

# A

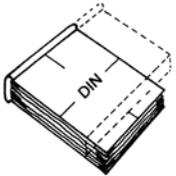


⑦ Hefter

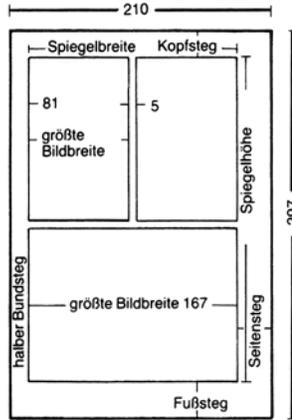
# Zine



⑧ Blöcke, Durchschreibebücher



⑨ geheftete, beschnittene Bücher



⑩ → ⑪

I Buchformate und Gestaltungsrichtlinien  
architekturrelevanter Drucksachen, *Bauentwurfslehre* Neufert

A Zine

194 Seiten  
Format: 160 × 230 mm  
Jänner 2011

A Zine

Aspekte architekturerelevanter Drucksachen:  
Das Phänomen Eigenverlag in gestaltenden Disziplinen

Diplomarbeit  
zur Erlangung des akademischen  
Grades eines Diplom-Ingenieurs

Studienrichtung: Architektur

Christian Hoffelner

Technische Universität Graz  
Erzherzog-Johann-Universität  
Fakultät für Architektur

O. Univ.-Prof. Hans Kupelwieser  
Institut für Zeitgenössische Kunst

Jänner, 2011

## Inhaltsverzeichnis

7	Erster Aufsatz Aspekte architekturerelevanter Drucksachen: Das Phänomen Eigenverlag in gestaltenden Disziplinen	127 <i>Utopia; Manifesto and Execution</i>
17	Interview Jesko Fezer	132 Interview Cristiano Toraldo di Francia
35	An Architektur	143 Fama & Fortune Bulletin
40	Zweiter Aufsatz Sachen selber machen	146 Fünfter Aufsatz <i>Self-Publishing</i> – publizistische Strategie in Eigenproduktion
62	<i>tb wie Text und Bild</i>	157 Interview Urs Lehni
65	Interview Benjamin Sommerhalder	177 Maruša Sagadin – <i>Meine Chefs Wir Chefs</i>
70	Nieves	181 Epilog Sich dehnende Handlungsspielräume in architektonischen Praxen
80	Dritter Aufsatz Amateure und Experten oder professionelle Dilettanten	184 Impressum
87	<i>Von Menschen und Häusern</i>	185 Literaturverzeichnis Bücher
91	Interview Dietmar Steiner	188 Literaturverzeichnis Texte & Magazine
99	Hintergrund	189 Literaturverzeichnis Audiovisuelle Medien
115	Sexymachinery	190 Abbildungsverzeichnis
117	Vierter Aufsatz Architekturen kleiner Zeitschriften	

### Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre an Eides statt,  
dass ich die vorliegende  
Arbeit selbstständig verfasst,  
andere als die angegebenen  
Quellen/Hilfsmittel nicht  
benutzt, und die den  
benutzten Quellen wörtlich  
und inhaltlich entnommene  
Stellen als solche kenntlich  
gemacht habe.

Graz, 10.01.2011

### Statutory Declaration

I declare that I have authored  
this thesis independently,  
that I have not used other  
than the declared sources/  
resources, and that I have  
explicitly marked all material  
which has been quoted  
either literally or by content  
from the used sources.

## Erster Aufsatz

### Aspekte architekturerelevanter Drucksachen: Das Phänomen Eigenverlag in gestaltenden Disziplinen

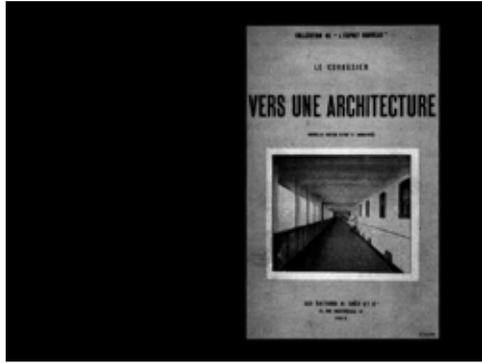
Im Englischen wird *Zine* umgangssprachlich als Abkürzung für Fanzine oder Magazine verwendet. A Zine bedeutet als Arbeitstitel für das Buch *architectural Zine*. Übersetzt heißt es aber ein Magazin oder ein Heft. *Fanzines* sind Publikationsformen, die meist am Fotokopierer reproduziert werden. Es handelt sich um Drucksachen, bei denen die Autoren Gestalter, Redakteure und Schreiber, Produzenten und Vertreiber zugleich sein können. Diese kleinen Hefte fokussieren ein Thema das die Verfasser als *Fans*, Anhänger, Bewunderer oder einfach aus Interesse bearbeiten.



II Sonic Youth, *Goo* – Plattencover; gestaltet von Raymond Pettibon, 1990

Sie werden in Eigenproduktion hergestellt ohne das Ziel zu verfolgen Profit zu bringen. Jugendkulturen wie die Punk-Bewegung oder die Skateboard-Szene nutzten diese Formen des Veröffentlichens, um Inhalte schnell zu kommunizieren. »Zines haben ihren Ursprung im *Amateur-Press Movement* der 1930er Jahre und tauchen in der Punk Bewegung der späten 1970er Jahre wieder auf. Seit damals gilt diese Form als die Schnellste und Günstigste jemandes Arbeit zu publizieren.«<sup>1</sup>Den geschichtlichen Ursprung informeller Printmedien zeitlich festzumachen ist schwierig. Es gibt stets

Parallelen zu selbst organisierten Publikationsmethoden, deren technische Ausführung und Einsatzgebiete weit gestreut sind.<sup>2</sup> Als frühes Beispiel im Architekturbereich hat der Architekt Le Corbusier – zusammen mit dem Maler Amedée Ozenfant und anfänglich auch mit dem Schriftsteller Paul Dermée – in den 1920er Jahren Drucksachen wie die Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* herausgegeben, oder eines der bekanntesten Bücher moderner Architektur *Vers une Architecture*, veröffentlicht.



III Le Corbusier, *Vers une Architecture*, G. Crés & Cie, Paris 1923

»Le Corbusiers *Vers une Architecture* sollte nicht nur als Programmschrift gelesen, sondern als montiertes Buch gesehen werden. Denn es handelt vom Sehen und – wichtiger noch – vom Nichtsehen. Es handelt vom Augenöffnen, wobei natürlich die Bilder eine ebenso entscheidende Rolle spielen wie der Text, weshalb die Zuordnung beider für die Gesamtwirkung ausschlaggebend ist. In der gezielten Zuordnung ist Le Corbusier nicht nur Autor des Texts, sondern Monteur der Text-Bild-Einheit. (...) Die herstellerischen Regeln der Buchproduktion, ihre Arbeitsteilung und Arbeitsabläufe, sahen das nicht vor. Deswegen führt *Vers une Architecture* tatsächlich einen neuen Buchtyp ein, der die Verfahren illustrierter Zeitschriften, in denen Bild-Text-Zuordnungen unumgänglich waren, für den Buchaufbau nutzt.«<sup>3</sup> Der Grafik Designer Richard Hollis weist in seinem Text *Ways of Seeing Books* auf ein Beispiel aus dem Jahr 1950 hin – Ernst Gombrichs erste Auflage von *The Story of Art* erschienen bei Phaidon: »Die Illustrationen und Bilder treten im Text dort auf wo sie gebraucht werden, und das macht das Buch zu einem der ersten integrierten Bücher seiner Zeit, denn für gewöhnlich wurden Bildtafeln am Ende des Buches, getrennt vom Text angefügt.«<sup>4</sup> Die volle

Entfaltung dieser heroischen Idee – der Vereinigung von Text und Bild im integrierten Buch – war ein Traum der Moderne und begann erst in den Jahren nach 1945 im institutionalisierten, kommerziellen Verlagswesen angewandt zu werden.<sup>5</sup> Aber die totale Realisierung konnte erst mit der Einführung des *DTP – Desktop Publishing* kommen; erst als damit begonnen wurde die selben kleinen Computer und sogar die selben kleinen Programme über ein großes Feld hinweg für die gestalterische Arbeit zu gebrauchen, konnte Design das Gebiet der Drucksachengestaltung und der Architektur-Publikationen einnehmen.<sup>6</sup> Laufend erweiterte sich das Spektrum an digitalen Gadgets und Entwurfsmaschinen die fortwährend unseren Umgang mit Informationen beeinflussen. »Das Fotohandy, die Digitalkamera, das Internet, der Scanner und der Kopierer sind Technologien, die die Zirkulation von Zeichen enorm beschleunigt haben. Was sich dann auch auf die Art, wie wir Bücher machen, auswirkt.«<sup>7</sup>



IV Unter dem Motto, Eigenverlagsmesse veranstaltet von Motto Distribution; Foto von Lukas und Hans Gremmen, Berlin, 2009

*Self-Publishing* – selbst, im Eigenverlag zu publizieren – ist eng mit unkonventionellen Methoden der Drucksachengestaltung und Publizistik verknüpft, und durchaus mit der *Fanzine*-Produktion und den frühen Beispielen der 1920er Jahre verwandt. Prinzipiell unterscheidet sich die Methode von profitorientierten, größeren Unternehmen – Verlage mit

Auflagen von Büchern um/ab 2.000 Exemplare bis 10.000 Exemplare und höher –, weil es sich um Kleinauflagen ab einem Exemplar bis 500 Exemplare und höher handelt. Produktionsmethoden verlaufen differenzierter, oft kostengünstiger und Vertriebs- und Veröffentlichungsstrategien können unabhängiger organisiert sein. Die Kontrolle der Gestalter über ihre Produkte ist größer. Einige Kleinverlage oder Selbst-Publizisten haben sich inzwischen auf hochwertige Produktionen spezialisiert: Druckerzeugnisse wie zum Beispiel Künstler-Bücher oder Publikationen aus dem Kontext visueller Kultur. Aus Strategien und unterschiedlichen Erscheinungs- und Repräsentationsformen der Initiatoren entstehen spezialisierte Betätigungsfelder und Netzwerke: Verlage, eigenwillige Geschäftsvarianten oder Buchläden; Dot Dot Dot, Rollo-Press, Spektor Books, Nieves, Roma Publications, Pro qm, Monokultur, Motto, etc., arbeiten in unterschiedlichen Feldern wie Kunst, Architektur, Design, Grafik, Fotografie, Literatur und kollaborieren mit verschiedenen Akteuren. Die Motivation Bücher und Zeitschriften im Eigenverlag zu gestalten scheint von Romantiken und Nostalgien zu kommen. Doch sie entsteht auch aus der Absicht heraus subversive und zum Teil informelle Handlungen in Konzeption, Produktion, Vertrieb und Werkzeugauswahl umzusetzen. Die Produzierenden eignen sich Infrastruktur und/oder Apparate an um kleine Auflagen zu drucken, sie entwickeln Programme die neue und alte technische Möglichkeiten nutzen und definieren eine eigene Haltung im zeitgenössischen Verlagswesen. Häufig sind diese Druckpressen klein und von Künstlern oder Gestaltern betrieben.<sup>8</sup> \*(Unter dem Titel *Off-Press* wurden im Rahmen der Art Basel 2010 Verlage und ihre Erzeugnisse ausgestellt, die verschiedene publizistische Produktionsmethoden anwenden.) Es wird versucht produktionstechnische Standards aufzugreifen. Bei ambitionierten Projekten werden diese auf adaptierten Wegen mit hohem Niveau weitergeführt. Dadurch erweitern sich Handlungsspielräume in der Gestaltung. »Die Druckerzeugnisse, die nicht durchwegs die Form eines Buches tragen, unterlaufen die Lesegewohnheiten einer breiten Leserschaft: Irritationen und Umwege beim Lesekonsum sind also vorprogrammiert.«<sup>9</sup>

Die verschiedenen Formen der Drucksachen – wie Hefte, Broschüren oder Bücher – knüpfen an bereits bestehende Formen und Taktiken des Publizierens und Gestaltens an. Durch eine Vielfalt an angewandten, adaptierten Methoden transformiert so eine Gestaltung Inhaltlichkeit und fügt

sich in zeitgenössische Produktions-, Denk und Arbeitsweisen ein. Inhalte können dabei aus einem rezipierten und reflektierten Kontext generiert oder herausgenommen werden, sie werden kopiert, gemixt, zitiert oder vermengt. Sie werden in verschiedenen Zusammenhängen ver- und eingearbeitet. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Feld der visuellen Kommunikation steht diesen Produktionen voran. »Wir sind Vielheiten – um es einmal in der Begrifflichkeit von Gilles Deleuze zu sagen. (...) der Begriff der Entfremdung, der ja in den 1970er Jahren wirklich eine feste Größe darstellte, ist mittlerweile komplett durch den Begriff der Aneignung verdrängt worden. Die Erkenntnis, dass man als Subjekt im Arbeitsprozess etwas verliert, dass man vom Produkt seiner Arbeit entfremdet wird, ist völlig in den Hintergrund getreten. Stattdessen werden die aktuellen Debatten von der Frage beherrscht, wie man die Produkte fremder Arbeit in die eigene Produktion integrieren kann. Es geht heute um Copyright und Allgemeingut, Referenzialismus und Appropriation.«<sup>10</sup>

Im vorliegenden Buch bilden die Kapitel *Sachen selber machen* und *Amateure und Experten* mit Analysen von individuellen Produktionen verschiedenster Dinge, Handwerk und Entwurfsexperimenten aus gestaltenden Disziplinen, den theoretischen Hintergrund. Es wird dabei untersucht welche Überlegungen und Handlungen einzelne Bereiche gestaltender Praxen in amateurhafter Weise miteinander verbinden und was es bedeuten kann von Interdisziplinarität in einem entwerferischen Arbeitsfeld zu sprechen. Amateurhaftes Handeln spielt dabei eine gleich große Rolle wie die professionelle Ausübung einer Tätigkeit. Eine schamanenhafte Gestalt wie die des Bastlers und dessen Arbeitsweise alles erdenklich Mögliche in Verbindung zu bringen und dann wieder neu zusammen zu setzen, ist gestaltenden Professionen nicht so fremd wie Claude Lévi-Strauss es als Kontrastprogramm zu ingenieurhafter Praxis auf die Spitze gebracht hat.<sup>11</sup> Vielmehr vermischen sich laufend Handlungen, Taktiken, Akteure und Wissen diverser Kategorien und bilden neue Arbeitsgemeinschaften aus. Bruno Latour spricht über Gestaltung (Design) als in seiner Bedeutung und im Umfang des Wortes gewachsenen Begriff der auf viele Gebiete angewandt beziehungsweise ausgeweitet wurde. Auch in der Architektur scheint es so, als würde etwas wie eine Verdinglichung des Denkens die Gebäude und deren Konzepte beeinflussen. »Nur indem wir mit lebendigen

Beschreibungen von Gebäuden und Entwurfsprozessen die Vielzahl von Verbindungen zwischen den Dingen in den spezifischen Räumen und Zeiten ihrer Koexistenz aufspüren, anstatt auf abstrakte theoretische Ansätze außerhalb dieser realen Architektur zu verweisen, wird Architekturtheorie für Architekten, Benutzer, Projektsteuerer, Investoren und für Bauunternehmer relevant werden können. Damit tritt eine neue Aufgabe für die Architekturtheorie in den Vordergrund: das Pendant zu Mareys photographischem Gewehr zu finden und die zugegeben gewaltige Aufgabe anzupacken, ein visuelles Vokabular zu erfinden, das endlich dem dinglichen Wesen von Gebäuden gerecht wird, und nicht ihrem müden, alten objektiven Wesen.«<sup>12</sup>

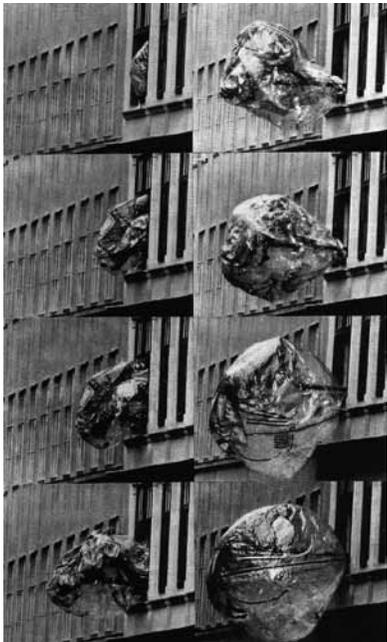


V Superstudio, Postkarte aus Graz anlässlich der Ausstellung Trigon 69, *Architektur und Freiheit* im Künstlerhaus Graz 1969

Kann Drucksachengestaltung dazu beitragen einen architektonischen beziehungsweise gestaltungstheoretischen Wissensaustausch voranzutreiben? Welche Rolle spielen Strategien wie das Selbst-Publizieren und in welchen Variationen finden interdisziplinäre Arbeitsweisen ihre Anwendung? Wie wird produziert? Welchen Stellenwert können Werkzeuge einnehmen? Wann verlässt ein Medium seine Zweidimensionalität? Durch Eigenverlags-Strategien und die damit verbundene gestalterische Leistung des Grafik Designs erfahren Inhalte eine Überarbeitung, eine

Interpretation und eine Optimierung ihrer Form und Repräsentation. Diese Inhalte erhalten in einer zeitgenössischen Drucksachenproduktion durch die Art und Weise ihrer Vermittlung, ihrer Aneignung und Anwendung im Gestaltungsprozess eine enorme Wichtigkeit. Sie werden als Ausgangspunkte und/oder zentrale Bestandteile einer konzeptionellen Gestaltung behandelt. Die Auswahl der Schrift, der Illustrationen und Abbildungen, des Papiers, des Formats oder auch die Art des Druckverfahrens zählte oder zählt paradoxerweise nicht immer zu den Aufgaben eines Grafik Designers. Diese elementaren Dinge wurden und werden oft von Verlagen oder Produktionsmanagern geplant. Es ist schwierig bei der Produktion eines Layouts von einem ganzheitlichen Gestaltungsprozess zu sprechen.<sup>13</sup> Als die technische Verfügbarkeit kostengünstigerer Drucktechniken und Reproduktionsmittel den Arbeitsalltag der Architekten beeinflusste, revolutionierte sie auch die Praxis der Architektur und ihre Wissensproduktion. Es boten sich erweiterte Möglichkeiten an um Orte zu bearbeiten, die sich nicht dem Ziel baubare Architektur zu produzieren unterwerfen mussten. Im vierten Kapitel des Buches werden auszugsweise – oft mit dem Adjektiv ›radikal‹ versehene – Methoden kleiner Zeitschriften zwischen den 1960er und 1970er Jahren thematisiert. Nicht zwingend drängt sich dabei die Frage nach der Radikalität oder dem Revolutionären auf. Vielmehr ließen sich Aneignung von Methoden durch die Architekten von Künstlern wie Joseph Beuys, der die Aufnahmeprüfung für seine Klasse aufgehoben hat, oder Joseph Kosuth, der die Malerei für tot erklärte, feststellen. Die Zeitschrift *Bau* war ein hybrides Gebilde, das als offizielles Organ der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs und gleichzeitig als eine vom antiautoritären Zeitgeist beseelte Zeitschrift gestaltet wurde. In der Zeitschrift veröffentlichte Hans Hollein *Alles ist Architektur*. Als eine 27-seitige Sequenz beschreibt Craig Buckley das Manifest Holleins. Es befasst sich mit Architektur in Beziehung zu einer Implikation von Informationstechnologien und immersiven Umgebungen.<sup>14</sup> »In seiner ruhelosen Bewegung von einer Sache zur anderen erzeugt das Manifest eine Sequenz, die nicht mehr um visuelle Ähnlichkeit herum organisiert ist, sondern durch die Wiederholung des Slogans ›Alles ist Architektur‹ quer über ein Feld von sich verlagernden disjunktiven Bezügen, die allein durch ihre Nähe verbunden sind (reicht).«<sup>15</sup> Mit einem Zitat Holleins fährt Buckley weiter fort, dass auch die Verlagerung des Gewichts von Bedeutung zu Wirkung erwähnt sein soll. »›Architektur hat einen Effekt. So

wird auch die Art und Weise der Inbesitznahme, die Verwendung eines Objektes im weitesten Sinne wichtig. Ein Gebäude kann ganz Information werden.« *Alles ist Architektur* betont, dass Information eine gestaltende Kraft ist, etwas, das berechtigterweise als ein Konstruktionsproblem angesehen werden kann, aber auch als ein neues immersives Mittel zur Bestimmung der Umwelt, das implizit mit einer Art architektonischen Entsublimierung verknüpft ist.«<sup>16</sup> Eine echte Architektur unserer Zeit, sei so Hollein im Begriff sich selbst neu zu definieren und den Bereich der Mittel zu erweitern. Viele Einflüsse außerhalb des Bauens greifen in die Architektur ein und auch die Architektur erfasst grenzüberschreitende Anwendungsgebiete.<sup>17</sup>



VI Haus-Rucker-Co,  
*Ballon für zwei*, 1967

»Sicherlich ist das Manifest nur Programm. Sicherlich hat es nur papierne Umbrüche ausgelöst. Und sicherlich ist es mehr große Geste als schon Eingriff in reale Verhältnisse. Trotzdem gelingt es den kleinen Zeitschriften mit Manifesten wie diesem zum Schrittmacher neuer Themen zu werden.«<sup>18</sup> Es liegt gewissermaßen auf der Hand, dass Architekturproduktionen vorwiegend in grafischen Räumen passieren. Physische wie virtuelle Werkzeuge und Arbeitsumgebungen der Architekten unterscheiden

sich zuweilen nur marginal von Studios verwandter Disziplinen wie Buchgestaltern, Druckproduktionen, Filmemachern oder Webentwicklern. Zeitgenössische Architekten wie Rem Koolhaas oder das Atelier Bow-Wow nutzen mediale Räume und arbeiten gezielt in sich überlagernden Feldern ohne jedoch ihre Spezialisierung aus den Augen zu verlieren. Der Themenproduktion kommt dementsprechend viel Bedeutung zu, um Publikationen als Werkzeuge zu gebrauchen, und kleine Zeitschriften als Methode und Orte zu benutzen um ihnen einen spezifischen Diskurs oder eine Fragestellung einzuschreiben.



VII Atelier Bow Wow, *Pet Architecture Guide Book – Living Spheres Vol. 2*

Der Reiz der Kleinheit, des Ephemeren und Schnellen ist nicht nur ein Phänomen das sich in virtuellen Räumen wiederfinden lässt, sondern auch im *Self-Publishing*. Anknüpfend an divergierende Betätigungsfelder architektonischer Raumproduktion und einer Vielfalt an Arbeitsweisen, werden zwischen den einzelnen Aufsätzen im Buch Anwendungsbeispiele verschiedener *Self-Publishing*-Produktionen mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten gezeigt.

## Aufsatz Aspekte architekturerelevanter Drucksachen:

1 Nem Kienzle, *Nieves Books*, www.shift.jp.org, 2. April 2010

2 vgl. The University of Iowa, *Zine and Amateur Collections at the University of Iowa*, www.lib.uiowa.edu, 14. Juni 2010

3 Joachim Krause, *Architektonische Montage und die Genese einer Informationsarchitektur*, Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau, 186/187, April 2008, S. 55 f.

4 Richard Hollis, *Ways of Seeing Books*, erschienen in Sara De Bondt und Fraser Muggeridge, *The Form of the Book Book*, S. 53

5 vgl. Robin Kinross, *The Architects of the Book*, Domus #847, S. 60

6 vgl. ebenda

7 Markus Dreßen, Lina Grumm, Anne König, Jan Wenzel, *Liner Notes – Gespräche über das Bücher-machen*, Leipzig z.B., S. 115

8 vgl. Art Basel #41, *Off Press*, www.artbasel.com, 14. Juni 2010

9 Stefan Wagner, *Ausstellung: Three New Books – Roma Publications Amsterdam*, www.corner-college.com, 17. August 2010

10 Markus Dreßen, Lina Grumm, Anne König, Jan Wenzel, *Liner Notes – Gespräche über das Bücher-machen*, Leipzig z.B., S. 117

11 vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, S. 29

12 Bruno Latour, *Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network-Theorie (ANT)*, in Reto Geiser, *Explorations in Architecture – Teaching Design Research*, aus der Deutschen Übersetzung von Claudia Kotte, <http://explorationsin-architecture.ch>, S. 10

13 vgl. Robin Kinross, *The Architects of the Book*, Domus #847, S. 60

14 vgl. Craig Buckley, *Die Inbesitznahme in Holleins ›Alles ist Architektur‹*, Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau, #186/187, April 2008, S. 40

15 ebenda, S. 41

16 ebenda

17 vgl. ebenda

## Interview

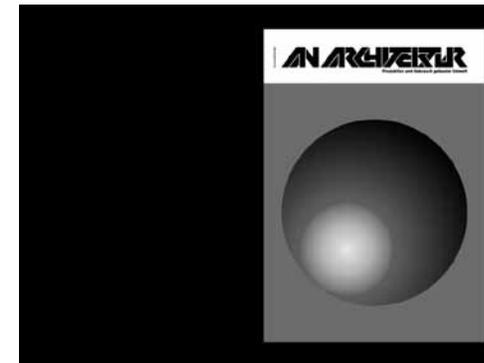
Jesko Fezer ist Mitbetreiber der thematischen Buchhandlung Pro qm – der Buchladen wurde von Katja Reichard, Axel Wieder und Jesko Fezer 1999 gegründet<sup>1</sup> –, und gibt die politische Architekturzeitschrift An Architektur mit heraus. »An Architektur versteht sich als diskursive Architekturpraxis, die in der kritischen Befragung räumlicher Verhältnisse und der Sichtbarmachung der darin angelegten Vorstellungen von Gesellschaft eine Möglichkeit politischen Handelns sieht. In monothematischen Heften werden anhand konkreter Beispiele und Orte gesellschaftspolitische Fragestellungen auf Raum und Architektur bezogen.«<sup>2</sup> Neben Lehrtätigkeiten an verschiedenen Hochschulen arbeitet er in der Planungskoooperation ifau und Jesko Fezer.

\*(ifau – Institut für angewandte Urbanistik sind Karin Beuermann, Mathis Burandt, Christoph Heinemann, Barbara Horst, Christoph Schmidt.)<sup>3</sup> Zusammen mit Anita Kaspar und Andreas Müller gründete er die Kooperative für Darstellungspolitik: Sie forscht zur Repräsentation politischer und kultureller Anliegen in der Öffentlichkeit.<sup>4</sup>

Telefongespräch Graz – Berlin,  
am 19. Oktober 2010

CH Die Zeit der 1960er und 1970er Jahre gilt als goldenes Zeitalter architektonischer Drucksachenproduktion. Aktuell hat es den Anschein, dass vorwiegend ein stereotypes Bild einer Architekturzeitschrift ähnlich einem *Look-Book* von Stararchitektur und zeitgenössischer Rendering-Technik entsteht. Wie positioniert sich An Architektur dieser medialen Umgebung gegenüber und von welcher Haltung lebt euer Magazin?

JF Architekturzeitschriften leben sehr stark von der Reproduktion »erfolgreicher« Architektur. Diese Technik des Publizierens hat An Architektur nie interessiert und eigentlich war auch die Entstehungsgeschichte eine, die jetzt weniger aus der Perspektive eine Zeitschrift zu machen kommt, sondern eher aus der Perspektive eine gemeinsame Arbeit in einem Medium oder in einer Zeitschriftenform fortzuführen. An Architektur war ursprünglich eine Gruppe von Architekturstudierenden an der UdK und TU Berlin, die freies Fach hieß. Die Gruppe versuchte eine Art selbst organisierten Unterricht im Rahmen des Architekturstudiums zu machen und sich dort mit den eigentlich ausgeklammerten Fragen wie Ökonomie, Soziologie bzw. insgesamt mit der politischen Dimension von Architektur zu beschäftigen – sich in diesen Bereichen zu informieren, auszutauschen und eine Art Netzwerk zu bilden. Relativ bald wurde ein aktivistischer Ansatz verfolgt nicht nur ein eigenes, selbstorganisiertes Fach im Studium zu gründen, sondern auch im öffentlichen Raum mit Kommilitonen zusammen den Umbau



VIII An Architektur # 1; *Material zu: Lefèbvre, die Produktion des Raums*



IX An Architektur # 7; *Architekten für den Frieden, 1983*

Berlins in den 1990er Jahren durch Demonstrationen, Parties, Installationen kritisch zu begleiten. Daraus hat sich dann nach und nach, aus diplomierten und irgendwie in der Berufspraxis angekommenen oder halbangekommenen ArchitektInnen die Idee entwickelt, diese inhaltliche Auseinandersetzung in Form einer mehr oder weniger regelmäßig erscheinenden Schriften- oder Material-Reihe weiterzuführen, die aber Fragen über Berlin hinaus thematisiert. Insofern hat sich auch der Grundanspruch sich mit der politischen Dimension von Gestaltung und Nutzung von Raum zu beschäftigen, aktivistisch oder selbstschulend, eigentlich übertragen, in eine Form von Arbeitszusammenhang, der primär über das Medium Zeitschrift arbeitet. Wir haben immer wieder Ausstellungen, Vorträge und andere Projektformen gemacht, die eigentlich immer an eine Produktion einer Zeitschrift gekoppelt sind. Der Ansatz der Zeitschrift ist demnach ein grundlegend anderer. Es geht weniger darum über das aktuelle Architekturgeschehen zu informieren – im besten Sinne – oder ein erfolgreiches Magazin, das zeitgenössische Architektur zeigt an den

Markt zu bringen, sondern eher darum eine Arbeitsform oder Distributionsform zu finden die den eigenen Anliegen als Gruppe oder Kollektiv eine Art Forum bietet, mit der Hoffnung, dass es mehrere interessiert als nur uns selber; aber auch nicht mehr.

JF Vielleicht ganz pragmatisch in dem Sinne, dass es in der Regel doch recht kompliziert ist in der Architektur oder Gestaltungs-Praxis gleichzeitig alle Dimensionen, die gestalterisches Schaffen beinhaltet, zu reflektieren. Neben den pragmatischen, technischen, ökonomischen, sozialen, politischen, kulturellen Dimensionen die ja alle als ein Diskurs der Gleichzeitigkeit zu führen sind, ist es in der Praxis relativ unmöglich und unter Umständen kontraproduktiv dazu etwas herzustellen. Da hat es sich als für uns relevant gezeigt, zu versuchen parallele Diskurse zu führen um zu versuchen auf einer allgemeineren, abstrakteren, politischeren oder theoretischeren Ebene bestimmte Fragen zu behandeln und tatsächlich gleichzeitig, ähnlich gelagerte Fragen auch in der Praxis zu gestalten. Für mich persönlich ist der große Vorteil von An Architektur, dass

CH Wenn ein Heft von An Architektur einen Startpunkt für eine weitere Behandlung des Inhalts darstellt wird dabei Wissen erzeugt und dann ja erneut weiterverwertet. In wie fern gebrauchen sie das Heft als Werkzeug in ihrer Architekturpraxis?



X An Architektur # 14; Camp for Oppositional Architecture, Berlin 2004

man dort im Prinzip einen Rahmen hat, in dem diese Fragen ein Stück weit von Gestaltungs-Projekten entfernter diskutiert werden können. Dadurch wird aber auch eine bestimmte Tiefe oder Schärfe der Auseinandersetzung gewonnen, die man in anderen Praxisformen vielleicht aufgrund von Zeitmangel nicht leisten kann. So entsteht parallel ein praktischer Diskurs, der bei den einzelnen Konstellationen anders aussieht und ein theoretischer oder politischer Diskurs, der An Architektur als Kollektiv betrifft. Diese Spaltung oder diese Nähe dieser beiden Diskurse ist für mich das produktive Moment das man tatsächlich einsetzt. Man merkt, dass man diese Dinge die man beschreibt oder beobachtet, gar nicht so eins zu eins in der Praxis erfüllen oder behandeln kann. Aber, dass es schon sehr enge Überschneidungen und spezifische Fragen gibt, die auch in die Praxis getragen werden können, beziehungsweise auch aus der Praxis in An Architektur einfließen. Das ist für uns in Bezug auf das Zeitschrift-Machen und Architektur-Machen die produktive Schnittstelle.

CH Im Buch Die Schönsten Schweizer Bücher schreiben sie über konviviale Werkzeuge, angelehnt an ein Zitat von Ivan Illich. (Ivan Illich, Selbstbegrenzung. Eine politische Kritik der Technik, Rowohlt, 1975) Konviviale Werkzeuge zielen darauf ab eine Anwendungsoffenheit zu schaffen, die nicht intendierte Nutzungspraktiken und somit wirklichen Gebrauch zulassen.<sup>5</sup> Eine große Masse an Publikationen entsteht zur Zeit im Eigenverlag. Zu einem großen Teil sind diese Formen selbstreferentiell oder ordnen sich Ansprüchen einer Subkultur unter. Welche Potentiale sehen sie beim Thema Eigenverlag, wenn Gestaltung, Aneignung von Werkzeugen und Inhaltlichkeit zusammenhängen?

JF Ich beobachte das auch – als Buchhändler aber auch als publizierender Mensch –, dass es fast einen *Hype* von *Self-Publishing*-Projekten gibt. In der Praxis werden sie tatsächlich überall gemacht, sehr stark aus dem Grafik Bereich kommend, wo es die Werkzeuge gibt und es um Produktionswerkzeuge und die Möglichkeiten geht so etwas selbst herzustellen und selbst zu distribuieren – im Kontext einer Subkultur zunächst einmal. Diese Fragestellung ist sehr interessant, unterstützenswert und mir auch relativ nah. Andererseits komme ich als Buchhändler oder als theoretisch denkender Mensch, dann doch wahnsinnig stark vom Inhalt. Ich muss sagen, dass ich doch zunehmend Schwierigkeiten mit dieser selbstreflexiven Form in der Verknüpfung von Gestaltung, Produktion und irgendeiner Form von *Content* habe, die in diesen Zeitschriften-Milieus schwer zu dechiffrieren sind. Ich fände es interessant an der Stelle noch einmal darüber nachzudenken was tatsächlich Potentiale und Ansprüche von solchen *Self-Publishing*-Produktionen sind, außer die Möglichkeit einer Selbstverwirklichung oder bestimmte Milieus zu beliefern. Ich glaube, dass es eine aktuell wichtige Frage



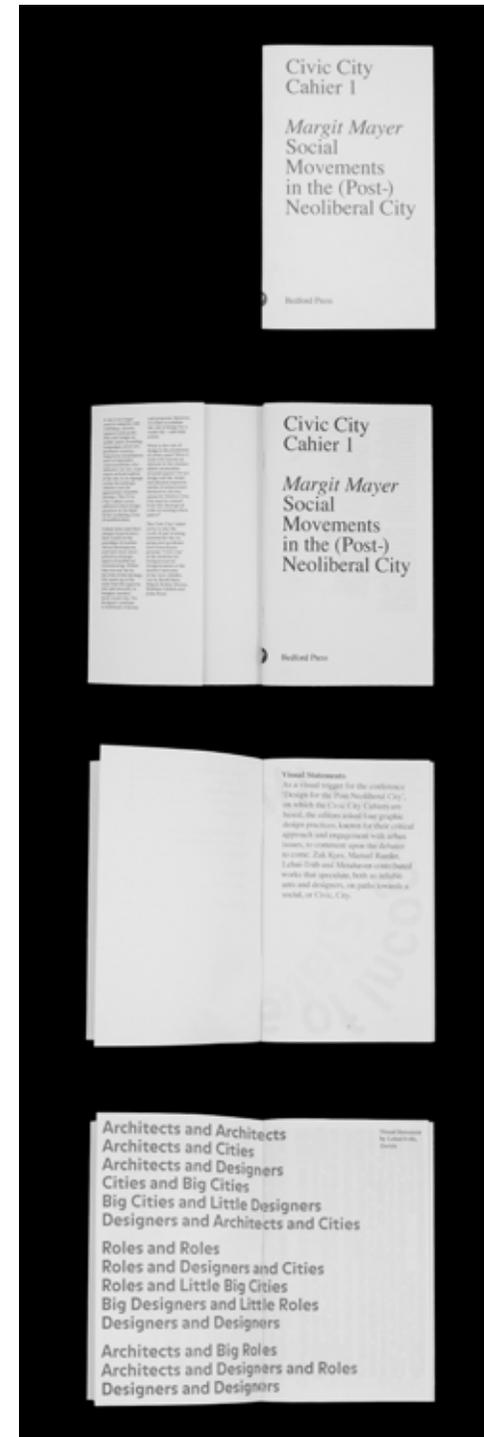
XI An Architektur # 19, *Community Design. Involvement and Architecture in the US since 1963: Projects*

in diesem Zweig des Eigenverlagswesens ist, eine ernsthaftere Diskussion zu führen, welche Inhalte thematisiert werden. Man könnte ja auch sagen, dass es vielleicht für uns bei An Architektur ein ganz pragmatischer Anlass war so eine Zeitschrift zu machen, oder auch den Buchladen oder auch in den 1960er Jahren auf die sie sich beziehen. Es gab eben kein Forum für bestimmte Inhalte, für bestimmte politische Fragen, für bestimmte Perspektiven auf Gestaltungs-Praxen. Dann hat man es eben selber gemacht, bevor man Jahre lang einen Verlag bearbeitet, der dann sagt es sei nicht verkaufsfähig oder eine Zeitschrift beleiert, die dann sagt: »Wir können das nicht publizieren weil das Bildmaterial nicht in dem Anspruch an Qualität vorhanden ist, wie wir uns das vorstellen« etc. Das sind konkrete Anlässe etwas selber zu publizieren, weil man eine andere Form von Inhalt oder auch eine andere Form von Publikations-, Distributions-Strategie oder Netzwerk aufbauen will. In letzter Zeit kommt es mir ein bisschen so vor, als ob das entkoppelt ist: *Self-Publishing* als eine Form von selbstgefälliger Euphorie etwas machen zu können – was ich erst einmal nicht

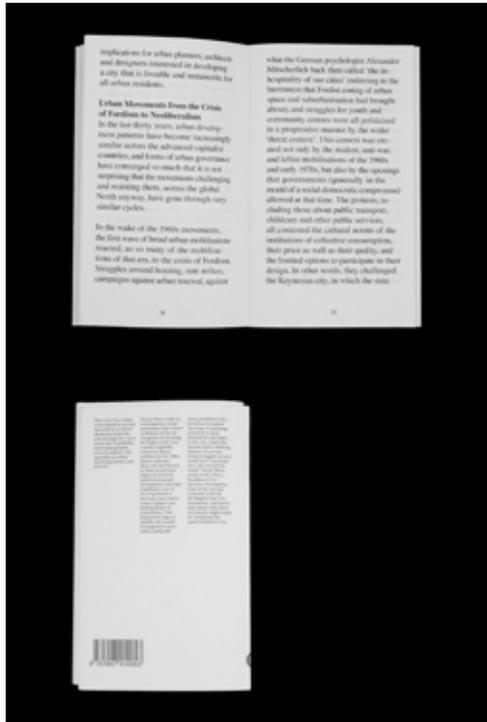
kritisiere. Aber ich glaube da liegen Potentiale, sich in dieser Bewegung auch politisch anders zu positionieren.

CH Wie erleichtern oder erschweren institutionalisierte Systeme – bei einer kritischen Auseinandersetzung mit architektonischen, gestalterischen Inhalten – etwas in irgendeiner Form zu veröffentlichen, öffentlich zu machen, wenn es um diverse Arten von Kollaborationen geht? Ich denke an die Zusammenarbeit mit dem Druckstudio an der AA – Bedford Press, das *Civic City* Projekt an der ZhdK oder Projekte die sie mit der Kooperative für Darstellungspolitik entwickeln.

JF Bedford Press ist einer der Exponenten, eine kleine zwei-Mann-Selbstdruckwerkstatt, die auch *Self-Publishing* macht und damit erfolgreich ist. Sie sind eben in eine AA eingebunden, über die sie inzwischen einen Vertrieb haben und auch eine bestimmte finanzielle Struktur. Ich finde das eine ganz interessante Stelle, gerade auch für das *Civic City* Projekt. Es gibt die Möglichkeit relativ schnell, relativ unkompliziert auch in kleineren Auflagen, in enger Zusammenarbeit mit Grafikern – die nicht nur auf der formalen sondern auch auf der inhaltlichen Ebene arbeiten – etwas zu publizieren um in diesen *Self-Publishing* Diskurs eine sehr stark inhaltliche Position einzubringen und auch eine Reihe aufzubauen. Das war für Zak Kyes ziemlich interessant und das werden wir auch längerfristig verfolgen. Es besteht die Möglichkeit mit einem relativ geringen Aufwand an eine Publikation heranzugehen – ohne diese langen Zyklen und großen Aufwände eines erfolgreichen



großen Buches bei einem Verlag. Und das interessiert mich natürlich auch daran: die Geschwindigkeit wie Dinge erstellt werden können, bis hin zum fertigen Buch. Natürlich hat Bedford Press, und das finde ich durchaus erst einmal einen interessanten Vorteil, an der AA einerseits bestimmte finanzielle Ressourcen so etwas machen zu können, die zwar nicht so groß sind aber immerhin sind sie da, und andererseits ist die Schule auch in einen akademischen Diskurs eingebunden, den ich für wichtig halte. Ich finde, dass sich die Auseinandersetzung im Bereich von Architektur und Design genauso mit der Praxis der Gestaltung, wie mit der akademischen Ebene beschäftigen muss. Da werden Fragen auch sehr zentral verhandelt und können von dort aus in die Praxis rück-fließen. Insofern könnte man auch die Praxis der Kooperative Darstellungspolitik als ein kleines Kollektiv und die Arbeit im *Civic City* Programm in Zürich, zusammen mit Ruedi Baur, Matthias Görlich, Miguel Robles-Duran, Clemens Bellut, Stefanie-Vera Kockot, als eine Form von größerem, lockerem Arbeits- und Forschungszusammenhang betrachten, in dem Kollegen aus der Berufspraxis unterschiedlicher



XII Civic City Cahier 1, Margit Mayer, *Movements in the (Post-) Neoliberal City*, Bedford Press

Disziplinen zusammenarbeiten. Das beschreibt eine ähnliche Form von Produktionsnetzwerk, das sich in diesem Fall mit theoretischen, praktischen Fragen nach der Möglichkeit von Design im städtischen Kontext befasst, während sich die Kooperative für Darstellungspolitik sehr stark praktisch, theoretisch mit der Umsetzung oder der Darstellung von Inhalten befasst. Ich sehe den Unterschied ab und an, dass andere Leute daran beteiligt sind, es sind jeweils andere Formate, eine andere Auseinandersetzung und Arbeit, und es hat eine total ökonomische Basis. Aber ich glaube die Fragen und die Themen haben relativ große Überschneidungen.

CH Wenn über eine Institution (Universität, Galerie, Museum etc.) ein praktischer, theoretischer Diskurs er- und bearbeitet wird entsteht dieser weil man Leute in einen Prozess einbezieht. In der Regel gibt es im *Self-Publishing* von Beginn an die Ressourcen oder den Zugang dafür nicht. In der bisherigen Entstehungsgeschichte verläuft es meist so, dass Inhalte von einem Autor, Gestalter, Verleger behandelt werden. Die Werk-

zeuge dieser Publikationsformen eignen sich aber ebenso für eine kollaborativere Arbeitsweise.

