

Zeitschrift:	Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich
Herausgeber:	Departement Architektur der ETH Zürich
Band:	- (2010)
Heft:	17
Artikel:	Architektur zwischen Konsumgut und Kulturprodukt : Überlegungen zu einer nachdenklichen Avantgarde
Autor:	Magnago Lampugnani, Vittorio
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-918964

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ARCHITEKTUR ZWISCHEN KONSUMGUT UND KULTURPRODUKT: ÜBERLEGUNGEN ZU EINER NACHDENKLICHEN AVANTGARDE

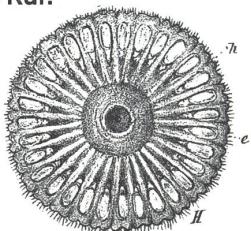
Vittorio Magnago Lampugnani

Die Erforschung der Verwirklichungsmöglichkeiten der immer wieder beschworenen und ersehnten ‹menschlichen› Architektur führt unweigerlich zur Frage der Nutzerbeteiligung: Denn wie sollte man eher menschengerecht bauen können, würde man zunächst meinen, als durch die Mitwirkung der Betroffenen am architektonischen Entwurfsprozess?

Diejenigen, die Gebautes benützen und meistens auch mit ihren Steuergeldern bezahlen, sollen bestimmen, wie es aussieht: Die gerechte, wenn auch vereinfachte Vorstellung einer harmonischen Beziehung von Mensch und Architektur stand bei dem partizipatorischen Ansatz Pate.¹

Demgegenüber wurde dieser Ansatz mit zunehmender Skepsis, die ihm zugrundeliegende Vorstellung immer misstrauischer und unwilliger beäugt. Die anfängliche Beteiligungseuphorie, von den Ausführungen seriöser Theoretiker ausgelöst, entglitt nach und nach der Kontrolle ihrer Urheber. Unfähige bemächtigten sich ihrer und missbrauchten den zum Schlagwort abgewerteten Begriff der Partizipation als Vorwand, um sich der Verantwortung der spezifisch architektonischen Aufgabe, menschenadäquate Räume zu erfinden und zu realisieren, gewandt zu entziehen. Hauptsächlich um eigene Unzulänglichkeiten zu verschleiern, zeigten sie auf den Nutzer als den angeblichen Entscheidungsträger: Er soll sagen, wie Architektur zu machen ist; die Architekten sind lediglich Ausführer.²

Eine gründliche Ernüchterung setzte ein. Sie reicht inzwischen bis zur strikten Ablehnung jeglicher Mitwirkung von Nichtfachleuten; teilweise berechtigtem kritischen Nachdenken (und ärgerlicher Reaktion auf die entlarvten Drückeberger) entstammend, gründet sie zum anderen Teil im Unwillen, sich der Mühe der Auseinandersetzung mit den Benutzern zu unterziehen. Der Architekt empfindet es als unter seiner Würde, Anhaltspunkte für den Entwurf beim Nutzer einzuholen, und meint nicht ohne Arroganz, sich den Aufwand genausogut sparen zu können. Weitgehend scheint der künstlerisch legitimierte Ruf: «Schluss mit der pseudowissenschaftlichen Verunsicherung; zurück zum reinen Schöpfertum!» die gleiche geistige und materielle Bequemlichkeit zu überdecken, die zur Erklärung der Nutzerbeteiligung zum messianischen Allheilmittel verführte.



KÜNSTLERARCHITEKT VERSUS UMSETZERARCHITEKT ODER DIE FALSche ALTERNATIVE

[...]

Gegenwärtig kursieren somit zwei vermeintlich völlig gegensätzliche Leitbilder über die Beziehung zwischen Architekt und Benutzer in der architektonischen Szene.

Das eine geht von einem ‹autoritären› Verhältnis zwischen Erzeuger und Verbraucher aus. Es mündet in die Vorstellung eines ‹Künstlerarchitekten›, der um die baulichen Bedürfnisse der Menschen weiß, sie schöpferisch verarbeitet und auf dieser Grundlage Architektur macht und anbietet. Er fragt dabei niemand und erhält seine Inspiration vorwiegend aus dem ‹inneren Schaffensdrang›. Sein Vorgehen ist intuitiv-konzeptionell; seine subjektive, persönliche Haltung prägt das Produkt.

Das zweite geht hingegen von einem ‹antiautoritären› Verhältnis zwischen Produzent und Konsument aus. Es vertritt die Vorstellung eines ‹Umsetzerarchitekten›, der (hauptsächlich mit Hilfe sozialwissenschaftlicher Methoden) die baulichen Bedürfnisse der Menschen ermitteln muss, ehe sie in Architektur übertragen werden. Dieser Prozess des Übertragens wird dabei möglichst transparent und unter Beteiligung sämtlicher Betroffenen durchgeführt; der Architekt versteht sich dabei als Koordinator und Moderator, während die zukünftigen Benutzer die eigentlich Entscheidenden sind. Das Vorgehen ist wissenschaftlich-analytisch; die Subjektivität des Verfassers wird weitgehend ausgeschaltet, um ein Produkt zu erhalten, das ‹objektiv› den Bedürfnissen der Menschen entspricht.

[...]

GESCHICHTE DER PARTIZIPATION IN DER ARCHITEKTUR

ALS FRAGMENTARISCHER KRITISCHER ÜBERBLICK

Die Beziehung zwischen Fachleuten und Laien, zwischen Architekten und Betroffenen war in der Baugeschichte lange Zeit kein Gegenstand von Auseinandersetzungen. In der Antike, im Mittelalter, in der Renaissance, im Barock und im Klassizismus gab es aufgrund festgefügter und allgemein anerkannter sozialer Normen, künstlerischer Traditionen und ästhetischer Konventionen eine überwiegend einheitliche ‹hohe›, repräsentative Baukunst, die von qualifizierten Meistern geschaffen wurde. Daneben blühte die ‹anonyme› Architektur, die mit schlichtem Selbstverständnis von Handwerkern realisiert wurde.

Und mit absoluter Selbstverständlichkeit. Das aktive Bewusstsein der Existenz einer Volkskunst kam erst im neunzehnten Jahrhundert auf, als die sich eben formierenden Nationalstaaten auf der Suche nach eigener Identität in den alten, überkommenen Handwerksprodukten, und zwar zunächst im Volkslied und in der Sage, das prägende Wirken eines ‹Volksgeistes›, eines überindividuellen nationalen Ingeniums entdeckt zu haben glaubten. Gegen diese zutiefst romantische Perspektive, die vornehmlich durch Erwin von Steinbach und durch Johann Wolfgang von Goethe aufgezeigt wurde, wendeten sich später Gelehrte wie Alois Rieg und vor allem Hans Naumann; der Letztere bemühte sich in seiner vielbeachteten Lehre vom ‹Absinken der Kulturgüter› um den Nachweis, dass die Volkskunst, weit davon entfernt, einem kollektiven, populistischen Geist zu entspringen, im Gegenteil nichts anderes sei als eine ebenso epigonale wie verspätete Verarbeitung von Elementen der Hochkultur.

