

Collage - eine Methode der architektonischen Repräsentation

Essay

Rolf Jenni Februar 2007

*Die Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung
des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens
von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer
augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene - und der Funke Poesie,
welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt*

Max Ernst

Einleitung

Der Text - Collage - eine Methode der architektonischen Repräsentation ist ein Plädoyer.

Ein Plädoyer für die Collage als eine Alternative zu gängigen Darstellungstechniken, als ein Medium das mehr ist als die bloße Implikation von Lifestyle und Konsum durch ‚glossy Renderings‘ ein Plädoyer welches gleichzeitig eine Kritik formuliert, eine Kritik an der ‚Schnelllebigkeit und Konsumierbarkeit‘ von ‚marktschreierischen‘ Renderings und Photoshop-Realitäten. Bilder die trotz ihres vermeintlichen Realitäts-Anspruchs niemals eine Wirklichkeit wiedergeben können und Bilder die nur über die einseitig-manipulierende Beziehungsebene von Subjekt zu Objekt vermitteln können.

Das Medium der Collage beherbergt das Potential dass es mehr leisten kann als nur eine oberflächliche ästhetische Betrachtungsweise. Einerseits thematisiert es die Frage nach der Bild-Wirklichkeit durch das in Beziehung setzten von realen Elementen oder wie Robert Rauschenberg sagt: *Ich will nicht, dass ein Bild wie etwas aussieht, das es nicht ist, und ich bin der Meinung, dass ein Bild wirklicher ist, wenn es aus Teilen der wirklichen Welt gemacht ist.* Eine weitere Qualität der Collage sind die unterschiedlichen Möglichkeiten von Relationen von Betrachter zu Bild, die mehr sein können als die einseitige Beziehung von Subjekt zu Objekt.

Und schließlich ist ein wichtiger Aspekt der Collage die Repräsentation, die Fähigkeit der Collage, politische oder gesellschaftliche Aussagen über die Verwendung und Gegenüberstellung, von inhaltlich prägnanten oder kontroversen Bildkomponenten zu manifestieren.

Ich werde zuerst versuchen verschiedene Anwendungs -Techniken über das Thema der Collage in der Kunst anhand einzelner Bewegungen wie dem Kubismus, der Russischen Avantgarde bis zur Pop Art zu erläutern.

Die zweite Betrachtung ist Mies van der Rohe und der Bedeutung der Collage in seinem Werk gewidmet. Die Bedeutung des Bildraumes als architektonisches Rahmenwerk, sowie ein subtiler Umgang mit Repräsentation sind wichtige Aspekte in den Collagen von Mies.

Ein weiteres Kapitel ist den provokativen Collagen der so genannten Neo-Avantgarde wie den Situationisten, Archigram, Superstudio, aber auch den frühen Arbeiten von OMA, stellvertretend das Exodus-Projekt, gewidmet.

Die aussagekräftigen zum Teil polemischen Bilder müssen natürlich im Zusammenhang mit den Gesellschaftlichen Entwicklungen gelesen werden, auf welche mit radikalen Manifesten reagiert wurde.

Abschließen werde ich den Vortrag mit einer Anzahl von mehr oder weniger aktuellen Beispielen von Collagen anhand deren ich versuchen werde ein paar Anwendungs-Techniken aufzuzeigen.

Kunst und Collage

Kubismus, Dadaismus, Pop Art

Kritik und Suche nach der Wirklichkeit

Braque, Hamilton, Hockney,

Collage im Werk Mies van der Rohe

Bildkonstruktion, Rahmenwerk, Repräsentation

Collage in der Neoavantgarde

Situationisten, Archigram, Superstudio, OMA

Provokation und Kritik

theoretische Manifeste für die Stadt

Collagen im Zeitalter des Rendering

Bildaussage und Collage-Techniken

Kunst und Collage

Kubismus, Dadaismus, Pop Art

Suche nach der Wirklichkeit und Kritik

Braque, Hamilton, Hockney,

Kunst und Collage

Es ist hier zu erwähnen dass es nicht die Intention ist die Collage in ihrer kunsthistorischen Bedeutung zu betrachten sondern mehr ein Hintergrund für deren Repräsentativen Anwendung in der Architektur darzulegen.

Das repräsentative Potential und die Techniken der Collage hat diverse Künstler in verschiedenen Kunstentwicklungen, von der Moderne bis in die Postmoderne beschäftigt. Vom Kubismus zum Futurismus, von Surrealismus zu Dadaismus und von der Pop Art bis zur zeitgenössischen Kunst.

Mit den ersten Versuchen von Collagen im Kubismus entstanden gleichzeitig die ersten Werke der Moderne die ein fundamental anderes Verständnis von Raum und Zeit implizierten und somit eine kontinuierliche Demontage der konventionellen Darstellung der 3-Dimensionalen Zentralperspektive einläuteten.

