

Die Sprache der Stadt: Architektur- und urbane Raumbilder zwischen ästhetischer Subjektivierung und normalisierender Kommerzialisierung

Baum, Markus (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Baum, M. (Hrsg.). (2022). *Die Sprache der Stadt: Architektur- und urbane Raumbilder zwischen ästhetischer Subjektivierung und normalisierender Kommerzialisierung* (Schriften der Katholischen Hochschule Nordrhein-Westfalen, 39). Opladen: Verlag Barbara Budrich. <https://doi.org/10.3224/84742616>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Markus Baum (Hrsg.)

Die Sprache der Stadt

Architektur- und urbane Raumbilder
zwischen ästhetischer Subjektivierung und
normalisierender Kommerzialisierung



Die Sprache der Stadt

katho

Katholische Hochschule **Nordrhein-Westfalen**
Catholic University of Applied Sciences

Schriften der Katholischen Hochschule
Nordrhein-Westfalen

Band 39

Verluste

Die Ausstellung und Vortragsreihe, auf die der vorliegende Band zurückgeht, wurde von dem Label Verluste ausgerichtet. Verluste ist das Veranstaltungs- und Booking-Label des Herausgebers Dr. Markus Baum, über das er verschiedene Veranstaltungsformate konzipiert und organisiert, die an der Grenze von experimenteller und Popkultur verortet sind.

Markus Baum (Hrsg.)

Die Sprache der Stadt

Architektur- und urbane Raumbilder
zwischen ästhetischer Subjektivierung
und normalisierender Kommerzialisierung

Verlag Barbara Budrich
Opladen • Berlin • Toronto 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Open-Access-Veröffentlichung wurde gefördert aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Katholischen Hochschule Nordrhein-Westfalen.

© 2022 Dieses Werk ist beim Verlag Barbara Budrich GmbH erschienen und steht unter der Creative Commons Lizenz Attribution 4.0 International (CC BY 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>
Diese Lizenz erlaubt die Verbreitung, Speicherung, Vervielfältigung und Bearbeitung unter Angabe der Urheber*innen, Rechte, Änderungen und verwendeten Lizenz. www.budrich.de



Die Verwendung von Materialien Dritter in diesem Buch bedeutet nicht, dass diese ebenfalls der genannten Creative-Commons-Lizenz unterliegen. Steht das verwendete Material nicht unter der genannten Creative-Commons-Lizenz und ist die betreffende Handlung gesetzlich nicht gestattet, ist die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers für die Weiterverwendung einzuholen. In dem vorliegenden Werk verwendete Marken, Unternehmensnamen, allgemein beschreibende Bezeichnungen etc. dürfen nicht frei genutzt werden. Die Rechte des jeweiligen Rechteinhabers müssen beachtet werden, und die Nutzung unterliegt den Regeln des Markenrechts, auch ohne gesonderten Hinweis.

Dieses Buch steht im Open-Access-Bereich der Verlagsseite zum kostenlosen Download bereit (<https://doi.org/10.3224/84742616>).
Eine kostenpflichtige Druckversion (Print on Demand) kann über den Verlag bezogen werden. Die Seitenzahlen in der Druck- und Onlineversion sind identisch.

Alle Rechte vorbehalten.

© 2022 Verlag Barbara Budrich GmbH, Opladen, Berlin & Toronto
www.budrich.de

ISBN 978-3-8474-2616-5 (Paperback)
eISBN 978-3-8474-1775-0 (eBook)
DOI 10.3224/84742616

Umschlaggestaltung: Bettina Lehfeldt, Kleinmachnow – www.lehfeldtgraphic.de
Titelbildnachweis © Elke Smith, (ohne Titel), Cologne, Germany, 2018
Typographisches Lektorat: Anja Borkam, Jena – kontakt@lektorat-borkam.de

Vorwort

Der vorliegende Band mit dem Titel „Die Sprache der Stadt – Architektur- und urbane Raumbilder zwischen ästhetischer Subjektivierung und normalisierender Kommerzialisierung“ widmet sich dem Potential kreativen Ausdrucks, das die Auseinandersetzung mit Architektur mittels zeitgenössischer digitaler Technologien bietet, und dem gesellschaftlichen Kontext neoliberaler Bereicherungsökonomie und Stadtpolitik, der dieses Potential aufgrund der kommerzialisierten Präsentation von Architektur und urbanen Räumen zu unterminieren droht. Die Spannung zwischen ästhetischer Subjektivierung sowie normalisierten Blicken und ökonomischer Wertschöpfung kann Kunst selbst nicht auflösen, da die Spannung gesellschaftlich bedingt ist. Mittels Kunst kann sie jedoch ausgestellt, erfahrbar und für die Öffentlichkeit diskursiv verfügbar werden. Der Band geht daher auf eine von mir konzipierte Ausstellung und Vortragsreihe mit dem ähnlichen Titel „Die Sprache der Stadt – Architektur zwischen normalisierten Blicken und ästhetischer Subjektivität“ zurück, die dieses Ziel durch die Zusammenstellung verschiedener Arbeiten unterschiedlicher Künstler_innen, kommentierender Vorträge und DJ Sets verfolgte (Abb. 1, Abb. 2). Nachdem sie aufgrund der pandemischen Situation mehrfach verschoben werden musste, fand sie letztendlich im Oktober 2021 statt.

Programm	Konzept	Referent*innen
<p>Samstag, 09.10.21, 19 Uhr: Vernissage Einführung von Dr. Markus Baum DJ Sets von ghaad kol, zeta k & bX00m</p> <p>Sonntag, 10.10.21, 12-18 Uhr: Ausstellung</p> <p>Dienstag, 12.10.21, 19 Uhr: Vortrag „Kommerzialisierung von Kunst im öffentlichen Raum und die gentrifizierende Funktion des Kreativmilieus“ (Recht auf Stadt Aachen)</p> <p>Donnerstag, 14.10.21, 19 Uhr: Vortrag „Das Bild vom Bauhaus. Zur Architekturfotografie als Massenmedium damals und heute“ (Dr. Birgit Schillhämmerl)</p> <p>Samstag, 16.10.21, 12-18 Uhr: Ausstellung</p>  <p>Verluste KaTHO <small>arch + art</small></p>	<p>Die Ausstellung und Vortragsreihe „Die Sprache der Stadt – Architektur zwischen normalisierten Blicken und ästhetischer Subjektivität“ wendet sich dem Potential kreativen Ausdrucks, das die Auseinandersetzung mit Architektur mittels zeitgenössischer digitaler Technologien bietet, und dem gesellschaftlichen Kontext neoliberaler Bereicherungsökonomie und Stadtpolitik, der dieses Potential aufgrund der kommerzialisierten Präsentation von Architektur zu unterminieren droht. Kunst selbst kann eine solche Spannung zwischen Ästhetisierung und ökonomischer Vereinnahmung nicht auflösen, sondern lediglich erfahrbar und für die Öffentlichkeit diskursiv verfügbar machen. Die von Dr. Markus Baum konzipierte Ausstellung verfolgt dieses Ziel durch die Zusammenstellung verschiedener Bilder unterschiedlicher Künstler*innen, kommentierender Vorträge und DJ Sets.</p> <p>„Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingreift.“</p> <p>Walter Benjamin – Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit</p>	<p>Dr. Birgit Schillhämmerl ist Akademische Rätin a. Z. am Institut für Kunstgeschichte, RWTH Aachen University. Sie studierte Kunst- und Designgeschichte sowie Germanistik in Aachen und Florenz. 2014 wurde Sie zum Dr. phil. promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der Fotografie, der Architektur im Bild und der zeitgenössischen Kunst. Derzeitige Forschungsprojekte: „Stadtografie der 20er/30er Jahre“ sowie „Mediale Selbstinszenierung von Architekten in der Fotografie“.</p> <p>„Recht auf Stadt – Aachen“ ist eine Initiative für eine gesunde und lebenswerte Stadt für Alle. Die Gruppe veranstaltet kostenlose Stadtführungen und Demonstrationen, stellt Informationen zur Stadtpolitik bereit und solidarisiert sich praktisch mit Bürger*innen, deren Leben von Profitinteressen beeinträchtigt wird.</p> <p>Homepage: https://rechttaufstadt-aachen.de</p> <p>„Die Entschärfung des Gegenstandes aus seiner Hülle [...] ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für das Gleichartige in der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“</p> <p>Walter Benjamin – Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit</p>

Abb. 1. Veranstaltungsflyer (Vorderseite)



Abb. 2. Veranstaltungsflyer (Rückseite)

Als eine befreundete Architektin, Theresa Zschäbitz, und ich im September des Jahres 2019 die ersten Gedanken zur Ausstellung diskutierten, lag ‚Corona‘ noch vor uns und war kein Thema. Obwohl seit der weltweit rapiden Ausbreitung des Virus die pandemische Situation vielfach in Politik, Gesellschaft und Wissenschaft in den Vordergrund drängte, ist das Thema der Vortragsreihe und Ausstellung weiterhin relevant.¹ Darüber hinaus steigert sich ihre Aktualität, da sich die hier wissenschaftlich und künstlerisch aufgearbeiteten Prozesse der Ästhetisierung und Kommerzialisierung aufgrund der Pandemie tendenziell zuspitzen. Die Spannung zwischen den beiden Polen nimmt zu. Denn zum einen führen die *social distancing*-Maßnahmen zu einer intensiveren Nutzung digitaler Technologien in Beruf und Privatleben, wo der expressive, sich ausprobierende und selbstentwerfende Umgang mit Sozialen Medien beliebter ist als je zuvor.² Zum anderen ist der Immobilienmarkt die

- 1 Das digitale Kolloquium „Soziologische Perspektiven auf die Corona-Krise“ des Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung steht exemplarisch für besagte Debatte: <https://coronasoziologie.blog.wzb.eu/>.
- 2 Hoffmann, Anke/Wintermann, Ole (2020): Die Auswirkungen der Corona-Krise auf die Arbeitswelt: Was bleibt und was nicht? <https://www.bertelsmann-stiftung.de/de/unsere-projekte/betriebliche-arbeitswelt-digitalisierung/projektnachrichten/die-auswirkungen-der-corona-krise-auf-die-arbeitswelt> [Zugriff: 02.04.2021].

einzigste Anlegequelle, die in der Pandemie steigende Gewinne verspricht, so dass die wertsteigernde, Städte aufwertende Funktion der Architektur fotografie weiterhin bedenkenswert ist.³ Die Auseinandersetzung mit kreativen und kommerzialisierenden Aneignungsformen von Architektur und urbanen Räumen ist somit noch länger nicht abgeschlossen.

Mein Dank gilt all jenen, die sich an der Ausstellung beteiligt und ihr einen Raum geboten haben. Geduldig und hilfsbereit hat Christoph Giebeler von der Raststätte Aachen jede meiner Fragen beantwortet und zügig neue Termine gesucht, wenn ‚Corona‘ ein erneutes Ausweichen bedingt hat. Der Katholischen Hochschule NRW, insbesondere Martin Spetsmann-Kunkel danke ich für die Finanzierung der Vorträge sowie dieses Bandes. Es ist nicht selbstverständlich, dass ein derart ästhetisches Projekt ohne Bedenken gefördert wird. Hana hat mich bei vielen kleinen und großen Herausforderungen des gesamten Prozesses tatkräftig unterstützt – und vor allem oftmals geduldig ertragen. Ohne ihre unermüdliche Hilfe hätte ich viele Fehler begangen oder übersehen. Alle noch vorhandenen Fehler habe allein ich selbst zu verantworten.

Markus Baum

Aachen, Oktober 2021

Statista Research Department (2020): Wie wirkt sich das Coronavirus auf die Nutzung digitaler Medien aus? Statista. <https://de.statista.com/themen/6289/auswirkungen-des-coronavirus-covid-19-auf-digitale-medien/> [Zugriff: 02.04.2020].

- 3 Statistisches Bundesamt (2021): Pressemitteilung Nr. 154 vom 29. März 2021. https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2021/03/PD21_154_61262.html;jsessionid=81E042FB7E8564D9C9FFF74E2C23E95E.live741 [Zugriff: 02.04.2021].

Inhaltsverzeichnis

Markus Baum

Die Sprache der Stadt.

Architektur(-fotografie) zwischen ästhetischer Subjektivierung,
Kommerzialisierung und normalisierten Blicken (Einleitung) 11

*Thomas Weidenhaupt, Markus Baum, Elke Smith, Iva Ivanova,
Nisaan Uthayakumar, Antoon Jungbauer*

Ästhetik und Bilder urbaner Architektur und Räume..... 33

ghost kid, zeta k, bXXm

Musikalische Interventionen..... 49

Maurice Funken

Fotografisch-künstlerische Positionen urbaner Architekturereferenzen..... 51

Günter Figal

Wohnbilder – Bewohnbare Architektur und Photographie..... 61

Birgit Schillak-Hammers

Das Bild vom Bauhaus.

Zur Architekturfotografie als Massenmedium damals und heute..... 77

Markus Baum

Digitale Architekturfotografie.

Bild- und gesellschaftswissenschaftliche Erkundungen ihrer nivellierenden Wirkung . 95

Jakob Becker

Tragische Pionier_innenarbeit.

Die gentrifizierende Funktion des Kreativmilieus 133

Marius Otto

Quartiersbilder. Perspektiven auf Segregation und die Rolle

von Fotografien und Karten bei der Territorialisierung sozialer Spaltungsprozesse 165

Autor_innen 183

Künstler_innen 185

Die Sprache der Stadt – Architektur(-fotografie) zwischen ästhetischer Subjektivierung, Kommerzialisierung und normalisierten Blicken (Einleitung)

Markus Baum

„Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten“ (Benjamin 1991a, 465).

Die „Sprache der Stadt“ ist mehr als nur eine Metapher, die dem vorliegenden Bild- und Sammelband den Titel gibt. Die Formulierung bringt das kommunikative Beziehungsgeflecht, das sich zwischen urbanen Räumen, ihren Gebäuden und ihren Bewohner_innen und Besucher_innen spannt, auf den Begriff. Im Folgenden soll dieser Zusammenhang dargestellt und zeitdiagnostisch interpretiert werden, indem zum einen die Möglichkeit kreativer Aneignung von Materialien, Farben und Formen von Architektur mittels ästhetisch-fotografischer Praktiken herausgearbeitet wird. Zum anderen wird die Spannung betrachtet, die sich zwischen urbanen Potentialen ästhetischer Subjektivierung sowie kapitalisierten Städten und normalisierten Bildproduktionen nachzeichnen lässt. Der vorliegende Text kann damit als eine Einleitung in den Band verstanden werden, an die die hier versammelten akademischen und künstlerischen Auseinandersetzungen mit Urbanität, Architektur und Kommerzialisierung anschließen können.

1 Die Lesbarkeit und Aneignung urbaner Architektur

Historisch betrachtet, sind Städte Siedlungsgebiete, die vor ca. sechs- bis achttausend Jahren in der Jungsteinzeit entstehen und sich aufgrund spezifischer Charakteristika von bisherigen Siedlungsformen unterscheiden lassen (Schäfers 2010, 14f.). Eine relativ dichte und hohe Bebauung führt zu einer ebenfalls höheren Bevölkerungsdichte (als im Umland). Insbesondere die ‚Industrielle Revolution‘ des 18. und 19. Jahrhunderts stellt eine Epochenschwelle der

Verstädterung dar, die völlig neue urbane Sozialgebilde mit sich bringt und die Stadt zum zentralen Ort der Rationalisierung, Säkularisierung, Kapitalisierung und funktionalen Differenzierung erhebt. Fabriken und eine auf Expansion ausgelegte Ökonomie etablieren sich ebenso in Städten wie neue Infrastrukturen für Verwaltung, Versorgung, Verkehr und Wissenschaft (ebd.). Spezifische Gebäude und Plätze prägen das Stadtbild und heben die Stadt als militärisches, kulturelles und ökonomisches Zentrum aus ihrem Umland heraus. Innerhalb der Stadt entwickeln sich differenzierte Formen von Arbeitsteilung und Gütertausch, die von jenen Gebäuden und Plätzen symbolisiert werden. Damit gehen andere, stadtspezifische Umgangs- und Verhaltensformen sowie entsprechende Räume (Cafés, Großkaufhäuser, Bahnhofshallen, Theatersäle, Museen und Grünanlagen) einher (Simmel 2006; Tönnies 1963, 245ff.).

Architektur, verstanden als Lehre und Praxis der Baukunst, hat auf diese Formen einen erheblichen Einfluss. Sie reflektiert eine funktionale Differenzierung von öffentlichen und privaten, profanen oder sakralen Räumen, von Wohn-, Produktions- oder Kulturorten, die sich am baulichen Stil ablesen lässt. Derart bildet Architektur den Hintergrund der in den jeweiligen Räumen akzeptierten Verhaltensweisen und Interaktionsformen. Als bauliche, raumgestaltende Form kommt ihr ein prägender Einfluss auf das Zusammenleben zu.

„Das Gebaute, aber auch das Gewebte, Genähte, Geflochtene (kurz, Artefakte, welche die architektonische Funktion der Separierung und Rahmung von Aktivitäten erfüllen) ist notwendig für die je konkrete Vergesellschaftung“ (Delitz 2010, 317).

In diesem Sinne ist Architektur das Produkt der Baukunstlehre, das zugleich „als Strukturierungsmoment sozialer Interaktion“ (Hamm/Neumann 1996, 52) fungiert. Sowohl Zeichen als auch Symbole werden beim Bauen eingesetzt, um Nutzungsweisen und Sinnebenen von urbanen Räumen hervorzuheben. In einer semiotischen Perspektive der Architekturtheorie, wie sie Ecco (2015, 293ff.) einnimmt, lassen sich insbesondere die von der Architektur angebotenen Zeichen erschließen: Türen deuten auf ein Hindurchschreiten, Fenster auf ein Hinaussehen und Lüften, Treppen auf ein Hinauf- oder Hinabsteigen hin.

Darüber hinaus lassen sich Formen und Materialien (der Fassade, des Dachs, der Türen und Fenster etc.) von Architektur als Symbole begreifen, insofern sie auf spezifische Sinn- und Bedeutungsgehalte verweise. So kann Architektur sozialen und politischen Vorstellungen in geformten Materialien einen ästhetischen Ausdruck verleihen. Als Teil eines symbolischen Zusammenhangs entfaltet Architektur nicht allein einen baulichen Raum, sondern darüber hinaus einen „Raum der Repräsentation“ (Harvey 1987, 114; Goodman/Elgin 1993, 49ff.). Zu diesen Zwecken bedient sich Architektur eines umfassenden Kontinuums von Symbolen, aber auch Praktiken der Inszenierung und Narration (dazu Beyme 1993, V.-VII, XI). Insbesondere in Hauptstädten stellt sie „eine wesentliche Dimension [dar; der Verf.], in der eine demokratische Nation ihr Selbstbild konstruiert und sich der eigenen Identität vergewissert“ (Assmann 2007, 181; Minkenbergr 2020, Kapitel 3; Wilhelm 2001).

Geschichtliche Erfahrungen und Zukunftsentwürfe gehen hier zugleich in die „Form-Inhalt-Totalität“ (Bürger 1977, 161) der Architektur ein. Durch die Selektion von Stilen, Materialien oder gar ganzer Gebäude, die zerstört oder rekonstruiert werden, erzeugt Architektur ein kollektives Gedächtnis (Delitz 2018). Daher muss sie als „ein Kommunikationsmedium“ (Fischer 2009, 7; kursiv im Original) verstanden werden, das durch seine Form nicht allein Welt-sichten zu vermitteln mag, sondern aktiv und konstitutiv an deren Formulierung, Aktualisierung und Legitimierung breitenwirksam beteiligt ist (Benjamin 1991a, 504; Dauss/Rehberg 2015; Delitz 2010, 317; Delitz 2020; Illies 2005).

„In Material, Dimension, Oberflächenstruktur usw. erzeugen Architekturen je bestimmte symbolische ‚Gefüge‘, Modi kollektiver Existenz, ihrer Ordnung der Einzelnen und ihrer Ausgrenzung sowie der imaginären Fundierung des Kollektivs“ (Delitz 2019, 77).

In diesem Sinne formt Architektur verschiedene Identitäten von Individuen oder Gruppen. Lynchs Analysen (2013) der Städte Boston oder Los Angeles legen offen, wie es gelingen kann, Städte identitätsstiftend zu gestalten. Insbesondere architektonische Wahrzeichen nehmen dabei als optische Fix- und Bezugspunkte einen herausragenden Stellenwert ein.

Dieser Prozess läuft nicht zwangsläufig harmonisch ab. Identitäten generieren sich in der Auseinandersetzung mit architektonischen Entwürfen und mit teils konfligierenden politischen, kulturellen, sozialen oder ästhetischen Referenzrahmen (Vale 2008). So werden Kämpfe um kulturelle Hegemonien und ethnisch imprägnierte Vorstellungen von Nationalität im Medium der Architektur ausgefochten (Baum 2021; Hipp/Seidl/Beyme 1996). Auch können Quartiere und deren soziale Struktur durch den Einsatz spezifischer Formen und Materialien gezielt geprägt werden (Dangschat 2009). Bestimmte Stile stellen einen Erfahrungsraum entlang sozialmilieuspezifischer Codes bereit.

„Die schicken, pseudoöffentlichen Räume von heute - Luxus-Einkaufspassagen, Bürozentren usw. - sind voll unsichtbarer Zeichen, die den Anderen aus der Unterschicht zum Gehen auffordern. Architekturkritikern entgeht zwar meist, wie die gebaute Umwelt zur Segregation beiträgt, aber die Parias - arme Latinofamilien, junge schwarze Männer oder obdachlose alte weiße Frauen - verstehen ihre Bedeutung sofort“ (Davis 2006, 262).

Die *Conditio humana* kommt diesen Aspekten von Architektur entgegen, insofern der Mensch ein *animal symbolicum* (Cassirer 1996) ist: Er stellt Symbole nicht allein her, sondern ist darüber hinaus darauf angewiesen, sich durch die Verwendung von Symbolen in der Welt zu orientieren. Durch kommunikative Praktiken tauschen Menschen jene Symbole aus und beziehen ihre Handlungen aufeinander. In diesem Sinne kann der urbane Raum als ein Geflecht von Anschlussstellen für Kommunikation gelten. Architektur hilft dabei, die Stadt lesbar zu gestalten – die Stadt kann als ‚zu lesender Text‘, der Auskunft über Nutzungsweisen, Geschichte und Identität gibt, interpretiert werden (Schäfers 2014, 49f.). Insofern die Grammatik der Stadt (u. a.) durch das

spezifische Zusammenspiel von architektonischen Materialien, Farben und Form, Zeichen und Symbolen konstituiert wird, sprechen Städte eine Sprache, die regionalspezifische Soziokulte aufweist (Löw 2012, Kap. IV).

Dass Architektur-Sprache(n) Teil kommunikativer Beziehungen sind, wird in verschiedenen Perspektiven reflektiert. Insbesondere Kulturtheorien und wissenssoziologische sowie symbolisch-interaktionistische Ansätze zielen darauf, die „Eigenlogik der Städte“ (Berking/Löw 2008) sowie die Funktion und Wirkung ihrer Architektur zu rekonstruieren und urbane Interaktionen als eigenständigen Modus der Vergesellschaftung zu begreifen.¹ Vor dem Hintergrund der Annahme eines sinnhaften und kommunikativen Aufbaus der Lebenswelt (dazu Habermas 2009, 30ff.), wird städtischer Raum nicht primär als abgeleitetes, sekundäres Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern als eigenständiges relationales Geflecht aus Subjekten und Objekten, aus Zeichen und Symbolen verstanden. Dieses Geflecht konstituiert ein genuin eigenes „Bedeutungsgewebe der Stadt“ (Berking/Schwenk 2011, 21), an dem sich Individuen in ihren alltäglichen Praktiken orientieren (Löw 2018, 161, 169). Dieser verdichtete Sinn strukturiert als vorreflexives Hintergrundwissen die urbanen Interaktionen und verleiht Städten eine eigenständige Realität.

(Auch) der urbane „Raum wird durch Wahrnehmung und Interpretation zur Situation“ (Hamm/Neumann 1996, 254). In handlungstheoretischer Perspektive ist eine Situation als spezifischer Ausschnitt aus Raum und Zeit zu verstehen, der in der Perspektive der Akteur_innen hinsichtlich konkreter Handlungschancen und -notwendigkeiten gedeutet wird:

„Eine Situation ist ein durch Themen herausgehobener, durch Handlungsziele und -pläne artikulierter Ausschnitt aus lebensweltlichen Verweisungszusammenhängen, die konzentrisch angeordnet sind und mit wachsender raumzeitlicher und sozialer Entfernung zugleich anonymer und diffuser werden“ (Habermas 1981, 187).

Wer die Architektur einer Stadt bestimmt, verfügt somit über die „symbolische Macht, Prinzipien der Konstruktion von Realität, vor allem von gesellschaftlicher Realität, durchzusetzen“ (Bourdieu/Accardo 2008, 125), und kann als Teil derjenigen hegemonialen Gruppe verstanden werden, deren Idee von Urbanität und Identität sich gegenüber anderen durchzusetzen vermag. Gemeinhin sind dies Stadtplaner_innen und Architekt_innen, Politiker_innen und einflussreiche gesellschaftliche Akteur_innen, insbesondere dann, wenn sie in Form einer übergeordneten Planung städtische Räume systematisch neu ordnen. In diesem Rahmen können sie festlegen, wie Städte wahrgenommen, interpretiert und anschließend zum Gegenstand baulicher Maßnahmen werden. Seit der griechischen Antike prägt Architektur daher über verschiedene Epochen hinweg das Bild von Städten und reagiert dabei auf sich wandelnde Anforderungen (bspw.

1 Die Wurzeln dieser Ansätze reichen zurück zu den ‚Klassikern‘ der Stadtsoziologie Simmels (2006) und Wirths (1938).

nach Darstellung von Herrschaft und Gesellschaft oder nach bestimmten, durch Architektur präformierten Verhaltensmustern) (Schäfers 2014, 16ff.).

Architektur weist jedoch noch eine weitere Dimension auf, die über den politischen, sozialen und funktionalen Kontext hinausweist. Denn sie oszilliert zwischen Materialität und Symbolhaftigkeit, Inhalt und Form, Funktionalität und Ästhetik und stellt das Resultat einer Praxis dar, die Technik, Ökonomie und Politik, aber auch Kunst synthetisiert (Trüby 2019, 161; Wellmer 1999, 257ff.). In diesem Sinne ist Architektur mehr als ‚nur‘ umbauter politisch, sozial und funktional zu lesender Raum. Seit jeher prägen sich kunstgeschichtliche Einflüsse und Architektur wechselseitig (Beyme 1993, V.-VII, XI). In Bauten der architektonischen Moderne wird eine ästhetische Dimension durch die konzeptionell-theoretische Verbindung zwischen dem Neuen Bauen und dessen Funktionalismus auf der einen Seite, den kunstgeschichtlichen Strömungen des Kubismus, Konstruktivismus und De Stijl auf der anderen Seite konstituiert (Habermas 1982, 57f.).² Ebenfalls in den Arbeiten Hans Holleins oder James Stirlings, die der Postmoderne zuzurechnen sind, kann eine genuin ästhetische Schicht freigelegt werden, die in der gelungenen, spannungsreichen Aneignung verschiedener Architekturstile gründet (Klotz 1984; Welsch 1997, Kapitel IV).

Bezogen auf den urbanen Raum bedeutet dies, dass dessen Gestaltung unterschiedliche Aneignungsformen ermöglicht. Insofern Architektur eine ästhetische Dimension aufweist, kann sie zum Gegenstand einer ebenso ästhetischen Aneignungspraxis wie der Architekturfotografie werden.

2 Architekturfotografie

Architektur und Fotografie stehen in einer besonderen Beziehung. „Bauwerke sind bildbedürftig und darin photographie-affin, mehr als andere Werke der bildenden Kunst“ (Figal 2021, 75).³ Denn Bauwerke sind nicht transportabel; wer ihre Architektur erkunden will, muss zu ihnen reisen und sie besichtigen – oder greift auf Architekturfotografie(n) zurück. Nebeneinander betrachtete Architekturfotografien eines Bauwerks bieten sogar den Vorteil, dass Gebäude umfassender erschließen zu können als bei seiner Besichtigung, bei der sich verschiedene Perspektiven, Innen- und Außenansichten nie zugleich einer direkten Betrachtung offenbaren (ebd., 76). Zudem ermöglicht Architekturfotografie, bestimmte Details eines Gebäudes hervorzuheben, die sonst im Ganzen des Bauwerks verborgen blieben, und es so auf besondere Weise zu entdecken

2 Ein sehr vielschichtiges und umfangreiches Zeugnis davon legen Honisch/Prinz (1977) ab.

3 Dieser Essay ist ebenfalls im vorliegenden Band weiter unten enthalten.

(ebd.). Daher ist Architektur fotografie „eine mögliche Ausprägung dieser Erfahrung [...] des Aufenthalts in Gebäuden“ (ebd., 77).

2.1 Historische Perspektive

Bereits mit der ersten Daguerreotypie wird ein Zusammenhang zwischen Architektur und Fotografie erzeugt, zeigt die Aufnahme von Louis Daguerre von 1838 doch das architektonische Ensemble einer Pariser Straßensicht. Ebenfalls die erste Heliographie (um ca. 1927), Joseph Nicéphore Niépces „La cour du domaine du Gras“, fängt die Architektur von Le Gras durch den Blick eines Arbeitszimmers ein. Dass die Kamera und ihre Vorgängerin, die Camera obscura, selbst architektonische Räume sind, stärkt diesen Zusammenhang aufgrund der technischen Apparatur (Tragatschnig 2012, 131).⁴

„Richtet sich eine Kamera auf ein Bauwerk, so entsteht eine spezifische, stereometrisch definierte Konstellation von Raum zu Raum, wobei die Kamera die Perspektive der Architektur quasi in sich hinein verlängert und somit selbst vorübergehend Teil der architektonischen Perspektive wird“ (Haus 1997, 85).

Dass sich die Wege von Fotografie und Architektur direkt am Anfang der Geschichte der Fotografie kreuzen, ist somit nicht willkürlich.

Zu Beginn der Architektur fotografie spannt sich der stilistische Bogen von der Frontalansicht, die zusammen mit dem Grundriss einen objektiven Eindruck vermitteln soll, bis zur Übereck- oder auch Perspektivansicht, die mehr auf die Dreidimensionalität des Gebäudes sowie die frei gewählte Position von Betrachtenden Bezug nimmt. Während der erst genannte Stil den strikten Nachvollzug eines Bauplans verfolgt, hebt letzterer den subjektiven Faktor hervor (Tragatschnig 2012, 132). Diese Spannung besteht bis zur Gegenwart, in der Architektur fotografie zwischen objektiver Dokumentation und subjektivem Blick unter kontingenten, temporären Bedingungen, zwischen nüchterner Sachlichkeit und Interpretation, Marketing und Kunst oszilliert.

In all dieser Zeit ist die Beziehung von Architektur fotografie und Kunst immer fragil geblieben. Zwei Faktoren sind dafür besonders relevant: Zum einen die tendenzielle Dominanz objektivistischer Ansätze, zum anderen die kommerzielle Nutzung des Mediums. Unmittelbar mit der Architektur fotografie „entstanden Firmen zur fotografischen Vermarktung touristischer Hotspots“ (ebd.). Ebenso bedienen sich Architekt_innen der Fotografie, wenn sie

4 Dieser Zusammenhang lässt sich gewiss direkt abschwächen. Denn die ersten Kameras bedurften mehrerer Stunden Sonneneinfall, um das Material zu belichten, sodass ein sich nicht bewegendes Objekt, wie es Architektur bietet, von Vorteil bei der Erprobung der neuen technologischen Möglichkeit war. Das Interesse der ersten Arbeiten galt somit nicht genuin der Architektur selbst (Kristofor 2009, 6).

Werbung für ihre Bauten in anderen Regionen machen oder ihren eigenen Stil global etablieren wollten (Kristofor 2009, 8; Nerding 2011, 15, 171). Zugleich wurde die Fotografie zur wissenschaftlichen, kunstgeschichtlichen, denkmalpflegerischen Dokumentation von Gebäuden genutzt, Dokumentationen, die ebenfalls der Ausbildung von Architekt_innen dienten (ebd., 15, 131).⁵ Aufgrund dieser Nutzungsinteressen wird die Architekturfotografie allzu oft als rein dokumentarisches Berichtswesen oder Marketingmoment missverstanden (Tragatschnig 2012, 133). Die Folge ist, dass sich zwar die Geschichte (insbesondere) der (modernen) Architektur und die der Architekturfotografie parallel entwickeln⁶, aber selbst eindrucksvolle Oeuvres (bspw. von Ezra Stoller, Lucien Hervé oder Julius Shulman) zumeist nur im Kontext der Architektur als Kunst reüssieren – die fotografische Auseinandersetzung mit Architektur wird weiterhin oftmals von künstlerischen Kontexten ausgeschlossen (ebd., 131).

Fragwürdig ist diese Abgrenzung von Architekturfotografie und Kunst, da Entwicklungslinien ersterer freigelegt werden können, in denen eine ästhetische Auseinandersetzung mit den Gebäuden immer erhalten blieb oder gar im Vordergrund stand. Man denke hier an die Arbeiten von Germaine Krull oder Eugène Atget, von Alfred Stieglitz und Edward Steichen (und deren Aufnahmen des Flatiron Building), bis hin zu Lucia Moholy. Insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt die Architekturfotografie eine eigenständige Bildsprache.

„Ausschnitthaftigkeit, die Bildkomposition dynamisierende Licht-Schatten-Verteilungen, spektakuläre Blickwinkel, ein Experimentieren mit neuen, zuvor als unpassend empfundenen Ansichten charakterisieren die künstlerische Architekturfotografie ab den 1920er Jahren“ (ebd., 135).

Als sich in den 1960er Jahren die Fotografie und mit ihr immerhin einzelne Architekturfotografien (wie die von Bernd und Hilla Becher oder Ed Ruscha) als eigenständige Kunstformen etablieren konnten, brach letztere wiederum mit den eher ästhetisierenden Praktiken ihrer Vorgänger_innen. Statt der kreativen Erkundung des Verborgenen, zielten die Arbeiten auf seriell-typologische Darstellungsweisen zum Zwecke der Erforschung der ökonomischen, funktionalen, sozial-kulturellen Implikationen von Architektur. Während auch in Architekturzeitschriften derselben Zeit eine sachbezogene Orientierung dominiert, entwickelten sich abseits des Mainstreams jedoch zugleich avantgardistischere Formen subjektiver Ansätze der Architekturfotografie, die Solariation- oder Negativ-Optionen nutzen (ebd., 135ff.).

5 Beide Nutzungsweisen gründen in der Glaubwürdigkeit, die einer Fotografie bescheinigt wird, und der Fotografie-Betrachtung, die weitaus weniger Fachwissen erfordert als das Lesen von Grundrissen oder Bauplänen.

6 Siehe dazu den Beitrag von Schillak-Hammers in diesem Band.

Die Gegenwart zeigt sich in einer Vielfalt an Stilen und Prämissen der fotografischen Praxis, sodass es zunehmend schwieriger wird, von gemeinsamen Grundpositionen und Verfahrensweisen spezifischer Subfelder zu sprechen, wie bspw. die deutlichen Differenzen zwischen Arbeiten Hiroshi Sugimotos oder Thomas Demands, Thomas Gurskys oder Candida Höfers zeigen. Einzig kann festgehalten werden, dass in vielen Arbeiten der dokumentarische Anspruch kritisch reflektiert oder gar dekonstruiert wird, indem Räume bewusst (in Form von Nachbildungen, fiktiven Arrangements oder bewusster und plakativer Übersteigerung und Inszenierung) erzeugt und abgelichtet werden (Kristofor 2009, 109ff.; Lesjak 2010, 74).

2.2 Systematische Perspektive

In der historischen Perspektive wird die Diversität von Architektur fotografie deutlich sichtbar. Was Architektur fotografie ist, wandelt sich mit ihren Aufgaben, Sujets und historischen Stilen und lässt sich schwer auf eine Definition bringen, insbesondere bei freien Arbeiten, die keinem finanziellen Auftrag verpflichtet sind (Kristofor 2009, 14). Gleichwohl können Architektur fotografien als Medien gelten, in denen gemeinhin unbewusste Gebäudefunktionen und Nutzungsweisen, Stile, Materialien und Formen sowie Perspektiven reflexiv der Erfahrung zugeführt werden und die eine Einsicht in den Zusammenhang von Architektur und Lebenswelt ermöglichen (können).

Dabei besteht die ästhetische Praxis in der Hervorhebung und Perspektivierung (von Farbe, Formen, Strukturen und Materialien), die einen eigenen atmosphärischen Raumzusammenhang konstituieren. Details werden nicht lediglich betont; es werden abstrakte (u. a. geometrisch oder parametrisch strukturierte), idealisierte, stilisierte, rekonstruierte, imaginierte oder entfremdete Bilder erzeugt (ebd., 109ff.). Dabei wird bei den fotografischen Arbeiten zurückgegriffen auf:

- Verfahren der Reduktion oder Steigerung (von Details)
 - durch gezielte Auswahl des Bildausschnitts (auch weit über das architektonische Objekt hinaus)
 - durch die Intensivierung oder Minimierung farblicher Kontraste,
 - durch die Verkürzung mittels steiler Perspektiven
- eine gezielte Auswahl der Lichtsituation (abhängig von der Tageszeit und dem Wetter)
- das (teils gezielte, teils zufällige) physische Arrangement von Gegenständen oder Personen (bspw. zur Illustration von

- Nutzungsfunktionen, der Betonung von Proportionen oder Darstellung der Interaktion von Gebäude und Lebenswelt
- die collagenhafte Montage mehrere Bilder, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts erprobt wurden (Boeckl 2012, 11ff.; Riewe 2012, 38f.).

Die digitalen Technologien steigern diese Möglichkeiten und damit die Potentiale einer ästhetisch-fotografischen Praxis. In der Bildbearbeitung können weitere Aspekte betont oder ausgeblendet, der artifizielle Charakter kann gesteigert werden. So ersetzt die Nachbearbeitung die zuvor oftmals bewusst eingesetzten Scheinwerfer durch Aufhellungen und Abdunkelungen etc. Zugleich bieten Entwicklungen im Bereich der Software, die vor ca. 30 Jahren einsetzen, damals noch ungeahnte Möglichkeiten der virtuellen Darstellung von Architektur, Möglichkeiten, die das Genre der Modellfotografie abgelöst haben (ebd., 39). Die Architektur bleibt bei all diesen ästhetischen und technologischen Zugängen die „Blick leitende Maxime“ (Tragatschnig 2012, 130).

3 Ästhetische (Geschmacks-)Bildung und Subjektivität

Selbst wenn seit Anbeginn der Architekturfotografie nicht einzig die künstlerische Interpretation, sondern immer auch das Objekt in den Vordergrund rückt, weist sie eine ästhetische Grundhaltung auf (Boeckl 2012, 8). Insbesondere gelungene Architekturfotografie kann nicht nur als Dokumentation, sondern darüber hinaus als Kunstwerk gelten. Denn „[m]ögliche Bilder müssen gesucht und gefunden werden, weil sie in einem Gebäude nicht klar begrenzt entgegenstehen, sondern nur der Möglichkeit nach Bilder sind“ (Figal 2021, 76). Weil sie sich Formen, Symbole, Farben, Materialien, Perspektiven von Gebäuden und von dem (diese Gebäude umgebenden) urbanen Raum im spielerisch-kreativen Umgang aneignet, stellt die Architekturfotografie eine ästhetische Praxis dar, die einen Erfahrungsraum eröffnet –

„weil hier die [...] Farben und Formen sich selbst genügen. Die ästhetische Erfahrung hat es mit dem Zustand zu tun, wo die Dinge ganz aus sich selbst sprechen und daher auch von nichts anderem reden können“ (Bubner 1989, 152).

In diesem Sinne ermöglicht Architekturfotografie eine intensivere Wahrnehmung, erweiterte Betrachtungshorizonte und stellt vielschichtige Interpretationsangebote bereit. Es kommt

„bei der Architekturbetrachtung nicht auf das Sehen, sondern auf das Durchspüren von Strukturen an. Die objektive Einwirkung der Bauten auf das vorstellungsmäßige Sein des Betrachters ist wichtiger als ihr ‚gesehen werden‘“ (Benjamin 1991b, 368).

Indem sie eine neue „Aufteilung des Sinnlichen“ (Rancière 2006) vollzieht, durch die gewohnte Betrachtungsweisen unterwandert werden, kann Architektur fotografie zum Wandeln von Sehgewohnheiten beitragen. Somit vollzieht sich in der Rezeption von kreativen Architektur fotografien ein Prozess ästhetischer Bildung des Geschmacks.

„Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht“ (Benjamin 1991a, 497).

An dieser Stelle lassen sich zwei skeptische Anmerkungen formulieren: 1) Bekanntlich analysierte Bourdieu (1987), wie der zur Schau gestellte Geschmack zugleich soziale und kulturelle Differenzen inszeniert und Klassenhierarchien reproduziert. Es liegt daher nah, hier Architektur fotografie als hegemoniales Projekt zu charakterisieren, insofern sie sich einer etablierten Geschmacksordnung oberer Schichten fügt. Doch, so lässt sich auf den Einwand in zeitgeschichtlicher Perspektive antworten, beziehen sich Bourdieus Studien auf das Frankreich der 1960er und 1970er Jahre und somit auf eine Zeit, in der vorgegebene Rahmen dem Geschmack eine objektive Orientierung entlang kultureller Hierarchie boten. Hingegen weisen Studien der 1990er Jahre darauf hin, dass diese Rahmen erodieren und dadurch ein größeres Potential des kreativen Umgangs mit Objekten des Geschmacks erwächst, der nicht mehr entlang klar identifizierbarer Rangordnungen klassifiziert werden kann (Peterson 1992). Dabei partizipieren an sozialen Praktiken der Geschmacksbildung nicht vorgefertigte Objekte und feststehende Subjekte, im Gegenteil. Im Vollzug der Praxis formen sich Subjekt und Objekt wechselseitig. Geschmackspraktiken subjektivieren, indem sie Geschmack ausbilden, und objektivieren, indem sie spezifische Töne, Farben, Formen, Konstellationen von Gegenständen zu einem ästhetischen Objekt erheben (Paßmann/Schubert 2021, 64). Geschmack wird gegenwärtig somit nicht allein reproduziert (*taste expression*), sondern ebenfalls kultiviert (*taste making*). Letzteres kann als kollektive soziale Praxis des Bewertens, in denen ästhetische Urteile formuliert und ausgedrückt werden, verstanden werden (ebd., 61). Jenes *taste making* bildet gar ein Element der zunehmend dominanten kulturellen Logik, innerhalb derer die als Innovationsfaktor geltende Kreativität aus dem Kunstfeld in die gesamte Gesellschaft diffundiert und von allen gefordert wird (sehr anschaulich dazu Reckwitz 2012b; als Gesellschaftsdiagnose Reckwitz 2012a).

2) Ein weiterer Einwand könnte daher lauten, dass die in der fotografischen Praxis vollzogenen Urteile, was als schön und richtig angesehen wird, letztendlich Teil eines gesamtgesellschaftlichen Normierungsprozesses werden: Denn an einer sozialen Praxis teilzunehmen, heißt, in ihrem Vollzug eine

Vorstellung des Gelingens dieser Praxis zu realisieren. Die Beurteilung, ob ein Vollzug gelungen ist, orientiert sich an der allgemeinen Vorstellung der Praxis.

„Das eigene Gesetz des Subjekts ist das Gesetz der Praxis, an der es teilnimmt: Als Teilnehmer einer Praxis wird das Subjekt durch eben die Gesetze konstituiert, die diese Praxis konstituieren [...]. Die Normativität, die sie begründen, ist eine immanente: nicht der Gegensatz zwischen Norm und Realität, sondern zwischen zwei Realitäten: zwischen einer guten und einer schlechten Verwirklichung des Gesetzes, das die jeweilige Praxis ausmacht“ (Menke 2010, 681).

In diesem Sinne bedeutet Subjektivierung, die Fähigkeit zu einer gelingenden Praxis durch Disziplin und Übung zu erlernen und auszubilden (Menke 2008, 41ff.). Das gilt auch für die Architekturfotografie. Denn auch fotografische Praktiken sind erlernt und formulieren im Vollzug Urteile, wie etwas richtig gemacht wird, wann etwas – das Fotografieren von Architektur – gelingt; selbst dann, wenn diese Urteile nicht vollends vorherbestimmt ausfallen, da soziale Praktiken aufgrund ihres situativen, teils eigenwilligen Vollzugs nie umfassend identisch oder schlüssig zu deuten sind (Bourdieu 2005, 28ff.; Paßmann/Schubert 2021, 66).

„Räume bewusst wahrzunehmen, erfordert Übung. Vor allem muss man lernen, sich aufmerksam in ihnen zu bewegen und hinzusehen, um so, im Wechsel der Blickpunkte und Blickrichtungen, auf das zu achten, was die erfahrene Mannigfaltigkeit zusammenhält und in ein Ganzes gehören lässt – in einen besonderen Raum, der einfach oder aufgeteilt in verschiedene Räume sein kann“ (Figal 2021, 80).

In wiederholenden Übungen und einer disziplinierten Routine bilden Individuen soziale Praktiken aus und werden zu Subjekten mit Fähigkeiten und Kompetenzen. Daher bildet sich das Subjekt aus der „Einheit von Individualisierung und Disziplinierung“ (Menke 2014, 98).

Jedoch unterscheiden sich genuin ästhetische Praktiken von sozialen Praktiken (in theoretisch-begrifflicher Hinsicht). Im Gegensatz zu sozialen Praktiken, können spezifisch ästhetische Praktiken als Unterwanderung gelingender Vollzüge verstanden werden – „ästhetisch“ heißt der Zustand der Auflösung sozialer Praxisformen (Menke 2008, 67f.). Die Regression praktischer Vollzüge transformiert soziale Praktiken dabei dergestalt, dass sich in deren Vollzug keine allgemeine Vorstellung des Gelingens mehr nachvollziehen lässt. Der Kern des Subjekts – seine Fähigkeiten – zerfallen in wirkende Kräfte, über die das Subjekt nicht frei verfügen kann (ebd., 73, 79). Demnach sind ästhetische Praktiken als „Spiel der Bildung und Auflösung, als Um- und Neubildung“ (Menke 2014, 109) von Subjektivität zu verstehen.

Das Können einer ästhetischen Praxis, zu der im vorliegenden Band die Architekturfotografie gezählt wird, bedeutet somit, die allgemeine Vorstellung des Könnens zu unterlaufen. Ästhetische Praktiken gelingen, wenn sie – von der Warte eines allgemeinen Gelingens aus – misslingen. Daher stellt die Ästhetik das Medium einer Öffnung der zur Norm(alität) gewordenen Geschmacksurteile dar. *Dementsprechend verschwimmen die Rollen von Kunst*

Rezipierenden und Schaffenden im Vollzug der Architekturfotografie, insbesondere dann, wenn die digitale Infrastruktur Sozialer Medien ermöglicht, eigene Arbeiten dezentral zu teilen, sich kreativ zu entfalten und in der Auseinandersetzung mit eigenen und mit Motiven anderer eine Sensibilität für Referenzen, Materialität und Ästhetik auszubilden. Doch diesem transgressiven Potential stehen nivellierende Tendenzen der Architekturfotografie gegenüber, die im Zusammenhang mit der gegenwärtigen Verfasstheit von Städten zu reflektieren sind.

4 Normalisierte Architekturfotografie postfordistischer urbaner Räume

Die zweite Ölpreiskrise der 1970er Jahre ruft eine Stagflation in den Industrieländern hervor. Überschüssige Produktionskapazitäten stehen daher einer geringen Nachfrage im Binnenmarkt gegenüber. Um das Wachstum der Wirtschaft zu fördern, werden zum einen bestehende (Finanz-)Märkte dereguliert sowie neue Märkte kreiert. Zum anderen werden öffentliche Institutionen und Ressourcen privatisiert und kommodifiziert (Dörre 2009; Schimank 2012). Prinzipien der Leistung und Eigenverantwortlichkeit sowie Strukturen des Wettbewerbs werden auf diesem Wege in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, an Hochschulen, in Krankenhäusern oder in der öffentlichen Verwaltung etabliert (Crouch 2008, Kapitel 5; Häußermann/Läpple/Siebel 2008, Kapitel 15; Münch 2011, Kapitel 2). Institutionen, Organisationen und Individuen sehen sich deswegen gezwungen, zunehmend in Konkurrenz um Güter, Ressourcen oder Dienstleistungen zu treten.

Auch Städte werden in dieser als Postfordismus bezeichneten Phase neu definiert. Als „unternehmerische Stadt“ (Häußermann/Läpple/Siebel 2008, 280) stehen sie in Konkurrenz zu anderen Städten und sind darauf angewiesen, eigenständig Quellen des Profits zu generieren. Dabei werden Städte zunehmend selbst als Kapital begriffen (Harvey 1989). Neben der Festivalisierung durch Großereignisse (wie die Ausrichtung der Expo oder der Olympischen Spiele) stellt die Imagepolitik eine der wichtigsten Möglichkeiten dar, die Stadt als Faktor der Akkumulation zu nutzen (Hall/Hubbard 1996).⁷ Kultur, Geschichte und Tradition einer Stadt werden dazu ins Zentrum der Selbstrepräsentation von Städten gerückt, um den Tourismus oder den Export lokaler Produkte zu fördern (Boltanski/Esquerre 2019, Kapitel 12). Die spezifische Architektur einer Stadt wird verstärkt als Teil deren kulturellen Kapitals begriffen. Die zunehmende Kommodifizierung von Architektur ermöglicht der

7 Vgl. Heeg/Rosol (2007, 494ff.) für weitere Möglichkeiten.

strategischen Stadtplanung, aus ihrer identitätsstiftenden Wirkung ökonomischen Profit zu schlagen.

Auf den im Postfordismus kulturalisierten Märkten werden Städte und urbane Räume als Güter behandelt, die durch Zeichen und Symbole ein spezifisches Lebensgefühl erzeugen sollen (ebd., 35; Reckwitz 2019, 111ff.). Diese Märkte sind derart prägend für postindustrielle Gesellschaften, dass sich ihre Ökonomie als ästhetischer Kapitalismus beschreiben lässt, der systematisch Momente der Kultur und Kunst zum Zwecke der Kapitalakkumulation nutzt (Böhme 2016; Menke 2013, 11; Welsch 1993, 14ff.). Innerhalb dieses ästhetisierten „Vollkapitalismus“ (Boltanski/Esquerre 2019, 34), sprich eines Kapitalismus, der etliche gesellschaftliche Bereiche der ökonomischen Logik unterwirft, existieren verschiedene Weisen, Wert zu schaffen und Potenziale der Wertsteigerung zu verbinden. Die „Bereicherungsökonomie“ (ebd., 33f., 13ff.) stellt eine solche Weise dar, die speziell bereits wohlhabenden Gruppen dazu dient, ihren Reichtum zu vermehren. Die Bereicherungsökonomie basiert auf der „*Ausschlachtung der Vergangenheit*“ (ebd., 16; kursiv im Original). Nicht neue Objekte zu erzeugen, sondern Vorhandenes narrativ und gestalterisch mit Geschichte anzureichern, ist für diese Form der Ökonomie wesentlich.

Insbesondere jenen, die über ein hohes kulturelles Kapital verfügen, sprich die universitär und gut ausgebildete Gruppe der Kreativ- und Kulturarbeiter_innen fällt die Rolle zu, durch Zeitungsartikel, Restaurantkritiken, Reiseblogs oder inszenierte Fotografien spezifische Orte mit Geschichte anzureichern und so aufzuwerten (ebd., 587).⁸ Soziale Medien erhöhen das Potenzial, eine Vielzahl der Nutzer_innen zum Zwecke der Vermarktung zu instrumentalisieren. So wurde die Aussichtsplattform des Empire State Buildings gezielt für das Erstellen von Selfies ausgeleuchtet (Schäfer 2021, 3), um Besucher_innen nicht nur anzulocken, sondern sie zu motivieren, ihre Bilder in Sozialen Medien zu teilen und damit für einen Besuch des Gebäudes zu werben. Bewusst oder unbewusst agieren die Fotografierenden als Agent_innen des Kapitals. Daher muss Architekturfotografie als Faktor verstanden werden, der den Wert von Städten steigert, insbesondere dann, wenn sie relativ barrierefrei und fast global konsumierbar in Sozialen Medien geteilt wird. Zum vielfach zitierten Bilbao-Effekt – der die gezielte Aufwertung von urbanen Räumen durch auffällige oder innovative Bauten von Star-Architekt_innen bezeichnet⁹ – trägt sie bei, indem provokante Bauten derart in Szene gesetzt und publik gemacht werden, dass ein Interesse bei Architekturinteressierten geweckt wird. Strömen diese zu denselben Orten, um ihre Fotografien anzufertigen und zu verbreiten, wird nicht allein der Tourismus gefördert, sondern der urbane

8 Siehe dazu den Beitrag von Becker weiter unten.

9 – Bilbao, da der US-amerikanischen Star-Architekten Frank O. Gehry dort den Bau des Guggenheim-Museum entwarf und damit dazu beitrug, das Image der einst als hässlich und grau geltenden Stadt aufzuwerten.

Raum sukzessive aufgewertet. *Die funktionalen Äquivalente von consumer und producer verschmelzen im prosumer.*

Das hat Auswirkungen auf die Ästhetik der fotografischen Arbeiten. Insbesondere bei Auftragsarbeiten ist die Spannung zwischen innovativen Aufnahmen und zur Gewohnheit gewordenen Motiven offensichtlich.

„Der Gegensatz von Bildautonomie und Verobjektivierung bleibt als grundlegende Ambivalenz architekturfotografischer Tendenzen bestimmend. Zum einen etabliert sich schon durch die immer einfacher werdende Publizierbarkeit fotografischer Bilder in Massenmedien eine Professionalistensprache der Architekturfotografie, die nicht mehr vorrangig die Dokumentation von, sondern die Werbung für Gebäude im Sinn hat und dabei bald von den neuen Möglichkeiten der Farbfotografie und zuletzt von Photoshop unterstützt werden wird“ (Trautschnig 2012, 136).

Die oben herausgestellten Potenziale der kreativen Umbildung ästhetischer Standards werden dabei oftmals zugunsten einer kommerzialisierbaren Bildsprache geopfert. Die Gleichförmigkeit vieler dieser Arbeiten ist das Resultat (Kristofor 2009, 14).

Dem unkommerziellen (Amateur-)Bereich zuzurechnende Arbeiten weisen ebenfalls eine ausgeprägte Orientierung an standardisierten Motiven auf – insbesondere, wenn sie auf *Social Media*-Plattformen geteilt werden, die sich der Kuratation öffentlich geposteter Architekturfotografien widmen.¹⁰ Ursachen und Gründe dafür mögen vielfältig sein und einen Zusammenhang bilden, dem sowohl die digitale Infrastruktur also auch die (hier oben thematisierte) kommerzialisierte Kultur und kulturalisierte Ökonomie zuzurechnen sind; ein Zusammenhang aus Technologie und Ökonomie, der kulturelle Wahrnehmungsweisen zu prägen vermag.¹¹

5 Wissenschaftliche Analyse und ästhetische Interventionen: Zu den Perspektiven und Medien des Bandes und der Beiträge

Der Band widmet sich dem Potential kreativen Ausdrucks, das die Auseinandersetzung mit Architektur mittels zeitgenössischer (digitaler) Technologien bietet, und dem gesellschaftlichen Kontext neoliberaler Bereicherungsökonomie und Stadtpolitik, der dieses Potential aufgrund der kommerzialisierten Präsentation von Architektur und urbanen Räumen zu unterminieren droht. Dabei schreibt er sich in unterschiedliche wissenschaftliche Debatten ein.

10 Siehe dazu die Beiträge von Schillak-Hammers und Baum im vorliegenden Band.

11 Vgl. für die Wirkung von (in diesem Falle Massenproduktions-)Technologien auf gesellschaftliche Wahrnehmungsmuster den Kunstwerk-Aufsatz von Benjamin (1991a, 471ff.).

Durch die kunstgeschichtliche und hermeneutische Interpretation von Architektur fotografien schließt der Band an die Analyse des Verhältnisses von Fotografie, Architektur und Erfahrung an. Dabei werden zum einen Verallgemeinerungen möglich, die die Konturen einer Ästhetischen Theorie der Architektur fotografie hervortreten lassen; zum anderen kristallisieren sich Bedingungen heraus, auf die Tendenzen der nivellierenden Architekturbetrachtung zurückgeführt werden können.

Eine jener Bedingungen ist die technologische Infrastruktur, deren Diskussion der Band ebenfalls aufgreift. In Debatten zur Digitalisierung der Gesellschaft, die auf die Begriffe der „Datengesellschaft“ oder „Gesellschaft der Daten“ (Priest/Houben 2018; Süssenguth 2015) gebracht wird, sowie in jenen zur Kultur der Algorithmen (Seyfert/Roberge 2017) wird die Frage diskutiert, inwiefern der intensive Einsatz digitaler Technologien die soziale Realität zunehmend in Form von Daten, die algorithmisch verarbeitet werden, hervorbringt und prägt. Zum anderen knüpft der Band an die Debatte zum Zusammenhang von Stadt und technischer Infrastruktur an (Flitner/Lossau/Müller 2017). Jedoch erweitert er die Perspektive, indem er digitale Technologien nicht lediglich als *tools* versteht, die innerhalb von Städten genutzt werden (so Felgenhauer 2017). Vielmehr begreift er das Digitale als eigenständiges Medium mit einer entsprechenden Infrastruktur, innerhalb derer Bilder von Stadt und Architektur (re)produziert werden und so die soziale Realität prägen. Der Fokus wird somit nicht auf die „ko-evolutionäre Entwicklung technologischer und institutioneller Strukturen“ (Truffer 2013, 20) gerichtet, sondern auf die Wirkung von digitaler Infrastruktur auf Stadt- und Architektur-Bilder.

An innerhalb der Stadtsoziologie verhandelte Fragen schließt der Band an, indem er die kommerzialisierte Nutzung von Architektur fotografie in einem Zusammenhang mit kulturalisierten (Wohnungs-)Märkten, kommodifizierten öffentlichen Räumen sowie sozialräumlichen Segregations- und Gentrifizierungsprozessen bringt (dazu Berger et al. 2014; Häußermann/Läpple/Siebel 2008; Häußermann/Siebel 2004). Ein Fokus wird dabei auf verschiedene Faktoren der Stadtentwicklung gerichtet. Dazu sind u. a. der Einfluss von kreativen Akteu_innen und von kulturellen Bildern der Urbanität zu zählen.