Allerdings war man bei allem Interesse für das geistige und künstlerische Potential eines sentimental verklärten Volkes, das stellenweise aus lauter ‹edlen Wilden› zu bestehen schien, nach der bürgerlichen französischen Revolution von 1789 von der Idee, Betroffene an der Architekturproduktion zu beteiligen, genauso entfernt wie in der Sklavenhaltergesellschaft, dem Feudalismus und dem Absolutismus: die Vorstellung des Architekten als Künstler legitimierte eine weitgehend autonome Architektur. Dieses Selbstverständnis prägte das gesamte neunzehnte Jahrhundert und überdauerte trotz des immer stärker erwachenden sozialen Bewusstseins auch die ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts. Bis in die dreissiger Jahre hinein ging man davon aus, dass der Architekt, wie es in der Charta von Athen (1933) formuliert ist, «die vollkommenste Kenntnis vom Menschen besitzt», also nicht nur Wissen zur Lösung technischer Probleme hat, sondern auch ganz allgemein Wissen über das Leben, wie es ist und wie es sein sollte.

Nach den Schrecken des Zweiten Weltkriegs waren die hehren Gewissheiten, welche die tapferen Reformbewegungen der zwanziger und dreissiger Jahre getragen hatten, zutiefst erschüttert. Das Selbstbewusstsein der Architekten verblasste. Die fortschrittlichen Ideologien, welche die ‚Pioniere‘ beflogt hatten, wichen grösstenteils Skepsis, Resignation und Zweckrationalismus. Der Wiederaufbau in vielen europäischen Ländern und der ökonomische Druck der verschiedenen ‚Wirtschaftswunder‘ hatten ebenso umfangreiche wie qualitätslose Baumassnahmen zur Folge. Die inhaltliche Ziellosigkeit der Architekten (und der Benutzer) tat ein Übriges. In den Ghettos der auswuchernden Vorortsiedlungen, die zu monofunktionalen suburbanen Schlafstätten wurden, wuchs die Unzufriedenheit der Bewohner mit ihrer gebauten Umwelt.

Geschürt wurde diese Unzufriedenheit auch auf politischer Ebene. Das allgemeine Misstrauen gegenüber dem, was aus den demokratischen Staatsformen in Europa und den USA geworden war, nahm Anfang der sechziger Jahre zu. Unter anderem durch die chinesische Kulturrevolution angeregt, begannen 1967 die Studentenunruhen, die von den Vereinigten Staaten rasch nach Europa übergriffen. Die Revolte verbreitete ein neues Lebensgefühl: Man erkannte, dass man in den staatlichen Entscheidungsapparat eingreifen konnte, dass man Widerspruchsfunktion ausüben konnte, dass man mit Verfahren, die ausserhalb der gängigen Wahlmechanismen lagen, auf exekutive Massnahmen direkt Einfluss nehmen konnte. Während der Staat eine schwere Legitimationskrise durchmachte, sprossen allenthalben anarchistisch gefärbte, alternative Bewegungen. Eine davon waren die Bürgerinitiativen, und sie wandten sich rasch gegen Missstände im Bereich des Gebauten.³

Neben der Vermittlung eines neuen Lebensgefühls war die zunehmende Verschlechterung der wissenschaftlichen Ausbildung an den Universitäten ebenfalls eine Konsequenz der Studentenunruhen. Betroffen waren vor allem

die Architektschulen, die oft an der Spitze der studentischen Bewegungen standen. Ideologisch und sachlich gerechtfertigte Zweifel über die prinzipielle Befähigung des Architekten, den Mitmenschen eine angemessen gestaltete Umwelt zu oktroyieren, vermengten sich mit privaten Unsicherheiten über die eigene fachliche Qualifikation. Weltanschauliche Infragestellung der Tradition und tatsächliches Abhandenkommen der Tradition – etwa dadurch, dass sich zahlreiche Hochschullehrer aus dem Universitätsbetrieb zurückzogen – überlagerten sich. Als ein Ausweg aus der generellen Desorientierung bot sich die Entprofessionalisierung der Architekten an: Man ging, nicht ganz von ungefähr, von der ‚Symmetrie der Ignoranz‘ bei Experten und Laien aus.

Auf diese Weise vermischten sich ideologischer Anspruch und von den Umständen diktierte Ausflucht in bemerkenswert konfuser Weise. Das Durcheinander wurde noch dadurch gesteigert, dass die Partizipationsdebatte im architektonischen Bereich als akademische Auseinandersetzung entstand und akademische Auseinandersetzung blieb. Neben den abstrakten Diskussionen ging das Bauen mehr oder weniger ungerührt weiter. Die Partizipations-Experimente in ganz Europa, von Skandinavien bis Portugal, waren zaghafte und vereinzelte Ansätze, die außerdem nicht selten von persönlichkeitsstarken Architekten benutzt wurden, um die eigene, meist expressive ‚Handschrift‘ unter dem Legitimationsmantel des Volksplebiszits durchzusetzen; und das ‚Self-help-Movement‘ in den Vereinigten Staaten, das 1966 mit den aus Abfall zusammengebastelten geodätischen Kuppeln der Flower-People-Siedlung Drop City in Trinidad (Colorado) einen abenteuerlichen Höhepunkt feierte, war ein exzentrisches und ephemerisches Nebenerzeugnis der Hippie-Bewegung, dessen übergreifende gesellschaftliche Bedeutung aufgrund seiner Unübertragbarkeit immer fragwürdiger wurde.

[...]

AVANTGARDE ODER DIE EINFLUSSREICHE MINDERHEIT

Ist in einer stark veränderten, pluralistischen Gesellschaft, in welcher (wie es scheint) keine allgemeinen sozialen und ästhetischen Normen mehr existieren, die Partizipation das einzige legitime und effektive Mittel, von Fall zu Fall den grössten gemeinsamen Nenner des Konsenses zu ermitteln und ihn der Architektur zugrundezulegen? Oder behält die Architektur auch (vielleicht sogar: vor allem) in einer solchen Gesellschaft ihre kulturelle Autonomie bei, indem sie dadurch, dass sie von einer Minderheit produziert und angeboten wird, neue soziale und ästhetische Normen vorgibt und auf diese Weise zu einem stabilisierenden und zusammenfügenden Faktor gerät, so dass die partizipatorische Bemühung in eine Nebenrolle verwiesen wird oder gar ganz überflüssig erscheint? Anders und simpel gefragt: soll heute Architektur vom Volk oder von einer Elite gemacht werden?

