

DIE RADIKALE ARCHITEKTUR KLEINER ZEITSCHRIFTEN, 196X–197X

Beatriz Colomina und Craig Buckley
mit Alicia Imperiale, Urtzi Grau, Lydia Kallipoliti, Daniel Lopez-Perez
und Joaquim Moreno

„Wham! Zoom! Rave! – gemeint ist nicht etwa die Popmusiksendung Ready Steady Go, auch wenn es manchmal so aussehen mag. Diese Geräuscheffekte stammen von der derzeitigen Eruption auf Krawall gebürsteter Underground Architekturzeitschriften. Architektur, die ehrwürdige Königinmutter der Künste wird heute nicht mehr ausschließlich von vornehmen Hochglanzmagazinen und unterkühlten Wissenschaftsjournalen hofiert, sondern muss erleben, wie despektierliche Newcomer ihr die Kleider vom Leib reißen und das Mieder öffnen. Diese Newcomer sind – in aller Regel – phrasenhaft, auf hippe Weise moralistisch, voller Flüchtigkeitsfehler, improvisiert, alles andere als glatt; sie haben ein eigenwilliges Format, sind cliquenthaft und kunstorientiert, aber auch bis zu den Haarspitzen zugehörnt mit Science-Fiction-Bildern von einer alternativen Architektur, welche schon morgen verwirklicht sein könnte, wäre das Universum doch nur anders organisiert.“
Reyner Banham, „Zoom Wave Hits Architecture“, 1966

In den letzten Jahren hat es ein bemerkenswertes Wiederaufleben des internationalen Interesses an der Architektur der 1960er und 1970er Jahre gegeben. Die experimentellen Publikationen, die der Motor jener ungemein kreativen Epoche waren, sind bislang jedoch kaum beachtet worden. Das *Clip/Stamp/Fold*-Projekt dokumentiert, präsentiert und analysiert den bemerkenswerten Ausbruch neuer Publikationsformen, die sich die avantgardistischen Publikationen der 1920er Jahre zum Vorbild nahmen, aber auch über diese hinausgingen. Wenn kleine Zeitschriften die historische Avantgarde antrieben, so erlebten die 1960er und 1970er Jahre eine Wiedergeburt und Transformation der kleinen Zeitschrift, die ein ganzes Spektrum von experimentellen Praktiken in Gang setzte.

Der Begriff „kleine Zeitschrift“ diente ursprünglich zur Bezeichnung einer Vielzahl von überwiegend literarischen Zeitschriften des frühen 20. Jahrhunderts, die es als ihre Aufgabe ansahen, die Ansichten progressiver Autoren zu den Themenbereichen Kunst, Literatur und Sozialtheorie zu publizieren. Durch ihre oftmals nicht

kommerzielle Herangehensweise und ihre niedrige Auflagenhöhe von den etablierten Periodika unterschieden, zielten diese Zeitschriften nichtsdestoweniger darauf ab, die marktbeherrschenden Magazine zu beeinflussen, und sie behaupteten von sich, sie wären „die Zeitschriften, die von anderen Zeitschriftenmachern gelesen werden“.¹ Mitte der 1960er Jahre verwendete die Architekturkritikerin Denise Scott Brown diesen Begriff, um der zeitgenössischen Ausbreitung unabhängiger Architekturperiodika auf den Grund zu gehen, die als Reaktion auf die politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Veränderungen der damaligen Zeit entstanden.² *Clip/Stamp/Fold* untersucht, wie eine international bunt zusammengewürfelte Gruppe von kleinen Architekturzeitschriften die Entwicklung der architektonischen Kultur der Nachkriegszeit beeinflusste. Diese Zeitschriften bildeten nicht einfach Architektur ab, sondern waren Schauplatz einer eigenständigen architektonischen Produktion, die das Bauen als den Ort des Experimentierens und Debattierens herausforderte.