Zudem werden ästhetische Interventionen wider kulturelle Nivellierungsprozesse und postfordistische Bereicherungsökonomie vollzogen, die für eine lebenswerte Stadt für alle opponieren. Sie thematisieren utopische und dystopische Momente der Beziehung von Stadt, Wohnen und Kultur fotografisch, malerisch und musikalisch. Die Arbeiten durchzieht eine genuin normative Ebene, insofern sie Facetten des Gegenstands in der künstlerischen Auseinandersetzung in harmonischer und dissonanter Form kommentieren. Indem sie dazu auffordern, eine kritische Haltung gegenüber dem Sujet einzunehmen, haben sie Teil an Prozessen ästhetischer Bildung. Diese ist als eine doppelte Bewegung zu verstehen. Zum einen ist sie die Entwicklung einer Sensibilität für die „interne Stilisierung“ (Seel 2018, 124) von Objekten. Zum anderen

arbeitet sie an der Formung einer kritischen Wahrnehmung der „Imagination des menschlichen Daseins“ (ebd.), die Objekte (wie architektonische Bauten und urbane Räume) evozieren. Daher ist ästhetische Bildung sowohl als Intensivierung und „Geschmacksbildung“ (ebd., 125), also auch als Distanzierung von der gegenwärtigen Welt zu begreifen. „Ästhetische Bildung ist Bildung eines Abstands zur allgemeinen Bildung“ (ebd., 127). Ihr Resultat kann als „Gegen-Geschmack“ (Menke 2012, 234) verstanden werden. Denn er widersteht sowohl den Verlockungen eines Wohlfühl-Konsumismus‘ als auch einer visuellen Normalisierung.

Die einzelnen Beiträge nehmen kunstgeschichtliche, philosophische, stadtsoziologische, gesellschaftstheoretische und kulturgeografische Perspektiven ein, stellen Vollzugsformen oder Resultate ästhetischer Praxis dar. Letztere eröffnen den genuin ästhetischen Teil des Bandes, in dem sich fotografische, malerischen und musikalische Formen wechselseitig ergänzen und in ihrer gemeinsamen Rezeption einen eigenen Erfahrungsraum eröffnen mögen. Die Arbeiten von *Thomas Weidenhaupt*, *Markus Baum*, *Elke Smith*, *Iva Ivanova*, *Nisaan Uthayakumar* und *Antoon Jungbauer* nutzen dazu die Medien der (digitalen) Architekturfotografie und -gestaltung sowie der abstrakten Malerei. Alle diese Kunstformen sprechen für sich selbst. In ihren DJ Sets erkunden *ghost kid*, *zeta k* und *bXXm* den urbanen Raum, loten dabei seine dystopischen wie utopischen Potentiale in musikalischer Form aus und können als Kommentar zu den fotografischen, malerischen und gestalterischen Arbeiten gelesen werden.¹² Der Beitrag *Maurice Funkens* kommentiert und verortet besagte Arbeiten anschließend in kunstgeschichtlicher Perspektive, um auf diesem Weg weitere (Bedeutungs-)Gehalte offenzulegen.

Der Essay von *Günter Figal* beleuchtet die spezifische Funktion der Architekturfotografie für die Erfahrung von Gebäuden. Dabei richtet er jedoch den Blick nicht auf das Äußere, sondern das Innere von Architektur. Denn mit Fotografien lässt sich der Bildcharakter von Gebäuden entdecken und darstellen und damit auch das Wesen des Wohnens offenbaren. Bei der Aufnahme oder Betrachtung von bewohnbaren Räumen könnte man lernen, dass Wohnen in erster Linie ein Wahrnehmungsvorgang ist – ein Charakter, der durch die Dominanz der Alltagspraxis meist verdeckt wird. Um einen Eindruck von den vielfältigen Möglichkeiten der Architekturfotografie zu vermitteln, diskutiert der Beitrag die Arbeiten von fünf ganz unterschiedlichen FotokünstlerInnen, nämlich *Julius Shulman*, *Yutaka Saito*, *Candida Höfer*, *Cy Twombly* und *Yasuhiro Ishimoto*.

Der Beitrag *Birgit Schillak-Hammers*‘ befasst sich mit der gezielten medialen Verbreitung von Architekturfotografie und der digitalen Rezeption dieser Bilder am Beispiel von zwei Ikonen der architektonischen Moderne, dem

12 Die Sets können weiter unten in dem Kapitel „Musikalische Interventionen“ über einen Link und QR-Code abgerufen werden. Sie können bei der Betrachtung der fotografischen und malerischen Arbeiten oder abseits davon gehört werden.

Bauhausgebäude von Walter Gropius und dem Barcelona Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe. Seit den Anfängen der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts ist sie nach und nach unabdingbar für die Vermittlung von Architektur geworden. Das gilt heute genauso wie in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts, als der Bekanntheitsgrad von Architekt_innen bereits mit ihrer medialen Präsenz verknüpft war. Gerade die Architektur des Neuen Bauens bietet dank klarer Strukturen und kubischer Formen ideale Voraussetzungen für die Erfassung mit fotografischen Mitteln, weshalb sie vermutlich auch in der heutigen Medienlandschaft wieder so stark vertreten ist. Die dort wiedergegebenen Ansichten und Perspektiven der fast hundertjährigen Bauten ähneln dabei auffällig den historischen Vorbildern. Man kann durchaus davon sprechen, dass durch diese Art bildlicher Rezeption, die sich auch noch anhand anderer Beispiele nachweisen ließe, über die Jahrzehnte ein Art Kanon der Architekturfotografie entstanden ist, der prägend für unser heutiges Bild der modernen Architektur der 1920er und 1930er Jahre ist. Ausgehend von dieser These wird der Frage nachgegangen, wieso sich ausgerechnet diese Motive durchgesetzt haben, welchen Anteil die beiden Architekten daran hatten beziehungsweise inwiefern vielleicht auch die Architektur bestimmte Sichtweisen vorgibt. Ein Augenmerk wird dabei auf die gegenwärtigen digitalen Technologien der Bildbearbeitung sowie die Soziale Medien gelegt.

Der Text *Markus Baums* spinnt diesen Faden fort. Er nimmt seinen Ausgang von dem Eindruck, dass sich die auf Instagram fotografisch in Szene gesetzte Architektur urbaner Räume in Motiv und Gestaltung (an-)gleicht. Davon ausgehend erkundet er das spannungsreiche Verhältnis von digitaler Infrastruktur und Architekturfotografie, in dem sich ästhetisch nivellierende Tendenzen im Sozialen Medium Instagram bahnbrechen. Dabei wird keiner Globalisierungskritik das Wort geredet, die überall nur Gleichförmigkeit zu erblicken vermag. Gleichwohl wird in einer bildwissenschaftlichen und (technik-)soziologischen Perspektive analysiert, inwiefern die in digitalen Technologien und Infrastrukturen angelegten Tendenzen kreative Praktiken unterminieren und die Wahrnehmung von Städten prägen.

Eine Art Duo bilden die Texte von *Jakob Becker* und *Marius Otto*, da sie den Einfluss von kreativen Praktiken und Quartiers-Bildern sowohl auf Aufwertungs- als auch auf Abwertungsprozesse von urbanen Räumen beziehen und vor dem Hintergrund sozialer Polarisierung diskutieren. Die zusammengehörigen sozialräumlichen Phänomene der Gentrifizierung und der Segregation werden dabei von jeweils einem der Beiträge analysiert. Der Text *Jakob Beckers* erläutert die Rolle des Kreativmilieus beim Prozess der Gentrifizierung in verschiedenen Perspektiven. Ausgehend von stadtsoziologischer und kulturgeographischer Forschung und mit Blick auf drängende soziale Probleme von Städten wird dazu die Gruppe der Kreativen als ein sehr heterogener Teil der Bevölkerung identifiziert, der sich zwischen einem subkulturellen Nischendasein und wachsender ökonomischer Bedeutung bewegt.

Gentrifizierung wird als ein stadtteilbezogener Prozess definiert, in dem die statusniedrigere durch eine statushöhere Bevölkerung verdrängt wird. Da Gentrifizierung ein Phänomen ist, das deutlich mit unternehmerischer Stadtpolitik verknüpft ist, werden die Entstehungslinien dieses Politikstils nachgezeichnet, um sodann drei Erklärungsmodelle zu skizzieren, welche Rolle Kreative dabei spielen. So wird deutlich, dass Kreative tragische Pionier_innen darstellen, die im Rahmen der unternehmerischen Stadt oftmals ihres kulturellen Kapitals enteignet werden. Einem Forschungsdesiderat wird sich dann gewidmet, indem die Rolle von Kreativen im Aachener Gentrifizierungsprozess minutiös nachgezeichnet wird. Der Stadtteil Aachen-Nord wird hier als Paradebeispiel präsentiert. Im Fazit werden Vorschläge gesammelt, wie Kreative ihre Rolle bei Gentrifizierung ändern und dazu beitragen könnten, diese zu verhindern.

Der Beitrag von *Marius Otto* diskutiert den Prozess der Segregation. Segregation gehört zu den ältesten Phänomenen sozialer Stadtentwicklung und ist auch aktuell ein ‚Dauerbrenner‘ in wissenschaftlichen und politischen Debatten um soziale Ungleichheit in Städten. Obwohl Segregation zunächst die ungleiche Verteilung verschiedenster Bevölkerungsgruppen beschreibt und viele Facetten hat, wird der Begriff nicht selten als ‚Problem‘ verstanden und auf die Entstehung von ‚Problemräumen‘ reduziert. Fotografien sind in diesem Zusammenhang wichtige Medien, die zur Komplexitätsreduzierung beitragen. In der fotografischen Abbildung urbaner Räume werden bei der symbolischen Darstellung sozialer Segregation häufig bestimmte städtebauliche Settings gewählt: Verdichtete Hochhauskomplexe werden als Orte sozialer Verwerfungen in Szene gesetzt. In den kommunalen Sozialberichterstattungen kommt ein anderes Medium hinzu, das große Wirkung erzielt: Hier werden kartographische Darstellungen auf Basis der Faktoren Armut, Bildung und Herkunft gestaltet und verdichtete ‚Problemorte‘ ermittelt. Karten zeigen in auffälligen Farbgebungen insbesondere die ‚Abweichungen nach unten‘, also die Räume, um die es sich zu kümmern gilt. Segregation wird hier häufig auf unfreiwillige Formen reduziert und führt nicht selten zu territorialen Stigmatisierungen, die durch Bilder und Karten gestützt werden.

Davon ausgehend diskutiert der Beitrag, inwiefern die Fokussierung auf ‚Problemquartiere‘ ausblendet, dass Segregation stets eine relationale Perspektive hat. Sozial schwache Quartiere etwa stehen in einer Beziehung zu wohlhabenden Quartieren, die ebenfalls Ausdruck von Segregation sind, jedoch nicht als ‚Problem‘ und damit nicht als Handlungsorte verstanden werden. Daher plädiert der Beitrag für Lösungsstrategien zur Hemmung von Segregation, die sich eine integrierende Perspektive auf das Thema zu eigen machen.

Somit entfalten und diskutieren die Beiträge des Bandes die Erfahrung, Gestaltung, An- und Enteignung von Architektur und urbanen Räumen entlang der Pole der Ästhetisierung und der normalisierenden Kapitalisierung, ohne die symbolische auf die materielle Ordnung zu reduzieren und vice versa.

Literatur

- Assmann, Aleida (2007): *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München.
- Baum, Markus (2021): *Urbane Architektur und Politik. Zum Verhältnis von Baustilen, Strategien der Rechten und Kapitalismus*, in: Baum, Markus/Breidung, Julia Maria/Spetsmann-Kunkel, Martin (Hrsg.): *Rechte Verhältnisse in Hochschule und Gesellschaft. Rassismus, Rechtspopulismus und extreme Rechte zum Thema machen*. Opladen, Leverkusen.
- Benjamin, Walter (1991a): *Gesammelte Schriften. Band I: Abhandlungen*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt/M.
- Benjamin, Walter (1991b): *Gesammelte Schriften. Band III: Kritiken und Rezensionen*, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt/M.
- Berger, Peter A./Keller, Carsten/Klärner, Andreas/Neef, Rainer (Hrsg.) (2014): *Urbane Ungleichheiten. Neue Entwicklungen zwischen Zentrum und Peripherie*. Wiesbaden.
- Berking, Helmuth/Schwenk, Jochen (2011): *Hafenstädte. Bremerhaven und Rostock im Wandel*. Frankfurt/M.
- Beyme, Klaus von (1993): *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*. Frankfurt/M.
- Boeckl, Matthias (2012): *Bilder, Bauten, Lebenswelt. Über Paul Ott*, in: Ott, Paul/Boeckl, Matthias (Hrsg.): *Paul Ott. Photography about architecture = Fotografie über Architektur*. Wien, 8–13.
- Böhme, Gernot (2016): *Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin.
- Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud (2019): *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*. Berlin.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.
- Bourdieu, Pierre (2005): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, übersetzt von Günter Seib. Frankfurt/M.
- Bourdieu, Pierre/Accardo, Alain (Hrsg.) (2008): *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*. Konstanz.
- Bubner, Rüdiger (1989): *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt/M.
- Bürger, Peter (1977): *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*. Frankfurt/M.
- Cassirer, Ernst (1996): *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Hamburg.
- Crouch, Colin (2008): *Postdemokratie*. Bonn.
- Dangschat, Jens S. (2009): *Architektur und soziale Selektivität*, in: APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte, 59, 25, 27–33.
- Dauss, Markus/Rehberg, Karl-Siegbert (2015): *Gebaute Raumsymbolik. Die ‚Architektur der Gesellschaft‘ aus Sicht der Institutionenanalyse*, in: Fischer, Joachim/Dehlitz, Heike (Hrsg.): *Die Architektur der Gesellschaft*. Bielefeld, 109–135.
- Davis, Mike (2006): *City of quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. Berlin, Hamburg.
- Delitz, Heike (2010): *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*. Frankfurt/M.

- Delitz, Heike (2018): Architectural Modes of Collective Existence. Architectural Sociology as a Comparative Social Theory, in: Cultural Sociology, 12, 1, 37–57.
- Delitz, Heike (2019): Divergente subalterne Räume und Subjekte: Kulturvergleichende architektursoziologische Überlegungen, in: Forum Kritische Archäologie, 8, 1, 72–91.
- Delitz, Heike (2020): Architektonische Modi politischer Existenz: Parlamentsarchitekturen und andere Formen politischer Architektur, in: Schwanholz, Julia/Theiner, Patrick (Hrsg.): Die politische Architektur deutscher Parlamente. Von Häusern, Schlössern und Palästen. Wiesbaden, 455–470.
- Dörre, Klaus (2009): Die neue Landnahme. Dynamiken und Grenzen des Finanzmarktkapitalismus, in: Dörre, Klaus/Lessenich, Stephan/Rosa, Hartmut (Hrsg.): Soziologie - Kapitalismus - Kritik. Eine Debatte. Frankfurt/M., 21–86.
- Eco, Umberto (2015): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt/M.
- Felgenhauer, Tilo (2017): Die Räume des Codes und die Räume des Alltags – Zur Aneignung urbaner digitaler Infrastrukturen, in: Flitner, Michael/Lossau, Julia/Müller, Anna-Lisa (Hrsg.): Infrastrukturen der Stadt. Wiesbaden, 107–124.
- Figal, Günter (2021): Wohnbilder. Bewohnbare Architektur und Photographie, in: Zeitschrift für Kulturphilosophie, 15, 1, 75–88.
- Fischer, Joachim (2009): Architektur: „schweres“ Kommunikationsmedium der Gesellschaft, in: APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte, 59, 25, 6–10.
- Flitner, Michael/Lossau, Julia/Müller, Anna-Lisa (Hrsg.) (2017): Infrastrukturen der Stadt. Wiesbaden.
- Goodman, Nelson/Elgin, Catherine Z. (1993): Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften. Frankfurt/M.
- Habermas, Jürgen (1981): Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Frankfurt/M.
- Habermas, Jürgen (1982): Moderne und postmoderne Architektur, in: ARCH+, 15, 1/61, 54–59.
- Habermas, Jürgen (2009): Sprachtheoretische Grundlegung der Soziologie. Philosophische Texte. Band 1. Frankfurt/M.
- Hall, Tim/Hubbard, Phil (1996): The entrepreneurial city. New urban politics, new urban geographies?, in: Progress in Human Geography, 20, 2, 153–174.
- Hamm, Bernd/Neumann, Ingo (1996): Siedlungssoziologie, Umweltsoziologie und Planungssoziologie. Opladen.
- Harvey, David (1987): Flexible Akkumulation durch Urbanisierung, in: PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft, 17, 3/69, 109–131.
- Harvey, David (1989): From Managerialism to Entrepreneurialism. The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism, in: Geografiska Annaler. Series B, Human Geography, 71, 1, 3–17.
- Haus, Andreas (1997): Fotogene Architektur, in: Daidalos, 17, 66, 85–91.
- Häußermann, Hartmut/Läpple, Dieter/Siebel, Walter (2008): Stadtpolitik. Frankfurt/M.
- Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter (2004): Stadtsoziologie. Eine Einführung. Frankfurt/M.
- Heeg, Susanne/Rosol, Marit (2007): Neoliberale Stadtpolitik im globalen Kontext. Ein Überblick, in: PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft, 37, 4, 491–510.

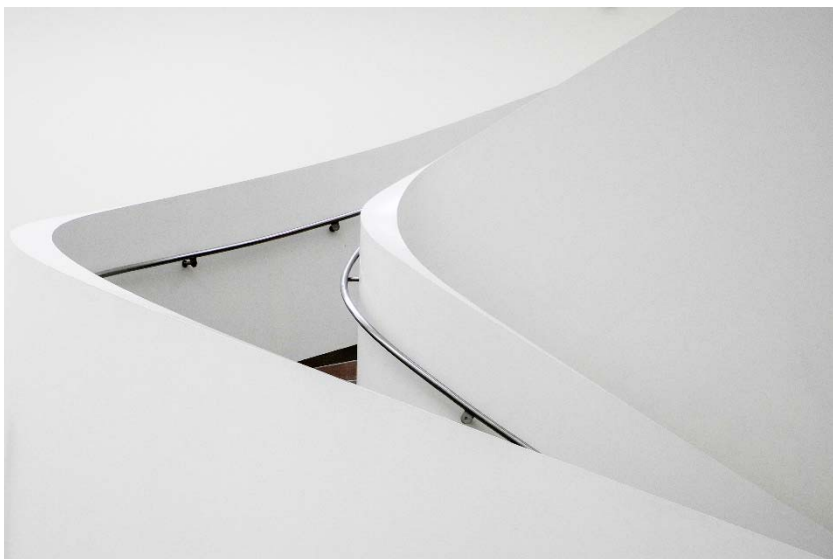
- Hipp, Hermann/Seidl, Ernst/Beyme, Klaus von (Hrsg.) (1996): *Architektur als politische Kultur. Philosophia practica*. Berlin.
- Honisch, Dieter/Prinz, Ursula (Hrsg.) (1977): *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*. Berlin.
- Illies, Christian (2005): *Die Architektur als Kunst*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 50, 1, 57–76.
- Klotz, Heinrich (1984): *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980*. Wiesbaden.
- Kristofor, Elena (2009): *Über zeitgenössische Architektur fotografie. Zwischen Dokumentation und Interpretation, Original und Reproduktion, analog und digital*. Wien.
- Lesjak, Andreas (2010): *Architektur fotografie als Sujet der zeitgenössischen Kunst*, in: Derenthal, Ludger/Bähr, Astrid (Hrsg.): *Ein neuer Blick. Architektur fotografie aus den Staatlichen Museen zu Berlin*. Tübingen, 71–76.
- Löw, Martina (2012): *Soziologie der Städte*. Frankfurt/M.
- Löw, Martina (2018): *Vom Raum aus die Stadt denken. Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie*. Bielefeld.
- Lynch, Kevin (2013): *Das Bild der Stadt*. Basel, Gütersloh, Berlin.
- Menke, Christoph (2008): *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt/M.
- Menke, Christoph (2010): *Autonomie und Befreiung*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 58, 5, 675–694.
- Menke, Christoph (2012): *Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum*, in: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hrsg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin, 226–239.
- Menke, Christoph (2013): *Die Kraft der Kunst*. Berlin.
- Menke, Christoph (2014): *Das Wirken dunkler Kräfte: Baumgarten und Herder*, in: Campe, Rüdiger/Menke, Christoph/Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*. Berlin, 73–115.
- Minkenberg, Michael (2020): *Macht und Architektur. Hauptstadtbaubau, Demokratie und Die Politik des Raumes*. Wiesbaden.
- Münch, Richard (2011): *Akademischer Kapitalismus. Über die politische Ökonomie der Hochschulreform*. Berlin.
- Nerdinger, Winfried (Hrsg.) (2011): *Fotografie für Architekten. Die Fotosammlung des Architekturmuseums der TU München*. Köln.
- Paßmann, Johannes/Schubert, Cornelius (2021): *Kritik der digitalen Urteilskraft. Soziale Praktiken der Geschmacksbildung im Internet*, in: *Mittelweg* 36, 30, 1, 60–84.
- Peterson, Richard A. (1992): *Understanding audience segmentation. From elite and mass to omnivore and univore*, in: *Poetics*, 21, 4, 243–258.
- Priehl, Bianca/Houben, Daniel (Hrsg.) (2018): *Datengesellschaft*. Bielefeld.
- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin.
- Reckwitz, Andreas (2012a): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin.
- Reckwitz, Andreas (2012b): *Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse. Der Beitrag des Kunstfeldes zur Genese des Kreativsubjekts*, in: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hrsg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin, 98–117.

- Reckwitz, Andreas (2019): *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin.
- Riewe, Roger (2012): *Fotografie und Minimalismus. Eine perfekte Symbiose*, in: Ott, Paul/Boeckl, Matthias (Hrsg.): *Paul Ott. Photography about architecture = Fotografie über Architektur*. Wien, 38–42.
- Schäfer, Hilmar (2021): *Der Gebrauch des Digitalen. Zur praxeologischen Analyse digitaler Kultur*, in: *Mittelweg* 36, 30, 1, 3–14.
- Schäfers, Bernhard (2010): *Stadtsoziologie. Stadtentwicklung und Theorien - Grundlagen und Praxisfelder*. Wiesbaden.
- Schäfers, Bernhard (2014): *Architektursoziologie. Grundlagen - Epochen - Themen*. Wiesbaden.
- Schimank, Uwe (2012): *Vom „fordistischen“ zum „postfordistischen“ Kapitalismus*. <http://www.bpb.de/politik/grundfragen/deutsche-verhaeltnisse-eine-sozialkunde/137994/vom-fordistischen-zum-postfordistischen-kapitalismus?p=all> [Zugriff: 29.12.2019].
- Seel, Martin (2018): *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*. Frankfurt/M.
- Seyfert, Robert/Roberge, Jonathan (Hrsg.) (2017): *Algorithmenkulturen. Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*. Bielefeld.
- Simmel, Georg (2006): *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt/M.
- Süssenguth, Florian (Hrsg.) (2015): *Die Gesellschaft der Daten. Über die digitale Transformation der sozialen Ordnung*. Bielefeld.
- Tönnies, Ferdinand (1963): *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*. Darmstadt.
- Tragatschnig, Ulrich (2012): *Zwischen Dokumentation und Inszenierung. Anmerkungen zur Geschichte der Architekturfotografie*, in: Ott, Paul/Boeckl, Matthias (Hrsg.): *Paul Ott. Photography about architecture = Fotografie über Architektur*. Wien, 130–141.
- Trüby, Stephan (2019): *Altstadt-Opium fürs Volk*, in: *ARCH+*, 52, 2/235, 160–167.
- Truffer, Bernhard (2013): *Zur geographischen Spezifizierung soziotechnischer Systeme*, in: *TATuP - Zeitschrift für Technikfolgenabschätzung in Theorie und Praxis*, 22, 2, 20–26.
- Vale, Lawrence J. (2008): *Architecture, power, and national identity*. London, New York.
- Wellmer, Albrecht (1999): *Endspiele. Die unversöhnliche Moderne: Essays und Vorträge*. Frankfurt/M.
- Welsch, Wolfgang (1993): *Die Aktualität des Ästhetischen*. München.
- Welsch, Wolfgang (1997): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin.
- Wilhelm, Karin (2001): *„Demokratie als Bauherr“*. Überlegungen zum Charakter der Berliner politischen Repräsentationsbauten, in: *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte*, 51, 34-35, 7–15.
- Wirth, Louis (1938): *Urbanism as a Way of Life*, in: *American Journal of Sociology*, 44, 1, 1–24.

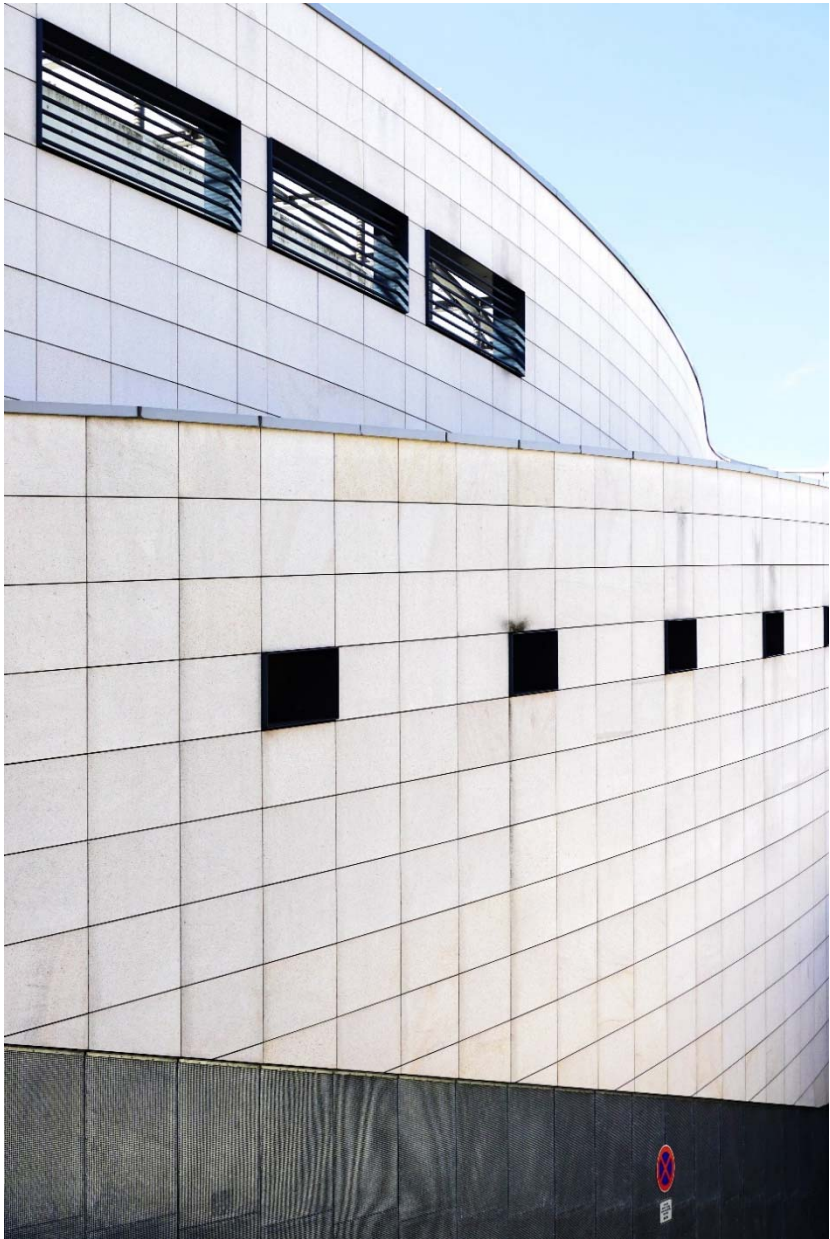
Ästhetik und Bilder urbaner Architektur und Räume



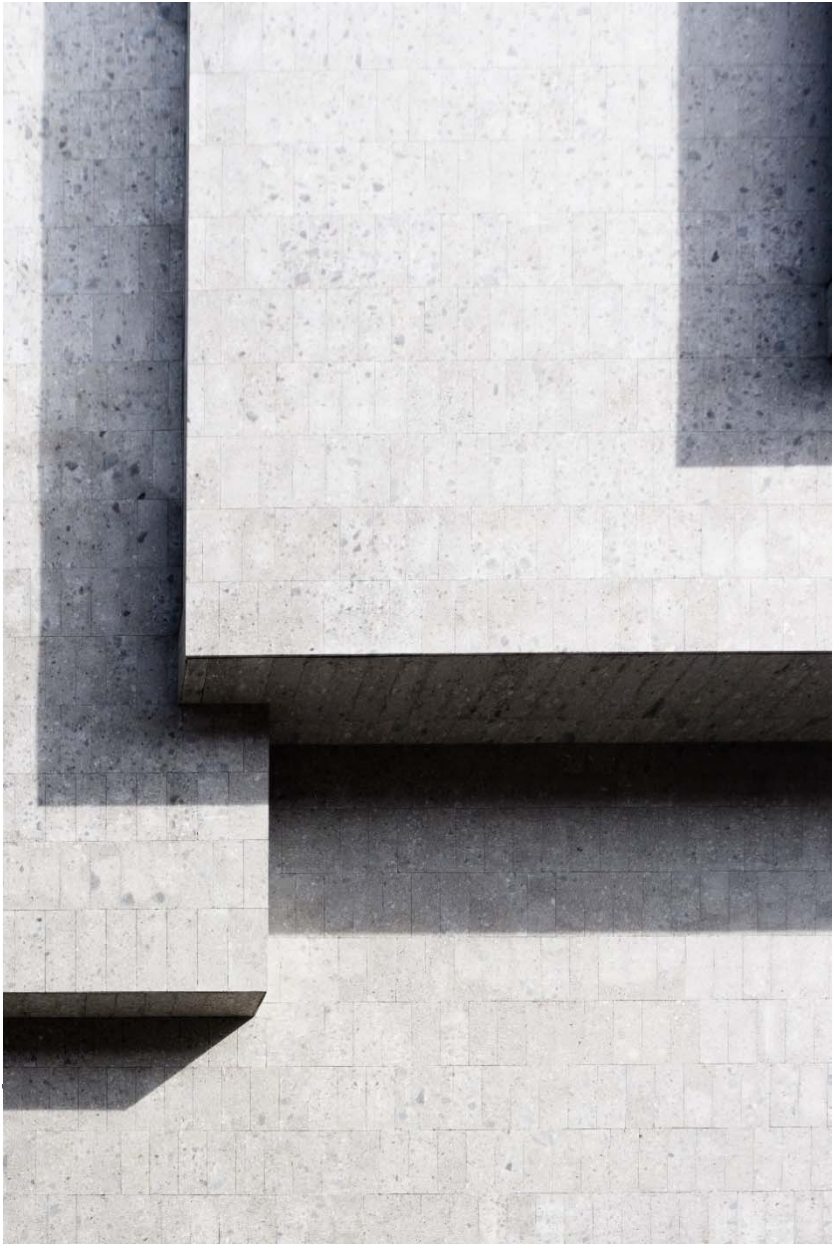
Markus Baum (2019, ohne Titel und Ort)



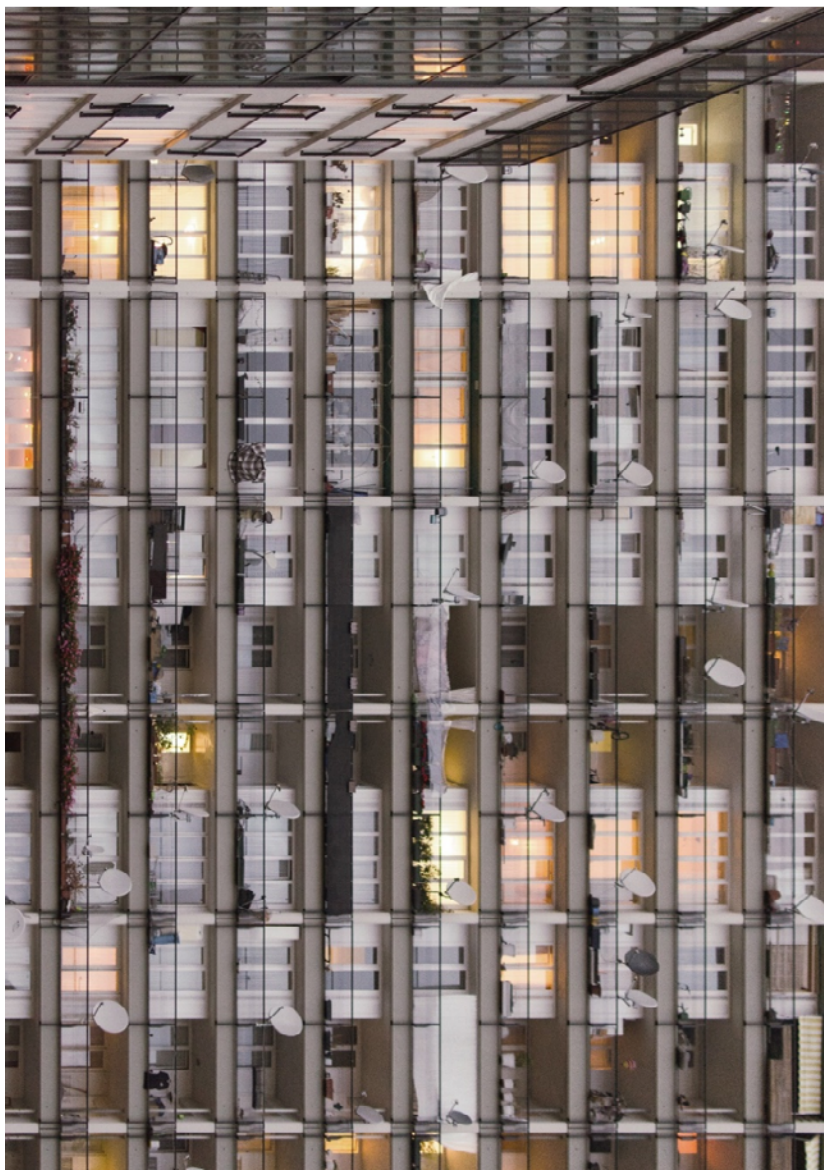
Markus Baum (2016, ohne Titel und Ort)



Markus Baum (2018, ohne Titel und Ort)



Markus Baum (2019, ohne Titel und Ort)



Iva Ivanova „Pallaseum“ (Berlin 2019)



Iva Ivanova „The Silo“ (Kopenhagen 2018)



Iva Ivanova „Siemensstadt“ (Berlin 2019)



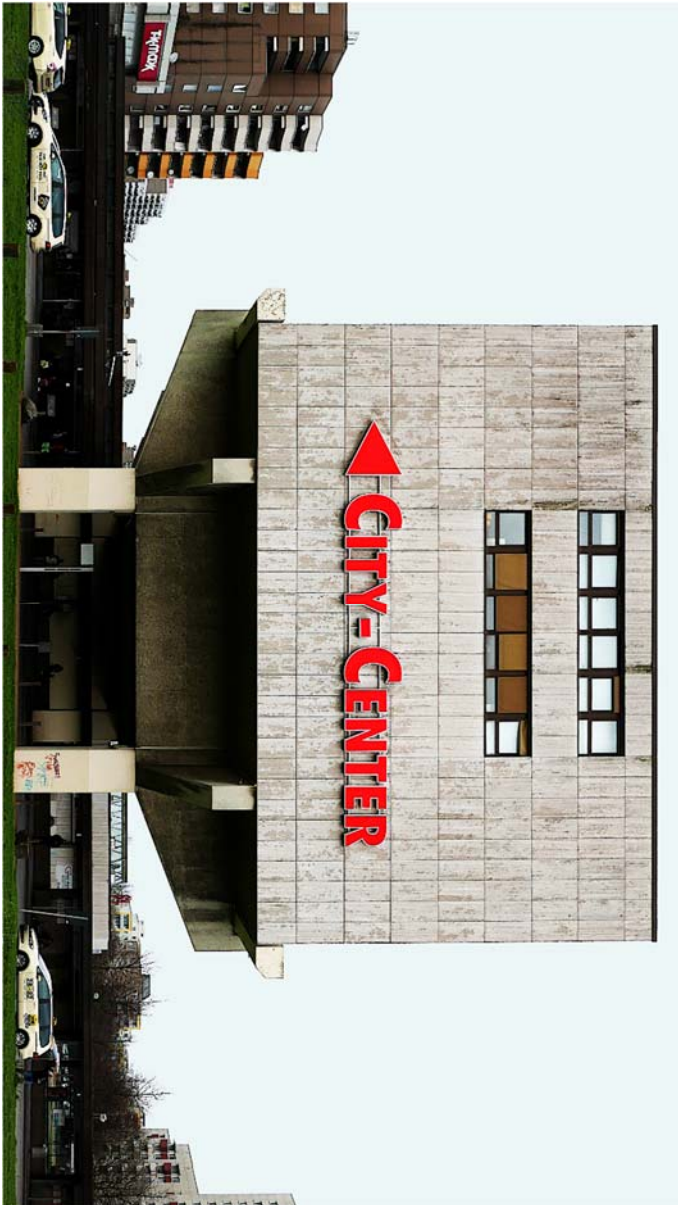
Thomas Weidenhaupt „High Rise“ (2017 – 2021, ohne Ort)



Thomas Weidenhaupt „High Rise“ (2017 – 2021, ohne Ort)



Thomas Weidenhaupt „High Rise“ (2017 – 2021, ohne Ort)



Elke Smith (Chorweiler 2020, ohne Titel)



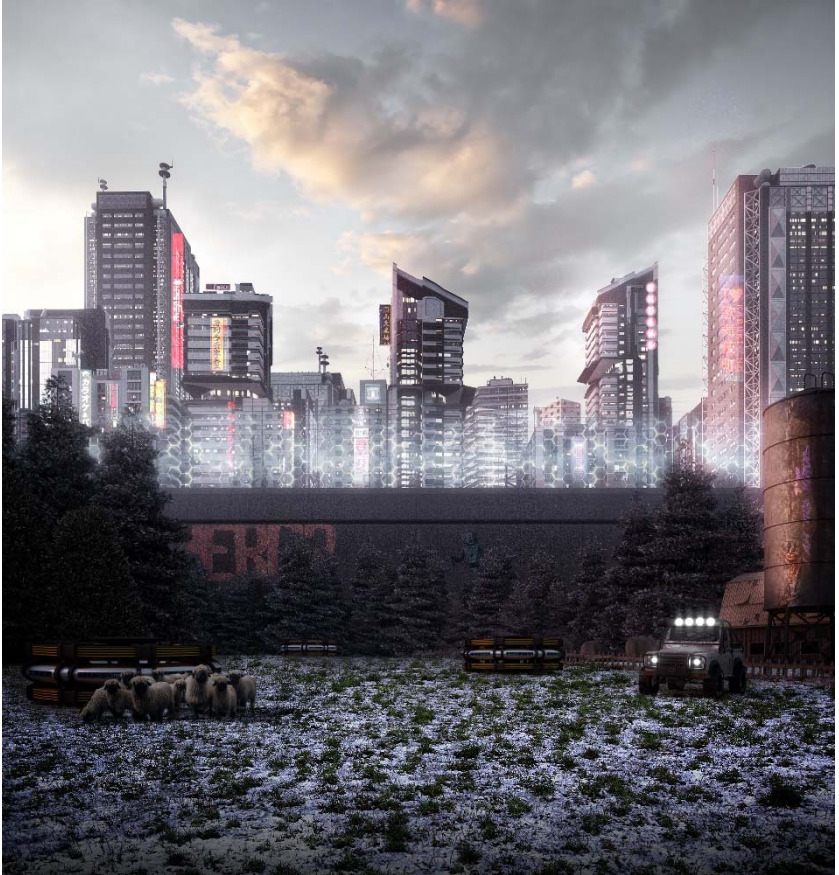
Elke Smith (Brighton, UK 2020, ohne Titel)



Nisaan Uthayakumar „Fog“ (2021)



Nisaan Uthayakumar „Tiny House“ (2021)



Nisaan Uthayakumar „Gated Community“ (2021)



Antoon Jungbauer „Skorpion“ (ohne Jahr und Ort)



Antoon Jungbauer „Maschine“ (ohne Jahr und Ort)



Antoon Jungbauer „View“ (ohne Jahr und Ort)

Musikalische Interventionen

ghost kid, zeta k, bXXm

Die hier abrufbaren DJ Sets stellen musikalische Interventionen wider kulturelle Normalisierungsprozesse dar. Sie nehmen nicht allein auf musikalische Genres, sondern darüber hinaus auf den urbanen Raum in teils harmonischer, teils dissonanter Form Bezug. Sie können bei der Betrachtung der fotografischen und malerischen Arbeiten oder abseits davon gehört werden.

Die Sets sind unter folgendem Link oder durch den QR-Code (Abb. 1) abrufbar: <https://soundcloud.com/verlusteverluste/sets/die-sprache-der-stadt>.



Abb. 1. QR-Code zu den DJ Sets

bXXm schreibt zu seinen musikalischen Erkundungen: „Der Diskurs über die Stadt hat sich von Anfang an mit verschiedenen Themen befasst. Der Urbanisierung werden Anonymität, Fremdheit, Individualisierung und die Zerstörung kleinerer Familienzusammenhänge zugeschrieben. Diese (vermeintlichen) Folgen werden jedoch mal positiv als Befreiung, mal negativ als Isolation bewertet. All dies erkundet das Set im Kontext neoliberaler Städte und aktueller Popkultur“.

ghost kid reflektiert ihr Set wie folgt: „In der betäubenden Monotonie der Stadt gibt es Leben. In den Spalten und Ritzen des Grauens kämpfen wir um Raum und Existenz. Wir träumen, feiern und lieben in unserem Paralleluniversum – aber die Welt bleibt nicht lange draußen. Wir werden angegriffen, trauern, sind wütend. Wir beharren. Wir beanspruchen Räume trotz und wegen der Metropole.“

Das Set thematisiert sowohl Gefühle von Community und des Gesehenwerdens, welche erkämpfte (Frei-)Räume hervorrufen, als auch die mit Angriffen einhergehenden Emotionen, welchen diese Communities ausgesetzt sind. Es bezieht sich insbesondere auf die Queer-Szene durch die Verwendung von Interviewaufnahmen aus dem Dokumentarfilm ‚Paris is Burning‘ von 1990.“

zeta k kommentiert „going for a walk“: „Dieses musikalische Experiment führt die Hörerenden hinaus in die lebendige Stadt an verschiedene Orte und bringt Klanglandschaften und Stimmungen zum Vorschein, die man normalerweise ausblendet und bereits verinnerlicht hat.“

Mit seinem zweiten Set „days go by“ wählt zeta K einen anderen Ansatz, um das Thema des Bandes zu beschreiben. Er mischt technoide Breakbeats mit einer starken Atmosphäre, die durch verschiedene Emotionen führt: „Sie sind geprägt von einer schnelllebigen Welt und schwanken zwischen Zukunftslosigkeit und Aufbruchstimmung.“

Fotografisch-künstlerische Positionen urbaner Architekturerfahrungen

Maurice Funken

1 Einleitung

Architekturfotografie beschäftigt sich mit der fotografischen Abbildung von Architektur. Diese banale Feststellung sagt allerdings nichts über die mannigfaltige Art aus, wie Bauten gezeigt werden können. Verschiedene fotografisch-künstlerische Positionen bringen ihre jeweils eigene Praxis ein und nähern sich aus unterschiedlichen Perspektiven und Blickwinkeln der Aufnahme und Darstellung von Architektur.

2 Markus Baum

Den Soziologen, Politikwissenschaftler und Fotografen Markus Baum interessieren die Verhältnisse von Subjektivierung, Ästhetisierung, Digitalisierung und Kapitalismus sowie stadt- und architektursoziologische Fragen. Dabei konzentrieren sich die oftmals minimalistisch anmutenden Fotografien Baums auf Formen, Linien und Oberflächen, sprich Details.

Dieses Interesse zeigt deutlich die minimalistische Schwarzweißaufnahme eines Treppenhauses der Elbphilharmonie der Architekten Herzog & de Meuron (Seite 33, oben), welche einzig durch das angeschnittene schwarze Treppengeländer als solches in seiner Funktion erkennbar wird. Geometrische Formen in Licht und Schatten erzeugen einen gekrümmten Raum, dessen Schichtungen und Aufbau untersucht und gedanklich und optisch nachvollzogen werden müssen.

Ein ähnliches Spiel mit Tiefe und Raum findet sich in der Aufnahme eines weiteren Treppenaufgangs, diesmal aus dem K20, der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf (Seite 33, unten). Der Schwung der Treppe verschwindet in einem weißen Negativraum. Die Farbigkeit der Treppenstufe im

Bildmittelpunkt wird von dem_der Betrachter_in wahrscheinlich übersehen, die Fotografie genuin als Schwarzweiß gelesen, was dem minimalistischen Ideal wieder entspreche.

Schwung und Linie stehen auch im Mittelpunkt der Aufnahme eines Aachener Parkhauses (Seite 34), ergänzt um ein Interesse an haptischen Strukturen und Oberflächen. Darüber hinaus erachtet der Fotograf namenlose Nutzarchitektur unbekannter Autorenschaft als für sich ebenso bildwürdig und interessant wie prominente Bauten der jüngeren Architekturgeschichte.

Eine solche demokratische Sicht auf Architektur lässt sich wahrscheinlich am besten stets durch Details abbilden. So gibt die Detailaufnahme der nördlichen Fassade der Università Luigi Bocconi in Mailand (Seite 35) die Textur der steinernen Oberfläche des Gebäudes wieder. Hier wurde der sedimentreiche Naturstein Ceppo di Gré verwandt, ein lokal abgebautes Material aus der Region um Mailand, welcher, gleich einem massiven Schild, einen Schutzpanzer zur vor dem Gebäude verlaufenden, belebten Viale Bligny bildet, deren Verkehrslärm durch Straßenbahnen und Autos an ihm abprallen kann. Das 2008 durch Grafton Architects fertig gestellte Gebäude birgt auf mehreren, teils unterirdischen Etagen Hörsäle und Büros, ein sozialer Lebensraum, von dem Baums Aufnahme allerdings keinerlei Ahnung zulässt. Stattdessen konzentriert sich der Fotograf hier auf die ästhetische Ausstrahlung der gestaffelten, dichten Fassade, die den Übergang zwischen Außen und Innen markiert.

Markus Baum (*1983 in Görlitz) ist promovierter Soziologie und Politikwissenschaftler. Seine Arbeiten wurden in der Gruppenausstellung „Schwarz und Weiß“ (Gravieranstalt, Aachen) gezeigt sowie in der Benefizauktion des NAK Neuer Aachener Kunstverein versteigert und sind Teil von Privatsammlungen. Baum lebt und arbeitet in Aachen.

3 Iva Ivanova

Während Markus Baum zumeist Strukturen und Details in den Blick rückt, betrachtet Iva Ivanova das Zusammenspiel architektonischer Formen anhand von Fassadengestaltungen. In ihren Arbeiten beschäftigt sie sich mit informell gewachsenen Stadtstrukturen und geht anhand ihrer Aufnahmen dem Begriff der Architektur untersuchend nach. Die klaren und sachlichen Fotos versuchen die Formensprache der Bauwerke zu verstehen und nachzuzeichnen. Dabei ist es für sie nicht wichtig, Bauwerke in ihrer vollen Gänze abzubilden; stattdessen rückt Ivanova Details und Besonderheiten in den Blick, wenngleich sie sich dafür oftmals der Fassade als ausdrucksstärkstem Mittel von Architektur verpflichtet fühlt. Als Architektin ergründet sie so die Prinzipien der Architektur durch ihre dokumentarisch-künstlerische Praxis: Fotografie als Lernen.

So möchte Ivanova auf ihren Studienreisen dem Formalismus von Architekturen nachspüren und urbane Lebensräume aufzeigen. Auf den ersten Blick erinnert etwa ihre Aufnahme des Berliner Pallasseums (Seite 36) vielleicht an ein Detail aus Andreas Gurskys monumentaler Fotografie „Montparnasse“ aus dem Jahr 1993, wenngleich Gursky seine Fotoarbeit am Computer in erstaunlicher Präzision zu einer vermeintlich menschenleeren Wohneinheit komponiert und durch digitale Mittel der Bildbearbeitung collagiert hat. In Ivanovas Aufnahme sind tatsächlich keine Personen sichtbar, wenngleich der vormals als Sozialpalast im Volksmund bekannte Bau für über 2000 Menschen ein Zuhause bietet. Der massive Betonblock, der in den Jahren 1974 bis 1977 entstand und als Musterbeispiel für modernes Wohnen galt, zeugt dennoch von seiner Funktion als Wohnraum – erleuchtete Fenster, einheitlich ausgerichtete Satellitenschüsseln, Farbakzente setzende Markisen, Blumenkästen und Wäsche rhythmisieren und beleben die monochromatische Fassade des seit 2007 unter Denkmalschutz stehenden Gebäudes.

Analytisch wird der fotografische Blick auf das 2017 fertig gestellte The Silo im neu entstandenen Stadtteil Nordhavn in Kopenhagen (Seite 37). Das vom Architekturbüro Cobe zu einem Wohnraum umgebaute ehemalige Getreidesilo besticht durch eine facettierte Haut aus galvanisiertem Stahl. Dieser dient als Klimahülle, umschließt die bestehende Betonkonstruktion und bildet Balkone aus, die Versprünge sind geometrisch klar. Die demokratisch gleich gehaltene Fassade lässt in Ivanovas Aufnahme keinerlei Rückschlüsse auf die variierenden Apartmentgrößen und unterschiedlichen Bewohner_innen des Silos zu, wenngleich Artefakte modernen Lebens sich ins Bild schleichen.

Die modernistische Siedlung Siemensstadt entstand 1929 bis 1931 in Berlin und gehört seit 2008 zum UNESCO Weltkulturerbe. Für das in Ivanovas Fotografie (Seite 38) dargestellte Gebäude zeigte sich Hans Scharoun verantwortlich, der das komplette städtebauliche Konzept der Siedlung im Stil des Neuen Bauens entwickelte. Für weitere Wohnblocks konnten darüber hinaus Architekten wie Walter Gropius oder Otto Bartning gewonnen werden. Scharouns modernistischer Bau zeichnet sich durch eine Klarheit und Einfachheit aus. Der damals untypische Verzicht auf Ornament ist ein explizites Bekenntnis zum Funktionalismus. Ivanovas Fotografie fängt Scharouns klares Vokabular ein und scheut sich nicht davor, Spuren des Alters ebenfalls im Bild sichtbar zu lassen, wenngleich der heutige Bau nicht dem ursprünglichen Zustand der Siedlung entspricht und die Instandhaltung der Gebäude ein stetiges Unterfangen darstellt. Damit widerspricht sie dem zumeist favorisierten Topos der zeitlos-glänzend weißen Moderne in der Architekturfotografie.¹

Ivanovas Motive bezeugen darüber hinaus eine Kernfunktion von Architekturfotografie: die gezeigten Bauten sind allesamt architekturhistorisch von Bedeutung und in gängiger Literatur und den Sozialen Medien präsent. Das

1 Siehe dazu den Beitrag von Schillak-Hammers im vorliegenden Band.

heißt Architekturfotografie kann werbewirksam Orte etablieren und deren Abbild kontinuierlich verbreiten, in dem sie einen positiv besetzten Architektur-tourismus generiert. In diesem Spannungsfeld von künstlerischer Praxis und kommerzialisierte Architektur stehen auch Ivanovas Arbeiten.²

Iva Ivanova (*1995 in Burgas, Bulgarien) hat an der RWTH Aachen University ihren Abschluss in Architektur gemacht. Sie lebt und arbeitet in Aachen.

4 Thomas Weidenhaupt

Im Gegensatz zur rein digitalen Fotografie von Baum und Ivanova, nutzt Thomas Weidenhaupt hauptsächlich analoge Mittelformat- und Sofortbildkameras und hat sich auf Porträt- und Architekturfotografie spezialisiert. Sein Blick auf Architektur tritt einen weiteren Schritt zurück und versucht die Ganzheit eines Gebäudes abzubilden.

Bei der Darstellung von Architektur greift er – allen gängigen Konventionen der klassischen fotografischen Auseinandersetzung mit diesem Thema zum Trotz – zur Sofortbildkamera als präferierte Kamera. Das mag anachronistisch wirken, entspricht aber vollends der eigenen künstlerischen Zielsetzung, sich gegen eine authentische, weil realistische Abbildung – mit modernsten Mitteln entstanden und gegebenenfalls digital zur vermeintlichen Perfektion bearbeitet – zu entscheiden. Das künstlerische Original wird aus der Zeit gerückt.

Weidenhaupt beschäftigt sich in diesen Aufnahmen hauptsächlich mit zumeist namenloser, mehrgeschossiger, urbaner Wohnarchitektur der Moderne, deren archetypische Formensprache sein Interesse weckt und die er in Schwarzweißaufnahmen künstlerisch-dokumentarisch festhält – ganz dem Dogma der Fotografiegeschichte entsprechend, dass Farbfotografie keine Kunst sein kann. Das Schwarzweiß demokratisiert und vereinheitlicht darüber hinaus das Gezeigte, lenkt die Aufmerksamkeit gezielt auf Linien, Tonabstufungen und Struktur. Es geht Weidenhaupt dabei in erster Linie nicht um die Abbildung konkreter architektonischer Bauten, deren Prominenz in der Architekturgeschichte festgeschrieben und zelebriert wird. Dem tatsächlichen, da zu benennenden und vielleicht auch nur zufällig gefundenen Ort der Aufnahme misst er keine Bedeutung zu, stattdessen wird das Foto im Titel auf die schiere Größe reduziert (Seite 40).

Die aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommenen Arbeiten erkunden städtische Wohnkultur im Spannungsfeld zwischen funktionaler

2 Siehe dazu auch die Einleitung von Baum sowie den Beitrag Beckers im vorliegenden Band.

Anonymität und alltäglicher Nichtbeachtung, die mit der Aufnahme des Fotos nun eine zeitweise Unterbrechung erfährt. Die so entstehenden Abbildungen bilden ein fotografisches Archiv und werden stets in neuen Kombinationen zu *Tetrptychon* arrangiert (Seite 39 und 41). Wiederholungen von Form und Funktion werden sichtbar, geometrische Überschneidungen deutlich, parallele Muster, Strukturen klar erkennbar. So entstehen fiktive städtebauliche Panoramen als komponierte und platzierte Quartette.

Das bei den gezeigten Arbeiten verwendete Medium des Polaroidfilms bringt eine weitere Komponente in die Aufnahmen ein: den Zufall. Die Belichtung schafft Schleier und Artefakte im Bildraum, die die Architekturen rahmen oder überdecken, deren Abbild jedenfalls im gewissen Maße unkontrolliert verändern. Analoge Fotografie wird beseelt von diesem experimentellen Ansatz, den auch Weidenhaupt in seiner künstlerischen Praxis durch die Wahl von Kamera, Format und Film zulässt. Die resultierenden Aufnahmen sind unikäterer Natur, das Original des Polaroids ist der Zeit bewusst entrückt und versperrt sich durch seine Natur de facto der Idee der Reproduktion. Architektur fotografie kann durch den fotografischen Blick Weidenhaupts zweifelsohne auch als Porträtfotografie gedacht werden.

Spannend entwickelt sich in einem abschließenden Schritt der bei Weidenhaupt werkimmanente Diskurs zwischen analoger und digitaler Fotografie, der zunächst entschieden schien, aber doch offen bleibt, wenn der Fotograf die gescannten Originale im Internet über Soziale Medien teilt und so doch vervielfältigt.

Thomas Weidenhaupt (*1983 in Eschweiler) lebt und arbeitet in Aachen. Seine Arbeiten wurden u. a. in *European Photography*, *Headmaster Magazine*, *Kaput Magazin*, *ARTMAPP* und *vogue.de* veröffentlicht und sind Teil von Unternehmens- und Privatsammlungen. Im Jahr 2018 fand seine erste Einzelausstellung „To Look So Loud May Be Considered Tacky“ bei ZWSBN in Karlsruhe statt.

5 Elke Smith

Elke Smith rückt fotografisch das Scheitern utopischer Architekturkonzepte der Moderne in den Fokus. Ihre digital festgehaltenen Motive sind dabei Orte, die ästhetisch fragwürdig und gemeinhin als bildunwürdig erachtet werden würden. Sie beschäftigt sich dabei unter anderem mit der Verflechtung von Architektur und Kapitalismus sowie mit dem Einsetzen und Wirken von Architektur als Instrument der Macht und sozialen Selektion.

In Brighton weckt eine Gasse mit barrikadiertem Hinterhof ihr Interesse (Seite 43). Ein Parkverbot, mannigfaltig ausgesprochen, erscheint erfolgreich,

wenngleich der die Betrachter in ein Parkinteresse hinterfragen dürfte in Anbetracht der Verlassenheit und Unattraktivität des Ortes. Einzig eine Möwe wandert vor dieser architektonischen Tristesse über die Straße, ein Verweis auf die Küstennähe der Stadt in Sussex. Im Hintergrund sind in den dunklen Fenstern der verdreckten Bauten gerade noch eine kostümierte Gestalt und ein Hund zu erkennen, wahrscheinlich Poster, die skurril genug das Bild humoristisch unterbrechen. Hier steht die Beliebtheit des touristisch stark frequentierten Küstenortes Brighton in einem Spannungsverhältnis zum dargestellten kaum belebten urbanen Ort, der sich als Kehrseite kapitalisierter Städte erweist.

Die Kölner Heimat durchstreifend, finden sich ebenfalls Motive gescheiterter architektonischer Ideen in ihren Fotografien. So zeigt etwa die Aufnahme eines betonierten Vorplatzes des Departments für Chemie der Universität zu Köln (Umschlagabbildung des Bandes) die bedrückende Trostlosigkeit des Ortes, der bei seiner Entstehung in den 1970er Jahren sicherlich mit Ideen und Hoffnungen positiv besetzt war, jetzt aber auf den aktuell verschobenen Neubau und Teilabriss wartet. Im Hintergrund des Fotos ragt rechts der Wohnturm des Uni-Centers auf, daneben Bauten des Amtsgerichts und Justizzentrums. Das Uni-Center ist eines der größten Wohnhäuser Europas, welches von 1971 bis 1973 erbaut wurde. Ästhetisch als auch geschichtlich konnte man den Bau sogleich als gescheitert betrachten, beherbergte 1977 eine Wohnung dort mehrere RAF-Terroristen, die u. a. die Entführung Hanns Marin Schleyers vorbereitet haben.

Im oftmals – aufgrund städtebaulicher und soziodemografischer Schwierigkeiten³ – als ‚Problemviertel‘ angesehenen Kölner Stadtteil Chorweiler spürt Smith gleichermaßen gezielt Bausünden der jüngeren Vergangenheit auf, die an kapitalistische Massenkonzepte gekoppelt sind. So verweist die Fotografie zugleich auf die ortsunspezifisch-austauschbare Idee eines City-Centers, das – man möchte sich bedanken – außerhalb des Bildraumes liegt (Seite 42). Auch hier besteht die Hoffnung auf neue, utopische Konzepte, die zur Diskussion stehen, aber ihrer Ausführung harren. Und bis dahin dokumentiert Smith eben weiterhin wuchtige Betonbauten wie diesen hier am Turkuplatz, dessen brutalistische Schönheit zweifelsohne zur Disposition steht.

Elke Smith (*1989 in Göppingen) ist promovierte Psychologin. Sie lebt und arbeitet in Köln.