JF Teilweise sind das Überforderungen, dass man glaubt Form, Inhalt, Technik, Distributionsformen und ähnliches, alles selbst machen zu können oder zu wollen. Natürlich ist das Potential im Bereich *Self-Publishing* da. Andererseits, wo ist die Notwendigkeit sich in all diesen Bereichen zu qualifizieren, oder in all diesen Bereichen auch seine Selbstbezüglichkeit zum Produkt zu machen? Diese Institutionen von denen wir sprechen sind im Prinzip Rahmenwerke, die eine bestimmte Kontinuität und Auseinandersetzung zulassen, oder generieren. Für mich ist es ganz zentral in unterschiedlichen Netzwerken oder Kooperationen oder Institutionen – jeweils mit einer spezifischen Ausrichtung – zu arbeiten; also so etwas wie eine Art Foyer, wo die Kooperation sich konstituiert und auch ihre Arbeitsperspektive entsteht. Im besten Sinne wird arbeits- teilig oder kooperativ vorgegangen und es besteht eben nicht diese Notwendigkeit alles, von Kommunikation, Konzept, Zeichnung, Beauftragung, Ausschreibung etc. selbst zu machen, sondern auch tatsächlich zusammen zu arbeiten, und unterschiedliche Interessen und Qualifikationen einzubringen.

Natürlich ist das schon ein ganz gravierender Vorteil von institutionalisierteren, kooperativeren Arbeitsformen versus dieses Einzelunternehmers oder Einzelkünstlers der diese Dinge alle am Hacken hat.

CH In ihrer Praxis scheinen öffentliche Veranstaltungen, Vorlesungen, Vorträge, Ausstellungen, Veröffentlichungen etc. Hand in Hand mit architektonischen Projekten, Forschung, Schreiben, dem Buchladen und kuratorischen Produktionen zu gehen. Sie erarbeiten sich mit unterschiedlichen Mitteln architektonischen Handlungsspielraum und so erweitert sich der Wirkungsradius der Disziplin. Wie hat sich ihr Zugang zu einer solchen Arbeitsweise entwickelt?



XIII ifau und Jesko Fezer, *The Showroom*, Galerie, London

JF Ich habe schon bevor ich Architektur studiert habe – wahrscheinlich wie viele – Musik gemacht, und war in einer Form von Künstlergruppe engagiert. Während dem Studium habe ich mich zunehmend mit politischen Fragen beschäftigt und war im politischen Kontext aktiv. So hat es sich biografisch und über soziale Kontakte ergeben, dass man sich für Musik, für Kunst, für Ausstellungen, für Politik, für Architektur, für Design interessiert. Insgesamt entstand ein Fokus für Stadt als Lebensraum oder Politikraum. Daraus ergeben sich Möglichkeiten mit Leuten zusammen zu arbeiten. Es ergeben sich Anfragen, gemeinsame Ideen, Projekte, die dann schon zwangsläufig relativ interdisziplinär sind und bei denen ich teilweise auch nicht besonders selbstbestimmt zwischen unterschiedlichen Formaten, oder Möglichkeiten zu arbeiten, hin und her wechsle. Es ergeben sich ab



XIV Kooperative für Darstellungspolitik, *Soziale Diagramme*, Künstlerhaus Stuttgart

und zu Projekte und es gibt den Teil, der aus der Notwendigkeit besteht eine gewisse Form von kleinem Einkommen zu haben. Das ist ein pragmatischer Weg, den glaube ich viele Leute meiner Generation so erfahren haben. Es gelingt einem gar nicht mehr so wahnsinnig selbstbestimmt ein strenges disziplinäres Profil der Architektur zu erfüllen. Zu einem Zeitpunkt ist man in einem Architekturbüro disqualifiziert, gut bezahlt an einem Zeichenprogramm zu sitzen, weil man die Zeit mit anderen Dingen verbracht hat, und gar nicht in der Lage ist so effektiv und so schnell zu machen, wie die Leute, die am Markt gerade abgefragt werden. Und natürlich ist mein Zugang inhaltlich motiviert. Ich habe spätestens im Hauptstudium – ich war lange Zeit bei Eilfried Huth Tutor und später Assistent – zunehmend gemerkt, dass sich Architektur als eine professionelle Disziplin nur mit einem sehr kleinen Ausschnitt von dem was Raum, oder die Nutzung von Raum oder die Gestaltung von Räumlichkeiten ist, auseinandersetzt; und dass die Disziplin auch nur zu einem kleinen Teil Zugang hat und gar keine Werkzeuge besitzt um mit weitergehenden



XV ifau und Jesko Fezer, *Wyoming Building*, temporärer Veranstaltungs- und Ausstellungsraum für das Goethe Institut in New York

Fragen umzugehen. Die Werkzeuge die für das klassische architektonische Feld, Hochbau existieren, sind dafür extrem mangelhaft. Von der ersten Abwehrbewegung gegenüber dieser Institution der Architekturausbildung folgte relativ schnell das Interesse an die übrigen Fragen die in der Architektur, in der Raumgestaltung oder in urbanen Prozessen reinspielen zu behandeln und mit zu bekommen. Ich wollte deswegen aktiver in diese Felder reingehen und habe dort angefangen Kooperationen zu suchen um über verschiedene Disziplinen oder Diskurse – die Raum sehr stark mitbestimmen oder Werkzeuge sein können – ein komplexeres Raumverständnis zu entwickeln. Dieses Bedürfnis ist eher aus einer Kritik an der Begrifflichkeit, der Institution oder der Disziplin Architektur abgeleitet, als aus einem inneren Antrieb heraus entstanden interdisziplinär, in wahnsinnig unterschiedlichen Feldern zu arbeiten. Für mich war es naheliegend zu sagen, dass wenn ich mich mit Architektur beschäftige, dann muss ich mich auch mit den ökonomischen Rahmenbedingungen befassen, dann muss ich mich auch mit der Kultur der Stadt beschäftigen

und so weiter. Vielleicht ist ein Buchladen zu einem gewissen Zeitpunkt eine relativ naheliegende Form sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen und viel naheliegender als in ein Büro zu gehen um *Autocad*-Dateien zu schrubben oder irgendeinen Wettbewerb möglichst erfolgreich über die Bühne zu bringen.

CH »Als thematische Buchhandlung stellt Pro qm ein internationales Spektrum von Büchern, Magazinen, LPs und CDs zu Stadt, Politik, Pop, Ökonomiekritik, Architektur, Design, Kunst und Theorie in einen anderen Zusammenhang als den des rein ökonomisch selektierten Warenangebots.«<sup>6</sup> Was waren eure Intentionen als ihr 1999 den Buchladen eröffnet habt?

JF Die Geschichte geht so, dass Axel Wieder, Katja Reichard und ich uns schon lange Zeit aus dem Kultur-Polit-Kontext in Berlin kannten. Katja aus der freien Klasse, und Axel kommt wie ich aus Stuttgart. Bis dahin hatten wir schon viel zusammengearbeitet. Es gab ein paar Aktionen, verschiedene Ausstellungen die wir gemeinsam mit anderen gemacht haben, wo die Frage nach Berlin, nach der Stadt, nach der sozialen Dimension von Stadt, eine sehr zentrale geworden ist. Auch die Frage nach der Rolle von Kultur in diesen Prozessen ist eine zentrale geworden: Gentrifizierung, Aufwertung, Segregierung, Privatisierung innerstädtischer Bereiche etc. Wir haben auf relativ unterschiedlichen Ebenen selbstorganisierte Räume gemacht, Bars, Veranstaltungen, Ausstellungen.

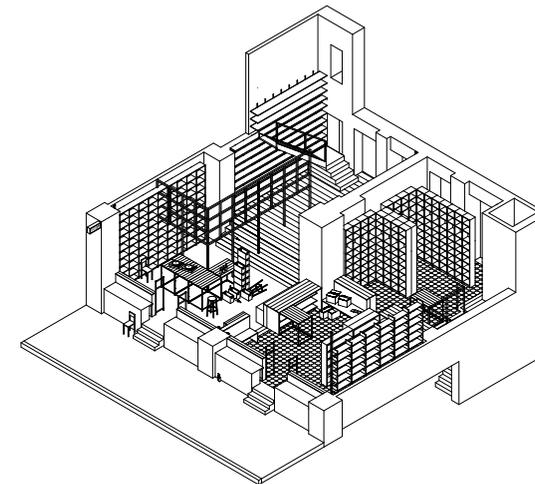


XVI Pro qm, thematische Buchhandlung in Berlin; Foto von Katja Eydel

Immer war man dabei Geld, Räume, Infrastruktur zu organisieren, die Leute dort hin zu bringen. Es hatte immer mit einem extremen Ausschlussmechanismus zu tun, dass zu einer Ausstellung, in eine Bar, auf ein Konzert oder zu einem Diskussionsforum nur bestimmte Leute kommen. Es existieren relativ große Hemmschwellen. Es gab pragmatische Überlegungen zu sagen, dass wir uns mit der Frage der Stadt in seiner ganzen Breite beschäftigen wollen, und ein Buchladen eine tolle Sache ist; dort haben wir viele Bücher, einen Arbeitsraum und Veranstaltungsort. Wir versuchten unsere Praxis der selbstorganisierten Räume ein Stück weit zu institutionalisieren und zu sagen, wir haben einen Raum und den haben wir immer, und der hat eine simple ökonomische Basis – den Verkauf von Büchern – und eine explizite Niedrigschwelligkeit. Also in einen Buchladen geht man rein und kauft ein Buch oder eben nicht, aber der *Deal* ist relativ klar – zumindest auf den ersten Blick. Es handelt sich um eine andere Schwelle, eine andere Form von Zugangslogik, als bei einem Ausstellungsraum oder einem verschworenen Zirkel von Polit-Aktivisten im Kultur-

kontext. Ein Buchladen macht offensichtlich anderen Leuten auch Spaß und wir können ihn zu einem Ort der Auseinandersetzung um Stadt, Kultur, Politik, Architektur, Ökonomie, Popkultur und sonst was machen; wir haben einen Ort, an dem in Berlin und darüber hinaus verschiedene Dinge zusammengeführt werden. Im Zweifelsfall ist es eben ein Buchladen.

CH Welche Rolle spielt ein Programm (nicht nur das Buchprogramm) des Ladens für euren Kundenkreis?



XVII Pro qm, axonometrische Darstellung von ifau und Jesko Fezer

JF Das ist schwer zu sagen, da es manchmal mehr manchmal weniger Veranstaltungen gibt. Es kommen immer andere Leute, aus verschiedenen Kontexten oder anderen Netzwerken, die sich dafür interessieren, und dafür nicht. Eine große Qualität ist, dass es einen außer-akademischen Diskurs über Fragen des städtischen im weitesten Sinne gibt, der nicht an die Notwendigkeit immatrikuliert zu sein, oder an größere, kulturelle Institutionen gebunden ist und doch sehr niedrigschwellig und regelmäßig abläuft. In einer Stadt halte ich es für relativ wichtig diese Form von Format zu haben, das im Kontext anderer öffentlicher Institutionen bestimmte Interessen favorisiert. Das macht ein Buchladen sicher auch, aber in einer anderen Weise. Auch mit der Aus-

1 vgl. Christian Mennicke, *Pro qm*, [www.pro-qm.de/texte](http://www.pro-qm.de/texte); 9. Oktober 2010

2 An Architektur, *Konzept*, [http://anarchitektur.com/aa\\_konzept.html](http://anarchitektur.com/aa_konzept.html); 4. Oktober 2010

3 vgl. ifau, *Profil*, <http://ifau.berlin.heimat.de>; 9. Oktober 2010

4 vgl. Kooperative für Darstellungspolitik, <http://darstellungspolitik.de>; 4. Oktober 2010

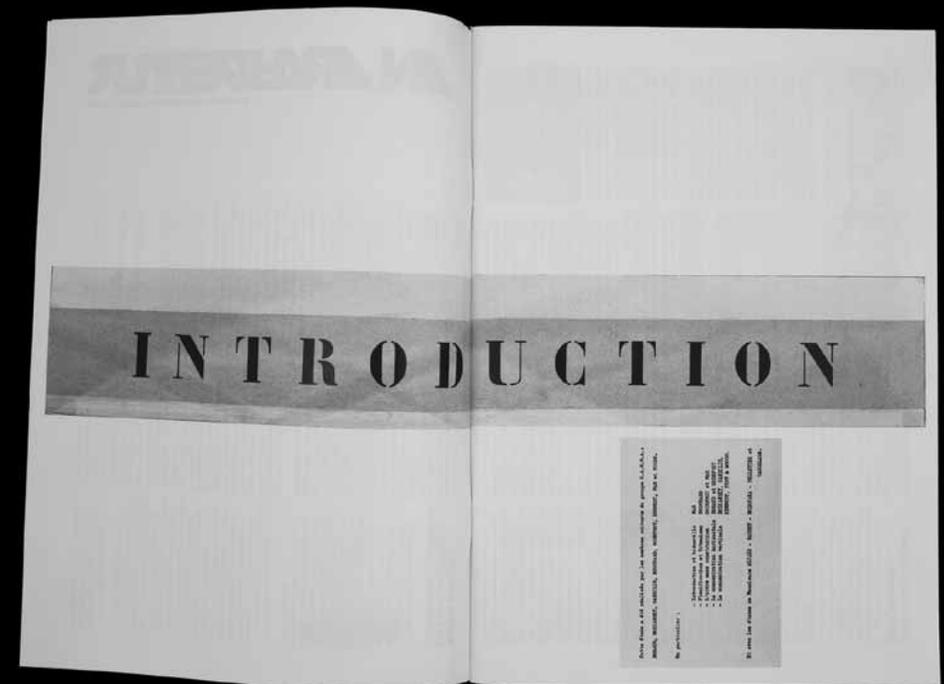
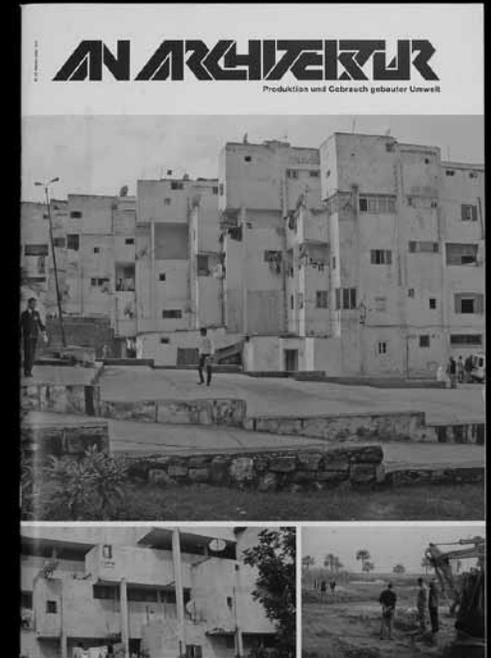
5 vgl. Jesko Fezer in *Die Schönsten Schweizer Bücher 2009*, S. 50 ff.

6 Christian Mennicke, *Pro qm*, der Text wurde zuerst im Ausstellungskatalog *un-built cities* veröffentlicht, Bonner Kunstverein, Bonn, 2003, [www.pro-qm.de/texte](http://www.pro-qm.de/texte); 9. Oktober 2010

wahl der Bücher versuchen wir diverse Bereiche mit unterschiedlichen Formaten zusammen zu bringen: Eine Veranstaltung in der Carsten Nicolai Musik auflegt, irgendwelche Raster und Muster zeigt, bis hin zu einer Veranstaltung bei der Theoretiker über Henri Lefèbvre und sein Belgrad-Projekt diskutieren. Wir wollen versuchen Brücken zu anderen Interessensgruppen und Diskursen aufzumachen, und nicht zwischen einem streng akademischen, politischen, pädagogischen, einem popkulturellen oder einem unterhaltenden Diskurs zu unterscheiden. Ich glaube diese Verknüpfung ist für viele Leute die daran teilnehmen oder immer wieder kommen eine hohe Qualität und erzeugt so etwas wie ein gewisses Vertrauen, das dabei hilft diesen breiteren Diskurs zu etablieren.

*GAMMA Grid, 1953.*  
*Das Ende des CIAM und die Bidonvilles Casablanccas*

108 Seiten  
Format: 190 × 265 mm  
Oktober 2008



# 1900

Die Welt im Jahr 1900 ist ein Bild der globalen Vernetzung und der industriellen Revolution. Die Karte zeigt die Welt mit den Hauptstädten und den Handelswegen. Die Bilder zeigen die Vielfalt der menschlichen Existenz und die Auswirkungen der Technologie.

## Propaganda der kolonialen Modernisierung

Die Bildpropaganda des DAMANOUR...  
 1907 22.000  
 1916 66.000  
 1926 116.000  
 1930 170.000

Die Welt nach der Diktatur der Fata...  
 Die Welt nach der Diktatur der Fata...  
 Die Welt nach der Diktatur der Fata...

## Eine soziale Architektur der Diktatur

Die Welt nach der Diktatur der Fata...  
 Die Welt nach der Diktatur der Fata...  
 Die Welt nach der Diktatur der Fata...

Die Welt nach der Diktatur der Fata...  
 Die Welt nach der Diktatur der Fata...  
 Die Welt nach der Diktatur der Fata...

## Offene Planung, Anonymisierung und Verdrängung

Die Welt nach der Diktatur der Fata...  
 Die Welt nach der Diktatur der Fata...  
 Die Welt nach der Diktatur der Fata...

Die Welt nach der Diktatur der Fata...  
 Die Welt nach der Diktatur der Fata...  
 Die Welt nach der Diktatur der Fata...



XVIII Andy Warhol, *Do It Yourself (Flowers)*, 1962

Sachen selber machen

»Ich könnte es so probieren – wie mach ich ...«

»So, das da, und das Große am

Ende.«

»Das andere Zeug muss ich mir noch besorgen.«

»Vielleicht bohren, nein, dübeln wäre besser.«

»Martin hat wahrscheinlich noch seine Fräse.«

»Das mach ich erst, wenn ich das ganze Material habe.«

»Wenn ich ein leichteres Material verwende dann könnten 12 mm reichen!«

»Vielleicht liegt ja noch was im Keller?«



XIX Joel und Ethan Coen, *The Big Lebowski*; Standbilder:  
der Protagonist hört sich Geräusche von *Bowling-Strikes* an

Beinahe jedes Produzieren resultiert aus den Gedanken an eine gewisse Konkretisierung. Es durchläuft Denkprozesse, Planungsschritte und nach speziellen Handlungsabfolgen entsteht ein Gegenstand. Beim Erzeugen wird die Beziehung zwischen Hand und Kopf auf die Probe gestellt. »Bei jedem guten Handwerker stehen praktisches Handeln und Denken in einem ständigen Dialog. (...) Solch ein Verhältnis zwischen Hand und Kopf findet sich in scheinbar so unterschiedlichen Bereichen wie Mauern, Kochen, dem Entwurf eines Spielplatzes oder dem Cellospiel.«<sup>1</sup> Erfahrung und spezielle

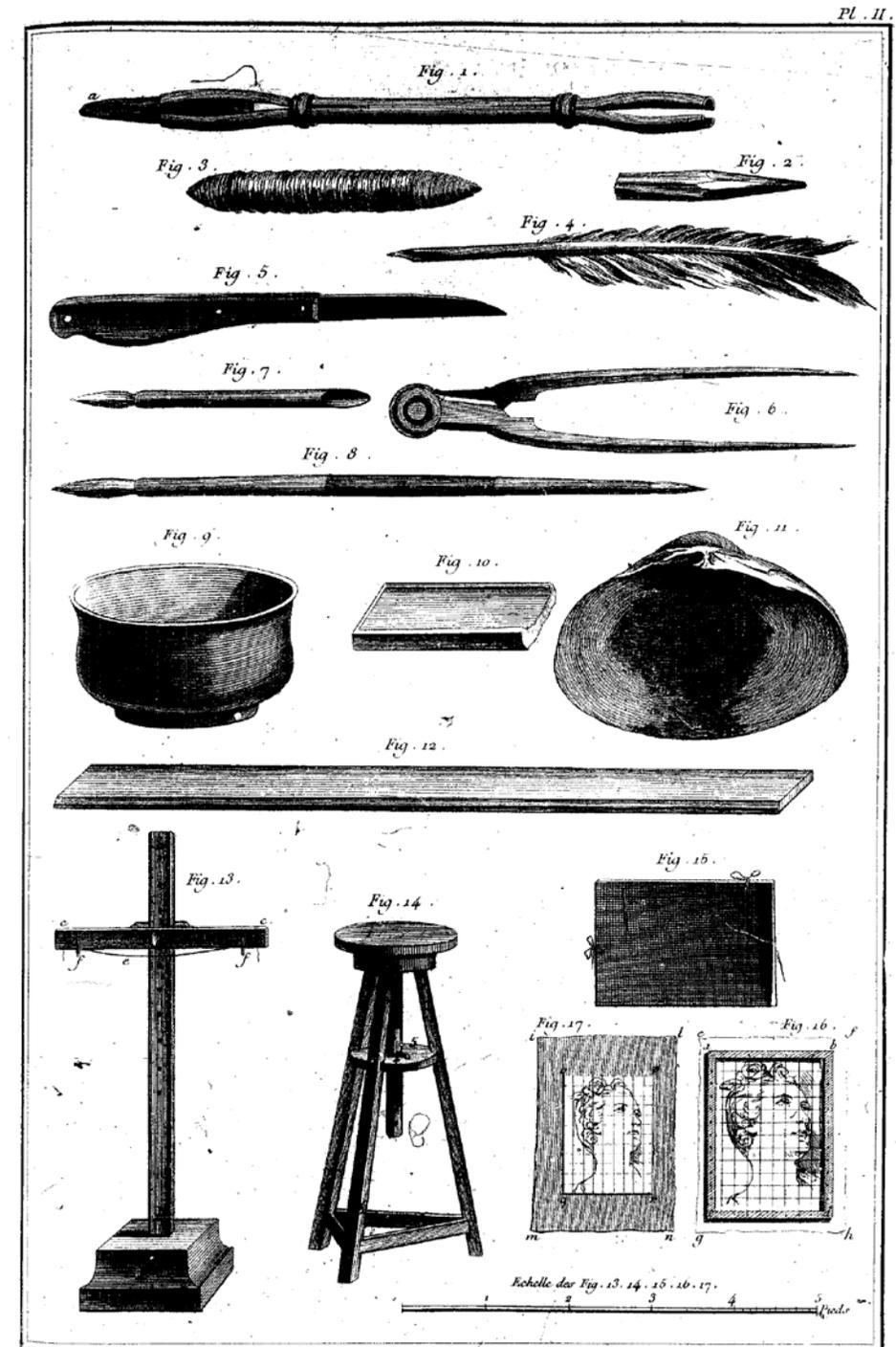
Übung in einer Tätigkeit erleichtern den Weg zum finalen Gegenstand. Externes Wissen trägt zusätzlich dazu bei Dinge herstellen zu können.



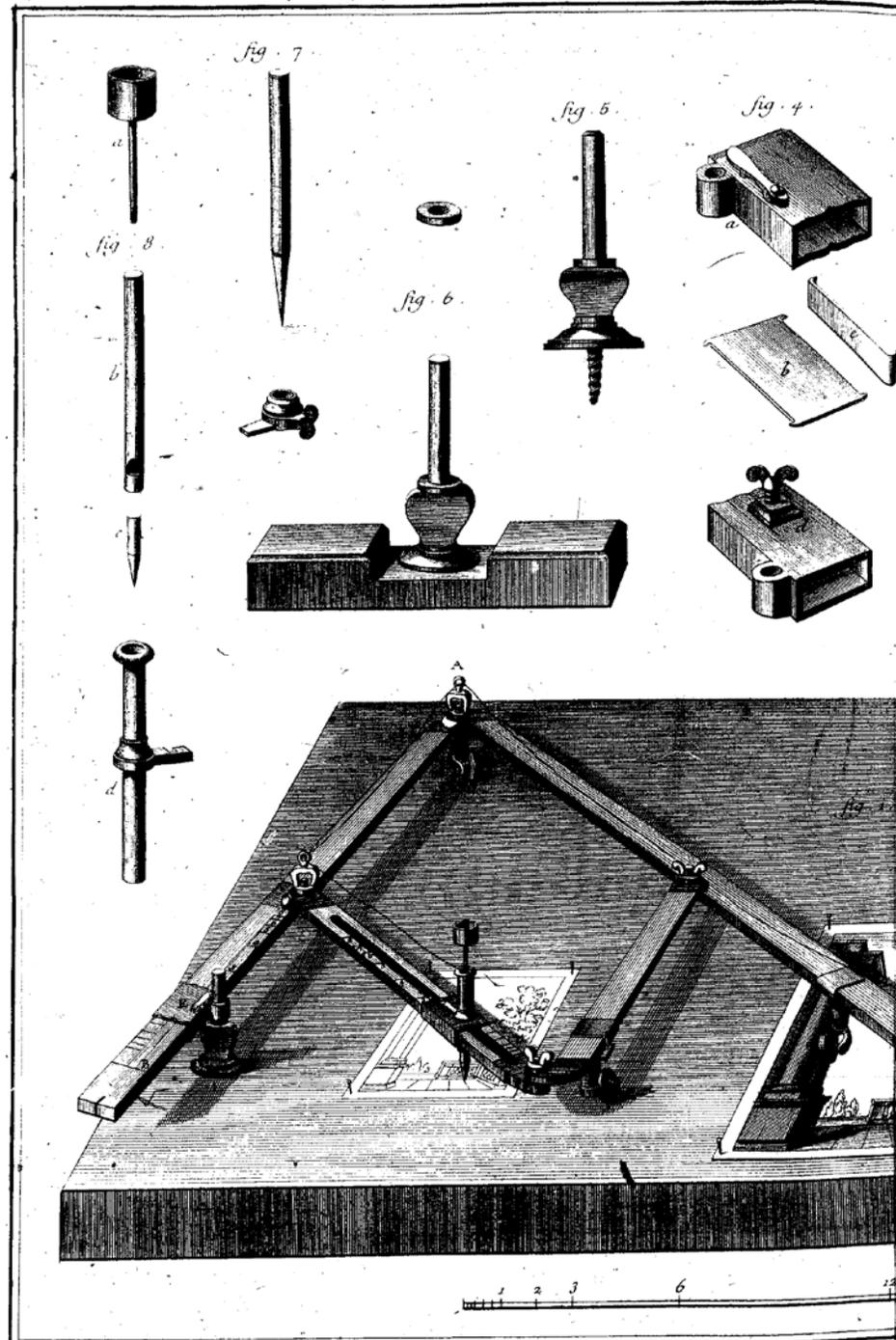
XX Robert Morris, *Box With The Sound Of Its Own Making*, 1961;  
Holzbox mit einem Lautsprecher eines Kassettenrekorders und einem 3½-stündigen sich wiederholenden Tonband – zu hören sind Geräusche der Herstellung der Schachtel<sup>2</sup>

Ob die eigenen Fähigkeiten ausreichen um die gestellten Aufgaben zu lösen, die Materialien und Werkzeuge erst hergestellt oder gekauft werden müssen, sind nur einige Fragen im Entstehungsprozess. Je näher die Machenden versuchen an ihre gedanklichen Bilder der Dinge heranzukommen, desto mehr werden sie sich mit den Schwierigkeiten und Feinheiten in ihrer Arbeit auseinandersetzen müssen. Wenn angenommen wird, dass jeder Mensch ein Gestalter ist wird dieser »(...) immer nur eine endlose Zahl an Antworten hervorbringen, manche richtiger und manche falscher.«<sup>3</sup> \*(Victor Papanek meint mit Gestalten das Arbeiten an einem Text oder Bild genauso wie, das Zusammenstellen eines Fußballspiels im Park oder das Kochen.) Den Wert einer selbst erdachten und gemachten Sache kann die Hingabe mit der sie erzeugt worden ist bestimmen und eventuell für Erinnerungen, Stolz oder eine gewisse Wirkung der Dinge sorgen. Die menschliche Beziehung zu den Dingen beginnt in den Urzeiten der Welt. Der Mensch ist in der Lage Werkzeuge zu nutzen und herzustellen, wobei

seine Fähigkeiten sich aus dem Verständnis der Möglichkeiten der vorgefundenen Dinge entwickeln – wie etwa das Erkennen eines Steins als Wurfgegenstand oder das Anspitzen eines Stocks. Mensch und Objekt standen seit jeher in engem Kontakt und es unterlag jedem Schaffen ein praktischer Zweck. Ernst Gombrich schreibt, dass dem Schnitzen und Malen einmal genau so viel Bedeutung beigemessen wurde, wie dem Bau eines Hauses, da es sich ebenfalls um nützliche Fertigkeiten handelte, aber gleichzeitig sich die Vorstellung davon veränderte was eigentlich praktisch ist.<sup>4</sup> Die Grenzen der körperlichen Fähigkeiten durch Werkzeugeinsatz zu erweitern ist bis heute aktuell. Es entwickelten sich Kulturen die Zelte und Hütten bauten, Speerspitzen herstellten und Gefäße produzierten; damit auch Personengruppen die für das Herstellen von Dingen verantwortlich waren. Arbeitsethische Zugänge und persönliche Einstellungen zu Aufgaben waren für die Herstellenden zu allen Zeitpunkten elementare Bestandteile in ihrer Praxis und eine Grundvoraussetzung für gute Ergebnisse. Noch heute ist es eine Grundlage handwerklichen Denkens Sachen wegen ihrer selbst gut zu machen. Jede handwerkliche Tätigkeit hat zum Ziel Dinge in hoher Qualität zu produzieren.<sup>5</sup> Richard Sennett zeigt in seinem Buch *Handwerk*, dass dieses Denken in den unterschiedlichsten Bereichen von Arbeit und Produktion zu finden ist, auch bei sehr abstrakten Anwendungen. Eine handwerkliche Denkweise fördert die Eigenschaft Probleme leichter erkennen zu lernen, und erzeugt Wissen wie etwas gemacht wird, durch Üben und Wiederholen, Versuchen und Scheitern wird mit dem Fortschritt der Fähigkeiten die Abstimmung mit den Problemen verbessert. »Jegliches handwerkliche Können basiert auf hoch entwickelten Fähigkeiten und Fertigkeiten. Nach einem oft verwendeten Maßstab sind gut zehntausend Stunden Erfahrung nötig, wenn jemand Schreinermeister oder ein guter Musiker werden will.«<sup>6</sup> Mit Handwerk wird vielleicht der Beruf des Tischlers, des Schusters und des Bäckers assoziiert oder er lässt an Zünfte, Werkstätten, Gesellen und Meister denken. Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts schrieben Architekten, Gestalter und Künstler wie John Ruskin oder William Morris über den Verlust von Kontrolle im taktilen Prozess des Gestaltens durch die zunehmende Industrialisierung. Im Text *Art and Its Producers* hinterfragt Morris die Produktionsbedingungen von Architektur und der architektonischen Künste: Soll Architektur ohne Realitäten produziert werden, oder sollte es nicht

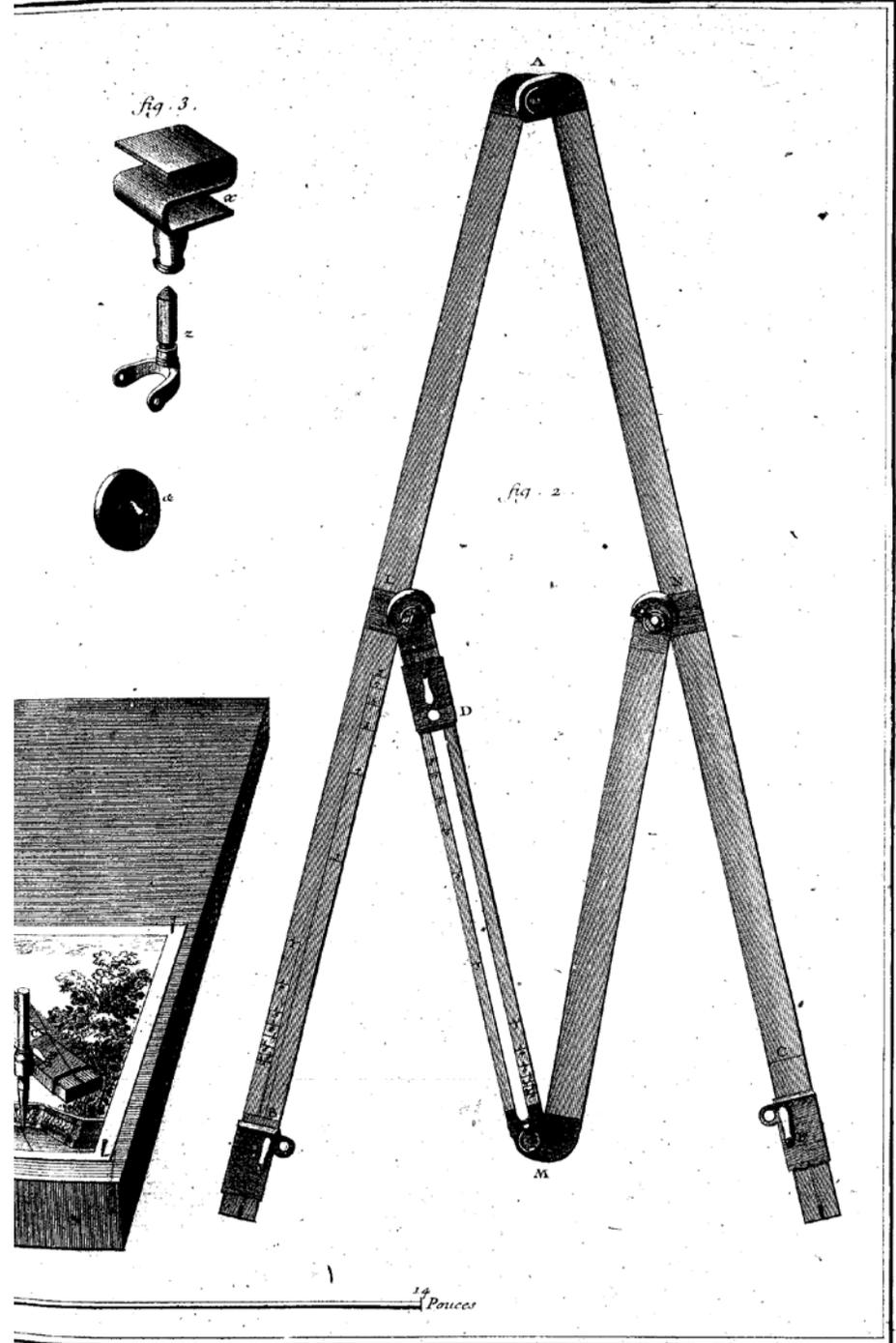


*Dessain, Instrumens.*



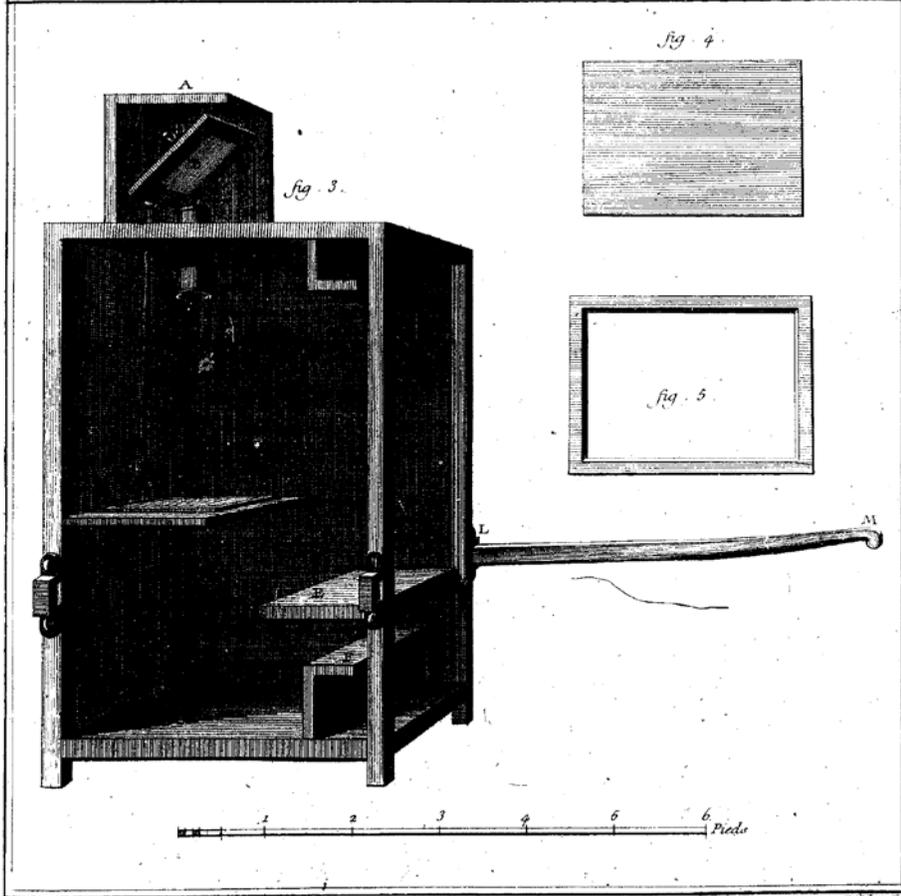
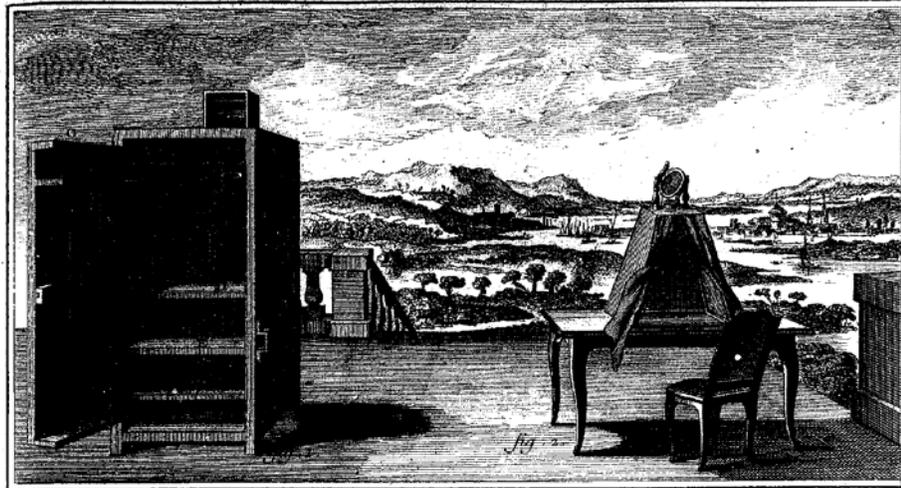
Guillaume del.

Dessein

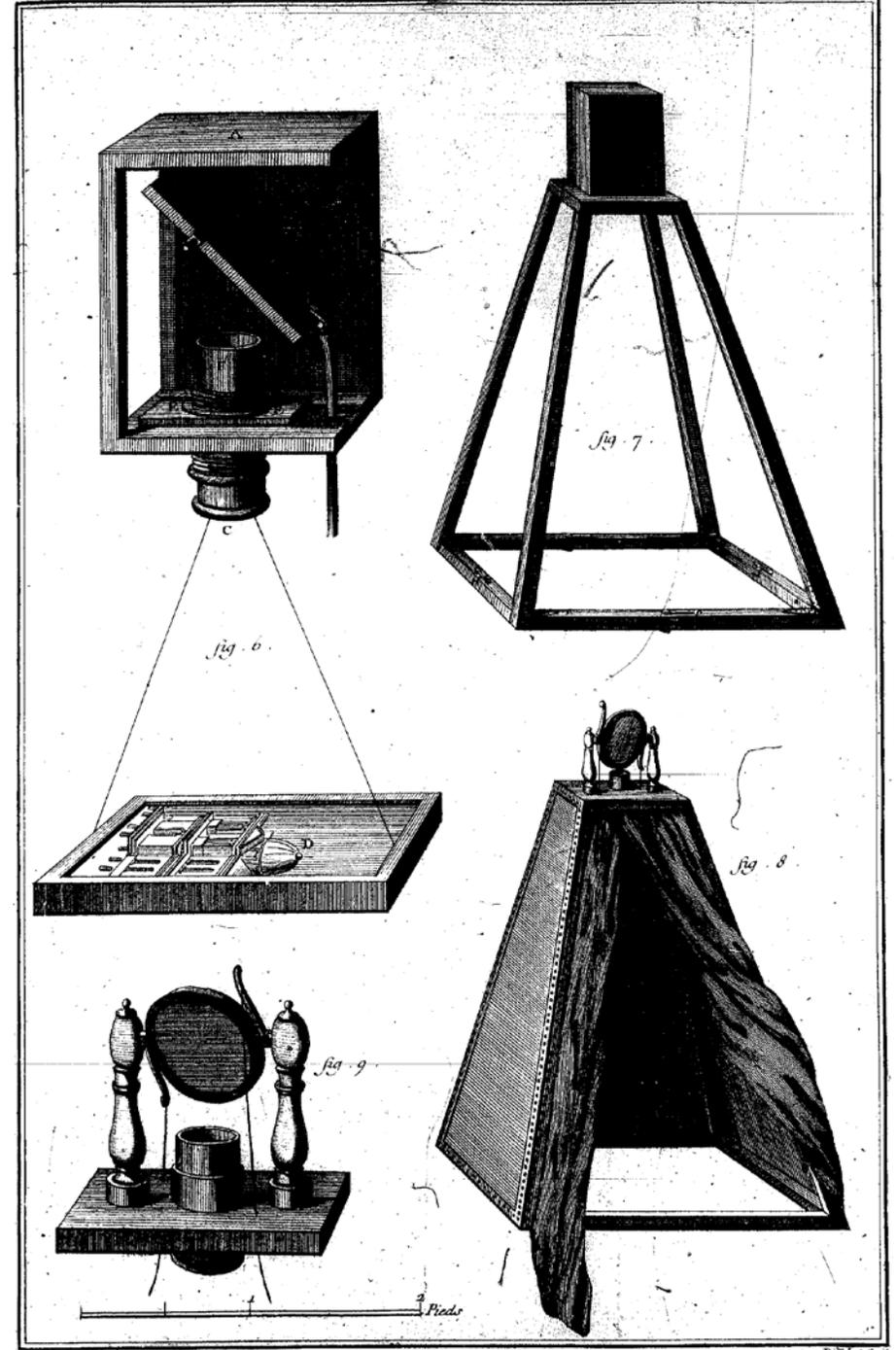


Prevost fecit.

Pantographe. 45



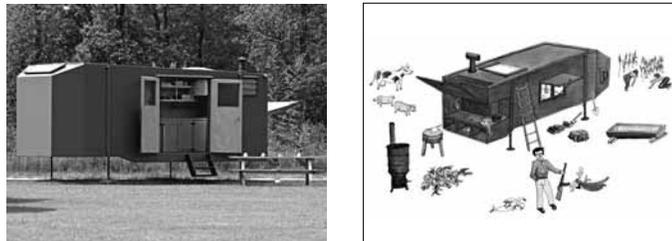
Dessein, Chambre Obscure.