Im gesellschaftlichen Bereich ist es für nüchterne Augen ziemlich offenkundig, dass neue Impulse kaum aus den legendären ‹Volksmassen› heraus wirksam werden, sondern durch Individuen und kleine Gruppen provoziert sind. Die Wandervögel, die erste Gruppenbildung der deutschen Jugendbewegung, welche 1901 entstand und 1929 rund 30'000 Mitglieder zählte, rekrutierte sich aus einem sehr geringen Prozentsatz der damaligen Jugend. Dennoch bestimmte sie in ihrer politischen Ambivalenz das Lebensgefühl einer gesamten Epoche. Analog dazu wurde die Studentenrevolte von 1968 von einer ausgesprochenen Minderheit ideologisch und materiell getragen. Auch sie prägte jedoch eine ganze Generation; die Auswirkungen reichen bis in die heutige Zeit hinein.

Nicht anders steht es um die Architektur. Das, was gängigerweise unter Architektur der zwanziger Jahre verstanden wird, also die kargen, weissen, streng geometrischen Gebilde im Umkreis des italienischen Futurismus, des russischen Konstruktivismus, von De Stijl und vor allem vom Bauhaus, stellen nur einen Bruchteil der Architekturproduktion nach dem Ersten Weltkrieg dar. Im verfärbten historischen Bewusstsein unserer Zeit offenbart sich bereits die Bedeutung ihrer Minderheit: Aus gegenwärtigem Blickwinkel heraus scheint die ‹weisse Architektur› die zwanziger und dreissiger Jahre vollständig zu bestimmen. In der Tat besass sie ein derartiges kulturelles Potential, dass sie – im Gegensatz zu den parallelen klassizistischen, späthistoristischen und heimattümelnden Tendenzen – in der Folgezeit und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg das Bauen entscheidend prägte.

Es zeigt sich: Der Einfluss von quantitativ vernachlässigbaren, qualitativ jedoch bedeutenden Strömungen ist sowohl im gesellschaftlichen als auch im architektonischen Bereich sehr gross. Dies legitimiert auch etwa die architekturhistorische Forschung, die sich schwerpunktmässig mit der ‹Vorzeigearchitektur› beschäftigt und dabei die unendlich stärker verbreitete ‹Gebrauchsarchitektur› vernachlässigt. Denn die ‹Vorzeigearchitektur› beeinflusst – wenn auch oft mit einer Zeitverschiebung – die ‹Gebrauchsarchitektur› und wird früher oder später auf diese Weise auch quantitativ wirksam. Dennoch wäre es ein Missverständnis, daraus zu schliessen, dass Eliten von sich aus die Entwicklung in Gesellschaft und Architektur bestimmen. Eliten bestimmen tatsächlich die Entwicklung; aber nur, wenn es ihnen gelingt, die fortschrittlichen gesellschaftlichen und kulturellen Fermente der Zeit zu lokalisieren, zu interpretieren und umzusetzen.

DAS UNGESUNDE VOLKSEMPFINDEN

Es bleibt die mögliche Vermutung, auch partizipatorisch geschaffene, beschlossene und realisierte Architektur könne avantgardistisch ausfallen, ja noch mehr: gerade sie, denn sie sei Ausdruck gegenwärtiger und zukünftiger Lebensformen und vermittele unmittelbar, ohne den heiklen Umweg über ominöse ‹fortschrittliche Eliten›, zwischen Volk und Veränderung der Welt.

Wie aber soll aus der reinen, mechanischen Addition der partikularistischen Wünsche, Vorstellungen und Interessen vieler unterschiedlicher Individuen eine Architektur entstehen, die nicht zur ungelenken, heterogenen und kompromisslerischen Collage gerät? Vor allem: Wie soll künstlerische Qualität inmitten des unvermeidbaren Widerstreits der Meinungen gewährleistet werden? Taugt die Öffentlichkeit als Schiedsrichter?

Ein Seitenblick auf andere Bereiche kultureller Arbeit stimmt nachdenklich. Beschränken wir uns auf die Literatur: Fast alle bedeutenden Schriftsteller sind beim Publikum zuerst auf Abneigung gestossen. Von Frank Kafkas ‹Betrachtung› wurden im Erscheinungsjahr 1912 keine zweihundert Exemplare verkauft, von Samuel Becketts Warten auf Godot ebenfalls im Erscheinungsjahr 1952 ganze 125. Dies ist keine typische Erscheinung des zwanzigsten Jahrhunderts, in welchem die Kluft zwischen Kunst und Volk besonders breit klaffte. Nicht umsonst rief Gustave Flaubert empört aus: «Ich denke mit Bitterkeit daran, dass bei Heinrich Heines Begräbnis neun Personen anwesend waren! O Publikum! O Bürger! O Lumpenpack!»

Architektur ist sinnlicher, anschaulicher und letztlich eingängiger als Literatur. Dennoch gibt es in ihrem Bereich ebenfalls zahlreiche Fälle bedeutender und qualitätvoller Bauten, die dem ‹gesunden Volksempfinden› zuwider liefen und, wie etwa Le Corbusiers Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp, von den Auftraggebern und Benutzern zunächst nicht akzeptiert wurden.

DAS KEINESWEGS GESÜNDERE KRITIKEREMPFINDEN

Und von den Kritikern und Kollegen auch nicht. So wurde im Februar 1887, einen Monat, nachdem Gustave Eiffel mit der französischen Regierung und der Stadt Paris den Vertrag für den Bau des Turms unterzeichnet hatte, der seinen Namen tragen und ihn berühmt machen sollte, dem Präsidenten des Aussstellungskomitees eine inzwischen berüchtigte Protestnote überreicht:

«Wir, die Maler, Bildhauer und Architekten, gelangen im Namen des guten französischen Geschmacks und angesichts dieser Bedrohung der französischen Geschichte an Sie, um unsere tiefste Entrüstung auszudrücken, dass im Herzen unserer Hauptstadt dieser unnötige und monströse Eiffelturm errichtet werden soll.»⁴

