

Räume intersektional denken



Natalie Scholder ist seit fast einem Jahr Volontärin bei der DBZ. Zuvor studierte sie Kunst- und Bildgeschichte, Kulturwissenschaft und Kunstwissenschaft mit einem Fokus auf der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Als studentische Mitarbeiterin war sie zweieinhalb Jahre im Corporate Publishing für DBZ und Bauwelt tätig.

Wie kann eine gerechte Architektur aussehen? Diese Frage stelle ich mir immer wieder, wenn ich Gebäude besichtige und mich in Städten bewege. Ich meine nicht nur Umgebungen, in denen wir leben und arbeiten, sondern auch öffentliche und aneignbare Räume. Es ist gut, dass Architektinnen und Architekten die Bedürfnisse von Nutzerinnen und Nutzern im Blick haben. Wie sieht es aber mit denjenigen aus, die jene Räume aufrechterhalten, reparieren, reinigen? Wie erreichen wir eine Architektur, die eine sichere und gesunde Umgebung für alle Menschen schafft? Architektur aus jeder Perspektive zu betrachten, hieße intersektional zu denken. Das ist leichter gesagt als getan, denn wir können nie alles wissen, alles planen, wie die Künstlerin Sonia E. Barrett im Interview sagt. Daher schauen wir auf den folgenden Seiten auf Orte, die vielfältigen Perspektiven Raum geben, auf Praxen, die nach Räumen der Gemeinschaft suchen sowie auf künstlerische Ansätze, die neue Blickwinkel auf eine gerechte Baupraxis eröffnen.

Räume geben und kuratieren



Foto: Ivonne Thein

„alpha nova & galerie futura“ in Berlin setzt sich seit 1986 für die Sichtbarkeit von Künstlerinnen ein. Mit der Zeit hat sich der Anspruch der Galerie auf diverse Perspektiven in Kunst, Architektur und öffentlichem Raum erweitert. Im Interview mit den Kuratorinnen Katharina Koch und Sylvia Sadzinski ging es darum, was es bedeutet, einen Raum in der Stadt feministisch zu kuratieren und wie sich der Stadtraum in einer Galerie verhandeln lässt.



Foto: Sylvia Sadzinski



Foto: Julie Stauff

Sylvia Sadzinski

Katharina Koch

Frau Sadzinski, Frau Koch, Sie beide leiten die Galerie futura schon seit mehreren Jahren. Wofür steht die Galerie heute und worauf zielt ihre kuratorische Arbeit ab?

Sylvia Sadzinski: Wir haben einen feministischen Ansatz und verschränken dabei Formen von Kunst, Theorie und Aktivismus. Feministisch heißt für uns nicht nur mit Frauen zu arbeiten, sondern intersektionale Themen abzubilden. Es geht also nicht nur um Themen rund um Gender, sondern um unterschiedliche Fragestellungen im Hinblick auf Klasse, Geschlechtlichkeit, um Sexualität und Race. Es geht uns um einen intersektionalen Blick, das heißt, wir sehen die Verschränkung verschiedener Diskriminierungsformen, aber auch, welche Rolle diese für unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche spielen. In unserer zweiteiligen Ausstellung „Feministische Wohngeschichte(n)“ haben wir beispielsweise emanzipatorische Perspektiven in Bezug auf Architektur und Wohnen behandelt. Wir haben zwar immer einen Fokus auf FLINTA Personen und Feminismus, wir legen die Themen aber sehr weit aus. (A.d.R.: FLINTA steht für Frauen, Lesben, inter, nicht-binäre, trans und agender Personen)

Katharina Koch: Wir möchten mit diesem Kunstraum auch eine Struktur schaffen, in der wir feministisch arbeiten, in der wir reflektieren, wie wir kollektive Wissensproduktionen gestalten können und wie wir die auf Augenhöhe kommunizieren.

Die alpha nova und galerie futura gibt es nun schon seit 1986. Wie haben sich die Schwerpunkte und Themen seitdem verändert?

KK: Gegründet wurde die Galerie von einer Gruppe von Frauen aus der damaligen Frauen-Friedensbewegung Westberlins. Sie wollten Räume für Künstlerinnen schaffen, um dem zwar immer noch bestehenden, aber damals noch stärker hegemonial und männlich dominierten Kunstbereich eigene Räume und Strukturen entgegenzusetzen und Sichtbarkeiten für Künstlerinnen zu schaffen. **SyS:** Damals ging es also noch dezidiert um Frauen. Als wir die Galerie übernahmen, haben wir das Konzept für uns geschärft: Es geht uns um feministische Themen und um Formen des Arbeitens. Die Galerie ist kein reiner Kunstort, das heißt, uns ist nicht nur die ästhetische, sondern auch die diskursive Verhandlung von Themen wichtig. Wir erweitern alle Ausstellungen mit Diskussionen, Lesungen, Screenings und anderen aktivistischen oder wissenschaftlichen Formaten.

Verfolgen Sie ein Ziel für die Galerie? Wo soll es thematisch hingehen?

KK: Ganz pragmatisch betrachtet sind wir als nicht kommerzieller Ort finanziell nicht besonders gut ausgestattet. Wir sind abhängig von Förderungen, Drittmitteln und auch vom politischen Klima. Unser Wunsch wäre es, mit einem besseren Budget freier arbeiten und alle, mit denen wir zusammenarbeiten, angemessen bezahlen zu können. Außerdem ist es so, dass immer wieder die gleichen Leute unsere Veranstaltungen besuchen und uns unterstützen. Es ist zwar schön, bestimmte Communities hinter sich zu wissen, aber mit unserem politischen Anspruch würden wir gerne auch in weitere gesellschaftliche, politische Felder intervenieren und eine Sichtbarkeit für die Themen erreichen, die wir hier verhandeln. Denn sonst gibt es auch keine nachhaltige Veränderung auf den verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen.

Was bedeutet es für Sie, eine feministische Institution zu sein?

SyS: Für uns bedeutet das vor allem, Infrastrukturen anders zu leben. Man kann das auch als „feminist instituting“ bezeichnen. Es geht nicht nur darum, was wir in den Ausstellungen zeigen, sondern darum, wie wir arbeiten, um unsere Strukturen. Die Überlegungen, wie wir uns organisieren, sind auch noch nicht abgeschlossen. Es ist eine stetige Aufgabe zu definieren, was es bedeutet, feministische Infrastrukturen in einem Kunstfeld wie Berlin zu schaffen, das sich auch permanent wandelt.



Foto: Ceren Siner

Die Ausstellung „Eine feministische Perspektive für Berlin heute! Wie könnte eine nicht-sexistische Stadt aussehen?“, fand 2020 in der alpha nova & galerie futura statt



Foto: Ceren Siner

Gibt es eine Definition von feministischem Kuratieren?

SyS: Wie gesagt, geht es uns um den Arbeitsprozess und um die Frage, wie wir möglichst viele Menschen erreichen. Wie schaffen wir Zugänge zu Räumen? Wie entwickeln wir solidarische Räume? Dabei ist uns eine Nachhaltigkeit wichtig, bei der wir Ressourcen nicht nur als physisches Material verstehen, sondern auch als einen Wert des Miteinanders. Neben Geld ist schließlich auch Zeit eine wertvolle Ressource. Wenn man Feminismus weit fasst, geht es um Ausbeutungsverhältnisse, Arbeitsprozesse, Zugänglichkeit und Inklusion.

KK: Wir reflektieren immer auch die Privilegien, die wir als weiße, akademische Leiterinnen des Raums haben und fragen uns, wie wir diesen Ort inklusiver gestalten können, wie wir unsere Ressourcen sowie letztendlich auch Entscheidungsmacht mehr teilen können. Und welche solidarischen Praxen zu einer offener gestalteten Einladungspolitik führen. Außerdem bieten wir neben unserer kuratorischen Arbeit auch eine Beratung für Künstler*innen an. Auch das ist feministische Arbeit, denn Wissen ist eine Form von Macht und schließt Menschen aus, denen Zugang dazu verwehrt bleibt. Deswegen teilen wir unser Wissen im Sinne einer gemeinschaftlich genutzten Ressource. Wir sehen so viele Portfolios, wir schreiben viele Anträge, da können wir sehr gut etwas weitergeben.

Wie finanzieren Sie die Galerie und Ihre Arbeit?

KK: Wir haben eine strukturelle Förderung von der Berliner Senatsverwaltung, die aber nicht aus dem Kultur-Etat kommt, sondern aus dem Etat für Frauen und Gleichstellung. Die Förderung müssen wir alle zwei Jahre neu beantragen, nicht immer ist sicher, ob die Bewilligung verlängert wird. Aktuell gibt es im Senat neue Haushaltsverhandlungen, deswegen werden wir erst im Dezember erfahren, ob wir ab nächstem Jahr für weitere zwei Jahre gefördert werden. Mit diesem Geld können wir unsere Teilzeitstellen finanzieren und haben ein gewisses Budget für unser Jahresprogramm. Für Honorare, um Kunst- und Kulturarbeiter*innen zu bezahlen, die etwas bei uns präsentieren, einen Vortrag halten oder einen Workshop leiten, stehen nur geringe Summen zur Verfügung. Daher bemühen uns daher immer wieder zusätzlich um Drittmittel, um für einzelne Veranstaltungen mehr Möglichkeiten zu haben.

