

GENERALIST

4

In our own House · *EDITORIAL* · Im eigenen Haus

6

Photo Series “Nicer from the Ground” · *Peter Piller* · Fotoserie „Von Erde schöner“

14

Interview · *BêkaFilms* · Interview

Architecture is not just a design and a shape — Architektur ist nicht nur Gestalt und Form —
it is a very complex unity. es ist eine hochkomplexe Einheit

19

Günter Barczik

Beloved Building — or: A Forgotten Success · Geliebtes Gebäude, oder: Ein vergessener Erfolg.
Fehling+Gogel’s Max Planck Institute for · Fehling und Gogels Max-Planck Institut
Human Development and its Users für Bildungsforschung und seine Nutzer

24

Konstanze Noack

Transformational Appropriations · Anverwandlungen

28

Mateusz Broniarek

The Modern Prometheus, Vol. 2 · Der moderne Prometheus vol. 2

30

Ruth Shapira

The Israeli Housing Project · Das israelische Wohnungsbauprojekt

38

Wiebke Grösch / Frank Metzger

A Village in the City, disappearing · A Village in the City, disappearing

43

Shoka Golsabahi

Dialogue with a Single-Family House Between · Dialog mit einem Einfamilienhaus zwischen
Two Curvaceous, Stylish Glass Skyscrapers · zwei kurvigen schicken Hochhäusern aus Glas

45

Andrea Schaffar und Robert Temel

And Why Should We Stop at the Building? · Und warum soll man beim Gebäude aufhören?
The Relationship of the Viennese Housing · Das Verhältnis des Wiener Wohnbausystems
System to its Residents zu seinen BewohnerInnen

50

niko.31 und Nils Emde

Life with Walter—Living in the · Leben mit Walter – Vom Wohnen in der
Bauhaus Törten Estate · Bauhaus-Siedlung Dessau-Törten

55

Monika Grubbauer

What is Open Architecture? · Was ist nutzungsoffene Architektur?
Opportunities and Limitations · Möglichkeiten und Grenzen

60

Interview · *Marc Hassenzahl* · Interview

Experiencing and Experience · Erleben und Erlebnis

68

Christopher Dell

Making Tactics Strategic: · Taktiken strategisch machen.
City from the Standpoint of Use · Stadt vom Gebrauch her denken

74

Authors · Autoren

76

GENERALIST

Call for Papers · Call for Papers

78

Imprint · Impressum

Von Erde schöner Nicer from the Ground

Etwa 20 000 Luftaufnahmen von Einzelhäusern umfasst ein Firmennachlass, den ich im Jahr 2002 übernehmen konnte.

Systematisch wurden von 1979 bis 1983 bundesweit zahllose Siedlungen überflogen, um Luftbilder von Einfamilienhäusern an die entsprechenden Hausbesitzer zu verkaufen. Auf den Bildrückseiten finden sich aufschlussreiche Kugelschreibernotizen der Verkäufer wie etwa: „Kein Interesse an Bildern“, „Von Erde schöner“, „Frau wollte, aber Haus zu teuer“, „Dafür bekommt man ein halbes Moped“, „Macht es sich selber“ oder einfach „Gestorben“.

Mehrmalige Sichtungen dieses Archivs führten mich zu ersten Sammelgebieten und Inventarisierungskategorien, wie etwa „Schlafende Häuser“, „Florale Körper“ und „Mensch vor Haus“. Ein vierter, fünfter und sechster Blick durch 18 Umzugskisten voller leicht vergilbter Abzüge und Negative brachte schließlich zum Vorschein, was dieses Archiv nun enthält.

Peter Piller, Hamburg im Sommer 2004

In 2002, I was able to procure approximately 20,000 aerial photographs of detached houses from a defunct business venture.

The company's intention was to sell the photographs to the respective house owners. Low-flying aircrafts were employed, between 1979 and 1983, to systematically scan settlements the length and breadth of the country.

The salesperson had used a ball-point pen to add some revealing notes to the back of the photographs: "Not interested in pictures", "looks nicer from the ground", "wife keen, but house too expensive", "you'll get half a moped for that", "doing it himself" or simply: "deceased", for instance.

After several archive inspections, I was led to the first collection themes and classification categories: "Sleeping Houses", "Floral Objects" and "Person in front of House". Whilst sifting, for the fourth, fifth and sixth time, through 18 removal boxes packed with yellowing photos and negatives; I eventually discovered the material that now constitutes the content of this archive.

Peter Piller, Hamburg, summer 2004



„Pfade“ aus: „Von Erde schöner“
Archiv Peter Piller
Courtesy Galerie Michael Wiesehöfer, Köln

Interview mit/with BêkaFilms

Architecture is not just a design and a shape—
it is a very complex unity.

Architektur ist nicht nur Gestalt und Form —
es ist eine hochkomplexe Einheit.



Guadalupe Acedo bei der Arbeit
Film-Still aus „Koolhaas Houselife“
Ila Bêka & Louise Lemoine
2008

Louise Lemoine und Ila Bêka became quite famous with the movie „Koolhaas Houselife“. Unlike in most movies about architecture, where the virtuosity of the architect is shown and where they talk about construction, the filmmakers invite the viewer to enter the space, that is designed by Rem Koolhaas. You follow Guadalupe, the housekeeper, about 60 minutes. That allows to discover the allday intimacy of this iconic architecture.

GENERALIST: *This issue of GENERALIST is about USE & HABIT. Your movie „Koolhaas Houselife“ has been an inspiration for our call of papers. We want to know what is architecture when the architect and photographer has left the building and life is starting inside the architecture. However, before jumping into the subject, who is BêkaFilms?*

BÊKAFILMS: BêkaFilms, that is Ila Bêka and myself, Louise Lemoine. We are not only partners—we are also a couple in life. We are completely different and our work is the result of all our differences.

GENERALIST: *What is the difference between the two of you? What made you develop a project like the „Living Architectures“ series—What is your background?*

BÊKAFILMS: Ila is Italian and has studied Architecture. He worked as an architect for a few years but he started making films quite early. Ila did not really want to make architecture. He was much more attracted by fiction films, so he experimented with photography and then started making films—and not specifically architecture films. He did many films and short films that were shown in Cannes and Locarno. He also made some documentaries which clearly influenced the way we work with architecture because his social documentaries were very intimate and focused on people. When it comes to my personal background: I studied literature and philosophy and did my thesis on cinema. Actually, it was a subject in between philosophy and cinema. I then started to work for one of Ila’s projects. That’s how we started working together a few years ago. When we started to think about a common project on architecture, it was great fit.

GENERALIST: *What was your first project on architecture documentary that you produced together?*

BÊKAFILMS: We started with “Koolhaas Houselife” but we have already made a few new films, which you have not seen yet—all of them are part of the „Living Architecture“ series. We have just started presenting these new films.

GENERALIST: *That’s great—we are all looking forward to seeing them!*

The part of “Koolhaas Houselife” where you are following Guadalupe while she is talking about the building—this is on the one hand a very documentary piece. On the other hand, you are like a shadow behind her and your long term camera shots that are not simply presenting the building as a perfect piece of architecture—that has something very artistic. Do you see yourself more like a documentarist or as an artist?

Mit dem Film „Koolhaas Houselife“ wurden Louise Lemoine und Ila Bêka bekannt. Anders als in den sonst üblichen Filmen über Architektur, die meist nur die Virtuosität des Architekten zeigen und über Konstruktion erzählen, lassen die beiden Filmemacher den Zuschauer in das Haus eintreten. 60 Minuten folgt man Guadalupe, der Haushälterin, durch das von Koolhaas entworfene Gebäude und erlebt die tägliche Intimität in dieser Architektur.

GENERALIST: *Diese Ausgabe Generalist beschäftigt sich mit Gebrauch und Gewohnheit in der Architektur. Euer Film „Koolhaas Houselife“ hat uns durchaus auch zu diesem Call for Papers inspiriert. Deshalb möchten wir wissen, was mit Architektur passiert, nachdem der Architekt fertig geplant und der Photograph seine letzten Bilder gemacht hat; wenn Architektur schlicht und ergreifend einfach benutzt wird. Aber zu Beginn erst einmal: Wer ist eigentlich BêkaFilms?*

BÊKAFILMS: BêkaFilms, das sind Ila Bêka und ich, Louise Lemoine. Wir sind nicht nur ein Team, sondern auch ein Paar. Und wir sind absolut verschieden. Aber genau diese Verschiedenheit macht unsere Arbeiten aus.

