

Krise und Kollektiv. Notwendigkeit, Engagement und Protest als DNA der Kollektivbildung in Krisenzeiten

SUSANNE STACHER

Abstract and research question

This article addresses the question of whether and to what extent a relationship exists between the formation of architects' collectives and crisis situations. Crises (Latin crisis: "decision, turning point, judgment") are here understood to connote shock and upheaval, discontinuity, watershed moments and reorganization. The collective (Latin, colligere "to gather together") is understood as a community of actors with a common goal that combine forces to cooperate on implementing social, ecological, political, ideological or aesthetic objectives. While crisis has divisive properties and initiates upheaval, collectives bind together. Crisis and colligere seem to have a certain linguistic connection. What does this look like more precisely?

When and in what context did the first architects' collectives form and for what purpose were they founded? What role did social, political, sanitary or ecological crises play here? When exactly did the change take place that led from the solitary figure of the genius architect to the interconnected team and what was the catalyst for this?

Targeted case studies will explore these questions, examining the various forms, sizes and goals of collectives, from duos to international networks. Central will be European architects of the interwar and post-war periods as well as the diverse networks, initially local but soon thereafter international, which they built in the face of great challenges to contribute to a restructuring of society at times of upheaval and change. The focus is consequently on socially and politically motivated collective formations that set themselves the goal of creating not only a new aesthetic through architecture and art, but also a more social "new world".

Zusammenfassung

In diesem Beitrag geht es um die Frage, ob und inwiefern es einen Zusammenhang zwischen der Bildung von Architektenkollektiven und Krisensituationen gibt. Krise (lat. *Krisis*: „Entscheidung, Trennung, Urteil“), sehen wir hier im Sinne von Erschütterung und Umbruch, von Diskontinuität, Wendepunkt und Neustrukturierung. Kollektiv (lateinisch *colligere* „zusammenbinden“) im Sinne einer zielorientierten Handlungsgemeinschaft, die durch Zusammenarbeit eine geballte Kraft entwickelt, um soziale, ökologische, politische, ideologische oder ästhetische Ziele umzusetzen. Während die Krise trennende Eigenschaften hat und einen Umbruch einleitet, bindet das Kollektiv zusammen. *Krisis* und *colligere* scheinen schon rein linguistisch in einem gewissen Zusammenhang zu stehen. Wie sieht dieser genauer aus?

Fragestellung

Betrachten wir also die letzten hundert Jahre der Architekturgeschichte durch das Prisma der Krise und schauen wir uns den Zusammenhang mit der Bildung von Kollektiven genauer an, im Bestreben, das Zerbrechende und Trennende durch etwas Verbindendes und Gemeinschaftsbildendes zu überwinden. Wann und in welchem Kontext kam es zum Aufkommen der ersten Architekt*innenkollektiven, zu welchem Zweck wurden sie gegründet? Welche Rolle spielten in diesem Zusammenhang soziale, politische, sanitäre oder ökologische Krisen? Wann genau fand der Umbruch von der solitären Genie-Figur des Architekten zum vernetzten Team statt, und was war der Auslöser? Gezielte Fallbeispiele werden diesen Fragen auf den Grund gehen, wobei auf unterschiedliche Formen, Größen und Ziele von Kollektiven eingegangen wird, vom Duo zum internationalen Netzwerk. Im Mittelpunkt stehen europäische Architekt*innen der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit und deren diverse, zuerst lokale und bald darauf auch internationale Netzwerke, die sie angesichts der großen Herausforderungen aufgebaut

haben, um zur Umstrukturierung der Gesellschaft in Umbruchs- und Aufbruchszeiten mitbeizutragen. Der Fokus liegt folglich auf sozial und politisch motivierten Kollektivbildungen, die sich zum Ziel gesetzt haben, durch Architektur und Kunst nicht nur eine neue Ästhetik zu schaffen, sondern auch eine sozialere „neue Welt“.

Vom solitären Genie zum vernetzten Team

Bruno Taut ist ein interessantes Beispiel, weil bei ihm der Umbruch von der durch die Romantik und Nietzsche geprägten, geniehaften Künstler-Architektenfigur zum sozial engagierten, im Kollektiv eingebundenen Architekten klar erkennbar ist. Während er im Ersten Weltkrieg – isoliert und verzweifelt – expressionistisch-kristalline Visionen¹ einer besseren Welt skizzierte und über utopisch-kollektive, friedensstiftende² *Alpine Architektur*³ und *Die Auflösung der Städte*⁴ sinnierte, gründete er unmittelbar danach, in der Aufbruchstimmung der Novemberrevolution, mit anderen engagierten Architekten und Künstlern 1918 den Arbeitsrat für Kunst (Abb. 1). Ihr Ziel war es, Architektur und Kunst allen Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen, um sie in die bis dahin exklusive „höhere Sphäre“ der Ästhetik miteinzubinden. Kunst und Architektur wurden als Mittel eingesetzt, um die Gesellschaft im Sinne einer sozialeren Struktur zu verändern, nach dem Motto: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuss Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluss der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel“,⁵ wie man es aus einem Flugblatt vom 1. März 1919 entnehmen kann.

In dieser Umbruchzeit entstand auch die Novembergruppe – ein interdisziplinäres Kollektiv von Malern, Bildhauern, Architekten und Musikern – deren Mitglieder (darunter auch wenige Frauen⁶) ebenfalls die Impulse der Novemberrevolution auf die Kunst übertragen wollten (Abb. 2). Sie standen in engem Verhältnis zum Arbeitsrat für Kunst und waren bestrebt, die soziale Revolution in Deutschland zu unterstützen. Ein wichtiges Mittel zur Verbreitung ihrer Ideen war die Übernahme öffentlich-kultureller Aufgaben, wie auch die Veranstaltung regelmäßiger Ausstellungen und Musikabende. Bruno Taut gehörte auch dieser Gruppe an, so wie Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig und Walter Gropius.⁷ Diese großen, interdisziplinären Kollektive wollten die Gesellschaft radikal erneuern. Der Zusammenbruch der „alten Welt“ feuerte den Protest gegen die bürgerliche Gesellschaft an. Der revolutionäre Hintergrund zeigte die Notwendigkeit auf, sich zu engagieren für eine auf anderen Prinzipien aufzubauende Welt. Könnten wir somit die Hypothese aufstellen, dass Notwendigkeit, Engagement und Protest als DNA der Kollektivbildung in Krisenzeiten angesehen werden könnten?

