN“), CONDUCTED FROM 2017 TO 2019 AT ETH ZÜRICH UNDER THE DIRECTION OF ELIANA PEROTTI. THE CONTENT IS LARGELY THE COLLECTIVE WORK OF A SIX-MEMBER RESEARCH TEAM (ELIANA PEROTTI, KATIA FREY, IRINA DAVIDOVICI, KATRIN ALBRECHT, HELENE BIHLMAIER, JULIA HEMMERLING). A PUBLICATION WILL APPEAR IN AUTUMN 2022.
- 1 DER BEITRAG GEHT AUS DEM SNF-FORSCHUNGSPROJEKT „FLORA RUCHAT-RONCATI AN DER ETH ZÜRICH 1985-2002. PROFESSORIN, ARCHITEKTIN, THEORETIKERIN“ HERVOR, DAS VON 2017 BIS 2019 AN DER ETH ZÜRICH UNTER DER LEITUNG VON ELIANA PEROTTI ERARBEITET WURDE. DEN INHALT VERDANKE ICH WESENTLICH DER KOLLEKTIVEN ARBEIT DES SECHSKÖPFIGEN FORSCHUNGSTEAMS (ELIANA PEROTTI, KATIA FREY, IRINA DAVIDOVICI, KATRIN ALBRECHT, HELENE BIHLMAIER, JULIA HEMMERLING). EINE PUBLIKATION ERSCHEINT IM HERBST 2022.
 - 2 ARCHIVIO DEL MODERNO, VORTRÄGE FLORA, FLORA RUCHAT-RONCATI: DREI GESCHICHTEN, TYPOSKRIPT ZU EINEM VORTRAG AM TECHNIKUM WINTERTHUR, 20.02.1992.
 - 3 HELENE BIHLMAIER, KATIA FREY, ELIANA PEROTTI: LEBEN, LERNEN UND LEHREN, IN: WERK, BAUEN + WOHNEN, 71. Jg., H. 12, 2017, S. 20-24. AUSSERDEM NICOLA NAVONE: PROFILO

- BIOGRAFICO DI FLORA RUCHAT-RONCATI, IN: UN DIALOGO INTERROTTTO. STUDI SU FLORA RUCHAT-RONCATI, HG. V. SERENA MAFFIOLETTI, NICOLA NAVONE, CARLO TOSON, PADUA 2018, S. 209–213; CHARLOTTE REY, KATHARINA WÄNNER: DAS POLY BLIEB EINE MÄNNERBURG. INTERVIEW MIT FLORA RUCHAT UND BEATE SCHNITTER, IN: AKTUELLES BAUEN, 16. JG., H. 9, 1980, S. 21.
- 4 „ALLE BAUTEN UND ENTDECKTEN IMMER NOCH, LIESSEN IHRE BOTSCHAFTEN VON DEN WEIT ENTFERNTEN USA ODER VON FRANKREICH ZU UNS KOMMEN UND DURCH UNSERE LEHRER VERMITTELN. UNSERE LEHRER, DIE GLEICHZEITIG IHRE SCHÜLER GEWESEN WAREN UND DIE OFFENSICHTLICH VERPFLICHTET WAREN, DAS JEWEILIGE GLAUBENSBEKENNTNIS ZU VERTRETEN.“ ARCHIVIO DEL MODERNO, TESTI. FLORA RUCHAT-RONCATI: NOTIZEN ZUR 1. VORLESUNG, TYPOSKRIPT DER VORLESUNGEN IM SOMMERSEMESTER 1991.
 - 5 ERST MIT DER ERÖFFNUNG DES GOTTHARD-STRASSENTUNNELS 1980 WURDE DER KANTON TESSIN AN DAS ÜBERREGIONALE NATIONALSTRASSENNETZ ANGESCHLOSSEN, BIS DAHIN ERFOLGTE DIE EINZIGE SCHNELLE VERBINDUNG DURCH DEN 100 JAHRE ZUVOR FERTIGGESTELLTEN EISENBHNTUNNEL. AB 1963 WAR RINO TAMI ALS GESTALTERISCHER BERATER FÜR DIE PLANUNG DER AUTOBAHN A2 CHIASSO-GOTTHARD TÄTIG, VGL. NICOLA NAVONE: RINO TAMI, ARCHITECTE-CONSEIL DE L'AUTOROUTE CHIASSO-SAINT-GOTTHARD, IN: FABRICA, 11. JG., 2017, S. 14–17.
 - 6 TENDENZEN. NEUERE ARCHITEKTUR IM TESSIN, HG. V. MARTIN STEINMANN, THOMAS BOGA, AUSSTELLUNG ETH ZÜRICH 20.11.–13.12.1975, ZÜRICH 1975; IRINA DAVIDOVICI: THE AUTONOMY OF THEORY: TRANSFERS OF KNOWLEDGE IN THE TENDENZEN EXHIBITION, ETH ZÜRICH, 1975, IN: ARCHITECTURE THINKING ACROSS BOUNDARIES. KNOWLEDGE TRANSFERS SINCE THE 1960S, HG. V. RICARDO COSTA AGAREZ, ELKE COUCHEZ, RAJESH HEYNICKX, LONDON 2021, S. 60–80.
 - 7 ARCHIVIO DEL MODERNO, SCRITTI E INTERVISTE DI FRR, FLORA RUCHAT-RONCATI: TESTO DI FRR, 29.4.2010 ZH, NOTIZEN ZU IHRER REDE ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG ÜBER DAS BAD IN BELLINZONA AN DER ETH ZÜRICH 2010.
 - 8 INTERVIEW MIT RENATO SALVI AM 12.3.2020, BEFRAGT UND AUS DEM FRANZÖSISCHEN ÜBERS. VON KATRIN ALBRECHT.
 - 9 FLORA RUCHAT-RONCATI: <STADTMAUER> ZUM WOHNEN, IN: WERK, BAUEN + WOHNEN, 68. JG., H. 12, 1981, S. 9–13.
 - 10 KATIA FREY, ELIANA PEROTTI: FLORA RUCHAT-RONCATI. FIRST WOMAN PROFESSOR AT ETH ZÜRICH: INTRODUCING WOMEN'S STANDPOINT IN ARCHITECTURAL PEDAGOGY, IN: WOMEN'S CREATIVITY SINCE THE MODERN MOVEMENT (1918–2018), HG. V. HELENA SERAŽIN, CATERINA FRANCHINI, EMILIA GARDA, LJUBLJANA 2018, S. 58–66; IRINA DAVIDOVICI, KATIA FREY: FLORA RUCHAT-RONCATI AND THE „WILL TO KEEP WORKING“, IN: THE ROUTLEDGE COMPANION TO WOMEN IN ARCHITECTURE, HG. V. ANNA SOKOLINA, NEW YORK 2021.
 - 11 HELENE BIHLMAIER: DIE AUTOBAHN A16 TRANSJURANE. EIN DIALOG ZWISCHEN NATUR UND ARCHITEKTUR, IN: WEGE UND GESCHICHTE, H. 2, 2021, S. 54–61.
 - 12 „CONVIVIAM“ WURDE VON ELIANA PEROTTI IM FORSCHUNGSPROJEKT ALS ZENTRALER BEGRIFF FÜR DAS VERSTÄNDNIS VON RUCHAT-RONCATIS LEBEN UND WERK UND DIE UNTERSUCHUNG DER ROLLE SOZIALER UND BERUFLICHER NETZWERKE, DER HERAUSBILDUNG INDIVIDUELLER POSITIONEN UND DER AUTORSCHAFT IN KOLLEKTIVEN ARBEITEN ETABLIERT. VGL. KATRIN ALBRECHT, IRINA DAVIDOVICI: KONZEPT CONVIVIAM. ARCHITEKTUR ALS NETZWERK, IN: WERK, BAUEN + WOHNEN, 71. JG., H. 12 (FLORA RUCHAT-RONCATI. ARCHITEKTUR IM NETZWERK), 2017, S. 8–13; DIES: CONVIVIAM: FLORA RUCHAT-RONCATI'S PRACTICE, IN: CCA, OF MIGRATION, NR. 7, 2021, [HTTPS://WWW.CCA.QC.CA/EN/ARTICLES/ISSUES/30/OF-MIGRATION/82042/CONVIVIAM-FLORA-RUCHAT-RONCATIS-PRACTICE](https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/30/of-migration/82042/convivium-flora-ruchat-roncatis-practice) (12.01.2022).
 - 13 MITTEILUNG VON ANNA RUCHAT AM 19.07.2017 IM GESPRÄCH MIT KATRIN ALBRECHT UND ELIANA PEROTTI, RIVA SAN VITALE.
 - 14 ETH ARCHITEKTURABTEILUNG, FLORA RUCHAT-RONCATI: MATERIAL ZU DEN VORLESUNGEN, 2. JAHRESKURS SS 1992, ZÜRICH 1993, S. 3.
 - 15 BIHLMAIER, FREY, PEROTTI: LEBEN, LERNEN UND LEHREN, 2017, S. 20.
 - 16 ARCHIVIO DEL MODERNO, VORTRÄGE FLORA/EINFÜHRUNGEN, FLORA RUCHAT-RONCATI, TYPOSKRIPT ZUR ERÖFFNUNGSREDE ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG IHRES WERKS AN DER ETH ZÜRICH IM DEZEMBER 1997.
 - 17 IRINA DAVIDOVICI, ELIANA PEROTTI: A COLLECTIVE ARCHIPELAGO: FLORA RUCHAT-RONCATI'S CORTILE IN RIVA SAN VITALE, SWITZERLAND, IN: ACTIVISM AT HOME. ARCHITECTS DWELLING BETWEEN POLITICS, AESTHETICS, AND RESISTANCE, HG. V. ISABELLE DOUCET, JANINA GOSSEYE, BERLIN 2021, S. 181–191.
 - 18 ARCHIVIO DEL MODERNO, TESTI, FLORA RUCHAT-RONCATI: NOTIZEN ZUR 5. VORLESUNG, TYPOSKRIPT DER VORLESUNGEN IM SOMMERSEMESTER 1991.
 - 19 ZU DEN GENANNTEN PROJEKTEN VGL. DEN AUSSTELLUNGSKATALOG FLORA RUCHAT-RONCATI, HG. V. INSTITUT FÜR GESCHICHTE UND THEORIE DER ARCHITEKTUR, ETH ZÜRICH, ZÜRICH 1998.
 - 20 MITTEILUNG VON MAX BOSSHARD AM 11.01.2018, ASSISTENT VON RUCHAT-RONCATI WÄHREND IHRER GASTDOZENTUR 1979–1981, IM GESPRÄCH MIT KATRIN ALBRECHT UND IRINA DAVIDOVICI, LUZERN.
 - 21 ARCHIVIO DEL MODERNO, ATTIVITÀ DIDATTICA E DI RICERCA 1, FLORA RUCHAT-RONCATI, NOTIZEN ZUR VORLESUNG „BBPR“, 19.06.1995.
 - 22 MITTEILUNG VON IVO TRÜMPY AM 19.07.2017 IM GESPRÄCH MIT KATRIN ALBRECHT UND ELIANA PEROTTI, RIVA SAN VITALE.
 - 23 ELLI MOSAYEBI: GESPRÄCH II. FRAU RUCHAT, WIE HABEN SIE DAS GEMACHT? ELLI MOSAYEBI SPRICHT MIT FLORA RUCHAT-RONCATI ÜBER DIE TRANSJURANE, IN: WIE HABEN SIE DAS GEMACHT? 6 GESPRÄCHE ÜBER ARCHITEKTUR, HG. V. AXEL SIMON, BASEL 2009, S. 30.
 - 24 HEINRICH KLOTZ: MODERNE UND POSTMODERNE. ARCHITEKTUR DER GEGENWART 1960–1980, BRAUNSCHWEIG/WIESBADEN 1984, S. 211–214, 264–288; ALDO ROSSI UND DIE SCHWEIZ. ARCHITEKTONISCHE WECHSELWIRKUNGEN, HG. V. ÁKOS MORAVÁNSZKY, JUDITH HOPFENGÄRTNER, ZÜRICH 2011.
 - 25 FLORA RUCHAT-RONCATI, STADTMAUER, 1981, S. 9.
 - 26 ETHZ ARCHITEKTURABTEILUNG, 2. JAHRESKURS. MATERIAL ZU DEN VORLESUNGEN SS 1992, HG. V. FLORA RUCHAT-RONCATI ET AL., ZÜRICH 1992, S. 5.
 - 27 CHIARA BAGLIONE, MERCEDES DAGUERRE: ODILE DECQ, ZAHA HADID, CARME PINÒS, ELSA PROCHAZKA, FLORA RUCHAT, ANNABELLE SELLDORF. TAVOLA ROTONDA, IN: CASABELLA, 69. JG., H. 732/734, 2005, S. 13. AUS DEM ITALIENISCHEN ÜBERS. VON ELIANA PEROTTI.

Kooperation und Widerstand. Wie und von wem wurde die Frankfurter Nordweststadt geplant?

MATTHIAS BRUNNER

Abstract

Urban planning almost never occurs according to the schema in which a solitary architectural genius scales a mountain, receives enlightenment, descends again, and provides to the grateful population their fully formed concept. Much more often, such concepts are formed over lengthy periods of time through more or less conflict-prone negotiation between numerous actors. Should one nevertheless wish to present the case for a nearly omnipotent, sole creator, one would have to explain away all the foundations, preliminary work, modifications and applications of their plan as incidental or unsuccessful. This has little correspondence to reality, however. Distancing itself from this viewpoint, the current article is interested precisely in the processes that escape the control of architects. From this perspective, the example of Frankfurt's Nordweststadt is used to examine the planning process of a large, post-war modernist housing estate in the former West Germany. By answering the question of what elements had already been developed prior to the urban-planning competition, it is shown that the new settlement by no means originated with the architects' competition project. By analyzing opposition to the Nordweststraße, it is demonstrated to what extent forces contrary to the city project were able to influence planning. An examination of the architects position in the competition and in the subsequent planning process leads to the conclusion that they did not act autonomously but were part of a team. The article therefore argues that Nordweststadt is better understood as the product of a multitude of significantly involved actors than as an individual achievement.