Die Künstlerin Dorothea Nold erschuf den „Mont Femott“, einen feministischen Wohnberg, für die Ausstellung in der alpha nova & galerie futura

Foto: Ceren Siner

Ausstellungsansicht „Eine feministische Perspektive für Berlin heute! Wie könnte eine nicht-sexistische Stadt aussehen?“, 2020, alpha nova & galerie futura





Foto: Ina-Maria Thein

Immer wieder behandeln Ihre Ausstellungen und Projekte Themen von öffentlichem Raum und Architektur. Das liegt auch an Ihrem Schwerpunkt, Frau Koch. Was sind für Sie die entscheidenden Inhalte, die aus diesem Bereich in der Galerie behandelt werden können?

KK: In der Ausstellung und den begleitenden Veranstaltungen im Zuge des Projekts „Feministische Wohngeschichte(n) für die Zukunft“ ging es nicht nur um Stadtplanung und urbane Praxen, sondern auch darum, wie Wohnungen gestaltet werden und welche Beispiele es hinsichtlich kollektiver und inklusiv gedachter Wohnprojekte gibt. Wir wollten Projekte zeigen, die eben nicht für die heteronormative Kleinfamilie konzipiert sind. Daraus ging etwa hervor, dass Menschen, die Care-Arbeit leisten, andere Wege und Bedürfnisse in der Stadt haben, als jemand, der nine to five im Büro arbeitet. Das führt zu der Frage, wie die Stadt strukturiert und organisiert ist und wen sie ausschließt. Im Rahmen des Projekts gab es auch den „Feminist Nightwalk“, einen kollektiven Nachspaziergang, angelehnt an die langjährigen, von FLINTA organisierten Protestaktionen „Reclaim the Night“. Es fand ein Austausch darüber statt, wie wir uns nachts als FLINTA oder Schwarz gelesene Person sicher im Stadtraum bewegen können und welche Voraussetzungen dafür nötig sind. Diese und ähnliche Themen tauchen immer wieder in unserem Programm auf. Einen etwas anderen Schwerpunkt hatten wir 2019 mit dem Projekt

„Zukunftsland 2099“, für das Dorothea Nold und andere Künstler*innen Utopien für den Stadtraum für das Jahr 2099 entwickelt haben. Dorothea Nold hat mehrere Aktionen mit uns geplant, in denen es um die kapitalistische Baupolitik und den Umgang mit Grundstücken in der Stadt ging. Mit ihrer Arbeit „Mont Femott“, einem Entwurf für einen kollektiven „Wohnberg“, war sie auch Teil der Ausstellung zu den feministischen Wohngeschichten.

Wie findet Sie zu den Themen, die Sie in der Galerie behandeln?

SyS: Entweder bewerben sich Künstler*innen mit einer Idee oder einem Portfolio oder auch Kurator*innen für eine Zusammenarbeit bei uns. Manchmal stellen wir auch nur den Raum zur Verfügung. Das Spannendste ist, wenn wir uns selbst ein Thema überlegen und dann schauen, mit wem wir es realisieren. Wir greifen da auf unser Netzwerk zurück. Wir arbeiten sowohl mit Künstler*innen, die vielleicht zum ersten Mal eine Ausstellung konzipieren oder die gerade erst mit dem Studium fertig sind, als auch mit Künstler*innen, die schon etabliert sind.



Foto: Ina-Maria Thein

Sonia E. Barrett, Sculpting More Community, 2023, Ausstellungsansicht alpha nova & galerie futura

In der Ausstellung, in der wir uns hier während des Gesprächs befinden, hängt eine Installation aus geschredderten Landkarten von der Künstlerin Sonia E. Barrett. In dem Werk geht es darum zu zeigen, wie Landkarten, ebenso wie physische Räume, unser Bild von der Welt bestimmen; hier vor allem in Bezug auf den Kolonialismus. Wie kam es zu der Zusammenarbeit?

KK: Sonia E. Barrett hat uns dieses Projekt vorgeschlagen, das sie zuvor schon in London realisiert hat. Es geht zum einen darum, schwarze und People of Color-Frauen zusammenzubringen und damit einen Ort des gemeinsamen Kreierens zu schaffen; in dem Erfahrungen, unter anderem mit Rassismus, geteilt werden, aber auch um Wissen und Fähigkeiten weiterzugeben. Zum anderen geht es um die koloniale Aufteilung der Welt, die sich nicht nur in den antiquarischen, sondern auch unseren heutigen Landkarten widerspiegelt und die Macht, die darin steckt, und die zeigt, wie wir die Welt lesen und wahrnehmen.

Welche Rolle nehmen dabei die Landkarten als Medium ein?

KK: Wir haben in Vorbereitung auf die Ausstellung gemeinsam Karten gesammelt. Die insgesamt circa 60 Karten haben alle einen Bezug zu Deutschland. Es sind aktuelle Karten dabei, welche aus den letzten Jahrzehnten stammen, aber auch Karten von den ehemaligen deutschen Kolonien und diesen Ländern heute.

SyS: Somit verflochten sich die Zeiten, von Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute.

KK: Im Artist Talk hat Sonia E. Barrett nochmal betont, dass es nicht nur um die Praxis des Mappings geht, die gerade im urbanistischen oder auch aktivistischen Bereich viel angewendet wird und bei der blinde Flecken in Geografie und Geschichte markiert werden, sondern darum, die Karten erstmal zu zerstören und daraus etwas Neues zu kreieren. Ihrer Meinung nach entspricht das viel eher dem, wie die Welt zu betrachten ist: als dreidimensionales, fluides und netzartiges Gebilde, das immer in Bewegung ist und Lücken auch sichtbar macht.

Was ist Ihr Zugang zu dieser Arbeit?

SyS: Karten zeigen nicht nur Grenzen, sondern auch Straßen und Verbindungswege als gerade Linien, aber das Leben funktioniert eben nicht so linear. In unserer globalisierten Welt mit Migrationsprozessen und dem ständigen Austausch und Handel von und mit Waren und Ressourcen sehen wir Bewegungen und Verbindungen, die eher verwoben und nicht geradlinig verlaufen. Was beim Mapping wiederum sehr spannend ist, sind noch die hinzukommenden Benennungen dieser Linien: Wem gehört die Stadt? Nach wem werden Straßen benannt? Wer kriegt ein Denkmal und wer

wird dadurch „erinnerungswürdig“? Wer gestaltet unser kulturelles Gedächtnis? Gerade im Hinblick auf den Kolonialismus ist es Wahnsinn, wie viel Aggressivität in einer Linie, in einer Grenzziehung auf einer Karte liegt. Weil in Karten eben so viel Macht steckt, ist es wichtig, sie generell zu hinterfragen. Auf eine Art könnte man behaupten, dass Kartografische habe mittlerweile ausgedient, gleichzeitig aber eben nicht, wenn wir uns die politische Lage anschauen.

KK: Genau heute, am 15. November, ist der 139. Jahrestag der Berliner

Konferenz bzw. der Westafrika Konferenz. An diesem Tag sind auf Einladung von Bismarck die Vertreter der damaligen Kolonialmächte nach Berlin gekommen und haben den afrikanischen Kontinent wie auf einem Reißbrett aufgeteilt. Sonia E. Barrett setzt sich nicht nur kritisch mit dem machtvollen Akt an sich auseinander, sondern auch mit der Art und Weise willkürlicher Grenzziehungen. Ihre Arbeit zerstört nicht nur die Karte, sondern auch die Logik einer Karte, deren Linien in ihrem Kunstwerk völlig obsolet werden.



Foto: Ceren Sauer

In der Ausstellung „Eine feministische Perspektive für Berlin heute! Wie könnte eine nicht-sexistische Stadt aussehen?“ waren unter anderem Kartierungsprojekte sowie Auseinandersetzungen mit Straßennamen zu sehen

Interview: Natalie Scholder/DBZ

Advertorial

LAMILUX Modulares Glasdach MS78: Innovatives Design und Sicherheit für die Architekten von morgen

Modularität ist das Leitprinzip unserer Zeit und die ideale Voraussetzung für zeitgemäße und zukunftssichere Architekturprojekte. Auf dieses Konto zählt auch die neueste Produktinnovation ein: Das LAMILUX Modulare Glasdach MS78. Das



LAMILUX Modulare Glasdach MS78 setzt neue Maßstäbe in Design und Funktionalität. Mit einer Breite von bis zu 3 Metern und variabler Länge verschafft es Architekten uneingeschränkte Gestaltungsfreiheit. Die planebene Glasfläche sorgt für effizienten Wasserablauf und makellose Optik. Der hohe Glasanteil kombiniert optimalen Tageslichteinfall mit maximaler Lüftungsfläche, für eine ausgezeichnete Raumluftqualität. Die harmonische Integration von Flügeln und Festelementen, ergänzt durch unsichtbare Antriebe, betont das ästhetisch ansprechende Design. Zudem vereinfacht die systemeigene Anschlussstechnik die Installation erheblich. Durch den hohen Vorfertigungsgrad und die langlebigen, pflegeleichten Materialien erfüllt das MS78 erstklassige Qualitätsstandards. In der heutigen Architektur, in der Modularität zentral ist, bietet das MS78 eine perfekte Balance aus Form und Funktion. Lassen Sie sich von den Möglichkeiten auf [lamilux.de/ms78](https://www.lamilux.de/ms78) inspirieren.