Zusammenarbeit zur Bewältigung sozialer Bauaufgaben

Werfen wir einen Blick auf Österreich, im selben Zeitraum: 1919 begann auch Adolf Loos, der bislang als ‚Solist‘ gearbeitet hatte, mit Architekt*innen zusammenzuarbeiten, um gemeinsam für die Wiener Siedlerbewegung neue Wohnformen für minimale Mittel zu konzipieren. Als Adolf Loos die Demonstrationen



Abb. 1: Autor unbekannt, Papierdruck, Arbeitsrat für Kunst Berlin, 1918



Abb. 2: Unbekannter-Fotograf, ohne-Titel, Novembergruppe, Mitglieder der Hängekommission, um 1928

der Arbeiter*innen und mittellosen Kriegsheimkehrenden auf der Wiener Ringstraße sah, war er bewegt und meldete sich gleich am nächsten Tag im Rathaus, um seine Hilfe anzubieten. Es war ein kollektives Unterfangen, im Bestreben, die soziale Lage der Arbeiter zu verbessern, um den sozialen Frieden zu bewahren, wozu gemäß Loos der Garten noch wichtiger als das Haus ist: „Wer revolutionen vermeiden will, wie ich, wer evolutionist ist, soll ständig daran denken: der besitz eines gartens beim einzelnen muß aufreizend wirken, und wer da nicht schritt hält, ist für jede kommende revolution oder jeden krieg verantwortlich.“⁸ Die enge Zusammenarbeit mit Margarete Schütte-Lihotzky und später auch mit Franz Schuster führte zu einem regen Gedankenaustausch, der für alle Beteiligten fruchtbar war, selbst wenn ihre Meinungen manchmal divergierten. Loos entwickelte das Patent „Haus mit einer Mauer“ (die andere tragende Wand war vom Nachbarn zu mauern, während die Vorder- und Gartenfassade lediglich aus einer einfachen, leicht herzustellenden Holzverschalung bestand). Margarete Schütte-Lihotzky⁹ konzipierte funktionale Grundrisse, die an die Nutzungsgewohnheiten der Arbeiter*innen angepasst waren, sowie eine minimale, zweckmäßige und multifunktionale Küche (ein Vorläufer der Frankfurter Küche). Alle in der Siedlerbewegung engagierten Architekt*innen beschäftigten sich akribisch mit der Optimierung der Häuser, die in Selbstbauweise erfolgten, um die Baukosten angesichts der Nachkriegskrise so weit wie möglich auf den Materialwert zu reduzieren. Danach arbeitete Loos wieder allein.

Ist etwa Zusammenarbeit speziell mit sozialen Bauaufgaben verbunden – nicht nur aufgrund deren großen Umfangs, sondern auch wegen eines kollektiv getragenen Engagements?

„Neue Welt“ – neue Ästhetik

Zur ideologisch-politischen Dimension gesellt sich nicht nur die Frage der Typologien, der Materialität und der Bauweise, sondern auch die der Ästhetik, da diese in großen Krisen- und Umbruchzeiten stets erneuert wird, um dem Neubeginn ein entsprechendes Antlitz zu verleihen – so meine These, der ich in meiner rezenten Forschung *In Zeiten der Krise: Architekten gestalten „neue Welten“*¹⁰ auf den Grund gegangen bin. Hinsichtlich der Bildung von Künstler- und Architektenkollektiven und der Schaffung einer neuen Ästhetik drängt sich ein Blick auf Russland auf, wo im Zuge der Russischen Revolution ein gewaltiger politischer und gesellschaftlicher Umsturz und Aufbruch stattfand. Die kommunistische Regierung bekämpfte den Analphabetismus, baute zahlreiche Bibliotheken und, im knappen Zeitraum zwischen 1917 und 1921, beinahe 150 Museen.¹¹ Kunst und Architektur waren wichtig, um mittels einer neuen Ästhetik die Ideale des Kommunismus dem Volk zu vermitteln. Auch symbolisch mussten klare Zeichen gesetzt werden: Lenin forderte die Entfernung der Denkmäler des Kaiserreichs und die Errichtung von Revolutionsdenkmälern. So arbeitete z.B. Tatlin¹² ab 1919 an einem solchen Wettbewerbsprojekt: seinen gigantischen doppelspiralförmigen Stahlturm, der 400 Meter hoch sein sollte und in Form eines Modells bei diversen

Gelegenheiten präsentiert wurde, bezeichnete man begeistert als *Monument für die Dritte Internationale* (Komintern).¹³ Seine Materialien (Glas und Stahl), der futuristische Geist und die politische Dimension (die Drehbewegungen der inneren Volumina symbolisierte die Dynamik der Revolution und weltweiten Kommunikation) waren richtungsweisend für die Architekturprojekte der 1920er Jahre. Die Tribüne für Lenin, die El Lissitzky 1920 entwarf, ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu erwähnen (Abb. 3). In jener

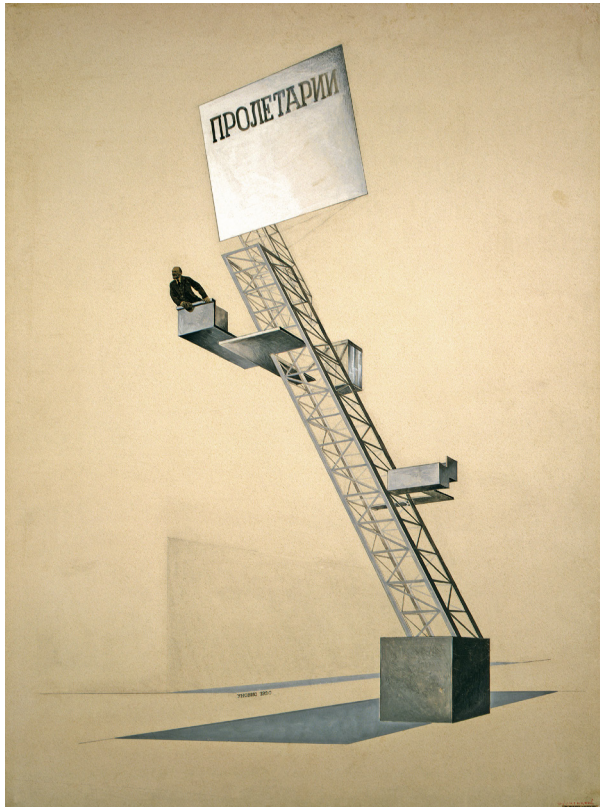


Abb. 3: El Lissitzky (UNOWIS), Tribüne für Lenin, State Tretyakov Gallery, Moskau, 1920

bewegten Zeit entstanden auch zahlreiche Künstler- und Architektenkollektive, meist in Verbindung mit einem Lehrauftrag an den neuen avantgardistischen Kunstschulen. Erwähnenswert ist, dass so manche der Mitglieder oft in verschiedenen Gruppen gleichzeitig aktiv waren, bzw. später in eine andere Gruppe überwechselten. So wurde während des russischen Bürgerkriegs im Jahre 1919 die kurzlebige, aber sehr einflussreiche Künstler*innengruppe UNOWIS von Kasimir Malewitsch gegründet,¹⁴ der auf der Kunstschule in Witebsk unterrichtete. Es ging darum, neue Theorien und Konzepte in der Kunst zu entwickeln. Dazu gehörten utopisch-konstruktivistische Städte, wie etwa Gustav Klucis *Dynamische Stadt* (1919) und die *Prounen*¹⁵ Serie (*Projekte für die Bejahung des Neuen*) von El Lissitzky (1922–1923). Politik, Kunst und Architektur gingen Hand in Hand. 1923 – ein Jahr

nachdem Stalin Generalsekretär der kommunistischen Partei geworden war und ein Jahr vor Lenins Tod – erklärte Leon Trotzki mahnend: „Das Gebiet der Kunst ist nicht das Feld, wo die Partei zu kommandieren berufen ist. Sie kann und soll schützen, fördern und nur indirekt leiten.“ Dennoch betrachtete er die Künstler als „wirkliche oder mögliche Helfer im Aufbauwerk von allergrößten Dimensionen.“¹⁶ Schließlich wurde Ästhetik zur Vermittlung der politischen Inhalte der neuen Sowjetunion gebraucht (Abb. 4).