Dessein, Chambre Obscure

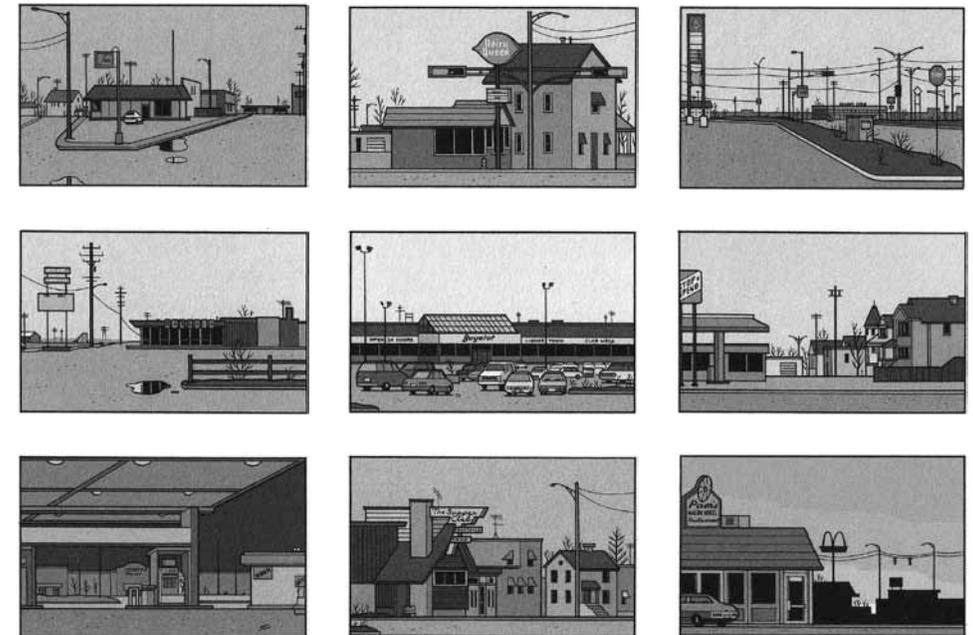
XXI Abbildungen S. 43-47: Denis Diderot, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, *Dessein*, Seite II-V, um 1751

Erstrebenswert sein diese Position zu erlangen die Realität zu bearbeiten, anstatt sie aus Sorglosigkeit zu übergehen? Sich um Realitäten zu Bemühen und sich mit ihnen zu konfrontieren bilden die Grundlage die Arbeit gut zu machen.<sup>7</sup> Wenn es den Anschein erweckt, dass heute manuelle Tätigkeiten – im handwerklichen Sinn – weiter aus unserem Wahrnehmungsumfeld weichen und mitunter von automatisierten oder billigeren Produktionsmethoden ersetzt werden, ist die Denkweise handwerklichen Tuns nicht aus unserer Gegenwart verschwunden. Orte und Erscheinungen, Resultate, Kombinationen, Werkzeuge und gesellschaftliche Wertvorstellungen haben sich gewandelt, verlagert und an zeitgemäße Methoden der Produktion angepasst. Die Bestimmtheit vom Gegenstand zur Hand – das Funktionieren der Gegenstände durch Muskelkraft – hat die Beziehung zu den Dingen lange Zeit geprägt. Die Gegenstände sind ohne ihre Meister hilflos, wie auch vice versa.<sup>8</sup> »Die Revolutionierung dieses Verhältnisses durch die Umwandlung der Energie und deren Leitung, Lagerung und Verteilung hat den Menschen und das Objekt in eine neue sachliche Auseinandersetzung verwickelt, in eine Dialektik voller Konflikte, die ursprünglich in dieser wechselseitigen Finalität und Beschränktheit gar nicht gegeben war.«<sup>9</sup> »Der Bauer machte früher alles selbst: seine Lebensmittel, seine Kleidung, sein Haus. Nur für das was er nicht konnte oder nicht hatte ging er auf den Markt.«<sup>10</sup> Im Artikel zum Thema *Die Selber-Macher* schreibt Bert Beyers im Wirtschaftsmagazin brand eins, dass der durchschnittliche Europäer im fünfzehnten Jahrhundert nur ungefähr ein Prozent seines Lebens mit monetarisierten Tätigkeiten, also mit bezahlter Arbeit und Handel verbrachte, wohingegen heute der Anteil über sechzehn Prozent liegt.<sup>11</sup> Das Selber-



XXII Atelier van Lieshout, *Autocrat*, 1997

Machen erlebt in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts eine Art Renaissance. Eigenarbeit und Baumarkt drängen sich als nahezu untrennbares Phänomen in den Alltag vieler Häuslbauer und Kleingartenbesitzer. Der Wunsch vom eigenen Haus mit Garten boomt seit den 1990er Jahren unaufhörlich und Einfamilienhausteppiche uniformieren Vorstädte. Dazu kommt das immer gleiche Einkaufsangebot am Stadtrand, das mit Großfilialen übersättigt zu sein scheint und im Fall des Baumarktes ein gebautes Abbild von dreistelligen Wachstumszahlen über die letzten drei Dekaden darstellt.<sup>12</sup>



XXIII Chris Ware, *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid On Earth*

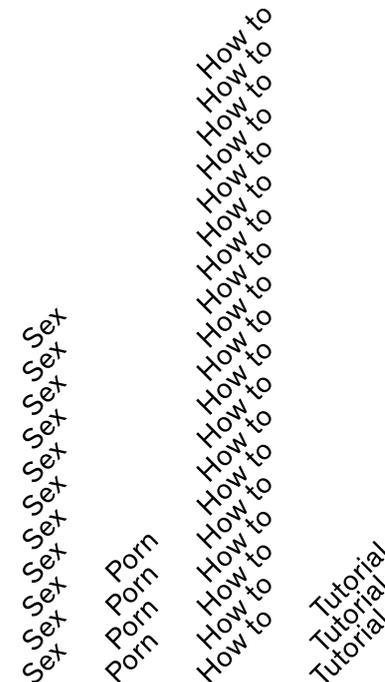
»Die Architektur ist nichtssagend, da sie von der Straße aus auch kaum gesehen werden kann. Beides, die Ware und die Architektur hat die unmittelbare Verbindung zur Straße aufgegeben.«<sup>13</sup> Entfernen sich somit die etwas schrägen, eigenwilligen oder biedermeier-esquen Lebensentwürfe weiter aus unserem wahrnehmbaren Umfeld oder beziehen sie einfach nur andere Positionen?

Am Selber-Machen haftet heute ein etwas banales, stereotypes Bild des Schrebergärtners, der Freizeit-Aquarellistin und vom Wärmedämm-Fanaten

der den Dachausbau in Eigenarbeit macht. Begriffe wie Eigenarbeit und Selber-Machen wurden aktualisiert, und durch einen wirtschaftstauglicheren Namen ersetzt: *Do it yourself* – kurz DIY. Ursprünglich wurde die Parole ›Tu es selbst!‹ nach dem ersten Weltkrieg von der Industrie in den USA geprägt und später auch in Europa propagiert.<sup>14</sup> »Die Idee entwickelte sich insbesondere infolge des sinkenden Handwerkangebots und durch das von der Industrie bereitgestellte Halbfertigmaterial (bis zum Hausbau aus vorgefertigten Teilen) (...).«<sup>15</sup> Ein selbstorganisiertes Arbeiten entwickelte sich zu einer Freizeitbewegung<sup>16</sup> und aktuell lebt die *Do-it-yourself*-Branche mehr nach dem Motto ›Was man selbst macht, ist kostenlos‹ als von der kritischen Reflexion der Handelswege und Konsumgüter. Nur kleine Teile einer Stadtlandschaft können heute noch sichtbar von Protagonisten mit moralischer Überzeugung dem Selber-Machen gegenüber bespielt werden. Ein Areal von selbst gebauten Räumen, Gebilden und Skulpturen wurde im Herbst 2009 im Londoner Stadtteil Hackney geräumt. Auf einem Grundstück wurde seit dreißig Jahren inoffiziell und wild gebaut – mehr als eine Art Spielplatz für Erwachsene. Es gab nur drei Regeln denen jeder Teilnehmer zu folgen hatte. Erstens: Bauen ohne Plan – auch in Hinblick auf die Projektentwicklung und Diskussion. Zweitens war es nicht erlaubt auf der Baustelle zu sprechen, und drittens, sollte das Bauwerk keinen Endfertigungstermin haben, somit für immer unfertig bleiben. Ein Investor hat nun das Grundstück gekauft und will die ungewöhnlichen Konstruktionen räumen lassen.<sup>17</sup>

Neben realen Versuchsobjekten ist der virtuelle Raum im Internet zur großen Spielwiese der informellen Produktion geworden. Dort werden zwar viele Inhalte von Markt und Wirtschaft generiert, die profitorientierten Marktstrategien folgen, leicht zugänglich und auffindbar sind, doch liegt auch Wissen über improvisierte und intuitive Handlungen eng verwoben in einem Interessens-Netzwerk das von einer Unzahl an passionierten *Nerds* bespielt wird. Wenn in der Suchmaschine Google etwa das Wort *Tutorial* oder *How to ...* eingegeben wird, findet man eine Unmenge an Einträgen.

\*(*Tutorial*: Anleitung, erklärende Übung zum Nachmachen; *How to ...*: wie funktioniert ...; *a how-to manual* ist ein praktisches Handbuch) Bei *Tutorial* erzielt Google 103 Millionen Treffer, und bei dem Satzanfang *How to ...* 931 Millionen. Beim Wort *Sex* werden 562 Millionen Treffer angezeigt und bei *Porn* 179 Millionen.<sup>18</sup> Die sich ständig erneuernden Bedingungen, Werk-



XXIV Google-Suchergebnisse in Millionen, von links nach rechts: 562, 179, 931, 103

zeuge und Inhalte des Internets bieten auf Grund vieler Elemente wie der Anonymität und der nahezu ungezwungenen Verhältnisse den idealen Nährboden für spezifischen Wissensaustausch – ein offenes System, das jenem in Hackney sehr ähnlich zu sein scheint.

Der Plan findet in der Architektur als Kommunikationsmittel, als Anleitung oder Dokumentation einer fiktiven Handlung und Vorstellung einer gebauten Zukunft, als Reproduktionsmethode einer Idee, eines Gedankens oder als Modell seine Anwendung. Er bildet für die Planer eine Voraussetzung überhaupt etwas als baubar zur Diskussion stellen zu können. Planen ist eine Art des Denkens, die wissenschaftliche, objektivierbare Kriterien in Entwürfen auszuformulieren versucht, um ein kontrollierbares System, ein Bauwerk am Papier zu simulieren und möglichst präzise zu beschreiben. Unterschiedliche Faktoren und Eigenschaften von Akteuren, Materialien oder Kommunikation hinterfragen erst in der Bauphase oder der späteren Nutzung des fertigen Objekts rückwirkend das abstrakte, determinierte System der Zeichnung und definieren es dann quasi neu, oder erweitern es.

Das Werkzeug Plan ermöglicht es nur bedingt soziale, zeitliche oder anwendungsspezifische Prozesse darzustellen und zu denken. Wirkung, Effekt oder Aneignung die von Architekturen hervorgerufen werden bleiben im Planungsstadium weitgehend ungewiss. Gestalter versuchen daher – in den meisten Fällen – nicht nur eine Vorgehensweise zu verfolgen, wie Entwurfsprojekte erdacht, erprobt und durchgeführt werden. Dennoch bedienen sie sich eines Grundvokabulars – der Methode in Grundriss Aufriss und Schnitt zu denken –, das sich in planerischen Tätigkeiten über Jahrhunderte bewährt hat.



XXV Rem Koolhaas, *Prada Transformer*; Standbilder der Präsentation, 2008/2009



XXVI Filippo Brunelleschi demonstriert an einem Hühnerrei, weshalb seine Kuppel in Florenz nicht einstürzen wird;<sup>19</sup> Maler unbekannt

Beim Selber Machen wird im Gegensatz dazu meist im Maßstab eins zu eins getestet, oder einfach so lange probiert bis etwas klappt. Diese Projekte sind kleiner und überschaubarer und entziehen sich einer größeren Dimension von Verantwortung. Das bildet die Grundlage für ein Spiel das mit Versuch und Irrtum arbeitet, und eben nicht effizient sein muss. Dementsprechend bilden informell Handelnde keine spezifischen Strategien und Konzepte aus, wie etwas hergestellt wird. Vielmehr werden verschiedene Wege ein und dasselbe Problem zu lösen erprobt. Diese Vielfalt ist das spannende an ihrem Prozess: unvorhergesehene Momente zu erzeugen.



XXVII John Baldessari, *Water to Wine to Water*, *Experiment Marathon*, 2008

Verwandte, modifizierte aber effizientere Methoden werden auch im Arbeitsumfeld der Gestaltung angewandt. So erklärt Bruno Latour, dass das Wort Design in seinem Begriffsumfang enorm gewachsen ist und immer mehr und mehr Elemente dessen, was ein Ding ist geschluckt hat. »Jeder der heute ein iPhone benutzt, weiß, dass es absurd wäre, das, was daran designt wurde, von dem unterscheiden zu wollen, was daran geplant, berechnet, gruppiert, arrangiert, zusammengefasst, verpackt, definiert, projiziert, gebastelt, disponiert, programmiert und so weiter, wurde. Damit kann designen gleichermaßen eines von diesen Verben oder alle bedeuten. Zweitens ist der extensionale Anwendungsbereich des Wortes gewachsen – Design lässt sich auf immer größere Produktionsgefüge anwenden. Das Spektrum der Dinge, die designt werden können, ist sehr viel breiter geworden und lässt sich nicht mehr auf eine Liste von Gebrauchs- oder sogar nur Luxusgüter beschränken.«<sup>20</sup> Dabei kann eine Andersartigkeit im Denken über das Gestalten selbst und seine Wissensgewinnung festgestellt werden. »Wir interessieren uns für die Verlagerung des Brennpunkts von

Wissen als Datenbasis, hin zu einer Datenbasis die einen Prozess darstellt, weil das eine erhebliche Veränderung in der Struktur von Lernen und Lehren selbst bedeutet, eine Verlagerung vom Machen durch Reproduzieren, zum Machen durch Reflexion des Gemachten im Arbeitsablauf.«<sup>21</sup> Die Versuchsobjekte können sich so ihrem Sinnzusammenhang und/oder ihren eigentlichen Anwendungen entziehen – sie bilden durch den Prozess transformierte Resultate aus. Es entsteht ein Spannungsfeld im Entwurfsprozess, vergleichbar mit einem leeren Raum oder einer schwarz-weiß Fotografie, welche mit subjektiven Vorstellungen und Handlungen aufgefüllt und wiederverwertet werden können. Verschiedene Teile wie Gedanken oder Materialien werden bei einer solchen Arbeitsweise zu einem andersartigen Gebilde zusammengefügt. »Dinge werden dekontextualisiert, um neue Verbindungen einzugehen, um in neue Bedeutungszusammenhänge inkorporiert zu werden. Dabei wird ihre ursprüngliche Bedeutung verändert oder manchmal sogar komplett aufgehoben.«<sup>22</sup> Der Philosoph Gilles Deleuze spricht darüber, dass es nur im Denken *création* im Sinn eines Hervorbringens von Neuartigem gibt – einen Begriff zu erfinden. Das Produzieren *production* beschreibt er als ein Zusammensetzen, einer Art Praktik.<sup>23</sup>

- |  |  |   |
|--|--|---|
| 1 Richard Sennett,<br><i>Handwerk</i> , S. 20  | 15 vgl. ebenda   | 23 vgl. Gilles<br>Deleuze, <i>Abécédaire</i> , Gilles<br>Deleuze von A bis Z, Inter-<br>view 353 Min.; Kapitel<br><i>D comme désir</i> DVD 1/3;<br>Kapitel <i>C comme création</i> –<br>DVD 1/3 |
| 2 vgl. Rainer Fuchs,<br>Sophie Haaser, Christa<br>Mittermayr, <i>Self Construction</i> ,<br>S. 131 | 16 ebenda  |   |
| 3 vgl. Victor<br>Papaneck, <i>Design für eine<br/>reale Welt</i> , S. 20 f.                        | 17 Jeff Kinkle,<br><i>Interview mit Emanuel<br/>Almborg</i> , am 14. Juni 2009,<br><a href="http://dossierjournal.com">http://dossierjournal.com</a> ;<br>18. Februar 2010   |   |
| 4 vgl. Ernst Hans<br>Gombrich, <i>Die Geschichte<br/>der Kunst</i> , S. 39                         | 18 Google-Suche,<br><a href="http://google.com">google.com</a> ; 15. Januar<br>2010, 22:05 Uhr   |   |
| 5 vgl. Richard<br>Sennett, <i>Handwerk</i> , S. 32 ff.   | 19 vgl. Udo Peil,<br><i>Die große Kuppel von Florenz<br/>– Statik und Intuition im<br/>15. Jahrhundert</i> , Bautechnik<br>#84, Heft 1, S. 53  |   |
| 6 ebenda, S. 33  | 20 Bruno Latour,<br><i>Ein vorsichtiger Prometheus?<br/>Einige Schritte hin<br/>zu einer Philosophie des<br/>Designs, unter besonderer<br/>Berücksichtigung von<br/>Peter Sloterdijk</i> , in Marc<br>Jongen, Sjoerd van Tuinen,<br>Koenraad Hemelsoet Hg.,<br><i>Die Vermessung des<br/>Ungeheuren – Philosophie<br/>nach Peter Sloterdijk</i> , S. 358 |   |
| 7 vgl. William Morris,<br><i>Art and Its Producers</i>   | 21 Dieter Dietz in<br>Reto Geiser, <i>Explorations in<br/>Architecture – Teaching<br/>Design Research</i> , ein Beitrag<br>über das Projekt ALICE –<br>Atelier de la conception de<br>l'espace, S. 140   |   |
| 8 vgl. Jean<br>Baudrillard, <i>Das System der<br/>Dinge</i> , S. 63 f.                             | 22 Markus Dreßen,<br>Lina Grumm, Anne König,<br>Jan Wenzel, <i>Liner Notes –<br/>Gespräche über das Bücher-<br/>machen</i> , Leipzig z.B., S. 116  |   |
| 9 ebenda, S. 64  |  |   |
| 10 Bert Beyers,<br><i>Die Selber-Macher</i> ,<br>Wirtschaftsmagazin brand<br>eins, S. 102          |  |   |
| 11 vgl. ebenda   |  |   |
| 12 vgl. ebenda   |  |   |
| 13 Robert Venturi,<br>Denise Scott Brown,<br><i>Lernen von Las Vegas</i> , S. 20                   |  |   |
| 14 vgl. Meyers<br>Enzyklopädisches Lexikon,<br><i>Do it yourself</i> , Band 7,<br>Div-Eny, S. 43   |  |   |



XXVIII Martino Gamper, *100 Chairs in 100 Days*, #1 – Backside



XXIX Martino Gamper, *100 Chairs in 100 Days*, #7 – Backseat



XXX Martino Gamper, *100 Chairs in 100 Days*, #8 – *Hanger*



XXXI Martino Gamper, *100 Chairs in 100 Days*, #13 – *Hands On*



XXXII Martino Gamper, *100 Chairs in 100 Days*, # 16 – *Charles and Ply*

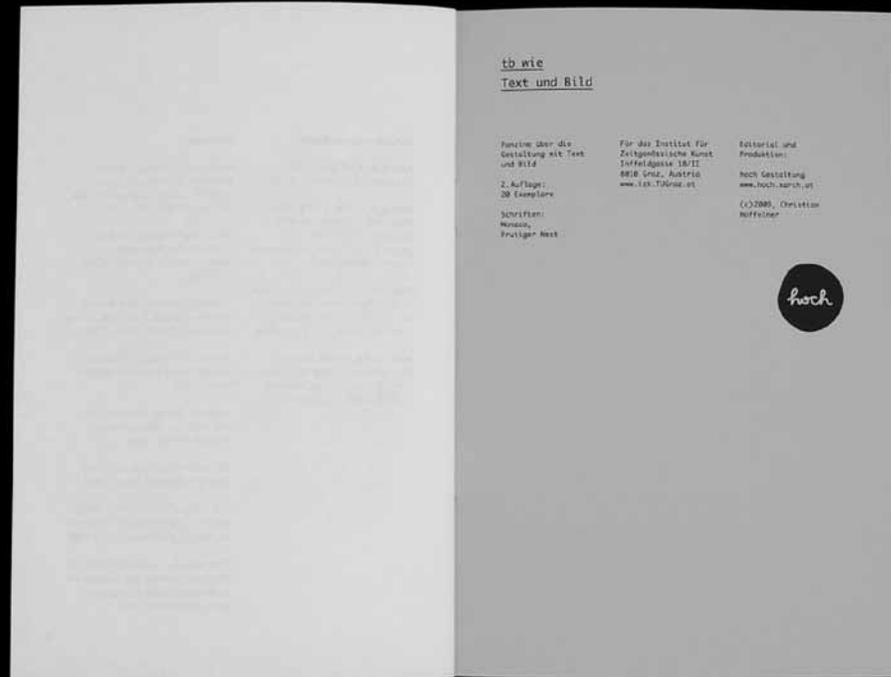
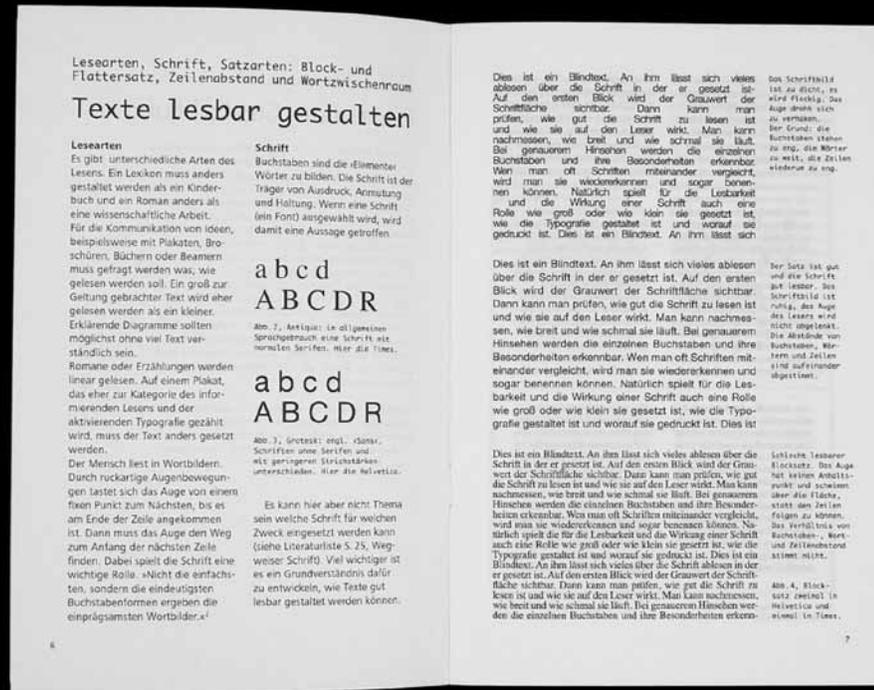


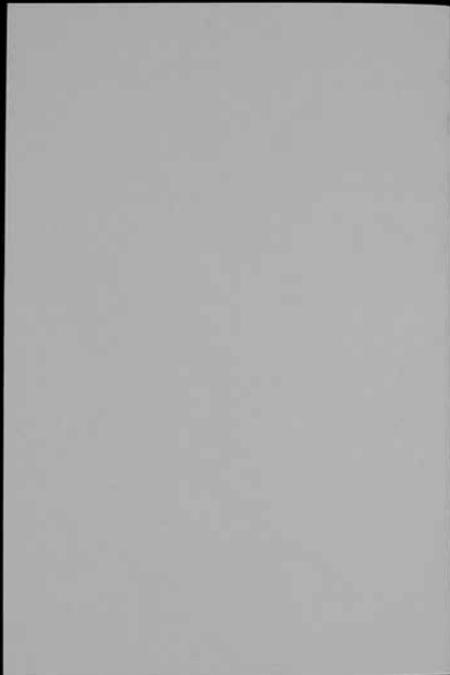
XXXIII Martino Gamper, *100 Chairs in 100 Days*, # 29 – *Philippe Fantastique*

Grundaspekte zur Gestaltung mit Text und Bild; Broschüre als kleine Sammlung kopierter Beispiele diverser Fachliteratur für das Institut für Zeitgenössische Kunst, TU Graz

28 Seiten  
Format: 130 x 200 mm  
1. Auflage: 15 Exemplare  
2. Auflage: 20 Exemplare

Gestaltung:  
Christian Hoffelner  
2009





## Interview

Benjamin Sommerhalder gründete im Jahr 2001 Nieves – einen unabhängigen Verlag in Zürich. Nieves arbeitet gemeinsam mit verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern an Künstler-Büchern und *Zines*.

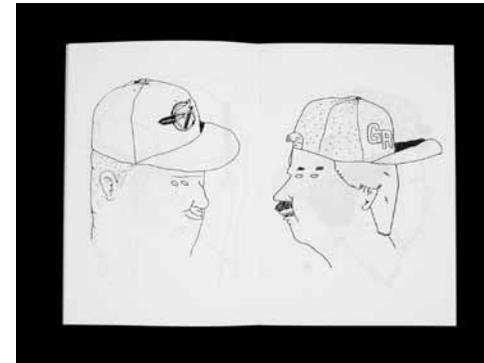
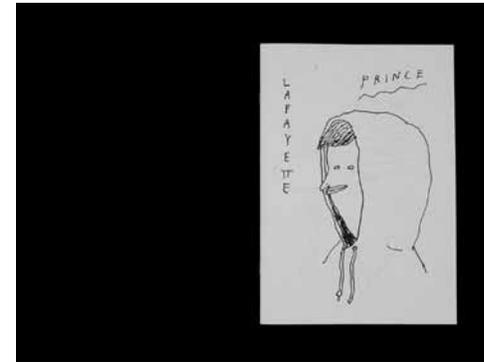
Gespräch in Zürich, am 8. September 2010

CH Wie ist Nieves im Hinblick auf Inhalte, Themenfindung und Zusammenarbeit gedacht?



XXXIV Nieves, *Waterman*

BS Es ist recht offen gestaltet. Es gibt kein Konzept das ich befolge. Es gibt gewisse Bereiche die ich behandeln möchte. Was nicht in das Programm passt hat sich über die Zeit herausgestellt. Es gibt eine gewisse Linie bei den Sachen die ich produziert habe; aber das war von mir nicht überlegt, dass es so sein soll. Übrigens habe ich erst vor drei, vier Jahren gemerkt, dass es Künstler-Publikationen sind die ich verlege. Ich wußte gar nicht, dass man das so nennt. Ich habe auch geschichtlich nicht groß gewusst, dass es aus den sechziger Jahren kommt. Es war erfreulich als ich gemerkt habe, dass ich ja genau das wieder mache, was die Leute schon einmal gemacht haben – natürlich in einem anderen Kontext als zur heutigen Zeit. Als ich mit den *Zines* anfang, habe ich es recht schwer gefunden einen Namen dafür zu finden, was die Publikationen eigentlich sind. Ich habe zwischen verschiedenen Begriffen überlegt, ob ich es *Booklet* nennen soll oder *Fanzine* oder *Small-Book* oder irgend so etwas. Ich habe mich für *Zine* entschieden – kleine kopierte Büchlein –, das erste Massenprodukt das im Verlag herausgekommen ist. Im Moment ist es wirklich dieser omni-präsente



XXXV Stefan Marx, *NYC; Fanzine*

Begriff: *Zine* oder *Artzine*. Der Kontakt mit den Künstlern und Künstlerinnen entsteht von beiden Seiten aus. Am Anfang als Nieves noch niemand kannte kam mehr von mir. Es kam aber schnell die Phase in der viele Leute daran interessiert waren etwas mit Nieves zu machen. Leute die ich von mir aus anfrage, sind Leute, deren Arbeit ich irgendwo gesehen habe: Im Netz, in einer Zeitschrift, in einer Ausstellung oder Kunstmesse. Ich verfolge sie dann meist ein bisschen und versuche noch mehr herauszufinden. Wenn ich merke, dass es etwas ist das reinpassen könnte, frage ich sie an. Ich stelle mir zwar etwas vor was ich von ihnen möchte, aber der Beitrag gestaltet sich dann völlig frei.

CH Waren sie am Anfang als sie *Fanzines* gemacht haben, als Autor selbst aktiv?

BS Nein, ich habe nie etwas von mir als meine Arbeit herausgegeben, es waren immer andere Leute die etwas gebracht haben. Außer die Zeitschrift, die ich gemacht habe bevor der Verlag entstanden ist, stand für sich. Ich war der *Creative Director* oder wie man so sagt.

CH Ich habe gelesen, dass sie die kleinen Hefte von Chris Johanson dazu inspiriert haben, selbst ihren Verlag zu

starten. Diese Hefte entstanden aus dem Kunstkontext heraus, waren selbstproduziert.

CH Ist das gut gegangen?

BS Das Chris Johanson Buch, hat er einfach für sich auf dem Kopierer in kleiner Auflage gemacht. Ich habe dann als Verlag diese Künstler angefragt und gesammelt.

BS Ja, ich hatte wenig Absagen am Anfang oder auch jetzt noch; dass es so direkt funktioniert ist super. Es gibt zwei Personen: Den Künstler und mich und dadurch ist es ziemlich unkompliziert. Vom Inhalt her ist überhaupt nichts vorgeschrieben. Das erzeugt aber auch den Charme, der das Büchlein ausmacht. Es gibt kein grafisches Gerüst das sagt, der Titel muss hier sein und das Logo da. Das Format ist gegeben, die ungefähre Seitenanzahl, aber ansonsten ist alles offen. Am Anfang habe ich sogar noch das Papier zur Auswahl gestellt, oder einen farbigen Toner – das hat niemand gemacht. Im Nachhinein bin ich froh, da es sofort den Charakter einer Serie bekommen hat.

CH Einige der Künstlerinnen und Künstler die sie in ihrem Programm haben, haben sehr interessante Hintergründe oder Interessensgebiete die ihr Schaffen begleiten: zum Beispiel

Leute aus der Skateboardkultur, Leute die Musik machen, die aus dem Bereich der Fotografie oder dem Film kommen. Wie haben sich diese Kontakte ergeben, und haben sie selbst Bezüge zu anderen Disziplinen, die einen starken Einfluss auf sie ausüben?

CH Beim Film- und Buchprojekt *Beautiful Losers* stehen genau diese Zusammenschlüsse im Mittelpunkt.

BS Ursprünglich bin ich am meisten von der Skateboard-Kultur beeinflusst. Vielleicht weil ich es auch selbst gemacht habe und mir diese Szene einfach sehr zusagt, das ganze Image, das mit dem Skateboard zusammen hängt, das spricht mich irgendwie an. Ich weiß auch nicht genau warum das so ist. Ich habe auch Skateboardhefte gelesen und darin wurden auch oft Künstler vorgestellt. Diese Seiten fand ich immer am interessantesten und auch das Layout dieser Hefte. Wenn eine Queresteigerin wie Kim Gordon die ja eigentlich für ihre Musik bekannt ist, ein Büchlein macht fühlt es sich so frisch an; oder auch Harmony Korine, er hat auch Bücher gemacht aber ist als Regisseur bekannt. Zusammenschlüsse wie diese finde ich sehr interessant. Sie ergeben auf eine bestimmte Art und Weise etwas Neues.

BS Den Film habe ich nicht gesehen, aber das Buch und die Ausstellung in Mailand. Aaron Rose war auch eine große Inspiration für mich und ist es immer noch. Ich verlege auch viele Künstler die er in seiner Galerie ausgestellt hat.

\*(Alleged Gallery in New York: Aaron Rose betreibt auch den Verlag Alleged Press)

# Nieves

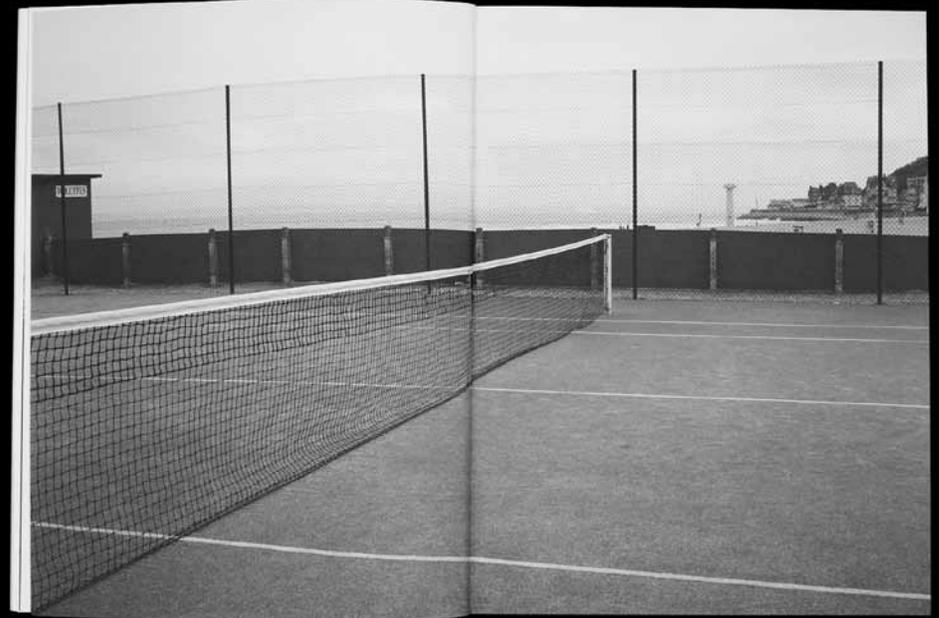
Giasco Bertoli  
*Tennis Courts*

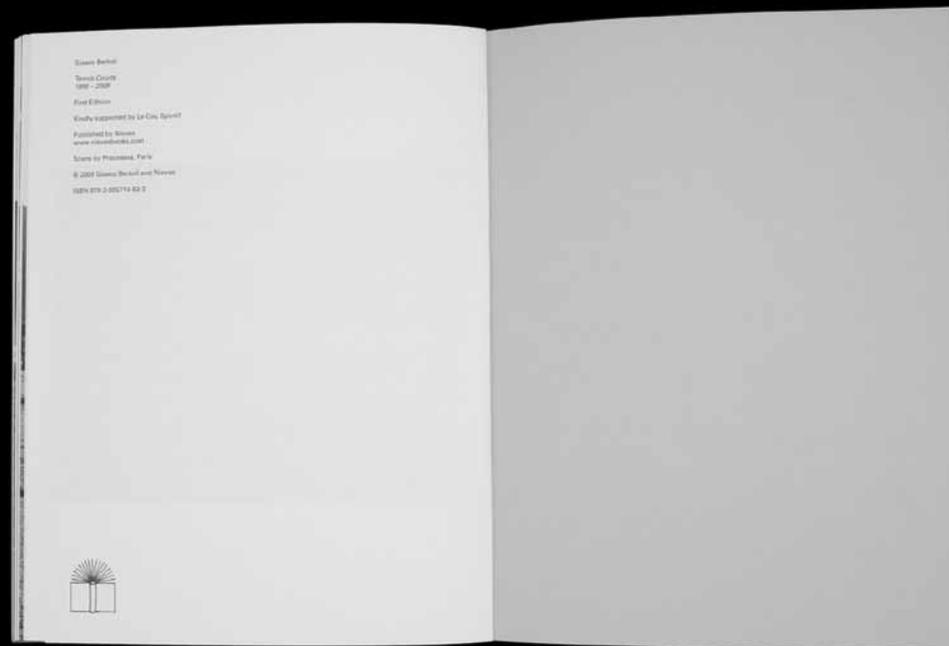
60 Seiten  
Format: 195 x 255 mm

Nieves  
2009

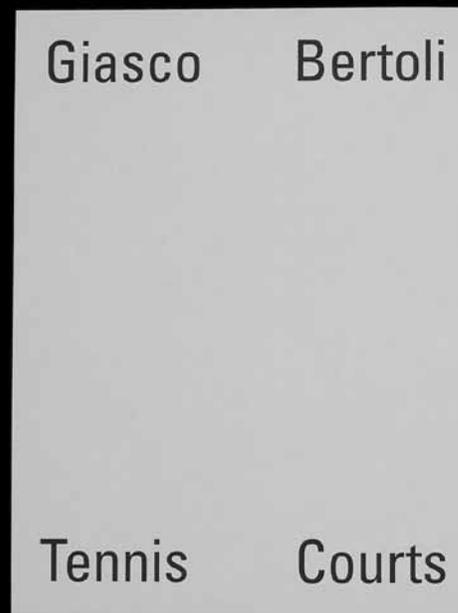


# Interview Benjamin Sommerhalder





Giasco Bertoli  
 Tennis Courts  
 1987 - 2007  
 First Edition  
 Giasco supported by La Caixa Spain  
 Published by Skira  
 www.skira.com  
 Skira by Phaidon, Paris  
 © 2007 Giasco Bertoli and Skira  
 ISBN 978-2-03774-822-2



Giasco Bertoli

Tennis Courts

CH Wie beeinflusst ein Ort wie Zürich und seine Leute, Kollegen, andere Gestalter etc. – also ein gewisses Umfeld – ihre Arbeitsweise?

BS Für mich ist das nicht so wichtig. Ich bin auch lokal nicht sehr verankert. Den Verlag habe ich in Lenzburg angefangen, das ist ein Städtchen zwanzig Minuten von Zürich entfernt. Ich bin erst später nach Zürich gezogen. Es ist nicht so, dass ich hier der große Lokalmatador wäre. Am Anfang ist es sogar so gewesen, dass Leute die ich aus Zürich angefragt habe zum Teil erst einmal abgesagt haben, mit der Begründung jetzt keine Lust zu haben ein *Fanzine* zu machen. In der lokalen Szene hat man erst mit der Zeit gemerkt, dass es doch recht interessant ist. Ich habe wirklich gleich von Anfang an versucht international zu arbeiten – das wollte ich machen. Es war nicht die Haltung, dass mich die Schweiz nicht interessiert, es hat sich einfach automatisch so ergeben.

CH Wie hat sich für sie die Rolle des Gestalters zur Rolle des Verlegers als Gestalter verändert?

BS Ich habe Grafik Design studiert. Anfänglich habe ich mit dem Zeitschriftenprojekt noch viel von meiner grafischen Gestaltung gezeigt. Bei den Büchern habe ich die Intensität meiner Gestaltung schnell zurückgenommen, so, dass eben kein grafisches Gerüst mehr da war, dass wirklich nur mehr die Kunst des Künstlers gezeigt wurde. Auch

wenn dabei auf den ersten Blick nichts grafisch Gestaltetes ist, ist es ja trotzdem ein gewisser Stil, den diese Art der Gestaltung hervorgebracht hat – das Format richtig zu wählen und das Logo gut zu platzieren etc.

CH Teile wie Papierauswahl, Druck, Seitenanzahl, etc. sind gleichberechtigte Partner im Gestaltungsprozess würde ich meinen.

BS Ja, dieser Teil selbst ist schon sehr groß, dass man danach für die Inhalte, die von den Heften transportiert werden, nichts mehr typografisches hinzufügen muss.

CH Nieves verkauft Publikationen über einen Laden in der Ankerstraße 20, Zürich; auch über das Netz und Buchläden. Wie sieht es mit dem Vertrieb aus? Arbeiten sie dabei mit verschiedenen Buchläden, Distributionen etc. zusammen und wie funktioniert das logistisch?

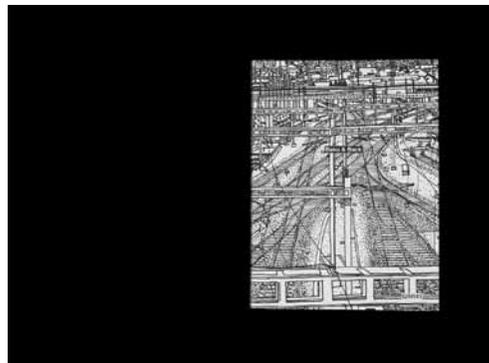
BS Also das Lager ist hier in der Ankerstraße, das Geschäft funktioniert aber eher so wie eine Art *Showroom*. Es ist auch nur am Samstag geöffnet. Die Leute meinen, dass ich als Ladenbesitzer mein Geld verdiene, aber das bin ich gar nicht. Der Verlag ist *online*, und das ist wichtig. Da wird viel verkauft; die Leute bestellen direkt von dort aus; und es gibt die Vertriebe, die international die Bücher an die Buchläden ausliefern. Zum Teil sind es große Distributoren, die Länder basiert arbeiten. In Amerika habe ich sogar zwei. Einen, der die großen Sachen nimmt und einer der alles klammergeheftete nimmt. Dann gibt es in Frankreich und England einen Vertrieb, und in Deutschland einen, der aber die anderen Länder in



XXXVI Nieves, Ankerstraße 20, Zürich

Europa abdeckt. In Japan und Korea gibt es noch einen. An bestimmte, wichtige Buchläden liefere ich direkt. Das ist natürlich alles sehr aufwendig. Am liebsten hätte ich natürlich einen Ort um dort meine Bücher hinzugeben bei dem das ausgelagert wäre.

BS Man hat die Möglichkeit die Bücher einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, zu zeigen und auszustellen. Meines Wissens gab es so etwas nicht, dass Verlage Ausstellungen gemacht haben. Mit den *Fanzines* hat es sich angeboten, weil man die auch so schön aufstellen kann. Persönlich habe ich es eigentlich gar nicht so gerne, wenn ich bei einer Buchmesse hinter dem Stand stehen und meine Bücher an die Leute bringen muss. Es war dann eher der letzte Schritt selbst eine Messe zu machen. Angefangen hat es mit den Ausstellungen – wenn ich jetzt so zurückdenke – die ich für mich, für den Verlag einzeln gemacht habe. Dann sind mit der Zeit die Messen dazugekommen. Ich glaube die Messe in Paris war die erste an der ich mitgemacht habe, und dann die Messe in New York. In den letzten zwei drei Jahren ist es fast explodiert. In fast jeder größeren



XXXVII Ingo Giezendanner, *Baku & Back*; Zürich – Baku und zurück

CH Mich interessiert das Thema Bücher machen an und für sich, und ich meine, dass die Grenzen verschwimmen, was ein Buch ist und was nicht. Oft bieten *Zines* Inhalte (Texte, Gestaltung, Theorie etc.) die Buchcharakter haben. In Wien gibt es eine Institution – das Architektur-

Stadt gibt es eine Buchmesse an der man teilnehmen könnte. In den letzten zwei drei Jahren habe ich versucht höchstens zwei Messen pro Jahr und eine Ausstellung zu machen, damit man sich ein bisschen einschränkt, weil man ja sonst nur noch bei Messen sitzt, und gar nichts mehr herausgeben kann. Die Ausstellungen sind meist im Frühling und die zwei Messen die ich ausuche im Herbst. Aber es ist wichtig, dass es an die Leute herangebracht wird, die Objekte real zu sehen, nicht nur über das Netz zum Beispiel. Und weil ich zuvor im *Perla-Mode* – ein Haus an der Lang-Straße mit viel Platz – war, haben wir uns überlegt dort eine Messe zu machen. Wir haben das zwei Mal gemacht und uns aber entschieden, es nicht mehr zu machen, weil es schon eine Überdosis an Messen gibt. Ich habe keine Lust mehr.

zentrum Wien – die Theorie, einen ausstellungsbegleitenden Diskurs und ähnliches in einem A5-Heft verhandelt. Das ist super, da es ressourcenschonend, schön zu sammeln und gut zu lesen ist. Es erfüllt seinen Zweck. Im gestalterischen Diskurs gibt es eine Reflexion der Mittel und Anwendungsmöglichkeiten dieser Formen des Publizierens.