3 Siehe zu Identifikation und Darstellung von ‚Problemvierteln‘ den Beitrag von Otto in diesem Band.

6 Nisaan Uthayakumar

Vom Scheitern der Utopie ist es nur ein kurzer Schritt zur Dystopie. Nisaan Uthayakumars Interesse gilt fiktiver Architektur und deren Integration in bestehende Stadtstrukturen. Dabei kombiniert der Künstler vertraut wirkende Umgebungen mit utopisch bis dystopisch erscheinenden Elementen auf dem Computer zu digitalen Collagen, welche die Schwerpunkte Form, Material, Licht und Perspektive stets aufs Neue verhandeln, aber zugleich narrative Elemente in sich bergen.

Die so entstehenden digitalen Werke können ebenfalls als Architektur fotografie betrachtet werden und ähneln im ästhetischen Sinne doch stark der Welt des Gaming. Dort schafft ein sogenannter *environment artist* künstliche Architekturen und Landschaften, welche die Realität widerspiegeln sollen und der Immersion ins Spiel dienen. Das willentliche Aussetzen der Ungläubigkeit setzt ein. Fiktive Welten machen fiktive Architekturen möglich, die Forderung nach Authentizität ist nunmehr nebensächlich. Und wohingegen in Videospielen Architektur dem Gamer als Hintergrundkulisse für Charaktere und Narrative dient, befreit Uthayakumar die Bauten von ihrer primären Funktion der Staffage.

Die konstruierten Architekturen des Künstlers spielen auf mehreren Ebenen mit der Idee der Abbildung der Wirklichkeit. Eine verschneite Großstadt mit vereisten Straßen, Wagen, Passanten und erleuchteten Hochhäusern erscheint aufgrund präzise gewählter Texturen und Strukturen sowie dem Licht-einfall fotorealistisch und damit plausibel (Seite 44). Erst der zweite Blick lässt die künstliche Genese des Gezeigten tatsächlich erkennen.

Eine weitere Arbeit zeigt einen Wohnwagen unter einer Brücke, eine brennende Mülltonne, daneben ein Hund und eine Person (Seite 45). Die Szenerie im Vordergrund wirkt vertraut, etwas aus Filmen, doch im Hintergrund leuchten futuristische Bauten auf, Silos, rot glühend und abgeschottet.

Das Thema der Mauer und damit einer Grenze greift eine dritte Arbeit (Seite 46) abermals auf, die eine utopische Stadt im Stile cineastischer Vorbilder aus dem Bereich der Science Fiction von der domestizierten Natur trennen mag. Schafe stehen futuristischen Elementen gegenüber, abermals Schnee, als zeichnerische Komponente, die einmal mehr vom Realismus der Szenerie überzeugen soll, wenngleich das Gezeigte hier eindeutig negativ konnotiert ist. Der Titel „Gated Community“ verweist auf sozialräumliche Segregationsprozesse, die hier ihren ästhetischen Ausdruck finden und die ebenfalls den sozialen und ökonomischen Hintergrund der Arbeit „Tiny Houses“ (Seite 45) bilden mögen, die auf Obdachlosigkeit referenziert.⁴

4 Siehe hierzu erneut den Beitrag Ottos sowie den Beitrag Beckers in diesem Band.

Den Arbeiten ist in dieser Abfolge eine Zunahme der narrativen Plots gemein, der sich dem der Betrachter in anbietet, letztlich aber nicht entschlüsselt werden kann. Durch eine bewusste Wahl von Perspektive und Ausrichtung, greift der Künstler das im Gaming entscheidende Element der Richtung und damit der Reise auf. Spiele sind linear erzählt, haben einen Anfang und ein Ende. Uthayakumar pausiert bewusst die Erzählung: genug erzählerische Elemente bevölkern seine Bildkompositionen, jedoch friert die Arbeit einem Screenshot gleich den gewählten Moment ein. Die Arbeiten sind damit immer auch wie jede fotografische Arbeit eine Entscheidung für ein bestimmtes Bild – und gegen eine schier unendliche Möglichkeit anderer Bilder, die aufgrund technischer Mittel ebenso unendlich multipliziert scheint. Man muss nicht von A nach B kommen.

Nisaan Uthayakumar (*1985 in Bonn) arbeitet als 3D-Artist für Architekturvisualisierung und Architekt. Er lebt und arbeitet in Aachen.

7 Antoon Jungbauer

Antoon Jungbauer ist die erste rein nichtfotografische Position dieses Bandes. Er setzt sich mit den künstlerischen Mittel der Malerei mit den ihm monoton erscheinenden Gegebenheiten aktueller Architektur auf der Leinwand und dem Papier auseinander.

Seine farbintensiven, zumeist kleinformatigen Werke spannen einen kunsthistorisch zwischen kubistischen Vorbildern, russischem Konstruktivismus und zeitgenössischer Streetart situierten, ureigenen Dialog auf. Eine Verwandtschaft zur Streetart – in der bildendenden Kunst oftmals mit Argwohn beäugt – wird bewusst eingefordert, wenn der Maler seine gerahmten Werke gezielt auch im öffentlichen Raum präsentiert und so in einen direkten Dialog mit zufälligen Betrachter_innen tritt, darüber hinaus aber die Prinzipien der Kunst hinterfragt und Werte der unterschiedlichen Gattungen in Frage stellt.

Biometrische Ornamente treffen in Jungbauers Arbeiten auf abstrakte Farbflächen und geometrische Konstruktionen. Franz Ackermann, gar Georges Braque oder Pablo Picasso scheinen Vorbilder im Geiste, würden sie denn technische Konstruktionszeichnungen anfertigen, deren diagramartigen Strukturen sich zu funktional uneindeutigen Gebilden im nicht definierbaren Raum assemblieren lassen.

Die so aufgeschlüsselte Gesamtheit eines Systems mit allen lokalen und identifizierbaren Komponenten gibt eine räumliche Sequenz vor, nicht unähnlich technischen Explosionszeichnungen, die komplexe Gegenstände in Einzelteile zerlegt. Wohingegen eine solche Zeichnung dezidiert Funktionen wiedergeben würde, bleibt der Nutzen der bei Jungbauer in Kompimente

aufgegliederten Teile uneins und hinterfrag Systeme sinnvollen Zusammenhalts. So deutet der titelgebende Verweis auf eine „Maschine“ (Seite 48, oben) zwar auf Sinn hin, stellt dieser Bedeutung aber einen sinnfreien, da uneindeutigen Raum gegenüber.

Darüber hinaus finden sich im Werk des Malers auch gegenständlich anmutende Depiktionen (Seite 47 und 48, unten). Pfeilartige Symbole bringen Richtungen ins Bild und Dynamiken in Gang, Zahnräder sprechen Abläufe aus, Schnitte schaffen räumliche Tiefe. Die so entstehenden maschinell-technischen Gebilde kreieren im freien Raum technoide Architekturen, deren Realismus jedoch zu keiner Zeit Ziel ist; stattdessen treibt den Maler ein experimentell offenes Spiel um, eine Lust an der Frage: Was wäre wenn?

Antoon Jungbauer (*1995) ist Autodidakt. Er lebt und arbeitet in Aachen.

Wohnbilder – Bewohnbare Architektur und Photographie¹

Günter Figal

Für AMES – aus gemeinsamer Erfahrung

In ihrem mittlerweile zum Klassiker gewordenen Buch über Photographie erwähnt Susan Sontag ein Gastgeberpaar, das, stolz auf das eigene Haus, seinen Gästen Photographien des Hauses präsentiert, statt ihnen einfach das Haus zu zeigen (Sonntag 2013, 587). Das Beispiel, so meint Sontag, belege, wie sehr das photographische Bild zum „standard of the beautiful“ geworden sei. Sie findet das problematisch, und man wird ihr umso bereitwilliger zustimmen, je mehr man als guter Alltagsplatoniker im Bild das bloße Abbild sieht, das dem abgebildeten Original unterlegen ist (Figal 2019a, 53-64). Dann wäre mit der Photographie das Geringere, die bloße Abbildung, zum Standard für die Schönheit des Originals geworden.

Doch hat das Gastgeberpaar Bild und Original derart verwechselt? Es könnte auch sein, dass die beiden nichts durcheinandergebracht, sondern etwas verstanden haben, nämlich die Angewiesenheit der Architektur auf die Photographie. Bauwerke sind bildbedürftig und darin photographie-affin, mehr als andere Werke der bildenden Kunst.

Das hat zunächst den einfachen Grund, dass Bauwerke nicht transportabel sind. Es ist unmöglich, das Gesamtwerk eines Architekten so in einer Ausstellung zugänglich zu machen wie ein malerisches, zeichnerisches oder photographisches Werk. Wer die Architektur zum Beispiel von Tadao Ando kennenlernen will, muss reisen – nach Japan, Südkorea, China, in die USA, nach Italien, Frankreich und Deutschland, oder eben, wenn das nicht möglich ist, sich mit einer zweitbesten Fahrt begnügen und zu Bildbänden greifen. Das wäre zwar beim Gesamtwerk eines Malers ähnlich, dessen Werke über die Museen der Welt verteilt sind. Doch immerhin lassen die Bilder sich zu einer Retrospektive versammeln und so an einem gemeinsamen Ort zugänglich machen. Bauwerke hingegen sind immer an den vielen, oft weit auseinanderliegenden Orten, an denen sie unverrückbar sind.

Aber das Photographieren von Architektur ist mehr als eine Notlösung; anders als Gemälde oder Zeichnungen können Bauwerke durch Photographien

1 Ein herzlicher Dank an Susanne Fritz und Hideki Mine.
Der Text ist eine revidierte Fassung des gleichnamigen Essays, der 2021 bereits erschienen ist in: Zeitschrift für Kulturphilosophie, 15, 1, 75-88.
Danke daher auch der Zeitschrift für die Möglichkeit des Abdrucks

auf besondere Weise entdeckt werden. Während die Photographie eines Gemäldes eine Bildverdopplung ist, die meist den Sinn hat, als Reproduktion der originären Sichtbarkeit des Abgebildeten so nah wie möglich zu kommen, können Photographien die Sichtbarkeit eines Gebäudes intensivieren. Sie können Einzelheiten, besondere Blickrichtungen und Ansichten, die sonst in das Ganze eines Gebäudes eingebunden sind, herausheben. Zeigt sich eine Gebäudeansicht derart als Bild, kann sie im Ausschnitt des Bildes eigens betrachtet werden. Wahrscheinlich wird man so auf manche Details und Ansichten erst aufmerksam und kann beim nächsten Aufenthalt genauer hinschauen.

Nimmt man viele verschiedene Photographien eines Gebäudes zusammen, kommt ein weiterer Vorteil hinzu. Die Bilder können ein Gebäude so umfassend zeigen, wie man es in der direkten Betrachtung niemals erfährt. Direkt sind Gebäude immer nur unvollständig zu erfahren – entweder von außen oder im Inneren und dort wiederum nicht in allen Räumen zugleich. Außerdem ist man, einen Raum erkundend, von diesem umgeben, so dass niemals der ganze Raum im Blick sein kann. Demgegenüber lassen sich die Photographien verschiedener Blickrichtungen eines Raums ebenso wie Außen- und Innenansichten nebeneinander betrachten. So ergibt sich ein anschaulicher Eindruck eines Gebäudes in seiner Ganzheit. In dieser Ganzheit ist ein Gebäude da, auch wenn man es direkt immer nur sukzessiv erfährt – zuerst, wenn man auf es zugeht, von außen und dann im Inneren Raum für Raum.

Bevor man ein Gebäude in Bildern erkundet, ist es schon bildhaft entdeckt worden. Die betrachteten Photographien sind zustande gekommen, indem jemand mit der Kamera durch die Räume eines Gebäudes ging und innehielt, wenn ein mögliches Bild gefunden war. Mögliche Bilder müssen gesucht und gefunden werden, weil sie in einem Gebäude nicht klar begrenzt entgegenstehen, sondern nur der Möglichkeit nach Bilder sind. Aber es gibt sie – sonst hätten die Photographien, die bei der Erkundung eines Gebäudes entstehen, nichts Wesentliches mit diesem zu tun. Ein Gebäude selbst muss zumindest der Möglichkeit nach bildhaft sein – nur wenn es so ist, kann es in Bildern entdeckt werden. Das gilt für jede Art bildhafter Entdeckung, also für das Malen und Zeichnen, aber besonders für die Photographie, die eine realistische Kunst ist und, trotz aller Möglichkeiten der Bildbearbeitung und Bildmanipulation, nichts zeigen kann, was nicht irgendwie da ist. Eine Photographie ist, wie Susan Sontag schreibt, nicht nur ein Bild im Sinne einer Interpretation des Realen, sondern eine Spur, etwas, das direkt vom Realen abgenommen wurde – wie ein Fußabdruck oder eine Totenmaske.²

Wenn die Photographie derart mit der Architektur zusammengehört, kann sie für deren Erfahrung nicht unwesentlich sein – als ob sie ohne innere Verbindung neben der ‚normalen‘, also direkten Erfahrung von Bauwerken stünde.

2 „[A] photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask“ (Sonntag 2013, 635).

Vielmehr wird man annehmen dürfen, dass die Photographie eine mögliche Ausprägung dieser Erfahrung ist, also des Aufenthalts in Gebäuden. Das wiederum müsste auch dann gelten, wenn dieser nicht allein der Besichtigung dient, sondern Aufenthalt in jenem mannigfache Tätigkeiten und Untätigkeiten einbegreifenden Sinne ist, der im Allgemeinen als ‚Wohnen‘ bezeichnet wird. Was also hat das Wohnen mit der Photographie und dem Photographieren zu tun?

Um das zu klären, sollte man als erstes genauer sagen, was ‚Wohnen‘ ist. Darunter lässt sich ein mehr oder weniger beständiger Aufenthalt an einem Ort verstehen, der eigens für einen solchen Aufenthalt gestaltet und eingerichtet wurde (Figal 2015, 191-209). Gestaltung und Einrichtung haben dabei den Sinn, die Beständigkeit des Aufenthalts zu ermöglichen, unter anderem dadurch, dass Bedingungen für Lebensnotwendiges wie Schutz, Essen und Schlafen sowie für diverse Tätigkeiten geschaffen werden. Je stabiler diese Bedingungen sind, desto beständiger kann das Leben an einem Ort sein und jene ‚Gewohnheiten‘ annehmen, die allein schon dem Wort nach zum Wohnen gehören.³ Auch das nomadische Wohnen in Zelten, die an immer wieder verschiedenen Orten aufgeschlagen werden, ist durch solche Gewohnheiten bestimmt. Doch prägen die Gewohnheiten sich deutlicher aus, wenn der Wohnort derselbe bleibt und seine Gestaltung ein Bauen ist. Dann wohnt man in Häusern, und die wesentliche, das Wohnen ermöglichende Kunst ist die Baukunst, die Architektur.

Diese Skizze deutet an, dass das Wohnen durch zwei wesentliche Aspekte bestimmt ist. Einerseits ist es selbstbezüglich und damit eine Variante jener erstmals von Platons Sokrates beschriebenen „Sorge um sich“ (ἐπιμέλεια ἑαυτοῦ, Platon, Apologia 36c zit. n. Burnet 1900), die bei Kierkegaard, Heidegger und Foucault zum zentralen Thema der modernen Philosophie wurde (Foucault 2015; Heidegger 1977; Kierkegaard 1976). Die bauliche Gestaltung und Einrichtung eines Ortes geschieht um des beständigen Aufenthalts willen, also umwillen des menschlichen Lebens selbst. Doch andererseits ist diese Gestaltung auf etwas bezogen, das vom menschlichen Leben verschieden ist. Die für das Wohnen errichteten Bauten sind eigenständig, auch wenn sie von denen, die sie geplant und errichtet haben, möglichst passgenau auf Lebensmöglichkeiten zugeschnitten wurden. Häuser, in denen man wohnen kann, geben Bedingungen für das Wohnen vor, auf die man sich einstellen muss. Wie man wohnt, hängt von der Größe und dem Charakter des bewohnten Gebäudes ab, vor allem jedoch davon, wie ein Gebäude an einem Ort steht, mit dem es zusammengehört, so dass man sich wohnend an diesen Ort bindet. So ist das Wohnen nicht nur selbstbezüglich, sondern immer auch die Einbezogenheit in eine äußere, welthafte Realität; zu ihm gehört die Notwendigkeit, sich auf diese Realität zu beziehen.

3 Diese Verwandtschaft gibt es auch im Lateinischen: habitare und habitus sind verwandt.

Dass zum Wohnen die Gewohnheit gehört, steht dazu in keinem Widerspruch. Gewöhnen muss man sich nur an etwas, das nicht zu einem selbst gehört oder nicht derart vertraut ist, dass es niemals unvertraut werden könnte. Keine Wohnung gehört von Natur aus zum menschlichen Leben, und keine ist ein für alle Mal so, wie sie ist, denn jede Wohnung kann neu gestaltet und neu eingerichtet werden. So geht mit der Gewohnheit des Wohnens, der Selbstverständlichkeit des alltäglichen Lebens an einem mehr oder weniger vertraut gewordenen Ort, immer die Unselbstverständlichkeit der jeweiligen Wohnung einher. Jede Wohnung könnte auch anders sein, als sie ist, und das erfährt man auch dann, wenn man nicht überlegt, wie sie neu zu gestalten oder einzurichten wäre; man erfährt es allein daran, dass eine Wohnung gestaltet und eingerichtet wurde, also nicht von Natur aus so ist, wie sie ist. Das ist eine Erfahrung, die mehr oder weniger klar sein und mehr oder weniger deutlich reflektiert werden kann.

Die besondere Möglichkeit, die jede Wohnung ist, mag zunächst als ihre in praktischer Hinsicht verstandene Bewohnbarkeit gefasst werden. Dann geht es darum, ob und wie die Räume einer Wohnung oder eines Hauses den eigenen Wohnbedürfnissen oder auch denen anderer Personen entsprechen. Einen Raum derart erfahrend, erkennt man auf einen Blick oder überlegt, was in ihm möglich ist und was nicht – welche Tätigkeiten er zulässt oder gar begünstigt und welche er ausschließt. Die Entdeckung oder Prüfung von Räumen unter dem Gesichtspunkt ihrer Bewohnbarkeit ist jedoch nur möglich, wenn man die Räume immer auch unmittelbar in der ihnen eigentümlichen Besonderheit erfährt. Um sie unter dem Gesichtspunkt ihrer Bewohnbarkeit zu beurteilen, muss man sich in ihnen aufhalten, sie gehend erkunden und dabei wahrnehmen – man muss sie sehen, aber muss auch hören, wie Stimmen und Geräusche in ihnen klingen, man muss spüren, wie in ihnen die Luft ist und erfahren, wie die Materialien ihrer Wände, Türen und Fenster sich anfühlen. Allem, was man über die Bewohnbarkeit von Räumen sagen kann, geht ihre Wahrnehmbarkeit voraus.

Dieser Vorrang der Wahrnehmbarkeit vor der Bewohnbarkeit wird dadurch bestätigt, dass man Räume einfach nur wahrnehmen kann, ohne ihre Bewohnbarkeit und Nutzbarkeit irgendwie in Betracht zu ziehen. Das gilt nicht nur für leere, einzurichtende Räume, sondern auch für solche, die bereits eingerichtet sind. Dann sieht man das Ensemble der Dinge im Raum und mit ihm das Licht auf den Dingen, ohne dass man die Brauchbarkeit der Dinge bedenken müsste. Auch der Klang eines Raumes kann ohne besondere Absichten gehört werden, und ebenso spürt man die Luft und fühlt die Qualität des verbauten Materials. Mit solchen Wahrnehmungen erschließt sich ein bewohnter oder bewohnbarer Raum unmittelbar als dieser besondere Raum, ohne dass man an besondere Tätigkeiten oder Untätigkeiten denken müsste.

Das Wohnen hat demnach zwei Seiten – eine, die man die im weiten Sinne ‚praktisch‘ nennen kann, weil sie das Tun und Nichttun in bewohnten Räumen

betrifft, und eine andere, die, wahrnehmungsbestimmt, wie sie ist, als ‚ästhetisch‘ zu bezeichnen wäre (zu letzterem ausführlich Figal 2021). Der Ausdruck sollte dabei nicht allein im Sinne des griechischen Wortes αἴσθησις verstanden werden, von dem er abgeleitet ist; seit Kants „Kritik der Urteilkraft“ bezeichnet er auch die wahrnehmungsbestimmte Erfahrung von etwas in seiner Schönheit. Diese Erfahrung ist nicht auf die von Kant eingeführten Ausprägungen des Schönen, also das Natur- und das Kunstschöne, beschränkt. Sie kann alles betreffen, was ‚anspricht‘, indem es gern gesehen, gehört oder berührt wird. Nicht nur Erscheinungen des Natürlichen und Kunstwerke können schön sein, sondern auch Handwerks- und Industrieprodukte von gutem Design. Und wenngleich architektonische Schönheit sich besonders klar und intensiv in den Werken einer emphatisch verstandenen Baukunst zeigt, gibt es auch schöne Bauwerke ohne Kunstanspruch, gute Alltagsarchitektur.

Die primäre Erfahrung von Räumen, wie sie im Wohnen gemacht wird, ist ästhetisch im erläuterten Sinne, also kein bloßes unbeteiligtes Registrieren, sondern immer auch ein meist stillschweigendes Urteil darüber, ob das Wahrgenommene schön ist und also gern wahrgenommen wird oder nicht. Diese Erfahrung wiederum kann nicht der Sorge um sich unterstellt sein, denn zur ästhetischen Erfahrung gehört wesentlich, von sich selbst absehen zu können und ganz bei einer Sache zu sein – bei etwas, das so, wie es ihm jeweils eigentümlich ist, als schön erscheint (Figal 2010, 76-104). Wenn die Erfahrung von Räumen unter dem Gesichtspunkt ihrer praktischen Bewohnbarkeit auf einer solchen Wahrnehmung der Räume basiert, ist das Wohnen nicht in erster Linie selbstbezüglich. Nicht seine praktische, sondern seine ästhetische Seite ist, mit einem Terminus Husserls gesagt, „primordial“ (Husserl 1963, 145).

Allerdings wird die ästhetische Seite des Wohnens in ihrer Primordialität oft nicht eigens erfahren. Sie wird oft vom Praktischen überdeckt, und das wiederum ist möglich, weil sie eigentümlich unterschwellig ist. Räume, in denen man sich aufhält, nimmt man zwar synästhetisch, mit allen Sinnen, wahr und erfährt derart, was man mit Peter Zumthor ihre „Atmosphäre“ (Zumthor 2006; vgl. zudem Figal 2015, 220-229) nennen kann. Aber diese Erfahrung bleibt oft undeutlich, und entsprechend wird sie meist nicht reflektiert. Das wiederum liegt daran, dass Räume, anders als Dinge, keine Gegenstände sind; man ist von ihnen umgeben und hat sie nicht gegenüber.⁴ Auch ihre Atmosphäre ist eine abstandslos erfahrene Umgebungsqualität, die man nicht an etwas Besonderem festmachen und deshalb nur schwer fassen kann. Zwar mag man beim Aufenthalt in Räumen gelegentlich auf das eine oder andere aufmerksam werden, auf Durchblicke oder Ausblicke zum Beispiel, auf das so oder so einfalende Licht, auf Enge oder Weite. Doch Räume bewusst wahrzunehmen, erfordert Übung. Vor allem muss man lernen, sich aufmerksam in ihnen zu bewegen und hinzusehen, um so, im Wechsel der Blickpunkte und

4 Zur Frage, welche Konsequenzen diese Ungegenständlichkeit der Architektur für ein Verständnis architektonischer Schönheit hat, vgl. Figal (2020).

Blickrichtungen, auf das zu achten, was die erfahrene Mannigfaltigkeit zusammenhält und in ein Ganzes gehören lässt – in einen besonderen Raum, der einfach oder aufgeteilt in verschiedene Räume sein kann. Während dieses Ganze eigentümlich ungreifbar ist, können besondere Anblicke auf bildhafte Weise prägnant werden. Die Erfahrung dieser Prägnanz wiederum lässt sich intensivieren, indem man die bildhaften Aspekte von Räumen in Photographien festhält, ebenso, indem man Photographien von Räumen betrachtet. Was solche Photographien zeigen, dürfen entsprechend keine verselbständigten Ausschnitte sein, die, selbst wenn sie in ihrer Bildqualität überzeugen, keinen Eindruck des photographierten Raums vermitteln. Nur wenn gebauter Raum in der Photographie als solcher gezeigt werden kann, ist die Photographie eine besondere Möglichkeit zur Entdeckung des Wohnens in seiner Primordialität.

Um diese Möglichkeit genauer zu verstehen, sollte man sich zunächst die Schwierigkeiten klarmachen, mit denen eine bildliche Darstellung von Räumen umzugehen hat. Auch wenn Räume bildhafte Aspekte haben, sind sie keine Bilder; Räume, das darf wiederholt werden, umgeben, während man Bilder im Raum als Gegenstände der Betrachtung vor sich hat (Figal 2019b). Außerdem ist ein Raum dem photographischen Bild immer auch entzogen; der Punkt, von dem aus photographiert wird und erst recht alles, was hinter der Kamera ist, kann im Bild nicht zu sehen sein. Und schließlich gibt eine Photographie nur das Sichtbare wieder; die Akustik eines Raumes, die haptische Qualität seiner Materialien, seine klimatische Beschaffenheit können nicht abgebildet werden. Keine Photographie kann demnach leisten, was der Architekturphotograph Klaus Kinold programmatisch fordert, nämlich „die Architektur zeigen, wie sie ist“ (Kinold 1993, 18). Auch der Versuch, „dem Raumeindruck näherzukommen“ (ebd., 29), indem man Weitwinkelobjektive verwendet, führt nicht zum Ziel; je mehr ein Objektiv von einem Raum einfängt, desto verzerrter werden die Proportionen, so dass man sich den photographierten Raum in seiner Ausdehnung kaum noch vorstellen kann. Jedes Bild ist ein Ausschnitt, und entsprechend kann ein Bild nur einleuchten, wenn es seinen Ausschnittcharakter offen zeigt. Dennoch soll im Ausschnitt eines Bildes ein Raum und, wenn es ums Wohnen geht, ein bewohnbarer oder bewohnter Raum als solcher gegenwärtig sein. Ein Raum- oder Wohnbild muss also mitzeigen, was es nicht direkt zeigen kann – das Ganze und Umfassende eines Raums, die Weise, in der ein Raum Dinge versammelt, wie er das Licht auf die Dinge fallen lässt und nicht zuletzt seine Atmosphäre, also etwas, das man direkt nicht allein im Sehen, sondern nur synästhetisch erfahren kann. Wie ist das möglich?

Die Frage ist nicht leicht und vor allem nicht allgemein zu beantworten. Es kommt auf die jeweilige Photographie an, auf das Handwerk und die Kunst der Photographierenden und nicht zuletzt darauf, was diese an den Wohnräumen, die sie mit der Kamera erkunden, interessiert. Entsprechend können Bilder den primordial-ästhetischen Charakter des Wohnens auf sehr verschiedene Weise

zeigen. Diese Verschiedenheit lässt sich nicht systematisch erfassen, sondern nur exemplarisch beschreiben und reflektieren. Indem man sich auf verschiedene Beispiele einlässt, versteht man verschiedene Ausprägungen des Verhältnisses von gebautem, eingerichtetem Raum und Bild, und so, vermittelt durch die Photographie, möglicherweise auch etwas davon, wie im Wohnen die ästhetische Primordialität des eingerichteten Raums erfahren werden kann.

Es gibt Photographien von bewohnbaren oder bewohnten Räumen, bei deren Betrachtung man spürt, wie es wäre, in diesen Räumen zu sein – auf den ersten Blick, ohne dass man sich einen Aufenthalt in den photographierten Räumen genauer vorstellen müsste. Auch wird man nicht versuchen, den Schnitt der Räume zu rekonstruieren, denn der Ausschnitt, den die Photographie bietet, leuchtet unmittelbar ein. Was man sieht, reicht für den Eindruck, dass man dort gern wäre – zum Beispiel die Stimmigkeit der Einrichtung, das durch große Fenster oder Fensterwände einfallende Licht oder die warme Beleuchtung in den Räumen bei Nacht, das Spiel von Innen und Außen. Und man sieht, dass dies alles von großer Selbstverständlichkeit ist – klare Linien, einfache Formen. Erstaunlicherweise sieht man all dies auf Photographien, die schwarzweiß, also, wie man denken mag, ‚künstlicher‘ als Farbbilder sind. Aber die Bilder haben eine sinnliche Evidenz, die Farbbildern desselben Photographen fehlt. Eher diese wirken künstlich, und entsprechend ist mit ihnen die Atmosphäre der photographierten Räume viel weniger spürbar. Wie es scheint, kommt das Atmosphärische gerade in der Konzentration auf Licht- und Schattenwerte ins Bild.

Die Photographien, die bei dieser Beschreibung vor Augen standen, stammen von Julius Shulman, die photographierten Häuser sind durch das im Jahr 1945 von der Zeitschrift „arts & architecture“ initiierte *case study house program* ermöglicht worden (Smith 2009). Architekten waren aufgerufen, preiswerte, mit Standardmaterialien realisierbare Musterhäuser zu entwerfen und so für den Bauboom der Nachkriegsjahre Maßstäbe zu setzen. Etliche dieser Entwürfe wurden realisiert, alle in Kalifornien, darunter so markante wie das *Case Study House #8* von Ray und Charles Eames, das Haus #20 von Richard Neutra oder auch das Haus #9, entworfen von Charles Eames und Eero Saarinen, das John Entenza, der Herausgeber von „arts & architecture“, für sich selbst bauen ließ (Abb. 1). Es waren jedoch weniger die Häuser selbst als Shulmans Photographien, die den besonderen Wohn- und Lebensstil anschaulich machten, der sich mit dieser leichten Bungalow-Architektur und den zu ihr passenden ebenso eleganten wie schlichten Möbeln verband. Shulmans Bilder zeigen eine

Möglichkeit des Wohnens, das einfach, also ohne Prätention, aber von großer Klarheit und ästhetischer Sicherheit ist.



Abb. 1. Case Study House No. 9 (Los Angeles, Calif. 1950), entworfen von Charles Eames und Eero Saarinen. Photographie: Julius Shulman, Job 752 (44), © J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (2004.R.10)

Atmosphärisch dicht sind auch die Photographien, die Yutaka Saito, Architekt und Photograph, von Alvar Aaltos Villa Mairea gemacht hat, einem großzügigen Anwesen, das von Aalto für ein befreundetes Ehepaar, Harry und Maire Gulichsen, in den Jahren von 1937 bis 1939 entworfen und realisiert wurde, auf einer Anhöhe mitten im Wald, im Westen Finnlands (Saito 2005). Saitos Bilder sind entstanden, als die Villa schon lange nicht mehr bewohnt war. Es sind ausschließlich Farbphotographien von meisterhafter Qualität, die Aaltos ebenso schlüssiges wie komplexes Meisterwerk in mannigfachen Perspektiven von außen und im Inneren zeigen. Dabei hat Saito nur selten versucht, durch Weitwinkelobjektive möglichst viel von einem Raum zu erfassen. Stattdessen gibt es Bilder von begrenzten Durchblicken und von Details, die in sich stimmig als Bilder gestaltet sind. Besonders die Detailaufnahmen kommen der Atmosphäre des Hauses auf eindrucksvolle Weise nahe. Ohne synästhetisch zu sein, evozieren sie Wahrnehmung mit allen Sinnen. Man sieht zum Beispiel nicht nur die frische Harmonie von weiß geschlammten Ziegelwänden und warmgelbem Holz, sondern man sieht auch, wie die glatte Oberfläche des Holzes sich anfühlt. Mit dem warmen Licht, das die Räume erfüllt, meint man, ihre behagliche Wärme zu spüren. Aber Saito tut des Atmosphärischen nicht selten auch zu viel, und die wohnliche Klarheit von Aaltos Architektur geht in goldenem Lampen- oder Wintersonnenlicht unter. Dann wird das Bild zum Effekt, dann ist es sich selbst genug und zeigt nichts mehr von den Räumen.

Wer einen Kontrast zu den überinstrumentierten von Saitos *Mairea*-Bildern sucht, sollte Candida Höfers Bildband „On Kawara“ betrachten (Höfer 2009). Gut drei Jahre lang ist Höfer gereist, um Innenräume in Europa, Asien sowie Nord- und Südamerika zu photographieren, die nur eines gemeinsam haben; sie enthalten mindestens ein *Date Painting* von On Kawara, also ein querschnittsartiges Acrylbild in begrenzter variabler Größe, das auf monochrom rotem, blauem, aber meist schwarzem Grund in weiß gemalten Zahlen das Datum des Tages zeigt, an dem das Bild entstanden ist, geschrieben im für das Land der Entstehung üblichen Datumsformat. Offenbar ist diese Gemeinsamkeit unspezifisch genug, um für ein breites Spektrum von Räumen zu gelten – Wohnräume verschiedener Größe, die sehr unterschiedlich eingerichtet sind, Büros, Ausstellungs- oder Verwaltungsräume, auch das sehr karge Besprechungszimmer einer österreichischen Bank. Für jede Photographie sind der Ort und – eine Referenz an Kawara – das Datum ihrer Entstehung festgehalten, so dass man es bei Höfers Bildern mit verdoppelten *Date Images* zu tun hat; jede Photographie zeigt ein Datumbild und ist ein Bild mit einem Datum. Klarerweise weichen die beiden Daten voneinander ab.

Obwohl Höfers Photographien sorgsam kadriert und gestaltet sind, wirken sie als Bilder eher zurückhaltend, als gelte es allein, die Räume bildhaft zu dokumentieren und gemäß der Chronologie der Aufnahmen zu ordnen. Es gibt keine Licht- und Schatteneffekte, meist noch nicht einmal ein deutlich erkennbares Licht auf den Dingen. Die photographierten Räume, so versteht man

nach einer Weile, sollen nicht atmosphärisch erscheinen. Sie sind photographische Fundstücke, von karg bis üppig, von aufgeräumt bis chaotisch und in einigen Fällen auch skurril. So sieht man auf einem Bild mit dem Titel „Tokyo, Japan. Noriko Sato Collection. September 2, 2005“ eine Zimmerecke mit zwei Sofas, auf denen drei Kissen platziert sind, zwei im Stil alter französischer Tapisserien und ein weiteres, dunkelblaues mit zwei gekreuzten Tennisschlägern, umrahmt von einem goldenen, runden Lorbeerkranz, in der Sofaecke eine große bunte Micky-Maus-Figur aus Stoff, ein grinsender Stoffzwerg mit Weihnachtsmannmütze und ein sich vom Boden emporreckender Gitarrenhals. Darüber, recht hoch an der Wand, ein *Date Painting* in einem Glas- oder Acrylglaskasten, so verspiegelt, dass das Datum nur mit Mühe zu lesen ist. Die Photographien in Höfers Kawara-Buch sind Bestandsaufnahmen. Sie zeigen, ohne das Gezeigte bildhaft zu kommentieren. ‚So wohnt man‘, ‚so kann man wohnen‘ – das und nicht mehr scheint jedes Bild eines Wohnraums zu sagen. Die Bilder führen Wohnmöglichkeiten vor, die man so unbeteiligt betrachtet, wie sie es in ihrer kühlen Sachlichkeit nahelegen.

Das ist ganz anders, wenn jemand die eigenen Räume fotografiert, ein Künstler zumal, der nicht nur Maler und Zeichner, sondern auch Photograph ist. Cy Twombly hat schon sein frühes mit Robert Rauschenberg geteiltes New Yorker Atelier fotografiert und später immer wieder seine Wohn- und Arbeitsräume – in Rom, in Bassano in Teverina und in Gaeta, auch sein Atelier in Lexington, Virginia (Twombly 2019). Die Eigenart von Twomblys Photographien erschließt sich vielleicht am besten, wenn man sie mit den Bildern vergleicht, die der Modephotograph Horst P. Horst in Twomblys römischer Wohnung gemacht hat. Horsts Bilder sind technisch perfekt, aber gestellt. Zum Beispiel sieht man Twombly im weißen Anzug mit Krawatte, versonnen aus dem Fenster blickend, ganz junger Malerfürst, umgeben von römischen Skulpturen, im Hintergrund vor einem Twombly-Gemälde Twomblys Ehefrau Tatiana Franchetti. Demgegenüber sind Twomblys eigene Bilder wie improvisiert; mehr oder weniger unscharf, oft unter- oder über-belichtet, als hätte er im Vorübergehen den Auslöser seiner Kamera betätigt. Doch die sorgfältige Kadrierung zeigt, dass Twombly seine Photographien gestaltet hat, und entsprechend sind auch ihre Unschärfe und Fehlbelichtung als Gestaltungsmittel zu verstehen – Konturen werden verwischt, das Bild ist vor allem Licht und Farbe. Man sieht zum Beispiel in eine Raumflucht hinein, die vorn rechts durch eine im Bild stehende Zimmertür beengt wird. Gegen die Tür lehnt ein goldener Bilderrahmen, weiter hinten, am nächsten Durchgang, eine gerahmte Zeichnung von Twombly, davor goldene Stühle, ganz vorn links der Fuß einer Statue, die aus dem Bild zu gehen scheint. Auf einer anderen Photographie begrenzt eine nur als dunkle Fläche wahrnehmbare Tür den Durchblick, vor ihr zwei Bilderrahmen, am Türrahmen des nächsten Durchgangs auf einem niedrigen Tisch eine Skulptur von Twombly, in der Mitte, im gleißenden, die Konturen auflösenden, von rechts einfallenden Licht, auf einer Säule eine antike Skulptur

(ebd., 110f.). Twombly zeigt Bilder im Bild, er reflektiert den Bildrahmen, indem er ihn mit den Bilderrahmen und den Durchgängen ins Bild stellt. Er lässt den Ausschnittcharakter der beschriebenen Photographien deutlich werden, indem er den Raumausschnitt, den die Photographie bietet, durch die ins Bild ragende Tür halb verdeckt. Die Raumflucht ist durch die Möbel auf den ersten Blick als Wohnung erkennbar. Aber dass die Räume bewohnt sind, nimmt man, anders als bei den Photographien Höfers, eher beiläufig wahr. Vor allem sieht man, dass die ins Bild gesetzten Wohnräume auch Räume für Bilder sind und selbst Bildqualität haben. Indem der Raum ins Bild kommt, zeigt er sich als Bild.

Eine ähnliche Erfahrung lässt sich mit Photographien machen, die Yasuhiro Ishimoto von Katsura Rikyū gemacht hat, einer kaiserlichen Villa aus dem 17. Jahrhundert am Südrand von Kyoto. Ishimotos Schwarzweißbilder, die 1954 für eine Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art entstanden sind und durch ihre Veröffentlichung in einem Band mit Texten von Walter Gropius und Kenzo Tange berühmt wurden (Gropius/Tange/Ishimoto 1960), könnten bei oberflächlicher Betrachtung als eine photographische Dokumentation der Anlage von Katsura Rikyū mit ihren Hauptgebäuden, Teehäusern und dem Garten genommen werden. Sie zeigen eine komplexe Architektur aus verschiedenen Perspektiven, die Gebäude von Innen und Außen und wären darin den Photographien Saitos von der Villa Mairea vergleichbar. Doch Ishimoto dokumentiert nicht, und obwohl er keine Bestandsaufnahmen im Sinne Höfers macht, verweigert auch er alles Atmosphärische. Nur selten zeigt er die Gebäude der Anlage in Totale und konzentriert sich stattdessen auf Details, zum Beispiel auf den Rhythmus von Trittsteinen im Garten, auf Wandflächen, die, sparsam gegliedert durch hölzernes Fachwerk, Fenstergitter, Bambusflächen oder Schiebetüren, wie ein ins Schwarzweiß transponiertes Gemälde von Mondrian erscheinen. Auch die Innenaufnahmen, meist in neutralem Licht, sind derart graphisch (Abb. 2). Die den Boden bedeckenden Tatamimatten der leeren, längst nicht mehr bewohnten Räume, ihre Schiebetüren oder Fenster formen ein strenges, von horizontalen und vertikalen Linien bestimmtes Bild. Selbst Photographien, die Durchblicke bieten, zum Beispiel durch die geöffneten Schiebetüren eines Raums in den nächsten, der an der Rückseite durch eine geschlossene Shōji-Doppeltür begrenzt ist, haben dieselbe graphische Anmutung. Die Raumelemente – Bodenmatten, Holzflächen, Schiebetüren, bespannt mit gemustertem Papier, leichte Holzgitter und Balken – sind einander korrespondierende, in reduzierter, asymmetrischer Ordnung ausbalancierte Bildelemente geworden. Dabei sind Ishimotos Photographien keine Vexierbilder, in denen die photographierten Räume nur schwer und keinesfalls auf den ersten Blick wiederzufinden wären. Vielmehr destillieren sie das Graphische, das die Räume selbst haben, aus diesen heraus und zeigen so, was man, in den Räumen oder in sie hineinschauend, wahrscheinlich weniger gut sehen würde, nicht zuletzt deshalb, weil die Reduktion der farbigen Welt

auf Schwarzweiß das Graphische deutlicher hervortreten lässt. Auch Ishimotos Detailaufnahmen sind so. Sie zeigen die zarte Riffelung der Tatamimatten, die Maserung der Hölzer, die verwaschene Oberfläche verputzter Wände. Hielte man sich in einem der photographierten Räume auf oder schaut in einen hinein, so würde man alle diese Texturen sehen können und vielleicht auch sehen. Doch auf den Photographien treten sie als Texturen hervor.

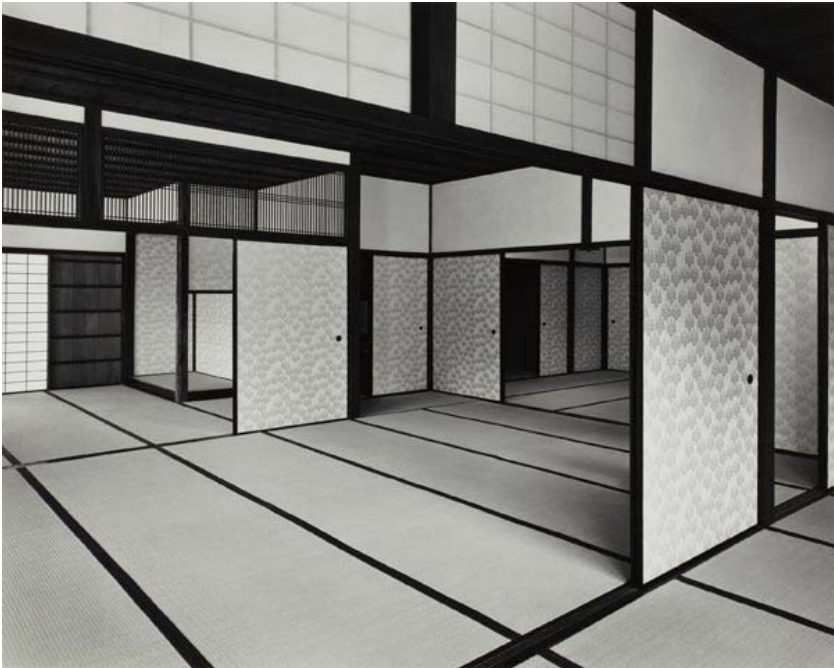


Abb. 2. Yasuhiro Ishimoto, Katsura Villa, 1953-1982. Courtesy Peter Blum Gallery, New York

Von den hier vorgestellten Photographien sind diejenigen Ishimotos am wenigsten Wohnbilder. Sie zeigen nur wenige Spuren des Wohnens und allein solche, die zu den Räumen selbst gehören. Das liegt vor allem an den Räumen selbst, die, wie in traditionellen japanischen Häusern üblich, leer sind und auch, als sie noch bewohnt wurden, leer waren. In ihrer Leere konnten und können diese Häuser als Räume besonders gut zur Geltung kommen; Wohnungen sind sie primär als gebauter, im Spiel von Innen und Außen erfahrbarer Raum. Das wiederum wird mit Ishimotos Photographien besonders deutlich, indem sie den Raum als graphisch konturierte Offenheit zeigen. Sie sind Übersetzungen dieser konturierten Offenheit ins Bild.

Das ist bei Höfers Photographien ganz anders. Selbst dann, wenn ihre Bilder sehr sparsam möblierte, fast leere Räume zeigen, ist das oft beinahe grelle Weiß der Wände vor allem Erscheinungshintergrund – jedes Möbelstück, jede Zimmerpflanze tritt vor diesem Weiß in überscharfer Kontur hervor, und wenn Räume sonst nichts enthalten, bieten sie einen Weißgrund für die Datumbilder Kawaras. Das lässt vermuten, dass es der Photographin vor allem auf diese im Bild erscheinenden Dinge ankommt, auf die Fundstücke des Wohnens, die Spuren derer, die ein Haus oder Appartement bewohnen. Man sieht das am deutlichsten auf Bildern von Wohnräumen, die unaufgeräumt sind, vollgestopft mit peinlich genau hervortretenden Alltagsdingen.

Die Photographien von Shulman, Saito und auch von Twombly lassen sich im Spektrum zwischen Ishimoto und Höfer einordnen. Twombly fotografiert zwar seine Wohn- und Arbeitsräume, bewohnte Räume also, aber an Fundstücken oder Lebensspuren ist er nicht interessiert. Photographierend entdeckt er Bilder in seinen Räumen – seine gemalten und gezeichneten Bilder sowie die Bilder der Räume selbst, wie sie sich vor allem mit Durchblicken ergeben, und so im photographischen Bild eine farbdichte Raumbildlichkeit. Auch viele von Saitos Photographien sind Bildentdeckungen, doch was die Räume in den Photographien als bildlich erscheinen lässt, ist bei seinen Bildern das die Räume erfüllende Licht. In diesem Licht können die Materialien fast haptisch werden, aber es kann die Räume auch zu farbdominierten Lichtbildern werden lassen, so dass ihr Raumcharakter zurücktritt. Das ist paradox, wenn es Saito dabei auf das Atmosphärische der Räume ankommt, darauf, ihre nicht mehr gelebte Wohnlichkeit zu zeigen. Shulmans Photographien kommen der Wohnlichkeit von Räumen viel näher, vielleicht weil sie als Bilder besonders zurückhaltend sind. Es sind Bilder, die vor allem zeigen und weniger sich zeigen wollen, Bilder, deren außergewöhnliche photographische Qualität sie zu Medien der fotografierten Wohnräume werden und so von der Monotonie vieler Wohnzeitschriftenbilder klar verschieden sein lässt. Dennoch ist der Sinn von Shulmans Photographien dem solcher Zeitschriftenbilder durchaus ähnlich. Die fotografierten Räume sollen als Wohnmöglichkeiten erscheinen. Sie sind zwar individuell eingerichtet, aber zugleich behutsam neutralisiert, so dass man sie weniger als bewohnte, sondern mehr als bewohnbare Räume verstehen kann – als Räume, die beim Betrachten der Photographien in ihrer Bewohnbarkeit ansprechen.

Das Spektrum der vorgestellten Photographien deutet auf das Spektrum des Wohnens selbst. Gewiss ist dieses vielfältiger als die Photographien Shulmans, Saitos, Höfers, Twomblys und Ishimotos es zeigen, aber es sind keineswegs marginale Aspekte des Wohnens, die in den vorgestellten Photographien ins Bild gesetzt sind. Fast jeder bewohnte Raum könnte als Assemblage von mehr oder weniger banalen Alltagsdingen gesehen werden, jeder ist eine Wohnmöglichkeit, auch dann, wenn man diese für sich selbst nicht in Betracht zieht, jeder ist, wie auch immer atmosphärisch, durch das Licht bestimmt, das in ihn

einfallen kann, jeder hat irgendwie Bildcharakter, und jeder schließlich ist vor allem Raum, gebauter und damit begrenzter Raum, der als solcher die Grenzen des Wohnens festlegt. Diese Aspekte sind in jeder Wohnung verschieden stark ausgeprägt. Sie können sich auch überlagern und dadurch schwerer zu identifizieren sein. Umso deutlicher treten sie in Photographien wie denen von Shulman, Saito, Höfer, Twombly und Ishimoto hervor.

Dieses Ergebnis ist aufschlussreich dafür, wie die ästhetische Seite des Wohnens zu verstehen ist. Offenbar erfährt man diese nicht allein dadurch, dass man sich in bewohnbaren oder bewohnten Räumen aufhält oder solche gar selbst bewohnt. Zwar ist die originäre Erfahrung solcher Räume eine notwendige Bedingung dafür, dass man Wohnbilder als solche versteht – wie Raumbilder allgemein sich nicht ohne das originäre Leben im Raum erschließen, das immer ein Leben und Erleben von Raum ist (Figal 2015, 154-171). Aber das originär Erfahrene kann auch indirekt zugänglich werden, sogar derart, dass indirekt erscheint, was sonst verborgen bliebe. Dann ist die indirekte Erscheinung keine scheinhafte Verdoppelung, die man gemäß der platonischen Konzeption des ‚Abbildes‘ irrtümlicherweise für das Original halten könnte, sondern vielmehr eine Erweiterung der Erscheinungsmöglichkeiten. Die neuen, indirekten Erscheinungsmöglichkeiten sind gerade dann besonders aufschlussreich, wenn ihre Indirektheit offenbar ist. Dabei können die Bilder sehr verschieden sein, und ihre Verschiedenheit ist ein Vorteil; in der Vielfältigkeit des Erscheinens kann das Erscheinende anders und vielleicht sogar besser verstanden werden. Sofern das besonders für bewohnbare oder bewohnte Räume gilt, haben sich die von Susan Sontag erwähnten Gastgeber nicht eigenartig verhalten, sondern als ästhetisch reflektierte Bewohner ihres Hauses, gleichgültig, ob ihnen das klar war oder nicht.

Literatur

- Burnet, John (Hrsg.) (1900): *Platonis Opera 1: Euthyphro, Apologia, Crito, Phaedo, Cratylus, Theaetetus, Sophista, Politicus*. Oxford.
- Figal, Günter (2010): *Erscheinungsdinge. Ästhetik der Phänomenologie*. Tübingen.
- Figal, Günter (2015): *Unscheinbarkeit. Der Raum der Phänomenologie*. Tübingen.
- Figal, Günter (2019a): *Philosophy as Metaphysics. The Torino Lectures*. Tübingen.
- Figal, Günter (2019b): *Deixis Raum Latenz. Wie Bilder die Möglichkeit ihrer Erscheinung zeigen*, in: Pompe, Anja (Hrsg.): *Bild und Latenz. Impulse für eine Didaktik der Bildlatenz*. Paderborn, 73–85.
- Figal, Günter (2020): *Architektonische Schönheit. Überlegungen im Anschluss an Mies van der Rohes Gedanken zur Baukunst*, in: Kirschengast, Albert/Köppler, Jörn (Hrsg.): *Mies und die Poesie der Architektur. Schriftenreihe des Mies van der Rohe Hauses Bd. 4*. Berlin, 131–140.

- Figal, Günter (2021): *Ästhetik der Architektur*. Freiburg im Breisgau.
- Foucault, Michel (2015): *Le souci de soi*, in: ders.: *Œuvres* Bd. 2, hrsg. v. Frédéric Gros. Paris, 969–1191.
- Gropius, Walter/Tange, Kenzo/Ishimoto, Yasuhiro (1960). *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*. New Haven.
- Heidegger, Martin (1977): *Sein und Zeit*. Gesamtausgabe Bd. 2, hrsg. v. Friedrich Wilhelm von Herrmann. Frankfurt/M.
- Höfer, Candida (2009): *On Kawara. Date Paintings in Private Collections*. Köln.
- Husserl, Edmund (1963): *Cartesianische Meditationen*, in: ders.: *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Husserliana Bd. 1, hrsg. v. Stephan Strasser. Den Haag, 41–183.
- Kierkegaard, Søren (1976): *Die Krankheit zum Tode*, in: ders.: *Die Krankheit zum Tode und andere Schriften*, hrsg. v. Hermann Diem und Walter Rest. München, 23–177.
- Kinold, Klaus (1993): *Fotograf. Katalog der Kunsthalle Bielefeld*, hrsg. v. Ulrich Wiesner. Bielefeld.
- Saito, Yutaka (2005): *Villa Mairea*. Tokyo.
- Smith, Elizabeth A. T. (2009): *Case Study Houses. Epilogue and Principal Photography by Julius Shulman*. Köln.
- Sontag, Susan Sontag (2013): *On Photography*, in: dies.: *Essays of the 1960s and 70s*, hrsg. v. David Rieff. New York, 523–674.
- Twombly, Cy (2019): *Homes & Studios*. München.
- Zumthor, Peter (2006): *Atmosphären. Architektonische Umgehungen – Die Dinge um mich herum*. Basel, Boston, Berlin.

Das Bild vom Bauhaus. Zur Architekturfotografie als Massenmedium damals und heute

Birgit Schillak-Hammers

1 Einleitung: Die Fotografie des Neuen Bauens

Im Gegensatz zu Kunstwerken wie Gemälden oder Skulpturen ist Architektur stets ortsgebunden. Aufgrund der Nutzung sowie der Einbindung in einen urbanen Kontext ist sie zudem viel stärker dem Wandel durch äußere Einflüsse unterworfen. Sie lässt sich nicht wegschließen, konservieren oder ausstellen. Wer sie sehen will, muss hinreisen, falls sie überhaupt noch existiert. Daher benötigt Architektur seit jeher ein vermittelndes Medium, sozusagen eine Art Stellvertreter, um Bekanntheit zu erlangen und den Originalzustand für die Nachwelt zu erhalten.

Früher geschah diese Vermittlung fast ausschließlich über Stiche und Zeichnungen; seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde sie dann zunehmend durch Fotografien ergänzt. Auch heute bedarf die komplexe Darstellung von Architektur noch der Zeichnung, zum Beispiel in Form von Grundrissen oder Schnitten, um ein vollständiges Bild des Objekts vermitteln zu können. Architekturfotografie ist für die Verbreitung von Architekturideen hingegen unverzichtbar geworden. Die Rezeption von Architekt_innen und ihres Werkes sowie der damit verbundene Bekanntheitsgrad sind daher stets eng mit medialer Präsenz verknüpft. Das gilt heute genauso wie in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts als die Fotografie einen regelrechten Boom erlebte. Abgesehen von einer allgemeinen Phase der Neuorientierung und des Aufbruchs nach dem Ersten Weltkrieg, die nicht nur für die Architektur, sondern für alle künstlerischen Disziplinen sehr fruchtbar war, bedingten vor allem die verbesserten technischen Möglichkeiten hinsichtlich Aufnahme, Reproduktion und Druck den rasanten Siegeszug der Architekturfotografie in den zeitgenössischen Publikationen (Haus 1981; Sachsse 1997, 119-121).

Gerade die Architektur des Neuen Bauens¹ eignete sich mit ihren klaren Strukturen und kubischen Formen besonders gut für die Erfassung mit fotografischen Mitteln. Das war auch den Architekt_innen bewusst, so dass manche

1 Der Begriff Neues Bauen umfasst hier die modernen Strömungen in der Architektur der 1920er und 1930er Jahre unabhängig von spezielleren Kategorisierungen wie Bauhaus, Neue Sachlichkeit oder Expressionismus.

von ihnen ganz gezielt Fotografien für die eigene Vermarktung nutzten (Sachsse 1997, 119f.).² Die Frage, ob dabei bereits im Entwurf die spätere ‚Fotografierbarkeit‘ des Gebäudes eine Rolle spielte, so wie wir es heute erleben, darf gestellt werden. Immerhin waren manche Bauten von vorneherein auf ihre Erlebbarkeit angelegt. Ein Durchwandern der Räume wurde unter anderem durch Le Corbusiers Konzept der *promenade architecturale* nahegelegt, ein Begriff, den er zum ersten Mal bei seiner Beschreibung der Villa Savoye, erbaut 1928 bis 1931, benutzte (Corbusier 2015, 24; zur *promenade architecturale* ausführlich Samuel 2010). Corbusier stellt hier fest, dass die Betrachenden die Architektur ausschließlich in der Bewegung erfassen könnten, die Architektur selber gebe dabei durch die Hierarchisierung architektonischer Ereignisse die Leserichtung vor. Entsprechend konnte auch die Fotokamera diesem vorgegebenen Weg durch das Gebäude folgen, so wie es zum Beispiel Erich Mendelsohn im Buch „Neues Haus, neue Welt“ (1932) über sein eigenes Wohnhaus realisierte.

Vielleicht ist es der guten Kompatibilität der Werke des Neuen Bauens mit der Fotografie zu verdanken, dass sie in der heutigen Medienlandschaft wieder so stark vertreten sind. Abgesehen von der Rezeption historischer Aufnahmen, sind die modernen Bildmedien voll von Profi- wie Amateuraufnahmen der Ikonen des Neuen Bauens von Architekten wie Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Bruno Taut oder Hans Scharoun.³ Ähnlich wie vor 100 Jahren ist es auch diesmal vermutlich einem Wendepunkt in der Technik zur Bildverbreitung geschuldet. Bereits die Digitalkamera machte es zwar möglich, schnell und unkompliziert Fotografien zu erstellen, hochzuladen und digital zu verbreiten, doch erst durch die Verbindung des Smartphones mit der kostengünstigen Nutzung mobiler Daten sowie entsprechend schnell zu bestückenden Plattformen wie Pinterest, Facebook, Instagram oder Snapchat ist es wirklich jedem_r zu jeder Zeit möglich, solche Aufnahmen massenhaft zu verbreiten (Ruelfs 2019, 12).⁴ Zudem gehört es unter anderem zu den Charakteristika solcher Plattformen, erfolgreiche Motive anderer User_innen zu

- 2 Diese neue Abhängigkeit von der publizierten Aufnahme wurde allerdings auch kritisch gesehen (Zimmerman 2014, 54).
- 3 Einen ersten Anhaltspunkt über die Popularität der einzelnen Schlagwörter geben die jeweiligen Treffer in der Googleuche. Diese können je nach Zugriffsort und -zeit variieren. Alle im Folgenden angeführten Trefferzahlen wurden am 14.09.2021 von einer IP-Adresse der RWTH Aachen University ermittelt. Es handelt sich dabei lediglich um Stichproben, nicht um repräsentative Studien.
- 4 Vgl. Hoffmann/Schöneegg (2021, 14-16) zum rasanten Anstieg der Verbreitung von Bildern sowie dem Wandel in der medialen Debatte seit 2010. Da die genannten Plattformen unterschiedlich funktionieren, müssten sie in einer weiterführenden Studie einzeln analysiert werden. Hier stehen sie stellvertretend für das Phänomen der massenhaften Bildverbreitung über Social Media.

wiederholen, um die eigenen Zahlen an Likes, Reposts und Follower_innen zu erhöhen, was die Fokussierung auf bestimmte Motive naturgemäß potenziert.⁵

Insgesamt fällt auf, dass bestimmte Architekt_innen der Moderne besonders häufig vertreten sind, andere hingegen im Vergleich verschwindend gering, obwohl sie zur damaligen Zeit ähnlich erfolgreich waren.⁶ Im Folgenden soll daher die Frage beantwortet werden, inwiefern die Verbreitung dieser Motive in der heutigen Zeit mit der medialen Inszenierung in der Entstehungszeit zusammenhängt und inwiefern sich die damaligen fotografischen Mittel und Perspektiven bis heute durchgesetzt haben. Wurden nur jene Bauten Teil dieses kollektiven Bildgedächtnisses, die besonders gut die Anforderungen der Architekturfotografie bedienten oder bedurfte es zusätzlich noch einer bewussten Vermarktung? Und bilden diese Fotografien tatsächlich noch den eigentlichen Bau ab oder reproduzieren sie lediglich das Bild eines Gebäudes, dass so eigentlich gar nicht existiert? Ist es denkbar, dass diese Architekturen sogar erst durch die jahrzehntelange bildliche Überlieferung erschaffen wurden und daher nur im Bildgedächtnis der Menschen existieren?⁷ Diesen Fragen soll im Folgenden anhand zweier besonders prägnanter und bekannter Beispiele nachgegangen werden: dem Bauhausgebäude in Dessau von Walter Gropius von 1926 und dem Barcelona Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe aus dem Jahr 1929.