Zwei Jahre später, nach Fertigstellung des kühnen Bauwerks, gab der Bildhauer Raymond Duchamp-Villon, der Bruder von Marcel Duchamp, der mittlerweile vorherrschenden Stimmung Ausdruck: «Dieses Meisterwerk mathematischer Energie hatte jenseits seiner genialen Konzeption seinen Ursprung im unbewussten Reich der Schönheit. Es ist mehr als eine blosse Zahl, denn es enthält ein Lebenselement, dem sich unser Geist unterwerfen soll, wenn es seine Emotion in den Künsten der Plastik und Architektur findet.»⁵

Nicht viel anders sahen französische Kulturkritiker 1977, als das «Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou» eröffnet wurde, in dem «schrecklichen Mausoleum» allein «den erlesenen Geschmack einer kleinen Minderheit befriedigt». Heute kann das futuristische Kulturlaboratorium eine bessere Besucherbilanz aufweisen als der Louvre und der Eiffelturm zusammen. Sechs Millionen Menschen haben sich bereits 1977 über Rolltreppen durch durchsichtige Röhren in die «scheußliche Erdöl-Raffinerie» tragen lassen, schon sieben Millionen waren es im Jahr darauf (Zum Vergleich: 1977 besuchten 1,5 Millionen Besucher den Louvre, 3,3 Millionen den Eiffelturm). Allerdings sagt das freilich noch wenig über die Schönheit und nichts über eine Aneignung aus, die über die Faszination des Sensationellen hinausgeht: Tatsächlich scheint die überwältigende Aussicht über die Dächer von Paris ein stärkerer Anreiz zu sein als der Bau selbst oder dessen kulturelles Angebot, denn von den 30'000 Besuchern, die das «Centre Beaubourg» täglich stürmen, lassen sich 70 Prozent nur an der Fassade hochfahren und hüten sich davor, etwa die Ausstellungsräume zu betreten.

[...]

ARCHITEKTUR ALS ÄSTHETISCHER PROTEST

Entrüstung wird laut, wenn die Verantwortung für Architektur mit vermeintlicher Arroganz vom Architekten beansprucht wird und nicht von einer ominösen «Gesellschaft». Der Architekt baut für Menschen; alles, was er baut, wendet sich an die Öffentlichkeit und ist – über mehr oder weniger gewundenen Umwegen – von der Öffentlichkeit finanziert; was liegt also näher, als so zu bauen, wie es die Öffentlichkeit wünscht?

Die Verpflichtung ist nur scheinbar human. Nimmt man sie mit einfältiger Linearität wahr, führt sie unweigerlich zum Konsumismus: Architektur wird auf die Ebene des Kaufhausangebots degradiert, das sich so gut wie jegliche Innovation versagt. Nur bestimmt Gewünschtes, bestimmt Verbrauchbares, bestimmt Verkaufbares wird produziert. Kunst aber ist, wie bereits Bertolt Brecht anmerkte, «ein autonomer Bezirk, wenn auch unter keinen Umständen ein autarker»⁶; als solcher entzieht sie sich konsumistischen Gesetzmässigkeiten.

Dabei ist das Bedürfnis nach einer Kunst, die nicht nur eine partielle Übereinkunft mit dem bestehenden sozialen status quo, sondern auch einen Widerspruch beinhaltet, ein gesellschaftliches Bedürfnis par excellence. Spätestens seit Theodor W. Adorno ist es bekannt: «Der soziale Gehalt von Kunstwerken selbst liegt zuweilen, etwa konventionellen und verhärteten Bewusstseinsformen gegenüber, gerade im Protest gegen soziale Rezeption; von einer historischen Schwelle an, die in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu suchen wäre, ist das bei autonomen Gebilden geradezu die Regel. Kunstsoziologie, die das vernachlässigte, machte sich zu einer blossen Technik zugunsten der Agenturen, die berechnen wollen, womit sie eine Chance haben, Kunden zu werben, und womit nicht.»⁷

Die Architekturgeschichte ist nichts anderes als eine Verkettung von Beispielen eines solchen Protests.

[...]

All dem zum Trotz bleibt das Recht auf Widerspruch des Architekten angefochten. Während man es dem Philosophen, dem Literaten, dem Maler, dem Bildhauer und dem Musiker nahezu diskussionslos anerkennt, droht man dem Architekten mit dem Finger, wenn seine Arbeit nicht dem herrschenden Geschmack entspricht und sich dem Verstand des «kleinen Mannes» verschliesst. Leicht sind selbsternannte Hüter einer «demokratischen Architektur» (was auch immer das sein mag) mit Vorwürfen exhibitionistischer, eitler und unverständlicher Selbstdarstellung bei der Hand. Gewiss muss architektonische Gestalt aneigenbar sein, um Verständlichkeit und Eingängigkeit bemüht. Sie muss jedoch darüber hinaus innovativ sein,

muss verwirren, verärgern, nachdenklich machen, zum Weiterdenken anregen. Darin liegt freilich ein Dilemma, das einer generalisierenden Lösung als Rezept widersteht und immer neue Auseinandersetzung verlangt. Ernst Bloch forderte, dass Bauwerke «in die Utopie, die Antizipation eines menschen-adäquaten Raumes hineingebaut»⁸ werden: Das Prinzip Hoffnung sollte auch in der Architektur nicht plebisitärer Mediokrität geopfert werden.

ARCHITEKTUR ALS FUNKTIONALER PROTEST

Soweit zur künstlerischen Komponente von Architektur. Bloss: Ein Haus ist nicht nur ein Kunstwerk. Es ist in erster Linie ein Gebrauchsgegenstand, und als solcher muss es die Bedürfnisse der Bewohner erfüllen. Architektur ist (auch) eine Dienstleistung, Grundrisse müssen benutzbar sein und funktionieren: und zwar genau so, wie es die Menschen wünschen.

Doch auch eine solche Unterscheidung ist in ihrer Versimpelung nicht frei von Fragwürdigkeit. Als ob nicht alle Kunst Dienstleistung wäre und zu ihrem ‹Dienst› nicht ihr revolutionäres, aufrüttelndes, kritisches Moment gehörte. Gewiss müssen Grundrisse benutzbar sein: Sie müssen jedoch darüber hinaus auch ‹andere› Formen des Wohnens und des miteinander Umgehens suggerieren, ermöglichen und fördern. Gewiss müssen sie funktionieren: Aber was heißt das genau? Sollen sie mit konventionellen und einengenden (aber bewährten) Raumanordnungen alte Lebensformen forschreiben oder durch neue, offene und stimulierende Konzepte zu neuen Lebensformen erziehen und Experimente anregen?

