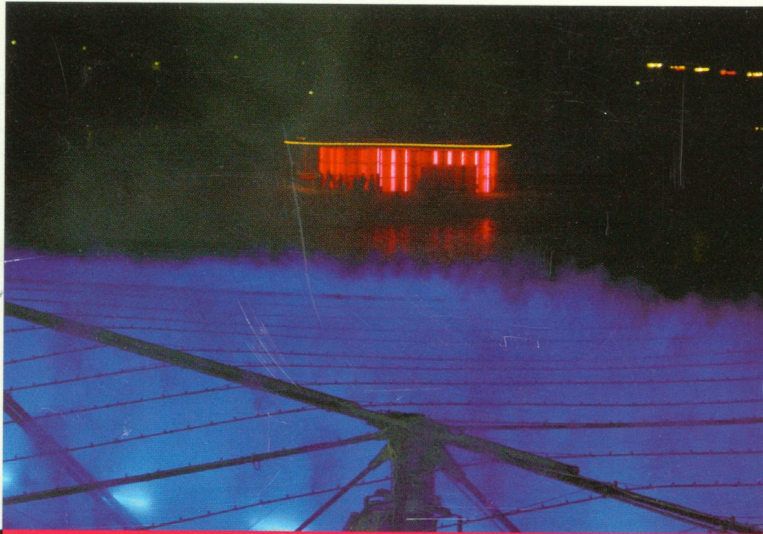


Inge Beckel, Gisela Vollmer (Hg.)



genderwissen

Terraingewinn

*Aspekte zum Schaffen
von Schweizer Architektinnen
von der Saffa 1928 bis 2003*

eFF

Terraingewinn

genderwissen

Inge Beckel, Gisela Vollmer (Hg.)

Terraingewinn

*Aspekte zum Schaffen von Schweizer Architektinnen
von der Saffa 1928 bis 2003*

genderwissen

eFeF-Verlag

gender wissen Bd. 5

gender wissen

*Eine Publikationsreihe im eFeF-Verlag zur Förderung und Verbreitung von Studien
aus den Bereichen feministische Wissenschaft und Gender Studies.*

Herausgeberinnen: Doris Wastl-Walter, Elisabeth Bäeschlin, Brigitte Schnegg, Doris Stump

Copyright ©: eFeF-Verlag Bern / Wettingen 2004

Graph. Konzept und Umschlaggestaltung: Claudia Bernet, Bern

Lektorat: Katharina Möschinger, Dürnten

Herstellung: Kurt Bläuer, Judith Rügger, Bern

Druck: fgb freiburger graphische betriebe, Freiburg

ISBN 3-905561-58-1

Umschlagillustration: Arteplage Yverdon-les-Bains, Expo.02, 2002.

Nachtaufnahme aus der Wolke auf die Bar Rouge

*(von: Team Extasia: Diller + Scofidio, New York; Morphing Systems, Zürich; Vehovar + Jauslin
Architektur, Zürich; West 8 Landscapes Architects und Planners, Rotterdam)*

(Bild: Stefan Jauslin, Zürich)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort Inge Beckel, Gisela Vollmer	9
Der Mythos der weiblichen Expo.02 – Das Geschlechterverhältnis an der Schweizerischen Landesausstellung 2002 Bernadette Fülcher	13
Monica Brügger	24
Flora Ruchat-Roncati	26
Verena Huber	28
Vergleichende Rückblicke – Saffa 28, Landi 39, Saffa 58 und Expo 64 Mariette Beyeler	30
Magdalena Rausser-Keller	42
Tilla Theus	44
Marianne Burkhalter	46
Mehr als schöner Wohnen – Ist Innenarchitektur Frauensache? Christina Sonderegger	48
Kaschka Knapkiewicz	60
Elisabeth Boesch-Hutter	62
Marie-Claude Bétrix	64
Nicht «das andere Geschlecht» sein – Architektinnen und die Frauenbewegung Isabel Morf	66
Inès Lamunière	74
Jutta Strasser	76
Isa Stürm	78