Die Begriffe „klein“ und „Zeitschrift“ werden nicht wortwörtlich genommen: Briefe, Baufibeln und -handbücher, Annoncen, Poster, Manifeste, Modelle, Flugblätter, Postkarten und diverse andere kurzlebige Erscheinungen werden als ein Teil des Phänomens verstanden. Professionelle Fachzeitschriften wie *Architectural Design* oder *Casabella* können für bestimmte Perioden als klein eingestuft werden. Veränderungen im Wirtschaftsmodell oder in der Redaktionspolitik der Zeitschriften spiegelten sich in buchstäblich allem wider, von den verwendeten Papiersorten und Druckmethoden bis hin zu den auf ihren Seiten vorgestellten Projekten. Umgekehrt kann man sehen, wie die „Kleinheit“ einer im Eigenverlag herausgegebenen Zeitschrift mit geringer Auflagehöhe verschwindet, sobald die Zahl der Ausgaben und die Auflage steigen. Momente von Kleinheit sind vergänglich und improvisiert; die Publikationen bleiben bestehen als die überraschend dauerhafte, aber beinahe unsichtbare Aufzeichnung des Pulsschlags eines Augenblicks.

Die Idee von *Clip/Stamp/Fold* besteht darin, diesen übersäumenden,



aber von einer Art Amnesie umgeben Augenblick wieder ins Bewusstsein zu rücken. Selbst die unmittelbaren Protagonisten, die an der Produktion dieser Zeitschriften beteiligten Redakteure und Architekten, scheinen vergessen zu haben, wie bemerkenswert, wie intensiv und wie explosiv jener Augenblick war. Obgleich sie häufig *en passant* erwähnt werden, waren die kleinen Zeitschriften, während der Diskurs voranschritt, schon bald über alle möglichen Bibliotheken und Archive verstreut und in Privatsammlungen verschwunden. Sie heute wieder ans Tageslicht zu holen, offenbart uns nicht nur die Schlüsselargumente jener Zeit, sondern auch die wichtige Rolle der scheinbar flüchtigen Dokumente, die diese polemischen Positionen damals förderten und verbreiteten.

Die in den frühen 1960er Jahren aufkommenden neuen und kostengünstigen Drucktechniken wie etwa der fotografische Offsetdruck waren von entscheidender Bedeutung für die Verbreitung kleiner Zeitschriften. Diese Techniken versetzten nicht nur mehr Menschen in die Lage, Dinge zu drucken, sondern ermöglichten auch völ-

lig andere Methoden der Umsetzung von Publikationen. Im Unterschied zum traditionellen Buchdruck kann die Seite beim Offsetdruck statt am Druckformträger des Setzers am Reißbrett oder am Küchentisch hergestellt werden. Dieser neue informelle Raum erlaubte es den Architekten, Material aus einer Vielzahl von Quellen auszuschneiden und neu zu kombinieren und nicht nur mit den Wirkungen von Reihung und Maßstabsveränderung zu experimentieren, sondern auch mit der Flexibilität von Letrasetbuchstaben und -grafiken und den Eigenschaften der Lithofarbe. Vor diesem Hintergrund gab es häufig eine dynamische Beziehung zwischen der Produktion architektonischer Konzepte und den unterschiedlichen, bei der Herstellung der Publikationen verwendeten Produktionstechniken.

Eine Hypothese von *Clip/Stamp/Fold* läuft darauf hinaus, dass die Ausbreitung neuer Techniken der Kommunikation und Vervielfältigung eine bedeutende Rolle bei der Definition von historischen und zeitgenössischen Avantgarden gespielt hat. Mit ihrer Verbreitung halfen diese innovativen und energischen Publikationen dabei,

ein weltweites Netzwerk des Gedankenaustauschs unter Studenten und Architekten, aber auch zwischen der Architektur und anderen Disziplinen zu etablieren. Sie fungierten nicht nur als ein Nährboden für neue Denkweisen, sondern auch als ein wichtiges Forum, wo jene neu auftauchenden Probleme diskutiert werden konnten, mit denen sich die architektonische Produktion konfrontiert sah. Dazu gehörten unter anderem die Ökologie, die Politik aktivistischer Gruppen, das Raumfahrtprogramm, die Kybernetik, die radikale Architektur in Italien, die Wiederentdeckung des avantgardistischen Projekts der 1920er Jahre und das Auftauchen des Wolkenkratzers. Viele der von einem weiten Spektrum kleiner Zeitschriften der damaligen Zeit behandelten Themen liefern auch heute noch Stoff für Debatten.