GENERALIST: *Was sind das für Unterschiede? Wie kam es dazu, dass ihr eine Filmreihe wie „Living Architectures“ produziert – was ist euer Hintergrund?*

BÊKAFILMS: Ila kommt aus Italien und studierte Architektur. Er arbeitete auch für ein paar Jahre als Architekt, doch so wirklich Architektur machen wollte er nie. Ila begann schon sehr früh zu filmen und zu photographieren. Der Film zog ihn an! Er hatte bereits ein paar Filme und Kurzfilme gedreht – einige davon sind sogar in Cannes und Locarno gezeigt worden. Er produzierte auch ein paar Dokumentarfilme. Seine Sozial-Dokus waren sehr intim und konzentrierten sich stark auf die Menschen, die gezeigt wurden. Genau diese Dokumentationen beeinflussten uns, in ähnlicher Art auch mit Filmen über Architektur umzugehen. Mein persönlicher Hintergrund: Ich studierte Literatur und Philosophie. Meine Abschlussarbeit beschäftigte sich mit Film, zwischen Philosophie und Kino. Danach arbeitete ich für eines seiner Projekte. So begann unsere Zusammenarbeit vor ein paar Jahren. Bald darauf begannen wir gemeinsame Projekte über Architektur zu planen. Nun, und das passte ...!

GENERALIST: *Was war das erste gemeinsame Projekt über Architektur?*

BÊKAFILMS: Wir begannen mit „Koolhaas Houselife“. Weitere Filme zu dieser Reihe sind mittlerweile fertig gedreht – ihr habt sie sicher noch nicht gesehen, da wir gerade erst damit angefangen haben, diese Filme der Öffentlichkeit zu zeigen.

GENERALIST: Wunderbar! Wir freuen uns schon darauf sie zu sehen.

Schaut man sich „Koolhaas Houselife“ an, folgt man Guadalupe während sie über das Haus erzählt. Dies hat einerseits etwas sehr dokumentarisches und andererseits wirkt es sehr künstlerisch: Die langen Kameraeinstellungen, die dafür sorgen, dass man das Gebäude nicht nur als ein Stück Architektur wahrnimmt, sondern Guadalupe wie ein Schatten folgt. Seht ihr euch hier mehr als Dokumentarfilmer oder als Künstler?

BÊKAFILMS: Um unsere Arbeiten zu verstehen, muss man unbedingt wissen, dass wir uns bei der Produktion unserer Filme die

Beloved Building — or: A Forgotten Success. Fehling+Gogel's Max Planck Institute for Human Development and its Users

Geliebtes Gebäude, oder: Ein vergessener Erfolg. Fehling und Gogels Max- Planck Institut für Bildungsforschung und seine Nutzer

I showed the building to my mom. She said, 'Wow! I'm never gonna walk back out!' It's nice, isn't it?

The weekend custodian, unasked *

Have we ever made a building that people weren't happy with?

Daniel Gogel

People were delighted, back then in 1974: Ulrich Conrads thought “the future will flourish here.”¹ In a review of the year's events, Manfred Sack wrote: “There was a sensation this year, and that sensation was a single building in Berlin.” He was referring to the Max Planck Institute for Human Development [MPIHD], designed by architects Hermann Fehling and Daniel Gogel. A research institute with offices, library, cafeteria, and foyer. Designed in 1966, completed in 1974, completely overhauled in 2008–9, the building is loved not only by architectural writers, but also by the researchers who work there:

“You like coming in here ... it's a beautiful building, really great as an office building, as a research building.”

“I really like the openness ... I still enjoy it every time when I come into the building ... In the corners where the spiral staircases are, people encounter one another and talk — that's very nice.”

“It's always been a lot of fun to work here. I think it's a beautiful building.”

I hob dös Haus mein'r Muddr zoagt. ‚Ja‘, hat's g'sogt, ‚do gang i fei nimmer wieder 'naus!‘ Is schee, göll?

Der Wochenendpfortner, ungefragt *

Haben wir schon mal 'n Bau gemacht, mit dem die Leute nicht glücklich waren?

Daniel Gogel

Man war begeistert -damals- 1974: Ulrich Conrads „dachte, hier blüht die Zukunft auf.“¹ Manfred Sack notierte in einem Jahressrückblick: „Dieses Jahr hatte eine Sensation, und die Sensation war ein einzelnes Gebäude in Berlin.“ Es ging um das Max-Planck Institut für Bildungsforschung (MPIB) des Architektenduos Hermann Fehling und Daniel Gogel. Ein Forschungsinstitut mit Büros, Bibliothek, Kantine, Foyer. Entworfen 1966, fertiggestellt 1974, generalüberholt 2008/9 wird das Gebäude nicht nur von Architekturpublizisten geliebt, sondern auch von den Forschern, die es beherbergt:

„Man kommt gerne hier herein ... es ist ein schönes Gebäude, als Bürogebäude, als Forschungsgebäude sicherlich ganz toll.“

„Die Offenheit hat mit sehr gefallen ... Ich freue mich immer noch jedesmal, wenn ich hereinkomme ... In den Ecken, wo die Wendeltreppen sind, da trifft man sich und redet – das ist sehr schön.“

„Es hat mir bisher immer viel Spaß gemacht, hier zu arbeiten. Ich find's ein schönes Gebäude.“

¹ Interview on the occasion of the opening of the retrospective Fehling + Gogel, October 2009; see fehling-gogel.de

* The quotation actually refers to the Max Planck Institute for Astrophysics in Garching, but it can also be considered emblematic for the response of users to the Institute for Human Development — from: Fehling + Gogel; exhibition catalogue 2009

¹ Interview anlässlich der Eröffnung der Retrospektive ‚Fehling + Gogel‘ Oktober 2009, siehe fehling-gogel.de

* das Zitat bezieht sich eigentlich auf das Max-Planck Institut für Astrophysik in Garching, kann aber als emblematisch gelten für die Nutzerreaktionen auch auf das Institut für Bildungsforschung – aus: ‚Fehling + Gogel‘; Ausstellungskatalog 2009



Foto: S. Schröder

Wendeltreppen: Vertikale Kurzschlüsse zwischen verschiedenen Büroflügeln - verbindend, zusammenführend.
Spiral staircases: vertical short-cuts between different office wings - connective and communicative.

Konstanze Noack

Anverwandlungen Transformational Appropriations



Marcus Gundling

Ecke
2005/06

Think of a big room, vast, huge windows, big empty fireplace, completely empty, no furniture at all, except an easel and a chair — Picasso's studio. Is this not made entirely of the situations, the forces let loose by the configuration of events?

Chr. Alexander

In precisely the same way, when observing Candida Höfer's unpeopled photographs, it seems as if the discussions and sounds of the users can still be heard — as if they were still there and have just temporarily gone into another room. Past actions and possible future ones are inscribed in the room and present in an indefinite nature. This can be understood by looking at the photograph Irish Museum of Modern Art Dublin' as an example. The room's structure, revealed photographically, in combination with the details of the ambience trigger an associative chain of recollections and premonitions in the viewer. Despite the quasi-symmetrical arrangement of the room, the position is slightly off-center. Numerous doors and openings lead into the room, making it recognizable as a formal public circulation space. Due to the strong light entering through the openings and the play of light and shadows that results on the carpet, the non-visible outside is brought into the room. On the red carpet — whose color reinforces the formal, public character of the space — the traces of a reception that may have preceded are still visible as irregularities in the carpet's pile surface. The configuration of the room gives us indications about its abstract function, and the traces of use give us clues about its precise use. When we enter a room, we immerse within a certain atmosphere — one that has a synthesizing character as the "common reality of the perceiver and the perceived"².

Being impressed by an atmosphere constitutes the first step in the appropriation of a space. Yet how do we use a room? How are space and action associated?

