

Die approbierte Originalversion dieser Dissertation ist an der Hauptbibliothek der Technischen Universität Wien aufgestellt (<http://www.ub.tuwien.ac.at>).

The approved original version of this thesis is available at the main library of the Vienna University of Technology (<http://www.ub.tuwien.ac.at/englweb/>).

Emanuela Semlitsch

SPIELRÄUME LASSEN

Performative Interventionen
im Kontext der Stadt



Technische Universität Wien

DISSERTATION

SPIELRÄUME LASSEN

Performative Interventionen im Kontext der Stadt

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen
Grades einer Doktorin der technischen Wissenschaften
unter der Leitung von

Ao.Univ.Prof.ⁱⁿ DIⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Sigrid Hauser
E 253/4 | Institut für Architektur und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

DI^{IN} EMANUELA SEMLITSCH

Matr. Nr. 9826495

Salzachstr. 38/3/12, 1200 Wien

Wien, am 30.05.2012

Kurzfassung

Spielräume lassen – Performative Interventionen im Kontext der Stadt

Forschungsgegenstand dieser Arbeit sind die im theatralen Spiel und den performativen Interventionen entstehenden Räume und Situationen. Es sind Räume des spielerischen Als-ob und der improvisierten Spontankommunikation. Durch den temporären und experimentellen Charakter der Interventionen eröffnen diese Möglichkeiten der kurzfristigen Gestaltung von Räumen ergänzend und parallel zu langfristig angelegten Entwicklungsprozessen. Gleichzeitig bezieht sich der Begriff des Spielraums auf die Funktions- und Wirkungsweise der performativen Interventionen, welche in beabsichtigter Weise Freiräume des Denkens und Handelns herstellen. In der performativen Praxis werden wohlüberlegte Angebote gesetzt, die sowohl Kommunikation als auch Reflexion herausfordern. Obwohl es konkrete Eingriffe vor Ort sind, stellen sie keine definitiven Antworten dar, sondern ermöglichen im Gegenteil das Hinterfragen von Selbstverständlichkeiten. Die Aufforderung „Spielräume lassen“ stellt damit eine Synthese der Antworten auf die im Rahmen dieser Arbeit gestellten Forschungsfragen nach den Potenzialen, Bedingungen und Methoden performativer Praxis dar.

Ausgangspunkt ist die Suche nach Möglichkeiten, die unsichtbaren und ungreifbaren Aspekte des Stadtalltags wie Atmosphäre, Emotion oder Imagination als Bestandteile von Raumproduktions- und Raumwahrnehmungsprozessen zu verstehen und dementsprechend in die Raumplanungspraxis zu integrieren. Dazu liefert die eigene Tätigkeit als Straßentheatermacherin einen wichtigen Impuls, da das Theater bereits traditionellerweise ein weites Spektrum an Kommunikations- und Interaktionsformen – insbesondere im Bereich des Erlebens, des Fühlens und des Imaginierens – bietet. Zudem agiert das Straßentheater im öffentlichen Raum der Stadt, wodurch ein intensiver Austausch im direkten Kontakt mit den Menschen entsteht und

die Stadt und ihr Alltag auf eine besondere Weise erschlossen werden kann. In der Weiterentwicklung der eigenen Praxis wird vielfach auf implizites Wissen zurückgegriffen, das sich über lange Zeiträume entwickeln konnte. Es ist in den Handlungen der Menschen eingeschrieben und wird durch diese Handlungen weitergegeben. Dieses Wissen aufzuschließen und in der Verschnidung mit dem Wissen aus der Raumplanung produktiv zu machen, ist das Ziel dieser Arbeit.

Performative Interventionen im Kontext der Stadt sind seit einigen Jahren allgegenwärtig – sowohl in den Bereichen Tanz, Theater und künstlerische Installation als auch in der Architektur und der Stadtentwicklung. Das Anliegen dieser Arbeit ist es, Diskussionsgrundlagen und Qualitätskriterien – insbesondere für die Raumplanung – zur Verfügung zu stellen. In der wechselseitigen Überprüfung von Theorie und Praxis entstehen Thesen zur Beantwortung der Forschungsfragen, welche sich in drei Abschnitte unterteilen lassen: 1) Chancen und Potenziale, 2) Bedingungen und Kriterien, 3) Methoden und Strategien performativer Praxis in der Raumplanung.

Der Forschungsprozess als Wechselspiel zwischen detaillierter Betrachtung einzelner Phänomene und distanzierter Strukturierung spiegelt sich im Aufbau der Arbeit wider, welche sowohl Situationsanalysen (Nahaufnahmen) als auch theoretische Verortungen (Perspektiven) enthält und mit einer Überprüfung der Ergebnisse im Rahmen universitärer Lehre schließt.

Inhalt

PERSPEKTIVEN

NAHAUFNAHMEN

AUF DER SUCHE NACH DEM UNSICHTBAREN — S. 9
Einleitung

PERFORMATIVES HANDELN — S. 19
Verortung von Theorie und Praxis

WIRKLICHKEIT KONSTRUIEREN — S. 85
Chancen und Potenziale

FREMDHEIT ALS IMPULS — S. 137
Bedingungen und Kriterien

SPIELRÄUME LASSEN — S. 177
Methoden und Strategien

RAUMPLANUNG UND PERFORMANZ — S. 223
Zusammenfassende Reflexionen

S. 43 — **THEATER IM ÖFFENTLICHEN RAUM**
Situationsanalysen aus der eigenen Praxis

[A1] Praça da Liberdade
[A2] El Momento Cultural
[A3] Viva Paraguay Libre
[A4] Fußball und Theater
[A5] Begegnungsort Knotenpunkt
[A6] Drei Zentimeter

S. 111 — **THEATER ALS ÖFFENTLICHER RAUM**
Ein Blick in die Geschichte

[B1] Ritual und Theater – griechische Antike
[B2] Spielleute und Hofnarren – Mittelalter
[B3] Subversives Straßentheater – 1960/70

S. 149 — **EXPLORATIVE PERFORMATIVE PRAXIS**
Zeitgenössische Projekte

[C1] Skizzen des Verschwindens – theatercombinat
[C2] acting in public – raumlaborberlin
[C3] Auf unsichtbaren Bühnen – Anne Kehl

S. 191 — **PERFORMATIVE PRAXIS ALS LERNANLASS**
Projekte von Studierenden der Raumplanung

[D1] Mehr in Sicht
[D2] Zuwanderer am Zug
[D3] Vienna Communication Station

*WIE ALLE ANDERN EINWOHNER VON FILLIDE VERFOLGST DU ZICKZACK-
LINIEN VON EINER STRASSE ZUR ANDEREN, UNTERSCHIEDST SONNEN-
UND SCHATTENGEBIETE, HIER EINE TÜR, DORT EINE TREPPE, EINE BANK,
WO DU DEN KORB ABSETZEN KANNST, EINE KLEINE VERTIEFUNG, WO
DU MIT DEM FUSS HÄNGEN BLEIBST, WENN DU NICHT AUFPASST. DER
GANZE REST DER STADT IST UNSICHTBAR.*

— Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte

Auf der Suche nach dem Unsichtbaren

Einleitung

Eine Vorstellung in der Stadt, eine Bühne im Alltag, die Familie am Tisch heißt uns willkommen, freut sich über ihren unerwarteten Logenplatz, ein Kind, das gerade gehen lernt, entdeckt die langen Stoffbahnen, rot, blau und schwarz-weiß-kariert auf grauem Asphalt, manche flüstern, andere fragen, erste Gäste nehmen Platz, manche ziehen die Schuhe aus, Wohnzimmer-Atmosphäre unter Unbekannten, Jugendliche bestehen auf ihren Fußballplatz, später sitzen sie oben auf der Mauer, Zuschauer, jederzeit zum Absprung bereit, zwei Männer holen zwei Bänke, Kinderwagen bilden einen Kreis, Vorbeikommende bleiben stehen, andere gehen weiter; Kinder, hin- und hergerissen zwischen Neugierde und Sicherheit, das Spiel hat längst begonnen, Welten entstehen, auf der Bühne und hinter der Bühne, vor Ort und im Kopf. Anspannung, Schreckmomente, Zwischenrufe, manche schreien, andere halten den Atem an, das gemeinsame Lachen befreit; ist es vorbei, bleiben Sonnenblumenschalen auf den Tüchern und Menschen, die schauen oder fragen oder erzählen, bis wir weg sind – und auch danach.

Assoziative Erinnerungssplitter aus der eigenen Straßentheaterpraxis öffnen den Blick auf spontane Kommunikations- und Interaktionsprozesse in öffentlichen Räumen der Stadt. Diese sind geprägt von unsichtbaren Faktoren wie Atmosphären, Erinnerungen, Imaginationen oder Emotionen, die in jedem städtischen Raum eingeschrie-

ben sind. Durch sie werden die Wahrnehmung und das Handeln der Menschen wesentlich beeinflusst, ohne dass dies immer bewusst ist. Sprechen Menschen jedoch über Städte, über Alltagswege oder über ihr Wohnviertel, so sind diese Beschreibungen voller subjektiver, mosaikartiger Bilder, die sich aus vielen kleinen Einzelteilen zusammensetzen. Gelerntes und Erlebtes, Gehörtes und Gelesenes, Reflektiertes und Imaginiertes bilden gemeinsam das Bild der Stadt, das die Menschen in sich tragen, wenn sie sich durch die Stadt bewegen, wenn sie sie betrachten oder wenn sie über sie sprechen.¹

Es sind kollektive und individuelle Geschichten der Menschen, die die Räume zu dem machen, was sie sind bzw. als was sie wahrgenommen werden. Die geplante bzw. gebaute Stadt ist lediglich ein kleiner Bestandteil dieser Stadtwahrnehmung, erst die Fülle an unsichtbaren Phänomenen macht eine Stadt spannend und reich an Erlebnismöglichkeiten. Der Begriff des Unsichtbaren bezieht sich hier nicht auf einen Gegensatz von visuell und nicht-visuell, vielmehr sind damit diejenigen Aspekte des Stadtalltags gemeint, die nicht auf den ersten Blick erkennbar sind, kaum rational-wissenschaftlich fassbar sind oder die sich geläufigen Mess- und Analysemethoden entziehen. Andere Methoden sind nötig, um das Unsichtbare der Stadt zu benennen, ihm einen Ausdruck zu verleihen.

Einer derjenigen, die diese Phänomene mit einer besonderen Sensibilität aufzuspüren und sie mithilfe von sprachlichem Feingefühl zu schildern vermögen, ist Italo Calvino. In seinem Werk „Die unsichtbaren Städte“² beschreibt er in Form von fiktiven Reiseberichten unzählige Städte, die ebenso als fiktiv zu bezeichnen sind, gleichzeitig aber Bestandteile aller realen Städte darstellen. Das Besondere an den Reiseberichten ist Calvinos Fähigkeit zum analytischen Zerlegen der städtischen Wirklichkeit in unscheinbare Einheiten und Zusammenhänge und seine gleichzeitig sehr berührende, evozierende Sprache, die ein Verstehen abseits von rationalen Denkmustern ermöglicht. Calvino spricht von Atmosphären und Energien, von Gegensätzen und Ähnlichkeiten, vom Ankommen und Verlassen der Städte, von der äußeren Gestalt und dem inneren Leben der Gebäude, von Fragen und Mutmaßungen, von Fremden und Einheimischen, von den Alten und den Jungen, von Blicken und Lauten, von den Beziehungen zwischen den BewohnerInnen, von der Vergangenheit der Städte, von Geheimnissen, von Träumen und Geschichten.

Sowohl in der Sensibilität für das Unsichtbare als auch in der Sprache zu seiner Vermittlung liegt mein besonderes Interesse im Blick auf die Stadt. Die traditionellen Darstellungsmethoden der Raumplanung wie Karten und Pläne, wissenschaftliche Berichte und statistische Auswertungen erscheinen in diesem Bereich als

unzulänglich. Damit werden systematisch eben diejenigen Ebenen des Städtischen ausgeblendet, die Calvino so treffend beschreibt. Wenn wir jedoch den Gegenstand der Raumplanung ernst nehmen – den Raum –, dann müssen Methoden gefunden werden, die es ermöglichen, auch diejenigen Zusammenhänge zu erkennen, die sich unserem Auge und unserem Denken nicht in offensichtlicher Weise präsentieren.

Auf meiner Suche nach dem Unsichtbaren finde ich in meiner eigenen Straßentheaterpraxis wichtige Hinweise und Anhaltspunkte. Denn das Straßentheater stellt einen Eingriff in die städtische Alltagsrealität dar und provoziert damit spontane Reaktionen, anhand derer das Alltagswissen der Menschen und das Gedächtnis der Orte auf eine besondere Weise sichtbar bzw. erlebbar werden. Es hat die Wirkung eines Vergrößerungsglases, mit welchem vorhandene Strukturen und Prozesse verstärkt oder überhaupt erst an die Oberfläche geholt werden. Gleichzeitig arbeitet das Straßentheater bzw. das Theater im Allgemeinen mit Methoden und Mitteln, die einen bewussten Umgang mit unsichtbaren Faktoren wie Atmosphäre, Imagination oder Emotion ermöglichen. In seiner langjährigen Tradition kann das Theater auf ein profundes theoretisches wie praktisches Wissen im Bereich der nonverbalen Kommunikation und der Improvisation, des Ephemeren und des Versuchsweisen, des Gefühlten und Erlebten zurückgreifen. Die Wirklichkeit mit einem feinen Sensorium zu lesen, Situationen gemeinschaftlich zu erzeugen und Räume auf vielfältige Weise zu kommunizieren sind Potenziale, die der theatralen Arbeit innewohnen.

Es scheint daher sinnvoll, theatrale und performative Praktiken zum Anlass zu nehmen, um daraus neue Sichtweisen und Kommunikationsformen für die Raumplanung zu entwickeln. Dies ist kein vollkommen neuer Ansatz. Seit etwa der Jahrtausendwende entstehen zahlreiche theoretische und praktische Arbeiten auf unterschiedlichen Ebenen des Zusammendenkens von Stadtraum und Performance, welche insbesondere durch einen Fokus auf öffentlichen Räume gekennzeichnet sind.

Theater und Öffentlichkeit waren bereits in der Geschichte eng miteinander verbundene Sphären. Wir finden in verschiedenen Epochen typische theatrale Phänomene, die öffentliche Räume des Verhandels darstellen, so beispielsweise das Theater der griechischen Antike oder der Hofnarr des Mittelalters. Gleichzeitig gibt es in jeder Kultur, zu jeder Zeit, an jedem Ort sogenannte cultural performances: Feste, Tänze, Lieder, Kleidungsvorschriften etc., womit die jeweilige kulturelle Identität öffentlich aufgeführt und reproduziert wird.

Zeitgenössische performative Interventionen im Stadtraum greifen dieses Potenzial des Herstellens von Öffentlichkeit bzw. – weiter gefasst – von Wirklichkeit auf. Vorläufer dieser Praxis finden wir in den experimentellen Aktionen der Situa-

1 vgl. Lynch 2001

2 Calvino 2007

tionisten oder auch im subversiven Straßentheater der 1960er Jahre. Aufführungen im öffentlichen Raum der Stadt dienen hier dazu, Räume der Begegnung und Aushandlung abseits von wirtschaftlich, politisch oder medial vordefinierten Zielen zu schaffen. Während diese häufig Gegenpositionen zu herrschenden Verhältnissen auf Ebene der Gesellschaftspolitik ebenso wie auf Ebene der Stadtplanung darstellen, wird heute performative Praxis auch in direkter Zusammenarbeit mit Stadtplanungsinstanzen eingesetzt.³ Aber auch in den künstlerischen Bereichen Tanz, Theater, Performance, Installation etc. ist der öffentliche Stadtraum zunehmend Medium, Gegenstand, Arbeitsort. Anliegen des Städtischen werden in den performativen Aktionen thematisiert und öffentlich gemacht.

Performative Interventionen in der Raumplanung – Forschungsfragen

Ziel dieser Arbeit ist es, Potenziale performativer Praxis im Raumplanungskontext zu erkennen und zu beschreiben, darauf aufbauend Bedingungen und Kriterien zu benennen, die es ermöglichen, diese Potenziale zu entfalten, und schließlich danach zu fragen, mit welchen Strategien, Methoden und Taktiken dies erreichbar ist. Wesentlich in dieser Arbeit ist der Rückgriff auf das Wissen aus den Bereichen Theater und Performance, welches den praktischen Arbeiten wie auch theoretischen Diskursen innewohnt, um es für die Praxis und Theorie der Raumplanung nutzbar zu machen. Ich erforsche theatrale und performative Methoden mit dem Ziel, räumliches und praktisches Wissen sichtbar zu machen und damit im Bereich der Raumplanung forschen und intervenieren zu können. Dazu untersuche ich professionelle performative Praxis im öffentlichen Raum und suche dabei nach Antworten auf folgende Fragenkomplexe:

1) Chancen und Potenziale. Warum kann performative Praxis für die Raumplanung bzw. für urbane Räume im Allgemeinen relevant sein? Wie verändert sich die Stadt und ihr Alltag durch performative Interventionen? Was kann performative Praxis in städtischen Räumen oder für diese im besten Fall leisten? Worin liegen die Potenziale und Qualitäten, die Bedeutung oder der Sinn für die Raumplanung?

2) Bedingungen und Kriterien. Unter welchen Bedingungen können sich die jeweiligen Potenziale entfalten? Wie können Qualitäten und Kriterien definiert werden, um performative Interventionen im Kontext der Raumplanung zu entwickeln, zu diskutieren und zu evaluieren? Welche Bedingungen benötigt bzw. erzeugt performative Praxis?

3) Methoden und Strategien. Welche bewusst oder unbewusst eingesetzten Methoden, Strategien und Mittel werden in performativen Interventionen angewandt? Was können wir von den künstlerischen Disziplinen wie Tanz, Theater, Performance-Kunst, Installation für die Theorie und Praxis der Raumplanung lernen? Was können performative Methoden im Raumplanungskontext bedeuten?

Forschende Praxis – Zur Methode

Ausgangspunkt dieser Forschungsarbeit ist die eigene Straßentheaterpraxis. Aus diesen Erfahrungen entwickeln sich Fragestellungen, die auf eine Weiterentwicklung und Erweiterung der Raumplanungspraxis ausgerichtet sind. Damit weist diese Arbeit eine Nähe zur Aktionsforschung auf, welche die Erforschung und Veränderung der (eigenen) Praxis zum Ziel hat. Der englische Begriff *action research* wurde in den 1940er Jahren vom Sozialpsychologen Kurt Lewin geprägt und in der deutschsprachigen Diskussion insbesondere durch die Pädagogen Herbert Altrichter und Peter Posch in den 1990er Jahren erneut eingebracht.⁴

Wesentlich an der Methode der Aktionsforschung ist die Begründung der Fragestellung in der eigenen Praxis mit dem Ziel, Erkenntnisse über diese Praxis zu erlangen, um damit wiederum das Handlungsrepertoire zu erweitern. Es ist ein laufendes Wechselspiel zwischen Theorie und Praxis bzw. zwischen Aktion und Reflexion. Die eigene Praxis wird durch entsprechende Analyseschritte reflektiert, die daraus gewonnen Erkenntnisse sind Grundlage für die Entwicklung von Handlungsalternativen, welche wiederum in der Praxis getestet werden.⁵

Dieses Wechselspiel zwischen Theorie und Praxis liegt der vorliegenden Arbeit in besonderer Weise zugrunde und spiegelt sich im Aufbau der Arbeit. Ansätze aus Raum- und Performancetheorien geben dabei Ansatzpunkte und Suchraster für die Analyse der performativen Praxis vor, welche wiederum Fragen und Thesen aufwirft, die an die Theorie gerichtet werden bzw. woraus Theorien entwickelt werden. Um zu einer breiteren Fundierung der Erkenntnisse zu gelangen, werden die Situationsanalysen aus der eigenen Tätigkeit durch ausgewählte Fallbeispiele aus der Theatergeschichte und Analysen zeitgenössischer performativer Arbeiten ergänzt. Die Rückführung auf die eigene Praxis geschieht dann in einem letzten Schritt, wenn die Erkenntnisse aus dieser Forschungsarbeit in ein Lehrveranstaltungskonzept für Raumplanungsstudierende einfließen, welches ich gemeinsam mit zwei Kollegen entwickelt habe.

Für die Analyse der theatralen und performativen Praxis greife ich auf grundlegende Methoden der *Grounded Theory*⁶ zurück, welche in den 1960er Jahren von

³ Beispielhaft hierfür sind die performativen Interventionen im Rahmen des Stadtentwicklungsprozesses der Seestadt Aspern in Wien zu nennen; vgl. content. associates (2012); Wien 3420 (2012)

⁴ vgl. Altrichter/ Posch 2006

⁵ vgl. Mc Niff/ Whitehead 2006

⁶ vgl. Breuer 2010

Barney G. Glaser und Anselm L. Strauss begründet wurde und mittlerweile einige Weiterentwicklungen mit unterschiedlichen Ausprägungen erfahren hat. Ziel der Grounded Theory ist die Theoriegewinnung anhand qualitativer Auswertungsmethoden. Diese bauen auf einem permanenten Vergleich auf, d.h. Datengewinnung, Datenanalyse und Theorienentwicklung wechseln sich im Laufe des Forschungsprozesses ab, Theorieansätze und empirische Daten werden laufend miteinander verglichen. Das Entwickeln und Präzisieren von Hypothesen und Kategorien steht nicht (nur) am Beginn des Forschungsvorhabens, sondern ist wesentlicher Bestandteil des gesamten, iterativ angelegten Prozesses.

Ausgangspunkt für die Forschungsarbeit sind beobachtete Phänomene und damit verbundene Forschungsfragen. In Kodierungsprozessen werden die Phänomene in kleine Einheiten zerlegt, welche mit Bedeutungen belegt und mit entsprechenden Begriffen bezeichnet werden. Dabei kann zwischen offenem, axialem und selektivem Kodieren unterschieden werden. Das offene Kodieren ist die Suche nach wiederkehrenden Mustern im Datenmaterial, nach Unterschieden und Gemeinsamkeiten, um daraus Kategorien zu entwickeln. Mithilfe des axialen Kodierens werden Zusammenhänge zwischen Kategorien, Subkategorien und Schlüsselkategorien gesucht. Das selektive Kodieren schließlich ist die Analyse des Datenmaterials anhand der bereits entwickelten Kategorien. Zur Systematisierung von Kategorien und Subkategorien verwende ich Arbeitsdiagramme, welche ich während des Forschungsprozesses laufend erneut zusammenstelle. Dies dient mir zur Abstrahierung des analysierten Datenmaterials und zur theoretischen Konzeptualisierung⁷ und spiegelt sich letztendlich im Aufbau der Arbeit mit ihren Abschnitten und Unterpunkten wider.

Das Datenmaterial wird ebenfalls im Laufe des Forschungsprozesses ausgewählt, und zwar in erster Linie nach dem Kriterium seiner Eignung dafür, neue Erkenntnisse im Rahmen des Forschungsprozesses zu gewinnen. Dieses Prinzip nennt sich Theoretisches Sampling. Auswahl und Analyse von empirischen Daten werden solange fortgesetzt, bis eine sogenannte theoretische Sättigung erreicht wird, also derjenige Punkt, an dem keine neuen Erkenntnisse bezüglich der Fragestellung aus neuem Datenmaterial zu erwarten sind. Bezüglich der Art des Datenmaterials gibt es in der Grounded Theory keine grundsätzlichen Einschränkungen. Fotos, Notizen und Erinnerungen können ebenso aufschlussreich sein wie wissenschaftliche Texte oder historische Bild Darstellungen. „All is data.“⁸ Der Analyseprozess inklusive der Relevanz und Herkunft der Daten wird jedenfalls an entsprechender Stelle im Text nachvollziehbar gemacht.

Die Theorien, auf welche ich in der Analyse der Fallbeispiele zurückgreife, dienen der Einordnung und Reflexion der Phänomene, die ich im Rahmen der Analysen beschreibe und untersuche. Sie bieten Begrifflichkeiten und Suchraster, gleichzeitig werden sie durch die Verschneidung mit der Praxis gewissermaßen auf ihre Alltags-tauglichkeit hin überprüft. Auch das Wissen und die Theorien, die ich im Rahmen dieser Arbeit entwickle, stehen in einem engen Zusammenhang zur entsprechenden Praxis. Darauf verweist der Begriff der *forschenden Praxis*, nämlich auf den Erkenntnisgewinn, welcher in der Praxis selbst entsteht bzw. durch ihre Reflexion. Das Ziel dieser Arbeit ist es, auf aktuelle Themen und Problemstellungen möglichst praxisnah einzugehen und aus der wissenschaftlichen Reflexion heraus Material im Sinne von Denkanstößen zu liefern.

Performative Interventionen in der Raumplanung stellen ein höchst aktuelles Themenfeld dar, wie durch zahlreiche praktische Arbeiten und Praxisberichte belegt wird. Im wissenschaftlichen Diskurs der Raumplanung wie auch in der entsprechenden universitären Lehre ist dieses Themenfeld jedoch kaum repräsentiert. Mit der vorliegenden Arbeit soll diesbezüglich eine Grundlage zur Verfügung gestellt werden, in welcher Argumentationen, Kriterien und Methoden aus unterschiedlichen Disziplinen und Praktiken zusammengeführt, überprüft und verglichen werden. Damit wird ein Überblick über das Themenfeld geschaffen, es werden weiterführende Fragen zu Teilbereichen aufgeworfen, und es werden Ideen und Impulse für eine performative Praxis in der Raumplanung gegeben.

Perspektiven und Nahaufnahmen – Aufbau der Arbeit

Aus dem Wechselspiel der Forschungsmethode zwischen Theorie und Praxis entsteht der Aufbau der schriftlichen Arbeit: In vier Abschnitten unter dem Begriff der *Nahaufnahmen* werden Fallbeispiele verschiedener Kategorien dokumentiert und mit jeweils bestimmten Fragen konfrontiert. „Nahaufnahme“ deshalb, weil hier einzelne Situationen und Phänomene aus der Nähe betrachtet werden, um darin jene Faktoren benennen zu können, welche für die Fragestellungen dieser Arbeit aufschlussreich erscheinen. Die Nahaufnahmen dienen einerseits dazu, Thesen zu generieren bzw. die aufgestellten Thesen nachvollziehbar und greifbar zu machen, andererseits können sie als Inspirationsquelle und Anhaltspunkt für eigene performative Praxis dienen. Der letzte der vier Nahaufnahmen-Abschnitte nimmt eine Sonderrolle ein: Hier werden Erkenntnisse aus der Forschungsarbeit im Rahmen universitärer Lehre überprüft. Er stellt damit gewissermaßen einen Ausblick darauf dar, in welcher Form die Erkenntnisse in die Praxis – in diesem Fall der Lehrpraxis – einfließen können.

⁷ ebd.: 104

⁸ Glaser, zitiert in: Breuer 2010: 60

Jeweils zwischen den Nahaufnahmen finden sich vier Abschnitte unter dem Sammelbegriff der *Perspektiven*. Hier werden wesentliche Begriffe und Themen überblicksmäßig dargestellt und (Zwischen-)Ergebnisse der Analysen zusammengefasst. Im Gegensatz zur Nahaufnahme wird damit, bildlich gesprochen, ein Schritt zurück gemacht, um die analysierten Phänomene aus größerer Distanz, d.h. in ihren Zusammenhängen verstehen und darstellen zu können. Die Perspektiven-Kapitel dienen der theoretischen Verortung und der Beantwortung der eingangs aufgestellten Forschungsfragen. In ihrem zusammenfassenden Charakter können sie zudem als richtungweisend für die performative Praxis in der Raumplanung verstanden werden.

Um die Bezüge zwischen den Perspektiven und den Nahaufnahmen kenntlich zu machen, habe ich die einzelnen Fallbeispiele der Nahaufnahmen mit einer Kurzbezeichnung (von A1 bis D3) versehen. Diese Kürzel tauchen in den Perspektiven-Kapitel jeweils in eckigen Klammern dort auf, wo ich mit Fragen, Thesen und Interpretationen auf die entsprechende Situation aus der Praxis verweise.

Durch diesen Aufbau der Arbeit entstehen unterschiedliche Lesbarkeiten. Zum einen dient die Abfolge der einzelnen Abschnitte der Entwicklung und Beantwortung der Fragestellungen zur performativen Praxis. Erkenntnisse aus jedem Kapitel fließen kontinuierlich in die darauffolgenden ein. Zum anderen kann in einer Abfolge der Perspektiven-Kapitel eine sehr dichte, theoretische Abhandlung gelesen werden – beispielsweise um die eigene Praxis zu überprüfen –, während die Nahaufnahmen-Abschnitte das Herausgreifen und die Lektüre einzelner Situationsanalysen ermöglichen, um daraus konkrete Ideen und Reflexionsanregungen für die eigene Praxis zu holen. Schließlich bilden die Querverweise zwischen den Perspektiven- und Nahaufnahmen-Kapiteln eine Lesbarkeit abseits des linearen Aufbaus, die ein Springen zwischen den Abschnitten je nach eigenen Bedürfnissen und Wissensstand ermöglichen soll.

*DIE STIMMUNG DESSEN, DER SIE ANSIEHT, IST ES, DIE DER STADT
ZEMRUDE IHRE GESTALT GIBT.*

— *Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte*

Performatives Handeln

Verortung von Theorie und Praxis

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Erforschung theatraler und performativer Aktionen im Stadtraum. Durch den konkreten Eingriff in den Stadtalltag finden Veränderungen statt, die ich näher untersuchen möchte, um daraus auf die Potenziale performativer Interventionen schließen zu können. Straßentheatervorstellungen, Kunstaktionen und andere Arten performativer Interventionen sind Ereignisse, die im Hier und Jetzt der jeweiligen Situation entstehen. Aufgrund dieser Besonderheit unterscheiden sie sich beispielsweise grundlegend von klassischen Stadtplanungsprozessen, in welchen Ideen und Konzeptionen von Räumen auf dem Papier erzeugt werden, die in üblicherweise langfristig angelegten Entwicklungsschritten umgesetzt werden sollen. Die realen Räume vor Ort weisen dabei immer komplexere Wirklichkeiten auf, als dies das Planungsmodell darzustellen und zu berücksichtigen vermag.

Performative Interventionen sind Aufführungen, die im Handeln und in der Interaktion zwischen Menschen erzeugt werden. Sie entstehen und vergehen damit am Ort und zur Zeit des Geschehens. Trotz ihres flüchtigen Charakters können sie in bestimmten Fällen nachhaltige Transformationen erzeugen. Im Folgenden sollen diese Möglichkeiten zur Wirklichkeitstransformation näher beleuchtet werden, ebenso wie jene Eigenschaften, Funktions- und Wirkungsweisen von performativen Handlungen, mithilfe derer diese Transformationen ausgelöst werden können.

Die nun folgenden Ausführungen dienen dazu, darauf aufbauend die *performative Situation* im Rahmen von Theateraufführungen, Aktionen und Interventionen fassen und definieren zu können. Es werden hiermit Ansätze für das Verständnis und die entsprechende theoretische Einordnung der Fallbeispiele sowie für die Kategorienbildung in deren Analyse entwickelt. Wissenschaftliche Grundlagen dazu finden sich naturgemäß in der Theaterwissenschaft, jedoch auch in den Disziplinen

der Sprachwissenschaften und der Kulturwissenschaften, in der Kunstgeschichte, in den Performancetheorien und in der Urbanismuskussion.

Ein Standardwerk in der Beschäftigung mit dem Performativen stellt der von Uwe Wirth¹ herausgegebene Sammelband „Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften“ dar. Darin finden sich sowohl eine geschichtliche Einordnung des Konzeptes als auch Begriffsdefinitionen, Grenzziehungen und Annäherungen einzelner Disziplinen. Weiters hervorzuheben sind die umfassenden Forschungsarbeiten zum Thema von Erika Fischer-Lichte, Professorin am Berliner Institut für Theaterwissenschaften und bis 2010 Leiterin des Sonderforschungsbereiches „Kulturen des Performativen“². Sie hat 2004 in ihrer aufschlussreichen Buch-Veröffentlichung „Ästhetik des Performativen“³ wesentliche Grundlagen im Bereich der Performanztheorie geschaffen, auf welche ich mich wiederholt beziehen werde.

Um das Konzept des Performativen entsprechend verstehen und anwenden zu können, ist ein Blick in die Geschichte unumgänglich, da erst dadurch Bezüge und Inhalte sichtbar werden, die die Bedeutung des Performativen in heutiger Zeit erhellen. Zur Veranschaulichung und zum besseren Verständnis der Zusammenhänge zwischen den vorgestellten Konzepten, insbesondere aus dem Unterpunkt „Performative Praxis im Kontext der Stadt“, dient die geschichtliche Einordnung, welche in Abb.1 am Ende dieses Kapitels grafisch dargestellt wird.

Die Aufführung als körperlich-sinnliches Erlebnis

Der Begriff des Performativen wurde seit den 1950er Jahren geprägt.⁴ Die Ursprünge des damit verbundenen Verständnisses liegen jedoch etwas weiter zurück in der Geschichte, nämlich im Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Theaterwissenschaft als eigenständige Universitätsdisziplin entstand. Bis dahin war Theater als Gegenstand den Literaturwissenschaften zugeordnet. Dementsprechend stand der literarische Text im Vordergrund der wissenschaftlichen Forschungen, der Kunstcharakter des Theaters wurde über die Dicht- und Schreibkunst definiert. Aufgrund dieser Reduktion auf die „wortkünstlerische Schöpfung des Einzelnen“⁵ plädierte der Germanist Max Herrmann für die Schaffung einer eigenen Theaterwissenschaft, in welcher das Theater nicht durch das literarische Werk, sondern durch die Aufführung als gemeinsame Leistung von SchauspielerInnen und Publikum definiert wird.

Die Besonderheit und der Kunstcharakter des Theaters liegen in dieser Sichtweise in der Aufführung als körperlich-sinnliches Erlebnis. Der Wegbereiter und Begründer der Theaterwissenschaft Max Hermann, der schließlich das 1923 gegründete Berliner Institut für Theaterwissenschaften leitete⁶, konzentriert seine Analyse dieser

Aufführungssituation auf das Verhältnis zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen. Seiner Auffassung nach nehmen beide Seiten gleichermaßen an der Aufführung teil, die Aufführung wird durch die „leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“⁷ konstituiert. Die Rolle der ZuschauerInnen liegt also nicht nur im Beobachten und Verstehen, sondern in einer Art Mitspiel. Es geht um „ihre physische Präsenz, ihre Wahrnehmung, ihre Reaktionen. Die Aufführung entsteht als Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern. Die Regeln, nach denen sie hervorgebracht wird, sind als Spielregeln zu begreifen, die zwischen allen Beteiligten – Akteuren und Zuschauern – ausgehandelt und gleichermaßen von allen befolgt wie gebrochen werden können. Das heißt, die Aufführung ereignet sich *zwischen* Akteuren und Zuschauern, wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht.“⁸

Erika Fischer-Lichte zeigt Zusammenhänge zwischen der theoretischen Arbeit Herrmanns und der Theaterpraxis seiner Zeitgenossen auf und führt als Beispiel die Inszenierungen Max Reinhardts an: Hier finden sich für die damalige Zeit ungewöhnliche theatrale Elemente, wie Laufstege durch den ZuschauerInnen-Raum oder Chöre und SchauspielerInnen im und hinter dem Publikum. Die ZuschauerInnen müssen aktiv entscheiden, wohin sie ihren Blick und ihre Aufmerksamkeit wenden, bzw. was sie dadurch verpassen.⁹ Durch diese Form der Inszenierung wird dem Publikum eine aktive Rolle zugesprochen, gleichzeitig kann sie aber auch als Bewusstmachung der ohnehin, wie von Herrmann ausgeführt, aktiven Rolle der ZuschauerInnen verstanden werden.

Exkurs: In diesem Beispiel zeigt sich eine untrennbare Einheit von Theorie und Praxis: Theaterwissenschaftliche Erkenntnisse über die Rolle der ZuschauerInnen im theatralem Geschehen entstehen in und aus der Praxis und fließen direkt in die Praxis wieder ein. Dieses Wechselspiel ist Grundlage der vorliegenden Arbeit und findet sich im Rückgriff auf Ansätze aus der Aktionsforschung (siehe Einleitung: „Auf der Suche nach dem Unsichtbaren“), in der Erforschung der Wissensproduktion im Alltagshandeln (siehe Kapitel „Wirklichkeit konstruieren“) oder im Verweis auf die forschende Praxis als Methode der Stadtplanung und -forschung (siehe Kapitel „Spielräume lassen“). Ein praktisches Beispiel für den Zusammenhang von Theorie und Praxis findet sich in der Nahaufnahme „Drei Zentimeter“ [A6]: Erkenntnisse über die performative Situation und die Rolle der eigenen Vorstellungskraft werden in diesem Beispiel thematisiert und zum Ausgangspunkt für die theatrale Inszenierung, woraus in der Situationsanalyse wiederum neue Erkenntnisse entstehen.

1 Wirth 2002

2 vgl. Freie Universität Berlin 2012

3 Fischer-Lichte 2004

4 vgl. Austin 2002

5 Herrmann 1918, zitiert nach Fischer-Lichte 2004: 43

6 Beck 2007b: 1104; Kotte 2005: 150f.; Fischer-Lichte 2004: 43

7 ebd.: 47

8 ebd., Hervorhebung im Original

9 ebd.: 48

Durch die Fokussierung auf die realen Körper im Raum verlieren für Max Herrmann die Geschichte, der Text und seine Bedeutungen an Relevanz. Nicht die fiktiven Figuren in den fiktiven Welten sind für ihn von zentralem Interesse, sondern die realen und flüchtigen Räume, die im Theater immer wieder aufs Neue entstehen. Der Körper der SchauspielerInnen ist damit nicht nur Bedeutungsträger im Sinne der Verkörperung einer fiktiven Figur, sondern er wirkt – sinnlich wahrnehmbar – auch als reale Gegebenheit mit realen Eigenschaften im realen Raum. In den Inszenierungen Max Reinhardts zeigt sich dieses reale Erleben in neuartigen Formen des Auftretens und ungewohnten Bewegungs- und Spielmöglichkeiten für die SchauspielerInnen und in den damit verbundenen neuen Wahrnehmungs- und Erlebnismöglichkeiten für die ZuschauerInnen. In logischer Konsequenz dieses Theaterverständnisses ist es das physisch-sinnliche Miterleben, in Ergänzung zur gedanklich-imaginären Leistung, welches die ästhetische Erfahrung im Theater bestimmt und wodurch Bedeutungen hervorgebracht werden. Ästhetizität entsteht im Ereignis der Aufführung, in der Einmaligkeit, Flüchtigkeit und Unwiederholbarkeit der Situation.¹⁰

Fischer-Lichte zeigt eine interessante Parallele zwischen den etwa zeitgleichen Begründungen der beiden wissenschaftlichen Disziplinen Theaterwissenschaft und Ritualforschung auf. Letztere stellt den gemeinsamen Vollzug von Handlungen gegenüber dem Mythos in den Vordergrund. Durch das Handeln im Ritual werden demnach nicht bestimmte Bedeutungen ausgedrückt, sondern überhaupt erst hervorgebracht. Mythen sind im Ansatz der Ritualforschung also das Ergebnis, nicht die Begründung der rituellen Handlung, wie wissenschaftliche Forschungen bis dahin zu erklären versuchten. Auch hier erkennen wir eine Verschiebung oder Umkehrung: der Mythos als Text, Zeichen, Bedeutung gerät in den Hintergrund, wichtig wird das Ereignis und das Erlebnis des Rituals. Fischer-Lichte macht darauf aufmerksam, dass bereits mit diesen Verschiebungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Verständnis für den Begriff des Performativen entwickelt wurde, welcher erst ab 1955 als solcher eingehend analysiert und definiert wird.¹¹

Performative Äußerungen

Die Entwicklung der Theorien des Performativen findet ihren Ursprung in der Sprachphilosophie: John L. Austin führt diesen Begriff in Bezug auf sprachliche Äußerungen in seinen Vorlesungen „How to do things with Words“ im Jahr 1955 an der Harvard Universität ein.¹² Performative Äußerungen sind nach Austin sprachliche Äußerungen, welche nicht einen Sachverhalt beschreiben, sondern (neue)

Sachverhalte erst herstellen – „Fälle [...], in denen etwas *sagen* etwas *tun* heißt“.¹³ Ein einfaches Beispiel einer solchen performativen Äußerung stellen die Worte des Standesbeamten „Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau“ bzw. die Ja-Worte der Eheleute dar. „Wir würden hier sagen, daß wir mit der Äußerung etwas *tun*, und zwar heiraten, und nicht etwa etwas berichten, etwa *daß* wir heiraten.“¹⁴ Weitere Beispiele performativer Äußerungen finden sich in den Handlungen des Wettens, Taufens oder Vermachens.¹⁵

Performative Äußerungen im Sinne Austins lassen sich anhand zweier Merkmale charakterisieren: Sie sind selbstreferentiell und wirklichkeitskonstruierend. „Selbstreferentiell“ meint hier, dass mit der sprachlichen Äußerung eben genau jene Handlung vollzogen wird, von der sie spricht: Die Person wettet, indem sie sagt, dass sie wettet. „Wirklichkeitskonstruierend“ wiederum bedeutet, dass mithilfe der sprachlichen Äußerung eine (neue) soziale Wirklichkeit hergestellt wird: Nach der performativen Äußerung in der Hochzeit oder der Taufe sind die betroffenen Personen tatsächlich verheiratet bzw. getauft. Ein wesentlicher Punkt in den Ausführungen Austins ist die Erkenntnis, „daß Sprechen eine weltverändernde Kraft entbinden und Transformationen bewirken kann“.¹⁶ In dieser Möglichkeit zu Transformation und Veränderung über performatives Sprechen bzw. Handeln werden die Potenziale performativer Praxis in der Raumplanung verortet, worauf ich in weiterer Folge noch zurückkommen werde.

Performative Äußerungen sind nun weder wahr noch falsch, wie es eine Feststellung sein kann, vielmehr können sie „gelingen“ oder eben nicht. „Außer daß man die Wörter der performativen Äußerung aussprechen muß, müssen in der Regel eine ganze Menge anderer Dinge in Ordnung sein und richtig ablaufen, damit man sagen kann, wir hätten unsere Handlung glücklich zustande gebracht“.¹⁷ Die Worte des Standesbeamten beispielsweise in einem anderen Rahmen oder von einer anderen, nicht autorisierten Person ausgesprochen, haben nicht dieselbe Wirkung. Der institutionelle und soziale Rahmen ist für das Gelingen der performativen Äußerung wesentlich.¹⁸

Obwohl Austin die zu Beginn seiner Vorlesungen vorgenommene Unterscheidung von performativen und konstativen (feststellenden) Aussagen bald selbst wieder verwirft, werden seine Erkenntnisse heute in den unterschiedlichsten Disziplinen als Ausgangspunkt einer sehr umfassenden Diskussion um das Phänomen des Performativen benannt. In der Weiterentwicklung seiner Theorie bezieht sich Austin darauf, dass sprachliche Äußerungen nicht als *entweder* performativ *oder* konstativ zu kategorisieren sind, sondern dass sie immer beide Aspekte beinhalten können.

13 Austin 2002: 63, Hervorhebung im Original

14 ebd., Hervorhebung im Original

15 ebd.: 63f.; Wirth 2002: 10f.

16 Fischer-Lichte 2004: 32

17 Austin 2002: 64

18 Fischer-Lichte 2004: 33

10 ebd.: 49ff.

11 ebd.: 43ff.

12 ebd.: 31

Es ist der Aspekt des Performativen, welchem aktuell großes Forschungsinteresse entgegengebracht wird. Die unterschiedlichen Definitionen, die den Begriff des Performativen zu fassen suchen und dabei dem Gegenstand der jeweils eigenen Disziplin (Sprachwissenschaft, Kulturwissenschaften, Theaterwissenschaft etc.) gerecht werden sollen, sind durchwegs von den Grundannahmen Austins – selbstreferentiell und wirklichkeitskonstruierend – geprägt. Auch im Rahmen dieser Forschungsarbeit wird sich zeigen, dass diese Definition einen brauchbaren Rahmen für die Analyse performativer Situationen bietet. Es wird sich aber auch herausstellen, dass diese Situationen nie in ihrer Gesamtheit als performativ zu verstehen sind, sondern dass der Aspekt des Performativen zum Zweck seiner Analyse jeweils zu bestimmen ist.

Ein wesentlicher Schritt in der Entwicklung der Theorien des Performativen – insbesondere auch für diese Arbeit – ist die Übertragung des Begriffs von rein sprachlichen Äußerungen auf menschliche Handlungen im Allgemeinen sowie die Überprüfung des Begriffes in den Situationen des Theaters.

Cultural Performance

Die Performativität menschlicher (Alltags-)Handlungen wird im Rahmen des Forschungsansatzes der Cultural Performance seit den 1960er/70er Jahren untersucht. Bedeutende Arbeiten hierzu lieferten die Ethnologen Milton Singer und Victor Turner sowie der Theateranthropologe Richard Schechner.¹⁹ Ihre Untersuchungen beziehen sich auf alltägliche Aufführungs- und Darstellungssituationen, wie z.B. Feste, Rituale, Spiele, Wettkämpfe, Tänze, Konzerte, Kleidung, Körperpflege etc. Wir finden diese Situationen der Cultural Performance und ihre je unterschiedlichen Ausprägungen in allen Kulturen. Es sind sich wiederholende Handlungen und Ereignisse, durch welche die jeweilige Kultur konstituiert bzw. das eigene kulturelle Selbstverständnis dargestellt und reproduziert wird.²⁰

Eine Theateraufführung ist in dieser Definition eine Form von Cultural Performance. Auch in den unterschiedlichsten Tätigkeiten des Produzierens und Herstellens, des Tauschens und Veränderns finden wir die performativen Elemente von Kultur.²¹ Diese Handlungen sind insofern performativ, als sie nicht als Zeichen für etwas anderes stehen, nicht in erster Linie etwas bedeuten sollen, sondern Bedeutungen selbst herstellen, kulturelle Wirklichkeit konstruieren. Damit wird auch in den Kulturwissenschaften – analog zu den Theaterwissenschaften und der Ritualforschung – ein neuer Weg eingeschlagen: von der Analyse und Entschlüsselung von beständigen Zeichen und Texten als Bedeutungsträger hin zur Analyse von flüchtigen Handlungen und Ereignissen als Bedeutungsproduzenten.²²

Eine zentrale Bedeutung in der Weiterentwicklung des Begriffes des Performativen, welcher körperliche Handlungen explizit einschließt, nimmt die Arbeit der Philosophin Judith Butler ein.²³ Sie untersucht die Konstitution von Geschlechtsidentität auf Basis performativer Handlungen. Nach Butler ist Identität im Sinne einer körperlichen und sozialen Wirklichkeit nicht biologisch gegeben, wie auch Handlungen nicht als Ausdruck von Identität zu verstehen sind. Handlungen definiert Butler als performative Akte: In der Wiederholung von Gesten, Bewegungen und Handlungen wird Identität bzw. insbesondere Geschlechtsidentität erzeugt und auch der Körper selbst gewissermaßen geformt, hervorgebracht.²⁴

Wesentlich an dieser Konstitutionsleistung ist, dass es sich bei den performativen Akten immer um kollektive Handlungen und gemeinsame Erfahrungen handelt. Indem ich mich beispielsweise als Frau so verhalte und bewege, wie es gesellschaftliche Vorstellungen vorgeben, reproduziere ich die gesellschaftlich tradierte Geschlechtsidentität der Frau. Die Gemeinschaft beeinflusst also die Möglichkeiten des/r Einzelnen durch sich wiederholende Handlungsmodelle, gleichzeitig bietet dieser Rahmen dem/r Einzelnen die Möglichkeit des Brechens mit den vorgegebenen Modellen – jedoch möglicherweise gefolgt von Sanktionen von Seiten der Gemeinschaft. Eine Handlung ist demnach nicht als eigenständig und unabhängig zu betrachten und zu analysieren, sondern immer als Teil eines Ganzen, das zudem bereits wirksam ist, bevor die einzelne Handlung stattfindet.²⁵ Im Verständnis der Cultural Performance sind performative Äußerungen und Handlungen immer in zwischenmenschliche und gesamtgesellschaftliche Beziehungen eingebettet, beziehen ihre Kraft aus vergangenen Ereignissen und Bedeutungssetzungen und richten sich schließlich wiederum an die Gemeinschaft.²⁶

„[...] Performances [sind] kulturelle Praktiken, die erst in Bezugnahme auf das soziale Feld, in dem sie stattfinden, verstehbar werden. Als performative Praxis der Aufführung sind sie Bestandteil einer nicht-repräsentativen Wissenskultur; Eigenschaften wie Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit, Körperlichkeit und Flüchtigkeit machen sie zu einem anderen Medium der Wissensproduktion.“²⁷ Nach Klein und Sting werden in den Cultural Performances Werte und Ziele einer Kultur sichtbar, da sie unser Handeln formen und lenken. Indem wir kommunizieren und performative Verhaltensweisen anwenden, lernen wir kulturelles Vokabular, kulturelle Grammatik.²⁸ (Cultural) Performances ermöglichen damit zum einen das Weiterführen, Reproduzieren und Aneignen von Kultur und Tradition, sie ermöglichen aber auch das Hervorbringen von Bedeutungen und das Herstellen von neuem Wissen. Ergänzend zur Wirklichkeitskonstruktion können also Potenziale performativer Praxis in der

19 Kotte 2005: 149ff.

20 vgl. Klein/ Sting 2005: 7; Fischer-Lichte 2002: 289f.

21 ebd.: 293

22 Dies. 2004: 36

23 vgl. Butler 2002

24 Fischer-Lichte 2004: 37

25 ebd.: 39

26 vgl. Wirth 2002: 35

27 Klein/ Sting 2005: 9

28 Turner o.J., zitiert in Klein/ Sting 2005: 7f.

Möglichkeit zur Bedeutungsproduktion wie auch als Anlass und Impuls für Lernprozesse bestimmt werden. Dies wird in den nachfolgenden Fallbeispiel-Analysen zu überprüfen sein. Eine zentrale Frage, die sich aus der Performanztheorie heraus entwickelt und an die konkrete Praxis gestellt werden soll, ist die Frage danach, was in und durch performative Situationen entsteht bzw. entstehen kann. Anhaltspunkte zur Beantwortung finden wir u.a. in jener Kunstrichtung, die sich eben genau diesen Charakter des Performativen zum Gegenstand und damit zunutze gemacht hat: in der Performance-Kunst.

Performance-Kunst

Parallel zum „performative turn“ in den Sprach- und Kulturwissenschaften findet in den 1960er und 70er Jahren ein „Performativierungsschub“ statt, der in den bildenden Künsten seinen Ausgang nimmt, jedoch auch in anderen Kunstrichtungen, wie Musik, Literatur und Theater, ablesbar ist, und der von Beginn an einen fließenden Übergang unterschiedlicher Kunstrichtungen schafft.²⁹ Mit dem Begriff der Performance-Kunst wird auf den aktionistischen Charakter der Kunst verwiesen, gleichzeitig ermöglicht er ihre Betrachtung losgelöst von den klassischen Kunstdisziplinen.

Die Performance-Kunst, welche in den 1960er und 1970er Jahren ihren Höhepunkt erlangt, ist auf die Arbeitsweise der Futuristen, Dadaisten, Surrealisten und Bauhauskünstler zurückzuführen.³⁰ So wurden bereits im 1909 begründeten Futurismus sogenannte Serate inszeniert, die die Aktion als Medium nutzten, um Wirklichkeit nicht nachzuahmen, sondern originale Neuschöpfungen entstehen zu lassen. Bilder wurden präsentiert, Lautgedichte vorgetragen, Manifeste ins Publikum geschleudert, das Publikum beschimpft, ... Das Publikum sollte immer wieder aufs Neue überrascht und aktiviert werden, Provokation war ein wichtiges Stilmittel, um die Menschen aus ihrer Lethargie aufzurütteln.³¹

Weiterentwicklungen dieser Aktionskunst finden sich im abstrakten und mechanischen Theater des Bauhauses, im Cabaret Voltaire und der Merzbühne der Dadaisten, den zusammenhanglosen Traumbild-Collagen und dem absurden Theater der Surrealisten.³² Und in den sogenannten Dada-Ausflügen und surrealistischen Deambulationen wird die Stadt als Lebenswelt aktionistisch thematisiert.*

Eine der bedeutendsten Ausprägungen in der Entwicklung der Performance-Kunst war die um 1960 in New York entstandene Happening-Bewegung³³, welche durch den Vollzug tatsächlicher Ereignisse im Gegensatz zur Als-ob-Situation im Theater gekennzeichnet ist. Durch das Setzen von bekannten Dingen, Situationen und Handlungen in einen neuen Kontext werden neue Bedeutungen erzeugt. Dies

steht in der Tradition des Ready-made³⁴ aus der Zeit des Dadaismus und Surrealismus, wo es alltägliche Objekte sind, die in einen neuen Kontext gestellt werden. Während das Ready-made als eine Weiterentwicklung der Kunstform der Collage in skulpturaler Weise verstanden werden kann, stellt das Happening schließlich eine Art Aktionscollage dar.

Einer der ersten und bedeutendsten Vertreter der Happening-Bewegung ist der Maler Allan Kaprov, welcher 1959 in New York in der Reuben Gallery „18 Happenings in 6 Parts“ veranstaltet. Kaprov bringt Action Painting, Partitur und Performance in eine Synthese. Mithilfe eines interaktiven und partizipativen Umfeldes und strengen Partituren wird das Publikum zum integrativen Bestandteil des Gesamtkunstwerkes.³⁵ In Köln wiederum veranstaltet 1961 der Aktionskünstler Wolf Vostell Happenings unter dem Titel „Cityrama 1“. Hierzu „schickte er die Teilnehmer auf Schrottplätze und Trümmergrundstücke, zu bestimmten Straßenecken und in Hauseingänge, wo sie Ereignisse beobachten, Erinnerungen wachrufen oder vorgeschriebene Handlungen vollziehen sollten“.³⁶

Parallel zum Happening entwickeln sich die internationale Fluxus-Bewegung³⁷ mit Josef Beuys, John Cage, Yoko Ono, Nam June Paik, Wolf Vostell und vielen anderen KünstlerInnen sowie der Wiener Aktionismus mit Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler und ihnen nahestehenden KünstlerInnen wie beispielsweise Valie Export und Peter Weibel. An diesem Punkt ist anzumerken, dass die Definitionen der Kunstformen rund um die Performance-Art in der Literatur höchst uneinheitlich verwendet werden, wie auch die zugehörige Kunstpraxis unterschiedlichste Ausprägungen aufweist. „Die Vielfalt der Begriffe erklärt sich aus der heterogenen historischen Entwicklung der [Performance] sowie den unterschiedlichen Richtungen der Kunstkritik und der Theoriebildung.“³⁸ Im Rahmen dieser Arbeit wird eine weit gefasste Definition des Begriffs der Performance-Kunst zu Grunde gelegt, nämlich als Sammelbegriff für verschiedene künstlerische Aktions- und Darstellungsformen, welche die Gemeinsamkeit haben, in erster Linie Ereignisse statt Werke³⁹ und damit „Gemeinschaften des Augenblicks“⁴⁰ zu schaffen. Dazu zählen Action painting, Aktionismus, Body Art, Environments, Events, Happenings, Land-Art, Live-Art, Performance-Art etc.⁴¹ Die Merkmale dieser szenischen Kunstpraxis liegen in ihrer Momenthaftigkeit und Unwiederholbarkeit, in der körperlichen Präsenz und ihrer Subjektivität, in der Integration des Unvorhersehbaren durch die Definition des (theatralen) Raumes durch die Aufführung selbst. Die (erfolgreiche) Kommunikation und Interaktion, das Gelingen performativer Handlungen also, wird zum Qualitätsmerkmal der Performance.⁴²

34 vgl. hierzu die künstlerischen Arbeiten von Marcel Duchamp

35 vgl. Schröder/ Beck 2007: 439

36 Simhandl 2007: 460f.

37 vgl. ebd.: 462ff.; Schröder/ Beck 2007

38 Schröder 2007: 779

39 Fischer-Lichte 2004: 29

40 Klein/ Sting 2005: 10

41 vgl. Schröder 2007: 779; Kotte 2005: 146f.; Fischer-Lichte 2004: 22f.

42 vgl. Klein/ Sting 2005: 10ff.

