Lehren aus der Leere

von Lars Preisser

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

I. Kapitel: Vergangenheit

Utopien für Gestern
Die Leere danach
Architektur versagt

II. Kapitel: Gegenwart

Berlin
Harappa
Dérive

III. Kapitel: Zukunft

Erstarrte Städte
Stadtschutzgebiete
Architecture vérité

Bibliographie

Vorwort

Der folgende Text befasst sich mit urbanen Aspekten von Zeit und Raum, insbesondere einem Zwischenraum in der Großstadt. Architektur ist die primäre Natur einer Großstadt. Innerhalb gebauter Strukturen, in geordneten Räumen, auf geplanten Straßensystemen bewegen wir uns, von elektronischen Lichtern, Markierungen und Schildern gelenkt geht es durch Türen und Brücken, Tore und Tunnel hindurch zu wieder anderen Räumen. Wie in einer Maschine, immer in denselben Bahnen, immer im gleichen Rhythmus. Im Wandel der Zeit entsteht dabei immer wieder neue Architektur und alte verschwindet, was von der alten Zeit bleibt sind Erinnerungen. Neben Archiven, Fotos, Karten, Geschichten und Kunst ist es vor allem der Film, der Architektur vielleicht am eindrücklichsten einzufangen vermag und dabei auch den Faktor Zeit besonders stark betont. Die Konstante der Stadt ist ihr Wandel. Die Stadt und ihre Architektur sind ein starres und zugleich wankendes Konstrukt, das stets die herrschende Gesellschaftsform repräsentiert und in Schach hält. Architektur dominiert den Menschen, oder wie es die Berliner Band die *Einstürzenden Neubauten* einst formulierte, „*Architektur ist Geiselnahme*“[1].

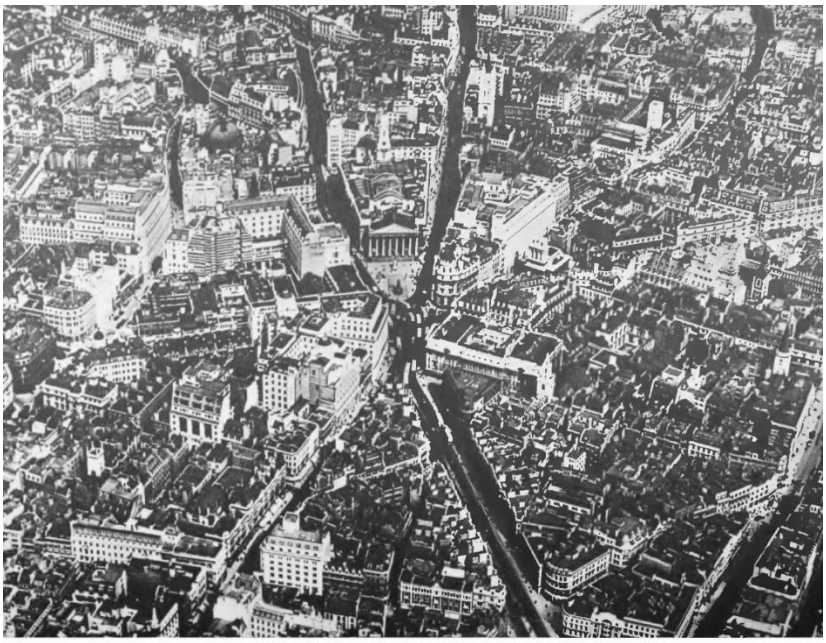
Doch es gibt auch Freiräume und Fluchtmöglichkeiten, es gibt eine Architektur dazwischen oder zumindest gab es sie. Architekten, Künstler*innen und Filmemacher*innen die über solche Räume nachdenken, kommen in diesem Text zu Wort, sie erzählen eine Geschichte solcher Räume. Die Geschichte beginnt mit einem Blick von oben.

[1] Einstürzende Neubauten, *Strategies against architecture III* Deutschland: Mute Records (2001).

Lehren aus der Leere

Ein Plädoyer für die Brachfläche

1.Kapitel: Vergangenheit



The eye of the airplane is pitiless. This time we have the actual record of reality. What an appalling thing !
Do human beings live here ? Do they consent to do so ? Will they not revolt against it ?

Abbildung 1

> *The eye of the airplane is pitiless. This time we have the actual record of reality. What an appalling thing! Do human beings live here? Do they consent to do so? Will they not revolt against it?*[2]

Diese Zeilen schreibt der moderne Architekt Le Corbusier unter eine Luftaufnahme von der Londoner Börse und ihrer Umgebung. Der Architekt blickt fragend in eine unbestimmte Zukunft, er will nicht glauben, dass Menschen freiwillig in solchen Städten leben. Mit solch einer Stadtplanung kann Le Corbusier nichts anfangen, fasziniert hingegen war er vom Flugzeug. Auf Anfrage der Londoner Publikation *The Studio* verfasst er im Jahr 1935 daher einen Text zum Thema Luftfahrt. Le Corbusier erscheint dort äusserst angetan von den neuen Aussichten und Möglichkeiten, die das Flugzeug der Architektur und der Stadtplanung bescheren würde. Sein Text mit dem

[2] Le Corbusier, *Aircraft* (New York, N.Y: Universe, 1988).

Titel *Aircraft* liest sich dabei stets wie ein Manifest. Ein Manifest, welches sich inbrünstig gegen die alte Architektur richtet, gegen die Universitäten, gegen gängige Lehrpläne, gegen die Professoren und gegen die Hörsäle. Le Corbusier, der sowohl von der Form der Flugzeuge inspiriert ist [3], als auch von den neuen Perspektiven, die es auf die Städte ermöglicht [4], spricht sich daher vehement für die Werkstätten, für die Ingenieure, für die Maschinen und für die Funktionalität aus. Das Flugzeug spielt dabei eine Schlüsselrolle und wird zum Hoffnungsträger des Architekten.

Im gleichen Jahr wie *Aircraft*, erscheint in Deutschland der Nazi-Propagandafilm *Triumpf des Willens* von Leni Riefenstahl. Der Film beginnt mit einer aus einem Flugzeug heraus gefilmten Szene die verschiedene deutsche Städte aus der Luft zeigt.

Das Flugzeug fliegt tief um die am Boden stattfindenden Massenaufmärsche der Nationalsozialisten für den Film eindrucksvoll in Szene zu setzen. Ganz Deutschland erscheint mobilisiert und in Aufbruchstimmung. Ein Volk erscheint in Bewegung, die Botschaft von einer unaufhaltsamen Veränderung wird an die Bevölkerung propagiert. Le Corbusier sieht zur gleichen Zeit ebenfalls große Veränderungen vorher und konstatiert in seinem Text, was die

---

[3] *Le Corbusier, in Vers une architecture extolled the characteristics of the plane and its aerodynamic struts, adopting their forms for the entrances to villas (the Villa Stein at Garches) and the legs of dining tables. For the early functionalists there was an unbroken path between the precise contour of a flight machine and the aesthetics of modernity. The journal L'Esprit Nouveau between 1918 and 1923 published articles on houses built by the Voisin aircraft factory, houses conceived like airplanes, built on assembly lines like airplanes, moved to their sites like airplanes, and that were, in Le Corbusier's terms, fit for the upbringing of tomorrow's engineers and technocrats. Airplanes were, after all, simply "houses that fly".*
Vidler, *Warped space.*