Von Wahrzeichen, Gittern und Labyrinthen – Über Sinnlichkeit im Städtebau Inge Beckel	80
Annette Gigon	90
Patricia Capua Mann	92
Mateja Vehovar	94
Architektur Frauen Denkräume – Aspekte der Geschlechterverhältnisse in der Architektur Sonia Ricon Baldessarini	96
Ingrid Burgdorf	108
Astrid Staufer	110
Ursula Stücheli	112
Der Kern unserer Arbeit ist der Dialog – Gespräch mit Christina Binswanger Anna Schindler	114
Jasmin Grego	124
Anja Maissen	126
Barbara Holzer	128
Dem Frausein haftet etwas Zweitklassiges an – Neue Feldforschung zur alten Quotenfrage Ulrike Schettler	130
Katrin Jaggi	138
Doris Barnert	140
Valérie Jomini	142
Design für «Gender» – Von der Notwendigkeit eines neuen Ansatzes im Bereich Raumgestaltung Gisela Vollmer	144

Tagungsreferate	
Daten, Fakten und offene Fragen. Christina Schumacher	156
Von der Weltausstellung 1893 in Chicago zur Schweizer Expo.02. Evelyne Lang Jakob	159
Architektur als Experiment. Mateja Vehovar / Stefan Jauslin	162
Der Migros-Pavillon der Expo.02: «Strangers in Paradise». Ingrid Burgdorf	164
Der Pavillon «Oui!» auf der Arteplage Yverdon-les-Bains. – Eine Momentaufnahme. Elisabeth Boesch	167
Die Architektur als Schausteller. Isa Stürm	169
Ausstellungsinhalte als Raumerlebnis. Beatrice Giuliani	173
Wohnen ausstellen. Ursina Fausch	175
P, A, F.	180
www.frauenplanenbauen.ch	181
Autorinnen	182

Von Wahrzeichen, Gittern und Labyrinthen – Über Sinnlichkeit im Städtebau

Inge Beckel

«Vielleicht ist feministische Kritik dabei, sich als eine Kultur- und Herrschaftskritik zu verstehen, in der sich die Zurückweisung der Herrschafts- und Universalitätsansprüche des weissen männlichen Subjekts mit der postmodernen Kritik an Herrschafts- und Universalitätsansprüchen der westlichen Moderne verbindet. Diese Kritik zu betreiben ist keine Position von Opfern. Sie denkt Frauen der westlichen Welt nicht mehr vorab als Beschädigte patriarchaler Gewalt, sondern als Zeitgenossinnen, die in die Herrschaftspraktiken der eigenen Kultur selbst verstrickt sind und das eigene Gepäck nicht erleichtern können, indem sie das Geschlechterunrecht zur Absolution von allen Haftungen benutzen. Die verschiedenen Frauen sind einbezogen als selbst Handelnde, ob als marginale Akteurin, als zentrale Leidtragende, als unsichtbare Unterstützerin oder als sichtbare Abweicherin.» *Christina Thürmer-Rohr*

Ob es sich um die auf einem Hügel Istanbuls thronende Süleyman-Moschee aus dem 16. Jahrhundert handelt oder den anlässlich der Weltausstellung von 1889 errichteten Eiffelturm, um die unvollendete Kirche der Sagrada Familia (1903–26) in Barcelona oder das Sydney Opera House (1956–72) auf Bennelong Point, der markanten Landzunge im Hafen Sydneys, hinter all diesen symbolträchtigen Bauten steht ein Mann: der osmanische Baumeister Sinan, der Ingenieur Gustave Eiffel, dann die Architekten Antoni Gaudí und Jørn Utzon. Für das am Anfang des 21. Jahrhunderts wohl meistdiskutierte – und somit prestigeträchtigste – Bauvorhaben weltweit, das so genannte Wiederaufbauprojekt für Ground Zero in Lower Manhattan, New York, wurde Daniel Libeskind als Planer auserkoren. Es sind dies Wahrzeichen, im Englischen «landmarks»; ihre Bedeutung reicht weit über den unmittelbaren physischen Standort hinaus. Diese Gebäude repräsentieren die Stadt, in der sie stehen, manchmal sogar das ganze Land. Im Falle des Sydney Opera House steht der Bau oft stellvertretend für den Kontinent Australien schlechthin – neben dem Naturereignis Ayers Rock oder Uluru.