Siegfried Gideon schreibt dazu in *Raum, Zeit, Architektur*:

Von der Renaissance an bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Perspektive eines der wichtigen konstituierenden Elemente der Malerei, die vier Jahrhunderte alte Gepflogenheit, die Außenwelt mit den Augen der Renaissance zu sehen d.h. nur in der Dreidimensionalität war tief im menschlichen Geist verwurzelt, das keine andere Form der Wahrnehmung zuließ (...) Der dreidimensionale Raum ist der Raum der euklidischen Geometrie, ab 1830 wurde eine neue Art Geometrie entwickelt die mit mehr als 3- Dimensionen arbeitete, die Komplexität der Geometrie erreichte schließlich einen Punkt welcher von der Menschlichen Vorstellungskraft nicht mehr erfasst werden konnte (...) Die Essenz des Raumes wird in seiner Vielfalt erfasst, eine erschöpfende Beschreibung von einem einzigen Augenpunkt ist unmöglich (...) Um die wahre Natur des Raumes zu erfassen muss der Besucher sich selbst in ihm bewegen (...) Raum wird nicht mehr als statische Einheit verstanden sondern als relativ zu einem in Bewegung befindlichen Punkt (...) Der Kubismus brach mit der perspektivischen Auffassung von der Renaissance. Er sah Objekte gleichsam relativ, von verschiedenen Standpunkten aus, von denen keiner absolute Autorität über den andern hatte. Indem er Objekte zerlegte, transparent sah, erfasste er sie gleichzeitig von allen Seiten, von oben von unten von innen von außen. So wurden den drei Dimensionen die den Raum der Renaissance umschrieben eine vierte angefügt: die Zeit.

1912 entstand das *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* von Pablo Picasso.

Diese ‚erste Collage‘ oder *Papier Collé* wie es Picasso nannte kam seinerzeit, einer Sensation gleich: zum ersten mal und ohne dass der Maler noch irgend ein Zeitgenosse die Konsequenzen für die Kunst des 20. Jahrhunderts auch nur ahnen konnten, wurde ein Gegenstand nicht mehr nur möglichst realistisch, sondern konkret als er selbst wiedergegeben. Die Pointe darin besteht jedoch, dass dieser konkrete Gegenstand, die ins Bild eingebrachte Wachstuchdecke, ihrerseits eine Abbildung, das Rohrstuhlgeflecht eines Stuhles vortäuscht, die zitierte Realität sich also wiederum illusionistisch aufhebt oder aber als eine Wirklichkeit, die nur Schein ist, zitiert.

Auch mit der um 1914 entstandenen Collage von Georges Braque *Glass, Carafe and Newspapers* und den verwendeten Materialien als Ersatz von Scheinrealem durch reale Gegenstände, wird im konkreten Fall verständlich, was gemeint ist, wenn die Kunstgeschichte davon spricht, Braque und Picasso hätten eine vollständige Demontage der Zentralperspektive angestrebt. Überlagerungen von gemalten Holzmaserung durch Faux-Bois, mit Ein- und Inschriften durch eingeklebte Zeitungen, und gemalten Noten durch Notenblätter, verhindern die traditionell harmonische Beziehung von Figur und Grund, die Gegenstände scheinen nun aus der Bildfläche nach vorne zu kommen.

Eine wichtige Stellung in der Kunst nimmt die Collage oder Montage in der Russischen Avantgarde mit der Agitations-Propaganda ein. In der Folgezeit der Russischen Revolution sahen viele russische Künstler ihre Aufgabe darin, Funktion und Bedeutung der Kunst in der Gesellschaft neu zu definieren indem sie verschiedene Kunst-Praktiken entwickelten. Einhergehend mit Lenins aktiver politischer Propaganda um 1918 begannen die Künstler auf verschiedenen Ebenen der Kunst zu agieren.

Viele Künstler sahen in der Ablehnung von konventionellen Kunstpraktiken und dem erklärten Ziel des Aufbaus einer neu entstehenden sowjetischen Gesellschaft die Vision ihrer Aufgabe: Kunst sollte nicht mehr länger nur um Seinetwillen entstehen, Kunst sollte von nun an vielmehr Teil der gesamten Gesellschaft ja des Alltagslebens werden. Demzufolge gingen die Künstler ‚auf die Strasse‘ und versuchten mit unterschiedlichen Medien, ihre revolutionären Anliegen zu vermitteln.

Gustav Kluzis war einer der erfolgreichsten Propaganda-Künstler. Eine zentrale Form der neuen revolutionären Kunst die Kluzis anwendete waren die Propaganda-Poster. Sein Interesse galt der *Photomontage oder der Collage*

als politische Waffe, wie er es nannte. 1919 entstand die Collage *Dynamic City*. Klutzis arrangierte vier kleine Abbildungen von Bauarbeitern um zentral angeordnete geometrische Elemente, und fügte somit ein reales Element zu einer sonst abstrakten Komposition. Klutzis versuchte hier den Eindruck von Gravität aufzuheben indem er die Bildelemente in verschiedene Relationen zueinander setzte und zeigte somit eine Art Instabilität in der Bildkomposition.

Ab 1920 distanzierte er sich von den anfänglich reinen Interessen für Bildkompositionen (wie sie von el Lissitzky Rotschenko und anderen untersucht wurden) und wendete sich vermehrt der Möglichkeit zu, klare politische und Ideologische Botschaften über seine Collagen zu vermitteln. In *Electrification of an Entire Country* (von Lenin formuliert) platzierte Klutzis eine gigantische Leninfigur auf einem die Komposition dominierenden kreisförmigen Element. Lenin trägt unter seinem Arm eine konstruktivistische Struktur und ist umsäumt von architektonischen Elementen, Symbole welche die von den Bolschewisten versprochene technische Modernisierung repräsentieren sollten.