Zusammenfassung

Eine städtebauliche Planung entsteht so gut wie nie nach dem Schema, dass ein genialer Architekt einsam einen Berg erklimmt, erleuchtet wird, wieder heruntersteigt und der dankbaren Bevölkerung ein ausgereiftes Konzept schenkt. Vielmehr wird sie meist über einen längeren Zeitraum in mehr oder weniger konfliktreichen Verhandlungen von zahlreichen Akteur*innen geformt. Möchte man trotzdem einen fast omnipotenten Einzelschöpfer präsentieren, muss man alle Grundlagen, Vorarbeiten, Modifikationen und Konkretisierungen seines Planes für nebensächlich oder missglückt erklären, obwohl das kaum je der Realität entspricht. Sich von dieser Perspektive distanzierend, interessiert sich dieser Beitrag gerade für die Vorgänge, die sich der Kontrolle der Architekt*innen entziehen. Mit einem solchen Fokus untersucht er am Beispiel der Frankfurter Nordweststadt den Planungsprozess einer westdeutschen Großsiedlung der Nachkriegsmoderne. Indem er die Frage beantwortet, welche Elemente schon vor dem städtebaulichen Wettbewerb entwickelt wurden, zeigt er auf, dass das Wettbewerbsprojekt der Architekten keineswegs am Ursprung der neuen Siedlung stand. Durch eine Analyse der Opposition gegen die Nordweststraße bringt er in Erfahrung, in welchem Maß Kräfte, die sich gegen ein Vorhaben der Stadt stellten, die Planung beeinflussen konnten. Eine Untersuchung der Stellung der Architekten im Wettbewerb und im anschließenden Planungsprozess führt zum Schluss, dass diese nicht autonom handelten, sondern in ein Team eingebunden waren. Daraus zieht dieser Beitrag das Fazit, dass sich die Nordweststadt besser als Produkt einer Vielzahl von maßgeblich beteiligten Akteur*innen denn als Einzelleistung verstehen lässt.



Abb. 1: Frankfurt am Main und Nordweststadt als Mutter mit Giebedach-Haube und Kind mit Flachdach-Mütze (1964)

Wer ist der Vater der Nordweststadt?

Für sein Buch über die Großsiedlung Nordweststadt ließ der Architekt Walter Schwagenscheidt eine Zeichnung anfertigen, die die Stadt Frankfurt am Main als Mutter „seiner“ Siedlung darstellt (Abb. 1).¹ Wenn Frankfurt die Mutter war, wer war dann der Vater? Diesen Titel hatte die Presse gleich zwei Männern verliehen: Schwagenscheidt selber und Hans Kampffmeyer junior, dem damaligen Baudezernenten Frankfurts.² Bei dieser Metapher bleibend, obwohl sie auf problematischen Geschlechterstereotypen basiert: Soll nun untersucht werden, wer der wahre Vater, der tatsächliche Autor der Nordweststadt ist? Nein, denn anders als ein Kind hat ein Stadtteil meistens mehrere Väter und basiert nicht auf der genialischen Entwurfsidee eines einzelnen Architekten oder einer einzelnen Architektin, die von anderen nur noch technisch umgesetzt und dabei verwässert wird. Deshalb ist vielmehr nach allen zu suchen, die die Entstehung der Nordweststadt wesentlich beeinflusst haben – unabhängig davon, ob unterstützend oder opponierend.

Das Zusammenwirken von Architekt, Stadtverwaltung und Wohnungsbaugesellschaften beim Bau der Nordweststadt ist schon mehrfach und von divergierenden Positionen aus thematisiert worden. Einerseits interessierte sich Burghard Preusler für

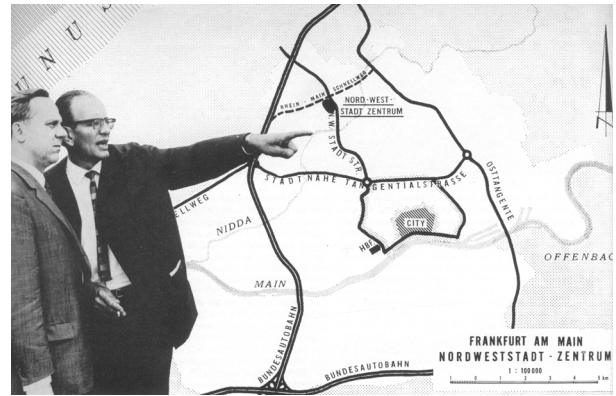


Abb. 2: Oberbürgermeister Willi Brundert lässt sich von Baudezernent Hans Kampffmeyer die Verkehrsanbindung der Nordweststadt erklären (Collage, 1964)

Schwagenscheidts Rollenverständnis, weil dieser bewusst darauf verzichtet habe, sich als Genie zu sehen, das seine Vision uneingeschränkt durchsetzen dürfe.³ Andererseits sahen Andrea Gleiniger und Sandro Einsiedel in der Nordweststadt ein typisches Beispiel für die Missachtung der Autonomie der Architekt*innen und der Architektur.⁴ Die Verwaltung und die Gesellschaften hätten zu stark in den Entwurf eingegriffen, Schwagenscheidt habe durch ein zu flexibles Konzept zu viel Angriffsfläche geboten. Deutlich neutralere Standpunkte bezogen Ilse Irion, Thomas Sieverts und Sven Weidlich; Irion und Sieverts bei geschickt geführten Interviews mit verschiedenen Akteur*innen, Weidlich bei einer ersten Rekonstruktion der Vorgänge in Magistrat und Stadtverordnetenversammlung.⁵ Anhand von drei Teilbereichen untersucht dieser Beitrag exemplarisch das Zusammenwirken der verschiedenen Akteur*innen. Um aufzuzeigen, dass das Wettbewerbsprojekt der Architekten keineswegs am Ursprung der neuen Siedlung stand, wird zuerst gefragt, was schon vorher festgelegt wurde. Dann wird die Opposition gegen die Nordweststraße behandelt, um in Erfahrung zu bringen, was Kräfte, die sich gegen die Stadt stellten, bewirken konnten. Schließlich wird das Verhältnis zwischen der Architektengruppe, die den Wettbewerb gewonnen hatte, und den anderen Akteur*innen betrachtet.

Vor dem Wettbewerb

Mitte der 1950er Jahre herrschte auch in Frankfurt große Wohnungsnot. Da die bereits erschlossenen Baulandreserven beinahe erschöpft waren, bestand erheblicher Druck, neue Baugebiete festzulegen und zu erschließen. Entsprechend wurden im Vorentwurf zum Flächennutzungsplan vom April 1953 verschiedene Flächen neu als Siedlungsgebiet ausgewiesen und geregelt, wie ihre Erschließung finanziert werden soll.⁶

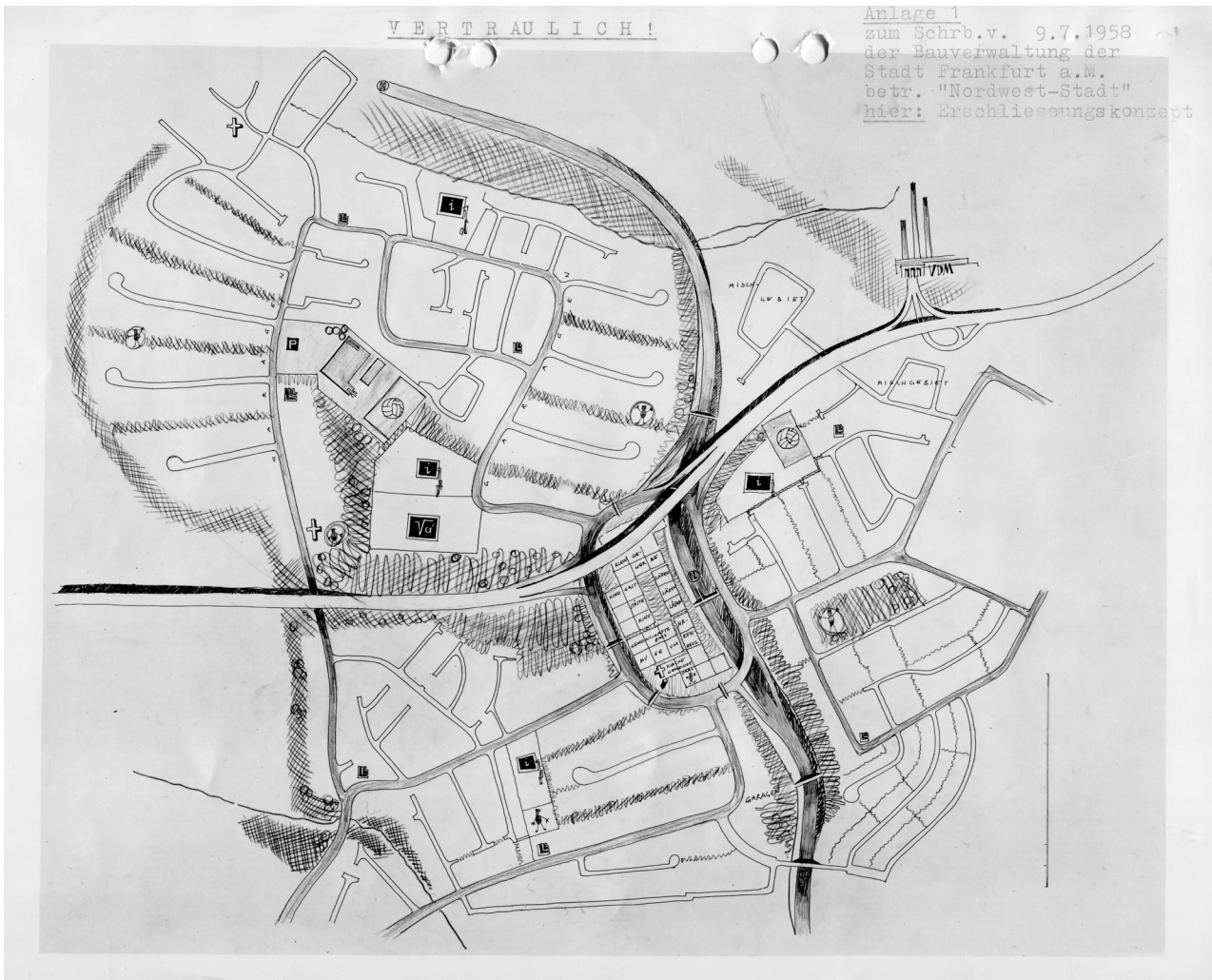


Abb. 3: Erschließungskonzept (1958)

Das größte neue Wohngebiet lag nördlich von Niederursel. Da die dortigen Böden besonders ertragreich waren, erhoben die Bauernvertreter Einspruch, deuteten jedoch an, dass sie eine Überbauung des Gebietes zwischen Heddernheim und Niederursel akzeptieren würden.⁷ Der Magistrat lehnte diesen Vorschlag ab, weil er die neue Siedlung durch Freiräume vom bestehenden Siedlungsgebiet trennen und in größerem Abstand vom hier geplanten Rhein-Main Schnellweg bauen wollte.⁸ Später wurde die Nordweststadt trotzdem genau an dieser Stelle errichtet. Die offizielle Begründung lautete, dass die Erschließungskosten für dieses Land geringer seien. Die Eingabe der Bauernvertreter habe keine Rolle gespielt.⁹

Ebenfalls bereits vor dem Wettbewerb wurden zwei autobahnähnlich ausgebaute Straßen im Bereich der künftigen Stadterweiterung geplant. Schon auf dem vorläufigen Flächennutzungsplan von 1949 ist zu sehen, wie der bereits erwähnte, schließlich doch nicht ausgeführte Rhein-Main-Schnellweg das Gelände in einen Nord- und Südteil zerschneidet.¹⁰ Alle, die an der Planung der Nordweststadt beteiligt waren, hätten

gerne auf ihn verzichtet. Aber weil er ein Projekt von Land und Bund war, stand er nicht zur Disposition. Ungefähr ab Anfang 1958 entstanden zudem Pläne für eine städtische Schnellstraße, die die Innenstadt mit der neuen Siedlung und den Taunus-Vororten verbindet. Damals wurde sie Nordweststraße genannt, seit 1972 heißt sie Rosa-Luxemburg-Straße (Abb. 2).¹¹ Damit die Stadt ihre Pläne für die neue Siedlung umsetzen konnte, war sie auf die Kooperation der Wohnungsbaugesellschaften angewiesen. Noch bevor der Flächennutzungsplan offiziell genehmigt war, vereinbarte sie mit den drei größten Gesellschaften hinter den Kulissen, wie das Gelände aufgeteilt werden sollte. Dabei mussten sich diese mit dem städtischen Erschließungskonzept einverstanden erklären, das bereits zu diesem Zeitpunkt alle wesentlichen Elemente der endgültigen Planung enthielt: die in einem Einschnitt geführte Nordweststraße, den aufgestellten Rhein-Main-Schnellweg, die Ringstraße um das Stadtteilzentrum, die von hier ausstrahlenden Wohnsammelstraßen, die Sackgassen und die Verbindungsstraßen zu den bestehenden Stadtteilen (Abb. 3).¹²