Eine mögliche Antwort: Es müssen Räume angeboten werden, an denen die Gewohnheiten stolpern, anecken, sich reiben. Aber zusammen mit solchen Räumen müssen auch erste Anweisungen für ihre Benutzung gegeben werden, damit sie zwar Hindernis sind, aber nicht unüberwindbares. Irritierend, aber nicht entmutigend. Problematisch, aber nicht aussichtslos.

Die kritische Verpflichtung von Architektur muss auch ihre funktionale Komponente prägen, wenn sie ihre Utopie ganzheitlich auffasst: Die spiessig-säuberliche Trennung der Domänen von Protest und Zustimmung verleugnet den unitären Charakter von Architektur und entwertet den revolutionären Widerspruch zur dekorativ-exzentrischen Allüre. [...]

DIE VERNACHLÄSSIGTE ‹GEBRAUCHSARCHITEKTUR›

Architektur als kulturelle Erscheinung: Das ist die ‹Vorzeigearchitektur›. Ist einerseits ihre Bedeutung als befruchtendes und künstlerisches Moment für die Entwicklung des Bauens unleugbar, bleibt auf der anderen Seite ihr Anteil am Häusermeer der allenthalben wuchernden Zersiedelung nach wie vor verschwindend: Den Löwenanteil hat die ‹Gebrauchsarchitektur›. Hier sind keine eigenwilligen Genies am Werk, sondern durchschnittliche Gebäudeentwerfer; aber hier wird das Bild der gebauten Umwelt entscheidend und meist unwiderruflich geprägt. Dieses Alltagsbauen darf nicht vernachlässigt werden, wenn man nicht in Gestaltlosigkeit versinken will. Auch hier bleibt, nicht anders als bei der ‹Vorzeigearchitektur›, die Notwendigkeit der kreativen Anstrengung bestehen. Aber hier kann Nutzerbeteiligung besonders wirksam ansetzen.

Dafür ist noch viel zu tun. Die Architekten müssen zeigen, dass sie bereit sind, mit den Benutzern zu sprechen, ihnen zuzuhören und ihre Wünsche nicht gleich als banal-sisch abzutun. Die Wissenschaftler aus den anliegenden Bereichen müssen den Baufachleuten ihre Kenntnisse zur Verfügung stellen und ihnen beim Vortasten in fremde und schwierige Gebiete helfen. Und die Nutzer müssen sich gleichermassen bemühen, Verständnis für Architektur aufzubringen, indem sie sich mit ihrer kulturellen Seite beschäftigen und eingefleischte Vorurteile durch differenzierteres Denken abbauen: Nicht alles, was modern und betoniert ist, ist notwendigerweise unwirtlich.

DIE SENSIBILISIERUNG DER BETROFFENEN ODER AUCH:

DIE ANDERE SEITE DER PARTIZIPATION

Der letzte Punkt fordert eine Vertiefung. Ständig wird der Architektur vorgeworfen, sie sei unmenschlich, kalt, hässlich und unverständlich. Das trifft zum Teil sicher zu; aber nur zum Teil. Zum Verständnis gehören immer zwei: An der Kluft zwischen Bauten und Benutzer sind gewiss nicht nur die Architekten und ihre Produkte schuld.

In der Tat lässt sich der Spiess umdrehen. Wie wäre es, wenn auch die Betroffenen – und das sind eigentlich alle – sich erst einmal um Einsicht bemühen würden, ehe sie in Gejammer oder Gezeter ausbrechen? Wie wäre es, wenn sie sich mit Architektur nicht nur als sogenannter Wohnkultur (ausschliesslich auf den privaten Innenraum bezogen), sondern als vollwertiger kultureller Erscheinung, wie es Literatur, Theater, Malerei oder Skulptur etablierterweise sind, gutwillig auseinandersetzen?

Um genauer zu werden: Jeder ‹Gebildete› oder auch nur halbwegs ‹Gebildete› kennt, um aus der zeitgenössischen kulturellen Szene nur die literarische exemplarisch herauszugreifen, Namen wie Saul Bellow, Cesare Pavese, Samuel

Beckett, Max Frisch; jeder kennt in Deutschland Siegfried Lenz, Heinrich Böll, Günter Grass, Peter Handke. Wer aber unter den nicht speziell Architektur-Interessierten vermag James Stirling, Robert Venturi, Richard Meier oder Aldo Rossi zu lokalisieren? Wer Gottfried Böhm, Oswald Mathias Ungers, Frei Otto? Die (fast nach Zufall) genannten Namen gehören, genau wie jene aus dem literarischen Bereich, fraglos zu den wichtigsten der heutigen architektonischen Kultur; wenn bei dem architektonischen Normalverbraucher keine Funken springen, sobald sie genannt werden, liegt es nicht an ihnen, sondern an ihm. Die Wahrheit ist, dass die moderne Architektur, so entrüstet und wortreich auch über sie hergezogen wird, in ihrer kulturell bedeutsamen Rolle entweder stiefmütterlich oder überhaupt nicht behandelt wird. An dieser Stelle muss auch angesetzt werden: Das Publikum muss sich mehr mit Baukunst beschäftigen.

Die Aufforderung, vor der medusischen Kulisse einer architekturverschmutzten Umwelt ausgesprochen, erscheint dreist. Doch ist sie nicht als schlagfertige Retourkutsche zu deuten; bereits im 18. Jahrhundert sah Gotthold Ephraim Lessing, der die demokratische Idee ernst nahm, die wichtigste Chance einer tragfähigen kulturellen Weiterentwicklung der Gesellschaft in der Professionalisierung der Konsumenten.

[...]

Mit der blossen Bereitschaft des Publikums zur Anteilnahme und zur Offenheit gegenüber baulichen Neuerungen ist es keineswegs getan: Die Informationen müssen vermittelt werden. Viel muss zweifelsohne von den Architekten beigetragen werden; viel vor allem von den Kritikern, dem Verbindungsglied zwischen Produzenten und Konsumenten von Architektur. Doch solange jeder noch so vage Verdacht von ‹Modernität› im Bauen das – zweifelsohne über Gebühr strapazierte – Innenleben des spießigen (weil unaufgeklärten) Verbrauchers unweigerlich zur Wallung bringt, ist eine architektonische Kommunikation von vornherein zum Scheitern verurteilt. Nur wenn man eine gründliche, gewissenhafte Sensibilisierung des Architektur-Publikums in Angriff nimmt, kann es geschehen, dass in der gemeinsamen Anstrengung von Architekten und Benutzern die zeitgenössische Baukunst – die ‹richtige›, kulturell anspruchsvolle, das Zusatzwort ‹Kunst› verdienende – auf einmal sogar wieder gefällt.