Unterschiedliche Aktionsradien und Massstabsebenen

Auf Plakaten, Postkarten oder privaten Videoaufzeichnungen tragen diese Wahrzeichen die Bedeutung eines Orts in die Welt hinaus. Ihr Wirkungsradius ist global. Schulhäuser demgegenüber und beispielsweise sind in der Regel innerhalb des Radius der Lehrenden sowie der Schülerinnen und Schüler bekannt, von denen sie frequentiert werden. Oder Spitäler von den Angestellten, den Patienten und Patientinnen sowie deren Freunden und Verwandten. Doch nicht nur Bauten haben unterschiedliche Aktionsradien, auch Menschen. Die Architekturwissenschaftlerin Dolores Hayden liess Bewohner und Bewohnerinnen von Los Angeles ihre täglichen Bewegungsradien aufzeichnen: Während nun etwa jener eines weissen Mittelschichtamerikaners aus Westwood von Long Beach bis ins San Fernando Valley über mehrere Autostunden reicht, umreisst die Skizze einer Latina aus Boyle Heights nur gerade ein Geviert aus wenigen Strassen.¹ Die Darstellungen, die Hayden von Leuten unterschiedlicher Quartiere und Bevölkerungsschichten anfertigen liess, verdeutlichen noch etwas anderes: Karten transportieren sowohl objektive Daten – Ortsnamen, die Lage von Bauten usw. – als auch subjektive Werthaltungen.² Denn die Auswahl des Dargestellten treffen Menschen, Individuen mit persönlichem Hintergrund und spezifischen Interessen. Der Architekt Kevin Lynch nannte die Karten, die er in den 1950er-Jahren von Privatpersonen von ihrer eigenen Stadt anfertigen liess, mentale Karten, denn neben Strassennamen oder öffentlichen Gebäuden fanden sich sehr persönliche, individuell memorierte Orte wie vielleicht ein Sandkasten, das Wirtshaus auf dem Nachhauseweg oder das Haus des Klavierlehrers. Aber auch die Strassenkarte des TCS (Touring Club der Schweiz) ist nicht wirklich objektiv, zeigt sie doch vor allem das Strassennetz für den motorisierten Privatverkehr; ebenso eine Meereskarte, die Länder und Kontinente als weisse Flecken ausblendet, während sie die Tiefe und Beschaffenheit des Meeresgrunds detailliert wiedergibt.

Weltweit gehört ein Prozent des Grund und Bodens Frauen.³ Als aktive Gestalterinnen traten Frauen nun «folgerichtig» über die kleinmassstäbliche Ebene in die Baudisziplin ein; anfänglich über den Wohnbereich (S. 48 ff.), der eine kleinteilige, häusliche, ja intime Welt repräsentiert. Auch in den Städtebau erfolgte der Einstieg der Frauen über kleinere Eingriffe, die kaum spektakulär und entsprechend wenig repräsentativ waren. Darum ging es aber gar nicht, denn die Motivation von Frauen, sich im Bereich der Planung und des Städtebaus

einzumischen, lag in der Sorge um ihre persönliche Sicherheit im Alltag. Als beispielsweise im Jahre 1990 in Zürich die Frauenlobby Städtebau gegründet wurde (S. 72), geschah dies interessanterweise nicht auf Initiative von Architektinnen oder Planerinnen; nein, es war das Team vom Notteltelefon für vergewaltigte Frauen, das eine Veranstaltungsreihe zum Thema «Frauen im öffentlichen Raum» organisiert hatte, woraus dann die Frauenlobby entstand. Muss eine Frau auf dem nächtlichen Heimweg einen Umweg von einer halben Stunde in Kauf nehmen, um eine für sie gefährliche Unterführung zu umgehen, beeinträchtigt dies ihre Lebensqualität. Zahlreiche neue oberirdische Fussgängerstreifen auch über stark frequentierte Strassen – wie beim Zürcher Hauptbahnhof – oder in Parkhäusern in der Nähe der Eingänge platzierte Frauenparkplätze können als Erfolge dieser Bemühungen gelten.