* siehe: Performatives Handeln > Performative Praxis im Kontext der Stadt

29 Fischer-Lichte 2004: 22ff.

30 Schröder 2007: 779

31 Simhandl 2007: 376ff.

32 Schröder 2007: 779

33 vgl. Schröder/ Beck 2007

Der öffentliche Raum der Stadt war immer wieder Ausgangspunkt und Gegenstand, um die Möglichkeiten der Performance-Kunst zu testen und auszuloten.⁴³ Die Wahrnehmung der Stadt und das aktive Eingreifen in den städtischen Alltag waren deshalb bereits in den Anfängen der Performance-Kunst wichtige Themen. Die Stadt bot ein reichhaltiges „Materialangebot“ für die Umdeutung und Umnutzung im Sinne des Ready-made und der Collage. Durch ihren Alltagscharakter unterstützte sie das Ziel der Aktionskunst, nicht zu unterscheiden zwischen Kunst und Leben, zwischen Darstellen und Zuschauen. Vielmehr wurden die ZuschauerInnen mit unterschiedlichen Methoden zu MitspielerInnen. Charakteristisch für die Aktionskunst ist die Provokation und Konfrontation mit Überraschendem und Ungewöhnlichem. Dadurch sollte Selbstverständliches sichtbar gemacht und hinterfragt werden, sollten Grenzen und Blockaden überwunden werden.⁴⁴ Das Publikum kann und soll auch nicht zwischen ernst und unernst unterscheiden.⁴⁵ Es wird nicht mit fiktiven Figuren in fiktiven Räumen und fiktiver oder komprimierter Zeit (wie im klassischen Theater) konfrontiert, sondern mit realen Ereignissen. Dadurch entstehen neue Bedingungen für das Zuschauen: die Bedeutungen sind nicht vorgegeben, sondern werden aufgrund individueller Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Assoziationsprozesse im teilweise zufälligen Zusammentreffen der Eindrücke den Aktionen zugeschrieben. Zuschauen bedeutet kreatives Handeln, die Aufführung entsteht erst mit und in den ZuschauerInnen. Da einige dieser Bestimmungen der Performance-Kunst auch auf das Theater zutreffen bzw. zutreffen können, wie bereits zu Beginn des Kapitels erläutert, möchte ich im Folgenden eine eingehendere Begriffsklärung vornehmen.

Performativität – Theater – Performance

In Unterscheidung zur Performance-Kunst definiere ich den Begriff der Performance unter Bezug auf Sprach- und Kulturwissenschaften in seiner Bedeutung als Universalbegriff für das Konzept der Aufführung im Allgemeinen. In diesem Sinne stellen Theateraufführungen ebenso Performances dar wie Rituale und Feste oder bestimmte Arten von Alltagshandlungen. Grundsätzlich kann jegliches menschliches Handeln unter bestimmten Voraussetzungen als Performance bezeichnet werden.⁴⁶ Entscheidend ist der performative Charakter, welcher mithilfe der Eigenschaften wirklichkeitskonstruierend und selbstreferentiell bestimmt werden kann. Mit „Performance“ werden also keine neuen Phänomene bezeichnet, sondern es werden damit Interpretationskategorien für bereits bekannte Phänomene geschaffen, welche das „Darstellen, Machen, Aufführ[en], Ausstellen, Herstellen eines Ereignisses“⁴⁷

betreffen. Performance bezeichnet damit die Aufführung als „kommunikatives, sinnliches Ausstellen [und] Präsentieren von Haltungen, Seinsweisen, und zwar als Tätigkeit [...]“⁴⁸

Während Performance die Aufführung und damit den Akt der Herstellung eines Ereignisses durch performatives Handeln bezeichnet, steht Performativität für das *Wie* des Handelns im Rahmen dieser Aufführung: wirklichkeitskonstruierend und selbstreferentiell. Die Aufführungen (Performances) unterscheiden sich „durch ihren Grad an Performativität“.⁴⁹ Diesen Zusammenhang zwischen Performance und Performativität lässt sich nach Fischer-Lichte folgendermaßen definieren: „Performativität führt zu Aufführungen bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen.“⁵⁰

Der Vollständigkeit halber möchte ich hier ergänzen, dass ich im Verlauf des Analyseprozesses zugunsten einer eindeutigen Verortung der Konzepte auf die Verwendung des deutschen Begriffes „Performanz“ verzichte. Dieser wird häufig „in der deutschsprachigen Diskussion verwendet [...], um beide Seiten [Performance und Performativität] abzudecken“.⁵¹ Aus diesem Grund taucht er in dieser Arbeit als zusammenfassender Begriff im letzten Kapitel auf.

Auch wenn Performance und Theater hin und wieder gleichbedeutend verwendet werden, ist anzumerken, dass der Begriff der Performance ein wesentlich weiterer ist als der des Theaters. „So kann jede theatralische Veranstaltung als Performance, aber nicht jede Performance als Theater bezeichnet werden.“⁵² Das Theater ist eine mögliche Ausprägung von Performance (wie auch Feste, Rituale oder Demonstrationen). Es macht sich performative Strategien zunutze, spitzt diese zu, arbeitet in bewusster Weise damit. Das Theater kann somit als die Kunst des Performativen beschrieben werden.⁵³ Performance-Kunst als besondere szenische Kunstform stellt eine weitere Zuspitzung performativen Handelns dar, indem sie performatives Handeln sichtbar macht, verschärft, intensiviert, radikalisiert.⁵⁴ Theater und Performance-Kunst sind damit verwandte Kunstformen, die sich in ihren vielfältigen Überschneidungen und gegenseitigen Beeinflussungen nicht streng voneinander trennen lassen. Auch Hans-Thies Lehmann betont die inhaltliche Nähe der Performance-Kunst der 1960er/70er Jahre zum zeitgenössischen postdramatischen Theater, welches ebenso in erster Linie durch den Prozess definiert wird, weniger durch das fertige Produkt. Der ästhetische Wert liegt im Hervorbringen und Handeln begründet.⁵⁵

Die dem Theater und der Performance-Kunst innewohnende performative Kultur sowie ihre kontinuierliche Erforschung in der theoretischen Auseinandersetzung und ihre Weiterentwicklung in der praktischen Arbeit dienen als Grundlage für die

43 ebd.: 12

44 Simhandl 2007: 459

45 Kotte 2005: 148

46 vgl. ebd.: 148ff.

47 ebd.: 149

48 Fierbach 2002, zitiert in: Kotte 2005: 154

49 Fischer-Lichte, zitiert in: Kotte 2005: 151

50 Dies. 2004: 41

51 Schumacher 2002: 384.; vgl. auch Beiträge in: Wirth 2002

52 Simhandl 2007: 466

53 vgl. Fischer-Lichte 2002: 291

54 Dies., zitiert in: Kotte 2005: 151

55 Lehmann, zitiert nach Kotte 2005: 146

Erschließung und Entwicklung performativer Interventionsstrategien im Bereich der Raumplanung. Gleichzeitig macht die konsequente Begriffsunterscheidung deutlich, dass performatives Intervenieren nicht unbedingt mit Theater oder Performance-Kunst gleichzusetzen ist. Denn hier würden sehr bald die Grenzen des Möglichen erreicht sein: Professionelle Theaterarbeit benötigt entsprechende Rahmenbedingungen, umfassende Ausbildungs- und Vertiefungsmöglichkeiten in szenischer Praxis, Zeit und Raum für die künstlerische Auseinandersetzung. Performative Interventionen in der Raumplanung hingegen – so meine These – müssen über die Reflexion performativen Handelns eigenständige Strategien entwickeln, welche laufend auf (stadt-)raumrelevante Fragestellungen Bezug nehmen. Diese Forschungsarbeit soll entsprechende Grundlagen für die Diskussion um performative Interventionen im Rahmen von Stadtentwicklungsprozessen schaffen, sowohl in Hinblick auf Bedingungen und Kriterien, als auch auf konkrete Methoden und Strategien. Zuvor möchte ich jedoch der Frage nachgehen, welchen Sinn und welche Rolle performative Praxis in der Raumplanung überhaupt haben kann. Meine Analyse beginnt bei der Reflexion der eigenen Arbeit im Rahmen der Straßentheaterpraxis. Dazu ist es notwendig, die performative Situation im Rahmen dieser Praxis zu bestimmen und einzugrenzen.

Zur performativen Situation im (Straßen-)Theater

Austin verweist in seiner Arbeit darauf, dass performative Aussagen von SchauspielerInnen auf der Bühne unernst und damit nichtig seien. Da die ZuschauerInnen um das Unwirkliche der Aussage („als-ob“) Bescheid wissen, würde in dieser Situation nun kein neuer Sachverhalt geschaffen, wie es bei einer gelingenden performativen Äußerung der Fall wäre. „Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht.“⁵⁶

Diese Aussage Austins wurde in den unterschiedlichsten Disziplinen immer wieder aufgegriffen und diskutiert. In vielen Forschungsansätzen kam man zum Schluss, sprachliche Äußerungen und Handlungen auf der Bühne unter bestimmten Rahmenbedingungen oder Blickwinkeln sehr wohl als performativ zu bezeichnen. Einer dieser Blickwinkel ist die Zitierbarkeit jedes Zeichens – nach Derrida wesentliches Merkmal im Gebrauch von Sprache. „Jedes Zeichen kann [...] aufgrund seiner Zitierbarkeit mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte erzeugen.“⁵⁷ Diese Zitierbarkeit – das Herausnehmen und Rekontextualisieren – von Zeichen schafft nach Derrida überhaupt erst die Voraussetzung für performative Äußerungen.⁵⁸ Demnach sind auch Aussagen

und Handlungen von SchauspielerInnen auf der Bühne als Zitate zu betrachten, welche einen neuen Kontext erschaffen. Auch Judith Butler versteht jede Handlung als Rezitation, ihre Performativität ergibt sich aus der Wiederholung vorangegangener Handlungen und Normen. Während Performance das singuläre, unwiederholbare Ereignis darstellt, baut Performativität also auf der Wiederholung von Zeichen und Handlungen auf.⁵⁹

Die Thematik der Rekontextualisierung von Zeichen behandelte auch Erving Goffman in seiner Rahmen-Analyse, wo der Begriff der Modulation für die Verschiebung des Kontextes steht, in dem eine Aussage oder Handlung stattfindet. Der jeweilige Kontext bildet den Deutungsrahmen für die Handlung. So gibt beispielsweise der Deutungsrahmen der Bühne vor, auf welche Art und Weise die Handlungen zu verstehen sind, die wir beobachten. Damit verliert Austins Unterscheidung ernst–unernst an Bedeutung, da nach Goffman auch unmodulierte Handlungen unernst sein können und umgekehrt.⁶⁰ Wichtiger für die Bedeutungsproduktion und -transformation ist das entsprechende In-Bezug-Setzen der Handlungen und Aussagen zum jeweiligen Rahmen, in dem sie stattfinden.

Fischer-Lichte schließlich charakterisiert das Theater als „performative Kunst *par excellence*“.⁶¹ Denn über die Performance erst gelangt man zur Referenz: Veränderungen durch wirklichkeitskonstituierendes Handeln bringen (neue) Bedeutungen hervor.⁶² Die Theaterwissenschaftlerin untersucht diese Wirklichkeitstransformationen und Bedeutungsproduktionen durch performative Handlungen, um damit eine „Ästhetik des Performativen“⁶³ zu begründen. Dabei greift sie auf die Charakterisierung performativer Äußerungen als wirklichkeitskonstruierend und selbstreferentiell aus der Sprechakt-Analyse von Austin genauso zurück wie auf deren Übertragung auf körperliche Handlungen von Judith Butler und auf die Situation des Theaters in der Analyse von Max Herrmann.

Auch für die Untersuchung der Fallbeispiele im Rahmen dieser Arbeit lege ich den Aufführungscharakter von Theater – wie von Herrmann und Fischer-Lichte vorgeschlagen oder auch im Sinne der Cultural Performance – zugrunde. Von primärem Interesse ist demnach nicht die Als-ob-Situation (die gespielte Rolle, der fiktive Raum, die vermittelten Inhalte), sondern das gemeinsame reale Erleben von SchauspielerInnen und ZuschauerInnen sowie die kollektive Produktion von realen Ereignissen und der Räumen, welche in ihrer Konstellation einzigartig und unwiederholbar sind. Damit beziehe ich mich die Ausführungen von Umberto Eco: „In gewissem Sinn besteht jede dramatische Aufführung [...] aus zwei Sprechakten. Der erste wird vom Schauspieler vollzogen, der eine performative Aussage vollzieht – Ich

56 Austin 2002: 64

57 Derrida, zitiert nach Wirth 2002: 19

58 Schumacher 2002: 386

59 ebd.: 392f.

60 Goffman 2002: 188ff.

61 Fischer-Lichte 2002: 288, Hervorhebung im Original

62 ebd.: 289

63 Dies. 2004

spiele das'. [...] Der zweite Sprechakt wird durch eine Scheinaussage repräsentiert, bei welcher das Subjekt der Aussage bereits die Figur und nicht der Schauspieler ist.⁶⁴ Um ersteres, die performative Aussage, geht es bei den Analysen im Rahmen der Nahaufnahmen. Mit dem Begriff der performativen Situation im Rahmen des Theaters (oder der Intervention) bezeichne ich den Kommunikations- und Interaktionsprozess zwischen DarstellerInnen und Publikum, der durch die performativen Aussagen und Handlungen definiert wird. Die Fragen werden sich darauf beziehen, wie diese performative Situation erzeugt wird und was im städtischen Alltag, d.h. vor Ort im Moment der Aufführung entsteht. Performative Interventionen im Kontext der Stadt bzw. der Stadtplanung sind jedoch kein grundsätzlich neues Thema, sie haben aber in den letzten Jahren einen Entwicklungsschub und besondere Aktualität erfahren. Diese Entwicklung soll im Folgenden skizziert werden.

Performative Praxis im Kontext der Stadt

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts zeichnet sich auch in der stadtplanerischen Praxis eine performative Wende ab, die in der Kunst bereits vollzogen wurde. Ngo, Redakteurin der Zeitschrift „archplus“ beschreibt diese Wende als „Bewegung weg von statischen Planungs- und Arbeitsweisen hin zu kleinteilig individuellen und offen performativen Strategien“.⁶⁵ Im Jahr 2003 gibt „archplus“ zwei Ausgaben⁶⁶ zum Thema Off-Architektur heraus. Darin vorgestellt werden unter anderen performative Strategien der Architektur- und Planungsbüros raumlabor berlin, Urban Catalyst und OSA – Office for subversive Architecture. Diese Strategien sind jedoch nicht ganz neu – wie wir unter Bezug auf Kunst- und Kulturwissenschaften bereits festgestellt hatten. Performative Interventionen im Stadtraum, im Landschaftsraum, im öffentlichen Raum, welche genau diesen Raum zum Thema machen, lassen sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen.

Mit dem Dadaismus in den 1920er Jahren findet ein Übergang von der Erforschung der Bewegung in der Kunst der Futuristen zur Bewegung im Raum als ästhetische Aktion statt. Während die Futuristen den technischen Fortschritt begrüßen, und mit ihm die schnelllebige Großstadt und sogar Krieg verherrlichen, stellen sich die Dadaisten entschieden gegen diese Entwicklungen. Sie verurteilen Anonymität und Brutalität, drücken Abneigung und Ekel dagegen aus, ihre Kunst stellt eine Abkehr und Verneinung der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Situation dar – mit dem Ziel, die Scheinmoral der bürgerlichen Gesellschaft zu entlarven.

Dadaismus ist eine Anti-Bewegung: gegen die Kunst und für nichts als das reine Leben. Anstelle von Kunstwerken tritt die Aktion als gelebter Raum. Die Stadt wird

als Ready-made verstanden, in und mit ihr finden Dada-Ausflüge zu unterschiedlichen Orten in der Stadt statt – in der Regel ohne weitere Erklärungen, Begründungen oder theoretische Fundierungen. Es sind Erkundungen des Alltäglichen und damit städtische Interventionen, die einen neuen Umgang mit der Stadt aufzeigen: Es sind weder von Architekten geplante bauliche Eingriffe, noch künstlerisch-dekorative Skulpturen oder Malereien.⁶⁷

Surrealistische Deambulationen schlossen als ziellose Wanderungen an die Tradition der Dada-Ausflüge an. Auch sie sind als Opposition zu den herrschenden Verhältnissen zu verstehen. Jedoch tritt hier anstelle der vollkommenen Verneinung der Dadaisten und unter Einfluss der Theorien von Sigmund Freud eine neuerliche Wertsetzung, nämlich die des Unbewussten der Stadt und seiner BewohnerInnen. Der Raum wird als aktives Subjekt und Produzent von Empfindungen und Beziehungen verstanden.⁶⁸ Mithilfe von Assoziationen, poetischen Bildern und Traumwelten werden die Stadt und ihr Umland wahrgenommen und erforscht. Es sind „Erkundungen zwischen Wachleben und Traumleben“.⁶⁹

Nach dem zweiten Weltkrieg wird in Paris eine künstlerische Bewegung unter dem Namen „Lettrismus“ (1946–1952) begründet. Ihre Mitglieder stellen sich gegen die rein funktionale Verwendung von Buchstaben, Wörtern und Sprache, sie treten für eine Befreiung der Buchstaben ein. In spielerisch-chaotischen und dekonstruktivistischen Aktionen fragmentieren die Lettristen die Sprache, zerlegen Wörter und setzen die Buchstaben (lettre) in neue sinnfreie Zusammenhänge.⁷⁰ Diese Entwicklung folgt bezeichnenderweise auf jene Zeit, in der Slogans und Parolen zu allgegenwärtigen Bestandteilen der öffentlichen wie privaten Räume werden. Seit etwa der Jahrhundertwende hatte die gezielte Vermarktung von Produkten mithilfe von Werbeslogans auf Plakaten, Flugblättern und später auch in Werbespots begonnen,⁷¹ und zu den Zeiten der beiden Weltkriege machten sich alle politischen Lager diese Methoden für Propagandazwecke zunutze. Sprache wurde dabei auf Formeln reduziert, die jeweils ganz bestimmte Funktionen zu erfüllen hatte. Die Kunstrichtung des Lettrismus kann als Antwort auf diese Entwicklungen der Lebenswelt verstanden werden.

Aus der anarchistisch geprägten Kunstrichtung des Lettrismus geht die Lettristische Internationale (1952–1957) mit stärkerer politischer Motivation hervor. Sie setzt sich zum Ziel, „neue Strategien zu entwickeln, um das Leben in der Stadt zu verändern“.⁷² Dabei bauen sie auf den Aktions- und Darstellungsformen des Dadaismus, Surrealismus und Lettrismus auf. Als Weiterentwicklung der Dada-Ausflüge und Deambulationen entsteht die Methode des Dérive, das Umherschweifen im

64 Eco 2002: 273f.

65 Ngo 2007: 20f.

66 archplus Nr. 166, 167

67 Careri 2007: 33f.

68 ebd.: 34f.

69 Breton o.J., zitiert nach Careri 2007: 34

70 Stahlhut et al. 2007: 24

71 vgl. Spiegel Online 2012

72 Stahlhut et al.: 24

Raum zur Erkundung des Einflusses der Umgebung auf die Phantasie. Die Stadt wird als Ort der Überraschungen, der Begegnung, der Kommunikation, der sinnlichen Wahrnehmung verstanden. Die Methode der Psychogeographie versucht die psychischen Auswirkungen des städtischen Umfeldes auf das Individuum zu ergründen.⁷³ In der Lettristischen Internationale, sowie in weiterer Folge in der Situationistischen Internationale wird heftig Kritik geübt an den Wohnmaschinen des funktionalen Städtebaus, die zu Verwahrlosung, Entfremdung und Uniformierung beigetragen hatten.⁷⁴

Die Situationistische Internationale (1957–1972) forderte die „Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch ästhetische Konzepte und einer entsprechenden Praxis“.⁷⁵ Während sich die Futuristen dem technischen Fortschritt und der damit verbundenen Lebenswelt zuwandten, sich die Dadaisten davon abwandten und die Surrealisten in eine Welt des Unbewussten und der Träume abschweiften, wollten die Situationisten mit einer gelebten anderen Praxis die Lebenswelt aktiv verändern. Die Konstruktion von Situationen war oberstes Ziel. Durch Zweckentfremdung (Détournement) und aktionistische Störung sollte das Bewusstsein „entkonditioniert“ werden, das durch die von Konsum geprägte und Medien beeinflusste „Gesellschaft des Spektakels“ (Guy Debord) konditioniert wird.⁷⁶ Die Mitglieder der Situationistischen Internationale haben sich dabei intensiv mit räumlichen und städtischen Fragestellungen befasst. Die Rückeroberung und Aneignung der Alltagsräume war eine ihrer zentralen Zielsetzungen, und die gebaute Stadt wurde auch hier als Ready-made verstanden, welche durch kollektiv-kreative Interventionen erforscht und umfunktioniert wurde.⁷⁷

Dérive, Psychogeographie und Détournement (Zweckentfremdung) als zentrale Methoden der Lettristen und Situationisten finden wir in den zeitgenössischen Strategien in Architektur und Stadtplanung in Form von Stadtpaziergängen, mentalen Stadtkarten, temporären Architekturen, Zwischennutzungen von Gebäuden und Grundstücken etc. Es sind dies Handlungsstrategien, um „Beziehungen zum Raum, zwischen Planer und Planungsraum und zwischen Bewohner und Lebensraum neu [zu] fassen“⁷⁸ und Neues zu ermöglichen. Es entstehen keine abschließenden Planungsprodukte, sondern viel eher entwicklungs offene Programme, welche meist durch Beteiligung der BewohnerInnen gekennzeichnet sind. Dadurch sollen Spielräume entstehen, um aktive Raumproduktion und -aneignung zu unterstützen und anzuregen. Das vor Ort Vorgefundene wird zur bestimmenden Größe. Die Analyse eines Ortes und die Sensibilität für die Situation ist maßgeblich für diese Planungsstrategien.⁷⁹

Beispiele für zeitgenössische performative Interventionen im Stadtraum finden sich in den Arbeiten von raumlaborberlin, Urban Catalyst, OSA – Office for subversive Architecture, den Gehsteig-Guerrilleros, raumtaktik, Boris Sieverts, rimini protokoll, theatercombinat, Carpa Theater, Daniel Aschwanden und <rotor>, um hier nur einige wenige zu nennen.⁸⁰ Im Nahaufnahmen-Abschnitt „Explorative performative Praxis“ werde ich einzelne Arbeiten aus der Fülle an zeitgenössischer performativer Praxis im Kontext der Stadt herausgreifen und näher analysieren [C1] [C2] [C3].

Die genannten zeitgenössischen Personen, Teams und Kollektive kommen aus unterschiedlichen Fachdisziplinen (zumeist Tanz, Theater, Architektur, Raumplanung und Bildende Künste) und arbeiten zudem häufig disziplinenübergreifend. Die Schwerpunkte der Arbeit sind unterschiedlich gelagert im Bereich zwischen künstlerisch-ästhetischen Zielen, gesellschaftskritischen Ausdrucksformen und der Motivation zur verantwortungsvollen Lebensraumgestaltung. Auch die Organisationsform ihrer Arbeit kann sehr unterschiedliche Ausprägungen annehmen: Projekte von SolokünstlerInnen, Kooperationen zwischen Kunst, Wissenschaft und Planung, Kuratierung von Projekten, Wettbewerbsteilnahmen, Auftragsarbeiten etc. Gemeinsam ist ihnen die Arbeit vor Ort.

Performative Interventionen haben auch bereits Eingang gefunden in die von Stadtverwaltungen organisierten und gesteuerten Stadtplanungs- und Stadtentwicklungsprozesse, wie dies am geplanten Wiener Stadtteil „Aspern – Die Seestadt Wiens“ deutlich wird.⁸¹ Hier zeigt sich, dass Kreativität, Urbanität und Alltag nicht mehr Begriffe einer Gegenkultur sind, sondern bereits von Planung, Politik und Wirtschaft absorbiert wurden. Stadtmarketing ist allgegenwärtig, und Kreativität ist in der heutigen Wissensgesellschaft zu einem ökonomischen Faktor geworden, wie das Begriffe aus dieser Lebenswelt wie Kreativindustrie, Creative Class (Richard Florida) und Creative City belegen. Auch die sogenannte Bobo-Kultur (David Brooks) ist hier einzuordnen. Die spielerischen und damals subversiven Elemente des Dérive und des Détournement sind heute Teil des Spektakels der Spaßgesellschaft, Teil der individuellen Selbstverwirklichung.⁸²

Ein Beispiel für diese spielerischen Aktionen ist das im Jahr 2003 aufgetauchte Phänomen der Flashmobs: einander unbekannte Menschen versammeln sich auf öffentlichen Plätzen, um dort für kurze Zeit ungewöhnliche bzw. aufmerksamkeits-erregende Dinge auszuführen. Organisiert werden diese Flashmobs über E-Mails, Online-Communities, Mobiltelefone etc.⁸³ Es sind ursprünglich unpolitische und zumeist sinn- und zwecklose Aktionen. Zur Unterscheidung dazu hat sich der Be-

73 Careri 2007: 32ff.

74 Stahlhut et al. 2007: 22ff.

75 ebd.: 25

76 ebd.

77 Ngo 2007: 20f.

78 Kuhnert et al. 2007: 18

79 ebd.: 18f.

80 Beschreibungen und Analysen dieser Praxis finden sich u.a. in: Miles/ Hall 2005; Holling 2007; Lewitzky 2005, Simhandl 2007: 351ff.; archplus Nr. 166, 167, 183; weiters auf den Webseiten der KünstlerInnen und ArchitektInnen: raumlaborberlin 2012, Urban Catalyst 2012, osa - office for subversive architecture 2012, Gehsteig-Guerrilleros 2012, raumtaktik 2012, Sieverts 2012, Rimini Protokoll 2012, theatercombinat 2012, Carpa Theater 2012, content.associates 2012, <rotor> 2012

81 Wien 3420 2012; content.associates 2012

82 Ngo 2007: 20f.

83 vgl. projectnet 2012

griff des Smartmobs für Aktionen dieser Art – jedoch mit inhaltlichen Zielsetzungen (z.B. politisch oder gesellschaftskritisch) – etabliert.⁸⁴ Die Methode des Flashmobs wurde auch bald von Unternehmen wie Mobiltelefonieanbietern, Flugticket-Unternehmen oder TV-Sendern als Marketing-Strategie angewandt.⁸⁵

In zahlreichen Arbeiten zum Thema wird auf den Zusammenhang zwischen den Entstehen performativer Interventionsstrategien und der kapitalorientierten Entwicklung unserer globalisierten Welt hingewiesen. Klein und Sting sehen die Performance-Kunst „als kulturelles Pendant der Ökonomie [...], ist sie doch eine kulturelle Praxis, bei der die Werte der globalisierten Welt wie Beweglichkeit, Flüchtigkeit, Ortslosigkeit, Flexibilität und das permanente Neuerfinden des Selbst sich im Tun der Akteure einschreiben“.⁸⁶ Erika Fischer-Lichte beschreibt unsere zeitgenössische Kultur als eine „Kultur der Inszenierung“ oder eine „Inszenierung von Kultur“: Inszenierte Umwelt als „Environments“, zur Schau gestellter „lifestyle“ von Individuen und Gruppen, das „Shopping-Erlebnis“ beim Einkaufen sind Beispiele, die sie nennt, um zu zeigen, dass „Wirklichkeit mehr und mehr als Darstellung und Inszenierung erlebt“ wird. Die Unterscheidung von Sein und Schein wird „fragwürdig, wenn nicht gar funktionslos“.⁸⁷

Wir erleben damit heute eine andere Situation als in den Performativierungsschüben der 1920er und 1960er Jahre. Dadaisten und Surrealisten stellten sich gegen die durch Industrialisierung und Technisierung veränderte Lebenswelt, welche durch die *Anpassungsplanung*⁸⁸ dieser Zeit unterstützt wurde. Stadtplanung war eine Ingenieursaufgabe, die lediglich die technischen Voraussetzungen und entsprechenden Rahmenbedingungen für das Stadtwachstum zu schaffen hatte. Ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts setzte sich das Verständnis der *Auffangplanung* durch: Die kranke Stadt sollte nun behandelt und ihre Probleme sollten behoben werden. Die Planung wurde in ihrer ordnenden Rolle bestärkt, der funktionalistische Städtebau setzte sich durch. Uniformierung und Verwahrlosung waren vielfach die Folge, was insbesondere die Lettristische und die Situationistische Internationale mit ihren Aktionen kritisierten. Parallel zu dieser zweiten Avantgarde in den 1960er/70er Jahren hält die *Entwicklungsplanung* mit ihren wissenschaftlichen Methoden Einzug, mit welchen man meint, den Lebensraum vollständig überblicken und erfassen zu können, die Zukunft als berechenbaren Prozess im Griff zu haben und alle Probleme rational lösen zu können. Dieses Konzept scheitert an unerwarteten Entwicklungen, an der Unmöglichkeit einer vollständigen Erfassung aller Aspekte unserer Lebenswelt sowie an der Unberechenbarkeit vielfältiger Raum- und Gesellschaftsphänomene.

Heute scheint es, als würden mittlerweile alle mit denselben Strategien arbeiten,

in der Stadtplanung ebenso wie in den Marketingabteilungen der Unternehmen, in gegenkulturellen Strömungen ebenso wie in der Populärkultur. Selbstvermarktung ist in diesem Kontext zu einem zentralen Schlagwort geworden, welches in Zusammenhang mit Individualisierung, Projektarbeit und Flexibilisierung Phänomene der heutigen Lebens- und Arbeitswelt charakterisiert. Aktuelle Begriffe wie Einzel-Personen-Unternehmen oder Ich-AGs (ein Begriff aus dem deutschen Gesetzespaket Hartz II zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit) verdeutlichen diesen Trend.

Planungstheoretisch wird die heutige Zeit der *Perspektivplanung* (seit etwa 1980) bzw. dem *perspektivischen Inkrementalismus* zugeordnet. Einzelprojekte stehen anstelle von Gesamtplanungen, übergeordnete Ziele im Sinne gesellschaftlicher Grundwerte geben lediglich eine Richtung (Perspektive) vor.⁸⁹ Performative Aktionen im öffentlichen Stadtraum können als Einzelprojekte und Impulse innerhalb dieser Perspektive verstanden werden. Sie sind also nicht mehr unbedingt allein subversiver Motivation zuzuordnen, ebenso gut finden sie sich in offiziellen Stadtmarketingstrategien. War in den Anfängen der Performance-Kunst bereits mit der Wahl der Ausdrucksform eine deutliche Aussage verbunden, so gilt es heute zu unterscheiden, wofür es bei der jeweiligen Aktion tatsächlich geht: um Ermächtigung und Aneignung, um Marketing, um eine Gegenposition, um Spaß und Selbstverwirklichung?

Wenn performative Praxis nicht aufgrund einer Modeerscheinung oder weil sie werbewirksam ist, Eingang in Stadtplanungsprozesse finden soll, müssen entsprechende Grundlagen und Kriterien für die Diskussion um performative Interventionen und ihren Einsatz in der Raumplanung geschaffen werden. Auch Studierende der Raumplanung benötigen entsprechende Möglichkeiten, sich kritisch mit performativer Interventionspraxis auseinanderzusetzen und diese selbst zu testen und zu entwickeln. Erst dadurch können sich Argumentationsgrundlagen und kritische Positionen entwickeln, mithilfe derer entsprechende Qualität erzeugt werden kann.

Über die vorangegangene Reflexion von Performativität und ihrer Praxis werden erste Ansätze für die Beantwortung der Frage nach den Potenzialen performativer Interventionen in der Raumplanung sichtbar. Diese liegen demnach in der Möglichkeit, das Unsichtbare, Unbewusste und Alltägliche der Stadt sichtbar zu machen (vgl. Dadaismus, Surrealismus, Situationismus), Räume und Wirklichkeiten zu konstruieren (vgl. performative Äußerungen, Cultural Performance, Situationismus) und Bedeutungstransformationen zu initiieren und Lernprozesse anzustoßen (vgl. Cultural Performance, Performance-Kunst). Auf diese ersten Hypothesen greife ich im folgenden Kapitel zurück, wenn es darum geht, konkrete performative Situationen aus meiner eigenen Straßentheaterpraxis zu analysieren.

84 vgl. Österreichische Armutskonferenz 2012

85 vgl. levelseven 2012

86 Klein/ Sting 2005: 16

87 Fischer-Lichte 2002: 291f.

88 zur Entwicklung des Planungsverständnisses vgl. Albers 1988: 45ff.; Albers 1993

89 vgl. Albers 1993

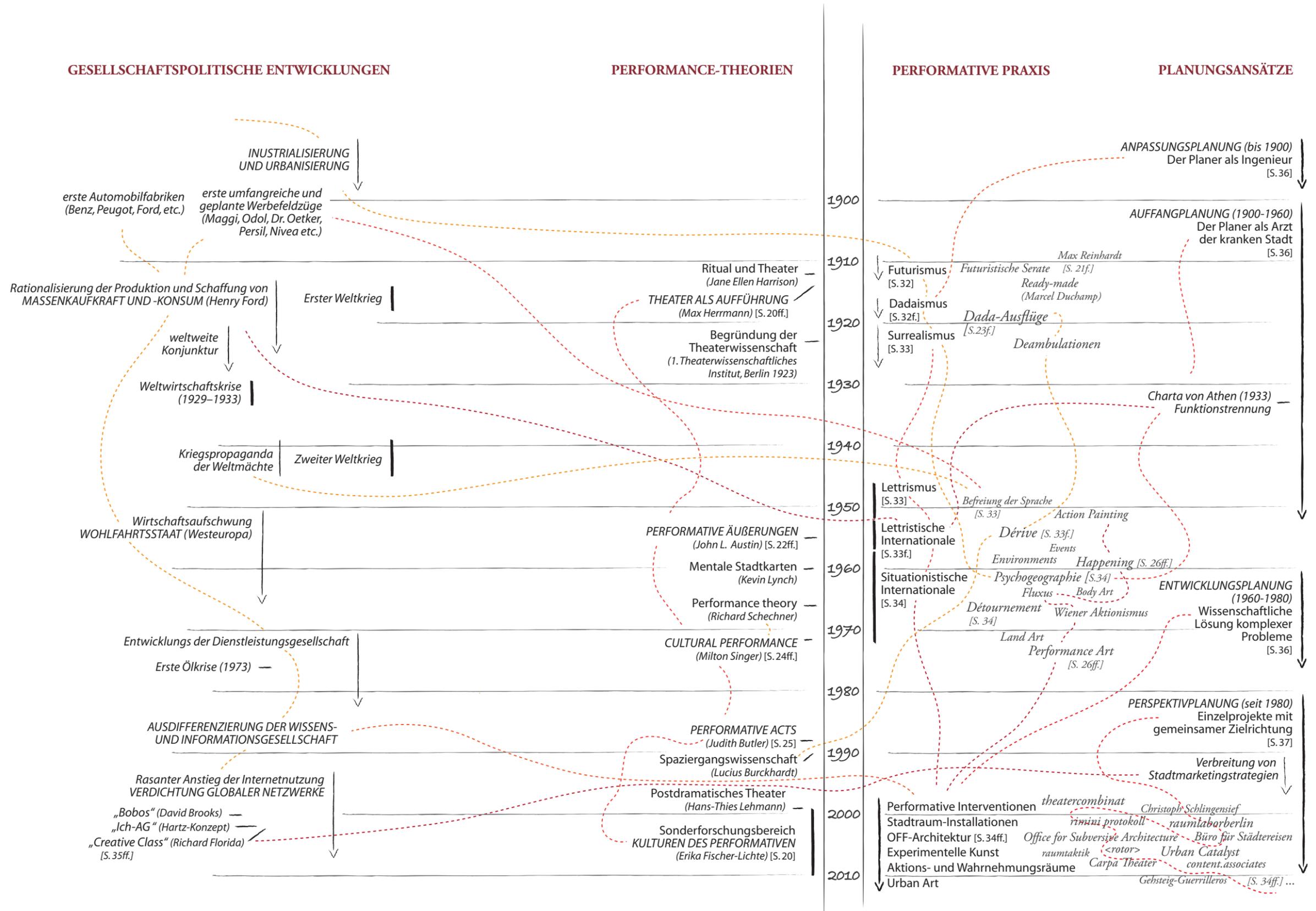


Abb. 1: Zeitliche Entwicklung der Performance-Theorien und der performativen Praxis im öffentlichen Raum in Gegenüberstellung mit gesellschaftspolitischen Entwicklungen und den Planungsansätzen der jeweiligen Zeit.

Zusammenhänge zwischen einzelnen Phänomenen werden über ihre zeitliche Nähe (horizontale Lesbarkeit), ihre thematische Nähe (vertikale Lesbarkeit), sowie über die Kennzeichnung durch die farbigen Verbindungslinien (verschränkte Lesbarkeit) verdeutlicht. Letztere können sowohl auf Antworten und Gegenpositionen als auch auf Weiterentwicklungen oder gegenseitige Bedingtheit hinweisen.

Erläuterungen zu einzelnen Themen und Zusammenhängen finden sich im vorangehenden Text. Die Seitenzahlen in der Grafik erleichtern das Auffinden der Inhalte

*DIESE STADT, DIE MAN NICHT AUS SEINEM GEDÄCHTNIS LÖSCHT, IST WIE
EIN GERÜST ODER WIE EIN NETZWERK, IN DESSEN FELDER JEDERMANN
DIE DINGE EINORDNEN KANN, AN DIE ER SICH ERINNERN MAG [...]*

— Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte

Theater im öffentlichen Raum

Situationsanalysen aus der eigenen Praxis

Es waren Situationen aus der eigenen Straßentheaterpraxis, welche den Anstoß zur Entwicklung dieser Forschungsarbeit gegeben haben. Die Arbeit direkt im städtischen Alltag eröffnet einen besonderen Blick auf die Stadt, auf ihre Strukturen und Prozesse, und gibt in besonderer Weise Aufschluss über Räume und Menschen. Es ist dies ein Wissen, das sich zwar in sich wiederholenden Prinzipien zeigt, sich jedoch nicht immer direkt in Sprache übersetzen lässt, jedenfalls nicht ad hoc. Dieses Wissen zu erforschen habe ich mir im Rahmen dieser Forschungsarbeit zum Ziel gesetzt. In der Analyse der eigenen Praxis sowie in weiterer Folge auch der performativen Praxis anderer Teams und Kollektive geht es darum, performatives Handeln im Kontext von Stadt besser zu verstehen und damit das Handlungsrepertoire der Raumplanung zu reflektieren und zu erweitern.

Die hier vorgestellten Nahaufnahmen stammen aus meiner gemeinsamen Arbeit mit Fabricio Ferrari in der Figurentheatergruppe „Die Kurbel“, welche im Jahr 2005 aus einem Straßentheater-

terprojekt in Südamerika entstanden ist. Seitdem sind wir mit unterschiedlichen Bühnen und Stücken zum Großteil auf der Straße tätig. Die folgenden Situationsbeschreibungen stellen kurze Ausschnitte dieses langjährigen Prozesses dar und ermöglichen eine Betrachtung und Reflexion der Situationen in ihren teils fast unscheinbaren Details. Mit der Auswahl der Situationen möchte ich die Ausgangssituation und Motivation für diese Arbeit offenlegen, die Bandbreite des Themas darstellen und die damit verbundenen Fragestellungen und Hypothesen verdeutlichen. Im Zentrum steht dabei das Interesse für das Sichtbarwerden und Produzieren von Räumen sowie für Bedeutungstransformationen und damit verbundene Lernprozesse im Rahmen performativer Prozesse im öffentlichen Raum. Im Wechselspiel zwischen Theoriediskurs und Praxisreflexion werden Hypothesen aufgestellt, überprüft und verfeinert.

Für diese Nahaufnahmen habe ich Beispiele aus unterschiedlichen Kontexten gewählt: Straßentheateraufführungen in drei verschiedenen Ländern

(Brasilien, Paraguay, Österreich), sowie mit drei unterschiedlichen Bühnen (siehe Abb. 2 bis 4) und der jeweils damit verbundenen räumlichen Situationen vor Ort. Sie sind als beispielhaft und illustrativ für unzählige weitere Situationen zu verstehen, die den Ansatz dieser Arbeit und ihre Hypothesen mitprägen.

Im ersten Schritt der Analyse der Fallbeispiele wird die performative Situation mithilfe Austins Definition* als wirklichkeitskonstruierend und selbstreferentiell bestimmt. Damit gelangen jene Aspekte in das Zentrum der Betrachtungen, die sich auf diejenigen performativen Handlungen beziehen, mittels derer die jeweilige (beschriebene) Situation des Straßentheaters erzeugt wird. Ich analysiere nicht die Theateraufführungen als solche und nicht in erster Linie die Inhalte und Szenen der Theaterstücke, sondern die Räume in der Stadt und die jeweilige Konstruktion der Wirklichkeit durch performatives Handeln. In weiterer Folge geht es darum, innerhalb dieser Situationen Räume, Strukturen und Veränderungsprozesse sowie die zugehörigen Kommunikations- und Interaktionsprozesse zu beschreiben, um daraus Rückschlüsse auf mögliche Potenziale für die Raumplanungspraxis zu ziehen. Aufbauend auf Ansätze, welche im vorangegangenen Kapitel erläutert wurden, strukturiere ich die Analyse der ausgewählten performativen Situationen aus meiner Straßentheaterpraxis anhand folgender Fragenkomplexe:

1) Welche Veränderungen finden durch die Straßentheatersituationen – in der Stadt, im Alltag, in den Menschen – statt?

- a) Worin werden unsichtbare Aspekte des Stadalltags sichtbar?
- b) Welche Räume entstehen in der Situation des Straßentheaters?
- c) Welche Lernprozesse und Bedeutungstransformationen finden statt?

2) Wie laufen die Kommunikations- und Interaktionsprozesse ab, die zum Entstehen dieser Räume und Bedeutungen führen?

Als Anhaltspunkte in der Bestimmung der performativen Situation und in der Suche nach möglichen Antworten auf die genannten Fragen dienen mir die im vorigen Kapitel beschriebenen theoretischen Zugänge zum Thema Performativität. Dazu zählen die kollektive Produktion der Aufführung durch DarstellerInnen und ZuschauerInnen, die Bedeutung des realen Körpers im realen Raum, der Ereignischarakter und Eigenschaften wie Einmaligkeit und Flüchtigkeit der Situation.¹ Weitere Hinweise bieten die Aspekte des Alltagshandelns als Performance (Cultural Performance), der Identitätsproduktion durch performatives Handeln (nach Butler), das Sichtbarmachen und In-Frage-Stellen von Konventionen sowie die Integration von Unvorhersehbarem (wie z.B. in der Performance-Kunst).

Ich möchte darauf hinweisen, dass die folgenden Beschreibungen aus der eigenen Erfahrung und subjektiven Erinnerung heraus entstanden sind. Die Einordnung in die Theorien des Performativen bietet mir die Möglichkeit, diese Situationen mit entsprechendem Abstand zu reflektieren. Um die eigene Subjektivität nicht aus den Augen zu verlieren, dienten mir Gespräche mit

interessierten Personen aus meinem KollegInnen- und Freundeskreis. Insbesondere die gemeinsame Reflexion mit Fabricio Ferrari, der diese Situationen gemeinsam mit mir „hautnah“ erfahren hatte, unterstützte mein Verständnis für die Geschehnisse.

Ergänzend anzumerken ist, dass sich die ausgewählten Situationen auf unterschiedlichste Momente im Rahmen einer Theateraufführung beziehen können:

von der Vorbereitung (Auswahl geeigneter Plätze, Kontaktaufnahme, Werbung etc.), über das Ankommen vor Ort am Tag der Aufführung (Kontakt mit den Menschen vor Ort, Aushandlungsprozesse, Bühnenaufbau etc.) und die Vorstellung selbst (Raumbildungsprozesse, Kommunikation, Störfaktoren) bis nach der Vorstellung (Gespräche, Interesse der Menschen, Abbau der Bühne etc.).

* siehe: Performatives Handeln > Performative Äußerungen

1 vgl. Fischer-Lichte 2004: 46ff.



Abb. 2: Rucksackbühne: der Puppenspieler steht vorne, die hintere Person trägt die (leichte) Struktur mithilfe einer Rucksackkonstruktion und bedient mp3-Player und Requisiten. Die Bühne ist von der Seite einsichtig. Figuren und Requisiten werden am Körper aufbewahrt.

Abb. 3: Guckkastenbühne: geschlossene Bühne mit fünfeckigem Grundriss. Auf der Hinterseite befindet sich der Eingang, auf der Vorderseite ein Bühnenfenster in Überkopfhöhe.

Abb. 4: Offene Bühne: Der Figurenspieler ist für das Publikum sichtbar und agiert gleichzeitig als Schauspieler. Das Figurenspiel findet auf eigens hierfür entwickelten Tisch statt. Ein halbkreisförmiger Hintergrund dient der besseren räumlichen Fassung und Sichtbarkeit der Figuren.

Praça da Liberdade [A1] *Belo Horizonte, Brasilien*

Das Bild rechts zeigt Menschen in Diskussion um Recht oder Unrecht unterschiedlicher Platznutzungen. Diese Situation findet an einem Sonntag in Belo Horizonte, Brasilien, am „Platz der Freiheit“ (Praça da Liberdade) statt. Dieser Platz schien uns sehr geeignet für eine Puppentheatervorstellung: offen, zentral und von vielen Familien frequentiert. Während wir die PassantInnen darüber informieren, dass hier in Kürze eine Puppentheatervorstellung stattfinden würde, beginnen wir mit dem Aufbau der Bühne. Kurz vor Beginn der Vorstellung aber werden wir von einem uniformierten Mitarbeiter der Stadtverwaltung – Organ der öffentlichen Aufsicht – darauf hingewiesen, dass unsere Tätigkeit nicht erlaubt sei bzw. dass wir hierfür um Genehmigung ansuchen müssten. Wir schildern ihm, dass wir unser Figurentheater als Angebot für die anwesenden Familien verstehen: temporär, im kleinen Rahmen, ungefährlich. Weiters erläutern wir unsere besondere Situation, auf Reisen zu sein, was durch die damit verbundenen kurzen Aufenthalte in den einzelnen Städten bürokratische Behördenwege aus zeitlichen Gründen schwierig bis unmöglich macht.

Mittlerweise haben sich bereits einige Familien eingefunden, die das Stück sehen möchten. Sie empören sich darüber, dass dieser Platz laufend für aus ihrer Sicht unnütze und teure Militärparaden erhalten müsse, jedoch ein einmaliges Angebot für Kinder und Familien verboten sei. Sie fordern eine spontane

Erlaubnis der Theatervorstellung, was die Aufsichtsperson dazu veranlasst, seinen Vorgesetzten zu informieren, der dann auch innerhalb kurzer Zeit eintrifft. Die Diskussion wird nun mit ihm



in sehr intensiver Weise weitergeführt. Unser Angebot steht, wir beobachten die Auseinandersetzung und sind überrascht vom Engagement der Anwesenden wie auch über die Bedeutung und Wertigkeit, die dieser Platz anscheinend in der Stadtpolitik und -verwaltung einnimmt (Militärparaden, eigenes Aufsichtspersonal, der Vorgesetzte ist bei „Problemen“ auch sonntags unverzüglich vor Ort etc.). Die BürgerInnen geben nicht

Abb. 5: Praça da Liberdade, Belo Horizonte, Brasilien. Diskussion der BürgerInnen mit Vertretern der Stadtverwaltung um die Nutzung des zentralen Platzes – ausgelöst durch das Verbot einer spontanen Figurentheatervorstellung.

nach. Schlussendlich willigt der leitende Beamte ein, eine maximal halbstündige Vorstellung unter seiner persönlichen Aufsicht stattfinden zu lassen.

Wir spielen die Geschichte vom kleinen Gärtner und dem Chef, dessen Lieblingsworte für große Erheiterung im Publikum sorgen: „Nein, nein, nein! Es ist alles verboten!“ Der Chef verbietet Spielen und Radfahren, und er verbietet auch Kinder, Theatervorstellungen und sogar die Sonnenblumen des Gärtners – unter lautem Protest des Publikums. Nach einigem Hin und Her löst sich der Konflikt, und der Gärtner und der Chef können schließlich Freundschaft schließen.

Dies ist eine Geschichte für Kinder ab 3 Jahren. An diesem Sonntag in Belo Horizonte hat sie eine neue Dimension bekommen – auch für das erwachsene Publikum. Die halbe Stunde ist vorbei, das Publikum begeistert und bestärkt zu-

gleich. Und der leitende Beamte teilt uns am Ende der Geschichte mit, dass wir natürlich auch noch länger als nur eine halbe Stunden spielen hätten dürfen.

Wir bauen unsere Bühne ab und gehen begleitet von einer der Familien in einen nahe gelegenen Park, wo wir an diesem Tag noch einige Vorstellungen spielen werden – dies dann ohne Nachfrage oder Einwand.

1) Welche Veränderungen finden in der Straßentheatersituation statt?

a) Worin werden unsichtbare Aspekte des Stadtalltags sichtbar?

Wir erleben die Wertigkeit und Bedeutung eines zentralen Platzes in der Stadt und die damit einhergehenden Normen, Machtverhältnisse und Verwaltungsabläufe: Es gibt eigenes Aufsichtspersonal für diesen Platz, unsere Aktivität wird sofort untersagt, der leitende Beamte

erscheint auch sonntags persönlich. Der Platz erfüllt eine repräsentative Funktion innerhalb der Stadt, gleichzeitig scheint es Konflikte um seine Nutzung zu geben, welche die BewohnerInnen mit einer vereinfachenden Formel (Theater und Kultur für Familien ist verboten, Machtdemonstration durch Militärparaden ist erlaubt) auf den Punkt bringen. Recherchiert man auf der Webseite der Stadt Belo Horizonte, so kommt es zu interessanten Umkehrungen, denn dort ist beispielsweise zu lesen, dass der Platz Praça da Liberdade in der Vergangenheit ein Machtsymbol darstellte, während er in heutiger Zeit ein Ort der Kultur für BewohnerInnen und BesucherInnen, insbesondere Familien sei.² In der konkreten Situation vor Ort jedoch werden andere Wahrnehmungen und Interpretationen des Platzes vermittelt, nämlich jene, die nicht auf den offiziellen – sichtbaren – Seiten der Stadt auftauchen. Dabei werden auch Zusammenhänge und Gegebenheiten erkennbar, die zeitlich der beschriebenen Situation vorausgehen: Gesetzgebung und Aufstellung von Normen, Militärparaden, Unzufriedenheit in der Bevölkerung.

Im beschriebenen Fall findet ein Normbruch statt, was gleichzeitig einen Impuls für andere Nutzungs- und Aneignungsmöglichkeiten darstellt. In diesem Nutzungskonflikt werden in Ansätzen Antworten auf Fragen zur städtischen Lebenswelt gegeben, wie z.B.: Wie ist die Nutzung des Platzes definiert? Wer bestimmt? Wie wird dies kontrolliert? Was passiert im Fall des Normbruches? Wer ist zuständig? Welche (anderen) Möglichkeiten gibt es? Was ist verhandelbar? Welche Möglichkeiten habe ich als Einzelne/r oder als Gemein-

schaft? Ist spontanes, unbürokratisches „anderes“ Handeln möglich? Unter welchen Bedingungen?

Die Situation in Belo Horizonte wird von uns als besonders erlebt, weil sie einzigartig auf der gesamten Reise durch Brasilien ist. Unsere Vergleichsmöglichkeit zu anderen Orten bzw. mit den Vorstellungen am selben Tag in einem nahen Park auch innerhalb der Stadt schafft eine gewisse Distanz zur Reflexion des Geschehenen. Im Vergleich werden Verhaltensspielregeln und Handlungsoptionen sichtbar. Die Möglichkeit des Vergleichs bot sich auch einer Familie in Belo Horizonte – als sie die Situation auf der Praça da Liberdade miterlebte und danach die Vorstellung im nahe gelegenen Park.

b) Welche Räume entstehen in der Situation des Straßentheaters?

In dieser Situation entsteht zum einen der Raum des Straßentheaters für Kinder und Familien. Dies ist ein temporärer, anderer Raum als von den Menschen gewohnt bzw. von Politik und Verwaltung vorgesehen. Damit wird eine Ausnahmesituation erzeugt, eine Art Experiment im Sinne einer Was-wäre-wenn-Situation. Sowohl die BewohnerInnen als auch der Beamte haben in diesem Ausnahmezustand die Platznutzung und -reglementierung zu reflektieren. Zum zweiten entsteht ein Raum der Diskussion und Aushandlung – eben genau durch diesen Reflexionsprozess ausgelöst. Dadurch wird Öffentlichkeit für ein stadtrelevantes Thema erzeugt. Es wird ein Raum geschaffen, in dem Forderungen und Kritik formuliert und gehört werden können.

Abb. 6: Praça da Liberdade, Belo Horizonte, Brasilien. Die BürgerInnen setzen sich für die Möglichkeit des alternativen Familienangebotes ein und erreichen dies letztendlich auch. Die Figurentheatervorstellung findet statt, das Publikum identifiziert sich mit dem Ort und der Geschichte.



Abb. 7: Belo Horizonte. Das Zentrum der Stadt ist durch ein rasterförmig und hierarchisch angelegtes Straßennetz gekennzeichnet. In unmittelbarer Nähe des kontrollierten Platzes „Praça da Liberdade“ befindet sich ein Park, an welchem dasselbe Angebot einer spontanen Figurentheatervorstellung ohne Probleme stattfinden kann.



Abb. 8: Belo Horizonte. In der symmetrischen Ausrichtung der Straßenzüge wie auch der Orientierung und Ausgestaltung des Platzes wird seine zentrale Bedeutung innerhalb der Stadt deutlich.



Abb. 9: Praça da Liberdade, Belo Horizonte. Die zentrale Allee führt direkt auf den Palast der Freiheit – ehemals Regierungssitz und Machtzentrum des Bundesstaates Minas Gerais.



c) Welche Lernprozesse und Bedeutungstransformationen finden statt?

Durch das Schaffen anderer als der gewohnten Räume wird in dieser Situation der Platz in seiner Bedeutung reflektiert und bekommt dadurch eine neue Wertigkeit. Es findet eine temporäre Bedeutungstransformation statt, ebenso wie eine temporäre Ausnahme der Normen. Dies ermöglicht eine Bewusstmachung für den Ort und für Themen des öffentlichen Raums (z.B. Wem gehört der öffentliche Raum?)

In der Diskussion und dem Argumentieren des eigenen Standpunktes entwickelt das Publikum ein Wir-Gefühl und kann schließlich einen kleinen Erfolg seines Zusammenhalts erreichen. Dadurch wird die Identifikation mit dem Ort unterstützt. Der Platz kann als ein Raum erlebt werden, an den jede/r Einzelne Ansprüche stellen kann.

Auch die Geschichte des Theaterstücks wird zu einem Identifikationsfaktor, denn sie stellt eine Art Parodie auf das soeben Erlebte dar. Die zu diesem Zeitpunkt bereits hunderte Male erzählte Geschichte selbst bekommt im Kontext der Auseinandersetzung eine neue, höchst aktuelle Bedeutung. Indem sie in der Wahrnehmung und den Assoziationen der Menschen als Kritik an bestehenden Verhältnissen auftritt, wird hier eine neue Bedeutung generiert.

Mögliche Lernprozesse betreffen die Auseinandersetzung mit dem Ort und dem Thema der Wertigkeit und Funktion öffentlicher Räume. Diese kann im besten Fall weitergetragen und in anderen Kontexten weitergeführt werden. Die Erinnerung der Situation stellt eine Möglichkeitsform in den Köpfen der an der Situation Beteiligten dar.

2) Wie laufen die Kommunikations- und Interaktionsprozesse ab?

Die Vorgänge beginnen mit unserer Intention, mithilfe performativer Handlungen eine Theatersituation im öffentlichen Raum zu erzeugen. Dies beginnt bereits im Rahmen unserer Vorbereitungsarbeiten (Bühnenaufbau, Ankündigung, Agieren gegenüber dem potenziellen Publikum). Das „Gelingen“* dieses performativen Handelns wird sichtbar in den Reaktionen der Menschen, die die Theatersituation erkennen und aufgreifen: Sie setzen sich und warten auf die Aufführung bzw. fordern diese in weiterer Folge auch ein. Und die Aufsichtsperson nimmt diesen neuen Raum zur Kenntnis, wenn sie die Aufführung untersagt.

Unser Vorhaben stellt einen Eingriff in das räumliche Gefüge vor Ort dar. Es ist ein sanfter Eingriff, nicht aggressiv oder provozierend in der Intention, sondern mit wohlmeinendem Ansatz. Dennoch ist es ein aktiver Eingriff in den realen Raum, er stellt eine Nutzung dieses konkreten (zentralen, sichtbaren, „wert-vollen“, umstrittenen) Ortes auf eine neue und in der Auffassung der Stadtverwaltung nicht erlaubte Art dar. Dadurch wird der Eingriff zu einer Provokation, insbesondere da in diesem Fall anscheinend ein sensibler Nerv getroffen wurde. Es geht um die Bedeutung und Wertigkeit eines zentralen Ortes der Stadt, um politische Repräsentation und um Bedürfnisse der BewohnerInnen. Gleichzeitig ermöglicht der „sanfte“ Charakter der Provokation ein offenes Gespräch und führt nicht direkt zu einer strikten Abwehrhaltung.



Abb. 10: Praça da Liberdade, Belo Horizonte. Ausschnitt aus Abb. 6. Die Kontrolle des Platzes ist allgegenwärtig.

* siehe Performative Handlungen > Performative Äußerungen bzw. Performance-Kunst

Unser Angebot des Straßentheaters auf der Praça da Liberdade kann als kleiner Anstoß verstanden werden. Von der Bewusstmachung über die Diskussion bis hin zur Interpretation der Geschichte fanden dann wesentliche Reflexions- und Transformationsprozesse beim Publikum wie auch beim anwesenden Beamten statt, welche im und durch das Ereignis vor Ort vollzogen wurden. Auslöser für diesen Prozess war der unvorhergesehene Moment, welcher durch unser Handeln erzeugt wurde.

Kommunikation findet hier auf einer emotionalen Ebene statt, indem Überraschung, Ärger, Unterstützung, Freude, Erfolgserlebnis etc. ausgedrückt werden. Aber sie findet auch auf einer rational-diskursiven Ebene statt, wenn die Menschen mit dem leitenden Beamten diskutieren, aktiv Forderungen stellen und eine Ernsthaftigkeit in der Verteidigung ihrer Positionen zeigen. Letztlich ist es der Beamte, der die Entscheidungsmacht hat und sie auch nützt. Im Aussprechen der temporären Erlaubnis wird diese Realität, worin sich die Wirkungsweise von performativen Äußerungen zeigt.