Die Whole-Earth-Sorge

Sollte man sich beim Durchblättern der Annoncen der amerikanischen Gegenkultur der 1970er Jahre das Leben auf der Erde im Jahre 2000 vorstellen, so würde man aller Wahrscheinlichkeit nach Menschen vor sich sehen, die, gäbe es kein radikales Umdenken hin-

Magazin-Wandtapete in der Ausstellung „Clip/Stamp/Fold“, gezeigt im Rahmen des Arch+ Projekts: „The Making of Your Magazines“ zur documenta 12, KulturBahnhof Kassel, Juni–September 2007, Foto: Nicolas Bourquin

sichtlich der Verwendung der globalen Ressourcen, nur mit Hilfe von Beatmungsgeräten leben könnten. Wie die Zeitschrift *Earth* 1970 zu Recht feststellte, sind wir alle Gefangene auf einer Erde, die „zugrunde geht“, die erstickt. 1970 präsentierten viele Underground-Handbücher, die zumeist aus dem Südwesten der USA stammten, ziemlich beängstigende Zukunftsdarstellungen der Erde: nicht mehr kugel-, sondern bohnenförmig, mit ausgefranstem Konturen, innerlich ausgeweidet und, vor allem, vollkommen mit Beton überzogen. Solche schwarz-malerischen planetarischen Visionen, die sich nicht nur von dem wahrgenommenen Schrumpfen des in Quadratmetern bemessenen, tatsächlichen Raums herleiteten, sondern auch von der ständigen Ausdehnung der Umweltverschmutzung, wurden schließlich

noch verschärft, als die NASA Bilder veröffentlichte, auf denen die gesamte Erdkugel zu sehen war. Mit einem Mal konnte die Menschheit ihre Situation von außen wahrnehmen, als ein kollektives Spiegelbild, ein Ereignis, das frühere Wahrnehmungen des Raums grundlegend erschütterte und die Notwendigkeit eines Diskurses über die Kontrolle und Nutzbarmachung der globalen Ströme eines nun endlichen „Raumschiffs Erde“ auf die Tagesordnung setzte.

Die „Whole-Earth-Sorge“ gegenkultureller Handbücher wie der „Whole Earth Catalog“, der „Canadian Whole Earth Almanac“, „Big Rock Candy Mountain“, „Earth“, „Dome Cook Book, Domebook 1&2“, „Shelter“ oder „Farallones Scrapbook“ markierte die Entstehung der Vision eines globalen Superorganismus und den Aufstieg der Umweltschutzbewegung innerhalb der architektonischen Vorstellungswelt. Diese Handbücher offenbarten eine bis dahin beispiellose Beschäftigung der Architektur mit einer Neuerfindung des Haushalts und der häuslichen Ökonomie, nicht nur als ein wissenschaftliches, sondern auch als ein ontologisches Projekt. Zwischen 1965 und 1973 berichtete *Architectural Design* in seinem einleitenden, mit „Cosmorama“ betitelten Abschnitt regelmäßig über Recycling-Wohn-Experimente in den Hinterhöfen amerikanischer Hobbyingenieure und verknüpfte dabei die Naivität dieses Überlebenskampfes mit den neuesten NASA-Entdeckungen zu den Recycling-Systemen von Raumschiffen. Der Export dieses survivalistischen Hinterhof-Utopismus nährte im damaligen England eine kulturelle Faszination für solche Auswüchse wie experimentelle Ökohäuser, die einen Tomatenanbau nur durch Haushaltsabwässer verhiessen.

Weltweite Proteste

Das Auftauchen vielfältiger Protestbewegungen, die in den 1960er Jahren überall auf dem Globus entstanden, wird häufig mit den Ereignissen des Mai 1968 in Verbindung gebracht. Betrachtet man jedoch diese sozialen Unruhen einmal aus einer anderen Perspektive, nämlich durch die Brille der kleinen Zeitschriften, so beginnen die vertrauten, heute mit dem „Mai '68“ gleichgesetzten Bilder von Stu-