[4] *We desire to change something in the present world. For the bird's-eye view has enabled us to see our cities and the countries which surrounds them, and the sight is not good. We knew quite well that our cities were steeped in indignities abhorrent to men; that our cities made martyrs of men, and that we are deprived of " essential delights," huddled and shut up in tanneries which at every day and at every hour are undermining us, ageing us, destroying the species, and making us serfs. The airplane is an indictment. It indicts the city. It indicts those who control the city. By means of the airplane, we now have proof, recorded on the photographic plate, of the Tightness of our desire to alter methods of architecture and town-planning. There is a degree of error that cannot be exceeded. It is the moment when the conditions which have plunged persons and society into apathy, misery, and misfortune, must be revolutionized. The brief and rapid history of aviation, so close to us, explains to us the hostile elements surrounding us, and provides us with the certainty that soon the very laws of life will justify us.*
Corbusier, *Aircraft.*

neuartige Perspektive aus der Luft bedeutet: „The eye now sees in substance what the mind formerly could not subjectively conceive. It is a new function added to our senses. It is a new standard of measurement. It is a new basis of sensation. Man will make use of it to conceive new aims."[5] Und beinahe beiläufig fügt er hinzu: „Cities will arise out of their ashes."[6] Wie angesteckt vom Pioniergeist, der in der noch jungen Luftfahrt herrschte, sehnt sich Le Corbusier nach einer anderen Stadtplanung, selbst wenn dies die Zerstörung des Gegenwärtigen und Alten bedeutete. Die Architektur seiner Zeit ist für ihn nicht mehr, als der Ausdruck alter kapitalistischer Machtstrukturen, die kein organisches und der Natur des Menschen entsprechendes Leben ermöglichen [7]. So menschenfreundlich diese Worte im Ansatz vielleicht klingen mögen, seine Kritik an menschenunwürdigen, städtischen Strukturen ist mit äusserster Vorsicht zu genießen. Was Le Corbusier 1935 noch als einen optimistischen und positiven Plan für die Stadt der Zukunft verfasste, liest sich im Nachhinein wie eine düstere Zukunftsvision.

Im Jahr 1941, nur sechs Jahre nach den abfälligen Äußerungen über die Luftaufnahme der Londoner Börse, wurde die Hauptstadt Großbritanniens aus der Luft von deutschen Bombern angegriffen. Von Flugzeugen, wie sie in *Aircraft* noch ästhetisch in Szene gesetzt auf zahlreichen Abbildungen erscheinen, wurden während des Zweiten Weltkriegs nun ganze Städte von Europa bis Japan dem Erdboden gleichgemacht und damit genau jener Platz für Neues geschaffen, den sich Le Corbusier zuvor erträumt hatte: „In order to

---

[5, 6] Le Corbusier, *Aircraft* (New York, N.Y: Universe, 1988).

[7] *With its eagle eye the airplane looks at the city. It looks at London, Paris, Berlin, New York, Barcelona, Algiers, Buenos Aires, San Paulo. Alas, what a sorry account! The airplane reveals this fact: that men have built cities for men, not in order to give them pleasure, to content them, to make them happy, but to make money ! Thus all that is dearest to the heart, the very atmosphere of daily activity, love, friendship, sorrow the house and the view on which its window opens all this is a morose and brutal environment without character or attraction.*
Corbusier, *Aircraft*.

create the organic architectural entities of modern times, the soil must be re-divided, made free and available."[8] Der Lauf der Geschichte folgte nun scheinbar seiner Direktive: „Cities must be extricated from their misery, come what may. Whole quarters of them must be destroyed and new cities built."[9] Anhand solcher Formulierungen lässt sich nicht nur Le Corbusiers Haltung zur Situation der Städte ablesen, auch seine Sympathien für den damals im Aufwind befindlichen Faschismus und die Pläne Adolf Hitlers hinsichtlich einer neuen Ordnung, werden immer deutlicher.

> *Sometimes in the course of the centuries a man has sprung up here and there instinct with the power of genius, establishing the unity of his time*
> *A man !*
> *The flock needs a sheperd.* [10]

Aircraft liest sich nun immer mehr wie ein unmenschliches Manifest das die aufkeimenden faschistischen Entwicklungen und selbst den Krieg als Chance für eine neue Architektur begreift. Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges im Jahr 1944, ordnet Hitler der auf dem Rückzug aus Frankreich war, die Zerstörung von Paris an, obwohl er die Stadt für seine Schönheit eigentlich bewunderte [11].
Le Corbusier hatte bereits in den 1920ern vorgeschlagen, einen Teil von Paris komplett abzureißen, um dort einen weitläufigen Komplex von modernen Gebäudestrukturen zu realisieren [12]. Er hätte einer Zerstörung von Paris durch die Nationalsozialisten, wenn auch aus anderen Gründen, wohl nichts einzuwenden gehabt. Der Louvre, der Eiffelturm, sämtliche Brücken, Notre Dame und andere Bauwerke sowie auch die Brücken sollten gesprengt werden. Durch die Sprengungen der Brücken und einen damit verbundenen Anstieg der

---

[8, 9, 10] Le Corbusier, *Aircraft* (New York, N.Y: Universe, 1988).

[11] Gianluca Falanga, *Berlin 1937 : die Ruhe vor dem Sturm* (Berlin: Berlin Story, 2007).

[12] Le Corbusier et al., *Oeuvre complète*. (Zürich: Les Éditions d'architecture, 1973).

Seine hätte es zudem weitreichende Überschwemmungen gegeben. Dieser Katastrophe ist Paris nur knapp entgangen und [13].

Utopien für Gestern

Man kann nur mutmaßen, ob Le Corbusier seine Sympathie für den Faschismus und Hitler nach dem Krieg bereute aber letztendlich waren die zerstörerischen Visionen des Architekten umgesetzt worden. Die Neugestaltung Europas die Hitler für ihn bis dahin verkörperte, fand nun auch ohne dessen Sieg statt.

Städte lagen in Schutt und Asche und die moderne Architektur und ihre Vertreter realisierten in den Lücken, die der Krieg hinterlassen hatte, ihre Visionen von einem modernen Leben. Sie wurden zu den gefeierten Architekten der Nachkriegszeit. Inwiefern diese neuen Bauten nun den utopischen Idealen von einem besseren organischen Leben gerecht wurden ist fraglich und es scheint eher, dass auch Le Corbusier sich letztendlich den ökonomischen Gegebenheiten anpasste und seine großen städteplanerischen und gesellschaftlichen Visionen sich auch in der Nachkriegszeit in Grenzen hielten. Le Corbusiers architektonisches Ideal von einer Stadtplanung jenseits dichter und chaotischer Straßenzüge voller Verkehr, Lärm und schlechter Luft wurden auch nach dem Zweiten Weltkrieg nicht realisiert.

Ähnlich ging es auch modernen Architekten in Deutschland. Dort boomte in den 50er Jahren die Bauindustrie, die Großsiedlungen von Gropius oder Taut wurden vorwiegend am Stadtrand verwirklicht. In den zerstörten Städten wurden die Zentren hingegen nicht selten rekonstruiert anstatt komplett neu geplant. Das lag zum einen daran, dass die Bewohner sich das Altbekannte zurückwünschten und zum anderen weil die zuständigen Behörden noch mit denselben Personen

---

[13] Warum Paris letztendlich verschont wurde ist nicht völlig geklärt. Der direkte Befehl von Hitler lautete Paris zu zerstören doch dazu kam es nicht. Der damals in Paris stationierte und befehlshabende deutsche General Dietrich von Choltitz stellt die Rettung von Paris in seinem Buch *…Brennt Paris?* als seinen Verdienst dar. In Volker Schlöndorffs Film *Diplomatie* (2014) wird diese Sichtweise teilweise unterstützt wobei es hier ein schwedischer Diplomat ist, der den General überredet Paris zu verschonen. Wieder andere denken es sei die Résistance gewesen, die von Choltitz zur Kapitulation zwangen bevor Paris zerstört werden konnte.

besetzt waren wie zu der Zeit vor dem Krieg und so konnten diese Personen den Wiederaufbau maßgeblich mitbeeinflussen. Der *Bund Deutscher Architekten* verfolgte zwar einen modernen Kurs, der ganz große Neuanfang blieb trotzdem aus und die modernen Gebäude mischten sich nur unter die alten, anstatt sie zu ersetzen. Wie auch in anderen Städten Europas kam es also zu keiner grundlegenden Neugestaltung was den Städtebau angeht.
Es stellt sich also die Frage, was wurde aus den Utopien der Moderne? Die Wohnungen von Gropius, Corbusier und Taut sind mittlerweile zu Spekulationsobjekten geworden und aus heutiger Sicht wirken auc sie gealtert, wie aus einer anderen Zeit und höchstens noch wie eine Utopie die sich nicht einlösen lies [14].