2 Das Bauhausgebäude in Dessau

Bauhaus ist heutzutage ein Begriff, den jede_r kennt oder zumindest zu kennen glaubt. Meist reduziert sich die allgemeine Vorstellung auf eine weiße, kubische Architektur, die mit der eigentlichen Idee des Bauhauses nicht mehr viel gemein hat.⁸ Die gesellschaftspolitischen Hintergründe sowie die Tatsache, dass die Lehre am Bauhaus aus vielen künstlerischen Disziplinen bestand,

5 Daraus hat sich in den letzten Jahren ein regelrechter Tourismuszweig entwickelt, der sowohl bereits populären Gebäude als auch weitgehend unbekannter oder schwer zugänglicher Architektur zusätzlich mehr Aufmerksamkeit verschafft.

6 Dazu zählen u. a. Ludwig Mies van der Rohe (18.400.000), Le Corbusier (14.300.000), Marcel Breuer (6.710.000), Bruno Taut (6.570.000), Walter Gropius (4.502.000) und Erich Mendelsohn (963.000). Im Vergleich dazu: Hans Scharoun (388.000), Hannes Meyer Architekt (175.000), Hugo Häring (157.000), Hans Poelzig (154.000), Otto Bartning (80.100), Max Taut Architekt (52.800).

7 Zum Beispiel ist die Vorstellung einer ‚weißen Moderne‘ zu großen Teilen der Tatsache geschuldet, dass es damals nur Schwarz-weiß Fotografie gab, die Backstein oder farbig verputzte Fassaden ausblendete.

8 Ein gutes Beispiel dafür sind die zahlreichen Immobilienanzeigen von Bauunternehmen, die mit Attributen wie ‚Bauhausarchitektur‘ oder ‚Bauhausstil‘ für ihre Projekte werben.

werden häufig ausgeblendet. So lag der Fokus in den Anfangsjahren auf der Einrichtung einer Kunstschule, die trotz Gropius' Bemühungen erst nach und nach den Schwerpunkt der Architektur ausbildete. Die erste offizielle Bauabteilung wurde erst 1927 und damit nach dem Umzug von Weimar nach Dessau eingerichtet und unter Hannes Meyer etabliert (Droste 2019, 59f., 196, 180, 299f.). Ähnliches gilt für den Begriff der Bauhausfotografie, dessen Definition sich aufgrund der Heterogenität der darunter gefassten Aspekte schwierig gestaltet und dessen Sinnhaftigkeit durchaus infrage gestellt werden kann (u. a. Wick 1991, 29f.). Wie schon bei der Architektur wird unter Bauhausfotografie landläufig alles gefasst, was aus den 1920er und frühen 1930er Jahren stammt und zeitgenössische, moderne Architektur zeigt. Der Kontext der Institution Bauhaus findet dabei kaum Berücksichtigung. Dabei war das Thema Fotografie am Bauhaus stets präsent, zum Beispiel durch die Arbeiten László Moholy-Nagys, der 1923 als Nachfolger von Johannes Itten an das Bauhaus berufen wurde und dort die Metallwerkstatt übernahm. Die erste spezielle Fotoklasse wurde jedoch nicht vor 1929 als Sonderabteilung der Werkstatt für Typografie und Reklame eingerichtet. Die Leitung oblag Walter Peterhans, der sich in der Lehre neben der Theorie vor allem auf die Perfektionierung fotografischer Prozesse und deren technischer Umsetzung konzentrierte (Fiedler 1990, 84-90). Architekturfotografie spielte in der Lehre dagegen kaum eine Rolle.

Wie alles, was am Bauhaus geschah, ist auch die Entstehung und Verbreitung des Bildes vom Bauhaus eng mit der Person Walter Gropius' verknüpft. Dieser war sich der Wirkmacht von Fotografie sehr bewusst und setzte sie gezielt ein. Bereits früh nutzte er die Fotografie als Marketinginstrument (Rössler 2009, 55-76; Sachsse 1997, 138-140). Dies war durchaus nötig, da das Bauhaus in der Zeit seines Bestehens stets mit Kritik und Anfeindungen zu kämpfen hatte. Auch der Neuanfang nach dem Weggang aus Weimar war durchaus kein Selbstläufer. Aushängeschild für das ‚neue‘ Bauhaus waren die Bauten von Gropius in Dessau, allen voran das Schulgebäude. Mit seiner bis dahin einzigartigen Vorhangsfassade aus Glas, stand es symbolisch für den modernen Geist der Schule (Hintze/Lauterer 2009, 196-198). Gropius lancierte die massenhafte Verbreitung der Bilder des Gebäudes auf verschiedenen Wegen. Neben Zeitschriften, Katalogen, Werbebroschüren und Postkarten seien hier vor allem die Bauhaus-Zeitschrift und die Reihe der Bauhausbücher erwähnt, die von 1925 bis 1930 von Gropius und Moholy-Nagy herausgegeben wurde.⁹

Gropius nutzte für die zahlreichen Veröffentlichungen vor allem eine Fotoserie, die sowohl das Bauhausgebäude als auch die Meisterhäuser umfasste. Fotografiert wurde sie von Lucia Moholy, der Ehefrau Moholy-Nagys, die mit ihm ans Bauhaus kam und seit dem Frühjahr 1923 für die Institution fotografierte. Ihre Aufnahmen, die 1926 und 1927 aufgenommen wurden, bestechen durch große Präzision und Sachlichkeit. Ganz im Sinne eines fotografischen

9 Insbesondere Band 12 dieser Reihe befasst sich ausführlich mit den Bauhausbauten in Dessau (Gropius 1930).

Rundgangs nähert sie sich nach der Ablichtung des Gesamtkomplexes jedem Gebäude spiralförmig an (Sachsse 1995, 16-18; Waschke 2020, 56). Meist sind sie frontal aufgenommen, nur selten weisen sie steile Perspektiven, Spiegelungen und andere Stilmittel des Neuen Sehens auf, wie zum Beispiel einige Aufnahmen der Glasfassade (Abb. 1) (Sachsse 1995, 57, 59; zu letzterem auch Waschke 2020, 136f.).



Abb. 1. Lucia Moholy, Bauhausgebäude Dessau, Werkstattfassade, 1926 (Bauhaus Archiv Berlin ©VG Bild-Kunst Bonn 2021)

Abgesehen von Gropius' Bauhauspropaganda der 1920er und 1930er Jahre, waren die Aufnahmen Moholys und anderer Fotograf_innen gerade in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg von besonderer Bedeutung, da es aufgrund der Abschottung der DDR kaum möglich war, zum Bauhaus zu gelangen, geschweige denn Fotos zu machen. Nach dem Krieg wurden die teils zerstörten Gebäude zudem nur notdürftig wieder aufgebaut. Eine erste Instandsetzung fand 1972 statt, als das Gebäude unter Denkmalschutz gestellt wurde. Nach der Wiedervereinigung wurden die Bauten dann aufwendig saniert und in Teilen rekonstruiert, aber aufgrund veränderter technischer Voraussetzungen und Nutzungsanforderungen mussten einige Abstriche gemacht werden. So bleiben die Fotografien der Zeit vor 1939, allen voran Moholys Serie, bis heute die einzigen zuverlässigen Quellen über den Originalzustand. Mehrere der Aufnahmen zeigen zum Beispiel die einst kristallverglaste Fassade, die auf den historischen Aufnahmen deutlich stärker spiegelt als heute. Auch Gropius machte nach seiner Emigration in die Vereinigten Staaten Ende der 1930er Jahre weiterhin regen Gebrauch von den Fotografien Moholys. Ihren Namen nannte er dabei allerdings meist nicht (Bayer/Gropius 1955, 98-107; Gropius 1964, 32-34).¹⁰ Seine Vermarktungskampagne war insgesamt so erfolgreich, dass bis heute keine Publikation zum Bauhaus ohne diese Aufnahmen auskommt (Waschke 2020, 55). Auf diese Weise prägte er das öffentliche Bild vom Bauhaus entscheidend, das sich neben den Printmedien auch in den digitalen Medien durchgesetzt hat. Das hundertjährige Bauhausjubiläum 2019 dürfte diesen Effekt noch befeuert haben.

In der Google Suche kommt der Begriff „Bauhaus Dessau“ auf über 3 Millionen Treffer (Abb. 2), bei Google Maps kann man das Gebäude nicht nur per street view umwandern, es gibt sogar eine Fototour durch die Innenräume. Die bildbasierte App Instagram führt unter #bauhausdessau rund 21.000 Treffer.¹¹ Und auch auf Pinterest, wo Bilder wie eine Art Sammelalbum von den User_innen zusammengestellt werden, erfreuen sich sowohl historische als auch aktuelle Aufnahmen des Bauhauses großer Beliebtheit (Abb. 3).

10 Lucia Moholy musste 1933 nach der Verhaftung ihres damaligen Lebensgefährten Theodor Neubauer aus Deutschland fliehen und ihr Negativarchiv zurücklassen, das von Freunden zu Gropius gebracht wurde (Sachsse 1995, 12). Später kämpfte sie jahrelang um die Rechte an ihren Fotos sowie die Herausgabe der Originalnegative.

11 Der #bauhaus ergibt sogar 1,1 Millionen Treffer, allerdings steht bei den Ergebnissen nicht die Architektur im Vordergrund. Der Autorin ist bewusst, dass nicht alle Treffer tatsächlich das Bauhaus von Gropius meinen, vor allem die gleichnamige Baumarktkette verfälscht hier die Suche.

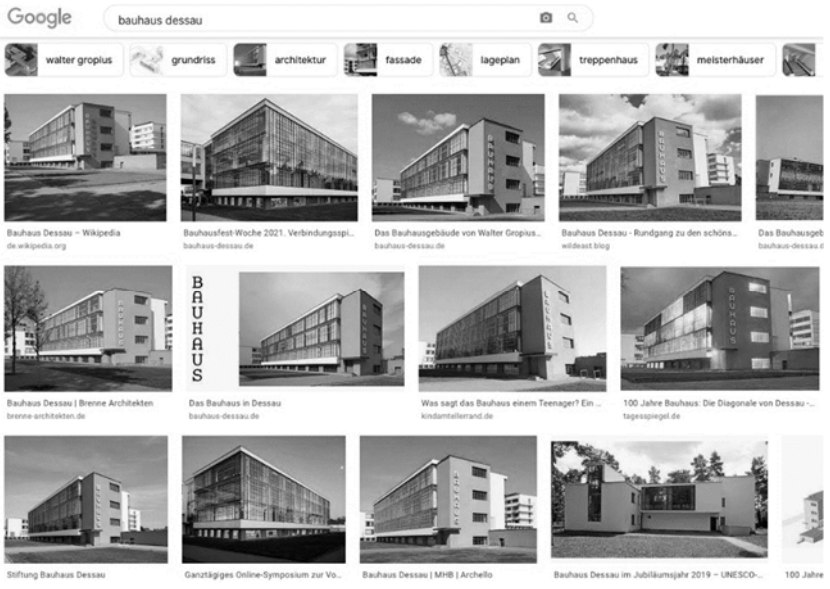


Abb. 2. Screenshot Google Bildersuche „Bauhaus Dessau“ (Zugriff am 14.09.21)



Abb. 3. Screenshot Pinterest „Bauhaus Dessau“ (Zugriff am 14.09.21)

Bereits in der Rezeption der Bilder Moholys und auch anderer ZeitgenossenInnen, wie Erich Consemüller, T. Lux Feininger oder Irene Bayer, lässt sich dabei eine Konzentration auf bestimmte Motive feststellen, die sich in den veröffentlichten Aufnahmen der Profi- und Amateurfotograf_innen auffällig häufig wiederholen; allen voran die Südwestecke der Fassade, wo der Schriftzug Bauhaus vertikal an der Hauswand angebracht ist (Abb. 4).



Abb. 4. Lucia Moholy, Bauhausgebäude Dessau, Südseite, 1927 (Bauhaus Archiv Berlin ©VG Bild-Kunst Bonn 2021)

Aktuelle Gesamtansichten des Komplexes finden sich hingegen kaum. Das mag daran liegen, dass es bei diesem einigermaßen verwinkelten Komplex keine klassische Schauseite gibt. Ein weiteres Problem dürfte die umliegende Bebauung darstellen, die so noch nicht existierte als Lucia Moholy ihre Aufnahmen fertigte. Auf den zeitgenössischen, von Gropius ebenfalls publizierten Luftaufnahmen stehen die Gebäude weitestgehend frei. Im Hintergrund sind lediglich ein paar versprengte Wohnhäuser zu erkennen.

Doch warum ist gerade diese Eckansicht so populär geworden? Zum einen liegt es natürlich am plakativ inszenierten Schriftzug. Zum anderen besitzt das Gebäude wie erwähnt keine klassische Frontalansicht, die Eingangssituation ist eher versteckt und schwierig zu fotografieren. Hinzukommt, dass sich das Motiv der betonten, übersteigerten Eckansicht in der zeitgenössischen, modernen Fotografie damals großer Beliebtheit erfreute. Wer jedoch einmal in Dessau war, der weiß, dass man meistens nicht von dieser Seite auf das Gebäude zuläuft. Vom Bahnhof zum Beispiel erreicht man das Gebäude fußläufig von

Osten und muss erst unter der Brücke durchlaufen. Die Fotografie impliziert hier also eine Erschließungssituation, die so gar nicht wahrnehmbar ist.

Neben der Eckansicht sind es vor allem die Glasfassade sowie die Balkone des Prellerhauses, die heute zahlreich abgelichtet werden. Beide Motive erfreuten sich auch schon in den 1920er Jahren großer Beliebtheit (Abb. 5, Abb. 6). Das verwundert nicht, handelt es sich doch um die architektonisch auffälligsten Abschnitte der Fassade und damit auch um jene, die Gropius repräsentiert sehen wollte. Das trifft vor allem auf die Glasfassade zu, die eine bedeutende konstruktive Entwicklung darstellte. Man kann hier also durchaus davon sprechen, dass Architektur und Architekt eine Fokussierung auf bestimmte Gebäudeteile vorgeben, welche sich dann durch die ständige Wiederholung in der Fotografie manifestiert, während andere Parteien ausgeblendet werden.



Abb. 5. Lucia Moholy, Bauhausgebäude Dessau, Balkon am Atelierhaus, Ausschnittvergrößerung, 1926 (Bauhaus Archiv Berlin ©VG Bild-Kunst Bonn 2021)



Abb. 6. Instagram Account: sh_sh_welt, 19.04.2021, Aufnahme mit Smartphone (Zugriff 14.09.21)

3 Der Barcelona Pavillon

Ein weiterer Architekt und Vertreter des Bauhauses, der auch heutzutage enorme mediale Präsenz besitzt, ist Ludwig Mies van der Rohe.¹² Auf Anregung Walter Gropius' löste er 1930 Hannes Meyer als Direktor des Bauhauses ab und leitete es zunächst in Dessau und dann in Berlin bis zur endgültigen Schließung 1933. Immer wieder wird die Frage gestellt, worin sich die bis heute andauernde, geradezu ikonische Verehrung der Person Mies van der Rohes begründet. Sicher ist, dass sein Ruhm nicht allein auf der Brillanz seiner

¹² Er ist mit Abstand der Architekt des Neuen Bauens, der die meisten Google Treffer ergibt (vgl. Fußnote 6), ebenso wie seine Bauten: vgl. z. B. Farnsworth House 8.740.000, Neue Nationalgalerie 1.980.000, Barcelona Pavillon Barcelona Pavillon 1.920.000 oder Seagram Building 1.320.000. Ähnlich hohe Zahlen erreichen unter den oben angeführten Architekten nur die Werke Le Corbusiers: z. B. Unité d'habitation 6.510.000 oder Villa Savoye 1.640.000.

Architektur gründet. Vielmehr scheint es, als hätte im Fall Mies die mediale Verbreitung der Person und des Werkes hervorragend funktioniert.¹³

Gerade im Hinblick auf seine Berliner Jahre beruht Mies' Ruhm maßgeblich auf Bildern, da die meisten seiner wegweisenden Entwürfe aufgrund finanzieller wie technischer Schwierigkeiten damals nicht umgesetzt werden konnten. Erhalten sind lediglich einige Zeichnungen, Montagen sowie Fotografien der Modelle.¹⁴ Auch seine beiden wichtigsten, realisierten Bauten aus den 1920er Jahren waren lange Zeit nicht zugänglich. Die Villa Tugendhat in Brünn, errichtet 1929-30, wurde durch diverse Umbauten stark entstellt und war aufgrund ihrer Lage in der ehemaligen Sowjetunion lange Zeit kaum erreichbar. Der sogenannte Barcelona Pavillon, der als Repräsentationspavillon des Deutschen Reiches für die Weltausstellung 1929 entstand, wurde direkt nach der Ausstellung im Januar 1930 wieder abgerissen und erst in den 1980er Jahren rekonstruiert. Maßgeblichen Anteil an diesem Wiederaufbau hatte eine Fotoserie, die 1929 entstand und – ähnlich der Serie Moholys bei Gropius – bis heute in nahezu jeder Publikation zu Mies van der Rohe zu finden ist.

Bei der Serie handelt es sich um 14 unterschiedliche Innen- und Außenansichten des Pavillons. Aufgenommen hat sie Sasha Stone, ein Fotograf russischer Abstammung, der in den 1920er Jahren in Berlin ein äußerst erfolgreiches Fotoatelier betrieb, heute aber nur noch wenigen ein Begriff ist (Hammers 2009; zu Stone allgemein Hammers 2014).¹⁵ Schon bei Baubeginn stand fest, dass der Pavillon abgerissen werden würde. Somit war klar, dass die Fotografien die einzige Möglichkeit darstellten, Mies' Werk zu erhalten. Zunächst dienten sie allerdings vornehmlich dazu, den Menschen, die das Original nicht vor Ort sehen konnten, einen angemessenen Eindruck dieses neuartigen Bauwerks zu vermitteln. Es erschienen zahlreiche bebilderte Artikel, die fast ausschließlich lobende Worte für Mies' Arbeit fanden (Abb. 7) (u. a. Bier 1929; Schnitzler 1929; Genzmer 1929a; Genzmer 1929b; Harbers 1929).

Im Gegensatz zu Gropius, der Lucia Moholy gut kannte und teilweise gezielt beauftragte, ist nicht davon auszugehen, dass Mies Stone beauftragt, geschweige denn mit ihm zusammengearbeitet hätte.¹⁶ Eine Kooperation Mies' und Stones, bei welcher der Fotograf Vorstellungen des Architekten umsetzte, hat es demnach nie gegeben. Trotzdem sah Mies offensichtlich sein Bauwerk und seine Vorstellung einer idealen Architektur, wie sie hier realisiert wurde, dermaßen exakt umgesetzt, dass er die weltweite, geradezu kanonische Verbreitung der Bildserie nicht nur akzeptierte, sondern sogar beförderte. Unter

13 Die Autorin arbeitet derzeit an einer Habilitationsschrift zum Thema „Mediale Selbstinszenierung von Architekt_innen in der Fotografie“.

14 Zum Beispiel zu den Glashochhäusern oder den Landhäusern in Eisenbeton und Backstein (u. a. Stierli 2011, 415-421).

15 Die Zuschreibung einer Nachtaufnahme ist umstritten (Neumann 2020, 130-143).

16 Der Auftrag an Stone, die deutschen Bauten auf der Weltausstellung abzulichten, erfolgte nachweislich von Seiten der Deutschen Seide (Verein deutscher Seidenweberei) (Hammers 2009, 552).

anderem wurden bei der berühmten, von Philip Johnson kuratierten Retrospektive im Museum of Modern Art 1947 mehrere Fotografien der Barcelona-Serie gezeigt. Eine der Aufnahmen zielt sogar den Schutzumschlag des Kataloges (Johnson 1947, Frontispiz).¹⁷ Dies geschah nicht zuletzt aus Gründen des Marketings. Mies musste sein Werk in der neuen amerikanischen Heimat bekannt machen, um neue Auftraggeber_innen zu generieren und da er die Bauten nicht mitnehmen konnte, mussten die Fotografien als Stellvertreter herhalten.

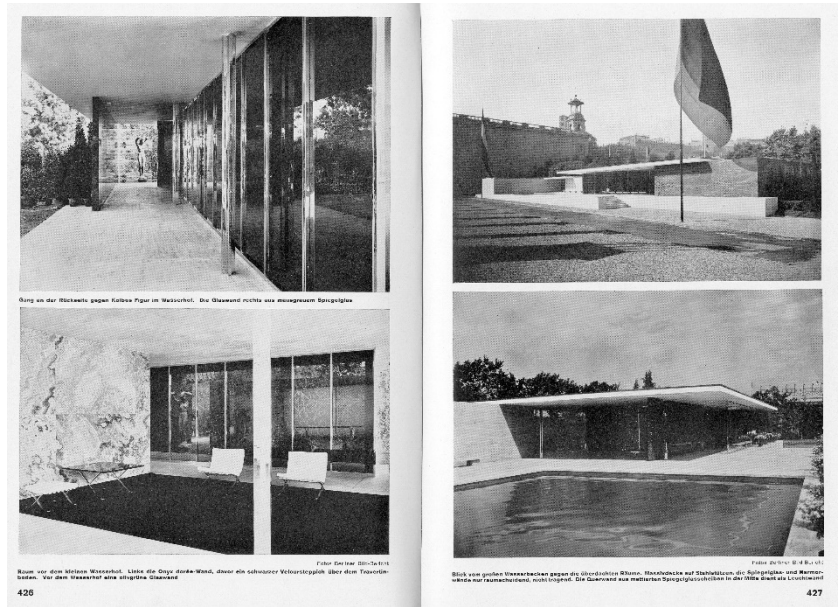


Abb. 7. Doppelseite aus der Werkbund Zeitschrift „Die Form“ 1929 (Fotos Sasha Stone, in: Bier 1929, 426f.)

17 Sogar in seinem Büro soll Mies eine wandfüllende Reproduktion einer der Aufnahmen gehabt haben (Neumann 2020, 141).

Die Aufnahmen Stones entsprechen dem Charakter des Bauwerks: sie sind klar und sachlich, wobei die Vermittlung des Raumgefüges – mit der Skulptur Georg Kolbes als Fixpunkt – im Vordergrund steht. Gleichzeitig wird die Beschaffenheit der Materialien geschickt durch fotografische Mittel in Szene gesetzt. Wie schon beim Bauhausgebäude gibt es auch hier Abweichungen zwischen dem realen Bau und dem in den Fotografien vermittelten Eindruck. Zunächst einmal fällt jedem Besucher_in vor Ort auf, dass der Pavillon in Wirklichkeit – auch aufgrund seiner relativ versteckten Lage – deutlich kleiner und unscheinbarer wirkt als auf den Fotografien, welche ihn durch die geschickt gewählte Perspektive viel mächtiger und erhabener erscheinen lassen (Abb. 7, oben rechts). Auch ‚Fehler‘, wie das nicht vollständig umlaufende Podest, wurden geschickt durch Blumentöpfe kaschiert sowie unerwünschte Spiegelungen oder umstehende Bauten im Nachhinein wegetuscht.

In der Rezeption der historischen Fotografien sowie in den heutigen Aufnahmen lässt sich eine deutliche Präferenz für bestimmte Motive erkennen (Abb. 8). Darunter zum Beispiel der Blick über das große Bassin hin zum eigentlichen Pavillon (Abb. 7, unten rechts), die Innenansicht mit Blick auf die Onyxwand links und das kleine Bassin mit zwei Barcelona Chairs vor der Glaswand oder der Blick von einem Ende des kleinen Bassins zur Skulptur Kolbes (Abb. 9, Abb. 10). Andere wiederum, wie die Ansichten entlang der Rückseite durch den Hintereingang oder der Blick in Richtung der zu beleuchtenden Wand im Inneren, werden dagegen selten wieder aufgenommen. Zur besseren Vergleichbarkeit seien auch hier die ungefähren Parameter angeführt: die Google Suche ergibt rund 1,9 Millionen Treffer, der #barcelonapavilion über 18.000 Treffer, also etwa so viel wie beim Bauhaus Dessau, gleiches gilt für Pinterest.

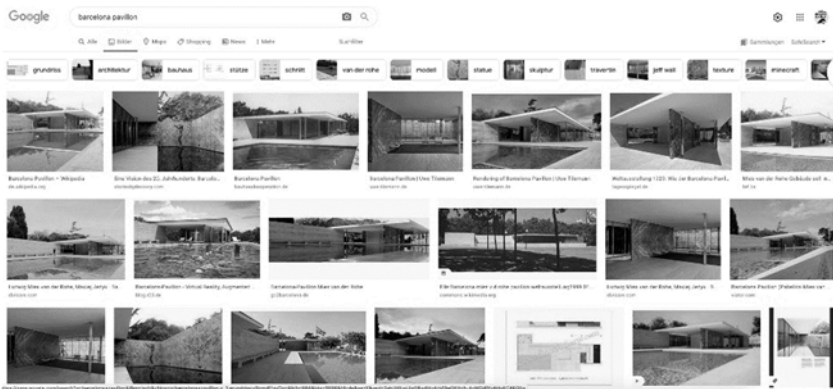


Abb. 8. Screenshot Google Bildersuche „Barcelona Pavillon“ (Zugriff am 14.09.21)



Abb. 9. Sasha Stone, Barcelona Pavillon, kleines Bassin mit Skulptur, 1929 (Fundacio Mies van der Rohe Barcelona ©VG Bild-Kunst Bonn 2021)

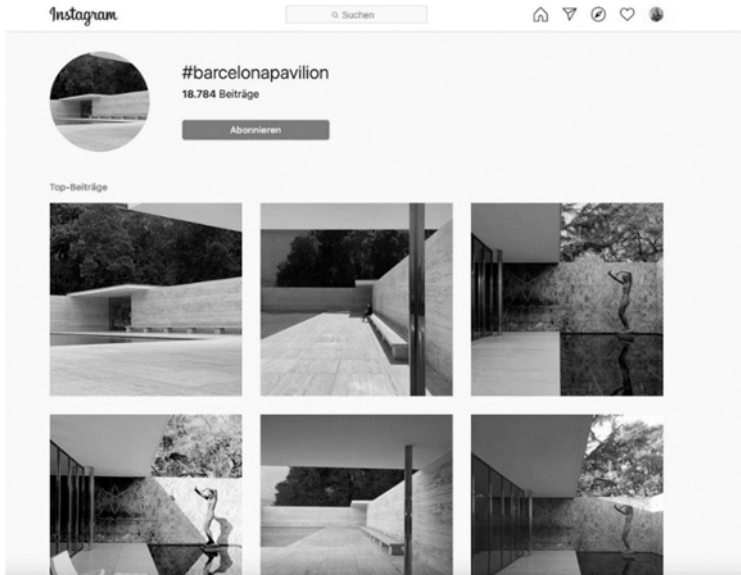


Abb. 10. Screenshot Instagram #barcelonapavilion (Zugriff am 14.09.21)

Während das Bauhausgebäude, wie viele andere Bauten des Neuen Bauens, vornehmlich in Schwarz-Weiß reproduziert wird – häufig sogar mittels eines nachträglich draufgelegten S/W-Filters – ist die Mehrzahl der aktuellen Aufnahmen des Pavillons farbig. Anders als bei Gropius spielt die Farbigkeit der Materialien in Mies' Pavillon eine zentrale Rolle. In den zeitgenössischen Publikationen wurde versucht, diesen Mangel durch ausführliche Beschreibungen der Materialität und der Farbigkeit des Marmors und der restlichen Ausstattung auszugleichen (u. a. Schnitzler 1929, 582). Die heutigen Bildzitate der Originalfotografien gehen also im Prinzip hinsichtlich der Wiedergabe eines realistischen Raumeindrucks über die eigentlichen Vorbilder hinaus.

Im Gegensatz zum Bauhausgebäude umfasst die Originalserie des Pavillons deutlich weniger Aufnahmen, was zum einen der geringeren Größe geschuldet ist, zum anderen aber auch eine Folge der vom Bau vorgegebenen beschränkten Perspektiven sein mag. Ständig besteht aufgrund der stark spiegelnden Materialien die Gefahr, dass die Fotograf_innen sich selbst beziehungsweise die Nebengebäude mit ins Bild bannen oder die mediterrane Sonne zu starke Reflexe verursacht (Neumann 2020, 133). Jedoch lässt sich anhand der gesamten Bildstrecke Stones ein Rundgang durch das Gebäude nachvollziehen. Hier klingt wiederum das oben bereits erwähnte Konzept von Le Corbusiers *promenade architecturale* an und es darf erneut die Frage aufgeworfen werden, ob Mies, der sich der Wichtigkeit von Fotografien bewusst war, im Entwurf vielleicht die möglichen fotografischen Perspektiven einplante.¹⁸ So oder so lädt die Architektur offenbar noch heute dazu ein, diesen idealen Erschließungsweg fotografisch nachzuvollziehen.

4 Fazit

Die beiden hier thematisierten Beispiele des Bauhausgebäudes und des Barcelona Pavillons und ihre Verbreitung in digitalen Bildmedien sowie *Social Media* können hier nur ausschnitthaft auf ein Phänomen verweisen, das definitiv einer genaueren Untersuchung bedürfte.¹⁹ Aber auch durch diesen kleinen Einblick wird schnell klar, dass sich bestimmte Aufnahmen offenbar über Jahrzehnte oder eigentlich schon ein ganzes Jahrhundert durchsetzen, wenn man sie nur häufig genug platziert, insbesondere, wenn das eigentliche Objekt nur schwer greifbar ist oder zeitweise war.

Während sich bei Gropius in der Rezeption eher die markanten Einzelsichten durchsetzen, folgen die Bilder bei Mies dem von ihm vermutlich so

18 Vgl. Zimmerman (2014, 53, 55-57) zu dieser Annahme und dem Bezug zum Filmischen.

19 Siehe dazu ausführlich den Beitrag von Baum über Instagram in diesem Band weiter unten.

intendierten fotografischen Rundgang. Beide Sichtweisen ergeben sich dabei zum einen aus der Architektur selber, die bestimmte Betrachtungsweisen vorgibt, und zum anderen aus der gezielten Verbreitung bestimmter Motive durch die beiden Architekten. Die Qualität der originalen Aufnahmen ist dabei für ihre Rezeption entscheidend. Sowohl Moholy als auch Stone charakterisieren in ihren Fotografien die Architektur auf eindruckliche Weise.

Durch diese Art von bildlicher Rezeption, die sich auch noch an anderen Beispielen nachweisen ließe, ist über die Jahrzehnte eine Art Kanon der Architekturfotografie entstanden. Dieser unterscheidet sich mitunter allerdings vom klassischen Kanon der Architekturgeschichte, da er neben der architekturhistorischen Bedeutung an sich abhängig von der medialen Inszenierung des Objekts ist. Es ist folglich nicht zwangsläufig so, dass ein aus wissenschaftlicher Sicht wichtiges Bauwerk auch der breiten Masse bekannt ist. Umgekehrt gilt natürlich das gleiche: ein vielleicht architekturhistorisch nicht so entscheidendes Gebäude kann durch eine gezielte mediale Platzierung überproportional viel Aufmerksamkeit erlangen. Während diese Mechanismen und Marketingstrategien jedoch in den 1920er Jahren noch in den Kinderschuhen steckten, werden sie in der heutigen Architekturszene bis zur Perfektion betrieben. Der Eindruck drängt sich auf, die Fotografie des Bauwerks besäße am Ende fast eine größere Bedeutung als das Bauwerk selbst.

All diese Beispiele zeigen, wozu Architekturfotografie in der Lage ist. Sie ist und bleibt im höchsten Maße manipulativ, wie im Prinzip jegliche Form der Fotografie, und zeigt uns nie die Architektur, sondern immer eine Metapher der Architektur.

Literatur

- Bayer, Herbert/Gropius, Walter/Gropius, Ise (1955): Bauhaus. 1919-1928. Stuttgart.
- Bier, Justus (1929): Mies van der Rohes Reichspavillon in Barcelona, in: Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit, 4, 16, 423–430.
- Droste, Magdalena (2019): bauhaus 1919-1933. Köln.
- Fiedler; Jeanine (1990): Walter Peterhans. Eine ‚tabula-rische‘ Annäherung, in: dies. (Hrsg.): Fotografie am Bauhaus. Berlin, 84–95.
- Genzmer, Walther (1929a): Die Internationale Ausstellung in Barcelona, in: Zentralblatt der Bauverwaltung, 49, 34, 541–546.
- Genzmer, Walther (1929b): Der Deutsche Reichspavillon in Barcelona auf der Internationalen Ausstellung 1929, in: Die Baugilde, 11, 20, 1654–1657.
- Gropius, Walter (1930): Bauhausbauten Dessau. Bd. 12 aus der Reihe der Bauhausbücher. München.
- Gropius, Walter (1964): Die neue Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption. Neue Bauhausbücher. Mainz, Berlin.

- Hammers, Birgit (2009): Vom Dokument zur Legende. Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 72, 4, 545–556.
- Hammers, Birgit (2014): Sasha Stone sieht noch mehr. Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz. Petersberg.
- Harbers, Guido (1929): Deutscher Reichspavillon in Barcelona auf der Internationalen Ausstellung 1929, in: *Der Baumeister*, 27, 11, 421–425.
- Haus, Andreas (1981): Fotografische Polemik und Propaganda um das ‚Neue Bauen‘ der 20er Jahre, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1, 90–106.
- Hintze, Josefine/Lauterer, Corinna (2009): Medienereignisse am Bauhaus, in: Rössler, Patrick (Hrsg.): *bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interne und externe Öffentlichkeit*. Berlin, 185–204.
- Hoffmann, Felix/Schönegg, Kathrin (2021): Send me an image. From Postcard to Social media. Göttingen.
- Johnson, Philip C. (1947): *Mies van der Rohe*. New York.
- Le Corbusier/Jeanneuret, Pierre (2015): *Oeuvre complète*, Bd. 2: 1929-1934, hrsg. v. Willy Boesiger. Basel.
- Mendelsohn, Erich (1932): *Neues Haus – Neue Welt*. Berlin.
- Neumann, Dietrich (2020): *Zufall und Vision. Mies van der Rohes Barcelona Pavillon*. Basel.
- Rössler, Patrick (Hrsg.) (2009): *bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interne und externe Öffentlichkeit*. Berlin.
- Ruels, Esther (2019): Das Auge der Masse. Die Demokratisierung der Fotografie durch die Amateure, in: dies./Beyerle, Tulga (Hrsg.): *Amateurfotografie. Vom Bauhaus zu Instagram*. Heidelberg, Berlin, 8–15.
- Sachsse, Rolf (1995): *Lucia Moholy. Bauhausfotografin*. Berlin.
- Sachsse, Rolf (1997): *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*. Braunschweig, Wiesbaden.
- Samuel, Flora (2010): *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel.
- Schnitzler, Lilly von (1929): Die Weltausstellung in Barcelona 1929, in: *Der Querschnitt*, 9, 8, 582–586.
- Stierli, Martino (2011): Mies Montage. Mies van der Rohe, Dada, Film und die Kunstgeschichte, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 74, 3, 401–436.
- Waschke, Cora (2020): *Lichte Wechselspiele zwischen Fotografie und Neuem Bauen*. Berlin.
- Wick, Rainer K. (1991): Mythos Bauhaus-Fotografie, in: ders.: *Das neue Sehen: von der Fotografie am Bauhaus zu Subjektiven Fotografie*, München, 7–32.
- Zimmerman, Claire (2014): *Photographic architecture in the twentieth century*. Minneapolis.

Digitale Architekturfotografie. Bild- und gesellschaftswissenschaftliche Erkundungen ihrer nivellierenden Wirkung

Markus Baum

„Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatureiner Wahrnehmung, deren ‚Sinn für das Gleichartige in der Welt‘ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt“ (Benjamin 1991, 479f.).

1 Einleitung: Die Aktualisierung einer Diagnose

In seinem 1936 erstmals erscheinenden Kunstwerk-Aufsatz geht Walter Benjamin der Frage nach, inwiefern die zu seiner Zeit neue Möglichkeit, Kunstwerke technisch zu reproduzieren, das Verständnis von Kunst und das Verhältnis der Menschen zu ihr wandelt (Benjamin 1991, 471ff.). Film, auf Platte gepresste Musik und Fotografie gelten ihm dabei als revolutionierende Medien einer zeitgemäßen Kunst, die sich den Menschen nun massenhaft, zeit- und ortsungebunden näherbringen lässt. Zugleich setzt Benjamin die technologisch bedingte Reformulierung des Kunst-Begriffs in einen Zusammenhang mit Aspekten des gesellschaftlichen Wandels. 1: Dem Aufkommen technisch reproduzierbarer Kunstwerke korrespondiere eine ausgeprägte Sensibilität der Menschen für das Gleichartige. Die individuelle Wahrnehmung der Welt richte sich zunehmend auf diejenigen Momente von Objekten, die sie ähnlich machen. 2: Jene Kunstwerke wirken demokratisierend, da sie nicht allein von der Masse rezipiert werden können, sondern weil sie es Menschen darüber hinaus ermöglichen, selbst als Künstler_in zu agieren.

Die Aktualität dieser breit rezipierten Diagnose Benjamins kann an gegenwärtigen Formen der Bildproduktion nachvollzogen, Benjamins Diagnose auf diesem Wege aktualisiert werden: Bilder sind in gegenwärtigen Gesellschaften in vielen gesellschaftlichen Bereichen omnipräsent. Karten zur Verbreitung des Corona-Virus, Wetterkarten in den Abendnachrichten, Darstellungen des

Gehirns durch ein MRT oder Selbstpräsentationen in Sozialen Medien: Bilder stellen eine „wichtige Form sozialer Kommunikation“ (Burri 2008, 342) dar. Dieser gesellschaftliche Status von Bildern steht in einer Beziehung zu spezifischen Technologien. Ohne die Berücksichtigung der Entwicklung von Aufzeichnungs- und Darstellungsapparaten, von Foto- und Videogeräten, von Speicher- und Distributionsinfrastrukturen, die wesentlich zur Genese der „Visual Culture“ (Jenks 2002) beigetragen haben, wäre nicht zu verstehen, wieso Bilder derart verbreitet und einflussreich sind.¹

Spezifische Technologien ragen hier jedoch besonders heraus. Aufgrund des enorm zunehmenden Einflusses digitaler Kommunikations- und Informationstechnologien im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts können diese als Leitsektoren gesellschaftlicher Entwicklung gelten (Schiller 2000). Die Verbreitung von Internetanschlüssen ab der letzten Jahrtausendwende, insbesondere jedoch der Ausbau von Breitbandverbindungen und die Durchsetzung des Smartphones als zentrale Kommunikationstechnologie seit den 2010er Jahren stellen Meilensteine der digitalen Durchdringung einer Vielzahl gesellschaftlicher Bereiche dar. Zudem kann der Einfluss von Cloud-Architekturen, die seit 2007 das dominierende Service-Modell von IT-Infrastrukturen darstellen, nicht hoch genug veranschlagt werden. Durch die Kopplung riesiger Server-Einheiten, die mit verteilten Software-Systemen kombiniert werden, wird es möglich, Plattformen und Anwendungen einer ungemein schnell wachsenden Zahl an Nutzer_innen dauerhaft zur Verfügung zu stellen (Boes/Kämpf 2020, 147). Zugleich sind der Aufstieg des Internets seit den 1990er Jahren, die damit einhergehende Verbreitung der Plattform-Ökonomie und die intensive Nutzung Sozialer Medien seit den 2010er Jahren nicht allein als Bedingungen zu verstehen, permanent exorbitante Datenmengen zu produzieren. Darüber hinaus ist das Internet zum zentralen Ort geworden, an dem eine schier nicht zu überblickende Anzahl an Bildern zirkulieren, die zeit- und ortsungebunden abrufbar sind. Das Internet ist somit mehr als nur ein Informationssystem, das auf die Weitergabe und Materialisierung von Wissen zielt; es muss als ein verwendungsoffener Raum begriffen werden, der ebenfalls der Verbreitung und Aneignung von Bildern dient.

Innerhalb dieses Rahmens nehmen Soziale Medien gegenwärtig eine kaum zu überschätzende Rolle dabei ein, Plattformen zur Publikation eigener, teils künstlerisch gestalteter Bilder bereitzustellen. Mit Blick auf Instagram und dort vielfach dezentral geteilte Architektururfotografien lässt sich plausibilisieren, dass Fotografie einer Fülle von Menschen als Medium dient, sich kreativ zu entfalten und in der Auseinandersetzung mit eigenen und Motiven anderer eine Sensibilität für Referenzen, Materialität und Ästhetik von Gebäuden auszubilden (Szarkowski 2007).² Die Rollen von Kunst Rezipierenden und

- 1 Das bedeutet nicht, dass nicht ebenfalls die gegenwärtige Form kapitalistischer Wertschöpfung einen erheblichen Einfluss auf den Stellenwert von Bildern hat.
- 2 Siehe auch die Einleitung zu diesem Band.

Schaffenden verschwimmen. Zugleich prägen die digital erzeugten, über *Social Media* vermittelten Bilder die Wahrnehmung der fotografisch in Szene gesetzten Bauten: Soziale Realität und ihre digitale Abbildung verschränken sich derart ineinander, dass der Blick auf Architektur durch ihre Darstellungsformen in Sozialen Medien geleitet wird. Auf diese Kopplung von sozialer Realität und Digitalität lässt sich zurückführen, dass der kulturelle Bildungsprozess Tendenzen der Nivellierung aufweist, die sich in der Gleichförmigkeit von Motiven und Perspektiven, in denen die Bauten eingefangen werden, Bahnbricht. Die Bilder, die auf privaten Profilen und Community-Seiten, sogenannten Hubs, ausgestellt werden, zeigen oftmals dasselbe, so der grundlegende Eindruck, dem der vorliegende Text nachgeht. Die Frage, die ich im Folgenden zu beantworten suche, lautet daher, mittels welcher Begriffe und Konzepte sich dieser Umstand erklären lässt. Dass die in Sozialen Medien geteilten Fotografien zwar prinzipiell als Ausdruck einer ästhetischen Subjektivität gelten können³, zugleich aber aufgrund der digitalen Infrastruktur und der Verfasstheit der gegenwärtigen Gesellschaft dazu tendieren, sich oftmals zu gleichen und zu einem funktionalen Element eines Datenregimes zu geraten, ist die hier von mir verfolgte These.

Bei dem Vorhaben, digitale Kontexte zu analysieren, können plattform- und technologiezentrierte, datenzentrierte sowie praxiszentrierte Zugänge unterschieden werden (Marres 2018, 49). Mein Anliegen ist es, alle drei Zugänge zu verknüpfen, indem ich die Struktur des Web 2.0 mit sozialen Praktiken der Bilderzeugung, -distribution und -bewertung in einem größeren gesellschaftlichen Kontext in Beziehung setze und dabei Daten als Schnittstelle begreife, an der sich das Soziale mit dem Technischen verkoppelt (dazu Häußling 2020). Damit schließt mein Vorhaben insbesondere an drei Debatten an, die sich der soziotechnischen Infrastrukturen, der Konstitution sozialer Realität und der Theorie des Bildes widmen. Diese Debatten werden hier durch die Diskussion des Sozialen Mediums Instagram zu neuen Forschungsfeldern und -fragen geführt. Statt digitale Technologien jedoch lediglich als Mittel zu einem Zweck zu begreifen, wird hier die *agency* digitaler Technologien ernst genommen: In der Wechselwirkung von fotografischen Abbildungen urbaner Architektur und digitalen Technologien wird Digitalisierung als Prozess verstanden, der Bilder und über diese Bilder die Wahrnehmung von Urbanität und Baukultur prägt – und somit das, was als urbanen Raum erfahren werden kann.

Ich verfolge meine Frage und These, indem ich zunächst einen kunst- und bildwissenschaftlichen Blick einnehmen, um zu erörtern, was ein (digitales) Bild ist und welcher Stellenwert dem Medium in der Gesellschaft (swissenschaft) zukommt (Kap. 2). Daraufhin diskutiere ich, inwiefern der Digitalisierungsprozess diesen Stellenwert beeinflusst, indem er sowohl Möglichkeiten für die Erzeugung und Distribution von Bildern als auch für

3 Siehe auch dazu die Einleitung sowie die Ausführungen von Funken und Figal in diesem Band.

Anschlusspraktiken der Geschmacksbildung und Sichtbarmachung bereitstellt (Kap 3.1, 3.2). Ein zentraler Punkt meiner Argumentation wird darin bestehen, die nivellierende Wirkung von digitalen Architekturfotografien auf den visuellen Raum unter Zuhilfenahme exemplarischer Abbildungen, die dem Sozialen Medium Instagram entnommen sind, in einer (technik-)soziologischen Perspektive zu rekonstruieren (Kap. 3.3). Abschließend unternehme ich den Versuch, die Wirkmächtigkeit digitaler Architekturfotografien auf den Begriff des digitalen Bildaktes zu bringen, um die hier verfolgte These und Frage sowohl gesellschafts- als auch bildwissenschaftlich zu reflektieren (Kap. 4).

2 Die Welt der Bilder

Bilder sind omnipräsent. Auf dem Smartphone, auf Werbeplakaten oder in Zeitschriften – Bilder sind ein ständiger Begleiter im Alltag. Doch was genau ist ein Bild, wie unterscheiden wir Bilder von etwas anderem und wie betrachten wir Bilder? Zur Beantwortung dieser Fragen lassen sich Kunst- und Bildwissenschaft konsultieren.

2.1 Betrachtung und (zeitgemäßer) Begriff des Bildes

Panofsky unterscheidet zwischen vorikonografischen, ikonografischen und ikonologischen Betrachtungen von Bildern, die eine jeweilige Bedeutungsebene freilegen (Panofsky 1994). Die vorikonografische Betrachtung zielt darauf, Linien, Formen und Muster des Bildes als etwas, d. h. bspw. als einen Baum, ein Haus oder einen Vogel, aber auch als soziale Interaktion (ein Streit, ein Spiel etc.) zu erkennen. Hier werden zunächst lediglich Bedeutungsträger als solche identifiziert. Diese rudimentäre Form der Betrachtung, die schlicht einem Wiedererkennen gewohnter Figuren aufgrund praktischer Erfahrung folgt, wird ikonografisch, sobald in der Bildrezeption ein Prozess des Verstehens der Darstellung auf der Grundlage kulturellen Vor-Wissens einsetzt. Die erkannten Bedeutungsträger werden nun allegorisch, anekdotisch oder symbolisch interpretiert. Beim Durschreiten der Sixtinischen Kapelle erkennen die geschulten Betrachtenden dann nicht lediglich zwei Männer im Deckenfresko des Malers Michelangelo Buonarroti, sondern die Schöpfung Adams durch den Gott des Christentums, da sie sowohl mit der Schöpfungsgeschichte als auch der Bedeutung des Ortes, an dem sie sich befinden, vertraut sind. Ikonologisch wird die Betrachtung, sobald die sinnstiftende Ausdrucksform des Bildes im

Rezeptionsprozess reflektiert wird. Der Gegenstand der Ikonologie „ist die Anschauung als Reflexion über das Bildanschauliche wie ebenso über das Bildmögliche“ (Imdahl 1996, 308), insofern nun die Bilder in einem größeren Kontext verortet werden. So können sie in Beziehung zu nationalen oder religiösen Werten oder ästhetischen Normen gesetzt und interpretiert werden. Die spezifisch politische Botschaft und die herrschaftslegitimierende Funktion von Historienmalerei wird in der Ikonologie ebenso erschlossen wie das sowjetische Gesellschaftsmodell des russischen Realismus (dazu weiterhin ungemein lesenswert Beyme 1993).

Insbesondere die sehr voraussetzungsreiche ikonologische Betrachtung steht im Zentrum des vielzitierten und einflussreichen „iconic turn“ (Boehm 1996, 13) der 1990er Jahre.⁴ Darin wird eine bewusste Hinwendung zur explizit wissenschaftlichen Analyse von Bildern und deren Potential, auf Sprache und Denken einzuwirken, vollzogen. Darüber hinaus wird der Versuch unternommen, einen trennscharfen Begriff des Bildes zu elaborieren. Ausgegangen wird davon, dass das Bild durch einen Grundkontrast konstituiert wird: die „Ikonische Differenz“ (ebd., 29) „zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem [sic] was sie an Binnenergebnissen einschließt“ (ebd., 30). Aufgrund der ikonischen Differenz hebt sich das Bild von seiner Umgebung ab. Zudem verleiht das Bild seinen einzelnen Momenten Bedeutung. Indem die künstlerische Gestaltung ihr Material arrangiert, sodass etwas hindurchscheint, das zuvor in einzelnen farblichen und figürlichen Bildelementen nicht wahrgenommen wurde, „gewinnt das Dargestellte Sichtbarkeit, Auszeichnung, Präsenz“ (ebd., 35; Danto 199, 243). Die Bedingungen dafür sind insbesondere die Anschaulichkeit des Bildes; eine Begrenzung der Fläche (wie prekär diese auch immer sein mag), die zugleich der Totalität einer Darstellung Raum gibt; die Ökonomie der darstellerischen Mittel, die ein Wechselspiel zwischen sukzedierender und simultaneisierender, d. h. abstrahierender und darstellender Sicht ermöglichen und „im ausgesteckten Feld der Materie einen Überschuss an Sinn zu erzeugen“ (ebd., 38).

Gombrich bestreitet, dass die ikonische Differenz überhaupt wahrgenommen werden könne und erteilt damit einem konstitutiven Moment des Bildbegriffs eine grundlegende Absage. Entweder, so Gombrich, sehe man die Tiefe der bildlichen Darstellung, aber keine Fläche; oder man sehe die Fläche, aber keine Tiefe (Gombrich 2014, 311). Gombrich kann erwidert werden, dass jede Bildbetrachtung auf eine „begleitende Wahrnehmung“ (Polanyi 1996, 153) angewiesen ist, damit es überhaupt möglich ist, bspw. bei einem Museumsbesuch

4 Die Bezeichnung dieser Wende lehnt sich an den sprachanalytischen *linguistic turn* der 1950er und 1960er Jahren an, innerhalb dessen Sprache als Bedingung der Möglichkeit des Denkens begriffen wird. Sachlich hängen beide Wendungen zusammen, insofern auch innerhalb des *linguistic turn* die Bildhaftigkeit von Sprache und die produktive Kraft des Bildes, die auf Sprache und Denken wirkt, (insbesondere von Wittgenstein) zutage gefördert wurde (Boehm 1996, 14ff.).

zwischen ausgestellten Bildern, Wänden, Hinweisschildern etc. unterscheiden zu können. Sie gründet in einem Bewusstseinszustand, in dem die Bild-Momente, die ein Ganzes ergeben, in ihrer Bedeutung gesehen und zugleich vom Umfeld abgegrenzt werden.⁵ Bilder können der begleitenden Wahrnehmung entgegenkommen: „Ein starkes Bild lebt aus eben dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren“ (Boehm 1996, 35), so eine normative Schlussfolgerung mit Blick auf die Qualität von Bildern.

Dass die ikonische Differenz einen zeitlichen Index und verschiedene Intensitäten aufweist, zeigt ein flüchtiger Blick in die Kunstgeschichte, in der oftmals mit den Flächen des Bildes experimentiert wird: Expressionismus und Kubismus reduzieren nachahmende Bildmomente enorm und steigern dafür die Bedeutung der Fläche. Rein abstrakte Bilder⁶ stellen wiederum das Ende eines Kontinuums zwischen Sukzession und Simulation dar, weisen also gar keine darstellenden Momente mehr auf, sodass die ikonische Differenz an diesem Extrempunkt zu verschwinden scheint. Es sind gerade dieses Spiel und die (mit Stilen und Schulen) historisch variierenden Verhältnisse von Figuration und Abstraktion, die den Blick für die ikonische Differenz evolutionär herausgebildet haben (Schapiro 1996).

Entsprechend jener Differenz stellt das Bild einen Kontrast (von Helligkeit, Farben, Flächenverhältnissen und Tiefen etc.) bereit, dessen Effekt innerhalb der bildwissenschaftlichen Debatte mit der Wirkung von Metaphern verglichen wird. Wie diese rhetorische Figur macht das Bild etwas (als etwas) sichtbar und stellt es dar (Boehm 1996, 29). Verschiedene Bedeutungsträger werden vom Bild in einen kontrastreichen Zusammenhang gefügt, indem die Spannung der einzelnen Träger einen eigenständigen Sinn ergibt. Das in der Debatte zum Bild-Begriff der sinnstiftende Charakter der ikonischen Differenz hervorgehoben wird, muss jedoch nicht einen antiquierten (Kunst-)Werksbegriff implizieren: Seit der künstlerischen Avantgarde und ihrem vermeintlichen Scheitern bei dem Versuch, die Kunst aus den Museen in die Lebenswelt zu überführen, wird der Impuls der Avantgarde „ins Werk hineingenommen, das nun einer Dynamik der Verhäßlichung und der Formzerstörung ausgesetzt ist. Dahinter steht die Hoffnung, daß die Freisetzung des Wahrheitspotentials, die als unmittelbare mißlang, auf dem Wege einer subtilen Ästhetik des zerfallenden Werks an ihr Ziel gelangen könnte“ (Bürger 1992, 452). Werke des Avantgardismus stellen somit keine Symbole, in denen die Elemente eine harmonische

5 Diese Wahrnehmung lässt sich von einer a) fokussierten Wahrnehmung der genauen Details oder der Leinwand, die das Bild als solches nicht mehr wahrnimmt, und einer b) fokussierten Wahrnehmung des Resultates, die das Bild als Simulation von Welt oder bedeutungsloser Gegenständlichkeit erfährt, abgrenzen.

6 – zu denen auch einige in dem vorliegenden Band abgedruckte Arbeiten gezählt werden können.

Sinn-Einheit bilden, dar, jedoch lassen sie sich als ein Ganzes interpretieren, das durch Widersprüche konstituiert wird.⁷

Vor diesem Hintergrund wird konstatiert, dass die Kunst der Gegenwart gewohnte Sinnstrukturen gerade unterminiere (Adorno 2003; Bubner 1989; Gumbrecht 2004 oder Menke 1991), der Begriff des Bildes demzufolge nicht in einen konstitutiven Zusammenhang mit Sinn gebracht werden könne, soll er sich dem Feld der Kunst nicht versperrern. Gleichwohl lässt sich hier erwidern, dass sinnstiftende Symbole in Anbetracht allegorischer oder fragmentarischer Formen ihre Rolle in der Kunst nicht verloren haben – ihre Rolle hat sich gewandelt, denn gegenwärtige Formen erhalten ihren Eigensinn oftmals erst vor dem Hintergrund der Abwesenheit eines symbolisch darstellbaren Sinns (Bürger 1992, 58f.). Entsprechend eines derart kunstgeschichtlich reflektierten Werkbegriffs ist daher das Verhältnis von Ganzem und einzelnen Momenten im Bild als eine Spannung zu verstehen, die sinnstiftend ist, selbst wenn der Sinn des Bildes darin besteht, den Zerfall oder die Abwesenheit von Sinn auszudrücken. An die Stelle einer „notwendigen Übereinstimmung von Ganzem und Teilen“ wird „die Untersuchung der Widersprüche zwischen den einzelnen Werkschichten“ gesetzt „und daraus allererst auf den Sinn des Ganzen“ (Bürger 1980, 111) geschlossen. Dieser Bild-Begriff sperrt sich ebenfalls nicht gegenüber der Gegenwart. Medien, die die – für die postmoderne Kultur charakteristische (Jameson 1986, 71) – zerrissene Alltags- und Zeiterfahrung malarisch oder fotografisch reflektieren, kann dieser Begriff ebenfalls als Bild fassen. Mit ihm kann nachvollzogen werden, dass jene Erfahrungen der Gegenwart in konzentrierter und strukturierter Form der Reflexion zugänglich gemacht werden können, indem dem Formlosen eine Form gegeben wird (Polanyi 1996, 157f.).

Für die ikonologische Betrachtung bedeutet dies, dass sie nicht allein darauf zielt, dem Sinn eines Bildes nachzuspüren. Vielmehr muss sie sich ebenso offen gegenüber der Erfahrung des Sinnlosen zeigen, die sich beim Betrachten von Bildern einzustellen vermag. Ganz gleich, ob Bilder Sinn, Sinnverlust oder Abwesenheit von Sinn vermitteln, orientieren uns die beim Betrachten gemachten Erfahrungen in der Welt, insofern Bilder (wie oben bereits dargestellt) in einen größeren Kontext eingebettet sind, mit dem sie eine dialogische Beziehung pflegen. Die „Explikation von Orientierungen“ (Seel 2018, 31) ist dann eine genuine Aufgabe der Ikonologie. Sie richten den Blick auf „materialen Bewegung und Bewegtheit der Werke (ihre Konstruktion, ihre Geste oder sogar ihrem Kalkül), kraft derer sie Darbietungen im Medium ihres Erscheinens sind“ (ebd., 34).

7 Vgl. Baum (2020) für die Diskussion des avantgardistischen Werkbegriffs mit Blick auf die Architektur.

2.2 Digitale Bilder und Technologien

Bisher habe ich Bilder primär kunsttheoretisch und bildwissenschaftlich reflektiert, um ihre Grundstrukturen charakterisieren zu können. In einer (technik-)soziologischen Perspektive lassen sich Bilder hingegen anders fassen. Burri (2008) zufolge sind Bilder als visuelle und zugleich materielle Objekte zu begreifen, die mit technischen Hilfsmitteln erzeugt werden. Ihre Betrachtung kann durchaus komplementär zum bisherigen Bild-Begriff verstanden werden: Während Burri es unterlässt, zu fragen, wie Bilder als solche erkennbar und von Nicht-Bildern differenzierbar sind – Fragen, die bisher im Fokus standen –, sensibilisiert ihre Betonung der materiellen Objekthaftigkeit von Bildern für den technologisch bedingten Wandel des Mediums. Damit ist der Weg zur Analyse der Digitalisierung von Bildern gebahnt.