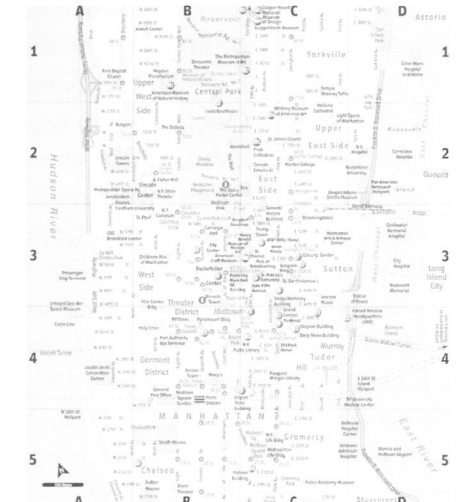
Gleichzeitig fanden sich schon früh einzelne Frauen unter den Planenden öffentlicher Einrichtungen, grosser Siedlungen oder von Kulturinstitutionen, von denen im Folgenden einige wenige exemplarisch genannt seien: Jeanne Bueche, die im Jahre 1950 die neue Kapuzinerkapelle Montcroix erbaute; dann die erst 2002 verstorbene Lisbeth Sachs, die im Atelier von Alvar und Aino Aalto in Finnland gearbeitet und dann 1951/52, zurück in der Schweiz, das Kurtheater Baden errichtet hatte; Gret Reinhard, die zusammen mit ihrem Mann Hans für die zwischen 1965 und 1968 realisierte Siedlung Gäbelbach bei Bern verantwortlich zeichnet, oder Trix Haussmann, die, wiederum mit ihrem Mann Robert, Ende der 1980er-Jahre die Erweiterung der Einkaufspassagen unter dem Zürcher Hauptbahnhof plante. Die einzige Frau aber, die heute als Alleinunternehmerin internationale Highlights realisieren kann, ist die Exil-Irakerin Zaha Hadid, deren Bergisel-Schanze über der Stadt Innsbruck im Jahr 2002 eingeweiht wurde und bereits zum neuen Tiroler Wahrzeichen avancierte.

Gitter: Dominanz des Auges

Neben Wahrzeichen sind es Schriften, Piktogramme, Strassenschilder, Haus- und Busnummern, Anzeigetafeln in Bahnhöfen oder Flughäfen, in der Regel optische Signale, über die wir uns im Alltag zu wesentlichen Teilen orientieren. Viele Dörfer und Städte der Welt basieren zudem auf einem orthogonal angelegten Strassenraster, das besonders Fremden und Ortsunkundigen ein schnelles Fortbewegen



Venedig, Beispiel eines labyrinthischen Stadtplans, Ausschnitt (Touristenkarte)



Manhattan, New York, Beispiel eines gerasterten Stadtplans, Ausschnitt (Touristenkarte)

vor Ort garantiert. Das Muster von sich im rechten Winkel kreuzenden, rhythmisch sich wiederholenden, meist linear verlaufenden Strassen findet sich seit der Antike; genannt seien Planungen im Mittelmeerraum wie etwa Priene in der heutigen Türkei, Neapel oder Paestum in Süditalien oder Timgad in Algerien. Zahlreiche dieser Anlagen gehen auf römische Militärlager zurück, die stets nach denselben, unverrückbaren Regeln gebaut waren – unabhängig von der örtlichen Bautradition und der topografischen Beschaffenheit des Geländes.

Lewis Mumford, amerikanischer Architekturhistoriker und -theoretiker, hatte die Vorliebe für derlei orthogonale Stadtgründungen einmal folgendermassen begründet: «Der Kolonist hatte kaum Zeit, sich über die Örtlichkeit zu orientieren und die Möglichkeiten des Bauplatzes zu erkunden; indem er seine Raumordnung vereinfachte, sorgte er für eine rasche und einigermaßen gleichmässige Verteilung der Bauplätze.»⁴ Gabriele Geiger, deutsche Stadtforscherin, ging in der Argumentation weiter und meinte angesichts dieser offensichtlichen Präferenz der Invasoren für gerasterte Stadtgrundrisse: «Was Mumford verschweigt, scheint mir der grundlegendere und weiter reichendere Vorteil: Kolonisierung heisst immer auch Kolonialisierung, nämlich der einheimischen Bevölkerung. Und die schachbrettartigen Planungen ermöglichen in ihrer

Übersichtlichkeit ein Höchstmass an Kontrolle.»⁵ Kontrolle durch Übersicht oder Überblick, die Begriffe suggerieren das schnelle Erfassen einer komplexen Ganzheit wie einer Stadt – aus der Vogelperspektive. Unter den menschlichen Sinnesorganen dominiert hier klar das Auge.