denten- und Arbeiterprotesten zu verfliegen, und es öffnet sich ein neues Fenster, das einen Blick auf die Voraussetzungen und Nachwirkungen eines viel umfassenderen Phänomens gewährt. Die Proteste überall auf dem Globus signalisierten eine Unzufriedenheit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen, und sie zeigen, wie die Stimme und das Handeln der Jugend massive Veränderungen innerhalb des Staates, der Universitäten und der gesellschaftlichen Institutionen insgesamt bewirken konnten. Genauso wie das Selbstverständnis und die Funktion vieler Berufe mit einem Mal nicht mehr sakrosankt waren, sondern radikal hinterfragt wurden, so reduzierte die von Architekten artikulierte Kritik an der Architektur die Bedeutung des architektonischen Objekts und führte die Profession stattdessen in einen unmittelbaren Dialog mit Fragen zur Selbstorganisation, zur Stadtsoziologie und zur Einbeziehung berufsfremder Akteure. Dieser umfassendere Ausdruck des politischen Protests und der Selbsthinterfragung wurde auf unterschiedliche Weise von kleinen Zeitschriften überall auf dem Globus vorangetrieben. In manchen Fällen stoßen wir auf Sondernummern kleiner Zeitschriften, die sich mit Protestbewegungen und Vorfällen von Brutalität gegen Demonstranten befassen (*Architectural Design, Arquitectos de Mexico, Architecture Mouvement Continuité, Casabella, Le Carré Bleu, Perspecta*). In anderen Fällen stellen Zeitschriften das Vehikel dar, mittels dessen die Studenten ihre Forderungen nach einer Reform der Architekturausbildung artikulieren (*Melp!, Klubseminar, ARse, Arquitectura Autogobierno*). In anderen Zeitschriften wiederum trug diese kritische Selbsthinterfragung zur Formulierung ideologischer oder historischer Kritiken bei, die sich auf die Rolle der Architektur innerhalb der Kultur bezogen (*Angelus Novus, Carrer de la Ciutat, Contropiano, Utopie*).

Ein Moment von Kleinheit

Ein Beispiel dafür, wie sich eine große Zeitschrift die Logik einer kleinen zu eigen machen kann, sind die 64 Ausgaben von *Casabella*, die zwischen 1970 und 1976 unter der Ägide von Alessandro Mendini erschienen. In dieser Zeit fand der Aufstieg

und Niedergang der so genannten *italienischen Radikalen* statt – ein zweideutiger Begriff, der sich auf eine ganze Menagerie von Gruppen, Einzelpersonen, Publikationen und deren Herstellung bezieht: ein Gemisch von Texten und Montagen, das, unter Verwendung von Bildern und Werkzeugen der Marktwirtschaft, eine auf verführerische Weise „radikale“ Architektur artikuliert. Ein berühmtes *Casabella*-Titelblatt vom Juli 1972 zeigte einen Gorilla, der sich auf die Brust trommelte, auf der in roten Lettern der Schriftzug „Radical Design“ prangte. Damit setzte sich der Begriff „radikal“ gegenüber konkurrierenden Etiketten durch, darunter „Supersensualisten“ – der Vorschlag, den der Architekturhistoriker Charles Jencks in *Architectural Design* machte –, „Italienische Reinvolution“, „Architettura Povera“ – der Vorschlag des Kunsthistorikers Germano Celant –, „Minimale Technik in Aufruhr“ oder „Neue Generation“. Etwa um 1970 herum avancierte *Casabella* zur bevorzugten Plattform für neue, radikale Vorschläge und trat an die Stelle der etablierten italienischen Zeitschrift *Domus*, die während der 1960er Jahre der ersten Generation radikaler Gruppierungen ein Forum geboten hatte. In den folgenden Jahren publizierte *Casabella* die Arbeiten der Radikalen, stellte Vertreter von ihnen als Kolumnisten ein, veranstaltete Tagungen und wurde sogar Mitglied von *Global Tools*, einer aus 15 Gruppierungen, Einzelpersonen und Zeitschriften bestehenden Dachorganisation, die das radikale Phänomen aus seinem offensichtlichen Erschöpfungszustand herausreißen und neu beflügeln wollte. Nachdem er im New Yorker Museum of Modern Art, bei der Grazer *Trigon*, bei der Triennale di Milano und bei *Contemporanea: Incontri internazionali d'arte* in Rom ausgestellt worden war, schien der „Gegen-Entwurf“ – wie die Radikalen ihr Werk häufig zu nennen pflegten – nicht mehr „gegen“ zu sein. Obwohl *Global Tools* eine gleichnamige Publikation gründete, wählte es *Casabella* dazu aus, die Nachricht von seiner Gründungsversammlung zu verbreiten, und bestätigte somit die Rolle dieser Zeitschrift als das Sprachrohr der Radikalen. Außerdem fand die fruchtlose Zukunft der Dachorganisation, die sich zwei Jahre später wieder auflöste, eine Entsprechung im Schicksal der radikalen Jahre von *Casabella*, die Mai 1976 mit der Entlassung Mendinis ein jähes Ende fanden.