Digitale Bilder unterscheiden sich von nicht digitalen Bildern grundlegend durch das Medium, auf dem sie erzeugt und dargestellt werden, sowie die Techniken ihrer Produktion und Distribution. Digitale Bilder „können algorithmische Zeichen genannt werden, semiotische Doppelgebilde, die ihre eigene Manipulierbarkeit in sich tragen“ (Nake 2017, 50). Damit sind mehrere Aspekte digitaler Bilder zugleich angesprochen. Obwohl sie wie Bilder generell aus lesbaren Zeichen bestehen, ist die Manipulierbarkeit (mittels eines Computers und entsprechender Software) in die Struktur digitaler Bilder eingeschrieben. Diese Facette eröffnet einen mannigfaltigen Raum ästhetischer Aneignung auch von Bildern, die von anderen hergestellt wurden. Zugleich ist digitalen Bildern ihre Reproduzierbarkeit konstitutiv eingeschrieben, ein Merkmal, auf das bekanntlich bereits Benjamin mit Blick auf Fotografien hinwies (Benjamin 1991, 471ff.) – die Produktionstechnologie ist dafür entscheidend, ein Aspekt, der der weiter oben dargestellten bildwissenschaftlichen Perspektive entgehen muss, interessiert diese sich doch primär für die Differenzierung zwischen Bild und Nicht-Bild, ohne die Produktionstechnologien adäquat begrifflich zu fassen. Somit lassen sich digitale Bilder schneller verbreiten und können eine ungemein ausgeprägte Rezeption erfahren. Das Potential, bereits Bekanntes und Gesehenes in eigenen Bildern schlicht wiederzugeben, es auf diesem Wege zu verdoppeln, ist zugleich technologisch angelegt. Es bedarf nur eines schnell getätigten Klicks der (digitalen) Kamera, nur der Nutzung eines von einer Software bereitgestellten Filters oder der (zugegeben aufwendigeren) Überarbeitung und Angleichung der abglichteten Motive, um Ähnlichkeiten digitaler Bilder zu generieren – Manipulation und Reproduktion gehen dabei oftmals Hand in Hand.

Zudem sind digitale Bilder durch ihre datenförmige Grundstruktur geprägt.⁸ Daten sind Zahlenwerte, die sich aus Verfahren des Beobachtens oder Messens ergeben. Um Informationen, Wissen oder Bedeutungen zu

8 Vgl. Nake (2017) zu den eher technischen Aspekten des digitalen Bildes.

generieren, müssen Daten aggregiert, d. h. angehäuft und miteinander in Beziehung gesetzt werden. Im hier diskutierten Falle kann das als Rastergrafik geschehen. Diese beschreibt digitale Bilder in Form computerbasierter Daten. Jene Daten geben Farbwerte und deren Helligkeit an, die dann auf Bildschirmen als Pixel wahrnehmbar werden. Eine andere Form der Beschreibung sind Vektorgrafiken, die aus sogenannten grafischen Primitiven, d. h. elementaren ein-, zwei- oder dreidimensionale geometrische Formen gebildet werden. Beide Beschreibungsformen basieren auf der binären Codierung von Daten (in 0 und 1). Die Übertragung von Bildinhalten in diese Codierung muss als Umwandlung von Qualitäten in Quantitäten verstanden werden, die dazu neigt, Differenzen zu nivellieren (dazu Baum 2021a); schließlich besteht die Grammatik digitaler Bilder aus abstrakten, distinkten Einheiten, die wiederum frei kombinierbar sind. Der Computer muss lediglich das richtige Licht an der richtigen Stelle erzeugen.

„Die Digitalisierung einer Fotografie etwa besteht aus einer Ansammlung von Pixeln (Bildelementen). Gewöhnlich werden die Farbfleckchen, von denen es eine Million auf dem Bildschirm geben mag, für Pixel gehalten. Doch eigentlich ist ein Pixel ein unsichtbarer, gespeicherter Farbcode, und das sichtbare Farbfleckchen auf dem Bildschirm ist wie ein Gnadenakt des Programms für den Betrachter, der auf visueller Präsentation des Bildes auf der Oberfläche besteht. Deswegen sendet das Programm die Unterfläche an den Bildprozessor, der treulich das Licht erzeugt, das den Farbcodes der Pixel entspricht“ (Nake 2017, 47).

Zugleich steigern die zeitgenössischen Technologien jedoch nicht allein das Potential digitaler Bilder, Ähnlichkeiten und Gleichförmigkeit zu wiederholen, sondern ebenso die simulativen Möglichkeiten. Elektronisch erzeugte und digital verbreitete Bilder scheinen daher die ikonische Differenz auszulöschen, weil das Bild für die Realität gehalten wird, so die zu erheblicher Prominenz gelangte Diagnose Baudrillards über die Postmoderne. Er macht damit auf die Spannung von ikonischer Differenz und digitalen Technologien aufmerksam und leitet hier zu einer eher gesellschaftswissenschaftlichen Betrachtung von Bildern über.

2.3 Bilder und Gesellschaft(swissenschaft): Kommerzialisierung, De-Realisierung und symbolische Konflikte

Bilder und Gesellschaft in einem Zusammenhang zu betrachten und den Einfluss von Bildern auf Gesellschaft zu analysieren, war nicht immer evident. So wird bspw. von orthodox marxistischen Positionen bestritten, dass Bilder, generell die Sphäre der Kultur einen maßgeblichen Einfluss auf die Gesellschaft habe. Vielmehr werden Form und Inhalt von Kultur, aber auch von Recht und

Moral von der ökonomischen Basis geprägt. Kultur und Bilder seien demnach zweitrangig.⁹ Die Betrachtung des Zusammenhangs von Gesellschaft und Bildern ist somit an spezifische Voraussetzungen in Gesellschaft und in wissenschaftlichen Debatten gebunden, aufgrund derer die Analyse von Bildern, die gemeinhin der Sphäre der Kultur zugerechnet werden, als legitimes gesellschaftswissenschaftliches Unterfangen anerkannt wird. Mehrere Aspekte und Prozesse, die zu dieser Anerkennung führen, sind hier zu differenzieren.

Innerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge gewinnen Bilder ab den 1980er Jahren eine nicht mehr zu ignorierende Bedeutung. Für das ökonomische Systems übernehmen sie sukzessive kommunikative Funktionen (u. a. von Stilen und Posen). Vor allem die Werbung nutzt Bilder, um Produkte als Lebensstil zu vermarkten, ein Aspekt, der von der Pop Art bereits sehr früh, nämlich ab den 1950er Jahren wahrgenommen und reflektiert wird.¹⁰ Die „Ausstattung der Wirklichkeit mit ästhetischen Elementen“ (Welsch 1993, 8), die der Kommerzialisierung und Verschönerung der sinnlich wahrnehmbaren Umwelt dienen, lässt sich als Oberflächenästhetisierung bezeichnen. Im Rahmen dieses Prozesses wird die Welt als Erlebnisraum verstanden, der ansprechend gestaltet werden muss. Die Grundlage dieses Prozesses stellt eine Kultur dar, deren Leit motive Erlebnis, Lust und Entertainment lauten. Ökonomische Strategien docken im Kontext des „ästhetischen Kapitalismus“ (Böhme 2016) an die hedonistischen Haltungen an, indem sie spezifisch verzierte Produkte als Lifestyle-Angebot inszenieren.¹¹

Auf der politischen Ebene rückt das Ende des ‚kalten Krieges‘ seit den 1990er Jahren vermehrt ethnische Konflikte in den Fokus medialer Berichterstattung. Zunehmende Migrationsströme und postkoloniale Positionen fördern eine Sensibilität für (als solche wahrgenommene) kulturelle Differenzen und erzeugen Problem-Konstellationen, die sich über Massenmedien ins Bewusstsein der Welt schrieben. Gerade ihre weltweite massenmediale (auch bildliche) Darstellung erzeugt eine Entgrenzung der Konflikte. Die vom islamistischen Terror produzierten, um die Welt gehenden Bilder der einstürzenden ‚Twin Tower‘ des World Trade Centers kann wohl niemand der Zeitzeug_innen aus ihrem Bildgedächtnis löschen (Bredenkamp 2015, 223ff.).

- 9 Sicherlich entwickeln sich innerhalb der Diskussion des Marxismus davon abweichende Positionen, die zunehmend den Stellenwert einzelner gesellschaftlicher Sphären ernst nehmen. Den Grundstein dafür legt Gramsci mit seinem Hegemonie-Konzept, das von (post-)marxistischen Positionen, die dem ökonomischen Determinismus eine Absage erteilen, aufgegriffen wird.
- 10 „Die Pop Art, [...] die in der Wahl der Gegenstände, in der Wahl der Farben und in der Art der Ausführung dem amerikanischen Großstadtleben inniger verbunden scheint als jede Kunst zuvor, macht in der Ausstellung sozusagen Reklame für Comics, Filmstarts, elektrische Stühle, Badezimmer, Autos und Autounfälle, Werkzeug und Eßwaren aller Art, macht Reklame für Reklame“ (Damus 1973, 76ff.)
- 11 Innerhalb dieser vielfach zitierten, von Schulze so bezeichneten „Erlebnisgesellschaft“ (1993) stellt sich jedoch die Enttäuschung ein, dass die ästhetische Ausstattung der Wirklichkeit keine endgültige Befriedigung hedonistischer Bedürfnisse mit sich bringt.

Jene Konflikte und Ästhetisierungsprozesse führen dazu, dass seit dem Ende der 1980er Jahre die Sphäre der Kultur zu einem Schlüsselbegriff der sozialwissenschaftlichen Diskussion wird – der sogenannte *cultural turn*, in dem zugleich die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur infrage gestellt wird. Denn mit überkommenen Begriffen und Konzepten, die sich ausschließlich auf ökonomische und im engeren Sinne politische Zusammenhänge (System und Regierungen) beziehen, gelang es nicht mehr, die Konflikte der Gegenwart hinreichend zu analysieren (dazu Schwelling 2004). Im Zuge des *cultural turns* wird Gesellschaft als symbolisch erzeugter Zusammenhang begriffen, der durch konflikthafte kategorische Grenzziehungen zwischen innen und außen konstituiert wird (Laclau/Mouffe 2006). Diese Konflikte werden insbesondere im Raum der Kultur verortet, in dem um konkurrierende Identitäten gerungen wird. In diesen Konflikten werden, so eine weitere Beobachtung, kulturelle Artefakte (wie bspw. Bilder) erzeugt, ausgehandelt oder erstritten, die zwischen dem (vermeintlich) Eigenen und dem Fremden zu unterscheiden vermögen (Hall 1994, 74; Hall 1999, 199ff.). Jene Artefakte sind hier nicht als Tatsachen (*hard facts*) zu verstehen, sondern als Bedeutungsträger, die von den Akteuer_innen interpretiert werden müssen und auf diesem Wege soziale Realität konstituieren.¹²

Seit den 2010er Jahren etablieren sich in Sozialen Medien neue ikonisch Bildformen und -typen des sozialen Ungehorsams und politischen Widerstands (Schankweiler 2021, 105ff.) – ohne die Wirkung von in Sozialen Medien geteilten Bildern zu betrachten, kann der ‚Arabische Frühling‘ nicht analysiert werden. „Je mehr Funktionen digitale Bilder erhalten, desto mehr Bildmuster und -praktiken etablieren sich“ (Kohout/Ulrich 2021, 7). Das bedeutet, dass der Siegeszug digitaler Kommunikationstechnologien den Stellenwert von Bildern erhöht: Waren es einst die Handelswege, auf denen Bilder global tradiert wurden (Gilroy 2002), sind es heute die (vor allem digital-sozialen) Medien, in denen sie Verbreitung finden. Die transnationale Vernetzung der Kommunikationssysteme wirkt zudem auf die Gesellschaft zurück. Dass Bilder permanent um den Globus zirkulieren, lässt die Wahrnehmung der Rezipierenden visueller werden – die Welt tritt ihnen in Bildern gegenüber (Schankweiler 2021, 91). Mit (gelegentlich divergierenden) Aktzentsetzungen konstatieren verschiedene Positionen eine moderne Lebensweise, „der die mediale Darstellung präsenter ist als die Wirklichkeit bzw. in der eine Neigung zu beobachten ist, die Wirklichkeit als mediales Bild zu betrachten und zu deuten“ (Dziudzia 2020, 17).¹³ Unter dem Topos der Tiefenästhetisierung wird daher ebenfalls

12 Eine der frühesten soziologischen Betrachtungen des Visuellen unternimmt Goffman (1979), indem er die in Werbebildern vermittelten Geschlechterrollen als eigenständige, für die Gesellschaft konstitutive Momente analysiert.

13 Sowohl am linken Rand der Literaturwissenschaft als auch im konservativeren Spektrum der Philosophie wird die Ästhetisierung der Lebenswelt diskutiert, ohne jedoch eine genuin bildwissenschaftliche Perspektive einzunehmen. Während Bürger (1977, 160ff.) einen kulturellen (insbesondere durch Literaturrezeption hervorgerufenen) Wandel der Einstellung

der prägende Einfluss von Bildern auf die Konstitution sozialer Realität (teils sehr kulturkritisch und -pessimistisch) diskutiert. Angemerkt wird dabei, dass neue Technologien nicht allein die Visualisierung und Simulation materieller Gegenstände, sondern zudem die Modellierbarkeit ihrer Mikrostruktur ermöglichen. Diese Möglichkeiten wirken sich auf das Bewusstsein aus: Individuen erfahren und verstehen die materielle Wirklichkeit als ästhetisch – ästhetisch bedeutet hier: mach-, gestalt- und formbar.

Die Zunahme der medialen Repräsentation von Wirklichkeit erzeugt zudem eine „Derealisierung des Realen“ (Welsch 1993, 11). Besonders sensibel reagiert Baudrillard auf diesen Umstand. In Anbetracht der ihm zufolge vollends medialisierten Abbildung sozialer Realität sowie der stetigen Zunahmen der Geschwindigkeit, in der Informationen über die soziale Realität generiert werden, verknüpft Baudrillard Debords Kritik des Spektakels und McLuhans Medientheorie zu einer Theorie postmoderner Simulation (Baudrillard 1978; Baudrillard 2011). Laut dieser nimmt nicht allein die Indifferenz gegenüber den massenmedialen Bildern zu, die es den Rezipierenden ohnehin nicht ermöglichen, kritisch Stellung zu beziehen. Darüber hinaus lässt sich kein Wissen über die soziale Realität generieren, weil diese einzig mittels technologisch produzierter digitaler Zeichen simuliert wird. In einer melancholischen Haltung wird der Verlust eines rational-pragmatischen Zugangs zur sozialen Realität zugunsten von Willkür und Indifferenz beklagt. Diese Haltung mündet in Baudrillards Fall in einem Fatalismus, demzufolge die technologische Durchdringung der Gesellschaft unwiderruflich abgeschlossen sei.

Inwiefern die Theorie der Simulation nicht selbst eine Simulation und letztendlich ein Spektakel ist, das in Anbetracht der verlorenen sozialen Realität für Ablenkung sorgt, lässt sich jedoch mit Baudrillards (gegen ihn selbst gewendeten) Ausführungen nicht beantworten. Wichtiger ist hier nun, dass im Medium kultureller Artefakte Vorstellungen von Gesellschaft symbolisch repräsentiert werden (Diehl 2015, 41), wozu u. a. Bilder gezielt genutzt werden (Huhnholz/Hausteiner 2018, 11). Denn auch sie stellen (in diesem Falle visuelle) Artefakte dar, die in einem wechselseitigen Zusammenhang mit gesellschaftlichen Strukturen und symbolischer Ordnung stehen (Keppler 2000). Im Folgenden werde ich daher einen Blick auf den spezifischen Zusammenhang von Digitalisierung, in Sozialen Medien geteilten Architekturbildern und der Wahrnehmung des urbanen Raums werfen.

gegenüber der sozialen Realität, die zunehmend als Resultat einer kreativen Imagination erfahren werde, nachvollzieht, skizzieren Ritter (2018, 407ff.), Marquard (2003) und Bubner (1989) die kompensatorische Funktion der Ästhetik. Diese diene den Einzelnen als Rückzugsort vor einer durchrationalisierten, verwissenschaftlichten Welt, die sie nicht mehr eingeständig durchdringen und verstehen können. Das Individuum, das über keinen Deutungsrahmen der Welt verfüge, ziehe sich auf stilisierte Posen sowie ästhetisierte Betrachtungen und Lebensentwürfe, die der Sphäre der Kultur entnommen sind, zurück. „Man begibt sich einfach in eine Position, in der die Auseinandersetzung mit der anstrengenden Wirklichkeit überflüssig wird, weil die Welt so aussieht, als käme sie uns entgegen“ (ebd., 137).

3 Bilder der Stadt in digitalen Kontexten

„Realität [wird] immer mehr dem angeglichen, was uns Kameras von ihr zeigen“ (Sontag 2016, 98).

Um die hier diskutierte These und Leitfrage (bzgl. der nivellierenden Effekte von digitalen Architektur Fotografien) aufgreifen zu können, sind nun die Praktiken der Erzeugung, Nutzung und Distribution von Bildern sowie ihre Wahrnehmung und soziale Wirkung in den Blick zu nehmen. Es gilt zu verstehen, wie Bilder intersubjektive Deutungen und Bewertungen ausdrücken und inwiefern sich soziotechnische Settings und Praktiken in Bildgehalte einschreiben (Burri 2008, 345f.).

3.1 Die digitale Infrastruktur

Infrastructure Studies fokussieren diejenigen Strukturen, die die Interaktion zwischen Menschen und Technologien verkoppeln und maßgeblich prägen. Einer paradigmatischen Definition zufolge sind Infrastrukturen a) in weitere soziale Strukturen und Technologien eingebettet; b) transparent in dem Sinne, dass sie unsichtbar im Hintergrund wirken und nicht für jeden Fall neu erfunden werden; c) durch raumzeitliche Reichweite und Umfang, der über einzelne Interaktionen hinausweist, gekennzeichnet; d) als Teil einer Praxisgemeinschaft erlernt und vertraut in dem Sinne, dass mit ihnen umgegangen werden kann; e) geformt und formend durch die Konventionen jener Praxisgemeinschaft; f) durch Standards geprägt, um sich mit anderen Technologien vernetzen zu können; g) auf einer bereits installierten Basis aufgebaut; h) erst im Falle eines Zusammenbruchs sichtbar (Star/Ruhleder 1996, 113; Star 1999, 382). Dieser Definition folgend, wird das Augenmerk der *Infrastructure Studies* insbesondere auf An- und Ausschlussprozesse in Arbeits- und Alltagssituationen gerichtet, die durch Infrastrukturen bedingt werden (maßgeblich Bowker/Star 2000). Analysiert wird ihr Potential, Interaktion sowohl zu ermöglichen als auch zu verhindern.

In dem hier vorgestellten Sinne lässt sich die digitale Infrastruktur mit besonderem Blick auf Soziale Medien betrachten. Das Internet, die Sozialen Medien und die darin vollzogenen Interaktionen sind eingebettet in soziotechnische Settings, in denen die Funktionen zwar bekannt sind, ihre technische Verfasstheit aber weitestgehend im Hintergrund bleibt (Coudry/Hepp 2021, 89). Die Nutzung ist zudem raumzeitlich nicht begrenzt und wird kollektiv vollzogen, wobei sie zugleich spezifischen Konventionen und Routinen angepasst

ist. Als „[t]echnisch erweiterte Sozialität“ (Dolata 2017) weisen die hier besonders fokussierten Soziale Medien „regelsetzende, handlungsorientierende und meinungsprägende Strukturelemente“ (ebd., 273) in Form unterschiedlicher Kommunikationsmöglichkeiten auf. Zumeist sind dies individuelle Freitext- und Bewertungsoptionen, die auf numerischen Skalenniveaus aufbauen. Gelegentlich werden Nutzungselemente hinzugefügt oder entfernt. Da insbesondere Soziale Medien wie Snapchat, Instagram, Twitter, TikTok, Facebook oder YouTube von jüngeren Generationen zum Zeitvertreib, zur Beschaffung von Informationen und für kreative Aktivitäten (wie bspw. Meme-Gestaltung) genutzt werden (Müller-Brehm/Otto/Puntschuh 2020), stellen gerade sie „soziale Räume [dar], in denen sich die Nutzer einrichten, spezifische Such-, Kommunikations- und Konsummuster aufbauen sowie reproduzierbare Verhaltens- und Nutzungsroutinen entwickeln“ (Dolata 2015, 511). Aufgrund ihrer intensiven Nutzung werden Soziale Medien gar als einer der zentralen Faktoren angesehen, soziale Realität zu konstituieren (Couldry/Hepp 2017). Sie stehen damit in einer Wechselwirkung mit der analogen Welt und bedingen soziale und kulturelle Transformationsprozesse.

Zugleich erweitern Soziale Medien das gesellschaftliche Interaktionspotential. Während in klassischen (Massen-)Medien redaktionelle Prozesse und Standards darüber entscheiden, wer welche Inhalte veröffentlichen darf, fehlen hier derartige Hürden zumeist. Jede_r mit entsprechendem Internetzugang ist technisch in der Lage, eine Vielzahl an Inhalten nicht allein abzurufen, sondern diese auch zu teilen oder gar selbst zu produzieren. Kleine textliche Inputs stehen hier neben aufwendigeren Formaten. Da digitale Technologien und Soziale Medien die Artikulationsmöglichkeiten für all jene steigern, die zuvor von den traditionellen Massenmedien ausgeschlossen waren, lässt sich bereits hier eine enorme Ausweitung von Öffentlichkeit feststellen. Zugleich sind die Angebote des auf Partizipation ausgerichteten Web 2.0 (zumeist) weltweit abrufbar und transzendieren den regionalen und nationalstaatlichen Kontext, in dem Radio- oder TV-Sender sowie Tages- und Wochenzeitungen in der Regel agieren. Sicherlich sind letztgenannte Medien an den Rändern des jeweiligen Landeskontextes, über Bibliotheken, im Fachhandel oder mittels entsprechender Empfangsgeräte international beziehbar; aber auch hier weisen die Sozialen Medien eine geringere Barriere auf, sind sie doch mit wenigen Klicks von zu Hause aus nutzbar und überbrücken geografische Distanzen mühelos(er).

„Der Digitalisierungsschub hat eine kontinuierliche Interaktionsebene geschaffen, die auf den Technologien von medienvermittelter Kommunikation basiert, bei der im Grunde alle Akteurinnen und Akteure, wo sie sich auch befinden mögen, jeden anderen Menschen kommunikativ erreichen und von diesem erreicht werden können“ (Couldry/Hepp 2021, 96).

Jedoch ist ebenfalls zu berücksichtigen, dass die neo- und postkolonialen sowie kapitalistischen Strukturen einer umfassend globalen Teilhabe am Internet entgegenwirken.

„Das Internet stellt – anders als Film oder Fernsehen – eine Plattform zu aktiver Beteiligung bereit. Zugang oder Ausschluss spiegeln dessen ungeachtet ein geografisches Ungleichgewicht, das neben dem Gefälle im Lebensstandard die kulturellen Austauschprozesse bestimmt“ (Haustein 2008, 172).

Mit den jeweiligen Lebens- und Teilhabechancen divergieren die gruppenspezifischen Nutzungs- und Aneignungsmöglichkeiten des Internets. Gleichwohl macht diese Infrastruktur weitere Potentiale digitaler Technologien nutzbar: Die Digitalisierung der Fotografie seit den 1990er Jahren ermöglicht es, Bilder unmittelbar in Datenform zu speichern und sie somit effizienter verarbeiten und verbreiten zu können. Zugleich können Kameras (bspw. im Smartphone) mittlerweile ständig mitgeführt und jede Gelegenheit zum Fotografieren genutzt werden. Dass sich daher viel mehr Menschen als zuvor fotografisch betätigen können, wird von der digitalen Infrastruktur abgebildet: Durch die partizipative Struktur des Web 2.0 sowie der Institutionalisierung Sozialer Medien können die digital erzeugten Fotografien schnell und variabel auf Plattformen (rudimentär) bearbeitet, geteilt, begutachtet und diskutiert werden. Daher zeichnen sich digitale Kontexte gerade dadurch aus, dass sich in ihnen verschiedene analoge Aktivitäten und technologische Prozesse verbinden können (Schäfer 2021, 3f.): Das Fotografieren in der analogen Welt mit digitalen Smartphones und das (u. U.) automatisierte Uploaden auf Plattformen und Hinterlegen in Datenspeicher-Systemen; der Konsum analoger Produkte und deren Bewertung auf digitalen Plattformen etc. In diesem Sinne stellt die digitale Infrastruktur Anschlussmöglichkeiten für sozialer Praktiken dar.

3.2 Soziale Praktiken im Web 2.0: Bewertung und Sichtbarkeit

Soziale Praktiken stellen „ein typisiertes, routinisiertes und sozial ‚verstehbares‘ Bündel von Aktivitäten“ (Reckwitz 2003, 289) dar. Gerade die Selbstständigkeit der jeweiligen sozialen Praktiken ermöglicht es Individuen, an ihnen (gewohnheitsmäßig) zu partizipieren. Der wiederholende Vollzug sozialer Praktiken etabliert und stabilisiert zugleich soziale Ordnung über Zeit und Raum hinweg – keine soziale Ordnung ohne soziale Praktiken (Giddens 1997, 45). Obwohl soziale Praktiken situiert und sich selbst ähnlich sind, stellen sie performative Wiederholungen dar, die sowohl kleine Variationen erlauben, als auch den jeweiligen Kontext transzendieren und auf andere Kontexte verweisen (Schäfer 2021, 10).¹⁴ Jeder Begrüßungshandschlag verweist auf bereits

14 Die Spannung von performativer Wiederholung und (sich dennoch) einstellenden Abweichungen hebt Butler (1991, 212f.) mit Blick auf jene sozialen Praktiken (Sprechakte) hervor, innerhalb derer ‚Geschlecht‘ (re-)produziert wird.

vollzogene Handschläge, kann jedoch über die Zeit neue Begrüßungsformen (wie das ‚Highfive‘ oder die sogenannte ‚Ghetto-Faust‘) hervorbringen.

In der Soziologie des Wertens und Bewertens wird jüngst der Versuch unternommen, speziell soziale Praktiken der Beurteilung hinsichtlich ihrer ordnungsbildenden Funktion zu reflektieren.¹⁵ Unter Bewertungsverfahren werden Formen von Leistungsmessungen, Audits, Rankings und Evaluationen gefasst, die in verschiedenen sozialen Bereichen sukzessive Einzug erhalten haben und Vergleichbarkeit, Differenzen und Hierarchien erzeugen sollen (Espeland/Stevens 1998). Auch im Web 2.0 sind eine Vielzahl digitaler Bewertungspraktiken implementiert, die u. a. für Amazon, Ebay, TripAdvisor, Facebook, Instagram, Airbnb, Uber, Spotify oder Tinder konstitutiv sind – ohne jene Praktiken würden die Seiten und Plattformen ihren Sinn verlieren.

„Bewertungsinstrumente und die Bewertungspraktiken der NutzerInnen werden folglich als sich wechselseitig beeinflussende Elemente einer plattformspezifischen Bewertungskultur verstanden, da die Bewertungsinstrumente bestimmte Praktiken fördern und etablieren“ (Frisch 2019, 45)

In Sozialen Medien sind es insbesondere das Followen von Nutzer_innen, das Anklicken, Taggen, Liken, Kommentieren oder Teilen von Inhalten (wie verlinkte Artikel, Filme oder Songs, wie Text-Posts oder hochgeladene Bilder), die ein Bündel sozialer Bewertungspraktiken darstellen, an die fortwährend angeschlossen wird. Die jeweiligen bereitgestellten Inhalte und die Reaktionen darauf bilden das Datenmaterial der Algorithmen, die daraus Profile erstellen. Was überhaupt von den Einzelnen gesehen, kommentiert und geteilt werden kann, wird von Algorithmen auf Grundlage der von jenen Einzelnen bisher erzeugten Daten errechnet. Daten fungieren hier als Steuerungsmedien der Interaktionszusammenhänge, Algorithmen als Koordinatoren des Handelns der Einzelnen, sodass es plausibel ist, auch ihnen eine *agency*, d. h. eine Handlungsmächtigkeit zuzusprechen (dazu Baum 2021b, Kap. 3.2). Die Maßstäbe, nach denen Algorithmen dabei agieren, sind weitestgehend unbekannt (Müller-Brehm/Otto/Puntschuh 2020, 11). Ausgegangen werden kann jedoch davon, dass die algorithmisch kuratierten Inhalte das Interesse der Rezipierenden konstant halten oder steigern müssen, um auf diesem Wege Daten zu sammeln und Gelder (durch Werbung) zu akquirieren. Sicher ist daher, dass diejenigen Beiträge priorisiert werden, die das eigene Verhalten in Sozialen Medien

15 Auch wenn Werte in der Soziologie Werbers oder Parsons bereits einen zentralen Stellenwert einnehmen, stellt Lamont (2012) den ersten programmatischen Text jener Soziologie dar, die die Allgegenwart bewertender Praktiken systematisch einzuholen sucht. Unter dem Titel „The Evaluation Society“ (Dahler-Larsen 2012) oder „The Audit Society“ (Power 2010), aber auch unter denen der „Gesellschaft der Singularität“ (Reckwitz 2017) oder „Das metrische Wir“ (Mau 2017; so auch Vormbusch 2019) wird seitdem die Expansion bewertender und kalkulierender Praktiken diskutiert.

widerspiegeln sollen und öfter angeklickt werden.¹⁶ Statt Vielfalt wird somit tendenziell Monotonie und Homogenität gefördert.

Auch wenn in der hier eingenommenen Perspektive (der Praxeologie und Techniksoziologie) das Subjekt dezentriert wird, da seine Vollzüge nicht allein in ihm, sondern in soziotechnischen Settings gründen, die die Möglichkeiten sozialer Praktiken bereitstellen und jene Praktiken über Daten vermitteln, haben die Vollzüge der Subjekte dennoch nicht unerhebliche Auswirkungen. Ihre Sozialen Medien-Aktivitäten stellen einen Paratext zum jeweiligen Inhalt dar, der ein Geschmacksurteil formuliert, selbst wenn nicht determiniert ist, wie – ironisch oder unironisch – ein Like etc. zu verstehen ist (Paßmann/Schubert 2021, 68). Zugleich sind es jene Praktiken, die nicht allein Bewertungen vollziehen, sondern die darüber hinaus – im hier fokussierten Falle – ein Bild überhaupt als Bild in digitalen Kontexten sichtbar machen. „[F]ollowership and ‚likes‘ are sold and bought as assets to be accumulated in order to ‚stand out‘“ (Brighenti 2018, 38). Soziale Bewertungspraktiken heben es in den Status eines beachtenswerten Bildes, fungieren auf diesem Wege geschmacksbildend und können zum einen kulturellen Wandel beeinflussen. Zum anderen konstituieren sie die visuelle Ordnung, indem sie sowohl die Sichtbarkeit der einzelnen Momente jener Ordnung herstellen, als auch die Aufmerksamkeit auf diese Momente konzentrieren. Hingegen werden andere Momente unsichtbar gemacht und aus der Ordnung exkludiert (Krüger/Hesselmann 2020, 146ff.; Paßmann/Schubert 2021, 61). – Dieser Aspekt muss der rein bildwissenschaftlichen Perspektive verborgen bleiben, setzt sie doch voraus, dass ein Bild aufgrund seiner Charakteristika bereits den Status eines Bildes innerhalb einer visuellen Ordnung innehat. Jedoch muss ebenfalls die performative Hervorbringung dessen, was überhaupt gesehen wird, berücksichtigt werden, sollen visuelle Ordnungen soziologisch analysiert werden (Burri 2008, 349).

Im Web 2.0 können Bewertungen besonders gut nachvollzogen und Sichtbarkeit effizient hergestellt werden. Denn da die digitalen Kontexte auf metrischen Datenformaten fußen, müssen soziale Praktiken ebenfalls in Form von Daten abgebildet, d. h. quantifiziert werden. Anschließend können sie von Algorithmen verrechnet werden, um weitere Daten (bspw. über Nutzer_innen) zu erzeugen. In dieser transformierten Form können sie hierarchisch geordnet werden: 100 Follower_innen sind mehr als 10, 1.000 Likes für ein Bild mehr als 10 Likes, sodass deutlich ist, wer in der *Social Media*-Hierarchie auf dem

16 So streicht Instagram als werbefinanzierter Onlinedienst, der seit 2012 zum US-amerikanischen Unternehmen Facebook Inc. gehört, Profite für die durch Uploads, Hashtags, Hyperlink und Reposts generierten Daten ein. Daher muss grundlegend festgehalten werden, dass Soziale Medien eine enorm ausgeprägte kapitalistische Struktur aufweisen, da die Plattformen und die produzierten Daten Eigentum markt dominierender Unternehmen sind, die im Hintergrund die eigentlichen Profiteure der Datenproduktion sind. Insbesondere global agierende Konzerne der Informations- und Kommunikationstechnologie sowie der Plattformökonomie stehen an der Spitze der Wertschöpfungsketten, sodass der digitale Informationsraum zur Grundlage des gegenwärtigen Kapitalismus wird (Staab 2019).

Sieger_innepodest firmiert, sichtbarer ist, eine höhere Reputation genießt und als Maßstab des Geschmacks gilt (Mau 2017, 23ff.). Daher kann Digitalisierung als Treiber der Ausweitung evaluativer Praktiken gelten. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass sich zwar soziale Praktiken in Datenform – unter Einbuße qualitativer Aspekte (dazu Baum 2021a) – abbilden und algorithmisch verrechnen lassen, die Rückkopplung des (neu) errechneten Datenbestandes in die soziale Praxis jedoch nicht umfassend möglich ist, da die Logiken des Sozialen nicht ausschließlich auf Skalenniveaus beruhen (dazu Couldry/Hepp 2021). Zudem werden soziale Praktiken in Sozialen Medien lediglich simuliert. Denn die Interfaces bieten einzig stark schematisierte Routine-Möglichkeiten an. Sie zielen darauf, die Varianz von User_innen-Verhalten so gering wie möglich zu halten und es zu kanalisieren, um die durch das Verhalten anfallenden personenbezogenen Daten schematisch abrufen und auswerten zu können (Staab/Thiel 2021, 286). Darüber hinaus ist der in Sozialen Medien dargestellte Inhalt nur eine von der technologischen Infrastruktur und den typisierten Profilen der jeweiligen User_innen zurückgeworfene „Virturealität“ (Häußling et al. 2017, 2). Diese ist das Resultat einer automatisierten Kalkulation, sodass sie letztendlich sogar in einen begrifflichen Widerspruch zu sozialen Praktiken, für die Spontaneität und Beziehungen zu anderen konstitutiv sind, gerät. In Sozialen Medien interagieren die User_innen letztendlich nur mit ihren Daten-Doppelgänger_innen (Couldry/Hepp 2021, 92f.). In diesen Pseudo-Interaktionen wird soziale Realität (re-)produziert.

3.3 Konsequenzen für die Bilder der Stadt (auf Instagram)

Die bisher dargestellten Facetten der infrastrukturellen Kopplung von sozialen Praktiken und digitalen Technologien wirken sich zwangsläufig nicht allein auf die Bilder von Städten aus, die in digitalen Kontexten zirkulieren, sondern auch auf die Wahrnehmung von Städten selbst. Über „Rückkopplungsspi-rale[n]“ (Castells 2017, 36) der digitalen Netzwerkgesellschaft nehmen digitale Bilder Einfluss auf die soziale Realität und prägen sowohl das Bildgedächtnis als auch die visuelle Wahrnehmung der Individuen massiv. Dass sich „einzelne Bilder und Bildsequenzen unauslöschlich im kollektiven Gedächtnis festsetzen“ (Bredekamp 2015, 23), indem sie massenmedial und weltweit verbreitet werden, wird mittels des Begriffs der „Global Icons“ (Haustein 2008) reflektiert. Bilder werden zu Ikonen, wenn sie „sich aus dem globalen Bilderstrom herausheben und ein Massenpublikum eher emotional als intellektuell

beeinflussen“ (ebd., 25). „Als herausgehobene Ikonen innerhalb der Bildproduktion weiten sie ihre Bezugsrahmen beständig aus“ (ebd., 12).¹⁷

In der Diskussion globaler Ikonen betont Haustein den transkulturellen Austausch, der Identität und Differenz in eine spannungsreiche Beziehung setzt, Eigenes und Fremdes in immer neuen Konstellationen konfrontiert:

„Vereinzelt werden globale Bilder bei der Übersetzung in andere Kulturen oder politische Systeme gespiegelt, passend gemacht, mit lokalen Traditionen verbunden oder von Migranten mit einer Geste universeller Verbindlichkeit aus einem individuellen Bildgedächtnis auf die Ebene der ‚Weltkultur‘ transferiert, die in vielen Facetten auftritt“ (ebd., 11).

Ich fokussiere jedoch die nivellierenden Effekte, die globale Ikonen aufgrund ihrer Verbreitung in Sozialen Medien zeitigen. „Die globale Migration von Bildern verändert Gegenwartskulturen“ (ebd., 257) nämlich nicht allein im Sinne einer Differenzproduktion, die hier nicht grundlegend in Abrede gestellt wird. Denn „[z]weifellos nivelliert die visuelle Globalisierung die Oberfläche der Kulturen auf eine Weise, die den Blick unter ebendiese Oberfläche oft verhindert“ (ebd., 14).

Verschiedene Ursachen liegen diesem Nivellierungseffekt zugrunde. Zunächst stellen Soziale Medien, wie eben ausgeführt, keine Plattformen für genuin soziale Interaktionen und Praktiken bereit – ihre digitale Infrastruktur ermöglicht lediglich, dass Soziale Praktiken an jene Medien anschließen können, ohne dass das Soziale dieser Praktiken tatsächlich ins Medium überführt wird. Dasselbe gilt für genuin ästhetische Praktiken, deren Übersetzung ins Digitale und Rück-Übersetzung ins Analoge die kreativen und innovativen Momente eliminiert, da sie in standardisierte Prozesse überführt werden.¹⁸ Statt Gewohntes zu durchbrechen, neue Formen der Interaktion hervorzubringen, laufen sie über dieselben Schnittstellen in den immergleichen Bahnen. Mit Blick auf Instagram bedeutet dies, dass Formate der Bilder, Bearbeitungsoptionen und Darstellung der Bilder im eigenen Profil und den Feeds schematisiert sind und kaum Abweichung ermöglichen (Abb. 1, Abb. 2), wie soeben unter 3.2. bereits ausgeführt. All jene, die die Erfahrung des endlosen Scrollens und der Sichtung verschiedener Profile gemacht haben, können das nachvollziehen.

Doch die digitale Infrastruktur Sozialer Medien wirkt nicht allein auf die Form der Präsentation und Interaktionen, sondern ebenfalls auf die Inhalte nivellierend ein. Das lässt sich zunächst darauf zurückführen, dass User_innen oftmals primär jenen folgen, die dieselben Interessen und denselben Geschmack wie sie selbst teilen. Es geht ihnen dabei weniger um die Interaktion,

17 Vgl. Warburg (2000a; 2000b) für die bildliche Tradierung von Kunst und Architektur über Epochen hinweg.

18 Den Begriff des Ästhetischen identifiziert Reckwitz mit dem der Kreativität. Maßgeblich für das Ästhetische sind ihm zufolge das Streben, von Gewohntem abzuweichen, Normen zu durchbrechen und experimentierend Innovationen hervorzubringen. Kreativität wird jedoch nicht als kontingenter Glücksfall verstanden, sondern als dauerhaftes Potential, innovative Neuerungen zu generieren – Innovation in Permanenz (Reckwitz 2012, 10f.).

als um dieselben Präferenzen (Hornuff 2021, 205). Allein dieses Verhalten führt zu einer Verdichtung von ähnlichen Profilen innerhalb digitaler Netzwerksstruktur, die sich dann wechselseitig beeinflussen.

„Im Zusammenspiel zwischen Bewertungsinstrumenten und den Praktiken der NutzerInnen werden auch spezifische Regeln, Konventionen und Standards herausgebildet, die mit Normalisierungsdynamiken verbunden sind“ (Frisch 2019, 47f.).

Auf Instagram resultieren diese Dynamiken in der Reproduktion von spezifischen Motiven und Perspektiven, Winkeln und Belichtungsverhältnissen, in denen Architektur und urbane Räume eingefangen werden. Die immergleichen Bilder werden von schablonenhaften Kommentaren sekundiert, die selten bemüht sind, das Bild zu analysieren und sich mit Smilies begnügen. Dafür sind sie umso mehr geneigt, auf ihr eigenes Profil oder jene Community-Profile (Hubs) zu verweisen, die das Bild reposten können, sobald eine_r der Moderator_innen der Hubs das Bild dafür auswählt (Abb. 1, Abb. 2).¹⁹ Die dazu genutzten Hashtags und Hyperlinks sowie die daraus gelegentlich resultierenden Reposts auf Architekturfotografie spezifischen Hubs generieren mehr und mehr Daten. Zugleich verweisen die ebenfalls von Hubs genutzten Hashtags und Hyperlinks auf die Profile derjenigen, die Bilder zum Repost ausgewählt haben, und auf verwandte Hubs (Abb. 3, Abb. 4, Abb. 5). Häufig werden auf ein und demselben Hub ähnliche oder dieselben Motive wiederholt repostet (Abb. 4), oder das identische Foto wird auf verschiedenen Hubs geteilt (Abb. 5). Ein Besuch der verlinkten Profile und Seiten zeigt unmittelbar, dass auf diese Weise ein Netzwerk desselben Geschmacks sichtbar wird. Aufgrund der digitalen Infrastruktur stehen die Bilder in einem inhaltlichen und formal-ästhetischen Verweisungszusammenhang mit anderen Bildern (Stalder 2017, 96ff.; Schankweiler 2021, 134). Sie bilden ein Bildnetzwerk, dessen Geschmack auf die Rezipierenden zurückwirkt und ihren visuellen Sinn prägt.

19 Unter dem Motto „Déjà Vu Vibes 🌿 Wander. Roam. Replicate“ greift die Seite „Insta Repeat“ die Gleichförmigkeit der (nicht architektur-bezogenen) Motive auf, indem auf der Seite Collagen verschiedener Fotografien zusammengestellt werden. Die hier analysierte visuelle Nivellierung, die weit über das Themenfeld der Stadt hinausreicht, kann kaum anschaulicher als auf diesem Instagram-Profil nachvollzogen werden: https://www.instagram.com/insta_repeat/.

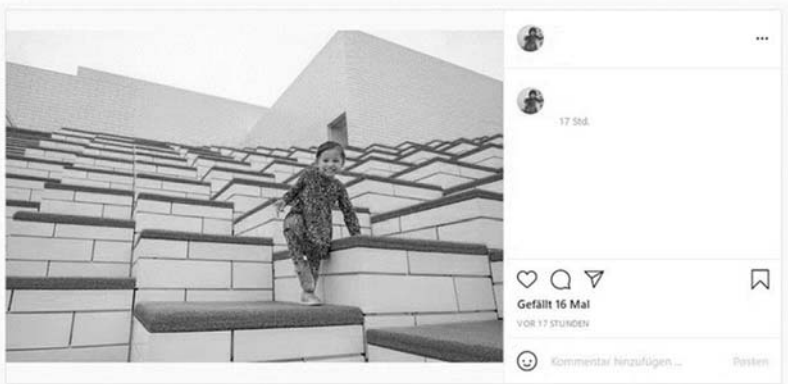
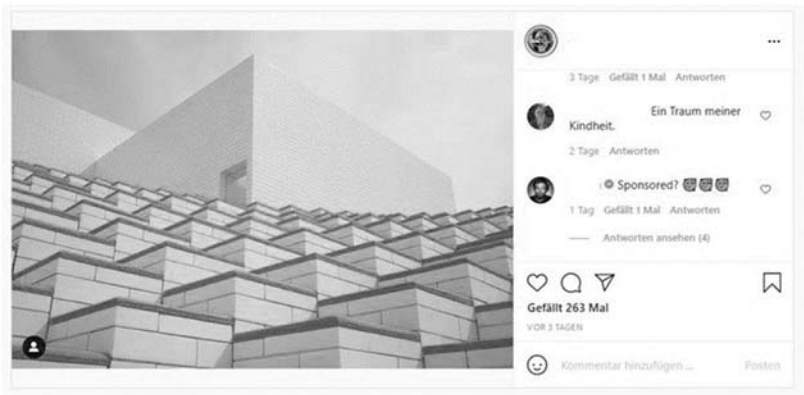


Abb. 1. das Lego House in Billund, Dänemark dargestellt auf öffentlichen, hier anonymisierten Instagram-Profilen (Screenshots)

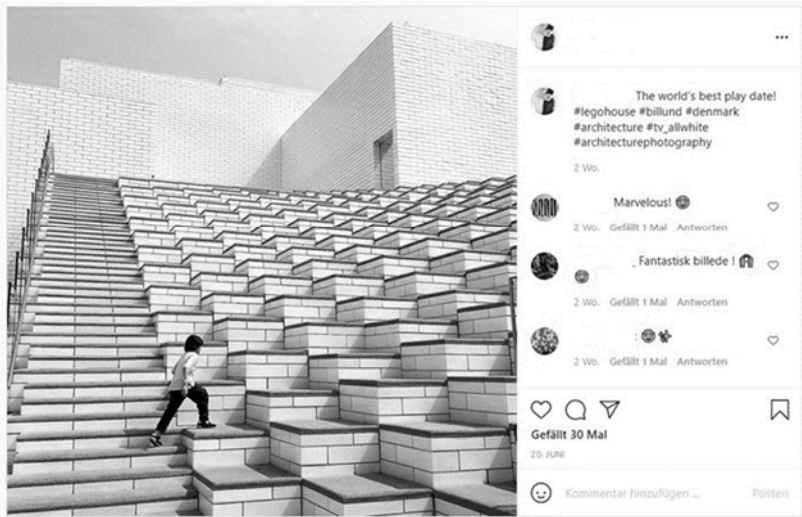
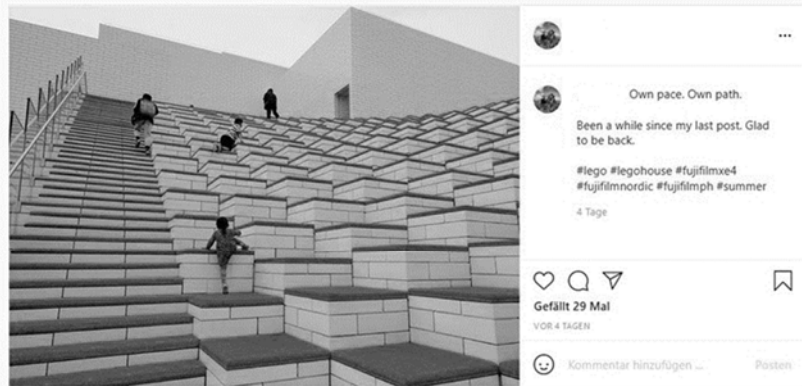


Abb. 2. das Lego House in Billund, Dänemark dargestellt auf öffentlichen, hier anonymisierten Instagram-Profilen (Screenshots)



Abb. 3. ein beliebtes Motiv eines Hubs für Architekturfotografie: Treppenhäuser eingefangen in hohen Kontrasten (Screenshots)



Abb. 4. innerhalb kürzester Zeit erneut geteilt: das Zaandam Hotel in Amsterdam (Screenshots)

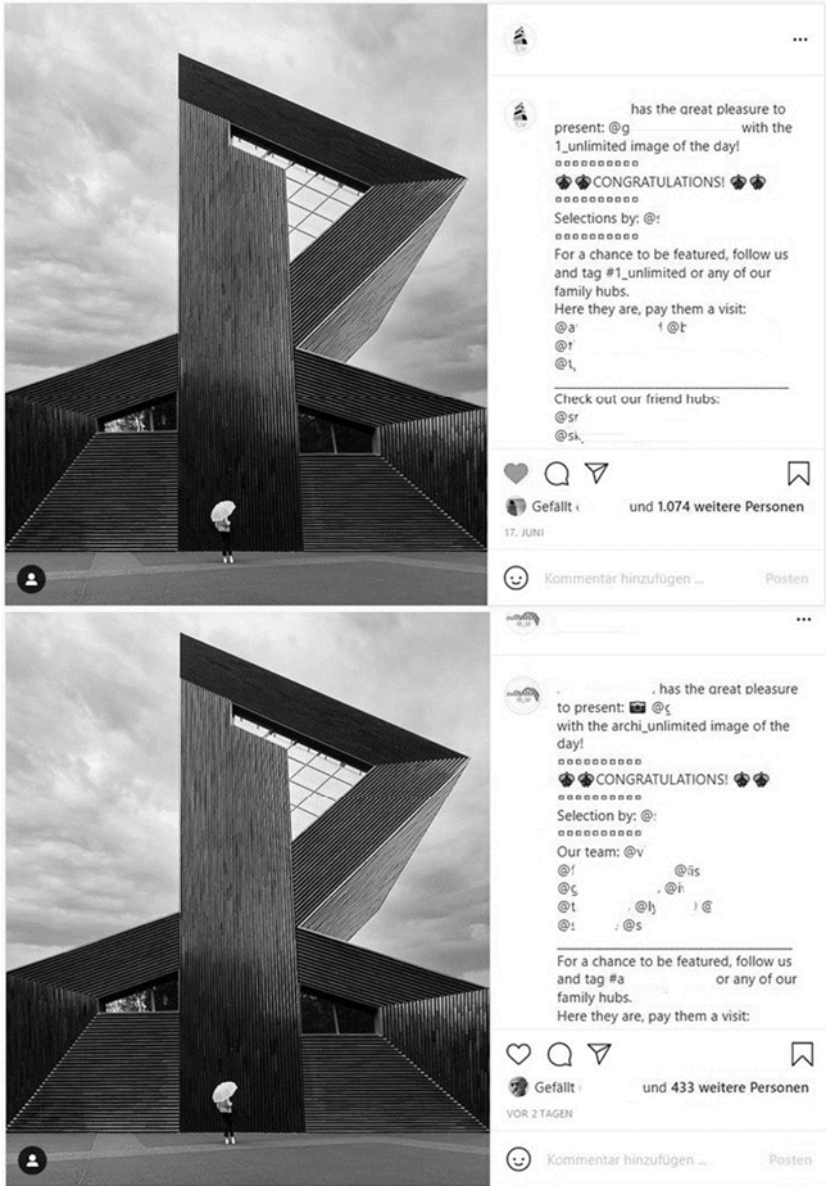


Abb. 5. Repost desselben Motivs auf verschiedenen Hubs (Screenshots)

Verstärkt wird der nivellierende Effekt, sobald er mit einem Starkult in Zusammenhang steht. Bekanntlich sorgte 2015 eine Einstellung aus einem Musikvideo Justin Bieber's, die ihn vor einer Schlucht von Fjaðrárgljúfur im Süden Islands zeigt, dafür, dass die Schlucht gesperrt werden muss. Das auf der Sozialen Medien-Plattform Youtube bereitgestellte Video, das mittlerweile über 485.000.000 Aufrufe verzeichnet, lockte zig Tausend Fans zu dieser Schlucht, die sich in derselben Pose ablichten ließen, um ihre Fotos auf Instagram zu teilen.

Auch um Architekt_innen spinnt sich ein (im Ausmaß sicherlich nicht) vergleichbarer Starkult, der jedes Jahr Tourist_innen zu den von ihnen entworfenen Gebäuden lockt. Vor allem in postfordistischen Kontexten, in denen die Sichtbarkeit von Städten einen positiv besetzten, sich finanziell auszahlenden Wert darstellt, wird Architektur zum Zwecke der Vermarktung des urbanen Raums genutzt.²⁰ Keinem anderen gelingt dies besser als Frank Gehry, dessen fotogene dekonstruktivistische Gebäude wohl zu der meist fotografierten Architektur der Gegenwart zu zählen sind. Vielfach werden seine Bauten abgeleuchtet und anschließend auf Instagram geteilt. Die Fotografien gleichen sich dabei derart oft in Motiv, Perspektive und Lichtverhältnissen, das hier gar von einem hegemonialen Geschmack gesprochen werden kann (Abb. 6, Abb.7). Dasselbe Schicksal ereilt die Bauten der bereits verstorbenen, ebenfalls ungemein renommierten und bekannten Architektin Zaha Hadid. Fraglos ist, dass ihre (einst dekonstruktivistischen, später zunehmend) parametrischen Bauten jeden Blick wert sind; ebenso augenscheinlich ist jedoch, dass die Blicke, denen sich die Gebäude zeigen, diese doch zumeist in nur wenigen Perspektiven erschließen. Bei genauer Betrachtung einer Vielzahl von Fotografien ihrer Architektur weicht der Eindruck einer vermeintlich kreativen Aneignung einer Ernüchterung – die Gleichförmigkeit des Visuellen überwiegt (Abb. 8, Abb. 9).

20 Vgl. die Einleitung zu diesem Band für die Funktion des sogenannten Bilbao-Effekts im gegenwärtigen Kapitalismus.

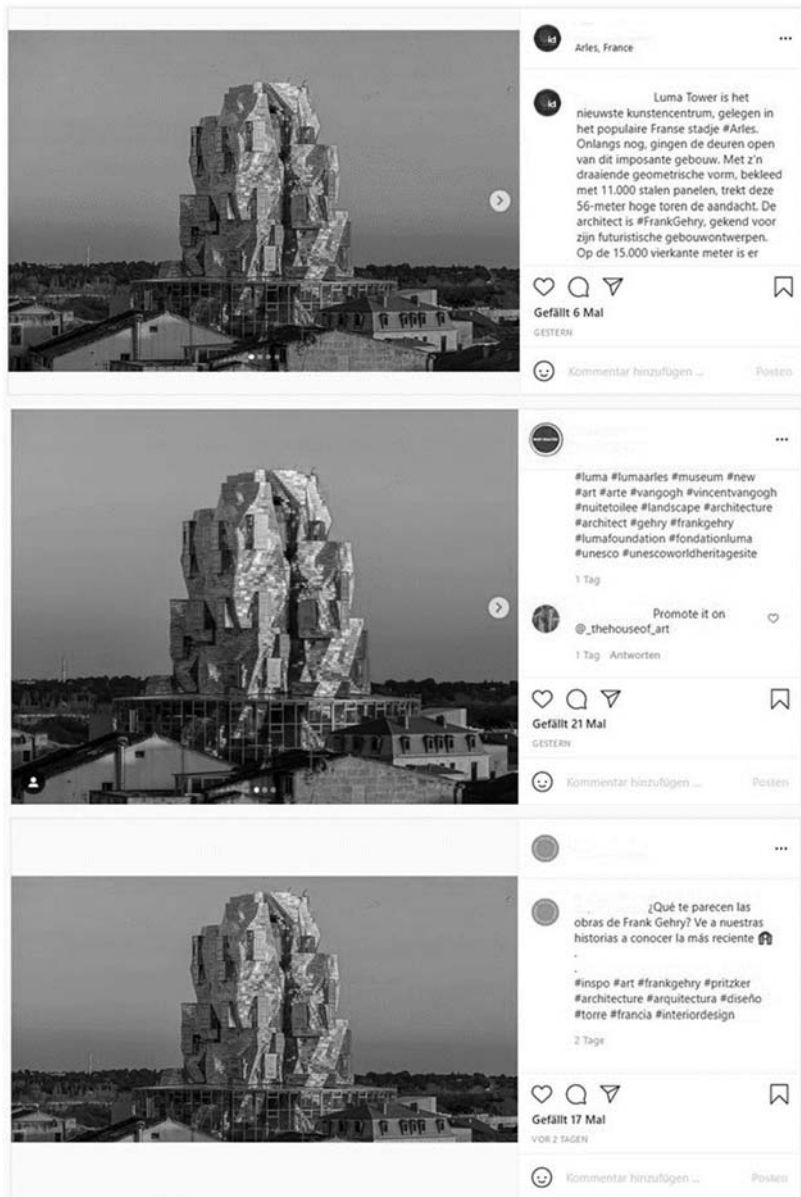


Abb. 6. von Frank Gehry entworfenes Gebäude des LUMA Arles auf öffentlichen, hier anonymisierten Instagram-Profilen (Screenshots)

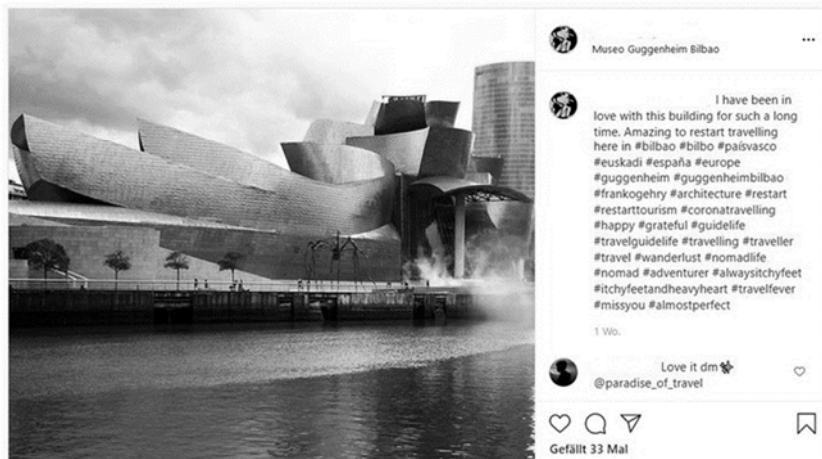
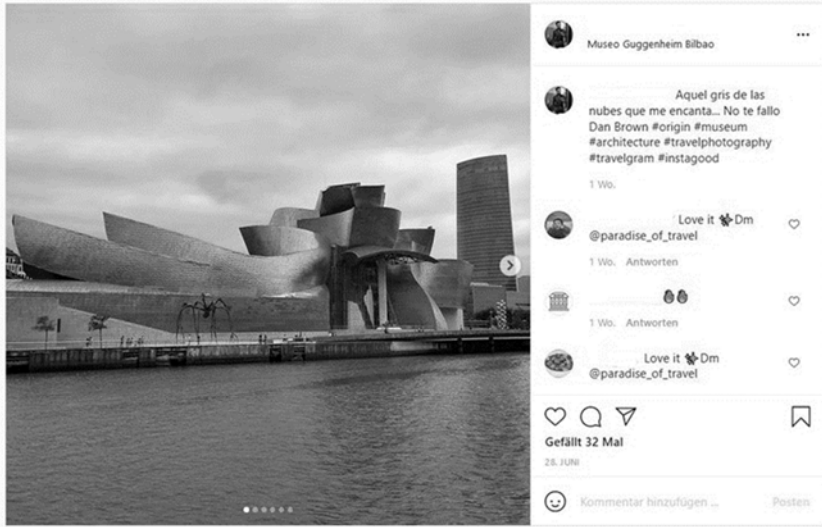


Abb. 7. von Frank Gehry entworfenes Gebäude des Guggenheim-Museum in Bilbao auf öffentlichen, hier anonymisierten Instagram-Profilen (Screenshots)

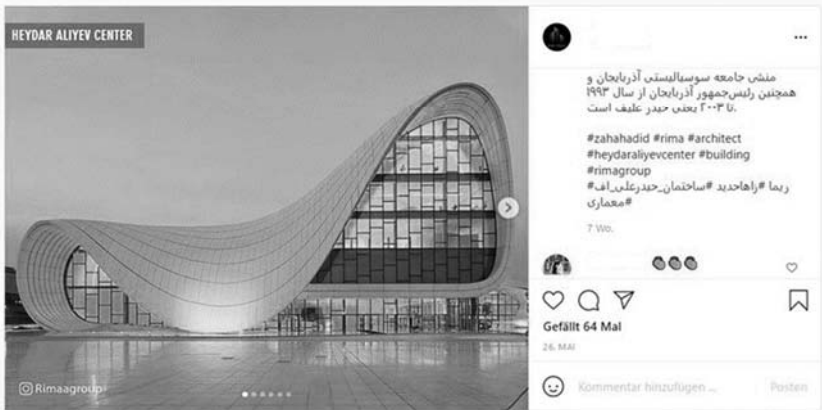


Abb. 8. von Zaha Hadid entworfenes Heydar-Aliyev-Zentrum in Baku, Aserbaidschan auf öffentlichen, hier anonymisierten Instagram-Profilen (Screenshots)



Abb. 9. von Zaha Hadid entworfenes Heydar-Aliyev-Zentrum in Baku, Aserbaidshan auf öffentlichen, hier anonymisierten Instagram-Profilen (Screenshots)

Als Ursachen dieser Nivellierungstendenzen lassen sich die Verkopplung der bereits angeführten infrastrukturellen Bedingungen (Daten, Speichersysteme, Algorithmen, Software) mit (pseudo-)sozialen Praktiken (Taggen, Liken, Kommentieren, Teilen etc.) sowie ungleich verteilte Zugangschancen benennen. Sie produzieren ein Netzwerk aus Bildern, in dem sich Ähnliches angleicht, weil die Aktivitäten jener User_innen geschmacksbildend und zugleich untereinander vernetzend (rück-)wirken, die es sich leisten können, die Welt zu bereisen und ihre Bilder auf Sozialen Medien zu teilen. Dieser Prozess wirkt sich auch auf die Städte aus, deren architektonisches Ensemble in Szene gesetzt wird. Die auf Instagram geteilten Bilder urbaner Räume prägen die Wahrnehmung der Städte, weil sie Städte nicht allein kollektiv und global sichtbar machen. Darüber hinaus stellt insbesondere Architekturfotografie ein Medium dar, in dem zuvor unbewusste Gebäudefunktionen, Stile, Materialien und Formen, Perspektiven (teils reflexiv) der Erfahrung zugeführt werden.²¹ Dementsprechend lassen sich diese Bilder als normative Aussagen begreifen, die spezifische urbane Räume positiv bewerten. Das auf diesem Wege generierte Bild ist konstitutiver Teil der sozialen Realität von Städten.