Siedlungen können aber auch anders konzipiert werden, beispielsweise indem die Topografie die Form einer sich den Hang hinaufschlängelnden Strasse definiert. Archäologische Ausgrabungen aus der Zeit von vor rund 7000 Jahren zeigen noch eine weitere Möglichkeit: ein Muster, das nicht primär auf einer auf das Auge abzielenden Ordnung basiert, sondern mehrere Sinne einbezieht. Dieses Muster baut überdies stark auf dem Kriterium der Ortskenntnis auf, denn es macht das Gedächtnis zu einer wesentlichen Voraussetzung für eine schnelle Orientierung. Die in Zentralanatolien liegenden Ausgrabungen von Catal Hüyük lassen einen Stadtgrundriss erkennen, der weder Strassen noch Plätze nach unserem heutigen Verständnis aufwies, sondern klar labyrinthische Züge trug. Dort reihte sich im Grundsatz eine Hauswand dicht an die nächste, Türen und Fenster in der Vertikalen fanden sich kaum, vielmehr wurden die einzelnen Wohnungen vom Dach her erschlossen. Entsprechend muss sich das öffentliche Leben mehrheitlich über der Stadt abgespielt haben.⁶ Obwohl die Funde von Catal Hüyük⁷ unterschiedlich interpretiert werden, steht fest, dass den Bewohnerinnen und Besuchern der Stadt ihre Augen nur bedingt weiterhalfen, wenn es darum ging, sich innerhalb der Siedlung zurechtzufinden. Sie mussten auch Geräusche, Gerüche oder – durch Ertasten mit den Füßen – die Beschaffenheit von Böden als Orientierungskriterien mit einbeziehen. Andererseits machte es der labyrinthische Charakter der Anlage besonders für Fremde und Ortsunkundige schwer, sich zurechtzufinden. Dies war für Einheimische wiederum insofern ein Vorteil, als sie schneller waren und Schleichwege und Abkürzungen kannten.

Landes- und Weltausstellungen

Zurück zum Millenniumswechsel 2000. Ein Stöckelschuh – vielleicht eine Rutschbahn; ein Büchsenöffner – Funktion noch offen; ein Thermometer fürs Badewasser – natürlich ein Schiffchen; dann ein Isolationsrohr, gebogen und aluminiumverkleidet – eine Bar? Dies ist nur eine kleine Auswahl von Gegenständen, die zu einer Collage zusammengestellt und grau besprüht auf eine Platte

geklebt wurden. Über das Ganze spannt sich eine Art Raumgitter, ob als Koordinatensystem oder bildhafter Rahmen sei dahingestellt. Das Modell findet sich im Archiv des Schweizerischen Landesmuseums. Es ist eine Studie zur Expo.01. Sie stammt aus der Zeit der so genannten Cuisine, als eine Gruppe von Künstlern unter der Leitung der damaligen künstlerischen Direktorin Pipilotti Rist erste Ideen für die vier Arteplages entwickelte. Alltagsgegenstände, die aus ihrem angestammten Kontext genommen und in einen neuen transferiert wurden, bildeten Modelle, die nicht einen geplanten Endzustand massstabsgetreu wiedergeben, sondern Stimmungen und Atmosphären simulieren und stimulieren sollten.

Rund vierzig Jahre früher, im September des Jahres 1960, waren Bernhard Luginbühl, Daniel Spoerri und Jean Tinguely an den Chefarchitekten der Expo 64 von Lausanne herangetreten, den Tessiner Alberto Camenzind. Sie stellten ihm ein Modell vor, genannt das «Dynamische Labyrinth». Sie wollten für die Landesausstellung eine begehbare Plastik bauen, mit Laufstegen, Rolltreppen und Aufzügen in einer riesigen Rohreisenstruktur, mit einem Helikopterlandeplatz auf dem Dach, einer Riesenvolière mit Spatzen, einer Milchbar mit Kuh hinter Glas und mit einer Bierstube. Auch ein Lachraum und ein weinender Raum war vorgesehen in dieser «machine à émouvoir». Die Plastik wäre rund 80 Meter lang, 60 hoch und 30 tief gewesen.⁸ Das Projekt wurde bekanntlich nicht realisiert; Jean Tinguely baute gewissermassen stellvertretend die «Heureka» – heute an der Seepromenade in Zürich Tiefenbrunnen zu besichtigen.

