

Release Architecture

Anh-Linh Ngo

Architektur ist eine Kulturleistung. Als solche ist sie ein Produkt der Gesellschaft. Diese Aussage wird vermutlich niemand bestreiten. Erst bei näherer Betrachtung wird die Problematik dabei sichtbar. Denn seitdem *alles* – sogar die Natur – der Sphäre der Kultur zugeordnet wird, ist die Betonung einer kulturellen Leistung gewissermaßen redundant. Im Zeitalter des Anthropozän ist dem Menschen und seiner Kultur nirgendwo mehr zu entkommen. Die Architektur ist gewissermaßen zu einem „involuntary prisoner of culture“ geworden.

Dem Architekten Peter Grundmann zufolge, dem wir das *ARCH+ feature 41* gewidmet haben, hat sich dadurch etwas Grundlegendes für die Architektur geändert: „Die Kulturleistung Haus steht nicht mehr als Gegenpol zur Natur, sondern sie ist Teil von allem, weil alles Kultur ist. Man kann aus den Kulturräumen nicht mehr heraustreten. Man kann zur Kultur physisch und gedanklich keine Distanz mehr aufnehmen. Ohne kritische Distanz zur Kultur kann man diese nicht erkennen. Was man nicht erkennt, kann man nicht kritisieren.“⁴¹

Neben der Schaffung des Kulturraums – was schon immer die Domäne der Architektur war – müssen die Architekten heute, so Grundmann, einen gegensätzlichen Raum hervorbringen, der der Kultur gegenübersteht: den „Distanzraum“. Diesen definiert er als Raum „ohne Programm, ohne Eigentum, ohne Regel, ohne Funktion, ohne Kontrolle, ohne Ordnung, ohne Kapitalzirkulation“². Dieser „wilde“ Raum hat seine gesellschaftliche Funktion gerade darin, dass er sich jeglicher Funktion und jeglichen Bezugs zur bestehenden Gesellschaftsordnung widersetzt. Erst durch seine Autonomie gewinnt er seine politische Sprengkraft.

Autonomie wird hier also nicht selbstreferenziell verstanden, sondern als Schutzraum für Devianz, als letzte Zuflucht der Utopie: „Das utopische Denken muss heute also um die Möglichkeit kreisen, autonom zu denken und zu handeln. Das geht nur in Räumen ohne Regel und ohne Programm, in Räumen also, in denen die Interessen nicht von außen einprogrammiert sind.“⁴³

Aus dieser Perspektive hat uns das Projekt *Incidental Space* von Christian Kerez für die 15. Architekturbiennale von Venedig interessiert. Denn auch Kerez, der gemeinsam mit der Kuratorin Sandra Oehy und der Redaktion von *ARCH+* an dieser Ausgabe gearbeitet hat, betont das Nicht-Referenzielle und Voraussetzungslose seines Projekts für Venedig. Er sieht diese Ausrichtung als Möglichkeit, den Denkhorizont dessen zu erweitern, was Architektur heute sein kann. Beim *Incidental Space* handelt es sich in diesem Sinne um einen Distanzraum, der es uns erlaubt, gerade im Kontext der

Architekturbiennale beiseite zu treten und den Blick auf etwas anderes zu fokussieren als die Suche nach anderen Organisationsformen innerhalb der bestehenden Ordnung, ganz gleich, ob sie gute Absichten verfolgen oder nicht.

Incidental Space ist jedoch keine genialische Geste, auch wenn Kerez' Raum fremd, exaltiert und unergründlich wirkt. Im Gegenteil ist das Projekt nur in einem Netzwerk von Beteiligten, von Studierenden bis hochspezialisierten Experten, möglich gewesen. Nicht der Künstler-Architekt Kerez hat das Projekt entworfen, sondern es ist in einem hochtechnisierten Verfahren entstanden, das nur unter der Mitwirkung unterschiedlichster Disziplinen gelingen konnte. Das Objekt ist in dieser Perspektive nicht nur ein Ding, sondern ein *Thing*, eine Zusammenkunft, um einen Gedanken des französischen Philosophen Bruno Latour aufzugreifen:

„Das Interessante an der Arbeitsweise von Ingenieuren ist, dass bei den meisten technologischen Neuerungen ein kleines Modell am Anfang steht, um das die Beteiligten sich versammeln. Zusammenkünfte, die über die Existenz von Dingen entscheiden, sind also kein Produkt meiner Phantasie. Tatsächlich kann man diese Zusammenkünfte in der Geschichte aller Projekte nachweisen, die später große Dimensionen erreicht haben, denn Technik beginnt in kleinem Maßstab und wächst im Laufe ihrer Entwicklung [...] jedes Projekt dieser Art wird zunächst in kleinem Maßstab geplant, und dies geschieht in einem Diskussionsprozess zwischen Menschen. An diesem Punkt wird der Begriff der Zusammenkunft um ein Ding, also das Thing, interessant.“⁴⁴

Latour spielt hier auf die Etymologie des Wortes Ding an, das in seiner germanischen Wurzel *Thing* eine politische Versammlung bezeichnet. Damit versucht er, eine neue Form von Gesellschaftlichkeit zu fassen, die nicht mehr zwischen Subjekt und Objekt unterscheidet. In dieser Versammlung der Dinge sind dann sowohl menschliche als auch nicht-menschliche „Delegierte“ vertreten, die Interessen verhandeln, also Politik betreiben.

In seinem Beitrag für diese Ausgabe hat Philip Ursprung ebenfalls auf dieses neue Verhältnis zwischen Natur und Kultur, zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen im Kontext der Autonomiedebatte hingewiesen: „Es ist möglicherweise mehr als ein bloßer Zufall, dass Autonomie in einer Sphäre möglich wird, in der Menschgemachtes und Natürliches, Menschliches und Nichtmenschliches aufeinandertreffen.“⁴⁵ Ursprung unterstreicht die Bedeutung der Autonomie für die Versammlung der Koproduzenten von *Incidental Space*:

„Christian Kerez' *Incidental Space* im Schweizer Pavillon ist meiner Ansicht nach genau aus dem Grund ein bahnbrechendes Projekt, weil es sich sehr direkt und unmissverständlich mit dem Thema der architektonischen Autonomie auseinandersetzt. Dies könnte auch einer der Gründe dafür sein, dass er [...] erfolgreich eine Schar von Studenten und Kollegen, Technikern und Sachbearbeitern dazu anleitet, sich etwas sehr Ungewöhnlichem und Unerwartetem zu nähern: der Verwirklichung eines architektonischen Artefakts, das seine eigenen Gesetze schafft und sich selbst regelt.“⁴⁶

Für das Gelingen neuer Formen von Gesellschaftlichkeit in einer technisierten Welt, deren Komplexität niemand mehr allein überblicken kann, stellt Autonomie also keineswegs ein Hindernis dar, sondern ist geradezu eine Voraussetzung. Um Normen zu durchbrechen, bedarf es autonomen Denkens und Handelns, wie sowohl Ursprung als auch Grundmann feststellen.

Es zeugt daher von einem eindimensionalen Verständnis des Gesellschaftlichen, wenn Christian Kerez im Vorfeld der Biennale vorgeworfen wurde, er betrachte „die Architektur losgelöst von gesellschaftlichen Fragestellungen“⁴⁷. Nicht zuletzt wird mit einem solchen Vorwurf eine falsche

Einigkeit und Eindeutigkeit suggeriert, was unter dem Titel *Reporting from the Front*, den Alejandro Aravena als Kurator der 15. Architekturbiennale ausgegeben hat, zu verstehen sei, ja mehr noch, dass Einmütigkeit darüber herrsche, welche gesellschaftlichen Fragestellungen damit gemeint seien. Dass die Architektur als Disziplin gerade viele unterschiedliche Zugänge zu ebendiesen Fragen hat, macht sie zu einer der komplexesten Kulturtechniken, die die Menschheit hervorgebracht hat. Nirgendwo sonst, so Stephan Trüby in ARCH+ 221, „fallen wirtschaftliche, technisch-wissenschaftliche, künstlerische, rechtliche, mediale, religiöse und politische Interessen so in eins wie beim Bauen und Planen“⁸.