Kontroversen um die Nordweststraße

Im März 1958 wurde die Interessengemeinschaft Römerstadt, die die Mieter*innen der Römerstadt vertrat, durch Kampffmeyer in groben Zügen vertraulich über das Nordweststraßenprojekt informiert.¹³ Sie war gar nicht begeistert, weil die neue Straße mitten durch ihre Siedlung und die Nidda-Landschaft führen sollte. Dennoch bewahrte sie die Vertraulichkeit und suchte erst auswärtige Unterstützung, nachdem der Magistrat im September begonnen hatte, die neue Siedlung und Straße öffentlich zu präsentieren.¹⁴ Sie wandte sich an Ernst May,¹⁵ der als Architekt maßgeblich zum Entwurf der Römerstadt beigetragen hatte und als Frankfurts ehemaliger Dezernent für Städtebau 1925 für das Wohnungsbauprogramm, unter dem sie entstanden war, verantwortlich gewesen war. May rief sofort den aktuellen Planungsdezernenten Hans Kampffmeyer an, da er sein „Lieblingskind“¹⁶ – auch May benutzte die Eltern-Metapher gerne – in Gefahr sah. Es kam zu einem Treffen in Frankfurt, bei dem May vergeblich versuchte, Kampffmeyer und die anderen Vertreter der Stadt davon zu überzeugen, die Nordweststraße östlich oder westlich an der Römerstadt vorbeizuführen und die neue Siedlung tangential zu erschließen. Es gelang ihm auch nicht, seine Widersacher dazu zu bringen, den Teilnehmenden des geplanten Wettbewerbes für die neue Siedlung zu gestatten, eigene Erschließungsvorschläge zu entwickeln.¹⁷

Also beschlossen May und die IG Römerstadt, sich an die Presse zu wenden. Sie versorgten zuerst Helene Rahms von der FAZ und dann, als Verzögerungen absehbar wurden, auch Aloys Kern von der FNP mit Informationen über die erfolglose Besprechung und das Unheil, das „ihrer“ Siedlung drohte.¹⁸ Wie beabsichtigt erschienen zwei Artikel, die das städtische Projekt für die Nordweststraße als grundlegend falsch kritisierten.¹⁹

Weil ihm seine Opposition unangenehm war, lud Kampffmeyer May ein, Mitglied des Preisgerichtes für den Nordweststadtwettbewerb zu werden, obwohl eigentlich bereits alle Juroren bestimmt waren. May sagte unter dem Vorbehalt zu, dass die Teilnehmenden eine von den Plänen der Stadt abweichende Verkehrsführung vorschlagen dürfen.²⁰ Sich May anschließend, machten Max Guthier und Rudolf Hillebrecht ihre Mitwirkung im Preisgericht ebenfalls von der Erfüllung dieser Bedingung abhängig.²¹

Auch aus der Politik kam beträchtlicher Widerstand gegen die Nordweststraße, aber meist aus anderen Gründen. Hier wurde vor allem befürchtet, dass die neue Straße zu einer zusätzlichen Belastung der in-

nerstädtischen Straßen führen oder zu teuer werden könnte.²² Schließlich kam ein problematischer Kompromiss zustande: Die Stadtverordneten beschlossen, die Entscheidung über den Bau der Straße zurückzustellen, von den Wettbewerbsteilnehmenden aber trotzdem zu verlangen, sie einzuplanen. Dadurch ließen sie zu, dass mit großem Aufwand ein Projekt entwickelt wurde, das dahingefallen wäre, wenn sie sich später gegen die Verkehrsplanung ausgesprochen hätten. Dass sie May zugestanden, Varianten zum städtischen Verkehrskonzept zuzulassen, die aber von der Preisverleihung ausgeschlossen blieben, änderte nichts an diesem Umstand.²³

Alles deutet darauf hin, dass die Bauverwaltung keine Alternativen zur Nordweststraße ernsthaft prüfte und einfach davon ausging, dass die Stadtverordneten das Projekt irgendwann genehmigen würden. Sie ergänzte das Wettbewerbsprogramm nur um die Bestimmung, das Straßensystem der neuen Siedlung mit den Straßen der umliegenden Ortsteile zu verbinden. Damit bereitete sie sich lediglich darauf vor, dass die Nordweststraße verspätet fertiggestellt, aber nicht, dass sie abgelehnt werden könnte.

Die Mehrheit der Preisrichter (insbesondere May, Guthier und Hillebrecht) hätte eine alternative Erschließung ohne Nordweststraße eindeutig bevorzugt. Sie konnte zwischenzeitlich erreichen, dass auch Varianten, die vom Verkehrskonzept der Stadt abwichen, zur Beurteilung zugelassen wurden.²⁴ Kurz vor Abgabe wurde dieses Zugeständnis aber widerrufen und beschlossen, dass abweichende Varianten doch nur außer Konkurrenz beurteilt werden.²⁵

Entsprechend schloss die Jury den Beitrag von Habbeck und Büchel von der Preisverleihung aus, als sie am 8. und 9. Juli 1959 zusammentrat. Denn dieser schlug vor, die Nordweststadt tangential von zwei bestehenden Straßen zu erschließen und den Rhein-Main-Schnellweg nach Norden zu verschieben. Damit gelang es ihm, die Römerstadt und die Nidda-Auen zu schonen sowie die Nordweststadt von Schnellverkehrsstraßen freizuhalten. Dafür verband er die neue Siedlung nur indirekt mit der Innenstadt.²⁶

Eine Mehrheit der Preisrichter lehnte die Nordweststraße auch nach dem Studium der Wettbewerbsprojekte ab,²⁷ die Vertreter der Stadt hielten unbeirrt an ihr fest.²⁸ Gelegentlich wurde gesagt, die Preisrichter hätten sich von der Stadt überzeugen lassen, und zwar durch das Argument, dass bereits May eine Straße durch die Römerstadt geplant habe.²⁹ Diese Behauptung trifft vermutlich nicht zu, May jedenfalls bezog auch nach der Jurierung klar Position gegen die Nordweststraße.³⁰

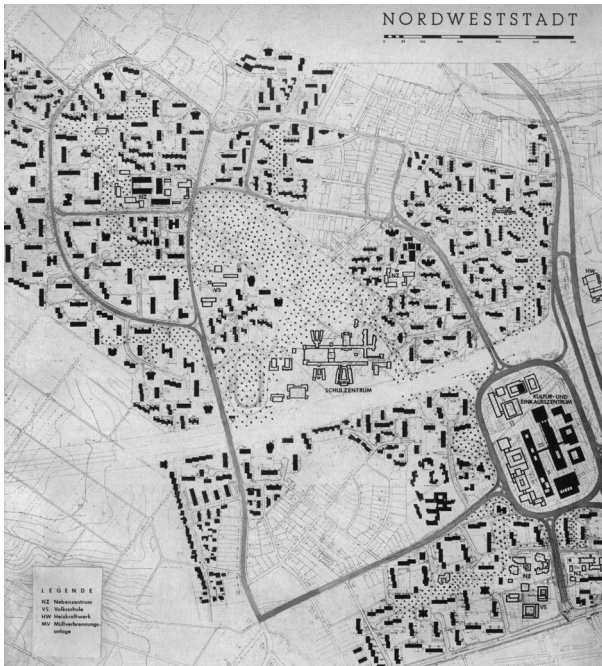


Abb. 4: Gesamtplan, realisierter Entwurf (1964)

Die Presse übernahm die Sichtweise der Stadt ebenfalls nicht uneingeschränkt und kritisierte die Wettbewerbsvorgaben teilweise hart.³¹

Bei der Detailplanung, die gut ein Jahr nach Verkündigung des Wettbewerbsresultats aufgenommen wurde,³² traten zahlreiche weitere Konflikte auf. Umstritten war zum Beispiel, ob die Römerstadt unter Denkmalschutz zu stellen sei, ob sie untertunnelt werden solle, ob man ein paar ihrer Häuser abreißen müsse, ob ein Luftschutzbunker abgebrochen werden dürfe, ob man zwei Friedhöfe verkleinern könne, ob eine Schule wegen des Lärms zu verlegen sei, ob die Schonung von Kleingärten eine ungünstigere Linienführung rechtfertige, ob die Straße mit Stelzen oder einem Damm in die Höhe zu heben sei und ob sie nach Rosa Luxemburg benannt werden solle.

Diese Konflikte vermochten das Projekt nicht mehr ernsthaft zu gefährden. Denn spätestens seit dem Bezug der ersten Häuser der Nordweststadt im Herbst 1962 waren die Stimmen, die eine Verbesserung der Verkehrsverhältnisse durch den Bau der Nordweststraße forderten, lauter als jene der Gegner des Projektes. So war man noch im Spätsommer 1965 zuversichtlich, im Herbst mit dem Bau beginnen zu können und die Straße wie seit langem versprochen zur Eröffnung des Nordwestzentrums im Oktober 1968 oder spätestens zur Bundesgartenschau 1969 eröffnen zu können.³³

Aber im Herbst 1965 bedrohte eine städtische Finanzkrise das Projekt noch einmal substanziell. Ihretwegen musste die Stadt unter anderem den Bau der Nordweststraße zurückstellen, die Gewerbesteuern

und die Straßenbahntarife erhöhen und die Bundesgartenschau absagen.³⁴ Es war offensichtlich, dass die Stadt die neue Straße bis auf weiteres nicht allein finanzieren konnte, sondern nur, wenn sich Bund und Land maßgeblich beteiligten. Alles schien nun davon abzuhängen, wie der Bund über den Antrag, sie als Zubringer einer Bundesstraße zu klassifizieren, entscheiden würde.³⁵ Weil sich das Bundesfinanzministerium gegen den Antrag stellte, blieb dieser trotz Unterstützung von Landesregierung und Bundesverkehrsministerium unbearbeitet liegen.³⁶

Anfang 1968 rechnete die SPD Frankfurt nicht mehr damit, dass der Bund die Nordweststraße innert nützlicher Frist übernehmen würde. Deshalb trat sie nun dafür ein, von der neulich geschaffenen Möglichkeit, kommunale Straßenbauprojekte mit dem Mehraufkommen der Mineralölsteuer unterstützen zu lassen, Gebrauch zu machen.³⁷ Nachdem geklärt war, dass der Bund rund die Hälfte und das Land rund ein Viertel der Baukosten übernehmen,³⁸ konnte schließlich Ende 1968 doch noch mit dem Bau begonnen³⁹ und am 17. April 1974 das erste Teilstück eröffnet werden⁴⁰ – rund fünfeinhalb Jahre nach Eröffnung des Nordwestzentrums und rund zwölf Jahre nach Einzug der ersten Mieter*innen.

Der Architekt als Instrument der Bauverwaltung

Ganz offensichtlich ging es den Auslobern des Wettbewerbs nicht um eine grundsätzliche Diskussion der Nordweststraße. Worum ging es ihnen dann? Mehr oder weniger um das Gegenteil. Laut Wettbewerbsprogramm standen Wohnungsgrundrisse, einzelne Haustypen und ihre Kombination zu Raumeinheiten im Zentrum des Interesses. So wollten die Auslober Bausteine generieren, mit denen man nach dem Wettbewerb in einem kollaborativen Verfahren möglichst flexibel weiterarbeiten könnte. Entsprechend sahen sie vor, möglichst alle Architekten der ausgezeichneten Wettbewerbsprojekte für die weitere Bearbeitung von Teilaufgaben heranzuziehen, den Gesamtplan aber selber zu überarbeiten.⁴¹

Bei der Jurierung setzten sich Hans Kampffmeyer und die anderen Vertreter der Stadt für den Entwurf der Gruppe Schwagenscheidt ein, Ernst May für jenen von Helmut Krisch und Gerhard Rittmann.⁴² May erreichte, dass sein Favorit vor jenem der Stadt platziert wurde; die Stadt konnte durchsetzen, dass kein erster Preis verliehen wurde. Offiziell wollte die Stadt damit zum Ausdruck bringen, dass keine Arbeit in allen Punkten voll befriedige.⁴³ Tatsächlich ging es ihr darum, möglichst wenig an die Rangierung des Preisgerichts gebunden zu werden.⁴⁴



Abb. 5: Team Schwagenscheidt, Modell Raumgruppe (1960)

Den so geschaffenen Spielraum nutzten Stadt und Wohnungsbaugesellschaften, als sie kurz darauf gemeinsam beschlossen, nicht das bestplatzierte Projekt von Krisch und Rittmann zur Grundlage der weiteren Planung zu machen, sondern das drittplatzierte Projekt der Gruppe Schwagenscheidt.⁴⁵ Sie bevorzugten dieses Projekt vor allem deshalb, weil es vielgestaltiger und dadurch flexibler und manipulierbarer war. Da jede Hausgruppe etwas anders ausgebildet sei, seien die Höhen der Häuser, die Haustypen und die Stellung der Häuser zueinander hier einfacher veränderbar. Dadurch könne besser auf soziale Bedürfnisse reagiert werden, sei es leichter, zusätzliche Bauaufgaben zu integrieren, und sei es einfacher, andere Architekt*innen einzubeziehen. Die vielgestaltigen und überschaubaren Hausgruppen verbreiteten überdies Menschlichkeit und Wärme, während die Wohnbauten von Krisch und Rittmann zu Uniformität und Strenge tendierten.⁴⁶ In der Folge übertrug die Bauverwaltung Schwagenscheidt und seinem Team die Überarbeitung des Gesamtplanes, die Koordination der Planung und die Überwachung der Ausführung. Sie behielt die Oberleitung und erteilte ihm keine Befugnis, selbständig Anordnungen zu erteilen. Sie beauftragte ihn nicht als freien Architekten, sondern betraute ihn mit städtebaulichen Verwaltungsaufgaben, für die normalerweise das Stadtplanungsamt zuständig war. Dadurch sollte er ein „Instrument der Bauverwaltung“ werden – und kein eigenständiger dritter Partner, der den Behörden und den Baugesellschaften autonom gegenübertritt.⁴⁷ Sobald die Bauarbeiten begonnen hatten, bezogen

die wichtigsten Planer eine Baracke auf der Baustelle, damit sie möglichst effizient miteinander und mit den Ausführenden zusammenarbeiten konnten. Hier befanden sich die Büros der Architekten (Planungsgruppe Nordweststadt unter der Leitung von Walter Schwagenscheidt), der Tiefbauingenieure (Ingenieurbüro Georg Barth), der Fernheizungsplaner (Ingenieurbüro J. Goepfert), der Bauleitung der Tiefbauarbeiten (Frankfurter Aufbau AG) und des städtische Vermessungsamtes.⁴⁸

Trotzdem kam es zu Reibereien und Konflikten zwischen den Planern. Siegfried Boldt, der Koordinator der Planung und Erschließung, wies die Schuld oft der Gruppe Schwagenscheidt zu. Er hielt die technische Qualifikation der meisten ihrer Mitarbeiter für unzureichend, fand, sie arbeite nicht selbständig und müsse ständig angeleitet werden, war der Ansicht, sie setze falsche Prioritäten, und beklagte, sie liefere die Pläne zu spät und schlage Änderungen zur Unzeit vor. Schwagenscheidt persönlich warf er außerdem vor, er trete den Gesellschaften gegenüber nicht energisch genug auf. In der Folge verlor die Gruppe Schwagenscheidt gewisse Kompetenzen, wurde stärker beaufsichtigt und musste Mitarbeiter auswechseln.⁴⁹ Wie weit Kampffmeyer Boldts Meinung teilte, ist noch nicht ganz klar. Im Rückblick beschrieb er Schwagenscheidt als einen warmherzigen, introvertierten und versponnenen Einzelgänger, der zwar gute Ideen habe, dem es aber an praktisch-technischer Versiertheit mangle und dem man deshalb nicht zu viel Verantwortung übertragen dürfe.⁵⁰

Zusammen mit der Stadt und den Wohnungsbauges-



Abb. 6: Wohnbauten (1965)

sellschaften überarbeitete das Team Schwagenscheidt das Siedlungslayout. Manche Elemente behielt es bei, andere veränderte es grundlegend. Beispielsweise bewahrte es die exakte Ausrichtung aller Bauten nach den Himmelsrichtungen, gab aber die Gruppenbildung der Wohnbauten zugunsten eines fast endlos wirkenden Freiraumgeflechts fast vollständig auf (Abb. 4).