BS Ich finde das auch gut, wenn so jemand einfach gemerkt hat, dass sie ihre Inhalte in einem kleinen, eventuell sogar kopierten A5-Büchlein gut kommunizieren können; vielleicht ist das genauso gut wie eine größere Publikation für die sie aber weder das Budget noch die Zeit gehabt hätten. Dann kann es sehr interessant sein einfach das kleine Büchlein zu machen und mit diesen Einschränkungen, die eigentlich ganz gesund sind, produktiv zu werden.

CH Gibt es seit dem *Jan-Tschichold-Preis*, den ihr Verlag 2008 beim Wettbewerb der schönsten schweizer Bücher bekommen hat, auch schon Institutionen die zu ihnen kommen und fragen ob sie für sie ein *Zine* machen?

BS Nein, lustigerweise ist das noch nicht so. Also höchstens Galerien die etwas mit einem Künstler machen wollen. Aber keine großen Museen. Ich habe auch keine Lust Kataloge zu machen, weil ich eben Künstlerbücher mache. Obwohl, mittlerweile fände ich es auch gut einen Katalog zu machen, weil sich die Ansichtsweisen verändern.

CH Wie sind sie auf den Namen Nieves gekommen oder ist das ein Geheimnis?

BS Es ist ein Geheimnis. Aber so viel: Es ist ein spanischer Mädchenname oder auch ein Familienname der mich einfach angesprochen hat. Erst vor zwei Jahren hab ich herausgefunden, dass es auch Schnee bedeutet – *la nieve*. Eine weiße Seite die ich

einem Künstler zur Verfügung stelle um etwas zu machen. Aber klar, das hab ich nicht gedacht als ich den Namen ausgesucht habe. Es ist oft spannend wie sich mit der Zeit Zusammenhänge ergeben – wie, dass ich Künstlerbücher mache und ich wußte es gar nicht – und das ist schön.

## Amateure und Experten oder professionelle Dilettanten

Kinder sind oft damit beschäftigt herum zu turnen, zu zeichnen, zu bauen oder zu basteln – sie spielen. Dabei entdecken sie die Dinge und sich selbst. Als Kinder beginnen wir die geistigen und physischen Möglichkeiten kennen zu lernen und zu erweitern. Wir erlangen auch das Bewusstsein, dass es Spielregeln gibt. Es entwickelt sich soziales Verhalten. Spielen mit Bausteinen, Spielkarten und Puppen sind frühe Experimente handwerklicher Tätigkeit.<sup>1</sup> Kinder erforschen die Möglichkeiten und Grenzen die ihnen die Spielobjekte als direkte Antworten wiedergeben. Erstens bildet das Spiel »(...) den Beginn des Übens, und Üben ist eine Sache der Wiederholung und Modulation. Das Spiel ist zweitens eine Schule, in der man lernt, die Komplexität zu erhöhen.«<sup>2</sup> Johan Huizinga schreibt über die Erwachsenen

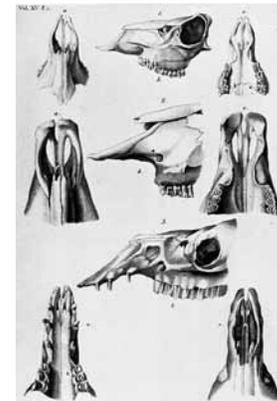


XXXVIII Das Bild vom niederländischen Maler Martin van Cleef aus dem 16. Jahrhundert zeigt improvisierte Spielereien

im neuzeitlichen Europa, dass sie sich aufgrund der Strenge die das Industriezeitalter mit sich gebracht hat, aufhören mit Spielen zu beschäftigen. Sie verlieren einen wesentlichen Moment ihres Denkvermögens, nämlich »(...) die ungebundene Neugier, die im offenen Raum des Spieles herrscht, wenn etwa das Kind ein Stück Filz betastet.«<sup>3</sup> Die Motivation sich Dinge anzueignen, zu entdecken und herzustellen geht bei vielen Menschen im Lauf des älter Werdens zurück. »Arbeit und Spiel erscheinen als Gegensätze,

wenn Spiel lediglich als Flucht aus der Realität verstanden wird.«<sup>4</sup> In der beruflichen Ausübung einer Tätigkeit können sich gesellschaftliche Zwänge, Zeitdruck oder Wettbewerb, soziale oder politische Umstände etc. negativ auf die Verrichtung einer Arbeit auswirken. Motivationslosigkeit oder körperliche Ausbeutung belasten diejenigen, die es sich nicht erlauben können eine Arbeit ihrer Wahl zu verrichten – Realitäten die sich nicht mit einem Spiel vergleichen lassen. Die Argumentation versucht das weite Feld der Arbeit einzuschränken, indem der Fokus auf Disziplinen gerichtet wird, bei denen das Herstellen von Dingen unter fairen und würdigen Bedingungen verläuft. Dabei sollen produktive Effekte einer dem Spiel ähnlichen Herangehensweise betrachtet werden.

Im Dilettantismus bilden spielerische Zugänge den Motor diverser Tätigkeiten. Neugierde und Wissensdrang treibt Menschen als Nicht-Fachmänner und -frauen, Amateure oder Laien in die Forschung, den Versuch oder das Selbststudium. Sie alle üben eine Sache um ihrer selbst Willen aus. Der Grund dafür kann privates Interesse oder Vergnügen sein. Beim Spielen, Heimwerken oder Bauen handelt es sich um dilettantische Tätigkeiten so lange die Ausführenden damit keinen Lebensunterhalt verdienen oder eine professionelle Ausbildung dafür abgeschlossen haben. Trotzdem oder



XXXIX Kupferstiche des Zwischenkieferknochens

vielleicht gerade deshalb führten einige dieser Experimente und Hypothesen, die in einem solchen Rahmen durchgeführt wurden zu Erfindungen und Entdeckungen. Die Stirling Maschine vom Pastor Robert Stirling oder die Entdeckung der Metamorphose der Pflanzen und des Zwischenkieferknochens

des Menschen vom Dichter und Juristen Johann Wolfgang von Goethe sind berühmte Beispiele. Der Begriff des Dilettantismus soll nicht aus dem Blickwinkel betrachtet werden der ihn als Synonym für den laienhaften Nichtskönnner darstellt der sich Dingen zuwendet die eigentlich Expertenwissen erfordern. Diese Praktiken können Denkweisen unterliegen, die sich themenüberschreitenden Zusammenhängen annehmen und sich intensiv mit unterschiedlichen Sachgebieten beschäftigen. »Der Dilettant wird also dann produktiv, wenn er durch seinen Zugriff auf die Dinge traditionelle Umgangs- und Begründungsmechanismen unter Rechtfertigungsdruck stellt.«<sup>5</sup> Anders als der Dilettant strebt der Autodidakt in der Regel eine professionelle Anwendung seines Wissens an, oft auch gesellschaftliche Anerkennung. Die treibende Kraft eines Autodidakten ist jener des Dilettanten nicht unähnlich. Profession stammt vom lateinischen Wort *professio* was Betätigungsbereich, Fach oder öffentliche Erklärung bedeuten kann. Im deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm ist damit jeder Beruf gemeint zu dem man sich öffentlich bekennt, vorzugsweise ein Gewerbe oder Handwerk.<sup>6</sup> \*(Jacob und Wilhelm Grimm lebten in Kassel und studierten Rechtswissenschaften an der Universität in Marburg; später als Literaturwissenschaftler tätig)<sup>7</sup> Mit der professionellen Ausübung einer Tätigkeit wird der Lebensunterhalt erworben. In allen drei Herangehensweisen können sich meisterhafte Anwendungen des Wissens und Könnens entwickeln. Unterschiedliche Zugänge bei gestaltenden Praktiken erschweren es sie zu kategorisieren – die Grauzonen sind durch die Anzahl ihrer vielfältigen Formierungen und Produktionsweisen zu groß. In gewissen Teilen ist amateurhaftes Handeln im Funktionskomplex gestaltender Arbeit fortwährend vorhanden. »In Wikipedia (einem der größten nicht-professionellen Projekte jeher) sehen wir, dass das Wort (Amateur) französische Wurzeln hat, was so viel bedeutet wie die Liebe von. Und das ist für mich der Kern der Sache. Amateure haben eine Passion für das entwickelt, was sie meist unbeeinflusst von einem Bedürfnis nach Anerkennung machen (finanziell oder anderswo). Es ist ein Klischee, aber die Arbeit ist ihre einzige Belohnung. Ihr Enthusiasmus resultiert Stile, Dinge, eine Andersartigkeit des Denkens, was für gewöhnlich bei den Kreationen der Fachleute abhanden gekommen ist.«<sup>8</sup> Die Architekturpraxis ist ein gutes Beispiel dafür, aus wie vielen unterschiedlichen Teilen Aufgaben zusammengesetzt sein können. Abseits der

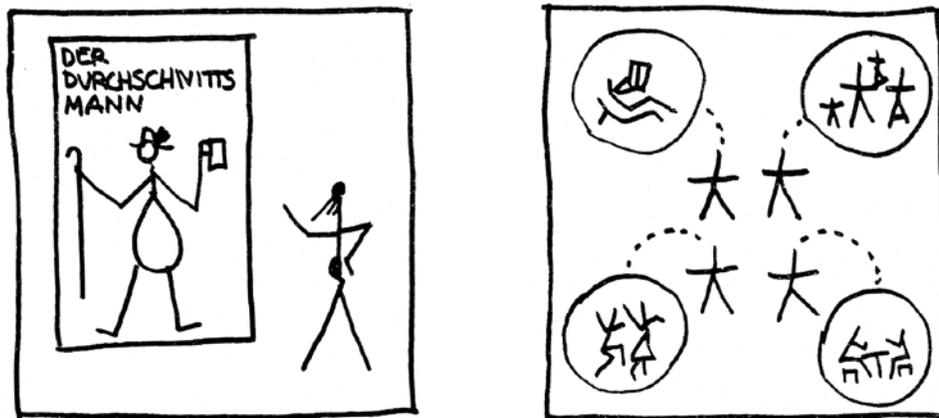
Kernkompetenzen erfordert die klassische, bau-orientierte architektonische Praxis Engagement in Bereichen wie Soziologie, Farbenlehre, Grafik oder Management. Das heißt, dass in gewissen Phasen improvisiert werden muss – was auch als Indiz meisterhafter Beherrschung einer Tätigkeit gilt. Schon in der Ausbildung soll daher interdisziplinäres Arbeiten und Gruppenarbeit gefördert werden. Yona Friedman geht so weit, dass er die Bedürfnisse und Lebensumstände jedes einzelnen viel gewichtiger einschätzt und bewertet



XL Elemental, Quinta Monroy / Violeta Parra, Iquique, Chile, 2004

als die Meinung eines einzelnen Architekten. Das architektonische Feld ist so weit, dass es sich seiner planerischen Enge entziehen sollte. Friedmann sagt über sich, dass er sich eher als einen Handwerker als einen Architekten sehe. Er selbst verfüge über das Expertenwissen, das er zur Verfügung zu stellen versucht. Die Architekturschaffenden sind für ihn die Protagonisten und Nutzer der von ihm erdachten Strukturen. Somit stehen die Benutzer der Gebäude der Aufforderung gegenüber sich selbst mit ihrer Umgebung auseinandersetzen zu müssen.<sup>9</sup> »Architekten auszubilden um Denkmäler zu erschaffen, halte ich für eine ziemlich schlechte Sache. Denn Denkmäler sind das unwichtigste überhaupt. Eine Stadt besteht nicht aus ihren Denkmälern und Monumenten, sondern aus den alltäglichen Lebensäußerungen der Menschen. In Wirklichkeit wird eine Stadt nicht geplant, sie plant sich selbst.«<sup>10</sup> Im Buch *Meine Fibel* thematisiert Yona Friedman soziale und prozesshafte Aspekte. Er versucht sein Wissen und seine Ideen mittels

Anleitungen, Geschichten und konkreten Texten zu kommunizieren und auch für Nicht-Fachleute zugänglich zu machen. Der Text und die Bilder werden zum eigentlichen Produkt seiner Arbeit. Er unternimmt einen Schritt in eine Richtung in der Architekten und Gestalter Autorität und Kontrolle weitgehend überdenken müssen und verschiedene Teilnehmer in einen Gestaltungsprozess eingebunden werden. Friedman beschreibt wie Stadtbewohner ihre Häuser und Städte selber planen können. Dabei zeichnet er mögliche Handlungen, Wünsche, Raumkonfigurationen oder Aktionen der Bewohner nach. Er entwickelte daraus ein System um den Selbstplanenden ein Werkzeug zur Verfügung zu stellen, damit sie mit den Experten nicht unbewaffnet diskutieren müssen und sich ein Verständnis für die eigene Planungsfähigkeit erarbeiten können. Dieses Verständnis war in der Geschichte menschlich-planerischen Handelns als Grundlage schon ausgeprägter vorhanden, doch ist es im alltäglichen Leben in Vergessenheit geraten.<sup>11</sup> Das Ziel Friedmans (Experte auf spezialisiertem Niveau) ist einen Code zu



XLI Yona Friedman, *Meine Fibel*; der Architekt und der Durchschnittsmensch, individuelle Vorstellungen der Benutzer

erzeugen, den Experten mit einfachem Niveau (Benutzer) gebrauchen können, damit das Hindernis welches die paternalistische Planung darstellt überwunden werden kann. Das heißt weg von einem einzigen Planer und Übersetzer einer Sprache der für den Durchschnittsmenschen entwirft, hin zu individuellen Planungen und multiperspektivischen Methoden der Projektentwicklung, die den Bedürfnissen einer großen Anzahl von Benutzern gerecht wird; ähnlich dem Austausch einer Mitteilung am Beispiel des Systems eines

Telefons, das jeder Mensch individuell benutzen kann. Der Experte hat die Codes eingeführt und angewandt (Telefonbuch, elektronischer Code der Zeichenübermittlung und so weiter) die der Benutzer gebraucht.<sup>12</sup> »Um ein Beispiel aus der Musik zu nennen (...): Wir können den Verlust der (beinahe) unantastbaren Integrität der LP-Alben (und CDs) bedauern, die unsere Jugend prägten. Sie entstanden als Klangaufnahmen, die nur in einer einzigen, autorisierten Version existierten, die immer gleich, und für alle Zuhörer gleich bleiben sollte; aber wir neigen dazu zu vergessen, dass während einer längeren Zeitdauer in der Geschichte Mozart und Beethoven zum Beispiel, um nur einige sehr bekannte Namen zu nennen (oder Arnold Schönberg oder Luciano Berio) niemals Töne publizierten: Sie schrieben musikalische Partituren, die schriftlich aufgezeichnet und vermittelt wurden und nur dann zu Musik wurden, wenn man sie aufführte, jedes Mal neu, ohne und außerhalb der Kontrolle des Autors (es sei denn, der Autor spielte oder dirigierte persönlich); und selbst in diesem Fall war jedes Konzert oder jede Aufführung der gleichen musikalischen Partitur unterschiedlich (innerhalb bestimmter Grenzen). Der Begriff der Musik als eine vom Autor komponierte, autorisierte, identische Reproduktion von Klängen ist eine historische Errungenschaft der jüngeren Zeit; Jahrhunderte lang war Musik, sogar wenn sie formal notiert wurde, ein unendlich variables Medium – ständig in Bewegung und sich verändernd; interpretiert, bearbeitet, wieder bearbeitet und umgemodelt von zahllosen Musikern, Komponisten und Amateuren.«<sup>13</sup>

## Aufsatz Amateure und Experten oder professionelle Dilettanten

1 vgl. Richard Sennett, *Handwerk*, S. 359

2 ebenda, S. 361

3 ebenda S. 357 ff.; Richard Sennett zitiert aus Johan Huizinga, *Homo Ludens – Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbeck bei Hamburg, 1956

4 ebenda, S. 357

5 vgl. Dilettantismus, [www.brock.uni-wuppertal.de](http://www.brock.uni-wuppertal.de); 20. Februar 2010

6 vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, <http://germazope.uni-trier.de>, 20. Februar 2010

7 vgl. Meyers Enzyklopädisches Lexikon, *Jacob und Wilhelm Grimm*, Band 10, Gem–Gor, S. 803 f.

8 Erik Kessels, *Amateurism*, S. 2

9 vgl. Jesko Fezer und Matthias Heyden, *Hier entsteht*, Interview mit Yona Friedman, S. 141

10 ebenda

11 vgl. Yona Friedman, *Meine Fibel*, S. 7 und S. 92

12 vgl. ebenda, S. 97 ff.

24 Mario Carpo, *Das Digitale, »Mouvance« und das Ende der Geschichte*, in *GAM – Grazer Architektur Magazin* #06, *Nonstandard Structures*, S. 25

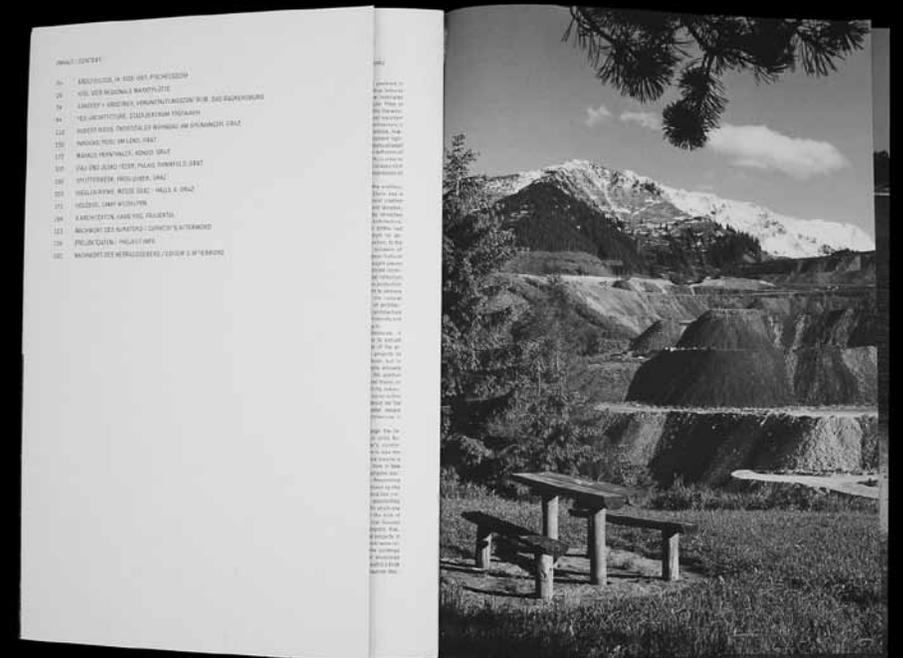
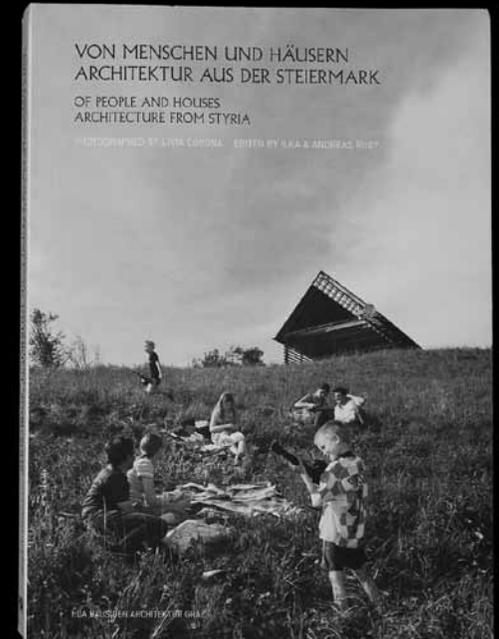
## HDA / Ilka und Andreas Ruby *Von Menschen und Häusern*

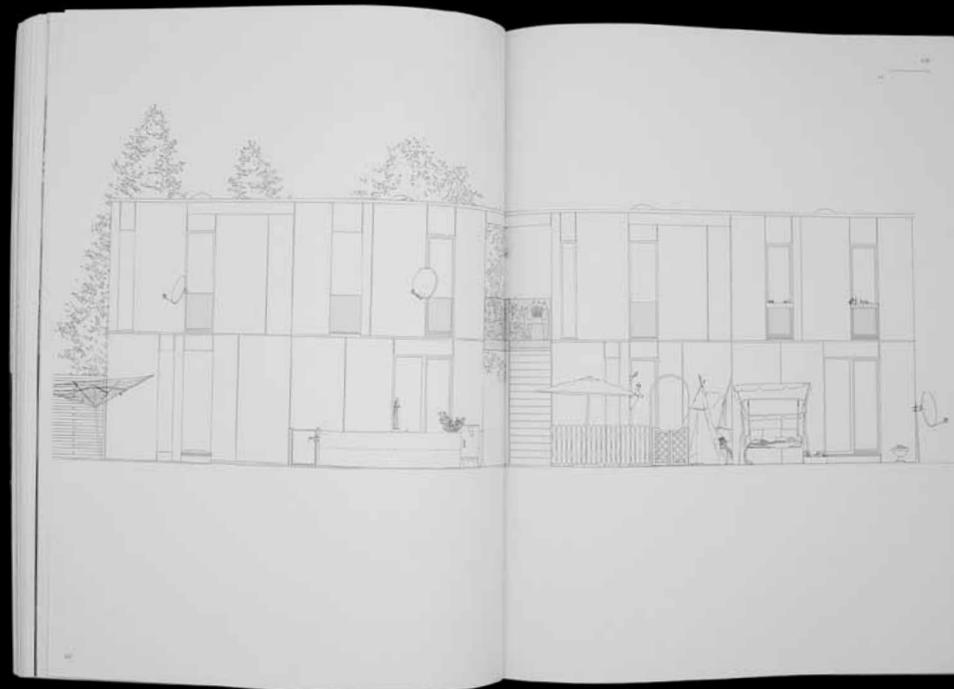
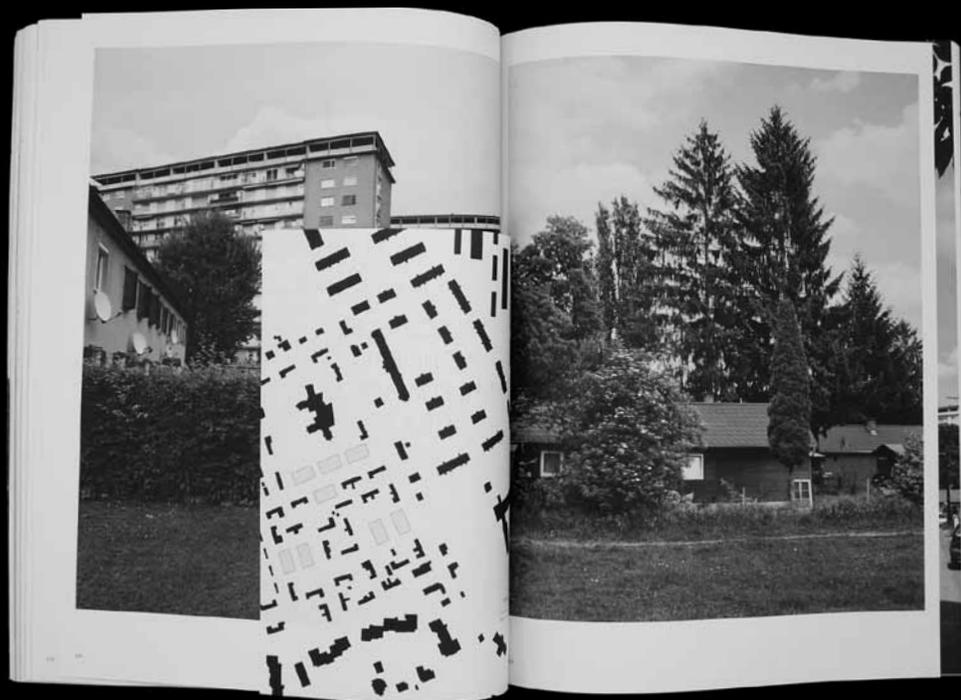
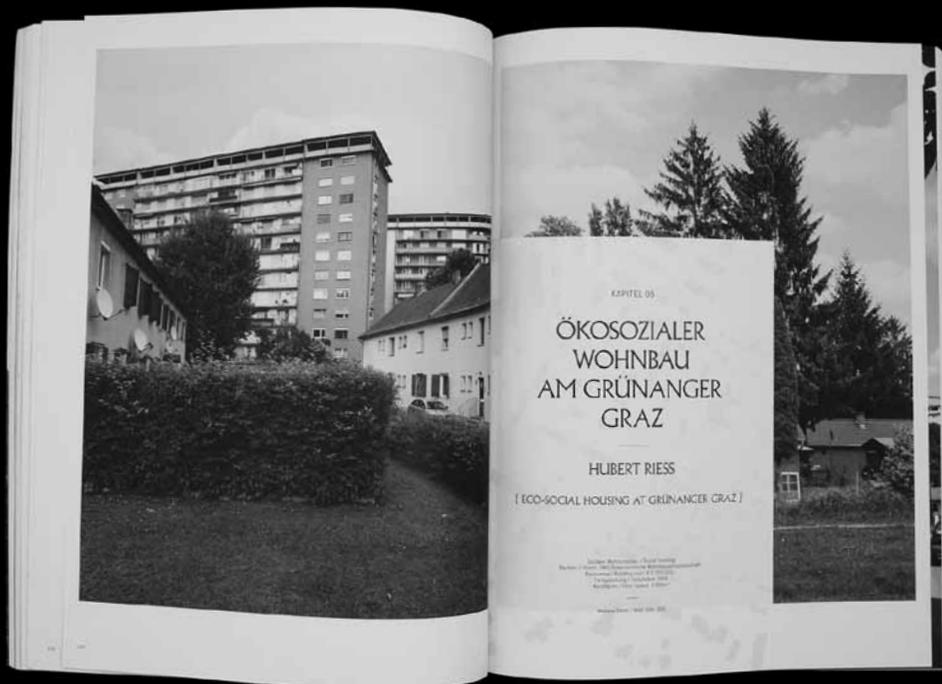
Jahrbuch:  
*Von Menschen und Häusern – Architektur aus der Steiermark*; Verlag Haus der Architektur Graz

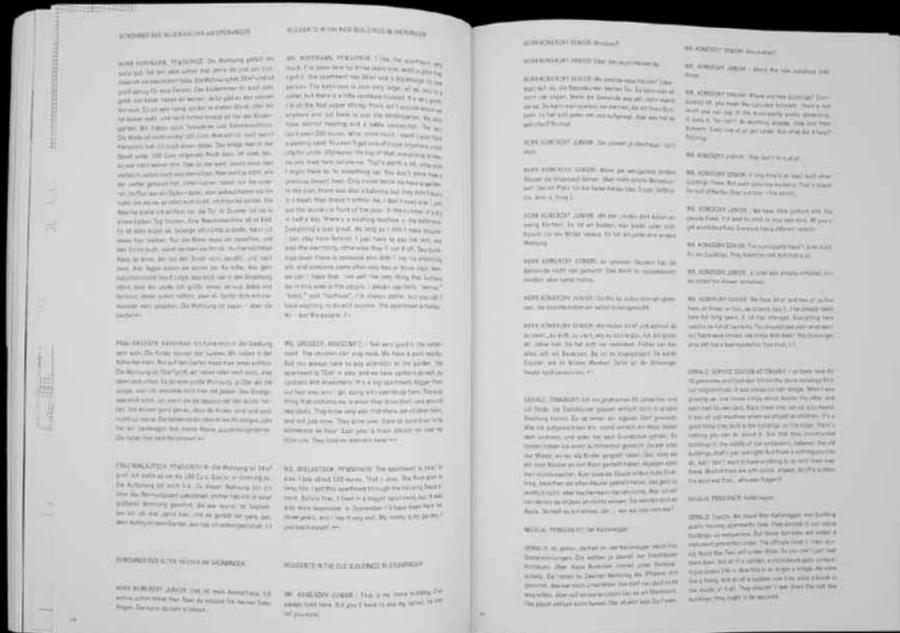
Konzept: Ilka Ruby, Andreas Ruby  
Fotografie: Livia Corona

332 Seiten  
Format: 240 × 310 mm

Gestaltung:  
Leonard Streich  
2009







Dietmar Steiner hat Architektur an der Akademie für bildende Künste in Wien studiert. Er ist Mitglied des *Advisory Committee* des *European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award*, sowie Präsident von ICAM – International Confederation of Architectural Museums – der weltweiten Dachorganisation der Architektur-museen. Die langjährige Redakteurstätigkeit beim italienischen Magazin *Domus* sowie viele publizistische Arbeiten zu den Themen Architektur und Stadtentwicklung zählen ebenfalls zu seinen Aktivitäten. Seit 1993 ist Dietmar Steiner Direktor des Architektur-zentrum Wien. Das Architekturzentrum gibt die vierteljährlich erscheinende, ausstellungsbegleitende Publikation *Hintergrund* heraus. Sie widmet sich inhaltlich der Architekturtheorie, dem Diskurs und den Aktivitäten des Az W.

Gabriele Kaiser lebt als Architekturpublizistin und Kuratorin in Wien. Sie war Redakteurin beim Magazin *Architektur aktuell* und betreut seit 2003 die Zeitschrift *Hintergrund* des Az W. Diverse Lehraufträge begleiten ihre Praxis.

Gespräch in Wien – mit Kommentaren von Gabriele Kaiser, am 31. August 2010

CH Welche periodischen Druckerzeugnisse im Bereich der Architektur finden sie interessant?

DS Das kann ich nicht mehr sagen. Ich sehe im Montat circa hundert verschiedene Publikationen durch. Trotz des Sterbens der Architekturmagazine gibt es immer mehr. Die Hochblüte von Architekturmagazinen waren sicher die 1990er Jahre. Es wurden große Auflagen produziert, auch dementsprechend opulent und gut verdient. Seit diesem Zeitpunkt geht die Zahl zurück. Bei den Adjektiven gut oder interessant kommt immer die Frage nach dem Zweck ins Spiel. Nach wie vor ist Arch+ so etwas wie ein architekturtheoretischer Spürhund was sich als Gesamtentwicklung diskursiv darstellt. Das Leitmedium war über Jahrzehnte hindurch Domus. Nachdem ich in den 1990er Jahren fünf Jahre für Domus gearbeitet habe, habe ich erlebt, dass es damals für jeden Architekten auf der Welt das Ziel war einmal im Leben, mit irgendeinem Projekt, im Domus gewesen zu sein. Ich weiß nicht warum? Es ist früher auch nicht besser mit einzelnen Architekten und Projekten – was den Umfang der Präsentation oder ähnliches betrifft – umgegangen als andere Magazine. Die Lage hat sich aktuell ziemlich entspannt und verlagert. Um darüber informiert zu sein was sich so tut,

ist in den letzten Jahren das Magazin A10 interessant geworden. Hans Ibelings hat ein sehr gutes Korrespondenten-Netz aufgebaut. Unter den neueren Magazinen hat sich – nach einem etwas chaotischen Beginn – Mark aus Holland ziemlich gefestigt. International ist eine breite Landschaft da. Produktionen aus Spanien sind immer noch spitze, sowohl das El Croquis als auch Arquitectura Viva. Obwohl es sich bei El Croquis um ein hybrides Produkt handelt – es ist ja eine Serie von Büchern und kein Magazin in dem Sinn – das bombastisch gestartet ist und sicherlich die Star-Architektur mitbefördert hat. In Amerika gibt es praktisch nichts. Es gab immer eine Tradition von hochwertigen Theorie-Magazinen der Ostküste. Harvard Design Magazine ist nach wie vor gut. Im deutschsprachigen Raum gibt es die alt eingesessenen: Werk, Bauen+Wohnen, Archithese schleppen sich sehr fad und müde dahin. Was Wolfgang Bachmann in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren aus dem Baumeister gemacht hat ist immer noch gut – ein durchaus ansprechendes Medium. Insgesamt leiden die Architekturmagazine ein wenig darunter, dass sie sprachlich und in der Präsentation

sehr insiderisch sind. Eine Zielgruppe die über Architekten hinausgeht kennen sie nicht – in diesem Sinn extrem unkulinarisch. Baumeister hat das jetzt ein bisschen gelockert. Bauwelt funktioniert immer noch in einem ziemlich starren Konzept. Theoriemagazine waren in den 1960er, 1970er Jahren durchaus wichtig – wie die erste kleine Archithese –, aber ich kann mir nicht vorstellen, wenn ich mir den Diskurs in der zeitgenössischen, jungen Architektur ansehe, dass überhaupt noch jemand liest! Das ist mein Problem. Es gibt ein extrem ahistorisches Architektur-Verhalten im weitesten Sinn. Etwas was zwanzig Jahre alt ist, kennt man nicht mehr. Von Architekturgeschichte insgesamt will ich gar nicht reden. Es dürften sich die jeweiligen wirklich lesenden Zielgruppen von architekturdiskursiven Magazinen extrem reduziert haben.

DS Ganz klar: Jeder Architekt will in den einschlägigen Fachmedien publiziert werden. Es gibt einen Generationsbruch. Die heute inzwischen 50- bis 60-Jährigen und älter waren es gewohnt, dass eine Redaktion den Kontakt aufbaut und etwas haben will. Diese

CH Bei periodischen Drucksachen oder ausstellungsbegleitenden Publikationen lassen sich *Display*-Strategien der Akteure beobachten. Was halten sie von diesem Architekturjournalismus?

Gruppe ist von publikationsfähigem Planmaterial bis hin zu Fotos sehr schlecht organisiert. Im Gegensatz steht die Generation der 30- bis 50-Jährigen, die Redaktionen mit Material zu-müllen – da gibt es einen großen Unterschied. Die Explosion hat in den 1990er Jahren stattgefunden, weil es bis Mitte der 1980er Jahre in den Magazinen keine Farbfotografie gab. Bis dahin hat man quasi keinen Wert auf das Bild gelegt. Das Bild war Illustration. Es waren sehr viele Pläne und Projektbeschreibungen in den Magazinen. Eigentlich setzt aus drucktechnischen Gründen erst Ende der 1980er Jahre eine flächendeckende Farbproduktion ein. Mitte der 1990er Jahre beginnt dann eine unheimlich spannende Phase: der Übergang von der analogen zur digitalen Fotografie. Da wurden Festplatten und ähnliches verschickt die nicht abspielbar waren, es hat noch Ektachrom-Filme gegeben und schlussendlich dann der Umstieg auf die digitale Fotografie – ein herrliches Chaos zu dieser Zeit. Ab den 1990er Jahren war es so, und das war ganz wichtig für den Architekturjournalismus im weitesten Sinn, dass sehr viele Projekte und Objekte von den Fotografen und nicht von den

Architekten angeboten wurden. Es gab einige Top-Fotografen die vierteljährlich die Redaktionen belieferten und Listen schickten was sie im nächsten halben Jahr fotografieren werden. Dabei hat man viele Projekte entdeckt. Die Fotografen waren die wesentliche Ressource in den Redaktionen. Ansonsten verfügte man über Netzwerke in denen man erfahren hat was auf der Welt passiert – alles war sehr informell. Seit damals war es fast für jedes Magazin eine redaktionelle Pflicht den jeweiligen Star auf den Titelblättern abzubilden: Zaha Hadid mit ihrem Projekt in Cincinnati – in einem Monat auf fünfzehn Titelblättern. In den letzten zehn bis fünfzehn Jahren ist das inflationär geworden. Es gibt immer wieder noch einzelne Projekte, die bei allen auftauchen. Der Markt am Spektakel ist so breit geworden, dass es sich irgendwann aber erschöpft hat.

CH Mies van der Rohe soll gesagt haben, dass man nicht jeden Montagmorgen eine neue Architektur erfinden kann.

DS Man muss ja sagen, dass in den 1980er, 1990er Jahren die Architektur in die Kulturindustrie gewechselt hat. Die Medien sind also zu *Life-Style*-Medien geworden, und auch andere *Life-Style*-Magazine haben dieses Metier für sich entdeckt. Wallpaper ist das

klassische Ergebnis daraus gewesen, in dem sich Mode-Architektur und *Life-Style* gemischt hat, bis hin zum Städtetourismus. Da hat eine gesamt-kulturelle Entwicklung stattgefunden. Ob man die nun gut oder schlecht findet spielt keine Rolle, weil man nichts dagegen tun kann wenn der Zug fährt.

CH Wo bleibt die kritische Auseinandersetzung mit architektonischen Inhalten?



XLII Hintergrund #36, *Entwerfen im Alltäglichen*; Andreas Hild

DS Wir haben diese Entwicklung schon seit den 1980er Jahren. Das war das Ende der Architekturkritik, aus einem ganz einfachen Grund: der Architekturlandschaft selbst. Mit der Postmoderne sind die Kriterien gefallen. Wenn man sich den Baumeister noch unter Paulhans Peters ansieht – 1960er bis 1970er Jahre –, stellt man fest, dass nach Kriterien abgeurteilt wurde was an einem Bau schlecht und was gut ist. Was ist denn aber gut oder schlecht? Die Kriterien waren weg und die ganze Architekturkritik hat sich in ein Marketinginstrument der Stararchitekten verwandelt. Bei einem Magazin wie zum Beispiel *Domus* gibt es keine Architekturkritik, sondern die Kritik ist, was drinnen ist und was nicht! Wenn wir schon bei dieser Architekturdebatte sind und wenn man sieht wie in den letzten zehn

Jahren Rob Krier, der produziert und gebaut hat, totgeschwiegen wurde – das ist das Kriterium der Kritik – er kommt gar nicht vor. Insofern haben die Medien die Entwicklung und Aufmerksamkeit mitgesteuert.

CH Wissensgenerierung ist dabei ja nur in einem bestimmten Maß möglich, wenn überhaupt.

DS Ich würde nicht sagen Wissensgenerierung. In Wahrheit handelt es sich in diesem Fall um Aufmerksamkeitsgenerierung. Mit Wissen hat das ganze nichts mehr zu tun gehabt. Ich habe mich selbst darüber gewundert, weil ich doch als Schreiber immer nur der Grauwert für den Grafiker bin – man rechnet ja nicht mehr damit, dass man auch gelesen wird. Ich war aber immer wieder überrascht, dass es sehr wohl Reaktionen auf Texte gegeben hat. Nur die Wertigkeit bei Architekturmagazinen ist absurd: der Teuerste ist der Grafiker, dann kommt der Fotograf, dann kommt lange nichts, dann kommen die Autoren, die schreiben und den Gegenstand um den es geht bearbeiten und die Architekten bekommen gar nichts.