Abb. 4: Gruppenfoto der Studenten und Professoren der UNOVIS-Gruppe, 1920 in Vitebsk, Russland. Malevitch im Zentrum

Unmittelbar nach dem Bürgerkrieg hatte die UdSSR zwar keine Mittel für Architekturaufträge, es wurde aber 1921 in der Avantgarde-Kunstschule WChUTEMAS eine Architekturabteilung geschaffen, um das erwähnte „Aufbauwerk von allergrößten Dimensionen“¹⁷ zu fördern. Hier entstand das Kollektiv ASNOWA (Assoziation neuer Architekten), geleitet von Nikolai Ladovsky, dem Wladimir Krinski, Artur Loleit und Alexei Ruchljadew angehörten.¹⁸ Dazu gesellten sich später u.a. El Lissitzky, Constantin Melnikov, Vladimir Krinsky, der junge Berthold Lubetkin und Georgi Krutikow. Ladovskys Ziel war die Schaffung von „psycho-organisatorischen“ Effekten durch Architektur – es war also mehr ein psychischer und skulpturaler als ein funktionalistischer Ansatz, zu dem auch utopische Stadtvisionen gehörten. Man denke an El Lissitzkys „Wolkenbügel“ (1925),

der an den Verkehrsknotenpunkten des städtischen Netzes hybride Programme beinhaltete; oder an Georgi Krutikows utopisches Projekt *Fliegende Stadt* (1928), bei dem die Funktion Wohnen in die Luft verlagert wird; oder an Melnikovs Projekt „SONnaia SONata“,¹⁹ die das Schlafen in den Mittelpunkt der Bedürfnisse der Arbeiter stellte (denn sie waren aufgrund der systematischen Verlängerung des Achtstunden-Arbeitstags zwecks Produktionssteigerung, wie auch der in ihrer Freizeit stattfindenden zahlreichen politischen Sitzungen und Weiterbildungsprogrammen erschöpft, laut Melnikov, der sich nicht scheute, für den 1929 veranstalteten Wettbewerb „Grüne Stadt“ ein kritisches Projekt einzureichen). Hier schuf zwar jeder der Architekten ein persönliches Projekt, dennoch gab es eine inhaltlich klare, psychisch-utopische Linie, die sie verband und den Charakter der Gruppe prägte.

1925 gründeten Alexander Vesnin²⁰ und Moisei Ginzburg²¹ die OSA-Gruppe (*Vereinigung der Gegenwartsarchitekten*),²² die eine wesentlich realistischere Architektur anstrebte. Dieses konstruktivistische Architektenkollektiv, das die Funktion über die Form stellte, setzte sich für eine Architektur und Bauweise im Zeichen der Moderne ein und gab die Zeitschrift *CA* (*Sovremennaja Arkhitektura*, d.h. „zeitgenössische Architektur“) heraus. Ihr Hauptanliegen war der kollektive Wohnbau (*dom kommuny*), in Anlehnung an Lenins Ideal, der 1919 geschrieben hatte, dass „die wirkliche Emanzipation der Frauen und der wahre Kommunismus mit dem Kampf der Massen gegen die sekundären häuslichen Aufgaben beginnt.“²³ Die OSA-Gruppe hatte viele Gemeinsamkeiten mit dem Funktionalismus der Weimarer Republik, wie etwa die Frankfurter Wohnprojekte von Ernst May. Trotz dieser inhaltlichen Nähe wurde keiner der russischen Architekten aufgefordert, einen Beitrag zur Weißenhofsiedlung (1927) zu leisten. Hingegen wurde Ernst May 1930 von Stalin eingeladen, ein Architektenkollektiv zusammenzustellen, die famose Brigade May (der auch Margarete Schütte-Lihotzky angehörte), mit dem Ziel, Bebauungspläne neuer Industriestädte zu entwerfen, vorwiegend im asiatischen Teil der UdSSR. All diese Kollektive waren bestrebt, die Inhalte der politischen und gesellschaftlichen Revolution durch Kunst, Architektur und Städtebau räumlich und ästhetisch umzusetzen. Besonders hervorzuheben sind die gegenseitigen Einflüsse und die internationalen Vernetzungen, die notwendig waren, um durch Wissenstransfer möglichst schnell eine moderne, industrialisierte Welt aufzubauen.

Internationale Vernetzung zur Promotion des Fortschritts im Zeichen der Moderne

Selbstverständlich ist in diesem Zusammenhang auch der CIAM (*Congrès international d'architecture moderne*) zu erwähnen – das internationale ‚Meta-Kollektiv‘, als Mittel zur Verbreitung funktionalistischer Architektur –, das mit einer Reihe von Kongressen, die zwischen 1928 und 1959 stattgefunden hatten, eine essenzielle Rolle spielte. Der CIAM wurde von 28 europäischen Architekten gegründet,²⁴ wobei Le Corbusier eine Schlüsselposition innehatte, schließlich war er mit Siegfried Giedion Organisator des ersten Kongresses in Sarraz im Juni 1928. Es gab auch eine russische Delegation, der El Lissitzky (UNOVIS/ASNOVA), Nikolai Kolli und Moisei Ginzburg (beide Mitglieder der OSA) angehörten, allerdings erhielten sie für den Kongress in Sarraz keine Visa.²⁵ Anlässlich des Wettbewerbs für den Sowjet Palast fand 1932 ein Treffen zwischen einer kleinen CIAM-Delegation und der OSA-Gruppe in Moskau statt, bei dem mitunter Sigfried Giedion und Cornelis van Eesteren anwesend waren. Ursprünglich war der IV. CIAM Kongress in Moskau geplant;²⁶ allerdings wurde er aufgrund der politischen Entwicklung in Russland und Stalins ästhetischer Umorientierung hin zum Sozialistischen Realismus – und der damit verbundenen, 1932 erfolgten Auflösung nicht konformer Gruppierungen, wie die OSA und ASNOWA, und der beginnenden Verfolgungen – schließlich nach Athen verlegt, wo er 1933 stattfand. Die vielversprechende „neue Welt“ hatte begonnen, zu zerbröckeln.