Beteiligte des kollektiven Workshops (von links): Jane Kirogo Wamuyu, Abdé Batchati, Sonia E. Barrett, Kahbit Enow, Laveria Mwai. Nicht abgebildet, aber teilnehmend, Catherine Wanjiku Muthoni



Foto: Adeola Hahn

Die Künstlerin Sonia E. Barrett beschäftigt sich in ihrer Installation „Sculpting more community“ mit dem macht- und gewaltvollen Moment von Landkarten, die ein entscheidendes Werkzeug für die Kolonialisierung waren. Wir sprachen im Interview über die Wirkmacht von Karten für unsere Auffassung von der Welt und die Bedeutung von multiplen und kollektiven Autor:innenschaften für Raumbildungsprozesse.

Gemeinschaft formen

Sonia E. Barrett, wie kamen Sie auf die Idee, Papierlandkarten zu schreddern?

Die Idee entstand, als ich aus den USA zurück nach England gereist bin. Ich hatte dort eine Plantage in den Südstaaten besucht, was wirklich schwierig und schmerzhaft war. Sobald ich im Flugzeug war, war ich erleichtert. Dann habe mich gefragt: Warum spüre ich diesen Schmerz nur auf der Plantage, aber nicht in England? Die Geografie vermittelt uns, dass Orte voneinander separiert sind und nichts miteinander zu tun haben. Und so bin ich an einem Ort mit bestimmten historischen Ereignissen und Erinnerungen konfrontiert, an anderen nicht. In Wirklichkeit sind diese Räume stark miteinander verschränkt. Es ist falsch zu denken, dass ich an dem einem Ort Menschenrechte verletze und an dem anderen nicht, oder, dass ich an einer Stelle die Umwelt verschmutzen kann und sie an anderer Stelle sauber bleibt. Die Idee der Geografie, die Welt in Felder zu unterteilen, die A2 und C4 heißen, macht diese Trennung von Räumen besonders deutlich.

Ging es Ihnen also darum, diese vereinheitlichende Logik der Landkarte zu durchbrechen?

Die Karten zu schreddern ist ein politischer Akt, weil Karten das sind, was Menschen ihrer Identität beraubt und ihre Persönlichkeit negiert. Und die Karte trennt die Person vom Land und unterteilt das Land daraufhin in ein Raster. Ich dachte mir, wenn in Unternehmen Dokumente geschreddert werden, weil sie eine Gefährdung darstellen, dann können wir das auch mit Karten machen. Es gibt nichts, das Identitäten mehr gefährdet als Karten. Die Idee, die Fäden zu verweben, hat etwas mit dem Konzept von physischer Aneignung von Räumen zu tun. Es geht darum, sie zu verweben und zu verbinden.

Warum haben Sie sich für eine kollektive Arbeitsweise entschieden? Welche Rolle hat die Gemeinschaft?

Es gab so viele Männer, die geglaubt haben, sie hätten die Allmacht, die Räume auf eine Art und Weise zu beschreiben. Es ist wichtig, Kollektive

zu bilden, um diese Trennung von Raum in unseren Städten, Ländern und Kontinenten und auch der See zu thematisieren. Das hat eine globale Ebene. Da es hauptsächlich europäische, weiße Männer waren, die die Welt kartiert haben, haben wir als Kollektiv von black and brown women gearbeitet. Wir haben das Flechten als aktive Praxis of care, daher hat es für uns sehr viel Sinn gemacht, die Karten zu schreddern und dann zu flechten.

Die Installation ist zuerst in London in der Royal Geographical Society entstanden. Wieso wählten Sie diesen Ort?

Vom Kartenraum der Royal Geographical Society in London aus haben Kartografen im 19. Jahrhundert die Welt kartiert. Dort haben wir erstmalig eine Installation aus Karten von England und den britischen Kolonien erschaffen. Nachdem wir also in London in so einem wichtigen, aber feindlichen und männlichen Ort der Kolonialgeschichte gearbeitet haben, war es für uns interessant, das Werk danach in einem feministischen Kunstraum zu erstellen. Wir kamen auch nach Berlin, weil von hier aus der Afrikanische Kontinent aufgeteilt wurde. Damals wurde eine Karte auf den Tisch gelegt und darauf Linien gezogen. Wir haben eine Karte geschaffen, die man nicht auf den Tisch legen kann, auf der man eben keine Linien ziehen kann.



Die riesige, netzartige Skulptur entstand gemeinsam durch das händische Flechten der Papierstreifen von geschredderten Landkarten

Aus der zweidimensionalen Karte wird also ein dreidimensionales Objekt im Raum. Geht es Ihnen bewusst darum, sich damit jeder Ordnung zu entziehen?

Ich sehe die geflochtene Karte eher als einen Organismus. Dazu muss ich kurz ausholen: Ich versuche in meinen Werken grundsätzlich zu zeigen, dass Unterscheidungen in den Kategorien Objekte, Tiere und Menschen, Mineralien usw. problematisch sind. Ein Lederstuhl ist zwar ein Objekt, Teile von ihm stammen aber von einem Tier, das Holz stammt von einem Baum. Ich lasse alle diese Teile sprechen und möchte damit zeigen, dass nichts nur eine Sache sein kann. Genauso spalte ich die Papierlandkarte in diesen Bedeutungen auf. Mir ist es auch wichtig zu sagen, dass es so viel gibt, was wir nicht wissen. Die skulpturale Karte mit all ihren Fehlstellen und Lücken spielt auf die vielen Ebenen an, die unter und oberhalb der Fläche liegen, die die zweidimensionale Karte fixiert. Ich möchte damit herausstellen, was wir alles nicht wissen und dass darin auch eine Schönheit liegt.

Die Erkenntnis, dass wir nicht alles wissen können, sollte sich meiner Ansicht nach nicht nur in Landkarten, sondern auch in Stadtplänen widerspiegeln. Halten Sie diesen Gedanken auf die gebaute Welt übertragbar?

In Bezug auf Städte und gebaute Räume sind gerade die nicht determinierten Räume kraftvoll. Also Räume, von denen wir nicht wissen, was in ihnen passieren wird und die dieser Ungewissheit Ausdruck verleihen. Genauso wie die Landkarte, kann der Stadtplan nicht nur mit der Oberfläche agieren, ohne zu beachten, was unterhalb der Oberfläche und in der Luft passiert. Und es geht auch nicht nur um die Umbenennung von Räumen. Das ist ein Schritt, aber vor allem muss erkannt werden, dass nicht alles benannt werden kann und nicht alles quantifizierbar ist. Ich denke, es ist eine wichtige politische Herausforderung, offene Räume für alle zu schaffen und Aneignung zu ermöglichen.

Interview: Natalie Scholder/DBZ



Foto: Sonia E. Barrett

Advertorial

HL: Holz-Hybrid-Bauweise – KLEUSBERG verbindet das Beste aus zwei Welten

Synergien schaffen und einen ökologischen Ansatz in der Baubranche verfolgen – das ist das Ziel des renommierten Bauunternehmens KLEUSBERG, das mit modularen Bausystemen individuelle Gebäude realisiert. Mit dem neuen Holz-Hybrid-System schafft KLEUSBERG eine weitere, innovative Lösung für anspruchsvolle und zukunftsorientierte Architektur.

KLEUSBERG verbindet darin den nachwachsenden Rohstoff Holz mit hochtragfähigem Stahl und schafft damit Gebäude, die zu rund 90 % aus Holz bestehen. Dieses Zusammenspiel der beiden Werkstoffe ermöglicht eine ressourcenschonende und umweltfreundliche Bauweise, die den Prin-

zipien der Nachhaltigkeit gerecht wird und dabei spannende architektonische Freiheiten bietet. Die Wiederverwendbarkeit ganzer Gebäudestrukturen über mehrere Nutzungsphasen an unterschiedlichen Standorten, sowie die vollständige Recyclingfähigkeit aller Materialien, untermauert unsere Streben nach CO₂-Neutralität beim Bau. Ganz nach dem Motto „Cradle-to-Cradle“.

Einen detaillierten Einblick in die Holz-Hybrid-Modulbauten von KLEUSBERG finden Sie in Form eines 3D-Modells auf [hybrid.kleusberg.de](https://www.hybrid.kleusberg.de)



Foto: KLEUSBERG

In den 7 deutschen KLEUSBERG Werken entstehen jede Woche über 5.000 m² Gebädefläche.



Foto: KLEUSBERG

In nur vier Monaten mit KLEUSBERG zu einer neuen Fakultät: die Hochschule Augsburg.

Architektur und Sorgearbeit

Elke Krasny ist Professorin für Kunst und Bildung an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie ist feministische Kulturtheoretikerin sowie Stadtforscherin und widmet ihre wissenschaftliche Arbeit unter anderem der Gerechtigkeit mit einem Fokus auf sorgetragenden Praktiken in Architektur und im Urbanismus. Im Interview sprachen wir über die Bedeutung der Architektur für eine gerechtere Stadt.