> *It can be quite disconcerting, I think, to recognize just how fast this has happened, to acknowledge that high-modernist forms have become historical ones. By this I mean that we can no longer fully identify with them, as they belong to a different time, to a different knowledge, and finally, of course, to a different ambition.*[15]

Die Leere danach

Müssen sich Stadtbewohner*innen damit abfinden, in den Fängen von Immobilienhaien und in den ständig veralteten Utopien anderer leben zu müssen? Muss sich die Geschichte wieder und wieder wiederholen und die Stadt stets denjenigen überlassen werden die den Willen und die Macht haben sie zu zerstören und sie zu planen?
Gibt es keine Alternativen, die Bewohner*innen der Städte als gestalterische Kräfte miteinschließen? Käme so etwas den organischen

---

[14] Der Künstler Mark Lewis beschreibt in seinem Text *Is Modernity our Antiquity?*, wie ein Gebäude, im Moment wo es gebaut wird, schon wieder veraltet ist. Lewis spricht von einer Antike in der Moderne, von einem Widerspruch der keine, noch so zeitlos erscheinende, moderne Architektur entfliehen kann. Ganz im Gegenteil offenbart sich in solch distinktiven Architekturen noch deutlicher, dass es sich um die Ideale und Utopien aus einer vergangenen Zeit handelt.
Vgl. Lewis, *Documenta magazine. Reader.*

[15] Mark Lewis et al., *Documenta magazine. Reader* (Cologne: Taschen, 2007).

und natürlichen Idealen eines Le Corbusier nicht viel näher? Wie sähe eine Architektur aus, die nicht altert, die Freiheiten lässt und Wege nicht blockiert, sondern offenlässt? Besteht die wirklich utopische Architektur weder aus bereits gebauten Gebäuden noch aus den modernen Visionen mächtiger Architekten? Sind es am Ende die Leerflächen auf denen sich Obdachlosen, Roma, Jugendliche etc. aufhalten? Die Machtlosen, deren Verhalten anderswo auf Ablehnung stoßen würde oder deren Bedürfnisse sich die gebaute Architektur nicht annimmt und nicht annehmen möchte.

Diese Leerflächen, Lücken oder Brachen zeichnen sich durch eine Abwesenheit von Architektur, Ideologie, Macht, Plänen und Ideen innerhalb einer Stadt aus. Dadurch sind sie zugänglich und lassen uns pausieren. Es gibt keinen Verhaltenskodex für die Brachfläche. Einer Architektur der Leere käme in diesem Sinne eine eigene Funktion innerhalb der Stadt zu, eine Funktion, die bisher noch nicht bedacht wurde, weil sie aus ökonomischer Sicht keinen Sinn macht, Freiraum als Funktion. So einen absoluten Freiraum kann einzig und allein die Brachfläche verkörpern. Aus der Leere, die sie beherbergt, ergibt sich auch ihre Offenheit und ihr philosophisches und äußerst lehrreiches Potential. Lehren aus der Leere hinterfragen die oppressiven Mechanismen von Architektur, denn wenn Architektur ihrer Funktion entflieht und unbestimmt wird, dann ist sie nicht mehr oppressiv.

> *In this sense (...) it is also outside the consumerist onslaught, bombardment and encroachment of meaning, signification, and messages. The void claims a kind of erasure from all the oppression, in which architecture plays an important part.*[16]

Der Palast der Republik in Berlin war in den Jahren vor seinem Abriss beispielsweise ein solcher Ort [17]. Er war nur noch ein Hohlraum wo nun niedrigschwellige Aktionen und Veranstaltungen wie Konzerte und Ausstellungen stattfinden konnten, der Palast war in diesem

---

[16] Koolhaas, Rem, and Sanford Kwinter. *Rem Koolhaas : conversations with students* (Houston, Tex. New York: Rice University, School of Architecture Princeton Architectural Press, 1996).

[17] Wegen der Belastung durch Asbest wurde das Gebäude 1990 geschlossen. In den Jahren von 1998 bis 2003 wurde das Gebäude dann vom Asbest befreit und konnte daraufhin bis zum Begin der Abrissarbeiten im Februar 2006 noch genutzt werden.

entbürokratisierten und entmachteten Zustand zuletzt, und nur zuletzt, ein echter Palast fürs Volk geworden. In einer Art von zugänglicher Leere liegt nun der Schlüssel zu einem erweiterten Architekturbegriff der Raum bietet zum Zweifel an den gebauten Strukturen.

Architektur versagt

Der Architekt Rem Koolhaas, der seit den 70er Jahren eine Faszination für das geteilte Berlin hegt, sieht in der Berliner Mauer eine erweiterte und reine Form der Architektur. Er zieht den Vergleich zum Filmstreifen in dessen Verlauf sich eine Vielzahl an dramatischen Ereignissen ablesen lässt. Die Mauer wird für Koolhaas gar zum Kunstwerk, Panzerkreuze vergleicht er mit minimalistischen Skulpturen Sol LeWitts und der gesamte Todestreifen wird bei ihm zu einer Architektur der Abwesenheit und Leere. Diese Leere ist für ihn mächtiger als jede gebaute Architektur.

> *In fact, in narrowly architectural terms, the wall was not an object but an erasure, a freshly created absence. For me, it was a first demonstration of the capacity of the void-of nothingness-to "function" with more efficiency, subtlety, and flexibility than any object you could imagine in its place. It was a warning that-in architecture-absence would always win in a contest with presence.*[18]

Die Berliner Mauer ist aber auch eine Architektur ohne Moral oder Vernunft, eine Architektur entsprungen aus einer emotionalen Reaktion, als Resultat von Feindschaft, als Symbol menschlicher Abgründe und des Versagens. Aus solchen Architekturen der Leere kann man etwas über die menschliche Verfassung erfahren. In diesem Sinne machen Koolhaas` Vergleiche zur Kunst auch tatsächlich Sinn. Im Andrzej Żuławskis Film *Possession* von 1981 wird die Berliner Mauer auch zur Metapher für eine scheiternde Beziehung und gleichzeitig zur realen Kulisse dieser Geschichte. Die Realitätsebenen fangen an zu verschwimmen. In einer Szene wird das sehr deutlich. Es wird ein Wachturm gezeigt, dort schauen echte Wachleute mit

[18] Rem Koolhaas, “Field Trip. A(A) Memoir” *S,M,L,XL* (1997).