Die Reise nach Athen war bahnbrechend für die Definition der Ziele des CIAM. Sie setzten sich für die Verbesserung der Lebensbedingungen der modernen Stadt ein, wobei sie eine harmonische (Neu)Gestaltung der vier Hauptfunktionen des Menschen anstrebten: Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Bewegung.²⁷

Die ausschlaggebenden Faktoren für die grundlegenden Erneuerungsvisionen des CIAM war wiederum die Überlagerung verschiedener Krisen: einerseits war die historische Stadt mit dem aufkommenden Autoverkehr gefährlich und noch schmutziger geworden, als sie es ohnehin schon war aufgrund der Industrialisierung und der Kohleheizung. Dementsprechend schlecht war der gesundheitliche Zustand der Einwohner*innen, insbesondere der in den Industriegebieten lebenden Arbeiterklasse. Die Notwendigkeit einer radikalen Erneuerung der Stadt und des Wohnens drängte sich auf.

Die von *Le Groupe CIAM Paris* im Jahre 1943 veröffentlichte *Charte d'Athènes*,²⁸ die im Zuge der kollektiven Orientreise des CIAM auf dem Weg nach Athen



Abb. 5: El Lissitzky (UNOWIS), Tribüne für Lenin, State Tretyakov Gallery, Moskau, 1920

entstanden war, wurde zum theoretischen Manifest, während diverse Projekte, Bauten und Ausstellungen als „konkrete Manifeste“ betrachtet werden können; insbesondere der *Pavillon des Temps Nouveaux* – „ein Versuch eines Museums der Volksbildung (Urbanismus)“²⁹ –, den Le Corbusier mit dem CIAM für die Weltausstellung 1937 konzipiert und gebaut hat (Abb. 5). Hervorzuheben ist, dass in diesem Pavillon in vorausschauender Weise eine weitere Katastrophe thematisiert wurde: der bevorstehende Zweite Weltkrieg. Die Szenografie bestand aus riesigen Collagen, die die *Cité Radieuse* und modernes Wohnen präsentierten, mit Fotos von Sport betreibenden Menschen – daneben Fotos von Waffen, mit dem Motto: „KANONEN, MUNITION? NEIN DANKE, WOHNUNGEN BITTE. 12 Milliarden gibt Frankreich jährlich für Rüstung aus.“³⁰ Auf einer anderen Wand, das Programm des CIAM: „WOHNEN, FREIZEIT, ARBEIT, VERKEHR“, und darunter: „FÜR DIE ÖFFENTLICHE GESUNDHEIT: AUSSTATTUNG DES LANDES.“³¹ Das Architektenkollektiv setzte sich vehement gegen den Krieg ein und kämpfte für die Verbesserung der Lebensbedingungen, wobei Architektur und Städtebau als Schlüssel zum Fortschritt präsentiert wurden. Angesichts des drohenden Krieges wurden die *Cité Radieuse* und die *Unité d'habitation* als besonders dringliche

Maßnahmen dargestellt, um in bessere Lebensbedingungen, anstatt in Waffen zu investieren. Schließlich sollte die Technologie in den Dienst des Menschen gestellt werden.

Engagement und Notwendigkeit der Kollektivbildung angesichts der Krise

So können in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterschiedliche Gründe erkannt werden, warum es zur Bildung von Kollektiven kam. Die Faktoren Engagement und Notwendigkeit scheinen sich zu ergänzen: Engagement im idealistischen, ideologischen und politischen Sinne einer besseren, sozialeren, gesünderen Welt; Notwendigkeit im Sinne von Bewältigung großer Bauaufgaben, aber auch im Sinne von Anregungen, Austausch und gemeinschaftlicher Arbeit. Dazu gesellt sich die Notwendigkeit von Arbeitsbeschaffung in Krisenzeiten:

Dies trifft auf die zuvor erwähnten Brigaden zu, die aufgrund der Weltwirtschaftskrise (ausgelöst durch den 1929 erfolgten Börsenkrach) in Deutschland keine Arbeit mehr hatten und nach Russland gingen, um dort nach dem bereits erprobten Modell und dank der höchst effizienten technischen Standardisierung beim Bau moderner Städte und Wohnungen mitzuwirken.³²

Die These der nötigen Arbeitsbeschaffung bestätigt auch das interdisziplinär angelegte Architekten- und Künstlerteam, das für die Errichtung des *Palais de l'air* auf der bereits erwähnten Pariser Weltausstellung 1937 zusammengestellt wurde. Es bestand aus vier Architekten und dem von Robert Delaunay und Felix Aublet gegründeten Künstlerkollektiv *Art et lumière*, das 40 arbeitslose Künstler umfasste. Angesichts der verheerenden Folgen der Finanz- und Wirtschaftskrise ging es darum, möglichst vielen Kunstschaffenden Arbeit zu verschaffen, wozu die Weltausstellung, die in erster Linie zur Ankurbelung der Wirtschaft und der damit verbundenen Arbeitsbeschaffung veranstaltet wurde,³³ eine ideale Gelegenheit bot.

Robert Delaunay schlug eine dermaßen aufwendige Rauminstallation vor, dass deren Herstellung nur von einem möglichst großen Kollektiv zu bewältigen war. In einem 1939 erfolgten Interview hebt er das große Potenzial des Kollektivs hervor: „Sie sehen die Möglichkeiten, die in der Teamarbeit liegen, in einer gut organisierten Arbeitsgruppe, in der jeder an seinem Platz ist; es stecken immense Möglichkeiten in der kollektiven Arbeit, die eine enorme Bedeutung auf sozialer Ebene haben kann. Hätte ich dieses Gemälde allein gemalt, dann hätte ich wahrscheinlich ein ganzes Jahr dafür gebraucht.“³⁴ Für Robert Delaunay ist der Zusammenhang von Krise und Kollektiv ganz eindeutig: „Die jüngeren Generationen, denen ich angehöre, [...] werden unter dem Zeichen der Kooperation arbeiten. Das kann man nicht lernen. Dies geschieht aus der Not heraus.“³⁵

Insofern scheint das Kollektiv eine geeignete Antwort auf die Krise zu sein: Es ermöglicht ein gemeinschaftliches Engagement und eine geballte Interaktion angesichts der Notwendigkeit, einen Rahmen zu schaffen, in dem nicht bloß das Überleben des Einzelnen, sondern vielmehr ein solidarisches Zusammenwirken angesagt ist, zur Gestaltung einer sozialeren Welt.