„Interaktion, gestiftet über Bildlichkeit, ist so im Verborgenen schon immer eine Frage auch der Ästhetik. Denn diese ist eine Frage der Wahrnehmung“ (Nake 2017, 49).

„Städte und ihre Infrastrukturen setzen sich aus der Gesamtheit aller physischen, symbolischen und organisatorischen Handlungsstrukturen zusammen und werden in einem Prozess zwischen bestehender (Infra-)Struktur, intersubjektiven (von Kultur, Kontext und Leitbildern beeinflussten) Wahrnehmungsprozessen sowie den Handlungspraktiken der Akteure reproduziert“ (Matern 2017, 39).

In dieser sozialen Realität orientieren und bewegen sich die Individuen in urbanen Räumen. Wohin sie gehen, was sie an städtischen Orten überhaupt wahrnehmen und wie sie es wahrnehmen, ist (auch) von denjenigen Bildern strukturiert, die sie in Sozialen Medien konsumieren. In dieser von Benjamin inspirierten Perspektive einer Soziologie der visuellen Wahrnehmung wird der Blick des Menschen mit einem historischen Index versehen. Der technologische Wandel bedingt eine Tendenz der Nivellierung des Blicks, der an Städten lediglich das Ähnliche wahrzunehmen vermag. Das Sehen ändert sich somit historisch und kann als Akt begriffen werden, der sowohl die Wahrnehmung (mit-)gestaltet als auch durch soziale und technologische Bedingungen gestaltet wird.²²

21 Siehe dazu erneut die Einleitung in diesem Band.

22 So hat die Konstruktion der Zentralperspektive eine Rationalisierung und Geometrisierung des Sehens zur Folge (Boehm 1996, 19). In diesem Sinne lässt sich Cézannes Absage an die Zentralperspektive als Betonung ihres konstruktiven Momentes interpretieren (Merleau-Ponty 1996).

4 Zum Schluss: (erneut) eine bildwissenschaftliche Perspektive

Der vorliegende Text ging von dem Eindruck aus, dass sich die auf Instagram fotografisch in Szene gesetzte Architektur urbaner Räume in Motiv und Gestaltung (an-)gleicht. Die verfolgte Frage war, mittels welcher Begriffe und Konzepte Bedingungen benannt werden können, die der Tendenz einer Nivellierung des Visuellen Vorschub leisten. Ausgehend von bildwissenschaftlichen Überlegungen zum Begriff des Bildes, wurden die digitale Infrastruktur und (pseudo-)soziale Praktiken in Sozialen Medien in (technik-)soziologischer Perspektive hinsichtlich ihrer prägenden Kraft für die Wahrnehmung von Städten reflektiert. Dabei sollte nicht einer Globalisierungskritik das Wort geredet werden, die selbst über aller nur Gleichförmigkeit und Nivellierung von Qualitäten zu erblicken vermag – dass es ebenfalls kreative Aneignung digitale Technologie und urbaner Räume gibt, zeigt dieser Band. Gleichwohl wurde analysiert, inwiefern die in den Technologien und Infrastrukturen angelegten Tendenzen kreative Praktiken unterminieren. Abschließend soll hier nun der Versuch unternommen werden, die bisherige Darstellung bild- und kunstwissenschaftlich mittels des Begriffs des Bildaktes zu reflektieren. Das Ziel ist dabei, die Wirkmächtigkeit von Bildern eingeständig und prinzipiell in den Blick zu rücken und sie zugleich als Element des bisher rekonstruierten Zusammenhangs zu begreifen.

Maßgeblich für das Verständnis von Bildakten sind Bredekamps (2015) Ausführungen zur weltgestaltenden und -prägenden Wirkung von Bildern, die sich jedoch zu keiner einheitlichen Theorie fügen. Unter dem Bildakt soll „eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden werden, die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht“ (ebd., 60).²³ Hinsichtlich der Performanz der Bilder, die in einer Resonanzbeziehung zwischen Rezipierenden und Bild entstehen kann, differenziert Bredekamp drei Formen.

„Die Reflexion des Bildaktes [...] zielt auf den unkontrollierbaren, teils erhofften, teils unerwünschten Eigenwillen des geformten Stoffes. Im Zentrum steht der Nachvollzug, wie sich die Ich-Bindung des Rezipienten in ein Wechselspiel zwischen ihm selbst und der ihm entgegenkommenden, geformten Welt in dreifacher Form auflöst: *schematisch*, als Nachahmungseffekt von Gesten, Posten und Bildformel, *substitutiv*, als Austausch von Bild und Körper, und *intrinsisch*, als Wirkmacht der Form als Form“ (ebd., 10, kursiv im Original).

Mit Blick auf das hier diskutierte Thema können alle von Bredekamp benannten Formen helfen, die nivellierende Wirkung digitaler Architekturfotografien

23 Hervorzuheben ist, dass der Bildakt im Gegensatz zum Sprechakt das einzelne Bild, der Sprechakt jedoch das Kontinuum des Sprechens fokussiert. Der Bildakt „setzt das ‚Bild‘ nicht an die Stelle der Wörter, sondern an die des Sprechenden“ (Bredekamp 2015, 59).

auszuleuchten. Naheliegend ist es zunächst, diese Wirkung mit dem schematischen Bildakt in Beziehung zu setzen. Zwar bezieht dieser sich bei Bredekamp im engeren Sinne auf die Körperlichkeit des Dargestellten, das zu einer musterhaften lebendigen Nachahmung durch die Rezipierenden motiviert – doch selbst bei organischer Architektur mag ihre Simulation durch die Betrachtung von Fotografien wenig plausibel erscheinen. Jedoch ermöglicht die Betonung des Bildschemas, eine Facette von Bildern genauer zu verstehen: Die Wirkung des Bildes wird dabei über sein Schema generiert, dass „Standards der Bewertung und damit auch der Orientierung und der Nachahmung durch die besondere Form der lebendigen Figur“ (ebd., 111) vorgibt und „den dargestellten Inhalt in seinem Wert definiert, um solcherart musterhaft auf den Betrachter zu wirken“ (ebd.). In diesem Sinn sind es nicht allein die evaluativen Praktiken, die innerhalb des digitalen Kontextes wertsetzend fungieren, sondern ebenfalls Bildschemata selbst.

Der intrinsische Bildakt gründet im Potential der abgebildeten Formen, die Wahrnehmung der Rezipierenden zu strukturieren (ebd., 60). Der reflexive Nachvollzug des Angeschauten prägt die Betrachtung weiterer Bilder, ein Effekt, der sich hier in der Analyse digitaler Architekturfotografien deutlich zeigte: Bereits zuvor in Sozialen Medien rezipierte Fotografien geben dem visuellen Sinn eine Richtung, in der er die eigens abgelichteten Gebäude in eine Perspektive setzt.²⁴ Der substitutive Bildakt wiederum bezieht sich ebenfalls auf bildlich dargestellte Körper, die von Rezipierenden für die eigentlichen Körper gehalten werden. Dass Bilder eine derart suggestive Wirkung haben, zeigen die Bilderstürme im 16. Jahrhundert (Bredekamp 1975). Bezogen auf Architekturfotografien wird so begreiflich, wieso die Darstellung von urbaner Realität für diese selbst gehalten wird, Architekturfotografien auf diesem Wege auf die Wahrnehmung von Städten rückwirken.

Mit diesen begrifflichen Mitteln und Differenzierungen von digitalen Bildakten der Architekturfotografie zu sprechen, fokussiert ihr Potential, Sichtbarkeit und Werthaftigkeit zu erzeugen und die visuelle Wahrnehmung zu formen. Dieser Blick auf eine spezifische Wirkmächtigkeit, der die Eigenständigkeit von Bildern betont, darf jedoch nicht die im vorliegenden Text reflektierten digitalen Kontextbedingungen vergessen machen. Bilder derart als Element von soziotechnischen Handlungszusammenhängen zu begreifen, ermöglicht ein besseres Verständnis davon, wie Architekturfotografien nicht allein die

24 Da die „Augen der aus sich herausblickenden Werke [...] ihre Form“ (ebd., 246) sind, wird der intrinsische Bildakt von Bredekamp gar als dessen „reinste Form“ (ebd., 320) aufgefasst. In seinen Ausführungen erörtert Bredekamp gar selbst den intrinsischen Bildakt architektonischer Zeichnungen (ebd., 267ff.). Jedoch hebt er zum einen nur die befreiende Raumerfahrung hervor, die die Multiperspektivität jener Zeichnungen ermöglicht, ohne nivellierende Effekte ebenfalls zu diskutieren; zum anderen beschäftigt er sich ausschließlich mit analogen Zeichnungen, ohne digitale Abbildungen und Distributionskontexte zu berücksichtigen. Dazu fehlt ihm ein gesellschaftstheoretischer Begriff der Digitalisierung, also jenes Prozesses, in dem gegenwärtige Bildakte eingebunden sind.

Wahrnehmung der Rezipierenden, sondern die von Städten prägen: In der Perspektive einer relationalen Soziologie (Häußling 2010) des Visuellen sind es nicht allein menschliche, sondern ebenso nicht-menschliche Akteur_innen, zwischen denen Beziehungen bestehen, die wiederum Identitäten auszubilden vermögen. In diesem Sinne werden städtische Identitäten aus einem Wechselspiel der Bezüge von Interpret_innen und Bild sowie der digitalen Infrastruktur und sozialen Praktiken konstituiert. Die hier eingenommenen bild- und gesellschaftswissenschaftlichen Perspektiven erweisen sich somit als sich wechselseitig ergänzende Betrachtungsweisen, in denen verschiedene Facetten der nivellierenden Wirkung von Architekturfotografie auch mit Blick auf Städte betont und analysiert werden können.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003): *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Band 7, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.
- Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen*. Berlin.
- Baudrillard, Jean (2011): *Der symbolische Tausch und der Tod*. Berlin.
- Baum, Markus (2020): Avantgarde, Architektur und Lebenswelt. Zur Aktualität einer kunstgeschichtlichen Intention, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 65, 2, 109–126.
- Baum, Markus (2021a): Das defizitäre Wissen der Digitalisierung. Daten, Algorithmen und Kapitalismus, in: *Grenzgängerin. Essays zur Gegenwart*, 2, 3, 93–105.
- Baum, Markus (2021b): Freiheit in datafizierten Kontexten? Politische Betrachtung des digitalisierten Neoliberalismus, in: *Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 16, 191, online first.
- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften. Band I: Abhandlungen*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.
- Beyme, Klaus von (1993): *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst*. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik. Frankfurt/M.
- Boehm, Gottfried (1996): Die Wiederkehr der Bilder, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München, 11–38.
- Boes, Andreas/Kämpf, Tobias (2020): Informatisierung und Emanzipation. Zur Dialektik der Informationsökonomie, in: *Das Argument*, 61, 335, 133–156.
- Böhme, Gernot (2016): *Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin.
- Bowker, Geoffrey C./Star, Susan Leigh (2000): *Sorting things out. Classification and its consequences*. Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Bredenkamp, Horst (1975): *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt/M.
- Bredenkamp, Horst (2015): *Der Bildakt*. Berlin.
- Brighenti, Andrea Mubi (2018): The Social Life of Measures. Conceptualizing Measure–Value Environments, in: *Theory, Culture & Society*, 35, 1, 23–44.
- Bubner, Rüdiger (1989): *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt/M.

- Bürger, Peter (1977): Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur. Frankfurt/M.
- Bürger, Peter (1980): Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M.
- Bürger, Peter (1992): Prosa der Moderne. Frankfurt/M.
- Burri, Regula Valérie (2008): Bilder als soziale Praxis. Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen, in: Zeitschrift für Soziologie, 37, 4, 342–358.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M.
- Castells, Manuel (2017): Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Das Informationszeitalter. Wirtschaft. Gesellschaft. Kultur. Band 1. Wiesbaden.
- Couldry, Nick/Hepp, Andreas (2017): The mediated construction of reality. Cambridge, Malden.
- Couldry, Nick/Hepp, Andreas (2021): Datafizierung. Wie digitale Medien und ihre Infrastrukturen unsere Praktiken, unser Wissen und unsere soziale Welt verändern, in: Mittelweg 36, 30, 1, 85–101.
- Dahler-Larsen, Peter (2012): The Evaluation Society. Stanford.
- Damus, Martin (1973): Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der avantgardistischen Kunst der sechziger Jahre. Frankfurt/M.
- Danto, Arthur C. (1991): Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt/M.
- Diehl, Paula (2015): Das Symbolische, das Imaginäre und die Demokratie. Eine Theorie politischer Repräsentation. Baden-Baden.
- Dolata, Ulrich (2015): Volatile Monopole. Konzentration, Konkurrenz und Innovationsstrategien der Internetkonzerne, in: Berliner Journal für Soziologie, 24, 4, 505–529.
- Dolata, Ulrich (2017): Technisch erweiterte Sozialität. Soziale Bewegungen und das Internet, in: Zeitschrift für Soziologie, 46, 4, 266–282.
- Dziudzia, Corinna (2020): Historisierung des Diskurses und Potenzierung ästhetischer Erfahrungen in der Literatur der (Post-)Moderne, in: Journal of Literary Theory, 14, 1, 10–30.
- Espeland, Wendy Nelson/Stevens, Mitchell L. (1998): Commensuration as a Social Process, in: Annual Review of Sociology, 24, 1, 313–343.
- Frisch, Thomas (2019): Digitale Bewertungskultur im Tourismus 2.0, in: Kropf, Jonathan/Laser, Stefan (Hrsg.): Digitale Bewertungspraktiken, Wiesbaden, 41–70.
- Giddens, Anthony (1997): Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung. Frankfurt/M.
- Gilroy, Paul (2002): The black Atlantic. Modernity and double consciousness. London.
- Goffman, Erving (1979): Gender Advertisements. London.
- Gombrich, Ernst H. (2014): Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Berlin.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M.
- Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg.
- Hall, Stuart (1999): Die zwei Paradigmen der Cultural Studies, in: Hörning, Karl H./Winter, Rainer (Hrsg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt, 13–42.
- Häußling, Roger (2010): Relationale Soziologie, in: Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hrsg.): Handbuch Netzwerkforschung. Wiesbaden, 63–87.

- Häußling, Roger (2020): Daten als Schnittstellen zwischen algorithmischen und sozialen Prozessen. Konzeptuelle Überlegungen zu einer Relationalen Techniksoziologie der Datafizierung in der digitalen Sphäre, in: Maasen, Sabine/Passoth, Jan-Hendrik (Hrsg.): *Soziologie des Digitalen - Digitale Soziologie? Soziale Welt - Sonderband 23*. Baden-Baden, 134–150.
- Häußling, Roger/Eggert, Michael/Kerpen, Daniel/Lemm, Jacqueline/Strüver, Niklas/Ziesen, Nenja Katharina (2017): *Schlaglichter der Digitalisierung. Virtuelle(r) Körper – Arbeit – Alltag: Ein Vorstoß zum Kern der Digitalisierung aus einer techniksoziologisch-relationalen Perspektive*, Working Paper des Lehrstuhls für Technik- und Organisationssoziologie. Aachen.
- Haustein, Lydia (2008): *Global icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität*. Göttingen.
- Hornuff, Daniel (2021): Hassbilder. Gewalt posten, Erniedrigung liken, Feindschaft teilen, in: Kohout, Annekathrin/Ulrich, Wolfgang (Hrsg.): *Digitale Bildkulturen. Bildproteste, Screenshots, Hassbilder, Netzfeminismus und Selfies*. Bonn, 157–229.
- Huhnholz, Sebastian/Hausteiner, Eva Marlene (2018): Politische Ikonographie und Differenzrepräsentation, in: Huhnholz, Sebastian/Hausteiner, Eva Marlene (Hrsg.): *Politische Ikonographie und Differenzrepräsentation*. Leviathan Sonderband 34. Baden-Baden, 7–20.
- Imdahl, Max (1996): *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München, 300–324.
- Jameson, Fredric (1986): Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg, 45–102.
- Jenks, Chris (Hrsg.) (2002): *Visual culture*. London.
- Keppler, Angela (2000): Verschränkte Gegenwarten. Medien und Kommunikationssoziologie als Untersuchung kultureller Transformationen, in: Münch, Richard/Jauß, Claudia/Stark, Carsten (Hrsg.): *Soziologie 2000. Kritische Bestandsaufnahmen zu einer Soziologie für das 21. Jahrhundert*. Soziologische Revue. Sonderheft 5. München, Oldenburg, 140–152.
- Kohout, Annekathrin/Ulrich, Wolfgang (2021): Vorwort, in: Kohout, Annekathrin/Ulrich, Wolfgang (Hrsg.): *Digitale Bildkulturen. Bildproteste, Screenshots, Hassbilder, Netzfeminismus und Selfies*. Bonn, 7–11.
- Krüger, Anne K./Hesselmann, Felicitas (2020): Sichtbarkeit und Bewertung, in: *Zeitschrift für Soziologie*, 49, 2-3, 145–163.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (2006): *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien.
- Lamont, Michèle (2012): *Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation*, in: *Annual Review of Sociology*, 38, 1, 201–221.
- Marquard, Odo (2003): *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. München.
- Marres, Noortje (2018): *Digital sociology. The reinvention of social research*. Cambridge.
- Matern, Antje (2017): *Reproduktion städtischer Räume durch (technische) Infrastruktur*, in: Flitner, Michael/Lossau, Julia/Müller, Anna-Lisa (Hrsg.): *Infrastrukturen der Stadt*. Wiesbaden, 23–43.
- Mau, Steffen (2017): *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen*. Berlin.

- Menke, Christoph (1991): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt/M.
- Merleau-Ponty, Maurice (1996): Der Zweifel Cézannes, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München, 39–59.
- Mersch, Dieter (2019): Ideen zu einer Kritik ‚algorithmischer‘ Rationalität, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 67, 5, 851–873.
- Müller-Brehm, Jaana/Otto, Philipp/Puntschuh, Michael (2020): Kommunikation, Medien und die öffentliche Debatte, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Digitalisierung. Informationen zur politischen Bildung Nr. 344. Bonn, 8–15.
- Nake, Frieder (2017): Das doppelte Bild, in: Blümle, Claudia/Bredenkamp, Horst/Bruhn, Matthias (Hrsg.): Digitale Form. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Berlin, Boston, 40–50.
- Panofsky, Erwin (1994): Ikonographie und Ikonologie, in: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Köln, 207–225.
- Paßmann, Johannes/Schubert, Cornelius (2021): Kritik der digitalen Urteilskraft. Soziale Praktiken der Geschmacksbildung im Internet, in: Mittelweg 36, 30, 1, 60–84.
- Polanyi, Michael (1996): Was ist ein Bild?, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München, 148–162.
- Power, Michael (2010): The Audit Society. Rituals of Verification. Oxford.
- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheorietische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie, 32, 4, 282–301.
- Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin.
- Reckwitz, Andreas (2017): Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin.
- Ritter, Joachim (2018): Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel. Frankfurt/M.
- Schäfer, Hilmar (2021): Der Gebrauch des Digitalen. Zur praxeologischen Analyse digitaler Kultur, in: Mittelweg 36, 30, 1, 3–14.
- Schankweiler, Kerstin (2021): Bildproteste. Widerstand im Netz, in: Kohout, Ankeathrin/Ulrich, Wolfgang (Hrsg.): Digitale Bildkulturen. Bildproteste, Screenshots, Hassbilder, Netzfeminismus und Selfies. Bonn, 85–154.
- Schapiro, Meyer (1996): Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München, 253–274.
- Schiller, Dan (2000): Digital capitalism. Networking the global market system. Cambridge, London.
- Schulze, Gerhard (1993): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt/M.
- Schwelling, Birgit (2004): Der kulturelle Blick auf politische Phänomene. Theorien, Methoden, Problemstellungen, in: Schwelling, Birgit (Hrsg.): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft: Theorien, Methoden, Problemstellungen. Wiesbaden, 11–29.
- Seel, Martin (2018): Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. Frankfurt/M.
- Sontag, Susan (2016): Über Fotografie. Frankfurt/M.
- Saab, Philipp (2019): Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit. Berlin.

- Staab, Philipp/Thiel, Thorsten (2021): Privatisierung ohne Privatismus. Soziale Medien im digitalen Strukturwandel der Öffentlichkeit, in: Seeliger, Martin/Sevignani, Sebastian (Hrsg.): Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Sonderband Leviathan. Baden-Baden, 277–297.
- Stalder, Felix (2017): Kultur der Digitalität. Berlin.
- Star, Susan Leigh (1999): The Ethnography of Infrastructure, in: *American Behavioral Scientist*, 43, 3, 377–391.
- Star, Susan Leigh/Ruhleder, Karen (1996): Steps Toward an Ecology of Infrastructure. Design and Access for Large Information Spaces, in: *Information Systems Research*, 7, 1, 111–134.
- Szarkowski, John (2007): *The Photographer's Eye*. London.
- Vormbusch, Uwe (2019): Soziokalkulation. Zur Ausweitung des Bewertungshorizonts in der Gegenwartsgesellschaft, in: Nicolae, Stefan/Endreß, Martin/Berli, Oliver/Bischur, Daniel (Hrsg.): (Be)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit. Wiesbaden, Germany, 23–44.
- Warburg, Aby (Hrsg.) (2000a): *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Gesammelte Schriften II. Berlin.
- Warburg, Aby (Hrsg.) (2000b): *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Gesammelte Schriften I. Berlin.
- Welsch, Wolfgang (1993): Ästhetisierungsprozesse. Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 41, 1, 7–29.

Tragische Pionier_innenarbeit. Die gentrifizierende Funktion des Kreativmilieus

Jakob Becker

1 Einleitung

Wir leben im Zeitalter enorm wachsender Städte und somit der größten Völkerwanderung in der Geschichte der Menschheit (Lammer 2013, 40). Auf allen Kontinenten zieht es die Menschen in die Städte. Sie sind auf der Suche nach Arbeit, auf der Flucht vor den Folgen des Klimawandels, vor bewaffneten Konflikten – oder folgen der Faszination einer kulturellen und sozialen Vielfalt, wie sie nur in Städten erlebbar ist. Städte bieten Raum zur Entfaltung von Kreativität, persönlichen Freiheiten und Interessensgemeinschaften. In Städten ist es möglich, anonym in der Masse unterzutauchen, sich auszuleben, ständig neue Bekanntschaften zu machen. Mit ihrer Fülle von Möglichkeiten, Angeboten, Anregungen und Inspirationsquellen sind Städte schon immer Sehnsuchtsorte von Kreativen, Alternativen und Kulturschaffenden gewesen. Neben den Orten der öffentlich geförderten Hochkultur mit ihren Konzerthäusern, Theatern und Museen entwickelt sich eine lebendige, alternative Kulturszene und Subkultur. Mit wachsender Bevölkerung verschärfen sich jedoch auch die Probleme in der Stadt: soziale Ungleichheit, Wohnungsmangel, Gettoisierung, um nur einige zu nennen.

Überall ist Veränderung spürbar und die Frage, für wen die Stadt eigentlich da ist, wird immer drängender. Ein Schlagwort, das in diesem Zusammenhang immer häufiger genannt wird, ist Gentrifizierung. Während die Mieten explodieren und die Menschen keine Wohnung mehr finden, verändert sie das Gesicht ganzer Nachbarschaften. In den hitzigen Debatten um die Verantwortlichkeit wird auch auf die Kreativen und Kulturschaffenden gezeigt. Ihnen wird vorgeworfen, dass sie es seien, die erst die Aufmerksamkeit auf bestimmte Stadtteile lenken würden. Gleichzeitig lässt sich beobachten, dass Unternehmen oder Städte Kreative immer häufiger in Marketingkampagnen oder Stadtentwicklungsprojekte einbinden. Welche Rolle spielen also die Kulturschaffenden und Kreativen für die Entwicklung der Städte? Warum werden sie in die Stadtentwicklung offiziell einbezogen und tragen sie ‚Schuld‘ an

Gentrifizierung? Diesen Fragen soll im folgenden Text nachgegangen werden. Dafür wird zuerst der theoretische Rahmen beschrieben und der Begriff der Gentrifizierung und seine Herkunft werden erläutert. Anhand dreier unterschiedlicher Erklärungsansätze wird aufgezeigt, welche Rollen die Kreativen darin einnehmen (können). Anschließend werden die beschriebenen Theorien auf das Beispiel Aachen und besonders auf die Entwicklung des Stadtteils Aachen-Nord angewendet. Im Fazit werden einige Vorschläge zusammengetragen, wie Kreative und Kulturschaffende aktiv dazu beitragen können, Gentrifizierung zu bekämpfen.

2 Die Kreativen

Ganz allgemein lässt sich Kreativität als Fähigkeit beschreiben, etwas Neues oder Besonderes zu erschaffen, etwas zu verändern oder eine Lösung für ein Problem zu finden. Kreativität durchdringt also alle Lebensbereiche oder Arbeitsfelder. Sie steckt in den kleinen Ideen, die den Alltag erleichtern bis hin zu den großen gesellschaftlichen Fragen. Kreativ sind demnach alle Menschen. In diesem Text soll es jedoch um die Menschen gehen, die ihre Kreativität gezielt für kulturelle oder künstlerische Leistungen einsetzen, die malen, musizieren, schreiben, Theater spielen, Videos drehen, Veranstaltungen organisieren usw.: diejenigen, die es schaffen, Alltägliches in etwas Erstaunliches zu verwandeln, die uns zum Tanzen bringen, die uns die Möglichkeit geben, in die Geschichte einzutauchen oder eine Ahnung davon zu erhaschen, was in unserer Gesellschaft alles möglich wäre; diejenigen, die uns mit einer Darbietung den Alltag vergessen lassen und uns eine Möglichkeit eröffnen, uns neu zu erfinden; diejenigen, die nachts ein Sicherheitssystem überwinden, um einen Zug zu bemalen oder die Häuser besetzen; diejenigen, die auf das große Geld verzichten, um genau das zu tun, was sie antreibt; aber auch diejenigen, die ihre Werke in Galerien für Millionen verkaufen oder die Oberschicht mit einer Operette im Staatstheater unterhalten; diejenigen, die von der Stadt für ein Wandbild bezahlt werden oder ein Design für die nächste Imagekampagne entwerfen; diejenigen, die ihre Werke und Ideen verkaufen, um davon leben zu können. Die Vielfalt von Kulturschaffenden und kreativen Köpfen ist unendlich.

Begrenzt wird sie nur durch den gesellschaftlichen Rahmen. Dabei sind es gerade die Kreativen, die es immer wieder schaffen, diesen Rahmen zu sprengen. Somit kann das, was in der kulturellen Landschaft passiert, richtungsweisend für eine ganze Gesellschaft sein.¹ Die verschiedenen kulturellen

1 Vgl. Reckwitz (2012) zum gesellschaftlichen Status von Kreativität.

Bewegungen, die zum Beispiel aus der 1968er-Generation hervorgegangen sind, zeigen dies vielleicht am deutlichsten. Dort lässt sich allerdings auch ablesen, dass sich gesellschaftliche Konflikte meist zuerst in der Kulturwelt äußern. So wird zum Beispiel dieser Tage im Rahmen der Kolonialismus-Debatte hitzig über Denkmäler, Straßennamen oder die Rückgabe von Raubkunst diskutiert, eine Debatte, an der die breite Bevölkerung jedoch kaum Anteil nimmt. Die Kulturwelt bleibt vielen verschlossen und erscheint dadurch in manchen Umgebungen elitär und fremd. Gleichzeitig werden kreativ-künstlerische Ideen oft genutzt und sind bestens geeignet, um Fremdheit zu überwinden und Menschen miteinander zu verbinden.

Kunst und Kultur sind mithin unabdingbarer Bestandteil einer pluralistischen Gesellschaft. Diejenigen, die sie hervorbringen, tragen somit eine große Bedeutung und Verantwortung. Worin diese Bedeutung liegt und welchen Einfluss Künstler_innen und Kulturschaffende auf gesellschaftliche Strömungen nehmen können, ist ein heiß diskutiertes Thema. Um sich hier eine Meinung zu bilden, hilft es zu betrachten, welche unterschiedlichen Bereiche es gibt. Für diese Betrachtung spielen vor allem drei Bereiche eine Rolle: der öffentlich-geförderte Kulturbetrieb, die Kultur- und Kreativwirtschaft und die informelle, alternative Kulturszene. Die letzte Kategorie beschreibt alle kulturellen oder künstlerischen Tätigkeiten, die nicht von staatlichen Fördergeldern abhängen und nicht auf Gewinn abzielen. Hierzu zählen bspw. Subkultur, Protestkultur, kollektiv organisierte Zentren oder (wilde) Graffiti. Häufig sind die Macher_innen dieser Kultur Menschen mit einem starken Bedürfnis, nicht dem Mainstream nachzugeben, etwas Alternatives zu schaffen oder die Gesellschaft zu bewegen. Daneben existieren die großen, auf Steuergeldern basierenden Theater oder Museen, sogenannte Hochkultur. Die Künstler_innen und besonders die Musiker_innen an freien Theatern müssen sich oft mit kleinen Gehältern zufriedengeben und stets um Fördergelder bangen. Vielleicht auch deswegen versuchen viele Kulturschaffende auf anderen Wegen mit ihrer Kreativität Geld zu verdienen. Es entstehen Tätigkeitsfelder, die zusammenfassend als Kultur- und Kreativwirtschaft (KuK) bezeichnet werden. Ihre Gemeinsamkeit besteht laut der offiziellen Definition in der erwerbswirtschaftlichen Orientierung und der Schaffung, Produktion, Verteilung und/oder medialen Verbreitung von kulturellen oder kreativen Gütern und Dienstleistungen (BMWi 2009, 3). Mittlerweile wurden der KuK elf Teilmärkte zugeordnet (ebd.): Musikwirtschaft, Buchmarkt, Kunstmarkt, Filmwirtschaft, Rundfunkwirtschaft, Markt für darstellende Künste, Designwirtschaft, Architekturmarkt, Pressemarkt, Werbemarkt sowie Software/Games-Industrie. Das wirtschaftliche Potenzial dieser Branche geriet um die 2000er Jahre in den Fokus der Wirtschaftsförderung und wurde seitdem immer stärker gefördert. Diese Aufgabe übernimmt auf nationaler Ebene die „Initiative Kultur- und Kreativwirtschaft des Bundes“. Sie betont, dass 2019 in der KuK mehr Geld erwirtschaftet wurde als z. B. in der chemischen Industrie und unterstützt das Wachstum der Branche

dementsprechend Stadtteile, die zu Beginn überwiegend von sogenannten A-Gruppen bewohnt werden, Arme, Ausländer_innen, Alleinerziehende und Alte. Die Bausubstanz ist meist renovierungsbedürftig, weswegen die Mieten billiger sind als in anderen Stadtteilen (Holm 2010, 9). Dementsprechend existiert für Immobilienunternehmen die Möglichkeit, diese Stadtteile in Wert zu setzen und die Preislücke zu schließen. Da Bestandteil der Inwertsetzung Mietsteigerungen oder Abriss und Neubau von teuren Wohnungen sind, werden die ursprünglichen Mieter_innen zum Auszug gezwungen bzw. verdrängt. Da sich die Geschäftsmodelle der Inwertsetzung nicht nur auf den Wohnungsmarkt beziehen, sondern auch auf den Einzelhandel, Gewerbegebiete, kulturelle Angebote oder Tourismus, geht mit der Verdrängung eine Kommerzialisierung der betroffenen Stadtteile einher. Typische Merkmale für bereits gentrifizierte Stadtteile sind deswegen (Fraedrich 2013, 86):

- Der Anteil an renovierten Immobilien oder Neubauten ist hoch.
- Die Bevölkerung besteht überwiegend aus einkommensstarken Haushalten.
- Das Image des Viertels markiert es als Trendquartier.
- Die Infrastruktur zur Versorgung besteht überwiegend aus ‚exquisiten‘ Läden wie zum Beispiel hochwertige Dienstleistungen oder teure Restaurants.

Gentrifizierte Stadtteile wandeln grundlegend ihr Gesicht. Dieser Prozess lässt sich mittlerweile in verschiedensten Maßstäben und Erscheinungsformen in allen Großstädten beobachten: in Prenzlauer Berg oder Kreuzberg in Berlin, im Schanzenviertel in Hamburg, East End in London, Harlem in New York oder Belleville in Paris. Allen gemeinsam ist die Verdrängung ärmerer Bevölkerungsteile. Autoren wie Marcuse kommen deswegen zu dem Schluss: „Verdrängung ist das Wesen der Gentrifizierung, ihr Ziel, nicht ein unerwünschter Nebeneffekt (1992, 80).

Meistens bewegt sich Gentrifizierung durch eine Stadt von Viertel zu Viertel. Einkommensschwache Menschen können sich also nach dem Wegzug aus einem gentrifizierten Viertel nicht sicher sein, ob sie die Gentrifizierung nicht an anderer Stelle wieder einholt. Dabei verknappt sich fortwährend das Angebot günstigen Wohnraums, wodurch die Wahrscheinlichkeit steigt, dass nur am Stadtrand oder außerhalb der Stadt eine bezahlbare Wohnung zu finden ist. Aus der Not heraus nehmen viele in Kauf, in einer zu teuren oder zu kleinen Wohnung zu bleiben, um nicht wegziehen zu müssen. Schließlich bedeutet Verdrängung für die Betroffenen meistens eine starke Verschlechterung ihrer Lebensumstände. Die alltäglichen Wege werden länger, die Versorgungslage mit medizinischen, sozialen oder kulturellen Angeboten schlechter und soziale Netzwerke werden zerrissen. Besonders für ärmere Haushalte ist der zuletzt genannte Aspekt entscheidend. In Zeiten des Rückbaus des Wohlfahrtsstaates sind nachbarschaftliche und familiäre Netzwerke enorm wichtig, um die vielen

Belastungen im Alltag zu überstehen. Gehen diese verloren, schwindet zugleich die gesellschaftliche Teilhabe und die Chancen, die eigene Lage zu verbessern, werden stark eingeschränkt. Somit hat Gentrifizierung einen maßgeblichen Anteil an der sozialen Spaltung, die wir im Moment beobachten (Butterwege 2020).

Mit der Frage nach der Verantwortung für Gentrifizierung ist das Thema zu einem Politikum geworden. In Europa geschah dies spätestens im Kontext der Nachkriegs-Sanierungsprojekten der 1970er Jahre und der Hausbesetzungsbewegungen. Bis in die 1980er Jahre erstellten Stadtverwaltungen noch Programme zur Reduzierung oder Vermeidung von Gentrifizierung. Beispielsweise wurde verboten, Modernisierungskosten auf die Miete aufzuschlagen. Seit den 1990er Jahren ist das Thema jedoch von der politischen Agenda verschwunden und wird in Diskussionen von Parteipolitiker_innen meistens vermieden (Holm 2010, 52). Für soziale Bewegungen ist Gentrifizierung jedoch umso mehr zu einem weltweit verwendeten Kampfbegriff geworden. Er wird benutzt, um auf soziale Missstände, gesellschaftliche Polarisierung und marktwirtschaftliche Spekulationen aufmerksam zu machen (Adam/Sturm 2014, 270). Dabei wird häufig Bezug auf das Leitbild der Stadtentwicklung von der „unternehmerischen Stadt“ (dazu und im Folgenden Schipper 2014) genommen und als Alternative neue, nicht-marktwirtschaftliche Leitbilder entworfen und gefordert. Spätestens durch die Bewegung rund um den Berliner Mietendeckel und die Initiative „Deutsche Wohnen & Co enteignen“ hat die Diskussion um Gentrifizierung bundesweit wieder zugenommen.

Weshalb aber ist Gentrifizierung überhaupt so weit verbreitet? Die Antwort liegt in der kapitalistischen Stadtproduktion bzw. der Inwertsetzung von Stadt (Vollmer 2018, 31). Im Anschluss an die fordistisch-keynesianischen Wirtschaftspolitik der 1960er Jahre, deren Ziel es war, Wirtschaftswachstum über die Steigerung der Nachfrage zu bestärken, hat sich in den 1970er Jahren die Neoliberalisierung durchgesetzt. Ihr Ziel ist es, alle Lebensbereiche zu kommodifizieren und somit der ökonomischen Verwertung zugänglich zu machen. Ein ungehinderter Wettbewerb auf einem freien Markt wird dafür als wesentlich erachtet. Dies hat die Deregulierung der Finanzmärkte und Liberalisierung des Außenhandels auf globaler Ebene zur Folge. In der globalisierten Wirtschaft werden Staaten zu Konkurrenten um die großen Unternehmen, Handelskontrollen und gut ausgebildete Arbeitskräfte. Die Verantwortung, sich in diesem Wettbewerb erfolgreich zu positionieren, übertrugen viele Staaten in weiten Teilen auf die Kommunen. Gleichzeitig wurden mit der Austeritätspolitik Einsparungen und der Rückbau des Sozialstaats gerechtfertigt. Kommunen können sich gegen die von oben verordneten Sparzwänge nicht wehren und sind aufgrund dieser Politik darauf angewiesen, sich selbst um finanzielle Ressourcen zu bemühen.

Dabei stehen sie in Konkurrenz zueinander. Städte konkurrieren um Fördergelder, Unternehmensansiedlungen, wohlhabende Steuerzahler_innen,

Tourist_innen, staatliche und wirtschaftliche Kontrollfunktionen oder Großereignisse. Um im Wettbewerb erfolgreich zu sein, werden alle Politikfelder dieser Standortpolitik untergeordnet. Gleichzeitig werden Stadtverwaltungen immer stärker wie Unternehmen geführt (Häußermann/Läpple/Siebel 2008, 280ff.). Eigenbetriebe, soziale und kulturelle Leistungen und Wohnungsbestände werden auf Rentabilität geprüft und bei negativen Ergebnissen ausgelagert. Dies wird mit der Annahme begründet, dass private Unternehmen sparsamer wirtschaften als die öffentliche Hand. Unternehmen werden mit Steuer-nachlässen oder Absicherungen bei Verlusten motiviert, sich anzusiedeln. Gewinne werden somit privatisiert und Verluste sozialisiert (Vollmer 2018, 36). Beispielsweise resultieren viele aktuelle Probleme des Wohnungsmarkts aus der Privatisierung großer Wohnungsbestände in den 1990er Jahren. Millionen von Steuergeldern müssen jährlich ausgegeben werden, um die gestiegenen Mieten dieser Wohnungen für Wohngeldberechtigte zu finanzieren. Es profitieren dabei vor allem Unternehmen wie Deutsche Wohnen oder Vonovia.

Währenddessen wird versucht, die entstehenden Defizite in den kommunalen Haushalten durch sogenannte Private-Public-Partnerships zu kompensieren. Aufgaben der öffentlichen Hand werden an private Unternehmen oder soziale Träger übertragen, so auch bei Bauprojekten oder der Versorgung von Menschen in Notlagen (ebd.). Viele Kommunen versuchen zum Beispiel mit (v.a. finanziellen) Anreizen Investor_innen dazu zu bewegen, Sozialwohnungen zu bauen, anstatt diese aus eigenen Mitteln zu finanzieren und somit nachhaltig zur Verfügung zu stellen.

Bei diesem Prozess entstehen Governance-Strukturen, die sich demokratischer Kontrolle entziehen; zum Beispiel Stadtteilkonferenzen, die sich meist aus nicht gewählten Akteur_innen von Stadtverwaltung, Wirtschaft, sozialen Trägern, aber auch betroffenen Bürger_innen zusammensetzen.² Gesellschaftlicher Wohlstand wird von unten nach oben verteilt, während sich das Versprechen vom Aufzugeffekt, der die unteren Gesellschaftsschichten nach oben befördern soll, nicht erfüllt. Für den wirtschaftlichen Erfolg einer Kommune werden die Bedürfnisse hochgebildeter, einkommensstarker Haushalte fokussiert und die der einkommenschwachen Bevölkerungsgruppen missachtet. Es kann sogar von einer gezielten Politik gegen die ärmeren Bevölkerungsgruppen gesprochen werden (Schipper 2014, 97). In diesem Kontext lässt sich

2 Inwiefern Governance-Strukturen Demokratie ausweiten oder demokratische Kontrollmechanismen unterminieren, ist Gegenstand politikwissenschaftlicher Debatten. Positionen aus dem Spektrum der liberalen repräsentativen Demokratietheorie weisen darauf hin, dass die Entscheidungsträger_innen nicht durch demokratische Wahlen legitimiert seien; Positionen aus dem Spektrum direkter Demokratietheorie heben hingegen hervor, dass Betroffene nun umfassender einbezogen werden (vgl. zur Debatte Benz et al. 2007). Dass Governance-Strukturen letztendlich ebenfalls sehr exklusiv sind, wird mit Blick auf diejenigen, die sich tatsächlich beteiligen, diskutiert. In der Regel sind dies Bürger_innen, die hohes ökonomische, kulturelles und soziales Kapital aufweisen. Marginalisierte enthalten sich hier eher, kommen also nicht zu Wort (Offe 2004).

Gentrifizierung als gezielte bevölkerungspolitische Strategie erkennen (Vollmer 2018, 36) – Verdrängung als Mittel für den wirtschaftlichen Erfolg der Stadt.

Gentrifizierung ist jedoch nie als einseitig staatlich gesteuerter Prozess zu verstehen, sondern hat verschiedene Auslöser, die ineinander verflochten sind. Neben staatlichen Impulsen gilt es, sowohl die Seite der Nachfrage, also die Mieter_innen selbst, als auch die Angebotsseite, also die Immobilienunternehmen in den Blick zu nehmen. Für alle drei Ansätze spielen Kultur und Kulturwirtschaft eine entscheidende Rolle, die im Folgenden untersucht werden soll. Dabei muss betont werden, dass keiner der drei Erklärungsansätze allein eine vollständige Begründung von Gentrifizierung bietet. Tatsächlich lässt sich der Prozess meist nur als Zusammenspiel verschiedener Faktoren verstehen, was wiederum die Komplexität von Gentrifizierung widerspiegelt.

3.1 Die Nachfrage

Erklärungen für Gentrifizierung, die bei der Nachfrage ansetzen, beginnen meistens mit dem Wandel der Wirtschaft und der Lebensstile von Mittelschichtshaushalten. Diese Mittelschicht ist im Übergang von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft entstanden und prägte die Phase der Suburbanisierung. Mittlerweile ist hier jedoch ein starker kultureller Wandel zu beobachten.

Individualisierung, neue Geschlechterbeziehungen, Enttraditionalisierung und eine Pluralisierung der Lebensstile machen monofunktionale Vorstadtsiedlungen für die Mittelschicht immer unattraktiver. Wer sich in einem vielfältigen inspirierenden Umfeld selbst verwirklichen will, wer sich fußläufig zwischen den Plätzen für Arbeit, Familie und Freizeit bewegen will, muss in die Innenstadt. Wegen dieses Perspektivwechsels wird auch von einer „Renaissance der Innenstädte“ gesprochen oder – im ursprünglichen Sinne von Gentrifizierung – von einer Rückkehr der Mittelschicht in die Innenstadt (Vollmer 2018, 41), die mit ihrer Nachfrage das Angebot beeinflusst. Einerseits weil sie selbst Kitas, Wohnprojekte oder Läden gründen, andererseits weil sich Unternehmensansiedlungen, Geschäfte oder Neubau an ihren Ansprüchen orientieren. Da diese Angebote nicht an die Bedürfnisse der ursprünglichen, einkommenschwächeren Bewohner_innen gerichtet sind, werden diese indirekt oder direkt verdrängt.

Der Mittelschicht gehen jedoch die Kreativen voraus. Gerade sie waren es, die im Zuge der Emanzipationsbewegung der 1970er und 1980er Jahre vor der normierten, patriarchal strukturierten und sozial homogenen Vorstadtwelt in die Städte geflüchtet sind. Besonders Viertel von großer sozialer und kultureller Diversität wurden dabei zu Sehnsuchtsorten und sind es für viele Kreative bis heute. Alte Fabrikgebäude bieten Freiräume für Experimentelles, bei

Konzerten im Ladenlokal ruft niemand das Ordnungsamt und am Kiosk an der Ecke trifft sich die Nachbarschaft. Das ganze Ambiente ist wildwüchsig, die Mieten sind bezahlbar. Solche Orte, die viele Gestaltungsräume bieten, ziehen die Kreativen an. Es entstehen Ateliers, Werkstätten, Konzerträume, Cafés, Galerien, kleine Läden, Skateparks, Veranstaltungsorte oder soziale Zentren. Konzerte werden organisiert, Graffiti gesprüht, Bilder ausgestellt und Publikum aus nah und fern eingeladen. Dadurch, dass diese Aktivitäten über das Viertel und auch die Stadt hinaus bekannt werden, verändert sich die Perspektive von Außenstehenden. Was einst ein heruntergekommenes Viertel oder ein sozialer Brennpunkt war, wird durch die Kreativen zum angesagten Trendquartier.

Die Gentrifizierungsforschung unterteilt den „klassischen“ Prozess in vier Phasen (Vollmer 2018, 16). Der oben beschriebene Ablauf kommt dabei der ersten Phase gleich, der „Pionierphase“. Die Pioniere sind die Kreativen, die durch ihre Aktivitäten den Stadtteil für die kapitalistischen Inwertsetzung urbar machen. Dieses Stadium wird als symbolische Aufwertung bezeichnet. Schließlich ist der Lebensstil der Kreativen für die Mittelschicht anschlussfähig. Dort, wo eine kleine künstlerische Kneipe ist, kann auch ein hippestes Café aufmachen. Dort, wo das ‚bunte Volk‘ lebt, können sich auch Besserverdienende vorstellen, hinzuziehen oder sogar eine Eigentumswohnung zu erstehen. Diese Mittelschichtsangehörigen, die den Pionieren nachziehen, werden (engl.) als „Gentrifier“ bezeichnet. Sie sind die Gruppe, die für die ökonomische Verwertung am interessantesten ist. Der erste Zuzug von Gentrifiern kennzeichnet die zweite Phase im Übergang zur Dritten. In der dritten Phase wird das Gebiet für Investor_innen interessant. Schließlich fordern Gentrifier Angebote, die ihren Bedürfnissen und Preisklassen entsprechen. Sie wollen bessere Wohnungen, hochwertige Restaurants oder Cafés und Hochkultur. Somit geben sie den Anstoß zum Übergang von der symbolischen zur ökonomischen Aufwertung. Heruntergekommene Wohnungen werden saniert, Mieten erhöht, kaputte Häuser durch neue Appartements ersetzt und alte Fabriken mit Co-Working-Spaces besetzt. In der letzten Phase ist ein vollständiger Wandel zu beobachten, in dem das Viertel nicht mehr von der ursprünglichen ärmeren Bevölkerung oder Pionieren bewohnt wird, sondern überwiegend von Gentrifiern aus der höheren Mittelschicht.

Dabei nehmen die Kreativen eine tragische Rolle ein. Sie, die maßgeblich an der Aufwertung eines Stadtteils teilhatten, können sich dann die steigenden Mietpreise meist nicht mehr leisten. Ihre Galerien, Ateliers und Treffpunkte werden durch schicke Cafés, Büros für Start-Ups oder teuren Design-Läden ersetzt. Sie selbst werden durch die hohen Mieten verdrängt und sehen sich gezwungen, in andere Stadtteile zu ziehen. Da sie dabei wieder die ‚aufregenden‘ gemischten Stadtteile bevorzugen, gibt es viele Beispiele, bei denen die Kreativen nach der Verdrängung in einem anderen Stadtteil Gentrifizierung angestoßen haben.

Vierorts richtet sich deswegen die Wut der Bevölkerung gegen die Kreativen als Schuldige für Gentrifizierung. Schließlich kann der Eindruck entstehen, dass sie nur auf die Erfüllung ihrer eigenen Bedürfnisse achten und die Auswirkungen ihres Handelns ignorieren. Das mag auf manche Kreative zutreffen, auf viele jedoch auch nicht. Die einseitige Fokussierung auf die Kreativen als Verursacher von Verdrängung greift jedoch zu kurz. Spätestens durch die Neoliberalisierung sind Kreative, die von ihrem Schaffen leben wollen, wieder stärker an öffentliche oder private Fördergelder gebunden (McIntosh 2021, 25). Wie in der Beschreibung des 4-Phasen-Modells deutlich wird, sind es Unternehmen, die diese Abhängigkeit für sich zu nutzen verstehen und ‚exotische‘ Lebensweise oder kreatives-kulturelles Schaffen in Wert setzen. Um die Rolle der Kreativen bei Gentrifizierung bewerten zu können, sind somit auch die angebotsorientierten Erklärungsansätze entscheidend.

3.2 Das Angebot

Generell stützen sich angebotsorientierte Erklärungen für Gentrifizierung auf die „Rent-Gap-Theorie“ (Holm 2010:25). Dieser Theorie zufolge lohnen sich Investitionen erst dann, wenn eine Ertragslücke besteht. Solche Lücken entstehen, wenn zum Beispiel bei einem Grundstücksverkauf der jetzige Gewinn niedriger anzusetzen ist als der mögliche Gewinn – je größer die Lücke, desto größer der potenzielle Gewinn. Auf Wohnraum bezogen, besteht eine große Lücke, wenn Häuser jahrelang nicht renoviert wurden. Um dort die Ertragslücke zu schließen, muss also saniert und die Miete erhöht werden. Dazu braucht es jedoch auch eine Mieter_innenschaft, die die höheren Mieten bezahlen kann. Da die Mieter_innenschaft von heruntergekommenen Wohnungen dies meistens nicht kann, kommt es im Zuge der Schließung der Ertragslücke automatisch zu Verdrängung.

Gerade in Vierteln, die einer Gentrifizierung unterliegen, existieren zu Beginn viele Häuser, die eine große Ertragslücke aufweisen. Nach Jahrzehnten der Suburbanisierung waren dies vor allem vernachlässigte Stadtteile am Rande der Innenstadt. Viele private Vermieter_innen besitzen dort nur ein Haus und haben oft entweder keine Motivation oder keine Mittel für Sanierungsarbeiten (Vollmer 2018, 47). Häufig sind es auch Vermieter_innen, die mit der eingenommenen Miete zufrieden sind, in diesem Fall wird von der sogenannten Rentenwirtschaft gesprochen. Dieser Umstand sorgt in betroffenen Stadtteilen für billige Mieten – und schafft damit eine Voraussetzung für Gentrifizierung.

Sobald der Gentrifizierungsprozess beginnt und sich das Image des Viertels ändert, sind es meist Immobilienunternehmen, die diese Häuser kaufen. Sie

bringen ausreichend finanzielles Kapital mit, um die Sanierungsarbeiten durchzuführen. Der Kaufpreis sowie die Kosten für Sanierungsarbeiten werden auf die Mieter_innen umgelegt und sorgen somit für explodierende Mietpreise. Allerdings zielen viele Unternehmen auf eine schnelle Rendite ab, womit sich die vielen Umwandlungen von Miet- zu Eigentumswohnungen erklären lassen. Dies wird als Übergang von der Renten- zur Renditewirtschaft bezeichnet. Gentrifizierung und alle negativen Folgen sind also Teil einer immobilienwirtschaftlichen Gewinnstrategie.

Diese Strategie geht allerdings von der Annahme aus, dass die Gegend auch wirklich beliebter wird und sich für die angestrebten Mietpreise tatsächlich Mieter_innen finden. Der Imagewandel ist dadurch für investierende Unternehmen entscheidend. Je besser das Image, je besonderer die Lage, desto höher der Bodenwert und die Mietpreise. Seien es Parkanlagen, kulturelle Angebote, Subkultur, Straßenleben oder Street Art – all das kann und wird für die Vermarktung und Imagesteigerung genutzt. Kulturelles Kapital, oft ohne kommerzielle Hintergedanken von Kreativen erschaffen, wird dabei enteignet und ökonomisch ausgebeutet.

Ein prominentes Beispiel sind zwei große Graffitiarbeiten an der Cuvry-Brache in Berlin, einem Grundstück, das lange als selbstverwaltete Hütten-siedlung genutzt wurde. Bei der Räumung der Siedlung wurde bekannt, dass ein Investor dort Luxuswohnungen errichten wollte. Er warb dafür mit dem Ausblick auf die Graffitis. Als Reaktion darauf und auf die Vermarktung von Street Art insgesamt ließ der Künstler die Bilder schwarz übermalen. Ein Graffiti oder Street Art, das Bekanntheit erlangt, kann somit dazu beitragen, den Bodenwert einer Immobilie zu erhöhen. Andere Beispiele für die ökonomische Ausbeutung des kulturellen Kapitals auf dem Immobilienmarkt sind zeitlich begrenzte Zwischennutzungen in Leerständen. Die Räume bekommen die Kreativen zwar meist günstig zur Verfügung gestellt, leisten dabei aber einen Beitrag zum Werterhalt oder zur Wertsteigerung der Immobilie, indem sie Aufmerksamkeit auf den Ort lenken. Oft werden so ‚Schandflecke‘ wiederbelebt. Außerdem sponsern Unternehmen Festivals in Stadtteilen, in denen sie investieren wollen. Bauprojekte, denen nach der Fertigstellung die richtige Atmosphäre zur Vermarktung fehlt, werden ebenfalls mit kulturellen Veranstaltungen belebt und die gewünschten Zielgruppen angesprochen. In problembehafteten Situationen dienen besonders Kunstprojekte dazu, einen positiven Ruf zu generieren. Neubauprojekte, die mit ihren Luxuswohnungen einen Kontrast zum Umfeld darstellen, werden deswegen mit Street Art verziert. An hässlichen Bauzäunen geben die Baufirmen Graffiti in Auftrag.

Kultur und die Kreativen werden von Immobilienunternehmen somit vor allem als Image- und Standortfaktoren genutzt, die dazu dienen, Aufmerksamkeit zu erzeugen, die Inwertsetzung von Immobilien und Nachbarschaften zu vereinfachen und von Verdrängung abzulenken. Diese Strategien werden in Bezug auf Kunst als „Artwashing“ zusammengefasst und als ein klarer

Bestandteil von Gentrifizierung eingeordnet (McIntosh 2021, 2). Allerdings stehen der freien Entfaltung der Immobilienunternehmen häufig die Stadtverwaltungen im Wege. Ohne ihre Zustimmung kann nicht gebaut oder entwickelt werden. Ohne die Unterstützung kommunaler Entscheidungsträger_innen ist es schwer, das Image eines Stadtteils zu verändern. Somit ist auch der Prozess der Gentrifizierung sowie die Rolle der Kreativen dabei abhängig von der Haltung einer Kommune. Dies wird im folgenden Abschnitt aufgeschlüsselt.

3.3 Staatlich initiierte Gentrifizierung und die kreative Stadt

Wie bereits beschrieben, orientiert sich Stadtentwicklung seit der Neoliberalisierung des Wirtschaftssystems immer stärker an unternehmerischen Prinzipien. Ziel dieser Politik ist es, den Standort vor allem für Unternehmen, hochqualifizierte Arbeitskräfte und wohlhabende Bevölkerungsgruppen attraktiv zu machen. Das sozialräumliche Leitbild dieser unternehmerischen Stadt ist Gentrifizierung (Holm 2010, 41).

Während in der Gentrifizierungsforschung der 1970er und 1980er Jahre die Rolle des Staats kaum untersucht wurde, ist heute erwiesen, dass der Staat bei Gentrifizierungsprozessen eine wichtige Rolle spielt (Vollmer 2018, 54). Konkurrierende Städte versuchen immer intensiver, Stadtteile aufzuwerten, um sich vor allem für die Mittelschicht attraktiv zu machen. Schließlich ist es für Städte ein Problem, wenn wohlhabendere Bevölkerungsgruppen im Stadtlumland wohnen, keine Steuern an die Stadt bezahlen und trotzdem als Pendler_innen die Infrastruktur nutzen. Mit aufgewerteten hippen, familienfreundlichen Stadtteilen wird versucht, dem Bedürfnis nach einem Reihenhaus entgegenzuwirken. So gesehen ist Gentrifizierung gezielte Bevölkerungspolitik (ebd., 72). Praktisch wird diese Politik im Rahmen von Sanierungsprogrammen umgesetzt. Dabei wird Verdrängung mit dem positiven Bild von „sozialer Mischung“ als Mittel gerechtfertigt, den Stadtteil sozial zu stabilisieren. Die bauliche Aufwertung, die im Rahmen der Sanierung erfolgt, wird aufgrund fehlender Regulierung des Wohnungsmarkts von privaten Immobilienunternehmen für Mietsteigerungen und Gentrifizierung genutzt. Diejenigen, die ursprünglich von der Aufwertung profitieren sollten, sind diejenigen, die verdrängt werden. In den 1980er Jahren existierten noch Regulierungen, die Verdrängung verhinderten; z. B. waren Fördergelder an Mietobergrenzen gebunden und Modernisierungskosten durften nicht auf die Miete umgelegt werden (ebd., 56). Spätestens seit Anfang der 2000er Jahre sind diese Regulierungen vollständig verschwunden, während die Sanierungsprogramme weiterhin umgesetzt werden. Viele Beispiele zeigen, wie der Staat im Rahmen dieser Sanierungsprogramme sogar Immobilienunternehmen zuarbeitete, um sie zu

Investitionen zu bewegen und eigene Kosten zu minimieren (ebd.). Andrej Holm beschreibt diese Zusammenarbeit von Stadt, der politischen Klasse, Banken, der Bauwirtschaft, Investor_innen und Unternehmen als „Immobilien-Verwertungs-Koalition“ (Holm 2010, 44).