Der Architekt Willi Walter war zehn Jahre später für den Schweizer Auftritt an der Expo 70 in Osaka verantwortlich.⁹ Er konstruierte eine auf einer Stütze schwebende Filigranstruktur; sie war wiederum nicht begehbar. An den Enden dieses feingliedrigen, aus Aluminiumteilen aufgebauten und über 60 000 Knoten verbundenen Raumgitters leuchteten 32 000 Glühlämpchen, wobei die «Lichtwolke» von Klängen untermauert wurde. Nebenbei sei erwähnt, dass Peter Zumthor die Idee des Klangraums für den Schweizer Pavillon der Expo 2000 in Hannover wieder aufgegriffen und weiterentwickelt hatte.

Gut dreissig Jahre nach Osaka wurde dann eine Plastik realisiert, die die Leute wirklich ersteigen konnten, ohne Rolltreppen zwar, wohl aber mit Laufstegen, Treppen – und einer Wasserbar. Nicht Licht und Ton zeichneten diese Struktur aus, sondern Wasser und Nebel. Die Wolke von Yverdon-les-Bains, auch «the Blur» genannt, wurde neben dem Murtener Monolithen von Jean Nouvel zusehends zum Symbol der Expo.02, ihre eigentliche Marke. Sie war Teil des Konzepts



Arteplage Yverdon-les-Bains, 2002, Luftaufnahme (Bild: Beat Widmer)

des internationalen Teams «Extasia», das Mateja Vehovar (S. 94 f.) und Stefan Jauslin zusammengestellt hatten – mit u. a. Adriaan Geuze als Landschaftsarchitekt sowie Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio, den Verantwortlichen der Wolke. Nach dem Niedergang traditionswürdiger Bereiche der Schweizer Maschinenindustrie war nun keine «machine à émouvoir» wie seinerzeit für die Expo 64 geplant, sondern ein Garten der Verführung, «des paysages d'émotions».

Labyrinth: Klaviatur der Sinne

Das auf dem Landweg anreisende Publikum hatte das Expo-Gelände in Yverdon-les-Bains durch eine an Robinsonspielfläche erinnernde Holzkonstruktion betreten. Unmittelbar nach Passieren dieses markanten Tors fanden sich die Angereisten sofort in einer bunten, je nach Jahreszeit intensiv duftenden Hügelandschaft wieder. Nun galt es, sich zu entscheiden. Jeder und jede musste seinen oder ihren eigenen Weg entweder vorbei an einer Musikbühne, über den grossen

Festplatz oder zwischen mit Tulpen respektive mit Astern bepflanzten Hügeln in Richtung Ausstellungen selbst suchen. Möglicherweise stand man unversehens in einer Nebelschwade, nachdem einem die Sonne noch Sekunden zuvor den Rücken gewärmt hatte. Der Nebel war auch ein sinnlicher Wegweiser zur Wolke, die man vom Eingang aus nicht sehen konnte. Dass man das Wahrzeichen der Ausstellung bei Betreten derselben nicht sehen konnte, war ungewöhnlich und für manchen irritierend. Die Arteplage Yverdon-les-Bains aber folgte keinen Achsen, sie war nicht hierarchisch aufgebaut: mit den keinem rechten Winkel gehorchenden, amöbenförmigen Hügeln und Dächern phasenweise eher labyrinthisch ...