The term "transformational appropriation" describes the phenomenon of the connection of two spheres with each other. It is generally used for a stylistic or structural transformation. But not in the sense of an adaptation (a modification or

Denken Sie an einen riesigen Raum, unermesslich hoch, mit riesigen Fenstern, einem großen Kamin, vollständig leer, keine Möbel bis auf eine Staffelei und einen Sessel — das Studio Picassos. Ist dieser Raum nicht ganz Situation und freigesetzte Konfiguration von Handlungen?
Chr. Alexander

Genauso scheint man bei der Betrachtung der menschenleeren Photographien von Candida Höfer die Gespräche und Geräusche der Benutzer noch zu hören — als wären sie eben noch anwesend und nur vorübergehend in ein anderes Zimmer gegangen. Die vergangenen Handlungen sowie die möglichen zukünftigen sind in dem Raum eingeschrieben und auf unbestimmte Art präsent. Exemplarisch ist dies an der Photographie des „Irish Museum of Modern Art in Dublin“¹ nachvollziehbar. Die photographisch herausgestellte Struktur des Raums in Kombination mit den Details des Ambientes löst Assoziationsketten der Erinnerung und Vorahnung beim Betrachter aus. Der Standort ist trotz der quasi-symmetrischen Organisation des Raumes leicht außermittig. Es führen eine Vielzahl von Türen und Öffnungen in den Raum, die ihn als repräsentativen Verteilerraum erkennbar machen. Aufgrund des unterschiedlich starken Lichteinfalls durch die Öffnungen und das dadurch entstehende Schattenspiel auf dem Teppich wird das nicht sichtbare Außen in den Raum einbezogen. Auf dem roten Teppich, dessen Farbe den repräsentativen Charakter unterstützt, sind noch die Spuren eines möglichen vorgängigen Empfangs in Form von Unregelmäßigkeiten im Flor sichtbar. Die Struktur des Raums gibt uns Anhaltspunkte über seine abstrakte Funktion, die Spuren des Gebrauchs über seine konkrete Benutzung. Wenn wir einen Raum betreten, tauchen wir in eine bestimmte Atmosphäre ein, die synthetisierenden Charakter hat als die „gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und Wahrgenommenen“².

Das Beeindrucktwerden durch eine Atmosphäre bildet einen ersten Schritt der Aneignung eines Raums. Doch wie gebrauchen wir einen Raum, wie verbinden sich Raum und Handlung?

Der Begriff »Anverwandlung« beschreibt das Phänomen der Verbindung zweier Sphären miteinander. Er wird in der Regel für eine stilistische oder strukturelle Transformationen verwendet. Jedoch nicht im Sinne einer Adaption (einer Anpassung oder Übernahme) oder eine Assimilation (einer schrittweisen Umwandlung oder Anpassung an etwas Neues). Auch nicht als Analogie, die weiterhin beständig zwischen der ursprünglichen Bedeutung und der neuen hin und her schwingt. Eine Anverwandlung ist die Verschiebung einer Bedeutung in ein anderes Feld, eine Metamorphose, in der das Ursprüngliche, das Andere noch vorhanden ist, jedoch in einer

1 Photographic plate in: Candida Höfer: Photographien 2004–2005, catalogue of the Kestnergesellschaft in Hanover, Schirmer/Mosel, Munich 2005, p. 29

2 Böhme, Gernot, "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics," in Thesis Eleven, no. 36, 1993, p. 122

1 Abbildung in „Candida Höfer, Photographien 2004–2005“, Katalog der Kestnergesellschaft Hannover, Schirmer/Mosel, München 2005, S. 29

2 Böhme, Gernot, Atmosphäre. Suhrkamp, Frankfurt 1995, S. 34



Wiebke Grösch / Frank Metzger: View Park, Los Angeles County, 2005

A Village in the City, disappearing

The Olympic Village for the 1932 Summer Games in Los Angeles
Das olympische Dorf der Sommerspiele 1932 in Los Angeles

In 1932, a housing settlement for two thousand people was constructed on a centrally located, previously unused site in Los Angeles in just three months. It was built for the 10th Olympic Games, which were being held outside of Europe for the very first time.

The long journey needed to get there and the worldwide economic crisis made the construction of this housing settlement necessary—it was the first Olympic Village in the history of the modern Olympic Games. That's because due to the Great Depression, which began in 1929, many National Olympic Committees would not have had the financial resources to travel with their athletes to Los Angeles to participate there in the Olympic Games. To keep the games from being canceled, the organizers offered not only inexpensive ship and rail travel, but also low-cost accommodations in collective lodgings—the Olympic Village. So in a very short time, 550 cottages were constructed from prefabricated elements on a site in the Baldwin Hills neighborhood of western Los Angeles that was previously used as a pasture.

To lend the needed gloss to the Olympic Village concept, which was born of necessity, it was presented at a meeting of the International Olympic Committee as a "global village." Along with the practical reasons already mentioned, the organizers also combined the village's establishment with the idealistic hope of creating a place of international peace and understanding—a temporary, multicultural society in miniature.

Im Jahr 1932 entstand in Los Angeles an einem zentralen, bislang ungenutzten Ort in nur drei Monaten Bauzeit eine Siedlung für 2.000 Menschen. Errichtet worden war sie für die 10. Olympischen Spiele, die erstmals außerhalb von Europa stattfanden. Die weite Anreise und die angespannte globale Wirtschaftslage machten den Bau dieser Siedlung – des ersten olympischen Dorfes in der Geschichte der Olympischen Spiele der Neuzeit – notwendig. Denn aufgrund der Weltwirtschaftskrise, die 1929 begonnen hatte, wären viele Nationale Olympische Komitees finanziell nicht in der Lage gewesen mit ihren Sportlern nach Los Angeles zu reisen, um dort an den Olympischen Spielen teilzunehmen. Um einen Ausfall der Spiele zu verhindern, wurde von den Organisatoren neben günstigen Schiffs- und Zugreisen auch die kostengünstige Unterbringung in einer gemeinsamen Unterkunft, dem olympischen Dorf, angeboten. So entstanden in kürzester Zeit auf einem zuvor als Weideland genutzten Gelände in den Baldwin Hills, einer Hügelgruppe im westlichen Los Angeles, 550 Hütten aus Fertigbauteilen.

Um dem aus der Not heraus entstandenen Konzept des olympischen Dorfes den nötigen Glanz zu verleihen, stellte man es auf einer 1930 stattfindenden Sitzung des Internationalen Olympischen Komitees als das „Dorf der Welt“ vor. So verbanden die Organisatoren mit der Errichtung des Dorfes, neben den genannten praktischen Gründen, auch die idealistische Hoffnung, einen Ort der Völkerverständigung zu schaffen, eine temporäre multikulturelle Gesellschaft im Kleinen.

In den offiziellen Stadtplänen von Los Angeles tauchte das olympische Dorf zu keiner Zeit auf. Auch das anlässlich der Olympiade herausgegebene Informationsmaterial und damalige Zeitungsartikel enthielten nur sehr unzureichende Ortsangaben. So kommt es, dass sowohl der exakte Standort des ersten olympischen Dorfes, als auch seine gesamte Existenz in Vergessenheit geraten sind. Der

*niko.31 (Text) und/and
Nils Emde (Fotografie/Photography)*

Leben mit Walter — Vom Wohnen in der Bauhaus-Siedlung Dessau-Törten

Life with Walter—Living in the Bauhaus Törten Estate

1926–28 ließ Walter Gropius die Siedlung Dessau-Törten bauen. Er entwarf Häuser für das ‚Existenzminimum‘, deren Erwerb für Arbeiter und einfache Angestellte finanzierbar war. Der Entwurf setzte funktionalisierte Lebensabläufe und kleine Räume voraus. Gleichzeitig verfügten die drei verschiedenen Haustypen (sietö I, sietö II und sietö IV) über raffinierte Grundrisse und Gärten für Gemüseanbau und Kleintierhaltung. Die Art der Herstellung von Baustoffen und deren Verwendung war ein Experiment. Die Rationalisierung der Bauabläufe, organisiert nach der Technik des kurz zuvor erfundenen Fließbandes, sollte neue Erkenntnisse über das industrielle Bauen liefern. 314 Einfamilienhäuser entstanden so als Mustersiedlung für modernes Wohnen. Doch das vom Architekten als progressives Gesellschaftsexperiment begriffene Konzept setzte ein Idealbild des modernen Bewohners voraus, das so merkwürdig sperrig in den Lebensalltag ‚einfacher Leute‘ passte, wie die SB-Möbelhaus-Schrankwände, die heute in den Siedlungshäusern stehen. Was passierte also mit den Musterbauten, als sie ihrer eigentlichen Bestimmung – dem Wohnen – übergeben wurden? Wir haben Dessau-Törten besucht, um zu erfahren, wie man in und mit einem Experiment des Neuen Bauens lebt.