Mit der Einführung des ersten 5-Jahresplans 1928 begann auf breitem Feld die Propaganda durch Photomontagen und Fotografie den Ausdruck der Poster-Collagen zu bestimmen. Diese Techniken waren durch ihre optischen Qualitäten äußerst effektiv bei der so genannten Instruktion der Massen, weil sie ein sehr billiges und von jedermann herstellbares Medium darstellten. Klutzis gestaltete 1930 eine eindruckliche Serie von Collagen basierend auf dynamischen Strukturen, Unmittelbarkeit und der Kollision und Kombination von fotografischen Elementen und Schriften indem er typische Elemente der industriellen Massen verwendete.

Die Collage war auch für die folgenden Kunstbewegungen ein entscheidendes Medium um Bedeutungs-Phänomene, Kompositions-Techniken und Aspekte der Wirklichkeit zu untersuchen.

Ich kann und möchte hier jedoch nicht umfänglich darauf eingehen. Denn natürlich wären hier namhafte Künstler und Bewegungen zu nennen angefangen bei den Surrealisten über Dadaisten bis hin zu Fluxusbewegung und natürlich PopArt. Als Vertreter des Surrealismus wäre aber sicher Max Ernst zu erwähnen, welcher vor allem auch intensiv mit den Möglichkeiten und alternativen Techniken der Collage wie *Décollage*, *Frottage*, *Grattage*, *Fumage*, usw. experimentierte.

Hans Arp und Sophie Täuber, eigentlich Vertreter der Dada-Bewegung interessieren hier vor allem in der Art wie sie die Collage benutzten um ihre Idee einer entpersönlichten Kunst zu schaffen. Gemeinsames Bearbeiten und neue Materialien sollten dabei das Persönliche bis zur Anonymität zurücknehmen, Hans Arp sagt dazu:

Für unsere Papierbilder wurde sogar die Schere, mit der wir zuerst diese Arbeiten ausschneiden, verworfen, da sie zu leicht das Persönliche durch die Hand verriet. Wir bedienten uns fortan der Papierschneidemaschine. Wir versuchten uns demütig der 'reinen Wirklichkeit' zu nähern. Es war die Kunst der Stille, die wir übten. Sie wendet sich von der Außenwelt der Stille dem inneren Sein, der inneren Wirklichkeit, der reinen Wirklichkeit zu.

Anders als Georges Braque und Pablo Picasso ging es Hans Arp und Sophie Täuber also nicht um Integration von Realität ins Kunstwerk, sondern praktisch umgekehrt um die Bewältigung der Realität durch die Kunst

Für die Perspektive eines neuen, übergreifenden Kunstbegriffs steht auch die programmatische Collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* von Richard Hamilton aus dem Jahre 1956.

Das Plakat welches von Hamilton gestaltet wurde und dessen Titel aus der Werbung stammte stand für die Ausstellung *«This is Tomorrow»*, die 1956 von Hamilton und der *Independent Group* in London veranstaltet wurde.

In diesem frühen Werk der Pop Art zeigt Hamilton eine Auswahl und Häufung gängiger Rollenklischees. Hier sind die Quellen für Inhalt und gestalterisches Programm seiner künstlerischen Arbeit. Die Unverwechselbarkeit von Objekten und Menschen schwimmt innerhalb des Mosaiks einer Lebenseinrichtung, die sie zu passiven Elementen eines zivilisatorischen Puzzlespiels abwertet. Hamilton kombiniert Symbole mit Warenbildern, Fortschritt mit Nostalgie und geht dabei intellektuell wie auch sinnlich vor alles zusammen wirkt ungeordnet, unbequem und entfremdet.

Richard Hamilton «porträtiert» das Umfeld des Menschen, der sich in designten Räumen wie eine Puppe verhält, und sich ihrem gestylten Image anpasst. Mit Möbeln und Einrichtungszubehör, Fernseher und Telefon sind bestimmte Funktionen und Stimmungsqualitäten wie Romantik, Nützlichkeit, Geschmack verbunden. Die perfekt designte Welt spiegelt das Bedürfnis nach festen Normen, um sich ihres Stellenwerts innerhalb der Gesellschaft zu versichern. Sie verschleiert jedoch die Anfälligkeit dieser scheinbar intakten, sauberen Zonen gegenüber den Überraschungen aus der Realität, den unerwarteten Einbrüchen. So sieht man in Hamiltons Bild-Collagen undurchschaubare, malerische Elemente, perspektivische Verzerrungen, Überarbeitungen, Verfremdungen und surreale Übertreibungen, die ein geordnetes und gewohntes Weltbild deformieren.