Weil Wettbewerbsprogramm und Preisgerichts-Bericht einen Planungsauftrag für einen Teil der Wohnbauten in Aussicht gestellt hatten und eine Wohnbaugesellschaft gar ein entsprechendes Versprechen abgegeben hatte, entwickelte das Team Schwagenscheidt auch seine Entwürfe für die Wohnhausgruppen weiter (Abb. 5). Doch schließlich durfte es nur ein paar Einzelbauten realisieren. Zwei Kirchenzentren und ein Einfamilienhaus entstanden unter seiner Leitung, an einem Nebenzentrum und einem Mehrfamilienhaus war es in frühen Entwurfsphasen beteiligt.⁵¹

Die letztlich von anderen Wettbewerbsteilnehmenden und gesellschaftsinternen Planungsabteilungen realisierten Wohnbauten waren bei weitem nicht so differenziert und vielfältig wie die Entwürfe der Gruppe Schwagenscheidt. Dafür gerieten sie ein wenig günstiger und widersprachen etwas seltener den Normen des sozialen Wohnungsbaus. Laut Tassilo Sittmann, dem Juniorpartner Schwagenscheidts, sind sie missglückt und laufen dem Gesamtkonzept der Siedlung zuwider.⁵² Über Schwagenscheidts Meinung widersprechen sich die Berichte (Abb. 6).⁵³

Ein Kind vieler Eltern

Das Zusammenwirken der verschiedenen Akteur*innen bei der Planung der Nordweststadt verlief je nach involvierten Interessen und Persönlichkeiten manchmal harmonisch und manchmal konfliktreich, hatte aber immer einen maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung des Projektes. Wichtige Fragen wurden oft informell hinter den Kulissen geregelt, zum Beispiel beschlossen Stadt und Baugesellschaften auf diese Weise Grundkonzept und Auftragsvergabe. Die Öffentlichkeit wurde hingegen kaum direkt beteiligt. Wollte sich eine bislang nicht einbezogene Gruppe Gehör verschaffen, zeigten Proteste in der Regel eine gewisse Wirkung – meistens, nachdem sie von Verbänden oder politischen Parteien aufgegriffen worden waren und in der Presse ein Echo gefunden hatten.

Das Grundkonzept für die Nordweststraße entstand weitgehend in der Stadtverwaltung, das Siedlungslayout basiert überwiegend auf einer Idee der Gruppe Schwagenscheidt und die Wohnbauten wurden zu einem großen Teil von den gemeinnützigen Wohnungsbaugesellschaften entwickelt. Zu allen drei Bereichen haben zudem weitere Akteur*innen wichtige Beiträge geleistet. Ohne die IG Römerstadt wäre die Nordweststraße im Detail anders geführt worden, ohne die Stadt wären die Raumgruppen nicht aufgelöst worden und ohne Schwagenscheidt würden die Wohnbauten anders aussehen. Somit ist klar, dass die Planung der Nordweststadt ein Produkt vieler Akteur*innen ist. Sie ist nicht das Kind eines einzigen Vaters!

Abbildungsnachweis

- 1 WALTER SCHWAGENSCHIEDT: DIE NORDWESTSTADT. IDEE UND GESTALTUNG, STUTTGART 1964, S. 9
 - 2 VON DER IDEE ZUR WIRKLICHKEIT. DIE NORDWESTSTADT – DAS GRÖSSTE FRANKFURTER WOHNBAUPROJEKT, IN: FRANKFURT LEBENDIGE STADT, 9. JG., H. 4, 1964, S. 20–31, HIER S. 20. FOTO KURT WEINER. PLAN STADTPLANUNGSAMT FRANKFURT AM MAIN
 - 3 INSTITUT FÜR STADTGESCHICHTE FRANKFURT AM MAIN (ISG), MAGISTRATSAKTEN 1316. STADTPLANUNGSAMT FRANKFURT AM MAIN
 - 4 VON DER IDEE ZUR WIRKLICHKEIT. DIE NORDWESTSTADT – DAS GRÖSSTE FRANKFURTER WOHNBAUPROJEKT, IN: FRANKFURT LEBENDIGE STADT, 9. JG., H. 4, 1964, S. 20–31, S. 23. STADTPLANUNGSAMT FRANKFURT AM MAIN
 - 5 ISG S7C 1998 NR. 37015. FOTO ROSEMARIE WALLRAPP, OBERHÖCHSTADT
 - 6 ISG S7C 1998 NR. 37305. FOTO HARTIG
- ## Anmerkungen
- 1 WALTER SCHWAGENSCHIEDT: DIE NORDWESTSTADT. IDEE UND GESTALTUNG, STUTTGART 1964, S. 9.
 - 2 SIEHE Z.B. VATER DER NORDWESTSTADT. ARCHITEKT WALTER SCHWAGENSCHIEDT GESTORBEN, IN: FRANKFURTER NEUE PRESSE (FNP), 17.01.1968; GERD CZECHATZ: TRAUMSTADT MIT SCHÖNHEITSFELERN. IN DER WERDENDEN NORDWESTSTADT LÄSST MANCHES ZU WÜNSCHEN ÜBRIG / ENDE GUT – ALLES GUT?, IN: FRANKFURTER RUNDSCHAU (FR), 09.03.1963.
 - 3 BURGHARD PREUSLER: WALTER SCHWAGENSCHIEDT, 1886–1968. ARCHITEKTENIDEALE IM WANDEL SOZIALER FIGURATIONEN, STUTTGART 1985. LEIDER SETZTE PREUSLER SEINEN VIELVERSPRECHENDEN ANSATZ NUR UNBEFRIEDIGEND UM.
 - 4 SANDRO EINSIEDEL: IDEE, ANSPRUCH UND WIRKLICHKEIT. DIE NORDWESTSTADT IN FRANKFURT/MAIN, IN: STADTBAUWELT, 70. JG., H. 63 (28. SEPTEMBER), 1979, S. 285–293; ANDREA GLEINIGER: DIE FRANKFURTER NORDWESTSTADT. GESCHICHTE EINER GROSSSIEDLUNG, FRANKFURT 1995.
 - 5 ILSE IRION, THOMAS SIEVERTS: NEUE STÄDTE. EXPERIMENTIERFELDER DER MODERNE, STUTTGART 1991; SVEN WEIDLICH: AUF DEM LANGEN WEG ZURÜCK IN DIE NORMALITÄT. WOHNUNGSNOT UND SOZIALER WOHNUNGSBAU IN FRANKFURT AM MAIN WÄHREND DER AMTZEIT VON OBERBÜRGERMEISTER WERNER BOCKELMANN 1957–1964, IN: ARCHIV FÜR FRANKFURTS GESCHICHTE UND KUNST, 67. JG., 2001, S. 125–159.
 - 6 ISG, MA 1316, PROTOKOLL-AUSZUG DER STADTVERORDNETEN-VERSAMMLUNG § 497, ERSCHLISSUNG DER BAUGEBIETE FÜR DEN WOHNUNGSBAU IM JAHRE 1958, 22.05.1958.
 - 7 INSTITUT FÜR STADTGESCHICHTE, FRANKFURT AM MAIN (ISG), MAGISTRATSAKTEN (MA) 1315, HESSISCHER BAUERNVERBAND E. V., KREISBAUERNVERBAND FRANKFURT AN DEN VORSITZENDEN DES TIEFBAU-AUSSCHUSSES, 21.10.1955; ISG, MA 1315, BEZIRKSVEREIN FRANKFURT (MAIN)-NIEDERURSEL E. V. AN STADTVERORDNETEN-VERSAMMLUNG, 13.12.1955.
 - 8 ISG, MA 1315, MAGISTRAT: ERWIDERUNG AUF DIE EINGABE DES HESSISCHEN BAUERNVERBANDES VOM 21.10.1955 ZUR NEUFESTSETZUNG DES FLÄCHENNUTZUNGSPLANES, ENTWURF, 05.12.1955; ISG, MA 1315, MAGISTRAT: ERWIDERUNG AUF DIE EINGABE DES BEZIRKSVEREINS NIEDERURSEL E. V. VOM 13.12.1955, 21.01.1956.
 - 9 ISG, MA 1316, STADTPLANUNGSAMT: ÄNDERUNGSVERZEICHNIS: ÄNDERUNGEN GEGENÜBER DEN AM 09.02.1956 BESCHLOSSENEN BAULEITPLÄNEN, 22.12.1958.
 - 10 HANS-REINER MÜLLER-RAEMISCH: FRANKFURT AM MAIN. STADTENTWICKLUNG UND PLANUNGSGESCHICHTE SEIT 1945. FRANKFURT 1996, S. 88.
 - 11 EHRUNG FÜR ROSA LUXEMBURG. NAME FÜR STADTAUTOBAHN BESCHLOSSEN / CDU AUF EINMAL DAGEGEN, IN: FAZ, 18.03.1972.
 - 12 ISG, MA 1316, HANS KAMPPFMEYER AN WERNER BOCKELMANN, 14.07.1958.
 - 13 DEUTSCHES KUNSTARCHIV IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM, NÜRNBERG (DKA), BESTAND ERNST MAY (MAY) I,B-187, INTERESSENGEMEINSCHAFT RÖMERSTADT (IGR) AN HELENE RAHMS, 10.12.1958.
 - 14 WOHNSTADT IM NIDDAGEBIET. DIE SIEDLUNGSPOLITIK STEHT AM WENDEPUNKT, IN: FNP, 02.09.1958.
 - 15 DKA, MAY I,B-187, IGR AN ERNST MAY, 10.11.1958.
 - 16 SIEHE Z.B. DKA, MAY I,B-187, ERNST MAY AN IGR, 29.08.1961.
 - 17 DKA, MAY I,B-187, ERNST MAY: AKTENVERMERK ÜBER VERHANDLUNG MIT STADTRAT DR. KAMPPFMEYER, BAUDIREKTOR KRÜGER UND BAURAT (OBERBAURAT?) SCHMIDT IN FRANKFURT/M. AM 09.12.1958.
 - 18 DKA, MAY I,B-187, IGR AN ERNST MAY, 10.12.1958; DKA, MAY I,B-187, IGR AN HELENE RAHMS, 10.12.1958; DKA, MAY I,B-187, SEKRETÄRIN VON ERNST MAY AN IGR, 18.12.1958; DKA, MAY I,B-187, SEKRETÄRIN VON ERNST MAY AN HELENE RAHMS, 19.12.1958; DKA, MAY I,B-187, IGR AN ERNST MAY, 01.02.1959.
 - 19 QUER DURCH DIE RÖMERSTADT. STADTRAT A. D. PROF. MAY: „PHANTASIELOS UND OHNE GROSSEN ZUG“, IN: FNP, 31.01.1959; HELENE RAHMS: EINE WOHNSTADT FÜR VIERZIGTAUSEND. ANMERKUNGEN ZU EINEM PROJEKT DER STADT FRANKFURT, IN: FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (FAZ), 18.04.1959.
 - 20 DKA, MAY I,B-187, ERNST MAY: AKTENVERMERK BETR. TELEFONGESPRÄCH MIT STADTRAT KAMPPFMEYER, 06.02.1959; DKA, MAY I,B-187, ERNST MAY AN IGR, 12.02.1959.
 - 21 KEINE EINSCHRÄNKUNGEN. WETTBEWERB NORD-WEST-STADT, IN: FNP, 03.04.1959.
 - 22 ISG, MA 1316, RECHNEIAMS-FINANZVERWALTUNG AN MAGISTRAT, 29.01.1959; ISG, MA 1316, NIEDERSCHRIFT ÜBER DIE 17. SITZUNG DER MAGISTRATSKOMMISSION FÜR VERKEHRSFragen AM 03.02.1959, 04.02.1959.
 - 23 ISG, MA 1316, PROTOKOLL-AUSZUG DER STADTVERORDNETEN-VERSAMMLUNG § 165, WOHNBAUPROJEKT NORD-WEST-STADT, NEUFASSUNG, 26.02.1959.
 - 24 DKA, BESTAND HANS BERNHARD REICHOW I,B-189A, HANS KAMPPFMEYER: WETTBEWERB NORD-WEST-STADT, RÜCKFRAGEN, 31.03.1959.
 - 25 ISG, MA 1316, HANS KAMPPFMEYER: LETZTE MITTEILUNG AN ALLE TEILNEHMER AM WETTBEWERB NORD-WEST-STADT, 05.05.1959.
 - 26 EIN TEIL DER WETTBEWERBSARBEITEN IST PUBLIZIERT IN ARCHITEKTUR WETTBEWERBE, H. 28 (NEUE WOHNGBIETE), 1960, S. 57–83.
 - 27 ISG, MA 1316, PROTOKOLL DES PREISGERICHTS ZUM WETTBEWERB NORDWESTSTADT, TAGUNGSDATEN 08.–09.07.1959, S. 5–6.
 - 28 ISG, MA 1316, STENOGRAPHISCHER BERICHT, SITZUNG DES SONDERAUSSCHUSSES „WETTBEWERB DER NORD-WEST-STADT“ DER STADTVERORDNETEN-VERSAMMLUNG, 17.07.1959; DOCH EINE STRASSE DURCH DAS NIDDATAL. DIE VERSORGUNG DER NORD-WEST-STADT IST VON IHR ABHÄNGIG, IN: FAZ, 19.04.1960.
 - 29 SIEHE Z.B. JUSTUS BUEKSCHEMME: NORDWESTSTADT. FRANKFURTS NEUES WOHNGBIET UND SEIN GESCHÄFTS- UND KULTURZENTRUM, SONDERDRUCK AUS: NEUE HEIMAT, H. 7, 1962, S. 20; HANS KAMPPFMEYER: DIE NORDWESTSTADT IN FRANKFURT AM MAIN, FRANKFURT 1968 (WEGE ZUR NEUEN STADT, 6), S. 72.
 - 30 DKA, MAY I,B-187, ERNST MAY AN IGR, 13.07.1959; „UNSERE STÄDTE SIND KRANK“. SPIEGEL-GESPRÄCH MIT DEM STÄDTBAUER PROFESSOR DR. ERNST MAY, IN: SPIEGEL, H. 52, 1963, S. 92–99, HIER S. 95.