Da kann man alle Wände rausreißen, da passiert gar nichts

Daniela Landsberger¹, heute 67 Jahre alt, wurde in Törten geboren und hat hier mit ihren Eltern und Großeltern, später mit ihrer Tochter, gelebt. Allmonatlich finden in ihrem Wohnzimmer die Parteiversammlungen der PDS-Ortsgruppe statt. Schlagartig nimmt das Haus dann die zwanzigfache Menge der sonst hier lebenden Personen auf. „Ich bin die Einzige, die so viele Stühle hat“, sagt Frau Landsberger, „die hol’ ich dann jedes Mal aus dem Stall, wo sie gelagert sind.“ Aber natürlich hat sie auch ein großes Wohnzimmer, in dem sie all die Leute unterbringen kann.

Das Stuhllager befindet sich im ehemaligen Hühner- und Kaninchenstall, der inzwischen der Heizraum geworden ist. Dass Daniela Landsberger heute größere Gruppen empfangen kann,

The Dessau-Törten housing estate was built from 1926 to 1928 according to plans by Walter Gropius. He designed the houses for the “subsistence minimum,” making their purchase financially feasible for members of the working class and ordinary employees. The design takes functionalized ways of living and small rooms for granted. At the same time, the three different house types (sietö I, sietö II, and sietö IV) had sophisticated floor plans and kitchen gardens for vegetables and small domestic animals. It was an experiment in terms of both production methods and the building materials used. The rationalisation of the construction process, which was organised in accordance with the latest technology of the recently invented assembly line, was intended to deliver new insights on efficient building. Three hundred fourteen single-family houses were constructed as an exemplary housing estate for modern living. But the concept, understood by the architects as a progressive social experiment, had an ideal of modern dwelling that was strangely at odds with the daily life of „ordinary people”, much like the self-assembled wall units now standing in the estate’s houses. After they were handed over to their owners to fulfill their ultimate purpose—dwelling—what happened with the prototype buildings? We visited Dessau-Törten in order to find out how people live in, and with, an experiment of the New Building movement.

You can rip out all the walls and absolutely nothing will happen

Daniela Landsberger,¹ now sixty-seven years old, was born in one of these houses and lived here with her parents and grandparents and later on with her daughter. Once a month the meetings of the local PDS party are held in her living room. Suddenly the house contains twenty times the number of people who normally live here. “I’m the only one with enough chairs,” says Frau Landsberger. “Each time, I get them out of

¹ Alle Namen wurden von den Autoren geändert.

¹ All names have been changed by the authors.

What is Open Architecture?

Opportunities and Limitations

Was ist nutzungs-offene Architektur?

Möglichkeiten und Grenzen

Among working architects and students, there is a desire to develop architectures that are open to varied, unforeseen, and shifting uses. Architecture today should make things possible; it should be able to respond to social change and the varied models for living, which answer to changing living circumstances, work situations, and family models.

It should allow for the everyday space-filling practices in occupying space, allow itself to be appropriated, reinterpreted, and even used contrary to the original intention. Rigid, functional, and overly explicit spatial organizations are considered outmoded. Temporary uses, adaptive reuse, and unforeseen uses, in contrast, are considered self-evident, and are indeed even desirable.

This desire for open architecture, as I wish call it in the following text, becomes clear in a statement from Adam Yarinsky, one of the Partners of the much celebrated 'young' New York architectural firm Architecture Research Office.¹ On the future of the architectural profession, Yarinsky says:

The future of design, as process and product, is tied to the recognition of change itself as an intrinsic aspect of architecture—and this capacity to encompass change is the

Es gibt unter Architekturschaffenden und Studierenden das Bedürfnis, Architekturen zu entwickeln, die offen sind für vielfältige, unvorhergesehene und sich wandelnde Nutzungen. Architektur soll heute Dinge ermöglichen; sie soll auf gesellschaftliche Veränderungen reagieren können und der Vielfalt an Lebensentwürfen, den sich ändernden Lebensumständen, Berufssituationen und Familienmodellen entsprechen. Sie soll raumgreifende Alltagspraktiken zulassen, sich aneignen, umdeuten und sogar gegen die ursprüngliche Intention nutzen lassen. Starre, funktionale und allzu eindeutige Raumgliederungen werden als unzeitgemäß empfunden. Zwischennutzungen, Umnutzungen und unvorhergesehene Nutzungen dagegen werden als selbstverständlich betrachtet, ja, sind sogar erwünscht.

Deutlich wird dieses Anliegen einer, wie ich es im Folgenden nennen möchte, nutzungs-offenen Architektur in einem Statement von Adam Yarinsky, einem der Partner des vielfach ausgezeichneten 'jungen' New Yorker Architekturbüros „Architecture Research Office“¹. Über die Zukunft des Architekturberufs meint Yarinsky:

“The future of design, as process and product, is tied to the recognition of change itself as an intrinsic aspect of architecture – and this capacity to encompass change is the most powerful connection that architecture has to the culture within which it is situated. Things change in relation to themselves and to other things; they are interdependent. In response to a complex, unpredictable and interconnected world, a relational basis of form is needed. In this formulation, the role of architecture is to frame relationships – between people and things – that unfold over and through time.” (Yarinsky 2009)

¹ <http://www.aro.net/>

¹ <http://www.aro.net/>

Neu ist das Anliegen einer Architektur, die offen für sich verändernde Anforderungen ist, grundsätzlich nicht. Architekturpraxis und Theorie haben seit Beginn der Moderne versucht, auf diese Frage Antworten zu finden. Aktuell ist es insbesondere der Nachhaltigkeitsdiskurs, welcher die Beschäftigung mit der Lebensdauer und der Anpassungsfähigkeit von Architektur befördert. So werden im Kontext der Umnutzungsdebatte (z.B. Douglas 2006) verschiedene Gebäudetypen im Hinblick auf ihre unterschiedliche Adaptierbarkeit oder „Transformabilität“ (Licata 2005) bewertet. Einen anderen Ansatz verfolgt die *open building* Community²: Ihr Ziel ist es, die Anpassungsfähigkeit von Architektur an zukünftige veränderte Nutzungsanforderungen durch die systematische Unterscheidung von Ebenen der baulichen Intervention (levels of intervention) zu erhöhen³.

Die Krux vieler dieser Konzepte, die auf bauliche Flexibilität setzen, ist das erstaunliche Beharrungsvermögen einmal gebauter Strukturen gegenüber späteren Veränderungen. Die berühmte versetzbare Wand wird in der Praxis eben niemals versetzt, angedachte Veränderungsmöglichkeiten werden nur selten in der geplanten Form realisiert (z.B. Heilmeyer 2006). Umgekehrt werden bauliche Veränderungen natürlich viel öfter in einer Form vorgenommen, die nicht den Intentionen der Planenden entspricht (vgl. Brand 1994). Am wirkungsvollsten wurde dieser Umstand immer noch vom Soziologen Philippe Boudon (1971) in seiner im Original im Jahr 1969 veröffentlichten Studie über die von Le Corbusier entworfene Siedlung Pessac aus den 1920er Jahren dokumentiert. Das Buch konfrontierte die Architekturwelt erstmals schonungslos mit dem Widerspruch zwischen dem Bild einer ikonisierten Moderne und der Realität des Umbaus und der Anpassung von Architektur durch die Bewohnerinnen und Bewohner und bereitete mit den Boden für die Postmoderne in der Architektur (de Ruyter 2006). Die Aneignung von Architektur dient eben auch der Personalisierung des Lebensraumes, und letztere ist, wie der Architekt und Mitbegründer der *Environmental Behaviour Studies* Amos Rapoport (z.B. 1968) seit 40 Jahren nicht müde wird zu betonen, ein menschliches Grundbedürfnis.