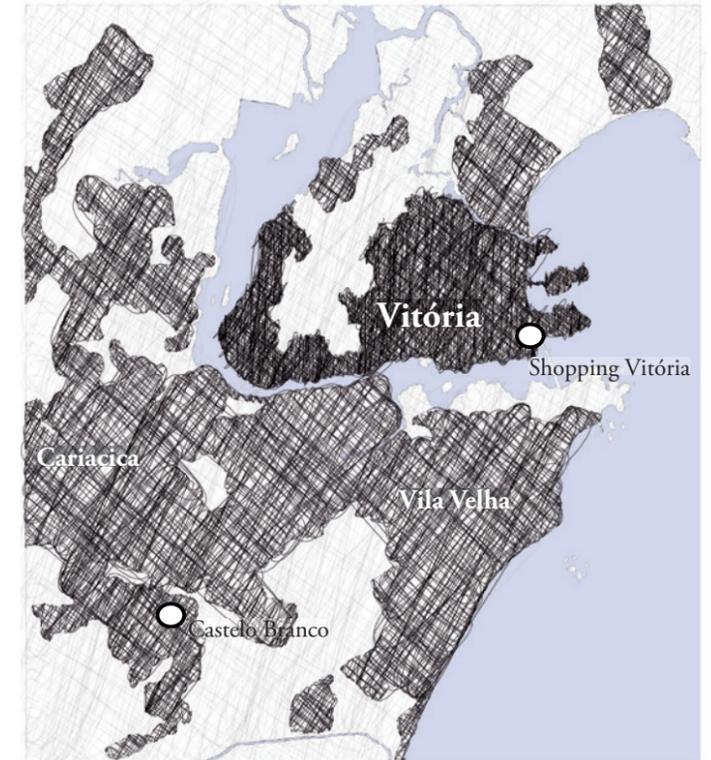
Wesentlich mitgetragen wird der Kommunikations- und Interaktionsprozess durch physische Präsenz: Unsere Bühne stellt neue Bezüge her, das Publikum orientiert sich an der Bühne, es positioniert sich und generiert damit einen neuen Raum, und der leitende Beamte trifft persönlich ein und schafft damit neue Diskussions- und Aushandlungsmöglichkeiten. Die Geschichte schließlich unterstützt den Prozess auf einer emotional-imaginären Ebene.

O Momento Cultural [A2]

Vitória, Brasilien

Castelo Branco ist eine Favela (Armenviertel) im Umland von Vitória, Brasilien.³ Ihre BewohnerInnen sind unser Publikum am Tag des Kindes in Brasilien. Bereits eine Woche davor sind wir in der Stadt Vitória stationiert, wo wir Vorstellungen auf verschiedenen öffentlichen Plätzen geben. Einmal werden wir von einem Herrn angesprochen und eingeladen, an jenem Tag des Kindes in Castelo Branco, einem Arbeiterbezirk, wie der Herr uns erklärt, eine bezahlte öffentliche Vorstellung zu geben. Wir vereinbaren Tag und Uhrzeit, unser Auftraggeber bietet uns den Transport vom und zum Stadtzentrum an, später verstehen wir warum.

Am besagten Tag werden wir abgeholt. Unser Auftraggeber und eine weitere Person im Auto, die wir, ebenfalls etwas später, als „Security“ interpretieren, bringen uns nach Castelo Branco. Beim Blick aus dem Autofenster sehen wir im Laufe der Fahrt zunehmend ärmer wirkende, dunkelhäutigere Menschen. Ab einem gewissen Zeitpunkt wird uns klar, dass wir es ohne unsere Begleiter nicht bis hierher geschafft hätten. Die Armenviertel am Rande südamerikanischer Städte sind von informellen Organisations- und Wirtschaftsstrukturen geprägt (Drogenhandel, Gewalt, Korruption), welche vor allem für Außenstehende und Unwissende gefährlich werden können. Der Charakter der Exkursion bekommt in unserem Erleben durch den Reiz (und die Gefahr) des Unbekannten also eine neue Färbung.



Vor Ort angekommen, finden wir ein großes Fest vor: Musik aus dröhnenden Lautsprechern, Getränke, Essen, gute Stimmung. In einem kleinen Raum abseits des Trubels begrüßt uns der Mann, der als Organisator und Financier des Festes auftritt – ein Bezirksvertreter von Castelo Branco. Nach unseren Vorbereitungen werden wir auf der großen Bühne begrüßt: als die „internationalen Künstler“, die nun für den „kulturellen Moment“ („o momento cultural“) des Festes sorgen würden. Wir sind erstaunt über die Bedeutung, die man unserem Auftritt beimisst. Aber auch für uns ist es ein besonderer Moment, denn wir stehen vor einer Masse an Menschen jeden

Abb. 11: Vitória und Stadtumland-Region (Região Metropolitana de Vitória). Castelo Branco befindet sich am Rande des Siedlungsgebietes, das Shopping Center Vitória an prominenter Stelle im Zentrum.

³ vgl. CUFA

Abb. 12 (folgende Doppelseite): Castelo Branco am Tag des Kindes. Interessiertes und begeistertes Publikum jeden Alters verfolgt die Figurentheatervorstellung.



Alters, die bis in die letzte Reihe mit begeisterten Zurufen die Puppentheatervorstellung verfolgen. Es ist tatsächlich ein kultureller Moment – im Sinne einer körperlich-emotional spürbaren Begegnung zwischen zwei Kulturen. Die Situation ist jedenfalls alles andere als alltäglich: Wir als TeilnehmerInnen mitten in einer Feier in einer brasilianischen Favela, eine internationale Figurentheatervorstellung in Castelo Branco.

Die Bezahlung erfolgt in besagtem Raum. Danach werden wir in die Stadt zurückgebracht, wieder im Auto in Begleitung beider Männer. Im Shopping-Center von Vitória haben wir eine weitere Vorstellung an diesem Tag, welche mit einem anderen Auftraggeber vereinbart wurde. Mit einem Schlag sind wir in einer anderen Welt. Wir erleben die Ästhetik eines Konsumtempels: neu, glänzend, Werbebotschaften, Shopping-

Center-Musik – sowie in der Mehrzahl hellhäutige Menschen. Die Vorstellung findet statt, die vereinbarte Bezahlung auf das Konto jedoch nicht. Als dieser Betrug offensichtlich wird, sind wir jedoch bereits hunderte Kilometer weiter.

1) Welche Veränderungen finden in der Straßentheatersituation statt?

a) Worin werden unsichtbare Aspekte des Stadtalltags sichtbar?

Wir erleben einen für uns „verbotenen“ Ort hautnah. Castelo Branco ist für die Mehrzahl der Menschen ein unsichtbarer Ort, vor dem zudem oft bewusst die Augen verschlossen werden. Das Shopping-Center ist das glänzende, „herzeigbare“ Gegenstück dazu. Laut einer Umfrage unter den BewohnerInnen Vitória ist das Shopping-Center einer der liebsten Orte, an denen die Freizeit

verbracht wird – noch vor den Stränden, Parks oder dem Stadtzentrum von Vitória.⁴ Während das bereits größte Shopping-Center des Bundesstaates Espírito Santo weiterhin expandiert, wurden Renovierungsarbeiten des Hauptplatzes in Castelo Branco laut Internetblogs im halbfertigen Zustand abgebrochen.⁵

Es werden durch den direkten Vergleich von zwei Orten in einer Stadt, zu welchen wir jeweils eingeladen wurden, räumliche Strukturen und soziale Verteilungen im Raum sichtbar. Zugehörigkeiten und Ausschlussmechanismen bestimmen diese räumlichen Anordnungen. Diese Mechanismen nehmen wir in den Situationen nicht nur im Sinne von Beobachtungen wahr, wir erleben sie im direkten Kontakt. So kontrollieren beispielsweise informelle Netzwerke den Zugang zur Favela, während im Shopping-Center der Zugang in erster Linie über Kaufkraft bestimmt wird. Aber auch weitere Zugangsfaktoren bestimmen unser Verhalten und unsere Handlungsmöglichkeiten wie auch die der BewohnerInnen: Kenntnis/Unkenntnis, Bildung, Werte, Habitus etc. Politische, gesellschaftliche, soziale, wirtschaftliche Strukturen und Wertesysteme werden im kleinen Rahmen direkt ablesbar.

Wir erleben eine einfache Gegenüberstellung zweier Orte, die zwar nicht beispielhaft für andere Situationen stehen kann, aber doch Einblicke in kulturelle Codes gibt. Es stellt sich für uns der sogenannte gefährliche Ort als derjenige heraus, an dem Vereinbarungen eingehalten werden. Der sogenannte geschützte Raum des Einkaufszentrums hingegen wird zum Ort des Betrugs. Im Nachhinein zeigt sich das Erlebnis in der Favela als

eine von informellen Abläufen (bis hin zur Barzahlung im Nebenzimmer) geprägte Situation, in der sich jedoch alle an klare Rahmenbedingungen halten. Das Erlebnis im Einkaufszentrum mit seinen scheinbaren offiziellen Abläufen (Mailverkehr, Plakatankündigungen etc.) hingegen baut auf Halbwahrheiten und Maximierung des eigenen Vorteils auf.

b) Welche Räume entstehen in der Situation des Straßentheaters?

Für den Auftritt in Castelo Branco entsteht ein Aushandlungsraum zwischen dem Auftraggeber und uns. Es ist ein vertraglicher Raum, der sich in unterschiedlichen Momenten zeigt (Abholen im Auto, Nebenzimmer, Bezahlung) und welcher die parallele Entstehung eines Begegnungsraumes erst möglich macht. Es kommt zu einem Austausch zwischen zwei Kulturen, welche auch in der Wahrnehmung der Menschen deutlich wird, insbesondere im Ausdruck des „kulturellen Moments des Festes“, in der Begeisterung für das „internationale Figurentheater“ sowie in unserem Erleben eines fremden, unbekanntes, i. d. R. unzugänglichen Ortes. Mit dem Auftritt im Shopping-Center schließlich findet in unseren Köpfen eine Verbindung dieser so verschiedenen Orte statt. Es entsteht ein Denk- und Reflexionsraum, der es ermöglicht das Erlebte einzuordnen und Zusammenhänge zu verstehen.

c) Welche Lernprozesse und Bedeutungstransformationen finden statt?

Es ist die Begegnung mit dem „Anderen“ in einem gemeinsamen, positiven Erlebnis, welche die Situation in Castelo Branco bedeutsam macht. Diese Begegnung interpretiere ich als Lernpro-

Abb. 13: Figurentheatervorstellung im Shopping Center Vitória am Tag des Kindes. Das Publikum ist im Gegensatz zur Vorstellung in Castelo Branco überwiegend hellhäutig und finanzkräftig.



⁴ Folha Vitória 2010
⁵ vgl. ebd.; Tenente 2011; Riquelme 2011

Abb. 14 (links oben):
Blick auf Castelo
Branco.

Abb. 15 (rechts oben):
Shopping Center
Vitória.

Abb. 16 (links unten):
Zentraler Platz in Cas-
telo Branco.

Abb. 17 (rechts unten):
Zentraler Platz im
Shopping Center
Vitória.

Im direkten Vergleich werden räumliche Strukturen und soziale Verteilungen im Raum sichtbar. Im Rahmen der Figurentheater-vorstellungen erleben wir Zugehörigkeiten und Ausschlussmechanismen.

zess, welcher nur in einer Situation der Offenheit und des gegenseitigen Interesses und Vertrauens entstehen kann. Castelo Branco bekommt mit diesem Erlebnis eine individuelle Bedeutung für uns, und unser Begriff von Favelas wird durch die Erfahrung differenzierter, bekommt neue Dimensionen. Aber auch im Rahmen des Festes findet durch den besonderen Kontext des internationalen Figurentheaters in der brasilianischen Favela eine Bedeutungsverschiebung oder -erweiterung statt: das Fest bekommt in der Wahrnehmung der Menschen einen „kulturellen Moment“.

Sowohl im Fall der Favela als auch des Shopping-Centers werden personen- und ortsbezogene Identitäten im Sinne der Cultural Performance kommuniziert und bestätigt. Die entsprechenden Verhaltensweisen und Codes reproduzieren die jeweiligen Ein- und Ausschlussmechanismen. Während jedoch in der Situation des Shopping-Centers die in sich geschlossene Konsumwelt bestätigt wird, entsteht in Castelo Branco ein anderer Raum, der Begegnungsmöglichkeiten, Bedeutungsverschiebungen und Lernimpulse schafft.



2) Wie laufen die Kommunikations- und Interaktionsprozesse ab?

Es ist ein einfaches, unterhaltsames Angebot auf den öffentlichen Plätzen von Vitória, das den beschriebenen Situationen in Castelo Branco und im Shopping-Center vorausgeht. Darauf folgt die Kontaktaufnahme durch unsere späteren Auftraggeber und die jeweilige Vereinbarung. Im Fall von Castelo Branco wird die Kommunikation und Interaktion durch gegenseitiges Interesse, Offenheit und Vertrauen geprägt – aber auch durch Unkenntnis (möglicherweise würden wir heute nicht noch einmal hinfahren). Die Vereinbarung mit dem Auftraggeber als Vermittler spielt eine zentrale Rolle in diesem Fallbeispiel. Durch sie wurden der Zugang und die Begegnung möglich.

Der Kontakt mit dem Publikum vor Ort beschränkt sich auf den Moment der Theatervorstellung, welcher durch performative Handlungen und Äußerungen erzeugt wird (Einladen, Ankündigen, Präsentieren). Insbesondere die Aussage des „kulturellen Moments“ zeigt hier eine Wirklichkeitstransformierende Wirkung – zumindest in unserer Wahrnehmung. Diese Aussage steht in gewisser Weise als Vermittlerin zwischen den BewohnerInnen von Castelo Branco und uns.

Vor oder nach der Theatervorstellung gab es keinen weiterführenden Kontakt mit dem Publikum, wie dies in anderen Vorstellungen der Fall ist. Hierfür fehlten uns die Zeit, Sicherheit und die Kenntnis der kulturellen Codes. Wir befanden uns eindeutig auf fremdem Terrain und waren hier auf die vorab getroffenen Vereinbarungen angewiesen.

Auch wenn der Rahmen sehr eng gesetzt scheint (abgeholt und hingebacht werden – eine Vorstellung geben – gleich darauf zurückgebracht werden), waren Begegnungen und Lernprozesse möglich. Es wurden kulturelle Ausdrucks- und Interaktionsweisen sichtbar, und die evozierten Bilder und Geschichten im Theater wurden zum gemeinsamen Erlebnis einander fremder Menschen.

Die Erfahrung im Shopping-Center ist hier bedeutsam, da sie einen direkten Vergleich zur Situation davor schuf. Nicht der dort konstruierte Theaterraum ist in dieser Nahaufnahme von Relevanz, sondern der Zusammenhang zwischen den beiden Orten und deren Rolle in der Stadt Vitória. Diese wird kommuniziert über das bauliche Umfeld, über kulturelle und gesellschaftliche Ausdrucksformen, über die wirtschaftliche und politische Bedeutung etc. Unser Theaterstück wird in dieser Nahaufnahme zu einem Experiment, mit welchem wir in eigentlich unbeabsichtigter Weise Fragen an den Ort stellen – und Antworten bekommen.

Viva Paraguay Libre! [A3]

Asunción, Paraguay

Auf dem Foto unten sind indigene Bevölkerungsgruppen aus Paraguay zu sehen, welche den zentralen Platz „Plaza Uruguaya“ in Asunción im Oktober 2005 besetzen. Sie kämpfen für ihre Rechte und fordern die Umsetzung des nationalen Verfassungsgesetzes, Art. 64, welches den Staat verpflichtet, den indigenen Völkern kostenlos Land für ihre Subsistenz zur Verfügung zu stellen, um damit das Überleben der Ethnien zu sichern – welches durch langanhaltende Prozesse der Kolonialisierung, Bekämpfung, Unterdrückung, militärische Besetzung, Missionierung etc. bedroht ist.⁶

Als wir in Asunción ankommen, treffen wir auf diesen Platz voller Zelte aus schwarzen Plastikplanen und Menschen in sichtlich extremer Armut. Von der restlichen Bevölkerung wird der Platz gemieden, als fremd und gefährlich

eingestuft. Viele Kinder bewohnen diesen Platz, hier möchten wir sehr gerne unser Angebot zur Verfügung stellen. Wir nehmen Kontakt mit dem Anführer der Bewegung auf und vereinbaren eine kostenlose Puppentheatervorstellung auf diesem Platz. Wenig später bauen wir unsere Bühne auf, die Menschen zeigen Interesse und versammeln sich nahezu vollzählig vor der Bühne am zentralen Monument. Die Vorstellung beginnt, wiederum mit der Geschichte des Gärtners im Konflikt mit dem Chef. Die ZuschauerInnen sind im Vergleich zu unseren bisherigen Erfahrungen ungewöhnlich ernst, es gibt kaum Kommentare oder Zwischenrufe, kein Gelächter, sondern höchste Aufmerksamkeit. Dadurch entsteht eine für uns neue Atmosphäre in diesem Stück, welche in unserer Interpretation

⁶ vgl. Zanardini 2009; Verein zur Unterstützung indianischer Landforderungen im Chaco Paraguay 2012



Abb. 18: Indigene Bevölkerungsgruppen besetzen im Kampf um ihre Grundrechte den Platz „Plaza Uruguaya“ in Asunción, Paraguay. Der Platz wird zu einem Austragungsort gesellschaftspolitischer Konflikte.



Abb. 19: Die BesetzerInnen der Plaza Uruguay nehmen an unserer Figurentheatervorstellung teil. Die Vorstellung ist von gegenseitigem Interesse und Respekt geprägt. Es entsteht ein neuer Raum innerhalb des Besetzungsraumes.

von Distanz und gegenseitigem Respekt geprägt ist. Am Ende des Stücks spielen wir Akkordeonmusik zu einer kleinen clownesken Tanzeinlage. Dieser Moment berührt in seiner Fröhlichkeit und in seinem mitreißenden Rhythmus. Einer der Anwesenden ruft: „Viva Paraguay Libre!“ („Für ein freies Paraguay!“) Auch das steckt an. Es entsteht ein kollektiver Moment der Freude und des Optimismus. Annäherung findet statt. Die Kinder tanzen mit dem Clown. Nach der Vorstellung zeigen sie Interesse für die Bühne und die Figuren.

1) Welche Veränderungen finden in der Straßentheatersituation statt?

a) Worin werden unsichtbare Aspekte des Stadtalltags sichtbar?

Das Straßentheater trifft auf eine BesetzerInnenbewegung. In dieser Kommunikation treten kulturelle Umgangsformen und Verhaltensweisen zu Tage. In sehr zurückhaltender und respektvoller – vielleicht auch skeptischer – Weise beobachten die Menschen das Geschehen und antworten darauf. Dabei findet eine Begegnung der Weltanschauungen, Ziele, Visionen („Viva Paraguay libre!“) statt, ohne dass diese argumentiert oder diskutiert würden. Es sind Annäherun-

gen zwischen zwei Kulturen, die nur in diesem direkten Kontakt funktionieren. Es ist keine wissenschaftliche Erforschung der jeweils anderen Kultur, dennoch ist es ein Kennenlernen: ein mehr fühlendes denn wissendes Verstehen.

Ebenso wie wir das Verhalten des Publikums als ungewohnt empfinden, ist dies vermutlich auch in umgekehrter Weise der Fall. Die Situation beruht auf Gegenseitigkeit, was die Wahrnehmung und des Erleben des Anderen betrifft. In dieser gegenseitigen Andersartigkeit gibt es eine verbindende Gemeinsamkeit, nämlich die der Platzbesetzung bzw. -bespielung. Für beide Seiten ist der öffentliche Platz Ort und Medium um Positionen auszudrücken und zu kommunizieren. Im Moment der Musik und des Tanzes findet diese Gemeinsamkeit einen Ausdruck.

In der beschriebenen Situation werden für uns auch die Bedeutungen und Möglichkeiten des Platzes innerhalb der Stadt bzw. des Landes sichtbar. Die Frage danach, wem der Platz gehört, verbindet sich mit der Frage, wem das Land gehört. Den indigenen Völkern wurde ihr fruchtbares Land weggenommen, heute leben sie Armut und werden aufgrund ihrer Armut diskriminiert. Der von den Indigenen besetzte Platz wird von den BewohnerInnen Asuncións mit dem Argument reklamiert, ebenfalls ein Anrecht auf die Benutzung dieses Platzes zu haben. Die Besetzung sei unrechtmäßig und unhygienisch. Die Stadtregierung reagiert nach zahlreichen Besetzungen der Plaza Uruguay durch indigene Völker mit einer Vertreibung der BesetzerInnen und einer Einzäunung des Platzes im Frühjahr 2012.⁷ Letzteres löst bei einem anderen Teil der BewohnerInnen



Abb. 20: Nach jahrelanger wiederholter Platzbesetzung durch indigene Bevölkerungsgruppen beschließt die Stadtregierung, den Platz zwangszuräumen und einzuzäunen.



Abb. 21: Während ein Teil der Stadtbevölkerung mit der Verdrängung der indigenen Bevölkerung einverstanden ist, protestieren andere für städtische Plätze ohne Zäune. Die Plaza Uruguay bleibt jedenfalls Ort der politischen Auseinandersetzung.

Unmut aus, sie protestieren gegen die Einzäunung von öffentlichen Räumen und die damit verbundene Ausgrenzung bestimmter Bevölkerungsgruppen.⁸

Während der umkämpfte Platz im Stadtalltag verhärtete Fronten erzeugt, geschieht in der Situation des Straßentheaters das Gegenteil. Der Platz öffnet sich für eine weitere Nutzung, Begegnung und Kommunikation findet statt. Es werden die Möglichkeiten des Platzes sichtbar, neue Räume zu schaffen, die nicht nur entweder–oder existieren können, sondern auch nebeneinander und ineinander.

b) Welche Räume entstehen in der Situation des Straßentheaters?

Der besetzte Platz in der Stadt bildet einen Raum für sich, der als anders wahrgenommen wird (besetzt, verboten, arm). Innerhalb dieses Raumes wiederum entsteht der Raum des Straßentheaters als besondere Situation. Es ist ein anderer Raum im anderen Raum der Besetzung innerhalb des Stadtalltags.

⁷ Ultima Hora 2012a

⁸ Dies. 2012b

Die Andersartigkeit dieser Räume zeigt Möglichkeiten auf, Bedeutungen und Nutzungsmöglichkeiten von Plätzen zu reflektieren und zu variieren, anstatt sie auf eine Nutzung hin zu fixieren.

Durch den besonderen Raum des Straßentheaters wird in diesem Beispiel eine Begegnung zweier Kulturen möglich. Für die indigene Bevölkerung ist es das Erleben unseres Figurentheaters, für uns ein Kontakt mit einer indigenen Lebensrealität. Dieser Begegnungsraum wird geprägt durch Respekt, Neugier und Ausdruck von Emotion in der gemeinsam erlebten Freude. Dieser Raum bildet die Grundlage für die Kommunikation zwischen den beiden Kulturen, wird aber überhaupt erst in der Kommunikation erzeugt.

c) Welche Lernprozesse und Bedeutungstransformationen finden statt?

Die Plaza Uruguaya erhält durch die BesetzerInnenbewegung politische Bedeutung. Für andere Bevölkerungsgruppen hingegen ist es ein fremder, zu meidender Raum. In der beschriebenen Situation bekommt der Platz eine weitere Bedeutung, nämlich die des kulturellen Austausches und einer temporär erlebten Gemeinschaft. Die Rolle des Platzes in der Stadt und für die Gesellschaft wird bereits durch die Aktion der indigenen Bevölkerung reflektiert und diskutiert. Der Platz wurde zu einem umkämpften Ort, auf welchen unterschiedliche Bevölkerungsgruppen unterschiedliche Ansprüche erheben. Das Straßentheater schafft einen Raum, in welchem die Andersartigkeit nicht zum Konfliktpunkt wird, sondern zum Ausgangspunkt des Kontaktes und der gemeinsam konstruierten Situation.

Auch die Geschichte, die Musik und der Tanz in der Theatervorstellung werden mit neuen Bedeutungen belegt, die identitätsstiftend wirken. Es verschmelzen darin zwei unterschiedliche Visionen und Positionen zu einem gemeinsamen emotionalen Ereignis: die Protestbewegung der indigenen Bevölkerung und unsere Reise und Bespielung öffentlicher Plätze. Beide Seiten projizieren ihre je eigenen Sichtweisen auf diesen Moment. Daraus entstehen gemeinsam erlebte Motivation und Faszination über die emotionale Berührtheit beiderseits. Es bleibt eine Erinnerung an die Möglichkeit eines weiteren „anderen“ Raumes im Sinne einer temporären unkonventionellen Aneignung eines Ortes.

2) Wie laufen die Kommunikations- und Interaktionsprozesse ab?

Physische Präsenz ist der Ausgangspunkt der Situation: die Platzbesetzung der indigenen Bevölkerung, ihre Zelte, ihr Alltag vor Ort, das Nicht-Betreten des Platzes durch die restliche Bevölkerung, weiters das Aufbauen unserer Bühne, das Sich-Positionieren des Publikums, der gemeinsame Tanz etc. Die entstehenden Raumwahrnehmungen und Wirklichkeiten werden über Körper und Bewegungen im Raum vermittelt. Mit dem Straßentheater platzieren wir uns – nach Absprache – mitten im Besetzungsraum. Es gibt auch hier eine Vermittlungsperson, mit der eine Vereinbarung getroffen wird. Der gemeinsame Raum wird dann aber erst im gemeinsamen Handeln und der gegenseitigen Interaktion erzeugt.

Emotionale Berührung und gegenseitige „Ansteckung“ sind zentrale Elemente der Kommunikation: Emotion löst

Kommunikation aus und umgekehrt. Dies wird v.a. im Moment der Musik und des Tanzes wie auch im Ausruf „Viva Paraguay Libre!“ deutlich. Der erlebte emotionale Raum wird durch die erzählte Geschichte und ihre Interpretationen durch das Publikum unterstützt.

Kommuniziert wird in besonderer Weise auch über die Lautlichkeit vor Ort. Elemente wie die Zurückhaltung und Stille des Publikums zu Beginn, die Musik, der spontane Ausruf als Ausdruck von Freude und Optimismus vermitteln Stimmungen und Positionen. Insbesondere Musik und Tanz wirken identitätsstiftend. Die Menschen projizieren ihre eigene Lebenssituation darauf. In der einfachen Geschichte und der interpretationsoffenen Tanzeinlage können eigene Visionen und Positionen Platz und Ausdruck finden – und somit in Austausch gelangen.

Abb. 22: Plaza Uruguaya, Asunción, Paraguay. Die indigene Bevölkerung protestiert, um fruchtbares Land zurückzuerhalten, das ihnen im Laufe der Kolonialisierung weggenommen wurde, und um damit ihre Subsistenzwirtschaft aufrechtzuerhalten zu können.



Fußball und Theater [A4]

Kardinal-Rauscher-Platz, Wien

Am Kardinal-Rauscher-Platz in Wien findet nach der Südamerikareise eine unserer ersten Vorstellungen in Wien statt. Wir positionieren unsere Bühne so auf diesem Platz, dass eine vorhandene Nische mit Sitzmöglichkeiten für das Publikum genutzt werden kann. Zusätzlich breiten wir Tücher als weitere Sitzplätze auf dem Boden auf. Bald kommen die ersten interessierten Kinder und Erwachsenen. Sie nehmen Platz und positionieren ihre Kinderwagen. Die Tücher am Boden werden sofort in Anspruch genommen. Der Theaterraum entsteht. Einige Kinder ziehen ihre Schuhe aus, bevor sie sich setzen, Assoziationen mit Wohnzimmerteppichen werden hervorgerufen. Wohnzimmeratmosphäre entsteht, einige Kinder holen sich Sonnenblumenkerne zum Knabbern.

Gleich zu Beginn der Vorstellung stellen sich ein paar ältere Kinder vor der Bühne auf und fordern mit Nachdruck den von uns ausgewählten Platz für ihr Fußballspiel. „Das ist unser Platz“ und „Wir spielen immer hier“ sind ihre Argumente. Das ist für uns nachvollziehbar, dennoch meinen wir, dass dieser Platz mehr als nur diese eine Möglichkeit bietet. Wir versuchen den Kindern zu erklären, dass die Theatervorstellung für Kinder und Familien gedacht sei, die ja auch bereits Platz genommen haben, und dass aus unserer Sicht die bereits wartenden Kinder auch ein Recht auf diesen Platz hätten. Wir laden die protestierenden Kinder zur Theatervorstellung ein, die ja zudem nicht länger als eine Stunde dau-



ern würde. Unsere Argumente zählen wenig. Wir erinnern uns daran, dass uns ein Mitarbeiter der Wiener Parkbetreuungen darauf aufmerksam gemacht hatte, dass es auf diesem Platz immer wieder Konflikte bezüglich des Fußballspiels gab. Trotzdem ist die Situation neu für uns: In Südamerika war eine derartige Situation bei keiner einzigen Vorstellung vorgekommen – obwohl oder vielleicht gerade weil dort jede freie Ecke zum Fußballspiel genützt wird.

In dieser Situation stehen nun die Forderungen und Raumansprüche der Kinder, die Fußball spielen wollen, einem neuen, anderen Raum gegenüber: dem Raum des Theaters. Dieser Raum hat sich bereits gebildet – durch unsere Bühne und die Präsenz von Menschen mit dem gemeinsamen Ziel, eine Theatervorstellung zu sehen. Und es sind letztlich weniger unsere Argumente als eben diese Präsenz und eine gewisse Attraktion, welche von der theatralen Situation ausgeht, die diese Kinder umstimmt. Sie akzeptieren die temporäre, andere Nutzung und nehmen schließlich sogar selbst daran teil. Vom

Abb. 23: Kardinal-Rauscher-Platz, Wien – Aufenthaltsort und Alltagsweg von Bevölkerungsgruppen unterschiedlichen Alters. Für eine Figurentheatervorstellung nutzen wir eine Art Nische (siehe Markierung) mit Sitzmöglichkeiten für das Publikum.



Abb. 24 (links) und 25 (rechts): Kardinal-Rauscher-Platz, Wien. Der Ort bietet unterschiedliche Möglichkeiten der Teilnahme und Positionierung. Orientierung wie auch Nähe- und Distanzverhältnisse bestimmen den Raum.

höchsten Platz der umgebenden Mauer aus verfolgen sie die Vorstellung bis zum Ende. Ein vielfältiger Zuschauerraum ist entstanden, in dem alle Beteiligten sich ihre Position aufgrund von Interesse, Nähe, Distanz, Bequemlichkeit etc. suchen konnten.

1) Welche Veränderungen finden in der Straßentheatersituation statt?

a) Worin werden unsichtbare Aspekte des Stadtalltags sichtbar?

Sichtbar werden Verhaltenscodes wie das Ausziehen der Schuhe oder die Forderungen der Kinder, die Fußball spielen wollen, womit kulturelle Gewohnheiten ausgedrückt werden, und dem Platz eigene Dynamiken, die sich über Jahre entwickelt und gefestigt haben. Damit verbunden sind Raumansprüche und Nutzungskonflikte, die in der Situation des Straßentheaters besonders zutage treten. Die Straßentheatersituation ist zu einer Projektionsfläche für bestehende Konflikte geworden.

Interessen und Positionen werden über die Positionierung im Raum ausgedrückt, z.B. darüber, wo die Menschen Platz nehmen oder wohin sie sich orientieren. Auf diese Weise werden Raumansprüche vorgebracht, aber auch die Dominanz einzelner gesellschaftlicher Gruppierungen ist abzulesen. In den Handlungen und Verhaltensweisen werden die Bedingungen und Möglichkeiten des physischen Raumes, seine Flexibilität in der Nutzung sichtbar. In diesem Fall sind es die Mauern, die einmal als Zuschauerplatz, einmal als Fußballtor und wieder ein andermal als Ort des Protests interpretiert werden.

b) Welche Räume entstehen in der Situation des Straßentheaters?

Es entsteht ein Theaterraum zwischen dem Publikum und uns. In diesem Raum bildet sich der ZuschauerInnenraum als ein Bestandteil heraus, welcher durch wechselseitige Positionierungsvorgänge (auf den Bänken, Tüchern, Mauern) bestimmt wird. Die Wohnzim-

meratmosphäre auf den Tüchern bildet wiederum einen kleinen Raum für sich, welcher durch bestimmte Verhaltenscodes, wie das Ausziehen der Schuhe, erlebbar wird.

Des Weiteren entsteht ein Aushandlungsraum, in welchem durch diese performativen Positionierungen Haltungen vertreten und verhandelt werden (Interesse, Nähe, Distanz). Auch die Lösung des aufgetretenen Konflikts spiegelt sich in der Integration der Kinder, die Fußball spielen wollten, im ZuschauerInnenbereich. Mit ihrer Positionierung auf der Mauer erweitern sie diesen Bereich sogar. Sie signalisieren damit Akzeptanz bei gleichzeitiger Distanz.

c) Welche Lernprozesse und Bedeutungstransformationen finden statt?

Im gemeinschaftlichen Konstruieren des Theaterraums wird eine neue Bedeutung für den Ort produziert. Trotz Widerstand und Konflikt wird ein Moment der Gemeinschaft erzeugt. Der Theaterraum ist einer von vielen alternativen Nutzungsmöglichkeiten abseits des Gewohnten. Allein das Miterleben dieser Situation schafft neue zukünftige Handlungsoptionen, das Reflektieren weitere. Lernprozesse beziehen sich einerseits auf den Ort und seine Potenziale für unterschiedliche Nutzungen und Wahrnehmungen und andererseits auf die eigene Person und die eigenen Handlungsmöglichkeiten.

In ihrer Positionierung bestimmen die Menschen ihren Bezug zum Raum, ihre Position und Haltung (siehe Kinder, die Fußball spielen wollten, auf der höchsten Mauer) und schaffen damit Momente der Identifikation. Sie hinterfragen durch ihr eigenes Handeln die



Abb. 26: Kinder, die zu Beginn auf Konfrontation setzen, finden Gefallen an der Vorstellung. Sie positionieren sich auf der höchsten Mauer, orientieren sich zu Bühne hin und zeigen damit Interesse bei gleichzeitiger Distanz.

Konventionen und Möglichkeiten des Ortes, was durch das reale Erleben als körperliche Erinnerung bestehen bleibt. Der andere Raum ist ein kleines Experiment, gleich im Anschluss ist wieder „normaler“ Alltag möglich. Nur Sonnenblumenkerne bleiben als Spuren vor Ort und Erinnerungen als Spuren im Kopf.

2) Wie laufen die Kommunikations- und Interaktionsprozesse ab?

Die wesentlichen Momente sowohl des Theaterraums als auch des Aushandlungsraumes werden durch performative Positionierungsvorgänge bestimmt, von der Orientierung der Bühne und den damit verbundenen Blickbeziehungen, über das Ausbreiten der Tücher, das Sich-Setzen, das Ausziehen der Schuhe bis hin zur Positionierung der Kinder vor der Bühne als Protest bzw. später auf der Mauer und das damit verbundene Nähe-Distanz-Verhältnis. Der Theaterraum wird als solcher erkannt, die ZuschauerInnen setzen sich, die Kinder, die Fußball spielen wollen, protestieren bzw. nehmen letztendlich daran teil.

Es ist also auch hier physische Präsenz, welche einen wesentlichen Teil der Kommunikation bestimmt. Weiters sind es Materialien, wie z.B. die Tücher, und die physisch-räumlichen Gegebenheiten, etwa die Bänke und Mauern, die diesen

Kommunikations- und Interaktionsprozess mitgestalten. In der Positionierung und der Aneignung physisch-räumlicher Gegebenheiten werden Nutzungsmöglichkeiten sichtbar gemacht, in Frage gestellt und ausgehandelt. Auslöser dafür ist ein Angebot, das attraktiv erscheint. Es stellt einen Impuls dar, den die Menschen aufgreifen, auf den sie reagieren und sich daraufhin aktiv einbringen.

Möglich wird die beschriebene Situation durch eine offene physisch-räumliche Struktur vor Ort, welche für unterschiedliche Nutzungen zur Verfügung steht (Fußball ebenso wie Theater, Mauer als Sitzmöglichkeit etc.) wie auch durch einen einmaligen temporären Eingriff. Der andere Raum kann in einer Ausnahmesituation erlebt werden. Räume und Handlungsoptionen werden getestet, ohne mögliche weitreichende Konsequenzen vorab berücksichtigen zu müssen.

Begegnungsort Knotenpunkt [A5]

Reithofferplatz, Wien

Am Reithofferplatz in Wien suchen wir uns eine zentrale Position aus, wo genügend Platz für das Publikum vorhanden ist und die auch von vielen Seiten einsehbar ist. Diese Stelle ist besonders frequentiert, da sie einen Kreuzungspunkt vieler Wege darstellt, die die Menschen auf ihren Alltagswegen als Abkürzer verwenden. Vorhandene Sitzmöglichkeiten für das Publikum gibt es hier nicht, wir definieren den Zuschauerbereich mithilfe der am Boden ausgebreiteten Tücher. Die Vorstellung beginnt, Menschen kommen vorbei, manche bleiben stehen, schauen zu, andere setzen sich, manche machen eine kurze Pause auf ihrem Weg, andere bleiben für die Dauer der gesamten Vorstellung. Viele gehen auch nur vorbei.

Der Knotenpunkt als Ort der Fortbewegung wird in diesem Beispiel zum Aufenthaltsort: Fahrräder werden zu Sitzgelegenheiten, Roller werden zum Abstützen verwendet, Kinderwagen bilden einen Kreis, sogar eine Parkbank wird herbeigetragen. Nie jedoch ist der Raum konstant, laufend entstehen neue räumliche Situationen im Publikum. Nach der Vorstellung bleiben ein paar Kinder bei uns, sie fragen viel und wollen mehr sehen. Der Aufenthaltsraum bleibt noch eine Weile bestehen, dann ist er weg. Was bleibt, ist die Parkbank als übriggebliebener Verweis auf den Aufenthaltsort, der hier inmitten des Begegnungsortes für kurze Zeit Realität war.



1) Welche Veränderungen finden in der Straßentheatersituation statt?

a) Worin werden unsichtbare Aspekte des Stadtalltags sichtbar?

Im Vergleich zu anderen Spielorten wird hier die Funktion des Ortes als Bewegungsraum, als Knotenpunkt, besonders sichtbar. Gleichzeitig zeigt sich auch sein Potenzial zur Anpassung und Transformation in neuen Situationen. Der Ort weist eine gewisse Flexibilität auf, was beispielsweise am Versetzen der Parkbank sichtbar wird. An anderen Plätzen in Wien sind die Bänke betoniert oder angekettet, damit sie nicht bewegt werden können. Im Neu-Positionieren der Bank findet ein intuitives Lernen der Menschen statt: Die Notwendigkeit der Bank und die nachfolgende Initiative waren am eigenen Körper spürbare Erlebnisse. Ich interpretiere dies als körperlich-sinnliche Auseinandersetzung

Abb. 27: Reithofferplatz, Wien. An einem Kreuzungspunkt mehrerer Wege, die von den Menschen als Abkürzer auf ihren Alltagswegen genutzt werden, bauen wir unsere Figurentheaterbühne auf (siehe Markierung).

mit den Bedingungen des Ortes und der Konstitution von Räumen. Die Möglichkeit zur temporären Veränderung je nach Situation und Bedürfnissen unterstützt die Identifikation mit dem Ort und die Aneignung von Räumen.

In dieser Nahaufnahme wird die Bereitschaft der Menschen sichtbar, Unvorhergesehenes in ihren Alltag zu integrieren. Dies wird in besonderer Weise deutlich, da die spontane Entscheidung zur Teilhabe an der Vorstellung gewissermaßen aus der Bewegung heraus, im Vorbeigehen geschieht. Viele von den Anwesenden waren nicht zum Schlendern oder Verweilen gekommen, wie dies auf anderen Plätzen der Fall ist. Stattdessen werden hier die eigenen Zeitpläne kurzfristig geändert, die Menschen beteiligen sich beispielsweise im Bewegen der Parkbank spontan an der aktiven Gestaltung des neuen Aufenthaltsraums.

Die Situation vor Ort an diesem Tag gleicht einer Art Mobile: Jede einzelne Bewegung ruft wiederum neue Bewegungen hervor. Es ist eine Dynamik, die allen Räumen in gewisser Weise innewohnt. Die Situation des Straßentheaters jedoch provoziert oder verstärkt diese interaktiven Mechanismen und macht sie damit eindrücklicher wahrnehmbar.

b) Welche Räume entstehen in der Situation des Straßentheaters?

Es entsteht ein gemeinschaftlich geschaffener Aufenthaltsraum inmitten einer (Fort-)Bewegungszone. Es ist dies ein temporärer Raum, der durch aktives Handeln der Anwesenden gebildet wird. Durch das Positionieren von Objekten (Bühne, Tücher, Fahrräder, Parkbank etc.) wie auch das Sich-Positionieren der PassantInnen (gehen, stehen bleiben, sich setzen, ...) im Wechselspiel entsteht ein sich laufend transformierender Raum. Ausgelöst wird diese Interaktion durch das konkrete Angebot des Straßentheaters mitten im Alltagsgeschehen an einem frequentierten Ort. Die Raumtypen der Bewegung und des Aufenthalts durchdringen sich hier gegenseitig und erzeugen eine besondere Dynamik.

c) Welche Lernprozesse und Bedeutungstransformationen finden statt?

Obwohl der Ort hier zu einem temporären Aufenthaltsort wird, bleiben die Aspekte der Bewegung und des Flüchtigen die konstanten Faktoren an diesem Ort, welcher durch laufende Transformation geprägt ist. Neue Bedeutungsebenen entstehen auf den individuellen Alltagswegen der PassantInnen. Die Straßentheatersituation stellt ein unterhaltsames

Angebot und eine neue Station auf ihrem Weg dar. Dieser wird dadurch bedeutungsvoller, dass die Menschen Zeit und Aufmerksamkeit aufbringen, Präsenz zeigen. In diesen wertvollen Gütern der heutigen Zeit zeigt sich die Bedeutung dieser Station auf dem Alltagsweg, welche sich in die mentalen Karten der Menschen einschreibt.

Es geschieht eine Auseinandersetzung mit dem Ort auf eine körperlich-intuitive Weise. Wahrnehmungen und Handlungen stehen in engem Bezug zueinander. Bedingungen des Ortes werden getestet, neue Räume werden konstruiert, und Lernen findet zwischen Beobachtung und eigenem Tun statt.

2) Wie laufen die Kommunikations- und Interaktionsprozesse ab?

Es ist eine laufende Aushandlung – zwischen Bewegung und Aufenthalt, zwischen Zuschauen und Handeln – und eine fortwährende Neubestimmung des Raumes durch Positionierungsvorgänge. Der eigene Körper ist ebenso Teil dieses Prozesses wie Objekte, die bewegt und in Bezug zueinander gesetzt werden. Das Aufbauen der Bühne, ihre Orientierung zur Fortbewegungszone ist als ein erster Impuls in diesem Mobile zu verstehen.

Da das Angebot des Figurentheaters mitten im Alltag stattfindet, kann es sozusagen im Vorbeigehen erlebt und mitgestaltet werden. Es stellt eine positive Überraschung und eine Möglichkeit der Unterbrechung dar. Gleichzeitig ist es ein offenes Angebot, es sind weder Verpflichtung, noch unumgängliche Störungen des Alltags damit verbunden. Die Entscheidung über das eigene Handeln (weitergehen, zusehen, sich setzen, sich beteiligen, Freunde anrufen und informieren, eine Parkbank holen, ...) bleibt bei den Menschen.

Das Angebot wird einerseits durch eine physisch-räumliche Setzung (Bühne, Tücher, Positionierung, Orientierung) und andererseits durch immaterielle Faktoren wie Spaß und Unterhaltung im Miterleben der erzählten Geschichte definiert. Gemeinsam stellen diese Aspekte jene Unterbrechung im Alltag der Menschen dar, welche sie zum Anlass nehmen, darauf zu reagieren und gemeinsam einen neuen Raum zu erzeugen.

Abb. 28-33: Während der Vorstellung am Reithofferplatz in Wien: Die räumliche Situation ist in konstanter Veränderung. Ähnlich einem Mobile finden laufend Bewegungs- und Positionierungsvorgänge statt.



Abb. 34 (oben) und 35 (unten): Während der Vorstellung am Reithofferplatz, Wien. Vielfältige ZuschauerInnenpositionen werden eingenommen: auf den Tüchern am Boden, auf der eigens hergebrachten Bank, im Vorbeigehen, aus dem Kinderwagen heraus, auf Fahrrädern oder Rollern abgestützt, aus der Nähe, aus der Ferne, auf dem Weg nach Hause, ...



Drei Zentimeter [A6] Zwischen Imagination und Realität

„Drei Zentimeter“ ist ein Theaterstück, das die gemeinschaftliche Produktion von Räumen zwischen Imagination und Realität zum Thema macht. Es wird mit einer besonderen Figurentheatertechnik gespielt: Maßstäbe in unterschiedlichen Farben und Größen werden zu Bildern und Figuren. Erzählt wird die Geschichte einer Freundschaft, jedoch (fast) ohne Worte. Die Bilder dazu entstehen erst mithilfe der Vorstellungskraft des Publikums: so z.B. das kleine Haus mit Garten, das Schiff am Meer oder die Frühlingswiese voller Blumen und Bienen.

Um die Sichtbarkeit der Figuren und Bilder im öffentlichen Freiraum zu erhöhen und gleichzeitig eine bessere räumliche Fassung zu erreichen, arbeiten wir mit einem blauen Hintergrund, der nichts weiter ist als ein von Zeltstangen in Form gehaltener Halbkreis aus Stoff – ein flaches, zweidimensionales Element im Raum. Für unsere erste öffentliche Probe haben wir diese Bühne bereits aufgebaut, als von weither ein kleiner Bub gelaufen kommt und voller Freude und Aufregung „Ein Zelt, ein Zelt!“ schreit. Er kommt an und sucht nach dem Eingang des Zeltes, schaut hinter die „Wand“ und merkt plötzlich, dass da nichts mehr ist. Für die BeobachterInnen der Situation ist dies ein komischer Moment. Es wird die Imaginationskraft sichtbar, welche durch ein paar bestimmte Elemente (Materialität des Stoffes, Form, Farbgebung) gelenkt wird. Für uns ist die Reaktion des Kindes sehr



Abb. 36: Vier Glieder eines Maßstabs in bestimmten Winkeln zueinandergedreht erzeugen die Assoziation einer Giraffe.

interessant, da wir in der Entwicklung des Hintergrundes zu Beginn ein dreidimensional-plastisches Element angestrebt hatten, uns letztlich aber für diese Zweidimensionalität entschieden hatten, und die erste Reaktion die wir darauf bekommen, ist die Wahrnehmung eines dreidimensionalen Raumes.

Zu Beginn des Stücks entsteht ein Bild aus vier Gliedern eines Maßstabs, welche in bestimmten Winkeln zueinander gedreht werden. Der Schauspieler nennt dieses Gebilde „ein Tabarab Tabarab“. Einstimmig rufen die Kinder: „Eine Giraffe!“ Der Schauspieler antwortet: „Ein Maßstab.“ Gelächter. In diesem Moment wird den Leuten im Publikum bewusst, auf welcher einfachen Art eine neue Realität entstanden war – in erster Linie in den Köpfen der Menschen. Im nächsten Moment ist die Giraffe wieder da und galoppiert unter lautmalender Begleitung, „tabarab tabarab tabarab“, über den Tisch. Drei verschiedene

Interpretationen des Bildes stimmen in gleicher Weise, sogar gleichzeitig. In weiterer Folge passieren laufend neue Transformationen der Maßstäbe und neue Assoziationen in den Köpfen der Menschen. Teils sind es kollektiv übereinstimmende Wahrnehmungen, teils individuell unterschiedliche. So wird eine Figur als Frau, als Mann oder als Mensch bezeichnet, ein Gebäude als Haus oder als Kirche, ein Fahrzeug als Motorrad oder Auto, ein fliegendes Insekt als Biene oder Fliege. Der Spaß an diesem Stück ergibt sich aus der Nachvollziehbarkeit des Performativen, aus der Überraschung über die eigene Vorstellungskraft.

Indem die Menschen die geformten Bilder mit ihren eigenen Assoziationen verknüpfen, welche wiederum aus der je individuellen Lebensgeschichte stammen, werden die Bilder zum Leben erweckt. Es wird deutlich, dass ein Bild bzw. eine materielle Realität unterschiedliche Räume in den Wahrnehmungen der Menschen erzeugen kann. Von diesem Verständnis ist das Theaterstück „Drei Zentimeter“ geprägt, wodurch das theatrale Spiel zwischen real und imaginiert entsteht.

Den individuellen Räumen stehen kollektiv vorhandene Denkmuster, Assoziationen, kulturelle Codes gegenüber, nämlich dann, wenn bestimmte Bilder einstimmig gleich benannt werden. Doch wann wird etwas als Kirche interpretiert? Oder was macht eine aus Maßstäben geformte Figur zur Frau oder zum Mann? In den spontanen Reaktionen und Ausrufen findet ein Lernprozess statt, der sich auf diese kollektiven Bilder bezieht. Deshalb war das wiederholte Spiel vor Publikum bereits im Entwicklungs- und Probenprozess ein wichtiger Bestandteil. Damit wurden diese individuellen wie kollektiven Imaginationsleistungen erforscht und zur Grundlage des Theaterstückes gemacht. Im Rahmen der vorliegenden Forschungsarbeit liegt das Interesse in der Sichtbarmachung dieser unsichtbaren Prozesse, welche Stadtwahrnehmung und -gebrauch wesentlich mit beeinflussen.

b) Welche Räume entstehen in der Situation des Straßentheaters?

In der beschriebenen Situation entsteht ein Raum des Spiels und der Fantasie. Es ist der theatrale Raum, welcher in diesem Fall in besonderer Weise vom

Publikum und seiner Imaginationskraft abhängig ist. Das Theaterstück stellt dem Publikum mit den Maßstabbildern, seinen Bewegungen und Abläufen, den Geräuschen und der Musik ein visuelles und akustisches Material zu Verfügung, das sich das Publikum selbst zusammensetzen und mit Bedeutungen versehen kann.

In der Interpretation und den Assoziationen des Publikums entstehen dadurch innerhalb des Straßentheaters laufig neue Räume. Es sind Imaginationsräume, welche im fortwährenden Wechselspiel mit der Realität zu verstehen sind. Zum Teil stehen die imaginierten Räume im Vordergrund, zum Teil die Offensichtlichkeit des Materials und das aktive (reale) Verformen dieses Materials. Durch die immer neuen Momente der Überraschung, wenn die Realität die Imagination einholt oder umgekehrt, wird die individuelle Konstruktionsleistung von Räumen intuitiv reflektiert.

c) Welche Lernprozesse und Bedeutungstransformationen finden statt?

Es werden in dieser Situation Assoziationen und Bedeutungszuschreibungen durch die teilnehmenden Menschen produziert. Dabei werden die Figuren, Bilder und Geschichten entweder kollektiv interpretiert oder aber mit ganz eigenen Bedeutungen belegt. Dadurch besteht die Möglichkeit, sich selbst einzubringen, sich mit dem Wahrgenommenen zu identifizieren und sich die so konstituierten Räume anzueignen. Gleichzeitig stellen die Überraschungsmomente Impulse dar, um die erlebten Raumproduktionsprozesse zwischen real und imaginiert zu reflektieren.

Innerhalb der Geschichte bekommen Maßstäbe als Alltagsmaterial unterschiedlichste Bedeutungen, aber auch in der Realität erfahren sie eine Bedeutungserweiterung, nämlich die eines Spiel- und Theatermaterials. Möglichkeiten des Alltags und der uns alltäglich

Abb. 37: Abstrakte Formen aus Alltagsgegenständen werden im Verlauf der Geschichte und in den Köpfen der Menschen zu bedeutungsgeladenen Bildern.



Abb. 38: Die Formen werden teils in kollektiv übereinstimmender Weise, teils auf individuelle Weise interpretiert.



1) Welche Veränderungen finden in der Straßentheatersituation statt?

a) Worin werden unsichtbare Aspekte des Stadtlalltags sichtbar?

Durch die laufende Kopplung und Gegenüberstellung von realen mit imaginierten Ereignissen wird die Bedeutung subjektiver Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Imaginationsleistung in der Produktion von Räumen sichtbar.

umgebenden Materialien und Gegebenheiten werden erlebt und getestet. In der Faszination für das Alltagsmaterial wie auch der Überraschung über die eigene Imaginationskraft und Interpretation der Geschichte entsteht eine bewusste oder unbewusste Reflexion über das Phänomen der Performativität.

2) Wie laufen die Kommunikations- und Interaktionsprozesse ab?

Der performative Moment liegt im Erzeugen, Transformieren und Verwerfen verschiedenster Räume und Realitäten. Für ihr Entstehen ist dabei weniger das Als-ob-Verhalten der Figuren von Bedeutung als vielmehr das reale Handeln und Transformieren des Materials durch den Schauspieler. Sichtbar wird das Gelingen der Kommunikation durch performatives Handeln eben genau in den Zurufen der Kinder „Eine Giraffe!“, „Ein Zelt!“ Die Kinder sprechen hier ihre Spontanassoziationen aus und sind überrascht, wenn das dann doch kein Zelt, oder doch keine Giraffe ist. Darin realisieren sie den performativen Moment. Der Maßstab als Arbeits- und Spielmaterial steht immer für sich selbst, versteckt nie seine reale Identität. Indem durch die Offensichtlichkeit des Materials immer wieder auf den Maßstab verwiesen wird, entstehen Brüche der Als-ob-Situation, und dennoch ist oftmals die Imagination noch stärker.

Die Momente der Transformation der Maßstäbe sind zentral für die performative Situation. Durch das Formen und Bewegen wird das Performative sichtbar gemacht und damit gespielt. Die Farben und Formen als visuelle Impulse stimulieren hier die Kommunikation:

das Material, die Handhabung des Materials, die Bewegungen und Transformationen, die Beziehung, die die einzelnen Formen zueinander einnehmen, wie auch der Blickwinkel der Betrachtung.

Es werden Zeichen, Symbole und Zitate verwendet. Im Spiel mit kulturellen Codes werden immer wieder Brüche hergestellt: der verliebte Clown mit dem Blumenstrauß, aus welchem im nächsten Moment bereits eine Stadt entsteht. Durch die Arbeit ohne Text sind es weiters die Musik und die Geräuschkulisse wie auch die Zurufe aus dem Publikum, welche die Entstehung der kollektiven wie individuellen Bilder unterstützen. Diese entstehen in laufender Aushandlung zwischen real und imaginiert, zwischen Assoziationen, Imaginationen und Emotionen. Es sind insbesondere der Spaß, die Überraschung und Faszination, die den Zugang zu diesen Bildern ermöglichen, und die es ermöglichen sich der Geschichte und der Performance zu öffnen, teilzuhaben an der kollektiven Raumproduktion.

Fazit – Theater im öffentlichen Raum

In diesen kurzen Ausschnitten aus der eigenen Straßentheaterpraxis werden Räume und Strukturen sichtbar, es werden Bedeutungen generiert, und Lernprozesse finden statt. In der Reflexion der eigenen Arbeit wird der Ausgangspunkt dieses Forschungsvorhabens offengelegt und dessen Ansatz nachvollziehbar gemacht. Im Folgenden möchte ich eine kurze Zusammenfassung der ersten Antworten und Hypothesen formulieren, um daraus die weitere Vorgehensweise in dieser Forschungsarbeit zu entwickeln und darzulegen.

1) Welche Veränderungen finden in der Straßentheatersituation statt?

a) Worin werden unsichtbare Aspekte des Stadtalltags sichtbar?

In den Situationen aus der eigenen Straßentheaterpraxis werden orts- und menschenbezogene Informationen, wie auch damit in direkter Beziehung stehende gesellschaftliche Strukturen sichtbar. An die Oberfläche kommt diese Information insbesondere in Situationen der Vergleichbarkeit. So werden Bedeutungen und Wertigkeiten von Orten, ihre Funktionen, ihre alltäglichen Nutzungen wie auch allfällige Nutzungskonflikte erkennbar. Gleichzeitig lassen sich die Bedingungen des Ortes und seine Möglichkeiten und Potenziale für unterschiedliche Interpretationen, Nutzungen und Transformationen ablesen. Ich bezeichne dies als unterschiedliche Grade von Flexibilität des Ortes. In

den Situationen vor Ort werden auch zum Teil vergangene Räume über die Spuren oder „Nachwirkungen“ ablesbar. Schließlich wird in manchen Fällen überhaupt erst Zugang zu „verbotenen“ Orten geschaffen und damit deren Sichtbarkeit erhöht.

Bezogen auf Einzelpersonen oder gesellschaftliche Gruppen können im Rahmen der performativen Situation Interessen, Positionen und Visionen sowie kulturelle Umgangsformen und Verhaltensweisen nachvollzogen werden. Es werden Raumansprüche und Bedürfnisse der Menschen genauso sichtbar wie ihre Bereitschaft, Unvorhergesehenes in ihren Alltag zu integrieren. Weiters zeigen sich kollektiv vorhandene Denkmuster einerseits und individuelle Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Imaginationenleistungen andererseits.