In Bezug auf die Technik der *räumlichen Verfremdung* in der Arbeit von Hamilton möchte ich hier kurz ein anderes Werk des Pop- Art einfügen. Das Poolbild ‚*A Bigger Splash*‘ von David Hockney stellt einen merkwürdig leeren, geometrisch abstrakten Raum dar, eine Szenerie oder Background der vom kurzzeitigen Augenblick des Spalsh in der Bildmitte beherrscht wird. Ohne auf die unzähligen Interpretationen des Bildes einzugehen möchte ich hier eher auf die Wirkung des Raumes durch Staffelung und Schichtung der zweidimensionalen kompositorischen Elemente oder Flächen hinweisen. Abgesehen von Sprungbrett und Stuhl ist das Bild von einer unheimlichen räumlichen Tiefe geprägt ohne jegliche perspektivische Mittel zu verwenden. Die Überlagerung mit den figurativen Elementen Sprungbrett - Splash - Stuhl können in gewissem Sinne als narrative Elemente gelesen werden, der abstrakte ‚architektonische Raum bildet sozusagen den Hintergrund. Diese Bildkompositorische Strategie zeigt in gewisser Art eine ähnliche Technik auf wie sie in Collagen verwendet wird. Hockney der neben malerischen Techniken auch mit Collagen experimentierte und eine Serie von eindrucklichen Collagen anfertigte in denen er ganze Bilder aus einzelnen fotografischen Fragmenten zusammensetzte war nicht an einer reinen Abstraktion interessiert. Hockney sagt dazu:

ich war nie an völliger Abstraktion interessiert sondern vielmehr an einem Realismus, sorgfältig konstruiert in abstrakter Komposition.

Auf diesen Aspekt des Bildraumes als Background werde ich bei näherer Betrachtung der verschiedenen Anwendungen der Collage als Architekturdarstellung wieder zurückkommen. Eine Methode welche es erlaubt auf andere Möglichkeiten als der rein perspektivischen Darstellung von Raum zurückzugreifen, den architektonischen Raum eher als abstrakten Rahmen zu verstehen in welchem sich eine Vielzahl von Bezugsmöglichkeiten und inhaltlichen Fragestellungen reiben können.

Die Collage im Werk Mies van der Rohe

Anhand einer Serie von Projekten die Anfangs von Mies Schaffensperiode in den USA entstanden und vor allem auch als Collagen ihre Bedeutung in der Architekturgeschichte erlangt haben, möchte ich Mies Auseinandersetzung mit Repräsentation und architektonischer Darstellung erläutern. Es handelt sich um das Projekt für das *Resor House von 1937-1939*, den Entwurf für das *Museum for a Small City, 1941*, und den Entwurf für die *Concert Hall von 1942*. Interessanter Aspekt dabei ist dass diese Projekte nicht nur auf formaler Ebene Gemeinsamkeiten aufweisen, sondern vor allem auch vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit während dem 2. Weltkrieg zu begreifen sind, indem sie auf gewisse Weise Mies politische Haltungen widerspiegeln obwohl er sich selber als apolitischer Mensch bezeichnete. Die Subtilität in der Repräsentation seiner politischen Haltung macht sich auch in einer anderen Collage-Arbeit Mies' bemerkbar, dem Projekt für die *Convention Hall von 1952 in Chicago*, welches abschließend betrachtet werden wird.

Die Familie Resor die über eine bedeutende Sammlung moderner Kunst verfügten und in engem Kontakt mit dem MOMA standen, kamen 1937 über den damaligen MOMA Direktor Alfred Barr in Kontakt mit dem Deutschen Architekten. Nachdem die Resors mit einem früheren Architekten gescheitert waren, wurde Mies mit dem Projekt eines Feriendomizils in den Teton Mountains im Bundestat Wyoming beauftrag.

Dies war auch das erste Projekt von Mies in den USA, mit welchem er gleichzeitig mit der Anstellung als Direktor der Architekturabteilung am IIT in die USA emigrierte. Das Projekt eines eingeschossigen Gebäudes welches auf Pfeilern über einen Fluss gebaut werden sollte erfuhr mehrer Änderungen aus Kostengründen bis es schließlich 1941 definitiv zu Grabe getragen wurde.

Von Bedeutung, und heute bekannter als die Gesamtheit des Projektes in Form von Plänen sind hier vor allem die von Mies angefertigten Collagen des Wohnraumes; jeweils eine mit Blick nach Norden sowie nach Süden. Interessantester Aspekt der Collagen ist wie die architektonischen Kompositionselemente eingesetzt und ausformuliert sind um eine räumliche Wirkung zu erzeugen.

Anstatt das sich der Raum in die Tiefe ausdehnen würde, wie man es bei den perspektivisch angedeuteten Kreuzstützen annehmen würde, zwängen die Kompositionen aus ausgeschnittenen und zusammengeklebten Fotografien das Zimmer ein und *komprimieren den dahinter liegenden Raum zu einer eigenartigen tiefenlosen Leere. Der Vordergrund wird sozusagen zum Hintergrund und vice versa*. Architektur als Konstruktion verschwindet, die weißen Flächen von Stützen Rahmen Decke und Boden werden zu negativen zurückhaltenden Räumen. Dieser zwei-dimensionale Untergrund bildet in diesem Sinne einen Rahmen für die frei im Raum stehenden Objekte, eine übergroße Abbildung von *die bunte Malzeit* von Paul Klee als Raumteiler sowie eine Abbildung eines Stück Holzfurnier, als Bar-Element zu lesen, ebenso wie die fotografische Landschaftsabbildungen, die das Zimmer abschließen. Der Eindruck von Desorientierung und Deplatziertheit wird physisch verstärkt durch das bewusste Spiel mit Distanz und Perspektive.