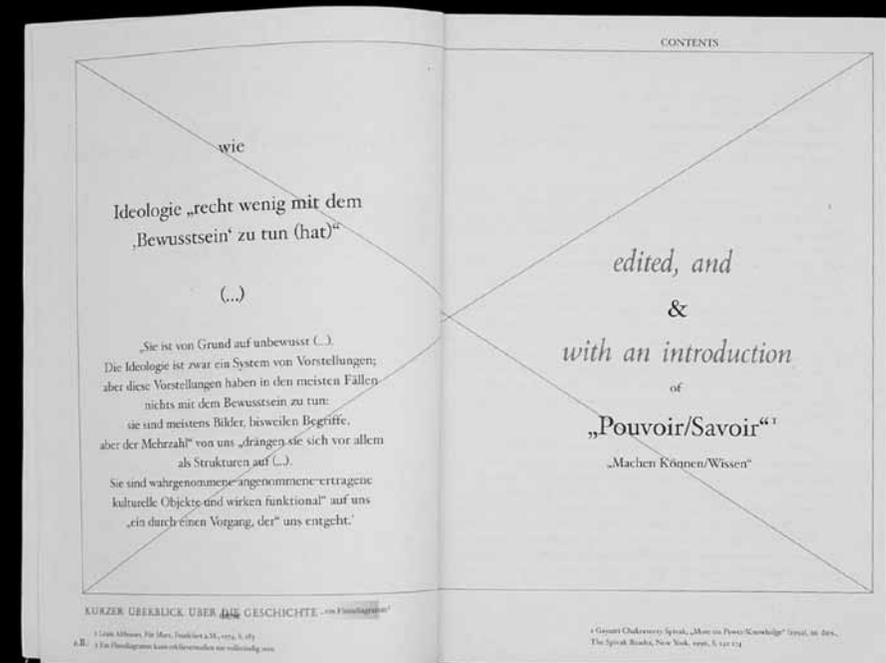
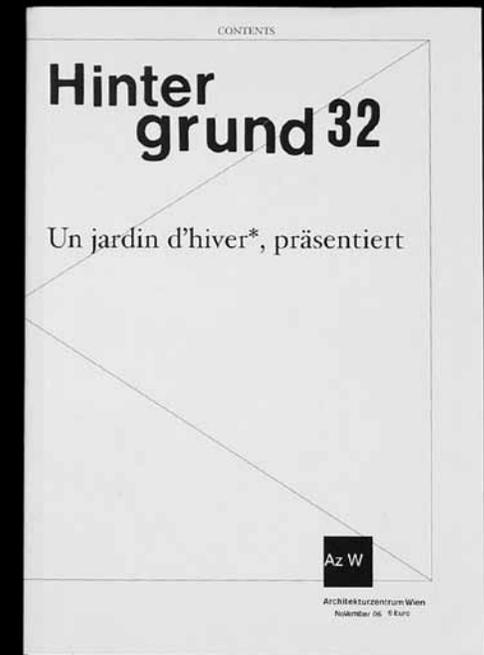
CH In einer Nummer der Bauwelt \*(Bauwelt # 1/2, 2010) haben sie geschrieben, dass sie seit den 1970er Jahren mit dem

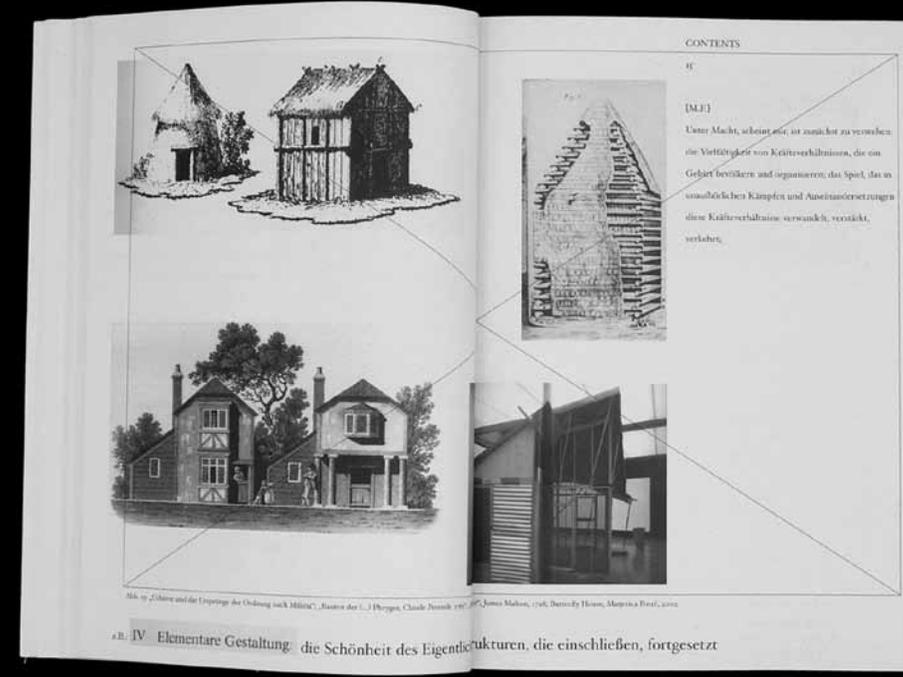
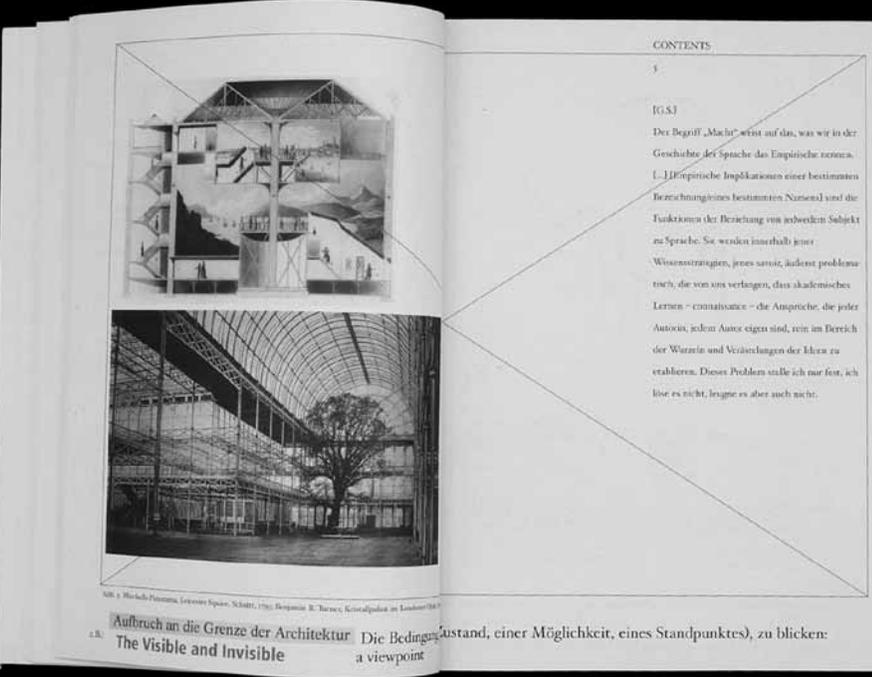
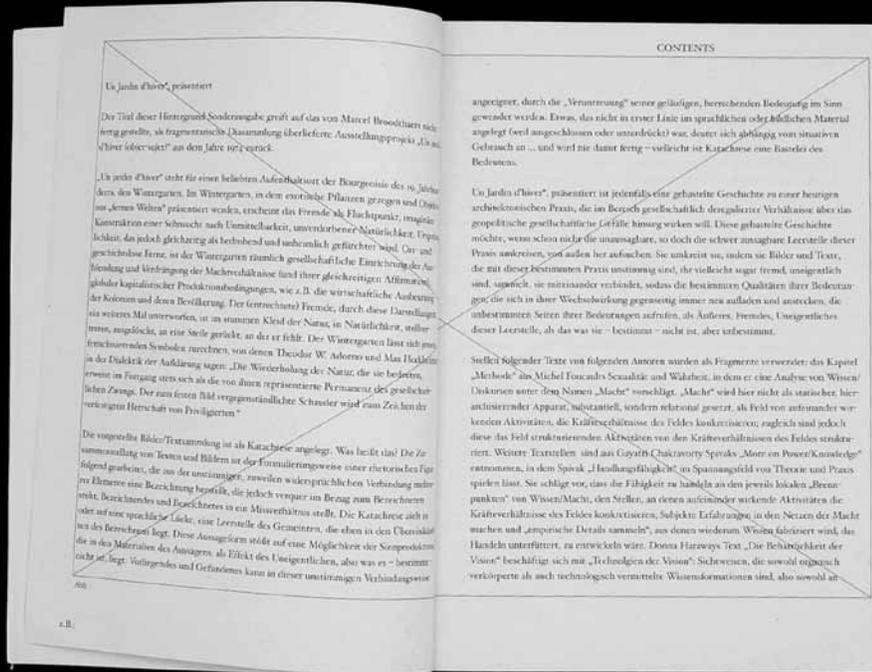
## Hintergrund # 32

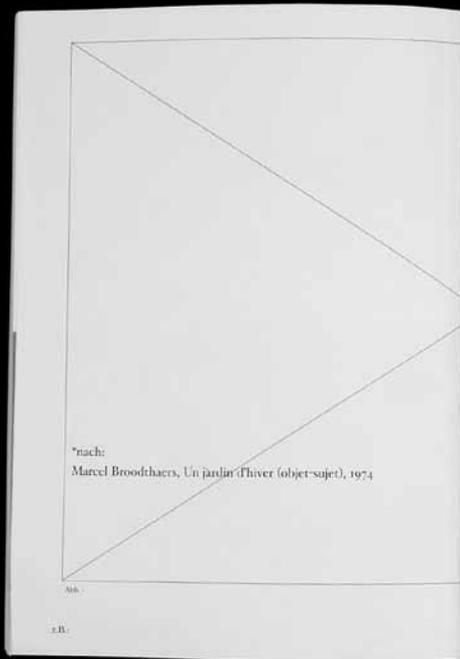
Un jardin d'hiver\*

236 Seiten  
Format: 148 × 210 mm

Architekturzentrum Wien  
2006







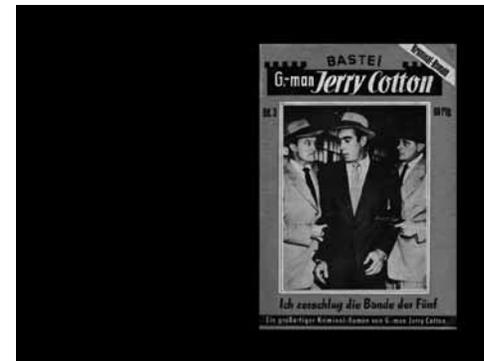
gedruckten Gedächtnis der Architektur aufgewachsen sind. Wie verhält es sich ihrer Meinung nach mit Methoden die Veröffentlichungen als Werkzeuge gebrauchen versus einer Bildproduktion für das Feuilleton?

DS Man ist sich in der Architekturtheorie ziemlich einig, dass der Diskurs der Architektur, das heißt die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem was ein Architekt tut, mit den 1970er Jahren zu Ende gegangen ist. Das war die Diskussion zwischen Nachkriegsmoderne und der Postmoderne, da gab es Positionen: Ich bin dieser Meinung und du bist dieser Meinung. Das kannst du heute nicht mehr sagen. Das hat sich wirklich mit dem Ende der 1970er weitgehend erledigt; zum Beispiel der Kampf 1980 von Christian Norberg-Schulz gegen Charles Jencks, oder Debatten mit Kenneth Frampton, das waren legendäre inhaltliche Auseinandersetzungen, die verschwunden sind. Damals ging es auch noch darum, dass ein Architekt wörtlich erklären konnte warum er etwas macht. Das können junge Architekten heute nicht mehr. Du erfährst nichts mehr. Es handelt sich meist um irgendwelche Stehsätze mit Schlagwörtern wie Kundenzufriedenheit, Fortschritt und Zukunft oder sonst irgendwas. Aber woher kommst du, wohin gehst du, das weiß man nicht. Ich glaube aber, dass sich das in den letzten zehn Jahren subkutan wieder verändert hat. Ich bin voller Hoffnung für die Zukunft

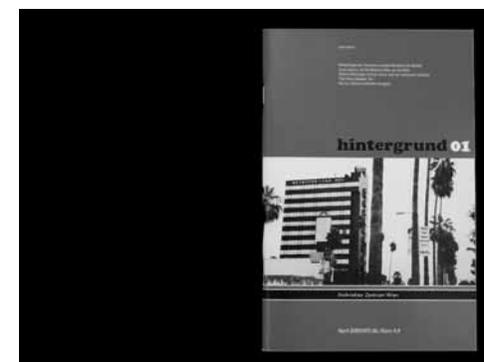
und das ist für mich nicht nur durch die Wirtschaftskrise beeinflusst, sondern weil sich im letzten Jahrzehnt – und das hängt auch wieder mit Grafik-Werkzeugen zusammen – die Zeichenprogramme, Rendering-Technologien, Computerprogramme etc. dermaßen entwickelt haben und diese derartigen Möglichkeiten bieten. Es ist inzwischen völlig egal wer ein Projekt gemacht hat. Alle haben die selbe Software. Die Autorenschaft ist durch das Rendering verloren gegangen. Nicht um sonst hat Rem Koolhaas schon vor vier Jahren das Ende der Stararchitekten verkündet und damit hatte er absolut recht. Und das hat sich jetzt auch wirklich totgelaufen. Durch die Weltwirtschaftskrise, durch das Ende des *Booms*, hat es sich erledigt. Das war auch mit Fertigstellungen einiger dieser Monster verbunden, bei denen man gesehen hat, dass Projekte am Bildschirm mit Wahnsinns-Formen-Repertoire entwickelt werden, die sich in dieser Art einfach nicht bauen lassen – auch in der nahen Zukunft nicht –, wenn man keine selbstwachsenden und programmierbaren Baustoffe entwickelt. Das hat man ignoriert und die

Grenzen der Machbarkeit mit gigantischem Aufwand ausgereizt. Ich würde sagen das war eine Epoche, auf die man einmal mit kunsthistorischer Wertschätzung zurückblicken wird, aber ich glaube nicht, dass es sich in diesem Ausmaß weiter fortsetzen wird.

CH Wie ist das Heft Hintergrund entstanden?



XLIII Jerry Cotton, *Ich zerschlug die Bande der Fünf*; Kriminal-Roman



DS Die Entstehungsgeschichte beginnt um die Wiedereröffnung 2001. Wir waren ja doch eher eine Garagen-Band, eine echte Bottom-up Geschichte, die als Institution sehr frech und flexibel war. Mit der Wiedereröffnung, dem Archiv, den Räumlichkeiten etc. haben wir gewußt, dass wir eine etablierte mittelständische Institution werden. Wir hatten damals die komische Idee, dass wir eigentlich ein Medium haben sollten, das wir selber produzieren, das uns aber selbst kritisiert. Darum ist es auch so eine Art *Trash*-Heft geworden, in Richtung Roman-Heft; obwohl es uns nicht ganz gelungen ist, was wir vor hatten: ein eher trashiges Cover, 64 Seiten, so wie ein *Jerry Cotton* Heft. Es ist dann etwas zu gestaltet geworden. Wir wollten es ursprünglich viel dreckiger haben. Der eigentliche Grund war, dass wir immer wieder Anfragen hatten Inhalte vom Wiener Architektur-



kongress – der in den 1990er Jahren noch sehr architekturtheoretisch ausgerichtet war – zum Nachlesen herauszugeben. Wir haben uns jahrelang gefragt ob wir einen Kongress-Band drucken sollen. Aber verlegerisch bringt das auch wieder nichts. Da haben wir eben gedacht, dass wir mit einem kleinen Medium das publizistisch festhalten können, was an Inhaltsproduktion passiert. Wir wollten nie ein Architekturmagazin, Architekturtheorie-Magazin das regelmäßig erscheint und eine gewisse Identität hat, sondern eigentlich ein Begleitmedium unserer diskursiven Produktion im weitesten Sinn. Das war die Idee des Hintergrund.

GK Der Hintergrund versteht sich als Gefäß für die Inhalte des Az W mit einer gewissen thematischen Strahlkraft in einem größeren Kontext. Grundsätzlich besteht jedes Heft aus zwei klar voneinander getrennten, aber miteinander korrespondierenden Teilen: einem thematischen Schwerpunkt und einer Programm-nachlese. Thementeil und Programmteil bilden im Idealfall eine schlüssige Packung. Im äußeren Erscheinungsbild fühlt sich der Hintergrund seit jeher – in

XLIV S.103/104:  
Hintergrund #01; Az W, 2000

CH Wurde die Auflage selbstkritisch zu sein erfüllt?

CH Ist es schwierig ein unabhängiges Heft in einer Institution wie dem Architekturzentrum Wien zu machen?

einer Mischung aus Not und Überzeugung – einer etwas lässigen Kultur des *Understatements* abseits der Hochglanzästhetik verpflichtet. Die Verpackung steht definitiv nicht im Vordergrund.

DS Nein, die Selbstkritik an der Institution hat nicht wirklich funktioniert; ganz abgesehen davon, dass es schwierig war, gab es problematische Glaubwürdigkeits-Gründe.

DS Das ist eine strukturelle Frage. Es ist möglich, aber es hängt von der Leitung ab, ob sie es zulässt, sag ich ganz brutal. Will man selber im Haus eine Art von Vielfalt demokratischer Positionen oder will man es *straight-forward* durchgestaltet haben so wie das MAK. Ich bekomme den Hintergrund so wie jeder andere, wenn er fertig ist; beziehungsweise weiß ich wohin es thematisch geht, aber was drinnen steht weiß ich nicht.

GK Das Heft hat eine sehr effiziente Struktur, ist aber vergleichsweise beweglich und unabhängig. Den inneren Freiheitsgrad würde ich als sehr hoch einstufen. Oft ist es ja so: Je größer und kostspieliger ein Medium ist, desto schwerfälliger bewegt es sich.

CH Wo beginnt man Themen zu diskutieren?

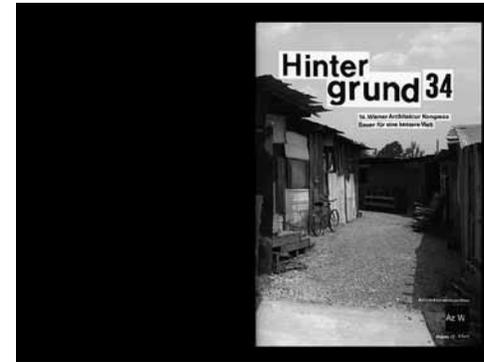
DS In der Gruppe, bei den allgemeinen Programmsitzungen. Es gab immer Verantwortliche für den Hintergrund. Lange hat das Heft Isabella Marte gemacht hat, in den letzten Jahren Gabriele Kaiser und Sonja Pisarik. Sie agieren so wie Journalisten im eigenen Haus. Dort ist etwas interessantes passiert, mach du etwas über diese Archivgeschichte oder so ähnlich.

CH Das Hintergrundheft ist also im Eigenverlag entstanden, ja?

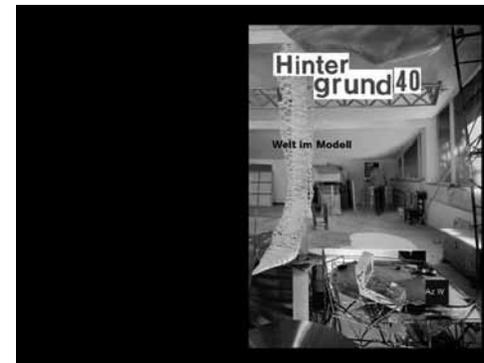
DS Ja, aber es hat einmal den Verlag Edition Selene als Vertriebspartner gegeben. Sie hatten uns ein bisschen die Distribution abgenommen.

CH Können die Hefte eine architekturvermittelnde Position für eine größere Personengruppe einnehmen als für Architekten, Künstler oder interessierte Laien?

DS Von diesem Traum verabschiede ich mich schön langsam. Weil es einfach so ist, dass natürlich jede kulturelle Disziplin ihre Sprache hat. Diese fundiert zu übersetzen gelingt nicht wirklich. Das betrifft meine ganze Beobachtung des Architekturjournalismus im weitesten Sinn. Wenn irgendein Ereignis stattfindet und verschiedene Medien, Journalisten darüber berichten, steigt die sachliche Fehlerquote darüber was vorhanden war mit der Breite der Sprache. Es gehört doch einiges Wissen und Kenntnis der Szene dazu um publizistisch gut zu arbeiten. Am Beispiel der Haupt-



XLV Hintergrund # 34, 14. Wiener Architekturkongress, Bauen für eine bessere Welt



XLVI Hintergrund # 40, Welt im Modell

ausstellung der aktuellen Biennale in Venedig \*(12. Architekturbiennale in Venedig 2010, *People meet in architecture*, kuratiert von Kazuyo Sejima (SANAA), 29.08.2010–21.11.2010) tun sich viele Journalisten irrsinnig schwer: »Aha, ja, das ist doch eine Kunstausstellung.« Sie wissen einfach nicht, dass Architekten wie Smiljan Radic oder Gruppen wie Studio Mumbai oder Amateur Architecture Studio seit Jahren im innerarchitektonischen Diskurs bekannt sind. Und für die sind das, weil sie medial noch nie gehyped wurden, völlig Unbekannte.

Es gibt auch eine wunderbare Anekdote dazu. Ute Woltron die sich wirklich immer um breite Verständlichkeit bemüht und gesagt hat, dass sie keine Architekturkritikerin ist, sondern Architekturjournalistin, vermittelt einer breiten Leserschaft, was sich in der Szene im weitesten Sinn tut. Einmal hat sie einen Artikel für den Standard geschrieben und bekommt einen Anruf von der Schlussredaktion: »Sie haben da ein Wort im Artikel, das niemand versteht.« Ute Woltron fragte um welches Wort es sich handle. »Auskragend.« Daraufhin hat sie den Test unter vielen Freunden gemacht – ich habe den Test nachdem

ich die Geschichte kannte auch gemacht – und neunzig Prozent der Normal-Menschen verstehen das Wort ›auskragend‹ nicht; was es heißt, was es bedeutet. Insofern geht es schwer allgemein verständlich zu sein. Auch mir hat einmal ein Schlussredakteur in irgendeinem Artikel in dem ich CIAM geschrieben habe – Congrès international d'architecture moderne – gesagt, dass in Klammer dabei stehen muss was es bedeutet. Ich habe ihm damals geantwortet, und gesagt, dass ich laufend Musikkritiken von Opern und elektronischer Musik lese die ich auch nicht verstehe. Jede kulturelle Disziplin hat ihren eigenen Diskurs und ihre eigene Sprache. Ich muss von einem Rezipienten verlangen, dass er sich einlernt, einliest. Ansonsten landen wir auf einer Oberfläche die nur mehr Missverständnisse erzeugt. Also, bei dieser Frage der Vermittlung, nagt es in mir, ich habe den goldenen Schlüssel nicht gefunden, man bemüht sich, aber man wird es nicht hinkriegen. Ich sehe keine Chance. Das ist die abgeklärte Alterserfahrung. Aber auch innerhalb des Architekturdiskurses gibt es noch Steigerungsformen architekturtheoretischer Art. Vor allen Dingen aus den

amerikanischen, universitären Diskursen der Ost-Küste. Dort gibt es einfach verbale Attacken bei denen auch ich aussteige. Was heißt das jetzt? Ich verstehe es nicht mehr. Aber das ist in jeder Disziplin so. Sobald du in irgendeine Theorieebene einsteigst wird die Pyramide immer enger und es spielt auch keine Rolle mehr. Es gibt dann eben immer weniger Leute die es verstehen und übrig bleibt die *Community*.

CH Auf euer Heft ist mein Interesse gestoßen, weil es aus einem institutionalisierten Kontext heraus mit informellen Methoden und Wegen entsteht. Das erste Heft erschien im Mai 2000. Sie haben von einer Garagenband gesprochen, wie verhält es sich in ihrer Produktion mit dem berühmten zweiten Album?

DS Wir haben das Heft nie als eigenständiges Medium verstanden. Vielmehr betrifft es die Gesamtstruktur des Az W, in der es eigene Abteilungen für die Ausstellungen, das Archiv, die Bibliothek, das Magazin Hintergrund, die Datenbank, mit jeweils voll verantwortlichen Personen gibt. Der Hintergrund war also immer sehr frei; er hat sein jährliches ökonomisches Limit und seinen Budgetposten. Damit muss das Heft auskommen, genau so wie die Bibliothek und das Archiv. Aber welcher Schwerpunkt gelegt wird, dafür gibt es die Programmsitzungen, bei denen alle regelmäßig teilnehmen. Es geht dort darum was wir in den nächsten Jahren für Ausstellungen machen, welche Veranstaltungen etc. Der

Hintergrund schwirrt zwischen allem herum und nimmt das mit, was ihn interessiert. Wir erhielten ihn in Form ständiger Veränderung am Leben. Wir hatten eine Phase da erschien das Heft als geklebte Broschüre. Eine Katastrophe! Das hat überhaupt nicht funktioniert. Du musst das Heft mit einer Hand lesen können. Natürlich gab es auch inhaltliche und strategische Veränderungen. Der Wiener Architekturkongress sollte – ab dem Start 1993 – immer ein Thema auf internationalem Theorieniveau behandeln. Wir haben im Lauf der Jahre bemerkt, dass – nachdem wir in Wien sitzen und jeder während eines Vortrags kommt und geht, je nach Interesse – je inhaltlich, intellektuell spannender ein Vortrag war, desto weniger Leute waren da. Wenn irgendwelche Jung-Architekten, oder Star-Architekten ihre geilen Bilder an die Wand geworfen haben waren wir pump voll. Es bestand oft einfach kein Interesse mehr, selbst bei Veranstaltungen bei denen wir Veranstalter waren, wie *10 Jahre Kiesler Stiftung*. Bei Kurt W. Forsters Vortrag sind zwei drittel der Besucher aufgestanden und gegangen, weil sie es einfach nicht verstanden haben! Da kommt

irgendwann der Punkt, an dem du dir auch als Institution sagen musst, es interessiert niemanden mehr. Wir machen lieber kleinere Mittwochsveranstaltungen die unter Umständen inhaltlich interessant sind. Zwar wissen wir, dass nur fünfzig Leute da sind, aber die interessiert es. Gott sei Dank gibt es – in Wien zumindest – die Situation, dass dieser theoretisch-diskursive Bereich, mit ein wenig Überschneidungen zu unserem Programm, aber im wesentlichen auch von der ÖGFA – Österreichische Gesellschaft für Architektur, behandelt wird. Wir als mittelständische Institution können uns nur eingeschränkt einem Bereich des Diskurses widmen, der eine eingeschränkte Öffentlichkeit erreicht. Das Az W befindet sich aber nicht wie Kunstmuseen unter einem Quotendruck. Wir leisten uns sehr Vieles, was sehr Wenige interessiert. Interessanterweise sind das immer historische Ausstellungen wie *x projekte der arbeitsgruppe 4* oder eine Jan Kotěra Ausstellung aus Prag mit herrlichem Material. Wenn ich mir die Besucherstatistiken ansehe, dann sind die an letzter Stelle – anders bei *Europas beste Bauten*: bumm! Der Laden brummt.

Man muss eben ein Gleichgewicht suchen. Einerseits gibt es die kulturelle Verantwortung der Disziplin Architektur Materialien zum Diskurs anzubieten, und andererseits den Versuch der Heranführung einer breiteren Masse an den Gegenstand der Architektur überhaupt. Wenn man im Feld der Architektur tätig ist, hat man ja selbst keine Ahnung davon was für eine Minderheiten-Kultur das in Wahrheit ist.

## Sexymachinery #4

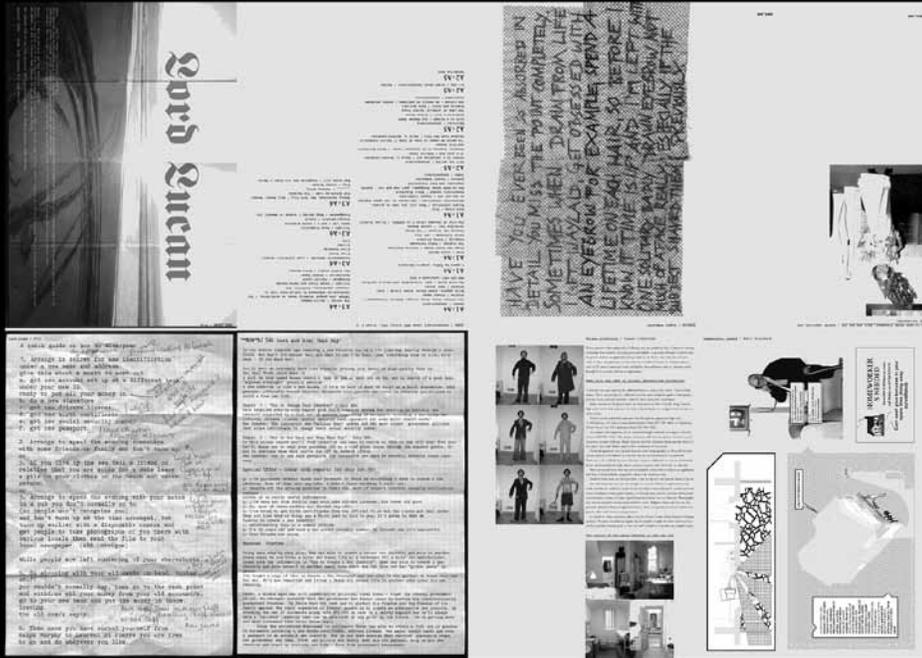
*How to Disappear is  
How to Appear Completely*

Sexymachinery ist eine architektonische Produktion, aktiv seit 2000, London, Copenhagen, Baden-Baden

Format: 594 x 841 mm  
Auflage: 2000 Exemplare

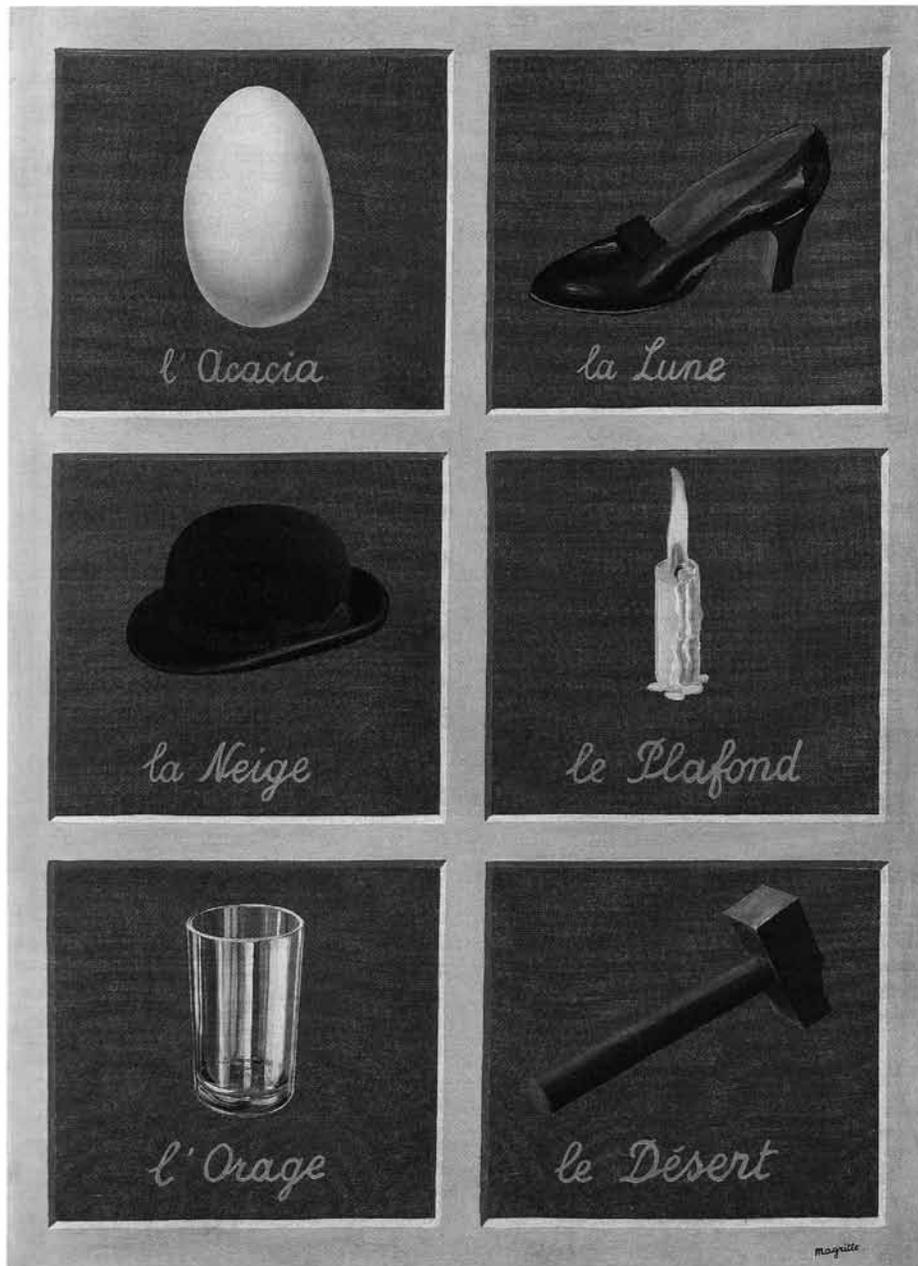
Gestaltung:  
Shumon Basar,  
Domink Kremerskohten,  
Patrick Lacey,  
Benjamin Reichen,  
Kajsa Ståhl, Maki Suzuki  
2001





Architekturen kleiner Zeitschriften

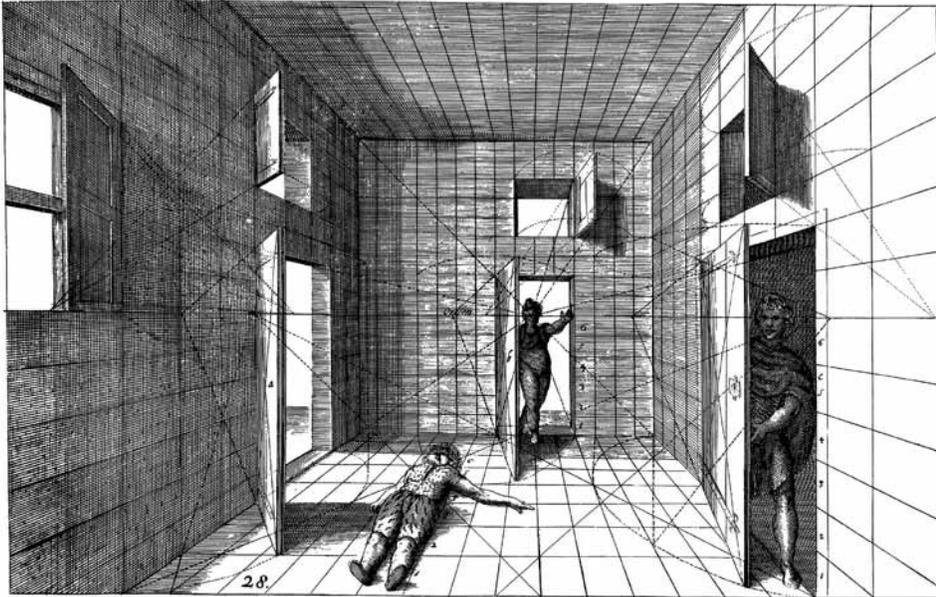
*Architektur beginnt im Kopf*, so lautet der Titel einer Ausstellung über Werkzeuge und Methoden der Generierung und Anwendung architektonischen Wissens anhand verschiedener Architektur Studios der Gegenwart und Vergangenheit – kuratiert von Elke Krasny im Architekturzentrum Wien.<sup>1</sup> Die Ausstellung hat unterschiedliche Arbeitsmethoden und ungewöhnliche Herangehensweisen mit dem Ziel Architektur zu produzieren gezeigt – vom Experiment bis zur Entwurfszeichnung: Bleistift, Lineal, Orchideenzucht, Schrotflinte und mehr. Ähnlich wie bei Bruno Latour werden Dinge in einen Fokus gerückt, die von produzierenden Personen als unterstützende Hilfskräfte benutzt werden – in welcher Weise auch immer. Sie werden in deren professionelles Handeln aufgenommen, das sich als Produkt ihres Denkens vollzieht, und sich dann in Wechselwirkung mit dem Wesen der Dinge erweitert. »Solche entsprechenden Darstellungen des Entwerfens (...) offenbaren, in welchem Maß Architekten in ihrer Arbeit abhängig sind von Objekten, physischen Modellen, Modellbaumaterialien und -werkzeugen, Renderings und Computern. Architekten können sich ein Gebäude kaum noch vorstellen ohne die Hilfe und die Inspiration durch diese unzähligen denkenden, zeichnenden und Schaumstoff schneidenden Helfer. Und genau darum sind sie so interessant. Schon die kleinste Untersuchung auf dem Gebiet der architektonischen Anthropologie, das kleinste Experiment mit Materialien und Formen zeigt, in welchem Mass ein Architekt mit unterschiedlichsten Werkzeugen ausgestattet sein muss – mit technischen Imaginationshilfen und mit den individuellen – um ein (neues) Gebäude auf einfachste Art und Weise visualisieren zu können.«<sup>2</sup> Die Methode der architektonischen Zeichnung kann im Entwurfsprozess Handelsspiel- und Imaginationsraum einschränken. Grundriss, Aufriss und Schnitt wirken wie ein Dreiklang der seit der Renaissance fortwährend klingt. Es ist einfach sehr praktisch die Wandflächen eines Gebäudes mit der Papierfläche gleichzusetzen und in den Rahmenbedingungen der euklidischen Geometrie zu operieren.<sup>3</sup> »Wenn man jedoch ein Gebäude in dem in der Renaissance erfundenen Perspektivraum zeichnet (der durch das computergestützte Entwerfen zwar beweglicher, aber nicht radikal anders wurde), beginnt man zu glauben, in der Beschäftigung mit statischen Objekten sei der euklidische Raum eine realistische Größe. Die Gefahr der statischen Sichtweise ergibt



XLVII René Magritte, *La clef des songes* (Der Schlüssel der Träume), 1930; sechs Alltagsgegenstände mit inschriftlichen Bezeichnungen: Das Ei bezeichnet Magritte als ›Akazie‹, den Schuh als ›Mond‹, das Wasserglas als ›Gewitter‹. Bilder die wir uns von der Realität machen sind nichts als Konstruktionen des Denkens und haben mit dem wahren Wesen der Dinge wenig gemein.<sup>4</sup>

sich also aus der Tatsache, dass man Gebäude zu gut zeichnen kann.«<sup>5</sup> Latour fordert die statische Sichtweise eines Gebäudes aufzugeben, da jeder weiß, und insbesondere Architekten wissen, dass ein Gebäude keine Finalität erreicht, dass es sich fortwährend verändert. Einer der Vorteile Gebäude als laufende Transformationen zu verstehen wäre sicherlich, dass die Unterscheidung zwischen subjektiven und objektiven Dimensionen weitgehend aufgehoben werden könnte.<sup>6</sup> »Ein weiterer wäre, dass man endlich den vielen materiellen Dimensionen der Dinge gerecht würde (ohne sie im Voraus in die epistemologische Zwangsjacke einer dreidimensionalen Raummanipulation zu stecken). Materie hat viel zu viele Dimensionen, sie ist viel zu aktiv, komplex, überraschend und nicht intuitiv verständlich, um nur das zu sein, was in den gespenstischen Abbildungen von *CAD-Screenshots* gezeigt werden kann. Der architektonische Entwurf umfasst ein komplexes Konglomerat von vielen, auch überraschenden Akteuren, die in der Architekturtheorie nur selten berücksichtigt werden.«<sup>7</sup> Die Grenzen von Architekturproduktionen zu ihren angewandten Methoden verschwimmen, wenn Architektur als interdisziplinäres Betätigungsfeld gedacht wird. Die Wissensproduktion erweitert sich durch eine Vergegenständlichung der Arbeit. Erzeugnisse im Studio werden zum Produkt der Arbeit von Architekten und das Studio zur eigentlichen Baustelle. Ab wann und wo beginnt Architektur nun wirklich zu wirken; und durch welche Formen kommuniziert sie noch, als durch reale Bauwerke oder Gebäude?

Ein großer Teil von Architektur passiert im entwerferischen Handeln, das von einer Vielzahl an Faktoren beeinflusst wird: Zum Beispiel von Emotionen, Erfahrungen, Wissen, Experimenten mit Dingen. Ein Bild oder ein Gefühl von Architektur entsteht außerhalb eines technischen Systems wie der Zeichnung, wird aber durch sie kommunizier-, plan- und baubar gemacht. »Im täglichen Umgang mit den Gegenständen kommt einem deren technische Wirklichkeit nicht zum Bewusstsein. Gleichwohl liegt in der Abstraktion die fundamentale Erkenntnis: Die Abstraktion beherrscht die radikalen Veränderungen der Lebensverhältnisse. Sie ist sogar, ohne jetzt Widersinniges zu sagen, das Konkreteste am Gegenstand, da ja der technische Vor- und Fortgang wesensgleich mit der tatsächlichen strukturellen Evolution ist.«<sup>8</sup> Selten passiert Architekturproduktion im Maßstab eins zu eins. »Deshalb ist es so wichtig, sich darüber klar zu sein, dass die konventionellen Darstellungsmethoden der Architektur auf Bildermaschinen basieren, die eine eigene Welt produzieren,



XLVIII »Jan Vredeman de Vries veröffentlichte 1604 sein Buch *Perspektive*, das in 73 Zeichnungen seine Methode der perspektivischen Geometrie erläutert. (...) Wie viele andere Szenen, die de Vries malte, stellt auch diese Rätsel. Ist die (...) (liegende) Gestalt das Opfer eines Verbrechens? Ist der Mann hinter der Tür rechts der Verbrecher? Und entdeckt der hinten – im Fluchtpunkt der Zeichnung – eintretende Besucher gerade das Verbrechen?«<sup>9</sup>

die vielleicht ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr kommunizierbar ist.«<sup>10</sup> Und das ist auch das paradoxe an der Situation. »Alle Umwälzungen architektonischen Denkens beginnen mit den anfänglichen Entdeckungen der Architekten in grafischen Räumen ihrer eigenen Fantasie und Vorstellung. Es verbleibt als Allgemeinplatz, dass Architekten gar keinen architektonischen Raum im eigentlichen Sinn machen: Sie erfinden lediglich innerhalb eines grafischen Raums (bestehend aus Zeichnungen, Notizen, Animationen und anderer Medien), durch den ihre Ideen durchdacht, entwickelt und für eine Welt – bestehend aus Kunden, Bauarbeitern, Nutzern, und meist hauptsächlich für eine aufmerksame Architektenschaft – aufgezeichnet und dokumentiert werden.«<sup>11</sup> Superstudio positionierten ihre Architekturen abseits einer bau-orientierten Arbeitsweise, da es sich nach ihrer Interpretation um eine, mit anderen Bereichen verschränkte Disziplin handelt und die Betätigungsfelder und Themen der Architektur ebenso weit sind.<sup>12</sup> Sie grenzen sich von den radikalen Gruppen der 1960er Jahre ab – obwohl sie später unter ihnen aufgezählt werden –, da sie nicht versucht haben ihre

utopischen Projekte in eine alltägliche, bauliche, physische Situation einer Stadtbenutzung zu transferieren. Zu einem großen Teil erzählten Superstudio Geschichten, mit Texten, Montagen, Bildern, *Comics* oder *Storyboards* um damit einen kritischen, architektonischen Raum zu produzieren. Zwischen 1969 und 1971 waren beinahe alle konzeptuellen Arbeiten für Kataloge, Architekturmagazine und Ausstellungen vorgesehen und zogen einen Diskurs nach sich.<sup>13</sup> Mittel und Werkzeuge müssen für so eine Produktionsweise adaptiert und angepasst werden damit Inhalte erzähl- und reflektierbar gemacht werden können um daraus architektonisches Wissen zu evozieren und zu verwerten. Das Studium von Grundrissen und technischen Lösungen stellt nur einen Bereich architektonischer Raumforschung dar. Namentlich handelt es sich bei anderen um Kategorien wie Wissensproduktion, Architekturvermittlung und Theorie. »Denn Architektur verheißt nach Baudrillard in ihren besten Momenten Zukunft, eine antizipatorische Illusion, wodurch sie erst den Raum erzeugt der zuvor leer war.«<sup>14</sup>

Ein Medienort wie der eines Magazins, eines Buches, – oder ephemerer – eines Blogs im Internet können Transportmittel einer solchen Architekturproduktion sein. Die 1960er und 1970er Jahre gelten als goldenes Zeitalter grafischen Gestaltens von architekturelevanten Drucksachen – in dieser Zeit waren es hauptsächlich Zeitschriften und Bücher die produktive Medienorte erzeugten. Es wurde eine Vielzahl an kleinen, von Architekten gemachten Publikationen produziert und die Architektur fokussiert einen Ort der ohnehin sehr nahe war um andersartige Konzepte zu entwickeln, zu erproben und zu diskutieren: Das Papier.<sup>15</sup> Stefano Boeri \*(Architekt, Chefredakteur von *Domus* von 2004 bis 2007; ab September 2007 Chefredakteur von *Abitare*) spricht davon, dass die Architekten ohnehin in einem Feld der Substitution arbeiten. »Wir produzieren hauptsächlich Simulakren der realen Welt, wir produzieren Simulakren der Architektur, wir produzieren Simulakren der Objekte, von Raum, Umgebung, Landschaft und so weiter.«<sup>16</sup> Dabei schien der Schritt Architektur zu betreiben um sie einem andersartigen Raum einzuschreiben folglich naheliegend. Die Faltpapierblätter, Flugschriften, Magazine, Briefe, Baufibeln, Poster, Manifeste, Postkarten und diversen kurzlebigen Erscheinungen wurden in den Sechzigern zum eigentlichen Produktionsort konzeptioneller Architektur – auch bewusst an den avantgardistischen Publikationen der 1920er Jahre orientiert. Diese Zeitschriften bildeten nicht einfach Architektur ab, sondern forderten das Bauen