Unbehagen an den Radikalen

Das Netzwerk kleiner Zeitschriften diente bestimmten Autoren auch als ein Forum zur Verbreitung ihrer Ansichten, indem sie Arbeiten kritisierten, die in anderen kleinen Zeitschriften erschienen waren. Der Architekturhistoriker und -theoretiker Manfredo Tafuri zum Beispiel veröffentlichte seinen bahnbrechenden Essay „Per una critica dell'ideologia architettonica“ (Zu einer Kritik der architektonischen Ideologie) erstmals in *Contropiano* 1/1969, den er später zu „Progetto e utopia“ ausweiten sollte. Die Zeitschrift *Contropiano* war ein Jahr zuvor von den Redakteuren Alberto Asor Rosa, Massimo Cacciari und Toni Negri (der das Redaktionskomitee bereits nach der ersten Ausgabe wieder verlassen sollte) gegründet worden. Die Redakteure, die aus diversen Splittergruppen der italienischen Linken stammten, strebten nach einer erneuten Beschäftigung mit der marxistischen Theorie als einem Mittel zum Verständnis der kulturellen und politischen Widersprüche der späten 1960er Jahre. Die Hinterfragung der Rolle des Planers in der Gesellschaft und in den Bauberufen sollte in Einklang mit der Idee der „negativen Dialektik“ stehen, die in vielen der in *Contropiano* publizierten Artikeln thematisiert wurde.

Tafuri sollte jedoch auch die radikale Architektur kritisieren, wie sie im Geiste der Metabolisten – wie zum Beispiel Archizoom, Superstudio, Haus-Rucker-Co und Hans Hollein – folgte. Obgleich die metabolistische Vorstellung von der Wohnzelle und ihrer Prozesse der Selbsterneuerung bei einer Strategie der Stadterneuerung angewendet werden konnte, bestand die Unzulänglichkeit dieser Vorstellung für Tafuri darin, dass sie lediglich eine formale Herangehensweise an den Entwurf fördern konnte. Er sollte sich mit den Radikalen und deren „Futurologien“ beschäftigen, aber auch mit der Beziehung zwischen Selbstbefreiung und Technologie, wobei er die „Hippie-Kommunen“ in den Wüsten des Südwestens der USA, Buckminster Fuller, die bei der Triennale in Mailand gezeigten Umweltentwürfe und die in der Ausstellung „Italy: The New Domestic Landscape“ vorgestellten „Negativ-Entwürfe“ als „Verbreitung eines Underground-Entwurfs des Protests“ bezeichnete. Obgleich er befürchtete, dass diese Arbeit womöglich nur einem elitären Zirkel zugänglich wäre, schloss er mit der Hoffnung, dass der radikale Ansatz zu einer Kritik der

Gesellschaft durch Selbstbefreiung erweitert werden könnte, um eine explosivere Wirkung in der Gesellschaft zu entfalten.

Selbst-Bewusstsein

Als die radikale Architektur der 1960er und 1970er Jahre das avantgardistische Format der kleinen Zeitschrift als eine Plattform wiederentdeckte, wurde dessen Wiederaneignung historisiert und performativ. Das Format wurde hinsichtlich seiner strukturellen Möglichkeiten und strategischen Vorteile in Kulturkämpfen bewusst eingesetzt. Indem sie sich als kleine Zeitschriften definierten, wurden bestimmte Publikationen zu „meta-kleinen“ Zeitschriften transformiert; sie setzten damit ein Modell wieder in Kraft, das sie sich aus der Geschichte aneigneten. So veröffentlichte die englische Zeitschrift *Form* in ihrer Rubrik „Great Little Magazines“ einige wichtige Avantgarde-Zeitschriften der 1920er Jahre in einer übersetzten und mit einem Register versehenen Fassung. Eine ähnliche Arbeit wurde später von *Oppositions* verfolgt, wo man nicht nur *Vesch* und *i10* mit einem Register versah, sondern auch eine Übersetzung von Karel Teiges ursprünglich in *Stavba* (1929) erschienenen Polemik gegen Le Corbusiers *Mundaneum* publizierte. Andere Strategien der Wiederentdeckung wurden von der katalanischen kleinen Zeitschrift *Carrer de la Ciutat* angewendet, die die Typographie für ihren Titel von Adolf Loos' *Das Andere* (1909) übernahm und später auch eine faksimilierte Übersetzung dieses Journals veröffentlichte. *Arquitecturas Bis* setzte die Tradition einer Bürgerbeteiligung fort, die die redaktionelle Praxis des katalanischen Journals *AC: Documentos de Actividad Contemporanea* geprägt hatte, das in den 1930er Jahren das Organ der spanischen CIAM-Sektion GATEPAC gewesen war. Hinsichtlich ihrer Beschaffenheit und ihres Inhalts fungierten die „ursprünglichen“ kleinen Zeitschriften als ein Drehbuch oder als ein Satz von Instruktionen, die neu interpretiert werden mussten, weil man sich davon ein Wiederaufblenden des alten revolutionären Elans der Avantgarden versprach.