Während staatlich-angetriebene Gentrifizierung in den Stadtteilen mit sozialer Diversität gerechtfertigt wird, dient das Leitbild der „kreativen Stadt“ dazu, den Prozess in der Stadtentwicklung einzuordnen. Dieses Leitbild beruht auf den Veröffentlichungen von Richard Florida und Charles Landry und hat mittlerweile einen so großen Einfluss, dass von der *Floridarisierung der Stadtpolitik* gesprochen wird (ebd., 43). Kern dieser Theorie ist die kreative Klasse, die Florida als die Leistungsträger der wissensintensiven Dienstleistungsökonomie erkennt. Darunter werden sowohl Wissenschaftler_innen, Ingenieur_innen, Architekt_innen als auch Kulturschaffende oder Künstler_innen gezählt. Florida zeigt anhand von Beispielen aus den USA, dass diejenigen Städte wirtschaftlich am erfolgreichsten sind, die es schaffen, diese kreative Klasse anzuziehen. Dort, wo dies gelingt, ziehen laut Floridas Thesen Unternehmen der High-Tech- und wissensintensiven Industrien nach, welche wiederum die höchsten Wachstumsraten, wirtschaftlichen Erfolg und Wohlstand für den Standort versprechen. Gleichzeitig ist die Kreativität eine Grundlage für Innovation und Impulse für neue unternehmerische Ideen und befördert allgemein eine vielfältige Unternehmenslandschaft. Kreativität wird in dieser Theorie zur entscheidenden Ressource im Wettbewerb zwischen den Städten (Ronneberger 2011). Allerdings betonen Florida und Landry, dass die kreative Klasse sich ihren Wohnort selbst aussucht, anstatt dahin zu ziehen, wo es Arbeitsplätze gibt. Orte, die für die kreative Klasse attraktiv sind, benötigen eine tolerante Atmosphäre, eine große Vielfalt an Lebensstilen und Kulturen, individuelle Entfaltungsmöglichkeiten und eine gut ausgebaute Forschungs- und Bildungslandschaft. Florida fasst diese Faktoren in den drei T's zusammen: Technik, Talent und Toleranz (Florida 2005, 28).

Mit dieser Analyse geben Florida und Landry Stadtregierungen eine Anleitung an die Hand, wie sie im Wandel von Wirtschaft und Gesellschaft ihre Stadt zum wirtschaftlichen Erfolg führen können. Man könnte sogar davon sprechen, dass hier das Konzept von der unternehmerischen Stadt in eine attraktive Hülle gepackt wurde. Vielleicht ist dies auch der Grund, warum weltweit hunderte Städte dieses Leitbild aufgegriffen und versucht haben, die Vorschläge daraus in die Stadtplanung zu integrieren. Sie stellen sich selbst als „kreative Stadt“ dar und versuchen, ein entsprechendes lebendiges Image aufzubauen. Um sich von der Konkurrenz abzuheben, wird versucht, die eigene Stadt als einzigartig und die lokale Kultur als unverwechselbar darzustellen. Dazu betreiben Städte Stadtmarketing z. B. anhand von identitätsstiftenden Gebäuden, historischen Gegebenheiten oder Traditionen, fördern die Kultur- und Kreativwirtschaft, versuchen mehr Unterhaltungs- und

Gastronomieangebote zu schaffen, die Aufenthaltsqualität in Grünflächen zu erhöhen oder mehr Street Art zu ermöglichen (Ronneberger 2011).

Besonders die Kultur abseits vom Mainstream ist attraktiv für die kreative Klasse. Sie bringt eine größere Vielfalt an Menschen zusammen als etablierte Kulturangebote und schafft dadurch die richtige Atmosphäre, um die kreative Klasse zu inspirieren. Subkulturen, die freie Kulturszene, Straßenleben und Kunst im öffentlichen Raum werden also zum entscheidenden Standortfaktor, um die „kreative“ Mittelschicht anzuziehen. Der wirtschaftliche Erfolg einer Stadt hängt demnach an ihren kulturellen und kreativen Akteur_innen. Dabei werden sie auf verschiedenen Wegen von der Stadt einbezogen, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Sie werden beispielsweise eingeladen, um Leerstände mit Events zu beleben oder mit Festivals die Besucher_innen in bisher weniger bekannte Stadtteilen zu locken. Zu diesen Strategien gehört auch „Artwashing“ (McIntosh 2021, 2). Für Wände, auf denen immer wieder wildes Graffiti auftaucht, werden lokale Künstler_innen beauftragt, um dem Wilden mit einem ordentlichen Mural vorzubeugen. Sind erst genug Murals entstanden, werden sie Tourist_innen mit Führungen präsentiert. Selbst widerständige Kultur wie die Rote Flora in Hamburg kann dank des Leitbilds der „kreativen Stadt“ in das Marketingkonzept integriert werden (Twickel 2011, 10).

Somit sind es nicht nur Unternehmen, die sich das kulturelle Kapital der Kreativen zunutze machen, sondern sie werden auch von Stadtverwaltungen instrumentalisiert. Kulturelle und künstlerische Projekte werden gezielt geplant, um Räume oder einen Stadtteil einer neuen Nutzung zuzuführen oder – zu gespitzt formuliert – um Gentrifizierung anzustoßen.

Die Rolle der Kreativen im Prozess der Gentrifizierung ist somit eine sehr komplexe. Einerseits lösen Kreative durch ihren Zuzug, ihre Aktivitäten und ihre Nachfrage einen Wandel in der Außenwahrnehmung eines Stadtteils aus, andererseits sind sie nicht die unmittelbaren Verursacher_innen von Mieterhöhungen. Diese sind von Unternehmen und Investor_innen zu verantworten, die das Potenzial der Kreativen für ihre Zwecke nutzen. Dabei müssen sich die Kreativen fragen lassen, wieso sie ihre Fähigkeiten zur Verfügung stellen, obwohl sie um den negativen Effekt wissen könnten. Dieselbe Frage drängt sich bei Kooperationen mit der Stadt auf. Eingebettet in die Strategie der „kreativen Stadt“ erfüllen die Kreativen aus Sicht der Kommunen einen rein wirtschaftlichen Zweck als Standortfaktor. Dabei kann man nachvollziehen, dass Kreative auch Kompromisse eingehen, um Räume für die Präsentation ihrer Werke etc. zu erhalten. Die enormen Mietsteigerungen auch für Ladenlokale und Arbeitsräume erschweren es zunehmend, das kreative Potenzial zu entfalten und zu teilen. Besonders subkulturelle, nichtkommerzielle Kulturangebote haben es schwer und verschwinden bei Gentrifizierung gleichzeitig mit den ursprünglichen Bewohner_innen. Außerdem leben viele Kreative an der Armutsgrenze und sind auf Kooperationen mit Stadt und Unternehmen angewiesen. Dass

Kreative meist selbst Opfer der Gentrifizierung werden, ist zynische Ironie. Von allen anderen ausgenutzt und am Ende verdrängt. Dieser Prozess lässt sich auch in Aachen beobachten.

4 Die Kreativen und Gentrifizierung in Aachen

4.1 Gesamtstädtische Betrachtung

Sei es Punk, Graffiti, HipHop, Hausbesetzungen, bildende Künstler_innen oder Straßenleben: das Graffiti „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ von Klaus Paier, Beuys mit blutender Nase, Pink Floyd in der Soers, Straßenschlacht um das besetzte Johannes-Höver-Haus, der erste DJ Deutschlands (Klaus Quirini), Autonomes Zentrum oder ein Marktplatz voller Punks – Aachens Geschichte der Subkultur und Kreativität hat einiges zu bieten. Allerdings spiegelt sich auch in Aachen der Wandel der Zeit deutlich in der Entwicklung der Stadt, der Kultur und dem Schaffen der Kreativen. Gentrifizierung ist heute unübersehbar, Verdrängung gehört zum Alltag und die durchschnittliche Mietbelastung liegt im bundesweiten Vergleich auf einem der höchsten Plätze (Aachener Zeitung 2019). Die Politik der unternehmerischen Stadt zeigt deutlich ihr hässliches Gesicht. Sei es auf dem Wohnungsmarkt oder im Kulturbereich: Alternative Szenen sind aus der Innenstadt verschwunden, viele Clubs mussten schließen und es gibt kaum noch selbstverwaltete Räume. Spätestens durch Corona sind weite Teile des kulturellen Lebens von staatlicher Förderung abhängig und werden dem Leitbild der „kreativen Stadt“ entsprechend für das Stadtmarketing eingesetzt. All dies soll im Folgenden anhand von Beispielen belegt werden.

Bereits 1959 wurde im Scotch Club in Aachen die erste Diskothek Deutschlands eröffnet; allerdings mit Krawattenpflicht. Die späteren ersten Anfänge der Subkulturen waren nach heutigem Verständnis in Aachen eher Kinder der 68er Generation. 1970 fand das größte Rock & Pop-Festival, das es bis dahin in Deutschland gegeben hatte, in der Soers statt. Aus ganz Europa reisten 35.000 bis 40.000 Hippies und Musikfans an, um Bands wie Deep Purple oder Pink Floyd zu lauschen. Gleichzeitig entwickelten sich in Teilen der Studierendenschaft subkulturelle oder links-politische Strömungen. Ab 1972 kommt es dann immer wieder zu Hausbesetzungen. Zuerst von Lehrlingen und jungen Arbeiter_innen, später vor allem von Studierenden und Alternativen (Centre Charlemagne 2018, 68). Sie vereinte schon damals der Protest gegen Immobilienspekulation und steigende Mieten sowie die Suche nach Raum für

alternatives Leben. Bis die Stadt den Besetzer_innen 1993 das Autonome Zentrum zur Verfügung stellte, wurden in der ganzen Stadt reihenweise Häuser besetzt. Die spektakulärste Besetzung fand wahrscheinlich im Johannes-Höver-Haus 1981 statt. Für fünf Monate konnten sich die Besetzer_innen im alten Kloster am Fuße des Lousbergs einrichten, bis die Eigentümer-Firma ein Räumkommando aus Köln anrücken und alles bis dahin Aufgebaute zerstören ließ. 60 Besetzer_innen versuchten dies zu verhindern: „Molotowcocktails flogen, der Kleinbus der Kölner wurde umgekippt und in Brand gesetzt“ (Kube 2011, 113). Einer der Besetzer ist Klaus Paier, einer der ersten Graffiti-Künstler Aachens. Er bemalte die Kapelle des Höver-Hauses, markierte Orte nationalsozialistischer Verbrechen, kritisierte u. a. die Erinnerungskultur und zeigte Szenen aus dem Leben seiner Subkultur. Seine Bilder sind heute zwar zerstört oder fast verblasst, aber nicht vergessen.

Treffpunkt der alternativen Szenen war der Markt. Teilweise kamen dort hunderte Punks, Alternative, Jugendliche oder Vagabunden zusammen und versetzten Tourist_innen wie Politiker_innen in Angst und Schrecken. Zeitzeugen berichten, dass das lebhafteste Straßenleben sogar alternative Menschen aus anderen Städten anzog. Es verwundert nicht, dass sich auch andere Aktivitäten im Pontviertel sammelten. Dort lag das linke „Che“-Haus, das heutige Guinness-Haus war 1991 besetzt und beherbergte das „Café Murkx“, regelmäßig fanden Proteste statt. Was all diese Erzählungen verbindet, ist, dass sie zwar der Vergangenheit angehören, aber zugleich für das lokale Leitbild instrumentalisiert werden. Das, was damals bei Konservativen und Stadtverwaltung verpönt war und als imageschädigend galt, findet sich heute schick aufbereitet im Katalog „Uns gehört die Stadt“ des städtischen Centre Charlemagne wieder. Das Museum für Stadtgeschichte widmete den Subkulturen Aachens 2018 sogar eine eigene Ausstellung und zeigte damit, wie vielfältig die Geschichte des Ortes ist. Diese Darstellungsweise entspricht dem kulturellen Leitprofil der Stadt Aachen. Dies wurde im Jahre 2009 erstellt und spricht schon deutlich die Sprache des Leitbilds der „kreativen Stadt“.

„Aachen lebt von Kunst und Kultur [...]. Projekte aus den Bereichen Kultur und Wissenschaft, Kultur und Europa sowie experimentelle und innovative Formate markieren europaweit die Urbanität, Dynamik und euregionale Strahlkraft der Stadt Aachen“ (Stadt Aachen 2009a, 8).

„In einer pluralen Stadtgesellschaft bedarf es der Möglichkeit für heterogene kulturelle Milieus, ihre eigenen Traditionen und Lebensformen zu verorten und Identitäten auszubilden. Zugleich gilt es, das von Toleranz und Austausch geprägte Zusammenleben zu stärken. Städtische Kulturpolitik steht hier vor der Herausforderung, diese Pluralität zu berücksichtigen und als Chance und Standortvorteil im Städtewettbewerb zu begreifen“ (ebd., 10).

Tatsächlich war Aachen bundesweit eine der ersten Städte, die die Kultur- und Kreativwirtschaft gezielt gefördert hat. Nach ersten Überlegungen ab 2001 wurden von 2004 bis 2012 im Gründerzentrum Kulturwirtschaft Menschen dabei unterstützt, kultur- und kreativwirtschaftliche Firmen zu gründen. Dies

verlief so erfolgreich, dass die Methode als „Best-Practice-Beispiel“ europaweite Bekanntheit erlangt. 2005 wurde zudem der erste kulturwirtschaftliche Bericht einer deutschen Stadt in Aachen herausgegeben (Backes/ Hustedt 2008, 126). Seitdem ist jedoch einige Zeit vergangen und der wirtschaftliche Fokus verschiebt sich eher auf die Kreativen, wie sie von Richard Florida skizziert werden. Die Universität und wissensintensive Hightech-Unternehmen sollen zukünftig den wirtschaftlichen Erfolg Aachens sichern. Besonders mit den großen Campus-Projekten werden dafür Tatsachen geschaffen. Jedoch machen sich auch in vielen Stadtteilen die Auswirkungen dieses Strukturwandels in Form von Unternehmensansiedlungen und Zweigstellen der Universität immer deutlicher bemerkbar. Die Kreativen werden bei dieser aktuellen Entwicklung kaum noch berücksichtigt. Interessanterweise tauchen sie vor allem dann auf, wenn es um Sanierungsprogramme oder einzelne Projekte der Stadtentwicklung geht. Die Instrumentalisierung und Enteignung des kulturellen Kapitals werden dabei besonders deutlich.

Am Anfang dieser Geschichte steht jedoch die Verdrängung. 2002 wurde die Innenstadt als Sanierungsgebiet ausgerufen, u. a. mit dem Ziel, die Attraktivität und Aufenthaltsqualität zu steigern. In der Folge wurde auf dem Markt die Außenbestuhlung erlaubt, Straßenmusik genehmigungspflichtig gemacht und größere Treffen von ‚unpassender‘ Klientel durchs Ordnungsamt unterbunden. Manche älteren Punks erzählen heute noch davon, wie sie dabei bis an den Rand der Stadt gefahren wurden. Für ein paar Jahre verlagerte sich die Szene dann an den Elisenbrunnen, aber spätestens um 2010 waren auch dort größere Jugendgruppen nur noch eine Rarität. Im Pontviertel wurden alte Häuser saniert und die Straßen aufgehübscht. Ein gemischtes Kneipen- und Wohnviertel mit zahlreichen kleinen Läden des täglichen Bedarfs wurde zur ‚Saufmeile‘ und gleichzeitig zu einem der teuersten Wohnviertel Aachens. Alternativkultur wurde zugunsten kommerzieller Kultur und Tourismus gänzlich verdrängt. Man kann somit bereits von einer ersten Gentrifizierung in Aachen sprechen.

Mittlerweile finden sich überall in der Innenstadt Elemente der Vermarktung der Kultur. Karl der Große als Logo ist omnipräsent und die ‚Route Charlemagne‘ führt vorbei an den ‚wichtigsten‘ Wahrzeichen der Stadt. Im Stadtmuseum Centre Charlemagne wird diese Inszenierung mit einem gigantischen Reichsapfel auf die Spitze getrieben. Bei so viel Verehrung für einen, nach heutigen Maßstäben, Tyrannen, der seinen imperialistischen Machtanspruch mit der Kirche legitimierte und mit dem Schwert durchsetzte, kann man schon fast von Geschichtsrevisionismus sprechen, zumal kritische Diskussionen über diesen Bedeutungsträger der Lokalgeschichte in Aachen unerwünscht sind. Für die Innenstadt wurde also ein neues, eher kommerzielles Profil geschaffen, das keinen Platz für alternatives Straßenleben oder Treffpunkte beinhaltet, sondern die Historie von Macht und Herrschaft positiv bzw. unkritisch vermarktet.

Für das neue Gesicht der Innenstadt wurden die Kreativen zu Beginn verdrängt, nun hat man sie im Rahmen des Bauprojekts am Büchel zurückgeholt. Nachdem sich die stadtbekanntesten Investoren Hermanns und Sauren aus der Projektentwicklung zurückgezogen hatten, hat die Stadt selbst das Ruder in die Hand genommen. Nach jahrelangem, ergebnislosem Hin und Her sollte dringend der Ruf des Projekts aufgebessert werden. Wieder im Sinne der unternehmerischen Stadt lud man mit einer großen Werbekampagne Investor_innen, potenzielle Nutzer_innen und Kreative zur (finanziellen) Beteiligung an den Planungen ein. Gleichzeitig wurden vier Räume in der Mefferdatisstraße zur vorübergehenden Nutzung für lokale Initiativen zur Verfügung gestellt. Auch diese sollten vor allem Initiativen aus dem Kreativbereich und Uni-nahes Klientel ansprechen.



Abb. 1. Eingang der Meffi in der Mefferdatisstraße (Foto d. Verf.)

In einer Pressemitteilung nennt man die beteiligten Initiativen „Pioniere der Stadtgestaltung“ und möchte gemeinsam mit ihnen und der Hochschule „erste Schritte gehen“ (SEGA 2021). Was zuerst als kostenloses Angebot auftrat, steht nun laut Beteiligten für mehr als 1000 € Miete zur Verfügung. Wie gut und wie lange sich die Kreativen dort entfalten können, wird sich erst nach Abschluss der Bauarbeiten zeigen. Für die Stadt hat die Kampagne allerdings schon ihre positive Wirkung entfaltet. In der Bevölkerung scheint die Frustration über jahrelange Spekulation und Misswirtschaft verpufft, und die Stadt Aachen erhielt im Mai 2021 sogar einen Preis für ihr Engagement als „Koooperative Stadt“. Zuletzt wurde das Parkhaus im Büchelareal als Malgrund für Graffiti zur Verfügung gestellt. Mit einem großen Event und geschickter medialer Aufbereitung wurde die Erinnerung an einen Schandfleck verdrängt und

suggeriert, die Stadt öffne sich den Kreativen. Tatsächlich hätte das Parkhaus gemäß einem Luftreinhaltkonzept schon vor Jahren geschlossen werden müssen.

Ähnliches lässt sich auch für die benachbarte Antoniusstraße skizzieren. Normalerweise wird diese verschwiegene Straße im Büchelareal ausschließlich für Prostitution genutzt. Obwohl allgemein bekannt ist, dass in der Prostitution Ausbeutungs- und Zwangsverhältnisse existieren, wurde die dortige Situation im Zuge der offiziellen Diskussionen um das Büchelareal kaum öffentlich kritisiert. Als ‚das Sträßchen‘ 2019 wegen der Corona-Pandemie geschlossen werden musste, wurde ein Bordell, dessen Gebäude sich im Besitz der Stadt Aachen befindet, zu einem Pop-Up-Store umgewandelt. Künstler_innen verkauften dort ihre Kunst, wo sonst Sexarbeiter_innen ausgebeutet wurden und Menschen liefen durch die Straße, die es sonst nie dorthin verschlagen hätte. Zwar wurden die Probleme und das Leben als Sexarbeiter_in durch eine von Initiativen selbst erstellte Ausstellung thematisiert, medial lag der Fokus jedoch auf dem Kunstverkauf. Zum Abschluss wurde an einer gegenüberliegenden Mauer ein Graffiti aufgebracht, das den Schriftzug „You are beautiful“ und einen Frauenkörper mit überproportional großen Brüsten und Hüften sowie Engelsflügeln zeigt. Das Projekt hat es damit nicht geschafft, auf die problematische Situation der Sexarbeiterinnen nachdrücklich aufmerksam zu machen, vielleicht aus falsch verstandener Toleranz. Die jahrelangen Diskussionen im Vorfeld wurden kaum thematisiert. Stattdessen lässt sich erneut beobachten, dass ein kreatives Projekt dazu genutzt wurde, einen problembehafteten Ort in ein besseres Licht zu rücken und die graue Realität bunt zu über-tünchen. Die Stadt selbst bezeichnet ihr Vorgehen in der Meffi und der Antoniusstraße als „unkonventionell wirtschaftlicher“, da sie Leerstand vermeiden (SEGA 2021).

Gleichzeitig bleiben von der Öffentlichkeit fast unbemerkt Investor_innen wie Hermanns weiterhin aktiv, da sie auf eine lukrative Entwicklung des Quartiersumfelds spekulieren. Genannt sei das aktuell leerstehende ehemalige Lust for Life-Kaufhaus. Während die lang angekündigten Baumaßnahmen am Gebäude auf sich warten ließen, waren es wieder Zwischennutzungen von Kreativen, wie z. B. das „Café Total“ und legale Street-Art an der Fassade, die den Ort belebten. Auch die Visionen der Stadt für das Quartier an und um den Büchel sprechen fast ausnahmslos die Sprache der unternehmerischen Stadt. So sollen vor allem attraktive Aufenthaltsflächen oder eine Mischung aus Wohnen, Leben und Arbeiten geschaffen werden – darunter Vorschläge, die nach einer Erweiterung des Uni- oder Pontviertels klingen. Dass dort beispielsweise Platz für soziale Beratungsstellen sein könnte, Möglichkeiten für nichtkommerzielle (Sub-)Kultur, Räume, die erlauben, verschiedene Kulturen in Kontakt zu bringen, für die kritische Wissensproduktion oder Angebote für Menschen ohne Zugang zu kulturellen Aktivitäten wird nicht besprochen.

Die Kreativen wurden in diesem Fall instrumentalisiert, um einen Schandfleck übergangsweise zu beleben und das Image der Stadt im Sinne des Leitbilds der „kreativen Stadt“ aufzubessern. Sollte im Büchelareal ein überwiegend kommerzieller Ort ohne kulturelle Angebote entstehen, wären die aktuellen Aktivitäten rückblickend eindeutig als reine Marketingstrategie einzuordnen. Die künstlerisch-kulturellen Kreativen wären damit lediglich ein Lockmittel für Tourist_innen und die unternehmerisch-innovativen Kreativen von der Universität und (Fach-)Hochschulen. Da das Viertel im Moment noch von heruntergekommenen Häusern, vergleichsweise niedrigen Mieten, Prostitution und rauem Straßenleben geprägt ist, kann auch hier von einer bevorstehenden Gentrifizierung gesprochen werden. Schließlich enthalten die Pläne für die Zukunft weitaus lukrativere Nutzungen, eine große Imageaufwertung für die Innenstadt und Aachen insgesamt. Dadurch entsteht auch eine große Ertragslücke für die umliegenden Immobilien. Kreative wurden bei der Vorbereitung der Umsetzung dieser Pläne sowohl von den beteiligten Investor_innen als auch von der Stadt bei Aktivitäten einbezogen, die eine große mediale Strahlkraft entwickeln, den Ort kulturell belebten und die Zielgruppen von bevorstehenden Veränderungen definierten. Wird dieser Prozess in die Entwicklung Aachens als unternehmerische Stadt eingeordnet, kann auch hier von einer Enteignung des kulturellen Kapitals der Kreativen durch Stadt und Investor_innen gesprochen werden.

4.2 Fokus Aachen-Nord

Ähnlich lässt sich auch die Entwicklung des Stadtteils Aachen-Nord beschreiben. Der altindustriell geprägte Stadtteil war in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zuge der Abwanderungen von Firmen u. a. aus der Tuch-, Nadel- oder Schirmherstellung zu einem sogenannten sozialen Brennpunkt geworden. Bis heute ist hier die Quote von Sozialleistungsempfänger_innen, Kinderarmut oder Migrant_innen überdurchschnittlich hoch (Stadt Aachen 2020, 117). Allerdings befindet sich der Stadtteil aktuell in einem starken Wandel. Immer mehr altindustrielle Gebäude werden von wissensintensiven Dienstleistungsunternehmen, universitätsnahen Einrichtungen und Instituten bezogen oder als Co-Working-Spaces umgebaut. Beispiele dafür sind der alte Schlachthof, das Start-Up-Zentrum „Digital Church“ am Blücherplatz oder das Projekt „Campus Jahrhunderthalle“ in einer alten Fabrikhalle an der Jülicher Straße.

Der Wohnungsmarktbericht 2020 der Stadt Aachen belegt aber auch, dass Aachen-Nord einerseits von Segregation ärmerer Menschen und einer starken Gentrifizierung andererseits betroffen ist. Segregation entsteht zum einen dort, wo die Mieten vergleichsweise geringer sind als in anderen Stadtteilen; zum anderen, weil nur dort die Grundstückspreise niedrig genug sind, um

Sozialwohnungsbau für Investor_innen rentabel zu machen.³ Zusätzlich verwaltet das Wohnungsunternehmen GEWOGE, zu 60% in städtischer Hand, zahlreiche Sozialwohnungen in Aachen-Nord, was ebenfalls zu einer Konzentration einkommensschwächerer Haushalte führt. Zu dieser Segregation treten Mietsteigerungen hinzu, die in manchen Bereichen des Stadtteils zu den höchsten der Stadt gehören. Diese führen schon jetzt im Straßenbild zu sichtbaren, verdrängungsbedingten Veränderungen hin zu mehr Mittelschichtshaushalten. Es entsteht der Eindruck, dass alles, was nicht in einer Preisbindung gesichert ist, gentrifiziert wird. Dementsprechend richten sich auch immer mehr Angebote auf die entsprechenden Zielgruppen. Wohnungsanzeigen bewerben immer häufiger luxussanierte Wohnungen. Oft findet man Anzeigen, die sich nur noch an Studierende oder „solvente“ Arbeitnehmer_innen richten. In Bezug auf neue Arbeitsplätze ist deutlich, dass diese nur für Hochqualifizierte zugänglich sind, wie das Unternehmen „Umlaut AG“ am alten Schlachthof oder zahlreiche Dienstleister im Rehmviertel. Aber es gibt auch Anzeichen in der Gastronomie, wie ein hipbes Burger-Restaurant am Blücherplatz. Selbst Läden für Designprodukte tauchen in der Robensstraße auf. Diese Entwicklung wird im Wohnungsmarktbericht mit den Aktivitäten im Rahmen von Sanierungsprogrammen verbunden. Beim Lesen entsteht der Eindruck, die Stadt nehme dies als Teil der natürlichen Entwicklung hin. Offen bleibt, wie viele Menschen von Verdrängung betroffen sind. Im Text wird dafür keine direkte Verantwortung übernommen, sondern nur „angenommen“, dass es passiert (Stadt Aachen 2020, 90).

2021 fand das Sanierungsprogramm „Soziale Stadt Aachen-Nord“ seinen Abschluss. Die Beteiligten zogen eine positive Bilanz. Den Fakten im Wohnungsmarktbericht zum Trotz wird bestritten, dass Gentrifizierung stattgefunden hätte (Aachener Nachrichten 2021). Tatsächlich gibt es in dem sehr heterogenen Aachen-Nord Bereiche wie das Ungarnviertel am Stadtpark, die bereits länger von höheren Mieten geprägt sind. Gleichzeitig verhindert der konzentrierte Bestand vieler Sozialwohnungen im Quartier eine rasche, tiefgreifende Veränderung der Viertelstruktur. Diese ‚Inseln‘ des bezahlbaren Wohnraums können jedoch nicht über die massive Verdrängung alteingesessener Mieter_innen im Rehmviertel, rund um den Blücherplatz und der unteren und oberen Jülicher Straße hinwegtäuschen. Ob das Programm Soziale Stadt geholfen hat, die Armut im Stadtteil zu lindern, wird nicht hinterfragt. Das Abstreifen von Gentrifizierung hat in Aachen bereits Tradition. Schon die städtisch unterstützten Maßnahmen im Preuswald im Aachener Westen, die zu starken Mietsteigerungen und letztlich ebenfalls zu Verdrängung führten, wurden vom ehemaligen Bürgermeister Marcel Phillip medial als gelungene soziale Durchmischung inszeniert.

3 Siehe zur Segregation den Beitrag von Otto in diesem Band.

Bei der Betrachtung der Entwicklung der Gentrifizierung in Aachen-Nord fällt auf, dass die Kreativen eine entscheidende Rolle gespielt haben. Der Beginn dieses Prozesses dürfte wahrscheinlich schon in den 1980er Jahren zu suchen sein, als die ersten „Pioniere“ im Viertel aktiv wurden. Dazu gehörte ab 1983 die „Kulturfabrik“ in der Ottostraße 88 von Benno Werth, ab 1987 der „Neue Aachener Kunstverein“ in der Rudolfstraße und ab 1988 der „Rheinische Kunstverein“ in der Ottostraße 57. 1991 wurde dann das Ludwig Forum für Internationale Kunst in der ehemaligen Schirmfabrik Brauer an der Jülicher Straße eröffnet. Mit diesem Ausstellungshaus von internationalem Rang wurde eine der bedeutendsten kulturellen Einrichtungen Aachens in Aachen-Nord angesiedelt. Der bei Eröffnung erhoffte Aufschwung des Viertels ließ jedoch noch lange auf sich warten und für den umliegenden Stadtteil änderte sich zunächst wenig. Für spätere kulturelle Aktivitäten war dennoch ein wichtiger Anknüpfungspunkt geschaffen. Mit der Zeit verschwanden einige der frühen, sichtbaren kreativen Pioniere, andere wie beispielsweise das 1994 angesiedelte „DasDa“ Theater oder die Galerie „Freitag 18:30“, die seit 2004 im Stadtteil aktiv ist, blieben. An weniger sichtbaren Orten wie in den Fabrikhallen rund um die Kranzstraße waren ebenfalls Kreative lange präsent, entfalteten jedoch keine größere Strahlkraft. Gleichzeitig bestanden die sozialen Probleme fort und der Ruf des Stadtteils änderte sich nicht.

2005 wurde von der Stadt das bereits erwähnte Gründerzentrum Kulturwirtschaft eingerichtet. Es bezog zunächst Räume im Ludwig Forum und zog später in ein gegenüberliegendes Fabrikgebäude. Es hatte jedoch stadtweite Wirtschaftsförderung zum Ziel. Belege dafür, dass seine Aktivitäten Veränderungen im umliegenden Stadtteil angestoßen hätten, gibt es nicht. Dazu kam es spürbar erst mit dem Beginn des städtebaulichen Förderprogramms „Soziale Stadt Aachen-Nord“ ab 2009. Darin sind bauliche Aufwertungen, soziale und berufsfördernde Fortbildungen, die Verbesserung des Images und der Aufbau von Public-Private-Partnerships in Form von Stadtteilkonferenzen oder Arbeitsgruppen vorgesehen. Im Strategiepapier dieses Programms, dem „Integrierten Handlungskonzept (IHK)“, war die Förderung der Kultur- und Kreativwirtschaft bereits verankert, jedoch mit dem Zusatz, dass damit vor allem das Ziel verfolgt wird, das „gesamte Erscheinungsbild des Quartiers“ aufzuwerten und Leerstände zu beleben (Stadt Aachen 2009b, 38). Die (Aus-)Nutzung des Potenzials von Kreativen und Kulturschaffenden für städtebauliche Ziele waren somit von Anfang an Teil des Programms.

Bemerkbar machte sich die Einbindung von Kreativen zu Beginn vor allem im Rahmen öffentlichkeitswirksamer Aktivitäten, sei es bei der städtisch organisierten Demonstration „Wir sind oben“ 2012 mit anschließendem Fest im Hof des Ludwig Forums, bei der Erstellung des Logos des Programms „All Eyes on Aachen-Nord“ durch eine lokale Designerin oder der Gestaltung von Wänden wie auf einem Häuschen am Blücherplatz. In der Ottostraße wurde eine alte Fabrik in ein Luxuswohnprojekt umgebaut. Die hohe Mauer, die das

Gelände abschirmt, wurde in Kooperation mit der Stadt, lokalen Künstler_innen und Jugendlichen mit einem Wandbild verziert. Damit lenkt die Kunst von der gentrifizierenden Wirkung des Gebäudes ab und lässt sich als „Art-washing“ interpretieren.



Abb. 2. eine alte Tuchfabrik in der Ottostraße, heute ein Luxuswohnprojekt (Foto d. Verf.)

Solche Formen der Kooperation sollten sich durch die gesamte Programmlaufzeit hindurchziehen. Gleichzeitig wurde z. B. im Stadtteilmagazin Aachen-Nord (nonplusultra – samsz 2012) oder dem städtischen Magazin „Wirtschaftsstandort“ (Stadt Aachen 2012) damit begonnen, Aachen-Nord als vielversprechenden Standort für die Kultur- und Kreativwirtschaft zu vermarkten. Inwiefern dieses Engagement erfolgreich war, lässt sich leider aufgrund fehlender Quellen nicht bewerten, sondern nur vermuten. Schließlich sind bei einem Spaziergang durch die Nachbarschaft mehrere kreativ-wirtschaftliche Unternehmen zu entdecken. Zum Beispiel nutzte die Galerie „Gravieranstalt“ eine Zeit lang Räumlichkeiten im Rehmviertel im Westen von Aachen-Nord. Ein Graffiti-Künstler unterhält sein Atelier in einer alten Fabrik an der Jülicher Straße.

Der Höhepunkt des städtischen Bemühens um die Kultur- und Kreativwirtschaft in Aachen-Nord war die Eröffnung des „Depots“ 2017 in der Talstraße. In einem alten Straßenbahndepot wurde ein soziokulturelles Zentrum geschaffen, in dem genügend Platz für Veranstaltungen, kultur- und kreativwirtschaftliche Unternehmen, das Atelierhaus Aachen e. V., Nachbarschaftstreffs, eine „Offene Tür“, die Stadtteilbibliothek, eine Mieter_innenberatungsstelle, das städtische Quartiersmanagement u. v. m. vorhanden ist. Dort sollte ein buntes, vielfältiges Programm möglich sein. Als problematisch erwies sich jedoch

schon früh die Verwaltung durch den Kulturbetrieb der Stadt Aachen. Bei einer Diskussion, die die Berliner Zeitung „TAZ“ 2017 im Depot organisierte, wurde von Teilnehmer_innen kritisiert, dass die städtische Bürokratie jeglichen subkulturellen Geist verhindere. Es wurde sogar von einem ehemaligen Hausbesetzer gefordert, das Depot in nachbarschaftliche Selbstverwaltung zu überführen (Zinser 2017). Dies geschah jedoch nicht. Die bildenden Künstler_innen, die sich die Mietpreise leisten können, stellen dort regelmäßig aus und auch städtische Veranstaltungen finden statt. Diese Aktivitäten sprechen jedoch überwiegend Menschen an, die nicht in der Nachbarschaft wohnen. Und genau damit tragen sie dazu bei, das Image des Viertels zu wandeln und der Gentrifizierung den Weg zu ebnen. Diese Selektivität verdeutlicht, welche Bevölkerungsgruppen der Stadtteilentwicklung aus der Perspektive der Stadt zuträglich sind und welche irrelevant bleiben. Wer zum Beispiel an die Hip-Hop-Tradition der Rap-Crew „Tal Clan“ (aus der benachbarten Talstraße), aus der unter anderem der bekannte Rapper MoTrip hervorging, anschließen wollte, dem bietet das Depot keine Möglichkeiten. Kostenlose Proberäume für Tanzgruppen und Breakdance, wie sie sich in verschiedenen „Offenen Türen“ finden, erschwingliche Veranstaltungsräume für finanziell schwächere Familien, für Nachbarschaftstreffen, kleine Konzerte oder einen legalen Platz für Graffiti – alles Fehlanzeige. Der Ort eignet sich bestens, um das Viertel in einem neuen Licht zu präsentieren und größeren Unternehmen einen schicken Veranstaltungsort zu bieten. Als solcher wird das Depot nämlich mittlerweile von der Stadt präsentiert (Stadt Aachen 2021). Die Förderung unabhängiger nachbarschaftlicher (Sub-)Kultur ist in diesem das Projekt bisher kaum vorgeesehen. Dementsprechend ist das Depot nie zu einem subkulturellen Anlaufpunkt geworden. Vielmehr steht es für das dominante Prinzip der unternehmerischen Stadt selbst dort, wo die Stadt über freie Kultur spricht. Rückblickend lässt sich nur schwer beurteilen, in welchem Ausmaß die Stadt Aachen durch die bewusste Förderung von Kunst, Kultur und die KuK letztendlich an Gentrifizierungsprozesse beteiligt war. Doch die Kooperation mit Kreativen und die Förderung ihrer Wirtschaftskraft dürfte entscheidend zum Imagewandel beigetragen haben. Allerdings lässt sich argumentieren, dass den stärksten Impuls zur Gentrifizierung die Kreativen unabsichtlich selbst gegeben haben.

2016 eröffneten drei Akteurinnen aus der Kultur- und Kreativwirtschaft in einer entweihten Kirche am Blücherplatz, einem der Mittelpunkte Aachen-Nords, für drei Monate das „Hotel Total“. Dies war ein integratives Projekt, bei dem der Kirchenraum mit improvisierten Hotelzimmern und einem breiten Programm aus Kultur, Subkultur und Kreativwirtschaft gefüllt wurde. Das Projekt schlug hohe Wellen. Es fand sogar überregionale Beachtung und wurde von Politiker_innen als „Best-Practice-Beispiel“ bezeichnet. Nach der Logik der Gentrifizierung war dieser Ort, nachdem er dank des kreativen Engagements einen hohen symbolischen Wert erhalten hatte, prädestiniert für eine ökonomischere Nutzung. Nach dem Auslaufen des Projekts „Hotel Total“ war

es der oben bereits erwähnt Investor Hermanns, der zuschlug. Anstatt den Anregungen der vorherigen Betreiber_innen zu folgen und den Ort weiterhin mit künstlerischen-kreativen Inhalten zu füllen, wurde die unternehmerische Kreativität gefördert, ein Zentrum für Start-Ups entstand: die „Digital Church“. Dort wurden Co-Working-Plätze eingerichtet. Verschiedene Unternehmen aus der Tech-Branche und diverse wirtschaftliche Netzwerke haben sich angesiedelt oder nutzen den Ort als Treffpunkt. Ein Ablauf, der idealtypisch für Gentrifizierung und die Entwicklung zur „kreativen Stadt“ steht. Auf die Aufwertung folgt die Umwandlung des symbolischen Werts in einen ökonomischen Wert.

Im Nachgang wird deutlich, dass das Projekt „Hotel Total“ einen entscheidenden Impuls für die Entwicklung Aachen-Nords als Wirtschaftsstandort gegeben hat. In den folgenden Jahren siedelten sich immer mehr Unternehmen aus den Bereichen High-Tech und wissensintensive Dienstleistungen an. Große Investitionen werden getätigt. Auf 50.000 m² entwickelt ein privates Unternehmen das Campusprojekt „At the Park“. Die Hallen und Gebäude auf dem Gelände der ehemaligen Maschinenfabrik Garbe-Lahmeyer & Co. an der Jülicher Straße werden bis 2024 zu Büro- und Arbeitsflächen umgebaut, die laut der Website: „Forschung, Entwicklung und Produktion zukunftsweisender Produkte und Dienstleistungen“ ermöglichen sollen, ergänzt durch Gastronomie und Freizeitangebote (Kadans Holding 2021). Die Hochschule hat daraufhin Pläne veröffentlicht, 4000 m² der Fläche anzumieten. Bereits September 2021 soll dort die RWTH Innovation GmbH einziehen, die Studierende dabei unterstützt, eigene Start-Ups zu gründen und mit der Wirtschaft zu vernetzen. Die Hochschule verkündete, dort einen der größten „Tech-Inkubatoren Europas“ entstehen zu lassen (RWTH Innovation 2021).

Dem Investor Hermanns erschien diese Entwicklung offensichtlich so vielversprechend, dass er mit seiner Tochterfirma Stadtmarken Business GmbH zusätzlich zur Kirche St. Elisabeth, der „Digital Church“ 2021, das Technologiezentrum am Europaplatz von der Aachener Gesellschaft für Innovation und Technologietransfer (AGIT) erwarb, um es zu einem „Urban Village“ umzubauen. Dort sollen ebenfalls moderne Arbeits-, Forschungs- und Konferenzräume für „Start-Ups, Gründerunternehmen sowie bereits etablierte Hightech-Firmen“ entstehen, ergänzt durch Angebote zur Erhaltung der „Work-Life-Balance“ (Stadtmarken Business GmbH 2021). Sogar das Unternehmen Zentis erhofft sich Vorteile durch die kreativen Geister in der Nachbarschaft und eröffnete 2021 den „Innovationshub Fruchtcampus“ als Ergänzung ihres Stammsitzes an der Jülicher Straße.

Diesem Trend wollte sich die Stadt Aachen nicht entgegenstellen. Dafür spricht unter anderem, dass sie keinen Versuch unternahm, die Veranstaltungsräume der ehemaligen Diskothek „Starfish“ nach deren Schließung 2020 einer neuen kulturellen Nutzung zuzuführen. Stattdessen wurde genehmigt, dass das international agierenden Software-Unternehmen „Umlaut AG“ dort seinen

Firmensitz erweitert. Eventlocations wie die „Halle 60“, die aktuell auf dem Schlachthofareal entstehen, fokussieren sich ebenfalls nicht auf Tanz- oder Musikveranstaltungen, sondern auf wissenschaftliche oder wirtschaftliche Treffen.



Abb. 3. der Firmensitz des Unternehmens „Umlaut AG“ in einem modernisierten historischen Gebäudekomplex auf dem Gelände des alten Schlachthofs (Foto d. Verf.)

Mit dem von der Stadt in Auftrag gegebenen und im April 2021 veröffentlichten Nutzungs- und Vermarktungskonzept „Aachen-Nord. Die zweite Gründung“ greift die Stadt nur koordinierend in die Entwicklung ein. Dieses Konzept knüpft unmittelbar an das 2021 auslaufende Programm „Soziale Stadt Aachen-Nord“ an. Darin wird positiv Bezug auf die dort genannten (Bau-)Projekte genommen und die Vision eines modernen, smarten und attraktiven Stadtteils bestärkt, dessen Arbeitswelt hauptsächlich von der sogenannten „Arbeit 4.0“ geprägt ist (Stadt Aachen 2021, 45). Das Konzept basierte unter anderem auf Gesprächsrunden, unter deren 24 Teilnehmer_innen sich der Investor Hermanns sowie der zweite öffentlich-bekannte einflussreiche Aachener Investor Gerd Sauren befanden. Dazu kamen Vertreter_innen von Stadt und Unternehmen. Die Bezeichnung „Immobilien-Verwertungs-Koalition“ trifft in diesem Fall eindeutig zu. Obwohl es um die Entwicklung eines ganzen Stadtteils ging, waren die Zivilgesellschaft, kreative Akteur_innen oder selbst soziale Träger ausgeschlossen.

Werden jedoch in einem alten Arbeiter_innenstadtteil massiv Branchen angesiedelt, die überwiegend Menschen mit Hochschulabschluss beschäftigen, sind Veränderungen auf dem Wohnungsmarkt und die Verdrängung der

angestammten Bevölkerung vorprogrammiert. Da dies von der Stadt Aachen mitgetragen und gefördert wird, wird offenkundig, dass die „unternehmerische Stadt“ Bevölkerungspolitik gegen ärmere Bevölkerungsschichten betreibt.

In dem Vermarktungskonzept wird der altindustriell geprägte Bereich rund um die Jülicher Straße als „Kreativquartier“ und gleichzeitig als Bereich für Unternehmensansiedlungen ausgewiesen. So zeigt sich erneut die Auffassung von Kreativität als rein wirtschaftliche Ressource. Kreativität in künstlerisch-kreativem Sinne taucht in diesem Vermarktungskonzept lediglich als Standortfaktor auf. So möchte man für das Ziel, einen nachhaltigen Gewerbestandort aufzubauen, die Ansiedlung von kulturellen und gastronomischen Angeboten stärken (ebd., 59). Als positive Beispiele werden dabei das Depot und das Ludwig Forum genannt. Beide Einrichtungen können „zum individuellen Profil und damit zur Attraktivität von Aachen-Nord für Unternehmen und Mitarbeiter einen wichtigen Beitrag leisten“ (ebd., 38). Der Gedanke, dass kulturelle Vielfalt Freiräume und Experimentierfelder braucht, wird nicht anerkannt. Das Programm „Soziale Stadt Aachen-Nord“ wird im Vermarktungskonzept dafür gelobt, für Aufmerksamkeit und ein besseres Image für Aachen-Nord gesorgt zu haben (ebd.). In Bezug auf die Theorien der „kreativen Stadt“ und der „kreativen Klasse“ ist Aachen-Nord damit ein Paradebeispiel: Die Hochkreativen, die dank der Universität und (Fach-)Hochschulen in Aachen in großer Zahl vorhanden sind, wurden mit dem Charme kultureller Vielfalt und künstlerisch-kreativen Aktivitäten der (sub-)kulturellen Akteur_innen in den Stadtteil gelockt und zogen die Unternehmen nach sich. Dass dieser Prozess automatisch Gentrifizierung mit sich bringt, bestärkt die Kritik am Leitbild der „kreativen Stadt“ als schöne Verpackung für die „unternehmerische Stadt“.

Es wäre unfair, den Kreativen die Verantwortung für die Entwicklung zuzuschreiben. Das Beispiel der „Digital Church“ zeigt vortrefflich, dass es nicht die Kreativen, sondern die Investor_innen sind, die mit der Inwertsetzung der Orte und der Kultur Prozesse wie Gentrifizierung anstoßen. Die Kreativen nehmen hier jedoch eine tragische Rolle ein. Sie bringen sich ein mit ihrem ganzen Potential, initiieren künstlerische und soziale Projekte, leben selbst meist prekär und werden verdrängt, sobald ein Ort – auch und gerade dank ihrer Aktivitäten – als Wirtschaftsstandort etabliert ist. Insgesamt scheint es so, als hätten die Kreativen in Aachen-Nord nur den Zweck erfüllt, als Pionier_innen das Image des Stadtviertels aufzupolieren und damit schließlich – ganz unabsichtlich – den Weg zur Gentrifizierung zu ebnet. Sie haben geholfen, ein ganzes Stadtviertel als Wirtschaftsstandort von außergewöhnlicher Attraktivität zu erschließen. Ihr Beitrag wird im Resultat als „hübsch“ bezeichnet. Wo aber bleiben sie als Menschen, wo bleiben die Bewohner_innen des Viertels, die vor steigenden Mieten weichen müssen?

5 Fazit

Wie die Beispiele aus Aachen zeigen, werden die Kreativen mit voranschreitender Gentrifizierung ihrer Räume beraubt und ihres kulturellen Kapitals enteignet. Sie selbst und mit ihnen die kreative Kraft ihrer Ideen und Träume werden verdrängt. Kultur, Kreativität und soziale Netzwerke werden nicht per se als wertvoller Teil der Gesellschaft betrachtet, sondern lediglich als wirtschaftlicher Standortfaktor. Trotzdem werden viele Kreative weiterhin in Kontexten der Stadtentwicklung Projekte entwickeln, Leerstände beleben oder ihr Können direkt für Imagekampagnen verkaufen, da die bestehenden Förderstrukturen – wenn auch zeitlich begrenzte – Verdienstmöglichkeiten bieten. In Anbetracht der gesellschaftlichen Lage, der Dramatik der Wohnungsnot, der Omnipräsenz von Gentrifizierung und der voranschreitenden sozialen Spaltung, sollten sich jedoch alle Fragen, ob sie diese Entwicklung noch mittragen wollen. Immer mehr Kreative machen bereits deutlich, dass sie nicht dazu bereit sind. So verhinderte eine Gruppe von aktivistischen Kreativen 2009 mit einer Besetzung den Abriss der letzten historischen Bausubstanz im Hamburger Gängeviertel und schuf dort ein bis heute bestehendes soziokulturelles Zentrum. Im selben Jahr unterzeichneten 2600 Personen und verschiedene Initiativen das Manifest „Not In Our Name, Marke Hamburg!“. Darin wird dazu aufgerufen, sich nicht am Stadtmarketing zu beteiligen und „Orte zu erobern und zu verteidigen, die das Leben in dieser Stadt auch für die lebenswert machen, die nicht zur Zielgruppe der ‚Wachsenden Stadt‘ gehören“ (Initiative Not In Our Name, Marke Hamburg! 2009). Die Stadt wird darin nicht als Unternehmen, sondern als Gemeinwesen begriffen. Es ist ein Aufruf, sich einer Stadt der Investor_innen offensiv entgegenzustellen und das „Recht auf Stadt“ für alle zu erkämpfen.

Daran anschließend können Kreative zum einen die eigene Rolle in der Stadtentwicklung, bei ihrer Vermarktung und insbesondere bei Gentrifizierung reflektieren, und sich zum anderen der daraus resultierenden Probleme für Stadt und Bewohner_innen bewusst werden. Ein Vorschlag, der aus dieser Überlegung entstand, ist die Strategie der Dislokation (Holm 2010, 37). Anstatt in alte Arbeiter_innenviertel zu ziehen, könnten Kreative bewusst Stadtteile auswählen, bei denen das Risiko zur Gentrifizierung gering ist. Dem stehen allerdings die Finanzierbarkeit sowie die Präferenzen der Kreativen im Wege. Büro- und teure Appartement-Viertel bieten kaum die gewünschte Atmosphäre. Allerdings ist die gegenwärtige Hausbesetzung eines alten Klosters in der Lousbergstraße in Aachen seit dem August 2021 ein gutes Beispiel dafür, dass sich manchmal auch an unerwarteten Stellen Möglichkeiten für soziale und kulturelle Nutzungen bieten. Das große Gelände liegt in einem der teuersten Wohnviertel Aachens.

Zusätzlich zeigt das Beispiel des Gängeviertels in Hamburg sehr gut, dass besonders die Kreativen das Potential haben, sich gegen Gentrifizierung zu wehren. Somit gilt der zweite Vorschlag dem Aufbau einer Kultur des Widerstands (ebd., 38). Das meint die Öffnung der (sub-)kulturellen Milieus für diejenigen, die von Verdrängung betroffen sind, sowie die Unterstützung von Initiativen, die sich gegen Gentrifizierung wehren. Kreative könnten beispielsweise Mobilisierungskampagnen, *Social Media*-Auftritte oder Aktionen gestalten. Sie könnten dazu beitragen, Orte der Verdrängung zu markieren oder verbindende Erinnerungen zu erhalten.

Gelänge es, solche Netzwerke aufzubauen, könnten Machtverhältnisse in Städten verändert werden. Bauprojekte, die Gentrifizierung ankurbeln, könnten wie im Falle des Google Campus in Berlin verhindert werden. Marketingstrategien könnten sabotiert werden, wie das Beispiel des Manifests aus Hamburg zeigt. Sogar Forderungen an die Stadt, wie die nach einem Mietendeckel, könnten mit breiten Protestbündnissen durchgesetzt werden. Es besteht die Möglichkeit, gemeinsam neue Räume wie das Gängeviertel in Hamburg zu eröffnen, eigene Ideen auszuleben und gegen kapitalistische Inwertsetzung zu verteidigen. Sicher, um diese Kultur des Widerstands aufzubauen, müssten die Kreativen ein Stück weit ihre Individualität zugunsten des gemeinschaftlichen Mehrwerts zurückstellen. Elitär-subkulturelle Praktiken müssten durch gemeinschaftliche Formate ersetzt werden, die sich ebenfalls als Plattformen der Unterstützung von Nachbarschaftsaktivitäten eignen. Eine neue Diskussionskultur wäre vonnöten, die Kritik an bisherigen Aktivitäten und Kooperationen zulässt. Gelänge dies, ohne dass die neuen Ansätze direkt einer Vermarktungsstrategie einverleibt werden, wären ganz neue nachbarschaftliche Kulturen vorstellbar, die von den Eindrücken und Lebenserfahrungen aus verschiedenen Schichten und Kulturen profitieren. Während in gentrifizierten Vierteln typischer Weise nach technischen Innovationen geforscht wird, könnten an den Orten des Widerstands soziale Innovationen entstehen, die zur Bewältigung kommender Krisen enorm hilfreich sein werden. Selbst in Aachen konnten bereits beobachten werden, dass dafür Potential existiert. Im Moltkepark besetzten 2016 Skater_innen eine Brachfläche und bauten unter Eigenregie einen Skatepark. Alle waren willkommen und schnell wurde der Ort zum Anlaufpunkt für unterschiedliche Menschen. Mittlerweile mussten die Skater_innen den Ort aufgrund von Lärmbeschwerden aufgeben, aber ihr Beispiel verdeutlicht, wie Kulturschaffende in Eigenregie dazu beitragen können, unterschiedliche Menschen zusammenzubringen. Bereits seit 2012 existiert auch in der Richardstraße der selbstverwaltete Gemeinschaftsgarten „Hirschgrün“ (benannt nach dem deportierten Aachener Juden Fredy Hirsch), dessen Betreiber_innen es ebenfalls geschafft haben, gemeinsam mit Kulturschaffenden große Netzwerke aufzubauen. Selbst bei der letzten längerfristigen Hausbesetzung am Muffeter Weg 2018 konnten die Besetzer_innen gute Beziehungen zu Teilen der Nachbarschaft aufbauen. Auch bei der aktuellen Besetzung eines

leerstehenden Klosters (Stand 01.09.21) an der Lousbergstraße scheint dies gelungen zu sein, sodass es zu Solidaritätsbekundungen aus der Nachbarschaft kam. Dieses Potenzial und das Können der Beteiligten kann und sollte im Kampf gegen Gentrifizierung genutzt werden. Es bleibt zu hoffen und zu wünschen, dass sie sich ihrer besonderen Rolle und der Möglichkeiten, die darin liegen, bewusst werden.

Literatur

- Aachener Nachrichten (2021): In zwölf Jahren 23 Millionen Euro in Aachens Norden investiert, in: Aachener Nachrichten, 27.08.2021.
- Aachener Zeitung (2019): Aachen belegt Spitzenplatz bei Mietbelastungsquote. https://www.aachener-zeitung.de/lokales/aachen/aachen-belegt-spitzenplatz-bei-mietbelastungsquote_aid-44165073 [Zugriff: 14.09.2021].
- Adam, Brigitte/Sturm, Gabriele (2014): Was bedeutet Gentrifizierung und welche Rolle spielt die Aufwertung städtischer Wohngebiete? in: Informationen zur Raumentwicklung, 41, 4, 267–275.
- Backes, Christoph/Hustedt, Sylvia (2008): Das „Modell Aachen“. Ein politik- und spartenübergreifender Erfolgsansatz, in: Wagner, Bernd (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2008. Essen, 125–131.
- Barthelmes, Maja (2008): Kreative Wirtschaft Hamburg. Eine Analyse der Bedeutung der Kreativwirtschaft für Hamburg. Hamburg.
- Benz, Arthur/Lütz, Susanne/Schimank, Uwe/Simonis, Georg (Hrsg.) (2007): Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsfelder. Wiesbaden.
- Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie (BMWi) (2009): Gesamtwirtschaftliche Perspektiven der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland. Berlin.
- Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (2021): Kultur- und Kreativwirtschaft. <https://www.bmwi.de/Redaktion/DE/Dossier/kultur-und-kreativwirtschaft.html> [Zugriff: 10.09.2021].
- Butterwege, Christoph (2020): Prekarisierung, Pauperisierung und soziale Polarisierung, in: Stahl, Enno et al. (Hrsg.): Literatur in der neuen Klassengesellschaft. München, 135–144.
- Centre Charlemagne (2018): Uns gehört die Stadt! Kids, Kunst und Krawall in Aachen.
- Fraedrich, Wolfgang (2013): Erfolg oder Enttäuschung im Stadtteil Sternschanze? in: Geographie heute, 34, 311/312, 82–93.
- Florida, Richard (2002): The Rise of the Creative Class and how it is transforming work, leisure, community and everyday life. Cambridge.
- Florida, Richard (2005): Cities and the creative class. New York.
- Häußermann, Hartmut/Läpple, Dieter/Siebel, Walter (2008): Stadtpolitik. Frankfurt/M.
- Holm, Andrej (2010): Wir bleiben alle! Münster.
- Höpner, Lars (2010): Die Protestbewegung der Kreativen und ihre Auswirkungen auf die Stadtentwicklung am Beispiel Hamburg. Kiel.

- Initiative Not In Our Name, Marke Hamburg! (2009): Not In Our Name, Marke Hamburg! <https://gentrifizierung.org/gentrifizierung/not-our-name-marke-hamburg-manifest/> [Zugriff: 14.09.2021].
- Kadans Holding B.V. (2021): At the Park. <https://www.at-the-park.de/> [Zugriff: 13.09.21].
- Kube, Johannes (2011): Tatort Höver-Haus: Aachener Modell einer Klosterbesetzung 1981. Dokumente und Geschichten. Aachen.
- Lammar, Rom (2013): Das ist unsere Welt. Der Mensch im 21. Jahrhundert. Nordestedt.
- Marcuse, Peter (1985): Gentrification, Abandonment, and Displacement: Connections, Causes, and Policy Responses in New York City, in: Urban Law Annual, 28, 1, 195–240.
- Marcuse, Peter (1992): Gentrification und die wirtschaftliche Umstrukturierung New Yorks, in: Helms, Hans G. (Hrsg.): Die Stadt als Gabentisch: Beobachtungen der aktuellen Städtebauentwicklung [Beobachtungen zwischen Manhattan und Berlin-Marzahn]. Leipzig, 80–90.
- McIntosh, Erin (2021): An Examination of Artwashing in Changing Urban Communities. Who is to blame for artwashing and how can artists minimise their contribution to gentrification? Lincoln.
- Merkel, Janet (2012): Kreative Milieus, in Eckardt, Frank (Hrsg.): Handbuch Stadtsoziologie. Wiesbaden, 689–710.
- nonplusultra - samsz (Hrsg.) (2012): Aachen Nord Viertelmagazin, 27 (Frühjahr). Aachen.
- Offe, Claus (2004): Governance – „Empty signifier“ oder sozialwissenschaftliches Forschungsprogramm?, in: Benz, Arthur (Hrsg.): Governance - Regieren in komplexen Regelsystemen. Eine Einführung. Wiesbaden, 61–76.
- Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin.
- Ronneberger, Klaus (2011): Die kreative Stadt, in *Dérive*, 12, 3/44, 37–45.
- RWTH Innovation (2021): Der Collective Incubator e.V. zieht auf den Campus Jahrhunderthalle. <https://www.rwth-innovation.de/de/aktuelles/alle-neuigkeiten/aktuelle-detailseiten/der-collective-incubator-e-v-zeit-auf-den-campus-jahrhundert-halle> [Zugriff: 30.08.2021].
- Schipper, Sebastian (2014): Die unternehmerische Stadt, in: Belina, Bernd/Naumann, Matthias/Strüber, Anke (Hrsg.): Handbuch kritische Stadtgeographie. Münster, 97–102.
- Stadt Aachen (2009a): Kulturelles Leitprofil der Stadt Aachen. Aachen.
- Stadt Aachen (2009b): Nordlichter Aachen-Nord -Integriertes Handlungskonzept für das Bund-Länder-Programm Soziale Stadt. Aachen.
- Stadt Aachen (2012): Wirtschaftsstandort (4/2012). Aachen.
- Stadt Aachen (2020): Wohnungsmarktbericht der Stadt Aachen 2020. Aachen.
- Stadt Aachen (2021): Vorlage: Aachen-Nord. Die zweite Gründung. Nutzungs- und Vermarktungskonzept. <https://ratsinfo.aachen.de/bi/vo020.asp?VOLFDNR=23229> [Zugriff: 10.09.2021].
- Städtische Entwicklungsgesellschaft Aachen SEGA (2021): „Unsere Rendite ist das Quartier“. Wie die Städtische Entwicklungsgesellschaft Aachen ihre Immobilien bewirtschaftet. https://buechel-aachen.de/wp-content/uploads/2021/05/Presstext-Immobilienbewirtschaftung-SEGA_final.pdf [Zugriff: 10.09.2021].