Ferngläsern heraus, direkt in die Linse der Filmkamera. Die Kamera zoomt weiter heraus nun sieht man auch die umgebende Mauer, dann noch weiter und man bemerkt, dass es sich um einen Blick aus einer Wohnung heraus durch ein Fenster handelt, eine Uhr hängt am Fensterknauf und der Hauptdarsteller Sam Neill tritt ins Bild. Er markiert damit den Übergang in die Fiktive Handlung des Films, welche immer wieder, das geteilte Stadtbild den Beziehungsprobleme der Protagonisten gegenüberstellt. Dadurch wird die Berliner Mauer nun tatsächlich zum Filmstreifen in dessen Verlauf sich die Beziehung der Protagonisten nun auch als Metapher für die politische Situation in Deutschland entpuppt. Die Berliner Mauer ist in diesem Sinne eine zutiefst menschliche Architektur in der sich die Emotionen, die Dramen und die Probleme der Gesellschaften offenbaren.

II. Kapitel: Gegenwart

Abbildung 2

Auf den Brachflächen offenbaren sich ebenfalls solche Zustände der Gesellschaft. Dort kann all das stattfinden was anderswo nicht erlaubt ist oder ungern gesehen wird, was aber trotz alledem in der menschlichen Natur angelegt ist. Die Brache bietet den Raum, die

Gesellschaft mitzugestalten wo sie sonst von anderen gemacht wird. Und so wie die Berliner Mauer für Rem Koolhaas zu einer Erweiterung seines Architekturbegriffs geführt hat, so hat es die Brachfläche für mich getan. Ich möchte daher im folgenden Kapitel auf den Zustand dieser Brachflächen in meiner Gegenwart eingehen.

Berlin

> *Berlin's identity is closely related to the concept of the urban void. History has become imprinted so brutally on the physical presence of the city that, besides the well-known ideological monumentality, there is an underlying stratum of ghostly present absences that recall the city's past.*[19]

Berlin ist ein geeignetes Beispiel, um sich diesen Flächen zu widmen. Man könnte es natürlich auch andersherum sehen, das Thema drängt sich einem in dieser Stadt geradezu auf. Wäre ich hier nicht aufgewachsen, hätte ich möglicherweise einen anderen Bezug zur Stadt, denn sie sieht heute nicht mehr so aus wie zur Zeit meiner Kindheit in den frühen 90er Jahren. Berlin war damals schon dabei, zu einer Metropole zu werden so wie sie es vor dem Zweiten Weltkrieg einmal war. Eine Stadt mit ausuferndem Nachtleben, endlosen Einkaufsmeilen und einem Reichtum an Kunst und Kultur der auf der ganzen Welt bekannt werden sollte. Es war damals noch lange nicht alles wieder aufgebaut was vorher zerstört war. Berlin war noch arm und kreativ. Im Berlin der 90 Jahre wuchs ich auf und die Spuren, welche die Geschichte hinterlassen hatte, waren noch sehr deutlich zu sehen. Man brauchte eigentlich keine Denkmäler, um zu spüren was hier mal passiert war. Die Berliner Mauer war damals noch sehr präsent und selbst dort, wo sie schon entfernt wurde, konnte man anhand der direkten Umgebung noch erahnen wo sie einmal stand. Die Todesstreifen waren noch nicht bebaut und ich erinnere mich, dass ich als Kind Angst hatte irgendwo auf eine Mine treten zu können. Ich ging damals öfters auf Flohmärkte, die auf Brachflächen stattfanden.

---

[19] Richard Shusterman, „Ästhetik der Abwesenheit" *Lettre International 43* (1998).

Auf dem Nachhauseweg benutzte ich eine Abkürzung über die Brachfläche, querfeldein. Die Wege durch die Stadt glichen damals noch Entdeckungstouren. Die Brachfläche ist unvorhersehbarer als der Rest der Stadt, wo alles minutiös geplant und reglementiert ist. Auf der Brache gibt es keine Regeln zur Benutzung. Im Einkaufscenter, in der Schule und selbst in den Parks herrscht hingegen ein Kodex, an den man sich halten muss, eine Struktur, die sich kaum ändern lässt. Auf der Brache ist das anders, die Leere ist eine Struktur an deren Existenz man sich in Berlin gewöhnt hat, die man zu nutzen gelernt hat.

> *To many, it is Berlin's layering of present absences that holds the city's deepest meaning and fascination. Contradictory as it may seem, absence does not only characterize but even structure the city. The now absent Wall, as being the enigmatic absence of Berlin, remains in many ways a structuring principle for the united city in the same way as the divided city parts were defined by the absence of their counterpart.*[20]

Der Regisseur Wim Wenders hatte, Ende der 80er, den Film *Der Himmel über Berlin* gedreht, unter anderem auch auf dem Potsdamer Platz, der dort noch als eine riesige Brachfläche zu sehen ist. Im Film spielen zwei Engel die Hauptrolle, sie blicken aus dem Himmel auf ein Berlin herab, dass noch voller Leerflächen ist. Auch die Berliner Mauer erscheint im Verlauf des Films und es gibt weitere Hinweise auf die Vergangenheit der Stadt, auf einem Häuserrücken beispielsweise steht mit schwarzer Farbe geschrieben „*Wer Bunker baut, wirft Bomben*“ [21]. Wim Wenders gelingt es, die melancholische Ödnis dieses Berlins einzufangen und Brachflächen wie der Potsdamer Platz erscheinen dabei fast wie heilige Orte auf denen Engel wandeln. Vor dem Krieg war dieser leere Potsdamer Platz einmal das belebte Zentrum Berlins gewesen und das sollte es Ende der 90er auch wieder werden. Der moderne Architekt Renzo Piano war berufen worden und der Potsdamer Platz wurde in Folge zur größten Baustelle Europas.

---

[20] Richard Shusterman, „Ästhetik der Abwesenheit“ *Lettre International 43* (1998).

[21] Wenders, Wim, *Der Himmel über Berlin*. BRD und Frankreich: Road Movie, Argos, WDR, (1987).

Die Künstlerin und Filmemacherin Hito Steyerl, in den 90ern noch Kunststudentin, drehte damals einen Film auf dieser Baustelle, genau dort wo ein paar Jahre später Einkaufszentren und Kinos entstanden und wo große Konzerne nun ihre Büros unterhalten. Der Film, *Die leere Mitte* erscheint wie eine dokumentarische Momentaufnahme dieses Ortes zu dieser Zeit. Steyerl arbeitet jedoch mit Überblendungen von Bildmaterial aus verschiedenen Zeiten, sie filmt dabei wiederholt aus den gleichen Perspektiven. So ist die Baulücke am Potsdamer Platz dann einmal mit grünem Gras und Mauer zu sehen und im nächsten Moment dann völlig verschneit und ohne Mauer. Nur die Perspektiven und die Gebäude im Hintergrund lassen noch erkennen, dass es der gleiche Ort ist. Steyerl weist jedoch darauf hin das hier schon zu einer völlig anderen Zeit eine Mauer stand, hunderte Jahre zuvor. Sie bringt eine Zeit ins Spiel, aus der es keine Bilder gibt. Man bekommt nun ein Gefühl dafür, dass dieser Orte viel mehr erlebt hat, als das was sichtbar ist, dass Grenzen, Zäune und Mauern sich hier schon viel länger verschieben und es auch in der Zukunft noch tun werden. Die Stadt erscheint im stetigen Wandel, Strukturen zerfallen, Grenzen verschieben sich und die Gründe dafür sind mannigfaltig, Kriege, marode Bauten die abgerissen werden müssen, mangelnder Wohnraum etc., Altes zerfällt und Neues wird wieder gebaut und die Zeit dazwischen ist dabei stets die Zeit der Brachflächen. Die Brachfläche erlaubt nur flüchtige Nutzungen und einen echten Wert entfaltet sie nach gängiger Meinung erst, wenn dort etwas gebaut wird. Es muss eine konkrete Nutzung geben, ob das nun ein Gebäude, ein Park oder ein Spielplatz ist, für eine wilde und unbespielte Brache existiert hierzulande nur wenig Verständnis.