Frau Krasny, was heißt es, intersektional über Architektur nachzudenken?

Raum und urbane öffentliche Räume sind nie neutral. Das ist eine der wichtigsten Erkenntnisse, die anknüpfend an Henri Lefebvres Buch „The social production of space“ in den Diskursen der Stadtforschung schneller als in den Diskursen der Architekturtheorie, auch post `68 Recht-auf-Stadt-Bewegungen aufgegriffen worden sind. Was man anknüpfend an Lefebvre feststellen kann, ist, dass Stadt immer reproduziert, also gepflegt und aufrechterhalten werden muss. Wir müssen, wenn wir über Stadt nachdenken, mitdenken, wer diese reproduktive Arbeit leistet. Das heißt, wer die Räume pflegt, reinigt und wer dafür sorgt, dass z. B. die Infrastrukturen funktionieren. Einerseits muss der physisch gebaute Raum die unterschiedlichen Bedürfnisse der Nutzenden einbeziehen, andererseits muss auch die Aufrechterhaltung intersektional gedacht werden. Gerade im öffentlichen Raum, der eigentlich allen in der Stadt gleichermaßen zur Verfügung stehen soll und den wir als ein Allgemeingut begreifen, müssen die Aufrechterhaltung mitdenken. Das heißt, die Arbeitsbedingungen dieser Menschen anzuschauen oder, wie die gebaute Umwelt ihre Arbeit erschwert, beispielsweise wie Materialien bestimmte Formen der Reinigungen erfordern. Diese Fragen stehen in der Planung oft nicht nur nicht im Vordergrund, sondern werden gar nicht mitgeplant.

Was sind die Themen, die Sie gerade in ihrer Forschung beschäftigen?

Zum einen ist es die Intersektionalität. Es geht darum, wie Kategorien wie Gender, Race, Class, Ablebodyness, aber auch andere Zugehörigkeiten, wie Religion oder kulturelle Praxen, dazu führen, dass öffentliche Räume nicht gleichermaßen für alle Menschen offenstehen, obwohl sie als zu-

gänglich gelten. Das muss man auch über die Dimension Zeit denken, denn städtische Räume sind zu verschiedenen Zeiten für unterschiedliche Menschen anders zugänglich. Was Intersektionalität aber nicht gut umfasst und was wir aber auch mitdenken sollten, ist die Kategorie Umwelt, also die Bedürfnisse in Bezug auf das, was Natur genannt wird. Ich halte es für nötig, Intersektionalität auf jene Wesen zu erweitern, die keine menschlichen Wesen sind, die aber auch in Stadträumen leben.

Ein zweites Thema, das mich gerade sehr beschäftigt, ist feministische Infrastrukturkritik. Also die Frage, wie man öffentliche Infrastrukturen vor allem in ihrer Benutzung besser begreifen kann, um zu erkennen, dass sie Ungerechtigkeiten auch vertiefen, perpetuieren und weiter fortsetzen können. Und das Dritte ist die Frage nach der Gewaltförmigkeit des öffentlichen Raums. Wir sprechen bei dem Thema Intersektionalität immer auch über „access“, also Zugang. Aber es ist zugleich festzuhalten, dass öffentlicher Raum nie ein Safe Space ist. Zumindest nicht in der aktivistischen Definition, dass Menschen keinen Vorurteilen und keiner physischen Gewalt ausgesetzt sind. Ich setze hier einen sehr weiten Gewaltbegriff an, der auch Formen von materieller, immaterieller, ökonomischer und physischer Gewalt zusammenbringt. Mich beschäftigt die Frage, wie öffentliche urbane Räume gewaltfreie Räume werden könnten und was das mit Planung zu tun hat.

Haben Architekt:innen Einfluss darauf, ob ein Raum gewaltfrei sein wird?

Ich glaube, dass das nicht ausschließlich mit Planung zu lösen ist, aber dass Planung und rechtliche Parameter Nutzungen verändern können. Im Sinne von Sarah Ahmet und ihrem Buch „What’s the Use? On the Uses of Use“, in dem sie von Praxen und Gewohnheiten bzw. „habits“ spricht, kann man die Gewalt als „bad habit“ sehen. Diese schlechten Gewohnheiten können durch Planungen unterbrochen werden. Aber dazu braucht es mehr Forschung, mehr kritische Lehre und auch eine andere Gesprächskultur zwischen Kommunen und Architektenbüros. Ich denke, der erste Schritt ist, dass eine Frage überhaupt als eine Frage erkannt wird und damit Planungsrelevanz erhält. Gewaltfreiheit sollte pla-

nungsrelevant werden. Wir sollten darüber nachdenken, dass Städte sorgetragende Umwelten zur Verfügung stellen und dass Nutzende die Luft, den Boden und das Wasser und die weltlichen Infrastrukturen in einer Art und Weise benutzen können sollten, die ihrem Körper nicht abträglich ist.

Wie können wir zu einer sorgetragenden Architektur gelangen?

Die Kritik an einer den modernistischen Gedanken verpflichteten Architektur ist ja schon sehr alt. Ich denke, dass Architekt:innen sich gerne als Generalistinnen bezeichnen – und ich sehe das so, dass Architektur ein sehr breites Verständnis von vielen unterschiedlichen Dingen erfordert – nicht weiterhin den Anspruch erheben müssen, alle diese Dinge in ihrer Tiefe zu durchdringen. Es geht eher darum, dass die Art und Weise, wie Architektur produziert wird, ökonomische Möglichkeiten zur Verfügung stellen sollte, dass die Kenntnisse von anderen, die notwendig sind, um die Komplexität dieser Dinge zu begreifen, in die Architekturproduktion hineingelangen können. Es ist also zentral, nicht die Alleinlösungskompetenz bei einer Profession zu sehen. Ein zweiter Punkt ist die politische Dimension von Architektur als lebensunterstützende und langfristige Sorgearbeit. Ich verstehe also Architektur als eine Form von Sorgearbeit, weil sie Wesen darin unterstützt, existieren zu können. Das ist eine extrem politische Aufgabe, die mit allen Komplexitäten wie der Klimakatastrophe, den Ökonomien, der Produktion und der Materialitäten zutiefst verschränkt ist. Und wenn wir sehen, dass der Wiederaufbau nach Kriegen hauptsächlich aus einer ökonomischen Perspektive betrachtet wird, weil sie dem Kapitalismus und der Bauwirtschaft gut tun, dann ist das sicher ein drittes großes Feld.

Dem Druck von Finanzialisierung entgegen zu arbeiten, ist ein Teil von der politischen Aufgabe, eine künftig besser sorgetragende Architekturproduktion in Gang zu setzen.

Ist Architektur abseits von Umwälzungen durch Krieg und Umweltkatastrophen als solche aber zu starr und trägt deshalb zur Erhaltung ungerechter struktureller Verhältnisse bei?

Architektur ist zu einem großen Ausmaß systemerhaltend und reproduziert hegemonial herrschende Verhältnisse; auch solche, die man intersektional analysieren kann. Zum Beispiel, wenn man sich Grundrisse historisch anschaut. Die Quadratmeteranzahl von Grundrissen auf ihre Geschlechterdimension hin anzuschauen, war eines der ersten Dinge, die feministischen Architekt:innen getan haben. Und genauso kann man sich die Grundrisse hinsichtlich klassischer Einkommensverhältnisse und in Bezug auf Kategorien von Herkunft, Ethnizität oder Race anschauen. Dann kann man sich anschauen, wer wo wie viel Raum in Wohnungen zur Verfügung hat und wie diese Ungerechtigkeit durch Standardgrundrisse und Normen reproduziert wird. Darin sehe ich die Starrheit von Architektur. Durch Architektur werden Verhältnisse und Vorstellungen, die immer auch soziale Ordnungen sind, oft viel länger reproduziert. Gleichzeitig ist es etwas Gutes, wenn Architektur kein Wegwerfartikel ist. Da es an der Zeit ist, Architektur langlebig zu sehen und mit dem Bestand zu arbeiten, müssen wir eine intersektionale Perspektive an den Bestand anlegen und nicht nur neue gerechte Räume planen. Es ist noch viel Umbau zu leisten, um ein größeres Ausmaß von Raumgerechtigkeit zu erreichen.

Wie kann der Umbau der Stadt zu mehr Gerechtigkeit gelingen?

In Wien ist der gesamte Stadtplan von Straßennetzen durchzogen, die zum allergrößten Teil nach Männern benannt sind. Ganz wenig findet man Namen von Frauen oder von Menschen, die einen diasporischen oder migrantischen Hintergrund haben. Ein Beispiel: Es entsteht gerade ein neuer Stadtteil, in dem es mehr Benennungen mit Frauennamen gibt. Damit ist allerdings nicht

das Problem der bestehenden Stadt gelöst worden; nur weil etwas hinzugefügt worden ist, das anders ist. Ein kritischer Umgang mit dem Bestand müsste so aussehen, dass diese Arbeit auch im Materiellen und Immateriellen geleistet wird. Diese Ökonomien des Eingreifens, des Umbauens, des langfristigen Reparierens sind aber nur schwer mit den Anforderungen des Kapitalismus zusammenzubringen, da sie ursächlich, wenn man so möchte, in Widersprüchen zueinander stehen.