In den beschriebenen Situationen werden Normen, Machtverhältnisse und Verwaltungsabläufe in öffentlichen Räumen thematisiert, ebenso ihre Verhandlungbarkeit durch den/die Einzelne/n oder die Gemeinschaft. Über Zugehörigkeiten und Ausschlussmechanismen können zudem räumliche Strukturen und soziale Verteilungen im Raum abgelesen werden. In einzelnen Beispielen werden auch politische, wirtschaftliche und soziale Wertesysteme nachvollziehbar.

b) Welche Räume entstehen in der Situation des Straßentheaters?

Die in den Nahaufnahmen beschriebenen Räume, welche in der performativen Situation entstehen sind vielfältiger Art mit je eigenen Ausprägungen. Vor allem sind sie durch individuelle Wahrnehmungen geprägt. Zusammenfassend lassen sich folgende Typen von Räumen benennen: Theaterräume, Begegnungsräume, Gemeinschaftsräume, Aushandlungsräume, Experimentieräume und Imaginationsräume. Es sind Räume, die parallel und ergänzend zu bereits bestehenden Räumen und Realitäten durch Kommunikation und Interaktion zwischen den Menschen entstehen.

c) Welche Lernprozesse und Bedeutungstransformationen finden statt?

In den Situationen finden Bedeutungszuschreibungen, -verschiebungen, -erweiterungen statt, welche in kollektiven Interpretationen oder subjektiven Assoziationen erzeugt werden. Diese Bedeutungstransformationen können sich auf den Ort beziehen, auf die erzählte Geschichte, auf den eigenen Alltag oder die eigene Kultur, auf Materialien, Normen etc. Es sind Wertzuschreibungen, die das jeweilige Element bzw. den jeweiligen Aspekt damit bedeutungsvoller machen, eine neue Interpretationsdimension eröffnen. Dies findet in den beschriebenen Situationen oft temporär statt, teils kann diese Zuschreibung auch längerfristig bestehen bleiben.

Ein zweiter wesentlicher Punkt ist die Bewusstmachung und die Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten des Ortes sowie über bestimmte raumrelevante Themen und Phänomene. Es werden Konventionen hinterfragt, wel-

che sich in Räumen, Verhaltensweisen und Normen festigen. Im direkten und körperlichen Miterleben der Situationen schreiben sich Erinnerungen geistiger, körperlicher oder emotionaler Art ein, welche auf Möglichkeiten und Möglichkeitsformen von Orten, „anderen“ Räumen, Aushandlungsprozessen und Alltagsgeschehnissen verweisen. Durch diese Erinnerungen können Potenziale von Orten und Räumen (wieder)erkannt und eigene zukünftige Handlungsoptionen erweitert werden.

In den Situationen des Straßentheaters werden Momente der Gemeinschaft erzeugt, gesellschaftlicher Zusammenhalt wird in der gegenseitigen Bestätigung von Positionen und Visionen erlebt. Durch Aushandlung und Positionierung im Raum und durch die eigene Haltung einerseits, wie auch durch emotionale Berührung andererseits, finden Identifikationsprozesse (mit dem Ort, einem Thema oder der erzählten Geschichte) statt. Dies motiviert oder fasziniert.

Schließlich finden in der Begegnung und im Austausch mit dem Anderen ein Lernprozess statt. Der einzelne Mensch wird mit neuen Situationen, mit anderen Wertvorstellungen, mit einer fremden Kultur konfrontiert, wodurch die Reflexion und das Hinterfragen der eigenen Position herausgefordert werden. Das Straßentheater ist eine Ausnahmesituation, ein kleines Experiment mitten im Alltag.

Die genannten Veränderungen im Erkennen unsichtbarer Aspekte des Stadtalltags sowie in der Raumproduktion und den Bedeutungstransformationen sind in diesen Fallbeispielen auf kleine Ausschnitte der Wirklichkeit beschränkt und werden erst in der Ver-

größerung dieser Analyse sichtbar. Die weitreichendsten und nachhaltigsten Veränderungen haben die Situationen wohl in uns selbst hervorgerufen. Dennoch – so meine These – steckt in den genannten Veränderungen ein Potenzial, welches sich performative Interventionsstrategien in der Raumplanung zunutze machen können. Diese Potenziale möchte ich in weiterer Folge herausarbeiten und in die entsprechenden theoretischen Kontexte einordnen, um damit eine Argumentations- und Diskussionsgrundlage für die aktuelle Praxis der performativen Interventionen im städtischen Kontext zu schaffen – insbesondere auch Bedingungen und Kriterien für diese Praxis zu bestimmen. Anschließend sollen mithilfe dieser Arbeit auch Methoden und Taktiken der Kommunikation und Interaktion eingehender beleuchtet werden. Arbeitshypothesen dazu finden sich ebenfalls in den Fallbeispielen aus der eigenen Praxis, welche ich nachfolgend kurz zusammenfasse.

2) Wie laufen die Kommunikations- und Interaktionsprozesse ab?

In der Frage, durch welche Faktoren die Kommunikation in den beschriebenen performativen Situationen erzeugt und unterstützt wird, gibt es zum einen physisch-räumliche Setzungen, die meist als Gegebenheiten wahrgenommen werden (der Ort, die Bänke, Mauern) Als die performativen und kommunikativen Momente unterstützend werden offene physisch-räumliche Strukturen erlebt, welche unterschiedliche Nutzungen erlauben.

Ein weiterer wichtiger Faktor, der in nahezu allen Beispielen tragend wird,

sind performative Positionierungsvorgänge. Dazu zählen die Orientierung der Bühne, Blickbeziehungen, Ausbreiten der Tücher, Sich-Setzen, Bewegung, Aufenthalt, Zuschauen, Handeln, Ausziehen der Schuhe, ... Darüber finden laufende Aushandlungsprozesse statt, Nähe-Distanz-Verhältnisse werden definiert. Die körperliche Präsenz ist ein wesentliches Kommunikationselement in den Räumen der Nahaufnahmen.

Die visuelle Kommunikation ist ein weiterer bedeutsamer Aspekt und betrifft Formen, Farben, die Handhabung und Transformation von Material, Bewegungen und Beziehungen zwischen einzelnen Elementen wie auch den Blickwinkel der Betrachtung. Das Visuelle stellt häufig einen Impuls dar, welcher Aufmerksamkeit erzeugt oder lenkt. Dies muss natürlich parallel mit der akustischen Kommunikation betrachtet werden, denn die Lautlichkeit der Situation, wie Stille, Musik oder Zurufe bestimmen die Kommunikation wesentlich mit.

Auch die Zeichenhaftigkeit der Interaktion wurde mehrfach genannt. Das Lesen von kulturellen Codes, das Spiel und bewusste Brechen damit und die Verwendung von Zeichen, Symbolen und Zitate sind immer auch Bestandteil der zwischenmenschlichen und raumkonstituierenden Kommunikation.

Die beschriebenen Situationen werden durch Kommunikation auf einer emotionalen Ebene (Überraschung, Ärger, Spaß, Unterhaltung) beeinflusst, welche den Zugang zur Aktivität erleichtert und die Atmosphäre des Raumes mitbestimmt. Emotionale Berührung und gegenseitige „Ansteckung“ sind grundlegende Kommunikationskanäle.

Eine weitere Ebene ist die der Imagination mit evozierten Bildern, Assoziationen und (Neu-)Interpretationen von Situationen und Räumen. Immer wieder finden dabei Brüche zwischen real und imaginiert statt. Die Offensichtlichkeit der theatralen Als-ob-Situationen im Gegensatz zu einer geheimnisvollen Verschleierungstaktik ermöglicht dabei einen unverkrampften Zugang.

Die Einfachheit und Verständlichkeit des Angebots bei gleichzeitiger Interpretationsoffenheit stellt einen wichtigen Schlüssel in diesen Kommunikationssituationen dar. Die Eingriffe vor Ort sind in gewisser Weise provokativ, dennoch immer wohlmeinend. Ein einfacher Zugang und offene Gespräche sind immer möglich und von uns intendiert. Das Angebot stellt dabei einen unvorhergesehenen Moment dar, der ein kleiner Anstoß sein kann, aber nicht sein muss. Die Entscheidung über ihr Handeln bleibt bei den Menschen selbst. Da das Angebot mitten im Alltag stattfindet, wird es meist als attraktive Überraschung wahrgenommen. Es sind keine Verpflichtungen oder größere Störungen damit verbunden, insbesondere da es ein einmaliger, temporärer Eingriff ist – eine Ausnahmesituation.

Weitere häufig genannte Kommunikationsfaktoren in der Ermöglichung von Zugang und Begegnung sind Vertrauen, Interesse, Offenheit oder auch Kontaktaufnahme und Vereinbarungen mit Vermittlungspersonen.

Kommunikation findet aber auch auf einer rational-diskursiven Ebene statt (Diskussion, Forderungen, Ernsthaftigkeit, Verteidigung). Diese letztgenannte Ebene, die im Umfeld von Wissenschaft oder Planung häufig an zentraler Stelle

steht, ist in den performativen Situationen einer von vielen Bestandteilen der Kommunikation und Interaktion. In den Situationsanalysen aus der eigenen Praxis finden sich damit bereits einige Hinweise darauf, inwiefern performative Praxis eine Ergänzung und Erweiterung der traditionellen Raumplanungspraxis darstellen kann und mit welchen Methoden dabei gearbeitet werden kann, um vielfältige Räume zu erzeugen bzw. zu initiieren.

Die genannten Kommunikationsmethoden, -kanäle und -faktoren sind aus der Analyse der eigenen Praxis heraus entstanden. Diese werde ich in weiterer Folge in Bezug setzen zu Beispielen aus der Geschichte des Theaters wie auch zur zeitgenössischen performativen Praxis anderer Gruppen, Teams und Kollektive, um daraus Grundlagen für eine performative Interventionspraxis in der Raumplanung zu entwickeln. Zuvor jedoch möchte ich im anschließenden Kapitel zwei Begriffe näher erörtern bzw. sie in die entsprechenden theoretischen Konzepte einbinden, welche die Analyse der eigenen Praxis in besonderer Weise prägen: „Raum“ und „Wissen“, welche ich in ihrem Alltagsbezug betrachte und beide als gesellschaftlich konstruiert verstehe.

UM DIE ZUSAMMENHÄNGE FESTZULEGEN, DIE DAS LEBEN DER STADT REGELN, SPANNEN DIE EINWOHNER VON ERSILIA SCHNÜRE VON HAUSKANTE ZU HAUSKANTE, WEISSE ODER SCHWARZE ODER WEISS-SCHWARZE, JE NACHDEM OB SIE BEZIEHUNGEN VON VERWANDTSCHAFT, WARENVERKEHR, AUTORITÄT ODER VERTRETUNG BEZEICHNEN. SIND ES DANN SO VIELE SCHNÜRE, DASS MAN NICHT MEHR DURCHKOMMT, GEHEN DIE EINWOHNER FORT: DIE HÄUSER WERDEN ABGEBAUT; ES BLEIBEN NUR DIE SCHNÜRE UND DIE HALTERUNGEN DER SCHÜRE.

— Italo Calvino: *Die unsichtbaren Städte*

Wirklichkeit konstruieren

Chancen und Potenziale

Die im vorigen Kapitel vorgestellten Nahaufnahmen zeigen das Entstehen und die Veränderung von Räumen durch performatives Handeln, wobei sowohl physisch-materielle, gesellschaftlich-soziale, normative oder symbolische bzw. imaginäre Aspekte gemeint sein können. In dieser Zwischenbilanz lässt sich eine Nähe zu Dieter Lämples Matrix-Raum¹ feststellen, welcher durch folgende vier Dimensionen definiert wird: materiell-physisches Substrat, gesellschaftliche Interaktions- und Handlungsstrukturen, institutionalisiertes und normatives Regelsystem und Zeichen-, Symbol- und Repräsentationssystem. Die Arbeit Dieter Lämples ist einzuordnen in eine Diskussion um die (Re-)Produktion von Raum, welche insbesondere seit den 1960er Jahren in unterschiedlichen Disziplinen verstärkt im Gange ist („spatial turn“). Jedoch bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt sich eine Entwicklung weg von absolutistischen Raumvorstellungen hin zu relativistischen und relationalen Raumbegriffen. Eines der aktuellen Werke in dieser Entwicklung, welches für die Raumplanung von besonderer Relevanz ist, ist die „Raumsoziologie“² von Martina Löw. Löws Analysen bauen auf einer Vielzahl von theoretischen und empirischen Arbeiten zum Raum auf (u.a. Lämples Matrixraum) und zeigen einen expliziten Bezug zum Stadtraum auf. Ihr Ziel ist es, materiellen und sozialen Raum nicht getrennt voneinander zu betrachten – wie es häufig aus den unterschiedlichen Blickwinkeln verschiedener Disziplinen der Fall ist –, sondern als zwei Komponenten eines Raumes. Dies macht ihre Thesen auch für diese Arbeit in besonderer Weise interessant, da hiermit die Produktion und Transformation von Raum durch performatives Handeln erklärt werden kann: durch Wahrnehmung und Handeln der Menschen in ihrer körperliche Präsenz an einem konkreten physischen Ort.

1 Lämple 1991: 196f.

2 Löw 2001

Wie aus den Fallbeispielen hervorgegangen ist, finden parallel oder innerhalb der Raumproduktion auch Transformationen von Bedeutungen, Erinnerungen, mentalen Karten etc. statt, kurz gefasst: Wissen um diese Räume entsteht. In diesem engen Zusammenhang zwischen Raum- und Wissensproduktion verortet sich das Potenzial performativer Interventionen: als Impuls und Verstärker in der gesellschaftlichen Produktion von Wirklichkeit, welche Alltagswissen ebenso beinhaltet wie Alltagsräume. Zentral im Verständnis für „die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit“ ist die Forschungsarbeit mit eben diesem Titel³ von Berger und Luckmann. Zahlreiche Arbeiten, so auch die Raumsoziologie, beziehen sich auf ihr Werk.

Im Folgenden möchte ich in aller Kürze einen kleinen Einblick in die Entwicklung des Raumbegriffes geben, indem ich einige wenige historische und aktuelle Konzepte zum Raumbegriff in wenigen Grundzügen aufgreife. Die Darstellung in dieser Kürze soll dem Verständnis und der Einordnung des in weiterer Folge verwendeten relationalen Raumbegriffes dienen. Dazu werden die einzelnen Konzepte nicht im Detail diskutiert, sondern es werden vielmehr jene Erkenntnisse benannt, welche die heutige Diskussion wesentlich mitbestimmen, also gewissermaßen zu Richtungsweisern in der Raumdiskussion geworden sind. Um jedoch die Breite und Tiefe des Themas erfassen zu können, sei hier auf die umfassenden Arbeiten von Alexander Gosztonyi⁴ sowie von Dünne und Günzel⁵ hingewiesen. Grundlage der weiteren Analysen dieser Arbeit wird schließlich der relationale Raumbegriff von Martina Löw sein. Ihre Thesen werden einer eingehenderen Betrachtung und Überprüfung anhand der Fallbeispiele unterzogen, um anschließend daran den Zusammenhang zwischen Raum- und Wissensproduktion anhand der „gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit“ für die weitergehende Analyse zu öffnen.

Der Raumbegriff in der Geschichte

Zu Beginn der Neuzeit ist es René Descartes, der eine Unterscheidung zwischen einer äußeren und einer inneren Welt, also zwischen materiellen Dingen und Vorstellungen, erkennt. Er nennt dies *res extensa* (Ausgedehntes) und *res cogitans* (Denkendes). Spätestens hier werden also bereits Raum und Wissen als Komponenten der Wirklichkeit diskutiert, wobei die Beziehung zwischen beiden als nicht besonders eng bezeichnet werden kann: Nach Descartes kann es in der Vorstellungswelt auch Ideen geben, die rein dem Denken entspringen sind, also nicht auf Wahrnehmungen beruhen.⁶ Einen wichtigen Beitrag für die Raumdiskussion liefern gegen Ende des 17. Jahrhunderts die kontroversiellen Theorien von Isaac Newton und Gottfried W. Leibniz. Newton unterscheidet, ebenso wie Descartes, zwischen Ort und Raum.

Ort ist für ihn das, was der Körper einnimmt. Den Raum hingegen unterscheidet er in einen absoluten und einen relativen, wobei der absolute Raum als Bezugsgröße zu verstehen ist, der relative als Maß. Es gibt also nach Newton einen absoluten, unveränderlichen Raum, innerhalb dessen relative Räume durch konkrete Betrachterstandpunkte bestimmt werden können (z.B. das fahrende Schiff als relativer Raum im Ozean als absolutem Raum). Diese Argumentation kann in Bezug gesetzt werden zur Entwicklung zentralperspektivischer Darstellungen in der Kunst, welche durch den Konstruktionspunkt gewünschte Betrachterstandpunkte innerhalb eines angenommenen absoluten Raums definieren. Auch Erkenntnisse in der Astronomie, wie die Erdrotation und das heliozentrische Weltbild, d.h. die Verlegung des Betrachterstandpunktes von der Erde auf die Sonne, stehen in engem Zusammenhang zu diesem Raumverständnis.⁷

Für Isaac Newton war, im Gegensatz zu Descartes, auch leerer Raum möglich, geradezu eine Bedingung für die Beschreibung der Bewegung durch die Anziehungskraft. Auch diese Erkenntnis lässt Bezüge zu anderen Forschungen herstellen: Denn in diese Zeit fällt u.a. die Entdeckung des Vakuums durch einen Versuch von Otto von Guericke mit zwei Halbschalen, welche aufgrund des Vakuums, das sie bilden, nicht voneinander getrennt werden können. Newtons Raumkonzept wird heute als Behälter-, Container- oder Schachtelraumkonzept bezeichnet: ein absoluter Raum, welcher leer sein oder auch angefüllt werden kann.⁸

Leibniz hingegen definiert Raum durch die Relation zwischen Orten. Raum wird nach Leibniz nicht anhand von gemessenen Distanzen oder der Gestalt bestimmt, sondern in erster Linie durch Lagebeziehungen und Strukturen. Leibniz' relationaler Raum ist nicht der relative Raum Newtons, da er nicht in Bezug zu einem absoluten Raum steht. Für Leibniz gibt es keinen Raum unabhängig von den Orten, Dingen und Relationen.⁹

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verbindet Immanuel Kant den Begriff des Raumes mit dem Konzept der Anschauung: Der Mensch nimmt nicht die Wirklichkeit an sich wahr, sondern seiner Anschauung folgend. Erneut taucht hier der Zusammenhang zwischen Raum und Wissen auf: Raum wird verstandesmäßig anhand eines Schemas, einer Art Schablone konstruiert. Dieses Schema ist der euklidische Raum, zu verstehen als ordnendes Prinzip, das als Grundlage für die Beschreibung empirischer Realität dient. Anhand dieses Prinzips kann sich der Verstand überhaupt erst orientieren. Nach Kant gibt es also keinen absoluten Raum in physikalischem Sinne, jedoch als Prinzip, welches a priori vor den Dingen und seinen Erscheinungen sowie vor der Erfahrung existiert.¹⁰

3 Berger/ Luckmann 1997

4 Gosztonyi 1976

5 Dünne/ Günzel 2006

6 Günzel 2006a: 22

7 ebd.: 24f.

8 ebd.

9 ebd.: 26f.; Leibniz 2006: 68ff.

10 Kant 2006: 76ff.; Günzel 2006a: 28ff.

Eine interessante Entwicklung zeigt sich durch somatisch-physiologische Wahrnehmungsmodelle im 19. Jahrhundert: Demnach wird die Wahrnehmung nicht mehr als Abbild der Wirklichkeit verstanden, sondern als ein Produkt aus äußeren Reizen und einer inneren Konstruktionsleistung. Die Physiologen dieser Zeit stellen fest, dass der Mensch selbst einen wesentlichen Anteil an der Konstruktion von Wirklichkeit hat.¹¹ Daraus entwickelt sich ein Verständnis für die Subjektivität von Räumen, was u.a. auch in der Biologie anhand der Merk- und Wirkwelten von Tieren erforscht wird.¹²

Im 20. Jahrhundert angelangt, ist es schließlich Einstein, der den absoluten Raum Newtons als Schachteldenken charakterisiert. In seinen Forschungen zeigt er auf, dass Raum relativ ist und erst durch Dinge, Körper und Bewegungen in ihren Beziehungen zueinander bestimmt werden kann. Es gibt nach Einstein keinen übergeordneten, absoluten Raum, in welchem sich diese Körper befinden oder bewegen. Dabei weist er auf die enge Verflechtung von Zeit und Raum hin: Zeit hat immer einen Raum, und Raum hat immer eine Geschichte, ein Alter.¹³

Im Laufe des 20. Jahrhunderts entstehen zahlreiche Arbeiten, die sich mit dem Entstehen von Räumen in den Relationen und der Interaktion zwischen Körpern, Dingen, Handlungen und Bewegungen beschäftigen. Im Folgenden sollen einige wenige dieser Thesen kurz vorgestellt werden. Hier bieten Erkenntnisse aus der Phänomenologie der Räumlichkeit wichtige Grundlagen. So erklärt Edmund Husserl mit seinem Konzept der Lebenswelt, dass es vor der rationalen Erkenntnis, also vor der wissenschaftlichen exakten Bestimmung, bereits eine lebens- oder alltagspraktische Anwendung dieses Wissens gibt. Damit verweist Husserl auf ein intuitives Wissen, dass durch die Alltagserfahrung und vor dem rationalen Wissen entsteht. Diese Alltagserfahrung wird an einem Ort und zu einer Zeit gemacht. Die Erkenntnis entsteht somit aus einer bestimmten historischen Situation heraus, welche auch verortbar ist.¹⁴

Maurice Merleau-Ponty hebt in seinen Arbeiten die Wahrnehmung des Menschen aus seiner subjektiven Perspektive hervor, wodurch jeweils individuelle Ansichten, Erfahrungen, Erlebnisse entstehen. Zudem wird der Raum nie nur wahrgenommen, sondern bereits im Moment der Wahrnehmung interpretiert, eingeordnet und mit Bedeutungen versehen. Die Bilder werden im Wahrnehmungsprozess durch Wissen ergänzt bzw. geformt. Die Beziehung zwischen der äußeren und der inneren Welt wird dadurch wesentlich enger gedacht – nicht mehr als Gegensätze, sondern als etwas sich Bedingendes.¹⁵

Gaston Bachelards Phänomenologie stellt eine Erweiterung dessen dar, denn er integriert imaginäre und phantastische Motive in den Prozess der Raumkonstruktion. Insbesondere in der Literatur erkennt er Potenziale, um diese Motive zu erkennen und beschreiben zu können. Literarische Bilder und imaginäre Orte dienen Bachelard dazu, Raumstimmungen zu transportieren, welche häufig in Kindheitserinnerungen eingeschrieben sind. In seiner „Poetik des Raumes“ entwickelt er Archetypen von Räumen, die den imaginären Bildern zugrunde liegen, wie z.B. das Haus, das Nest oder der Winkel. Er ergänzt damit die Erinnerungsleistung des Menschen in der Raumkonstruktion um seine Vorstellungskraft.¹⁶

In den Sozialwissenschaften stellen die Arbeiten Emile Durkheims und Georg Simmels wichtige Bezugspunkte dar. Sie vertreten die These, dass nicht der physische Raum das soziale Handeln bestimmt, sondern umgekehrt Raumstrukturen Ausdruck der gesellschaftlichen Organisation sind. Die raumkonstitutive Praxis durch individuelles und soziales Handeln rückt hier in den Vordergrund der Raumdiskussion.¹⁷ Es entstehen Theorien räumlicher Praxis.

Ein wichtiger Vertreter in dieser Entwicklung ist Michel Foucault, welcher in seinem Artikel „Andere Räume“ aufzeigt, wie soziale (Wissens-)Räume durch Ausgrenzung eines „Anderen“ erzeugt werden. Dieses Andere ist historisch veränderlich, d.h. nur für die jeweilige Zeit gültig. In jeder Zeit und jeder Gesellschaft entstehen soziale „normale“ Räume und ihre „anderen“ Gegenräume. Letztere unterscheidet Foucault in Utopien und Heterotopien. Heterotopien sind nach Foucault jene Räume, die für das Andere (das nicht Teil des „normalen“ Alltags ist) zur Verfügung stehen, wie z.B. Gefängnisse, Irrenanstalten, Altersheime, Friedhöfe etc. Durch die Bestimmung und Ausgrenzung des Anderen wird die soziale Wirklichkeit des „Normalen“ erzeugt. In dieser Ausgrenzung des Anderen werden gesellschaftliche Wertvorstellungen ablesbar, die sich je nach Kultur und Epoche unterscheiden. Raumorganisation ist Ausdruck gesellschaftlicher Strukturen.¹⁸

Mit der „Produktion des Raums“¹⁹ von Henri Lefebvre entsteht schließlich eine bedeutungsvolle Grundlage im Verständnis von Raum als Produkt einer sozialen Praxis. Henri Lefebvre unterscheidet drei Ebenen sozialer Räumlichkeit: 1) die soziale Praxis (Produktion und Reproduktion) als materielle Ebene, welche über die körperlich-sinnliche Wahrnehmung rezipiert wird; 2) Raumrepräsentationen als konzipierte Ebene, welche über abstrakte Darstellungen und verbale Zeichen verstandesmäßig rezipiert wird; 3) Repräsentationsräume als die Ebene des Erlebens, die über den physischen Räumen liegt und über nonverbale, kulturell bestimmte Symbol- und Zeichensysteme, Imagination und Intuition transportiert wird.²⁰

11 ebd.: 34ff.

12 vgl. Uexküll 2006: 85

13 Einstein 2006: 94ff.; Günzel 2006a: 39ff.

14 Günzel 2006b.: 106ff.

15 ebd.: 112ff.

16 ebd.: 121ff.; Bachelard 1975

17 Simmel 2006: 304; Dünne 2006: 289ff.

18 ebd.: 292ff.; Foucault 2006: 317ff.

19 Lefebvre 1974

20 Lefebvre 2006: 333

Damit zeigt Lefebvre Lesarten des Raumes auf, welche die Vorstellung eines absoluten, gegebenen Raumes eindeutig hinter sich lassen. Stattdessen wird Raum als etwas Produziertes aufgefasst. Faktoren in diesem Prozess sind nicht nur materielle Gegebenheiten, sondern vor allem auch unsichtbare oder unbewusste Faktoren, die außerhalb des Messbaren liegen (Wahrnehmungen, Konzeptionen, Imaginationen etc.). Besonders in den letzten Jahren haben die Theorien und Reflexionen Lefebvres im deutschsprachigen Diskurs an Bedeutung gewonnen und wurden zum Ausgangspunkt zahlreicher weiterführender Raumtheorien und Raumpraktiken.

Michel de Certeau setzt seinen Schwerpunkt auf die Erforschung des Alltagshandelns, er versteht dies – im Gegensatz zu Strategien, welche von Bewusstsein und umfassender Kenntnis der Situation gekennzeichnet sind – als Taktiken des Alltags. Dadurch wird de Certeau auch zu einem jener Forscher, die die Entwicklung der Theorien des Performativen in den Kulturwissenschaften mit vorbereiten. Das Konzept der Strategie verbindet er mit dem Blick von oben (der Raumordnung und -kontrolle, welche durch Machtstrukturen gekennzeichnet ist), während das Konzept der Taktik die Raumpraxis von unten beschreibt – als die Tätigkeit des Laufens durch die Stadt. Der Weg oder *Parcours* steht für diese Praktik „von unten“, während die Karte (*Carte*) im Sinne von Orientierungssystemen den „Blick von oben“ visualisiert. De Certeau spricht dem Alltagshandeln explizit die Möglichkeit des Aufbrechens von Macht- und Wissensordnungen und damit der Umformung von Raumordnungen zu.²¹ Pierre Bourdieus *Habitus* hingegen beschreibt die im und durch den Alltag fixierten Handlungsformen, die das individuelle Handeln nach kollektiven Regeln organisieren. Habitus ist das kulturell erlernte Verhaltensrepertoire, zu welchem Fragen des Lebensstils, des Geschmacks oder der politischen Gesinnung zählen. Während bei de Certeau das Potenzial zur Veränderung von sozialen Wirklichkeiten hervorgehoben wird, zeigt Bourdieu eine Tendenz zur Fixierung auf, wobei auch er Raumkonstitution in einem laufenden Aushandlungsprozess sieht – als Abgrenzung zwischen habituierten Handlungsformen.²²

Die Soziologin Martina Löw nahm die Vielzahl an wissenschaftlichen Arbeiten und geschichtlichen Diskussionen zum Anlass, um einen Raumbegriff zu entwickeln, der es ermöglichen soll, Erkenntnisse aus unterschiedlichen Disziplinen zu integrieren. Es finden einerseits zentrale Aspekte historischer Raumtheorien Eingang in diesen Raumbegriff, andererseits werden wesentliche Aussagen neuerer Arbeiten zu den Themen Geschlecht und Klasse, Habitus, räumliche Strukturen und soziale Ungleichheit, Unterscheidung von Ort und Raum, unsichtbare Räume etc. auf ihre Bedeutung in der Raumkonstitution hin analysiert und entsprechend eingeordnet.²³

Der relationale Raumbegriff Martina Löws

Löw stellt sich gegen die Vorstellung des Behälterraumbegriffs, welcher habituiertes Handeln, symbolische Zuschreibungen und unterschiedliche Bedeutungen sowie die Entstehung unterschiedlicher Räume an einem Ort ignoriert. Nach Löws Auffassung sind nicht nur die Körper im Raum in Bewegung, sondern auch der Raum an sich. Löw überwindet dabei die Unterscheidung zwischen einem sozialen Raum und einem physischen Raum und betrachtet sowohl materielle Elemente als auch soziales Handeln als raumkonstituierend. Weder wird der physische Raum als bloßer Hintergrund oder Behälter für soziales Handeln verstanden, noch wird soziales Handeln unabhängig von den physisch-materiellen Aspekten betrachtet.²⁴

Der dreidimensionale Raum ist also nicht Grundvoraussetzung für menschliches Handeln, sondern eine Möglichkeit unter vielen, den Raum gedanklich zu fassen. Menschliches Handeln selbst wird als raumbildend verstanden. Nach Löw ist bereits jeder (betrachtete) Raum, bzw. die Betrachtung selbst, durch materielle und symbolische Handlungen der Menschen gesellschaftlich vorstrukturiert,²⁵ das heißt mit Wissen, Werten und Bedeutungen belegt. Diese Bezugnahme auf die *Betrachtung* des Raumes erscheint wesentlich, da sie einen Rahmen für die Analyse von Raumphänomenen herstellt. Martina Löw definiert Raum als Grundbegriff in der Soziologie, nimmt also Räume als Grundlage, welche die Menschen betreffen. Offen bleibt beispielsweise, wie mögliche, bis dato von Menschen unentdeckte (nicht betrachtete) Räume nach ihrer Entdeckung rückblickend definiert werden können.

Diese Einschränkung auf soziale Räume findet sich in Löws zentraler These zu Raumkonstitution wieder. Darin definiert sie Raum durch die Relationen zwischen Lebewesen und *sozialen* Gütern, wobei „sozial“ eben auf jene materiellen und symbolischen Handlungen verweist, die nach Löw alle „Bausteine“ der Raumkonstitution vor oder in ihrer Betrachtung erfahren. Mit „sozial“ wird damit der symbolische Aspekt jeder Materie betont.²⁶ In meiner Interpretation nehme ich diesbezüglich eine Verschiebung vor: Nicht „soziale“ Güter als Produkte von Handlungen stehen im Vordergrund, sondern „materielle und symbolische“ Güter als Produkte von Handlungen, Bewegungen oder Ereignissen. Durch diese Verschiebung können Phänomene wie Schneefall, Erdbeben oder Lichtverhältnisse aufgrund der Erdrotation leichter innerhalb dieses Konzeptes verstanden werden, obgleich diese Phänomene immer auch symbolisch besetzt sind (z.B. Tag und Nacht).

Den Raumbegriff, den Martina Löw entwickelt, bezeichnet sie als relational. Sowohl die Elemente als angeordnete Objekte als auch ihre Relationen zueinander sind für die Raumkonstruktion relevant. Damit unterscheidet sich ihr Begriff von

21 Michel de Certeau 2006: 347ff.; vgl. ders. 1988

22 Dünne 2006: 299ff.; Bourdieu 2006: 354ff.

23 Löw 2001: 63ff.

24 ebd.: 63ff.

25 ebd.: 15

26 ebd.: 154

relativistischen Konzepten, welche *allein* die Beziehung in den Vordergrund stellen. Die Forschungsarbeit Löws stellt sich den Fragen nach dem Anordnen als Tätigkeit sowie nach der Wahrnehmung des Angeordneten. Wer ordnet was und wie an? Wie entstehen und verflüchtigen sich Räume? Wie verändern oder strukturieren sie Gesellschaft?²⁷ Diese Fragen beantwortet Martina Löw in acht Thesen, welche ich im Folgenden kurz vorstellen und auf die Fallbeispiele aus der eigenen Praxis beziehen möchte, um ihre Aussagekraft in der Erklärung der beobachteten Phänomene zu überprüfen und um den Bezug zu den Theorien des Performativen darzustellen.

„1. Raum ist eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten. Raum wird konstituiert durch zwei analytisch zu unterscheidende Prozesse, das Spacing und die Syntheseleistung.“²⁸

Der Begriff der (An)Ordnung verweist einerseits auf die Ordnungsdimension im Sinne gesellschaftlicher Strukturen und andererseits auf die Handlungsdimension des Anordnens als Konstruktionsleistung.²⁹ Menschen und Tiere platzieren sich selbst und beeinflussen die Raumkonstitution zudem über Außenwirkungen wie Mimik, Gestik oder Sprache. Soziale Güter können primär materieller Art (Tisch, Tür, Bank, ...) oder aber auch primär symbolischer Art (Lieder, Werte, Vorschriften, ...) sein. Nach Löw haben Güter immer sowohl eine materielle als auch eine symbolische Ausprägung. Dies soll mit dem Begriff „soziale Güter“ – wie bereits weiter oben ausgeführt – verdeutlicht werden. Auch Güter können eine Außenwirkung entfalten (Geräusche, Gerüche etc.). Lebewesen und Güter sind die Elemente der Konstitution von Raum, im Gegensatz zum Raum als Ganzes weisen sie Materialität auf. Auch Ensembles von Elementen können wiederum als ein Element wahrgenommen und abstrahiert werden (z.B. Tischbeine und -platte als Tisch).³⁰

Am Beispiel der Straßentheatersituationen sind die anwesenden Menschen (Publikum, PassantInnen, DarstellerInnen) sowie die Bühne, Sitztücher, Bänke, Kinderwagen, Roller, ... ebenso Elemente der Raumkonstitution wie bestehende Normen [A1], oder Alltagsgewohnheiten [A4], welche im Prozess der Raumkonstruktion auch gebrochen oder unterbrochen werden können.

Als Spacing bezeichnet Löw den Prozess des Anordnens, worunter Tätigkeiten wie bauen, positionieren, verschieben, vermessen etc. zu verstehen sind. Im Spacing werden Relationen verändert und neue Elemente der Raumkonstitution produziert. Synthese ist die geistige Leistung des Individuums, es fügt die Einzelteile und ihre Relationen mithilfe von Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Vorstellungsleistungen

zu einem Raum zusammen. Erst im Wechselspiel zwischen Spacing und Synthese werden Räume konstituiert.³¹

Unter Spacing können die Positionierungsvorgänge der Menschen subsumiert werden, die wichtiger Bestandteil aller Straßentheatersituationen waren: vom Aufstellen der Bühne bis zur Bildung eines ZuschauerInnenraums durch die PassantInnen. Auch Bedeutungen (symbolische Güter) werden „platziert“. Dies geschieht beispielsweise, wenn wir die Tücher als Publikumsplätze und Aufenthaltsraum [A5] vorbereiten, Maßstäbe zu Giraffen, Häusern und Blumensträußen formen [A6] oder wenn im Ausruf „Viva Paraguay Libre!“ [A3] der erlebten Situation eine besondere, nur für eine bestimmte Personengruppe relevante Bedeutung zugeschrieben wird.

Jedoch erst durch die Syntheseleistung werden die neuen Räume Realität. Nur indem die Menschen den Theaterraum wahrnehmen und erkennen, können sie in ihrem Handeln entsprechend darauf reagieren, z.B. einen ZuschauerInnenplatz einnehmen. Die Bedeutung der Syntheseleistung wird im Fallbeispiel „Drei Zentimeter“ [A6] besonders deutlich: Ohne individuelle Syntheseleistung blieben die Maßstäbe einfach Maßstäbe bzw. ein Material ohne jegliche Bedeutung.

Relationale Beziehungen zwischen den Elementen sind beispielsweise in der Orientierung der Bühne zu den Sitzplätzen und der Blickrichtung des Publikums zur Bühne zu erkennen. Die Figurentheaterbühne wiederum ist ein Beispiel für ein Element, das selbst aus einzelnen Elementen (Aluminiumstangen, Schrauben, Tüchern) besteht, aber gleichzeitig als Gesamtes ein Element in der Konstitution der Straßentheatersituation darstellt.

„2. Räume sind institutionalisiert, wenn (An)Ordnungen über individuelles Handeln hinaus wirksam bleiben und genormte Syntheseleistungen und Spacings nach sich ziehen.“³²

Das Theater kann als ein solcher institutionalisierter Raum bezeichnet werden: Er entsteht nicht in jeder Situation von Grund auf neu, sondern basiert auf bestimmten „Grundregeln“, was die Beziehung zwischen Darstellen und Zuschauen, die Als-ob-Situation, den Zeitrahmen u.a. betrifft. Menschen erkennen diese Situation und verhalten sich danach – entweder angepasst oder bewusst mit dieser Situation brechend. So lehnen sich die Fußball spielenden Kinder [A4] zuerst gegen den Theaterraum auf, nehmen aber letztendlich doch innerhalb des Zuschauerraumes Platz. Sie brechen oder akzeptieren damit Regeln des Theaterraumes, die sie aber immer ebenso verstehen wie alle anderen vor Ort auch. Weitere institutionalisierte Räume

27 ebd.: 151

28 ebd.: 271

29 ebd.: 131

30 ebd.: 153ff.

31 ebd.: 158ff.

32 ebd.: 272

wären beispielsweise die Schule, der Gehsteig, der Supermarkt. Die Elemente und Ereignisse werden innerhalb dieses Kontextes verstanden, und das Handeln in diesen Räumen wird bis zu einem bestimmten Grad genormt. Institutionalisierte Räume werden in Routinen reproduziert.

„3. Von räumlichen Strukturen kann man sprechen, wenn die Konstitution von Räumen [...] in Regeln eingeschrieben und durch Ressourcen abgesichert ist, welche unabhängig von Ort und Zeitpunkt rekursiv in Institutionen eingelagert sind [...]“³³

Die räumlichen Strukturen des Theaters (als Institution) können z.B. im Verhältnis zwischen Bühnen- und ZuschauerInnenraum beschrieben werden. Die bekannteste Struktur ist die der sogenannten Guckkastenbühne, welche eine klare Trennung zwischen Bühne und ZuschauerInnen erzeugt (die sogenannte vierte Wand), aber auch andere Strukturen sind denkbar und üblich.³⁴ Diese räumlichen Strukturen stellen gewissermaßen Anordnungsregeln innerhalb der Institution Theater dar. Ressourcen zur Absicherung der Struktur sind in geschlossenen Theaterräumen die fixe Anordnung der Bühne und der Sitzplätze, Aufsichtspersonen, an diese Struktur angepasste Inszenierungen etc.

In der Situation des Straßentheaters entsteht die Absicherung der räumlichen Struktur teilweise durch Vermittlungspersonen [A1] [A3] oder durch rechtliche Absicherung (z.B. Genehmigungen), dennoch ist im Straßentheater immer eine direkte gegenseitige Aushandlung vonnöten, wie es das Beispiel der Fußball spielenden Kinder [A4] zeigt. Letztendlich sind (gelingendes) performatives Handeln und die Attraktivität des Ereignisses durch die Spannung der Geschichte, den visuellen Anreiz, das sinnliche Erleben u.s.w. jene Ressourcen, auf welche TheatermacherInnen in der Reproduktion räumlicher Strukturen zurückgreifen.

Räumliche Strukturen sind aber auch städtische Strukturen, wie in der Nahaufnahme „O Momento Cultural“ [A2] erkennbar wird: an den peripheren Orten siedelt die arme Stadtbevölkerung in informellen Siedlungen, während das Einkaufszentrum als Ort des Konsums und der wohlhabenderen Sozialschicht an prominenter Stelle (zentral, in der Nähe des Strandes) gelegen ist. Die räumlichen Strukturen werden durch vielfältige, ineinander übergreifende Ressourcen abgesichert (Grundstückspreise, Bildungssysteme, politische Macht etc.), welche in ihrem Zusammenspiel diese räumliche Struktur festigen und ausbauen.

„4. Die Möglichkeiten, Räume zu konstituieren, sind abhängig von den in einer Handlungssituation vorgefundenen symbolischen und materiellen Faktoren, vom Habitus der Handelnden, von den strukturell organisierten Ein- und Ausschlüssen sowie von körperlichen Möglichkeiten.“³⁵

Räume sind immer schon durch vergangenes Handeln vorstrukturiert, auch das aktuelle Handeln wird von kulturellen Vorstellungen und individuellem wie habituellem Wissen bestimmt. In den Fallbeispielen vorgefundene symbolische und materielle Faktoren sind beispielsweise Bänke [A5] und Mauern [A4] sowie bestimmte Normen und Routinen in der Platznutzung [A1] [A4]. Der Habitus der Handelnden hingegen ist in ihrem Umgang mit der Situation sichtbar: Tiefe Stille in der indigenen Bevölkerung in Asunción [A3], Ausziehen der Schuhe sowie das „Stören“ der Theatervorstellung durch die Fußball spielenden Kinder in Wien [A4] oder die Definition der Situation als kulturelles Moment in Castelo Branco [A3].

Strukturell organisierte Ein- und Ausschlüsse definieren, wer welche Räume betritt oder für sich in Anspruch nimmt. Zur Favela am Rande von Vitória haben andere Menschen Zugang als zum Shopping-Center im Zentrum der Stadt [A2]. Körperliche Möglichkeiten wiederum zeigen sich u.a. am Beispiel der Kinder, die sich auf der Mauer positionieren [A4]. Mit dieser erhöhten, weniger leicht zu erreichenden Position zeigen sie ihre Distanz und Abgrenzung zum Rest des Publikums.

„5. Räume bringen Verteilungen hervor, die in einer hierarchisch organisierten Gesellschaft zumeist ungleiche [...] Verteilungen sind. Räume sind daher oft Gegenstände sozialer Auseinandersetzungen. Verfügungsmöglichkeiten über Geld, Zeugnis, Rang oder Assoziation sind ausschlaggebend, um (An)Ordnungen durchsetzen zu können [...]“³⁶

Offensichtliche ungleiche Verteilungen finden sich in der Nahaufnahme „O Momento Cultural“ [A2] in der Gegenüberstellung von Favela und Shopping-Center sowie im Beispiel „Viva Paraguay Libre!“ [A3] in der Enteignung und der Armut der indigenen Bevölkerung im Vergleich zur restlichen Bevölkerung. Auch Raum als Gegenstand sozialer Auseinandersetzung ist mehrfach Thema in den Nahaufnahmen, so beispielsweise um die (kontrollierte) Nutzung der Praça da Liberdade [A1] in Belo Horizonte, die Besetzung eines Platzes im Kampf um die eigenen Rechte in Asunción [A3] oder der Konflikt um die Nutzung des Platzes zwischen Fußball und Theater in Wien [A4]. In den genannten Fallbeispielen ist es jedes Mal die Gemeinschaft der

33 ebd.: 272

34 vgl. Kotte 2005: 71ff.

35 Löw 2001: 272

36 ebd.: 272

Menschen, welche die jeweilige temporäre Nutzung durchzusetzen vermag. Damit werden Verteilungen jedoch nicht automatisch nachhaltig verändert. Dazu wären beispielsweise Gesetzesänderungen oder Umverteilungen von Ressourcen nötig. Doch dies bedeutet ein (Neu-)Aushandeln von Machtverhältnissen.

„6. Atmosphären sind die in der Wahrnehmung realisierte Außenwirkung sozialer Güter und Menschen in ihrer räumlichen (An)Ordnung. Über Atmosphären fühlen sich Mensch in ihren räumlichen (An)Ordnungen heimisch oder fremd.“³⁷

Nach Löw ist Raum eine Konstellation von Elementen, welche sowohl eine sichtbare, materielle als auch eine spürbare, unsichtbare Ausprägung hat. Letzteres ist die Atmosphäre, welche den Raum als solches – im Gegensatz zu den einzelnen Elementen – erst wahrnehmbar macht. Häufig werden also nicht die einzelnen Komponenten und ihre Relationen zueinander realisiert, sondern vielmehr die atmosphärische Qualität. Auch diese Wahrnehmung von Atmosphären ist gesellschaftlich vorstrukturiert. Vertraute, angenehme Atmosphären aus der Kindheit werden auch später mit positiven Gefühlen belegt.³⁸

In den Straßentheatersituationen spielt die Atmosphäre eine wesentliche Rolle. Wir empfinden diese häufig als „positive Stimmung“, die sich in lautlichen Äußerungen, Aufmerksamkeit des Publikums, Mimik und Gestik, sichtlich gemühten Positionen etc. äußert. Diese positiv erlebte Atmosphäre ist es, welche die theatrale Situation in gewisser Weise absichert. Erzeugt wird sie etwa durch Geschichten, Musik, bestimmte räumliche Anordnungen, durch Offenheit, Vertrauen, Integration oder Interesse. Der nicht-verpflichtende Charakter des Ereignisses scheint jeweils ein wichtiger Faktor zu sein. Am Fallbeispiel „Begegnungsort Knotenpunkt“ [A5] wird dies deutlich, wenn Menschen mit Überraschung und Freude ihren Weg unterbrechen oder aber im Vorbeigehen vielleicht nur einen Blick auf die Vorstellung werfen. Die Atmosphäre ist wesentlich abhängig von vorhergehenden Ereignissen, wie z.B. die Emotionalisierung des Publikums im Streitgespräch auf der Praça da Liberdade [A1] oder der Party-Stimmung in Castelo Branco [A2]. Auch die emotionale Berührung im Laufe der Vorstellung durch die Geschichte, die Musik und die Assoziationen trägt wesentlich zur jeweils spezifischen Atmosphäre bei. Beispiele dafür finden sich in „Viva Paraguay Libre!“ [A3] und „Drei Zentimeter“ [A6].

In der atmosphärischen Qualität von Räumen als deren wahrnehmbare Ausprägung findet sich ein wichtiger Hinweis auf einen der Ausgangspunkte dieses Forschungsprojektes zum Thema der unsichtbaren Elemente von Stadt. Das Un-

sichtbare im Sinne von Atmosphäre als nicht-materieller Aspekt des Raumes wird grundsätzlich immer wahrgenommen und prägt jedes Handeln im Raum. In der Situation des Theaters wird die Atmosphäre jedoch zu einem zentralen Element, das durch performatives Handeln erzeugt wird, aber auch die performative Situation stützt. Dadurch findet in den theatralen Räumen eine teils bewusste, teils unbewusste, laufende Analyse und Interpretation der Atmosphären statt, um entsprechend agieren und reagieren zu können.

„7. Die Reproduktion von Räumen erfolgt im Alltag repetitiv. Veränderungen einzelner Räume sind durch Einsicht in die Notwendigkeit, körperliches Begehren, Handlungsweisen anderer und Fremdheit möglich. Änderungen institutionalisierter Räume müssen kollektiv, mit Bezug auf die relevanten Regeln und Ressourcen erfolgen.“³⁹

Im Beispiel „Praça da Liberdade“ [A1] treffen alle vier genannten Faktoren in gewisser Weise zu. Zuerst unsere Theatervorstellung (Handlungsweisen anderer) als ungewohnte, fremde Situation für die Menschen vor Ort (Fremdheit, Irritation), dann der Wunsch (das Begehren), die Vorstellung zu sehen bzw. zu zeigen und schließlich die ausnahmsweise Erlaubnis durch den leitenden Beamten (Einsicht). Durch das Zusammenspiel dieser Faktoren wird der Raum inklusive seiner Nutzungsregeln temporär verändert. Sollte jedoch der institutionalisierte Raum des Platzes der Freiheit in seiner Repräsentationsfunktion nachhaltig verändert werden wollen, wäre auf relevante Regeln und Ressourcen Bezug zu nehmen (z.B. Änderungen im Gesetz, in der Nutzung, in der Kontrolle). Die ausnahmsweise Situation des Straßentheaters auf dem repräsentativen Platz stellt eher eine eigene Ordnung innerhalb bestehender Strukturen dar, ist also als gegenkulturell (d.h. zur Dominanzkultur gegenläufig) zu bezeichnen.⁴⁰

„8. Die Konstitution von Raum bringt systematisch Orte hervor, so wie Orte die Entstehung von Raum erst möglich machen. Der Ort ist somit Ziel und Resultat der Plazierung. An einem Ort können verschiedene Räume entstehen, die nebeneinander sowie in Konkurrenz zueinander existieren bzw. in klassen- und geschlechtsspezifischen Kämpfen ausgehandelt werden.“⁴¹

Ort ist der konkrete und verortbare Platz, welcher zumeist auch namentlich bezeichnet wird: z.B. „Praça da Liberdade“ oder „Kardinal-Rauscher-Platz“. Der jeweilige

37 ebd.: 272

38 ebd.: 204ff.

39 ebd.: 272

40 vgl. ebd.: 227

41 ebd.: 272f.

Ort macht die Entstehung der Theatersituation erst möglich, an diesem Ort findet die Theatervorstellung statt, der Raum des Theaters wird hier verortet. Er ist einer von vielen Räumen, die an diesem Ort konstituiert werden. Laufend entstehen und vergehen unterschiedliche, sich überlagernde Räume an diesem Ort (z.B. durch Fußballspiel, Gespräche, Alltagswege etc.).

Umgekehrt entstehen diese Orte aber auch erst durch Platzierungen. So entsteht der Kardinal-Rauscher-Platz durch die historische Platzierung von Gebäuden, Spielelementen und Oberflächengestaltungen sowie von Normen und alltäglichen Nutzungen durch die Menschen. Durch materielle oder symbolische Besetzung von Orten werden bestimmte Raumkonstitutionen ausgeschlossen oder möglich gemacht. So sind flexible Bänke, Mauern etc. hilfreich, um allgemein Situationen des Austausches (sehen und gesehen werden, kommunizieren) zu unterstützen, aber auch Gesetze und Normen können bestimmte Raumkonstitutionen verhindern oder unterstützen [A1].

Wie die alltägliche Nutzung von Menschen den Ort definiert, zeigt das Fallbeispiel der Platzbesetzung in Asunción [A3], welche den Ort für andere Bevölkerungsgruppen zu einem „gefährlichen“ Ort macht. In der Raumkonstitution wird der Ort auf materielle oder symbolische Weise verändert oder neu hervorgebracht. Selbst wenn das platzierte Element weg ist, kann die symbolische Besetzung am Ort „hängen“ bleiben, den Ort somit verändern. Ein Beispiel hierfür sind aufgrund bestimmter historischer Ereignisse als „heilig“ oder „verboten“ definierte Orte. Bezogen auf die Frage, welche Veränderungen durch performative Praxis im Stadtraum hervorgerufen werden können, sind es also u.a. die symbolischen Besetzungen des Ortes, die bestehen bleiben und eventuell zukünftiges Handeln beeinflussen können.

Wahrnehmungen, Bedeutungstransformationen, Erinnerungen und Assoziationen strukturieren das Handeln und entstehen gleichzeitig aus dem Handeln heraus. Diese Erkenntnis wird in dieser Forschungsarbeit zu einem Dreh- und Angelpunkt der Analysen. In Raumkonstitutionsprozessen finden Syntheseleistungen statt, die als (informelles) Lernen in, an und mit dem Raum interpretiert werden, welches wiederum zukünftige Raumkonstitutionsprozesse beeinflusst. Verkürzt ausgedrückt: In der Raumproduktion entsteht (neues) Wissen, in der Wissensproduktion entstehen (neue) Räume. Performative Interventionen können diese Prozesse der Wirklichkeitsproduktion anstoßen, aufgreifen oder verstärken. Wie dies funktionieren kann, soll später dargelegt werden. Zuerst gilt es, das Verständnis der Hervorbringung von Wissen in Raumkonstitutionsprozessen etwas näher zu erläutern, um daraus in

weiterer Folge Kriterien zu entwickeln, welche für performative Interventionen in der Raumplanung relevant sein können.

Wissen und Raum

In den oben angeführten Raumtheorien wurde immer wieder auf teils unterschiedliche argumentierte Zusammenhänge zwischen Raum- und Wissenskonstruktion hingewiesen (vgl. Descartes, Kant, Merleau-Ponty, Bourdieu). Wahrnehmungen und Handeln als raumkonstituierende Prozesse sind vom jeweiligen kulturellen wie intellektuellen Wissen beeinflusst und beeinflussen ihrerseits individuelle und kollektive Lernprozesse. Auch in der Arbeit von Martina Löw taucht die Bedeutung des Wissens in der Raumproduktion mehrfach auf: Nach Löw werden institutionalisierte Räume von den Menschen wahrgenommen, und aufgrund ihres Vorwissens verhalten sie sich in diesen Räumen dementsprechend (genormtes Verhalten). Löw integriert weiters Bourdieus Theorie des Habitus als kulturelles Wissen, welches Handeln und Wahrnehmung der Individuen beeinflusst. Sie beschreibt auch Wissen und Bildung als Schlüssel zur Durchsetzung von Raumvorstellungen. Schließlich verweist Löw auch darauf, dass durch das wissenschaftlich-logische Denken selbst immer wieder neue Räume hervorgebracht werden.⁴² Im Denken und in der Reflexion werden Räume eröffnet. Wissenschaft konstruiert Räume.

Es ist die Wissenssoziologie, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden ist und sich mit der gesellschaftlichen Hervorbringung von Wissen beschäftigt. Hervorzuheben sind die Arbeiten der Philosophen und Soziologen Peter L. Berger und Thomas Luckmann, insbesondere ihre Publikation „Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit“⁴³, welche sie 1966 in ihrer englischen Originalfassung herausgaben und auf welche sich zahlreiche aktuelle Forschungsarbeiten in den Bereichen Raumsoziologie, Stadtforschung, Pädagogik etc. (u.a. auch Martina Löw) stützen. Zentral in der Arbeit Bergers und Luckmanns sind ihre Analysen der Alltagswirklichkeit und des Alltagswissens. Nach Berger und Luckmann ist Wirklichkeit eine „Qualität von Phänomenen“, während das Wissen die Gewissheit ist, dass „Phänomene wirklich sind und bestimmte Eigenschaften haben“⁴⁴. Die Menschen wohnen in einer für sie wirklichen Welt und wissen über deren Eigenschaften Bescheid, sie haben also Gewissheit über ihre Wirklichkeit und ihr Wissen.

Die Wissenssoziologie beschäftigt sich mit dem, was Menschen in einer Gesellschaft wissen, unabhängig davon, ob dies objektive Gültigkeit haben kann. Nicht Wissen im Sinne von wissenschaftlichen Theorien, Ideengeschichte oder philosophische Weltanschauungen sind hier also von Interesse, sondern das alltägliche Wissen

42 ebd.: 229f.

43 Berger/ Luckmann 1977

44 ebd.: 1

der Menschen in einer Gesellschaft, welches ihr Verhalten in der Alltagswirklichkeit bestimmt. Hier wird auf die Relativität von Wirklichkeit und Wissen verwiesen.

Wissen kann immer nur auf den jeweiligen Ort, die Zeit, die Kultur seines Entstehens bezogen werden.⁴⁵

Die Wirklichkeit der Alltagswelt ist die Welt um das Hier und Jetzt des eigenen Körpers und kann in verschiedenen Graden von Nähe und Ferne erlebt werden. Die nahe Wirklichkeit betrifft die eigenen körperlichen Handlungen und ist damit meist bedeutungsvoller als die ferne Wirklichkeit (z.B. das, was in den Nachrichten über andere Länder berichtet wird). Wirklichkeit wird wahrgenommen, gedeutet, verstanden und mit Bedeutungen belegt. Gleichzeitig ist die Alltagswirklichkeit eine intersubjektive Welt, d.h. sie wird mit anderen geteilt. Dadurch finden laufend Verständigungs- und Aushandlungsprozesse über eben diese Wirklichkeit statt.⁴⁶

Das jeweilige Hier und Jetzt der Individuen ist nie deckungsgleich, dennoch gibt es ein gemeinsames Wissen über den geteilten Raum, welches sich in den selbstverständlichen Routinen des Alltags widerspiegelt. Die Alltagswelt ist das, was Menschen als wirklich erleben bzw. in ihrem Wissen als Wirklichkeit definieren. Berger und Luckmann unterscheiden zwischen unproblematischen (in Routinen zu begreifende und bewältigende) und problematischen Ausschnitten der Alltagswelt. In letzteren tauchen Probleme auf, für die noch keine Routinen entwickelt wurden. Unproblematisch sind aber auch die unproblematischen Ausschnitte nur, solange die routinierte Kontinuität nicht durchbrochen wird.⁴⁷

Andere Wirklichkeiten als jene der Alltagswelt sind nach Berger und Luckmann im Spiel, im Theater oder in den Träumen zu finden, welche durch bestimmte Bedeutungs- und Erfahrungsweisen gekennzeichnet sind.⁴⁸ Dabei finden Wechsel zwischen den Wirklichkeiten statt, was beispielsweise in der Situation des Straßentheaters sichtbar wird: hier gibt es die alltägliche Wirklichkeit des Platzes, die temporäre Wirklichkeit des Theaterraumes sowie die imaginäre Wirklichkeit der erzählten Geschichte. Zwischen diesen Welten bewegen sich die Menschen ununterbrochen hin und her. Bedeutungstransformationen finden laufend statt.