Diese verschiedenen Zugangsweisen zeigen sich auch in den beiden auf den ersten Blick gegensätzlichen Beiträgen von Christian Kerez für die diesjährige Biennale: Neben *Incidental Space* im Schweizer Pavillon, bei dem es vordergründig um technisch-entwerferische Fragestellungen geht, stellt Kerez auf Einladung von Aravena auch seine Studien über die Favela Jardim Colombo in São Paulo vor. Die wichtigste Frage, so Hubertus Adam in seiner Analyse, „sei ganz klar, was die Favela in der Vorstellungskraft und im Denken von Architekten verändern kann“⁹. Jenseits des romantischen Blickes auf das Vernakuläre versucht Kerez, aus der Perspektive der Architektur typologisch-morphologische Lehren zu ziehen. Denn auch hier sucht Kerez nach dem architektonischen Niederschlag gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse, die er mit seinem spezifisch architektonischen Blick analysieren und für seine Arbeit fruchtbar machen will. Beide Biennale-Arbeiten versuchen zudem, das Nicht-Intentionale in der Architektur auszuloten.

Auch hier sind Überschneidungen zu Peter Grundmanns Argumentation festzustellen: „Die Intention des Entwerfers tritt zurück zugunsten einer allgemeineren Sprache, die eine komplexere Wahrnehmung und einen breiten Interpretationsspielraum ermöglicht. Weniger Intention des Entwerfers erzeugt also ein Mehr an Performanz!“¹⁰ Diese allgemeinere Sprache ist notwendig, um Distanz zur herrschenden symbolischen Ordnung herzustellen, denn „nur so finden wir den Ausgang aus der Simulation“. Grundmann folgt hier Baudrillards Modell der „Drei Ordnungen der Simulakren“, dem zufolge wir uns im Zeitalter der Simulation befinden, in dem es unmöglich geworden sei, zwischen Original und Kopie, Realität und Fiktion zu unterscheiden. Baudrillard sieht in der Simulation die Herausbildung einer selbstreferenziellen, sich selbst reproduzierenden Welt, die nicht mehr auf Reales verweist. Nach dieser Argumentation führt die Digitalisierung, da wir alles mittels digitaler Codes beliebig kopieren, verarbeiten und verbreiten können, zu einer Entmaterialisierung und Verdrängung der Realität.

Genau hier tut sich jedoch ein technologischer Abgrund zur Arbeit von Christian Kerez auf, den die Theorie von Baudrillard nicht mehr zu überbrücken vermag. Denn seltsamerweise kommt, im Gegensatz zu Baudrillards Argumentation, mit der fortschreitenden Digitalisierung das Material wieder in die Realität zurück. Kerez' *Incidental Space* ist ein gutes Beispiel dafür: Den Ausgangspunkt des Projekts bilden kleine Gipsmodelle. Eines davon wird im Verlauf eines komplexen Verfahrens ausgewählt, 3D-gescannt, als Datenmodell generiert und schließlich in skaliertem Form räumlich materialisiert. Auf diesen materiellen Zusammenhang verweist Armen Avanessian, wenn er feststellt:

„Der incident ereignet sich ja nicht im Raum, sondern zunächst im Material. [...] Einerseits gibt es diese Minigipsmodelle, in denen man so etwas wie ‚Fehler‘ zirkulieren lässt. Andererseits zieht Ihr bestimmte Wissensformen zu Rate. Das eine sind die Materialwissenschaften, das andere ist eine Computerinfrastruktur. Es geht, systemtheoretisch gesprochen, im folgenden Schritt um ein Reentry des Materialfehlers in den Raum. Es geht nicht darum, einen fehlerhaften Raum zu bauen, sondern um eine räumliche Ausbeutung des Materialfehlers.“¹¹

Während Baudrillard in der Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion eine Hyperrealität entstehen sieht, die er als „Generierung eines Realen ohne Ursprung in der Realität“¹² definiert, ist das neue reziproke

Verhältnis zwischen Material und Datenwolke im Falle von *Incidental Space* das eigentliche Novum. Es gibt keine Differenz mehr zwischen Abbild und Realität. Beide Manifestationen sind gleichermaßen reell, sie sind unmittelbares Abbild der gleichen Datenmenge, was Sandra Oehy und Christian Kerez mit der Entscheidung unterstreichen, beide Formen gleichberechtigt auszustellen. Dazu heißt es:

„Das Abbild des Raumes war in diesem Entstehungsprozess mehr als eine Form der Darstellung, es war Teil einer Produktionskette. Man könnte den bei der Biennale in Venedig aufgebauten Raum auch als begehbaren, materialisierten Scan verstehen, weil das Abbild des Raumes und der Raum selbst hier nur unterschiedliche Ausprägungen ein und desselben sind.“¹³

Hier entsteht eine neue Hyperobjektivität, die weit über Baudrillards Konzept der Hyperrealität hinausgeht und die wir noch nicht ganz erfassen können. Denn trotz der Rückkehr des Verhältnisses zwischen Form, das heißt Zeichen, und Realität, kehrt die moderne Verankerung der Form in der Funktion nicht wieder. Die Zeichen „flottieren nicht mehr frei“ wie in der Hyperrealität, sondern sind wieder im Material verankert.

Das ist nicht das einzige rekursive Verhältnis, auf das *Incidental Space* verweist. Auch im Hinblick auf die Zeit ist die Sache vertrackter geworden, wie Armen Avanessian feststellt:

„Heute ist es nämlich so, dass sich die Zeit nicht, wie man immer sagt, ‚ändert‘, sondern ihr Wesen hat sich gewandelt, sie hat sich gedreht. Die Zeit kommt im 21. Jahrhundert aus der Zukunft. [...] Und das große Problem, das nicht nur die Politik hat, sondern das, wie ich annehme, auch die Architekten haben, ist, damit umzugehen, dass die Gegenwart aus der Zukunft gesteuert ist – und eben nicht, wie wir immer dachten, aus der Vergangenheit.“¹⁴

Die Zukunft ist also der Gegenwart bereits eingeschrieben. Dies zu erkennen und in eine architektonische Idee, in einen „spekulativen Raum“ zu verwandeln und die Eigengesetzlichkeit der Architektur dafür zu nutzen, sie zu befreien, ist das große Verdienst von *Incidental Space*.

Dank

Dieses Heft wurde in enger Kooperation mit Sandra Oehy, Kuratorin des Schweizer Pavillons zur 15. Architekturbiennale, und Christian Kerez, Architekt des Schweizer Pavillons, konzipiert. Wir danken beiden Ko-Redakteuren, insbesondere Sandra Oehy, die einen großen Anteil an der inhaltlichen Ausrichtung gehabt und das Heft mit großem persönlichen Einsatz vorangetrieben hat, für die engagierte und anregende Zusammenarbeit. Ein besonderer Dank gilt auch dem ganzen Team von Christian Kerez und den Autoren für die Unterstützung des Projekts.

Darüber hinaus danken wir Arno Brandhuber und Tobias Hönig, mit denen wir ebenfalls zur Architekturbiennale die Ausgabe „Legislating Architecture“ herausgeben. Beide Publikationen haben sich im besten Sinne gegenseitig befruchtet.

1 Peter Grundmann im Gespräch mit Anh-Linh Ngo: „Architekten müssen auch Produzenten politischer Räume sein“, in: ARCH+ Features 41, Mai 2016

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Bruno Latour: „Eine neue Politik der Dinge und für die Menschen. Aramis – oder die Liebe zur Technik“, in: ARCH+ 196/197 Post-Oil City, Februar 2010, S. 86–89

5 Philip Ursprung: „Freiheit und Autonomie“, in dieser Ausgabe, S. 19

6 Ebd., S. 17

7 Leila el-Wakil im Gespräch mit Axel Simon, in: Hochparterre, Mai 2016

8 Stephan Trüby: „Tausendundeine Theorie“, in: ARCH+ 221: Tausendundeine Theorie, S. 9

9 Hubertus Adam: „Versuchsordnung einer Incidental Architecture“, in dieser Ausgabe, S. 46

10 Peter Grundmann, ARCH+ Features 41

11 Armen Avanessian, „Xenopoetik“, in dieser Ausgabe, S. 78

12 Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*, Berlin (West) 1978, S. 7

13 Sandra Oehy, Christian Kerez:

„Incidental Space – Ein Projekt von Christian Kerez“, in dieser Ausgabe, S. 15

14 Armen Avanessian, S. 78