Dieser kritische Umgang mit dem Bestand, der intersektional ansetzt, muss meines Erachtens noch an vielen Stellen erlernt werden. Ich sehe das als keine leichte Aufgabe für Architekt:innen, diese vielfältigen Perspektiven mitzudenken ...

Es gibt ganz unterschiedliche Ansätze, wie man sich damit auseinandersetzen kann. Das Royal Insitute of British Architects (RIBA) hat sich dieser Frage systematisch gewidmet und bereitet Wissen zu intersektionalen Planungsansätzen auf, auch Maßnahmen zur Weiterbildung. Ich lehre an einer Universität, insofern bin ich davon überzeugt, dass die Dinge durch das Lernen veränderbar sind. Es gibt auch schon sehr viele Beispiele von Lehrenden, die sich diesen Themen widmen, die vor 35 Jahren überhaupt nicht Thema in der Architekturausbildung waren. Diese Prozesse sind sehr langsam und man kann damit auch nicht aufhören. Das Patriarchat schläft nicht; auch der Kapitalismus, Formen von Neokolonialismus, die sind sehr wendig, erfinden sich auch neu und entwickeln andere Formen von Ungerechtigkeit, Gewalt und Extraktion. Man muss neue Umgangsformen mit dem Bestand finden, aber auch neue Kämpfe führen gegen das, was sich auch wendig und agil reproduziert.

Wie sehen Sie die Rolle der Architektur in Zeiten von Krisen? Gerade die Fragestellungen der Sorgearbeit haben sich beispielsweise in der Pandemie stark gewandelt.

Ich denke nicht, dass die Fragestellungen so viel anders waren. Die Pandemie hat viele Dinge sichtbar gemacht, die auch vorher so waren. Sie hat im Grunde das politische Augenmerk für den Zeitraum März 2020 und Oktober 2023 auf das gelenkt, was im deutschsprachigen Kontext als systemerhaltende Arbeit und im Anglophonen als „essential work“ bezeichnet wird. Was sich postpandemisch nicht verändert hat, sind die Arbeitsbedingungen für diese Berufe. Es hat viel mit der Re-Verunsichtbarung systemerhaltender Arbeit zu tun, dass die Pandemie politisch keine Präsenz mehr hat und aus meiner Sicht verdrängt wurde. Dabei haben viele Menschen nach wie vor Covid und Post-Covid Symptome. Man kann sagen, die Pandemie lebt in den Körpern weiter und auch in gesellschaftlichen Verhältnissen.

Welche Bedeutung hat die Sichtbarkeit von solidarischen, sorgetragenden Netzwerken für die Architektur?

Ich bin mir unsicher, ob Sichtbarkeit immer der erste Schritt ist und immer zu der Form von Anerkennung führt, die ihr zugeschrieben wird. Sichtbarkeit kann auch eine Gefahr bedeuten. Das Opaque, das nicht durch die Sichtbarkeit Durchdringbare, kann manchmal einen viel geschützteren Raum bieten. Da gibt es keine klaren Antworten. Es ist wichtig, dass man füreinander sichtbar wird, damit sich Initiativen mit ihrem Wissen stärken können. Etwas sichtbar zu machen, ist Teil einer politischen Arbeit, ist aber nicht die Lösung des Problems. Sichtbarkeit steht weder für Macht, noch ist es eine Antwort auf bestehende Probleme, die mit epistemischer, politischer, sozialer und ökonomischer Verunsichtbarung zu tun haben. Antworten wären neue Arbeitsbedingungen, andere Raumkonfigurationen und andere Vorstellungen davon, was es bedeutet, Räume zu teilen und Praxen, um bestehende Räume gewaltfrei zu nutzen.



Foto: Moran Shavit

Die Künstlerin Dorothea Nold setzt sich in ihren bildhauerischen Arbeiten mit baulichen Strukturen auseinander, die sie in organische Körper überführt. In ihrer vergangenen Ausstellung in der Bcma Galerie in Berlin scheinen sich die Skulpturen zu biegen und im Sand zu versinken. Mit ihrer Kunst hinterfragt sie die Beständigkeit der gegenwärtigen Architektur, ihre Veränderbarkeit sowie die Beziehung von Körpern und ihrer gebauten Umwelt.

Architekturen als fragile Körper

Wir sitzen gerade in Ihrer Ausstellung im Sand, der gleichzeitig Ruhe und Spannung in den Raum bringt. Wie kam es zu dieser Inszenierung der Keramikarbeiten?

Ich denke, dass das Architekturelle etwas in den Menschen auslöst. Mit dem Sand wollte ich den Eindruck verstärken und eine utopische Ebene hinzufügen. Die Arbeiten scheinen sich zu bewegen, tun es aber nicht. Der Sand spielt mit den existentiellen Fragen, die sich mir immer wieder stellen: Wo kommen wir her? Wo gehen wir hin? Und wo ist der Punkt, an dem die Dinge kippen? Der Zustand, in dem sich die Welt gerade befindet, ist schwer zu beschreiben. Er ist sehr transformativ, gleichzeitig passieren auch Dinge, die kaum begreifbar sind.

Was sehen wir denn hier? Abstrakte Türme, Skelette von Architekturen?

Diese keramischen Arbeiten sind eine Zusammenführung von vielen Architekturformen, die global auftauchen. Ich verstehe Architektur als etwas

Soziales, Transformatives, mit einem großen Einfluss auf uns Menschen und auf die Art und Weise, wie wir agieren. Ich habe in China 2008 ein Erdbeben miterlebt und dabei gesehen, wie sich Gebäude auf und ab bewegen können. Das war für mich der Impuls, Architektur nicht nur als vermeintlich stabil, sondern als eher instabil wahrzunehmen. Ich habe das in diesen Objekten metaphorisch aufgegriffen.

Hat Sie eine bestimmte Architektur bei diesen Arbeiten inspiriert?

Ursprünglich haben sich die Arbeiten aus vielen Reisen entwickelt. Ich schaue mir dabei immer Architektur und die Inszenierung des Gebauten

an und dokumentiere das fotografisch. Die Formen sind ein Kondensat aus meinen Beobachtungen. Ich hatte in der Vergangenheit massivere und statischere Arbeiten. Die Arbeiten in dieser Ausstellung sind ganz anders. Ich habe während einer Recidency im EKW (European Ceramic Workcentre) sehr viel experimentiert. Sie sind viel mehr in Bewegung und vieles habe ich dem Brennprozess überlassen.

Welche Art von Gebäuden haben Sie auf Reisen fotografiert?

Es sind oftmals Gebäude, von denen man nicht weiß, ob sie schon fertig sind, ob sie noch gebaut werden oder ob es sich schon um Ruinen handelt. Teilweise arbeite ich auch mit der Gegenüberstellung von Formen. Auch das Thema der Vergänglichkeit spielt eine große Rolle, aber auch das Temporäre und das Instabile. Ich bin immer auch angezogen von Gegenden, in denen die Botanik und die Architektur als Einheit gesehen werden.



Foto: Jents Ziehe

Ist Instabilität nicht eine negative Eigenschaft?

Ich erfasse das eher als beweglich, organisch, menschlich. Meine Formen versinnbildlichen den transformativen Charakter von Architektur und schaffen einen größeren Raum. Es muss nicht alles um mich herum in Bewegung sein. Es ist eher ein Gedankenmodell, in dem Sinne, dass offene Strukturen offeneres Handeln ermöglichen und dazu einladen. Das Unvorhergesehene fasse ich nicht als etwas Negatives auf. Kontrolle abzugeben und die Dinge sich selbst zu überlassen kann zu etwas Gutem führen.

In welchem Zusammenhang steht die Zerbrechlichkeit dieser Skulpturen mit Ihrem Blick auf die gebaute Umwelt?

Für mich koexistiert die Zerbrechlichkeit - der Kippunkt des Statischen - mit Wandelbarkeit. Fragilität kann etwas sehr Bewusstes und Schönes haben. Die Objekte scheinen im Sand zu versinken, tun es aber nicht. Das hat für mich einen Bezug zur Frage nach Sicherheit in der gebauten Umwelt, die aus meiner Sicht trügerisch ist. Innerhalb der ökonomisierten, klaren Formen gibt es keinen Raum mehr für Organisches. Und damit auch keine Räume, wo einfach nichts sein kann.

Gibt es denn auch klare Referenzen in Ihren Arbeiten, auf die Sie verweisen?

Die Arbeiten funktionieren eher atmosphärisch. Ich habe mir in der Vergangenheit schonmal Gebäude angeeignet, wie das Teatro Massimo. Dabei

habe ich das Innere nach Außen gestülpt, was auf die Umkehrung von Machtverhältnissen verweist. In diesen Arbeiten geht es aber darum, Körper entstehen zu lassen und um meine Auffassung, dass auch der Körper eine Architektur ist. Ich wohne in meinem Körper. Und ich wünsche mir eine Architektur, die nicht nur politische Formen und Machtstrukturen vermittelt, sondern den Körper und seine Bedürfnisse in den Mittelpunkt stellt.