Harappa

In Japan gibt es hingegen gleich mehrere positiv besetzte Begriffe für die Brachfläche. In dem Begriff *Harappa*, was so viel heißt wie *offenes*

oder *wildes Feld*, ist beispielsweise ein nostalgischer Bezug zu den wilden und überwucherten Brachflächen miteingeschrieben [22].

In Japan gab es nach dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls eine Vielzahl von Brachflächen auf denen in den Nachkriegsjahren vor allem Kinder auf Entdeckungstouren gingen. Dadurch entwickelte sich in Folge ein Verständnis und eine Würdigung für solche Orte. Dies ist beispielsweise auch in den Filmen von Kiyoshi Kurosawa zu erkennen. In nahezu allen seinen Filmen spielen verlassene Gebäude oder Brachen eine Rolle. Oft verstecken sich seine Protagonist*innen an solchen Orten. Mal vor Feinden, mal vor der eigenen Frau, vor Zwängen der Gesellschaft oder vor sich selbst. Auf den Harappa äußern sich menschliche Zustände, anders als im Büro, Zuhause oder auf der Straße wo der Mensch von Verhaltensregeln und Pflichten gesteuert nur bedingt sein Innerstes offenbaren kann. Im Film *Stalker* von Andrej Tarkowski, lassen sich ein Schriftsteller und ein Wissenschaftler, auf der Suche nach Erkenntnis, von einem sogenannten Stalker in eine verbotene Zone führen. Im Verlauf der Reise durch diese mysteriöse Zone wird immer deutlicher das sowohl der Schriftsteller als auch der Wissenschaftler getrieben sind von den eigenen Plänen, Wünschen und Vorstellungen vom Leben, nur der Stalker erscheint sensibel und fragil, seine aufopfernde Hilfsbereitschaft und sein Glaube an den Triumpf von Schwäche und Flexibilität über Härte und Kraft deckt sich mit der Landschaft der Zone, einer verlassenen Brachlandschaft mit zerfallenen und überwucherten Gebäudestrukturen. Solche Brachen sind Orte, die einen nachdenken lassen, Orte der Jugend, die selbst nicht altern aber um die herum alles altert. Sie sind Abgründe, in denen man vor dem Alltäglichen Schutz suchen kann und dessen Bestehen wünschenswert ist.

---

[22] *While contemporary vacant spaces are not on the radar of the wider public audience, the Japanese people still have fond memories of Harappa (open field, wild field). Harappa is frequently cited in association with void spaces and seems to function as a code for instantly grasping the capacity the spaces offer: playgrounds for exploration and games. The term reflects a cultural nostalgia: an innocent childhood memory of the abundance of overgrown, open, and vacant spaces dispersed through cities after World War II, which children would conquer for play and adventure.*
Jonas und Rahmann, *Tokyo Void.*

Als Ort des sinnlich wahrnehmbaren Verfalls ist die Brache eine Leerstelle im Funktionsdickicht der Stadt. Als physisches Zeichen eines Nicht-Mehr und Noch-Nicht erzeugt sie momentane Ratlosigkeit und situative Offenheit.[23]

Dérive

Im Jahr 2018, also über 80 Jahre nach dem Erscheinen von Le Corbusiers *Aircraft*, flog ich das erste Mal mit einer Drohne, einem steuerbaren Auge, über Berlin auf der Suche nach den letzten Brachflächen. Die Bebauung des Potsdamer Platzes in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts war nur der Anfang gewesen, in den darauffolgenden Jahrzehnten boomte der Stadtbau, der Wohnraum wurde knapp, Mieten stiegen ins unermessliche und eine Brachfläche nach der anderen verschwand. Zuerst waren es die, die im Zentrum lagen, erst war da oft nur ein unscheinbarer Zaun, dann Schilder die ein Bauvorhaben ankündigten, dann wurde gegraben, gebaut und manchmal vergingen nur wenige Wochen und da stand ein fertiger Rohbau wo zuvor ewig nichts war.

Auf das Display der Fernbedienung fixiert blicke ich auf Berlin herab, es ist voll unten und die Drohne schlängelt sich zwischen Kränen hindurch, irgendwo hinter dem Hauptbahnhof, dort wird gerade gebaut, die Kluft zwischen Mitte und dem Bezirk Wedding wird gerade geschlossen. der Bundesnachrichtendienst sitzt hier, wo gegenüber mal verlassene Fabriken standen in denen Ausstellungen stattfanden. Vor den Fabriken gab es sandige Böden, auf denen man gemeinsam sitzen und essen und trinken konnte. Jetzt sind dort futuristische Fassaden und Eigentumswohnungen. Man sitzt höchstens auf in den Boden verankerten, Bänken oder vor teuren Cafés, wenn man überhaupt noch dort entlangläuft, es gibt eigentlich keinen Grund mehr dazu. Ich fahre dort heute nur noch mit dem Auto vorbei, es gibt

[23] Hasse, Jürgen in *Nicht-Mehr/ Noch- Nicht*, Berlin, Filminstitut UdK, (2006).

da keine Ausstellungen mehr. Jetzt laufen da andere Leute entlang. Ich fliege wieder Richtung Süden, am Potsdamer Platz vorbei, Richtung Schöneberg. Ich filmte dort einmal eine Brachfläche, da war eine Öffnung im Zaun und plötzlich stand man auf einem Feld mit hohem Gras, verschiedenen Pflanzen, sandigem Boden und viel Müll, gebrauchten Spritzen, Kondomen etc. Dort hatte ich ein Projekt begonnen. Ein Projekt, das womöglich an ein situationistisches Umherschweifen oder *Dérive* erinnert [24]. Ich fuhr damals mit meinem Opel Astra J kreuz und quer durch Berlin. Auf den Fahrten zur Arbeit oder um Familie zu besuchen, fielen mir immer wieder die eingezäunten Brachflächen auf. Ich schrieb mir die Adressen auf und zu einem geeigneten Zeitpunkt besuchte ich die Brachen dann wieder mit meiner Filmkamera und dokumentierte kurz und knapp ihren Zustand. Der Apparat, eine alte 16mm Filmkamera, hatte einen eigenartigen Defekt, der bewirkte, dass jegliche Lichtquellen in langen Strähnen Richtung des unteren Bildrandes verliefen. Ein Stück Himmel floss somit über ein Dach oder einen Häuserrücken herab oder eine rot leuchtende Ampel wurde zu einer horizontal verlaufenden roten Linie, durch Spalten zwischen den Häusern drängte sich Licht und lief wie ein kleiner Wasserfall hinunter. Es stimmte da irgendetwas nicht mit der Synchronisation des Filmtransports und der Blende und so ergab sich, durch diese Verwischung von Licht eine Manifestierung von Zeitlichkeit auch auf dem Einzelbild. Die Bewegung war also nicht mehr nur durch eine schnelle Abfolge von Bildern gegeben, sondern auch auf dem einzelnen Still gab es nun einen Effekt der Zeitlichkeit und Bewegung andeutete. Es hatte etwas malerisches wie unterschiedlich gefärbte Lichtflächen nach unten hin abfloßen. Dieser überraschende Defekt/ Effekt machte die Kamera aber zu einem adäquaten Gerät, um so etwas flüchtiges wie Brachflächen zu dokumentieren. Überhaupt ergaben im Zusammenspiel von Film und Brachflächen nun interessante Überschneidungen.