Vollmer, Lisa (2018): Strategien gegen Gentrifizierung. Stuttgart.
Twickel, Christoph (2011): Gentrifidingsbums oder eine Stadt für alle. Hamburg.
Zinser, Jann-Luca (2017): Stadtentwicklung in Aachen: Ein Quartier im Umbruch.
<https://taz.de/Stadtentwicklung-in-Aachen/!164265/> [Zugriff: 10.09.2021].

Quartiersbilder. Perspektiven auf Segregation und die Rolle von Fotografien und Karten bei der Territorialisierung sozialer Spaltungsprozesse

Marius Otto

1 Einführung

Segregation ist ein ‚Dauerbrenner‘ in der Diskussion um die Fragmentierung von Städten und die Übertragung sozialer Ungleichheitsphänomene in den urbanen Raum. Dabei ist Segregation kein neues Phänomen, sondern ein wesentlicher Bestandteil der Genese von Städten (von Lojewski 2013, 175). Einzelne Bevölkerungsgruppen waren in urbanen Landschaften nie gleichmäßig im Raum verteilt, vielmehr bauen urbane Systeme auf bestimmten sozialen Differenzierungen auf, die kombiniert mit der Ungleichverteilung von Lagequalitäten zur residentiellen Segregation führen. In politischen und medialen Debatten wird Segregation äußerst normativ behandelt und so wie auch andere soziale Phänomene der Stadtentwicklung – zum Beispiel Armut oder Gentrifizierung – nicht selten mit einer einzelnen Entwicklung identifiziert (Dangschat 1998, 209). So wird Segregation häufig auf die Entstehung von ‚Problemvierteln‘ reduziert. Viele andere Facetten des Segregationsphänomens werden abseits wissenschaftlicher Forschungsreihen kaum oder gar nicht in den Blick genommen. Damit wird das Bild von Segregation in Medien und Politik insbesondere als ‚Problem‘ skizziert und einseitig adressiert. Dies hat sicherlich etwas mit Handlungslogiken des Staates zu tun, nämlich mit der Frage, wo Handlungsbedarf besteht. Es hat aber auch mit der Sichtbarkeit sozialer Stadtentwicklungsprozesse zu tun. Welche Segregation ist im Raum erkennbar, beschreibbar und vor allem abbildbar? Für die Herausbildung von Diskursen rund um Segregation sind demnach die gesellschaftliche Wahrnehmung und Bewertung sozialer Differenzierungen im urbanen Raum entscheidend. Dieser Beitrag wirft einen spezifischen Blick auf Segregation und zeigt auf, wie dieser facettenreiche und komplexe Stadtentwicklungsprozess diskursiv auf soziale Problemlagen und Desintegration reduziert wird. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei einschlägigen Medien wie Fotos und Karten.

2 Das Phänomen der Segregation im Kontext der sozialen Stadtentwicklung

2.1 Akademische Differenzierung und politisch-öffentliche Zuspitzung

Zunächst einmal ist eine Einordnung von Segregation wichtig, um den problematischen Charakter der vorherrschenden Fokussierung auf nur wenige Facetten verstehen zu können. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Segregation beginnt Anfang des 20. Jahrhunderts in Chicago. Forschungen der Chicagoer Schule der Soziologie haben sich mit der Herausbildung ethnisch-homogener Stadtbezirke beschäftigt und nach den Ursachen gefragt. Am Beispiel Chicagos wurde erforscht, wie sich sogenannte *ethnic communities* herausbilden, welche sozio-ökonomischen Hintergründe dies hat und welche Folgen sich für die Stadtentwicklung ergeben. Segregation spielte in der Folgezeit und bis heute in der Entwicklung US-amerikanischer Großstädte eine zentrale Rolle (Hahn 2014).

In West-Deutschland ist Segregation mit der Zuwanderung von sog. ‚Garbeitern‘ in den 1960er Jahren prominent geworden. Diskutiert wurde die Herausbildung von migrantischen Stadtvierteln mit einer überproportionalen Konzentration bestimmter ethnischer Gruppen. Auch in den 1990er Jahren und mit Aufkommen der ‚Multi-Kulti‘-Debatten, später auch im Rahmen des Diskurses um ‚Parallelgesellschaften‘ wurden Orte ethnischer Segregationsprozesse zu Kristallisationspunkten vermeintlich gescheiterter Integrationspolitiken (Alisch 2017, 503).

Die damals von der Chicagoer Schule gemachten Beobachtungen und gewonnenen Erkenntnisse sind auch für die heutige Situation gewinnbringend (Löw/Steets/Stoetzer 2008, 34). So haben die in den 1920er Jahren generierten Forschungsergebnisse grundlegende Erklärungsansätze für die sozialräumliche Stadtgliederung hervorgebracht. Betrachtet man Segregation vor dem Hintergrund der akademischen Debatte in allen möglichen Dimensionen, zeigt sich eine große Bandbreite von zu betrachtenden Indikatoren und sozialen Phänomenen (Werlen 2008, 231; Heineberg 2006, 58). Segregation beschreibt zunächst die ungleiche Verteilung der Wohnstandorte (residentielle Segregation) von bestimmten sozialen Gruppen in einer Stadt und beruht auf gemeinsamen Merkmalen der segregierten Gruppe (z. B. sozialer Status oder Nationalität), durch die sie sich von der übrigen Bevölkerung unterscheidet (Aehnel/Göbel/Gorning/Häußermann 2009, 405ff.). Segregation kann unfreiwillig erfolgen, z. B. als Folge von Armut, sie kann aber auch erwünscht sein. Erwünschte Segregation wird häufig mit den Beispielen von gated communities bzw. mit abgeschlossenen Wohnobjekten untermauert. Dabei können auch moderne und

innovative Wohnprojekte, die bestimmten Lifestyles als gemeinsamer Wohnidee folgen, als freiwillige Form von Segregation (in Abhängigkeit der Größe der Projekte) verstanden werden. Auch der Zuzug in ein sog. Studentenviertel stellt eine bewusste Entscheidung für ein bestimmtes Bevölkerungsgefüge und ein Milieu dar und ist in diesen Kontext einzuordnen.

Insgesamt lassen sich vier Formen der Segregation ableiten (Institut für Landes- und Stadtentwicklungsforschung des Landes Nordrhein-Westfalen (ILS)/Strohmeier 2003):

- die demographische Segregation mit Bezug auf Indikatoren wie Alter oder Haushaltsstruktur (Beispiele: Studierendenviertel, alternde Viertel)
- die ethnische Segregation, gemessen durch Staatsangehörigkeit oder Zugehörigkeit zu einer Ethnie durch die Sprache (Beispiel: migrantisch geprägte Viertel)
- die soziale Segregation mit Bezug auf sozio-ökonomische Indikatoren wie Armutsgefährdung, Einkommen und Transferleistungsbezug
- die kulturelle Dimension von Segregation, die auf homogenen Wertvorstellungen und Konsummustern von Lebensstilen der Bevölkerung beruht (Beispiel: Lifestyle-Communities im Bereich von Wohngruppenprojekten).

Diese Aufteilung zeigt im Abgleich mit den dominierenden Debatten um Segregation bereits, dass bestimmte Einzelphänomene im politisch-öffentlichen Diskurs um Segregation weniger wichtig und andere dominant wirken. So stehen in den Städten und Regionen Deutschlands, in den lokalen Berichterstattungen der Presse, aber auch in politischen Debatten insbesondere die soziale sowie die ethnische Segregation im Fokus (zum Beispiel bei Friedrichs/Triemer 2008) – allerdings häufig mit einer negativen Akzentuierung (Schuster 2018, 71). Im Kontext der Diskussion sozialer Segregation werden über einen Problematisierungsdiskurs in der Regel vermeintlich desintegrierte, migrantische Viertel im Kontext der ethnischen Segregation und sozio-ökonomisch schwache Viertel als ‚Brennpunkte‘ stigmatisiert. Segregation bleibt damit ein in der Öffentlichkeit stark normativ behandeltes Phänomen, wissenschaftlich gesehen ist die Bedeutung von Segregation hinsichtlich ihrer gesellschaftlich (des-)integrierenden Effekte mindestens umstritten (Dangschat 1998). Die stärkere und problematisierende Betonung einzelner Facetten hängt mit der Bedeutung zusammen, die bestimmten Konstellationen in den Städten gesellschaftlich zugewiesen wird. Was als problematisch und damit als Handlungsfeld gilt, erhält die größte Aufmerksamkeit.

2.2 Kommunalen Handlungsdruck und die sozialplanerische Territorialisierung des Sozialen

Segregation ist eng mit der Verräumlichung von sozialen Strukturen und Prozessen verbunden. Dabei sind gegenwärtige Formen der Segregation von Entwicklungen geprägt, die in das vorherige Jahrhundert zurückreichen. Soziale und wirtschaftliche Transformationsprozesse seit den 1970er Jahren führten zu Auf- und Abstiegsbewegungen bestimmter sozialer Klassen, zu steigenden Armutstendenzen und einer Polarisierung der Gesellschaft (Wacquant/Slater/Pereira 2014, 1273ff.). Die Tatsache, dass Armutsgefährdung nicht einfach über den Raum verteilt ist, sondern Mustern folgt, ließ in Sozialpolitik und der in den Kommunen seit den 1990er Jahren sukzessive ausgebauten Sozialplanung den räumlichen Fokus von Planung und Sozialer Arbeit erstarken. Steigende soziale und ethnische Segregationstendenzen waren erkennbar durch eine erhöhte Konzentration von Armuts- und Desintegrationsphänomenen auf kleinräumiger Ebene. Diese kleinräumige Ebene – häufig als Quartiersebene titulierte – wurde mit Hilfe einer zunehmend aktiveren Sozialberichterstattung als analytisches Reißbrett für die Sozialpolitik entwickelt. Hier werden entlang der Faktoren Armut, Bildung und Herkunft spezifisch abgegrenzte Stadtteile mit verdichteten ‚Problemlagen‘ ermittelt (Baum/Otto 2020, 243f.).

Auch an dieser Stelle zeigt sich der selektive Blick auf Segregation. Denn zunehmende soziale Polarisierung im Sinne des Spannungsfeldes zwischen zwei Polen (‚arm‘/‚reich‘) impliziert zugleich eine stärkere Konzentration von Einkommen und Vermögen (Armuts- und Reichtumsbericht der Bundesregierung 2021), auch bzgl. residueller Verteilungsmuster. Denn in diesem Zusammenhang treten auch Wohlstandsphänomene segregiert auf (von Lojewski 2013, 177).

„Je größer die Ressourcen eines Haushalts sind, desto weniger Restriktionen sieht er sich bei der Wohnstandortwahl ausgesetzt und kann frei entscheiden. Wer über wenig materielles, soziales und kulturelles Kapital verfügt [sic!] hat dagegen nur wenige Wahlmöglichkeiten, denn die meisten Segmente des Wohnungsmarktes bleiben ihm verschlossen. Materielle Barrieren und sozial-kulturelle Diskriminierungen führen zu einer sozialen Sortierung der Bevölkerung. Am stärksten segregiert wohnen in der Regel die Reichsten und die Ärmsten [...] – allerdings aus sehr unterschiedlichen Gründen: Die Reichen wohnen, wo sie wollen, die Armen wohnen, wo sie müssen“ (Häußermann 2008, 336).

Planerisch problematisiert werden allerdings Abweichungen nach unten, also sog. benachteiligte Quartiere (oder ‚Brennpunkt-Quartiere‘). Schuster sieht dies darin begründet, dass die Zusammenhänge zwischen verschiedenen Formen von Segregation nicht oder zu wenig erkannt werden:

„Allerdings wird nur die negativ bewertete Wohnsegregation benachteiligter Bevölkerungsteile als problematisch betrachtet. Die meist selbstgewählte Segregation der

wohlhabenden Stadtbewohner_innen wird dazu nur selten in Bezug gesetzt, geschweige denn als dynamischer relationaler Prozess analysiert und problematisiert“ (Schuster 2018, 71).

Es scheint aus einer Planungsperspektive und auf den ersten Blick richtig zu erscheinen, den Fokus auf die unfreiwillige Segregation zu setzen und beispielsweise die Folgen sog. negativer Quartiereffekte abzubauen zu wollen. Allerdings können eine ausgleichende Stadtentwicklung und ein Abbau von Segregation ohne größere interurbane Verdrängungsmomente nur dann gelingen, wenn auch die Gesamtstadt mit ihren unterschiedlichen sozialen Lagen betrachtet wird. Segregation ist das räumliche Spannungsmoment im urbanen Geflecht von Stadtteilen, Bezirken und Quartieren und nur in einer integrierenden Perspektive zu behandeln. Ein Beispiel: Wenn Segregation in sog. benachteiligten Vierteln aufgebrochen werden soll, müssen andere Quartiere und deren lokale Wohnungsmärkte eine Durchlässigkeit für potenzielle und finanziell weniger gut ausgestattete Haushalte aufweisen, ansonsten fehlen schlichtweg die Alternativen. Die wohlhabenden Quartiere sind ebenfalls als Treiber von sozialen Segregationsphänomenen zu sehen, denn in vielen Quartieren mit hoher Eigentumsquote und einem hohen sozialen Status der Bevölkerung steigen Boden- und Mietpreise. Diese Quartiere entziehen sich allmählich dem ‚bezahlbaren‘ lokalen Wohnungs- und Häusermarkt. Das ist nichts anderes als Segregation und sollte, wenn schon nicht als ‚Problem‘, dann als Teil einer Lösungsstrategie definiert werden (Schönig 2017, 20).

Die zunehmende soziale Polarisierung und steigende Gegensätze zwischen ‚arm‘ und ‚reich‘ bekommen über die Segregationsdebatte eine räumliche Komponente. Durch die zunehmende Konzentration von sozio-ökonomisch schlechter gestellten Haushalten in bestimmten Stadtteilen und die Überlagerung verschiedener Herausforderungen in Sozial-, Gesundheits- und Bildungspolitik werden viele gesamtgesellschaftliche Probleme auf eine räumliche Ebene transferiert (Deutsches Institut für Urbanistik/Bergische Universität Wuppertal 2015, 18). Soziale Herausforderungen werden über die Segregation territorialisiert, d. h. sie erhalten markante Punkte auf der Landkarte. Durch die problemzentrierte und stark auf unfreiwillige Segregation ausgerichtete Diskussion des Begriffs spielt bei der sog. Territorialisierung des Sozialen (Baum/Otto 2020, 241) vor allem die Identifikation ‚abgehängter‘, ‚armer‘ und ‚desintegrierter‘ Stadtviertel eine Rolle. Aus vielen ‚armen Menschen‘ in einem Raum werden ‚arme Räume‘ – soziale Problemlagen werden damit in erster Linie adressierbar und im Zuge großer Städtebauförderprogramme wie Soziale Stadt (ab 2020 Sozialer Zusammenhalt) auch behandelbar. Die Attribute der Einwohner_innen werden auf den Raum übertragen und dann raumplanerisch behandelt. Wohlstand und Armut werden über die Segregationsdebatte zu räumlichen Merkmalen, obwohl Segregation über die Analyse der

Bevölkerungsstruktur ermittelt wird. Segregiert können eigentlich nur Bevölkerungsgruppen, nicht aber Quartiere sein (Häußermann 2008, 336). Für die Frage bei Zielsetzungen von raumorientierten Programmen zur Minderung von Segregation und Armutskonzentration ist diese Erkenntnis wichtig: Wird das Ziel verfolgt, die Situation in den Räumen zu verbessern, d. h. die Durchschnittswerte der sozialen Indikatoren zu verbessern, oder geht es um die Lebenssituation der Menschen vor Ort und die Verbesserung ihrer sozialen Teilhabe unter den gegebenen sozio-ökonomischen Voraussetzungen? Steht der Raum im Fokus, wären Aufwertungsprozesse und ein damit verbundener Bevölkerungsaustausch sogar ein Lösungsansatz, der aber einen Gentrifizierungsprozess vorantreiben würde.¹

Ein anderer Aspekt bei der Segregationsdebatte ist die fehlende Trennschärfe in der Diskussion einzelner Segregationsformen. Für Hartmut Häußermann ist insbesondere die Überlagerung der sozialen und ethnischen Segregation entscheidend:

„Betroffen sind einerseits einkommensschwache Haushalte, andererseits ethnische Minderheiten. Wo sich beides überlagert, wird die Situation in Politik und Öffentlichkeit als sehr problematisch angesehen. So gesehen drohen Städte gleichzeitig zu Orten einer neuen Urbanität und einer neuen sozialen Ausgrenzung zu werden“ (Häußermann 2012).

In den meisten Soziale Stadt-Quartieren überlagern sich diese beiden Segregationsebenen. Allerdings wird zu selten darüber gesprochen, was die tatsächlich erklärenden Variablen sind. Genauer betrachtet zeigt die Überlagerung beider Phänomene aber, dass erst sozio-ökonomische Verwerfungen ethnische Segregation zu einem Problem machen (können) (Schuster 2018, 72). Denn die erklärenden Variablen für eine Segregation, die als ‚Problem‘ aufgefasst wird (Armut, Arbeitslosigkeit, Gesundheit, Bildung), sind vor allem auf der sozialen bzw. sozio-ökonomischen Seite zu suchen (Heeg 2013).

Mit Blick auf ethnische Segregation wird offensichtlich, dass insbesondere bestimmte Konstellationen ethnischer Segregation diskussionswürdig erscheinen. Duisburg-Marxloh ist wohl über Duisburgs Grenzen hinaus als segregiertes Viertel bekannt und wird als ‚Problemquartier‘ dargestellt. Im Unterschied dazu erhält die japanische Community Düsseldorfs kaum Aufmerksamkeit in Fragen von Integration, auch wenn sie ebenfalls in bestimmten Stadtteilen konzentriert ist, über eine eigene *ethnic community* und eine breite Infrastrukturlandschaft verfügt (Glebe/Montag 2004). Segregation wird hier nicht als ‚Problem‘ konstruiert, auch wenn die Frage der ‚Integration‘ wahrscheinlich eine spannende wäre. Hier dominiert vor allem das produzierte ‚Japan-Flair‘ (z. B. Japan-Tag in Düsseldorf). Die Erklärung dafür liegt im Ausmaß der sozialen Segregation. Die soziale Komponente ist der wesentliche Unterschied zwischen Marxloh und dem Düsseldorfer Zentrum. Es stellt sich die Frage, ob

1 Siehe zu Gentrifizierung den Beitrag von Becker in diesem Band.

ethnische Integration überhaupt in einem Quartier als Problem konstruiert wird, in dem es nicht parallel auch soziale Segregationsphänomene zu beobachten gibt. Aktuell werden außerdem im Rahmen der sog. *Arrival Cities* die Potentiale ethnischer Segregation aufgearbeitet und hervorgehoben.²

In der Segregationsdiskussion wird insgesamt deutlich, dass bestimmte Formen von Segregation kaum oder nur sporadisches Interesse erfahren – auch im Fall der Segregation von Studierenden. Ein sog. Studentenviertel ist Ausdruck einer demographischen Segregation, genauso wie demographisch stark alternde Quartiere eine demographische Segregation ausdrücken. Diese Phänomene prägen jedoch selten das semantische Umfeld von Segregation, ähnlich wie internationale Studierende oder internationale Hochschuldozierende in Städten seltener das semantische Umfeld von Migration bestimmen.

Dieser kurze Abriss zeigt allein, wie vielseitig Segregation – also die ungleiche Verteilung bestimmter Bevölkerungsgruppen in einem abgegrenzten Gebiet – sein kann, dass aber bestimmte Phänomene die Art und Weise, wie über Segregation gesprochen wird, bestimmen. Festgehalten werden kann in jedem Fall eine dominierende sozio-ökonomische Perspektive. Damit erhält Segregation mit Blick auf die segregierten Gruppen einen zwanghaften bzw. unfreiwilligen Charakter. Freiwillige Formen werden stärker ausgeblendet, v. a. weil sie weniger sichtbar sind und als unproblematisch verstanden werden. Dabei ist ihr Einbezug beim planerischen Umgang mit unfreiwilligen Formen von Segregation wichtig.

3 Das Bild von Segregation – Fotos und Karten im Zuge der Dokumentation von sozialer Segregation

Der Diskurs um segregierte Viertel wird nicht nüchtern-analytisch geführt; er ist von Emotionalität geprägt und spitzt sich in der Vereinfachung von komplexen Zusammenhängen zu. Bürger_innen-Initiativen, die sich gegen den vermeintlichen Verfall ihres Viertels aufbauen, Überschriften in der Presse, die von abgehängten Stadtvierteln und Armutsspiralen berichten, Kontrollverlust des Staates – man könnte die Liste von Stichworten noch weiterführen. Evident ist, dass durch die Verräumlichung sozialer Problemlagen eine Art

2 In der Debatte um sog. *Arrival Cities* werden aktuell verstärkt die Potentiale von ethnisch segregierten Vierteln hervorgehoben und ihre Bedeutung für die lokale Integrationsarbeit betont. Dabei wird davon ausgegangen, dass insbesondere die Stadtviertel, in denen Einrichtungen, Vereinsstrukturen und die Bevölkerung mit alltäglichen sozialen Herausforderungen konfrontiert sind, gut aufgestellt sind, wenn sich neue soziale Herausforderungen ergeben und beispielsweise die systemische und soziale Integration Geflüchteter vor Ort gestaltet werden muss. Siehe dazu Saunders (2011) und Schuster (2018).

Maßstabsverschiebung vom Staat hin zu den Kommunen und Quartieren vollzogen wird. Gesamtgesellschaftliche Problemlagen wie Arbeitslosigkeit, Einkommens- und Bildungsarmut werden durch ihre punktuelle Verortung als räumliches Problem konstruiert, Quartiere werden so als Schauplätze sozialer Verwerfungen konstruiert. Über regelmäßige Kommunikation werden solche Konstrukte verfestigt und auf wenige, aber gut verständliche Ursachen und Folgewirkungen, also Kausalketten, zurückgeführt.

Hier spielen Medien eine entscheidende Rolle. In der Pressearbeit zu Segregation, aber auch in der planerisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Segregation kommen sehr spezifische Bilder von Segregation zum Einsatz, die beispielsweise bestimmte Zusammenhänge von Segregation und dem baulichen Setting konstruieren und damit verfestigen. Dabei wird die Vorstellung davon, was beispielsweise Segregation oder Armut bedeuten, wie sie entstehen und wo sie verortet sind, sehr stark durch Fotografien bestimmt. Fotos sind sehr wirkungsvolle Medien, die auf plakative Weise ein sehr breit gefächertes Phänomen wie Segregation auf immer wiederkehrende Motive reduzieren. Insbesondere die vermeintlich ‚exakte‘ Verortung in bestimmten räumlichen Kontexten wird über Fotos konstruiert und konstituiert. Sehr eindrucksvoll kann dies am Beispiel der „Kinderarmut“ verdeutlicht werden, die bei der sozialen Segregation eine bedeutende Rolle spielt. Die Suche nach Fotos in gängigen Suchmaschinen zeigt sehr oft ein eindeutiges räumliches Setting, wie exemplarisch in Abb. 1 und Abb. 2 verdeutlicht wird. Ein Junge sitzt auf diesem Foto, das von Spiegel Online unter dem Artikel „Wo die meisten armen Kinder wohnen“ platziert wird, vor einer eindeutigen, städtebaulichen Kulisse: Geschosswohnungsbau in verdichteter Form, plattenbauähnlich. Auf dem zweiten Bild schaukelt ein Mädchen in einem verdichteten ‚Hochhausgebiet‘. Dieses Setting wird für Fotos als Aufhänger ähnlicher Artikel sehr häufig gewählt. Dabei prägt es die Vorstellung der Rezipient_innen, wo Kinderarmut vor allem vorkommt, sehr wirkungsvoll. Manchmal werden diese Fotos in den Artikeln auch als Symbolfotos deklariert – eine eindeutige Bezeichnung, auch für das dargestellte räumliche Setting.

Welche Wirkung die Konstruktion und Konstitution derartiger räumlicher Settings haben kann, zeigt Kemper:

„Soziale Ungleichheit wird augenscheinlich sichtbar in den Kontrasten zwischen den Villenvierteln und den Vierteln der Mietskasernen oder in den spürbaren räumlichen Distanzen zwischen den innerstädtischen Mittelschichtsenklaven und den Hochhaussiedlungen am Stadtrand. Die konkrete Erlebbarkeit dieser Gegensätze wiederum kann dazu verleiten, die ungleiche Lokalisierung sozialer Bevölkerungsgruppen im Stadtraum selbst als ursächlich für ihre ungleichen Lebensverhältnisse auszugeben“ (Kemper 2018).



Abb. 1. „Wo die meisten armen Kinder wohnen“³



Abb. 2. „In Deutschland leben 2,55 Millionen Kinder in Armut“⁴

- 3 Abb. 1: „Wo die meisten armen Kinder wohnen“. https://cdn.prod.www.spiegel.de/images/3aaf832e-0001-0004-0000-000000586874_w948_r1.778_fpx63.62_fpy55.jpg, Patrick Pleul/picture alliance/dpa [Zugriff: 26.08.2021].
- 4 Abb. 2: „In Deutschland leben 2,55 Millionen Kinder in Armut“. https://www.augsburger-allgemeine.de/img/incoming/crop41219607/1729563183-cv16_9-w940/Kinderarmut.jpg, Rolf Vennenbernd, dpa [Zugriff: 26.08.2021].

Die häufige Reproduktion vermeintlicher baulicher Segregationssettings lässt Kausalketten vermuten, obwohl die unfreiwillige, soziale Segregation in sehr unterschiedlichen Quartierssettings vorkommen kann und auch vorkommt. Wenn aus großwohnsiedlungsähnlichen Settings auf soziale Problemlagen und Segregation geschlossen wird, ohne die Bevölkerungszusammensetzung und die lokale Geschichte hinter den Kulissen zu kennen, dann hat die fotografisch konstruierte Komplexitätsreduzierung ihre volle Wirkung entfaltet. In diesem Fall wird aus der Territorialisierung des Sozialen eine territoriale Stigmatisierung. Denn dann wird der Analyseteil bei der Identifikation der Orte von Segregation übersprungen, es zählen der Eindruck und Assoziationsketten.

Auch in den Publikationen der Sozialberichterstattung lassen sich zum Teil die fotografischen Re-Produktionen von Armut und Segregation erkennen. Der Sozialbericht aus Bonn, herausgegeben durch zwei Träger der Freien Wohlfahrtspflege, bringt den Titel auf dem Cover „Bonn – soziale Probleme auf den zweiten Blick“ mit verdichtetem Geschosswohnungsbau in großwohnsiedlungsähnlichem Stil zusammen (Abb. 3).



Abb. 3. Cover des Sozialberichts in Bonn⁵

5 Abb. 3: Caritasverband für die Stadt Bonn e.V. (Hrsg.) (2020): Bonn – Soziale Probleme auf den zweiten Blick. Sozialbericht zur Lage der Stadt Bonn 2020, Bonn (Umschlag).

Großwohnsiedlungen – und das bestätigen nicht nur die oben aufgeführten Abb. 1-3 – sind wohl das beste Beispiel für territoriale Stigmatisierung, zumindest im deutschen oder westeuropäischen Raum (Keller 2015). Keller zeigt in seinem Beitrag zur Entstehung von ‚Problemvierteln‘, wie Außenwirkung und Innenperspektive manchmal stark auseinander gehen können:

„Was von außen als ‚sozialer Brennpunkt‘ oder ‚Problemquartier‘ bezeichnet wird, kann sich von innen friedlich, tolerant und selbst solidarisch gestalten. Beispielsweise haben Studien über die hochgeschossigen Großsiedlungen am Rand von Städten, die oft allein schon aufgrund ihrer monströs wirkenden Architektur als ‚Problemviertel‘ gelten, immer wieder gezeigt, dass viele dieser Siedlungen besser sind als ihr Ruf und die Bewohner gerne in ihnen wohnen [...]. Auch die Studien zu sogenannten Quartiereffekten zeigen dies [...]. Es zeigt sich, dass vom Ausmaß der Benachteiligung eines Viertels nicht direkt darauf geschlossen werden kann, welche Effekte dieses auf die Bewohner zeitigt. Beeinflusst werden Quartiereffekte auch von Faktoren wie der sozialen Kohäsion, dem sozialen Zusammenhalt in einem Viertel“ (ebd.).

Außerhalb Westeuropas haben Großwohnsiedlungen nochmals eine andere Bedeutung. Blickt man beispielsweise auf Großwohnsiedlungen oder andere stark verdichtete Wohnareale in osteuropäischen Städten und legt die Geschichte dieser Orte dort zugrunde, wird schnell deutlich, dass diese aufgrund ihres großen Anteils am Wohnungsbestand und gänzlich anderer Besitzverhältnisse oft als verdichtete Orte sozialer Durchmischungen aufgefasst werden können. Hier sind Diskurse anders gelagert, die freiwillige Segregation und die Abschottung von Wohngebieten ist deutlich präsenter (Harlander/Kuhn 2012).

Fokussiert auf den deutschen Kontext lohnt sich noch ein Blick auf die andere Seite der Konstruktion und Konstitution von bestimmten baulichen Settings. Während verdichtete ‚Hochhausgebiete‘ als Orte sozialer Verwerfungen und Armut konstruiert werden, hat sich bei der Präsentation von Planungen für ‚neue‘ Quartiere die Darstellung von detaillierten Renderings durchgesetzt, die nicht nur veranschaulichen, wie das neu zu errichtende Quartier gebaut werden soll, sondern auch Hinweise dazu geben, wie die neu geschaffenen Räume ‚erlebt‘ werden sollen (Beispiel in Abb. 4). Postmoderne Wohnarchitektur, flanierende Passant_innen und stimmungsvolle Beleuchtung der öffentlichen Räume – so werden viele Neubauviertel modellhaft beworben und damit auch als ein ‚state of the art‘ zelebriert. In der relationalen Perspektive sind diese Darstellungen Gegenparts zu ‚Problemräumen‘. Sie zeigen vermeintlich wünschenswerte und ‚attraktive‘ Bilder des urbanen Raumes.



Abb. 4. Neues Quartier in Esslingen⁶

Ein anderes Medium, das zur Territorialisierung des Sozialen beiträgt, sind kartographische Darstellungen. Auch hier lohnt sich der Einsatz einschlägiger Suchmaschinen für einen ersten Eindruck. Bei der Suche nach „Segregation in Deutschland“ fallen auf den ersten Blick viele farbige Karten unter den Top-Suchergebnissen auf. Karten stellen ein weiteres sehr wirksames Medium dar, um Segregation plakativ und wirksam darzustellen. Die Karten entstammen dabei vorwiegend aus kommunalen oder regionalen Sozialberichten, welche die Aufgabe haben, die soziale Situation in den Kommunen oder anderen Gebietskörperschaften mitsamt ihren Quartieren oder Regionen zu erforschen und Handlungsempfehlungen abzuleiten. Auf Basis von Sozialdaten werden verschiedene Raumeinheiten miteinander verglichen, in Bezug zueinander und zu errechneten Durchschnittswerten gesetzt und kategorisiert. Die Sozialberichterstattung hat dabei den klaren Auftrag, Handlungsfelder zu ermitteln und diese räumlich zu fixieren (Baum/Otto 2020, 241).

Auf kommunaler Ebene geht es um die Identifizierung von Quartieren mit Handlungsbedarf. In den Berichten erscheinen ‚Problemquartiere‘ als von der Norm (Durchschnitt) abweichende und unter Berücksichtigung von einschlägigen Indikatoren wie Arbeitslosigkeit, Transferleistungsbezug, Migration, Bildungsstand und Gesundheitszustand defizitäre Teile der Stadt, welche

6 Abb. 4: Neues Quartier in Esslingen. Wohnungen beim Königsschloss. <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.neues-quartier-in-esslingen-wohnungen-beim-koenigsschloss.7fa86c68-37ab-49c0-a953-71ca1a7e0584.html> [Zugriff: 21.09.2021].

Segregation ‚verursachen‘. Mit Karten lassen sie sich in ihrer besonderen Situation ‚präzise‘ verorten. Die Territorialisierung von sozialen Herausforderungen wird mit der Konstruktion von statistischen Raumeinheiten (Quartiere, Sozialräume etc.) und der Erstellung plakativer Karten verstärkt, weil die Territorialisierung ohne viel Text auskommt und ‚auf einen Blick‘ erfolgt. Grafische Stilmittel tragen auch hier zu einem einseitigen Fokus auf soziale Segregation bei. Durch Armut geprägte bzw. als desintegriert deklarierte Räume werden in auffälligen, ‚alarmierenden‘ Farben dargestellt, nicht selten in rötlichen Tönen, welche Aufmerksamkeit erzeugen. Die Grüntöne der wohlhabenden Quartiere dagegen strahlen fast schon eine Art ‚Sorgenlosigkeit‘ aus. Dabei tragen sie durch die Konzentration von Wohlstand, Vermögen und/oder hohem Einkommen auch zur Segregation bei. Hier auftretende Problemfelder, z. B. ein kaum zugänglicher Wohnungs- oder Häusermarkt für kleine oder mittlere Einkommen werden dadurch ausgeblendet, obwohl dieser Zustand Segregation in anderen Quartieren verstärkt. Karten sind daher wichtige Diskursfragmente (Glasze 2014) und tragen im Rahmen der Sozialberichterstattung viel dazu bei, wie Städte hinsichtlich ihrer sozialen Struktur verstanden werden. Sie sind daher ein machtvoll Instrument, weil sie über verschiedene Methoden der Visualisierung den Blick der Betrachtenden lenken und damit Bedeutungen kreieren und zuweisen. Kartographische Darstellungen gehören zum einschlägigen Repertoire der Sozialberichterstattungen und zeigen ihre Wirkung insbesondere in der Darstellung statistisch-räumlicher Extrema. Dabei wird bei der Erstellung von Signaturen, insbesondere von Farbsignaturen, auf zu erwartende Assoziationen geachtet. So wird zumeist zur Markierung von als Problem wahrgenommenen Orten die Farbe Rot priorisiert – ein deutliches Alarmsignal. Nicht nur die Farbwahl nach Assoziationen, sondern auch der Sättigungsgrad von Farben (bedeutungsverstärkend oder -reduzierend), die Gestaltung der Linien, aber auch die Zentrierung der Karte an sich spielen eine große Rolle für die Art und Weise, wie vermeintlich objektive Inhalte gelesen und verstanden werden.

4 Ausblick

Die zunehmende Territorialisierung des Sozialen im Rahmen der (Sozial-)Berichterstattung zu Segregation und die damit verknüpften handlungs- und raumorientierten Förderprogramme wie Soziale Stadt, aber insbesondere auch die „diskursive Verknüpfung räumlicher und sozialer Attributierungen von Stadtvierteln“ (Glasze/Pütz/Tijé-Dra 2014, 60) tragen dazu bei, dass komplexe Prozesse wie Segregation problematisiert, auf Einzelphänomene reduziert und räumlich isoliert betrachtet werden. Die Folge sind territoriale

Stigmatisierungen, indem Quartiere und bestimmte bauliche Settings immer wieder als Orte sozialer Spaltung und Segregation konstruiert und konstituiert werden. Sie werden als Orte beschrieben, an denen sich soziale Probleme kumulieren und konzentrieren – fast schon so, als wären die Orte selbst Verursacher sozialer Verwerfungen. Damit geht eine Stigmatisierung der Orte einher (,schlechte Adresse‘), was unmittelbare Folgen für die lokale Bevölkerung hat. Zusätzlich zu möglichen endogenen Strukturdefiziten werden solche Quartiere exogen durch ihre ‚Bloßstellung‘ als ‚Problemquartiere‘ und Orte der Segregation benachteiligt – auch wenn dies nicht intendiert ist und das Motiv lediglich die Suche nach konkreten Handlungsfeldern und -orten ist. Die komplexen Lebenswelten der Menschen in diesen Quartieren werden über ein paar Indikatoren ‚erklärt‘. Zum Problem wird aber nicht die jeweilige Einzelsituation, sondern das Kollektiv, die Konzentration im Raum bzw. das bauliche Umfeld mit seinem Wiedererkennungswert. Im semantischen Umfeld von Segregation taucht dann auch die Sicherheits- bzw. die Unsicherheitsdimension auf, welche die rot gefärbten Quartiere auf den Karten der Sozialberichte mit den einschlägigen Fotos des anonymen und verdichteten Wohnens zur ‚Bedrohung‘ für die allgemeine Sicherheit werden lässt (ebd.).

Die Fokussierung auf wenige ‚Problemquartiere‘ blendet völlig aus, dass Segregation nur in einer integrierenden Perspektive verstanden werden kann. Die Polarisierung der Gesellschaft, die sich in einer zunehmenden Ausdifferenzierung urbaner Landschaften ausdrückt, führt zu einem steigenden Gegensatz zwischen wohlhabenden und durch Armut geprägten Quartieren. Beide Pole sind bei Lösungsansätzen wie der Förderung sozialer Durchmischung in der Stadt zu berücksichtigen. Denn nur in der Relation zum Rest der Stadt entsteht erst die Segregation in einzelnen Stadtgebieten. Beispielsweise in der Wohnraumplanung ist daher der ausgleichende und integrierende Blick wichtig, wenn es etwa um die Schaffung bezahlbaren Wohnraums geht. Auch ein differenzierter Blick auf andere Formen von Segregation ist dabei hilfreich, etwa bei der demographischen, kulturellen oder ethnischen Segregation. In den Kommunen muss das Verhältnis dieser Segregationsformen zur sozialen Segregation in differenzierter Form ausgearbeitet werden, um nicht nur die Probleme, sondern auch die Chancen und Potentiale von Segregation erkennen zu können. Chancen sind in der jüngst geführten Diskussion um *Arrival Cities* deutlich geworden. Aber auch für die Förderung von Mini-Quartieren mit gemeinschaftlichen Wohnkonzepten oder die Verwirklichung von intergenerativ-kohäsiven Nachbarschaften wird ein gewisses Maß an Homogenität bzw. eine gewisse Ausprägung lebensstilbezogener Segregationsphänomene benötigt. Zum Umgang mit Segregation gehört auch, andere Bilder der Segregation (fotografisch) zu entwerfen und die Vielschichtigkeit urbaner Räume kreativ in Szene zu setzen.

Literatur

- Aehnel, Reinhard/Göbel, Jan/Gorning, Martin/Häußermann, Hartmut (2009): Soziale Ungleichheit und sozialräumliche Strukturen in deutschen Städten, in: Informationen zur Raumentwicklung, 36, 6, 405–413.
- Alisch, Barbara (2017): Sozialräumliche Segregation: Ursachen und Folgen, in: Huster, Ernst-Ulrich/Boeckh, Jürgen/Mogge-Grotjahn, Hildegart (Hrsg.): Handbuch Armut und Soziale Ausgrenzung. Wiesbaden, 503–522.
- Baum, Markus/Otto, Marius (2020): Die Paradoxie raumbezogener Sozialplanung. Zum Prozess nicht intendierter territorialer Stigmatisierung durch Sozialberichterstattung, in: Leviathan - Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft, 48, 2, 237–263.
- Bundesregierung der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.) (2021): Lebenslagen in Deutschland. Der Sechste Armuts- und Reichtumsbericht der Bundesregierung. https://www.armuts-und-reichtumsbericht.de/SharedDocs/Downloads/Berichte/sehster-armuts-reichtumsbericht-kurzfassung.pdf?__blob=publication-File&v=2 [Zugriff: 21.09.2021].
- Dangschat, Jens S. (2006): Residentielle Segregation, in: Gans, Paul (Hrsg.): Räumliche Auswirkungen der internationalen Migration. Hannover, 63–77.
- Dangschat, Jens S. (1998): Segregation, in: Häußermann, Hartmut (Hrsg.): Großstadt – Soziologische Stichworte. Wiesbaden, 207–220.
- Deutsches Institut für Urbanistik/Bergische Universität Wuppertal (Hrsg.) (2015): Nutzungsmischung und soziale Vielfalt im Stadtquartier – Bestandsaufnahme, Beispiele, Steuerungsbedarf. https://difu.de/sites/difu.de/files/archiv/projekte/2015_09_endbericht-nutzungsmischung-und-soziale-vielfalt.pdf [Zugriff: 21.09.2021].
- Friedrichs, Jürgen/Triemer, Sascha (2008): Gespaltene Städte? Soziale und ethnische Segregation in deutschen Großstädten. Wiesbaden.
- Glasse, Georg (2014): Sozialwissenschaftliche Kartographie-, GIS- und Geoweb-Forschung, in: Kartographische Nachrichten, 63, 3, 123–129.
- Glasse, Georg/Pütz, Robert/Tijé-Dra, Andreas (2014): Stigmatisierung von Stadtvierteln. Einleitung in das Themenheft, in: Europa Regional, 20, 2-3, 59–62.
- Glebe, Günther/Montag, Birgit (2004): Düsseldorf – Nippons Hauptstadt am Rhein, in: Frater, Harald/Glebe, Günther/von Looz-Corswarem, Clemens/ Montag, Birgit/Schneider, Helmut/Wiktorin, Dorothea (Hrsg.): Der Düsseldorf Atlas. Geschichte und Gegenwart der Landeshauptstadt im Kartenbild. Köln, 74–77.
- Hahn, Barbara (2014): Die US-amerikanische Stadt im Wandel. Berlin, Heidelberg.
- Harlander, Tilman/Kuhn, Gerd (2012): Segregation und Mischung in Europa. <https://www.bauwelt.de/themen/Segregation-und-Mischung-in-Europa-Gated-communities-europaeische-Stadt-2096700.html> [Zugriff: 30.08.2021].
- Häußermann, Hartmut (2012): Segregation. <https://www.bpb.de/politik/grundfragen/deutsche-verhaeltnisse-eine-sozialkunde/138640/segregation> [Zugriff: 24.08.2021].
- Häußermann, Hartmut (2008): Wohnen und Quartier: Ursachen sozialräumlicher Segregation. In: Huster, Ernst-Ulrich/Boeckh, Jürgen/Mogge-Grotjahn, Hildegart (Hrsg.): Handbuch Armut und Soziale Ausgrenzung. Wiesbaden, 335–349.

- Heeg, Susanne (2013): Fragmentierung, in: Lossau, Julia/Freytag, Tim/Lippuner, Roland (Hrsg.): Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialgeographie. Stuttgart, 67–80.
- Heineberg, Heinz (2006): Stadtgeographie. Paderborn.
- Institut für Landes- und Stadtentwicklungsforschung des Landes Nordrhein-Westfalen (ILS)/ Strohmeier, Peter (2003): Sozialraumanalyse – Soziale, ethnische und demografische Segregation in den nordrhein-westfälischen Städten (=Gutachten für die Enquetekommission „Zukunft der Städte in NRW“ des Landtags Nordrhein-Westfalen). http://www6.rz.ruhr-uni-bochum.de:8706/mam/content/ek_zukunft_staedte_mrw_ils_zefir_sozialraumanalyse_2003.pdf [Zugriff 30.08.2021].
- Keller, Carsten (2015): Problemviertel? Imageproduktion und soziale Benachteiligung städtischer Quartiere. <https://www.bpb.de/politik/innenpolitik/gangsterlaeufer/202834/problemviertel-image-und-benachteiligung> [Zugriff: 20.08.2021]
- Kemper, Jan (2018): Ungleichheit in den Städten. <https://www.bpb.de/politik/innenpolitik/stadt-und-gesellschaft/216890/stadtentwicklung-und-soziale-ungleichheit#footnode9-9> [Zugriff: 27.08.2021].
- Löw, Martina/Steets, Silke/Stoetzer, Sergej (2008): Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie. Opladen, Farmington Hills.
- Saunders, Doug (2011). Die neue Völkerwanderung – Arrival City. München.
- Stadt Oberhausen (2020): Sozialbericht 2020. Erste Aktualisierung der Sozialindices für die Oberhausener Sozialquartiere. Oberhausen.
- Schönig, Barbara (2017): Sechs Thesen zur wieder mal ‚neuen‘ Wohnungsfrage – Plädoyer für ein interdisziplinäres Gespräch, in: Schönig, Barbara/Kadi, Justin/Schipper, Sebastian (Hrsg.): Wohnen für Alle?! Perspektiven auf Planung, Politik und Architektur. Bielefeld, 11–26.
- Schuster, Nina (2018): Diverse City, in: Rink, Dieter/Haase, Annegret (Hrsg.): Handbuch Stadtkonzepte. Opladen, Toronto, 63–86.
- von Lojewski, Hilmar (2013): Zum Verhältnis von sozialer Durchmischung, Segregation und Gentrifizierung, in: Forum Wohnen und Stadtentwicklung, 14, 4, 175–179.
- Wacquant, Loïc/Slater, Tom/Pereira, Virgílio B. (2014): Territorial Stigmatization in Action, in: Environment and Planning A: Economy and Space, 46, 6, 1270-1280.
- Werlen, Benno (2008): Sozialgeographie. Bern, Stuttgart, Wien.

Autor_innen

Markus Baum, Dr. Promotion 2016 am Institut für Politische Wissenschaft, RWTH Aachen University. Ab 2011 Lehrtätigkeit an der RWTH Aachen University (Institut für Soziologie sowie Institut für Politische Wissenschaft), seit 2018 an der Katholischen Hochschule NRW (katho), Abt. Aachen. Seit 2020 Gründungsmitglied am Zentrum für Antisemitismus- und Rassismusforschung (katho). 2018-2021 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachbereich Wohnen, Soziales und Integration der Stadt Aachen. Veröffentlichungen: *Zu einer Kritischen Gesellschaftstheorie der Kommunikation. Erfahrungsarmut und der Ausschluss von Ästhetik und Hermeneutik im Werke Habermas'* (Wiesbaden 2018). *Rechte Verhältnisse in Hochschule und Gesellschaft – Rassismus, Rechtspopulismus und Extreme Rechte zum Thema machen* (Opladen/Berlin 2021, Hg. mit Julia Breidung, Martin Spetsmann-Kunkel).

Jakob Becker, B.Sc. Studium des Faches Geographie an der RWTH Aachen University, Studienabschluss 2021. Mitglied bei der Initiative „Recht auf Stadt Aachen“ seit 2015. Veröffentlichungen: *Beteiligung der Bevölkerung während des Programms „Soziale Stadt“ in Aachen Ost & Nord* (2020, vorgelegt im Rahmen des RWTH UROP-Forschungsprogramms).

Günter Figal, Prof. Dr., Autor philosophischer Bücher und Photograph, studierte in Heidelberg Philosophie und Germanistik, wurde 1976 mit einer Dissertation über Adornos „Ästhetische Theorie“ promoviert und habilitierte sich 1987 mit einer Arbeit über Heidegger. Von 1989 bis 2002 war er Professor für Philosophie an der Universität Tübingen, von 2002 bis 2017 Ordinarius für Philosophie an der Universität Freiburg im Breisgau. Zahlreiche Gastprofessuren, u. a. an der Kwansai Gakuin Universität in Nishinomiya, als Inhaber des Kardinal-Mercier-Lehrstuhls an der Universität Leuven, als Gadamer Distinguished Visiting Professor am Boston College, als Inhaber des International Chair of Philosophy Jacques Derrida an der Universität Turin, an der Universität Salzburg und an der East China Normal University in Shanghai. Seine Manuskripte und Korrespondenzen werden seit 2015 vom Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar archiviert. Veröffentlichungen (Auswahl):

Ästhetik der Architektur (Freiburg im Breisgau 2021). *Japan im Westen. Kengo Kumas Meditation House im Kranzbach* (Freiburg im Breisgau 2020). *Gefäße als Kunst. Erfahrungen mit japanischer Keramik* (Freiburg im Breisgau 2019). *Philosophy as Metaphysics. The Torino Lectures* (Tübingen 2019); *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie* (Tübingen 2018). *Ando. Raum Architektur Moderne* (Freiburg im Breisgau 2017).

Persönliche Website: www.guenterfigal.eu

Maurice Funken, Magister Artium der Kunstgeschichte, Studium an der RWTH Aachen University und der University of York, Großbritannien. Seit 2018 Direktor des NAK Neuer Aachener Kunstverein. Seit 2014 Lehrtätigkeit an der RWTH Aachen University am Institut für Kunstgeschichte. Diverse Jurytätigkeiten im In- und Ausland. Veröffentlichungen zuletzt: *Markus Saile. separate | related* (Berlin 2021, Hg. mit Markus Saile). In Vorbereitung: *Daniela Georgieva. quixotic essence of a breath of movement / 1×3* (Berlin 2021, Hg. mit Daniela Georgieva). *Max Rödel, Celestial Artefacts* (Berlin 2021, Hg. mit Max Rödel).

Marius Otto, Dr. Sozialgeograph und derzeit als Sozialplaner der Stadt Aachen sowie als Lehrbeauftragter im Bereich der Sozialen Arbeit tätig. Geographiestudium und Promotion am Geographischen Institut der RWTH Aachen University. Seine Interessensgebiete liegen in der sozialen Stadtentwicklung und Quartiersforschung. Veröffentlichungen zuletzt: *Die Paradoxie raumbezogener Sozialplanung. Zum Prozess nicht intendierter territorialer Stigmatisierung durch Sozialberichterstattung*, in: *Leviathan - Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft* (2020, 48, 2, 237-263, zusammen mit Markus Baum).

Birgit Schillak-Hammers, Dr. phil. Studium der Kunstgeschichte, Baugeschichte und Germanistik in Aachen und Florenz, Abschluss Magistra Artium 2006. Promotion zum Dr. phil. 2014 mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung Düsseldorf, derzeit Arbeit an der Habilitation zum Thema „Mediale Selbstinszenierung von Architekt_innen in der Fotografie“. Lehrt seit 2009 Kunstgeschichte mit den Schwerpunkten Fotografie, Architektur und zeitgenössische Kunst an der RWTH Aachen University. Veröffentlichungen zuletzt: *Nach der Natur. Zur Sachfotografie der 20er und 30er Jahre an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft*, in: Kristina Lemke [Hg.]: *Neu Sehen. Die Fotografie der 20er und 30er Jahre* (Bielefeld 2021, 74-79); *Pictures of Berlin. Construction and conservation of a 1920s Metropolis*, in: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* (2021, 12, 105-118).

Künstler_innen

Markus Baum / bXXm interessieren die Verhältnisse von Subjektivierung, Digitalisierung und Kapitalismus sowie stadt- und architektursoziologische Fragen. U. a. minimalistische Fotografie sowie Musik sind seine Ausdrucksmittel. Seine Arbeiten wurden in der Gruppenausstellung „Schwarz und Weiß“ (Gravieranstalt, Aachen) gezeigt, bei der NAK Benefiz-Auktion versteigert und sind Teil privater Sammlungen. Als Veranstalter tritt er unter dem Label Verluste auf, konzipiert und organisiert verschiedene Veranstaltungsformate, die an der Grenze von experimenteller und Popkultur verortet sind.

[instagram.com/_bxxm_/](https://www.instagram.com/_bxxm_/)

[soundcloud.com/bxxm_1](https://www.soundcloud.com/bxxm_1)

[facebook.com/verlusteverluste](https://www.facebook.com/verlusteverluste)

ghost kid aus Aachen ist Gründer_in der Revolting Queers, eine Party-Reihe, die seit 2018 im Autonomen Zentrum Aachen stattfindet. Es ist ghost kid ein Anliegen, mehr Raum für Queerness und feministische Veranstaltungen zu schaffen. Sier ist begeistert von verschiedenen Arten von Musik, die von dunklen, experimentellen bis hin zu spaßorientierten, tanzbaren Klängen reichen. Schubladen werden dabei permanent aufgesprengt und infrage gestellt.

[soundcloud.com/xoxghostkid](https://www.soundcloud.com/xoxghostkid)

[facebook.com/RevoltingQueers](https://www.facebook.com/RevoltingQueers)

Iva Ivanova studiert Architektur in Aachen. Diese sieht sie als gesellschaftlichen und das Architekturbild als individuellen Ausdruck der Formsprache eines Bauwerkes. Die Reformulierung des Architekturbegriffes beschäftigt sie ebenso wie informell gewachsene Stadtstrukturen. Durch ihre Bilder versucht sie die Formsprache des Bauwerkes zu verstehen und zum Ausdruck zu bringen.

[instagram.com/architecture.of.things/](https://www.instagram.com/architecture.of.things/)

Antoon Jungbauer aus Aachen malt vielschichtige Bilder, um der Monotonie des vorherrschenden Stils von Funktions- und Wohnbauten einen stimmungsvollen Zufluchtsort entgegenzusetzen. Kunstgeschichtliche Bezüge zu De Stijl oder Russischem Konstruktivismus lassen sich herstellen, insofern ihn das Zusammenspiel von Farben und geometrischen Formen mit Blick auf eine komplexe Dreidimensionalität interessiert. Sowohl Zufall als auch intentionale (Raum-)Gestaltung prägen seinen Malprozess.

[instagram.com/_farbe_und_form_/](https://www.instagram.com/_farbe_und_form_/)

Elke Smith lebt und arbeitet in Köln. Für ihre verschiedenen Serien reist sie an Orte, die nicht unbedingt mit den herkömmlichen überästhetisierten Motiven dienen können. Sie beschäftigt sich unter anderem mit der Verflechtung von Architektur und Kapitalismus sowie mit dem Einsetzen und Wirken von Architektur als Instrument der Macht und sozialen Selektion. Arbeiten von Ihr wurden in einer Ausstellung des „Poebel“ 2019 gezeigt.
Homepage: elkesmith.de

Nisaan Uthayakumar arbeitet als 3d artist für Architekturvisualisierung. Sein Interesse gilt fiktiver Architektur und deren Integration in bestehende Stadtstrukturen. Vertraute Umgebungen und utopische Elemente werden von ihm digital kombiniert, um Form, Materialität, Licht und Blickpunkt zu einer eigenständigen Fotokunst zu formen.
Homepage: <https://www.niut.studio/>
[instagram.com/niut.images/](https://www.instagram.com/niut.images/)

Thomas Weidenhaupt lebt und arbeitet als Fotograf in Aachen. Er nutzt hauptsächlich analoge Mittelformat- und Sofortbildkameras und hat sich auf Portrait- und Architekturfotografie spezialisiert. Seine Arbeiten wurden u. a. in *European Photography*, *Headmaster Magazine*, *Kaput Magazin* & *ARTMAPP* veröffentlicht und sind Teil von Unternehmens- und Privatsammlungen. 2018 fand seine erste Einzelausstellung „To Look So Loud May Be Considered Tacky“ bei ZWSBN in Karlsruhe statt.
Homepage: thomasweidenhaupt.de

zeta k ist seit einigen Jahren (unter anderem unter den Labels *Catacombs of Utopolis* und *SHY*.) als Veranstalter für Techno, Ambient und experimentelle Musik aktiv und probiert dabei gern neue Konzepte (wie das *Ohrenkino*) aus. Sein Anspruch ist stets, neue und unbekannte Erfahrungen abseits von Konsumismus und *Mainstream-Populärmusik* zu ermöglichen.
soundcloud.com/zeta_k
facebook.com/catacombs.of.utopolis
www.shy.pink



Markus Baum, Julia Maria Breidung,
Martin Spetsmann-Kunkel (Hrsg.)

Rechte Verhältnisse in Hochschule und Gesellschaft

Rassismus, Rechtspopulismus
und extreme Rechte zum
Thema machen

Schriften der Katholischen Hochschule Nordrhein-Westfalen, Band 35

2021. 351 Seiten • Kart. • 39,90 € (D) • 41,10 € (A)

ISBN 978-3-8474-2498-7 • eISBN 978-3-8474-1642-5

Rassismus, Antisemitismus und Rechtspopulismus sind allgegenwärtig und berühren auch Hochschulen als Bildungsorte in ihrer gesellschaftlichen Verantwortung. Der Band thematisiert aus unterschiedlichen Blickwinkeln aktuelle rassistische, antisemitische und faschistische Erscheinungen in Gesellschaft und Hochschule und diskutiert die hochschulpolitischen Potentiale diesen entgegenzuwirken in der Lehre und in der Transferarbeit.

ZRex – Zeitschrift für Rechtsextremismusforschung

ISSN: 2701-9624 | eISSN: 2701-9632 | 1. Jg. 2021 | 2 x jährlich

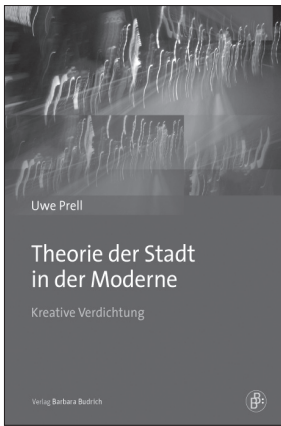
ca. 200 S./Heft | Deutsch, Englisch | Open Access

<https://zrex.budrich-journals.de>



www.shop.budrich.de

Stadtsoziologie



Uwe Prell
Theorie der Stadt in der Moderne
Kreative Verdichtung
2016. 297 Seiten. Kart.
29,90 € (D), 30,80 € (A)
ISBN 978-3-8474-0503-0
eISBN 978-3-8474-0923-6

Die „Kreative Verdichtung“ bildet ein neues Konzept innerhalb der Stadtttheorie. Ausgehend von einem Forschungsüberblick erbringt die Untersuchung des Stadtbegriffs die Erkenntnis, dass die Stadt fünf Bedeutungen hat.



Uwe Prell
Die Stadt: zwölf Sprachen – fünf Bedeutungen
Ein Beitrag zur Theorie der Stadt
2017. 129 Seiten. Kart.
16,00 € (D), 16,50 € (A)
ISBN 978-3-8474-2081-1
eISBN 978-3-8474-1063-8

Der Begriff Stadt ist universell verbreitet. Die Forschung ist sich einig: Das Wort eignet sich nur als Sammelbegriff. Dieses Buch vertritt die Gegenthese. Es untersucht das Wort Stadt in zwölf Sprachen.



www.shop.budrich-academic.de

Der Band widmet sich dem Potential kreativen Ausdrucks, das die Auseinandersetzung mit städtischer Architektur mittels zeitgenössischer (digitaler) Technologien bietet, und dem gesellschaftlichen Kontext neoliberaler Bereicherungsökonomie und Stadtpolitik, der dieses Potential aufgrund der kommerzialisierten Präsentation von Architektur zu unterminieren droht. Neben wissenschaftlichen Auseinandersetzungen werden ästhetische Interventionen im Medium der Fotografie, Malerei und Musik vollzogen.

Der Herausgeber:

Dr. phil. Markus Baum, Lehrkraft für besondere Aufgaben,
Gründungsmitglied am Zentrum für Antisemitismus- und Rassismusforschung, Katholische Hochschule Nordrhein-Westfalen, Aachen

ISBN 978-3-8474-2616-5



www.budrich.de