Wolkenkratzer

Die kleinen Zeitschriften der 1960er und 1970er Jahre brüteten oft Themen aus, die später für beträchtliches Aufsehen sorgen sollten. Als ein solches Thema ragen zum Beispiel Wolkenkratzer auf den Seiten etlicher

kleiner Zeitschriften empor – nicht als historische Objekte, sondern als ein eigenständiges historiographisches Subjekt, das sich nicht nur mit Fragen zu seiner Ikonographie, sondern auch zu seiner Rolle in der amerikanischen Stadt befassen wird. Dies tritt zum ersten Mal in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre zutage, in einer Reihe von Ausgaben von *L'Architecture d'aujourd'hui*, für die Bernard Huët als Chefredakteur verantwortlich zeichnete. Eine erste Ausgabe (Nr. 178) mit dem Titel „Vie et mort des gratte-ciel/The Life and Death of the Skyscrapers“ enthielt einen Artikel von Manfredo Tafuri, „La dialectique de l'absurde/The Dialectic of the Absurd“, in dem es hieß, die beste Methode, um herauszufinden, was der amerikanische Wolkenkratzer war, bestünde in der Bestimmung dessen, „was er nicht war“, oder wie die europäische Kultur ihn zu assimilieren und dieses „Paradoxon des städtischen Lebens“ in ihre eigenen Begriffe zu überführen versucht hatte. Drei mit „Metropolis“ betitelte Nummern von *Archithese* sollten den Diskurs über den Wolkenkratzer fortführen; für die zweite steuerte Rem Koolhaas den Artikel „Roxy, Noah und die Radio City Music Hall“ bei, der dann die Grundlage für das Kapitel „Radio City Music Hall: The Fun Never Sets“ in „Delirious New York“ bilden sollte. Die dritte *Metropolis*-Nummer enthielt Manfredo Tafuris „The New Babylon: The ‚Yellow Giants‘ and the Myth of Americanism (Expressionism, Jazz Style, Skyscrapers, 1913–30)“, das eine Vorschau auf das gleichnamige Kapitel in seinem monumentalen Werk „La sfera e il labirinto“ bot. Eine zweite, mit „New York in White and Gray“ betitelte Ausgabe von *L'Architecture d'aujourd'hui* (Nr. 186) sollte Manfredo Tafuris „Les cendres de Jefferson/The Ashes of Jefferson“ enthalten. In derselben Ausgabe charakterisieren Bernard Huët's Leitartikel, „La nuit Américaine/The American Night Time“, und Brian Brace Taylors Artikel „Self Service Skyline“ die urbanen und disziplinären Probleme, mit denen sich New York in den 1970er Jahren konfrontiert sah und die dann zu den Weiß-und-Grau-Debatten um die Postmoderne führen sollten. Das Titelblatt dieser Nummer zeigt ein Gemälde von Madelon Vriesendorp, auf dem die Gestalt der Freiheitsstatue den Faltenwurf ihres Gewands, das aus dem Gewässer des New Yorker Hafens besteht, über Manhattans Gebäude wirft. Diese

Nummer enthält auch einen Artikel mit der Überschrift „Delirious New York“, der in der ersten Veröffentlichung von Rem Koolhaas' Auseinandersetzung mit Manhattan kulminieren sollte, die dann, zusammen mit den Bildern von Madelon Vriesendorp, binnen kürzester Zeit über ein Netzwerk von Zeitschriften auszugeweise verbreitet wurde; dazu sollten auch zwei Titelblätter von *Casabella* gehören (Nr. 408 und Nr. 418). Dieses erste Aufblitzen eines intensiven historiographischen Diskurses zur Ikonographie des Wolkenkratzers sollte dann zunehmend intensiver werden und den immensen Einfluss charakterisieren, den Manhattan gegen Ende der 1970er und während der 1980er Jahre ausübte.