Im Narrativ von sich aneinanderreihenden Fassaden stellt die Brache einen längeren Einschnitt dar. Sieht man die Häuserzeilen eines

---

[24] Guy Debord, "Theory of the Dérive" *Situationist International Online,* https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html

Straßenblocks als eine Sequenz von Bildern dann markiert die Brache eine Pause, einen Leerraum und einen Unterschied. Beim Film ist es der Raum zwischen den Bildern auf der Filmspule, also die kleine schwarze Barriere zwischen den belichteten Frames. Die liegt komplett brach, ist frei und unbeschrieben. Man sieht sie jedoch nie, weil genau im Moment wo diese Barriere über die Projektionslinse gleitet abgeblendet wird, damit der Filmsteifen als getaktete Sequenz seiner Einzelbilder erscheinen kann. Fährt man mit einem Fahrzeug an Häuserzeilen entlang, ergibt sich ein Narrativ von Fassaden, von unterschiedlichen Architekturen und Zeiten und Kontrasten von Luxus und Armut bis hin zum Zerfall. Jedes Haus wird zum vorbeifliegenden Einzelbild. Ein neues Haus bedeutet ein neues Bild und der Übergang zum nächsten Haus äußert sich im Bruch der sukzessiv erscheinenden Fassaden. Beim Film ist das wie erwähnt die Barriere zwischen den Einzelbildern, da wo später auch der Filmschnitt stattfindet. Diese Leerstelle zwischen den Frames und zwischen den Häusern und diese Pause ist notwendig, um zwischen den Bildern überhaupt einen Unterschied zu markieren und sie damit letztendlich in Bewegung versetzen zu können. Hätten wir diese Begrenzung nicht dann würden wir den Film oder auch die unterschiedlichen Häuser nicht wahrnehmen können, sondern nur das Vorbeirauschen eines einzigen langen Bildes in Form einer horizontalen Bewegungsunschärfe sehen. Im Fall der Stadt erschiene diese dann als eine einzige endlose Fassade. Im Spiel von Bild und Nicht-Bild von Haus und Leere sind auch Licht und Schatten, Material und Öffnung, Emulsion und Durchlässigkeit Begriffe die die Gemeinsamkeiten von Film und Stadt, von Brache und Filmmaterial verdeutlichen. Und bei Städten mit einer Vielzahl an Baulücken oder Brachflächen ist interessanterweise auch von der *perforierten Stadt* die Rede [25]. Spätestens jetzt wird die Analogie von perforierten Filmstreifen und durchlöcherten Häuserzeilen griffig.

---

[25] Der Begriff der perforierten Stadt ist hier im eigentlichen Sinne als negative Entwicklung im Zusammenhang schrumpfender Städte zu verstehen. Hier entwickelt sich die Stadt immer mehr zur Brachlandschaft während in den wachsenden Städten diese Perforation mehr und mehr verschwindet.
Vgl. Altrock und Schubert, *Wachsende Stadt.*

Für eine Ausstellung im Berliner U-Bahnhof Alexanderplatz stellte ich irgendwann sechs Film-Stills aus meinem Archiv der Brachflächen in Form von großformatigen Plakaten aus. Sie zeigten sechs Brachflächen die nun aneinandergereiht einen Einblick in eine perforierte Stadt ergaben. An den Rändern der Plakate ist auch noch die Perforierung des gescannten Filmstreifens sichtbar. Die Plakate wurden anstelle der sonst üblichen Werbetafeln in Gruppen von jeweils drei Postern angebracht und gaben nun auch Auskunft über das was mit der Stadt über der Erde gerade passierte. Fünf von sechs Stills waren mit Texten von mir untertitelt, Gedanken zur Bedeutung der Leere und Erinnerungen an die Brachflächen aus meiner Jugend. Es gab z.B. den Flohmarkt am *Tacheles*, der Erinnerungen an Tauschgeschäften mit Videospielen weckte. Verschiedene Generationen von Spielekonsolen zeugen hier vom Zeitraum, in dem ich dort war [26]. Auf dem sechsten Film-Still, ganz ohne Untertitel, sieht man am unteren Bildrand, leicht verschwommen, einen Betonmischer an einer bereits eingezäunten Brache vorbeifahren, den Boten einer bald hermetischen Stadt.

---

[26] Diese Brache fiel mir nach ein paar Jahren dann erst wieder auf als sie in einen Parkplatz umfunktioniert wurde und schließlich mit Brettern verbarrikadiert und zur Bebauung freigegeben wurde. Ich filmte sie da noch ein letztes Mal, bevor sich auch diese Lücke schließen und nur doch die Erinnerung und das Filmdokument bestehen würde.

III. Kapitel: Zukunft

Abbildung 3

Das letzte Kapitel soll nun das aufgreifen, was mit Le Corbusiers Zerstörungswut begann, was dann in Folge eines Versagens der Moderne, die Brachfläche als Möglichkeit utopischer bzw. heterotopischer Architektur in der Stadt identifiziert hat, und nun die Frage nach Möglichkeiten für eine Zukunft aufwirft.

> *For us, void is an ephemeral object, a site- yet not only a space- but also a possible future and a counter-perspective on a predictable city.*[27]

Das Verschwinden der Brachflächen in Berlin markiert eine gefährliche Tendenz. Die bedrohte Stadt erscheint nun in doppelter Ausführung, einmal durch zerstörerische Kriege und einmal durch die totale Bebauung. Der Raum für eine Zukunft erscheint in beiden Fällen bedroht.

---

[27] Marieluise Jonas, und Heike Rahmann, *Tokyo Void: Possibilities in Absence* (Berlin: Jovis, 2014).

Erstarrte Städte

In Anknüpfung an die, anfangs erwähnte, und im letzten Moment verhinderte Zerstörung von Paris im Jahr 1944, findet die Stadt im Science-Fiction Film *La jétée* (1962) von Chris Marker durch die Atombombe, ein jähes Ende [28]. Der Film, von Marker selbst als Foto- Roman bezeichnet, besteht aus einer Serie von Fotografien und einem Voiceover, anhand dessen die Geschichte aus Sicht des Protagonisten erzählt wird. Der Film beginnt mit einer Szene auf einem Flughafen, der Protagonist erinnert sich daran, dass dort ein Mann erschossen wurde, er erinnert sich an das Gesicht einer Frau in diesem Moment. Dann erscheint ein Foto mit den Umrissen eines Flugzeugs am Himmel, womöglich ein Kampflugzeug. Das Flugzeug erscheint einmal mehr als Unheilsbringer und Paris wird von einer Atombombe zerstört. Die überlebende Bevölkerung lebt unter der Erde und man entwickelt eine Zeitmaschine, durch die der Beginn dieses dritten Weltkrieges verhindert werden soll. Der Protagonist ist derjenige, der im Verlauf des Films sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft geschickt wird, in der Hoffnung einen Ausweg aus der Situation zu finden. Doch der Protagonist verfolgt dieses Ziel nicht, sondern geht seiner Liebe zu der Frau aus seiner Erinnerung nach, mit dem Wissen, dass der Krieg wieder herannaht verlebt er eine schöne Zeit. Der Film endet mit der Szene am Flughafen, mit der er begonnen hatte. Es stellt sich heraus, dass der Protagonist selbst der Mann ist, der zu Beginn auf dem Flughafen erschossen wurde. Der Krieg kann aufs Neue nicht verhindert werden und alles beginnt von vorn. Der Film könnte theoretisch selbst in einer Endlosschleife laufen. Er erzeugt eine düstere Endgültigkeit, die durch die Verwendung von Fotos anstelle von Bewegtbild noch verstärkt wird.

---

[28] Die düstere Zukunftsvision Markers, erscheint im Februar 1962, drei Jahre vor Le Corbusiers Tod und in Mitten des kalten Krieges, acht Monate vor der Kuba Krise. Letztere gab einer breiten Öffentlichkeit zu verstehen, dass die Menschheit von der Realität eines Atomkriegs nicht weit entfernt war. *La jétée* ist daher auch ein im höchsten Maße zeitgenössischer Film gewesen, der eine absolut reale Gefahr thematisiert.