XLIX *Clip/Stamp/Fold, The Radical Architecture of Little Magazines 196X–197X;* von links nach rechts, von oben nach unten: International Situationist # 7, 1962; Room East 128 Chronicle, 1962; Op. cit. # 1, 1964; Archigram # 4, 1964; Clip-Kit, 1966; Utopie # 1, 1967; Forum, 1967; Domus # 457, 1967; Pianeto Fresco # 1, 1968; Bau # 1/2, 1968; Nueva Forma # 25, 1968; Casabella # 329, 1968; Whole Earth Catalog # 1, 1969; Perspecta # 12, 1969; Design Quarterly # 78/79, 1970; In # 2/3, 1971; Fotoromanza Gruppo Strum, 1972; Oppositions # 1, 1973; Domus # 528, 1973; Global Tool # 1, 1974; Art Net # 1, 1974; Carrer de la Ciutat # 0, 1977; Macula # 5/6, 1979

der Nachkriegszeit als den Ort des Experimentierens und Debattierens heraus.<sup>17</sup> Die Ausstellung und das Netz-Archiv *Clip/Stamp/Fold* zeigt Magazine von Akteuren wie Ettore Sottsass, Peter Murray, Peter Eisenman, Hans Hollein und vielen anderen. *Clip/Stamp/Fold* ist ein gemeinschaftliches Forschungs- und Designprojekt unter der Leitung von Beatriz Colomina mit einer Gruppe PhD-Studierenden in Princeton. Das Projekt fokussiert die experimentellen Publikationen der 1960er und 1970er Jahre, die eine Art Motor einer diskursiven Epoche darstellten. Zeitschriften wie *Domus*, *Casabella* oder *AD – Architectural Design* sind mittlerweile nicht mehr mit dem Begriff Kleinheit verknüpft, aber ebenfalls als kleine Magazine entstanden. Diese fruchtbare Periode architektonischer Wissensgenerierung ist auf die technische Zugänglichkeit von kostengünstigeren Druckproduktionen wie dem Offsetdruck zurückzuführen. Diese Technik ließ nicht nur im allgemeinen mehr Personen publizieren, sie definierte auch das Erscheinungsbild und die Umsetzung von Druckerzeugnissen maßgeblich. »Im Unterschied zum traditionellen Buchdruck kann die Seite beim Offsetdruck statt am Druckformträger des Setzers am Reißbrett oder am Küchentisch hergestellt werden. Dieser (...) 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 dynamische Beziehungen zwischen der Produktion architektonischer Konzepte und den unterschiedlichen, bei der Herstellung der Publikationen verwendeten Produktionstechniken.«<sup>18</sup> Die Publikationen unternahmen Schritte in Richtung einer kritischen Hinterfragung gebauter Umgebung, Raum, gesellschaftlicher Prozesse und Arbeitsverläufe. »Die artikulierte Kritik an der Architektur der Nachkriegsjahre reduzierte 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.«<sup>19</sup>

Es bleibt die Frage offen ob periodische Zeitschriften oder Magazine der Architektur auch in einem Zeitalter Aktualität besitzen, das digitales oder virtuelles Wissen als aktuell und ephemere bezeichnet. In wie weit können taktile Methoden des Publizierens ihre Verwirklichung finden und mit welchen

Strategien werden Inhalte generiert, angeeignet und verwertet, wenn heute von einer Entwicklung in Richtung einer horizontalen Integration digitaler Gadgets (eigentlich Entwurfsmaschinen) ausgegangen wird? Durch rückkanalfähige Medien, die als Anwendungen und gleichzeitig als Werkzeuge zur Verfügung stehen, wie Wordpress, Facebook und Youtube, wird ein Wissens- und Informationstransfer möglich der keine Grenzen zu kennen scheint und der es ermöglicht das Internet als Plattform zu bespielen. »In den letzten Jahren hat sich die Netzwerkumgebung von der früheren, überwiegend monodirektionalen ausgerichteten Informationstechnologien zu voll symmetrischen, bidirektionalen ausgerichteten Informationssystemen entwickelt.«<sup>20</sup> Kostenlose Anwendungen ermöglichen das Erstellen von individuellen Inhalten im Netz – die Nutzer sind die eigentlichen Gestalter der Informationen. Der Datei- und Wissensaustausch wird dadurch maßgeblich erleichtert. Ein gedrucktes Medium unterscheidet sich von einer monoperspektivischen Google-Suche indem es nicht das Wissen des Suchenden als Wegweiser braucht um auf Inhalte zu stoßen. Gedruckte Medien entstehen aus einer projektierten, subjektiven Auswahl eines Autors und/oder eines Herausgebers. Sie reflektieren, tauschen Gedanken aus und verknüpfen Wissen unterschiedlicher Felder, setzen Dinge in Verbindung, kommentieren, transformieren oder sammeln sie. Deshalb sind sie auch so interessant. Die Anwendung der Mittel bei Druckproduktionen in ihrer Konzeption, Dramaturgie, editierenden oder kuratorischen Taktik, Ausführung etc., nehmen einen großen Teil des Gestaltungskomplexes ein, und dieser kann von erweiterten Werkzeugen eigentlich nur profitieren. Wie schon die Maschinen am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts verschiedenste Teile von Produktionen reformierten, öffneten und öffnen auch neue Medien laufend Türen als Werkzeuge und Baukästen zugleich. »Mit dem Internet hat das Buch ein Gegenüber bekommen, so wie das Theater den Film als Gegenüber hat und die Malerei die Fotografie. Endlich ein Echo, ein Double, ein Widerpart – endlich zwei möchte man sagen. Über Jahrhunderte war der Hauptzweck von Gedrucktem, die Zirkulation von Texten zu gewährleisten. Das geschieht inzwischen auf vielen verschiedenen Wegen: blitzschnell über das Netz, digital und ressourcenschonend via *E-Book* und auf dem alten und immer wieder neuen Weg – im Buch, wo immer noch die weitaus komplexesten Textübermittlungen möglich sind. Das, was Bücher ausmacht – ihre materielle Bestimmtheit, ihr Format, ihre Stofflichkeit

und ihre gestalterische Durcharbeitung –, tritt als Qualität heutzutage viel deutlicher hervor, gerade weil es so unterschiedliche Möglichkeiten gibt, Text in die Welt zu senden.«<sup>21</sup> Für typografische Produktionen liegt in dieser Erweiterung des Spielraums in ihrer Gestaltung ein spannendes Moment. Sie werden um einen Teil mit interaktiven Potenzialen und Rückkanalfähigkeiten ergänzt.<sup>22</sup> Im Gegensatz zu einer kritischen Herangehensweise bei einer konzeptionellen, grafischen, Gestaltung steht, was sich fortwährend in wiederholenden Bildproduktionen von Architektur-Hochglanzmagazinen, Sammlungen von Papierarchitekturen, gebauter Renderings oder einer Unzahl an Monografien, die auf *Display*-Strategien bekannter Architekten zurückgeführt werden können, widerspiegelt. Wissensproduktion und -vermittlung, können anders aussehen – wie auch Werkzeugeinsatz. Schon Palladio wusste – obwohl dieser es mit einer noch nicht so kurzlebigen Architektur zu tun hatte –, dass nur das Wort, mehr noch als seine Bauten selbst, in der Lage sei, sein Werk dauerhaft zu tradieren.<sup>23</sup>

## Aufsatz Architekturen kleiner Zeitschriften

1 *Architektur beginnt im Kopf*, 16. Februar 2008 bis 2. Februar 2009 im Architekturzentrum Wien, www.azw.at, Dezember 2009

2 Bruno Latour, *Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network-Theorie (ANT)*, in Reto Geiser, *Explorations in Architecture – Teaching Design Research*, aus der Deutschen Übersetzung von Claudia Kotte, <http://explorationsinarchitecture.ch>, S. 7

3 vgl. Robin Evans, *Sehen durch Papier*, Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau, # 137, S. 29

4 vgl. Doris Krystof, *Die leere Maske in René Magritte – Die Kunst der Konversation*, S. 112

5 Bruno Latour, *Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network-Theorie (ANT)*, in Reto Geiser, *Explorations in Architecture – Teaching Design Research*, aus der Deutschen Übersetzung von Claudia Kotte, <http://explorationsinarchitecture.ch>, S. 3

6 vgl. ebenda S. 7

7 ebenda

8 Jean Baudrillard, *Das System der Dinge*, S. 11

9 Harry Robin, *Die wissenschaftliche Illustration – von der Höhlenmalerei zur Computergraphik*, S. 203

10 Joachim Krause, *Die Anfänge moderner Raumkonzeptionen*, Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau, # 127, S. 18

11 Brett Steele, Director, AA School, in Zak Kyes & Mark Owens, *Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design*, S. 8

12 vgl. Cristiano Toraldo di Francia, *Superstudio – A Critical Utopia*, Vortrag an der Technischen Universität Graz am 17. Mai 2010

13 vgl. Peter Lang und William Menking, *Superstudio – Life Without Objects*, Mailand, 2003, S. 119

14 Nikolaus Kuhnert, Anh-Linh Ngo, *Radikalitäts-defizite*, Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau, # 186/187, April 2008, S. 26

15 vgl. ebenda

16 Stefano Boeri, *Little Magazines/Small Talks at Storefront for Art and Architecture*, [www.clipstampfold.com](http://www.clipstampfold.com), 8. April 2010, Video bei 14 Min. und 59 Sek.

17 vgl. Beatriz Colomina und Craig Buckley, *Die radikale Architektur kleiner Zeitschriften*, Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau, # 186/187, April 2008, S. 28

18 ebenda, S. 29

19 ebenda, S. 30

20 Mario Carpo, *Das Digitale, ›Mouvance‹ und das Ende der Geschichte*, in GAM – Grazer Architekturmagazin, S. 23

21 Markus Dreßen, Lina Grumm, Anne König, Jan Wenzel, *Liner Notes – Gespräche über das Bücher-machen*, Leipzig z.B., S. 11

22 vgl. Stephan Trüby, *Displayverhalten, zur Evolution des Papier-architekten*, Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau, # 186/187, April 2008, S. 136

23 vgl. Andreas Beyer, *Werke ohne Tage. Palladios Leben in Büchern. Eine Einführung*, in Guido Beltramini, *Palladio – Lebensspuren*, S. 13

## Utopia; Manifesto and Execution

Das Heft behandelt Fragestellungen zu Utopien und deren Ausführung in einer nahen Zukunft anhand einer kuratierten Auswahl an Manifesten und praktischen Beispielen – veröffentlicht anlässlich der Werkplaats Typografie Summerschool, an der ISIA Urbino

44 Seiten

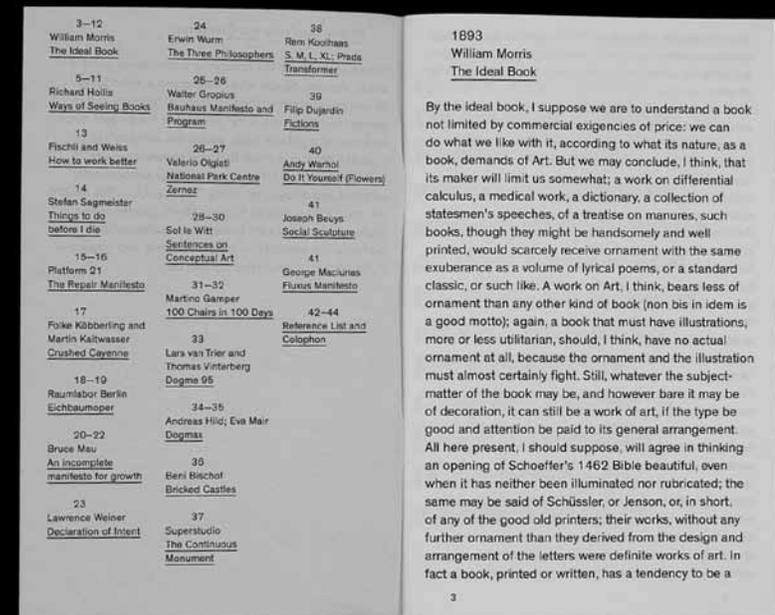
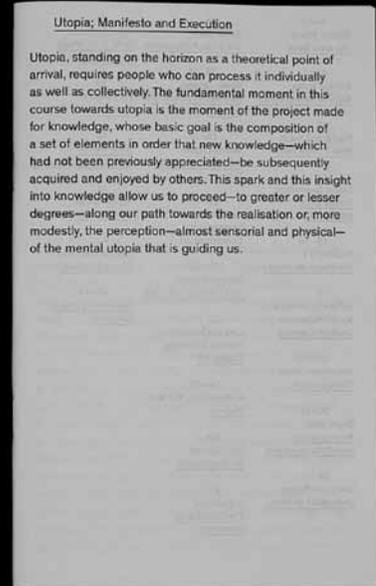
Format: 120 × 190 mm

Prototyp: 10 Exemplare;

nummeriert

1. Auflage: 100 Exemplare

Gestaltung:  
Christian Hoffelner  
2010



off two-thirds of the tail margin. Such stupidities are like a man with his coat buttoned up behind, or a lady with her bonnet put on hindside foremost.

Before I finish this section I should like to say a word concerning large paper copies. I am clean against them, though I have sinned a good deal in that way myself, but that was in the days of ignorance, and I petition for pardon on that ground only. If you want to publish a handsome edition of a book as well as a cheap one, do so; but let them be two books, and if you (or the public) cannot afford this, spend your ingenuity and your money in making the cheap book as sightly as you can. Your making a large paper copy out of the small one lands you in a dilemma even if you reimpose the pages for the larger paper, which is not often done I think. If the margins are right for the smaller book, they must be wrong for the larger, and you have to offer the public the worse book at the bigger price. If they are right for the large paper they are wrong for the small, and thus spoil it, as we have seen above that they must do; and that seems scarcely fair to the general public—from the point of view of artistic morality—who might have had a book that was sightly, though not high priced.

As to the paper of our ideal book we are at a great disadvantage compared with past times. Up to the end of the fifteenth, or, indeed, the first quarter of the sixteenth centuries, no bad paper was made, and the greater part was very good indeed. At present there is very little good paper made, and most of it is very bad. Our ideal book must, I think, be printed on hand-made paper as good as it can be made; penury here will make a poor book

of it. Yet if machine-made paper must be used, it should not profess fineness or luxury; but should show itself what it is. For my part I decidedly prefer the cheaper paper, to the thick, smooth, sham-fine papers on which the most beautiful designs are printed, and the worst of these are those which imitate the structure of hand-made paper.

But granted your hand-made paper, there is something to be printed on that paper, however good it may be. You must not sit down to it carelessly, and to lie quiet while you are reading it, which is impossible, unless you keep heavy paper for big books.

And, by the way, I wish to make a protest against the superstition that only small books are comfortable to read. Some small books are tolerably comfortable, but the best of them are not so comfortable as a fairly big folio, the size, say, of an uncut Polyphilus, or somewhat bigger. The fact is, a small book seldom does lie quiet, and you have either to cramp your hand by holding it, or else to put it on the table with a paraphernalia of matters to keep it down, a table-spoon on one side, a knife on another, and so on, which things always tumble off at a critical moment, and fidget you out of the repose which is absolutely necessary to reading. Whereas, a big folio lies quiet and majestic on the table, waiting kindly till you please to come to it, with its leaves flat and peaceful, giving you no trouble of body, so that your mind is free to enjoy the literature which its beauty enshrines.

**We have to look forward, not backwards, if we want to design books of our time.**

capacity to stand for something other than what is apparent. Work on what it stands for.

20. Be careful to take risks. Time is genetic. Today is the child of yesterday and the parent of tomorrow. The work you produce today will create your future.

21. Repeat yourself. If you like it, do it again. If you don't like it, do it again.

22. Make your own tools. Hybridize your tools in order to build unique things. Even simple tools that are your own can yield entirely new avenues of exploration. Remember, tools amplify our capacities, so even a small tool can make a big difference.

23. Stand on someone's shoulders. You can travel farther carried on the accomplishments of those who came before you. And the view is so much better.

24. Avoid software. The problem with software is that everyone has it.

25. Don't clean your desk. You might find something in the morning that you can't see tonight.

26. Don't enter awards competitions. Just don't. It's not good for you.

27. Read only left-hand pages. Marshall McLuhan did this. By decreasing the amount of information, we leave room for what he called our 'moodle'.

28. Make new words. Expand the lexicon. The new conditions demand a new way of thinking. The thinking depends on the material.

29. Be a little bit of a troublemaker. It's not a bad thing to be a little bit of a troublemaker.

1968  
Lawrence Weiner  
Declaration of Intent

- 1. THE ARTIST MAY CONSTRUCT THE PIECE.**
- 2. THE PIECE MAY BE FABRICATED.**
- 3. THE PIECE NEED NOT BE BUILT.**

Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

So far, then, I have been speaking of books whose only ornament is the necessary and essential beauty which arises out of the fitness of a piece of craftsmanship for the use which it is made. But if we get as far as that, no doubt from such craftsmanship definite ornament will arise, and will be used, sometimes with wise forbearance, sometimes with prodigality equally wise. Meantime, if we really feel impelled to ornament our books, no doubt we ought to try what we can do; but in this attempt we must remember one thing, that if we think the ornament is ornamentally a part of the book merely because it is printed with it, and bound up with it, we shall be much mistaken. The ornament must form as much a part of the page as the type itself, or it will miss its mark, and in order to succeed, and to be ornament, it must submit to certain limitations, and become architectural; a mere black and white picture, however interesting it may be as a picture, may be far from an ornament in a book; while on the other hand, a book ornamented with pictures that are suitable for that, and that only, may become a work of art second to none, save a fine building duly decorated, or a fine piece of literature. These two latter things are, indeed, the only absolutely necessary gift that we should claim of art. The picture-book is not, perhaps, absolutely necessary to man's life, but it gives us such endless pleasure, and is so intimately connected with the other absolutely necessary art of imaginative literature that it must remain one of the very worthiest things towards the production of which reasonable men should strive.

**HOW TO WORK BETTER.**  
Fischli and Weiss

- How to work better
- 1 DO ONE THING AT A TIME**
  - 2 KNOW THE PROBLEM**
  - 3 LEARN TO LISTEN**
  - 4 LEARN TO ASK QUESTIONS**
  - 5 DISTINGUISH SENSE FROM NONSENSE**
  - 6 ACCEPT CHANGE AS INEVITABLE**
  - 7 ADMIT MISTAKES**
  - 8 SAY IT SIMPLE**
  - 9 BE CALM**
  - 10 SMILE**

2001  
Erwin Wurm  
The Three Philosophers

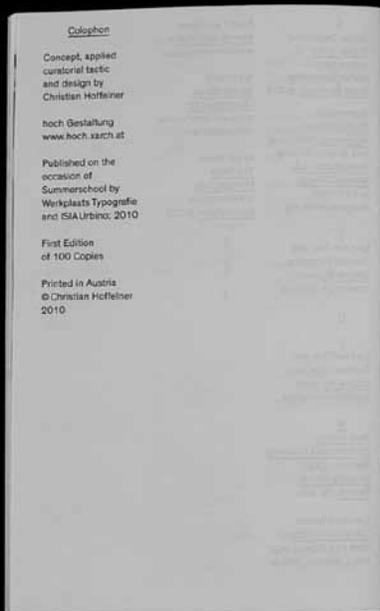
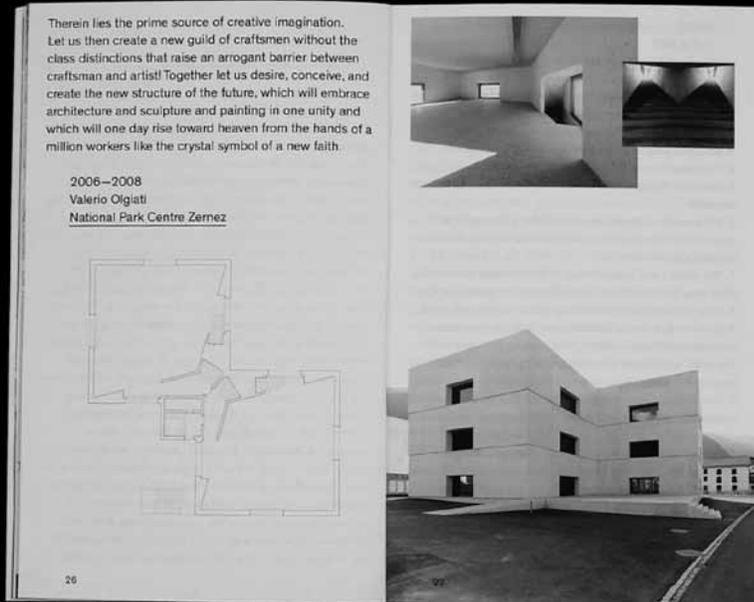


1919  
Walter Gropius  
Bauhaus Manifesto and Program

The ultimate aim of all visual arts is the complete building! To embellish buildings was once the noblest function of the fine arts; they were the indispensable components of great architecture. Today the arts exist in isolation, from which they can be rescued only through the conscious, cooperative effort of all craftsmen. Architects, painters, and sculptors must recognize anew and learn to grasp the composite character of a building both as an entity and in its separate parts. Only then will their work be imbued with the architectonic spirit which it has lost as 'salon art'. The old schools of art were unable to produce this unity; how could they, since art cannot be taught. They must be merged once more with the workshop. The mere drawing and painting world of the pattern designer and the applied artist must become a world that builds again. When young people who take a joy in artistic creation once more begin their life's work by learning a trade, then the unproductive 'artist' will no longer be condemned to deficient artistry, for their skill will now be preserved for the crafts, in which they will be able to achieve excellence. Architects, sculptors, painters, we all must return to the crafts! For art is not a 'profession'. There is no essential difference between the artist and the craftsman. The artist is an exalted craftsman. In rare moments of inspiration, transcending the consciousness of his will, the grace of heaven may cause his work to blossom into art. But proficiency in a craft is essential to every artist.

24

25



L Filip Dujardin, *Untitled*

Cristiano Toraldo di Francia ist Architekt und war Mitglied der Gruppe Superstudio – von 1966 bis 1973. Superstudio entwickelten utopische, kritische Projekte. Weltweite Lehr- und Ausstellungstätigkeit sind fester Bestandteil seiner Praxis. Seit 2004 betreibt er zusammen mit Lorena Luccioni das Architekturbüro *luccioni toraldo di francia architetti* in Filottrano. Er ist Gastprofessor an der California State University in Florenz.

Telefongespräch Graz – Filottrano (Ancona), am 3. Oktober 2010

CH Wie haben sich eure Intentionen zu gestalten angefangen, als sie zusammen mit Adolfo Natalini im Jahr 1966 Superstudio gegründet haben?

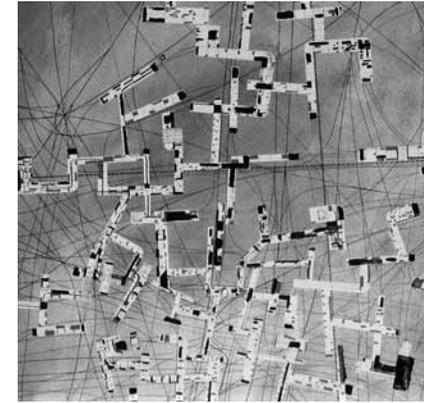
CH Hat die multiperspektivische Auseinandersetzung mit dem Feld der Architektur zur Zeit als ihr noch studiert habt begonnen?

CTDF Es ist nicht leicht diese Frage so spezifisch zu beantworten, weil sich diese Dinge aus vielen Komponenten zusammensetzen. Wir kannten uns von der Universität und obwohl wir aus unterschiedlichen politischen Lagern kamen – ich verfolgte die linken studentischen Bewegungen, während Adolfo eher zu den Rechten tendierte. Ich arbeite als Fotograf, Adolfo war Maler während wir Architektur studierten. Diese Praxis half uns dabei, über die Grenzen der Architekturdisziplin hinaus zu sehen um andere Felder zu dokumentieren und zu erforschen mit Hilfe derer wir uns ausdrücken konnten; Felder wie die Kunst, oder die Kommunikation im Allgemeinen. Die ersten Themen resultierten aus den Erfahrungen die wir beim Durchqueren verschiedener Disziplinen der Kommunikation gemacht haben.

CTDF Ja, zum Beispiel 1964, haben wir – ich mit drei oder vier anderen Kommilitonen, Adolfo war nicht dabei, aber Andrea Branzi und Massimo Morozzi, die später Archizoom gegründet haben – einen Kurs initiiert, bei dem verschiedene Gebiete vier eigenständiger Lehrstühle in einem

Projekt gebündelt wurden. Das Projekt war die neue Stadt Florenz, mit dem Namen *Città Estrusa (Die extrudierte Stadt)*. Der Name verweist darauf, die Stadt als Produktionskette zu denken – wie in einer Fabrik, die Stadt als den perfekten Platz einer Produktion. Natürlich war das eine gewisse Kritik an der Moderne, die alle Teile einer Stadt auf ein Maximum an Produktion zonierte – mit geringstem Aufwand und größtmöglicher Effizienz. Die Form der Stadt wurde in der Moderne in die Form der Fabrik transformiert. Wir haben das Projekt nicht nur mit Serien von Zeichnungen gearbeitet sondern auch mit einer Vielzahl an anderen Werkzeugen wie Sound, Aktionen oder visueller Kommunikation; Werkzeuge die für die Architekturproduktion nicht typisch waren. Es gab natürlich auch Dinge die man von Architekten erwartet: Pläne, Perspektiven, Axonometrien. Aber es wurden auch andere Methoden angewandt die für Architekten nicht üblich waren. Das war ein ziemlich wichtiger Schritt.

CH Was hat euch zu dieser Zeit beeinflusst und dazu gebracht euch von einer Position des Architekturschaffens zu befreien die gebaute Räume im eigentlichen Sinn generiert?



LI Constant Nieuwenhuys, *New Babylon North*, Wasserfarbe und Collage, 100 × 100 cm

CTDF Ich denke am einflussreichsten waren die Situationisten oder Constant mit seinem Projekt *New Babylon* \*(Constant Nieuwenhuys – *New Babylon*, 1958) oder Guy Debord, sein Buch *La Société de Spectacle (Die Gesellschaft des Spektakels)*. Eine sehr interessante Analyse unserer kapitalistischen Gesellschaft – auch politisch – und der konstanten Bewegung von einer produktionsorientierten Welt hin zu einer konsumorientierten Welt, in der – und das war unsere Äußerung – sich das Aussehen der Stadt in der Tat von dem einer Fabrik zu dem eines Supermarkts veränderte. Ein erweiterter Supermarkt wo es kein Aussen mehr gibt; alles ist Innenraum, alles ist eine Bedingung, während zuvor die Stadt eine sehr definierte Form hatte. Draußen vor der Stadt gab es das Land, die Natur etc. Jetzt gibt es keinen Unterschied mehr. In einer Stadt zu wohnen ist nur eine Kondition, wir sind überall in Städten, weil sich die städtischen Konditionen in alle Richtungen ausgedehnt haben. Auf den anthropologischen Wandel hin, den das System provozierte – wir beobachteten diverse Phänomene und analysierten sie immer wieder –, verdichteten

wir fünf Aspekte des Lebens: *Life Education, Ceremony, Love and Death*. Fünf grundlegende Momente im Leben eines Menschen, die üblicherweise nicht zwangsläufig von der Architektur bearbeitet werden. Diese Dinge werden von Philosophen oder ähnlichen Disziplinen gedacht. Für uns war Architektur aber sicherlich eine Problem findende Aktivität und nicht nur eine Problem lösende. Also, wenn man so will handelte es sich um einen philosophisch, theoretischen Diskurs der dazu Bilder benutzte.

CH Eure Arbeit sah die Architektur als erweitertes Betätigungsfeld. Eine Architektur die durch den Gebrauch diverser Methoden beziehungsweise Medien gebaut und zum Leben erweckt werden kann. In welchen Bereichen und mit welchen Rahmenbedingungen habt ihr eure Ideen und Vorschläge erarbeitet, die später als Utopien bezeichnet wurden?

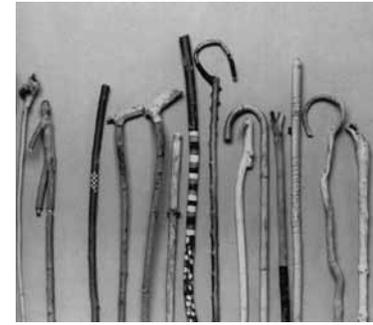
CTDF Die so genannten utopischen Projekte – wir haben sie natürlich nicht so genannt – nannten wir einfach nur Projekte. In der Physik gibt es praktische und theoretische Abhandlungen; auch wir hatten beide Zugänge die parallel liefen. Es konnte der Fall sein, dass es zum Beispiel einen Wettbewerb gab der uns dazu führte spezifische, theoretische Fragestellungen zu entwickeln aber dann nicht in der pragmatischen Weise zu antworten. Zum Beispiel beim Wettbewerb für die Erweiterung des Friedhofes in Modena 1971 – der später von Aldo Rossi gebaut wurde – antworteten



LII Fundamental Acts

wir mit einem Projekt das durchgezeichnet war, aber das Interessanteste waren nicht die Zeichnungen, sondern die theoretische Auseinandersetzung, oder besser gesagt die Beschreibung dessen, was geschehen könnte. Wir argumentierten, dass die Erinnerung an tote Menschen nicht dem entspricht wie sich die Stadt der Toten Menschen, der Friedhof als wiederholende Reproduktion, für gewöhnlich materialisiert. Das Areal das für den Wettbewerb vorgesehen war ließen wir leer, bis auf eine Nachbildung der Kirche aus dem 18. Jahrhundert – sie ist das Monument des alten Friedhofes –, die sich in der Mitte der Fläche befinden sollte. Im Inneren der nachgebildeten Kirche befindet sich ein Krematorium. Die Energie die beim Verbrennungsvorgang freigesetzt wird, sollte einen Satelliten versorgen der um die Erde kreist. Er beinhaltet eine virtuelle, digitale Sammlung von Erinnerungen der Toten auf einem Datenträger. Die Informationen sind über ihn mit der Erde verbunden und abrufbar, wie von einer großen Bibliothek. Eigentlich ist der Satellit der Friedhof. Man konnte sich mit Erinnerungen verbinden, die der wirklichen

Erinnerung der Toten Personen näher waren, als der Art von Erinnerung, die der gebaute Friedhof hervorbringt. Diese Überlegungen waren dann natürlich mit anderen Projekten verknüpft, wie auch mit der Neuen Universität von Florenz. Wir gaben fünf Leiterplatten als Modell für die Universität bei diesem Wettbewerb ab. Zu dieser Zeit waren diese *Chips* ziemlich groß. Wir wollten damit sagen, dass in naher Zukunft die Universität auf diesen Medien stattfinden würde. Sie würde sich im Internet befinden. Natürlich gab es das Internet damals noch nicht, aber wir hatten die Intuition, dass es das Ziel sein müsse, das es zu erreichen galt. Und dabei handelte es sich – wie wir es heute nennen – um virtuelle Architektur; das Netz als unglaubliche Universität, Bibliothek etc. Das Problem der Bildung war in diesem Beispiel mit dem Thema des Todes verknüpft. Unsere Arbeit bewegte sich ständig hin und her, wie ein Pendel, von der Praxis zur Theorie und wieder zurück. Aber natürlich war es nicht immer so, dass die Themen aus einer konkreten Aufgabenstellung entwickelt wurden. Manchmal recherchierten wir nur der Sache wegen, wie das Recherche-Projekt



LIII

CH Durch eure Arbeitsweise wurden verschiedene Methoden, Taktiken und Denkweisen verschiedener Disziplinen angeeignet um Fragestellungen zu konkretisieren.

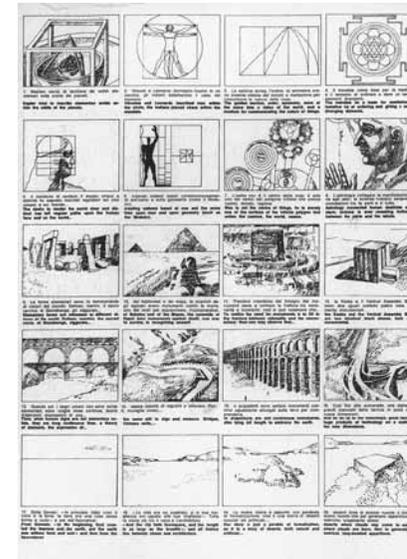
*Extrurban Material Culture*, 1973, um die Welt besser zu verstehen. Die Welt des Bauern, in dessen Singularität als Person sich die Präsenz des Erzeugers von Dingen, des Verbrauchers und des Transformierenden zugleich erkennen lässt. Das war eine Sichtweise die uns dabei half, uns in einer städtischen, industriellen Gesellschaft besser zurecht zu finden, die langsam verschwindet, eine Gesellschaft für die jeder zum Konsument wurde. Die Dinge verloren ihren wahren Wert, ihre tatsächliche Gebrauchsfähigkeit um einen rein künstlichen Aspekt zu erwerben. Der Markt wurde extrem artifiziell um zu überleben, um sich fortlaufend zu reproduzieren.

CTDF Dabei ist eine Sache wichtig zu erwähnen. Wir waren Theoretiker aber eben auch sehr pragmatisch. Wir waren Künstler, in dem Maß wie es Architekten sein sollten. Und in der Tat, wir saßen an vielen Ideen, machten Experimente, ob nun theoretisch oder praktisch. Manchmal erinnere ich mich daran, dass ich Tage vor einer Zeichnung verbrachte, mit verschiedenen Stiften, Werkzeugen. Es war eine interessante Übung sich in die selbe Arbeitsdimension

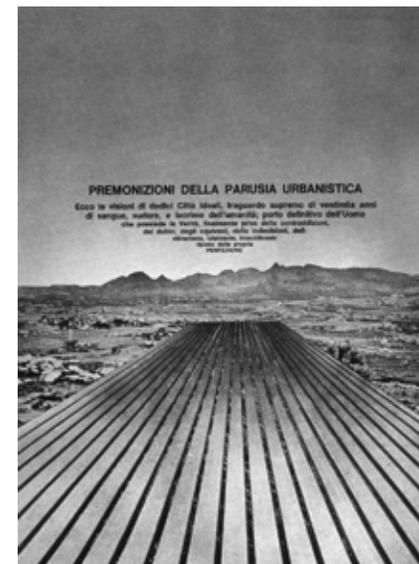
zu versetzen wie sie der spätere Produktionsprozess des Gegenstandes beansprucht. Natürlich könnte ich auch schneller skizzieren, aber wenn ich ein Möbel entwerfe, kann ich auch meine Zeichnung so anfertigen, dass ich so viel Zeit dafür brauche wie derjenige, der es später aus Holz oder einem anderen Material herstellt. Der Gebrauch des Körpers – körperlicher Einsatz bei der Handhabung eines Kommunikationsmittels – erleichterte es den darauf folgenden Produktionsprozess, die Schwierigkeiten, die Ermattung der Arbeiter beim Übersetzen der zeichnerischen Informationen hin zum Designobjekt, hin zur gebauten Architektur etc., verstehen zu lernen. Das war eine komplett andere Dimension von Auseinandersetzung im Arbeiten, als bei einer theoretischen.

CH Beim *Self-Publishing*, gibt es Akteure, die den gesamten Herstellungsprozess selbst ausführen – ähnliche Motive wie eure –, um den einzelnen Arbeitsschritten bei einer Publikation näher zu kommen. Ihr habt das ja auch so gemacht. Welche Rolle spielten Drucksachen, oder generell Medien in euren Projekten?

CTDF Wir waren die meiste Zeit auch Selber-Macher wenn es um Drucksachen ging. Wir produzierten Gedrucktes so, wie wir auch Prototypen für Möbel oder andere Dinge selbst herstellten. Wir wollten unabhängig bleiben und nicht Gefahr laufen, dass jemand der etwas von uns gesehen hat – ein Editor oder jemand von einem Magazin – auf uns zu



LIV Storyboard; *The Continuous Monument: an Architectural Model for Total Urbanization*



LV Twelve Cautionary Tales for Christmas, *Eleventh City. City of the Splendid Houses*

kommt, und fragt ob wir für ihn etwas machen. Es war unser Ziel, so etwas wie einen Verlag zu gründen, aber wir haben es nicht erreicht. Vieles kam natürlich auch aus meiner Aktivität als Fotograf. Ich habe von Beginn an viele Fotomontagen gesehen. Aber nur ein kleiner Teil der Montagen die zuvor angefertigt wurden, waren aus dem architektonischen Kontext und wenn, dann wurden sie für reale Projekte verwendet. Wir waren sehr daran interessiert die Fotomontage für Projekte zu verwenden die nicht gebaut werden, um ihnen die realistische Möglichkeit einzuräumen, die eine einfache Zeichnung nicht zu kommunizieren vermag. Es handelte sich also darum die Leute etwas glauben zu lassen, das wir nicht bauen wollten. Die Projekte waren bloß eine Kritik. Sie waren nur ein Blick auf die Realität, auf etwas was schon da war, in einer speziellen Weise gefiltert. Dieses Medium war für uns sehr wichtig. Wir versuchten das Selbe auch über Ausstellungen oder Filme. Beim Film *Ceremony* zum Beispiel, wird nie Architektur gezeigt, weil wir sie als Zeremonie, als Ritual betrachten. Die Beschreibung, die Bewegungen der Menschen war viel interes-

santer als Film zu bearbeiten, als in einer Serie von Zeichnungen. Jedes einzelne Medium hat seine eigenen Qualitäten und Ziele. Für uns war dabei wichtig, dass die Architektur nicht nur ein Problem maßstäblicher Zeichnungen war, sondern ein unglaublich weites Feld an Recherche das verschiedene Medien gebraucht.

CH Glauben sie, dass Drucksachen heutzutage ähnlich energetische Eigenschaften besitzen wie in den 1960er, 1970er Jahren?

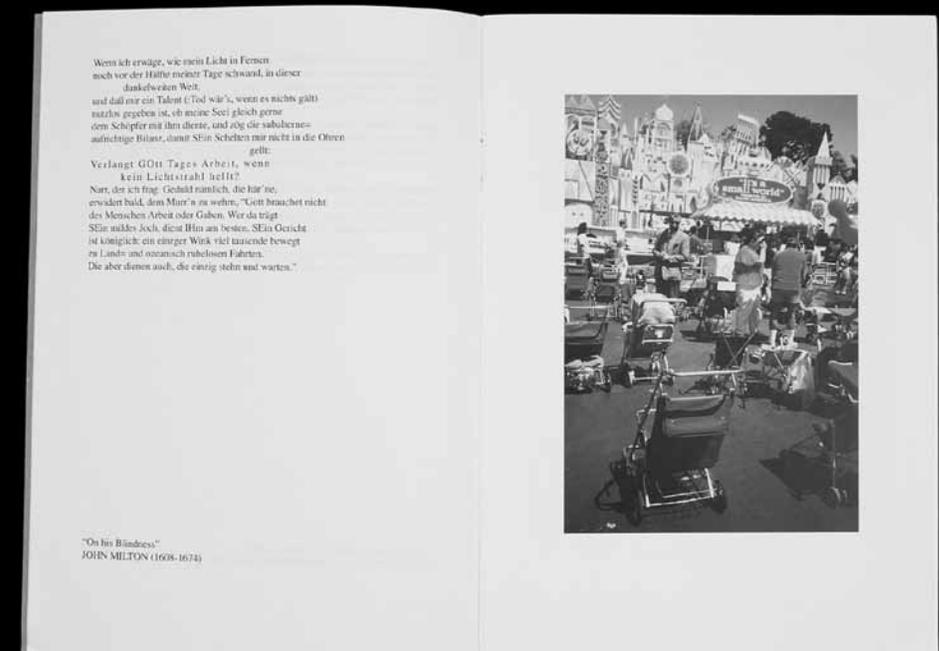
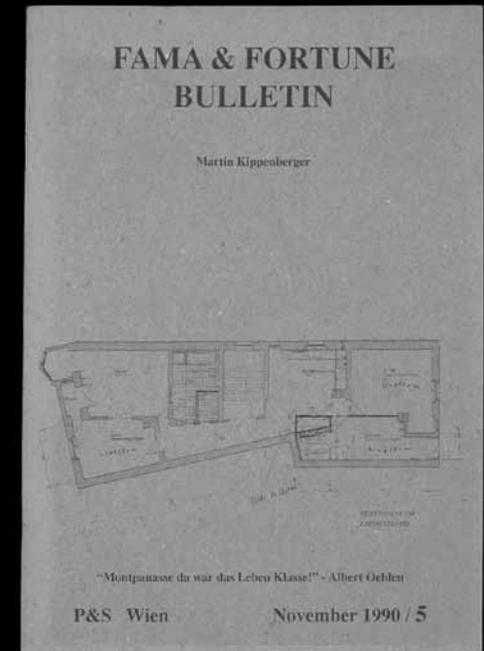
CTDF Sie sollten mein Haus sehen. Ich weiß nicht mehr wo ich meine Bücher hinstellen soll. Vor allem heißt drucken, etwas zu bedrucken, und dieses etwas wird zu einem Objekt. Ein schönes Buch hat einen gewissen Reiz. Natürlich gibt es heute andere Medien. Klar, es gibt das Virtuelle. Aber ich glaube, weil so Vieles mit dieser Virtualität verbunden ist, können wir das gedruckte Wort, dieses künstlerische Handwerk Druck besonders wertschätzen – neben dem Aspekt, dass die Technik heute unglaublich für Druckproduktionen ist. Wenn ich Bücher von Bruno Munari ansehe, gedruckte Bücher – die man manchmal beschädigt, zweiter Hand in Läden findet –, das sind Meisterwerke. Objekte die kommunizieren; aber sie sind genauso unglaublich als Objekte.