- ³¹ HELENE RAHMS: KEINE BAUREIFE LÖSUNG. DER WETTBEWERB UM DIE FRANKFURTER NORDWESTSTADT UND SEINE LEHREN, IN: FAZ, 12.08.1959; ASCHE UND TRABANT, IN: SPIEGEL, H. 25, 1962, S. 72–74.
- ³² ISG, MANUSKRIPTE S6A / 386, SIEGFRIED BOLDT: RECHENSCHAFTSBERICHT NORDWESTSTADT, 12.11.1963, S. 87–88.
- ³³ BAUBEGINN IM HERBST, IN: FAZ, 31.08.1965.
- ³⁴ DIE NORDWESTSTRASSE GERÄT IN DIE SPARWELLE. AUSSCHÜSSE STIMMEN DER ZURÜCKSTELLUNG ZU / MÖLLER WILL EINFACHERE LÖSUNG, IN: FAZ, 13.10.1965.
- ³⁵ DER ANTRAG WAR BEREITS IM HERBST 1964 EINGEREICHT WORDEN (VERHANDLUNGEN SEIT EINEM JAHR, IN: FAZ, 04.12.1965).
- ³⁶ IN ERWARTUNG EINES GELDSCHIFFS. OPTIMISTISCHER BUNDESVERKEHRSMINISTER BESUCHT FRANKFURT / „ICH BIN IHR BUNDEGENOSSE“, IN: FAZ, 01.10.1966; FINANZMINISTER WILL NICHT, IN: FAZ, 15.03.1967.
- ³⁷ DIE NORDWESTSTRASSE BAUEN, IN: FAZ, 27.01.1968; RICHTLINIEN FÜR BUNDESZUWENDUNGEN ZUR VERBESSERUNG DER VERKEHRSVERHÄLTNISSE IN DEN GEMEINDEN, IN: VERKEHRSLBLATT, 21. Jg., 1967, H. 10, S. 346–355.
- ³⁸ ÜBERSICHT ÜBER DIE BAUREIFEN VORHABEN ENTSPRECHEND § 10 DER RICHTLINIEN FÜR BUNDESZUWENDUNGEN ZUR VERBESSERUNG DER VERKEHRSVERHÄLTNISSE IN DEN GEMEINDEN VOM 12. MAI 1967 FÜR DIE JAHRE 1967 BIS 1970, IN: DEUTSCHER BUNDESTAG, 5. WAHLPERIODE, 23.02.1969, DRUCKSACHE V/3884, S. 23.
- ³⁹ BAU DER NORDWESTSTRASSE HAT BEGONNEN. ZUNÄCHST AN DER HADRIANSTRASSE / DREIJÄHRIGE BAUZEIT WIRD EINGEHALTEN, IN: FAZ, 08.11.1968.
- ⁴⁰ NORDWESTSTRASSE BIS GINNHEIM BEFAHRBAR. KEINE TERMINE FÜR DEN WEITERBAU / ANLIEGER BEFÜRCHTEN BELÄSTIGUNGEN, IN: FAZ, 18.04.1974.
- ⁴¹ ISG, STADTKÄMMEREI 1689, WETTBEWERB ZUR ERLANGUNG VON ENTWÜRFEN FÜR DIE NEUEN WOHNGEBIETE DER NORDWESTSTADT, 27.02.1959.
- ⁴² PREUSLER: WALTER SCHWAGENSCHIEDT, 1985, S. 16.
- ⁴³ ISG, MA 1316, PROTOKOLL DES PREISGERICHTS ZUM WETTBEWERB NORDWESTSTADT, TAGUNGSDATEN 08. – 09.07.1959, S. 3.
- ⁴⁴ ISG, MA 1316, STENOGRAPHISCHER BERICHT, SITZUNG DES SONDERAUSSCHUSSES „WETTBEWERB DER NORD-WEST-STADT“ DER STADTVERORDNETEN-VERSAMMLUNG, 17.07.1959, S. 8. ES GEHT „NUR“ UM EINE MORALISCHE BINDUNG. §21 DER DAMALS GÜLTIGEN WETTBEWERBSORDNUNG ERLAUBTE DEM AUSLOBER, FREI UNTER ALLEN MIT EINEM PREIS ODER ANKAUF AUSGEZEICHNETEN ARBEITEN ZU WÄHLEN (BUND DEUTSCHER ARCHITEKTEN: GRW 1952. GRUNDSÄTZE UND RICHTLINIEN FÜR WETTBEWERBE AUF DEM GEBIETE DES BAUWESENS UND DES STÄDTEBAUS, ESSEN 1952).
- ⁴⁵ ISG, MA 1316, STENOGRAPHISCHER BERICHT, SITZUNG DES SONDERAUSSCHUSSES „WETTBEWERB DER NORD-WEST-STADT“ DER STADTVERORDNETEN-VERSAMMLUNG, 17.07.1959, S. 4.
- ⁴⁶ EBD., S. 8–9, 17–18; BAUT DER DRITTE PREISTRÄGER DIE NORDWESTSTADT. DAS BAUDEZERNAT PLÄDIERT FÜR DIE PLÄNE DER BAUGEMEINSCHAFT SCHWAGENSCHIEDT / DIE JURY SPRICHT NICHT MIT, IN: FAZ, 17.07.1959.
- ⁴⁷ ISG, MATERIALSAMMLUNG ZEITUNGS-AUSSCHNITTE PIA S6B-38 / 363, VORTRAG DES MAGISTRATS M714: STÄDTEBAULICHE PLANUNG DER NEUBAUGEBIETE DER NORDWESTSTADT, 07.03.1960; ISG, MA 1317, VORTRAG DES MAGISTRATS M523: BEWILLIGUNG EINER AUSSERPLANMÄSSIGEN AUSGABE IM ORDENTLICHEN HAUSHALT DES STADTPLANUNGSAMTES FÜR DAS RECHNUNGSJAHR 1961, 04.09.1961; BOLDT: RECHENSCHAFTSBERICHT NORDWESTSTADT, S. 41.
- ⁴⁸ EBD., S. 43.
- ⁴⁹ EBD., S. 29–46; ISG, STADTPLANUNGSAMT 10, SIEGFRIED BOLDT: AKTENVERMERK, 14.05.1961; ISG, STADTPLANUNGSAMT 10, SIEGFRIED BOLDT AN ERHARD WEISS, 23.03.1962.
- ⁵⁰ IRION, SIEVERTS: NEUE STÄDTE, 1991, S. 106.
- ⁵¹ ISG, STADTPLANUNGSAMT 10, WALTER SCHWAGENSCHIEDT AN HANS KAMPFFMEYER, 17.04.1961; IRION, SIEVERTS: NEUE STÄDTE, 1991, S. 116–118.
- ⁵² IRION, SIEVERTS: NEUE STÄDTE, 1991, S. 116–118.
- ⁵³ KAMPFFMEYER: DIE NORDWESTSTADT, 1968, S. 15, 41; EINSIEDEL: IDEE, ANSPRUCH UND WIRKLICHKEIT, 1979, S. 289.

Von Expert:innen zu Akteur:innen

PAOLA ALFARO D'ALENÇON, NATALIE HEGER UND NIKOLAUS PODLAHA

Abstract

While it was a matter of interdisciplinary work undertaken between experts in the 1960s, today transdisciplinary planning involves diverse actors. On the basis of case studies, beginning with the Olympic Village in 1960s Munich and taking a more in-depth look at current developments in the arts quarter of the former Blumengroßmarkt in Berlin, this article documents collective planning in architecture and urban development and how it has changed. In both cases, urban and architectural planning has fundamentally questioned the designs and role of architecture. Architects involved in the construction of the Olympic Village became mediators of increasingly complex planning tasks within large, expert planning teams involved in the planning from an early stage. To this end, architecture planned in isolation would be replaced by the designs of planning teams. The aim was to systematize the process and make it more objective, as well as to de-hierarchize it to become collaborative and interdisciplinary. Planning tasks are still viewed as complex today, but current discourses point to a planning practice supported by diverse actors, one that is much more about transdisciplinarity and cooperation between different individuals. Building on this, two main trends can be identified: Professional interest is directed, firstly, towards the possibilities of developing spaces collectively and, secondly, according to the local competences of the various actors involved in collaboratively created projects. The focus here is on the learning experience arising through the development of the space and the self-empowerment of project participants.

Zusammenfassung

Ging es in den 1960er Jahren um interdisziplinäres Arbeiten unter Expert*innen, findet heute transdisziplinäre Planung zwischen vielfältigen Akteur*innen statt. Der Beitrag zeigt anhand von Beispielen, ausgehend vom Planungsverfahren Olympisches Dorf München aus den 1960er Jahren und vertiefend anhand der aktuellen Entwicklungen am Kunst- und Kreativquartier des ehemaligen Blumengroßmarkts in Berlin kollektive Planung in der Architektur und im Städtebau sowie deren Wandel auf. In beiden Fällen wurde durch die städtebauliche und architektonische Planung, das Entwerfen und die Rolle der Architektur grundlegend hinterfragt. Beim Olympischen Dorf wurden Expert*innen bereits in der Entwurfsphase prüfend und beratend einbezogen. Ziel war, den Prozess zu systematisieren und gemeinschaftlich sowie interdisziplinär zu gestalten. Auch heute wird eine isoliert planende Architektur durch Planungsteams abgelöst, bei der Architekt*innen zu Mediator*innen immer komplexer werdender Planungsaufgaben werden. Allerdings verweisen die derzeitigen Diskurse auf eine von verschiedenen Akteur*innen getragene Planungspraxis hin, bei der es vielmehr um Transdisziplinarität und Kooperation verschiedener Individuen geht. Darauf aufbauend lassen sich zwei wesentliche Themenfelder identifizieren: Zum einen gilt das fachliche Interesse den Möglichkeiten, kollektiv Räume zu entwickeln und zum anderen der durch Kollaboration entstehenden Lokalkompetenz der unterschiedlichen, an den Projekten beteiligten Akteur*innen. Im Zentrum steht die Lernerfahrung, die durch die Entwicklung des Raums und die Selbstermächtigung der Projektbeteiligten entsteht.

Einführung

Bemerkenswerterweise lassen sich in der Architekturgeschichte der Moderne mehrere Verweise einer konzeptionellen Affinität zu kollektiven Arbeitsformen finden. Darunter lassen sich unter anderem die Arbeiten von Walter Gropius und seines 1945 in der Migration in Chicago gegründeten *The Architects Collaborative* (TAC) einordnen. Der erste Direktor des Bauhauses hatte bereits 1919 die Bedeutung einer gemeinschaftlichen, mit anderen Disziplinen zu entwickelnden Arbeitsweise proklamiert.¹ In den 1960er und 1970er Jahren und dabei besonders in der italienischen Architektur, wie bei Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Vittorio Gregotti oder Giancarlo de Carlo, findet sich eine im kollektiven Schaffen begründete Arbeitsweise wieder. Es ging, wie bei dem neuen Quartier in Tiburtino, um eine Überwindung des Funktionalismus hin zu einem menschlichen Maßstab beim Massenvohnungsbau, auf Grundlage eines Städtebaus, der sich mit dem ‚populären‘ Charakter des öffentlichen Raums für die Bewohnerschaft auseinandersetzen sollte.² De Carlo setzt dazu die Entwurfsmethoden in den Vordergrund, und entwickelt in seinen Projekten, wie in Matteotti in Terni (1969–1975), neue partizipative Ansätze und eine kollektive Arbeitsweise für den Siedlungsbau. Er begründet seine Ansätze mit der Wichtigkeit des direkten Mitwirkens der Bewohnerschaft bei den Transformationsprozessen der Stadtgestaltung und der Architektur.³ Dabei fiel oftmals, wie in diesem Fall oder bei anderen Projekten, die Konzeption zum gemeinschaftlichen Arbeiten bei vielen Ansätzen mit Umbruchzeiten zusammen.⁴ Dies ist auch beim Olympischen Dorf München aus dem Jahr 1968 der Fall, das in einer Zeit des gesellschaftlichen Wandels in der Bundesrepublik realisiert wurde, ebenso wie beim Projekt des ehemaligen Blumengroßmarkts in Berlin ab 2011. Gemeinsam ist beiden nicht nur die Krisensituation, sondern auch, dass mit den neuen Arbeitsweisen auch die städtebauliche und architektonische Planung, das Entwerfen und die Rolle der Architektur an sich grundlegend hinterfragt wurde. In diesem Beitrag soll durch die Analyse von historischen und zeitgenössischen Projektbeispielen und der zugrundeliegenden Entwurfs- und Planungspraxis folgenden Fragestellungen nachgegangen werden:

- Mit welchen Formen reagieren Architektur und Städtebau auf das Kollektive? Welche Strategien werden von Ihnen eingefordert und entwickelt?
- Wie sieht gleichberechtigtes, inklusives und diverses Entwerfen für das Kollektiv aus?