DIE ZWEI SEITEN DERSELBEN MEDAILLE

Nach einer befriedenden Schlussfolgerung bedrängt, leistet die Problematik Widerstand. Immerhin wird eines deutlich: Die Dichotomie von ‚Künstlerarchitekt‘ versus ‚Umsetzerarchitekt‘ ist artifiziell und allenfalls als intellektuelle Konstruktion vertretbar. Die vermeintliche Schere entpuppt sich als die zwei Seiten einer einzigen Medaille, und beide haben, bei aller Verschiedenheit, das gleiche Ziel: Menschlichkeit.

[...]

Wie jede Kunst ist Architektur nur dann wirklich nützlich, wenn sie nicht die jeweils aktuellen Bedürfnisse der Menschen erfüllt, sondern wenn sie zukünftige Bedürfnisse antizipiert, wenn sie die Menschen aus den gegenwärtigen Bedürfnissen rüttelt, wenn sie kritisiert, wenn sie erschreckt, wenn sie zum Nachdenken anregt und sogar nötigt. Zwangsläufig sind somit manche Ideen, die einen Weg zum Gebauten finden, aufrüttelnd, kritisch, erschreckend und nötigend. Architektur kann den Menschen keine Heimat sein, wenn sie nur auf das reagiert, was ist, und nicht vorwegnimmt, was sein könnte.

Pablo Picasso hat einmal gesagt, der Künstler müsse den Betrachter an die Hand nehmen und ihn vorsichtig und bestimmt in eine andere Welt führen, eine Welt, von welcher der Betrachter vorher nichts geahnt hat und in der er sich wie in einem Märchen erstaunt und verwirrt wiederfindet. Und überrumpelt. Und beglückt.

Vittorio Magnago Lampugnani,
geb.1951 in Rom, Architekturstudium
in Rom und Stuttgart 1974–1980.
Wissenschaftlicher Berater der In-
ternationalen Bauausstellung (IBA)
Berlin 1980–1984. Seit 1980 eigenes
Architekturbüro, zuerst in Berlin, ab
1994 in Mailand. 1984–1985 Profes-
sor an der Graduate School of De-
sign, Harvard University. 1990–1995
alleinverantwortlicher Herausgeber
der Zeitschrift *Domus*. 1990–1994
Direktor des Deutschen Architektur-
Museums in Frankfurt am Main. Seit
1994 ordentlicher Professor für Ge-
schichte des Städtebaus an der ETH
Zürich. Zahlreiche Architekturprojek-
te und Buchpublikationen.

- 1 Gronemeyer, Reiner: *Integration durch Partizipation*, Fischer, Frankfurt/Main 1973.
- 2 Vgl. Bahr, Hans-Egon: *Politisierung des Alltags. Gesellschaftliche Bedingungen des Friedens, Luchterhand*, Neuwied 1972.
- 3 Grossmann, Heinz: *Bürgerinitiativen. Schritte zur Veränderung*, Fischer, Frankfurt/Main 1971.
- 4 Zitiert nach: Giedion, Sigfried: *Space, Time, Architecture*, Cambridge Mass. 1941. Deutsch: *Raum, Zeit, Architektur*, Otto Maier Verlag, Ravensburg 1965. Weitere Aufl.: Artemis, Zürich und München 1976, S. 198.
- 5 Zitiert nach: Giedion, Sigfried, op. cit., S. 198.
- 6 Brecht, Bertolt: *Über Lyrik*, Edition Suhrkamp, Bd. 70, Frankfurt/Main 1964, S. 72.
- 7 Adorno, Theodor W.: *Thesen zur Kunstsoziologie*, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 19. Jahrgang 1967, Heft 1. Wiederaufgedruckt in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1967.
- 8 Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, 3 Bde., Suhrkamp, Frankfurt/Main 1959.

Joan Littlewood
presents the
FIRST GIANT
SPACE MOBILE
IN THE WORLD
it moves in light
turns winter into
summer....toy....
EVERYBODY'S
what is it?

fig. a

THE name of Cedric Price receives much the same reaction in the company of respectable architects as champions of Galileo must have received from the Vatican. Which makes him very happy. "If all that lot thought I was mad, it would be like scrap everything and start all over again." But who among that lot would approve of him? At the moment, Jean Littlewood's Fun Palace?

At 29 he has, in a sense, arrived. But he remains an eccentric, cheerful,狂放不羈 extrovert. He is also an optimist. One short visit to Keel recently and he has given up his apparent hope of a client-on plan for a projected University of Northumbria. "I have given them the five years and the Beeching-axed railways that would take in Keel as an alternative to an overpriced site. An initial 30,000 students rising to 60,000. Accommodation?" Put students in local authority housing, he says, "and the people above them, list a higher IQ, which is damn all reason for making them pay more." He is not the sort of man to shun Robins, and shudders.

"I have finished," Price says from behind a bank of smoke from one of his many cigarettes. "I have a medieval house." One thinks hard and remembers the very way-out house in Cheshire he is building for himself. "Not one off jobs. All wrong, I mean. It is like the Savile Row people calling it a 'cigar on a man's back' because it is economically and socially design a lavatory for Marks and Spencer than a house for

me." There are architects who will say, without intending the pun, that Price's work is like a medieval house. "I am the last architect," he says, "as he is almost the only architect in England actually building a tenebrist medieval house." Price's design for the Fun Palace, which he designed in association with Lord Snowdon and Frank Newby of Price, Newby, Snowdon, is right. "People are right. What they fail to appreciate is that Price's notions about planned obsolescence and the need to move on are the corrective of a technology accelerating as fast as ours but that structures built on this aesthetic are actually going up."

In Bath he is building a residential glassfibre dome on hydraulic jacks which can be pumped up and down on the site. The cost of the structure, depending on the purpose for which it is being used, least any doubt, is

Fun Palace architect

BY IAN FINCH

picture of Cedric Price
by Neil Libbers

musical performers he should know that Yehudi Menuhin is adviser to the project, and he is to join Littlewood's

That Menuhin has been brought in as musical adviser to the Fun Palace is typical of the standpoints of the eccentric and anonymous backing behind the whole scheme. The degree of public participation by leading men of great wealth and of entertainment and profession is ample guarantee that the people involved are not in action lacking substance. That the

scheme will require some four to six million pounds is also typical. The site of from five to 20 acres (depending on parking needs, which in turn depend on the uses) are but the first. The money will be found as the site is still undetermined only because there are very hard offers still being negotiated.