Die „Vis-à-vis-Situation“ ist nach Berger und Luckmann der „Prototyp aller gesellschaftlichen Interaktionen“ in der Alltagswelt, andere Interaktionsformen sind als Ableitungen dieser Situation zu verstehen. Im Vis-à-vis stehen sich die Menschen im Hier und Jetzt gegenüber, sie kommunizieren in einer Fülle von (An-)Zeichen, wie Mimik, Gestik oder Sprache, und schaffen damit optimale Möglichkeiten, Zugang zum Anderen zu erlangen. Der Andere wird als nah erlebt, gleichzeitig provoziert die Wahrnehmung des Anderen eine Bewusstmachung und Reflexion der eigenen Per-

son. Der Andere reflektiert den Blick auf sich selbst, funktioniert damit in gewisser Weise als Spiegel.⁴⁹

Die Interaktionssituationen sind durch Routinen und Typisierungen vorgeprägt, welche im Normalfall der Alltagswelt funktionieren – solange sie nicht in Frage gestellt werden. Das Wissen um diese Funktionsweisen der Wirklichkeit des Alltags ist das Alltagswissen, welches zu einem Großteil in informellen Lernprozessen entsteht und weitergegeben wird. Dieses Wissen entsteht in Interaktion, ist also immer auch geteiltes Wissen. In erster Linie dient dieses Wissen dem Zweck der Alltagsbewältigung, es ist eine Art Rezeptwissen für Routineprobleme, welches solange gültig ist, wie es im Alltag funktioniert.⁵⁰

Wenn Brüche und Irritationen im Alltag entstehen, so muss die Wahrnehmung der Wirklichkeit reflektiert werden und das Wissen über diese Wirklichkeit weiterentwickelt werden. Diese Chance des urbanen Lernens in öffentlichen Räumen kann durch Theater und performative Interventionen aufgegriffen, unterstützt und verstärkt werden, indem performative Interventionen selbst (experimentelle, temporäre) öffentliche Räume herstellen und zur Aneignung zur Verfügung stellen.

Aus den bisherigen Ausführungen und Analysen lässt sich folgende These aufstellen: Performatives Handeln hat das Potenzial zur Veränderung der Wirklichkeit, womit sowohl Räume als auch das Wissen um diese Räume gemeint ist. In performativen Interventionen werden öffentliche Räume hergestellt, in welchen Begegnung und Aushandlung in direkter Kommunikation und Interaktion stattfinden. Durch die temporären Eingriffe in den Stadtalltag und die gemeinschaftliche Konstruktion von (neuen) Räumen werden Normen und Gewohnheiten hinterfragt, wodurch wiederum Lern- und Rauman eignungsprozesse ausgelöst werden. Im Folgenden werden diese Potenziale unter drei Begriffen zusammengefasst und näher erläutert: Öffentlichkeit, Urbanes Lernen, Rauman eignung.

Öffentlichkeit

Der öffentliche Raum ist spätestens seit den 1960er Jahren – als Antwort auf den funktionalistischen Städtebau – ein zentrales Thema in der Diskussion des Städtischen geworden. Funktionsverlust und Wertewandel der öffentlichen Räume der Stadt werden genannt. Beispiele für diese Diskussion finden sich in den Werken mit den bezeichnenden Titeln: „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ (1962) von Jürgen Habermas, „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ (1977) von Richard Sennet oder aktueller „Was ist los mit den öffentlichen Räumen?“ (2002) von Klaus Selle⁵³. Noch vor den genannten Werken erschien die amerikanische Erstausgabe von „Vita

45 ebd.: 1ff.

46 ebd.: 25f.

47 ebd.: 26f.

48 ebd.: 28

49 ebd.: 31

50 ebd.: 33ff.

51 Habermas 1971

52 Sennet 1983

53 Selle 2002

Activa“ (1958) von Hannah Arendt⁵⁴. Darin beschreibt sie den Raum des Öffentlichen und Privaten in ihrer Entwicklung seit der griechischen Polis. Dabei wird deutlich, dass die Grenzen zwischen öffentlich und privat immer veränderlich waren und dass das, was wir als Öffentlichkeit bezeichnen, einem laufenden Wandel unterliegt. Tätigkeiten, die einst privat waren, sind heute öffentlich und umgekehrt. Auch wenn wir heute von öffentlichen Räumen sprechen, kann damit sehr Unterschiedliches gemeint sein. Je nachdem aus welcher Perspektive Räume beschrieben werden, können damit Dimensionen des Städtisch-Architektonischen, des Politischen oder Demokratischen, des Rechtlichen etc. angesprochen werden.

Hannah Arendt definiert Öffentlichkeit anhand zweier Phänomene, welche sie als eng miteinander verbunden bezeichnet. Das erste ist die für die Allgemeinheit geltende Sichtbarkeit und Hörbarkeit. Arendt beschreibt dies folgendermaßen: „Daß etwas erscheint und von anderen genau wie von uns wahrgenommen werden kann, bedeutet innerhalb der Menschenwelt, daß ihm Wirklichkeit zukommt“⁵⁵. Weiters schreibt sie: „Die Gegenwart anderer, die sehen, was wir sehen, und hören, was wir hören, versichert uns der Realität“⁵⁶. Nach Arendt entsteht in der Öffentlichkeit Wirklichkeit. Damit wird eine Nähe zu Martina Löws Raumbegriff und Berger und Luckmanns Wirklichkeitsbegriff deutlich, wo Raum bzw. Wirklichkeit ebenfalls als kollektiv und im Wechselspiel zwischen Handeln und Wahrnehmung produziert verstanden werden.

Als zweites Phänomen benennt Arendt die gemeinsame Welt, als eine Welt die wir uns teilen. „[...] die Wirklichkeit des öffentlichen Raums [erwächst] aus der gleichzeitigen Anwesenheit zahlloser Aspekte und Perspektiven, in denen ein Gemeinsames sich präsentiert [...]. Denn wiewohl die gemeinsame Welt den allen gemeinsamen Versammlungsort bereitstellt, so nehmen doch alle, die hier zusammenkommen, jeweils verschiedene Plätze [und Positionen] in ihr ein. [...] Das von Anderen Gesehen- und Gehört-werden erhält seine Bedeutsamkeit von der Tatsache, daß ein jeder von einer anderen Position aus sieht und hört.“⁵⁷ Aus diesen Reflexionen schlussfolgert Arendt: „Eine gemeinsame Welt [...] existiert überhaupt nur in der Vielfalt ihrer Perspektiven“⁵⁸.

Die von Arendt vorgeschlagene Definition von Öffentlichkeit erscheint in besonderer Weise geeignet, performatives Handeln in öffentlichen Räumen zu deuten, da sie sich mit den beiden genannten Phänomenen sowohl auf eine konkrete als auch abstrakte Ebene des Öffentlichen verweisen. Mit konkret meine ich (konkrete) Orte, welche für das Anwesend-Sein, das Gesehen- und Gehörtwerden und das Einnehmen eines bestimmte Platzes benötigt werden. Als abstrakt bezeichne ich hier die

diskursive Ebene, welche in dieser gemeinsamen Welt erzeugt wird: durch Thematisieren von Anliegen und Bedürfnissen, durch das Sichtbarwerden des Anderen, durch das Gegenüberstellen von Standpunkten.

Bereits in den Situationsbeschreibungen aus der Straßentheaterpraxis wird dieser enge Zusammenhang zwischen physischer Präsenz und inhaltlicher Auseinandersetzung mehrmals thematisiert. In der Positionierung des eigenen Körpers bzw. von Objekten wird der eigene Standpunkt kommuniziert. Die daraus entstehenden Räume werden nur in der gemeinsamen Präsenz der Menschen und ihrer direkten Interaktion möglich. Das Potenzial performativer Interventionen in der Raumplanung liegt darin, öffentliche Räume herzustellen, die den konkreten Raum mit der (politischen) Auseinandersetzung verbinden. Denn selten werden die „beiden Konzepte von Öffentlichkeit als Raum von Politik und Demokratie und Öffentlichkeit als öffentlichem Raum in der Stadt [...] gemeinsam behandelt.“⁵⁹ Während die Politikwissenschaft die Sphäre des Öffentlichen als (ortslosen) Raum der Auseinandersetzung behandelt, werden in der Stadtplanung bestimmte Räume als öffentlich definiert, z.B. durch bauliche Dimensionen oder Fragen der Zugänglichkeit, die aber auch inhaltsleer bzw. funktionslos sein können, wie die Thematik des „Funktionsverlustes öffentlicher Räume“ impliziert.

In der aktuellen Suche nach der Bedeutung von Öffentlichkeit in unserer Zeit – ausgelöst durch Entwicklungen wie Privatisierung, Kommerzialisierung, Globalisierung, Individualisierung etc.⁶⁰ – können performative Interventionen eine Möglichkeit bieten, zwischen konkreten Orten und inhaltlichen Auseinandersetzungen zu vermitteln. Sie können öffentliche Räume als Aushandlungsräume konkret erlebbar machen.

Urbanes Lernen

Der enge Zusammenhang zwischen Raumproduktion und Wissensproduktion zeigt die Bedeutung von informellen Lernprozessen in, an und mit dem Stadtraum auf. Informelles Lernen bezieht sich dabei auf Lernformen, in denen das Lernergebnis nicht von vornherein und bewusst angestrebt wird. Dies kann einerseits implizites (unbewusstes) Lernen, andererseits Erfahrungslernen aus dem Verarbeiten und Reflektieren von Erfahrungen sein. Informelles Lernen ist nicht institutionell organisiert oder pädagogisch begleitet, es entsteht in alltäglichen Situationsbewältigungen.⁶¹ Urbanes Lernen nach Thuswald ist informelles Lernen im Kontext des städtischen Alltags.⁶²

Im Sammelband „Urbanes Lernen“ verortet Marion Thuswald eben dieses im

54 Arendt 1987
55 ebd.: 49
56 ebd.: 50
57 ebd.: 56
58 ebd.: 57

59 Bauhardt o.J.: 2
60 vgl. Bauhardt o.J.,
Wolfrum 2010
61 vgl. Rohs 2012
62 vgl. Thuswald 2010

Schnittfeld von „Urbanität, Lernen und Bildung, Intervention, Öffentlichkeit und Raum“. ⁶³ Der öffentliche Stadtraum wird als Raum der Heterogenität beschrieben, welcher Erfahrungen der Fremdheit und Irritation und Verunsicherung ermöglicht und damit Lern- und Bildungsprozesse auslösen kann. In der Stadt treffen unterschiedliche Interessen aufeinander, sie ist Austragungsort und gleichzeitig Gegenstand gesellschaftlicher und politischer Konflikte. Dadurch entsteht auch eine besondere Verantwortung in der künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeit im Aktions- und Themenbereich des öffentlichen Raumes. Sensibilität für Machtverhältnisse und Instrumentalisierungen, Ungleichverteilung von Ressourcen und Möglichkeiten der Einflussnahme ist in der Durchführung performativer Interventionen jedenfalls gefordert. ⁶⁴

Die Stadtforscherin Elke Krasny hat sich interventionistisch mit den Lernräumen der Stadt beschäftigt. Sie bezeichnet Stadt als kulturell erzeugtes Bildungsgut, welches im Alltag aktiviert wird. Die Stadt wird geprägt durch kulturelle Gewohnheiten einerseits, andererseits durch die permanente Transformation des Stadtraums im Handeln und in der Wahrnehmung dieses Stadtraums. Zwischen physischem Stadtraum und kulturellem Wahrnehmungsraum wird jenes „polyfon[e] und dissonant[e]“ ⁶⁵ Wissen erzeugt, das in den Städten steckt. „Die Stadt wird bedeutungsreich durch das alltägliche Handeln.“ ⁶⁶ In diesem Handeln, in den alltäglichen Bewegungen werden Räume erzeugt, gleichzeitig aber auch benutzt, erkundet und überprüft. ⁶⁷

Diese Prozesse können mithilfe von performativen Interventionen angeregt, unterstützt oder intensiviert werden. Elke Krasny beispielsweise setzt sich in ihrer Arbeit zum „Narrativen Urbanismus“ zum Ziel, gemeinsam mit StadtakteurInnen das kollektive Bildungsgut des urbanen Raumes zu artikulieren – in Schritten und Worten. ⁶⁸ Dazu entwickelt sie eine Methodik des Mitgehens und Weitererzählens: Im Mitgehen werden jene Narrationen evoziert, „die den Wissensspeicher des Urbanen in seiner prozesshaften Konstruktion sichtbar machen“. ⁶⁹ In der Artikulation des urbanen Wissens im Gehen werden Positionen eingenommen, Orte, Themen und Beziehungen sichtbar gemacht, neue Möglichkeiten der Stadtwahrnehmung und des Stadtgebrauchs eröffnet. Es sind dies die Potenziale, die bereits in der Analyse der Straßentheatersituationen mehrfach benannt wurden. Durch das Sichtbarmachen und Artikulieren auf vielfältigen Ebenen der Kommunikation und Interaktion werden Lernprozesse angeregt: zum einen im Erschließen und Aneignen des sogenannten Wissensspeichers der Stadt und zum anderen in der gemeinschaftlichen Konstruktion von neuen bzw. anderen Räumen.

Raumaneignung

Mit Aneignung ist nach Deinet die eigentätige Auseinandersetzung mit der Umwelt gemeint, die in der Konstitution von Räumen geschieht und aufgrund derer Bedeutungen verstanden, transformiert oder produziert werden. So angeeignete Räume und angeeignetes Wissen stehen in zukünftigen Situationen als Möglichkeitsformen zur Verfügung. Deinet stellt mit seinen Ausführungen, die er in erster Linie auf Kinder und Jugendliche bezieht, wichtige Grundlagen für ein allgemeines Konzept der Aneignung zur Verfügung. ⁷⁰

Der Begriff der Aneignung geht auf gegenständliche Konzepte von Marx, Leontjew und Holzkamp zurück, wo Aneignung in erster Linie als Erschließen und Verinnerlichen von Bedeutungen verstanden wird, welche in den Räumen und Gegenständen aufgrund davorliegenden menschlichen und gesellschaftlichen Handelns liegen. In tätiger Auseinandersetzung mit der Umwelt wird die materielle und symbolische Kultur angeeignet. Die Umwelt wird nicht passiv rezipiert, sondern verarbeitet. Aus der Aneignungstätigkeit entstehen Bewusstsein, Sinn und Bedeutung. Aneignung wäre damit eine Art rekonstruktive Tätigkeit. ⁷¹

Ulrich Deinet greift Martina Löws Kritik an diesen Konzepten auf, die sich vor allem darauf bezieht, dass hier wiederum absolutistische Raumvorstellungen zugrundegelegt werden, die einen äußeren Raum jenseits aktuellen Handelns voraussetzen würden. Viel eher müsste man aber Aneignung als Teil der Raumproduktion begreifen und nicht als der Raumproduktion „nachgeschaltet“. Deinet versteht in Weiterführung dieser Logik Aneignung nicht mehr in einem (nur) auf Gegenstände bezogenen Prozess, sondern auf alle Arten von physischen, virtuellen und symbolischen Räumen. ⁷² In der Aneignung wird die eigene Wirklichkeit geschaffen.

Der Begriff der Aneignung steht somit, ebenso wie das urbane Lernen, zwischen der Raum- und der Wissensproduktion. Beide Begriffe meinen etwas sehr Ähnliches, wobei sich urbanes Lernen näher an der Syntheseleistung der Wissensproduktion verorten ließe, Aneignung hingegen etwas näher am Spacing der Raumproduktion. Festhalten möchte ich in jedem Fall, dass keiner dieser Begriffe unabhängig von den anderen existiert. Raumproduktion bedeutet immer auch Bedeutungsproduktion. Damit verbunden sind Lernprozesse und Prozesse der Wissensgenerierung, die ihrerseits als Aneignung der Räume zu verstehen sind. Und Aneignung wiederum ist Voraussetzung für die weitere Konstitution von Raum.

Aneignung ist eine Eigentätigkeit, welche unter bestimmten Bedingungen und Anregungen gefördert oder begrenzt werden kann. Auf diese Bedingungen wird in weiterer Folge einzugehen sein, denn daraus lassen sich Kriterien für performa-

63 ebd.: 15

64 ebd.: 15ff.

65 Krasny 2010: 96

66 ebd.: 104

67 ebd.: 95ff.

68 ebd.: 95ff.

69 ebd.: 104

70 vgl. Deinet 2009;
Ders. 2010

71 Ders. 2009

72 ebd.

tive Interventionen im Rahmen von Stadtentwicklungsprozessen entwickeln. Ein möglicher Hinweis findet sich im Spiel als vorrangige Form der Rauman eignung von Kindern.⁷³ Auch auf diese besonderen Möglichkeiten der Rauman eignung im Spiel als experimentelle Raumgestaltung werde ich später noch einmal zurückkommen. Doch warum soll die Raumplanung Aneignung u.a. mithilfe performativer Interventionen unterstützen?

Nach Deinet bedeutet Aneignung „eigentätige Auseinandersetzung mit der Umwelt, kreative Gestaltung von Räumen mit Symbolen etc., Inszenierung, Verortung im öffentlichen Raum [...] und in Institutionen, Erweiterung des Handlungsraumes [...], Veränderung vorgegebener Situationen und Arrangements, Erweiterung motorischer, gegenständlicher, kreativer und medialer Kompetenz, [...], Erprobung des erweiterten Verhaltensrepertoires und neuer Fähigkeiten in neuen Situationen [...]“.⁷⁴ Aus diesen Stichworten wird bereits klar, dass es bei der Aneignung um aktives Handeln und Selbstermächtigung geht. Angeeignetes steht den Menschen wirklich und praktisch zur Verfügung, sie wenden es in zukünftigen Situationen an. Je breiter ihr Handlungsrepertoire, desto flexibler, kritischer, verantwortungsbewusster und innovativer kann der Umgang mit neuen Situationen und Problemen werden. Aneignung schafft Handlungsspielräume im Kopf und in der Realität.

Und genau dies ist nötig, wenn wir Räume als von Menschen konstruiert betrachten, wenn Raumplanung lediglich als ein Aspekt eines komplexen Prozesses zu verstehen ist und wenn RaumplanerInnen nicht mehr Räume „von oben“ planen können und wollen. Wenn wir verstehen und akzeptieren, dass Räume kollektiv produziert werden, kann die Raumplanung Rahmenbedingungen zur Verfügung stellen, stimulieren, unterstützen. Eine mögliche Methode dazu können performative Interventionen sein.

Im Rahmen dieser Forschungsarbeit möchte ich nun die Frage stellen, nach welchen Kriterien performative Interventionen entwickelt und beurteilt werden können, um entsprechende Impulse geben zu können. Welche Bedingungen benötigen Bildungs- und Rauman eignungsprozesse im Stadtraum? Welche Möglichkeiten bietet performative Praxis? Worauf ist jedenfalls zu achten, will man demokratische, öffentliche, integrative Prozesse unterstützen oder in Gang setzen?

Diesen Fragen nähere ich mich mit einem Blick in die Geschichte an. Im folgenden Kapitel werden Nahaufnahmen aus der Theatergeschichte vorgestellt, um das Verhältnis von Theater und Öffentlichkeit näher zu beleuchten. Dies dient einerseits dazu, die eigene Praxis durch das Verständnis ihrer geschichtlichen Wurzeln besser

verorten und reflektieren zu können und andererseits um in der Verschneidung mit den Theorien zu Performativität und Wirklichkeitskonstruktion sowie den Erkenntnissen aus der eigenen Praxis Kriterien für performative Interventionen im öffentlichen Stadtraum zu definieren.

*ICH KÖNNTE DIR SAGEN, WIE VIELE STUFEN DIE TREPPENARTIG ANGELEG-
TEN STRASSEN AUFWEISEN, WELCHES MASS DIE BÖGEN DER LAUBEN-
GÄNGE HABEN, MIT WAS FÜR ZINKPLATTEN DIE DÄCHER GEDECKT SIND;
DOCH ICH WEISS SCHON, DASS DIES WÄRE, ALS SAGTE ICH DIR NICHTS.
NICHT DARAUS BESTEHT DIE STADT, SONDERN AUS BEZIEHUNGEN
ZWISCHEN IHREN RÄUMLICHEN ABSTÄNDEN UND DEN GESCHEHNISSEN
IHRER VERGANGENHEIT: DIE BODENHÖHE EINER STRASSENLAMPE
UND DIE BAUMELNDEN FÜSSE EINES ERHÄNGTEN USURPATORS; DER
VON DER STRASSENLAMPE ZUR GEGENÜBERLIEGENDEN BRÜSTUNG
GEZOGENE DRAHT UND DIE GIRLANDEN ÜBER DEM WEG, DEN DER
HOCHZEITSZUG DER KÖNIGIN NIMMT; DIE HÖHE JENES BALKONGELÄN-
DERS UND DER SPRUNG DES EHEBRECHERS, DER IM MORGENGRAUEN
DARÜBER HINWEGSETZT [...]*

— Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte

Theater als öffentlicher Raum

Ein Blick in die Geschichte

„Wir verstehen Öffentlichkeit nicht länger als Einheit, als einen einzelnen Ort und/oder einzelne Form [...]. Stattdessen müssen wir Öffentlichkeit fragmentiert denken, als bestehend aus einer Reihe von Räumen und/oder Formationen, die manchmal verbunden sind, manchmal voneinander getrennt, und die in konfliktuellen und widersprüchlichen Beziehungen zu einander stehen. Es gibt nicht nur Öffentlichkeiten (und Ideale davon), sondern auch Gegenöffentlichkeiten. Wenn wir also nur im Plural von Öffentlichkeit sprechen können und in Bezug auf ihre Relationalität und Negation, wird es notwendig, Kunsträume als Öffentlichkeiten/öffentliche Räume zu verstehen, zu verorten und neu zu konfigurieren.“¹

Kunsträume, insbesondere theatrale Räume, auf ihre Eigenschaften als öffentliche Räume hin zu überprüfen, ist die Aufgabe dieses Abschnittes. Der Fokus verschiebt sich damit vom Theater im öffentlichen Raum zum Theater als öffentlicher Raum. Dazu wähle ich den Blick in die Geschichte, um aus der (zeitlichen) Distanz Zusammenhänge

erkennen zu können, welche für ein heutiges Verständnis von Theater bzw. Performance als öffentlicher Raum relevant sein können. In der Auswahl der Nahaufnahmen geht es dabei keineswegs darum, einen vollständigen theatergeschichtlichen Überblick zu bieten, sondern einige wenige historische Entwicklungen aufzuzeigen, welche in besonderer Weise das Verhältnis von Theater und Öffentlichkeit thematisieren und gleichzeitig eine Verortung der eigenen Praxis ermöglichen. Ziel ist es, Theater als öffentlichen Raum zu verstehen und unterschiedliche Ausprägungen mit ihren jeweiligen Bedingungen aufzuzeigen.

Aus der umfangreichen und komplexen Geschichte des (europäischen) Theaters habe ich einzelne historische Phänomene ausgewählt, um diese in detaillierterer Weise betrachten zu können. Dabei haben sich für eine erste Eingrenzung Überblickswerke, wie die „Theatergeschichte in einem Band“² von Peter Simhandl und das „Theaterlexikon“³ von Brauneck und Schneilin, als geeignet erwiesen. Für eingehendere Betrachtungen und die endgültige Auswahl habe ich auf

1 Sheikh 2004
2 Simhandl 2007
3 Brauneck/ Schneilin 2007

Werke zurückgegriffen, die sich mit den jeweiligen Phänomenen beschäftigen.

Kriterium für die getroffene Auswahl war es, in einer gegenüberstellenden Betrachtung von Theorie, eigener Praxis und historischen Wurzeln benennbare Kategorien zu finden, welche zu Kriterien in der Beurteilung performativer Interventionen in der Raumplanung werden können. In den gewählten Beispielen werden je unterschiedliche Typen von theatralen öffentlichen Räumen vorgestellt. Sie geben Anhaltspunkte in der Frage, wie mit Theater und Performance öffentliche Räume erzeugt werden können. Weiters bieten sie Erklärungsmöglichkeiten für die in der eigenen Praxis beobachteten Phänomene und stellen zudem signifikante Stationen innerhalb bestimmter Entwicklungslinien der Theatergeschichte dar.

Obwohl die letztendliche Auswahl keine abschließende sein kann – dafür ist die Geschichte des Theaters zu reich an möglichen Bezugspunkten –, finden sich in den gewählten Nahaufnahmen zahlreiche Antworten auf die Frage nach dem Entstehen von Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit in theatralen Situationen und ihren jeweiligen Bedingungen und Kriterien. Diese werden in den Analysen auch den Erkenntnissen aus der eigenen Straßentheaterpraxis gegenübergestellt.

Ritual und Theater [B1]

Griechische Antike

Das griechische *théatron* als Ort der Aufführung bzw. Schauplatz geht auf das griechische *theasthai* (schauen, zuschauen, betrachten) zurück und bezeichnet ursprünglich den Zuschauerbereich des griechischen Theaters. Ab dem 16. Jahrhundert wird die lateinische Form *theātrum* auch im Deutschen verwendet, Mitte des 17. Jahrhunderts taucht schließlich die deutsche Form *Theater* auf.⁴ Das Theater der griechischen Antike verweist damit nicht nur auf die Wurzeln vieler heute verwendeter Begrifflichkeiten rund um das Theater, sondern gibt auch einige wesentliche Hinweise auf die Rolle des Theaters als öffentlicher Raum. „Das Theater gehörte im alten Griechenland zu den Aktionsräumen, in denen sich das öffentliche Leben abspielte.“⁵

Weit verbreitet ist die Theorie, dass sich das Theater aus (religiösen) Ritualen heraus entwickelt hat. So gab es den Kult des Dionysos, des Gottes der Fruchtbarkeit, des Lebensbringers, welcher insbesondere von den Bauern

verehrt wurde. Religiöse Rituale und Zeremonien waren durch Tänze und Maskierungen gekennzeichnet, letztere dienten v.a. der Zurücknahme der eigenen Person in der Hingabe zu den Göttern.⁶

Der Alleinherrscher Peisistratos in der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. förderte den Kult des Dionysos in besonderer Weise. Es wird angenommen, dass er sich dadurch erhoffte, einerseits die Unterstützung der armen Landbevölkerung zu bekommen und andererseits die orgiastischen Energien des Kultes stärker kontrollieren zu können. Peisistratos lies Feste mit Tragödien-Wettkämpfen unter dem Begriff der „Großen Dionysien“ abhalten und beauftragte den Tragiker Thespis, welcher mit dem sogenannten Thespiskarren und einer Tätigkeit als Wanderschauspieler in Verbindung gebracht wird, mit der Gestaltung dieser Feste. Thespis führte die Grundform der Tragödie als Dialog zwischen einem Chor und einem Sänger ein.⁷ Ihm folgten u.a. die großen, bis heute bedeuten-

4 Pfeifer 2005: 1428f.

5 Kindermann 1979: 14

6 Simhandl 2007: 12ff.

7 ebd.: 15



Abb. 39: Tanz um das Dionysosidol im Lenaion. Schale des Makron.

den Tragiker der griechischen Antike: Aischylos, Sophokles und Euripides. Bei Aischylos traten bereits zwei Schauspieler neben dem Chor auf, bei Sophokles schließlich drei. Mehr Schauspieler gab es in der griechischen Tragödie nicht.⁸

Die Bedeutung des Chores ist für diese Forschungsarbeit von besonderem Interesse, da der Chor den Standpunkt der Polis-Gemeinschaft vertritt. Er stellt Öffentlichkeit innerhalb des Theaterstückes her, indem er als Sprachrohr der Gemeinschaft die Geschichte kommentiert und Gefühlsausdrücke wie Freude, Angst oder Schmerz artikuliert. Intimste Szenen zwischen den Figuren werden durch die Anwesenheit des Chores öffentlich. Zudem werden im Theater Probleme der Gemeinschaft dargestellt und auf Lösungsmöglichkeiten hin durchgespielt und verhandelt. Die überlieferten Mythen dienten dazu als Modell.⁹

In der Öffentlichkeit des Theaters werden die Probleme von unterschiedlichen Seiten betrachtet, Alternativen gegenübergestellt und letztendlich politische Entscheidungen getroffen. Insofern hatte das Theater eine integrative und demokratisierende Bedeutung in der griechischen Antike, insbesondere da an den Theatervorstellungen der Großteil der freien Bürger Athens teilnahm – sowohl als Zuschauer als auch als Chorsänger.¹⁰ Dadurch waren die Bürger über die Funktionsweise des Theaters informiert und den Aufführungen gegenüber auch sehr kritisch. „Wie anders wäre es sonst zu verstehen, daß zwei Tage nach der Beendigung der theatralischen Festlichkeiten neuerlich im Theater eine Versammlung stattfand, bei der das ganze Volk sein Urteil aussprechen konnte über die Wahl der Autoren

und Stücke, die schließlich getroffen worden war und über die Stichhaltigkeit der Preiszuerkennungen, aber auch über die Qualität der Aufführung, über ihr ‚Ankommen‘ im Publikum.“¹¹

Der Stellenwert des Theaters im öffentlichen Leben Griechenlands wird auch daran deutlich, dass diejenigen, die für den Chor auserwählt wurden, sich nicht der Aufgabe entziehen durften, ebenso wie daran, dass die Zuschauer auf die Aufführungen vorbereitet wurden, indem der Autor des jeweiligen Dramas eine Einführung zu Inhalt, Handlungsverlauf und tieferem Sinn des Stückes gab. Dadurch wurden enge Wechselbeziehungen zwischen dem Bühnengeschehen und den Bürgern geschaffen.¹² Dies ist auch insofern bemerkenswert, als bei den Theateraufführungen im antiken Griechenland Tausende Zuschauer gleichzeitig teilnahmen.¹³

Zur Zeit Euripides' gewinnt im antiken Griechenland das Individuum gegenüber der Polis-Gemeinschaft an Bedeutung. Im Gegensatz zu den Götterlehren gerät das selbständige Denken und Urteilen der Menschen in den Vordergrund. In den Werken Euripides' spiegelt sich dies insofern wider, als auch die Schauspieler bzw. die inneren Vorgänge ihrer Figuren an Bedeutung gegenüber dem Chor gewinnen.¹⁴

Weiters ist zu erwähnen, dass es in der griechischen Antike eine scharfe Trennung zwischen Tragödie und Komödie gab. Aber auch die Komödie war ein Raum für öffentlichen Diskurs. Mit der Komödie wurde vor allem „Kritik an staatlichen Einrichtungen und Staatsmännern [geübt], und zwar von solcher Schärfe und in solchem Umfang, daß ihr geradezu politische Bedeutung

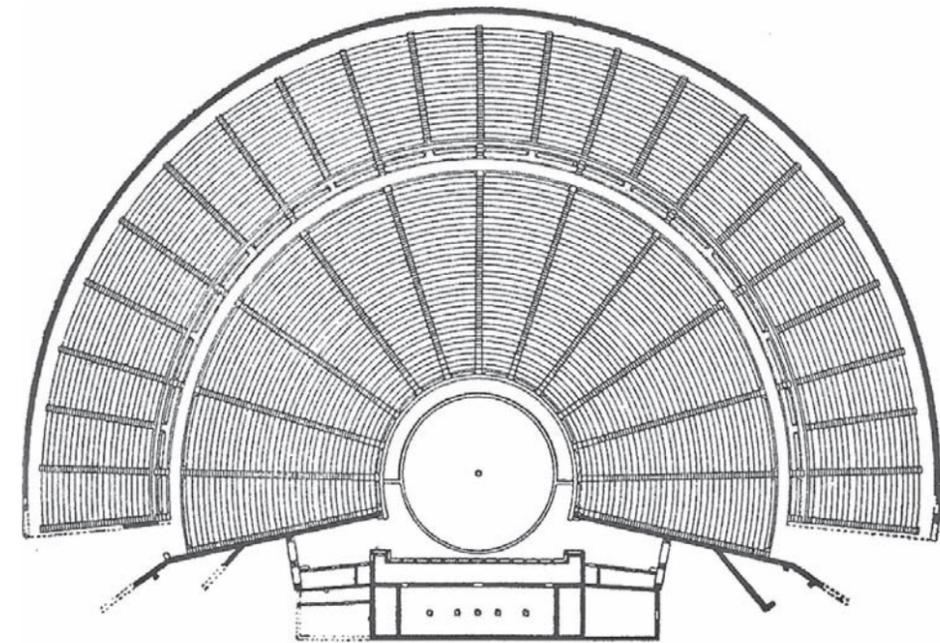


Abb. 40 (oben): Grundriss des Theaters von Epidauros (erbaut ca. 350 v. Chr.)

Abb. 41 (unten): Luftaufnahme dess.

Um die kreisrunde Orchestra als Aktionsraum des Chores sind die Sitzplätze im Berghang im Dreiviertelrund angeordnet. In der Mitte der Orchestra stand der Altar des Dionysos, in ihrer Tangente war die Skene als Aktionsraum der Schauspieler angelegt.

zukam.“¹⁵ Eines der Elemente in der Komödie beispielsweise ist die Parabase, in welcher der Chor die Masken ablegt und direkt mit dem Publikum kommuniziert, d.h. Absichten des Autors erklärt oder Ermahnungen gegen Politiker ausspricht.¹⁶

Die Komödie diente damit auch als Ventil für politischen Unmut, während die Tragödie eine Mittel zur Selbstreinigung war. Nach Aristoteles soll nämlich die Tragödie die Wirklichkeit nachahmen („Mimesis“ von Platon), gleichzeitig sollten die Figuren und

8 Simhandl 2007: 16

9 ebd.: 17

10 ebd.: 16ff.

11 Kindermann 1979: 15, Hervorhebung im Original

12 ebd.: 15

13 ebd.: 18f.

14 Simhandl 2007: 20

15 Kranz, zitiert in: Kindermann 1971: 17

16 Simhandl 2007: 23

Geschehnisse so gestaltet sein, dass sie der Zuschauende immer auf seine eigene Wirklichkeit beziehen kann. Katharsis bezeichnet das Miterleben, welches den ZuschauerInnen Befreiung und Erleichterung ihrer eigenen unterdrückten Gefühle ermöglicht.¹⁷

Im 5. Jahrhundert v. Chr. führte der Staatsmann Perikles das sogenannte Theorikon ein, eine Ausgleichszahlung für die ärmere Bevölkerung als Entschädigung für den Verdienstausfall beim Besuch von Theateraufführungen¹⁸ – womit die Bedeutung des Theaters für die öffentliche Sphäre weiter unterstrichen wurde. Das reiche Theaterleben breitete sich von Athen bald über ganz Griechenland aus. Kleine Wandertruppen entstanden, welche die in Athen uraufgeführten Stücke andernorts zur Darstellung brachten.¹⁹

Uraufgeführt wurden die griechischen Dramen im Dionysos-Theater am Südhang der Akropolis. Das Publikum nahm auf dem Berghang Platz, erst im Laufe der Zeit wurde der Hang ausgehöhlt und wurden Steinbänke gebaut (théatron). Der Chor befand sich auf der kreisrunden Spielfläche (orchestra), auf welcher ursprünglich der Altar des Dionysos aufgebaut war. Dahinter befand sich ein Gebäude als Umkleideraum und Requisitenkammer (skene). Zwischen Skene und Orchestra befand sich die Spielfläche der Einzelakteure (logeion), welche später erhöht wurde. Die Skene selbst wurde im Laufe der Zeit erweitert, aufgestockt und mit sogenannter Skenomalerei gestaltet – und dadurch immer mehr in das Spiel einbezogen. Als der Chor an Bedeutung verlor, wurde auch die Orchestra kaum mehr genutzt, das Spielgeschehen fand auf der Skene

statt und schloss sich damit immer stärker gegen die Zuschauenden ab. Die sogenannte vierte Wand, welche die Trennung zwischen Bühnengeschehen und Zuschauerraum bezeichnet, entstand.²⁰

In der römischen Antike gab es dann weitere wesentliche Änderungen. Der Chor fiel weg, die Orchestra wurde halbiert und stand danach für Ehrengäste zur Verfügung. Die Spielfläche wurde mit einer geraden Trennungslinie begrenzt und das Publikum saß nicht mehr im Dreiviertelrund, sondern im Halbrund davor. Die Theater wurden auch teilweise überdacht, der Bühnenvorhang wurde eingeführt.²¹

Öffentliche Räume

Im Theater der griechischen Antike finden sich mehrere Hinweise auf die Funktion des Theaters als öffentlicher Raum. So stellt bereits das Stück eine Bezugnahme auf aktuelle politische Themen dar, die im Rahmen der Aufführung modellhaft ausgehandelt werden. In der Komödie wird zusätzlich Kritik an politischen Entscheidungen und herrschenden Verhältnissen geübt.

Öffentlichkeit entsteht auch in besonderer Weise durch die Anwesenheit und Funktion des Chores, der den Standpunkt der Gemeinschaft einnimmt und die Vorgänge auf der Bühne kommentiert. Aber auch das Publikum selbst diskutiert das Geschehen. Den Rahmen dafür bietet der theatrale Raum der Aufführung, sowie die Einführungen in die Stücke durch die Autoren oder die anschließenden Versammlungen des Volkes, in welchen die Stücke und Aufführungen diskutiert und kritisiert wurden.

Bedingungen und Kriterien

Es gibt ein Bestreben, möglichst vielen Menschen die Teilnahme an den Theatervorstellungen zu ermöglichen. Dies spiegelt sich u. a. in der Einführung des Theorikons wider, womit auch ärmeren Menschen die Teilnahme an den Aufführungen erleichtert wird. Weiters finden sich die Zuschauer in den Themen der Aufführungen wieder, sei es durch die persönliche Betroffenheit in der öffentlichen Aushandlung gemeinschaftlicher Themen oder durch die emotionale Berührung (Katharsis) in der eigenen Interpretation und Wirklichkeit. Schließlich ermöglicht die eigene Teilnahme am Chor oder auch der Jury für die Prämierung eines Stückes eine stärkere Identifikation zum Theater bzw. zur Gemeinschaft im Allgemeinen. All diese Aspekte können als Eingangstore zum öffentlichen Raum des Theaters interpretiert werden.

Für die Analyse von Interesse ist auch die räumliche Anordnung des griechischen Theaters: Das Publikum befindet sich im Dreiviertelkreis um die Orchestra, auf welcher der Chor als Sprachrohr der Gemeinschaft agiert. Es ist somit Teil der Aufführung und nicht durch die sogenannte vierte Wand davon getrennt. Begegnung und Austausch finden in intensiver Weise statt – sowohl zwischen Publikum und Darstellern als auch zwischen Chor und Schauspielern, welche in einem Dialog zueinanderstehen. Dieser Austausch führt bis zur öffentlichen Aushandlung von Themen und Problemen der Gemeinde. Durch die eigene Teilnahme am Chor oder an der Jury werden die Menschen in direkter Weise involviert. Der Austausch und der Aushandlungsprozess werden in

anschließenden Gesprächen und Diskussionen weitergetragen.

Bezug zur eigenen Praxis

In den Fallbeispielen aus der eigenen Praxis finden sich die beschriebenen Eingangstore darin, dass das Theater zu den Menschen kommt und die ZuschauerInnen zumeist nicht oder nur auf freiwilliger Basis dafür bezahlen. Die Situationen finden im Alltag statt, es gibt kaum Hemmschwellen, die überwunden werden müssten. Aber auch Betroffenheit bzw. aktuelle Themen [A1], emotionale Berührung [A3] oder auch Interpretationsoffenheit [A6] ermöglichen und unterstützen die Menschen in der Annäherung an die Situation des Straßentheaters.

In der eigenen Straßentheaterpraxis bestimmten die Menschen den Grad der Begegnung selbst: wo sie sich bewegen und positionieren, wie weit sie sich auf die Situation des Straßentheaters einlassen etc. Es gibt auch immer wieder sowohl Erwachsene als auch Kinder, die sich bewusst hinter der Bühne positionieren, um den Blickwinkel der FigurenspielerInnen einzunehmen. Wie schließlich das Theaterstück zum Modell der Aushandlung der eigenen Wirklichkeit führen kann, wurde am Beispiel „Praça da Liberdade“ [A1] gezeigt. Ähnlich dem Dialog Chor –Schauspieler findet im beschriebenen Stück dieser Dialog zwischen dem Gärtner und dem Chef statt, der zu einer Parodie des Erlebten wird.

17 ebd.: 22ff.

18 ebd.: 28

19 Seidensticker 2007: 101

20 Simhandl 2007: 29

21 ebd.: 34ff.

Spielleute und Hofnarren [B2]

Mittelalter

Die Spielleute und Hofnarren des Mittelalters lebten am Rande der Gesellschaft. Sie galten als geheimnisvoll, gefährlich, unberechenbar. Gerade in dieser Fremdheit lag ihre Funktion innerhalb der Gesellschaft. Denn aus der Distanz konnten sie die Gesellschaft beobachten, spiegeln und kritisieren. Ihre gesellschaftliche Randposition schuf die nötige Unabhängigkeit und ermöglichte Irritation und Kritik bei gleichzeitiger Unterhaltung und Zerstreuung.²² Deshalb sind Spielleute und Hofnarren als wesentlich in der Entwicklung von Theater im öffentlichen Raum und Theater als öffentlichem Raum einzustufen.

Während sich bis zum 12. Jahrhundert der „ioculator“ im lateinischen Sprachgebrauch durchsetzte (aus dem im 18. Jh. dt. Jongleur hervorgegangen ist²³), waren im Deutschen „spilman“ und „spielwib“²⁴ geläufige Bezeichnungen für das Berufsfeld der darstellenden und unterhaltenden Künste, wobei

die Instrumentalmusik zu den Kernaufgaben gehörte. Spielleute spielten unterschiedlichste Instrumente wie z.B. Flöten, Trommeln, Trompeten, Harfen, Pfeifen oder Lauten, die zu unterschiedlichen Zwecken eingesetzt wurden.²⁵ Auf königlichen wie bürgerlichen Festen sollten die Spielleute Tanzmusik darbieten und die Leute unterhalten. Bei offiziellen Anlässen diente ihre Musik dazu, den zeremoniellen Akten entsprechende Bedeutung zu verleihen (z.B. Trompeten zum Empfang). Selbst bei kirchlichen Mysterienspielen und Prozessionsdramen war die musizierende Begleitung der Spielleute gefragt.²⁶

Musik und akustische Signale dienten im Mittelalter weiters dazu, politische Geschehnisse zu verkünden, königliche Anordnungen zu veröffentlichen, Kriegsfälle oder allgemeine Gefahren anzukündigen etc.²⁷ Dadurch wurde Öffentlichkeit hergestellt. Dies war insbesondere bei Hinrichtungen be-

22 Bachfischer 1998: 13ff.

23 Pfeifer 2005: 599

24 Bachfischer 1998: 10

25 ebd.: 70ff.

26 ebd.: 116ff.

27 ebd.: 178 ff.



Abb. 42: Öffentliche Hinrichtung. Der Kupferstich von Franz Hogeberg dokumentiert die Hinrichtung von 18 Adelligen am 1. Juni 1568 in Brüssel. Pfeifer und Trommler begleiten den Vollzug der Strafe akustisch.

deutsam, da „die Rechtmäßigkeit des Strafvollzugs [...] stets durch eine möglichst große Zuschauermenge bestätigt werden [sollte].“²⁸

Eine wichtige Rolle der Spielleute, wie auch des wandernden Volkes allgemein, war die Übermittlung von Nachrichten. Sie selbst brachten immer Neuigkeiten aus anderen Städten mit, wurden aber auch als Boten benutzt. Dabei gereichte es den Menschen zum Vorteil, dass die Spielleute üblicherweise die Wegenetze und ihre möglichen Gefahren kannten, ebenso wie fremde Sitten oder sogar fremde Sprachen.²⁹ Es entstanden zudem Berufsgruppen, deren zentrale Tätigkeit in der Übermittlung von Nachrichten bestand. Beispiele dafür sind Zeitungssänger, Bänkelsänger und Minnesänger.³⁰

Trotz ihrer zentralen Bedeutung im mittelalterlichen Leben waren Spielleute ehr- und rechtlos und gleichzeitig in ihrem subversiven Charakter unkontrollierbar. Dies galt insbesondere für das fahrende Volk. Sowohl Kirche als auch Staat versuchten immer wieder, sie zu disziplinieren, einzuschränken oder zu bestrafen – wie auch andere Berufsgruppen innerhalb des fahrenden Volkes, welche sich übrigens auch nicht streng voneinander unterscheiden lassen. Fahrendes Volk gab es bereits in der Antike sowie auch später in der Neuzeit, wo Zeitungssänger, fahrende Ärzte und Vorführer von Abnormitäten, mechanischem Puppentheater und Wachsfiguren etc. auftauchten. Da das fahrende Volk direkt von seinem Publikum abhängig war und immer wieder Neues und Außergewöhnliches bieten musste, beherrschten seine Mitglieder meist viele verschiedene Künste bzw. führten

auch andere Tätigkeiten aus. So waren Spielleute, Gaukler, Jocolatoren oder Ménestrels meist zugleich Sänger, Tänzer, Musikanten, Akrobaten, Tierbändiger, Taschenspieler etc.³¹

Spielleute bewegten sich immer im Spannungsfeld zwischen der Gesellschaft als Betrachtungsgegenstand und der Gesellschaft als Publikum. Sie verkehrten bei allen gesellschaftlichen Gruppen, waren selbst aber keiner zugehörig und wurden deshalb als Fremde bzw. das Andere erlebt.³² Sie waren gefürchtet, denn dadurch dass sie nirgendwo zugehörig waren, konnten sie Kritik äußern und Hohn und Spott verbreiten.³³

Was bei den Spielleuten als subversiver Charakter beschrieben werden kann, wird beim Hofnarr zur Institution. Seine Figur geht u.a. auf die Narrenbischöfe der Narrenfeste des frühen Mittelalters zurück. Dieses ausgelassene Fest zwischen Weihnachten und Dreikönigsfest, das jegliche Hierarchien und Regeln außer Kraft setzt und die Herrschaftsverhältnisse geradezu umkehrt, wurde von jungen Priestern und Diakonen veranstaltet. Es begann in der Kirche und setzte sich in einer Prozession durch die Stadt fort. Verkleidung, Maskierung, Tanz, Gesang, Wein, Flüche, Blasphemien, Karten- und Würfelspiele und vieles mehr charakterisierte dieses Fest. Ein für die Dauer des Festes gewählter Narrenbischof (oftmals ein Bettler) wurde kurzzeitig zum Herrscher und bekam eine dementsprechende Bekleidung. Berühmtes Beispiel ist der „Glöckner von Notre-Dame“ im Roman von Victor Hugo. Das Narrenfest war in höheren Kreisen nicht gern gesehen, doch wurde es toleriert, und aufgrund seiner entlastenden Ventilwirkung stärkte es letztend-

lich die Kirche, da sich so die strengen Auflagen der Kirche unter dem Jahr besser aushalten ließen.³⁴

Die Figur des Narren könnte als weltliche Version des Narrenfestes bezeichnet werden. Sie taucht als Stadtnarr oder auch als sogenannter „Lustig“ in den Schweizer Regimenten auf sowie als kollektive Gestalt in diversen Prozessionen und Umzügen (z.B. Schembartlauf in Nürnberg) oder auch in einigen Narrenzünften (z.B. Ritter des Narrenordens in Kleve, Mère folle de Dijon).³⁵ Weiters war der Narr auch im fahrenden Volk anzutreffen. Er präsentierte sich auf Jahrmärkten, öffentlichen Plätzen, in Klöstern oder auf Höfen von Adelligen. Ab etwa 1.000 n. Chr. kannte man Narren bereits in vorübergehenden oder längerfristigen Anstellungen an den Adelshöfen. Dort gewannen sie zunehmend an Bedeutung, bis schließlich eine eigenen Planstelle am Hof für sie eingerichtet wurde: der Hofnarr. Diese Stelle geht auf Philipp V. zurück, welcher seinen Narren Geoffroy auf Lebenszeit an sich binden wollte.³⁶

Ab dem 15. Jahrhundert war das Hofnarrentum aus den adeligen Höfen für etwa 300 Jahre nicht mehr wegzu-denken. Die Narren hatten meist eine hervorragende Stellung und es wurde ihnen eine großzügige Behandlung zuteil. Sie bekamen prachtvolle Kleidung und ausladende Geschenke. Die Stelle des Hofnarren wurde aufgrund der materiellen Vorzüge und Privilegien zu einem begehrten Amt, sodass sich im Laufe der Zeit Menschen aus immer höheren Schichten darum beworben. Die Anforderungen an den Narren waren jedoch auch hoch: Er sollte zerstreuen und unterhalten, Märchen und Anekdo-



ten erzählen, Verse und Lieder verfassen, Spiele und Rätsel erfinden, schlagfertig und sarkastisch sein, bösarig und witzig zugleich sein, tanzen, singen etc.³⁷ „Er lieferte ein totales Spektakel im Alleingang.“³⁸

König und Hofnarr bildeten ein Gegensatzpaar: das Gute und das Böse, wobei beide in gewisser Weise gleichrangig waren. Der König stand im Zeichen der Macht, der Narr im Zeichen der Gegenmacht, was seinen subversiven Charakter verdeutlicht. Der Hofnarr hatte vollkommene Redefreiheit und durfte die Mächtigen kritisieren und provozieren – solange dies im Rahmen seiner Narrheit geschah. Der Hofnarr war öffentlich wie privat immer an der Seite des Königs, nannte ihn beim Vornamen und duzte ihn. Ihm war alles erlaubt, er durfte den König unterbrechen, ihn beraten oder auch in spöttischer Weise nachahmen. Der Narr war diesbezüglich immun. Er konnte als Einziger die Wahrheit aussprechen, jedoch nie in aller Klarheit, sondern in burlesker Form über die *Metapher des Lachens*.³⁹

Der Narr war auch Vermittler zwischen dem Volk und dem Herrscher. Als Sprachrohr des Volkes war er direkt

Abb. 43: König David und der Narr. Psalterillustration, Ranworth Antiphoner, 15.Jh. Die Miniatur illustriert den Psalm 53: „Der Narr spricht in seinem Herzen: Es gibt keinen Gott!“

Wesentliche Attribute des Gegensatzpaares werden hier abgebildet: Königsgewand, Krone, Zepter, Narrengegend, Narrenkappe mit Esels-ohren sowie eine frühe Form des Narrenzepters.

28 ebd.: 179

29 ebd.: 25

30 Beck 2007a: 372ff.

31 ebd.: 372ff.

32 Heindl, A. (2007): 38f.

33 Bachfischer 1998: 15

34 Lever 1992: 9ff.

35 ebd.: 60ff.

36 ebd.: 83ff.

37 ebd.: 106ff.

38 ebd.: 110

39 ebd.: 140ff.

am Ort der Entscheidung dabei und konnte Vorstellungen und Wünsche des Volkes vermitteln. So erfuhr der Herrscher Dinge, die ihm von anderen Seiten verschwiegen wurden. Der Narr konnte auf Irrtümer hinweisen und vor Maßlosigkeit warnen. Damit war der Narr natürlich kein demokratisches Element, vielmehr garantierte er die Aufrechterhaltung der bestehenden Ordnung, indem er die Schwächen, Sünden und Laster auf sich nahm. Er hatte eine ähnliche Funktion wie das Narrenfest zuvor.⁴⁰

Wichtig war es, dass König und Hofnarr eindeutig voneinander unterscheidbar waren, damit der Herrscher nie in

eine peinliche Situation geriet. Denn wenn die Wahrheit von einem Narren verkündet wird, kann der Herrscher selbst entscheiden, ob er sie annimmt oder als reine Narretei abtut.⁴¹ Das eindeutig voneinander unterscheidbare Gegensatzpaar wurde in erster Linie über ihre offizielle Kleidung sichtbar: Königskrone versus Narrenkappe (teilweise mit Eselsohren), Zepter versus Narrenzepter, königliche Umhänge versus bunte Flickkleider. Mit den Glöckchen und Schellen an seiner Kleidung und war der Narr zudem meist nicht zu überhören.⁴²

Vom Narrenzepter nimmt man an, dass es phallischen Ursprungs ist. Es gab bereits im Dionysoskult einen langen Holzstab mit erigiertem Penis aus Leder als Symbol. Auch die Narren verwendeten ursprünglich Keulen mit Lederkolben oder Ähnliches. Daraus entwickelte sich das Narrenzepter als Zeichen der Gegenmacht zum König: ein Holzstab mit kleinem Narrenkopf als Spiegelbild des Narren selbst, welches den Narren ins Unendliche reflektierte. Auch der Spiegel ist ein Attribut, das dem Narren häufig zugeordnet wird (siehe Till Eulenspiegel), es ist der Spiegel der Wahrheit – wie es auch der Narr selbst ist.

Das Narrenzepter wird auch Marotte genannt, ein Begriff aus dem Französischen: Als Verkleinerungsform von Marie bezeichnet er im Mittelalter Heiligenfiguren oder Puppen. Auch der Begriff der Marionette hat denselben Ursprung. Die Marotte verweist damit einerseits auf die Wurzeln des Figurentheaters als auch andererseits auf den Narren in der Redewendung der Marotte als seltsame Angewohnheit.⁴³

Der Narr taucht in vielfältigen Formen über die Jahrhunderte immer wie-

der in „für die jeweilige Zeit typischen Projektionen“⁴⁴ auf, sei es als Begriff und Symbol, als bildliche Darstellung oder als reale Existenz. Eine dieser bildlichen und symbolischen Darstellungen findet sich im Joker des Kartenspiels, welcher aktiv am Spiel teilnimmt, aber seinen Gesetzen entgeht. Der Joker ist Inbegriff aller Möglichkeiten und Element des Zufalls und des Unvorhersehbaren. Er ist Störenfried, passt nicht in die Zahlenreihe, hat keinen festgelegten Wert, kann aber jede Karte ersetzen. Eine weitere Narrenfigur findet sich im Läufer des Schachspiels. Im französischen le fou und im englischen Bishop werden wiederum die Wurzeln des Narrenbischofs sichtbar. Die Figur des Läufers befindet sich direkt neben dem König, er hat eine Narrenkappe oder auch eine Mitra. Sein schräger Lauf symbolisiert seine eigene Schrägheit.⁴⁵

Der Narr als reale Figur ist – wie der König – eine Inszenierung. Er ist Schauspieler vor einem Publikum. Die Aufgabe des Narren ist es zu kritisieren, ironisieren und zu verspotten. Im Laufe der Jahrhunderte finden sich immer wieder neue Nachfolger des Narren, so tauchen in der Commedia dell'Arte Arlecchino und Brighella, Vorläufer von Pulcinella, Pierrot, Colombina etc. auf, während in England der Pickelhering und im deutschen Sprachraum der Hanswurst, später Kasperl, auf die Bühnen tritt. Im 18. Jahrhundert entstehen erste Zirkusse, die zu Beginn Clowns als Pausenfüller einsetzen, die sich sehr bald zu allgegenwärtigen Figuren entwickeln. Zahlreiche Narrenfiguren und Clowns gibt es auch im Theater und später im Film (Buster Keaton, Charlie Chaplin, Jaques Tati u.a.). Auch Dadaisten und

Surrealisten können mit ihrer subversiven Komik, Ungehörigkeit, Verkehrung und Zweckfreiheit in der Tradition der Narren gesehen werden.⁴⁶

Öffentliche Räume

In der Tätigkeit der Spielleute und Hofnarren wird Öffentlichkeit hergestellt, indem sie Aufmerksamkeit erzeugen – durch ihre akustischen Signale, ihr Äußeres und ihr Verhalten. Dies dient zur Unterstützung von offiziellen Anlässen ebenso wie zur Darstellung einer kritischen oder verspottenden Position. Fahrende Spielleute schaffen zudem einen Verbreitung und Veröffentlichung von Informationen und Geschehnissen, indem sie Nachrichten von einem Ort zum anderen überbringen.

Der Narr schafft als Spiegel der Gesellschaft bzw. der herrschenden Ordnung die Möglichkeit der Auseinandersetzung. Durch sein Anderssein irritiert er und provoziert Reaktionen. Dadurch kann Unausgesprochenes thematisiert werden. Der Narr wird hier zu einem Impuls für Öffentlichkeit. Der Hofnarr schließlich repräsentiert selbst Meinungen und Positionen des Volkes und kann diese dem König aufgrund seiner Redefreiheit direkt übermitteln. Damit ist das Volk durch den Hofnarr bei den Entscheidungen des Herrschers vertreten.

Bedingungen und Kriterien

Die Begegnung mit dem Anderen, dem Unsichtbaren oder Unerwünschten ist zentrales Thema sowohl bei den Spielleuten als auch Hofnarren des Mittelalters. Sie machen verdeckte Wahrheiten sichtbar, indem sie aus ihrer gesellschaftlichen Randposition heraus das Geschehen beobachten, darstellen und kritisie-

40 Lever 1992: 106ff.

41 Heindl, A. 2007: 41ff.

42 ebd.: 42

43 Lever 1992: 37ff.

Abb. 44: Der Schalksnarr. Der Holzschnitt von Heinrich Vogtherr d. J. (um 1540) zeigt einen Narren mit seinen typischen Merkmalen. In der Hand hält er eine Marotte – das verkleinerte Ebenbild des Narren. Inschrift: „Dero Narren lache ich Allen/ Denn nur Jirn Kolbn thun gefallen“



44 vgl. Ertl 2007: 694f.; Lever 1992: 242

45 ebd.: 54ff.