Abb. 6: Superstudio, von links: Alessandro Magris, Cristiano Toraldo di Francia, Piero Frassinelli, Roberto Magris, Adolfo Natalini. Ursprünglich veröffentlicht in *Domus* 479 / Oktober 1969

Kollektiv als Mittel zum Protest

Die Dynamik der Kollektivbildung, bei der das produktive Team den gesellschaftlichen Umbruch trägt (und nicht etwa das individuelle Künstlergenie), setzte sich nach dem Zweiten Weltkrieg fort. Team 10 ist als internationale Gruppierung hervorzuheben, die 1954 aus dem zehnten CIAM Kongress hervorging, aber radikal mit dessen Inhalten brach. Georges Candilis und Shadrach Woods, zu denen sich bald Alexis Josic aus Paris, Alison und Peter Smithson aus London, sowie Aldo Van Eyck und Jacob Bakema aus Amsterdam gesellten, waren eine Minderheit bei diesem, von ihnen vorbereiteten Kongress. Sie setzten sich für andere Werte als Funktionstrennung und Technik ein – Werte, die ihnen angesichts der trostlosen Architektur der Nachkriegszeit obsolet schienen. Nicht die Form und die Funktion, sondern die alltäglichen Nutzungen der Bewohner*innen sollten nun im Vordergrund stehen; nicht eine allumfassende Doktrin, sondern unterschiedliche Ansätze und Ausdrucksformen strebten sie an.³⁶ Dabei stand das von Aldo Van Eyck und Georges Candilis geprägte Schlagwort „offene Hierarchie“³⁷ für eine neue Freiheit, die mitunter in Smithsons *Cluster*³⁸ eine mögliche typologische Ausdrucksform fand: Nachbarschaftseinheiten, lebendige, gemeinschaftlich interaktive Wohngruppierungen, anstatt der endlosen, quantitativen Additionen von Wohnzellen in den immer gleichen Riegeln und Türmen des Nachkriegsfunktionalismus. Das Konzept des *Web*, das auf Candilis' Forschungen über die marokkanische Kasbah zurückgeht, ging noch einen Schritt weiter: Ein vorgefertigtes Raster, das je nach Bedarf aufgefüllt, bzw. durch Selbstbauweise ergänzt werden kann.

Team 10 formierte sich also aus Protest gegen die herrschenden Bauweisen und Doktrinen, mit dem Bestreben, durch innovative Projekte (und weniger durch theoretische Maxime) eine menschlichere und gemeinschaftlichere Lebensweise zu schaffen.

Zu Beginn der 1960er Jahre kam es zur Bildung zahlreicher anderer sozial engagierter Architektengemeinschaften, die das Kollektiv als idealen Arbeits- und Denkraum ansahen. Es entstanden mitunter Architektengruppen, die sich Gesellschaftskritik zum Hauptinhalt ihrer Arbeit machten, wie z.B. Superstudio, als Protest gegen die bürgerliche, auf Konsum und Ungleichheiten aufgebaute Welt (Abb. 6). Adolfo Natalini, einer der Begründer dieser Gruppe, formulierte 1971 einen Text, der das Aufbegehren gegen die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse deutlich veranschaulicht und selbst die Architektur ins Wanken bringt:

„...wenn Design nur ein Anreiz zum Konsum ist, dann müssen wir Design ablehnen; wenn Architektur nur die Kodifizierung des bürgerlichen Gesellschafts- und Eigentumsmodells ist, dann müssen wir Architektur ablehnen; wenn Architektur und Städtebau nur die Formalisierung der gegenwärtigen ungerechten sozialen Aufteilung sind, dann müssen wir den Städtebau und seine Städte ablehnen... bis jeder Akt des Entwerfens auf die Befriedigung primärer Bedürfnisse ausgerichtet ist. Bis dahin muss Design (*disegno*, auch „Zeichnung, Entwurf“) verschwinden. Wir können auch ohne Architektur leben.“³⁹

In diesen Jahren der Revolte formierten sich auch die Vorarlberger Baukünstler, ein Architektenkollektiv abseits vom Establishment, das mit einfachen Mitteln, Selbstbau und der Verwendung von natürlichen, örtlichen Materialien einen ersten Schritt zum ökologischen Bauen setzte. Die Vorarlberger „Cooperative“⁴⁰ entstand durch den Zusammenschluss junger Architekten, die mit den baulichen und politisch-kulturellen Zuständen unzufriedenen waren – ein Protest, den sie mittels einer betont schlichten Architektur, in Verbindung mit solidem Handwerk, in die Praxis umsetzten.

Notwendigkeit, Engagement und Protest als DNA der Kollektivbildung in Krisenzeiten

Heute kommt es wieder zunehmend zur Bildung von Architekt*innenkollektiven, die alternative Inhalte, Ziele und Arbeitsweisen ins Zentrum ihres Schaffens stellen, als Reaktion auf eine sich schnell verändernde, von ökologischen und sozialen Krisen bedrohte Welt. Dabei geht es insbesondere um einen anderen Umgang mit den *Commons*, den verbleibenden Ressourcen und mit der Natur, welche Architekten (im Gegensatz zur funktionalistischen Doktrin) nicht mehr beherrschen wollen.

Insofern scheint sich die These zu bestätigen, dass Notwendigkeit, Engagement und Protest eine DNA von Architektenkollektiven sind. Dabei zeichnet sich ein klarer Zusammenhang zwischen Kollektivbildung und Krise ab. Schließlich scheinen Kollektive fähiger zu sein, auf Erschütterungen und tiefgreifende Umwälzungen zu reagieren, um mit vereinten Kräften neue Ideen, Strategien und Positionen für die komplexen Herausforderungen der Gesellschaft zu entwickeln. Kollektive sind aber auch eine Chance für Architekt*innen, über die Grenzen ihres einzelnen,

zusehends isolierten, in neoliberale Produktionsprozesse eingezwängten Schaffens hinauszuwachsen, um breiter auf gesellschaftlicher, sozialer und ökologischer Ebene zu wirken. Möglicherweise könnte dadurch der Architektur ihre ursprüngliche, bereits von Vitruv hervorgehobene allumfassende Dimension zurückgegeben werden, die sich im Zuge der zunehmenden Spezialisierung im Kleinen aufzulösen und letztendlich in Vergessenheit zu geraten droht.

Abbildungsnachweis

- 1 VER.DI FACHGRUPPE BILDENDE KUNST, BERLIN-BRANDENBURG, (PUBLIC DOMAIN) <https://kunst.verdi.de/regionen/berlin-brandenburg/++co++15787110-bad5-11e6-a033-525400ed87ba> (30.05.2022)
- 2 (PUBLIC DOMAIN) https://1.bp.blogspot.com/-jqzsy-ywLIU/XBEyHdF0nYI/AAAAAAAAAFDU/w9AdLEJf-jMw4WxNQrdM9B7mJqB1iIRgkGCLcBGAs/s1600/UNBEKANNTER-FOTOGRAPH-ohne-Titel_MITGLIEDER-DER-HAENGEKOMMISSION_UM-1928_726x378.jpg (30.05.2022)
- 3 WIKIMEDIA COMMONS, (PUBLIC DOMAIN) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Lissitzky,_Lenin_Tribune,_1920._State_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg?uselang=fr (30.05.2022)
- 4 WIKIMEDIA COMMONS, (PUBLIC DOMAIN) <https://fr.wikipedia.org/wiki/UNOVIS> (30.05.2022)
- 5 ALBIN SALAÜN © FLC/ADAGP
- 6 DOMUSWEB, PUBLIZIERT AM 11.FEBRUAR 2012, <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/02/11/super-studio-projects-and-thoughts.html> (30.05.2022)