The sites being considered, which

range from hinterland to Pancras, are determined partly by good taste, a sort like that of the author of the letter to the editor in the *Evening Standard*. "Would a city?" We people who minded that can be of in on the idea. All

shed. All



fig. b

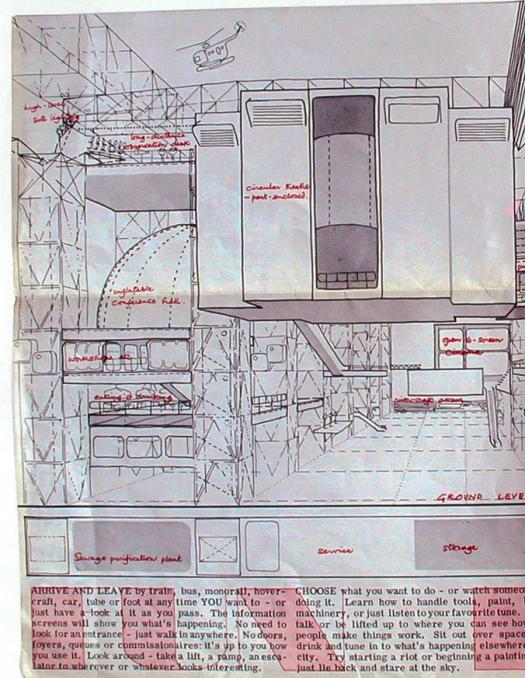
London to the
cross and St
site in the
and Eurom
availability and
abilities, and
areas of sup
by the local

works, a not
is a need for
more public
is cut before,
rves and only
not be able to
do us a good
Everybody who
is much as we
y tell anybody
is a living and
nd all the rape

chasing concessions to supply a mystery
site in the cross and St site in the
help of the great bargain handout media,
and doing very nicely without them.
The Fun Palace is a design for a hall and
square behind the Fun Palace—the
name is deliberate, it means nothing
very valuable, it means nothing at
it should”—said Cedric Price and Sean
Littlewood. Here the concept of *site*
is not just a place, it is an attitude to
those ends. These embrace an astonish-
ing variety of forms, structures, de-
signs and materials. The Fun Palace is
computed, and the greater part worked
out in close collaboration with Frank
Gehry, the architect of the Guggenheim
museum. It might appear permanent enough,
but in fact the whole concept has
only one real limitation: it is mobile.
“The whole thing depends on mobility
of components, and since they
are mobile, we can have a big over-
head crane that has no more than 10

years written into its lifespan, then the
site is not a permanent one,” says Price.
It’s an inverted concept, really.
We cannot see more than 10 years ahead
of us. Imagine people building something
that is going to be no more than a
dam more than a pyramid after its useful life is
over.

People build these damn great
national monuments of theatres and
universities and super-corporation blocks.
And they all have
two qualities you know: it is a place
you can’t touch, you can’t get to
communications—and they have these
pompous great entrances and—“commodification”
points. We believe that you will have a
site which is a passing point in a
community, in a network, at which you can
get off but don’t form a network, and we
also have an open lower deck, so that you
arrive at somewhere else, you can in fact
start again for everybody and
everything in the palace.”



ARRIVE AND LEAVE by train, bus, monorail, hovercraft, car, plane or foot. YOU can just have a brief look as you pass. The information screens will show you what's happening. No need to look for an entrance - just walk in anywhere. No doors, foyers, queues or commissioners; it's up to you how you use it. Look around - take a lift, a ramp, an elevator, wherever or whatever looks interesting.

CHOOSE what you want to do - or watch someone else do it. Listen to music, watch a movie, play a game, machine, or just listen to your favorite tune. Talk or be lifted up to where you can see how people make things work. Sit out over space and tune in to what's happening elsewhere in the city. Try starting a riot or beginning a painting just lie back and stare at the sky.

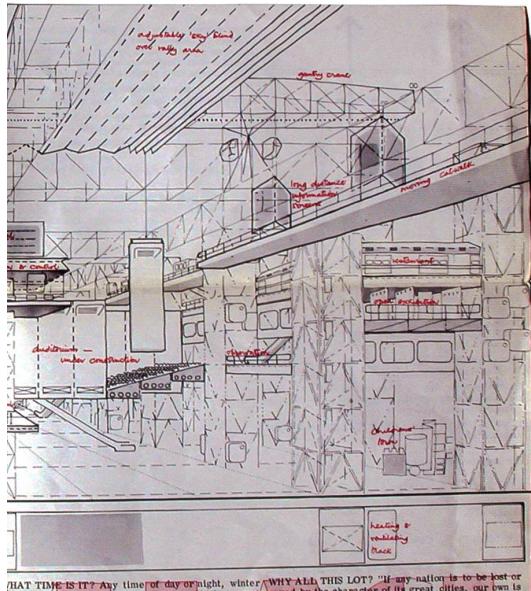


fig. c

WHAT TIME IS IT? Any time of day or night, winter or summer, the sky is always the same. The art of a good fall is to stop the rain but not the light. The artificial cloud will keep you cool or make rainbows for you. Your feet will be warm as you watch the stars in the atmosphere clear as you join in the chorus. Why not have your favourite meal high up where you can catch the thunderstorm?

WHY ARE THIS LOT? "If any nation is to be lost or saved, it must be by the character of its great cities, our own is saved by the character of its great cities, our own is that of Boston." - Robert Vaughan 1843

We are building a short-term playground in which all of us can realize the possibilities and delights that a 21st Century city environment offers us. It must last no longer than we need it.

beidseits an der Basis der Blattstiele, in schmale Zügel verschränkt.

Blätter gross, zu einer langen, unten behüllten, oben mit Deckblättern begleiteten, endständigen Traube zusammengefasst; obere Deckblätter klein, mit zerschlitzten Nebenblättern versehen.

Kelch doppelt, sternförmig, bleibend; äusserer 6–9, häufig 6-spaltig, zuerst des inneren einhüllend, später kürzer und breiter als derselbe; innerer 6-spaltig; Zügel eiförmig, spitz.

Blumenblätter 5 oder mehr, sehr gross, fast umgekehrt herzförmig, sehr stumpf, fast abgerundet, etwas weilig, ausgestutzt oder ausgeschwelt, gesägt; Nigeln zottig-gewimpert, oberselbst mit der Staubfädenähre verschlossen, untenstes frei.

Staubgefäss zahlreich; Staubfäden in einem an Grunde vertheilten und den Fruchtknoten umhüllenden, schwärzlichen, eiförmigen, an der Basis 5-lobigen Deckelkreislauf, 20–30-knöpfig, behaart; Fäden einzeln, fast so lang wie die Fäden klein, die die Staubgefässer, bis etwas über die Mitte vertheilten, oben frei, sternförmig; Narben einfach, Papillen an der inneren Seite herablaufend.