Ähnliches passiert auf die andere Seite wo der Blick geprägt ist von der überwältigenden Kraft der umgebenden Landschaft, welche durch die Art der kompromisslosen Frontalität sozusagen in den Innenraum hineindringt obwohl es sich um eine Weitsicht handelt.

Die Veränderung in Mies' Architekturauffassung gegenüber seinen früheren Arbeiten in Berlin kann an den Darstellungstechniken dieser Collagen aufgezeigt werden. Bei dem Projekt für den *Berliner Alexanderplatz* wo Mies mit der Fotomontage arbeitete wird trotz eines ähnlichen Umgangs zwischen neu und alt mit starken Kontrasten, das

Neue eindeutig auf Kosten des Alten hervorgehoben. Beim Resor House ist es umgekehrt, die moderne Struktur des Hauses wird sozusagen entmaterialisiert, die Äußere Umgebung, der Kontext wird zur bestimmenden visuellen Präsenz.

Bei den beiden Projekten für öffentliche Bauten von 1941-42, das *Museum For a Small City* und die *Concert Hall* kommt die politische Dimension durch Bezüge zum 2. Weltkrieg explizit zum Ausdruck.

Das Projekt für das Museum, welches im Rahmen eines Auftrages des Architectural Forums in Kollaboration mit andern Architekten zur Entwicklung eines Konzeptes einer ‚idealen Kleinstadt der Nachkriegszeit‘ entstand, wurde von Mies mit einer Collage dargestellt die verblüffende Ähnlichkeiten mit denen des Resor Houses aufweist. Sie ist vom selben flächigen Kompositionstyp welcher in gewisser Weise an Picassos klassisch kubistische *Papiers Collés* von 1912 erinnern.

Die Collage illustriert was Mies als den wesentlichen Zweck des Museums ansah. Die Schaffung eines Ausstellungsraumes für Picasso's *Guernica*, welcher dieses Gemälde als räumliches Element vor einem sich verändernden Hintergrund ideal zur Geltung bringt.

Auf der Collage ist *Guernica* im Mittelpunkt platziert und wird von zwei Plastiken des französischen Neoklassizisten Aristide Maillol flankiert: auf der einen Seite *La Nuit* auf der anderen *Monument à Cézanne*. Den Hintergrund bilden zwei Fotografien von Blätterwerk und Wasser. Natur als Hintergrund von Kultur. Auch hier beschreiben die zweidimensionalen Fotografien durch Staffelung eine räumliche Tiefe die Picassos Gemälde als einziges Bild mit Aktivität, wie ein Ereignis aus dem Raum herauslöst.

Diese Einbeziehung des Bildes von Picasso, welches die brutale Zerstörung der baskischen Stadt durch die deutsche Luftwaffe aus dem Jahre 1937 thematisiert, kann für Mies nicht nur formale Gründe gehabt haben.

Das Gemälde das 1939 in Chicago im Rahmen einer Wanderausstellung zum ersten mal in den USA gezeigt wurde, richtete sich in seiner Kernaussage gegen die Schrecken des Krieges und gegen die entmenschlichende Wirkung der ihn antreibenden Technik, die Picasso durch die zentral platzierte Glühbirne symbolisierte.

Mies Konzeption eines Museums ohne Wände das Picassos *Guernica* Ideal zur Geltung bringt lässt keinen Zweifel daran dass sich Mies der Aussage des Gemäldes bewusst war. Seine Collage ist wie das Gemälde in schwarz weiß gehalten, der von Picasso dargestellte Alptraum wird umrahmt von einem Diskurs aus Schlaf, Traum und den zeitlosen Rhythmen der Natur. Die Haltungen der ambivalenten Maillol Figuren gegenüber dem Picasso Gemälde deuten auf eine Vielzahl von Wahrnehmungsinterpretationen der Geschichte hin, die Mies' Projekt für das Museum erzählt.

Das Projekt für die *Concert Hall* steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Museumsprojekt da es einen Aspekt aus dem Museum herausgriff, das Auditorium des Museums.

In dem Mies das Auditorium aus dem Kontext des Museums herauslöste und zu einem eigenständigen Raum erweiterte machte er einen der provokativsten Schachzüge der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Provokativ vor allem auch wegen seine politischen Implikationen. Statt das er die Stützenlose Tragstruktur in welche er die akustischen Deckenschalen und freistehenden Wänden hereinstellte selbst entwarf, nahm er eine zuvor veröffentlichte Fotografie als Grundlage seiner Collage. Das Foto zeigte eine von Albert Kahn entworfene Flugzeughalle der Glenn-Martin Flugzeugfabrik in Maryland. Die Halle war ein Meilenstein der Ingenieurkunst. Mit ihren 9 Meter breiten und neunzig Meter langen Stahlfachwerken war die Halle die größte stützenfreie Halle ihrer Zeit. Diese Spannweite erlaubte es das damals größte Militärflugzeug der Welt mit einer Flügelspannweite von nahezu 90 Metern, in dieser Halle zu produzieren. Dieses Flugzeug sollte, neben andern Flugzeugtypen welche in dieser Halle produziert wurden, von den USA im Kriegseinsatz eingesetzt werden. Zu der Zeit als Mies sich für die

Photografie von der Halle Entschieden war die USA soeben in den Krieg in Europa eingetreten, und die in der Halle produzierten Flugzeuge begannen Stellungen der Deutschen zu bombardieren. Die Bedeutung der Collage von Mies, der soeben aus Deutschland in die USA emigriert war, kann hier nicht genug gewertet werden.