Die Expo.02 war keine «Frauen-Expo», obwohl in der Öffentlichkeit und den Medien teilweise entsprechend thematisiert (S. 13 ff.). Als Teil einer Entwicklung – weg von einer rein funktionalen Architektur im Sinne des «form follows function» hin zu einer stärker experimentellen, teilweise lustvollen, einer bunten, sinnlicheren Architektur, die sich über Landes- oder Weltausstellungen anschaulich nachzeichnen lässt – hat sie wohl dennoch ein Gesicht, das unübersehbar «weiblich» konnotierte Charakterzüge trägt. Die Architektin Isa Stürm (S. 78 f.) beispielsweise spricht von einer Befreiung, als sie mit ihrem Büro 1998 an einem Wettbewerb der damaligen Expo.01 unter der künstlerischen Federführung von Pipilotti Rist teilnahm. Ein derartiges Wettbewerbsprogramm habe sie noch nie gesehen, neben Funktionen und Quadratmeterangaben fanden sich dort Beschreibungen zu erwünschten Stimmungen, die explizit von den Ausschreibenden formuliert waren, sinngemäss Lust-, Schmerz- oder auch verwirrende Orte.¹⁰ Auch Philip Ursprung spricht im Zusammenhang mit den Planungen der Expo.01 von einer Fülle neuartiger, komplexer Räume; so sei beispielsweise Transparenz über weite Strecken einer spezifischen Opatizität oder Nebelhaftigkeit gewichen.¹¹

Nun definiert der deutsche Philosoph Gernot Böhme Atmosphäre als Interaktion zwischen dem Menschen und seiner Umgebung; Atmosphäre kann also erst entstehen, wenn sich mindestens eine Person in einem – geschlossenen oder offenen – Raum aufhält. Es ist die Reibung zwischen den Lebenden und der Materie der toten Hülle, die Stimmung erzeugt. Bei dieser Interaktion oder Reibung spielen nun eine Vielzahl von Sinnen eine Rolle: das Visuelle, überdies der Geruch eines Raums, dessen Geräuschkulisse oder die Härte seines Bodens, die Oberflächenbeschaffenheit der Wände. Böhme spricht in diesem Zusammenhang auch vom leiblichen Raum, den er dem geometrischen, abstrakten, dem

nicht zentrierten der Moderne gegenüberstellt.¹² Ein leiblicher, zentrierter Raum bedingt aber einen Körper. Erst über den Körper kann Sinnlichkeit empfunden und gelebt werden. Schliesslich meint die Amerikanerin Deborah Fausch, dass eine gegenseitige Annäherung von Geist – gewissermassen dem abstraktem Raum – und Körper – dem leiblichen Raum – zu einer neuen Weiblichkeit führen kann. Anders formuliert: Sinnliche Architektur ist auch weibliche Architektur.¹³

Anmerkungen

- 1 Dolores Hayden: *The Power of Place. Urban Landscape as Public History*. Cambridge, 1995.
- 2 Ákos Moravánszky in der Vorlesung *Architekturtheorie IV*. 5.6.2003, ETHZ.
- 3 Joni Saeger: *Der Fischer Frauen-Atlas. Daten, Fakten, Information*. Frankfurt am Main, 1998. S. 76.
- 4 Lewis Mumford, in: *Die Stadt*, München 1979. Zitiert nach: Geiger, 1986. S. 27/28.
- 5 Gabriele Geiger: *Frauen Körper Bauten. Weibliche Wahrnehmung des Raums am Beispiel Stadt*. München, 1986. S. 27/28.
- 6 Vgl. u. a. <http://matriarchat.net/welt/catal.html>.
- 7 Vgl. hierzu u. a. Dörte Kulmann: *Raum Macht & Differenz. Genderstudien in der Architektur*. Wien, 2003. S. 48–65.
- 8 Christof Kübler: Alberto Camenzind, Chefarchitekt der Expo 64: ein Gespräch, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz*. Heft 1, 1994. S. 8/9.
- 9 Vgl. u. a. *Werk*. Heft 11, 1970. S. 728ff.
- 10 Interview der Autorin mit Isa Stürm vom 20. Mai 2003 in Zürich.
- 11 Philip Ursprung: *Unter Druck: Die Expo.01 in der dünnen Luft der Privatisierung*, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz*, Heft 2, 2002, S. 48/50.
- 12 Gernot Böhme in einem Vortrag anlässlich des Symposiums «Stoffwechsel» an der ETH Zürich vom 21.5.2003.
- 13 Vgl. zum Thema u. a. auch: Deborah Fausch: *The Knowledge of the Body and the Presence of History – Toward a Feminist Architecture*, in: *Architecture and Feminism*. New York, 1996, S. 38–59.