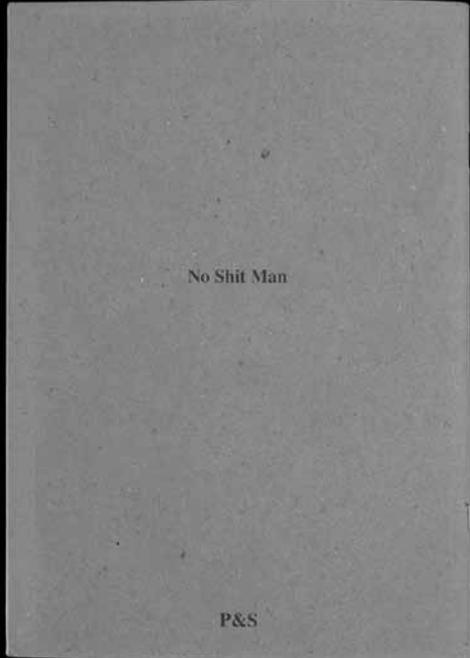
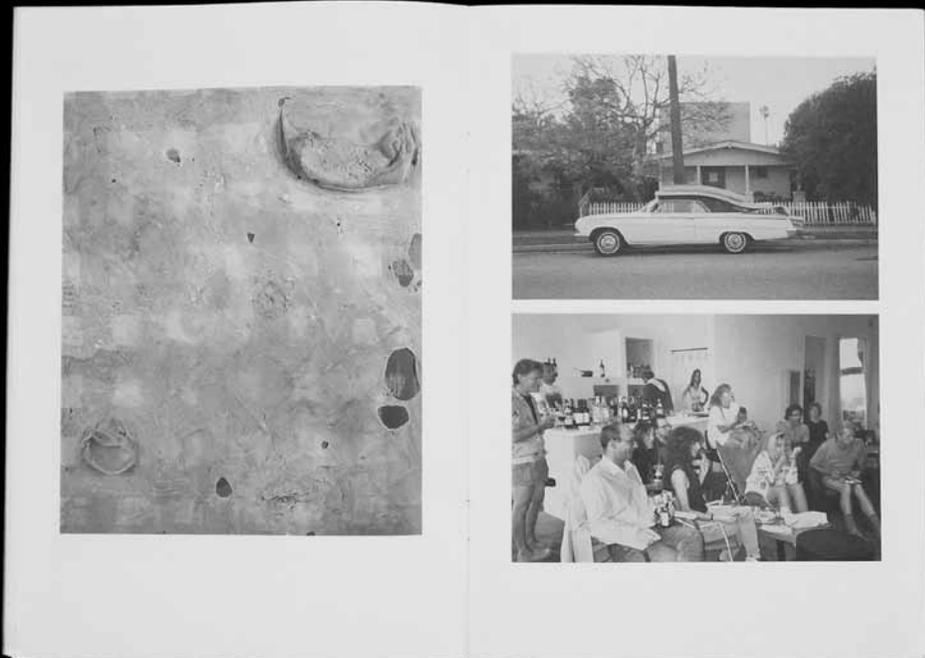
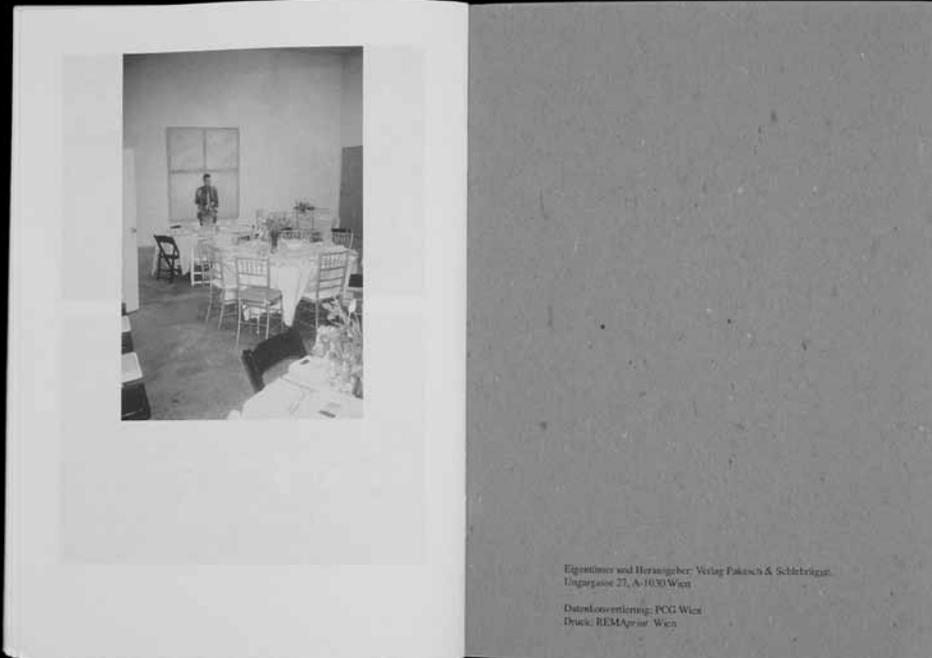
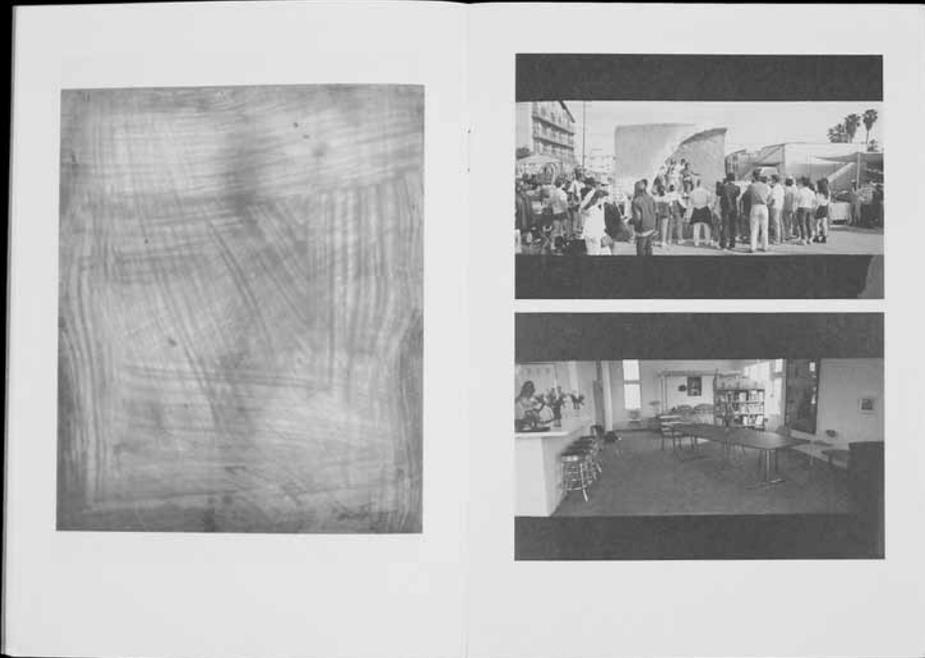
Die Zeitschrift veröffentlicht exklusiv von Künstlern und Künstlerinnen gestaltete Ausgaben in kleinen Auflagen; seit zehn Jahren ist sie ein internationales Sammlerobjekt<sup>1</sup>

32 Seiten  
Format: 170 x 240 mm

Martin Kippenberger  
1990

<sup>1</sup> vgl. Fama und Fortune Bulletin, <http://www.schlebruegge.com>; 12. Dezember 2010





*Self-Publishing* – publizistische Strategie in Eigenproduktion

»Design is there to help you making your idea come to life, design in itself can never be the goal, but is the method.«<sup>1</sup>

Armand Mevis – Werkplaats Typografie

Laufend und mit hoher Frequenz produziert die Architektur-Kultur Drucksachen: Bücher, Zeitschriften, Hefte, Magazine. Architekten bedienen durch ihr eigenes *Display*-Verhalten, wie es Stephan Trüby bezeichnet, eine Medienmaschine die zu einem großen Teil an fachspezifisch Interessierte adressiert ist. Das Erscheinen von Monografien oder projektbegleitender Publikationen hat seinen Rhythmus beschleunigt. Printmedien wie die klassische Architekturzeitschrift ist in Fachkreisen bekannt und wird hauptsächlich als Hochglanzmagazin gestaltet, in dem ästhetisierte Bilder auf eine geliftete Architekturkritik treffen. »Architektur ist nicht gerade ein Garant für Breaking News. Zumindest solange sie stehen bleibt. Ihr Nachrichtenwert strebt gegen Null. Mies van der Rohe hatte Recht: Nicht jeden Montagmorgen kann man eine neue Architektur erfinden. Doch Architekturmedien sind dazu verdammt genau darüber jeden Montagmorgen zu berichten. (...) Den großen Architekturzeitschriften eilt der Ruf voraus, ordentlich gestaltete Sedativa zu sein.«<sup>2</sup> Die Themenlisten wiederholen sich kontinuierlich. Die Architekturausübung tritt vor allem mit den Massenmedien in Kontakt die durch ihre Publizistik den Ort der Architektur weitgehend beeinflussen. Es ist nicht verwunderlich, dass eine »(...) avancierte architektonische Praxis von Papierarchitektur nicht mehr zu trennen ist. (...) Für das Segment der Architekturmedien lässt sich antworten, was auch im Allgemeinen gilt: Aufklärung ist nur eine feine Form von Propaganda, Partizipation nur eine besonders raffinierte Form von Persuasion«<sup>3</sup> Schlaue organisierte Formen des Publizierens im Architekturkontext zeigen welchen Stellenwert Publikationen für das Vorantreiben eines Diskurses einnehmen können. Ein aktives Beispiel dafür ist die niederländische Architekturfabrik OMA & AMO. Der Sektor der Bauprojekte wird gleichermaßen projiziert wie die Erforschung architekturanthropologischer Themen. »Noch nie war so unklar wie heute, was Architektur ist, was Architekten treiben und wo die Grenzen der Architektur und ihrer Theorie und Praxis liegen.«<sup>4</sup> Teilbereiche der Architektur widmen sich einer weitgehend wage definierten,



LVI AA Gallery, *OMA Book Machine*, Ausstellung;  
40.000 Seiten publizistischer Arbeit von OMA

schwer zu aktualisierenden und noch viel zu allgemeinen Kategorie: Der Wissensgenerierung und Vermittlung. Die Masse fachspezifischer Medien, wie auch praktizierende Architekten, orientieren sich noch immer zu sehr am Funktionskomplex einer Medienmaschine des Star-Architektentums, als zum Beispiel an strategischen, gebrauchorientierten, regional- oder ortsspezifischen Diskussionspotentialen zu arbeiten. Architekturvermittlung muss Aufgaben und Ziele genau und zielgruppengerecht definieren und gestalten, damit sie andere Personengruppen erreicht als bisher – nicht nur Architekten, Künstler und interessierte Laien. »Vermitteln bedeutet dabei näher bringen, sensibilisieren und Verständnis evozieren und nicht zu belehren oder ein Gebäude zu verabsolutieren, dass sämtliche Bedeutung einrastet.«<sup>5</sup> Kommunikationsmedien kommt dabei eine große Bedeutung zu, die zeitgemäße Publikationskonzepte und Produktionsmethoden fordert. In der Architekturausbildung ist dies näher zu bringen weitgehend vernachlässigt. Zwar müssen Architekturprojekte schon im Studium durch Poster, Broschüren, kleine Hefte, oder sogar Bücher präsentiert und erklärt werden, doch mangelt es den meisten Studienplänen bislang daran technische Fertigkeiten und kritische Haltungen des Grafik Designs zu vermitteln und ihre Relevanz in einem Architekturdiskurs bewusst zu machen. In der Publikation *Forms of Inquiry*, von Zak Kyes und Mark Owens werden Konzepte und Ermittlungen von angewandtem, zeitgenössischem Grafik Design beleuchtet und deren Beziehung zur Architektur dargestellt. In der Einleitung zum Thema der kritischen Erforschung grafischer Räume werden Fragen in Richtung einer multiperspektivischen Arbeitsweise aufgeworfen. In welchen Feldern über-

lagern sich theoretische wie praktische Zugänge der Gestalter mit architektonischem Wissen und von welchen Architekturen beziehen praktizierende Grafiker Einflüsse? Zak Kyes ist Art Director des *Print Studios* an der Architectural Association in London. Die AA hat eine lange Geschichte im Veröffentlichen von Journalen und Dokumentationen von Studierendenarbeiten. Die Aktivität der Architektur-Schule als Verlag startete unter der Leitung von Alvin Boyarsky – von 1971 bis 1990 – mit Kleinauflagen.<sup>6</sup> Dennis Crompton von Archigram initiierte das Druckstudio im Studienjahr 1971/1972.<sup>7</sup> Als die Schule nach einem Umbau 1980 auch einen öffentlichen Ausstellungsraum im Haus hatte, kamen mit den Ausstellungen auch die Ausstellungskataloge. Es wurden meist nicht veröffentlichte, noch nicht in einem Diskurs besprochene Arbeiten vorgestellt und dann über Kataloge oder Abwandlungen davon weiterverhandelt. Einige Publikationen sind zu Gegenständen mit dauerhaftem Wert geworden.<sup>8</sup> Publikationen spielten eine Schlüsselrolle für den Erfolg der Schule in einer Zeit als viele Projekte nie auf eine Realisierung hin ausgerichtet waren.<sup>9</sup> Vermutlich auch ihrer Abgänger wegen betreibt die Architekturschule ein Druckstudio, das sich mit Themen des Grafik-Designs, dessen architektonischem Kontext und der Beziehung von grafischen Produktionen in einer größeren, kulturellen Dimension auseinandersetzt. Viele Veröffentlichungen werden auch heute noch im Haus produziert und im Eigenverlag publiziert – aktuell wieder vermehrt in Kleinauflagen. Ein Konzept, das mit ephemeren Medien – wie dem *Web 2.0* – Inhalte zu generieren und öffentlich zu machen, Schritt gehalten hat. Vernetzt zu arbeiten und Wissen verschiedener Quellen nutzen zu können haben Druckproduktionen wie diese vielmehr unterstützt, als sie durch andere Formen des Publizierens zu ersetzen.

Im Text *Ways of Seeing Books* schreibt Richard Hollis über die verschiedenen Arten wie ein Buch gesehen und gestaltet werden kann. Dabei verweist er auf eine Konferenz in Chicago im Jahr 1949, die das Buch *Graphic Forms* herausgebracht hat. Er zitiert einen der Haupt-Mitwirkenden des Buches Gyorgy Kepes, der vorschlägt, die Funktionen eines Buches in materiellen, optischen und psychologischen Aspekten zu überdenken. »Das Buch kann in der selben Weise erdacht werden wie die Handhabe eines Werkzeugs oder eines Utensils ... und mit perfekter Kontrolle.«<sup>10</sup> Hollis fährt weiter fort, dass das bewährte System Buch im massentauglichen Sinn – standardisiert und ein gedruckter Text in Form eines Taschenbuches – den Gestaltern nur wenig

Raum für Innovation eröffnet. Anknüpfend an Marshall Lees Buch, *Books for our Time*, argumentiert er, dass Bücher die Perioden in denen sie entstehen, reflektieren sollen, anstatt sich an der Gestaltungsweise von Büchern aus vergangenen Zeiten zu orientieren. »Wir müssen unsere Augen nach vorne richten, nicht zurück wenn wir die Bücher von heute gestalten wollen.«<sup>11</sup>

Die Zugänglichkeit technischer Reproduktionsmethoden und informationstechnologisches Verständnis ist im einundzwanzigsten Jahrhundert mitverantwortlich, dass schnelles Herstellen hochwertiger Produktionen im Eigenverlag möglich ist. In fast jedem Studio, das im gestalterischen Kontext operiert, gibt es Computer und Farbkopierer. Es ist also relativ einfach solche Hardware für verschiedene Zwecke zu adaptieren. Im selben Anwendungsbereich gibt es auch spezialisiertere Maschinen, die auf Tinte basieren. Mit Schablonen-Druckmaschinen für hohe Druckvolumen –



LVII Schablonen-Druckmaschine von Ricoh

von Riso oder Ricoh – lassen sich gute Drucke erzeugen und kostengünstig umsetzen. Durch *Print on Demand*, das es erlaubt auf individuelle Nachfrage und Bestellung ein Buch produzieren zu lassen, werden Bücherprojekte ohne großes Budget möglich – in diesem Fall natürlich mit Abstrichen in Sachen Produktions-Qualität. *Desktop-Publishing*-Programme bilden als Werkzeuge den Hintergrund der verschiedenen Verfahren. Es kann von einer Horizontalisierung von Baukästen gesprochen werden, da sich weitgehend

die selben Programme auf den Rechnern der Akteure unterschiedlicher Disziplinen im gestalterischen Feld befinden. Die Motivation diverse Anwendungen und technischen Variantenreichtum an Taktiken zu erzeugen, passiert aus einer Notwendigkeit heraus dieser Uniformität an Werkzeugen progressive Varianten, Vorschläge, Experimente, Lösungen entgegenzustellen. Der Einsatz von Programmen soll dabei helfen konkret zu werden, aber nicht die Sicht durch interne Paradigmen in ihrer Anwendung verstellen.



LVIII Jürg Lehni, *Hektor*, Test #6,  
11. September 2002

Im Eigenverlag erscheinende Drucksachen entstehen in verschiedenen Sparten gestaltender Disziplinen und Industrien: Künstler, Architekten, Schriftsteller, Schulen oder Institutionen produzieren kleine Publikationen. \*(Bei Institutionen oder Firmen kann es sich um *Cooperate Publishing* handeln, das die Markenwirksamkeit eines Unternehmens stärkt und ihre Inhalte kundengerecht vermitteln soll.) Ein Vorteil dieser Art des Veröffentlichens ist nicht nur ihre Unabhängigkeit sondern auch ihre unterschiedlichen Erscheinungsformen: Ausstellungsbeiträge, Diskussionen, Filmvorführungen, Messen, Lehrveranstaltungen, oder Internetseiten-Projekte. Somit erheben sich die vormals zweidimensionalen Arbeiten in einen mehrdimensionalen Raum und schließen eine größere Vielfalt an Aktions- und Partizipationspotentialen mit ein. Der Vertrieb der gedruckten Erzeugnisse und ihre Vermarktung muss selbst organisiert werden, was eine genauere

Platzierung der Produkte zur Folge hat. »Wir sind nicht-akademische Freistilisten mit einer *Do-it-yourself*-Haltung, Agitprop-Veröffentlicher und Wissensproduzenten die in einem spezifischen, lokalen Kontext arbeiten«<sup>12</sup>, schreiben die Produzierenden Robert Hamelijnc und Nienke Terpsma über ihr Projekt. *Fucking Good Art* entsteht in enger Wechselwirkung mit einem Ort, einer Galerie oder Künstlern und macht Experimente mit Kollaborationen, fokussiert forschungsbasierte Kunst-Praxen und betreibt Wissensproduktion in der Kunst, in Form von Veröffentlichungen. Die Formate der Publikationen sind unterschiedlich: A3-Papier zu A5 gefalten, Internetseitenausgaben, Taschenbücher, oder Audio-Ausgaben im Radio. »Diese Arbeit zieht den Gestalter hinter seinem Bildschirm hervor, in den Prozess, der die traditionelle Beziehung zwischen Kunde und Gestalter auflöst, zu Gunsten des Gestalters, der zum Editor, Herausgeber und zum Vertreter umkonfiguriert wird. Im Gebrauch neuartiger Methoden in der Produktion erweitern diese Gestalter die Grenzen einer Studio-Arbeitssituation (...), sie vertreiben ihre eigenen Information durch selbstinitiierte Publikationen (...) und präsentieren eine Matrix aktueller, kritischer Positionen durch den Gebrauch von archivarischen und kuratorischen Taktiken (...).«<sup>13</sup> Wenn Veröffentlichungen und Produktionen so konzipiert werden, sind sie offener, flexibler an ihre Inhalte anzupassen und für individuelle Anwendungen zu adaptieren, zugleich aber auch komplexer. Ihre Autoren sind dazu gezwungen unterschiedliche Strategien und Konzepte zu entwerfen, um der Aussage ihrer Projekte gerecht zu werden. Auch dem Ort an dem produziert wird kommt eine andere Bedeutung zu als bisher. Das Studio wird zum Drucklabor, Lager, Veranstaltungs- oder Ausstellungsraum oder zum Buchladen. Durch vielschichtige und kollaborative Prozesse bilden sich divergierende Formen publizistischer Praxis aus. Vermutlich ist das der Grund warum Konzepte dieser Art transdisziplinär und auch in institutionalisiertem Umfeld funktionieren – ähnlich den Zeitschriften der 1960er Jahre. Auf der Konferenz *Little Magazines/Small Talks*, zu kleinen Zeitschriften an der Architectural Association weist Peter Cook auf den Ursprung der Hefte von Archigram hin. Sie sind aus einem Willen heraus entstanden, gepaart mit Spontanität und Glauben an die Sache. Mit institutionalisierten Verfahren haben diese Zugänge auf den ersten Blick nichts gemeinsam; doch betont Cook, dass auch Archigram institutionalisiert wurde, und heutzutage die Grenzen verschwimmen aus und in welchen Formen Publikationen entstehen.<sup>14</sup>

## Aufsatz *Self-Publishing* – publizistische Strategie in Eigenproduktion

1 Armand Mevis  
– Werkplaats Typografie,  
*Summer School Assignment*  
2009, <http://summerschool-wt.isiaurbino.net/2009>,  
10. Oktober 2009

2 Stephan Trüby,  
*Displayverhalten, zur*  
*Evolution des Papier-*  
*architekten*, Arch+ Zeit-  
schrift für Architektur und  
Städtebau, # 186/187,  
S. 135

3 vgl. ebenda,  
S. 135 f.

4 ebenda

5 Marc Kirschbaum,  
*Der Architekt als Kom-*  
*munikator*, Arch+ Zeitschrift  
für Architektur und Städte-  
bau, # 186/187, April 2008,  
S. 139

6 vgl. Robin Kinross,  
*The Architects of the Book*,  
*Domus* # 847, S. 69

7 vgl. Emmet Byrne,  
Alex DeArmond, John Sueda,  
Task Newsletter #2,  
*Not What if, What if Not*,  
*Architectural Association*  
*Print Studio / Zak Kyes &*  
*Wayne Daly (Interview*  
*with Zak Kyes): Bedford*  
*Press (2008)*, S. 84

8 vgl. Robin Kinross,  
*The Architects of the Book*,  
*Domus* # 847, S. 69

9 vgl. Emmet Byrne,  
Alex DeArmond, John Sueda,  
Task Newsletter #2,  
*Not What if, What if Not*,  
*Architectural Association*  
*Print Studio / Zak Kyes &*  
*Wayne Daly (Interview*  
*with Zak Kyes): Bedford*  
*Press (2008)*, S. 84

10 vgl. Richard  
Hollis, *Ways of Seeing*  
*Books*, erschienen in  
Sara De Bondt und Fraser  
Muggeridge, *The Form of*  
*the Book Book*, S. 49; Hollis  
zitiert aus Gyorgy Kepes  
et al., *Graphic Forms*,  
Harvard University Press,  
Camebridge, 1949, S. 8

11 vgl. ebenda,  
S. 50; Hollis zitiert aus  
Marshall Lee, *Books for our*  
*Time*, Oxford University  
Press, New York, 1951

12 Robert  
Hamelijnck und  
Nienke Terpsma, *Fucking*  
*Good Art* # 20 in *Graphic*  
*# 10, Self-Publishing Issue*,  
S. 79

13 Zak Kyes & Mark  
Owens, *Forms of Inquiry:*  
*The Architecture of Critical*  
*Graphic Design*, S. 12

14 vgl. Peter Cook,  
*Little Magazines/Small Talks*,  
an der Architectural  
Association am  
10. November 2010,  
[www.clipstampfold.com](http://www.clipstampfold.com),  
8. April 2010, Aufzeichnung  
bei 26 Min. 13 Sek.; und  
bei 28 Min. 24 Sek.



LIX Lena Amuat, *Carol Rama's Home and Studio*, Turin, 2010



LX Lena Amuat, *Cornel at Work*, Sonoma, 2006



LXI Lena Amuat, *Zoë at Work*, Zürich, 2010



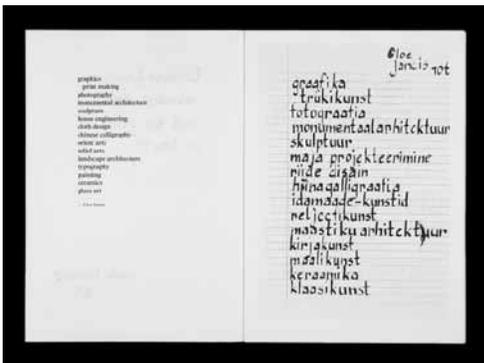
LXII Lena Amuat, *Naomi's Studio*, Zürich, 2010

## Interview

Urs Lehni ist Gestalter und betreibt mit Lex Trüb das Grafik-Büro Lehni-Trüb. Im Jahr 2008 hat er Rollo Press gestartet – ein Eigenverlags- und Druck-Studio-Projekt mit nur einer Druck-Maschine, einem *Stencil-Printer* von Riso, Risograph GR 3770. Außerdem verwaltet Urs Lehni zusammen mit Stefan Wagner einen offenen Raum für unregelmäßig stattfindende quasi-akademische Aktivitäten wie Workshops, Vorträge, Lesungen, Filmvorführungen und kulinarische Versuche: Das *Corner College* hat er zusammen mit Kollegen 2008 in Zürich gegründet. Urs Lehni ist Professor für Kommunikationsdesign an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

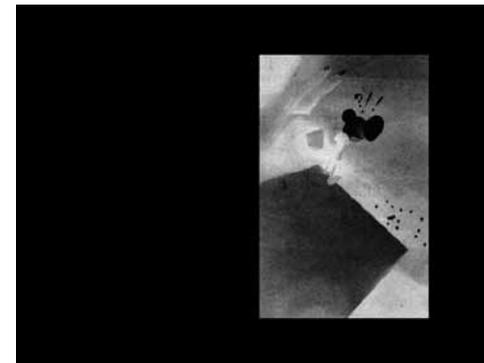
Gespräch in Zürich, am 10. September 2010

CH Rollo Press operiert aus einem Feld heraus das sich aus verschiedenen sich überlagernden Aufgabenbereichen zusammensetzt, die sich abwechseln: grafisches Gestalten, Druckproduktion, Veröffentlichungen, Repräsentation etc. Was interessiert sie an der Idee des Eigenverlags und der Eigenproduktion von Drucksachen?

LXIII Rollo Press, *Incomplet Material*

UL Generell ist das ganze aus einem Defizit und einer Frustration heraus entstanden. Die Geschichte wie ich sie üblicherweise erzähle geht so, dass Lex Trüb und ich versucht hatten dieses klassische zürcher Grafik Design Studio zu sein, das für Museen und Institutionen im kulturellen Bereich Aufträge erledigt. Das haben wir auch bis zu einem gewissen Punkt gemacht, dann aber festgestellt, dass sehr viele dieser Kollaborationen ein Tempo hatten, das nicht ganz unserem eigenen entsprach. Dazu kamen institutionelle Hürden, Dinge die wir nicht verstanden haben und Faktoren die den Prozess dermaßen verlangsamt haben, bei denen wir dachten, wir würden das eigentlich anders machen wollen – mit einem Praxis-Wissen als Basis um Situationen zu beurteilen. Aufgrund dieser langwierigen Prozesse der Kollaborationen haben wir beschlossen nach Mitteln und Wegen zu suchen, wie man das umgehen und schneller, einfacher und unkomplizierter Produzieren kann. Ich habe zu dieser Zeit im Netz nach einem Fotokopierer auf eBay gesucht. Die Auswahl des Risographen war dann eher vom Zufall bestimmt, da die

Maschinen in der selben Liste auftauchten wie andere Kopiergeräte. Ich habe dann darüber gelesen und konnte mir erst gar nicht ausmalen, wie das aussieht, was diese Maschine für eine Ästhetik erzeugt. Gleichzeitig kam Dot Dot Dot Heft #15 raus, das in Genf im Rahmen der Ausstellung *Wouldn't it be nice ...* produziert wurde. Das Heft wurde zusammen mit Extrapool gedruckt. Es war total professionell gemacht und super gut gedruckt. Ich sah also diese Maschine auf eBay für zweihundert Franken und sah das Heft auf der anderen Seite. Ich habe die Maschine einfach gekauft und mich eingearbeitet. Die Maschine war so etwas wie ein Vehikel um zu realisieren, dass die Tätigkeit an und für sich für mich enorm wichtig ist. Es ging mir nicht um diesen *Riso-Look*, denn wenn ich mehr Mittel gehabt hätte, hätte ich mir höchstwahrscheinlich etwas anderes gekauft. Lex Trüb hat hier im Studio Experimente mit einer kleinen Rotaprint Maschine gestartet, und wenn wir die zum Laufen bringen wird es eben etwas anderes. Das Experimentieren kommt aus meiner Ausbildungszeit. Wir konnten eigentlich immer in die Werkstätten wann wir



LXIV Dot Dot Dot # 15

wollten. Wir hatten ein sehr gutes Verhältnis mit dem Chef der Siebdruckwerkstatt. Er hat uns die Schlüssel überlassen und wir konnten die ganze Nacht lang dort arbeiten. Nach dem Studium haben wir uns selbst auch einen kleinen Siebdrucktisch gekauft, weil wir diese Option des Produzierens weiter behalten wollten. Das Experimentieren mit dem Risographen hatte also mit einer gewissen Rückbesinnung auf das zu tun, was uns damals auch so viel Energie, Motivation und Ideen geliefert hat.

CH War das Selber-Machen eine treibende Kraft?

UL Das Selber-Machen ist immer gut, aber für mich ist es nur dann kritisch wenn es zum Prinzip oder zum Abgrenzungsground wird. Ich will mich überhaupt nicht über dieses *Do-it-yourself*-Phänomen definieren oder in so einer Nische arbeiten, in der ich nur noch alles selbst machen würde. Ich habe prinzipiell den Anspruch mit den gleichen Kriterien, den selben Ansprüchen an Qualität – gestalterisch wie inhaltlich – an eine Rollo Press Publikation heranzugehen, wie ich das auch für einen Katalog für das Migros Museum machen würde. Da gibt es für mich keinen direkten Unterschied.

LXV S. 161: The Simpsons, *Fraudcast News*, Season 15 – Episode 22

CH Bei einem Vortrag im Kustraum d21 \*(Symposium anlässlich der Ausstellung *Thanks for sharing!*, am 8. Mai 2010)<sup>1</sup> in Leipzig haben sie von einer Simpsons Folge erzählt. Wie hieß die Folge, ich habe das nicht richtig gehört und was widerfährt Lisa da?



CH Wie haben sie sich die Drucktechnik ihres Risographen angeeignet und wie lange hat es gedauert bis sie gute Resultate rausgekriegt haben?

UL Die Folge hieß *Fraudcast News*, Season und Episode weiß ich jetzt nicht auswendig. Es ging darum, dass Lisa täglich ein unabhängiges kleines Leaflet verfasst hat und Mr. Burns damit angegriffen hat. Burns hat sich die Kontrolle über alle Medien der Stadt verschaffen wollen. Er hat dann auch den Simpsons den Strom abgestellt, weil das Leaflet auf dem Computer erstellt wurde. Rektor Skinner hat dann Lisa einen alten handbetriebenen Mimeographen geschenkt, den er noch von seiner Vietnam-Zeit im Keller hatte. Dann hat sie – vollkommen unabhängig – ihre Arbeit an ihren Publikationen fortgesetzt. Für mich war das eine praktische Einleitung zu Rollo Press. Der Grad an Unabhängigkeit war zumindest am Beginn des Projektes extrem wichtig; ich muss vielleicht zweihundert bis dreihundert Euro für Farbe und Papier in die Hand nehmen, den ganzen Rest kann ich dann aber selbst machen. Die Simpsons Episode war ein Gleichnis dafür.

UL Da muss man ja nichts können in dem Sinne, aber es gibt schon ein paar Tricks. Als ich nach einem Jahr gemerkt habe, dass es Spaß macht, dass ich das

weiter verfolgen möchte, bin ich zu Extrapool nach Nijmegen in Holland gefahren. Die waren total nett dort und haben mir Tipps und Tricks verraten, wie sie das machen. Es gibt ja bei allen Vorteilen, auch offensichtliche Nachteile: Diese Tatsache, dass die Farbe nie trocknet, dass es immer Verschmutzungen gibt wenn man Drucke zwei, dreimal durchlaufen lässt. Extrapool macht das seit zwanzig Jahren. Aber ich glaube ansonsten ist die Maschine dermaßen unkompliziert, dass man an einem halben Tag bescheid weiß. Gewisse Kniffe lassen sich auch aus verwandten Drucktechniken wie dem Siebdruck herleiten. Aber prinzipiell funktioniert der Risograph wie ein Fotokopierer der mit verschiedenen Farbzylindern operiert.

UL In Bezug auf das Rollo Press Projekt liegt das schon in der Definition zu Grunde, dass die Produktion einfach nur mit dieser Maschine funktioniert. Da muss man eben gucken wie man zurecht kommt, aber in diesem Fall finde ich alle Zwänge gut: im Bezug auf das Format, im Bezug auf die Einfarbigkeit – oder die Frage was tun, wenn man Mehrfarbigkeit erzeugen will –, im Bezug auf die

CH Bestimmte Ziele, Grenzen oder Einschränkungen können eine Arbeit fokussieren oder erleichtern. Welche Zwänge die ein System wie zum Beispiel eine Druckmaschine vorgeben, gefallen ihnen, welche nicht?

Menge der Verschmutzung. Zum Teil gestaltet man so, dass man in der Mitte des Blattes nichts hat wenn man es zweimal durchlaufen lässt. Es gibt die Möglichkeit großformatige Papiere gefalzt durch zu schicken um zu größeren Formaten zu kommen. Die Maschine ist insofern ziemlich tolerant. Der Papiereinzug ist nicht so kritisch wie bei einem Laserdrucker. Für mich ist bei einer Fragestellung wichtig wie lange es spannend bleibt.

CH Für mich ist Druck-sachengestaltung oft schwierig die sich nur aus ästhetischen Gründen für eine bestimmte Lösung entscheidet. Zum Beispiel gibt es inzwischen rot-monochrome Bilder und blauen Text gedruckt auf einem vier-Farben Laser-Drucker. Wie modisch ist das Drucken mit einem *Stencil-Printer* zur Zeit und welche Art, welche Herausforderungen beim Produzieren im Bereich der Eigenverlags-Kultur finden sie (noch) interessant?

UL Dieser *Look* hat sich jetzt wirklich ein bisschen etabliert und ist auch mühsam. Die Einfachheit die eben aufgrund der Restriktionen der Maschine entstehen, werden extrem oft durch viel hochwertigere Drucktechniken simuliert: Kataloge im Offset, die eigentlich vierfarbig gedruckt werden, dann wird noch eine Farbe hinzugefügt, um einfarbige Bilder zu haben die eine Einfachheit suggerieren sollen. Aber eigentlich handelt es sich um Mehrkosten. Die Frage nach dem einfachsten Weg ist für mich eine zentrale. Die Frage nach der schlüssigsten Lösung – nicht nach dem widerstandslosestem Weg – ist wichtiger, wichtiger als der *Look* der daraus entsteht. Gut finde ich, dass



es insofern eine gewisse Form von Wettbewerb gibt, von dem man sich dann auch abheben kann. Es gibt die Tatsache, dass ich eigentlich viele Dinge nachdrucken könnte. Vieles ist ausverkauft und es gibt eine Nachfrage danach. Man könnte gewisse Serien weiterführen, oder das dicke Buch von Stefan Marx, *85 Zeichnungen*, ist jetzt auch ausverkauft. In diesem Fall machen wir einfach eine Fortsetzung. Es geht nicht ständig darum etwas Neues zu produzieren, sondern damit zu experimentieren, wie man etwas schon Bestehendes auch noch weitertreiben kann. Es gibt auch diese Edition, *Tu M'as Volé Mon Vélo* von Linus Bill, bei der das erste Buch mit 140 Seiten gedruckt war: Es gab 25 blaue, 25 rote, und 25 grüne Bilder. Dann hat er das komprimiert und all diese 25 Bilder pro Farbe übereinander gedruckt. Das neue Buch hat jetzt nur mehr vier Seiten. Es gibt jetzt eine gepresste Form. Für Rollo Press gibt es kein Überthema oder Ausrichtung. Es gibt im besten Fall einen Ausdruck eines gewissen Netzwerks von Freunden und guten Bekannten, aber keine inhaltliche Ausrichtung wie, ich will jetzt nur Fotobücher oder nur Zeichnungen machen. Ich kriege

LXVI Rollo Press, *Made in Italy*

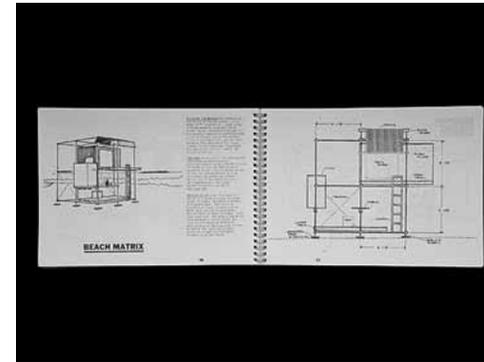
ab und zu Anfragen – auch nicht übermäßig – aber bei jeder versuche ich mir vorzustellen, ob ich das überhaupt machen möchte, denn es gibt ein Übermaß an eigenproduzierten Heftchen. Mittlerweile ist das Angebot so dermaßen groß, dass ich nicht noch etwas dazu beitragen will. Ich möchte versuchen die Dinge auf einem Niveau zu halten von dem ich denke, das würde ich mir unter Umständen vielleicht auch selbst kaufen. Es soll eigentlich so gut sein, dass es überall mithalten kann. Was etwas ist was mich interessiert, ist, was wir bei *Made in Italy* gemacht haben – mit Nico Krebs und dem Fotograf Taiyo Onorato zusammen. Was passiert wenn man die gesamten Komponenten des Druckstudios – sie sind ja eigentlich mobil – aus dem Studio heraus nimmt und irgendwo in einer Ausstellungssituation installiert; und das als Grundlage für ein Experiment nimmt, um vier Tage mit Leuten zusammen zu arbeiten mit denen ich noch nie etwas gemacht habe? Wie nutzen diese Leute die Maschine? Dieser Ping-Pong Effekt in einer Kooperation, im Austausch interessiert mich sehr.

CH Das heißt, dass sich der Studioraum durch ein Projekt erweitern kann und dass sich durch solche Projekte das klassische Aufgabenfeld eines Grafikstudios ebenso erweitert.

CH Welche kleinen Hefte oder Produktionen interessieren sie besonders? Zum Beispiel haben sie Dot Dot Dot erwähnt, die sehr stark theoretisch und diskursiv arbeiten – ich frage im Hinblick auf den Begriff des Gestaltens als kritische Praxis, der so herum-schwirrt. Es handelt sich ja um eine Theorieentwicklung, die bis jetzt so im Grafik Design nur mäßig stattgefunden hat.

UL Ja, total. Es geht im ganzen Projekt eigentlich nur darum diese vermeintlich limitierten Bedingungen des Grafik Designs aufzubrechen, wieder mehr Spaß, Mobilität etc. reinzubringen.

UL Ich denke Grafik Design hat immer den Vorteil *applied research* zu sein. Du kannst dir eine Frage stellen und die Antwort darauf öffentlich ausleben. Es ist jetzt nicht so wie vielleicht manchmal in der Kunst, die nur im Studio stattfindet und gar nie an die Öffentlichkeit dringt. Das kann es auch geben, aber in den meisten Fällen wird es durch eine Öffentlichkeit nachvollziehbar. Ich finde Dot Dot Dot ist ein gutes Beispiel für eine zeitgenössische Diskussion, bei der versucht wird eine Theorieausrichtung für einen Bereich des Grafik Designs zu finden. Gleichzeitig werden aber auch praktische Arbeiten dazu geliefert – das Magazin oder Ausstellungen. Somit wird der gesamte Verlauf der Fragestellungen für eine Öffentlichkeit nachvollziehbar gemacht. Meine Arbeit ist sicher weniger intellektuell, obwohl mich das als Leser interessiert, will ich das nicht zu meinem Hauptthema machen.



LXVII Rollo Press, Ken Isaacs, *How To Build Your Own Living Structures (Revisited)*

CH Wie unterscheiden sie zwischen *Independent-Publishing* und *Self-Publishing*?

Ich besitze in diesen Fällen – weil es auch zu einer Art von Trend geworden ist – von Wissensproduktion immer eine gewisse Grundskepsis. Ich hinterfrage die Qualität bei einer so hohen Dichte an neuen Produktionen die sich nur noch mit Texten und Theorie auseinandersetzen. Ich denke auch, dass es schon fast genügend von diesen Dingen gibt, aber schlussendlich zu wenig gute; zu wenige die man sich wirklich abonnieren möchte. Da gibt es wirklich bloß Dot Dot Dot.

UL Ich habe diesen Begriff des *Independent-Publishing* immer ein wenig von mir gewiesen, weil ich immer das Problem habe, dass sich *independent* als Gegenbegriff zum *Mainstream* versteht – so wie in der Musik vielleicht – und sich dadurch gegenüber einer Massenproduktion abgrenzen will; was natürlich durch die Produktionsbedingungen ein bisschen gegeben ist, aber als geistige Haltung für mich keine Gültigkeit hat. Ich würde es gut finden wenn solche Produktionen auch *Mainstream* wären und hohe Auflagenzahlen halten würden. Deswegen verwende ich *Self-Publishing*, obwohl das auch ein wenig doof klingt, aber dabei steht die Eigeninitiative

im Vordergrund. Mein Lieblingsbeispiel ist immer dieses Malbuch, das ich mit Stefan Marx zusammen gemacht habe und von dem wir jetzt 1.000 Stück gedruckt haben. Das ist noch keine riesige Auflage. Wenn wir Publikationen für das Migros Museum gemacht haben, dann waren das 1.500. Wir kommen jetzt in diese Regionen.

UL Ja, zum Beispiel beim Malbuch haben wir das auch schon so, explizit formuliert. Was wir hier in Eigenregie machen bewegt sich in einem Testfeld. Man kann sagen das Produkt verkauft sich gut, es scheint eine Nachfrage zu geben, es wurde 1.000 Mal verkauft, vielleicht willst du 5.000 davon drucken und es entsteht eine Kooperation oder etwas ähnliches. Das kann ich mir sehr gut vorstellen – kommt natürlich immer darauf an wie und zu welchen Bedingungen. Bei Benjamin Sommerhalder ist das schon passiert, dass er mit Rizzoli einen Kooperationspartner hat.

UL Meistens sind es Null-Runden. Es wirft nie Geld ab. Im Optimalfall – ich bin definitiv dafür – ist es so dass man bezahlt wird und gut von dem was man

CH Wie sieht es bei Kleinverlagen mit Kooperationen mit großen Verlagen aus; ist das ein Versuch den sie sich mit Rollo Press vorstellen können? Ich meine der Wettbewerb für die schönsten schweizer Bücher stellt eine gewisse Verhandlungsbasis her. \*(Anm.: Das Buch *Linus Bill. Tu M'as Volé Mon Vélo* wurde unter den schönsten schweizer Büchern 2008 mit einem Preis ausgezeichnet; Autor: Linus Bill; Gestaltung: Rollo Press, Urs Lehni, Zürich; Druck: Rollo Press, Zürich; Verlag: Rollo Press, Zürich)

CH Drittmittel, Gehalt, Leben: Wie verhält es sich mit der Rentabilität solcher selbstinitiierten Arbeiten im Grafik Design?

macht leben kann, wenn man es gut macht. Die Sache ist die, dass – vergleichbar mit der Architektur und der Kunst – es einem von der Ausbildung her mitgegeben wird sich persönlich nicht von der Arbeit abzugrenzen. Sätze wie: »Nein, jetzt ist es fünf Uhr, jetzt gehe ich nach Hause«, hört man eher selten. Das ist schon einmal anerzogen. Es gibt den Fall, dass das zum Erfolg führt. Man investiert Zeit in gewisse Themen und Fragestellungen, die sich zu irgendeiner Form festigen, institutionalisieren; dorthin will man auch ein wenig. Die Leute die so arbeiten sind meistens nicht die, die einfach in die Agentur mit fixiertem Lohn wollen. Diese Risikobereitschaft geht eben Hand in Hand mit Selbstausschöpfung. Das liegt im Wesen der Sache. Als Dauerzustand ist das fragwürdig, aber wenn man das abschätzen und auch investieren kann, finde ich es eigentlich total wichtig.

CH In der Publikation *Liner Notes* erschienen bei Spektor Books sprechen die Akteure des Buches am 7. Tag über Autorenschaft. »Die Gestalter erfinden einen Autor in sich, werden für kurze Zeit zum Fotografen, zum Archivar, zum Journalisten, um dann wieder

Buchgestalter zu sein und zum Schluss dann vielleicht auch noch Hersteller.«<sup>2</sup> Sie sprechen von einem Viele-Werden im Gestaltungsprozess. Dabei stößt man ja auch auf Dinge die neu für einen selbst sind und die man vielleicht nicht so gut kann. Da kommt Zusammenarbeit, Aneignung von Wissen und das Experiment ins Spiel. Der Spielraum erweitert sich. Können sie für sich einen gestalterischen Schwerpunkt beschreiben?