46 ebd.: 238ff.

ren konnten. Die Nicht-Sesshaftigkeit vieler Spielleute machte sie zu Vermittlern und Übermittlern von Nachrichten, Ansichten, Positionen. Sie stellen einen Kontakt her zwischen BewohnerInnen unterschiedlicher Städte oder zwischen Gesellschaftsgruppen untereinander, ebenso wie der Hofnarr zwischen Volk und König vermittelt.

Voraussetzung dieser Begegnungen ist, dass Narren und Spielleute aufgrund ihres Andersseins Aufmerksamkeit erregen und mit ihren Geschichten und Attraktionen Spaß und Überraschung bieten. Gleichzeitig schafft ihr Anderssein eine eindeutige Abgrenzung von der Wirklichkeit der ZuschauerInnen, insbesondere des Königs, sodass diese selbst bei Spott und Kritik sich nicht öffentlich bloßgestellt fühlen müssen. Das fahrende Volk war ehrlos, Narren waren verrückt. Damit nahmen sie die Schande auf sich und mussten auch nicht ernst genommen werden – zumindest nicht nach außen. Die Reflexion und Auseinandersetzung mit dem Erlebten blieb jedem/r selbst überlassen.

Die Rede- und Narrenfreiheit ermöglichte es dem Hofnarren, auf bestimmte Themen kritisch bzw. parodierend hinzuweisen. Dadurch konnte der Herrscher seine Entscheidungen hinterfragen, überdenken und gegebenenfalls (neu) aushandeln.

Bezug zur eigenen Praxis

Aus der Betrachtung der Geschichte des Hofnarren lässt sich auch die eigene Figurentheaterpraxis in die Tradition der Marotte einordnen. In den Straßentheatersituationen entstehen immer wieder andere, neue Räume; Begegnungen zwischen Kulturen und (Welt-)Anschau-

ungen finden statt. In einigen Fällen ist es dabei ebenfalls ein fremdes Element, das die herrschende Ordnung in Frage stellt, so z.B. die unerlaubte bzw. ungewohnte Situation des Straßentheaters auf der „Praça da Liberdade“ [A1] oder am Kardinal-Rauscher-Platz [A4]. Auch Beispiele des Parodierens von Verhaltensweisen finden sich in der eigenen Praxis: beispielsweise in der Figur des Chefs [A1] oder in den kleinen Szenen in „Drei Zentimeter“ [A6].

Durch das einfache, unterhaltende und visuell attraktive Angebot werden Menschen aufmerksam und nehmen an unserer Theatervorstellung teil. Außerhalb von Machthierarchien kommen wir in Kontakt mit uns fremden Menschen, Kulturen und Gesellschaftsschichten (Straßenverkäufer, Straßenkinder, Favela-BewohnerInnen, indigene Bevölkerung etc.), bzw. sie mit unserer, ihnen fremde Kultur. Damit ist eine besondere Nähe zu den Spielleuten festzustellen.

Die theatrale Situation – welche auch als solche erkennbar ist –, ermöglicht die Abgrenzung zwischen imaginiert und real, zwischen dem was auf der Bühne passiert und der eigenen Wirklichkeit. Es ermöglicht aber auch Übergänge zwischen diesen Welten, wie die Beispiele „Praça da Liberdade“ [A1] und „Drei Zentimeter“ [A6] zeigen. Der wandernde Charakter des Straßentheaters und das Bespielen unterschiedlichster Ortschaften schafft Begegnungen und Vergleiche. Zudem entstehen im temporären Charakter der Vorstellungen experimentelle andere Räume, welche keinen ernsthaften Konflikt mit der herrschenden Ordnung darstellen, diese aber dennoch in Frage stellen können [A1][A4].

Subversives Straßentheater [B3] 1960/70er Jahre

Der Begriff des Straßentheaters entstand in den 1960er Jahren im Umfeld politisch motivierten Studententheaters, welches an die AgitProp-Veranstaltungen der 1920/30er Jahre anknüpft. Während jedoch das proletarisch-revolutionäre Theater der 1920er Jahre aus einer homogenen, vereinten Arbeiterklasse *von und für* ArbeiterInnen heraus entstand (oftmals war es als Massenspektakel mit Sprechchören angelegt), war es in den 1960er Jahren eher ein Theater kritisch-oppositioneller Studierender und Intellektueller *für* die ArbeiterInnen.

Ziel der AktivistInnen war es, eine Gegenöffentlichkeit zu herrschenden Machtverhältnissen errichten.⁴⁷ Die Straße als anderer Spiel- und Aktionsort wurde zum Synonym für eine wahre, zensurfreie und integrative Öffentlichkeit aller BürgerInnen. Sie war der Raum für Kundgebungen und Demonstrationen, Plakate, Wandzeitungen, Mauerinschriften etc.⁴⁸

Auf der Straße gibt es keine stabile Konsumgemeinde wie bei anderen Massenmedien und damit keine zu erfüllenden Erwartungshaltungen. Stattdessen muss Aufmerksamkeit und Interesse geweckt werden, um informieren, aufklären und mobilisieren zu können.⁴⁹ Wissen sollte auf populäre Weise verbreitet werden, Theater war ein Medium der Bewusstseinsbildung. Ästhetische Fragen und Mittel waren oftmals unwichtig und wurden teilweise sogar tabuisiert oder verurteilt. Die Möglichkeiten des Theaters wurden in vielen Fällen nicht

ausgenutzt. Dadurch entstanden rein verbale Informationskampagnen ohne sinnliche Identifikationsmöglichkeit.⁵⁰

Doch es formierten sich auch andere politisch motivierte Theatergruppen, welche mit den zur Verfügung stehenden ästhetischen Mitteln bewusst und professionell zu arbeiten wussten⁵¹ – unter ihnen z.B. das Living Theatre, welches 1951 von Julian Beck und Judith Malina in New York gegründet wurde und mit seinen Happenings, Prozessionen, Guerrillatheateraufführungen etc. eine radikale Kritik an den herrschenden Verhältnissen formulierte. Zu den Grundsätzen des Living Theatre zählte es, anarchistisch und gleichzeitig gewaltfrei zu agieren, dennoch zogen ihre Veranstaltungen regelmäßig Verhaftungen, Prozesse und Verurteilungen nach sich.⁵²

Ein weiteres bekanntes Beispiel ist das heute noch aktive Bread and Puppet Theatre, ebenfalls aus New York, welches 1961 von Peter Schuhmann gegründet wurde. Seine Aufführungen zeichnen sich durch Prozessionen mit Masken und lebensgroßen Puppen aus. Am Ende jeder Aufführung gibt es Brot für alle als Zeichen seiner Ideale einer in Frieden lebenden Gemeinschaft.⁵³

Augusto Boal wiederum entwickelte in Brasilien ab 1956 das Theater der Unterdrückten. Ihm ging es um die Ermächtigung und das Engagement der ZuschauerInnen. Alternativen möglichen Handelns sollten im Prozess der Aufführung durch aktive Partizipation erprobt werden.⁵⁴

⁴⁷ Stenzaly 2007

⁴⁸ Hüfner 1970: 7ff.

⁴⁹ Meinel 1970: 306

⁵⁰ Hüfner 1970: 7ff.; Stenzaly 2007; POFO 2007: 276; Das Sozialistische Straßentheater Berlin 2007: 298

⁵¹ vgl. Cruciani/ Falletti: 1992; Simhandl 2007: 424ff.

⁵² ebd.: 427

⁵³ ebd.: 425f.

⁵⁴ Franzbach/ Beck 2007

In „Radical Street Performance“⁵⁵ gibt Jan Cohen-Cruz gemeinsam mit den weiteren AutorInnen aufschlussreiche Einblicke in die Strategien und Techniken des subversiven Straßentheaters. Er benennt fünf Kategorien, die sich zwar nicht streng voneinander unterscheiden lassen, aber dennoch auf wesentliche Aspekte des Straßentheaters verweisen: Agit-prop steht für die Mobilisierung der Menschen zu politischer Meinungsbildung, Witness steht für das Aufzeigen und Sichtbarmachen von gesellschaftlichen Zuständen, und mit Integration ist das emotionale Erleben eines Szenarios im Alltag gemeint. Utopia wiederum meint die Darstellung von Visionen zur sozialen Organisation, während Tradition sich auf die kulturellen Darstellungsformen bezieht.⁵⁶

Im Folgenden möchte ich die Arbeit einer Theatergruppe etwas näher beleuchten, um anhand ihrer Praktiken die Bedeutung des subversiven Straßentheaters aufzuzeigen. Das Odin Teatret erscheint hierfür besonders hilfreich, da es einen engen und expliziten Bezug zu den Menschen, zu ihrer Kultur und ihren Orten herstellt. Das Odin Teatret wurde 1964 von Eugenio Barba in Oslo gegründet und übersiedelte 1966 nach Holstebro in Dänemark, wo es Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt sowie finanzielle Unterstützung von Staat und Gemeinde bekam.⁵⁷ Für die weitere Analyse ist insbesondere die sogenannte zweite Entwicklungsperiode des Odin Teatret von Bedeutung, welche 1974 mit einem Aufenthalt im süditalienischen Dorf Carpignano begann, wohin sich die Theaterleute für intensive Probenarbeiten zurückgezogen hatten.⁵⁸

„Eines Abends, nach ungefähr einem Monat unseres Aufenthalts in Carpignano [...], entschlossen wir uns, einige Freunde von der Universität in Lecce zu besuchen [...]. Wir nahmen unsere Musikinstrumente und verließen unsere Unterkunft. Es war das erste Mal, dass wir in dem Dorf als geschlossene Gruppe auftraten, mit unseren Musikinstrumenten und mit den bunten Kleidern, die wir im Training benutzten. Es war auch das erste Mal in so vielen Jahren Theaterarbeit, daß wir uns Leuten auf der Straße gegenüber sahen. [...] Sofort folgten die Leute uns und baten uns zu spielen. Wir kamen am Haus unserer Freunde an, aber sie waren nicht da. Ohne daß wir es beabsichtigt hätten, fanden wir uns draußen im Freien, auf einem öffentlichen Platz umgeben von vielen Leuten, die darauf warteten, daß wir etwas machten. Wir standen mit dem Rücken zu Wand, und so fingen wir an zu spielen [...]. Wir sangen und spielten fast eine Stunde lang. Und was uns am meisten überraschte: Am Ende gab es keinen langen Beifall von den Leuten [...], sondern einige sagten: ‚Jetzt müßt ihr unsere Lieder hören.‘ Die, die um uns herum standen, fingen an zu singen [...]. In dieser improvisierten Situation wurde unsere Idee des ‚Tauschhandels‘ geboren.“⁵⁹

Barba bezog dieses Erlebnis auf eine früheres in den Bergen von Sardinien. Dort reagierten die ZuschauerInnen in den abgelegenen Orten mit verwirrenden Verhaltensweisen: lautstarke Ausrufe oder herausbrechendes Lachen bis hin zu tiefem Schweigen.⁶⁰ Die Begegnung und der Austausch zwischen den Kulturen sollte nun zum zentralen Thema des Odin Teatret werden, das nun

auch in anderen Dörfern und Ländern praktiziert wurde.

Tauschhandel bedeutet für Eugenio Barba Handeln mit kulturellen Gütern. Es ist eine Aktivität, die in unterschiedlichen Milieus interveniert und interferiert.⁶¹ Begonnen hat es mit der beschriebenen, sehr einfachen Situation: skandinavische Lieder des Odin Teatret und lokale Lieder als Antwort. Zur Erweiterung des Austausches verwendete das Odin-Theater dann auch Teile aus seinem Training, die wie Tänze aussahen. Verschiedene Übungen wurden zu Sequenzen strukturiert, die als Tauschmaterial zur Verfügung standen. Daraus entstand die Produktion „Das Buch der Tänze“. Der Name verweist darauf, dass Kultur nicht in Büchern geschrieben steht, sondern zuallererst in den Körpern derjenigen lesbar ist, die sie praktizieren. In den Tänzen, Liedern und Körpern spiegeln sich die Geschichten und Normen der Gemeinschaft wider.⁶² Aus den Situationen des Tauschhandels entstanden Paraden, der gesamte Ort wurde theatral bespielt: Plätze, Dächer, Balkons, Statuen, Kirchtürme etc.⁶³

Von den BewohnerInnen jedes Dorfes kamen andere Beiträge. Wenn junge Menschen meinten, dass sie keine Lieder oder Tänze kannten, wurden sie gebeten, mit den alten Leuten aus dem Dorf in Kontakt zu treten, sie einzuladen und ihre Lieder zu lernen.⁶⁴ Die Aufführung wurde mehr und mehr zu einem Impuls, den die BürgerInnen weitertragen, indem sie sich versammelten, Feste organisierten, Kulturgut aufspürten und weitertransportierten. Jeder konnte mitmachen, und letztendlich gingen beide Teile „mit mehr weg, als sie mitgebracht hatten“.⁶⁵



- 61 Odin Teatret 2010
- 62 Barba 1985: 69, Barba o.J.
- 63 Taviani. In: Barba 1985: 297
- 64 Barba 1985: 190
- 65 ebd.: 178

Abb. 45 (oben), 46 (mittig) und 47 (unten): Das Odin Teatret bespielt die gesamte Stadt und erforscht damit ihren szenischen Gebrauch. Unterschiedliche Orte und Elemente des Städtischen werden dramatisiert, Rhythmen werden überlagert, theatrale Architekturen entstehen.

Abb. 48 (folgende Doppelseite): Die Kommunikation und der kulturelle Austausch zwischen den SchauspielerInnen und den BewohnerInnen zählen zu den zentralen Anliegen des Odin Teatret.

55 Cohen-Cruz 1998
56 ebd.: 5
57 Kjær 2007
58 Barba 1985: 11
59 ebd.: 188
60 ebd.: 189





Abb. 49: *Das Buch der Tänze* in einem Armutsviertel in Peru. Die Tänze und Bewegungsmuster sind Elemente aus dem körperlichen Training des Odin Teatret. Sie werden im Tauschhandel zur Verfügung gestellt, woraus in weiterer Folge die Produktion *Das Buch der Tänze* entstand.

Eugenio Barba bezieht sich bei der Argumentation seiner Arbeitsweise u.a. auf das griechische Theater und hebt dessen integrationsfördernde Wirkung für das Individuum innerhalb der Polis hervor.⁶⁶ Weiters stellt er einen Bezug zur Commedia dell'Arte her und beschreibt ihr Entstehen im Zusammenschluss von Menschen aus wenig angesehenen Berufsgruppen, wie Possenreißer, Marktschreier, Scharlatane, Akrobaten und Zauberer, um ihr Anderssein zu sozialisieren. Das Theater entsteht aus der kollektiven Arbeit.⁶⁷ In ähnlicher Weise suchen nach Barba die freien Theatergruppen der 1960/70er Jahre Wege, um Individuen miteinander in Berührung zu bringen, Kommunikation zwischen den Menschen herzustellen und Kontakt zu dem Anderen aufzubauen. Dabei geht es nicht um neue Inhalte, sondern um neue Beziehungen.⁶⁸

Das Anders- bzw. Fremdsein ist wichtige Grundlage für die Arbeit des

Odin-Theater. Neue Arbeitssituationen bedeuten eine Stimulierung im Arbeitsprozess der SchauspielerInnen, stellen aber auch einen Anstoß für die ZuschauerInnen dar, der eine Reihe von Prozessen in Gang bringen kann. Das soziale Ereignis kann so zu einem Katalysator werden, das Anderssein ist der Ausgangspunkt.⁶⁹ Dabei ist es nach Barba nicht relevant, dass in diesem sozialen Ereignis alle das gleiche meinen, sondern immer Raum für die eigenen Assoziationen und Interpretation bleibt. Wichtig ist es, „Brücken zu bauen, Beziehungen zu entdecken und neue zu schaffen, in Bewegung zu bringen und Reaktionen zu ermöglichen.“⁷⁰

Auch wenn das Theaterereignis einen Impuls darstellen kann, geht es dem Odin-Theater dabei nicht um Provokation oder um die Demaskierung bürgerlicher Gesellschaft. „Selbstdarstellung ist das einzige Recht, das wir beanspruchen.“⁷¹ Es bleibt allen selbst überlassen,

zu entscheiden wie sie damit umgehen möchten. Dies unterscheidet das Odin-Theater von den eingangs besprochenen Studenten- und Arbeitertheatergruppen. Dennoch, so schreibt Veronica Wunderlich, ist das Odin ein Theater mit politischer Wirkung. Denn es plant seine Aufführungen sehr gezielt an Orten in schwierigen Situationen. Auf unkonventionelle Weise drückt das Odin damit oftmals Solidarität mit der jeweiligen Bevölkerung aus.⁷² Und Eugenio Barba selbst sagt, dass Theater immer Revolte sein muss.⁷³

Öffentliche Räume

Öffentlichkeit wird im Straßentheater der 1960 und 70er Jahre bewusst auf der Straße hergestellt, um potenziell alle Menschen erreichen und mit einbeziehen zu können. Mit den Aktionen wurden häufig gesellschaftskritische Positionen zum Ausdruck gebracht. Der Raum des Straßentheaters stellte damit eine Gegenöffentlichkeit zur dominierenden Kultur dar. Mithilfe des Straßentheaters wollte man informieren, kritisieren, thematisieren, bilden, ermächtigen, mobilisieren etc.

Begegnung und Austausch stellen die Grundlagen des theatralen Handelns des Odin Teatret dar. Es finden Begegnungen zwischen Kulturen, Weltanschauungen und kulturellen Ausdrucksformen statt, und in diesen Begegnungen entstehen neue gemeinschaftliche Räume. Damit wird die eigene Kultur erforscht und sichtbar gemacht. Kontakte werden hergestellt, Beziehungen aufgebaut, Kommunikation erzeugt. Indem das gesamte Lebensumfeld der Menschen einbezogen wird, z.B. alltägliche und unscheinbare Orte der Stadt, allseits

bekannte Lieder und Tänze, Menschen jeden Alters, wird dies zu einem höchst kollektiven und integrativen Ansatz.

Bedingungen und Kriterien

Das Straßentheater der 1960/70er Jahre zeigt vielfältige Ausprägungen. Gemeinsamkeiten finden sich im subversiven Charakter (andere Spielorte werden ausgewählt, eine Gegenöffentlichkeit wird hergestellt) sowie in der Ermächtigung bis hin zur aktiven Teilnahme der ZuschauerInnen. Dieses partizipative Element innerhalb ästhetischer Ausdruckformen macht es für die weitere Analyse spannend.

Hier ist insbesondere das Odin hervorzuheben, welches es schafft, abseits

72 Wunderlich 2000: 75
73 Barba 1985: 8

Abb. 50: Tauschhandel des Odin Teatret in einer psychiatrischen Heilanstalt in Valencia, Spanien. Das Anderssein stellt für das Odin Teatret den Ausgangspunkt und Treffpunkt des gemeinsamen Handelns dar.



66 ebd.: 47
67 ebd.: 222
68 ebd.: 226
69 ebd.: 176 ff.
70 ebd.: 119
71 ebd.: 49



von intellektueller oder verbal-sprachlicher Form von Information und Aufklärung eine Ebene der Kommunikation und des Austausches zu etablieren, das unterschiedlichste Bevölkerungsgruppen zu integrieren vermag und ihren Ausdrucksformen Raum gibt. Indem sich die Bevölkerung ihr eigenes Fest gestaltet, produziert sie Räume und eignet sich diese an. Die Tauschangebote des Odin-Theater stellen diesem Prozess die Impulse für das Zustandekommen von Kommunikation, von Beziehungen und Berührungen dar. In der wechselseitigen Aktion findet informelles Lernen statt. Die Voraussetzung hierfür bildet gegenseitiges Interesse, welches durch das eigene Fremdsein und die Wahrnehmung des Anderen ausgelöst wird.

Die einfache Form des Tauschhandels und der Rückgriff auf die eigenen kulturellen Wurzeln (Lieder, Tänze) hat integrative Wirkung. Situationen werden bis zu einem bestimmte Grad vorbereitet und stimuliert, zu einem Großteil aber bleiben sie entwicklungs offen. Es wird das erreicht, was Ulrich Deinet in Bezug auf urbanes Lernen fordert: Rahmenbedingungen innerhalb der Unplanbarkeit informeller Bildungsprozesse.⁷⁴

Bezug zur eigenen Praxis

Das Kennenlernen und der Austausch sind auch zentrale Motivationen in der eigenen Praxis. Die Reise mit dem Straßentheater war Ausgangspunkt unserer Arbeit, welche sich eben genau dieses Kennenlernen zum Ziel setzte. Das Straßentheater mit seinen besonderen Kommunikationsformen über Geschichten, Bilder und Emotionen stellt einen Schlüssel zur Begegnung dar. Austausch findet laufend statt, wie vor allem die

Beispiele aus Brasilien und Paraguay zeigen. Jede Aufführung gab uns eine Reihe von Erfahrungen und Informationen mit. Es gab in unserem Fall keine explizite Aufforderung zum Austausch, dennoch bekamen wir viele „Gegenleistungen“ zu unserem Angebot: Spontane Ausrufe während der Vorstellungen, Einladungen, Fragen, Geschichten über den Alltag und vieles mehr. Unsere Praxis wird von der Erkenntnis geleitet, dass Impulse keine Provokationen sein müssen, die Menschen irritieren oder verstören, sondern dass über das Zeigen, Geben und das Angebot als Überraschung im Alltag ein einfacherer Zugang und eine Begegnung für beide Seiten möglich werden.

⁷⁴ vgl. Deinet 2010: 36

Abb. 51 (linke Seite):
Odin Teatret. Aus dem
Anderssein entstehen
die theatralen Situationen.

Fazit – *Theater als öffentlicher Raum*

Beispiele aus der Theatergeschichte wie auch aus der eigenen Praxis zeigen, dass theatrale Räume immer wieder wichtige Bedeutungen im Herstellen von Öffentlichkeit innerhalb der Gesellschaft entfalten. Dabei ist nie von einem homogenen öffentlichen Raum zu sprechen, sondern immer, wie in diesem Kapitel eingangs erwähnt, von unterschiedlichen Ausprägungen von Öffentlichkeit und vielfältigen öffentlichen Teilräumen.

Zusammenfassend zählen hierzu politische Aushandlungsprozesse mithilfe von modellhaften Aushandlungsprozessen oder mithilfe der Widerspiegelung der herrschenden Ordnung, wodurch eine Möglichkeit der Auseinandersetzung geschaffen wird. Des Weiteren werden in den theatralen Räumen Standpunkte der Bevölkerung sichtbar und kommunizierbar gemacht. In allen geschichtlichen Epochen übernehmen theatrale Ausdrucksformen die Funktion, Menschen zu informieren, zu ermächtigen und zu mobilisieren, wie auch Aufmerksamkeit für bestimmte gesellschaftsrelevante Themen zu erzeugen. Theatrale Räume dienen außerdem immer wieder dazu, Kritik an politischen Entscheidungen und herrschenden Verhältnissen zu üben, Gegenöffentlichkeit herzustellen. Schließlich zeigt sich auch das Potenzial theatraler Praxis, Orte kultureller Begegnung und damit gemeinschaftliche, integrative Räume zu schaffen.

So unterschiedlicher Art und Ausprägung diese öffentlichen Räume auch sind, immer werden Alltagsräume

und Alltagswissen in wechselseitigen Bezug zueinander gesetzt, wodurch Lern- und Rauman eignungsprozesse unterstützt werden. Auch die jeweiligen Bedingungen, die zum Entstehen dieser öffentlichen Räume beitragen, sind sehr heterogen. Aus der Analyse der Konstitutionsprozesse lassen sich jedoch einzelne Aspekte bestimmten Überbegriffen zuordnen. Ich fasse diese folgendermaßen zusammen: 1) Zugang, 2) Begegnung und Austausch, 3) Aushandlung und Beteiligung. Zwischen diesen Aspekten besteht ein fließender Übergang. Dennoch soll die getrennte Betrachtungsweise im folgenden Kapitel diese Begriffe näher definieren und ihre Bedeutung als Kriterien für performative Interventionen darstellen.

IRENE IST DER NAME FÜR EINE STADT AUS DER FERNE, UND NÄHERT SICH MAN IHR, SO WIRD SIE EINE ANDERE. EINS IST DIE STADT FÜR DEN, DER VORBEIKOMMT UND NICHT IN SIE HINEINGEHT, EIN ANDERES FÜR DEN, DER VON IHR ERGRIFFEN WIRD UND NICHT AUS IHR HERAUSGEHT; EINS IST DIE STADT, IN DIE MAN ZUM ERSTENMAL KOMMT, EIN ANDERES IST DIE, DIE MAN VERLÄSST, UM NICHT ZURÜCKZUKEHREN [...]

— *Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte*

Fremdheit als Impuls

Bedingungen und Kriterien

Wie bereits in den vorhergehenden Kapiteln gezeigt, werden in der Stadt laufend neue Räume und damit neues (Alltags-)Wissen produziert. Theatrale und performative Interventionen können aufgrund ihrer Fähigkeit zur Wirklichkeitskonstitution diese Prozesse der Raumproduktion, Bedeutungstransformation und Wissensgenerierung anstoßen, unterstützen und mitgestalten. In vielfältigen Formen der Kommunikation und Interaktion entstehen öffentliche Räume, die integrierend wirken und Impulse für Lernprozesse (urbanes Lernen) darstellen können. In ihrem aktivierenden und wirklichkeitsproduzierenden Charakter fördern die Interventionen die Teilhabe der Menschen am öffentlichen Leben. Durch die eigentätige Gestaltung und Aneignung von Räumen entstehen Wissen und Verantwortung, bestehende Strukturen werden hinterfragt, Denk- und Handlungsspielräume entstehen.

In der Analyse ausgewählter theatraler Situationen ging es darum, Kriterien und Strategien zu entwickeln, welche für performative Interventionen in der Raumplanung von Bedeutung sein können. Performative Interventionen finden mehr und mehr Eingang in offizielle/ geplante Stadtentwicklungsprozesse. Die durchführenden Personen kommen dabei aus unterschiedlichen Disziplinen: KünstlerInnen, ArchitektInnen, StadtplanerInnen, SoziologInnen etc. Sie bringen wesentliche Inputs und Fähigkeiten für dieses weite Feld der performativen Interventionen im Stadtraum mit und arbeiten meist mit dem Anspruch, über Disziplinengrenzen hinweg zu denken. Dabei entstehen naturgemäß höchst unterschiedliche Arbeiten mit ebenso unterschiedlichen Argumentationen und Methoden.

In dieser Arbeit geht es nun darum, Anforderungen zu formulieren, welche insbesondere für RaumplanerInnen eine Diskussionsgrundlage darstellen können – sowohl in der Beauftragung als auch in der eigentätigen oder kooperativen Entwick-

lung von performativen Interventionen. Aus der Analyse der Fallbeispiele haben sich einige Kriterien als zentral herausgestellt. Es handelt sich um Kriterien in der Generierung und Aktivierung öffentlicher Räume als Voraussetzungen und Bedingungen für urbanes Lernen und Rauman eignung. Sie lassen sich in drei Kategorien zusammenfassen: Zugang, Begegnung und Austausch, Aushandlung und Beteiligung. Im Folgenden soll dargestellt werden, wie diese Aspekte im Rahmen der performativen Interventionen zu verstehen sind und welche Möglichkeiten sie bei der Planung und Gestaltung von Interventionen eröffnen.

Zugang

Der Begriff des Zugangs bezieht sich nicht in erster Linie auf physisch-räumliche Gegebenheiten, sondern vielmehr auf die Überwindung von bestimmten Hemmschwellen bei der Teilnahme an öffentlichen Räumen.¹ Diese Hemmschwellen können z.B. aufgrund kultureller Gewohnheiten, des eigenen Habitus, finanzieller Möglichkeiten, individueller Unsicherheit/ Unverständnis, Uninformiertheit oder Ablehnung auftreten und sich unterschiedlich dominant ausprägen. Zugang ermöglichen heißt also Hemmschwellen abzubauen oder gering zu halten.

Nun können aber performative Interventionen auch selbst Hemmschwellen aufbauen, eine Art elitären Charakter annehmen – vor allem dann, wenn die Informationen darüber in nahezu geschlossenen Kreisen mit ähnlichen Interessen und Haltungen ausgetauscht werden, wenn für Außenstehende weder ein Sinn erkannt wird, noch eine attraktive oder interessante Situation zur Teilnahme geschaffen wird, oder wenn Außenstehende sich nicht als mögliche TeilnehmerInnen der Aktion betrachten und vielleicht als solche auch gar nicht „eingeplant“ sind. Es benötigt eine gewisse Überwindung oder auch Erfahrung, im öffentlichen Raum aktiv zu werden, gleichzeitig integrativ und ergebnisoffen zu arbeiten. Das Kriterium des Zugangs ist kein einfach zu lösendes, des Öfteren ist zu beobachten, dass Hemmschwellen im Rahmen von performativen Interventionen nicht abgebaut werden können bzw. dass sie manchmal sogar verfestigt werden. Ein erster Schritt wäre die bewusste Reflexion der möglichen Hemmschwellen für unterschiedliche Bevölkerungsgruppen und ein wiederholtes Testen unterschiedlicher Methoden.

Was können nun Faktoren innerhalb performativer Interventionen sein, die eine möglichst einfache Zugänglichkeit für möglichst viele Bevölkerungsgruppen ermöglichen? Als wesentliches Element hat sich aus der Analyse der Fallbeispiele die emotionale Berührung oder auch eigene Betroffenheit herausgestellt. In der Identifikation mit dem Erlebten öffnen sich die Menschen der Situation. Im Fallbeispiel

„Praça da Liberdade“ [A1] ist die Situation des Straßentheaters Projektionsfläche für den eigenen Unmut über der Reglementierung und Nutzung des zentralen Platzes, wie auch die Geschichte vom Gärtner Identifikationsmöglichkeit mit der eigenen aktuellen Situation bietet. Auch in „Viva Paraguay libre!“ [A3] bietet die Geschichte diese Identifikationsmöglichkeit im eigenen Kampf gegen Unterdrückung. Musik und Tanz sind emotionaler Anlass zur Kommunikation.

„Hier muß die phänomenologische Doppelwirkung der Anklänge und des Wiederhalls deutlich gemacht werden. Die Anklänge zerstreuen sich über die verschiedenen Oberflächen unseres Lebens in der Welt, der Wiederhall fordert uns zu einer Vertiefung unseres eigenen Daseins aus. Im Anklang vernehmen wir das Gedicht, im Wiederhall sprechen wir es, eignen wir es uns an. Der Wiederhall bewirkt eine Wendung im Sein. [...] das Gedicht nimmt uns ganz und gar gefangen“². Was Bachelard über die Rezeption von Gedichten schreibt und in seiner Arbeit auf die Phänomenologie von Räumen bezieht, beschreibt sehr gut die Wirkung der emotionalen Berührung – des Anklangs und der daraus folgenden Möglichkeit zur Aneignung im Wiederhall. Auch wenn wir auf das griechische Theater [B1] Rückschau halten, finden wir das Wissen über die Bedeutung der eigenen Betroffenheit durch die Darstellung und Diskussion aktueller Themen als wesentlichen Faktor für die Einbindung der ZuschauerInnen, ebenso die emotionale Betroffenheit als Schlüssel zur Reinigung (Katharsis).

Ein weiterer Faktor ist der Zugang durch Alltägliches und Bekanntes. Das Theater findet auf der Straße statt, mitten im Alltag. Die Situation kommt gewissermaßen zu den Menschen. Auf dem Alltagsweg können die Menschen stehenbleiben oder weitergehen [A5]. Andere Orte oder Medien des einfachen Zugangs wären beispielsweise das Fernsehen, das allgegenwärtige Mobiltelefon³, Internet, Schule und Kindergarten, die eigene Wohnhausanlage⁴ etc.

Eng damit verbunden ist eine gewisse Einfachheit und Verständlichkeit der Intervention, um Aufmerksamkeit und Interesse zu wecken. Mit Verständlichkeit sind jedoch keine „seichten“, populistischen Inhalte gemeint, ebenso wenig wie die Intention, dass alle immer alles und auf dieselbe Weise verstehen und meinen müssen. Im Gegenteil: eine breite wie tiefe Interpretationsfreiheit ermöglicht die eigene Verortung und damit in weiterer Folge die Auseinandersetzung mit der erlebten Situation. Es ist dies sicher eine der größten Herausforderungen in der Gestaltung von performativen Interventionen. Vereinfacht gesagt geht es darum, einfache (auch populäre) Formen für komplexe Inhalte und Interpretationsmöglichkeiten zu schaffen. Beispiele dieser einfachen Formen sind der Narr mit seinen verrückten wie unterhaltsamen

¹ zu unterschiedlichen Arten des Zugangs vgl. Benn und Gaus, zitiert in: Madani-pour 2003: 111f.

² Bachelard: 1975: 16

³ vgl. Projekt mobilu: Wuschitz 2012

⁴ vgl. Projekt Gemein-debaufestival: Verein Creative City: 2012

Geschichten und Verhaltensweisen [B2], die traditionellen Lieder und Tänze des Odin-Theaters [B3] oder die Figurentheatergeschichten in der eigenen Praxis.

Solche Formen entwickeln sich üblicherweise jedoch nicht von heute auf morgen, wie eben die Beispiele der Narrenfigur, des Theaters und Figurentheaters oder des kulturellen Lied- und Tanzgutes zeigen. All diese Ausdrucksformen entstanden über Jahrhunderte und werden stetig weiterentwickelt, um den aktuellen gesellschaftlichen Anforderungen gerecht werden zu können. Dies benötigt natürlich Raum und Zeit für Entwicklung und Forschung. Es wird also auch immer wieder nötig sein, aus den bekannten, bewährten Formen auszubrechen und Unverständlichkeit zu riskieren. Diese „Narrenfreiheit“ muss möglich sein. Das bedeutet, dass dies eine höchst sensible Gratwanderung ist, auf die man sich einlassen sollte, will man performative Interventionen gestalten und durchführen.

Auch finanzielle Barrieren können den Zugang erschweren. Kostenlose bzw. geförderte Projekte – in Anlehnung an das griechische *theorikon* [B1] – oder auch solche mit einem freiwilligen Beitrag ermöglichen einer breiteren Gesellschaftsschicht die Teilnahme. Auch Vermittlungspersonen, wie sie in den Fallbeispielen „O Momento Cultural“ [A2] und „Viva Paraguay Libre!“ [A3] auftauchen, oder auch sogenannte Multiplikatoren, wie Freunde, Nachbarn, Bekannte können dazu beitragen, Barrieren zu überwinden. Schließlich kann die performative Intervention selbst zur Vermittlerin werden, eine Rolle, die bereits die Angehörigen des fahrenden Volkes und die Hofnarren [B2] übernommen hatten.

Begegnung und Austausch

Begegnung und Austausch finden statt – zwischen Menschen, Kulturen, Denkweisen, Geschichten, Ideen. Die Chancen darin liegen einerseits im Kennenlernen, Reflektieren und Hinterfragen der eigenen Positionen sowie zum anderen darin, dass bereits in der Begegnung selbst neue Räume entstehen, die Bedeutungstransformationen hervorrufen [A3]. Dabei implizieren die Begriffe Begegnung und Austausch bereits, die ihnen zugrunde liegende Wechselseitigkeit. Es wird mit unterschiedlichen Kommunikationsmitteln und -methoden ein Dialog hergestellt. Wir finden diesen Dialog im griechischen Theater zwischen Chor (als Sprachrohr der Gemeinde) und Akteuren [B1], im Hofnarrentum des Mittelalters zwischen König und Narr (ebenfalls als Sprachrohr der Gemeinde) [B2] oder im Tauschhandel des Odin-Theaters zwischen der einheimischen Bevölkerung und den SchauspielerInnen [B3]. Und mit Dialog ist keinesfalls ein nur ein verbal-sprachlicher Dialog gemeint, sondern auch ein körperlicher, sinnlicher oder imaginärer.

In ihren vielfältigen Sprachen verortete ich eine besondere Chance der performativen Interventionen. Eines der wesentlichen Elemente in dieser multidimensionalen Kommunikation ist die Sprache des Körpers im Raum, seine Positionierungen, Bewegungen, Haltungen. Ich bezeichne dies als den körperlich-sinnlich-konkreten Aspekt. Dies ist überhaupt Grundlage performativen Handelns. In den meisten der vorgestellten Fallbeispiele werden dadurch Räume gemeinschaftlich hergestellt und Haltungen ausgedrückt, sei es in der Präsenz und Positionierung der Menschen als ZuschauerInnen, im Zeigen von Interesse, Respekt, Kritik durch Nähe und Distanz oder durch das Stehenbleiben, Verweilen oder Sich-zur-Bühne-hin-Orientieren. Ausgangspunkt für die performative Situation ist immer ein konkreter, fassbarer Eingriff, beispielsweise durch das Aufstellen der Figurentheaterbühne [A1][A4][A5], durch Verkleidung und Verhalten des Narren [B2] oder durch das gegenseitige Vorsingen und Vortanzen des Odin-Theaters [B3].

Das sinnliche Erleben in konkret-realen Situationen ermöglicht Formen der Interaktion und des Austausches von Informationen, die einer rein verbalen Kommunikation oder einer rational-wissenschaftlichen Analyse vorenthalten bleiben. In der Vor-Ort- bzw. vis-à-vis-Situation* sind unzählige Kommunikationskanäle gleichzeitig aktiv: sehen, hören, denken, spüren, riechen, erinnern, assoziieren, bewegen, fühlen etc. Um offen und unvoreingenommen auf diesen Ebenen kommunizieren zu können, scheint es wichtig, mit der Aktion nicht etwas vermitteln oder lehren zu wollen. Denn dann würde man auf ein Ergebnis hinarbeiten, das in irgendeiner Weise sichtbar und messbar sein sollte. Doch genau damit wäre man wieder im Wunsch nach Rationalität gefangen. „O Momento Cultural“ [A2] oder „Viva Paraguay Libre!“ [A3] wären leere Worte, wenn die jeweiligen Situationen nicht körperlich-sinnlich (Spannung, Überraschung, Respekt, Fremd-sein, Erleichterung) miterlebt würden.

Interpretations- und Ergebnisoffenheit stellen Merkmale performativer Interventionen dar, die Kommunikation und Austausch unterstützen wollen. Ein möglicher Fehler in der Vorbereitung wäre, zu genau zu wissen, was passieren soll. Damit werden Erwartungshaltungen generiert, was wiederum die Wahrnehmung und Dokumentation auf die erwarteten und erwünschten Wirkungen lenkt und das Lernen vom Anderen, dem Fremden und Unerwarteten einschränkt. Unvorhersehbares integrieren, ja überhaupt wahrnehmen zu können, wird zu einer besonderen Qualität. Nicht die detailgenaue Planung ist hier wichtig, sondern die funktionierende Grundstruktur. Jedoch ist damit nicht Beliebigkeit gemeint, im Gegenteil: Es wurde deutlich, dass ein klares, verständliches Angebot ebenfalls unterstützend wirkt, weil es Interesse und Vertrauen herstellt – wie im Fallbeispiel des Odin Teatrets [B3] oder

* siehe Wirklichkeit konstruieren > Wissen und Raum

auch im Fallbeispiel „O Momento Cultural“ [B2] gezeigt wird. Die Situation des Austausches kommt immer überhaupt erst zustande, weil ein Angebot gesetzt wird, das möglicherweise irritiert, grundsätzlich aber positiv aufgenommen wird: Figurentheater für Familien im einen Fall, (traditionelle) Lieder und Tänze im anderen Fall.

Verständlichkeit bezieht sich in erster Linie auf potenzielle ZuschauerInnen und TeilnehmerInnen. So gibt es Projekte, die in ihrer Darstellung und Argumentation umfassend und reflektiert erscheinen. Wenn dies jedoch nur auf der intellektuell-rationalen Ebene transportiert wird, aber in der Praxis keine bzw. geringe Wirkung – nicht im Sinne einer messbaren Größe, sondern als Erlebnis, als Wiederhall – erzeugt, kommt damit der performative Charakter abhanden. Dann ist die Intervention nur mehr Zeichen für etwas, ein Bedeutungsträger, aber nicht etwas, das selbstreferentiell eine Wirklichkeit erzeugt.

Lernanlässe im öffentlichen Raum brauchen Irritation durch Fremdheit – doch bis zu welchem Grad? Wann führt Fremdheit zu Ablehnung und Abwendung? Im Theater und den performativen Interventionen taucht immer wieder das Element der Bühne bzw. des Rahmens auf. Durch räumliche Markierung, zeitliche Eingrenzung, Verkleidung etc. entsteht ein Rahmen und damit eine Abgrenzung zum Anderen. Im Falle des Hofnarren [B2] beispielsweise wird diese Markierung durch Verkleidung und eindeutig närrisches Verhalten hergestellt. Dies bringt die nötige Sicherheit um sich dem Anderen wiederum annähern zu können. Es sind Rahmenbedingungen, die gesetzt werden, um Begegnungen überhaupt erst möglich zu machen, auch wenn sie einmalig und flüchtig sind – vielleicht auch weil sie einmalig und flüchtig sind. Denn in diesem Aspekt des Temporären liegt eine weitere Chance zur (zeitlichen) Rahmung des Anderen.

Aushandlung und Beteiligung

Öffentliche Räume zu produzieren heißt, Verhandlungsflächen zur Verfügung zu stellen, die Konflikte sichtbar machen, Differenzen diskutierbar machen. Es geht hier gerade nicht um den Ausgleich oder die Kompromisslösung, die oft von PlannerInnen angestrebt wird, sondern um das Erkennen und Anerkennen der produktiven Kräfte von Diversität, Differenz und Konflikt. Im Austragen dieser Konflikte steht dabei keineswegs das Siegen oder Besiegen im Vordergrund, sondern die Möglichkeit, daraus Neues entstehen zu lassen. Das Andere, Fremde kann so zum Innovations- und Lernanlass werden.

Mit Aushandlung ist hier weniger Argumentation und Entscheidungsfindung am Tisch oder auf dem Papier gemeint, d.h. nicht (nur) diskutieren, (verbal) verhan-

deln, eine Meinung bilden und vertreten, wählen, entscheiden etc.⁵ Denn dies allein ermöglicht nur die Beteiligung bestimmter Bevölkerungsgruppen, schließt aber diejenigen erst recht aus, die nicht über die nötigen Informationen, über eine entsprechende Bildung und verbale Ausdrucksfähigkeit verfügen und die nicht das nötige Selbstbewusstsein aufbringen können. Beteiligung meint hier deshalb das Aktivwerden in alltäglichen Situationen. Es geht darum, wo, wann und wie Menschen ihre Haltungen einbringen können, welche Möglichkeiten sie haben, sich auszudrücken – eben auch abseits von Wort und Text. Das ausdrückliche Interesse liegt in der aktiven und eigentätigen Beteiligung an Raumproduktionsprozessen im öffentlichen Raum, welche Aneignung von Räumen und Wissensbeständen ermöglicht sowie Wissensproduktion, Bedeutungstransformation und urbanes Lernen unterstützt.

Diese Prozesse sind immer von Machtverhältnissen durchdrungen. Aufgabe performativer Interventionen wird es nicht sein können, diese Machtverhältnisse auszugleichen oder umzukehren. Aber sie können aufgezeigt werden, und – vermutlich noch wichtiger – in der eigenen Arbeit reflektiert werden. Denn auch wenn performative Interventionen möglicherweise mit geringer finanzieller oder politischer Unterstützung durchgeführt werden, können sie sehr wohl auch Machtpositionen darstellen. Menschen, die eine solche Intervention durchführen, verfügen über gewisse Ressourcen und Fähigkeiten, über Bildung, über die Möglichkeit, Aufmerksamkeit zu erzeugen, andere zu beeinflussen, nötige Informationen einzuholen, ihre eigene Arbeit zu argumentieren und zu verteidigen. Die eigene Position und Einflussnahme aus dieser Machtposition heraus zu reflektieren, ist als unerlässlich zu verstehen, wenn das Ziel performativer Interventionen das Herstellen von Öffentlichkeit sein soll.

Beim Einsatz (und der öffentlichen Finanzierung) von performativen Interventionen in Stadtentwicklungsprojekten, ist zudem zu hinterfragen, worum es dabei geht. Kritisch zu beleuchten sind insbesondere Aktionen, in denen es in erster Linie um die politische Durchsetzbarkeit des Projektes, um die Selbstbestätigung einer künstlerisch-intellektuellen Elite oder um eine Form wirtschaftlichen Profits jeweils unter dem Deckmantel von integrativer Stadtentwicklung geht – und zwar aus folgenden Gründen:

Im Falle des reinen politischen Durchsetzens entstehen Werbeauftritte und Werbeartikel, welche mittels Fotos und Texten eine Botschaft transportieren, die aber inhaltlich nicht mitgetragen wird. Das heißt, es wird möglicherweise für integrative, Bottom-up-Entwicklungsprozesse geworben, die jedoch lediglich ein bereits definiertes Endprodukt schmücken. In diesem Fall werden die Menschen und ihr

Engagement instrumentalisiert. Mit Bestätigung einer künstlerisch-intellektuellen „Elite“ meine ich jene Aktionen im Stadtraum, welche aufgrund ihres Auftretens, ihrer Selbstpräsentation und ihrer Werbung in immer denselben Kreisen immer wieder dieselben Leute um sich versammeln, welche sich gegenseitig in ihrer Arbeit bestätigen, die aber von „außen“ nicht verstanden wird. Mit wirtschaftlichem Profit wiederum beziehe ich mich auf den Einsatz künstlerischer Aktionen, um Plätze, Straßenzügen oder ganze Viertel wiederzubeleben, womit sehr oft allein die Aufwertung der Immobilien und die Ansiedlung von Geschäftslokalen gemeint sind, die Aktionen also für wirtschaftliche Interessen missbraucht werden.

Aushandlung und Beteiligung benötigt auch hier wieder Ergebnisoffenheit bzw. die Möglichkeit eines unvorhergesehenen Ausgangs, nicht zu verwechseln mit Visions- oder Positionslosigkeit. Denn erst das Positionieren bzw. das Konfrontieren von unterschiedlichen Positionen ermöglicht Aushandlung. Performative Interventionen sind in besonderer Weise geeignet, alltägliche Beteiligungs- und Aushandlungsprozesse zu initiieren bzw. mitzugestalten. Denn sie müssen immer erst durch Positionierungen verhandelt werden. Positionen werden über Positionierungen im Raum kommuniziert, wahrgenommen und verstanden [A4][B2][B3]. Im konkreten Eingriff vor Ort sowie in der der Ästhetisierung und Zuspitzung von sozialen und räumlichen Gegebenheiten werden zudem Konventionen oft erst sichtbar gemacht und damit in Frage gestellt [A1]. Dies bietet Ansatzpunkte für Auseinandersetzung und aktive Beteiligung an Aushandlungsprozessen, deren Ergebnisse in kollektiv produzierten Räumen und Bedeutungstransformationen sichtbar bzw. erlebbar werden.

Performative Interventionen zielen darauf ab, die Qualitäten von öffentlichen Räumen – abseits quantitativer Messgrößen (Erreichbarkeiten, Kundenfrequenzen etc.) – ausfindig zu machen, zu stärken, zu gestalten. Sie können Räume, Qualitäten oder auch Konflikte ins Bewusstsein rücken. Weiters schaffen sie durch ihren temporären Charakter eine kurzzeitige, experimentelle Situation, die Bestehendes hinterfragen, Anderes möglich machen und Bedeutungstransformationen auslösen kann. Mit ihren Fähigkeiten, Lernprozesse und Raumanerkennung zu unterstützen, wirken sie zudem als Multiplikatoren, da die Menschen diese Erfahrung als Möglichkeitsform weitertragen und möglicherweise an anderer Stelle (ebenso performativ) artikulieren.

Darauf aufbauend wurden die oben genannten Kriterien entwickelt, welche als Diskussionsgrundlagen und Bewertungsmaßstäbe für performative Interventionen in der Raumplanung dienen können. Dies schließt jedoch nicht aus, dass Performance-Kunst als solche nicht auch unter anderen Bedingungen existieren und

gefördert werden soll. Vor allem aber ist bei der Formulierung von Kriterien und Denkanstößen zu bedenken, dass es immer auch experimentellere Ausprägungen geben muss, um eine Weiterentwicklung der unter dem Begriff der performativen Interventionen zusammengefassten Methoden, aber auch ihrer Kriterien und Bedingungen zu ermöglichen. Die genannten Kriterien können sowohl Anregung in der Entwicklung von performativen Interventionen sein als auch Diskussionsgrundlage in der Reflexion, Analyse und Bewertung. Damit bilden sie keine in sich geschlossene Einheit, sondern Material zur Weiterentwicklung.

Im folgenden Abschnitt werden Beispiele der zeitgenössischen performativen Praxis untersucht und ihre Intentionen den hier beschriebenen Kriterien gegenübergestellt, um daraus die jeweils angewandten Methoden und Strategien verstehen und erörtern zu können.

WER NACH OLINDA MIT EINER LUPE KOMMT UND SORGFÄLTIG SUCHT, KANN IRGENDWO EINEN PUNKT FINDEN, NICHT GRÖßER ALS EIN STECKNADELKOPF, IN DEM MAN, WENN MAN IHN NUR EIN WENIG VERGRÖßERT BETRACHTET, DÄCHER, ANTENNEN, LICHTSCHÄCHTE, GÄRTEN, BRUNNEN, FUSSGÄNGERSTREIFEN AUF DEN STRASSEN, KIOSKE AUF DEN PLÄTZEN, DIE PFERDERENNBAHN ERKENNT. DIESER PUNKT BLEIBT NICHT SO: NACH EINEM JAHR SIEHT MAN IHN SO GROSS WIE EINE ZITRONE, DANN WIE EIN STEINPILZ, DANN WIE EIN SUPPENTELLER. UND NUN WIRD ER EINE STADT VON NATÜRLICHER GRÖSSE, EINGESCHLOSSEN IN DIE STADT VON VORHER: EINE NEUE STADT, DIE SICH MITTEN IN DER STADT VON VORHER AUSWEITET UND DIESE NACH AUSSEN DRÄNGT.

— *Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte*

Explorative performative Praxis

Zeitgenössische Projekte

Um die Methoden performativer Praxis zu erforschen, werden in den folgenden Nahaufnahmen Projekte vorgestellt und analysiert, die allesamt im Schnittfeld zwischen Theater, Performance und Stadtentwicklung arbeiten – jedoch jeweils mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Das theatercombinat [C1] arbeitet v.a. mit künstlerisch-forschenden Methoden aus Tanz und Theater, während Sprache und Methoden des raumlaborberlin [C2] ihre Wurzeln in Architektur und Städtebau haben und das forschende Theater von Anne Kehl [C3] wiederum mit einem kultur- und bildungswissenschaftlichen Ansatz arbeitet. Alle drei Herangehensweisen nehmen mit ihrer performativen Praxis, jeweils unter anderem Blickwinkel, Bezug auf den städtischen öffentlichen Raum und seine Potenziale für urbanes Lernen.

In allen drei Ansätzen wird zudem das jeweilige professionelle Handeln als forschende bzw. explorative Praxis bezeichnet. Über das Intervenieren im Raum wird der Raum erfahren, beschrieben, getestet. Menschliches Handeln wird als raumproduzierend verstanden,

und Phänomene von Stadt und Raum werden im eigentätigen Handeln reflektiert. In diesen Fallbeispielen wird auch jeweils ein enger Bezug zu wissenschaftlichen Theorien und eine Einordnung in theoretische Kontexte hergestellt. Dies ist insofern von Interesse, als hier eine Doppelwirkung besonders deutlich wird: Performative Praxis zur Herstellung von Wirklichkeit und zur gleichzeitigen Analyse der Wirklichkeit. Es wird die Parallelität und zum Teil explizite Bezugnahme auf die Raumtheorie Löws deutlich, nach welcher Raumproduktion immer zugleich Handeln und Wahrnehmung (Spacing und Syntheseleistung) bedeutet.

Ziel dieser Nahaufnahmen ist es, auf Basis aktueller performativer Praxis im öffentlichen Stadtraum herauszufinden, mit welchen Methoden zur Erreichung welcher Ziele gearbeitet wird und wie sich diese in den hier aufgestellten Thesen der performativen Intervention als öffentlicher Raum zur Unterstützung urbaner Lernprozesse verorten lassen. Es werden vor allem die Methoden, Strategien und Taktiken beschrieben und überprüft, um sie in einem weiteren

Schritt zu abstrahieren und sie auf eine Ebene von Positionen und Haltungen zu bringen, die als Grundlage für die Diskussion unterschiedlichster performativer Interventionen in der Raumplanung dienen können. Die Analyse in diesem Kapitel bezieht sich also in erster Linie auf die dritte Forschungsfrage nach den Methoden performativer Interventionen.

Es gäbe natürlich eine Vielzahl an Gruppen und Einzelpersonen, die man im Rahmen einer solchen Forschungsarbeit analysieren könnte. In der vorliegenden Auswahl wurde darauf Wert gelegt, Ansätze aus unterschiedlichen Disziplinen zu analysieren, welche sich mit den hier formulierten Fragen in praktischer Weise auseinandersetzen. Dadurch können einerseits Thesen überprüft und andererseits die konkreten, praktischen Herangehensweisen betrachtet werden.

Von jedem dieser Fallbeispiele liegt weiters eine Buchveröffentlichung vor, welche durch entsprechende Reflexionen der jeweiligen Praxis eine wesentliche Grundlage für die folgenden Analysen darstellt. Die Beschreibungen der Arbeiten sind in erster Linie als Selbstdarstellungen der jeweiligen AkteurInnen zu verstehen.¹ Dieser Blickwinkel stellt sich an der Stelle als hilfreich heraus, weil dadurch die Intentionen und Methoden der Arbeiten verständlich und nachvollziehbar werden. Die Frage nach den Absichten der Intervenierenden, die hinter den unterschiedlichen Methoden stehen, ist nur aus der jeweiligen Position sinnvoll zu beantworten. Erst in einem weiteren Schritt findet dann die Distanzierung, Abstrahierung, Gegenüberstellung statt, worauf aufbauend im darauffolgenden Abschnitt grundsätzliche Positionen formuliert werden.

Fragen, die in diesen Nahaufnahmen gestellt werden, beziehen sich auf die theoretischen Verortungen der Praxis, auf die Argumentationen für den Einsatz von performativen Methoden, auf die Schwerpunkte und Besonderheiten des Ansatzes sowie auf ein konkretes Projekt performativer Praxis und die darin angewandten Methoden, Strategien und Taktiken.

Skizzen des Verschwindens [C1] *theatercombinat – palais donaustadt*

Das theatercombinat² wurde 1996 in Berlin gegründet und ist heute eine in Wien ansässige Theatergruppe unter der künstlerischen Leitung von Claudia Bosse. Theater wird hier als Aushandlungsraum verstanden, als Modell für (neue) Handlungsweisen und damit als Experimentierraum, wo Bestehendes aufgenommen, verändert, transformiert, umgekehrt und aufgelöst werden kann, d.h. Neues produziert werden kann.³ Seine Arbeit verortet das theatercombinat „zwischen bildender kunst, theater und tanz, theorie und architektur [sic!].“⁴ Ziel ist es, experimentelle Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Aktionsräume zu schaffen und zu erforschen. Die theatrale Praxis des theatercombinat findet meist in städtischen, öffentlichen bis halböffentlichen Räumen statt, wie z.B. in Schlachthöfen, Rohbauten, am Flussufer etc.⁵ Enge Verknüpfungen zwischen Stadtalltag, Stadtplanung und Performance werden hergestellt, weshalb die performative Praxis des theatercombinat interessantes Analysematerial für die vorliegende Forschungsarbeit darstellt. Insbesondere interessieren ihre inter-/transdisziplinäre Arbeit, der experimentelle, ergebnisoffene Zugang und die tiefe Kenntnis theatraler und performativer Methoden, womit sie laufend performative Handlungsmöglichkeiten erforschen und weiterentwickeln.

In der Publikation „Skizzen des Verschwindens. Theatrale Raumproduktionen“⁶ werden Arbeiten aus den Jahren 2004 und 2005 dargestellt – und damit

zur Diskussion gestellt. Der Titel bezieht sich auf die der Arbeit zugrunde liegenden Argumentation, dass mithilfe Theater und Performance Räume produziert werden. Dies ist theoretische Grundlage als auch Forschungsgegenstand des theatercombinat. In der Poesie des Titels „Skizzen des Verschwindens“ findet sich der Verweis auf unsichtbare, ephemere Produkte und Geschehnisse, die als architektonische Skizzen vor Ort zu verstehen sind.⁷ Das Nicht-Fassbare wird durch performatives Handeln erforscht, das wiederum selbst flüchtig und nicht fassbar ist, aber ein körperlich-sinnliches Erlebnis des Unsichtbaren ermöglicht. Der Blick auf das Unsichtbare wird in diesem Fallbeispiel aus der Praxis des Theaters heraus entwickelt. Dies spiegelt sich sowohl im Vokabular als auch in den Analysemethoden und -methoden des theatercombinat wider. Ausgangspunkt und häufiger Bezugspunkt in den Darstellungen und Analysen ist das Theater bzw. die ästhetische Raumproduktion, auch wenn immer wieder Bezüge zu anderen, insbesondere theoretischen Disziplinen hergestellt werden.

palais donaustadt

Für die folgenden Analysen beziehe ich mich auf das Projekt „palais donaustadt“ bzw. auf die Darstellung dieses Projektes durch die InitiatorInnen und Mitwirkenden. Dieses Projekt fand über einen Zeitraum von mehreren Monaten auf einer ungenutzten städtischen Restfläche in der Donau-City Wien statt. Inmitten

1 Sogenannte In-vivo-Kodes der Grounded Theory: Begrifflichkeiten der untersuchten AkteurInnen werden übernommen; vgl. Breuer 2010: 78

2 vgl. theatercombinat 2012

3 Bosse/ Nägele 2007: 7

4 ebd.: 265

5 ebd.