Was aber, wenn man nutzungs offene Architektur nicht über bauliche Flexibilisierung zu erreichen sucht, wenn man nicht auf die physische Erweiterbarkeit und Wandelbarkeit durch Adaptionen und Umbauten abzielt. Was kann nutzungs offene Architektur sein, die Veränderungen zulässt, ohne sich selbst physisch zu verändern; die sich aneignen lässt, ohne umgebaut werden zu müssen. Hier sei noch einmal Yarinsky zitiert, der diesen Gegensatz zwischen baulicher Flexibilität und dem Konzept einer in diesem Sinne nutzungs offenen Architektur treffend beschreibt:

“The point is that change for architecture is not something that it necessarily does or depicts, but something that is enables and in which it participates.” (Yarinsky 2009)

² www.open-building.org

³ vgl. Habraken 1998; Kendall und Teicher 1999

most powerful connection that architecture has to the culture within which it is situated. Things change in relation to themselves and to other things; they are interdependent. In response to a complex, unpredictable and interconnected world, a relational basis of form is needed. In this formulation, the role of architecture is to frame relationships—between people and things—that unfold over and through time. (Yarinsky 2009)

The desire for an architecture that is open to changing needs is not fundamentally new. Architectural practice and theory have, since the beginning of modernity, attempted to find an answer to this question. Currently it is particularly the discourse on sustainability that promotes occupation with the lifespan and adaptability of architecture. Thus, in the context of the debate over adaptive reuse, (e.g. Douglas 2006) different building types are assessed with regard to their varying adaptability or “transformability” (Licata 2005). The open building community² pursues another approach: It is their aim to increase architecture’s adaptability to future changed requirements of use through the systematic differentiation of levels of built intervention (cf. Habraken 1998; Kendall and Teicher 1999).



01 „open architecture“, Tokio / Yoshiaki Oyabu Architects
© Yoshiaki Oyabu Architects

The crux of many of these concepts that rest on built flexibility is the astonishing staying power of structures, once-built, as compared to subsequent changes. The proverbial movable wall will simply never be moved in practice; envisaged possibilities for change are only seldom realized in planned form (e.g. Heilmeyer 2006).

Conversely, building alterations are naturally undertaken more often in a form that does not conform to the intentions of the designers (cf. Brand 1994). This circumstance was most effectively documented by sociologist Philippe Boudon (1971) in his study, originally published in 1969, on the 1920s Pessac housing development, designed by Le Corbusier. The book bluntly confronted the world of architecture for the first time with the contradiction between the image of an iconicized modernity and the reality of renovations and the adaptation of architecture by its occupants, and prepared the terrain for the Postmodern in architecture (de Ruyter 2006). The appropriation of architecture also serves the personalization of living space, and that—as the architect and cofounder of environmental behavior studies, Amos Rapoport (e.g. 1968), has not tired of emphasizing for the past forty years—is a basic human need.

What about when one does not attempt to achieve open architecture through built flexibility, when one does not aim at physical expandability and changeability through adaptations and renovations? What can open architecture be to permit changes, without itself physically changing; to allow itself to

² www.open-building.org

Interview mit/with Marc Hassenzahl

Experiencing and Experience Erleben und Erlebnis



Foto: Christiane Feser

GENERALIST: *Marc, you are a professor of ergonomics, human-computer interaction and user-experience, and since 2008 you are teaching industrial design at the Folkwang University of the Arts in Essen. But actually, we know each other from a different context: Back in 1990, we began our architecture studies together. And if I remember correctly, you decided against studying architecture after just one semester. What were your reasons?*

HASSENZAHL: I just can't draw (laughs). No — it just wasn't me.

GENERALIST: *But obviously you never lost your interest in design. And now you're at Folkwang in Essen — an art school, a college for design.*

HASSENZAHL: Yes, yes ... but they don't know I can't draw (laughs). Seriously, though, I honestly think I've always been interested in how our environment is designed. But what I'm doing now in terms of design demands completely different skills than those that are typically required. So I'm more likely to need someone who can do computer programming, who can design, visualize, and simulate interaction with products. And there, film is a more important medium than a sketch pad.

GENERALIST: *Then after your foray into architecture you chose another academic path: psychology.*

HASSENZAHL: Exactly. Nice contrast, don't you think? (laughs)

GENERALIST: *Were design issues also of interest to you there?*

HASSENZAHL: No, not at all. At first, I was interested in completely different subjects, like how memory works. Not until after I started studying applied cognitive psychology as well as software ergonomics under Jens Wandmacher in Darmstadt did I suddenly become involved again with design aspects. There's an anecdote about a key experience I had there: During my studies, while I was a research assistant for Professor Wandmacher, Professor Henhapl — a computer scientist who also taught at TU Darmstadt — had us prepare ergonomically optimized overhead transparencies for a seminar. Ergonomically speaking, the transparencies were perfect. All the fonts, the font sizes, the quantity of information presented, and so on were made exactly the way 'good' transparencies should be made. ... He brought them back, saying that they may be technical correct, but the transparencies were did not look nice. Aha — they have to be pretty, too. Sounds trivial, but for me it raised the question for the first time about what is needed in addition to usability. I was interested in what this extra something could be: beauty, joy, amusement, well-being. But at the same time always wanting to approach it with the same methods as used for ergonomics. Can one measure that 'extra something'? Can one systematically design 'it'?

GENERALIST: *What you're working on now is called 'user experience,' which we would call Nutzererleben if translated into German. And that's exactly what you mean by this 'extra something,' isn't it? Can you explain to us what the term 'user experience' implies and where it differs from ergonomics?*

HASSENZAHL: It's really very simple. Ergonomics is basically

GENERALIST: *Marc, du bist Professor für Ergonomie, Mensch-Technik Interaktion und Nutzererleben und seit 2008 am Fachgebiet Industrial Design der Folkwang Universität der Künste in Essen. Aber eigentlich kennen wir uns aus einer ganz anderen Ecke. Wir haben 1990 gemeinsam begonnen, Architektur zu studieren. Wenn ich mich recht erinnere, hattest du dich aber schon nach einem Semester gegen das Architekturstudium entschieden. Was waren damals deine Beweggründe?*

HASSENZAHL: Ich kann einfach nicht zeichnen (lacht). Nein, es lag mir einfach nicht.

GENERALIST: *Aber den Hang zur Gestaltung hast du dir offensichtlich bewahrt. Mit der Folkwang in Essen bist du ja an einer Kunsthochschule, einer Hochschule für Gestaltung gelandet.*

HASSENZAHL: Ja, ja ... aber die wissen nicht, dass ich nicht zeichnen kann (lacht). Im Ernst, ich glaub schon, dass mich die Gestaltung unserer Umwelt immer interessiert hat. Aber das, was ich jetzt im Design mache, benötigt ganz andere Fähigkeiten als die, die klassischerweise verlangt werden. So brauche ich eher jemanden, der programmieren kann, der die Interaktion mit Produkten gestalten und visualisieren bzw. simulieren kann. Da ist Film ein zentraleres Medium als das Zeichenblatt.

GENERALIST: *Du hattest dich dann nach Deinem Ausflug in die Architektur für ein anderes Studium entschieden. Für Psychologie.*

HASSENZAHL: Genau. Toller Kontrast, nicht? (lacht)

GENERALIST: *Haben dich dort von Anfang an ebenfalls gestalterische Fragen interessiert?*

HASSENZAHL: Nein, gar nicht. Mich haben erst einmal ganz andere Dinge interessiert, zum Beispiel, wie das Gedächtnis funktioniert. Erst im Hauptstudium, als ich dann bei Jens Wandmacher in Darmstadt angewandte Kognitionspsychologie und eben auch Software-Ergonomie studiert habe, da hatte ich dann plötzlich wieder mit gestalterischen Aspekten zu tun. Es gab da eine Anekdote, die für mich eine Art Schlüsselerlebnis war. Während meines Studiums, war ich wissenschaftliche Hilfskraft bei Prof. Wandmacher und Prof. Henhapl, Informatiker, ebenfalls an der TU Darmstadt, hat sich bei uns ergonomisch-optimierte Folien für ein Seminar machen lassen. Diese Folien waren ergonomisch gesehen perfekt. Alle Schriften, Schriftgrößen, Menge der dargestellten Information und so weiter waren genau so, wie 'gute' Folien zu sein haben. ... Er kam zurück damit, und sein Kommentar war, das möge ja alles seine Richtigkeit haben, aber die Folien wären einfach nicht schön. Aha — 'schön' muss es auch noch sein. Klingt trivial, aber da tauchte für mich das erste Mal die Frage auf, was denn noch dazu kommen muss zur Benutzbarkeit. Mich interessierte, was denn dieses Andere sein könnte: Schönheit, Freude, Vergnügen, Wohlbefinden. Aber immer mit dem Wunsch, es mit denselben Methoden angehen zu können, wie die Ergonomie. Kann man das messbar machen? Kann man es systematisch gestalten?