LXVIII Perla-Mode:  
Corner College und Motto, Zürich

UL Was mir gefällt sind Versuchsanordnungen – wie Rollo Press oder Corner College. Als eine Reaktion auf die endlosen Möglichkeiten die man heute hat, geht es eher darum sich selber schlaue einzuschränken und aus dieser endlosen Palette auszuwählen. Am ehesten entspricht mein Modus diesem Vorgang. Ich versuche relativ strikte Einschränkungen zu geben und Situationen zu erschaffen, innerhalb derer die Projekte funktionieren sollen. Und das führt dazu, dass man aus dem angelernten Bereich herausgeht und sich in anderen, verwandten Feldern versucht. Es gibt eine Annahme die von Daniel van der Velden stammt. In einem Vortrag den ich einmal gehört habe ging es darum, dass was man heutzutage unter Grafik Design versteht, der handwerklichere Teil der Disziplin – nämlich so ein Dienstleistungs-, Problemlösungsmodell: Kunde kommt, hat ein Anliegen, man erledigt das für ihn und er geht wieder, ist zufrieden und bezahlt –, von Leuten aufgefressen werden kann, die das billiger anbieten. Leute, die es besser und schneller machen; so wie das mit anderen Handwerksgebieten in den letzten Jahrzehnten auch passiert

ist. Es müsste darum gehen, diese Fähigkeiten in eine Beziehung zu etwas anderem zu stellen. Er spricht davon, dass es auch als Teilberuf erlernt/gelehrt werden könnte – für Journalisten die gestalten, oder Autoren die gestalten, und, und, und. Ich habe gemerkt, dass es sehr gut ist wenn man versucht, nicht nur das zu machen, was ganz logisch ist. Der Alltag sah aber zumindest schon stark danach aus, dass man wie alle anderen Grafiker zwölf Stunden am Tag vor der Kiste saß, Zeugs runter gearbeitet und Jobs rausgeballert hat. Dem ein anderes Modell entgegenzusetzen, rauszugehen und sich mit anderen Themen zu befassen, kam dann nahezu automatisch.

CH Kann man in einer klassischen Ausbildungsform zum grafischen Gestalter solche interdisziplinären Inhalte, und Arbeitsweisen vermitteln? Theorie im Grafik Design lief doch bislang unter dem Deckmantel von Typografie: guter Lesbarkeit, Zeilenabstand und Rastersystemen. Wie machen sie das in ihrer Lehre in Karlsruhe momentan?

UL Viele sagen Theorie im Grafik Design sei genau das. Aber das sind eigentlich so etwas wie Bedienungsanleitungen geworden, wie man ein schlaues Buch hinkriegt. Das läuft unter handwerklichen Fertigkeiten, und da gibt es genügend Literatur. Das kann man sich selbst aneignen. Studierenden, die sich dafür interessieren, muss man bloß sagen was ihnen die Informationen liefert. Viel wichtiger ist es eine Form von Denkweise zu

provozieren. Eine Arbeitshaltung gegenüber dem Grafik Design im speziellen zu entwickeln und allgemeine Denkweisen zu fördern – das geht Hand in Hand. Die Leute gehen ja nicht einfach an die Universität um ein Handwerk zu lernen. Ich versuche das immer so zu machen, dass ich viele Beispiele zeige, die mir geholfen haben meine Haltung zu entwickeln, meine Position wie ich an Dinge herangehe zu stärken. Allgemein kann und muss an dieser Stelle einiges gemacht werden. Obwohl der gesamte Diskurs momentan theorie-nah und in die Richtung von Wissensproduktion geht, finde ich, dass in diesem Feld der Ausbildung und in der generellen Wahrnehmung der Disziplin noch viel Kommunikationsarbeit geleistet werden muss. In den meisten Fällen geht man hier in Deutschland davon aus, dass man nach dem Studium in die Werbeagentur geht. Da gibt es einen riesigen Bedarf an Arbeit.

CH Bücherproduktion, Verkauf und Tauschhandel: Messen und Zusammenkünfte wie die *Zine Sezession* in Zürich, *Book Show* bei Eastside Projects in Birmingham, die Ausstellung

*Forms of Inquiry* in Lausanne, Art Basel – *Off Press* oder kürzlich *Unter dem Motto, Berlin Art Book Fair*, sind das Kontrastprogramm zu einer gestaltenden Praxis am Schreibtisch im stillen Zimmer. Die Leute werden sehr direkt und sehr präzise angesprochen. Wie sind diese Momente der Repräsentation für sie?



UL Ich finde sie interessant, nur schon deswegen es einmal gesehen zu haben. Der Unterschied zwischen der *Zine Sezession* und *Off-Press Art Basel* war schon groß – ich würde das nicht jedes Jahr machen. Man merkt wie verschiedene Gruppen funktionieren. Die Leute die in Basel eingekauft haben, haben erwartungsgemäß alles was teuer war gekauft, und eine Edition von drei ging extrem gut weg, oder alles, was einen großen Namen vorne drauf hatte. Kompliziertere Dinge zu verkaufen war gar nicht möglich. Aber die Einnahmen sind extrem gut. Bei der *Zine Sezession* ging es eher darum in Zürich eine Plattform zu machen, weil es nichts gab, obwohl es in Zürich viel Grafik Design gibt, das eben auch aus eigeninitiierten Formen entsteht. Wir müssen erst besprechen ob wir das dieses Jahr noch einmal machen. In zwei Jahren hat sich dermaßen viel entwickelt. Ich hatte es zuvor nicht so verfolgt, aber ich hatte das Gefühl es gibt die *New York Art Book Fair*, das *Publish And Be Damned* in London, Paris und dann noch zwei drei andere. Momentan ist es so, dass schon fast jedes Wochenende irgendwo eine Messe oder eine Veranstaltung dieser Art



stattfindet. Deswegen sind wir uns nicht mehr ganz so sicher ob wir dieses Format, zumindest als Organisatoren, noch weiter betreiben wollen. Um als Akteur dort ständig vertreten zu sein müsste ich viel mehr produzieren, damit es Sinn machen würde immer dabei zu sein – rein wirtschaftlich. Vor zwei Wochen habe ich Inventar gemacht und gemerkt, dass das Meiste jetzt verkauft ist und ich neue Dinge produzieren müsste. Großteils ist es ohnehin die Pflege eines gewissen Zirkels. Man trifft nette Leute an verschiedenen Orten der Welt, das ist super.

CH Nun machen Institutionen auch schon solche Veranstaltungen.

UL Ja, ich finde es interessant, dass Art Basel das aufgreift. Wahrscheinlich bedeutet das gleichzeitig, dass vielleicht der Zenit erreicht ist und die Blase bald platzt. Es sind im Moment wirklich so viele Leute an selbst-initiierten Verlagsprojekten dran und gleichzeitig hat man das Gefühl das wesentliche fehlt. Ich habe in Berlin gemerkt wenn ich etwas bei Motto kaufe, dann sind es zum Beispiel gesammelte Interviews von Lawrence Weiner von MIT Press. Die Frage nach der Qualität ist natürlich da. Ich würde jetzt einmal

LXIX S. 173/174: Rollo Press,  
*Baldessari sings LeWitt*

behaupten ein deutschsprachiges Heft/Magazin das sich auf eine schlaue Art und Weise mit unserem Feld auseinandersetzt gibt es meines Wissens nicht. Das stünde in einem krassen Widerspruch zu all den Projekten bei denen viel persönlicher Ausdruck und ein gewisses Maß an Eitelkeit mit drinsteckt. Wenn man ein seriöses Heft machen möchte, dann müsste man auch die Rahmenbedingungen verändern, institutionelle Zusammenarbeiten eingehen, Geldgeber anfragen etc.

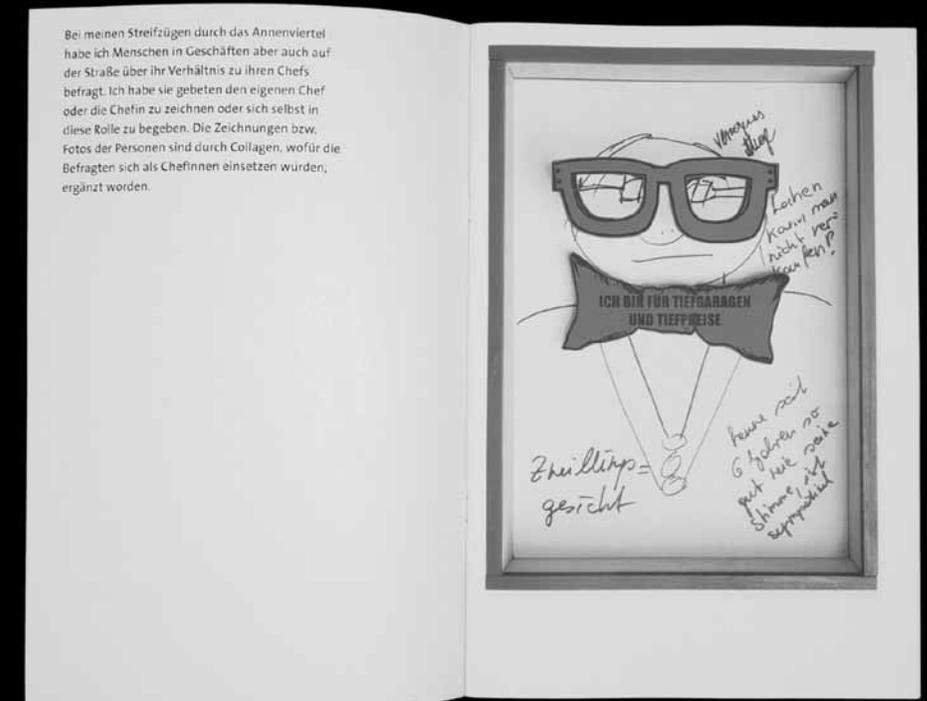
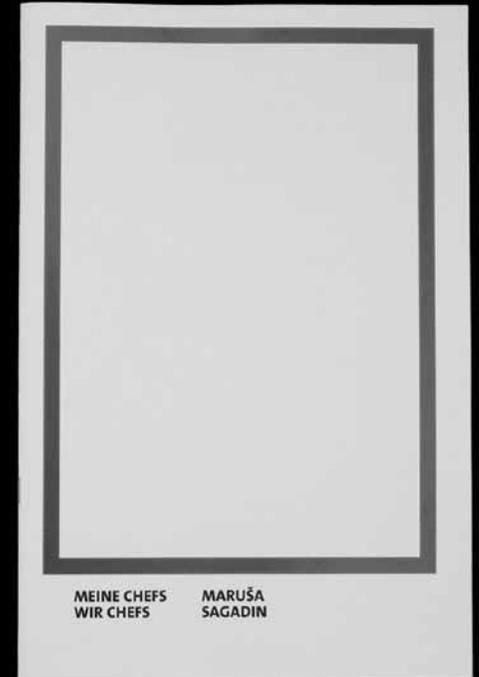
1 Kunstraum d21,  
*Thanks for sharing!*,  
am 8. Mai 2010, Leipzig,  
[www.d21-leipzig.de](http://www.d21-leipzig.de);  
[www.youtube.com/user/kunstraumd21](http://www.youtube.com/user/kunstraumd21);  
26. November 2010

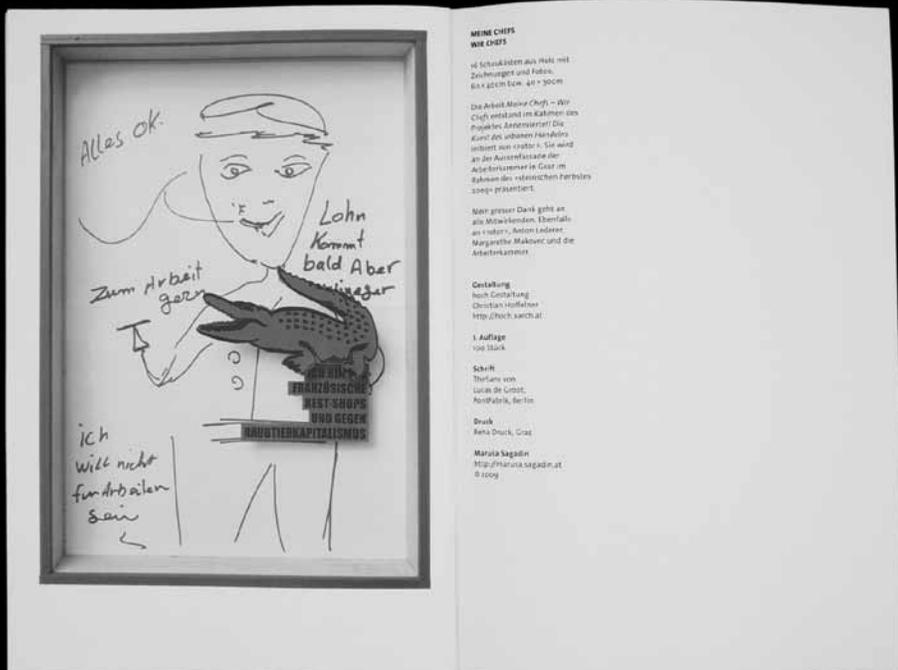
2 Markus Dreßen,  
Lina Grumm, Anne König,  
Jan Wenzel, *Liner Notes –  
Gespräche über das  
Büchermachen, Leipzig z.B.*,  
S. 140

Die Arbeit der  
Künstlerin wurde an der  
Außenfassade der  
Arbeiterkammer in Graz im  
Rahmen des *steirischen  
herbstes*, 2009 präsentiert  
und vom Heft begleitet

20 Seiten  
Format: 180 × 270 mm  
1. Auflage: 100 Exemplare  
2. Auflage: 100 Exemplare

Gestaltung:  
Christian Hoffelner  
2010





### Sich dehnende Handlungsspielräume in architektonischen Praxen

Was unter Architektur im weitesten Sinne gedacht und gemacht wird verhält sich konstant instabil. Seit jeher gibt es keine allgemeingültige Definition – weder im gebauten, noch im gedachten Stadium – was Architektur ist, wie sie zu sein hat, wie sie nicht sein soll oder in welchen Kontexten sie angewandt oder aktiv wird. Davon lebt die Disziplin, veränderbar zu sein, auf Bedingungen eingehen zu können und sich immer wieder ausrichten zu müssen. Dabei ist Architektur unter vielen Dingen eines: Denken; sei es die Vermessung eines Bauplatzes, das Experimentieren mit einem Klumpen Ton oder das Forschen in architekturanthropologischen Feldern. Dieses Denken gestaltet Verkörperungen, Haltungen, fachspezifische oder fächerübergreifende Diskurse. Ob sich die Konsequenzen dieses Denkvorganges nun in physischen Dimensionen oder Niederschriften konkretisieren ist zweitrangig. Beim Denken dehnt sich der Aktionsradius der Disziplin und geht inhaltlich technische, soziale, politische, ökonomische, kulturelle etc. Allianzen und Transformationen ein – natürlich auch mit Themen und spezialisiertem Wissen anderer Disziplinen.

Beim Verwenden von Drucksachen als architektonisches Werkzeug wird ersichtlich, dass es nicht die hervorragenden Ergebnisse im Bereich des grafischen Gestaltens sind die diesen Publikationen ihren Antrieb und Mehrwert einschreiben, sondern, dass es sich um Aneignung, das Übertreten von Grenzen, den Effekt des Inhalts, um Versuch und Irrtum oder simple Kommunikation handelt. Das verleiht diesen Medien ihre Dynamik.

Ihre Macher stoßen in den Herstellungsprozessen eventuell auf andersartige Gestaltungsverfahren, doch ist das nicht ihr vorrangiges Ziel. Publikationen sind für sie nur ein Mittel von vielen, durch die ein spezialisierter Aktionsraum für die Themen der Architektur aufgespannt wird. Im Anwendungsprozess eignen sich die Akteure Mittel und Methoden an – in diesem Fall aus Bereichen der visuellen Kommunikation –, um ihre Inhalte verhandelbar zu machen. In den 1960er und 1970er Jahren war es eine nahezu zwingende Konsequenz sich über Medien Handlungsspielraum in der Architektur zu verschaffen um Kritik, Ideen, Visionen, Utopien, Manifeste oder konkrete Projekte zur Diskussion zu stellen; die große Nähe der Architekturpraxis zum Werkzeug Papier erleichterte diese Adaption. Was von zentraler Bedeutung der Papier-Projekte war, ist, dass auch die Architektur, so wie die Konzept-

kunst, plötzlich ohne ihren *corpus delicti* auskam, also ohne das Gebaute, ohne das Haus, ohne die Wände, ohne Fenster und Türen. Es war nicht mehr von zentraler Bedeutung ob das Haus überhaupt in physischer Form auf der Wiese steht, ob es real existiert. Architektur gewann so an extensionaler Bedeutung und Relevanz in verschiedenen Diskursen. Mithilfe einer vergrößerten, angepassten Auswahl an Werkzeugen kann sie erweiterte Aufgaben übernehmen und in verschiedenen Themen- und Betätigungsfeldern aktiv werden. Ihre Gestalter stehen wie die Disziplin selbst vor permanenten Fragestellungen, wie sie sich mit ihrer Profession, ihrer Haltung und ihren Mitteln in einen sich ständig ändernden, zeitgemäßen Diskurs einbringen, ob nun baulich, theoretisch, strategisch und/oder anderweitig.

Die Disziplin Architektur, befindet sich wie viele gestaltende Professionen – in einer von Konsum und Kommerz übersättigten, wirtschaftlich dominierten Welt – an einer Schnittstelle, die eine kritische Auseinandersetzung mit Inhaltlichkeit fordert, um Themen oder Produktionen mit Diskussionspotentialen zu versehen. In einer bau-orientierten Praxis hält diese Affinität zu einer kritischen Auseinandersetzung dem Machbarkeits- und Realisierungsdruck oder der budgetären Macht von Gebäudeentwicklungsprozessen oft nicht stand. Bei *Self-Publishing*-Projekten im architektonischen Kontext werden mit kollaborativen und trans-disziplinären Verfahren für einen fachspezifischen Diskurs Themen verhandelt und unterschiedliche, teils subversive Arbeitsgemeinschaften aufgebaut. Diese Kooperativen zeichnen sich durch einen sehr fruchtbaren Austausch von spezialisiertem Wissen aus. Als Werkzeug verstanden, eröffnet *Self-Publishing* Betätigungsfelder und Handlungsspielräume.

## Literaturverzeichnis Bücher

### Impressum

A Zine; Aspekte architektur-relevanter Drucksachen:  
Das Phänomen Eigenverlag  
in gestaltenden Disziplinen

Veröffentlicht im Rahmen  
der Diplomarbeit am  
Institut für Zeitgenössische  
Kunst, an der Technischen  
Universität Graz –  
bei Hans Kupelwieser

Im Text wird die männliche  
Form, Plural für Begriffe wie  
Architekten verwendet.  
Auf eine geschlechter-  
neutrale Schreibweise wurde  
bei Begriffen wie  
Studierenden Rücksicht  
genommen; bei anderen die  
ein flüssiges Lesen stören,  
nicht. Es soll sich niemand  
daran stoßen.

### Gestaltung

HOCH  
Christian Hoffelner  
<http://hoch.xarch.at>

### Schrift

Theinhardt Grotesk von  
Jean-François Rappo,  
Arnhem von Fred Smeijers

Erste Auflage: 30 Stück  
© 2011 Christian Hoffelner,  
Okular Books

### Danke

Hans Kupelwieser,  
Nicole Pruckermayr und  
Ruby Sircar für die  
hilfreichen Gespräche,  
Kommentare und  
Anmerkungen;  
Eva Mair, Alois Gstöttner,  
Georg Dornhofer, Ulrich  
Reiterer, Daniel Gethmann,  
Gert Hasenhütl, Urs Lehni,  
Dietmar Steiner, Jesko Fezer,  
Benjamin Sommerhalder,  
Martino Gamper, Cristiano  
Toraldo di Francia,  
Lena Amuat, AZ 5, Michael  
Englputzeder, Hannes  
Leitenbauer, meiner Familie

### B

Jean Baudrillard  
*Das System der Dinge –  
Über unser Verhältnis zu  
den alltäglichen  
Gegenständen*, Campus  
Verlag, Frankfurt/New York,  
1991

Guido Beltrami  
*Palladio – Lebensspuren*,  
Verlag Klaus Wagenbach,  
Berlin, 2009; Original-  
ausgabe: ›Palladio privato‹,  
Marsilio, Venedig, 2008

Walter Benjamin  
*Das Kunstwerk in seiner  
technischen  
Reproduzierbarkeit*, Edition  
Suhrkamp 28, 12. Auflage,  
Suhrkamp Verlag, Frankfurt  
am Main, 198; Die von  
Hermann Schweppenhäuser  
und Rolf Tiedemann kritisch  
durchgesehenen Texte  
folgen der Ausgabe Walter  
Benjamin, *Gesammelte  
Schriften, Band I und Band II*,  
Frankfurt am Main, 1974,  
1977

Dieter Bogner  
*Haus-Rucker-Co – Denk-  
räume – Stadträume  
1967–1992*, Ritter Verlag  
Klagenfurt, Kunsthalle Wien,  
Wien, 1992

Marcel Broodthaers, Joseph  
Kosuth, Barbara Bloom,  
Robert Gober Sturtevant  
*René Magritte – Die Kunst  
der Konversation*, mit  
verschiedenen Textbeiträgen,  
Prestel Verlag, München/  
New York, 1996

### Emmet Byrne, Alex

DeArmond, John Sueda  
*Task Newsletter #2 –  
Not What if, What if Not*,  
Task Newsletter HQ,  
Belgien/Holland/  
San Francisco, 2009

### C

Germano Celant  
*Andy Warhol – A Factory*,  
Kunsthalle Wien,  
Kunstmuseum Wolfsburg,  
Hatje Cantz Verlag,  
Ostfildern-Ruit, 1998

### D

Sara De Bondt und Fraser  
Muggeridge, *The Form of  
the Book Book*, Occasional  
Papers, London, 2009

Michel De Certeau,  
*Die Kunst des Handelns*,  
Merve, Berlin, 1988

Markus Dreßen, Lina Grumm,  
Anne König, Jan Wenzel  
*Liner Notes – Gespräche  
über das Büchermachen*,  
Leipzig z.B., Spekter Books,  
Leipzig, 2009

### E

Oliver Elser, Michael Rieper  
und Künstlerhaus Wien  
*Wohnmodelle – Experiment  
und Alltag*, Folio Verlag,  
Wien/Bozen, 2008

### F

Lukas Feireiss und  
Robert Klanten  
*Beyond Architecture –  
Imaginative Buildings and  
Fictional Cities*  
Die Gestalten Verlag,  
Berlin, 2009

Jesko Fezer und  
Matthias Heyden  
*Hier entsteht – Strategien  
partizipativer Architektur  
und räumlicher Aneignung*,  
b\_books, Berlin, 2004

Yona Friedman  
*Meine Fibel*,  
Bertelsmann Fachzeit-  
schriften, aus dem  
Französischen von Aglaja  
Hartig, Düsseldorf, 1974

Rainer Fuchs, Sophie  
Haaser, Christa Mittermayr  
*›Self Construction‹*, Museum  
Moderner Kunst Stiftung  
Ludwig Wien, Wien, 1995

### G

Reto Geiser  
*Explorations in Architecture*,  
Birkhäuser Verlag AG, Basel,  
2008

Ernst Hans Gombrich  
*Die Geschichte der Kunst*,  
deutschsprachige 16. Aus-  
gabe, die erste englische  
Ausgabe erschien 1950,  
4. Auflage, Phaidon Verlag,  
Berlin, 2002

## Literaturverzeichnis Bücher

Jacob und Wilhelm Grimm  
*Deutsches Wörterbuch*,  
16 Bände, 32 Teilbände,  
Leipzig, S. Hirzel 1854–  
1960; <http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>

Frederic V. Grunfeld  
*Spiele der Welt – Geschichte, Spiele, Selbermachen*, Originaltitel: *Games of the World*, Amsterdam, 1975, deutsche Bearbeitung Eugen Oker, Schweizerisches Komitee für UNICEF, Zürich, 1979

## H

Herman Hertzberger  
*Vom Bauen*, Originalausgabe: *Lessons for students in architecture*, Uitgeverij 010 Publishers, 1991, deutsche Ausgabe, Aries Verlag München, 1995

## I

Anisha Imhasly, Bundesamt für Kultur  
*Die Schönsten Schweizer Bücher 2009*, Buchzentrum Olten (CH), Verlag Hermann Schmidt Mainz (AT/DE), Bundesamt für Kultur Bern, Bern, 2010

## J

Marc Jongen, Sjoerd van Tuinen, Koenraad Hemelsoet  
*Die Vermessung des Ungeheuren – Philosophie nach Peter Sloterdijk*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2009

## K

Erik Kessels  
*Amateurism*, Academy of Architecture, Amsterdam School of Arts, KesselsKramer Publishing, Amsterdam, 2008

Fred Koetter und Colin Rowe  
*Collage City*, Birkhäuser Verlag, Basel, 1997, Originalausgabe: MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1978

Zak Kyes, Mark Owens  
*Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design*, Architectural Association London, London, 2007

## L

Peter Lang und William Menking  
*Superstudio, Life Without Objects*, übersetzt von Susan Wise, Venedig, Skira Editore, Mailand, 2003

James Langdon  
*Book, Documentary material relating to the work of Ulisses Carrión (1941–1989)*, mit einem Nachdruck von *The New Art of Making Books* von Ulisses Carrión, Eastside Projects, Birmingham, 2010  
Claude Lévi-Strauss  
*Das wilde Denken*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1968

Henri Lefebvre  
*Kritik des Alltagslebens*, Hrsg. Dieter Prokop, 1. Auflage – Kronberg/Ts.: Athenäum-Verlag, 1977

## M

Meyers Enzyklopädisches Lexikon, 25 Bände, neunte bearbeitete Auflage, Bibliographisches Institut, Mannheim, 1981

## N

Peter u. Cornelius Neufert, Ludwig Neff, Corinna Franken  
*Bauentwurfslehre*, 37., erweiterte und überarbeitete Auflage, Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH, Braunschweig/Wiesbaden, 2002

## O

Hans Ulrich Obrist und Olafur Eliasson  
*Experiment Marathon*, Reykjavik, Reykjavik Art Museum, Hafnarhús, 2008

## R

raumlaborberlin  
*acting in public*, jovis, Berlin, 2008

Harry Robin  
*Die wissenschaftliche Illustration – von der Höhlenmalerei zur Computergraphik*, aus dem Amerikanischen von Anita Ehlers, Birkhäuser Verlag, Basel, 1992

## Literaturverzeichnis Bücher

## S

Maruša Sagadin  
*Das Zeug*, Diplomarbeit, Graz, 2004

Richard Sennett  
*Handwerk*, 2. Auflage, Berlin Verlag, Berlin, 2008; Originaltitel: *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven/London, 2008

## T

Yoshiharu Tsukamoto und Momoyo Kaijima  
*Pet Architecture Guide Book – Living Spheres Vol. 2*, in Zusammenarbeit mit dem Tokyo Institute of Technology, Tsukamoto Architectural Laboratory und Atelier Bow-Wow, aus dem Japanischen Shozo Nakamura, Yasuko Ueoka, Eriko Sugimoto World Photo Press, Tokyo, 2002

Yoshiharu Tsukamoto und Momoyo Kaijima  
*Graphic Anatomy Atelier Bow-Wow*, Nobuyuki Endo Toto Ltd., Tokyo, 2007

## V

Robert Venturi und Denise Scott Brown  
*Lernen von Las Vegas: zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, aus dem Amerikanischen von Heinz Schollwöck, 2. Auflage, Bertelsmann Fachzeitschriften, Gütersloh/Berlin, Birkhäuser Verlag, Basel, 2001

## W

Chris Ware  
*Jimmy Corrigan – The Smartest Kid On Earth*, Pantheon Verlag, Chicago, 2000

Peter Weibel  
*Erwin Wurm*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002

Mark Wigley  
*Constant's New Babylon – The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With, Center For Contemporary Art, 010 Publishers, Rotterdam 1998

Übersetzungen sind, wenn nicht anders angegeben vom Autor.

## Literaturverzeichnis Texte & Magazine

### A

Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau, #186/187, *Die radikale Architektur kleiner Zeitschriften 196X–197X*; *The Making Of Your Magazines/Documenta 12*; *Interviewmarathon mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist*, Berlin/Aachen, 2008

Alejandro Aravena in einem Interview von Cristina Guadalupe Galván, in der Zeitschrift *Damn* # 21, April/Mai 2009, Damnation Ltd., Belgien, 2009

### B

Frithjof Bergmann, *Was ist Neue Arbeit?*, <http://www.newwork-newculture.net>, Gespräch in der Zeit 07. März 1997, <http://www.zeit.de/1997/11/thema.txt.19970307.xml>; 5. August 2009

Bert Beyers, *Die Selber Macher*, brand eins – das Wirtschaftsmagazin, April 2001

### C

Mario Carpo, *Das Digitale, ›Mouvance‹ und das Ende der Geschichte*, in *GAM – Grazer Architektur Magazin* #06, Nonstandard Structures, Springer Verlag, Wien 2010

### E

Robin Evans, *Sehen durch Papier*, Arch+ # 137, Juni 1997, Arch+ Verlag, Berlin/Aachen, 1997

### H

Robert Hamelijnck und Nienke Terpsma, *Fucking Good Art*, in *Graphic* # 10, Self-Publishing Issue, Seoul, 2009

### K

Robin Kinross, *The Architects of the Book*, in der Zeitschrift *Domus* # 847, April 2002, Mailand, 2002

### L

Jürg Lehni, Uli Franke, *Hektor*, Arbeit an der Écal, Lausanne, 2002 <http://www.hektor.ch/Book/Hektor.pdf>

Bart Lootsma, *Individualisierung*, <http://architekturtheorie.eu>; 11. November 2009

### M

William Morris, *Art and Its Producers*, [http://www.ucc.ie/acad/appsoc/tmp\\_store/mia/Library/archive/morris/works/tmp/producer.htm](http://www.ucc.ie/acad/appsoc/tmp_store/mia/Library/archive/morris/works/tmp/producer.htm); 14. Dezember 2010

### P

Udo Peil, *Die große Kuppel von Florenz – Statik und Intuition im 15. Jahrhundert*, Bautechnik 84, Heft 1, Verlag Ernst&Sohn, Berlin, 2007

## Literaturverzeichnis Audiovisuelle Medien

### Audio

D  
Diagonal, Reperatur, Oe1 am 12. September 2010

### S

Richard Sennett, *The Craftsman*, Vortrag im Kreiskyforum, am 26. Februar 2008, <http://www.kreisky.org>; Oktober 2009

### Film

#### C

Claire Parnet und Gilles Deleuze, *Abécédaire – Gilles Deleuze von A bis Z*, Interview 353 Min., deutsche Ausgabe Valeska Bertoncini und Martin Weimann, absolut Medien, Berlin, 2009

### Internet

#### A

Lena Amuat, <http://www.lenaamuat-zoemeyer.com>

An Architektur, <http://anarchitektur.com>

Art Basel, <http://artbasel.com>

Architekturzentrum Wien, <http://www.azw.at>

#### B

Bedford Press, <http://www.bedfordpress.org>

#### C

Civic City, ZhdK Zürich, <http://civic-city.zhdk.ch>

Clip/Stamp/Fold, <http://www.clipstampfold.com>

#### D

Dot Dot Dot, <http://www.dot-dot-dot.us>

#### F

Forms of Inquiry, <http://formsandinquiry.com>

#### G

Martino Gamper, <http://www.gampermartino.com>

Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bände, Leipzig: S. Hirzel 1854–1960, <http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>

#### I

ifau und Jesko Fezer <http://ifau.berlin.heimat.de>

#### K

Kooperative für Darstellungspolitik, <http://darstellungspolitik.de>

#### L

Jürg Lehni, *Hektor*, <http://www.hektor.ch>

Urs Lehni, Lehni-Trüb, <http://lehni-trueb.ch>

#### N

Nieves, <http://nieves.ch>

### T

Cristiano Toraldo di Francia, <http://www.cristianotoraldo-difrancia.it>

### N

Nieves, <http://nieves.ch>

### R

Rollo Press, <http://rollo-press.com>

### O

Our Magazine, <http://our-magazine.ch>

### P

Pro qm, <http://pro-qm.de>

### Z

Zine and Amateur Press Collections at the University of Iowa, <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/resources/ZineResources.html>

### Video

#### K

Rem Koolhaas, *Prada Transformer*, User – Design-Magazine.cz; [www.youtube.com](http://www.youtube.com); 14. Dezember 2010

## Abbildungsverzeichnis

- I S. U1  
Peter u. Cornelius Neufert;  
Ludwig Neff; Corinna  
Franken, *Bauentwurfslehre*,  
Suchbegriff Bücher, S. 4
- II S. 7  
Raymond Pettibon,  
Sonic Youth Plattencover –  
*Goo*, <http://www.galsrock.fr>;  
14. Dezember 2010
- III S. 8  
Le Corbusier, *Vers une  
Architecture*, Arch+ Zeit-  
schrift für Architektur  
und Städtebau, # 186/187,  
Die radikale Architektur  
kleiner Zeitschriften 196X–  
197X; *The Making Of Your  
Magazines/Documenta 12*;  
Interviewmarathon mit  
Rem Koolhaas und Hans  
Ulrich Obrist, Berlin/Aachen,  
2008, S. 55
- IV S. 9  
Eigenverlagsmesse, *Unter  
dem Motto*, Fotos von  
Lukas und Hans Gremmen,  
Berlin, 2009, [http://www.  
mottodistribution.com/site](http://www.mottodistribution.com/site);  
7. Juni, 2010
- V S. 12  
Superstudio, Postkarte aus  
Graz, Peter Lang und  
William Menking,  
*Superstudio, Life Without  
Objects*, Venedig, Skira  
Editore, Mailand, 2003  
S. 131
- VI S. 14  
Haus-Rucker-Co,  
*Ballon für zwei*, Dieter  
Bogner, *Haus-Rucker-Co –  
Denkräume – Stadträume  
1967–1992*, S. 17
- VII S. 15  
Atelier Bow Wow, Yoshiharu  
Tsukamoto und Momoyo  
Kaijima, *Pet Architecture  
Guide Book – Living Spheres  
Vol. 2*, S. 1
- XIII S. 28  
ifau und Jesko Fezer,  
*The Showroom*,  
Foto: © 2011 Daniel Brooke,  
The Showroom, London
- XIV S. 29  
Kooperative für  
Darstellungspolitik, Soziale  
Diagramme, 2008, Fotos:  
© 2011 Künstlerhaus  
Stuttgart
- XV S. 30  
ifau und Jesko Fezer,  
*Wyoming Building 2009*,  
Foto: © 2011 IJF
- XVI S. 32  
Pro qm, Foto: © 2011  
Katja Eydel, Jesko Fezer
- XVII S. 33  
ifau und Jesko Fezer,  
axonometrische Darstellung,  
© 2011 IJF

- XVIII S. 39  
Andy Warhol, *Do It Yourself  
(Flowers)*, Germano Celant,  
*Andy Warhol – A Factory*,  
Kunsthalle Wien,  
Kunstmuseum Wolfsburg,  
Hatje Cantz Verlag,  
Ostfildern-Ruit, 1998,  
Abb. 109
- XIX S. 38  
Joel und Ethan Coen, *The  
Big Lebowski*, Screenshot  
bei 29 Min. und 30 Sek.
- XX S. 41  
Robert Morris, *Box With The  
Sound Of Its Own Making*,  
Fuchs, Rainer Fuchs, Sophie  
Haaser, Christa Mittermayr,  
*Self Construction*,  
Museum Moderner Kunst  
Stiftung Ludwig Wien, Wien,  
1995, S. 131
- XXI S. 43–48  
Denis Diderot, *Encyclopédie  
ou Dictionnaire raisonné des  
sciences, des arts et des  
métiers*, [http://commons.  
wikimedia.org/wiki/  
Encyclopédie,\\_ou\\_  
Dictionnaire\\_raisonné\\_des\\_  
sciences,\\_des\\_arts\\_et\\_des\\_  
métiers;  
\*Encyclopedie\\_  
volume\\_2b-214 – 217\*;  
12. August 2010](http://commons.wikimedia.org/wiki/Encyclopédie,_ou_Dictionnaire_raisonné_des_sciences,_des_arts_et_des_métiers)
- XXIII S. 49  
Chris Ware, *Jimmy Corrigan,  
The Smartest Kid On Earth*,  
Pantheon Verlag, Chicago,  
2000

## Abbildungsverzeichnis

- XXV S. 52  
Rem Koolhaas,  
*Prada Transformer*, Stand-  
bilder, User – Design-  
Magazine.cz; [www.youtube.  
com](http://www.youtube.com); 14. Dezember 2010
- XXVI S. 52  
Filipo Brunelleschi, Udo Peil,  
Die große Kuppel von  
Florenz – Statik und Intuition  
im 15. Jahrhundert, Bau-  
technik 84, Heft 1, Verlag  
Ernst&Sohn, Berlin, 2007,  
S. 53
- XXVII S. 53  
John Baldessari, *Water to  
Wine to Water*, Hans Ulrich  
Obrist und Olafur Eliasson,  
Experiment Marathon  
Reykjavik, Reykjavik Art  
Museum, Hafnarhús, 2008,  
S. 135
- XXVIII–XXIII S. 56–  
61, Martino Gamper,  
*100 Chairs in 100 Days*, mit  
freundlicher Genehmigung  
von Martino Gamper, Fotos:  
© 2011 Åbäke
- XXXIV S. 66  
Nieves, Logo, © 2011 Nieves
- XXXVIII S. 80  
Martin van Cleef,  
Frederic V. Grunfeld,  
*Spiele der Welt –  
Geschichte, Spiele, Selber-  
machen*, Schweizerisches  
Komitee für UNICEF, Zürich,  
1979, S. 13
- XXXIX S. 81  
Kupferstiche Zwischen-  
kieferknochen, [http://de.  
wikipedia.org/wiki/Datei-  
:KupfersticheNachGoethes-  
ZeichnungenZuSeinerArbei-  
tUeberDenZwischenkiefer-  
knochenS142.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:KupfersticheNachGoethesZeichnungenZuSeinerArbeitUeberDenZwischenkieferknochenS142.jpg);  
26. November 2010
- XL S. 83  
Elemental, *Quinta Monroy /  
Violeta Parra*, Damn –  
A Magazine On  
Contemporary Culture:  
Alejandro Aravena in einem  
Interview von Cristina  
Guadalupe Galván, in der  
Zeitschrift Damn # 21, April/  
Mai 2009, Damnation Ltd.,  
Belgien, 2009, S. 56
- XLI S. 84  
Friedman, Yona:  
*Meine Fibel*, Verlagsgruppe  
Bertelsmann GmbH/  
Bertelsmann Fachverlag, aus  
dem Französischen von  
Aglaja Hartig, Düsseldorf,  
1974, S. 17
- XLVII S. 118  
René Magritte, *La clef des  
songes*, Marcel Broodthaers,  
Joseph Kosuth, Barbara  
Bloom, Robert Gober  
Sturtevant, *René Magritte –  
Die Kunst der Konversation*,  
S. 119
- XLVIII S. 120  
Jan Vredeman de Vries,  
Harry Robin, *Die wissen-  
schaftliche Illustration – von  
der Höhlenmalerei zur  
Computergraphik*, Basel/  
Boston/Berlin, 1992, S. 203
- XLIX S. 122  
Clip/Stamp/Fold, diverse  
Abbildungen on Heften,  
[http://www.clipstampfold.  
com](http://www.clipstampfold.com); 26. November 2010
- L S. 131  
Filip Dujardin, *Untitled*,  
Lukas Feireiss, Robert  
Klanten, *Beyond  
Architecture – Imiginative  
Buildings and Fictional Cities*  
Die Gestalten Verlag, Berlin,  
2009, S. 87
- LI S. 135  
Constant Nieuwenhuys,  
New Babylon North,  
Mark Wigley, *Constant's  
New Babylon – The Hyper-  
Architecture of Desire*,  
Witte de With, Center For  
Contemporary Art / 010  
Publishers, Rotterdam 1998,  
S. 117
- LII S. 137  
Superstudio, *Fundamental  
Acts*, Peter Lang und  
William Menking,  
*Superstudio, Life Without  
Objects*, Skira Editore,  
Mailand, 2003, S. 184
- LIII S. 139  
Peter Lang und  
William Menking,  
*Superstudio, Life Without  
Objects*, Skira Editore,  
Mailand, 2003, S. 223

## Abbildungsverzeichnis

- LIV S. 141  
Superstudio, *Storyboard*,  
Peter Lang und William  
Menking, *Superstudio, Life  
Without Objects*, Skira  
Editore, Mailand, 2003,  
S. 124
- LV S. 141  
Superstudio, *Twelve  
Cautionary Tales for Christ-  
mas*, Peter Lang und William  
Menking, *Superstudio, Life  
Without Objects*, Skira  
Editore, Mailand, 2003,  
S. 157
- LVI S. 147  
*OMA Bookmachine*, [http://  
aavisitingteachers2010.files.  
wordpress.com/2010/06/  
dscn3766.jpg](http://aavisitingteachers2010.files.wordpress.com/2010/06/dscn3766.jpg);  
14. Dezember 2010
- LVII S. 149  
Schablonen-Druckmaschine,  
[http://www.manystuff.  
org/?p=4348](http://www.manystuff.org/?p=4348);  
22. November 2010
- LVIII S. 150  
Jürg Lehni, *Hektor*, Jürg  
Lehni, Uli Franke  
Hektor, Arbeit an der Écal,  
Lausanne, 2002  
[http://www.hektor.ch/Book/  
Hektor.pdf](http://www.hektor.ch/Book/Hektor.pdf); S. 41
- LIX–LXII S. 153–156  
Fotos: © 2011 Lena Amuat;  
<http://lenaamuat.com>
- LXIII S. 156  
Rollo Press, *Incomplete  
Material*, © 2011 Urs Lehni
- LXIV S. 159  
Dot Dot Dot, [http://www.  
dot-dot-dot.us](http://www.dot-dot-dot.us);  
17. September 2010
- LXV S. 161  
The Simpsons, *Fraudcast  
News*, Season 15 –  
Episode 22, Szene ab  
15 Min. und 17. Sek.
- LXVI S. 164/165  
Rollo Press, *Made in Italy*,  
© 2011 Urs Lehni
- LXVII S. 166/167  
Rollo Press, *Ken Isaacs,  
How To Build Your Own  
Living Structures (Revisited)*,  
© 2011 Urs Lehni
- LXIX S. 173/174  
Rollo Press, *Baldessari sings  
LeWitt*, © 2011 Urs Lehni

Alle übrigen Abbildungen  
sind, wenn nicht anders  
angegeben, Reproduktionen,  
Aufnahmen oder  
Illustrationen des Verfassers,  
© 2011 Christian Hoffelner

A Zine behandelt Methoden des Veröffentlichens im Eigenverlag, die Themen aus den Bereichen Architektur, Kunst und Gestaltung verhandeln. Bücher, Hefte, Poster oder *Zines* stellen Rahmenwerke her, deren innere Zusammenhänge im Herstellungsprozess Inhalte, Konzeption, Ausführung und schließlich ihre Kommunikationsfähigkeit beeinflussen. Bei *Self-Publishing*-Projekten im architektonischen Kontext werden mit kollaborativen und trans-disziplinären Verfahren für einen fachspezifischen Diskurs Themen bearbeitet und unterschiedliche Arbeitsgemeinschaften aufgebaut. Diese Kooperativen zeichnen sich durch einen fruchtbaren Austausch von spezialisiertem Wissen aus. Als Werkzeug verstanden, eröffnen *Self-Publishing*-Strategien Betätigungsfelder und Handlungsspielräume und greifen in eine Transformation des Buchbegriffes ein.