- Welche Chancen stecken in kollektiven Ansätzen für die innovative Entwicklung von Raum, der Planung mit Akteuren und der Wissensbildung in Projektstrukturen und Prozessen?

Inter- v/s Transdisziplinarität

Ausgangspunkt für das Planungsverfahren Olympisches Dorf in München war die Integration von 16 Fachplaner*innen bereits zu Beginn des Entwurfsprozesses, die stufenweise die städtebaulichen Studien bewerteten. Die berücksichtigten Prüfgruppen waren Wirtschaftlichkeit, Grünraum, Tageslicht, Hygiene, Verkehr, Gesamtbetrachtung, Soziologie, Schallschutz und Baurecht. Das Architekturbüro heinlewischer entwickelte ein aus der Systemtheorie und naturwissenschaftlichen Methoden inspiriertes Planungsverfahren, um wissenschaftlich fundierte Wertmaßstäbe in den Planungsprozess zu integrieren. Der Vorgang der sogenannten mehrstufigen Optimierung bewegte sich dabei zwischen rationaler Messbarkeit und schöpferischer Intuition. Einerseits wurde der Prozess aufgrund seiner Methodik einer systematischen Kontrolle unterzogen, konnte auf der anderen Seite jedoch auch zur Aktivierung von Kreativität und Teamarbeit eingesetzt werden. Die Ablösung des demiurgischen Anspruchs der Architekt*innen als autonome Gestalter*innen und Generalist*innen zugunsten einer interdisziplinären Ausrichtung und der Beteiligung verschiedener Wissensdisziplinen kann repräsentativ am Entwurfsprozess und Planungsverfahren beim Olympischen Dorf festgestellt werden (Abb. 1–3).⁵

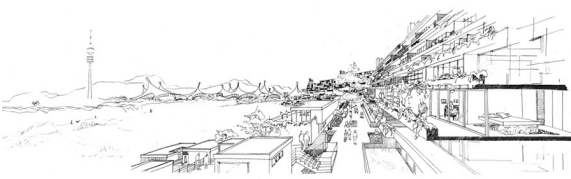
Diese methodischen Entwicklungen und Überlegungen sind ebenfalls am Beispiel des ehemaligen Blumengroßmarkts in Berlin nachvollziehbar. Das Projekt in der südlichen Friedrichstadt wurde für die integrative Entwicklung einer von kollektiven und partizipativen Ansätzen getragenen Wohnungsbaukonzeption und der Gestaltung des öffentlichen Raums 2021 zum Preisträger des deutschen Städtebaupreises gekürt. Ausgehend von im Wesentlichen drei verschiedenen Projekten und Bürogemeinschaften – für das Integrative Bauprojekt am ehemaligen Blumengroßmarkt (IBeB) die Zusammenarbeit der Büros *ifau* und *Heide & von Beckerath*, für das Metropolenhaus die Partnerschaft der Architekt*innen *Braun-Feldweg & Muffert* *bfstudio* sowie für das Frizz23 die Gewerbebaugruppe *FrizzZwanzig GbR* – wurde das Projekt maßgeblich in Kooperation mit einer Vielzahl von Bewohner*innen, Atelierinhaber*innen, Akteur*innen aus der Kreativwirtschaft und Gewerbetreibenden entwickelt.⁶ Auf dem Konzept der Commons in einer Gemeinwohl-

"The individual planner's self-talk becomes a colloquium."

**Planungsvorgang
Mehrstufige Optimierung**

Olympisches Dorf München
Planungsteam heinlewischer

München, 1968 - 1972



ökonomie und Multi-Akteurs-Solidargemeinschaft basierend, wurde das Projekt während der Konzeptbildung, des Bau und Realisierungsprozesses sowie später der „Inbetriebnahme“ durch verschiedene Akteur*innen getragen. Es wurde davon ausgegangen, dass beständige Aushandlungsprozesse und gemeinsame Entscheidungsfindung bei der Verteilung von Ressourcen und Einflussnahme zwischen verschiedenen Akteur*innen ein multi-level Partnerschaftsmodell bei der Raumproduktion ermöglicht.⁷ Diskurse zum Projekt am ehemaligen Blumengroßmarkt fokussieren auf Aspekte der Koproduktion oder der räumlichen Commons, die sich anlehnen an den Theorien von Elinor Ostrom.⁸ In operativen oder strategischen Projektansätzen der Koproduktion werden unterschiedliche Partner als wichtige Ressource in den Mechanismen von Ko-Planung, Ko-Design und Ko-Management verstanden.

Insbesondere der Einsatz zivilgesellschaftlich motivierter Entwicklungsprozesse und gemeinwohlorientierte Verfahren sollen dabei entscheidende Impulse für die langfristige Entwicklung setzen und Bürger*innen eine Plattform für die aktive Teilnahme am Gestaltungsprozess bieten. In aktuellen Diskursen werden dazu neue Prozessstrukturen beschrieben. Der ehemalige Blumengroßmarkt war das erste Projekt in der Bundesrepublik, bei dem das Konzeptverfahren getestet wurde.⁹ Indem die Stadt Projekte unterstützte und Flächen nicht im Rahmen eines Höchstbieterverfahrens veräußerte, sondern sie an Projekte vergab, die durch ihr Konzept dem Stadtviertel langfristig einen Mehrwert erbringen sollen, konnten sich kooperative Stadtentwicklungsprojekte mit einem sozial-räumlich inklusiven Ansatz entfalten. Vor diesem Hintergrund zeigt sich der Erfolg solcher Projekte, die sich, wie auch am Beispiel des ehemaligen Blumengroßmarkts ersichtlich, durch den transdisziplinären Projektverbund mit Raum und Nutzungsangebot aus verschiedenen Perspektiven auseinandersetzen können. Dabei werden Konzepte an soziale Bedingungen und den aktuellen Lifestyle durch eine nutzerorientierte Architektur oder einen Städtebau entwickelt, der von der Lokalkompetenz oder Expertise der einzelnen Akteur*innen ausgemacht wird. Das Ergebnis ist die Gestaltung von kollektiven Formen des Zusammenlebens mit Clusterwohnungen, Genossenschaftsmodellen und gemeinschaftlicher Neugestaltung von öffentlichen Räumen (Abb. 4–6).

Abb. 1–3: Planung Olympisches Dorf München 1968–72

Von der programmatischen zur prozessualen Ausprägung der Architekturarbeit

Die 1960er Jahre waren besonders geprägt vom Willen zur Kollaboration in der Planung und die Rolle und das Selbstverständnis der Architektur wurde intensiv diskutiert. Der Generalist wurde in Frage gestellt, insbesondere auch im Zusammenhang mit neuen Technologien wie dem Aufkommen des Computers, dem Bauen mit Systemen und industriellen Fertigungsprozessen. Es gab verschiedene Ausprägungen und Planungsteams, die sich mit sozialen sowie humanen Inhalten auseinandersetzen und das Alltägliche thematisierten, wie zum Beispiel Candilis, Josic und Woods vom *Team 10*. Neben technischen und ästhetischen Fragen gewannen gesellschaftliche und politische Anliegen zunehmend an Bedeutung, was zur Integration von und damit auch Bereicherung durch andere Disziplinen und Expert*innen beim Entwerfen von Typologien und Programmen führte.

Dahingegen wird heute der Prozess, bei dem Mitbestimmung und Aneignung durch die Nutzer*innen einfließt, in vielen Bauten thematisiert: „Die Architektur wird zur Mediatorin, und versteht sich als Gestalterin von partizipativen Prozessen“.¹⁰ Hierbei stellt es ein notwendiges Umdenken für die Rolle der Planenden dar, offen in ein Projekt zu starten, dessen finaler Ausgang noch nicht determiniert ist, sondern von den Bedürfnissen und/oder Visionen der anderen Beteiligten abhängt. Dies findet beim ehemaligen Blumen-großmarkt einerseits durch die Kollaboration mehrerer Architekt*innen, andererseits aber und insbesondere durch transdisziplinäre Teams statt. Der Projektfokus liegt auf der Anpassung von Nutzungen und Wohntypologien durch verschiedene Akteur*innen, den späteren Nutzer*innen und Bewohner*innen. Es lassen sich verschiedene Wohnmodelle finden, vom genossenschaftlichen Wohnen über Miete bis hin zum Eigentum. Unterschiedliche Wohnungstypen wurden ausgebildet, die zur Schaffung einer Mischnutzung mit Arbeitsräumen, wie Ateliers und Studios oder der Entwicklung von behindertengerechtem und betreutem Wohnen führten. Außerdem lag ein großer Fokus auf gemeinschaftlichen und öffentlichen Räumen in einer Vielzahl verschiedener Ausprägungen, von Ausstellungsbereichen, dem Verbund von verschiedenen Büros und Einrichtungen über Gartenanlagen bis hin zu Kinderspielflächen. Eine Sonderstellung nimmt hierbei der Projektraum *feldfuenf*, das „kuratierte“ öffentliche Erdgeschoss des Metropolenhaus ein, das durch die darüberliegenden

„From experts
to actors
network.“

**Integratives Bauvorhaben am
ehemaligen Blumengroßmarkt**
ifau, Heide & von Beckenrath

Metropolenhaus
Braun-Feldweg & Muffert bfstudio

Frizz23
FrizzZwanzig GbR

Berlin, 2011-2018

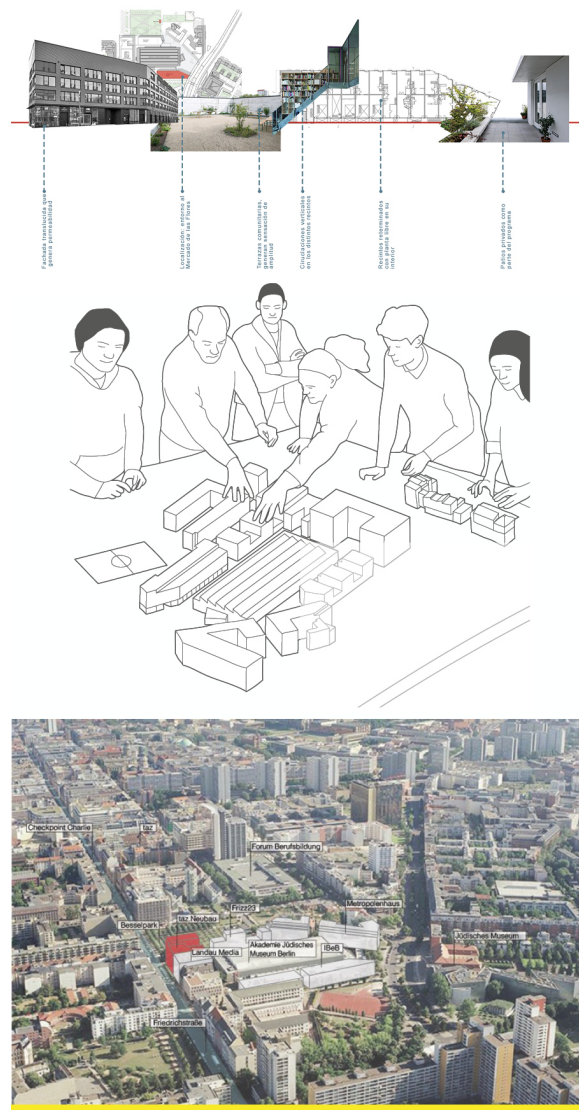


Abb. 4–6: Planung ehemaliger Blumengroßmarkt Berlin 2011–18

Eigentumswohnungen mitfinanziert wurde und nun auch von den Bewohner*innen in Form eines Vereins mitbetrieben wird.