GENERALIST: *Das, womit du dich heute beschäftigst, nennt sich 'User Experience' oder 'Nutzererleben', wie die deutsche Übersetzung lauten würde. Da geht es genau um dieses Andere, das du eben erwähntest, oder? Kannst du uns erläutern, was sich hinter diesem Begriff verbirgt und worin der Unterschied zur Ergonomie besteht?*

HASSENZAHL: Das ist eigentlich ganz einfach. Ergonomie ist prinzipiell immer ein Passungsmodell. Es geht darum, ein Ding so zu machen, dass es zum Menschen passt. Klassische Ergonomie ist die Anpassung des Dings an den menschlichen Körper und kognitive Ergonomie, also eher mein Gebiet, das vor allem komplexere interaktive Produkte betrifft, ist die Anpassung an die Informationsverarbeitungs- und Wahrnehmungsprozesse des Menschen. So, und User Experience ist jetzt eben die Herz-Ergonomie – das muss auch noch emotional passen.

GENERALIST: *Kannst du uns das näher erläutern? Was bedeutet denn in diesem Fall, dass es „passt“?*

HASSENZAHL: Also, ich versuch mal, das prinzipielle Modell zu beschreiben. Es gibt ja Erleben und Erlebnis. Und man könnte jetzt sagen, erleben, das ist, wie es sich anfühlt im Moment, das ist kontextgebunden. Erleben passiert die ganze Zeit. Ich fühle mich also ständig irgendwie, und es gibt unendlich viele Faktoren, die dabei eine Rolle spielen, ob sich etwas jetzt gerade gut anfühlt oder nicht. Das ist aber eigentlich relativ uninteressant, weil es ja nur in den

Also ein klassisches Beispiel wären Treppenstufen. Wenn sie nämlich immer gleich hoch sind, kann ich mich daran gewöhnen und fall' nicht immer um, oder stolpere. Also die Höhe ist gar nicht so wichtig, sondern das Normieren.

drei Sekunden stattfindet, in denen wir uns unserer selbst bewusst sind. Danach ist es schon wieder Erinnerung. Und die Erinnerung packt das Erlebte zusammen, zu einer Art Geschichte, im Nachhinein – mit der Realität hat das manchmal gar nicht so viel zu tun. Aber diese Geschichten sind, was nachher Bedeutung und Emotionen trägt. Also, wenn ihr jemanden nach einem Gebäude befragt, wird er euch keinen Wert angeben, wie er sich dort im Durchschnitt fühlt, sondern er wird eine Geschichte herausgreifen, die für ihn bedeutungsvoll und emotional ist und bei der das Gebäude eine Rolle gespielt hat. Das Esszimmer zum Beispiel: Wenn jemand sagt, ich hätte gern ein Esszimmer mit genügend Platz für einen langen Tisch, dann beschreibt er natürlich, was er gerne hätte, aber eigentlich denkt er sich Geschichten darüber aus, was man denn mit und an langen Tischen in Esszimmern so machen kann – die Familienfeier zum Beispiel. Wo bekomme ich sie alle unter? Dort die Erwachsenen. Hier spielen die Kinder. Das Ganze wird in Gedanken in eine Geschichte verpackt, und wie der Raum gestaltet und ausgestattet ist, ist vor allem deswegen interessant, weil die Möglichkeiten geschaffen werden, dass bestimmte Dinge dort passieren können.

GENERALIST: *Also nicht nur Geschichten, die man selbst erlebt hat, sondern auch Geschichten, die man in den Raum hinein projiziert?*

always a goodness-of-fit model. It's making a thing in such a way that it fits people. Classic ergonomics is the adaptation of an object to the human body, while cognitive ergonomics — which is more my field and pertains particularly to more complex interactive products — is the adaptation to methods of information processing and the processes of perception. So user experience is specifically an ergonomics of the heart — in other words, it has to fit with the emotions.

GENERALIST: *Can you elaborate on that? What does it mean in this case, that something 'fits'?*

HASSENZAHL: OK, I'll try to describe the basic model. There is the act of experiencing and there is experience itself. And now you could say that to experience something — that is, how it feels in the moment — is context-bound. We are always experiencing. In other words, I'm always feeling something and there are endless factors that influence whether something feels good at the moment or not. But that's relatively uninteresting, actually, because it's just happening in those three seconds during which we are self-aware. And afterwards it's something remembered — a memory. Memory packages experience into a sort of story, in retrospect — sometimes it has barely anything to do with reality. But these stories are the things that later carry meaning and emotions. If you ask someone about a building, he won't tell you how he usually feels in it; instead, he'll probably choose a story that's important and emotional for him, in which the building plays a role. Take the dining room, for example: If someone says, I wish I had a dining room with enough space for a long table, then of course he's describing what he'd like to have, but actually he's thinking up stories about what one can do with, and on, a long table in the dining room — a family celebration, for example. How can I fit them all at the table? The grown-ups sit there; the kids play over here. In the mind, everything fits into a story, and the way a space is designed and equipped is especially interesting because this creates the possibilities for certain things to happen there.

GENERALIST: *So these aren't just stories one has actually experienced, but also stories that are projected into a space?*

HASSENZAHL: Yes, of course: both prospectively and retrospectively. They can be completely new stories or they can be old stories from your own past — “I miss the good old days, when we also had a large kitchen ...”

GENERALIST: *What I find interesting in this regard is the question of what role is actually assigned to a space when these stories are composed. Normally, you picture a space in this context more like a container that fills with stories over time; but the way these stories relate to a space seems to be more or less a matter of chance.*

Hassenzahl: That's exactly the question! According to the approach I pursue, this thing — for me it's a thing, for you it's a space — has the ability to tell stories. Meaning, it has the potential to bring experiences closer, depending on how it is designed. And you can even go so far as to design things in such a subtle way that they can't be used for absolutely any other purpose than to flow into wonderful stories, and that also involves, for example, limitation of function. The thing — the

Making Tactics Strategic: City from the Standpoint of Use

Taktiken strategisch machen. Stadt vom Gebrauch her denken

dominant economic order.”⁶ One cannot, however—and this is the crucial point de Certeau makes—deduce from this that the consumers remain passive. The prevalence of the most diverse objects or representations says nothing about what those who use them do with them, or what they think of them. The creative appropriation of cultural goods describes how consumers assign meanings to objects in use. That means that using (primary cultural) products in a way different than intended by the “producers” takes place. Thus the term ‘use’ includes converting, reinterpreting “incorrect” use, and the setting in motion of the functional systematic organization of opposed practices. Thus in this case, appropriation means the specific modality of performative practices as possible “manipulations of imposed spaces, tactics relative to particular situations.”⁷ In this sense, both the functions (=content) as well as the functioning (=principle) that the practices organize are revealing, also because they are both the result of shifts as well as compactations: they are improvisations formed from the materials and constellations that are at hand in the respective current urban situations. They articulate themselves from imperfections and seek to create their own path structures without having to rely on discursive canons of forms.