6 Bosse/ Nägele 2007

7 Bosse 2007d: 232



Abb. 52 (oben): *palais donaustadt*, theatercombinat. Ein Restort der Stadt wird durch die weiße Färbung zur Spielfläche.

Abb. 53 (unten): *palais donaustadt*, theatercombinat. Weiße Baucontainer werden zum Wohn- und Arbeitsort für die KünstlerInnen und TheoretikerInnen. Sie stellen gleichzeitig ein Zitat der Baustellenästhetik vor Ort dar.

8 Bosse/ Nägele 2007: 208f.

9 ebd.: 209

10 ebd.: 208f.

sich den selben raum innerhalb des theatralen geschehens zwischen stadtlandschaft, horizont und passanten, bürohaus- und copa cagrana-benutzern. in einer situation eines ständigen wechsels zwischen beobachtetem und beobachtern wurden körperwahrnehmungen und raumpraktiken experimentell befragt. [...] der raum dialogisierte durch die choreografische bearbeitung mit den bedingungen seiner kollektiven produktion.“⁹

Je einmal pro Woche fanden weiters „film im palais“ (Filmprojektionen), „picknick am wegesrand“ (Konzerte) und öffentliche Diskussionsveranstaltungen der „firma raumforschung“ statt. „firma raumforschung“ wurde in Form eines Sechs-Tage-Camps durchgeführt, an dem sich 18 eingeladene KünstlerInnen, ArchitektInnen und TheoretikerInnen beteiligten. Über die Zeit des Camps wohnten und arbeiteten sie vor Ort, um räumliche und zeitliche Praktiken zu untersuchen und alternative Formen der Wissensproduktion zu testen. Zusätzlich wurde ein Archiv im Palais eingerichtet, wo historisches Material, Hintergrundinformationen und Entwürfe zum Ort ausgestellt wurden.¹⁰

Zur performativen Situation

Über körperliches Handeln und die Bewegungen im Raum werden die räumlichen Bedingungen des Ortes aufgeführt. Bedeutungen werden nicht ausgedrückt, sondern in den Bewegungen entdeckt und erschaffen. Aufgeführt werden auch die Arbeitsmethoden und -situationen der PerformerInnen, ebenso wie die der KünstlerInnen, ArchitektInnen, TheoretikerInnen. Insbesondere die postmoderne Charakteristik der un-

von Bürobauten, Baustellen, Wohnbauten und Freizeitindustrie entstanden Theateraufführungen, Installationen, theoretische Diskurse, Filmprojektionen und Konzerte. Dazu wurde das Areal vollkommen weiß eingefärbt und so als Spielfläche markiert. Auf dieser Spielfläche fanden die unterschiedlichen Formate statt⁸:

Einen Monat lang wurde dreimal die Woche das „ballet palais“ gezeigt, „eine choreografie in chorischen bewegungen und zitat sozialer kommunikation [...] die zuschauer und spieler teilen

scharfen bis nicht vorhandenen Grenze zwischen Arbeit und Freizeit wird hier zur Performance: Die TeilnehmerInnen leben, arbeiten und forschen in der Öffentlichkeit vor dem Hintergrund einer weiß gefärbten Spielfläche. Jede Bewegung, jede Handlung ist dadurch zumindest ein wenig mehr inszeniert als im „normalen“ Leben.¹¹

Als Infrastruktur vor Ort wurden mehrere Baucontainer zur Verfügung gestellt, in denen Büro, Archiv, Schlafräume u.s.w. eingerichtet wurden. Die Baucontainer stellen Zitate der Baustellen vor Ort dar, ebenso wie die gelben Overalls der PerformerInnen die typische Kleidung der Arbeiter zitieren.¹²

Für die Arbeit am „ballet palais“ waren, neben Erfahrungen und Handlungsmustern, die Grundbedingungen vor Ort Ausgangspunkt und Material für die ästhetische Produktion. Dazu zählen die Rhythmen, besondere Raumstellen, Grenzen, Nutzungen, Lichtverhältnisse, Akustik, Wetter etc. Aus diesem Material wurden durch Zitieren, Verfremden, Überformen neue Räume geschaffen. In der theatralen Arbeit wurden verschiedene Spielregeln etabliert, anhand derer die AkteurInnen in dieser Tätigkeit des Rekontextualisierens räumliche Bedingungen, Wahrnehmungen und eigene körperliche Möglichkeiten und testen konnten.¹³

11 vgl. Heindl, G. 2007: 249f.

12 Bosse 2007d: 232

13 vgl. dies. 2007c

Abb. 54 (unten) und 55 (folgende Doppelseite): *palais donaustadt*, theatercombinat. Auf der weißen Spielfläche findet eine Aufführung der postmodernen Arbeitswelt statt. Arbeiten, Wohnen, Leben und Selbstinszenierung sind alle Bestandteile desselben Raumes und derselben Zeit.







Abb. 56 (oben) und 57 (unten): palais donau-stadt, theatercombinat. Die TänzerInnen befragen in ihrer Präsenz und in ihren Bewegungen vor Ort dessen Bedingungen. Vorgefundene Raumstellen, Zeichen, Rhythmen, Handlungsmuster etc. werden dabei zitiert, decodiert, verfremdet.

wurden produziert, Wissen generiert, Bedeutungen transformiert und Gewissheiten in Frage gestellt.¹⁴

„dieser raum wird geteilt mit den zuschauern, mit den passanten. die passanten können die gesten der zuschauer beobachten beim zuschauen, diese in bezug setzen zu und gegenlesen mit den raumwegen und gesten der körper. die zuschauer können die bewegung der passanten vergleichen und gegenlesen mit den bewegungen der tänzer und den bewegungen der anderen sich bewegenden zuschauer. kollektives produzieren in raum und zeit und gemeinsames lesen, vermessen eines ortes.“¹⁵

Interaktionen zwischen dem Ort, den AkteurInnen, ZuschauerInnen und AlltagsnutzerInnen waren intendiert, jedoch gab es keine vorab definierte Form der Interaktion, noch gab es ein erwünschtes Ergebnis der Arbeit. Die Performerin Doris Uhlich beschreibt dies als „arbeitserfahrung, wie sich der zuschauer in diesem spiel verhält, auch wie ich ihn lese und nicht nur, wie ihr als zuschauer mich lest. ich weiß auch nicht, wie wichtig eine interaktion in dieser arbeit ist. die art der interaktion herauszufinden wäre für mich die zu machende erfahrung.“¹⁶ Die tatsächlichen Ergebnisse sind vorrangig unsichtbarer Art (Assoziationen, Erinnerungen, Bedeutungen, Wissen, ...). Die große Ergebnisoffenheit zeigt sich u.a. auch darin, dass mehrmals Situationen thematisiert werden, die in irgendeiner Weise als unerwartet oder unzufriedenstellend wahrgenommen wurden.¹⁷

Der Austausch und das Aushandeln im Rahmen von Raumproduktionsprozessen ist zentrales Thema, dieses wird in der choreografischen Arbeit im Dialog

zwischen gegebener Raumsituation und den PerformerInnen sichtbar, im Camp der „firma raumforschung“ ist es der Dialog zwischen unterschiedlichen Disziplinen. Erfahrungen von AlltagsnutzerInnen, Rückmeldungen und Reaktionen von ZuschauerInnen kommen, zumindest in der Buchveröffentlichung, nur am Rande vor. Der experimentelle Charakter unterstützt die Entwicklung von praktischen Techniken und theoretischen Diskursen, weniger die Bildungs- und Raumeignungsprozesse durch die ZuschauerInnen, wie dies in anderen Fallbeispielen thematisiert wird.

Das theatercombinat arbeitet unter theoretischer Bezugnahme auf Lefebvre wie auch auf Martina Löw.¹⁸ Sowohl die theatrale Raumproduktion als auch das Verhältnis von Theater und Öffentlichkeit stehen im Zentrum des Interesses ihrer Arbeit. Nach Claudia Bosse entsteht in den Choreografien ein theatraler Aushandlungsort durch physische Aushandlungsprozesse, weil er „verschiebungen und unterbrechungen im öffentlichen fortlauf von funktionalitäten vornimmt, einen störfall produziert, sowie einen aufenthalts- und auseinandersetzungsort initiiert“.¹⁹ Da bekannte Regeln nicht mehr gelten, können die BenutzerInnen den Gebrauch des Ortes neu bestimmen. Die Spielregeln werden über körperlich-sinnliches Handeln und Wahrnehmen neu verhandelt. Strukturen werden sichtbar und Handlungen befragbar gemacht. In der Erzeugung einer Situation liegt aber auch die Möglichkeit zur Veränderung.²⁰

Methoden performativer Praxis am Beispiel palais donau-stadt

Das theatercombinat arbeitet orts- und situationsbezogen. Das bedeutet, dass bereits die Auswahl der Arbeitsorte Teil der performativen Praxis ist. Hier beginnen die Suche und die Befragung innerhalb des städtischen Umfeldes. Der Ort wird als Ready-made verstanden, woraus sich die Choreographien entwickeln und worauf sie sich wiederum beziehen. Es entstehen unterschiedliche Kriterien und Referenzen für die Arbeit – je nach vorgefundener Situation. Das Vorgefundene können z.B. Situationen, Räume, Körper, Zeiten, Texte, Zeichen, Rhythmen, Nutzungen, Strukturen, Habitus, besondere Raumstellen, Grenzen oder Handlungsmuster sein. Dies wird zum Material der theatralen Raumproduktion, welche mit Methoden des Kombinierens, Zitierens, Reduzierens, Rekontextualisierens, Decodierens, Verfremdens von Objekten, Zeichen und Bewegungen arbeitet – ganz im Sinne des Konzeptes des Ready-made. Dabei werden Selbstverständlichkeiten irritiert, Erfahrung des Fremden intensiviert. Es kann als eine permanente Störung des Alltäglichen und Normalen verstanden werden, gewissermaßen eine Provokation, die die eigenen Gewissheiten in Frage zu stellen vermag. Der Alltag wird thetralisiert, verfremdet. Alltägliche Praxis wird mit theatraler Praxis konfrontiert. Hierfür werden Räume und Bühnen aufgegriffen, transformiert oder konstruiert.²¹

In der Produktion von Räumen spielt für das theatercombinat die körperlich-sinnliche, unmittelbare Wahrnehmung und Kommunikation eine wesentliche Rolle. Erfahrungen und Assoziationen

14 Bosse/ Nägele 2007: 206f.

15 Bosse 2007b

16 Uhlich 2007: 226

17 vgl. Bosse/ Nägele 2007: 226f.; Kamleithner 2007: 254

18 Bosse 2007a: 40

19 ebd.: 41

20 ebd. 41ff.

21 vgl. dies. 2007c; Bosse/ Nägele 2007: 206f.

werden in den Bewegungen und Gesten, im Hören und Sehen, im Denken und Atmen konstruiert und ausgetauscht.²² Blickbeziehungen werden aufgegriffen, verändert, thematisiert. „das wesentliche wird jedoch nicht im zeigen gezeigt, sondern wird provoziert im zwischenraum zwischen dem gezeigten, produzierten und dem rezipienten [sic!].“²³ Körper im Raum gehen, durchmessen, bewegen sich, erzeugen Wege, Gruppenkonstellationen, Rhythmen und Zeiten. Die Bewegungen werden mit dem Ort konfrontiert, der Ort mit den Bewegungen. Raumsituationen werden erzeugt, Gegenwart wird konstruiert. Claudia Bosse verwendet hierfür den Begriff der Strukturierung von Zeit.²⁴

Das theatercombinat arbeitet mit Spielregeln. Vorgefundene Raumstellen, aber auch Rituale und Handlungsmuster sind das Ausgangsmaterial, das mithilfe von Neukombinationen, Variationen und Verschiebungen in eine ästhetische Ausdrucksform gebracht werden. In den Bewegungen und Körperkonstellationen werden Strukturen und Dimensionen materialisiert, wird Zeit strukturiert, werden Räume produziert. Sie stellen keinen Verweis auf etwas Anderes dar, sondern lassen Bedeutungen erst im Prozess entstehen. Erinnerungen, Wiederholungen und Unterbrechungen spielen dabei eine wesentliche Rolle. Denn sie ermöglichen den ZuschauerInnen Wiedererkennung, Überraschung, Aufmerksamkeit, woraus wiederum eigene Assoziationen und Reflexionen entstehen.

Der Raum mit seinen eigenen Spielregeln braucht eine Markierung, eine Bühne, einen Rahmen oder auch Zeitrahmen. Dadurch erst werden andere Handlungen möglich. Es entsteht

eine Spielfläche mit anderen Regeln. In „palais donaustadt“ wird die Spielfläche weiß markiert, zusätzlich werden zeitliche Rahmensetzungen vorgenommen (z.B. Sechs-Tage-Camp). Die Markierung schafft auch eine Thematisierung des Vorhandenen.²⁵

Eine Besonderheit des theatercombinat liegt in seiner engen Verschränkung von theoretischen und praktischen Ansätzen, von politischen, stadtplanerischen, soziologischen und künstlerischen Positionen und Praktiken. Durch ihre experimentelle, forschende Arbeit im Themenfeld der performativen Raumproduktion bieten sie, wie ausgeführt, v.a. in der Methodik zahlreiche Ansatzpunkte, um eine performative Praxis im Kontext der Raumplanung zu entwickeln und zu überprüfen.

Acting in Public [C2] *raumlaborberlin – Küchenmonument*

raumlaborberlin²⁶ ist ein ArchitektInnen-Kollektiv, das im Jahr 1999 in Berlin gegründet wurde. Laut ihrer Eigendefinition arbeiten sie mit performativen Architekturen und stadtplanerischen Ansätzen.²⁷ Sie sehen sich dabei als Künstler, Architekten, Guerilleros, Umsetzungsspezialisten und vieles mehr.²⁸ Mit ihren Interventionen wollen sie Menschen zum Handeln auffordern bzw. ihnen Möglichkeit und Anreiz zum aktiven Handeln im öffentlichen Raum geben. Die Chance der performativen Interventionen sehen sie darin, dass diese öffentliche Räume erzeugen, um Konfrontation und Austausch zu ermöglichen, sowie Projektionsflächen zu bieten, die die BewohnerInnen und NutzerInnen in ihrem individuellen Zugang interpretieren, nutzen und sich aneignen können. Es ist ein emanzipatorischer Ansatz, mit dem Menschen aufgefordert werden, Räume zu besetzen, sie in Frage zu stellen und zu verändern. Viele Projekte finden zudem im Alltag statt, um sie vielen Menschen zugänglich zu machen.²⁹

Die temporären Veränderungen städtischer Räume sind immer auf die Nutzung und Aneignung der BewohnerInnen ausgelegt. Die Menschen werden aktiv und offensiv als Mitwirkende eingeladen und einbezogen. Die Projekte sollen damit die Eigeninitiative der BewohnerInnen fördern. Zentraler Bestandteil der aktivierenden Arbeit des raumlaborberlin ist die Entwicklung von Prototypen (meist physisch-materieller

Art) für konkrete Orte, welche aber ebenso im mobilen Einsatz erweitert und in anderen Situationen bzw. an anderen Orten eingesetzt werden können.³⁰ Die Orte und Routen von Installationen und Aktionen stellt das raumlaborberlin u.a. mittels Karten und Diagrammen dar. Hier wird ein stärkerer Fokus auf Darstellungs- und Präsentationsformen des Stadtraums als physisch-materielle Gegebenheit sichtbar (beispielsweise im Gegensatz zu den körperlichen Ausdrucksformen des theatercombinat). Die Orte und die Menschen an diesen Orten stehen in der Arbeit des raumlaborberlin im Mittelpunkt, wie auch das Material als physisch-konkretes Element. Materialien und ihre Eigenschaften sind oftmals Ausgangspunkt, Bezugspunkt und Experimentierfeld.³¹

„raumlaborberlin arbeitet nach dem Prinzip der empirischen, entwurfsbasierten Forschung. Die gemeinschaftlich durchgeführten Aktionen stellen gesellschaftliche Bedeutungen städtischer Raumnutzungen infrage und erkunden ergänzende Potenziale von Gebäuden und Flächen. Das Raumerlebnis wird zum zentralen Anliegen. Die Projekte schaffen den Rahmen für die individuell initiierte Wahrnehmung und Nutzung der zuvor angeeigneten Orte. Sie bilden damit die Grundlage für subjektive oder kollektive öffentliche Selbstdarstellungen und eine erhöhte soziale Interaktion.“³² „acting in public“³³ nennt sich die Publikation des raumlaborberlin. Der Titel verweist damit auf die enge Bezie-

22 Bosse 2007a: 42

23 ebd.: 42

24 Dies. 2007d: 232

25 Bosse/ Nägele 2007: 206

26 vgl. raumlaborberlin 2012

27 raumlaborberlin 2008: 10

28 ebd.: 14

29 ebd.: 10ff.

30 ebd.: 14

31 ebd.: 10ff.

32 ebd.: 32

33 raumlaborberlin 2008

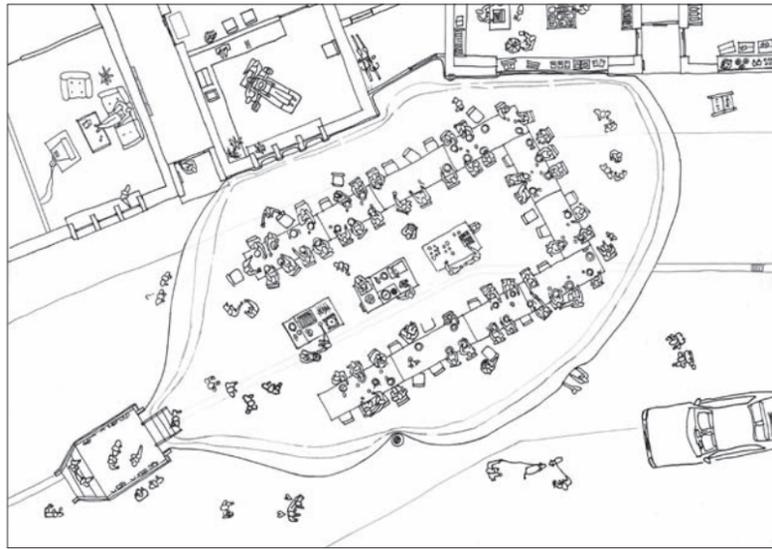


Abb. 58 (oben), 59 (mittig) und 60 (unten): *Küchenmonument*, raumlaborberlin. Die Installation besteht aus zwei Elementen: eine stabile Box für die Infrastruktur und die Blase, die sich flexibel an die jeweilige räumliche Situation anpasst.

hung, die seine Mitglieder zwischen dem Performativen und dem Öffentlichen herstellen. Öffentliches Handeln und Agieren und umgekehrt performatives Herstellen von Öffentlichkeit ist Ziel, Methode und Forschungsgegenstand. Die gesamte Denk- und Arbeitsweise des raumlaborberlin ist von einem performativen Ansatz durchdrungen. Für das raumlaborberlin ist die Arbeit in der Öffentlichkeit wesentlicher Bestandteil, denn erst dadurch können die Interventionen ihre Wirkung entfalten bzw. wird durch die Interventionen selbst erst Öffentlichkeit hergestellt. Es sind Öffentlichkeiten, die von raumlaborberlin als Situationen des Marktplatzes umschrieben werden: als Ort des Kommunizierens, Austauschens, Handelns, Verhandeln. Über die Intervention werden Leute involviert und Verknüpfungen hergestellt. Ziele des raumlaborberlin sind das Aufzeigen von Möglichkeiten, Horizonterweiterung und Stärkung der Identität des Ortes bzw. der Identifikation mit dem Ort.³⁴

Gleichzeitig werden über die Aktion der Stadtteil und seine BewohnerInnen auf eine besondere Art kennengelernt, Informationen werden sichtbar und erlebbar. In der Aktion lernt man Menschen kennen, kann Reaktionen beobachten. Die Intervention dient also zum einen der Analyse und Lesbarkeit des Ortes, andererseits stellt sie einen Impuls im städtischen Raum dar, der Veränderungen auslösen kann. Dies sind meist unsichtbare, nicht messbare Veränderungen, wie Wahrnehmungsveränderungen oder Bedeutungstransformationen. Die Nachhaltigkeit seiner Aktionen beschreibt das raumlaborberlin deshalb mit dem Begriff des Nachhalls – als

erlebbare, aber nicht messbare Wirkung, wie z.B. Erinnerungen oder veränderte Wahrnehmungen eines Ortes, neue Stadtbilder in der Vorstellung. Diese Werte sind, seiner Überzeugung und Erfahrung nach, durch urbane Interaktionen generierbar.³⁵ Das Flüchtige selbst wird also zur Argumentation für performative Architekturen.

Küchenmonument

Eines der Projekte des raumlaborberlin ist das Küchenmonument, ein „Prototyp zur Konstruktion temporärer Gemeinschaften“.³⁶ Es ist eine mobile Struktur, bestehend aus zwei Elementen: einer stabilen Box für Infrastruktur, wie Garderobe, Rezeption, Stauraum, Technik, pneumatische Struktur (etwa 6 m² in der Grundfläche und 3 m in der Höhe), sowie der Blase aus einer halbdurchsichtigen PE-Folie, welche sich aus der Box heraus entfaltet. Der Ventilator zum Aufblasen der Raumhülle befindet sich unter der Rampe als Übergang zwischen Box und Blase.³⁷

„Das Küchenmonument wird im geschlossenen Zustand an seinem Spielort abgestellt. Es zieht Blicke auf sich und macht die Passanten neugierig. Dann öffnet sich das Monument, die Folie wird ausgerollt und unter einem deutlichen Rauschen füllt sich die Blase langsam mit Luft. Das Objekt passt sich seiner Umgebung an, füllt leere Räume und schmiegt sich an die umliegenden Gebäude, an Laternen und Bäume. An den verschiedenen Orten werden unterschiedliche Bespielungen inszeniert. Die Bandbreite der Einsatzmöglichkeiten reicht vom Bankettsaal für Festessen, über Konferenzraum, Konzertsaal, Ballhaus, Schlafsaal bis zum Dampfbad.“³⁸

34 ebd.: 10ff.

35 ebd.: 28ff.

36 ebd.: 98

37 ebd.: 98

38 raumlaborberlin o.J.

Zur performativen Situation

Das Küchenmonument erzeugt einen Raum der Gemeinschaft (des gemeinsamen Kochens), ist also kein Monument im engeren Sinne als Zeichen für etwas (Vergangenes). Das Küchenmonument „bedeutet“ nichts, sondern es produziert immer wieder Räume und Bedeutungen. Gleichzeitig bietet es eine Bühne für andere performative Handlungen und deren Sichtbarmachung.

Das Küchenmonument reist durch verschiedenen Städte und Länder, es wird oft an Orten mit unterschätztem Potenzial eingesetzt, an Orten, die aus unterschiedlichen Gründen unentdeckt, ungenutzt oder unattraktiv erscheinen. Die Blase verändert diesen Ort, schafft einen neuen Raum, gleichzeitig passt sie sich den Gegebenheiten an. Sie reagiert

auf die Umwelt und verändert ihr Erscheinungsbild von Ort zu Ort, insofern spiegelt und reflektiert die Intervention auch die jeweiligen Gegebenheiten und Bedingungen. Der Ort gelangt damit ins Blickfeld, bekommt Aufmerksamkeit und Identität. Orte werden in der Raumproduktion verändert.³⁹

Die Halbtransparenz der Folie ermöglicht einen Kontakt zwischen innen und außen, bietet aber auch einen Rahmen. Durch die Folie wird das Außen verschwommen wahrgenommen, innen entsteht ein Hier und Jetzt. Die Skulptur ist in erster Linie ein Behälter, der den Menschen zur Verfügung stehen soll, sie können den Raum für gemeinschaftliche Aktivitäten nutzen und aktiv mitgestalten. Die Küche steht dabei für einen Ort zwischen öffentlich und privat:

In privaten Wohnungen stellt sie einen Rückzugsort dar, ist aber auch meist der öffentlichste Raum jeder Wohnung, dort wo man sich trifft und austauscht. Das Argument für die Küche liegt u.a. auch darin, dass im Kochen wie im Essen Kultur und Tradition zutage treten. Im gemeinsamen Kochen und Essen wird Austausch möglich und gefördert.⁴⁰

Methoden performativer Praxis am Beispiel Küchenmonument

raumlaborberlin sieht einen zentralen Ansatz in seiner Arbeit im „Einmischen und Verantwortung übernehmen“.⁴¹ Das heißt, es wird an Orten interveniert und eine Ausnahmesituation hergestellt, um Möglichkeiten neuer Wahrnehmungen und Handlungsweisen zu schaffen. Mit dem Verweis auf die Verantwortung wird aber auch deutlich, dass das Intervenieren immer eine eigene Position und Haltung benötigt, welche in aufmerksamem, respektvollem Handeln und kritischem Denken laufend neu bestimmt werden muss. Insbesondere Machtverhältnisse sind oftmals von einer gewissen Unsichtbarkeit geprägt, zumindest sind sie nicht immer unmittelbar ablesbar. Hinterfragen und Reflektieren sollte zu einem wichtigen Grundsatz von performativen Interventionen in öffentlichen Räumen werden, auch wenn sie möglicherweise auf den ersten Blick „nur“ der Unterhaltung oder der Ästhetik zu dienen scheinen.

Das raumlaborberlin stellt weiters die Begriffe Öffentlichkeit und Vertrauen in einen Zusammenhang: „Ohne Vertrauen keine Öffentlichkeit. Ohne Vertrauen keine Stadt.“⁴² Auch dies scheint ein wesentlicher Punkt in der performativen Praxis zu sein: Mit welchen Handlungen,



Abb. 62: *Küchenmonument*, raumlaborberlin. Eine neuer Raum wird geschaffen, der sich an die Gegebenheiten des Ortes anpasst und diese gleichzeitig reflektiert.

Verhaltensweisen, Installationen kann Vertrauen erzeugt oder unterstützt werden? Dabei kann sich Vertrauen auf die Menschen untereinander beziehen, wie dies beim Küchenmonument der Fall ist. Hier wird eine vertrauensvolle Basis geschaffen, die es ermöglicht, dass 80 Fremde miteinander gemeinsam kochen. Vertrauen ist aber auch ein wichtiger Punkt zwischen den Intervenierenden und den PassantInnen, ZuschauerInnen, TeilnehmerInnen etc. Erst im gegenseitigen Vertrauen lassen sich die Menschen auf neue Situationen ein, wie die Fallbeispiele „O Momento Cultural“ [A2] und „Viva Paraguay Libre!“ [A3] zeigen.

Die Interventionsprototypen des raumlaborberlin werden oftmals für einen konkreten Ort und seine spezifischen Bedingungen entwickelt. Dennoch wohnt ihnen die Möglichkeit zum wiederholten Einsatz inne. So entstand das Küchenmonument bereits an vielen Orten jedesmal aufs Neue. Durch die wiederholte Anwendung lernt man die

40 ebd.
41 ebd.: 28
42 ebd.: 10

Abb. 63 (folgende Doppelseite): *Küchenmonument*, raumlaborberlin. Die halbtransparente Folie ermöglicht die Schaffung eines eigenen Raumes bei gleichzeitiger Kommunikation zwischen innen und außen.

39 raumlaborberlin
2008: 98

Abb. 61: Das *Küchenmonument* des raumlaborberlin stellt einen Raum, eine Projektionsfläche zur Verfügung, die je nach Bedürfnissen gemeinschaftlich und aktiv durch unterschiedliche Bevölkerungsgruppen genutzt werden kann.





Möglichkeiten der Intervention ebenso kennen wie die jeweiligen Orte und Gegebenheiten.⁴³ Die Orte, die sich das raumlaborberlin sucht, sind häufig Orte im Alltag der Menschen, oft Kreuzungs- und Kommunikationspunkte, wie z.B. Küche, Bahnhof, Hotel, Bar, Flughafen oder Auto. Dies ermöglicht, die Leute „im Alltag abzuholen und an andere Orte“⁴⁴, neue Räume zu bringen.

Interpretationsspielräume sind ein weiteres zentrales Thema. Zum einen stellen die Projekte und Interventionen selbst Projektionsflächen dar, welche unterschiedlichste Interpretations- und Aneignungsmöglichkeiten schaffen, verschiedene kulturelle Praktiken ermöglichen. So können auf diesen Projektionsflächen auch Unterschiede zutage treten, wodurch Erfahrung von Fremdheit und Differenz ermöglicht wird. Auch bieten sie die Möglichkeit der Projektion von „Sehnsüchten nach bestimmten und unbestimmten Veränderungen“⁴⁵. Darin liegt das Potenzial, eigene Ideen, Visionen und Innovationen zu entwickeln. Zum anderen sucht das raumlaborberlin selbst nach vorhandenen Spielräumen, etwa in den Gesetzestexten.⁴⁶ Ihre Interventionen stellen damit auch ein Überprüfen und Testen gesellschaftlicher Normen und Selbstverständlichkeiten dar.

raumlaborberlin arbeitet mit Vorliebe vor Ort und probiert seine Ideen eins zu eins aus. Die Intervenierenden versuchen damit sichere Positionen zu verlassen, von einer rein theoretischen Auseinandersetzung Abstand zu nehmen und die Skizze Realität werden zu lassen. Dabei arbeiten auch sie orts- und situationsabhängig, woraus sich je spezifische Fragen für das Projekt ergeben. Auch

kann die Suche nach besonderen Orten bereits Teil des Projektes, der inhaltlichen Auseinandersetzung sein. Das Kollektiv sucht bevorzugt nach Orten mit besonderen Möglichkeiten und starken Atmosphären, nach Orten die irritieren, ansprechen, auffordern.⁴⁷

Viele Projekte sind als temporäre Eingriffe geplant, darin sehen die Mitglieder des raumlaborberlin eine besondere Chance, um eine nachhaltige Wirkung im Sinne eines Nachhalls zu erzeugen. Die Wirkung ist unsichtbar, schwer greifbar, die Aktion selbst ist aber auf sinnliches Erleben angelegt. Das angreifbare und konkrete Material steht oftmals im Zentrum ihrer Aktionen und bildet damit das Eingangstor zum Unsichtbaren. Mit dem Bezug auf den konkreten Ort und das im städtischen Raum Vorhandene kommen beim raumlaborberlin Methoden des Rekontextualisierens, Improvisierens, der Bricolage und des Materialexperiments zu Einsatz. raumlaborberlin versteht seine Projekte als unfertig und erweiterbar. Der Rückgriff auf das Vorhandene impliziert ein Fehlen von Standards, Improvisation wird zur Strategie. Die Herausforderung liegt hier darin, „innerhalb gegebener Bedingungen höchste Qualität erreichen“⁴⁸.

Auf unsichtbaren Bühnen [A1]

Anne Kehl – GO WEST!

„Auf unsichtbaren Bühnen“⁴⁹ ist ein Teilprojekt des wissenschaftlichen Forschungsprojekts zum Thema „Bildung und Stadt“ am Institut für Kulturforschung und Bildung an der Universität Bremen. Der darin formulierte Forschungsansatz beschreibt das Theater als Methode und gleichzeitig die theatralen Situationen als Forschungsgegenstand. Das Projekt wurde mit Unterstützung der Regisseurin Astrid Müller und den SchauspielerInnen des Bremer Westendtheaters durchgeführt und von Anne Kehl federführend geleitet, die sich selbst als Dramaturgin und Schauspielerin beteiligte. Wie im übergeordneten Projekt „Bildung und Stadt“ steht bei „Auf unsichtbaren Bühnen“ der bildungswissenschaftliche Ansatz im Vordergrund, was sich in der Untersuchung informeller Bildungsprozesse in öffentlichen städtischen Räumen widerspiegelt. Die Erkenntnisse aus dem Projekt „Auf unsichtbaren Bühnen“ betreffen sowohl das Untersuchungsgebiet als auch die Bedeutung theatralen bzw. performativen Handelns in Bildungsprozessen sowie die Methode des forschenden Theaters selbst.⁵⁰

Die thematischen Felder der Kultur- und Bildungsforschung und der theatralen Intervention wurden in eine enge Beziehung gesetzt. So baute die Entwicklung der Szenen und Figuren sowie die Auswahl der Spielorte auf vorangegangenen Bestandsaufnahmen, historischen Recherchen und Beobachtungen im Quartier auf, welche

im Rahmen des Projekts „Bildung und Stadt“ durchgeführt wurden. Die theatralen Interventionen wiederum wurden zum Gegenstand für die Bildungsforscher. Dadurch entstand ein iterativer Prozess: die Theateraktionen waren Zwischenergebnis theatraler und bildungswissenschaftlicher Forschung und gleichzeitig Grundlage und Gegenstand für weitere Analysen.⁵¹ Der gemeinsame Nenner der theatralen und bildungswissenschaftlichen Forschung ist die Untersuchung und Darstellung sozialen Handelns, insbesondere in öffentlichen Räumen.⁵² Weiterführende Potenziale für die Integration theatraler Forschung in der Bildungsforschung sieht Anne Kehl u.a. in der Anwendung und Reflexion theatraler Kategorien bei den Analysen von Interaktionsprozessen sowie im theaterpädagogischen Einsatz des forschenden Theaters in schulischer und außerschulischer Bildungsarbeit.⁵³

Ziel des theatralen Forschungsprojekts war es, Theater als „exploratives Verfahren zur Untersuchung städtischer Wirklichkeit“⁵⁴ zu entwickeln und in der Praxis zu testen. Die Methode wird mit dem Begriff des forschenden Theaters bezeichnet, womit insbesondere öffentliche Räume untersucht und gleichzeitig dargestellt werden sollen. Anne Kehl argumentiert für das forschende Theater als Methode, da sich damit „Situationen und Ereignisse auf andere Weise [erschließen lassen], als dies mit wissenschaftlichen Methoden möglich ist“⁵⁵. Beim forschenden Theater geht es weni-

43 ebd.: 14
44 ebd.: 10
45 ebd.: 34
46 vgl. ebd.: 18
47 ebd.: 10ff.
48 ebd.: 12ff.

49 Kehl 2004
50 ebd.: 9ff. und 153ff.
51 ebd.: 153f.
52 ebd.: 12
53 ebd.: 158f.
54 Beck/ Kehl/ Liffers 2004: 5
55 ebd.: 5

ger um eine systematische Erforschung, sondern eher darum, „Fragen aufzuwerfen und exemplarische Situationen, Themen und Orte im Stadtteil aufzuspüren“.⁵⁶ Dabei zerlegt das Theater die Wirklichkeit nicht in analytischem Sinne, sondern produziert Situationen, in denen die Wirklichkeit überformt und zugespitzt wird.⁵⁷ Kehl beschreibt die Nähe zur Aktionsforschung: „[Theater] greift in städtische Alltagssituationen ein, um Erkenntnisse über sie zu gewinnen“. Damit wird „Theater [...] zur Folie der Betrachtung der Wirklichkeit und zum Mittel ihrer Erforschung“⁵⁸.

Das forschende Theater hat aber auch aktivierenden Charakter. So lassen sich Orte anders wahrnehmen und aneignen und alltägliche Nutzungen verändern. Der Lernprozess findet dabei nicht nur auf Seiten der Forschenden statt, sondern auch bei den ZuschauerInnen. Unterstützt wird dieser Lernprozess durch Differenz und Fremdheit als elementare Impulse für Bildung. Denn wenn gewohnte Denk- und Handlungsmuster gebrochen werden, müssen die eigenen Vorstellungen und Wahrnehmungsweisen hinterfragt und verändert werden. Im Theater liegt nach Kehl die Chance, Differenzerfahrungen zu ermöglichen.⁵⁹

Das Theater stellt Öffentlichkeit her und bietet einen Anlass, sich zu versammeln und miteinander in Kommunikation und Austausch zu treten. Dadurch kann das Theater informelle Bildungsprozesse initiieren und unterstützen. Dieser Prozess wird als urbane Bildung bezeichnet, er stellt eine Wechselwirkung zwischen Stadt und Individuum dar: Menschen werden durch die Stadt gebildet und bilden gleichzeitig ihrerseits die Stadt selbst. Dieser wech-

selbige Bildungsprozess und seine Konstitutionsbedingungen sind zentraler Untersuchungsgegenstand des Projektes „Auf unsichtbaren Bühnen“.

Der Titel des Projekts bezieht sich auf die Orte im Alltag, auf welchen kollektive wie individuelle Kultur und Identität aufgeführt wird bzw. aufgeführt werden kann. Damit wird auf die alltägliche und allgegenwärtige cultural performance – hier als Alltagstheater bezeichnet – verwiesen. Gleichzeitig wird betont, dass es sich dabei nicht um hard facts handelt, sondern um unsichtbare, unfassbare Aspekte, für die es Sensibilität und eigene Forschungsmethoden zu entwickeln gilt. Das Theater wird als Instrument verstanden, diese unsichtbaren Bühnen sichtbar zu machen und experimentell zu bespielen sowie um das Alltagstheater sichtbar zu machen und untersuchen zu können. In der Bespielung öffentlicher Räume können Wahrnehmung und Aneignung derselben zumindest temporär verändert und bestehende Konventionen in Frage gestellt werden. Gestaltungs-, Ausdrucks- und Aneignungsmöglichkeiten in der urbanen Praxis sollen gestärkt und erweitert werden.⁶⁰

Der zentrale Gegenstand des urbanen Lernens ist unter Bezugnahme auf die thematische Verortung des Projekts in der Bildungsforschung zu verstehen. Das wissenschaftliche Interesse liegt demnach in erster Linie bei den Menschen und ihren Lern- und Veränderungsmöglichkeiten, im Sinne von Wahrnehmungs- und Bedeutungstransformationen in den Erinnerungen und den mentalen Stadtkarten, weniger auf den Verortungen oder dem konkreten Ort. So gelten die wesentlichen Erkenntnisse den Menschen (Handeln, Wahr-

nehmung, Kommunikation) und dem Theater als Methode in Bildungs- und Forschungsprozessen.

Besonders hervorzuheben im Ansatz dieser Nahaufnahme ist die enge Verbindung zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Vorgehensweisen – sowohl in den Methoden als auch in den Analyse kategorien von städtischen Räumen. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Verbindung zwischen empirischer Stadtforschung und aktiver Kultur- und Bildungsarbeit. Analytische und umsetzungsorientierte Strategien werden hier kombiniert. Und schließlich ist für die Betrachtungsweise des forschenden Theaters das Verständnis von Alltagstheater wesentlich. Damit ist jener Teil der urbanen Praxis gemeint, der sich auf Rituale und Handlungsmuster bezieht, die im Alltag aufgeführt und dargestellt werden und wodurch individuelle und kollektive Identitäten reproduziert werden. Das Alltagstheater ist durch saisonale, regionale, kulturelle und milieuspezifische Unterschiede geprägt, wodurch öffentliche Räume immer wieder aufs Neue ausverhandelt werden müssen. Dadurch bekommt das Alltagstheater eine wichtige „Funktion für die städtische Öffentlichkeit und das Zusammenleben in der Stadt“.⁶¹

GO WEST!

Innerhalb des Forschungsprojektes fanden nach einem Pilotprojekt in Bremerhaven mehrere theatrale Interventionen im Bremer Stadtteil Gröpelingen statt, die in der theatrale Stadtrundfahrt GO WEST! einen Abschluss fanden. Gröpelingen ist ein ehemaliger Arbeiterbezirk mit ca. 35.000 EinwohnerInnen im Westen Bremens, der aufgrund heutiger



hoher Arbeitslosenquoten zu einem sogenannten „problematischen Quartier“ wurde, welches u.a. durch einen hohen Anteil von migrantischer Bevölkerung gekennzeichnet ist.⁶²

„GO WEST!“ ist eine theatrale Stadtrundfahrt mit dem Bus und teilweise zu Fuß, welche zu besonderen touristisch und sozialgeschichtlich interessanten Orten wie auch zu weniger bekannten Orten oder durch gewöhnliche Wohnquartiere führte. Bei den einzelnen Stationen treffen die TeilnehmerInnen auf kleinere oder größere theatrale Szenen mit ungewöhnlichen wie alltäglichen Figuren, welche teilweise als solche erkennbar sind, teilweise nicht. Die TeilnehmerInnen gehen oder fahren an den Szenen vorbei oder sie positionieren sich als Publikum. Teilweise sind die SchauspielerInnen mobil und an mehreren

Abb. 64 (oben) und 65 (unten): *Go West!*, forschendes Theater im Bremer Stadtteil Gröpelingen. Theatrale Szenen finden an Alltagsorten statt. Für den Stadtteil bedeutsame Themen und Orte werden dramatisiert. Das Publikum bewegt sich von Ort zu Ort.

⁶¹ Kehl 2004: 157
⁶² ebd.: 133

⁵⁶ Kehl 2004: 9
⁵⁷ Beck/ Kehl/ Liffers 2004: 5
⁵⁸ Kehl 2004: 11f.
⁵⁹ ebd.: 157f.
⁶⁰ vgl. Beck/ Kehl/ Liffers 2004: 5ff.



Abb. 66 (oben) und 67 (unten): *Go West!* Der Bus bringt die ZuschauerInnen an die Orte des Geschehens und definiert damit ihren Blickwinkel auf die Stadt, gleichzeitig ist er selbst Ereignis bzw. Inszenierung für die BewohnerInnen.

63 ebd.: 133ff.

64 ebd.: 134ff.

gierbahnhof, eine ehemalige Siedlung für Obdachlose, eine ehemalige Außenstelle eines Konzentrationslagers, Grünzüge, Verkehrsachsen, ein Marktplatz, Unterführungen, der Hafen, Lagerhallen, die Bibliothek und ein Denkmal. Als Figuren tauchten zwei Reiseführerinnen, der Busfahrer, eine Amerikanerin auf der Suche nach deutschen Wurzeln, eine Metropolitin, eine Souvenirverkäuferin, das Hausmeisterehepaar auf der Vespa, eine Nomadin, ein Parteisoldat, ein Werftarbeiter, Stadtforscher, ein Kesselflicker, eine Prinzessin und einige mehr auf. Die Szenen entwickelten sich rund um die Themen Migration, Tourismus, Umwelt, Privatheit und Öffentlichkeit, Konsum und Erlebnis; Themen, die sich als bedeutsam für diesen Stadtteil und seine BewohnerInnen herausgestellt hatten. Das Ende der Stadtrundfahrt stellte ein öffentliches gemeinsames Picknick dar, zu welchem TeilnehmerInnen und BewohnerInnen eingeladen waren.⁶⁴

Zur performativen Situation

Der Bus wird zu einem zentralen Element, an welchem der performative Charakter der Aktion sichtbar wird. Die Mitfahrenden nehmen eine ZuschauerInnen-Position ein. Aus dem Bus heraus beobachten sie das städtische Geschehen, ihre Erwartungshaltung schärft die Wahrnehmung. Dies führt dazu, dass auch alltägliche Szenen und gewöhnliche Passantinnen als inszeniert und Teil der Theateraufführung bezeichnet werden. Viele Kleinigkeiten und Unauffälligkeiten bis hin zu fast unsichtbaren Dingen werden entdeckt, weil man darin den Beginn einer Szene vermuten könnte. Bedeutungsverschiebungen und Wahrnehmungsänderungen finden statt.

Orten nacheinander aktiv, teils betreten die SchauspielerInnen auch den Bus bzw. befinden sich von Beginn an (unerkannt) unter den TeilnehmerInnen.⁶³

Sowohl die Route mit den Aufführungsorten als auch die Themen und Figuren für die theatralen Szenen wurden aus den Beobachtungen und Analysen heraus entwickelt. Zu den Orten an den Routen zählten Wohngebiete, ein Ran-

Die BewohnerInnen werden zu AkteurInnen, die Stadt zur Bühne, der Alltag zum Theater.

Auf der anderen Seite ist der Bus selbst ein Ereignis, eine Inszenierung. Er erzeugt Aufmerksamkeit, wenn er – ähnlich einem Reisebus voller TouristInnen – durch die engen Gassen fährt. Die BewohnerInnen beobachten das Geschehen von ihren Fenstern und Türen, aus ihrem Alltag heraus. Der Bus und seine Fenster werden zum Bindeglied zwischen ZuschauerInnen und DarstellerInnen, die beide gleichzeitig DarstellerInnen und ZuschauerInnen sind. Die Blicke fallen aus den Busfenstern herunter auf die Stadt und aus dem städtischen Alltag heraus hin zum Bus und seinen Insassen.⁶⁵

Im Bus sitzen auch BewohnerInnen von Gröpelingen. Sie betrachten ihre gewohnte Wohnumgebung aus einer neuen Perspektive, teilweise sind sie besorgt darum, wie ihr Stadtteil dargestellt wird. Sie bringen sich selbst mit ein, kritisieren manche Stationen oder Darstellungsformen und geben ihr Wissen über den Stadtteil weiter. Sie erzählen Anekdoten aus dem aktuellen Geschehen wie auch aus der Vergangenheit. Das Befahren und Begehen wird – ähnlich Elke Krasnys Ansatz des narrativen Urbanismus* – zum Anlass der Sichtbarmachung und Reflexion von Wissen. In der theatralen Busfahrt treffen aktuelle Eindrücke auf bestehende Vorurteile, die Wahrnehmung der Einheimischen trifft auf die der Auswärtigen, abgelegene Orte bekommen zentrale Bedeutungen.⁶⁶ Der Bus wird zur Bühne für Wissensaustausch und Wissensproduktion.



Abb. 68: *Go West!* Wer in diesem Stück DarstellerIn, wer ZuschauerIn ist, ist nicht immer eindeutig zu definieren.

Methoden performativer Praxis am Beispiel „GO WEST!“

Die Interventionen des forschenden Theaters bauen auf Vorhandenem und der vorgefundenen Realität auf. Dies bezieht sich zum einen auf Orte: Mithilfe unterschiedlicher Methoden wurde versucht, einen fremden, distanzierten Blick bei den SchauspielerInnen zu erzeugen, um damit die Orte, Dinge und Themen zu entdecken, die sich dem oberflächlichen Blick entziehen, jedoch für die Vorstellungsbilder von Stadt wesentliche Bedeutung haben. Zu diesen Methoden zählen stark fordernde Aufgaben, die Einnahme unterschiedlicher Rollen oder die bewusste Suche nach Zeichen und Spuren, jeweils um Wahrnehmungsfähigkeit, Aufmerksamkeit und Erlebnisintensität zu erhöhen.⁶⁷ Zum anderen bezieht sich das Vorgefundene auf Rituale, Gewohnheiten, Denk- und Handlungsmuster. Vorgefundene Orte, Themen, soziale Verhaltensweisen etc. werden als Material verstanden, das in den theatralen Aktionen aufgenommen und zugespitzt, plakativ oder verkürzt dargestellt wird.⁶⁸

* siehe Wirklichkeit konstruieren > Urbanes Lernen

65 ebd.: 136ff.

66 ebd.: 136ff.

67 Müller 2010: 99ff.

68 Kehl 2004: 13

Auch unerwartete, unbekannte oder störende Faktoren werden als produktiv verstanden. Im Straßentheater können diese nicht ausgeschlossen werden, immer wieder kommt es zu überraschenden Reaktionen und Ereignissen. Kehl formuliert, dass gerade im offensiven Umgang damit besondere Potenziale liegen. Störendes zu suchen und zu provozieren kann so zum Bestandteil der Forschungsarbeit werden. Das Vorhandene produktiv zu machen bedeutet, es als Improvisationsmaterial zu verstehen, aus dem in der Umdeutung, Kombination und Weiterentwicklung Neues entstehen kann. Improvisationsfähigkeit bekommt hier einen besonderen Stellenwert.⁶⁹

Ein weiterer zentraler Aspekt in der Arbeit des forschenden Theaters ist die nonverbale Kommunikation, insbesondere in der Gegenüberstellung mit den bildungswissenschaftlichen Methoden. So sind nach Kehl bestimmte Aspekte der Realität nur durch die „leibliche Erfahrung von Räumen, Atmosphären, Tempi- oder Spannungswechsel und den Reaktionen der anderen zugänglich“.⁷⁰ Insgesamt spielen die nonverbalen Kommunikationsformen eine wichtige Bedeutung im Alltagstheater, denn hierdurch werden Positionen, Emotionen, Nähe, Distanz etc. ausgedrückt. Kulturelles Wissen wird, wie bereits ausgeführt, in performativen Handlungen – auch abseits von Sprache und Text – produziert und reproduziert. SchauspielerInnen verfügen über ein professionelles Wissen über Einsatz und Wirkung nichtverbaler Kommunikationsformen sowie über eine entsprechende Praxis. Dies macht das Theater zu einer geeigneten Forschungsmethode im Bereich der cultural performance.⁷¹

Unterschiedliche Kommunikations- und Darstellungsformen dienen auch dazu, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und Öffentlichkeit herzustellen. Dazu zählen klassische Straßentheater-elemente wie Masken, Musik oder Figuren auf Stelzen.⁷² Das forschende Theater von Anne Kehl arbeitet zudem mit Figuren, die sich bewusst zwischen Alltag und Theater befinden, sich nicht eindeutig zuordnen lassen und damit erst recht die Aufmerksamkeit auf sich ziehen – wenn bei den ZuschauerInnen eine entsprechende Erwartungshaltung generiert wurde.

Für das forschende Theater war es von Bedeutung, dass die Figuren und Szenen immer einen gewissen Spielraum zur Weiterentwicklung aufweisen konnten.⁷³ Mit einer gewissen Interpretations-offenheit sollte es möglich sein, Bezüge zu eigenen Erfahrungen, Geschichten und Orten herzustellen. Situationen konnten bewusst mehrdeutige Formen annehmen, wodurch eine Konfrontation unterschiedlicher Perspektiven möglich wurde.

Die Intervention im konkreten Stadtraum bedeutet für Kehl, dass fixierte Funktionen und Bedeutungen außer Kraft gesetzt werden und Neudefinitionen stattfinden können. Vertrautes wird dabei in Frage gestellt. Es finden kleinere oder größere Verletzungen gesellschaftlicher Normen und Gewohnheiten statt. Erst dadurch wird die Differenzerfahrung ermöglicht, die wiederum Anstoß für Veränderung werden kann. In besonderer Weise trifft dies auf das unsichtbare Theater zu, d.h. wenn die Zuschauer nicht darüber Bescheid wissen, dass sie eine inszenierte Szene beobachten.⁷⁴ Diese Methode ist jedoch

aus unterschiedlichen Gründen umstritten und soll auch nicht das Thema dieser Arbeit sein. Der Weg jedoch, den das forschende Theater geht, ist diesbezüglich ein besonderer: Die TeilnehmerInnen der Bustour wissen grundsätzlich um die theatrale Inszenierung Bescheid, können aber in den einzelnen Situationen nicht sicher zwischen Realität und Fiktion unterscheiden. Dadurch entwickeln sich höchst interessante Situationen und Einblicke in Stadtwahrnehmung und -vorstellung.

Eine ähnliche Situation wird im Fallbeispiel „palais donaustadt“ [C1] gezeigt: Durch das Wissen um die Öffentlichkeit der Lebens- und Arbeitssituation vor Ort werden die Handlungen inszenierter und die Wahrnehmungsintensität gesteigert. Auch im Fallbeispiel „Drei Zentimeter“ [A6] findet etwas Vergleichbares statt: Die ZuschauerInnen wissen um die theatrale Situation Bescheid, „ertappen“ sich selbst aber immer wieder dabei, das Gesehene für real zu halten. Dies scheint ein wichtiger Anhaltspunkt in der Methodik performativer Interventionen zu sein: Wie können Übergänge zwischen real und fiktiv als zwei Seiten einer erlebten Wirklichkeit erzeugt werden, die nicht verunsichern oder verstören, sondern im Gegenteil auf lustvolle, inspirierende Weise die Reflexion darüber ermöglichen? Denn das Fiktive arbeitet mit anderen Spielregeln als der Alltag, dennoch ist es Bestandteil der Wirklichkeit. Die Unterscheidung, oder besser die Nicht-Unterscheidbarkeit von Realität und Fiktion, ist dann kein Nebeneffekt, sondern Thema.

Anne Kehl beschreibt Momente des Wiedererkennens und der Wiederholung als wichtig im Erleben von Neuem,

Fremden und Unbekanntem. Denn dadurch können Bezüge zur eigenen Situation hergestellt werden und Möglichkeiten zur aktiven Teilnahme geschaffen werden.⁷⁵ Einen solchen Moment der Wiedererkennung findet sich in „GO WEST!“ in der Tatsache, dass die Bustour an drei Tagen stattfindet, die BewohnerInnen nach der ersten Überraschung also auch die Möglichkeit haben, auf diese neue Situation zu reagieren. Beispielsweise hebt ein Gurkenverkäufer seine Preise, Kinder denken sich selbst Späße und kleine Aufführungen aus etc.

Das Temporäre ist auch in diesem Fallbeispiel ein wesentlicher Aspekt. Durch die Einmaligkeit wird eine hohe Intensität erzeugt, die trotz – oder gerade wegen – der Unverbindlichkeit etwas Bleibendes hinterlässt. Die Einmaligkeit ermöglicht eine größere Freiheit und eine gewisse Leichtigkeit, die zu anderen Wahrnehmungen und Handlungen führen kann. Es bleiben Bilder, Erfahrungen, Vorstellungen und Optionen für zukünftiges Handeln.⁷⁶

Schließlich bekommen im forschenden Theater auch Geschichten einen besonderen Stellenwert. Das Erzählen und Vorlesen ist einerseits Teil der Intervention und Kommunikationsmethode, andererseits sind die Geschichten und Anekdoten auch das, was über die flüchtigen Ereignisse hinaus bestehen bleibt.⁷⁷

69 ebd.: 13

70 ebd.: 12

71 ebd.: 12

72 ebd.: 13

73 ebd.: 158

74 ebd.: 141

75 ebd.: 158

76 ebd.: 157f.

77 ebd.: 153

Fazit – *Explorative performative Praxis*

Die Analyse zeitgenössischer Praxis zeigt, trotz der unterschiedlichen Disziplinen und Ansätze, Übereinstimmungen in grundlegenden Intentionen, wie z.B. das Herstellen von Öffentlichkeit, das Schaffen von Begegnungs- und Aushandlungsräumen oder der performative Umgang mit den unsichtbaren Aspekten der Stadt. Dies spiegelt sich u.a. in den gewählten Titeln für die Buchveröffentlichungen: „Skizzen des Verschwindens“, „acting in public“, „Auf unsichtbaren Bühnen“ wider. Es wird aber vor allem auch in den Argumentationen der jeweiligen AkteurInnen deutlich.

In ihren Realisierungen lässt die Analyse ein sehr vielfältiges Spektrum an Umsetzungsideen, Strategien und Methoden erkennen, was wiederum auf ein umfangreiches Wissen schließen lässt, das die Tradition des Theaters und der performativen Praxis mit sich trägt, aber auch direkt in der Praxis durch laufendes Experimentieren und Weiterentwickeln der Methoden entsteht. Im genauen Hinsehen lassen sich Gemeinsamkeiten finden, welche zu einem tieferen Verständnis der Funktions- und Wirkungsweise von performativen Interventionen beitragen.

Diese Gemeinsamkeiten sind als Haltungen zu verstehen, welche der performativen Praxis zugrunde liegen und welche ich im Rahmen dieser Arbeit aufschließen möchte. Dazu werde ich im folgenden Abschnitt die hier vorgestellten Methoden abstrahieren, den bereits vorgestellten Fallbeispielen und Theorien

gegenüberstellen und Perspektiven für die Strategien performativer Praxis in der Raumplanung aufzeigen.

DIE STADT VOM HÖRENSAGEN BESITZT VIELES VON DEM, WAS ZUR EXISTENZ GEBRAUCHT WIRD, WÄHREND DIE STADT, DIE AN IHRER STELLE EXISTIERT, NUR MINDER EXISTIERT.