Es gibt keine Bewegung mehr und alles ist reduziert auf Erinnerungen. Es gibt keine Gegenwart und keine Zukunft mehr, alles ist schon passiert und wird genauso immer wieder passieren.

Der Phantasie Chris Markers von einer fortlaufenden und ewigen Zerstörung, einer ewigen überirdischen Brachfläche, stelle ich die ewige und absolute Bebauung gegenüber. Der atomaren Unbewohnbarkeit und der Flucht in den Untergrund von Paris, steht eine bis auf den letzten Quadratzentimeter genutzte Großstadt gegenüber. Meine Ausstellung mit Film-Stills vergangener Brachen im Untergrund-Bahnhof verschmilzt nun mit der Dystopie von *La jétée*. Die Momentaufnahme herannahenden Unheils, in Form des Betonmischers vor der Brachfläche aus dem vorigen Kapitel, wird zum Äquivalent von Markers Bild des unheilstiftenden Flugzeugs, kurz vor der Vernichtung von Paris. Auch die Luftaufnahme von London bei Le Corbusier erscheint hier verwandt.

Wie versteinert wirkt die Zeit auf solchen Bildern und wie versteinert wirkt auch die Stadt. Und meine Drohne über Berlin, wie der Kopf der Medusa losgelöst vom Körper, schwebt sie über der Stadt und alles was sie anblickt ist versteinert. Architektur ist ein Foto-Roman, sie erscheint bewegungslos bis ein nächstes Gebäude erscheint und das alte Bild ablöst. Solche Erstarrungen und Versteinerungen weisen nun auch auf das Skulpturale der Stadt hin.

In der Arbeit *House* (1993) füllt die britische Künstlerin Rachel Whiteread das Innere eines vor dem Abriss stehenden dreistöckigen Hauses in London mit Beton. Nachdem die Außenwände abgerissen sind erscheint also nun das eigentlich hohle und leere Interior als massive Beton-Struktur. Whiteread benutzt das Haus als Gussform. Die resultierende Umkehrung räumlicher Leere resultiert in unbegehbarer Masse, einer architektonischen Brache. An den Außengrenzen dieser soliden Leere findet man noch die Abdrücke von Fenstern und Türen, sie deuten auf eine anders geartete Vergangenheit hin. Durch diese Löcher konnte man mal in das Innere eines Raumes blicken und vom Inneren hinaus ins Freie. Jetzt sind es Reliefs und all das ist unmöglich geworden. Die Leere ist versteinert und der Raum unbenutzbar. Whiteread stellt die Monstrosität von Architektur zur Schau indem sie uns, den Bewohnern solcher Räume, die Luft nimmt und den Raum mit dem Material füllt, das ihn sonst umgibt.

Die Bebauung der Brachflächen versprüht einen ähnlichen bedrückenden Charme wie *House*, versperrt sich dabei aber jeglichen künstlerischen Anspruchs. Eine hermetische Stadt im Stil des Brutalismus wäre womöglich eine angemessene und ehrliche Ästhetik solch einer massiven Bebauung, wie sie momentan z.B. in Berlin stattfindet. Selbst die auch noch so spielerisch wirkenden, ökologisch konzipierten und mit integrierten Kulturmaßnahmen versehenen Neubauten, können die Eigenschaften der Brachfläche nicht ersetzen. Solche Gebäude wirken daher immer wie ein Betrug.

Stadtschutzgebiete

Es stellt sich aber die Frage ob man die Brachfläche überhaupt schützen kann oder ob es in ihrer autonomen Natur liegt, sich nicht schützen zu lassen und sich stets ihrem Schicksal zu fügen.

In *The missing house* (1990) weist der Künstler Christian Boltanski auf die Geschichte der ehemaligen Bewohner*innen eines, 1945 durch Bombardierungen zerstörten Hauses hin. Die Brachfläche und der Leere Raum werden hier zum Kunstwerk. Nur Plaketten mit Namen und Berufen der ehemaligen Bewohner sind an den Wänden der umgebenden Häuser angebracht. Das Kunstwerk war zuerst nur als temporäre Aktion gedacht, die Lücke mit den Schildern ist jedoch bis heute erhalten, obwohl sie sich in einer mittlerweile exklusiven Wohngegend von Berlin-Mitte befindet. Ihr Bestehen hat die Lücke höchstwahrscheinlich allein dem dort entstandenen Kunstwerk Boltanskis zu verdanken, wobei man bemerken muss, dass es sich heute nicht mehr um eine wilde und frei begehbare Brachfläche handelt, sondern um eine völlig aufgeräumte Lücke, die eher einem Denkmal gleicht als einer Brachfläche. Hier hat sich letztlich ein Kunstwerk den Raum zu eigen gemacht und die Brachfläche erscheint eingeschlossen wie in einer Museumsvitrine.
In einer Szene der von Cynthia Beatts Film *The Invisible Frame* (2009) blickt die Protagonistin, Tilda Swinton, auf ein künstlich erhaltenes Stück Todesstreifen um welches sich Touristen scharen. Die Vergangenheit erscheint hier ebenfalls wie in einer Vitrine präserviert

und ein Gefühl der Entfremdung stellt sich ein. Dieses Stück, gut gepflegten und kaum gealterten Todesstreifens, erscheint zu real, um wahr zu sein. Eine Ruine, ein alter Wachturm, ein Foto oder ein Film aus dieser Zeit wären glaubhaftere Zeugen.

Im Film fährt Swinton auf einem Fahrrad entlang der ehemaligen Berliner Mauer. Sie befindet sich auf einer Spurensuche nach Hinweisen der Teilung. Gleichzeitig ist der Film eine Fortsetzung in Form eines Remakes. In *Cycling the Frame* (1988) schickte Beatt die Schauspielerin bereits auf die gleiche Fahrradtour durch Berlin, damals entlang der noch stehenden Mauer.

Im Zusammenspiel beider Filme entstehen interessante Überlagerungen von Zeit wie sie zum Beispiel auch in Hito Steyerls *Die Leere Mitte* zu finden waren.

Wenn man die Vergangenheit nicht mehr sehen oder finden kann, sondern sie nur noch künstlich präserviert werden muss, dann verhärtet sich diese Vergangenheit und erscheint wie versteinert, wie ein Monument. Monumente sind durchaus notwendig, dort wo Spuren verschwunden sind oder verschwinden werden. Die bevorstehende Bebauung der letzten Brachflächen Berlins markiert einen Wendepunkt in der Geschichte der Stadt. Wo von nun an nur noch gebaute Architektur die Vergangenheit und Zukunft bestimmen werden, wird man womöglich Monumente zu Ehren der Brachflächen errichten. Eine Lösung des Problems erscheint unmöglich. Eine künstliche Präservation von Brachflächen würde diese sofort in etwas verwandeln was ihrer ungeplanten und unplanbaren Natur widersprechen würde.

Es geht letztendlich wohl nicht darum die Brachfläche zu konservieren oder zu retten, sondern vielmehr darum, sich an sie erinnern zu können und ein Bewusstsein für ihre Bedeutung zu schaffen. Zum einen, weil diese Form einer temporären Architektur in stets wachsenden Städten rar geworden ist und zum anderen, weil sich dort etwas über die Natur der Stadt erfahren lässt. Etwas, was Gebäude nicht ausdrücken können und was man sonst vielleicht nur noch von Zeitzeugen, in Texten oder Filmen erzählt bekommt, Momente der Wahrheit.