Warum wählen Sie die Keramik als Ausdrucksmittel für diese Themen?

Das besondere an Keramik ist, dass sie ein Stück Kulturgeschichte ist und als Material auch aus dem Bauen kommt. Ich bin zwar statischen und baulichen Grundsätzen unterworfen, kann aber innerhalb dieser Grenzen frei modellieren. Unter den hohen Brenntemperaturen entstehen gewollte, zufällige Deformationen, von denen diese Arbeiten hier auch leben.



Foto: Dorothea Nold

Die Ausstellung „Hope Step the Lava Flow“ in der bcma Galerie in Berlin Kreuzberg zeigt architektonische Skulpturen, die sich wie Körper zu bewegen scheinen.

Wie sind Sie denn zur Auseinandersetzung mit Architektur gekommen?

In der Bildhauerei geht es immer um die Auseinandersetzung mit Volumen und Raum. Und wenn ich Raum denke, denke ich immer Architektur. Gleichzeitig ist Architektur auch die unmittelbare Welt, die mich umgibt - baulich, sozial, politisch.

In einem früheren Projekt haben Sie fiktive Bauschilder entworfen und in den Stadtraum gestellt. Was war Ihre Idee dabei?

Mich stört die Baupolitik in Berlin und die langweiligen Formen, die gebaut werden. Die Schilder waren ein Versuch, dem etwas entgegenzusetzen. Mein Gedanke war natürlich, dass die Häuser, die ich dazu entworfen habe, sofort als absurd und nicht echt verstanden werden. Die meisten Leute haben das aber nicht verstanden. Viele Leute haben mich über die Telefonnummer, die auf dem Bauschild zu sehen war, angerufen und wollten das tatsächlich kaufen. Das hat mir gezeigt, dass es eine Offenheit für Architektur gibt, die ganz anders aussieht. Jemand hat auch auf das Plakat „eat the rich“ geschrieben. Auch von dieser Seite hat man das Projekt also als echt empfunden. Ich fand es schon interessant, dass der Baupolitik erstmal alles zugetraut wird.

Wie ordnen sich diese beiden Arbeiten mit Architekturbezug in deinen künstlerischen Ansatz insgesamt ein?

Generell ist meine Arbeit eine Auseinandersetzung mit dem Wunsch nach mehr Lebendigkeit und Wandelbarkeit. Ich verorte mich klar feministisch und beschäftige mich damit, welche Räume es gibt und wie genau sie genutzt werden. Ich denke, dass so, wie wir bauen, es einfach wahn-sinnig viele Menschen ausschließt.

Ihre Arbeiten finden ja eher metaphorische und auch humorvolle Antworten auf diese Fragen. Haben Sie sich schon einmal vorgestellt, wie so ein organischer Raum tatsächlich aussehen könnte?

Ich verwehre mich bewusst, konkret zu werden. Es gibt eigentlich keine Utopien mehr, weil immer sofort ein Realitätsbezug gefordert wird. Die Herausforderungen, die sich gerade an die gebaute Umwelt stellen, machen es aus meiner Sicht nötig, dass erstmal alles denkbar ist.

Interview: Natalie Scholder/DBZ

In der Ausstellung „Im Kreislauf der Schwerkraft“ in der Galerie Grölle kombinierte Dorothea Nold die Skulpturen mit ihren Zeichnungen



Im Mapping steht die geteilte Autor:innenschaft im Fokus und damit verbunden die Erkenntnis, dass nur in der gemeinsamen, kollektiven Arbeit gerechte Räume entstehen

Mapping als Praxis der Raumproduktion

Dagmar Pelger unterrichtet als Gastprofessorin in Kassel am Fachgebiet Nachhaltige Städte und Gemeinden und ist Teil der Architektur- und Planungs kooperative coopdisco. Im Interview sprachen wir über die Bedeutung von Orten in der Stadt, die einen Beitrag zum Geheimwohl beitragen.

Frau Pelger, in Ihrer Forschung nutzen Sie seit langem die Praxis des Mappings, um die Stadt und Orte der Gemeinschaft zu erforschen. Mit welchen Fragen treten Sie an die Karten heran? Geht es darum, „common spaces“ zu verorten?
 Ich nutze das Mapping tatsächlich selbst, um herauszufinden, was common spaces sind. Seit zehn Jahren wird der Begriff viel diskutiert und ist inflationär in Gebrauch. Mich hat diese Vereinnahmung gestört, dass alles zum common space wird. Zum Mapping gekommen bin ich über ein Projekt an einer Universität in Belgien, wo das Mapping ganz gezielt als Analysewerkzeug eingesetzt wurde. Im Projekt „The Future Commons 2070“ haben wir eine Karte von der südlichen Nordsee gezeichnet und diese als ein „commons“ beschrieben. Ich habe etwas gebraucht, bis ich verstanden habe, dass dem Begriff das deutsche Wort „Gemeingut“ bzw. „Allmende“ entspricht. Meine erste Kartierung war also die einer wünschenswerten maritimen Raumplanung, bei der die See nicht in unterschiedliche Wirtschaftsbereiche aufgeteilt wird, sondern ein Gemeingut ist. In Berlin habe ich dann am Chair for Urban Design and Urbanization (CUD) von Jörg Stollmann kartografisch gearbeitet. Mit Studierenden haben wir dort angefangen, die Stadt als potenzielles Gemeingut zu zeichnen. Wir haben Spuren von Räumen nachgezeichnet, die als Gemeingut gesehen werden können, die weder eindeutig privat noch öffentlich sind, sondern von verschiedenen Nutzer:innen angeeignet und gepflegt werden. Diese Orte haben die Kraft, eine vergemeinschaftende Raumproduktion zu etablieren.

Wie definieren sich also als Gemeingut geltende Räume?
 Wir haben begriffen, dass eine Aussage des Philosophen Lieven de Caeter dafür hilfreich ist. Denn er unterscheidet zwischen „universal spatial commons“ und „particular spatial commons“. Ein universelles Gemeingut wäre beispielsweise Sprache oder Kultur. Die spezifischen Gemeingüter hingegen existieren nur, solange die Gemeinschaft sie in ihrer Praxis aufrechterhält. Wenn ich beispielsweise eine Demonstration organisiere, dann entsteht für diesen Zeitraum ein Raum, der sich aus der dichotomen Spaltung von Öffentlich und Privat löst und einen dritten Raum eröffnet. Der dritte Raum ist eine beliebte Beschreibung für die commons. In den Wirtschaftswissenschaften wird sogar noch eine vierte Sphäre definiert, die sogenannten „club goods“. Damit haben sie erkannt, dass es auch Gemeinschaften gibt, die exklusiv Räume eröffnen, die weder öffentlich noch privat sind. Es passiert ganz oft, dass exklusive, abschöpfende Gemeinschaften sich bestimmte Räume aneignen und eben nicht für andere zugänglich machen. Das sind die gated communities dieser Welt, die ganz oft als „commons“ bezeichnet werden, obwohl sie das nicht sind. Das zu erkennen, war der Schlüssel für meine eigene Forschungsfrage, der ich in meiner 2022 erschienen Dissertation „Spatial Commons. Zur Vergemeinschaftung urbaner Räume“ nachgegangen bin.

Wie konkret sehen denn commons und clubs im Stadtraum aus? Und welche haben Sie an diese Orte gestellt?
 Der Wrangelkiez ist ein gutes Beispiel. Meine Kollegin Anna Heilmeyer und ich haben mit Studierenden mit den Farben Schwarz und Weiß gearbeitet, um diese beiden Sphären deutlich zu machen. Wir haben hier also erstmal eine Straße, die per se öffentlich und aneignbar ist und die von der öffentlichen Hand gepflegt wird. Daran anschließend der Raum von privaten Häusern, der erstmal verschlossen ist. Für die Erdgeschosszone, in denen sich Rautaschen in Läden öffnen, funktioniert diese Beschreibung nicht so gut. Um das zu klären, haben wir die Definitionsbausteine von commons genutzt. Wir haben Kriterien gefunden, wie beispielsweise die Höhe der Preise, ob ich mich da aufhalten darf, ob es einen Informationsaustausch gibt, ob sich die Betreiber:innen mit ihrer Nachbarschaft solidarisch verhalten oder sogar eine Zugänglichkeit über klassische Öffnungszeiten hinaus ermöglichen. Viele Shops versuchen allerdings, eine selektive Klientel anzuziehen. Wir haben kettenartige gewerbliche Zwischennutzungen beobachtet, mit denen Schritt für Schritt das Preisniveau angehoben wird, um die Immobilien aufzuwerten und über den Verkauf Gewinne abzuschöpfen. Wir haben also alle Läden, die einen Beitrag zum Alltag leisten, als Teil der hier in Weiß dargestellten Straße eingezeichnet. Die anderen haben wir im dunklen Schwarz des privaten Hauses belassen. An einer Stelle haben wir schwarze Zacken gezeichnet, weil da eine sehr starke Touristifizierung stattfindet.