Anmerkungen

- 1 SUSANNE STACHER, *SUBLIME VISIONEN: ARCHITEKTUR IN DEN ALPEN*, WIEN 2018, S. 59–61, 68–69.
- 2 SUSANNE STACHER, «ARCHITECTURE ALPINE DE BRUNO TAUT: VISIONS CRISTALLINES ET ENGAGEMENT SOCIAL», IN: *LES CAHIERS DE L'ÉCOLE DE BLOIS*, N°17, PENTES, RELIEFS, VERSANTS, ÉDITIONS DE LA VILLETTE, PARIS 2019, S. 10–25.
- 3 BRUNO TAUT, *ALPINE ARCHITEKTUR*, HAGEN IN WESTF. 1919.
- 4 BRUNO TAUT, *DIE AUFLÖSUNG DER STÄDTE, ODER: DIE ERDE – EINE GUTE WOHNUNG, ODER AUCH: DER WEG ZUR ALPINEN ARCHITEKTUR*, HAGEN IN WESTFALEN 1920.
- 5 CHRISTINE FUHRMANN, „WIR LEISTEN ZUKUNFTSARBEIT“ – BRUNO TAUTS VISIONEN UND KONZEPTE FÜR EINE SOZIAL-ÖKOLOGISCHE STADTENTWICKLUNG, IN: *ZUKUNFTSFÄHIGE PERSPEKTIVEN IN DER LANDSCHAFTSARCHITEKTUR FÜR GARTENSTÄDTE*, HG. V. NICOLE UHRIG, WIESBADEN 2020, S. 19–49.
- 6 IN DER NOVEMBERGRUPPE WAR VON DEN 49 GRÜNDUNGSMITGLIEDERN HILLA REBAY ALS EINE EINZIGE FRAU MIT DABEI. SIE KAM AUS DEM STURM-KREIS, IN DEM EINE GROSSE ZAHL VON FRAUEN AKTIV WAREN. BEI AUSSTELLUNGEN DER NOVEMBERGRUPPE WAREN HINGEGEN MEHRERE FRAUEN BETEILIGT, WIE HANNAH HÖCH, MARIE LAURENCIN, EMY ROEDER UND EMMY KLINKER. SIEHE: INGRID PFEIFFER: *STURM-FRAUEN. KÜNSTLERINNEN DER AVANTGARDE IN BERLIN 1910–1932*, IN: *STURM-FRAUEN. ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG STURM-FRAUEN, KÜNSTLERINNEN DER AVANTGARDE IN BERLIN 1910–1932*, HG. V. MAX HOLLEIN U. INGRID PFEIFFER, SCHIRN-KUNSTHALLE FRANKFURT, 30.10.2015–07.02.2016, KÖLN 2015, S. 20.
- 7 WIE AUCH DIE MALER EL LISSITZKY, LYONEL FEININGER, OTTO MÜLLER UND HEINRICH CAMPENDONCK; DIE BILDHAUER GERHARD MARCKS UND RUDOLF BELLING; DER KÜNSTLER UND PÄDAGOGÉ LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY; DIE FILMEMACHER HANS RICHTER UND VIKING EGGELING; DIE KOMPONISTEN ALBAN BERG, PAUL HINDEMITH UND KURT WEILL; UND DER DRAMATIKER BERTOLT BRECHT. CF: BRITANNICA, THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA. „NOVEMBERGRUPPE“. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 3. JAN. 2008.
- 8 ADOLF LOOS, „DIE MODERNE SIEDLUNG“, VORTAG 1926, IN: ADOLF LOOS, *SÄMTLICHE SCHRIFTEN IN ZWEI BÄNDEN: 1897–1900. TROTZDEM. INS LEERE GESPROCHEN*, HG. V. FRANZ GLÜCK, BD. 1, WIEN/MÜNCHEN 1962, S. 402–428.
- 9 MARGARETHE SCHÜTTE-LIHOTZKY, *WARUM ICH ARCHITEKTIN WURDE*, HG. V. KARIN ZOGMAYER, SALZBURG 2004, S. 55.
- 10 SUSANNE STACHER: *FACE À LA CRISE: TEMPORALITÉ ET RÉCITS DE «MONDES NOUVEAUX»*, HABILITATIONSSCHRIFT, ENSA VERSAILLES, 3. MAI 2021. ERSCHEINT UNTER DEM TITEL: *IN ZEITEN DER KRISE: ARCHITEKTEN ESTALTEN „NEUE WELTEN“* BEI BIRKHÄUSER IM OKTOBER 2023.
- 11 SIEHE STEFAN PLAGGENBORG: *REVOLUTIONSKULTUR. MENSCHENBILDER UND KULTURELLE PRAXIS IN SOWJETRUSSLAND ZWISCHEN OKTOBERREVOLUTION UND STALINISMUS*, KÖLN 1996, S. 133–239. EIN GROSSTEIL DER BIBLIOTHEKEN GING JEDOCH NACH DEM BÜRGERKRIEG VOR ALLEM DURCH ZENTRALISIERUNG WIEDER VERLOREN. ZIT. NACH: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3207/the-art-that-s-one-thing-when-it-s-there/de> (05.04.2022).
- 12 ER WAR LEITER DES ISO (SEKTION FÜR BILDENDE KÜNSTE) DES NARKOMPROS (VOLSKOMMISSARIAT FÜR BILDUNGSWESEN). 1918–1919 (ODER 1920) WAR ER PROFESSOR AN DEN ERSTEN FREIEN STAATLICHEN KUNSTWERKSTÄTTEN IN MOSKAU.
- 13 OBWOHL DER BAU DES TURMS GEPLANT WAR, HATTEN DIE ARBEITEN NIE BEGONNEN. DENNOCH WURDE 1921 EIN MASSTABGETREUES MODELL DES TURMS GEBAUT UND IN DEN 1920ER JAHREN IN VERSCHIEDENEN EUROPÄISCHEN HAUPTSTÄDTEN AUSGESTELLT. VGL. *GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS PARIS, ROUGE: ART ET UTOPIE AU PAYS DES SOVIETS*, HG. V. RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, UNTER DER DIR. V. NICOLAS LIUCCI-GOUTNIKOV, 2019, AUSSTELLUNGSKATALOG DER GLEICHNAMIGEN AUSSTELLUNG 20.03.–01.07.2019.
- 14 URSPRÜNGLICH WURDE DIESE GRUPPE VON STUDENTEN DER WITEBSKER KUNSTSCHULE UNTER DEM NAMEN MOLPOSNOVIS GEGRÜNDET. VGL. ALEXANDRA SCHAZKICH: *ONOWIS: BRENNPUNKT EINER NEUEN WELT*, IN: *DIE GROSSE UTOPIE. DIE RUSSISCHE AVANTGARDE 1915–1932*, HG. V. SCHIRN KUNSTHALLE, FRANKFURT AM MAIN 1992, S. 57–69.
- 15 SEINE PROUNEN STEHEN FÜR ARCHITEKTONISCHE EXPERIMENTE. SIE SIND EINE INTERPRETATION DES MALEWITSCHEN SUPREMATISMUS. EL LISSITZKY GREIFT DESSEN IDEE DES SCHWEBENS IM RAUM AUF UND VERWANDELT SUPREMATISTISCHE FLÄCHEN IN VOLUMINA.
- 16 LEO TROTZKY: *PARTEIPOLITIK IN DER KUNST, 1923*, <https://sites.google.com/site/sozialistischeklassiker2punkt0/trotzki/1923/leo-trotzki-literatur-und-revolution-1924/par-teipolitik-in-der-kunst> (05.04.2022).
- 17 EBD.
- 18 DAZU KAMEN: NIKOLAI DOKUTSCHAJEW, ANDREI BUNIN, WIKTOR BALICHIN, ALEXANDER RODTSCHENKO UND BORIS KOROLJOW.
- 19 1929 WURDE EIN WETTBEWERB FÜR DIE GRÜNE STADT AM STADTRAND VON MOSKAU AUSGESCHRIEBEN. MELNIKOV'S PROJEKT „SONNAIA SONATA“ BERUHTE AUF DER GEWÄHRLEISTUNG MAXIMALER SCHLAFQUALITÄT, DURCH WOHNHEIMEN MIT KOLLEKTIVEN SCHLAFSÄLEN FÜR JEWEILS 4000 PERSONEN. SEINER ANSICHT NACH WAR DAS GRÖSSTE PROBLEM DER ARBEITERKLASSE DIE FEHLENDE RUHE, WEGEN DER SYSTEMATISCHEN VERLÄNGERUNG DES ACHTSTUNDEN ARBEITSTAGS, UM FESTGELEGTE PRODUKTIVITÄTSQUOTEN ZU ERREICHEN. HINZU KAMEN EHRENAMTLICHE TÄTIGKEITEN FÜR DIE GEMEINSCHAFT, STUNDENLANGE WEITERBILDUNGSMASSNAHMEN, ENDLOSE SITZUNGEN IN POLITISCHEN GRUPPIERUNGEN UND NOCH DAZU LANGE ANREISEZEITEN – WOMIT DIE ACHT FREIEN STUNDEN ABSORBIERT WAREN. „UND WENN ICH JETZT HÖRE, DASS UNSERE GESUNDHEIT NAHRUNG BRAUCHT, SAGE ICH: NEIN, WAS SIE BRAUCHT, IST SCHLAF. JEDER SAGT, DASS WIR LUFT BRAUCHEN, UM UNS AUSZURUHEN, UND ICH SAGE NOCHMAL: OHNE SCHLAF IST DIE LUFT NICHT IN DER LAGE, UNSERE KRÄFTE WIEDERHERZUSTELLEN.“ QUELLE: S. KHAN-MAGOMEDOV, KONSTANTIN MELNIKOV, MOSCOW 1990, S. 207–208. ZIT. NACH: PHOEBE EDDLESTO, *A NEW SOVIET CITY FOR THE NEW SOVIET MAN: REVOLUTIONARY DREAMS AND THE BUILT ENVIRONMENT IN THE 1920s, USSR*, EU 4002