Im Gegensatz zu den Collagen des Resor House und des Museums welche er auf leeren Papierbögen anfertigte, ging es bei der Arbeit hier um eine *Schrittweise und absichtliche Negation*, bei dem er die optischen Beweise für das Vorhandensein der Flugzeuge entfernte oder kaschierte. Mies arrangierte die perspektivisch angeordneten Papierstücke so, dass nur noch eine Gruppe von Personen rechts von der Bildmitte neben dem Flugzeug sichtbar blieben, diese wurden schließlich fast vollständig von einer Reproduktion einer anderen Skulptur von Maillol, *La Pensée*, überdeckt. Die Skulptur lenkt den Betrachter vom Hintergrund ab indem sie ihn mit ihrem kontemplativen Charakter konfrontiert.

Die Collage wurde während der Kriegsjahre, die seine Tätigkeiten auf das Zeichenbrett beschränkte, zum wesentlichen Instrument von Mies' Auseinandersetzung mit den Abhängigkeiten von Architektur, Politik und Kultur. Mies nutzte die Technik und den ambivalenten Charakter der Collage um sein sich herausbildendes politisches Bewusstsein zu reflektieren.

Abschließen möchte ich die Ausführungen über die Collage in Mies Werk mit dem Projekt für die *Convention Hall in Chicago von 1954*. Ein Projekt das eindeutig auf dasjenige der Concert Hall zurück geht und den Höhepunkt in Mies Versuchen für einen Universalraum mit einer frei überspannten Konstruktion darstellt.

Um zu illustrieren wie die Halle tatsächlich während eines Parteikonvents aussehen könnte stellte er eine riesige 1.2x1.0 Meter große Collage her. Um eine räumliche Tiefe zu erzeugen arbeitete Mies mit dem Mittel der Schichtung, der Struktur der Deckenkonstruktion und Kontrasten. Die Collage gliedert sich in drei Abschnitte. Die Stählerne Fachwerkkonstruktion der Decke, die mit grünen Marmorplatten verkleidete und mit Präsidialen Emblemen versehene Rückwand sowie der untere Teil mit einer Montage: Eine Reproduktion eines 1952 in LIFE Magazin abgedruckten Photos des Parteikonvents der republikanischen Partei welches zu einem flächigen Pattern zusammengeklebt wurde.

Ein weiterer augenfälliger Aspekt der Collage ist eine kleine aufgeklebte amerikanische Flagge aus Stoff welche an der linken Seite von dem Fachwerk herunterhängt. Diese in billigen Warenhäusern erhältlichen Fähnchen wurden bei Nationalfeiertagen oder Paraden von Kindern geschwenkt. Die Anwendung dieses Elementes erinnert in seiner Art wiederum an die Ready-Made Verwendung der Pop-Art Collagen wie sie zur gleichen Zeit Jasper Jones oder auch Hamilton anfertigten.

Die Heranziehung einer republikanisch geprägten Symbolik für eine von Demokraten regierte Stadt, für ein Projekt, das von einer städtischen Behörde finanziert wurde, im selber Jahr als der Gouverneur von Illinois demokratischer Präsidentschaftskandidat wurde und welchem Mies auch seine Stimme gab hinterlässt auch hier einen äußerst ambivalenten Eindruck.

Die Collage in der Neo-Avantgarde

In der Nachkriegsmoderne wurde die Collage zu einem bestimmenden Darstellungsmedium für eine sich langsam aus der gesellschaftlichen Krise herausbildenden Neo-Avantgarde. Die Collage war für viele der Bewegungen ein äußerst aussagekräftiges Mittel um Kritik an einer sich rasant entwickelnden Konsum und Freizeit-Gesellschaft mit provokativen Bildkompositionen zu formulieren. Dabei benutzen sie, natürlich nicht zuletzt unter Einfluss des Pop-

Art gerade die Elemente des Kapitalismus selber, wie die Strategien der Werbung, die subversiv in die Collagen integriert wurden.

In diesem Zusammenhang ist verständlich das kaum eines dieser Projekte in Planform repräsentiert wurde. Die kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und urbanen Phänomenen der Zeit wurden größtenteils als Manifestos formuliert, die oftmals mit kräftigen Collagen und Montagen dargestellt wurden.

Eine Collage-Technik die bis heute emblematischen Charakter für ihre Bewegung hinterließ sind die *Psychogeografischen Karten* der Situationisten.

Die Gruppe um Guy Débord operierte an der Schnittstelle von Kunst und Politik, Architektur und Wirklichkeit und setzten sich für die Realisierung der Versprechungen der Kunst im Alltagsleben ein. Sie forderten unter anderem die Abschaffung der Ware, der Arbeit, der Technokratie und der Hierarchien, und entwickelten ein Konzept der theoretischen und praktischen Konstruktion von Situationen, in denen das Leben selbst zum Kunstwerk werden sollte.