Durch die gemeinsame Vergabe der drei Flächen an unterschiedliche Projektgruppen wurde schließlich auch eine gemeinschaftliche Arbeitsweise und Austausch hinsichtlich der Freiflächen innerhalb des gesamten Quartiers in Kollaboration mit den weiteren beteiligten Parteien gefordert sowie auch gefördert. Die während der Umsetzung betriebene Bauhütte am ehemaligen Blumengroßmarkt kann als Aushängeschild für diesen Prozess verstanden werden. Zusammenfassend lassen sich folgende Tendenzen erkennen:

- Nachbarschaften als neuer planerischer Handlungsraum, Aktivierung lokaler Ressourcen für räumliche Organisationsprinzipien, Verknüpfung im gesamtstädtischen Gefüge
- Entwicklung räumlicher Muster, Weiterentwicklung von städtischer Heterogenität, Multifunktionalität als Grundlage für Bestandserneuerung oder Neubau
- Gemeinschaftliche Nutzungen und Raumprogramme, Umwandlung von ungenutzten Flächen, kollektive Wohnkonzepte, Optimierung von Wohnungsgrößen und Nutzräumen
- Soziale Bodennutzung, Zugänge und öffentliche Räume sichern, Vergaberecht klären (Instrumente z.B. Konzeptvergabe kommunaler Grundstücke, Erbbaurecht, Städtebaulicher Vertrag)

Diese Punkte spiegelten sich auch bereits in der Bewertungsmatrix wider, die die Grundlage zur Vergabe im Konzeptverfahren am ehemaligen Blumengroßmarkt bildete und in mehreren Schritten auf die Angebote der Bietenden abgestimmt wurde. Auch hier zeichnete sich ein Umdenken hin zu einem prozessualen Charakter ab, der ausgedehnt durch eine öffentliche Ausstellung der Bewerberprojekte und Partizipationsprogramme mit Anrainer*innen weitere lokale Akteur*innen in den Prozess einbeziehen wollte. Um die gemeinsam erarbeiteten Ziele einzuhalten und über die Realisierungsphase hinaus eine Garantie für die Umsetzung der Programme zu erhalten, wurde schließlich eine 30-jährige Nutzungsbindung vereinbart, die durch die dadurch ermöglichte Kontrolle den üblichen Zeitrahmen von Vergabeprozessen neu definiert. Dieses Umdenken wird auch im fortlaufenden

Diskurs über das inzwischen etablierte Modell des Konzeptverfahrens bestätigt, in dem die Tendenz klar ersichtlich hin zur Vergabe im Erbbaurecht geht, wodurch eine ständige Involviertheit und Qualitätssicherung gewährleistet wird.¹¹

Expert*innen v/s Akteur*innen

„Wir haben uns gedacht, dass etwas entstehen muss, wo man eben nicht von vornherein die Nutzung vorgibt, wo man temporär immer wieder unterschiedliche Aktivitäten stattfinden lassen kann, wo eigentlich etwas entsteht, was dann auch gezeigt wird, was sichtbar wird. [...] Und das sind Aktivierungsprozesse, die ziemlich grundsätzliche Fragestellungen des Gemeinwohls mit sich bringen. Uns war es wichtig, eine Ebene zu finden, in einem Quartier wie der südlichen Friedrichstadt, in der so viele Gegensätze sind [...]. Also haben wir uns herangetastet mit Projekten in der Zwischennutzungsphase in Partnerschaften mit Schulen, weil über die Schulen und über die Kinder, die ja eine sehr hohe prozentuale Anzahl in diesem Quartier haben, [...], war es uns wichtig, ganz konkret zu werden.“¹²

Das Engagement zivilgesellschaftlicher Gruppen beim ehemaligen Blumengroßmarkt basierte auf einem konkreten Handlungsbedarf und führte insofern meist auch zu ganz spezifischen und individuellen räumlichen sowie funktionalen Lösungen. Das hat zur Folge, dass Planung nicht mehr als alleinige Disziplin gelten kann, die unsere Umwelt beeinflusst. Involvierte, zivilgesellschaftliche Akteur*innen werden durch Projekterfahrung zu Expert*innen ihrer Umwelt.¹³ Die Erschließung verschiedener Wissenskulturen sowie lokal produzierten Wissens gewinnt somit an Bedeutung. Professionelles Entwurfshandeln findet in komplexen, einmaligen Situationen statt, die außerdem durch Widersprüche und Konflikte geprägt sind.¹⁴ Oftmals formieren sich kollaborative und kreative Ansätze gerade aus einem Widerstand gegen die gängigen Vorgehensweisen, wodurch sie auch das notwendige Moment erst erreichen. Wissensbausteine können daher nicht nach fest vorgegebenen Schemata von der Theorie in die Praxis übertragen werden. Wissen muss erst verhandelbar gemacht werden – durch reflektiertes Handeln als strategischem Vorgehen.¹⁵ Dies war bereits der Fall bei der interdisziplinären Planungsweise des Olympischen Dorfes. Weiter ist aber auch die Klärung von Rollen der Planenden und Wissensträger*innen nötig. Design und

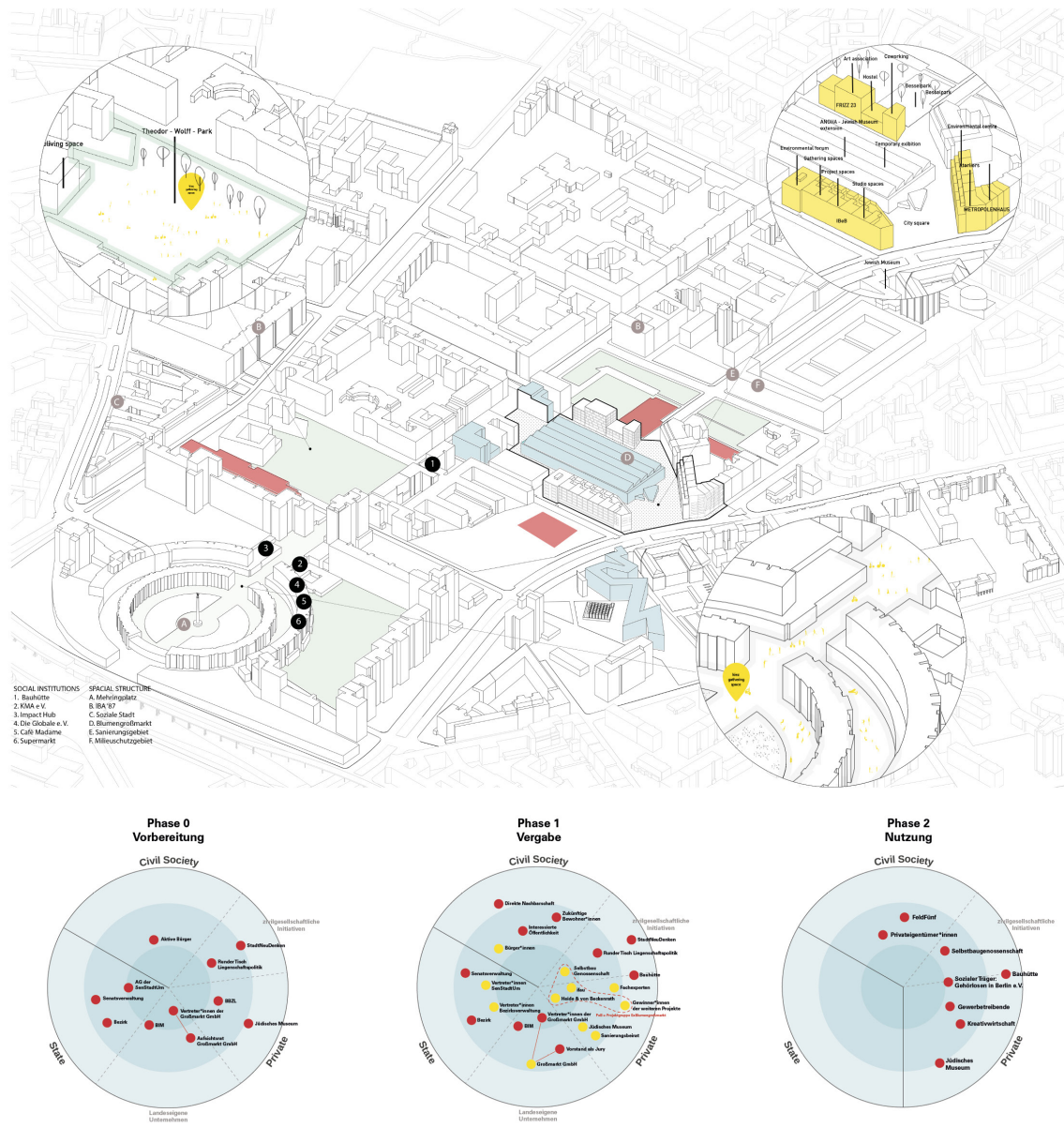


Abb. 7: Entwicklung des ehemaligen Blumengroßmarkts mit verschiedenen Baufeldern und Akteur*innen

Entwerfen soll hier nicht für oder mit, sondern von den Nutzenden stattfinden. Beteiligungsverfahren in Entwurfs- und Co-Kreationsprozessen sind eine Chance für eine breite Akzeptanz von neuartigen Lösungen und können als Grundlage für die Etablierung von Quartiersentwicklungen dienen, die den Bedürfnissen der Involvierten entsprechen. Dabei eröffnete die Verknüpfung von Methoden aus den Sozialwissenschaften, der Raumplanung und klassischen Entwurfstechniken Möglichkeiten für experimentelle Vorgehensweisen beim ehemaligen Blumengroßmarkt. Wie sich das veränderte Agieren auf ein dauerhaft gemeinwohlorientierteres Handeln im Quartier auswirkt und wie „Raumansprüche“ organisiert und

nachhaltig geklärt werden können, bleibt allerdings in der aktuellen Debatte noch offen, beschrieben werden aber neue Prozessstrukturen.¹⁶ Im Zentrum der Diskurse stehen einerseits die gemeinschaftliche Praxis bei der Entwicklung des Raums, also die Möglichkeit im Kollektiv Räume zu entwickeln, und andererseits, wie Lernerfahrung und die Selbstermächtigung der Projektbeteiligten entsteht und im Sinne des Gemeinwohls in Projekten agiert werden kann.¹⁷ Der Charakter der Planung verändert sich allerdings nicht nur durch eine wachsende Mitverantwortung verschiedener Akteur*innen, sondern auch durch die stetige Anpassung und experimentelle Herangehensweise an aktuelle Anforderungen, die sich mit folgen-

den Attributen beschreiben lassen: mit Ungeplantem in der Planung rechnen, Prozessorientierung, Flexibilisierung sowie das Umgehen mit Ungewissheit.¹⁸

Schlussfolgerung: Die erweiterte Rolle der Architektur – Individuum v/s Kollaboration

Was in den 1960er Jahren in interdisziplinären Teams stattfand und heute durch transdisziplinäre Netzwerke weiter konkretisiert wird, kann als Rückschluss für die Architekturprofession als eine Arbeitsweise definiert werden, die zum einen den Architekturprozess als Individualismus hinterfragt und zum anderen diese Arbeit als Ergebnis einer Kollaboration in verschiedenen Konstellationen und Netzwerken beschreibt (Abb. 7). Hieraus lassen sich drei wesentliche Schlussfolgerungen ziehen:

Die Arbeitsweise, die durch Kollaboration vollzogen wird, bietet Vorteile für das Entwerfen, bei dem komplexe gemeinschaftliche Prozesse in und durch die Gruppe neu definiert werden können. Dieses Zulassen einer Laborsituation eröffnet Möglichkeiten zur Wissensetablierung für alle Beteiligten. Dabei wird die Teamarbeit durch eine Vielfalt an Ideen und Argumenten im Entwurf bereichert, wodurch Lücken oder Defizite des Entwurfes aufgedeckt werden können. Außerdem wird ermöglicht, dass die sozialräumlichen Belange des Wohnens und die unterschiedlichen Bedürfnisse der Nutzer*innen durch verschiedene Fachdisziplinen geschlossen werden. Das führt zu einer Potenzialsteigerung für den Entwurf und die räumliche Entwicklung. Somit kommen Planungsmethoden aus dem Lernprozess zwischen Beteiligten zum Tragen, bei denen es um eine Strukturierung von Prozessen und eine Systematisierung der Ergebnisse der Zusammenarbeit geht.

Grundsätzlich ist eine kollaborative Architektur nur über eine methodische Annäherung an das Entwerfen und Erforschen der lokalen Lebensumwelt möglich das eine Vorstellung von dem vermittelt, was werden soll. Dies kann nur unter Anwendung eines holistischen Planungsverständnisses erreicht werden, bei dem traditionell geprägte Wissensproduktionen durch integrative und inklusive Wissensbildungen ergänzt werden. Den ortsspezifischen Besonderheiten, insbesondere vorzufindende Akteurskonstellationen, sollen hierbei besondere Beachtung geschenkt werden.

Abbildungsnachweis

- 1 HERBERT SEILER, AUS: HANS WEITPERT (HG.), OLYMPIA IN MÜNCHEN, OFFIZIELLES SONDERHEFT DER OLYMPIASTADT MÜNCHEN, MÜNCHEN 1969, S. 86.
- 2 ARCHIV HEINLEWISCHER
- 3 NATALIE HEGER
- 4 INHALT COLLAGE, IFAU, HEIDE & BECKENRATH, AUS: ARCH+, NR. 232: AN ATLAS OF COMMONING: ORTE DES GEMEINSCHAFTENS, BERLIN 2018, S. 98.
- 5 DFG-KOPRO INT PROJEKT, 2021.
- 6 INHALT COLLAGE, AUS: TIP BERLIN, 12/2015.
- 7 DFG-KOPRO INT PROJEKT, 2022.