On use

With reference to the late Wittgenstein, de Certeau emphasizes the demarcation and the model character of the examination. For him, it is a matter of pursuing the complex logics that are contained in everyday practices. But it can, in the theoretical sense, also provide a model that performs an examination of the everyday. Wittgenstein’s criticism of expertise seeks “to bring words back from their metaphysical to their everyday use.”⁸ His interest is to study the distinctive activity of everyday

Punkt von de Certeau, nicht abzuleiten, dass die Konsumenten in Passivität verharren. Die Verbreitung unterschiedlichster Objekte oder Vorstellungen sagt nichts darüber aus, was diejenigen, die sie gebrauchen damit machen, bzw. davon halten. Die kreative Aneignung kultureller Güter beschreibt, wie Konsumenten Gegenständen im Gebrauch erst Bedeutungen zuweisen. D. h. auch, dass Nutzung von (primär kulturellen) Produkten, in einer anderen Weise als von ‚Produzenten‘ vorgesehen, geschehen. Der Begriff Gebrauch schließt dann Umfunktionieren, Umdeuten, ‚falsch‘ Gebrauchen und das ‚Ins Werk Setzen‘ der funktionalen Systemik gegenläufiger Praktiken mit ein. Aneignung meint hier also die spezifische Modalität performativer Praktiken als mögliche „Manipulation an aufgezwungenen Räumen und die auf bestimmte Situationen bezogenen Taktiken.“⁷ In diesem Sinne sind sowohl die Funktionen (=Inhalte) als auch das Funktionieren (=Prinzip) das die Praktiken organisiert, aufschlussreich, auch weil sie sowohl Resultat von Verschiebungen wie auch Verdichtungen sind: Sie sind Improvisationen, die aus den Materialien und Konstellationen gebildet werden, die in jeweiligen urbanen Situationen zur Hand sind. Sie artikulieren sich aus Fehlstellen und suchen sich ihre eigenen Wege, Strukturen zu erstellen, ohne auf diskursive Formenkanons angewiesen zu sein.

Vom Gebrauch

Mit Verweis auf den späten Wittgenstein betont de Certeau die Grenzziehung und den Modellcharakter der Untersuchung. Es geht ihm darum, die komplexen Logiken zu verfolgen, die in den Praxen des Alltags enthalten sind. Es ließe sich aber auch im theoretischen Sinne ein Modell anbieten, dass die Überprüfung des Alltäglichen vornimmt. Wittgensteins Kritik des Expertentums geht es darum, „die Wörter von ihrer metaphysischen, wieder auf ihre alltägliche Verwendung zurückzuführen.“⁸ Sein Anliegen ist es, die bezeichnende Aktivität der Alltagssprache zu erforschen,

6 *ibid.*

7 *loc. cit.*, p. 24

8 Wittgenstein Ludwig, *Philosophical Investigations*, trans. by G. E. M. Anscombe, Malden, MA 2001 (1953), §116, p. 41

7 A.a.O., S. 69

8 Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe Bd.1*, Frankfurt a.M. 1999, §116, S. 300

statt sich mit ihrer metaphysischen Form aufzuhalten. Das Diktum das dahinter steht besagt, dass man nicht davon ausgehen kann, dass es etwas Äußerbares gibt, das die Kompetenz des Gebrauchs der Sprache überschreitet. Die Wendung Wittgensteins sucht also Sprache nicht von einer Form, einer metaphysischen Idee her zu erklären, sondern vom Inneren der Bewegung der Sprache her, das „die Grenzen dessen nachzeichnet, was ethisch oder mystisch über sie hinausgeht.“⁹ Ausschließlich von Innen her lässt sich ein unsagbares Äußereres erkennen. Auf die Alltagspraxen der Stadt übertragen hieße dies: Nur aus der immanenten Bewegung der Praktiken lässt sich überhaupt etwas über ihre Äußerungen, über ihr Einschreiben in die Stadt, über ihre performative Kompetenz aussagen. Wenn wir in unserer Analyse Fehlstellen aufzeigen, Fragestellungen aufwerfen, so bezeichnen wir damit keine Probleme, die auf Formen oder Urideen zurückzuführen sind, und mit einem Repertoire an Formen ‚gelöst‘ werden können. Vielmehr kennzeichnen diese Fehlstellen die Löcher, die das System der Stadt unterminieren, sie sprechen von etwas das sich zeigt ohne gesagt, ohne 1:1 repräsentiert werden zu können. Genau deshalb bedarf es hybrider, diagrammatischer Darstellungsformen, die viel mehr auf die Praktiken und deren Dynamik und Logik abheben und die für jedes Untersuchungsprojekt neu zu kreieren, kombinieren sind.

Die Fragestellungen, die sich hieraus ergeben, sind wesentlich, können jedoch nicht an einem „eigenen Ort“¹⁰ behandelt werden. Wittgenstein sagt in diesem Kontext bezogen auf die Sprache: Die Sprache kann nicht zum Gegenstand des Diskurses gemacht werden. „Wir können den Gebrauch der Wörter nicht übersehen.“¹¹ D. h. wenn wir die Stadt lesen wollen müssen wir ihren Gebrauch verstehen. Wittgenstein sagt: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.“¹² So lässt sich in unserem Fall für die Stadt sagen, dass ihre Bedeutung in ihrem Gebrauch liegt. Es ist die Realität der Alltagspraxen, die die heterogene Geschichtlichkeit der Stadt ausmacht, bestimmt (?), sie ist die performative Faktizität, die uns „in Gestalt des Alltäglichen überragt.“¹³ Der Diskurs über die Stadt verliert, wenn er zu Alltagspraxen auf Distanz geht und sich in einen Rationalraum der Vernunft zurückzieht, (um den Sinn der Praktiken zu deklarieren) seinen eigentlichen Gegenstand aus den Augen.

Linguistik unterscheidet methodisch zwischen Performanz und Kompetenz: Das eine ist der Sprechakt selbst (Performanz) und das andere die Kenntnis der Sprache (Kompetenz). Ersteres ist jedoch nicht auf Letzteres reduzierbar. Zwar vollzieht sich der Sprechakt innerhalb eines Sprachsystems, aber er erfordert auch eine „Aneignung oder Wiederaneignung der Sprache (langue) durch den Sprecher; er begründet eine von Raum und Zeit abhängige Präsenz; und er führt einen Vertrag mit dem Anderen in einem Netz von Orten und Beziehungen.“¹⁴ Es ließe sich versuchen die vier Merkmale der sprachlichen Performanz wie Vollzug, Aneignung, Präsenz und relationaler Verschaltung in einem Netz von Orten, auf performative Raumpraktiken wie Gehen, Kochen, U-Bahn-Fahren, Einkaufen etc. zu übertragen, um zu zeigen, wie die alltäglichen Akteure vorgegebene Formen, Funktionen,

speech, instead of remaining with its metaphysical form. The dictum behind it is that one cannot assume there is something capable of expression that exceeds the competence of the use of language. In other words, Wittgenstein’s expression does not seek to explain language in terms of form, of a metaphysical idea, but rather from inside the movement of the language, “the limits of that which, whether ethical or mystical, exceeds it.”⁹ An ineffable exterior can be recognized solely from within. Transferred to the everyday practices of the city, this would mean: only from the intrinsic movement of the practices can anything at all be said about their expressions, about their enrollment in the city, and about their performative competence. If we identify flaws in our analysis, and pose questions, in so doing we do not declare any problems that can be traced back to forms or original ideas, and could be “solved” with a repertoire of forms. Rather, these flaws mark the holes that undermine the system of the city, they speak of something that shows itself without being able to be spoken, without being able to be represented 1:1. Exactly for this reason, it requires hybrid, diagrammatic forms of representation, which draw out the practices and their dynamics and logic much more, and which are newly created and combined for each investigative project.

The issues that come about as a result are significant, however they cannot be treated in their “own place”¹⁰. In this context with regard to language, Wittgenstein says language cannot be made the subject of discourse. “We do not command a clear view of the use of our words.”¹¹ That means, when we want to read the city, we must understand its use. Wittgenstein says: “the meaning of a word is its use in the language.”¹² So in our case, it can be said for the city that its significance lies in its use. It is the reality of the everyday practices that constitute the heterogeneous historicity of the city, and determine (?) the the performative factuality that “dominates and envelops us in the mode of the ordinary.”¹³ The discourse about the city loses when it distances itself from everyday practices and withdraws (to declare the meaning of the practice) into a rational space of reason, its real subject lost from sight.