Die Zukunft von Kleinheit

Welchen Platz haben kleine Zeitschriften in der architektonischen Kultur von heute? Per Definition zielen solche Zeitschriften darauf ab, genau im richtigen Augenblick zu erscheinen, topaktuell, aber auch ephemere zu sein, ein Wegwerfartikel. Die Unmittelbarkeit und Spontaneität eines E-zine oder Blog fordern uns heute dazu heraus, die Beziehung zwischen Publikationsformen und Interaktivitätsformen zu überdenken. Ein unausgesprochenes Ziel des *Clip/Stamp/Fold*-Projekts besteht darin, zum Nachdenken nicht nur über zeitgenössische Verwendungen von Medien in der Architektur anzuregen, sondern auch darüber, wie diese in einen größeren historischen Kontext passen. Die erstmalige Zusammenstellung all dieser bemerkenswerten Dokumente gewährt einen einzigartigen Blick auf eine Schlüsselperiode architektonischer Innovation und fordert die Architekten von heute dazu heraus, eine vergleichbare Intensität zu provozieren.

Das Projekt

Clip/Stamp/Fold ist ein von Professorin Beatriz Colomina geleitetes gemeinschaftliches Forschungs- und Designprojekt einer Gruppe PhD-Studenten an der School of Architecture in Princeton: Craig Buckley, Anthony Fontenot, Urtzi Grau, Lisa Hsieh, Alicia Imperiale, Lydia Kallipoliti, Daniel Lopez-Perez, Joaquim Moreno und Irene Sunwoo. Es ist das Ergebnis von zwei Jahren voller Seminare, Interviews und Besuche bei den Redakteuren, Architekten und Architekturtheoretikern, die diese Zeitschriften produziert haben. Die grundlegende Strategie von

Clip/Stamp/Fold besteht darin, „viel von einem Bisschen“ zu präsentieren, darunter über 80 Zeitschriften aus mehr als einem Dutzend Ländern. Mittels einer annotierten, aus Titelseiten komponierten Zeitleiste präsentiert die Ausstellung eine Bestandsaufnahme der chronologischen Entwicklung und Transformation des Phänomens der kleinen Zeitschriften. Eine mit über eintausend gescannten Titelseiten bedruckte Tapete zeugt von den beeindruckenden Dimensionen dieses Phänomens. Jeder Schauplatz von *Clip/Stamp/Fold* bietet eine Ausstellung von seltenen, aus örtlichen Sammlungen stammenden Originalen und stellt eine Reihe von Faksimiles zum Durchblättern zur Verfügung. Auszüge aus Tonband-Interviews mit den Machern der Zeitschriften interpunktieren die Installation. Die Ausstellung wurde im November 2006 in der Storefront for Art and Architecture in New York eröffnet und reiste danach zum Canadian Centre for Architecture in Montreal und zur Documenta 12, wo sie im Rahmen des Projekts *documenta 12 magazines* Teil der *Arch+*-Ausstellung *The Making of Your Magazines* war; im November/Dezember 2007 war sie an der Architectural Association in London zu sehen. Von dort wird sie noch zu vielen anderen Städten reisen, darunter Barcelona, Oslo, Vancouver, Graz, Istanbul, Tel Aviv, Seoul und Wellington. Das Forschungsprojekt soll fortgeführt werden, um immer mehr Zeitschriften versammeln zu können, während die Ausstellung von Ort zu Ort zieht. In diesem Sinne soll die Ausstellung eine Kooperation mit den Ausstellungsbesuchern und den örtlichen Sammlern sein, welche in jeder Stadt einen unterschiedlichen Satz von Originalen zur Verfügung stellen werden.

www.clipstampfold.com

folgende Seiten: Die im Heft gezeigte Timeline mit der Darstellung kleiner Zeitschriften der 1960er und 1970er Jahre wurde von der Projektgruppe *Clip/Stamp/Fold* unter Leitung von Beatriz Colomina zusammengestellt. Es handelt sich um eine gekürzte Version, die im Rahmen des *Arch+Projekts* „The Making of Your Magazines“ zur *documenta 12* im KulturBahnhof in Kassel ausgestellt wurde.