Zu diesem Zweck wurde das Prinzip des *Dérive* entwickelt, welches soviel bedeutet wie das lustvolle, spontane Umherschweifen und Entdecken von Orten mit spezifischen Atmosphären, sowie das Prinzip des *Détournement* welches soviel wie Zweckentfremdung bedeutet, also ein Neu-in-Beziehung-Setzen von Räumen, Bildern und Texten.

Die Aktion des *Détournement* beinhaltet an sich selbst schon eine ähnliche Vorgehensweise wie sie zu ihrer Repräsentation durch Collagieren von gefundenem und manipuliertem Material eingesetzt wurde.

Zu deren Darstellung schlug Débord vor dass traditionelle Stadtpläne wieder verwendet und so transformiert werden können um so genannte *psychogeographische Karten* anzufertigen welche die verborgene psychologische Struktur von urbanen Räumen aufdecken könnten. Débord produzierte eine Serie von Karten die er *Guide Psychogéographique* und *the Naked City* nannte.

Gewöhnliche Karten von Paris wurden geschnitten und neu arrangiert. Einzelne Abschnitte der Stadt mit speziellem Ambiente wurden isoliert und eher in psychologischer als in physischer Weise neu positioniert (*Plaques Tournantes*). Die Orte in der Stadt welche nicht über dieselbe atmosphärische Intensität verfügten wurden weggelassen. Die einzeln definierten Zonen wurden mit Pfeilen verlinkt welche die Intensität der Anziehung der Orte wiedergeben sollten.

Constant Nieuwenhuis, ein ehemaliges Mitglied der Situationisten welcher sich später aufgrund theoretischer Differenzen von Débord distanzierte, entwickelte in seinem utopischen Lebenswerk *New Babylon* die Thematik von konstruierten Situationen weiter – das Konzept eines *Unitary Urbanisme* auf globalem Maßstab, eine Stadt entworfen für ein endloses *Dérive*.

Die von Débord's Karten beeinflussten Arbeiten illustrierten einzelne Sektoren die er auf dieselbe Art und Weise mittels Fragmenten von bestehenden Stadtkarten darstellte, während die roten Pfeile durch ein Netzwerk von Infrastrukturen implizierenden Verbindungslinien dargestellt wurden.

Die mediale Kraft der Collage wurde wohl bei keiner Bewegung der Neo-Avantgarde so effektiv angewendet wie bei der Gruppe Archigram, für welche die Kommunikation der Projekte und Statements ähnlich gewichtet wurden wie die Design Praxis selbst. Die Collage war somit Archigram's natürlichstes Instrument ihre Ideen auszudrücken. Zu Beginn der 1960er Jahre formulieren Archigram eine ähnliche Kritik wie die Situationisten, nämlich dass die radikale Agenda welche die Moderne versprochen hatte in der Nachkriegszeit an einem Konservativismus scheiterte welcher nichts mehr von ihren anfänglichen avantgardistischen Qualitäten übrig ließ.

Archigram war immer noch der positivistischen Auffassung sie könnten den Avantgardismus ihrer Vorgänger Team 10 übertreffen; überzeugt durch einen reuelosen modernistischen Optimismus den gesellschaftlichen Alltag durch Design und technologischen Fortschritt verschönern zu können, eine Vision die schließlich zu einer weltweiten Urbanisierung führen sollte.

Ihr Interesse an Markt-orientierten Mechanismen, wie die Entfaltung der neuen Freizeit-Gesellschaft, Mobilität, Infrastrukturen und die Faszination für Medien manifestierten sich in den bekannten Collagen utopischer Stadtentwürfe welche sie in Ihrem eigenen Magazin Archigram herausgaben.

Mit Ende der sechziger Jahre und vor allem mit der Erdölkrise von 1972 und dem globalen ökonomischen Paradigmenwechsel wurden solche optimistischen utopischen Ideen vermehrt Kritik ausgesetzt. Die Frage ob eine Architektur des grenzenlosen Glaubens in die Technologie die Welt verändern könnte, was Archigramm noch durch ihre Projekte ausdrücken wollte, begann die italienische Gruppe Superstudio Ende sechziger Jahre mit ihren kritischen Projekten in Frage zu stellen.

Das zentrale Thema in der Kritik von Superstudio war eine Art Desillusionierung der Modernistischen ideale welche das architektonische Denken seit Anfang des 20Jh dominiert hatten. Zu Beginn frisch und dynamisch, erfuhr die Moderne eine intellektuelle Stasis mit Ende der sechziger Jahre. Anstatt Architektur als wohlwollend gesinnte Disziplin zu betrachten, warfen die Mitglieder Superstudios der Architektur vor sie hätte die sozialen und ökologischen Missstände weltweit verschlimmert. Ebenso pessimistisch gegenüber Politik, entwickelte die Gruppe in visionäre Szenarios in Form von Collagen und Photomontagen eine Art Anti-Design Kultur, in welchem jedermann, befreit von den Problemen einer im Überfluss lebenden Konsumgesellschaft, einen minimalen funktionalen Raum gegeben wäre.

Die Gruppe benutzte die Collage als eine Art *Guerilla-Taktik der Semantischen Überflüssigkeit*, wie sie ihre Arbeitsweise nannten, wobei die Bedeutung von Architektur in Frage gestellt werden sollte indem sie schlicht endlos repetiert wurde.