Handelt es sich mit diesen Darstellungen um einen Versuch, eine andere Geschichte der Stadt zu erzählen?
 Über diese Kartierungsprozesse wurde die Frage nach dem Eigentum immer dringlicher. Es gibt im Städtebau teilweise nur ein oberflächliches Wissen dazu, wie Gentrifizierungsprozesse ablaufen. Es wird davon ausgegangen, dass der Mietpreis zur Verdrängung führt. Auf eine Art stimmt das, aber in dem Prozess der Suche nach Commons wurde deutlich, dass es eigentlich die Eigentumsverhältnisse sind, die das vorantreiben. Wir haben angefangen, Commons und Eigentumsverhältnisse in Karten einzuzichnen. Dabei sind Farbmuster entstanden, die die Verteilung des Eigentums deutlich machen. Wenn man sich die Stadtgeschichte anschaut, ist es sehr interessant zu schauen, wem die großen stadthistorischen Meilensteine gehören: Wer hat denn Haussmann in Paris beauftragt? Wer hat Hobrecht in Berlin beauftragt? Und welche Eigentumsverhältnisse haben beide in diesen Stadtplanungen im 19. Jahrhundert etabliert? Das war in einem Fall Napoleon III., im anderen das Preußische Innenministerium. In Berlin war die Idee, dass Hobrecht nur ein Straßennetz planen sollte und die Kuchenstücke zwischen den Straßen von Investoren entwickelt werden. Das hat die Mietskaserne in ihrer hochverdichteten Form hervorgebracht, weil damit die Ausnutzung am besten war. Auch die innere Erschließung der sehr großen Parzellen wurde an die Investoren abgegeben.

Das heißt, es geht nicht nur um die Auffassung eines aktuellen Zustands auf der zweidimensionalen Karte, sondern auch um die Dimension der Zeit. Welche Erkenntnisse ergeben sich daraus für die Commons?
 In dem Rechercheprojekt „all you can read“ ging es genau darum, die Geschichte mitzulesen und dazu viele Quellen von Frauen hinzu zu ziehen. Daraus ergaben sich verschiedene Timelines, die uns ermöglichen, die Karten auch in der Ebene der Zeit zu denken. Dabei wurde deutlich, dass sich einerseits die Verwebungen in der Planungsgeschichte von Staat und Kapital durch die Geschichte ziehen, aber auch die geschichtliche Kontinuität in den Commons. Die Allmende war ursprünglich ein feudales Raumgebrauchssystem. Bauern erhielten im Grunde ein Stück nicht parzelliertes Land, um es vielfältig als Gemeingut zu nutzen. Es hat also sowohl die emanzipatorische vergemeinschaftete Herstellung von Raum eine weit zurückreichende Geschichte als auch die privatisierend, kapitalistisch ausbeutende Extraktive. Die Geschichte muss man nicht neu schreiben, mir war es aber wichtig, die versteckten Beispiele nach oben zu holen; und die anderen Beispiele, die als natürliche Urbanisierungsphänomene gelten, als große Errungenschaften der von Männern gestalteten Geschichte und die als Standard gesetzt werden, zu entlarven. Mit dem Farbcode und der Timeline kann die Geschichte ganz andere Dynamiken darstellen und die Architektinnen und Planerinnen dazu anregen, die Frage des Eigentums als Basis der Raumproduktion mitzudenken.

„A fem*MAP 2049“ ist ein Projekt des Fachbereichs für Städtebau und Urbanisierung der TU Berlin und entstand 2020 unter der Leitung von Julia Köpfer, Dagmar Pelger, Martha Wegewitz und Jörg Stollmann
Warum braucht es die Darstellungsform der Karte?
 Die Karte hilft mir, die durch Eigentumsverhältnisse hervorgerufenen Verräumlichungsmuster zu erkennen. Im Wrangelkiez lese ich die Straße plötzlich nicht mehr als lineares Element, sondern sie entwickelt Ausbuchtungen und bekommt eine Raumfigur, die in die privaten Häuser reinreicht, aber eben nur an diesen Stellen, an denen sich der Raum solidarisch öffnet. Wenn ich das einmal gezeichnet habe, werde ich dieses Bild nicht mehr los. Das Raumbild verändert sich nachhaltig.

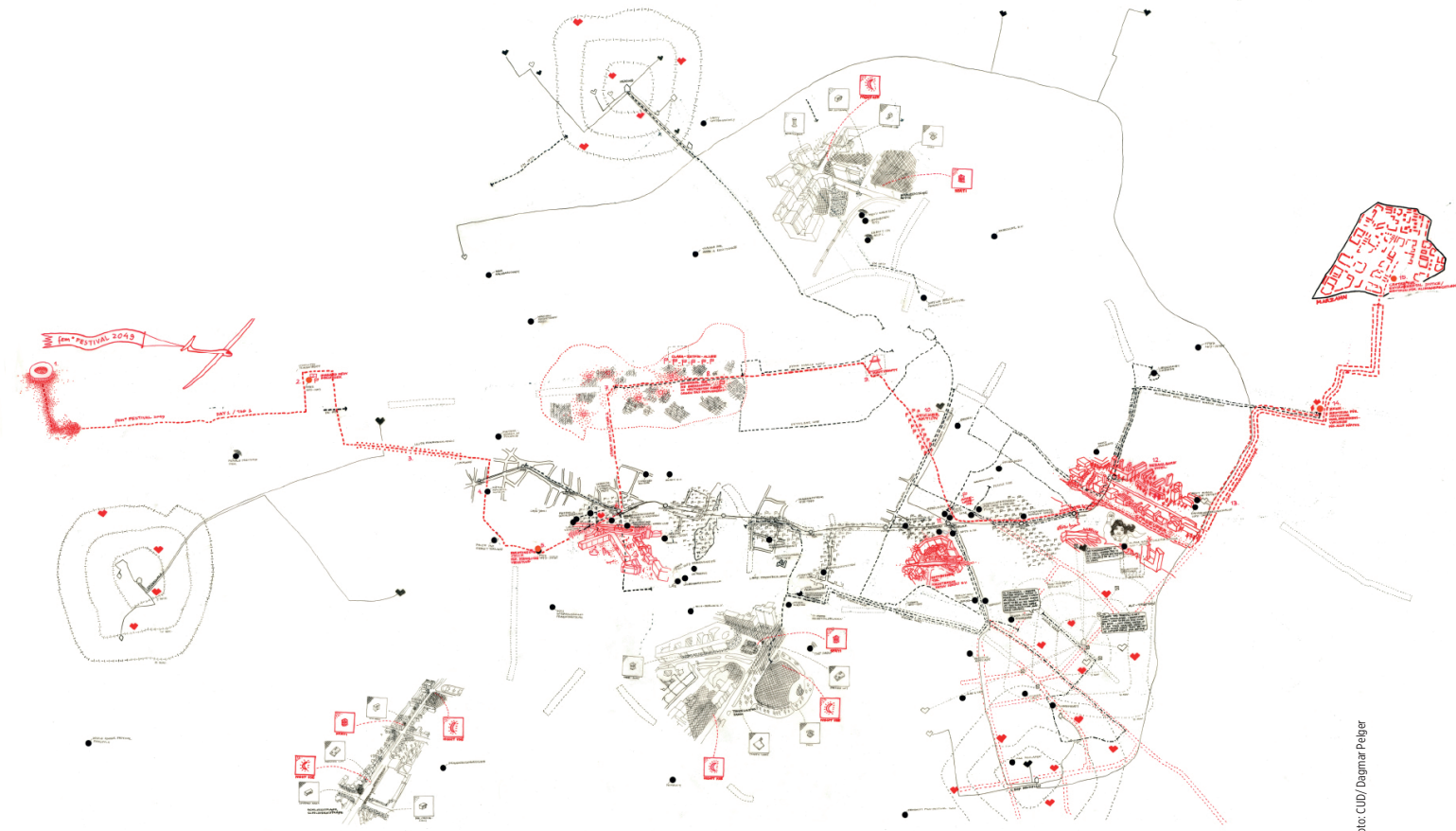


Foto: CUD / Dagmar Pelger



Die Kartierung entstand gemeinsam mit den Studierenden Juliana Garcia Leon, Jörn Gertenbach, Maximilian Hinz, Tildem Kirtak, Katrina Neelands Malinski, Natasha Nurul Annisa, Jessica Voth (TU Berlin), Peter Máthé, Anna Rodriguez Bisbicus, Lara Stöhlmacher (UDK Berlin)

Momentan sind Sie an der Universität Kassel tätig, wo Sie sich gerade auch mit der Stadt beschäftigen. Welche Fragen stellen sich hier im Vergleich zu Berlin?

Was mich an Kassel sehr fasziniert, sind die vielen soziokulturellen Aktionen. Das hängt einerseits ein bisschen mit dem Einfluss der Documenta zusammen, aber auch mit einer sehr progressiven Universitätsgeschichte; vor allem aber mit einer sehr machtvollen Rüstungsindustrie, die eine sehr konservative bürgerliche Stadtgesellschaft und auch eine sehr große migrantische Arbeiter:innenschaft mit einer langen Geschichte impliziert. Die Frage der Ressourcenverteilung ist in Kassel sehr brisant und muss angegangen werden. Und das kennzeichnet ja auch Berlin Kreuzberg. Auch da haben wir einen migrantischen Bevölkerungsanteil, der in die Stadt einwirkt. Meine These wäre, dass diese diversen Prägungen der Stadtgesellschaft in der Stadtgesellschaft eine ganz spezifische soziale Praxis in der Stadt hervorbringen. Es gibt in Kassel immens viele Initiativen, die sehr agil sind und ein großartiges Programm machen.