Linguistics systematically distinguishes between performance and competence: the one is the speech act itself (performance) and the other is the knowledge of the language (competence). The former is not, however, reducible to the latter. Although the speech act takes place within a language system, it also requires an appropriation, or reappropriation, of language by its speakers; it establishes a present relative to a time and place; and it posits a contract with “the other (the interlocutor) in a network of places and relations.”¹⁴ It allows an attempt to transfer the four characteristics of linguistic performance—execution, appropriation, presence, and relational interconnection—in a network of sites onto performative spatial practices such as walking, cooking, taking subway rides, shopping, etc., in order to show how everyday actors tweak and reinterpret given forms, functions, and structures, and thereby also elicit

9 Certeau, 188, a.a.O., S. 48

10 a.a.O., S. 48

11 Philosophische Untersuchungen, a.a.O., § 122, S. 302

12 a.a.O., §4313

13 Certeau, a.a.O., S. 48

14 a.a.O., S. 15

9 Certeau, 188, loc. cit., p. 9

10 loc. cit., p. 48

11 Philosophical Investigations, loc. cit., § 122, p. 42

12 loc. cit., §43

13 Certeau, loc. cit., p. 10

14 loc. cit., p. xii

Nach der Immobilienkrise 2008 und der Finanzkrise 2009, nach etlichen staatlichen Rettungspaketen für privatwirtschaftliche Unternehmen, nach der Quasi-Pleite Griechenlands und unter dem Damoklesschwert der Abwertung verschiedener EU Länder von Triple auf Double ‚A‘ haben die wirtschaftlichen Entwicklungen jüngst eine politische Reaktion gezeigt: Kurz vor Beginn des kollektiven WM-Taumels wurde von der Regierung das so genannte Sparpaket auf den Weg gebracht.

Noch nie war die Staatsverschuldung Deutschlands so hoch wie eben jetzt – eine Aussage, deren Bedeutung, angesichts der sich einem Derwisch gleich drehenden Schuldenspirale, schon am Satzende, und erst recht am Ende dieses Textes überholt und erneuert sein wird. GENERALIST möchte sich im Heft 2010/2 „Sparen“ mit einem Zwang auseinandersetzen, der nunmehr nicht allein auf energiewirtschaftlicher, sondern auf gesellschaftlicher Ebene relevant erscheint.

Sparen ist das planvolle Aufbewahren von Werten mit der Perspektive auf eine Anhäufung, die zukünftige Möglichkeiten erschließt. Im Sinne von „auf etwas sparen“ oder „ansparen“ ist diese Handlung nicht auf gegenwärtigen Verzicht, sondern auf zukünftigen Mehrwert oder auf Sicherheit ausgerichtet – nie in diesem Jahrtausend war die Sparquote in Deutschland (derzeit ca. 15%) so hoch wie eben jetzt. Aber auch umgekehrt ist Sparen aus dem Zwang bzw. dem Mangel heraus im Sprachgebrauch verankert, und gewinnt in diesem Sinne zukünftig wahrscheinlich an Bedeutung: „Einsparen“ muss, wer über seine Verhältnisse gelebt hat, „sich etwas sparen“ kann, wer Verzicht zu üben bereit ist.

Der Vorgang ist immer an einen Maßstab gebunden, ist immer in der Differenz zu dem sichtbar, was hätte sein können, oder was an anderer Stelle ausgegeben, sich geleistet wird. „Sparsam“ ist weniger als der Standard, der eine Form von Mittelmaß abbildet. In



der Architektur jedoch wird Sparsamkeit, Verzicht, gar Minimalismus immer dort als eine Qualität wahrgenommen, wo der Standard – insbesondere hinsichtlich Dekoration – als überbordend identifiziert werden konnte, hier wurden nach und nach die Maßstäbe neu gesetzt. In Zukunft werden wir es jedoch vermehrt mit Architekturen zu tun bekommen, die aus dem schieren Mangel, aus einem Sparzwang heraus von Verzicht, Einschränkung oder Genügsamkeit geprägt sind; Überfluss oder Stadtschloss können wir uns dann gleich ganz sparen.

Gleichwohl birgt der Zwang aus Mangel immer auch ein kreatives Potenzial (um nicht die Krise als Chance oder die Armut als erfinderisch machend zu bemühen). Baukostenoptimierung und architektonische Ästhetik bilden mitnichten eine Dichotomie, sondern zeigen sich im Feld oft in fruchtbarer Wechselwirkung. Minihäuser, Schlichtbauten, verfallsprogrammierte und temporäre Konstruktionen sind Produkt und Sinnbild einer Sparsamkeit, die einen Ausweg aus der Banalität des Billigen im Prestige des Preiswerten sucht.

GENERALIST fragt nach gebauten Projekten, die aus finanzieller Not architektonische Tugend zu machen vermochten. Neben Häusern, die unter oben genannten Bedingungen möglicherweise bald schon als prototypisch gelten dürfen, sind auch Betrachtungen theoretischer Art willkommen; Erzählungen vom Einsparen oder Zusammensparen ebenso wie grundsätzliche Fragestellungen zu Notwendigkeit und Folgen der Einschränkung. Die Frage nach guter und zugleich sparsamer Architektur impliziert immer die Frage nach dem Wesentlichen des Bauens.

An dieser Stelle steht im Call for Papers von GENERALIST in der Regel eine exemplarische Gliederung des Heftes mit einigen denkbaren Artikelüberschriften; die Spanne möglicher Beiträge zum Thema ist aber derart opulent, das wir uns entschieden haben, uns die Vorschläge dieses Mal einfach zu sparen.

Einsendeschluss für die Exposés ist der 30. September 2010.

Weitere Informationen zu den Formalien und Daten: www.generalist.in



After the 2008 real estate crisis and the 2009 financial crisis, after scores of governmental aid packages for private-sector businesses, after Greece's quasi-bankruptcy, and beneath the Damocles sword of devaluation experienced by some EU countries as their ratings fell from triple-A to double-A, the economic developments have recently shown a political reaction: Shortly before the start of the collective World Cup frenzy, the government has gotten the so-called austerity package on its way.

Never before was the German national debt as high as it is now. That's a statement whose significance—in light of whirling-Dervish-like spiraling debt—will likely already be outdated and replaced by the end of this sentence, but certainly by the end of this text. In its 2010/2 issue titled *Saving*, GENERALIST wants to deal with a constraint that now seems relevant—not only in regard to the energy industry, but also on a societal level.

Saving is the methodical storage of values with the perspective of an accrual that can unlock future opportunities. In the sense of “saving for something” or “saving up,” this action is not targeted

on current sacrifice, but rather on future benefit or safety—never in this century was the savings rate in Germany as high as it is right now (currently approx. 15%). But also conversely, forced saving and saving due to a lack of something are rooted in common speech, and will probably gain significance in this sense in the future: whoever has lived beyond his or her circumstances must “find savings;” whoever is willing to practice doing without can “save something.”

The process is always tied to a scale, it is always visible in the difference with what could have been, or what is spent or afforded elsewhere. “Economical” is less than the standard, and represents a form of mediocrity. In architecture, however, economy, sacrifice, and even minimalism are always perceived as a quality wherever the standard - particularly regarding decoration - could be identified as excessive; here, the benchmarks are reset little by little. In the future, we will nevertheless become increasingly involved with architectures that are shaped by sheer deficiency or forced savings, and thus characterized by sacrifice, restriction, or contentment;

Opulence or city palace—we might as well save it immediately.

Nonetheless, constraints from deficiency always also carry creative potential (to not try turning the crisis into an opportunity or poverty into an innovation). By no means do the optimization of building costs and architectural aesthetics constitute a dichotomy, but they often appear in fruitful interaction in the field. Mini-houses, plain buildings, temporary constructions, and structures preprogrammed to degenerate are products and symbols of an economy that seeks an escape from the banality of the cheap in the prestige of the inexpensive.

GENERALIST seeks built projects that were able to turn financial adversity into architectural virtue. Along with buildings that might soon be considered prototypes under the aforementioned conditions, observations of theoretical nature are also welcome: accounts of cost-cutting or gathering savings as well as fundamental questions about necessity and the implications of the restrictions. The search for good and likewise economical architecture always implies the question of what is fundamental to building.

At this point in GENERALIST's call for papers, you generally find a possible structure for the issue that lists some conceivable subjects for articles; however, the span of potential contributions on the topic is so abundant that we have simply decided to save the proposals this time around.

Entry deadline for synopses is 30. September 2010. For more information regarding dates and formality please visit www.generalist.in