- “MODERNITY AND SOCIETY” RESEARCH PROJECT, SUPERVISOR DR. JUSTIN DOHERTY, 2018. SIEHE FERNER: SUSAN BUCK-MORSS, DREAMWORLD AND CATASTROPHE: THE PASSING OF MASS UTOPIA IN EAST AND WEST, CAMBRIDGE-LONDON 2002, S. 114–115.
- ²⁰ ALEXANDER VESNIN WAR MALER, DESIGNER UND ARCHITEKT.
- ²¹ MOISEI GINZBURG IST BEKANNT FÜR SEIN BUCH STIL UND EPOCHE, ERSCHIENEN 1924 IN MOSKAU. ENGLISCHE ÜBERSETZUNG: MOISEI GINZBURG, STYLE AND EPOCH, INTRODUCTION AND TRANSLATION BY ANATOLE SENKEVITCH, JR., FOREWORD BY KENNETH FRAMPTON, CAMBRIDGE U. A., 1982. LAUT KENNETH FRAMPTON WAR STIL UND EPOCHE EINE SOWJETISCHE ANTWORT AUF LE CORBUSIERS VERS UNE ARCHITECTURE, S. 8.
- ²² ZU DEN MITGLIEDERN ZÄHLTEN: ALEXANDRE VESNINE, MOISEI GINZBOURG, MIKHAIL BARSCH, ANDREÏ BOUROV, ALEXEI GAN, ILYA GOLOSsov, PANTELEIMON GOLOSsov, NIKOLAI KOLLI, LYDIA KOMAROVA, LE CORBUSIER, IVAN LEONIDOV, KASIMIR MALEVITCH, NIKOLAI KRASILNIKOV, IVAN NIKOLAEV, ALEXANDRE NIKOLSKI, MIKHAIL OKHITOVITCH, ALEXANDRE PASTERNAK, ALEXANDER RODCHENKO, VARVARA STEPANOVA.
- ²³ VLADIMIR LENIN, A GREAT BEGINNING: HEROISM OF THE WORKERS IN THE REAR “COMMUNIST SUBBOTNIKS”, 28. JUNI 1919, QUELLE: COLLECTED WORKS, 29. JG., S. 408–34.
- ²⁴ WEITERE GRÜNDUNGSMITGLIEDER: KARL MOSER (ERSTER PRÄSIDENT), HENDRIK BERLAGE, VICTOR BOURGEOIS, PIERRE CHAREAU, SVEN MARKELIUS, JOSEF FRANK, GABRIEL GUEVREKIAN, MAX ERNST HAEFFEL, HUGO HÄRING, ARNOLD HÖCHEL, HUIB HOSTE, PIERRE JEANNERET (COUSIN VON LE CORBUSIER), ANDRÉ LURÇAT, ERNST MAY, MAX CETTO, FERNANDO GARCÍA MERCADAL, HANNES MEYER, WERNER M. MOSER, CARLO ENRICO RAVA, GERRIT RIETVELD, ALBERTO SARTORIS, HANS SCHMIDT, MART STAM, RUDOLF STEIGER, SZYMON SYRKUS, HENRI-ROBERT VON DER MÜHLL UND JUAN DE ZAVALA. DIE SOWJETISCHEN DELEGIERTEN WAREN EL LISSITZKY, NIKOLAI KOLLI UND MOISEI GINZBURG. ZU DEN SPÄTEREN MITGLIEDERN GEHÖRTEN MINNETTE DE SILVA, WALTER GROPIUS, ALVAR AALTO, UNO ÅHRÉN, LOUIS HERMAN DE KONINCK (1929) UND FRED FORBÁT. JOSEF LLUÍS SERT NAHM AB 1929 TEIL. 1941 WURDE HARWELL HAMILTON HARRIS ZUM SEKRETÄR DES AMERIKANISCHEN ZWEIGS DER CIAM GEWÄHLT. QUELLE: https://www.wikiwand.com/en/CONGR%C3%A8s_Internationaux_d%27Architecture_Moderne (05.04.2022).
- ²⁵ ERIC PAUL MUMFORD, THE CIAM DISCOURSE ON URBANISM, 1928–1960, MASSACHUSETTS 2002, S. 18: “FROM THE USSR, LISSITZKY AND MOISEI GINZBURG (1892–1946) WOULD HAVE ATTENDED BUT WERE DENIED VISAS BY THE SWISS GOVERNMENT.”
- ²⁶ SIEHE THOMAS FLIERL: THE 4TH CIAM CONGRESS IN MOSCOW. PREPARATION AND FAILURE (1928–1933), 2016.
- ²⁷ DIES WURDE IN DER VOM CIAM ERARBEITETEN CHARTES D’ATHÈNES FESTGEHALTEN. LE GROUPE CIAM-FRANCE, CHARTE D’ATHÈNES (1933), PLON, PARIS, 1943. («HABITATION, TRAVAIL, LOISIRS»).
- ²⁸ LE GROUPE CIAM-FRANCE, CHARTE D’ATHÈNES (1933), ERSTPUBLIKATION BEI PLON, PARIS 1943, SPÄTER VON LE CORBUSIER SIGNIERT BEI ÉDITIONS DE MINUIT IM JAHR 1957.
- ²⁹ „PAVILLON DES TEMPS NOUVEAUX, ESSAI DE MUSÉE D’ÉDUCATION POPULAIRE (URBANISME)“, CF.: LE CORBUSIER, ŒUVRE COMPLÈTE. VOL. 3, 1934–1938, HG. V. MAX BILL, BIRKHÄUSER, BASEL 2015, S. 158–169, ÜBERS. STACHER.