Die unzähligen Collagen für *das Continuous Monument* Projekt, in welchem das scheinbar endlose Konstrukt eines Schwarzweiss-Grids - das bekannte Motiv der Gruppe - sich über die Erdoberfläche ausdehnt, formulierte eine Kritik an einer zunehmenden Suburbanisierungstendenz und der Machtlosigkeit des Städtebaus und der Politik gegenüber dem Phänomen.

Mit einer ähnlichen provokativen *Anti-Haltung* welche sich in kräftigen monumentalen Collagen manifestierte formulierte Mitte der sechziger Jahre der Österreicher Hans Hollein seine Kritik am dogmatischen Funktionalismus der Nachkriegsarchitektur. Gleichzeitig formulierte er ein Plädoyer für die *Absolutheit der Architektur und der Form* als eine Zweckentbundene Größe innerhalb der Disziplin.

Transformationen nannte Hollein eine Reihe von Collagen, in denen technische Objekte in eine Landschaft montiert wurden und die damit zu einer urbanen Mega-Struktur umgedeutet wurden. Ein Flugzeugträger, ein Kaffeeservice, ein Kühlergrill wurden in dieser Konzeption als monumentale Gebäude deklariert. Das Große und das Kleine waren keine Gegensätze, sondern ein Spiel mit der Dimension und Eckpunkte eines unbegrenzten Feldes an Variationen des Maßstabes. Eine ganze Stadt wurde in einen Flugzeugträger angesiedelt, der in der Collage wie eine utopische Arche Noah in der unberührten Natur gestrandet war.

Das letzte Projekte das ich vorstellen möchte ist das legendäre OMA Projekt von 1972 mit dem Titel *EXODUS - or the Voluntary Prisoners of Architecture*. Es war das erste Projekt das Rem Koolhaas zusammen mit Elia Zengelis, Madelon Vriesendorp und Zoe Zengelis entwickelte.

Koolhaas und Zengelis entwarfen und schrieben ein narratives utopisches Szenario für einen Urbanen-Strip der quer durch das Zentrum von London schneidet, eine Art architektonisches Paradies welches die Londoner auffordert ihre alte Stadt für einen Aufenthalt in einer Umgebung zu verlassen, welche alle ihre Träume erfüllen würde.

Der Strip bildete sich, wie der Typus der linearen Stadt, aus zehn aneinander gereihten quadratischen Feldern welche mit unterschiedlichen Programmen belegt waren und sich durch eine beidseitige Mauer klar von seinem Kontext abgrenzte.

Die Programme der Felder, wie zum Beispiel der Rezeptions-Bereich, der Park der 4 Elemente, der Zeremonien-Platz, die Bäder, beschrieben allesamt urbane, nicht auf reinen Konsum ausgerichtete Aktivitäten die in kollektiven Räumen stattfinden sollten. Die Metapher *der Exodus-Maschine* wurde zu einem Plädoyer für die Stadt und den Qualitäten des metropolitanen Lebens und formulierte gleichzeitig eine Kritik an einer zunehmenden Suburbanisierung und Individualisierung der Gesellschaft.

Dieses Szenario wurde mit einer Serie von axonometrischen Zeichnungen aber vor allem mit kräftigen provokativen und vieldeutigen Collagen illustriert, welche von den Künstlern Madelon Vriesendorp und Zoe Zengelis angefertigt wurden.

Die Lektüre des Projektes über die Illustrationen verdeutlicht auf eindrückliche Weise das fundierte Wissen und Bewusstsein der Abhängigkeiten von Architektur, Städtebau und Gesellschaft von Koolhaas und Zengelis.

Gleichzeitig kulminierte im Exodus-Projekt auch eine Vielzahl der Neo-Avantgardistischen Bewegungen welche vorgängig beschrieben wurden. Vor allem der Einfluss der Arbeiten von Superstudio, welche von Koolhaas und Zengelis Anfang der 70er Jahre an die AA in London zu einem Vortrag eingeladen wurden sind unverkennbar. Von Interesse war vor allem die besprochene *Guerilla-Taktik* mit provokativen Bildern und Statements welche sie mit den Collagen aufnahmen.

Die Collagen wurden hauptsächlich mit Elementen aus einer Reportage des Life-Magazins hergestellt.

Dabei handelte es sich um eine Reportage über die tatsächliche Existenz von *Voluntary Prisoners*, über Amerikanische Häftlinge welche das Leben im Gefängnis gegenüber dem außerhalb vorzogen, weil sie mit dem überfordernden Möglichkeiten der Freiheit im realen Leben nicht mehr umgehen konnten.

Diese Geschichte machte einem solchen nachhaltigen Eindruck auf die beiden Verfasser, dass sie gleich eine Reihe von Bildern aus dieser Reportage für die Collagen verwendeten.

Das Projekt tangiert in vielerlei Hinsicht verschiedene Aspekte und Themen, die in den folgenden Jahren bei OMA und vor allem von Koolhaas weiter untersucht wurden. Einzelne Episoden des Strips wurden sogar aus der ursprünglich Fassung herausgenommen und neu in *Delirious New York* eingearbeitet. (*Square of the Captive Globe*).