Anmerkungen

- 1 MARKUS JAKOB: AUTORENSCHAFT IM KOLLEKTIVE. ARCHITEKTURGRUPPEN IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERT, IN: POOL. WERKJOURNAL 1998–2010, HG. V. SASCHA ROESLER, ZÜRICH 2010, S. 28–32.
- 2 GIOVANNI ASTENGO: DORMITORI O COMUNITÀ?, IN: URBANISTICA, NR. 10–11, 1952, S. 3–6.
- 3 GIANCARLO MARINI DE CARLO: L'ARCHITETTURA DELLA PARTECIPAZIONE, COLLANA 1970.
- 4 VITTORIO GREGOTTI: LE TRAVAIL EN ÉQUIPE, IN: L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, NR. 170, 1973, S. 24.
- 5 DAS PLANUNGSVERFAHREN VOM OLYMPISCHEN DORF MÜNCHEN IST AUSFÜHRLICH BESCHRIEBEN IN: NATALIE HEGER: DAS OLYMPISCHE DORF MÜNCHEN: PLANUNGSEXPERIMENT UND MUSTERSTADT DER MODERNE, BERLIN 2014.
- 6 ARCH+, NR. 232: AN ALAS OF COMMONING: ORTE DES GEMEINSCHAFTENS, HG. V. STEFAN GRUBER U. ANH-LINH NGO, BERLIN 2018.
- 7 VANESSA WATSON: CO-PRODUCTION AND COLLABORATION IN PLANNING. THE DIFFERENCE, IN: PLANNING THEORY & PRACTICE, 15. JG., H. 1, 2014, S. 62–76.
- 8 ELINOR OSTROM: GOVERNING THE COMMONS. THE EVOLUTION OF INSTITUTIONS FOR COLLECTIVE ACTION, CAMBRIDGE 1990.
- 9 RUNDER TISCH LIEGENSCHAFTSPOLITIK: KONZEPTVERFAHREN. DOKUMENTATION WERKSTATT, SENATSVERWALTUNG FÜR STADTENTWICKLUNG UND WOHNEN, BERLIN 2019.
- 10 MITTEILUNG VON BENITA BRAUN FELDWEG AM 26.03.2021.
- 11 RUNDER TISCH LIEGENSCHAFTSPOLITIK: KONZEPTVERFAHREN, 2019.
- 12 BENITA BRAUN-FELDWEG IM GESPRÄCH MIT PAOLA ALFARO D'ALENÇON IN BERLIN, MÄRZ 2021.
- 13 PAOLA ALFARO D'ALENÇON, BETTINA BAUERFEIND: KOOPERATIVE (URBANE) PRAXIS – RÄUME, AKTEURE + WISSENSBILDUNG IN DER STADTENTWICKLUNG, LUDWIGSBURG 2017.
- 14 DONALD SCHÖN: THE DESIGN STUDIO: AN EXPLORATION OF ITS TRADITIONS AND POTENTIALS, LONDON 1985.
- 15 EBD.
- 16 URBANIZERS: BEDINGT PLANBAR! STÄDTEBAU UND STADTENTWICKLUNG IN DEUTSCHLAND UND EUROPA, LUDWIGSBURG 2016.
- 17 STEFAN WILLINGER: INFORMELLER URBANISMUS, IN: INFORMATIONEN ZUR RAUMENTWICKLUNG, BD. 41, H. 2, BONN 2014.
- 18 MARTIN ZUR NEDDEN: FLEXIBLE INSTRUMENTE: MÖGLICHKEIT UND GRENZEN, IN: EPHEMERE STADTENTWICKLUNG, HG. V. WÜSTENROT STIFTUNG, BERLIN 2016, S. 70–73.

Autorinnen und Autoren

Harald Engler studierte Geschichte und Germanistik an der FU Berlin. 1992–1995 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Sektion für Brandenburgisch-Preussische Landesgeschichte der Historischen Kommission zu Berlin und führte danach Forschungsprojekte u. a. für die Historische Kommission zu Berlin sowie das Brandenburgische Landeshauptarchiv Potsdam durch. Seit 2007 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter und Projektleiter am Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung (IRS) in Erkner und seit 2012 Stellvertretender Leiter des Forschungsschwerpunkts „Zeitgeschichte und Archiv“. Forschungsschwerpunkte: europäische Stadt- und Urbanisierungsgeschichte des 20. Jahrhunderts sowie DDR-Planungs- und Baugeschichte.

Stephanie Herold ist Professorin für Städtebauliche Denkmalpflege und urbanes Kulturerbe an der TU Berlin. Davor war sie am Kompetenzzentrum Denkmalwissenschaften und Denkmaltechnologien (KDWT) der Otto-Friedrich-Universität Bamberg tätig, wo sie unter anderem das DFG-Projekt „Architektur- und Planungskollektive der DDR: Institutionelle Strukturen und kreative Prozesse in der sozialistischen Architekturproduktion“ leitete. Darüber hinaus beschäftigt sie sich in ihrer Forschung mit Inwertsetzungsprozessen und der Rolle von Emotion und Ästhetik im Kontext von Denkmalpflege und kulturellem Erbe.

Scarlett Wilks studierte Kultur und Technik mit dem Kernfach Kunstwissenschaft an der TU Berlin und Denkmalpflege an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Danach arbeitete sie von 2021 bis 2022 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Architektur- und Planungskollektive der DDR: Institutionelle Strukturen und kreative Prozesse in der sozialistischen Architekturproduktion“. Derzeit ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Stadt- und Regionalplanung, im Fachgebiet Städtebauliche Denkmalpflege und urbanes Kulturerbe tätig.

Michael Kubo ist Programmkoordinator für Architekturgeschichte und -theorie und Assistenzprofessor am Gerald D. Hines College of Architecture and Design der University of Houston. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen über Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts gehören *Imagining the Modern: Architecture and Urbanism of the Pittsburgh Renaissance* (2019), *Heroic: Concrete Architecture and the New Boston* (2015) und *OfficeUS Atlas* (2015). Derzeit arbeitet er an einem Buch *The Architects Collaborative* und die Autorschaft der Architektur-Kooperationen nach 1945.

Susanne Stacher ist Architektin und Architekturkritikerin. Nachdem sie ihre Karriere als Architektin in den Büros von Renzo Piano, Dominique Perrault, Morger & Degelo, Shigeru Ban und Ibos & Vitart begonnen hatte, wandte sie sich der Forschung und Lehre zu. Als ordentliche Dozentin lehrt sie Architekturtheorie und -praxis an der Ecole nationale supérieure d'architecture de Versailles (ENSA-V), wo sie Mitglied des Vorstands des Forschungslabors LéaV ist. Sie promovierte im Fachbereich der Philosophie an der Universität für angewandte Kunst in Wien, und im Fach Architektur und Planung (*architecture et aménagement*) an der ENSA-V, in bilateraler Kooperation. Ihre Dissertation wurde bei Birkhäuser unter dem Titel *Sublime Visionen. Architektur in den Alpen* (2018) in drei Sprachen (Englisch, Deutsch, Französisch) publiziert. Ihr Forschungsgebiet liegt im Bereich der Architektur, der Theorie und der Philosophie.

Sophie Stackmann studierte Kunstgeschichte und Denkmalpflege an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Von 2019 bis 2021 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt *Architektur- und Planungskollektive der DDR: Institutionelle Strukturen und kreative Prozesse in der sozialistischen Architekturproduktion*. In diesem Projekt erforschte sie kreative Prozesse und Fragen der Autorschaft in Planungskollektiven. Am Kompetenzzentrum für

Denkmalwissenschaften und Denkmaltechnologien (KDWT) arbeitet sie seit 2021 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Arbeitsbereich Denkmalpflege.

Stefanie Brünenberg ist Architekturhistorikerin und arbeitet seit April 2019 in der Historischen Forschungsstelle am DFG-Projekt „Architektur- und Planungskollektive der DDR“. Ihre Doktorarbeit mit dem Titel „Der Städtebau nach seinen raumkulturellen Grundsätzen. Zur Theorie eines Städtebaus zwischen Tradition und Moderne von Wolfgang Rauda“ wurde im November 2019 erfolgreich verteidigt und wird im Herbst 2021 veröffentlicht. Von 2007 bis 2013 studierte sie Architektur an der Bauhaus-Universität in Weimar. Danach arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich Architektur, Fachgebiet Geschichte und Theorie der Architektur, an der TU Darmstadt.

Eiske Ivanka Nomi Schäfer studierte Geschichte und Latein auf Lehramt, sowie Osteuropastudien mit dem Schwerpunkt Geschichte an der Freien Universität Berlin. In ihrer Abschlussarbeit beschäftigte sie sich mit den Entstehungskontexten der Warschauer Wohnungsbaugenossenschaft *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa* in der Zwischenkriegszeit und deren innovativen Experimenten zum modernistischen Bauen. Seit Dezember 2020 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung Osteuropäische Geschichte des Historischen Seminars an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Sie arbeitet an ihrer Dissertation zum Thema Architektinnen in der SBZ/DDR und Polen in der Nachkriegszeit.

Korinna Zinovia Weber hat an der TU München und der ENSA-Paris-La-Villette Architektur studiert. Als Preisträgerin des ICCO Student Design Wettbewerbes 2014 (Team 3. Preis) stellte sie ihre Projekte zum Thema soziale Integration bei der UN in New York und Beijing vor. Nach ihrem Master promovierte sie an der EPFL unter der Betreuung von Prof. Franz Graf und Dr. Giulia Marino über die Sanierung von Massenwohnungsbau der Nachkriegszeit (Les „vestiges“ de l'opération Million dans l'oeuvre de Georges Candilis - Actualités et Strategies de sauvegarde pour un patrimoine du second après-guerre), finanziert durch die Promotionsförderung der Studienstiftung des deutschen Volkes. Ihr Forschungsprojekt konnte sie u.a. bei Konferenzen in Zagreb und Athen vor internationalem Publikum präsentieren. Seit 2019 ist sie als wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl von Prof. Markus Peter und als Projekt Managerin am Lehrstuhl von Prof. Tom Avermaete an der ETH Zürich tätig.

Katrin Albrecht ist Architektin und Professorin an der Architekturwerkstatt St.Gallen, OST Ostschweizer Fachhochschule. Sie studierte Architektur an der ETH Zürich, arbeitete als Architektin und promovierte 2014 an der ETH Zürich mit einer Dissertation zum Werk des italienischen Architekten Angiolo Mazzoni. Von 2015 bis 2018 arbeitete sie als Postdoc an der ETH Zürich an den Forschungsprojekten „Manuale zum Städtebau. Die Systematisierung des Wissens von der Stadt 1870–1950“ sowie „Flora Ruchat-Roncati an der ETH Zürich 1985–2002“. Seit 2017 unterrichtet sie Architekturgeschichte und Theorie an der Architekturwerkstatt in St.Gallen. Aktuelle Forschungsschwerpunkte betreffen die Entstehung und den Wandel von Wohntypologien, Wohnpraktiken, Siedlungs- und Stadtstrukturen in der Ostschweiz sowie die Untersuchung der gegenwärtigen Gestaltung von öffentlichen Räumen in ländlichen Siedlungsgebieten.

Matthias Brunner ist Dozent und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungslabor Nachkriegsmoderne der Frankfurt University of Applied Sciences. Er war Dozent und Postdoc am Institut für Geschichte und Theorie der Kunst und Architektur an der *Accademia di architettura, Mendrisio*, wo er 2016 seine Dissertation „Essential Sensations. Richard Neutra und das Licht“ abschloss. Er studierte an der ETH Zürich und an der University of Strathclyde Architektur und arbeitete für verschiedene Architekturbüros in der Schweiz und in Wien. Er forscht über verschiedene Aspekte des Wohnungsbaus des 20. Jahrhunderts, vom Einfamilienhaus bis zur Großsiedlung.

Paola Alfaro d'Alençon ist Architektin, Stadtforscherin und Mitbegründerin des *u Lab*, Studio für Stadt und Raumprozesse. Lehrt Städtebau und Theorie seit 2016 als Gastprofessorin an der Architektur fakultät der Università degli Studi di Genova und erhielt 2019 den Ruf an die P. Universidad Católica de Chile. Forscht aktuell als Deutsche Forschungsgemeinschaft Research Fellow in Kooperation mit dem Institut für Architektur der TU-Berlin, an dem international angelegten Vergleichsvorhaben *DFG_KOPRO Int* zu Theorien und Praktiken eines gemeinwohlorientierten und nachhaltigen Städtebaus angelehnt an den Arbeiten von Elinor Ostrom zu den (*urban*) *Commons*. Arbeitsschwerpunkte: Mit der interdisziplinäre Kooperative *u Lab* arbeitet sie an städtebaulichen Projekten und stadtplanerischer Forschung und daran was der Wohnungsbau und Städte in der globalen ökologischen Krise benötigen.

Natalie Heger ist Architektin und Professorin für Städtebau und Entwerfen an der Frankfurt University of Applied Sciences. Sie ist Mitbegründerin des Berliner Urbanistenkollektivs u Lab, Studio für Stadt und Raumprozesse. Sie ist Mitglied im Forschungslabor Nachkriegsmoderne (Re-Working Mass Housing) und forscht aktuell zum Thema Lebensqualität in Großwohnsiedlungen. Sie hat über die Ideen- und Planungsgeschichte des Olympischen Dorfs München an der Universität Kassel promoviert.

Nikolaus Podlaha ist Mitarbeiter im u Lab, Studio für Stadt und Raumprozesse und studiert Architektur an der Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für Kunst und Architektur (IKA). Im Rahmen seiner Masterarbeit befasst er sich mit demokratischen Räumen sowie der Frage nach demokratischen Prozessen in der Architektur. Er ist Forschungsassistent im Projekt DFG_**KOPRO Int.** an der Habitat Unit der TU Berlin, in dem im Rahmen eines internationalen Vergleichs zu Theorien und Praktiken eines gemeinwohlorientierten sowie nachhaltigen Städtebaus geforscht wird.



University
of Bamberg
Press

Die Beiträge dieses Bandes gingen aus einer Tagung hervor, die im September 2021 in Bamberg unter dem Titel „Die große Kraft des Kollektivs“. Kollaboratives Arbeiten in der Architektur vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart durchgeführt wurde. Die Veranstaltung wiederum war Bestandteil des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Projekts Architektur- und Planungskollektive der DDR – Institutionelle Strukturen und kreative Prozesse in der sozialistischen Architekturproduktion. Ziel der Tagung war es, die im DFG-Projekt nur auf die DDR-Zeit orientierte Analyse von Architekturkollektiven in den längeren und größeren Kontext kollektiver und kollaborativer Zusammenarbeit in der Architektur in der avantgardistischen Zwischenkriegszeit, den während des Kalten Kriegs in westlichen Ländern praktizierenden Kollektive und international tätigen Kollektiven bis zur Gegenwart zu integrieren. Auf diese Weise sollte der Horizont kollektiv-kollaborativen Arbeitens jenseits der sozialistischen Praxis in der DDR erweitert und internationalisiert werden. Mit dieser Zielsetzung wurden im Rahmen der Tagung gemeinschaftlich arbeitende Zusammenschlüsse von Architekt*innen aus unterschiedlichen Kontexten und aus unterschiedlicher Perspektive betrachtet, um so die vielfältigen damit verbundene Vorstellungen und Praxen zu verdeutlichen und aus einem breit angelegten Vergleich evtl. auch Möglichkeiten zur Schärfung verschiedener Konzepte abzuleiten.



ISBN 978-3-86309-877-3



9 783863 098773

www.uni-bamberg.de/ubp/