Frucht vom Blütenkelch eingeschobt, dessen innere Zügel sich im Mittelpunkt der Frucht aufrichten und zusammenneigen, scheinbarförmig, in der Mitte gesägt, sternförmig-furchig, kurz und dicht sternhaarig, am 20–40, 1 samigen, unter sich und mit der Zentralähre verwechseln bei der Reife sich trennenden, nierenförmigen, nach vorn der Seite zusammengezogenen und strahlig gestreiften, an dem oben innern Rande akutisch verlängerten, auf dem Rücken rissenförmig vertieften Kapselfen.

Samen nierenförmig, zusammengedrückt, braun, oben

Embryo gekrümt; Wurzeln lang, nach unten geflekt; Samenlappen blattartig, schmetterlingsförmig.

Die Pflanze variiert auf die massigfältige Weise in der Farbe ihrer Blumen, die von Weiß, durch Gelb zu Roth, bis in dunkelste Schwarzkraut oder Schwarzkrozent übergeht und in den gefüllten Arten dieselben Farben zeigt.

Offiziell sind die Blüten, *Flores Malvas arborea* oder *Malvae arboreae* der Arzneiwerke und durch braunes Blumenöl geschmackt werden. Sie haben einen südlichen, herben Geschmack, enthalten Schleim, Gerbstoff und Farbstoff.

Ahnlich sind der vorstehenden Art die in Ungarn als heimische *A. pallida* Waldst. et Kit., welche sich durch rundlich herzförmige, undestlich gelappte Blätter, die grünen äusseren Kelch und Blätter, blässergrüne Blüten aussieht, ferner *A. sicifolia* Cav., durch ganz gläserne, mit linsenförmigen, stampfen Zügeln versehene Blätter von der gewöhnlichen Staubähre verschieden, und *A. Malvaefolia* Roth.

Erklärung der Abbildung.

Fig. A. Die behüllten Blütensträuße eines kleinen Exemplars.

Fig. B. Ein Blütenstrauß der Blüte, von der das Blattwirken des grössten Theil der Blumenblätter verdeckt ist, vorgez. c) Blüte; d) Staubgefässähre; e) Fruchtknoten.

Fig. C. Das Zentrum der Blüte, die Vertheilung der Staubähre (d) mit den Nigeln der Blumenblätter (e) zeigen, vorgez.

Fig. D. Ein Blütenkelch mit geschlossenen und geöffneten Zügeln, vorgez.

Fig. E. Ein Pollenkörner, sehr stark vorgez.

Fig. F. Der Stempel, vorgez.; j) Fruchtknoten, f) Griffel, g) Narbe.

Fig. H. Ein Blütenkelch mit geöffneten Fruchtknoten, starker vorgez.

Fig. I. Eine Kapsel, vorgez.

Fig. L. Eine Samenlage, vorgez.

Fig. M, N. Derselbe in der Längs- und Querschnittsrichtung; Wurzeln und 1) Samenlappen des Embryos.

Fig. O. Der aus dem Knie eines kleinen projectirende Endzweig, vorgez.

Fig. P. Ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. a) und b) sind die Blütensträuse der übrigen Arten, die nicht so gross sind; c) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. d) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. e) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. f) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. g) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. h) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. i) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. j) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. k) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. l) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. m) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. n) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. o) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. p) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. q) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. r) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. s) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. t) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. u) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. v) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. w) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. x) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. y) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez. z) ist ein Blütenstrauß, der die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. A. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. B. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. C. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. D. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. E. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. F. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. G. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. H. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. I. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. J. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. K. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. L. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. M. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. N. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. O. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. P. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. Q. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. R. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. S. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. T. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. U. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. V. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. W. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. X. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. Y. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.

Fig. Z. Die Blütensträuse der übrigen Arten unterscheidet, vorgez.



Althaea rosea. Cavan.

Joan Littlewood, with architects, designers, engineers, cyberspaceians, cooks, topologists, toy-makers, leavers, thinkers, think cleaners, offers you the occasion to enjoy 24 hours a day, space, light, movement, air, sun, water, in a new dimension.

for your delight

Juke Box Information	Observation Decks
Adult toys	Nurseries
Star Gazing	Music
20th Century Poetry	Theatre Clowerry
News Service	Instant Cinema
Tele-communication	Fireworks
Swank Promenades	Record Sessions
Hideaway	Instant Dahlings
Dance Floors	Gala Days & Nights
Drink	Genius Chat
Rallies	Great Revues
Battle of flowers	Laboratories
Concerts	Food
Learning Machines	Ateliers

ARRIVE AND LEAVE by train, bus, monorail, hovercraft, car, taxi or foot at any time YOU want to - or just have a look at it as you pass by. The information screen will show what's happening and where to look for an entrance - just walk in anywhere. No doors, foyers, queues or commissionaires. It's up to you how you use it. Look around - take a lift, a ping, an escalator to wherever or whatever looks interesting.

CHOOSE what you want to do - or watch someone else doing it. Learn how to handle tools, paint, tables, machines, or just listen to your favourite tune. Dance or sit, or just up and down. You can see other people make things work. Sit out over space and drink and tune in to what's happening elsewhere in the city. Try starting a riot or beginning a painting - or just lie back and stare at the sky.

This complex, designed to last for a limited period, is so sited in the city to allow varied access enabling random 24-hour use by all.

The diagram shows the requirements of the ideal site. Although equally applicable to Liverpool, Tokyo, Chicago or Odessa, the first complex is to be built in London. The following sites are amongst those under investigation.

1. A site within the Civic Trust's Lea Valley plan in East London.
2. A Thames side site in Central London.
3. The forecourt area of a combined main-line terminal and shopping complex.
4. A central city site within an existing commercial and entertainment area.

The deliberate temporary nature of the complexes allows a wide range of sites to be investigated since it allows long-term plans for the site to be prepared while the site is fully used. For the same reason the complex will act as a unique 'field study' in the realm of urban planning.

WHAT TIME IS IT? Any time of day or night, winter or summer - it really doesn't matter. If it's too wet that roof will stop the rain but not the light. The artificial light will keep you cool or make rainbows for you - or be with you with the stars. The atmosphere will be clear as you are in the chores. Why not have your favourite meal high up where you can watch the thunderstorms?

WHY ALL THIS LOT? "If any nation is to be lost or saved by the character of its great cities, our own is that nation". - Robert Vaughan, 1843

We are building a short-term playground in which all of us can realise the possibilities and delights that a 20th Century city environment owes us. It must last no longer than we need it.

fig. d