Auf welchem Maßstab funktioniert denn das Mapping? Am Beispiel Wrangelkiez haben wir einen ganz kleinen Ausschnitt besprochen. Wie weit kann man mit diesem Werkzeug rauszoomen?

Kartografie ist ein geografisches Werkzeug, das versucht, Raum großmaßstäblich zu vermessen und sehr abstrakt fassbar zu machen. Was mich aber interessiert, ist das regionalplanerische Werkzeug, mit dem man versucht, Regionen als Raum greifbar zu machen, sie auf den Raum zu projizieren, in denen ich selbst drinstehe. Es gibt also einen ständigen Wechsel zwischen abstrakten Perspektiven und den konkreten Erlebnissen, die ich vor Ort mache. Es kommen also Geografie und Ethnografie zusammen. Diese Praxis hat in den letzten zehn Jahren, im Zuge der Kämpfe um urbane Ressourcen, einen massiven Einfluss auf die städtebauliche Maßstabsebene erhalten.

Welche Rolle spielt der eigene Körper, die eigene Position, während wir kartieren?

Der eigene Körper ist in die Raumproduktion, die ich versuche zu kartieren, integriert. Wir versuchen uns jedes Mal auch selbst in die Karte einzutragen. Bei einer Karte zur Berliner Mitte haben vier von unseren Studierenden draußen übernachtet. Sie haben sich mit ihren vier Schlafsäcken in die Karte eingetragen. Auch bei der fem*MAP hat sich der Projektraum alpha nova mit eingetragen. Es ist wichtig, sich klarzumachen, dass es keine neutrale Beobachter:in geben kann, weil wir den Raum mitherstellen, den wir kartieren. Und ich

Auch die Kartierung des Wrangelkiezes ist ein Projekt des Fachgebiets für Städtebau und Urbanisierung unter der Leitung von Anna Heilgemeir, Dagmar Pelger und Jörg Stollmann. Beteiligte Studierende waren Franziska Bittner, Nathalie Denstorff, Yannik Olmo Hake, Florian Hauss, Katharina Krempel, Nija-Maria Linke, Ana Martin Yuste, Mateusz Rej

würde so weit gehen zu behaupten, dass es eine genuin nicht feministische, patriarchale Vorstellung in der klassischen Kartografie und Geografie von einer erhabenen Person gibt, die das von außen neutral beschreiben kann und die sich jeder Subjektivierung entzieht. Es ist die exakt entgegengesetzte Haltung zu sagen, wir sind mittendrin, hier habe ich geschlafen und der Ort ist nicht mehr der gleiche. Dennoch muss ich nicht das Werkzeug der Karte loslassen. Man kann trotzdem eine georeferenzierte Übersicht zeichnen und sich in die normierten, patriarchalen, machtvollen Werkzeugkästen integrieren, um sie von innen heraus umzudrehen. Die Position des eigenen Körpers ist wichtig, aber auch die Art, wie gezeichnet wird. Für mich ist eine geteilte Autor:innenschaft wichtig, um auch Wissen, das ich von außen bekomme, anzuerkennen und zu integrieren.

Welche Rolle haben Kunsträume innerhalb des Konzeptes von commons?

Projekträume, wie die alpha nova & galerie futura, kann man als commons verstehen, weil sie das Begehren haben, die gemeinsame Praxis der Kunst in den Vordergrund zu stellen. Sie sind selbstverwaltet und damit weder öffentlich noch privatfinanziert. Séverine Marguin hat sich in ihrer Dissertation das Kommen und Gehen der Berliner Projekträume angeschaut. Wir haben dann gemeinsam eine Kartierung von den Projekträumen, die wirklich geschützte und zugängliche Räume für subkulturelle Kunst darstellen, vorgenommen. Das sind wirkliche dritte Räume für die Kunst. Es gibt diese Räume, aber die haben es immer schwieriger. Entweder sie verschwinden, weil es schlicht keine bezahlbare Räume mehr gibt, oder es fließt unglaublich viel ehrenamtliche Arbeit in die Antragsstellung für öffentliche Gelder. Es war also die Suche nach einer spezifischen soziokulturellen Raumproduktion, die sich in der Kunst verortet, sich aber solidarisch in die Stadt öffnet.

Was hat es mit der fem*MAP auf sich, die in Zusammenarbeit mit der galerie futura entstanden ist?

Das Projekt entstand auf Initiative von Felicitas Reuschling. Ihre Idee war, zu untersuchen, wie die Ausbildung von Frauen als Architektinnen und Planerinnen mit der tatsächlichen Stadtraumproduktion zusammenhängt. Es ging um Fürsorgearbeit und die Frage, wie wir als Frauen in der Stadt wohnen wollen und wie sich das an die Lehre rückkoppeln lässt. Dazu gab es dann die Ausstellung in der alpha nova. Anknüpfend an Dolores Hayden wurde die Frage nach der nicht sexistischen Stadt erneut gestellt. Wie könnte diese Stadt aussehen? Dazu haben wir dann im Map-

ping festgestellt, dass diese Stadt schon da ist. Wir müssen nur das an die Oberfläche holen, was an FLINTA Netzwerken existiert. In einem Seminar sind dazu einige Thesen erarbeitet. Es ging dabei um Themen wie die Repräsentation von FLINTA-Räumen, das Netzwerk von queer feministischen Räumen, um die Nacht als schwer zugänglichen Ort bzw. Zeitraum in der Stadt, verschiedene Formen der Sorgearbeit, die Rolle der Mobilität und der Wege aus der feministischen Perspektive und das Wohnen, wie auch die Wohnungssuche. All diese Themen haben wir in eine Karte übertragen. In Schwarz ist die Kartierung Berlins zu sehen, wie es ist. Die Räume der langen Wege, der nächtlichen Dunkelheit, Netzwerke der self empowerten Räume in schwarz. Für ein laut der Studierenden im Jahr 2049 stattfindendes dreitägiges Fem-Festival haben sie dann eine weitere Ebene in Rot hinzugefügt. Sie zieht sich wie ein Marsch durch die Stadt und stellt ihre Zukunftsvision für 2049 dar. Der Marsch führte an neuen Institutionen, neuen bezahlbaren Wohnungen oder auch an dem Mont Fermott von Dorothea Nold vorbei.

Die Karte wird also auch zur Basis für eine Vision?

Ja, genau das ist das Besondere am Mapping, weil die Art und Weise, wie ich auf das Heute schaue, mir das Material für das Morgen liefert. Dabei bleibt die Karte interpretationsoffen für diejenigen, die sich dann mit ihr auseinandersetzen. Jede Leser:in kann ihre eigene Lesart mit hineingeben und auch etwas anderes daraus machen. In der Architektur herrscht manchmal noch die Vorstellung, das Neue könnte aus einer Tabula rasa entstehen. Es ist aber ganz anders: Je genauer ich die Karte zeichne und damit wahrnehme, was mir wichtig ist und was nicht, desto deutlicher springt mir die Zukunft entgegen. Es ist eigentlich ganz einfach.

Interview: Natalie Scholder/DBZ

Advertorial

Wir schaffen den Loop!

Wie die Lindner Group zirkuläres Bauen in die Praxis bringt

Qualität, die bleibt: Das gilt für die DBZ und 70 Jahre Qualitätsjournalismus über Architektur und Baupraxis wie auch für die Bauprodukte und Projektlösungen der Lindner Group. Dabei bringt Lindner hochwertige, langlebige Ausbaulösungen mit zeitgerechter Bestandssanierung und Neubauten zusammen. Unter LinLoop bietet Lindner hierfür kreislauffähige ReUsed-Produkte und Geschäftsmodelle Miete und Kauf mit Rückgabe an: der Lebenszyklus der Produkte wird verlängert, Materialkreisläufe geschlossen und somit Ressourcen und CO₂ eingespart.

Bei der Aufbereitung von gebrauchten Doppelbodenplatten zu LOOP aurum und LOOP prime können so zum Beispiel über



70 % CO₂ sowie 98 % Gas und 92 % Wasser im Herstellungsprozess gegenüber einem Neuprodukt eingespart werden. Die Qualität hinsichtlich Bauphysik, Gebrauchseigenschaften, Gewährleistung und Flexibilität bleibt auf gleichem Niveau. Um Produkte auch über mehrere Nutzungen wieder- bzw. weiterzuverwenden hat Lindner zirkuläre Geschäftsmodelle entwickelt. So gehen Produkte nach einer Mietdauer von fünf bis zehn Jahren oder bei „Kauf mit Rückgabe“ nach zehn bis 30 Jahren an Lindner zurück und bleiben so entweder im gleichen Produktkreislauf oder werden als Rohstoff zur Herstellung neuer Lindner Produkte verwertet.

Mehr Informationen auf www.Lindner-Group.com