Architecture vérité

Solche Momente kennt man schon aus dem *Cinéma vérité*, dem Kino der Wahrheit. Der Theoretiker und ehemalige Architekt Siegfried Kracauer erinnert sich in einem seiner Texte an eine Filmszene die er als kleiner Junge gesehen hatte, er beschreibt eine Straßenszene wo Himmel und Häuserfassaden sich in einer Pfütze spiegeln [29]. ein Amalgam von Film, Architektur und einem Himmel von dem aus, viele Jahre später, Städte gefilmt und zerstört und wieder gefilmt werden sollten. So eine Beobachtung realer aber flüchtiger Zustände der Städte ist nur durch ihre Aufzeichnung möglich. In diesem Sinn könnten Brachflächen auch als *Architecture Vérité* bezeichnet werden, also als Architektur der Wahrheit, die mindestens genauso Ausdruck von alltäglichen menschlichen Verhältnissen ist wie ihr gebautes Pendant. Mit ihrem Verschwinden ginge ein Stück Wahrheit verloren. Die Leere der Brachfläche bietet eine Architektur, auf der sich eine Vielzahl von menschlichen Bedürfnissen, Problemen äußert und auf der keine Regeln herrschen, auf der jeder Zutritt hat, auf der kein Stil festgelegt ist und keine Funktion eingeschrieben ist. Eine Architektur, die sich an der Wahrheit orientiert, weil sie nichts versteckt, nicht versucht den Menschen als Geisel zu nehmen, zu lenken oder zu formen, sie ist eine Architektur ohne autoritäre Erzählerstimme. Eine Architektur, die sich allen Gegebenheiten anpasst und auch vor ihrem eigenen Verschwinden nicht zurückschreckt. Die *Architecture Vérité* deckt sich auch mit der foucaultschen Heterotopie, einer Utopie von einer Utopie der Vielen.

---

[29] *Among the most rigorous of the new realists, Siegfried Kracauer, himself a former architect, was consistent in his arguments against the "decorative" and artificial, and in favor of the critical vision of the real that film allowed. From his first experience of film as a pre–World War I child to his last theoretical work on film published in 1960, Kracauer found the street to be both site and vehicle for his social criticism. Recalling the first film he saw as a boy, entitled significantly enough "Film as the Discoverer of the Marvels of Everyday Life," Kracauer remembered being thrilled by the sight of "an ordinary suburban street, filled with lights and shadows which transfigured it. Several trees stood about, and there was in the foreground a puddle reflecting invisible house facades and a piece of sky. Then a breeze moved the shadows, and the facades with the sky below began to waver. The trembling upper world in the dirty puddle—this image has never left me."*
Vidler, *Warped space.*

> *Utopien sind Platzierungen ohne wirklichen Ort: Perfektionierung der Gesellschaft oder Umkehrung der Gesellschaft- in jedem Fall wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind. Sozusagen Gegenplatzierungen und Widerlager, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig präsentiert, bestritten und gewendet werden. Ich nenne sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien.*[30]

Sie ist eine Architektur, die auf eine unbestimmte Vergangenheit und auf eine unbestimmte Zukunft hinweist und dadurch die Utopien und Visionen vieler verkörpern kann. Sie ist dehnbar und flexibel, wo hingegen gebaute Architektur allein den Erbauer oder das durchsetzungsstärkste Nutzungskonzept repräsentiert und damit auch keinen Raum mehr für eine andere Zukunft mehr bieten kann, sie ist hart und starr.

---

[30] Michel Foucault: *Andere Räume* (1967), in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais* (Leipzig: Reclam, 1993).

Was erhärt, wird nie siegen können.[31]

[31] Tarkowski, Andrej, *Stalker* Sowjetunion: Mosfilm (1979).

Bibliographie

Altrock, Uwe, und Dirk Schubert. *Wachsende Stadt: Leitbild -- Utopie -- Vision*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, 2004.

Buergel, Roger M., Ruth Vollmer, und Mark Lewis. *Documenta 12 Magazine No 1-3, 2007: Reader*. Köln: Taschen, 2007.

Butzer, Günter. *Kulturelles Vergessen: Medien - Rituale - Orte*. Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht, 2004.

Conley, Tom. *Cartographic cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Corbusier, Le. *Aircraft*. New York, N.Y: Universe, 1988.

Debord, Guy. "Theory of the Derive." Situationist International Online, https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html (abgerufen am 20.11.2018)

Deleuze, Gilles. *Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.

Denton, Jill. *Urban pioneers : Berlin : Stadtentwicklung durch Zwischennutzung = Temporary use and urban development in Berlin*. Berlin: Jovis, 2007.

Dissmann, Christine. *Die Gestaltung der Leere : zum Umgang mit einer neuen städtischen Wirklichkeit*. Bielefeld: Transcript, 2011.

Falanga, Gianluca. *Berlin 1937 : die Ruhe vor dem Sturm*. Berlin: Berlin Story, 2007.

Foucault, Michel. *Andere Räume* (1967), in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Leipzig: Reclam, 1993.

Galison, Peter, "The Revelation of Secrets: Peter Galison and John May on Artifacts of Surveillance, Part I and II" *Thresholds 43: Scandalous* (2016).

Jonas, Marieluise und Heike Rahmann. *Tokyo Void: Possibilities in Absence*. Berlin: Jovis, 2014.

Koolhaas, Rem. "Field Trip. A(A) Memoir" *S,M,L,XL* (1997).

Koolhaas, Rem, und Sanford Kwinter. *Rem Koolhaas: conversations with students*. Houston, Tex. New York: Rice University, School of Architecture Princeton Architectural Press, 1996.

Maria Broich, Jacqueline, und Daniel Ritter. *Die Stadtbrache als »terrain vague«: Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*. Berlin: transcript, 2017.

Olsen, Bjørnar, und Þóra Pétursdóttir. *Ruin memories: materiality, aesthetics and the archaeology of the recent past*. London New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2014.

Schrijver, Lara. *OMA as tribute to OMU: Exploring resonances in the work of Koolhaas and Ungers* The Journal of Architecture 13, 2008.

Shusterman, Richard. *Ästhetik der Abwesenheit.* Berlin: Lettre International 43, 1998.

Vidler, Anthony. *Warped space : art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.

Whiteread, Rachel, James Lingwood, und Jon Bird. *House*. London: Phaidon, 1995.

Filme

Cycling the Frame, Regie Cynthia Beatt. 1988; BRD: Sender Freies Berlin, 1988. Film

Der Himmel über Berlin, Regie: Wim Wenders. 1987; BRD und Frankreich: Road Movie, Argos, WDR, Film

Die leere Mitte, Regie: Hito Steyerl. 1998; Deutschland: HFF München, 1998. Film

Die letzten Brachen, Regie Lars Preisser. 2016; Deutschland, Lars Preisser, 2016. Film

Diplomatie, Regie Volker Schlöndorff. 2014; Frankreich und Deutschland: Gaumont, 2014. Film

La jétée, Regie Chris Marker. 1962; Frankreich: Argos Films, 1962. Film

Nicht-Mehr/ Noch- Nicht, Regie: Daniel Kunle und Holger Lauinger. 2006; Deutschland: Filminstitut UdK, 2006. Video

Possession, Regie: Andrzej Żuławski. 1981; Frankreich, BRD: Gaumont, 1981. Film

Stalker, Regie: Andrej Tarkowski. 1979; Sowjetunion: Mosfilm, Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie, 1979. Film

The invisible Frame, Regie Cynthia Beatt. 2009; Deutschland: Filmgalerie 451, 2009. Video

Abbildungen

Abbildung 1 Fotografie aus Le Corbusier. *Aircraft*. (1935)

Abbildung 2 Film-Still aus Lars Preisser. *Die letzten Brachen*. (2016)

Abbildung 3 Film-Still aus Chris Marker. *La jétée*. (1962)