- ³⁰ EBD.: „DES CANONS, DES MUNITIONS? MERCI, DES LOGIS S.V.P. CHAQUE ANNÉE, LA FRANCE DÉPENSE 12 MILLIARDS EN ARMEMENTS“, MONOGRAPHIE „PAVILLON DES TEMPS NOUVEAUX“, EXPOSITION INTERNATIONALE ART ET TECHNIQUE, PARIS 1937. ÉDITIONS DE L’ARCHITECTURE, PARIS 1937. ÜBERS. STACHER.
- ³¹ EBD.: „HABITER, RECREER, TRAVAILLER, TRANSPORTER“, „POUR CAUSE DE SALUT PUBLIC – EQUIPER LE PAYS“.
- ³² SIEHE: MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY, ARCHITEKTUR, POLITIK, GESCHLECHT: NEUE PERSPEKTIVEN AUF LEBEN UND WERK, 2019. SOWIE: MARGARETHE SCHÜTTE-LIHOTZKY, WARUM ICH ARCHITEKTIN WURDE, HG. V. KARIN ZOGMAYER, RESIDENZ VERLAG, SALZBURG 2004.
- ³³ PASCAL GUILLOT: FAIRE DE L’EXPOSITION DE 1937 UNE OCCASION DE RÉVOLUTION URBANISTIQUE: MORIZET ET LE RÊVE DU «GRAND PARIS», CAHIERS D’HISTOIRE. REVUE D’HISTOIRE CRITIQUE, 135 | 2017, 53–69. „DAS ERKLÄRTE ZIEL DER SENATOREN WAR ES, DEN WIRTSCHAFTLICHEN AUFSCHWUNG ZU FÖRDERN UND KÜNSTLERN UND HANDWERKERN ARBEIT ZU VERSCHAFFEN, DA FRANKREICH VON DER WIRTSCHAFTSKRISE SCHWER BETROFFEN WAR. DIE AUSSTELLUNG WURDE ALS HEILMITTEL GEGEN DIE KRISE KONZIPIERT: SIE SOLLTE DIE WIRTSCHAFTSTÄTIGKEIT ANKURBELN, INDEM SIE UNTER ANDEREM ZWEI MILLIONEN ARBEITSTAGE VERSCHAFFTE, UND EIN WICHTIGER TEIL DER GROSSEN BAUVORHABEN SEIN, DIE ALS MITTEL ZUR SANIERUNG DES LANDES ANGESEHEN WURDEN.“ ÜBERS. STACHER. <https://journals.openedition.org/chrhc/5904> (05.04.2022). (SIEHE FERNER: ROBERT DELAUNAY. RYTHMES SANS FIN).
- ³⁴ „VOUS VOYEZ LES POSSIBILITÉS QU’IL Y A DANS LE TRAVAIL EN ÉQUIPE, EN ÉQUIPE BIEN ORDONNÉ OU CHACUN EST À SA PLACE; IL Y A DES POSSIBILITÉS IMMENSES DE TRAVAIL COLLECTIF QUI PEUVENT AVOIR UNE ÉNORME IMPORTANCE SUR LE PLAN SOCIAL. CE TABLEAU, J’AURAIS MIS PROBABLEMENT UN AN POUR LE FAIRE, SI JE L’AVAIS FAIT TOUT SEUL.“ ROBERT DELAUNAY, „ENTRETIEN DU 16 FÉVRIER 1939“, IN: DU CUBISME À L’ART ABSTRAIT, PARIS, S.E.V.P.E.N., 1957, S. 224–225, 233, ZIT. NACH: ANGELA LAMPE (DIR.): ROBERT DELAUNAY. RYTHMES SANS FIN, KATALOG ÉD. CENTRE POMPIDOU, PARIS 2014, S. 136. ÜBERS. STACHER.
- ³⁵ „LES JEUNES GÉNÉRATIONS AUXQUELLES J’APPARTIENS, CAR JE NE SUIS PAS DE 1924 (JE N’Y ÉTAIS PAS) VONT TRAVAILLER SOUS LE SIGNE DE LA CO-OPÉRATION. CELA NE S’APPREND PAS. CELA SE FAIT PAR NÉCESSITÉ.“ ZIT. NACH OP. CIT., S. 135. ÜBERS. STACHER.
- ³⁶ DIRK VAN DER HEUVEL, MAX RISSELADA, TEAM 10: IN SEARCH OF A UTOPIA OF THE PRESENT 1953–81, NAI PUBLISHERS, ROTTERDAM, 2005.
- ³⁷ SIEHE: DOMINIQUE ROUILLARD, «3. LA THÉORIE DU CLUSTER: GÉNÉALOGIE D’UNE MÉTAPHORE», IN: LE TEAM X ET LE LOGEMENT À GRANDE ÉCHELLE EN EUROPE. UN RETOUR CRITIQUE DES PRATIQUES VERS LA THÉORIE, HG. V. MAISON DES SCIENCES DE L’HOMME D’AQUITAINE, PESSAC 2008. SIEHE FERNER: BANHAM REYNER, LE BRUTALISME EN ARCHITECTURE (1966), PARIS 1970.
- ³⁸ ALISON U. PETER SMITHSON, «CLUSTER CITY», ARCHITECTURAL REVIEW, NOVEMBER 1957. ALISON U. PETER SMITHSON, URBAN STRUCTURING, LONDON 1967.
- ³⁹ ZIT. NACH: MARIA CRISTINA DIDEROT UND SUPERDESIGN: ITALIAN RADICAL DESIGN 1965–75, NEW YORK 2017, S. 210. ÜBERS. STACHER.
- ⁴⁰ DIETMAR EBERLE U. A.: „HAUSGRUPPE HÖCHST: VORARLBERG | 1979–80“, IN: FRIEDRICH ACHLEITNERS BLICK AUF ÖSTERREICHS ARCHITEKTUR NACH 1945, BERLIN U. A. 2015, S. 266–268.