— *Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte*

Spielräume lassen

Methoden und Strategien

Aus den Analysen der eigenen performativen Praxis, theatergeschichtlicher Phänomene und zeitgenössischer performativer Praxis konnten zahlreiche Handlungsansätze, Positionen und Strategien bestimmt werden, um die Chancen performativer Praxis im Kontext der Raumplanung in verantwortungsvoller und respektvoller Weise wahrzunehmen. Sie lassen sich im Wesentlichen zu fünf zentralen Themenbereichen zusammenfassen, welche ich unter folgende Überschriften gesetzt habe:

- + (Ein)Mischen statt Ordnen
- + Konstruieren statt Bauen
- + Interpretieren statt Definieren
- + Evozieren statt Erklären
- + Improvisieren statt Planen

Die Themenfelder sind in Verbform verfasst, um damit den Praxisbezug herzustellen. Dieser Abschnitt soll Antworten auf die Frage geben, wie performative Praxis Realität werden kann. Es handelt sich um Anhaltspunkte für die Planung, Umsetzung, Reflexion und Bewertung von performativen Interventionen. Außerdem sind die fünf Handlungsansätze bewusst provokativ formuliert („... statt ...“). Hier soll die Besonderheit performativer Praxis traditioneller Planungspraxis gegenübergestellt werden. Genau genommen werden in diesem Abschnitt nicht nur die Methoden performativer Interventionen beschrieben, sondern in gewisser Weise auch ihre Potenziale. Diese zu reflektieren und im Stadtplanungskontext entsprechend nutzen zu können, ist eines der Ziele dieser Forschungsarbeit. Die Formulierung „statt“ zielt also nicht darauf ab, dem jeweils Gegenübergestellten (Ordnen, Bauen, Defi-

nieren, Erklären, Planen) seine Berechtigung zu entziehen, sondern im Gegenteil darauf, diese Prozesse zu unterstützen und in ein Gleichgewicht zu bringen, wofür sich performative Interventionspraktiken in besonderer Weise eignen. Mit der Integration des Anderen, des Vergänglichen, des Möglichen, des Unsichtbaren, des Unvorhersehbaren werden nämlich jene Bestandteile des städtischen Lebens betrachtet, welche lange Zeit in der Stadtplanungspraxis zu kurz gekommen sind bzw. auch heute noch ein Schattendasein führen.

Es sind Handlungsansätze in fünf Überschriften, die keine abschließende Aufzählung darstellen sollen. Vielmehr bilden sie eine Synthese der analysierten Theorie und Praxis, sind aber als solche jederzeit diskutierbar, erweiterbar und veränderbar. Es sollen hiermit Material und Denkanstöße für die praktische Arbeit und ihre Bewertung zur Verfügung gestellt werden.

1) (Ein)Mischen statt Ordnen – *das Andere*

Mit Einmischen ist das Setzen von Impulsen gemeint, die Gewohnheiten in Frage zu stellen und Reflexionsprozesse zu initiieren. Im Gegensatz zum Ordnen, Ausgleichen und dem Suchen nach Kompromissen vertraut diese Strategie darauf, dass Fremdheit und Differenz produktiv sein können, dass in der Konfrontation auch Potenzial liegen kann. Damit ist keine kämpferische, provozierende Grundhaltung gemeint, allein das Ankommen mit dem Straßentheater [A1][A4][A5] oder mit dem Bus, wie in der Nahaufnahme „Auf unsichtbaren Bühnen“ [C3], kann einen einfachen Impuls darstellen. Das Neue/Andere im Alltäglichen provoziert einen Schritt zur Seite. Vor allem wird in der Differenzerfahrung Lernen begründet. Sie bietet die Möglichkeit, etwas anderes zu erfahren, in der Gegenüberstellung das Gewohnte zu reflektieren und möglicherweise zu verändern, und auch das Andere als Option für zukünftige Handlungsweisen mitzunehmen.

Interventionen sind also in gewissem Maße immer auch Auslöser, Irritationen oder Provokationen. Aus der Analyse der Fallbeispiele lassen sich hier aber Faktoren bestimmen, die eine Provokation tatsächlich produktiv werden lassen. Denn Provokation um des Provozierens willen hat oftmals auch einfach Verstörung und Abwendung zur Folge. Damit nehme ich hier wieder Bezug auf die bereits formulierten Kriterien*: Zugänglichkeit und offene Begegnungsmöglichkeiten zu schaffen zählt hier zu wichtigen Faktoren. Dies kann beispielsweise dadurch gelingen, Menschen auf verständliche Weise zu informieren. Denn allein die Information lässt den Blick auf die Realität spannender werden. Durch ein bestimmtes Vorwissen kann man in offener Weise auf die Intervention zugehen und mehr daraus für sich mitnehmen.

Dies wurde beispielsweise im antiken Griechenland praktiziert, indem die Theaterautoren ihre Stücke und tieferen Absichten dem Publikum im Vorhinein erläuterten [B1]. Wissen schafft Zugang und Begegnungsmöglichkeiten, und Begegnung schafft Lernmöglichkeiten und Wissensproduktion, wie das Beispiel „Auf unsichtbaren Bühnen“ [C3] zeigt: Zu wissen, dass Szenen im Alltag „versteckt“ wurden, machte die TeilnehmerInnen aufmerksam für den gesamten Alltag. Sie konnten diesen auf humorvolle Weise kommentieren und reflektieren.

Hier kommt ein weiterer Punkt zum Tragen, nämlich der einer positiven Überraschung bzw. der *Metapher des Lachens**: Angebote, die Spaß machen, unterhaltend oder spannend sind, ermöglichen eine unbeschwerte Teilnahme und damit ein Sich-Einlassen auf die Situation. Dies lässt sich aus den Nahaufnahmen aus der eigenen Praxis herauslesen, aber genauso aus dem verrückten, spaßigen Handeln des Hofnarren [B2] oder den unterhaltenden Liedern und Tänzen des Odin Teatret [B3].

Weiters wurde gezeigt, dass die Intervention vielfältigere Räume öffnet und weitergreifende Lernmöglichkeiten schafft, wenn die Möglichkeit der Wiederholung bzw. des Vergleiches gegeben ist. Diesen Punkt sprechen beispielsweise alle Arbeiten aus der zeitgenössischen performativen Praxis an: die Bewegungs- und Handlungswiederholungen, aber auch Unterbrechungen des theatercombinat [C1], das von Ort zu Ort wandernde Küchenmonument [C2] mit jeweils neuen Lernmöglichkeiten über den Ort und die Praxis selbst oder die wiederholte Bustour des unsichtbaren Theaters [C3], welche den EinwohnerInnen eine Reaktion und Veränderung ihrer Verhaltensweisen ermöglichte. Wiederholung bietet einen Vergleich und damit Lernmöglichkeiten. Dies wird auch in der eigenen Praxis sichtbar, im Reisen und dem Kennenlernen von verschiedenen Orten aus immer demselben Blickwinkel (Straßentheater) lernten wir die Orte kennen und entwickelten gleichzeitig einen sensibleren Blick und differenziertere Kriterien für unsere Arbeit. Man achtet auf bestimmte Situationen, Gegebenheiten und Details, welche in vorherigen Situationen in irgendeiner Weise bedeutsam wurden, beispielsweise zu Fragen wie „Wo positioniere ich mich im Raum?“, „Wo erreichen wir welches Publikum?“, „Wie erzeugen wir Aufmerksamkeit?“ oder „Wie können wir eine angenehme Atmosphäre generieren?“

In der eigenen Praxis zeigt das Fallbeispiel „O Momento Cultural“ [A2] eine besondere Vergleichssituation, da wir hier grundsätzlich eine sehr ähnliche Situation (wir geben auf Einladung und gegen vereinbarte Bezahlung eine Vorstellung für Kinder im Rahmen der jeweiligen Feierlichkeiten zum Tag des Kindes) am selben Tag in derselben Stadt an zwei höchst unterschiedlichen Orten (Favela, Shopping-Center) erleben, wodurch stadträumliche und gesellschaftliche Strukturen sichtbar werden.

* siehe Theater als öffentlicher Raum > Spielleute und Hofnarren

* siehe: Fremdheit als Impuls

Es ist die Situation eines Experiments: Während ein Faktor gleich bleibt (die Intervention), werden andere verändert (der Ort, das Publikum). Durch Beobachtung, Spiegelung, Vergleich, Reflexion etc. können dadurch Räume, Strukturen und Wissen sichtbar, erlebbar und auch angeeignet werden. Im Falle von „GO WEST!“ [C3] bleiben die Intervention und der Ort gleich, die Aufführungen und das Ankommen des Busses im Stadtteil jedoch wiederholen sich. So hat das Publikum die Möglichkeit zu lernen und zu reagieren. In diesem wandernden, iterativen, wiederholenden Aspekt liegt hier ein sehr interessanter Ansatz für die Gestaltung von Lernprozessen.

Die Idee des Experiments spiegelt sich auch in bestimmten neueren Planungspraktiken wider, welche unter den Begriffen Designforschung¹, forschendes Entwerfen² oder experimentelle Planung³ in die Diskussion eingebracht werden. Ich verwende den etwas allgemeiner gefassten Begriff der forschenden Praxis, mit welchem ein Verständnis von Praxis (z.B. Planung oder Kunst) und Wissenschaft kommuniziert werden soll, in welchem nicht das eine dem anderen nach- oder vorgeschaltet erscheint, sondern in welchem Lernen und Wissensgenerierung im Wechselspiel zwischen Praxis und Reflexion erfolgen.

Die forschende Praxis eignet sich in besondere Weise in Phasen des Kennenlernens, Lesens und Analysierens eines Ortes. Eine zusätzliche Herausforderung ist es jedoch, auch den BewohnerInnen, PassantInnen und spontan Teilnehmenden die Chance der Wiederholung und des Lernens im Alltag zu ermöglichen. Die Frage, die hier weiterführend zu stellen wäre, ist: Wie können für die BewohnerInnen Möglichkeiten des Vergleichs, des Experiments, der wandernden Bewegung geschaffen werden?

Vielfach angesprochene Faktoren für das Gelingen einer Intervention sind auch Respekt und Vertrauen. Sollen offene Begegnungs- und Aushandlungsmöglichkeiten geschaffen werden, muss bereits der Impuls hierfür eine entsprechende Haltung zeigen: ein Lernenwollen auch auf Seiten der Intervenierenden und ein respektvoller Umgang mit dem Ort und den Menschen. Ein Angebot, das gerne angenommen wird, aber auch niemandem aufgedrängt wird, schafft zumeist eine vertrauensvolle Basis, wie die Fallbeispiele aus der eigenen Praxis zeigen oder auch in besonderer Weise die Praxis des Odin-Theaters [B3].

Schließlich ist die Bühne bzw. das Setting als Rahmen von grundlegender Bedeutung, innerhalb dessen die Verhaltensweisen eingeordnet und verstanden bzw. andere Handlungs- und Denkmuster ausprobiert werden können. Dieser Rahmen kann z.B. durch klar erkennbare Verhaltensweisen [B2], einen temporären Raum [C2] oder durch eine markierte Spielfläche [C1] hergestellt werden.

2) Konstruieren statt Bauen – *das Vergängliche*

Der Begriff des Konstruierens wird hier in seiner Bedeutung für die Produktion von Raum verwendet. Es sind also nicht nur physisch-materielle Faktoren gemeint, sondern auch immaterielle und unsichtbare Elemente und Relationen zwischen den Elementen. Die zeitliche Dimension von Raum bekommt dabei einen besonderen Stellenwert. Hierzu zählen räumliche Abbilder und Spuren aus verschiedenen geschichtlichen Epochen, imaginierte Zukunft, Arbeits- und Lebensrhythmen, Belegungen eines Ortes mit individuellen wie kollektiven Erinnerungen, Bewegungstempi und Nutzungsüberschneidungen unterschiedlicher Dauer, flüchtige Erscheinungen und konstante Strukturen, das Gesicht eines Ortes am Tag und in der Nacht oder im Wandel der Jahreszeiten. Dies alles sind Elemente und Relationen, die in der Konstruktion von Gegenwart Bedeutung haben. Dabei werden Spuren der Vergangenheit aufgenommen und Wegweiser in die Zukunft entdeckt. Nicht das Planungsziel für „in 30 Jahren“ definiert das Heute als langjährige Baustelle, sondern aktuelle Räume, Situationen und Erlebnisse werden erzeugt mit einem sensiblen Bewusstsein für Vergangenheit und Zukunft. Mit dieser Strategie löst man sich von der Vorstellung einer linearen Entwicklungsachse. Stattdessen legt man der Arbeit ein Verständnis der Vielfalt an Situationen, Räumen, Zeiten und Rhythmen zugrunde, welche sich laufend wandeln und auf unterschiedlichste Weise überlagern oder ergänzen.

In dieser Mehrdimensionalität und Nicht-Linearität findet sich aber auch das Konkrete, Sinnliche und Anfassbare genauso wie die Geschichten und Anekdoten. Performative Interventionen arbeiten mit diesen konkreten Elementen (Körper, Figuren, Geschichten, Lieder, Tänze, Verkleidungen etc.) und gleichzeitig mit ihrem ephemeren bzw. temporären Charakter. Hier liegt ihre besondere Chance: Mithilfe körperlich-sinnlich-konkreter Handlungen können sie flüchtige Situationen erzeugen, die in den Bedeutungen, Erinnerungen und Vorstellungen ihren Nachhall finden [C2].

Dieses Verständnis für Gleichzeitigkeiten und Kurzfristigkeiten beginnt sich in bestimmten Teilbereichen zu etablieren. Beispiele dafür sind temporäre Raumnutzungen, diverse Zwischen- und Mehrfachnutzungen.⁴ Wichtig scheint es hier, mit einem entsprechenden Verständnis aktiv zu werden. Denn es geht nicht um das Füllen von möglichen Lücken auf der langen Entwicklungsachse, sondern es geht um die vielschichtigen Entwicklungsmöglichkeiten und -zusammenhänge, die sich auch kreisförmig oder iterativ, ohne oder mit eindeutigen Beginn- und Endpunkten darstellen können.

1 Mareis 2010

2 vgl. von Seggern et al. 2008: 26

3 Karow-Kluge 2010

4 vgl. Feuerstein/ Fitz 2009

Für die performative Praxis bedeutet dies in erster Linie, ihre Potenziale auch zu nützen. Es geht nicht darum, eine offensichtliche, messbare Wirkung zu erzeugen, sondern mithilfe des direkten Kontaktes und der körperlichen Präsenz vergängliche Situationen kollektiv zu konstruieren, die Anklang und Wiederhall finden können. In den Nahaufnahmen aus der eigenen Praxis sind es immer wieder Positionierungsvorgänge, die die jeweiligen Situationen und Räume konstruieren und transformieren. Das Beispiel „Fußball und Theater“ [A4] zeigt einen Aushandlungsprozess und seine „Lösung“ anhand der Positionierungen der Menschen im Raum, während am „Begegnungsort Knotenpunkt“ [A5] die Bewegungen und Positionierungen Raumtransformationen auslösen, die den Charakter des Ortes temporär verändern.

Dies ist sicherlich ein sehr schwieriger Punkt in der Evaluation von performativen Interventionen: Wie werden nicht messbare Wirkungen evaluiert? Welche Interventionen schaffen den sogenannten Nachhall? Jedenfalls wäre auf die bereits formulierten Kriterien zurückzugreifen. Denn schafft es die performative Intervention, dass Menschen dazu Zugang finden, sich in offener Weise zubegegnen und auszutauschen, dass sie sich weiters aktiv an der Aushandlung von Räumen beteiligen, dann werden hier wichtige Möglichkeiten für Raumproduktions-, Rauman eignungs- und urbane Lernprozesse geschaffen – Wirkungen, die nicht immer offensichtlich werden, jedoch für gemeinschaftliches städtisches Leben unabdingbar sind.

3) Interpretieren statt Definieren – *das Mögliche*

So konkret und sinnlich erlebbar performative Praxis in ihren vielfältigen Formen sein kann, so offen sollte sie in ihren Interpretationsmöglichkeiten sein. Mehrfach wurden die Möglichkeiten angesprochen, die performative Intervention als Projektionsfläche für Ideen, Wünsche, Vorstellungen, Ziele etc. bieten. So ist die Geschichte des Gärtners Projektionsfläche für die BewohnerInnen in Belo Horizonte in ihrem Konflikt um die Nutzung öffentlicher Plätze [A1] oder aber für die indigene Bevölkerung in Asunción, die um ihr Land kämpft [A3]. Das Theater der griechischen Antike [B1] ist Modell für politische Entscheidungsprozesse, während die performativen Architekturen des raumlaborberlin [C2] wiederum Interpretationsfreiheit für unterschiedliche Nutzungsmöglichkeiten bieten.

Interpretationsoffenheit heißt Denk- und Handlungsspielräume ermöglichen. Indem sich die Menschen im Angebot (der Geschichte, der Architektur) wiederfinden können, wird eine Identifikationsmöglichkeit geschaffen, die wiederum Motivation zu eigenartigem Handeln darstellen kann. Im Projizieren ihrer Themen und ihres Alltags eignen sich die Menschen die erlebten Räume und Situationen an. In

der Interpretationsoffenheit wird die Möglichkeit geschaffen, sich seinen eigenen Standpunkt zu suchen, seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Dies interpretiere ich auch als eine Art Positionierung, die wiederum Kommunikation und Ausdrucksmöglichkeiten schafft und zu eigenem Aktivwerden motiviert. So werden den Räumen Potenziale hinzugefügt und nicht im Gegenteil reglementiert oder gekürzt. Das Aktivwerden in öffentlichen Räumen geht zudem einher mit Sichtbarkeit und Präsenz. Daraus resultierende Aufmerksamkeit, Anerkennung oder zumindest Akzeptanz können die Eigenwahrnehmung stärken und dadurch eigenverantwortliches Handeln unterstützen.

Diese Interpretationsoffenheit im Rahmen von performativen Interventionen zu schaffen, ist mit Mut und Selbstbewusstsein verbunden. Denn wenn sich jemand tiefgehende Gedanken zu einem Thema macht, damit an die Öffentlichkeit gehen will und eine Aktion vorbereitet, unterliegt er sehr leicht dem Bedürfnis, dass auch alle verstehen, was damit gemeint ist, welche Inhalte sich darin verbergen. Darauf werde ich noch einmal in den folgenden Nahaufnahmen zurückkommen [D2].

Die Sicherheit für diese Interpretationsoffenheit liegt zum einen in einem klaren Rahmen, einer klaren Struktur, wie bereits im vorhergehenden Punkt erläutert. Das Angebot sollte möglichst konkret in Wort, Bild und Aktion sein, jedoch umfangreich, verschränkt und abstrakt in Inhalt und Interpretationsmöglichkeit. Aber ebenso wichtig sind der eigene Standpunkt und die eigene Interpretation in der Durchführung der Aktion. Man weiß, welche Geschichte man erzählen will, man lässt den Menschen aber offen, welche Geschichte sie herauslesen. Auf diese Weise funktioniert beispielsweise das Theaterstück „Drei Zentimeter“ [A6], welches in konkreten Bewegungen und Handlungen gezeigt wird, jedoch erst in der Imagination der ZuschauerInnen tatsächlich entsteht.

Interpretationsfreiheit ist also nicht zu verwechseln mit Beliebigkeit. Letztere schafft Unsicherheit und Unverständnis. Das konkrete Angebot, die einfache Geschichte ist die Ermöglichungsstruktur für die Vielfalt an Räumen, die durch Assoziationen, Imagination, Erinnerungen etc. entstehen können. Die Ermöglichungsstruktur muss ein „Einsteigen“ auf unterschiedlichen Ebenen der inhaltlichen Tiefe und zwischen Unter- und Überforderung möglich machen. Dies sind große Herausforderungen und sicher nicht immer allumfassend zu erfüllen. Als Reflexions- und Diskussionsansatz haben sie dennoch einen wichtigen Stellenwert. Anregungen für diese Strukturen finden sich in den Strategien, welche in der Entwicklung von Spielen und Computerspielen⁵ angewandt werden, sowie in den Theorien des sogenannten *flow* (Mihaly Csikszentmihalyi) als vollkommenes Aufgehen in einer Tätigkeit.

So wie die performative Praxis Denk- und Handlungsfreiräume zur Verfügung stellen kann, sucht sie selbst meist bewusst oder unbewusst nach Spielräumen, seien diese physisch-räumlicher, rechtlicher, zeitlicher oder sozialräumlicher Art: Wo und wie ist etwas anderes möglich? Die Beispiele aus der eigenen Theaterpraxis zeigen ein laufendes Ausloten von Räumen, Situationen und Verhaltensweisen, der Hofnarr [B2] überschreitet die Grenzen des Möglichen und Erlaubten, und das raumlabor-berlin [C2] spricht von Interpretationsspielräumen in den Gesetzestexten. Letztere zu entdecken und auf konstruktive Weise zu nutzen, ermöglicht neue Räume, stellt aber auch eine Reflexion der gesellschaftlichen Strukturen und Werte dar.

Eine klare, aber gleichzeitig flexible Struktur ermöglicht nicht bedachte Nutzungen und Ereignisse, kann sich weiterentwickeln und kann auch umfunktioniert werden. In einer solchen Struktur können Festschreibungen verändert werden, Schnittstellen verhandelt und Informelles integriert werden.

4) Evozieren statt Erklären – *das Unsichtbare*

Mithilfe performativer Praxis können unterschiedlichste Räume sichtbar gemacht und kommuniziert werden. Dadurch werden Potenziale aktiviert, eine Öffentlichkeit stimuliert und vernachlässigte Orte in Bewegung gesetzt. Gerade in Fragen des alltäglichen Lebensraums wie auch in der Kommunikation mit Menschen aus den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten kann nicht davon ausgegangen werden, dass eine Planungslogik von allen gleich und rein auf rationaler Ebene nachvollzogen werden kann. Traditionelle Kommunikationsmittel der Raumplanung, wie Karten, Plandarstellungen und Computersimulationen, müssen deshalb ergänzt werden zu einer vielfältigen Kommunikation und Interaktion auf unterschiedlichen Ebenen. Der vielstrapazierte Begriff der Partizipation muss über Planungsworkshops und Arbeitsgruppen hinaus ausgeweitet werden auf emotionale Anteilnahme, spontanes Erleben und Agieren, informellen Informationsaustausch, unbewusste Kommunikationsebenen, freie Assoziationen.

Ein bewusster Umgang mit Faktoren wie Emotion, Imagination und Atmosphäre erfordert auch ein weites Repertoire an Wahrnehmungs- und Kommunikationsformen. Denn Emotionen entstehen nicht in rationalen Erklärungen, Atmosphäre lässt sich nicht planen, Imagination entsteht nicht auf Abruf. Mit dem Phänomen der Atmosphäre als unsichtbare Dimension der Räumlichkeit hat sich der Philosoph Gernot Böhme⁶ eingehend beschäftigt. Fischer-Lichte bezieht sich in der „Ästhetik des Performativen“ mehrfach auf seine Arbeiten: „Atmosphären sind [...] zwar ortslos, aber dennoch räumlich ergossen. Sie gehören weder allein den Objekten

bzw. den Menschen an, die sie auszustrahlen scheinen, noch denen, die den Raum betreten und sie leiblich erspüren.“⁷ Nicht die „einzelne[n] Elemente des Raumes“ schaffen Atmosphäre, sondern das „Zusammenspiel aller“.⁸

Es geht hier also darum zu inspirieren, etwas zu aktivieren, Unsichtbares zu evozieren. Deshalb verwenden performative Interventionen vielfältige Medien und Kommunikationskanäle, wie Materialien in unterschiedlichen Farben, Formen und Texturen, musikalische Elemente, Geräusche und Gerüche, Körperbewegungen, Blickbeziehungen, Worte, Geschichten und Bildsprachen. Hier spielt eine Vielzahl an informellen, unbeabsichtigten und unbewussten Kommunikationsprozessen eine große Rolle. Wir lesen und interpretieren laufend Körpersprachen, Zeichen und Spuren im Raum, nehmen Geräusche und Gerüche oft unbewusst wahr etc. In der Beschäftigung mit dem Theater rücken diesen Elemente in den Vordergrund, die AkteurInnen entwickeln in ihrer Ausbildung und Arbeitserfahrung eine besondere Sensibilität und Professionalität in diesen vielschichtigen Kommunikationsprozessen.

Die Aktionen und Narrationen wollen nicht belehren oder vortragen, sondern Aufmerksamkeit und Interesse erzeugen. Sie wollen berühren, Anklang finden, um Widerhall zu erzeugen. Dieser Anklang ist wesentlich in nicht rational-wissenschaftlichen Methoden, denn darüber wird die Wirkung erzeugt, dadurch kann Bestehendes angeeignet und Neues produziert werden. Würden die Aktionen nicht berühren, ginge ihre potenzielle Wirkkraft verloren. In den Fallbeispielen aus der eigenen Praxis ist es die Geschichte des Gärtners [A1], der Tanz zur Akkordeonmusik [A3], die Aussprüche „o momento cultural“ [A2] oder „Viva Paraguay Libre!“ [A3]. Das griechische Theater der Antike [B1] spricht, nach Aristoteles, von Katharsis. Der Hofnarr [B2] berührt durch seine Andersartigkeit und Verrücktheit, man ist froh, sich distanzieren zu können. Das Odin-Theater [B3] erzeugt mit seinen Tänzen und Liedern Momente der Nähe und emotionalen Berührung.

Emotionale Berührung ermöglicht Aneignung des Erlebten, Gehörten, Gesehenen, d.h. Aneignung der Räume, die kollektiv produziert werden. Diese Identifikation schafft ein Verantwortungsgefühl, welches für das Zusammenleben von Menschen von zentraler Bedeutung ist. Die Identifikation mit dem Lebensraum, seine Aneignung und Markierung zählt aber auch zu den Grundbedürfnissen der Menschen. So waren die ersten Zeichen von NomadInnen übermenschlich große Steine, sogenannte Menhire, die genau dies zum Ausdruck bringen: *Ich war hier*.⁹ Dieselbe grundlegende Botschaft vermitteln heute beispielsweise Graffiti. Aneignung bedeutet also immer auch, den gemeinsamen Raum auch für eigene Zwecke zu nutzen. Damit ist aber nicht automatisch rechtlicher oder faktischer Besitz an konkreten

⁶ vgl. Böhme 1995

⁷ Fischer-Lichte 2004: 201, bezugnehmend auf Böhme

⁸ ebd.

⁹ vgl. Careri 2002

Orten gemeint, sondern Aneignung kann sich ebenso auf eine emotionale Ebene mit geringer physischer Ausprägung beziehen. Es geht dabei um die Identifikation, das Mit-Erleben. Aneignung schafft auch Inspiration für die eigenen Phantasie, die eigenen Sehnsuchtsmodelle. Ideen entstehen.

5) Improvisieren statt Planen – *das Unvorhersehbare*

Der Ort, alltägliche Situationen, erlebte Verhaltensweisen – dies alles ist Ausgangsmaterial für performative Interventionen. Es wird aufgegriffen, zitiert, verfremdet, umgedeutet, einbezogen. Immer wird es in neue Kontexte gestellt. Dadurch entstehen neue Bezüge und neue Bedeutungen. Andere Möglichkeiten werden sichtbar, Ressourcen und Energien werden aktiviert, Vorhandenes nutzbar gemacht. Diese Methodik des Zitierens und Verfremdens findet sich in so gut wie allen Nahaufnahmen in unterschiedlichsten Formen wieder, in einigen Fällen wird der Ort in einen neuen Kontext gestellt, in anderen werden Verhaltensweisen zitiert oder überspitzt präsentiert, in wiederum anderen vorgefundene Materialien umgenutzt, traditionelles Kulturgut aufgegriffen oder Geschichten in unterschiedliche Kontexte gestellt. Dadurch werden Räume, Strukturen, Situationen oftmals erst wahrnehmbar. Sie werden gewissermaßen zur Diskussion gestellt.

Im Zurückgreifen auf Vorhandenes braucht es Improvisationsfähigkeit, man kann sich auf keine bis ins Detail bestimmte Planung stützen. Um improvisieren zu können, braucht es aber auch einen bestimmten Rahmen: Improvisations- oder Spielregeln, wie sie in Tanz, Theater aber auch in gewöhnlichen Brettspielen bekannt sind. Dies kann als eine Art Grammatik verstanden werden, die es ermöglicht, einzelne Elemente auf sinnstiftende Weise zusammenzuführen und Relationen herzustellen, um Räume und neues Wissen zu produzieren. Performance und Improvisation stehen hier in einem sehr engen Wechselverhältnis zueinander. Performativität bezeichnet die Konstruktion von Wirklichkeit in Aufführungen, Improvisation bezeichnet den Umgang mit der vorgefundenen Wirklichkeit.

Der Improvisationsforscher Christopher Dell beschreibt Improvisation als „die Differenz zwischen Denken und Handeln, zwischen Gedachtem einerseits und Erhandeltem und Erfühltem andererseits“.¹⁰ Auch er stellt damit einen engen Bezug zwischen Theorie und Praxis, zwischen Raumproduktion und Wissensgenerierung her. „Improvisation erfordert wiederholte Teilhabe, wiederholte Annäherung an das Undeutbare, in der sich jeweils neue Positionen abzeichnen. Die Improvisation fordert und erzeugt Techniken für die Verarbeitung der Heterogenität des Wissens.“¹¹ „[Die] Vermittlung [von Wissen] geschieht innerhalb der Improvisation auf

unterschiedlichsten nonverbalen bis verbalen Ebenen. Ein körperliches, autobiographisches Wissen geht mit jeder Improvisation einher. Dieses wird weitergegeben und erweitert in die Zukunft. Das heißt, Improvisation und das sich daraus entfaltende Wissen sind durch Präsenz bedingt.“¹²

Die spontanen und praktischen Lösungen der Improvisation beinhalten die Chance für innovative Lösungen und neue Lernmöglichkeiten, welche genutzt werden sollte. Dieses Potenzial macht Dell am Beispiel von Alltagsbasteleien in Schrebergärten deutlich, „wo Bierkästen zu tragenden Elementen werden und ähnliches. Jeder kennt den Begriff des Improvisierens in diesem Zusammenhang – als lösungsorientierter Umgang mit vorhandenen Materialien. Hier können kreative Potenziale verwirklicht werden, die in anderen gesellschaftlichen Zusammenhängen nicht zum Vorschein kommen oder mangels Selbstvertrauen vom Individuum gar nicht genutzt werden.“¹³ Ausdrucksvolle Beispiele dieser Alltagsimprovisationen in unterschiedlichsten Ländern und Kontexten finden sich in der Buchveröffentlichung des Projektes *Post-it City*.¹⁴

Zu lange hat die Planung darauf vertraut, in „vorausschauender Weise“¹⁵ einen hypothetischen Gesamttraum zu ordnen, die gesamte Wirklichkeit im Griff zu haben und entsprechende Schritte zu setzen. Dass dies so nicht funktionieren kann, hat bereits die Erfahrung gezeigt. Im Kontext unvorhersehbarer Entwicklungen, neuer Räume und neuen Wissens, welches immer wieder andere Richtungen vorgibt, erweist sich eine alles umfassen wollende Planung als zu träge. Aufgrund langer Vorlaufzeiten für Bestandsaufnahme, Analyse und Maßnahmenentwicklung passiert es, dass dann, wenn Maßnahmen zum Tragen kommen sollten, die Wirklichkeit bereits eine andere ist oder unter neuen Blickwinkeln betrachtet und bewertet wird.

Improvisation zeigt andere Handlungsalternativen auf, was bereits in der Herkunft des Wortes erkennbar wird: Das lateinische Wort *improvisus* ist die negierte Form des Wortes *providere*: vorhersehen.¹⁶ Es sind hier also die nichtlinearen Entwicklungen und Prozesse der Improvisation mit ihren Kreisen, Zirkeln, Rückbezügen, Wiederholungen und Variationen, welche ein weites Handlungsfeld über die lineare Entwicklungsplanung hinaus eröffnen. Wenn ich auch hiermit dem historischen Schwerpunkt auf rational-technische Aspekte der Raumplanung einen Schwerpunkt auf zirkulär-experimentelle Aspekte gegenübersetze, so scheint ein Zusammenspiel zwischen Improvisation und Planung dennoch von grundlegender Bedeutung zu sein. Improvisation ermöglicht Innovation, Lernen, Neues. Planung ermöglicht die Anwendung von Wissen, die Entwicklung von Standards und das Etablieren von funktionierenden Lösungen.

10 Dell 2002: 17
11 ebd.: 19

12 ebd.: 72
13 ebd.: 157
14 Peran 2008
15 ARL 2005
16 Pfeifer 2005: 576

Improvisation ermöglicht Vorhergesehenes und die Im-Proposorien des Alltags zu integrieren bzw. überhaupt erst zu ermöglichen. Im aktiven Handeln im urbanen Umfeld trifft man laufend auf Unvorhergesehenes; dieses bewusst wahrzunehmen, Chancen darin zu erkennen, es offenzulegen und zu integrieren, ist eine besondere Fähigkeit des Improvisierenden. Das braucht Mut, aber auch Erfahrung und Professionalität. Das heißt, dass hier zum einen Methoden und Techniken zur Anwendung kommen müssen, die auch entsprechend gelehrt und gelernt werden. Und es braucht zum anderen die Möglichkeit des improvisierenden Lernens. Improvisation kann in der Theorie verstanden werden, aber nur in der Praxis gelernt werden. Hier entwickeln sich das Wissen und die Sensibilität wie auch die Techniken und Improvisationsregeln weiter. Die Methoden der performativen Interventionen selbst müssen experimentell entwickelt und getestet werden. Das heißt, auch hier sind Spielräume von besonderer Relevanz. Oft stecken im scheinbar Zweckfreien wichtige Anhaltspunkte im Verständnis von urbanen Strukturen, wie das in den Nahaufnahmen der eigenen Praxis gezeigt wird [A2].

Chancen und Potenziale, Kriterien und Bedingungen sowie Methoden und Strategien performativer Praxis im Kontext der Stadt wurden ausgehend von der eigenen Praxis und entlang von Raum- und Performanztheorie in Verschneidung mit Erkenntnissen aus geschichtlicher wie zeitgenössischer Theater- und Performancepraxis entwickelt. Diese Erkenntnisse sollen nun in die eigene Praxis zurückgeführt und getestet werden. Dazu wählte ich den Rahmen der universitären Lehre, einerseits weil ich darin die Chance zur engen Verknüpfung von Forschung und Praxis sehe, andererseits weil sich herausgestellt hat, dass performative Praxis öffentliche Lernräume generiert, die meist auch weitreichende Lernerfahrungen für die Intervenierenden ermöglichen.

Das folgende Kapitel ist gewissermaßen als Ausblick zu verstehen: Es zeigt Ansätze, in welche Richtungen sich die hier ausgeführten Theorien performativer Praxis im Kontext der Raumplanung entwickeln könnten, insbesondere im Lernen über das Phänomen Stadt.

DER BLICK ÜBERFLIEGT DIE STRASSEN WIE BESCHRIEBENE SEITEN: DIE STADT SAGT ALLES, WAS DU ZU DENKEN HAST [...]

— *Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte*

Performative Praxis als Lernanlass

Projekte von Studierenden der Raumplanung

Die Bedeutung performativer Praxis für die Wirklichkeitsproduktion, für das Generieren von Bedeutung und Wissen wurde mehrfach in dieser Arbeit angesprochen. Zu einem wird deutlich, dass performative Praxis in der Raumplanung ein relativ neues Feld ist, in welchem es noch viel Erfahrung zu sammeln und Theorien zu entwickeln gibt. Es ist auch ersichtlich, dass performative Praxis mit bestimmten Methoden, Kriterien und Bedingungen arbeitet bzw. arbeiten muss, um Öffentlichkeit generieren und Lernprozesse anstoßen zu können. Eine Einbettung der Thematik in das Studium der Raumplanung ist also ein wichtiger Schritt, sowohl um als angehende/r RaumplanerIn einen eigenen Zugang, eine eigene performative Praxis entwickeln zu können, als auch um Aktionen und Interventionen anderer entsprechend einordnen, diskutieren und evaluieren zu können. Und schließlich bietet die performative Intervention selbst viele Chancen, sich der Stadt und den BewohnerInnen anzunähern und sich Wissen über ihre Orte, Zeiten und Strukturen anzueignen.

Damit wurden drei wesentliche Gründe genannt (die Notwendigkeit zur Weiterentwicklung der Methode als kollektiver Wissensbestand, das individuelle „Erlernen“ performativer Praxis sowie das Lernen über die Stadt durch performative Interventionen), weshalb ich mich auch im Rahmen der universitären Lehre gemeinsam mit den Studierenden der Raumplanung diesem Thema widme. Im Wintersemester 2011/12 habe ich gemeinsam mit meinen Kollegen Stefan Mayr und René Ziegler die Lehrveranstaltung „Raumwerkstatt“ konzipiert und mit 23 StudienanfängerInnen durchgeführt.¹ Ausgewählte Arbeiten daraus möchte ich in diesem Kapitel vorstellen und diskutieren, um die Möglichkeit des Lernprozesses im Rahmen von performativen Interventionen zu überprüfen und mögliche Einsatzbereiche in Ansätzen aufzuzeigen.

Es ist hier jedoch festzuhalten, dass dies eine erste Annäherung in einem sehr überschaubaren Rahmen darstellt. Es sollen daher nicht die inhaltlichen Ergebnisse im Zentrum der Betrachtung stehen, sondern die performative

¹ vgl. Fachbereich Örtliche Raumplanung 2012

Herangehensweise und daraus resultierende Lernprozesse. Insofern ist dieser Abschnitt als ein erster Schritt über den Analyseprozess dieser Arbeit hinaus zu verstehen: Mögliche Weiterentwicklungen performativer Praxis in der Raumplanung sowie in der universitären Lehre können über die im Folgenden vorgestellten Beispiele aus der Raumwerkstatt angeregt werden.

In der Raumwerkstatt geht es in erster Linie darum, ein Verständnis für die Vielfalt und Multidimensionalität der städtischen Räume zu entwickeln sowie Methoden zu testen, die einen praktischen Umgang mit dem relationalen Raumbegriff ermöglichen. Grundlage des Denkens war, dass sich soziales Leben nicht in einem gegebenen statischen Raum abspielt, sondern dass Raum erst in unserem Handeln und in unserer Wahrnehmung entsteht und vergeht. Es ist das Wahrgenommene, das immer wieder aufs Neue Ausgangspunkt für das Handeln ist, wie auch das Handeln laufend den Raum bzw. die Raumwahrnehmung verändert. Bedeutungen, Imaginationen und Erzählungen definieren Räume ebenso wie Farben oder Klänge und wie Gemeinschaft oder Abgrenzung. Raum ist abhängig von den Menschen,

ihren Gewohnheiten und Zugängen wie auch von ihren Beziehungen zueinander und zum gebauten Raum. In dieser Überlagerung von Bewegtem entsteht eine unendliche Menge an Räumen.

Im Rahmen der Raumwerkstatt werden in kleinen, aufeinander aufbauenden Übungsfolgen Lesarten des Raums ausprobiert, um Zusammenhänge zu erkennen und Bewertungsmöglichkeiten von Raumqualitäten zu erlernen. Ziel ist es, eine Annäherung an die Komplexität von Entwicklungsprozessen im Raum zu ermöglichen sowie die eigene Positionierung in Bezug zu raumrelevanten Fragestellungen zu hinterfragen und weiterzuentwickeln. Dabei gliedert sich die Raumwerkstatt in drei Phasen, innerhalb derer aufeinander aufbauende Interpretations- und Entwurfsübungen den Lernprozess unterstützen:

+ Raum erfahren: Hier wird eine Annäherung an den Ort gesucht. Mithilfe eines spielerischen Raumerlebens soll das Phänomen Raum reflektiert und dokumentiert werden.

+ Raum analysieren: In dieser Phase geht es um das Aufspüren von Bedingungen, Zusammenhängen und Potenzialen.

Einflussfaktoren auf den beobachteten Raum werden analysiert.

+ Raum entwickeln: Hier werden Visionen entwickelt und formuliert, Zukunftsgeschichten erzählt. Ziel ist es, Konzepte und Impulsprojekte im Sinne performativer Praxis zu entwickeln und vor Ort zu testen.

Das Gelände des ehemaligen Südbahnhofes und seine angrenzenden Stadtteile sind räumlicher Bezugspunkt für die Raumwerkstatt. Wir befinden uns hier in einem städtischen Transformationsprozess: Innerhalb weniger Jahre entstehen hier neue Wohn- und Arbeitsstandorte sowie Infrastruktureinrichtungen. Räumliche Anordnungen und zeitliche Distanzen ändern sich ebenso wie die subjektive Wahrnehmung des Ortes. Neues überlagert das Alte, Ideen werden verwirklicht, Erinnerungen bleiben bestehen oder vergehen.

Gemeinsam mit den Studierenden nehmen wir die aktuellen Planungen zum Anlass und untersuchen den Ort in seiner Geschichte, seiner Gegenwart und seiner Zukunft: Identitäten, Netzwerke, Grenzen, Verbindungen, Treffpunkte,... Und wir generieren Impulse, um die Entwicklung der An- und Einbindung des Stadtteils zu unterstützen – sei es die Verbindung des Vorhandenen mit dem Zukünftigen, sei es die Vernetzung mit angrenzenden Stadtteilen, sei es eine organisatorische Anbindung oder ein neuer Merkmalspunkt in den mentalen Stadtkarten der BewohnerInnen.

In der Arbeit vor Ort soll die konkrete Auseinandersetzung mit den sozialen, geschichtlichen, kulturellen oder wirtschaftlichen Dimensionen des Raumes

geschehen. Mit den Arbeitsräumen im Arsenal befinden wir uns also an einem räumlichen Bezugs- und Ankerpunkt im Kontext der Stadt und des urbanen Lebens und stellen damit einen direkten Projektbezug her. Unsere Lernform ist die der *forschenden Praxis**: Der eigene Arbeits- und Aufenthaltsort ist gleichzeitig Ressource, Medium und Interpretations- und Entwurfsobjekt.

Die nachfolgenden Beschreibungen und Analysen der Studierendenprojekte entspringen unzähligen Gesprächen und Interpretationen mit den Studierenden und meinen Kollegen sowie teilweise den kurzen Reflexions- und Beschreibungstexten der Studierenden selbst. Bevor ich nachfolgend einzelne Projekte vorstelle, möchte hier die Rahmenbedingungen dieser studentischen Intervention festhalten: Die gesamte Raumwerkstatt lief über eine Zeitsdauer von zehn Wochen, für die Phase 3 der Intervention standen drei Wochen zur Verfügung. Sie wurde von StudienanfängerInnen der Raumplanung durchgeführt. Ziel war es, einen kleinen, jedoch argumentierten Eingriff in der städtischen Realität vorzunehmen, der die eigene Position sichtbar werden lässt und zur Diskussion stellt. In diesem Sinne sind diese Nahaufnahmen nicht mit den bisherigen vergleichbar. Letztere sind Ergebnisse langjähriger und traditionsreichen Entwicklungen. Die im Folgenden vorgestellten Projekte können dennoch einige Denkanstöße geben und sind v.a. als eine erste Überprüfung der Theorien in der praktischen Anwendung zu betrachten. Lerneffekte wurden v.a. bei den Studierenden wie auch bei uns Lehrenden wahrgenommen und reflektiert.

* siehe: Auf der Suche nach dem Unsichtbaren > Forschende Praxis; siehe auch: Spielräume lassen > (Ein)mischen statt Ordnen

Abb. 69: Raumwerkstatt im Arsenal, Wien. Die Arbeit vor Ort ermöglicht eine intensive und direkte Auseinandersetzung mit den Phänomenen der städtischen Alltagswelt.



RAUMWERKSTATT - Lehrveranstaltungskonzept

Stefan Mayr, Emanuela Semlitsch, René Ziegler

Phase 1: Raum erfahren

In einer ersten Annäherung an den Raum werden beim Durchstreifen des Bearbeitungsgebiets Beobachtungen mittels SMS an die Teammitglieder verschickt. Aufmerksames Schauen und bewusstes Beobachten werden geschult, der Blick auf verborgene Details gelenkt – ebenso wie auf offensichtliche Situationen. Die wahrgenommenen Phänomene werden kommuniziert, dabei erfordert die Formatvorgabe SMS mit seiner beschränkten Zeichenzahl ein überlegtes Selektieren und Formulieren, gleichzeitig erleichtert das Medium der Kurznachricht ein spontanes Mitteilen der eigenen Beobachtungen. Subjektive Sichtweisen und Vorurteile werden benannt, gewissermaßen auf den Tisch gelegt. Im Verorten und Gegenüberstellen kann Abstand genommen werden von der eigenen Betroffenheit, können Besonderheiten oder Häufungen erkannt werden. Daraus entstehen Herausforderungen für diesen Raum – und damit die Themen für die Weiterarbeit.

Grün- und Freiräume, Orientierung, Umbruch, Sicherheit, Kommunikation, ungenutzte Räume und Oasen. Dies sind die Themen, welche sich aus der ersten Annäherung herauskristallisieren. Den Phänomenen wird nun nachgespürt, eine Fotogeschichte soll entstehen. Beim erneuten Suchen und Beschreiben geht es darum, eine Sensibilität für die unterschiedlichen Facetten und Ausprägungen des gewählten Themas zu entwickeln, Kategorien zu bilden und zu benennen, Umfang und Bedeutung des Themas zu erkennen. Nach den wörtlichen Formulierungen im ersten Schritt werden hier Bilder zum Kommunikationsmedium. Fotos in linearer Anordnung, in Gegenüberstellungen oder in ihrer Vielzahl vermitteln erste Fragen und Positionen.

Phase 2: Raum analysieren

Mit dem Ziel, ein tieferes Verständnis für die beobachteten Raumphänomene zu erlangen, werden Fragen formuliert, Antworten gesucht, Hypothesen aufgestellt. Diese Ansätze werden in einer Netzgrafik visualisiert, welche als Grundlage für die weitere Recherche dienen wird. Das schnelle, unkomplizierte Arbeiten mit Begriffen, Verbindungslinien und Pfeilen ermöglicht eine Ad-hoc-Darstellung und Offenlegung von Gedankenschritten. In der Diskussion und Reflexion von möglichen Einflussfaktoren werden Zusammenhänge erkannt oder neu besetzt. Wesentliche Einflussfaktoren werden gefiltert und – arbeitsteilig – vertiefend recherchiert. Dabei werden unterschiedliche Quellen herangezogen und befragt. Die verschiedenen Arten von Quellen und ihre jeweilige Bedeutung bzw. Vertrauenswürdigkeit werden ebenso diskutiert wie die recherchierten Inhalte.

In der Raumanalyse werden die Rechercheergebnisse interpretiert, Tendenzen herausgearbeitet und in Karten, Grafiken und Text-Bild-Collagen dargestellt. Dazu ist es notwendig, die recherchierten Inhalte entsprechend gegenüberzustellen,

sie zu selektieren und anzuordnen, aber auch offen dafür zu sein, bislang unerkannte Zusammenhänge zu entdecken. Es werden Kategorien gebildet und ihre Ausprägungen so präzise wie möglich benannt. In vielen Fällen ist dann eine Nachrecherche sinnvoll. Im Wesentlichen findet in diesem Schritt die Fokussierung dessen statt, was in der Netzgrafik im Schritt zuvor „ausgebreitet“ wurde. Die Kommunikation der Ergebnisse soll Überblick und Diskussionsgrundlage schaffen. Dazu werden Begriffe gegenübergestellt, Zitate, Zahlen und Bilder angeordnet, Zeitleisten eingeführt, Layer übereinander gelagert, Legendenkategorien entwickelt etc.

Phase 3: Raum entwickeln (*Performative Praxis*)

Aus den analysierten Herausforderungen wird nun in die Zukunft gedacht. Ziele werden formuliert, Zukunftsbilder entwickelt. Dies geschieht auf einem etwas höheren Abstraktionsniveau, um nicht an der möglicherweise zu kurzfristig gedachten Lösung von Einzelproblemen hängen zu bleiben. Vielmehr werden Visionen skizziert, welche als Positionen, also Grundhaltungen in der Planungsaufgabe, zu verstehen sind. Diese dienen einerseits einer entsprechenden Interpretation des heutigen Raums wie auch zur Entwicklung von Maßnahmen, Strategien und Interventionen für den zukünftigen Raum. Ein Text-Bild-Statement ermöglicht es, die Vision prägnant darzustellen, damit auch gewissermaßen zu inspirieren und zu provozieren.

Eine Intervention wird geplant. Dabei geht es weder um konkrete Problemlösungen, noch um nachhaltige Veränderungen. Vielmehr wird mit einem minimalen Eingriff in den Raum das Zukunftsbild sichtbar gemacht, ein Denkanstoß in den Raum gesetzt. Das Endergebnis bleibt offen, die Intervention ist als ein kleines Experiment zu betrachten. Man lernt am eigenen Handeln und überdenkt das Verhältnis von Planung, dem Raum und seinen BewohnerInnen. Begriffe wie Partizipation, bottom-up und top-down, Raumproduktion bekommen eine neue Bedeutung. In der Organisation der Intervention heißt es konkret zu werden, was Material, Ablauf, TeilnehmerInnen, Varianten etc. betrifft. Es wird zur Herausforderung, Klarheit über die eigenen Ressourcen und Möglichkeiten zu bekommen und diese sinnvoll einzusetzen. Im Skizzieren der eigenen Arbeit als Handlungsanleitung wird die Vorgehensweise nachvollziehbar gemacht.

Der Eingriff in den Raum findet statt. Die eigene Haltung wird im Sich-Positionieren oder im Positionieren von eigenen Produkten im Raum sichtbar und einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Für viele ist dies der erste bewusste Eingriff in Raumprozesse. Das eigene Lernen steht im Vordergrund, Kommunikations- und Raumproduktionsprozesse werden reflektiert und eine Sensibilität für Raumsprüche wie auch für Mögliches und Unvorhersehbares beginnt sich zu entwickeln. Deshalb ist die Dokumentation und Reflexion des gesamten Prozesses von wesentlicher Bedeutung. Daraus entstehen neue Fragen und Herausforderungen für zukünftige Arbeiten.

Abb. 70 (folgende Doppelseite): Das Gebiet rund um den neuen Hauptbahnhof in Wien war Themenstellung der Raumwerkstatt. Es ist ein Ort der Transformation. Sein räumlicher und thematischer Bezug zu den angrenzenden Stadtteilen wird in der Raumwerkstatt hinterfragt.



gebührenpflichtig
Parkdauer: 2 Std.
Mo.-Fr., werkt. iv. 9-22

Fabasoft

Stadt orientiert: Straßenzüge, Geschäftslokale, Haltestellen öffentlicher Verkehrsmittel, Sehenswürdigkeiten, Schilder, dauerhafte und temporäre Merkmale, Atmosphären, belebte oder unbesetzte Orte, Kindheitserinnerungen, besondere Erlebnisse, alltägliche Wege, Gerüche, Geräusche, ... Dies alles sind Bestandteile der subjektiven Karten, welche wiederum die Identität von Orten prägen. Die Erfahrung der Studierenden zeigt, dass Orientierung nicht nur durch Stadtpläne, Wegweiser und Funktürme bestimmt wird, sondern dass sich die Menschen im Alltagsgebrauch von Stadt oft aus der eigenen Bewegung und Erfahrung heraus orientieren. Kollektive wie individuelle Faktoren der Orientierung verorteten die Studierenden auf einem Stadtplan als Synthese der mentalen Stadtkarten, wie sie in den Köpfen der Menschen existieren könnten.



Abb. 72: „Mehr als ein Bahnhof“ – der Leitspruch des neuen Hauptbahnhofes wird zum Ausgangspunkt der Studierendenarbeit: „Mehr in Sicht“.

Ausgangspunkt für die Intervention der dritten Phase war schließlich der Slogan des neuen Wiener Hauptbahnhofes „Mehr als nur ein Bahnhof“. Für das Team stellte sich die Frage, was dieses *Mehr* bedeuten könnte und wie es im Zusammenhang mit der Orientierung vor Ort zu verstehen war. Sie erkannten im Mehr v.a. die Möglichkeit, das Bahnhofsgelände nicht nur als funktionale In-

frastruktureinrichtung für Reisende und TouristInnen zu betrachten, sondern als integralen Bestandteil des alltäglichen Lebens: als Arbeitsort, Wohnort, Ort der Versorgung, der Gemeinschaft oder auch als Station auf alltäglichen Wegen. In ihrer Vision sollten vielfältige Möglichkeiten der Begegnung, des Arbeitens, Lebens und Lernens zur Verfügung stehen. Dieser Alltag braucht dann nicht nur Schilder, Zeitpläne, Stadtpläne, Wegweiser etc., wie man sie von Bahnhöfen kennt, sondern er braucht Identifikationsmöglichkeiten für BewohnerInnen und NutzerInnen: Möglichkeiten, um ihre eigenen mentalen Stadtkarten im Austausch mit den anderen zu generieren und nicht nur möglichst schnell von einem Ort zum anderen zu kommen.

Dieses Mehr ist nach Ansicht der Studierenden bereits vorhanden, es existiert in den Köpfen und alltäglichen Handlungen der Menschen. Es sichtbar zu machen und damit neue bedeutungsgeladene Orientierungsmöglichkeiten zu schaffen, mentale Stadtkarten zu ergänzen und zu erweitern, war das Ziel der Intervention. Das Mehr wird im Kontakt mit der Stadt und ihren Menschen erschlossen und zur Verfügung gestellt. Die Studierenden besorgten sich Straßenkreiden und baten Menschen auf der Straße, das Ziel ihres Weges aufzuschreiben und dies mit dem entsprechenden Richtungspfeil zu versehen. Es entstanden dadurch kurze Momente der Begegnung und der Kommunikation. Lang genug, um etwas auszutauschen, kurz genug, um die Menschen nicht unangenehm aufzuhalten.

Diese Momente enthielten auch die Möglichkeit zu weiterführenden Gesprächen über das Stadtviertel, das



Abb. 73–82: PassantInnen werden gebeten, mit Straßenkreiden aufzuschreiben, wohin sie gerade gehen. In der Platzierung dieser minimalen Botschaft findet eine individuelle Verortung im Raum statt. Gleichzeitig wird ein neues bedeutungsgeladenes Orientierungsnetz für andere PassantInnen geschaffen.

Thema der Orientierung, das Studium der Raumplanung oder darüber, was aufgeschrieben wurde. Für die Menschen war es ein Innehalten und ein kurzer Gedanke, vielleicht auch nicht mehr. Was bleibt, sind Richtungspfeile, die alltägliche Orte und Handlungen – ein buntes Bild an städtischem Alltagsleben – zeichnen. Dadurch entstehen auch für andere Menschen Momente des kurzen Anhaltens, um zu lesen, was andere geschrieben haben, sich darüber zu wundern oder zu freuen und vielleicht eigene Gedankengänge dazu zu entwickeln. Neue Bedeutungen und Orientierungsmöglichkeiten werden aus der Bewegung heraus generiert und für die Wahrnehmung in der Bewegung durch die Stadt platziert.

Zur Methode

Jede Phase dieses Projektes war von performativen Momenten geprägt: das Fragen nach dem Weg zum Belvedere, das die Studierenden zu Reisenden macht und die PassantInnen zu Wissenden, das Konstruieren und Testen unterschiedlicher Gesprächssituationen und schließlich das Sichtbarmachen der Alltagswege der Menschen. Durch diese Alltagswege werden Räume, Wirklichkeiten und mentale Stadtkarten jedes Mal aufs

Neue reproduziert. Die Kreidepfeile sind Zeichen dieser alltäglichen performativen Produktion von Raum. Die Aufforderung und das Zur-Verfügung-Stellen der Straßenkreiden stellen den Impuls zu einer kleinen Aufführung dar: Alltagsperformance wird im Kreidezeichnen überspitzt und reduziert auf wenige Worte mit einem Richtungspfeil dargestellt. Die mentalen Stadtkarten werden auf diese Weise materialisiert.

Die Intervention provoziert eine Unterbrechung im Alltagsrhythmus für die Menschen. Sie ist ein sichtbarer Eingriff vor Ort und gibt einen Impuls zur Reflexion darüber, welchen Anteil die eigenen Alltagswege und individuellen Bilder an der städtischen Identität haben. Es entsteht auch eine Möglichkeit der Identifikation mit dem Ort und dem Weg, es findet eine Aneignung im Platzen einer minimalen Botschaft statt.

Die Situation wird mit einer konkreten Frage und einfachen Mitteln (der Straßenkreide) initiiert, ermöglicht aber einen weiten Interpretationsspielraum. So kann die Antwort derselben Person sich auf unterschiedliche Aspekte beziehen, je nachdem, was für die Person in diesem Moment im Vordergrund steht und auch was sie von sich preisgeben möchte. Aber auch im späteren Lesen

der Begriffe durch andere Personen werden Denk- und Interpretationsräume eröffnet, die Reflexionen über die Stadt, die eigenen Wege oder bestimmte Themen anregen – oder auch darüber, warum dieser Richtungspfeil hier zu sehen ist.

Die Reduktion auf einen Begriff und einen Pfeil, auf ein kleines Bild im Stadtraum, eröffnet eine Welt an unsichtbaren Räumen, individuellen Handlungen und eigenen Assoziationen. Die geschriebenen Worte können die Kraft haben zu berühren. Um aber die Situation überhaupt erst möglich zu machen, stellte sich für die Studierenden auch die Frage, wie sie die Menschen ansprechen, um sie nicht zu verstören, bevor sie überhaupt eine Frage stellen konnten. Sensibilität für Körpersprache, Mimik und Gestik wird hier bedeutsam.

Die Richtungsweiser als Symbole für Orientierung werden aufgegriffen und verfremdet, in einem anderen Kontext reproduziert. Sie sollen hier nicht den schnellsten Weg anzeigen, sondern Wirklichkeiten und die Vielfalt von Stadt sichtbar machen. Die Spielregeln in diesem urbanen Spiel sind recht einfach gehalten: Frage, Antwort und die Aufforderung, die Antwort aufzuschreiben. Auch die Antworten werden

in einen neuen Kontext gesetzt. Sie haben nicht mehr nur die individuelle Bedeutung für die Person, die sie aufschreibt, sondern eine allgemeinere Bedeutung im Kontext der Stadt. Die einfachen Spielregeln ermöglichen ein Experimentieren: auf unterschiedliche Bevölkerungsgruppen zugehen, die Aktion an unterschiedlichen Orten, zu unterschiedlichen Zeiten zu testen, verschiedene Kommunikationsstrategien anwenden, um Menschen zum Mitmachen zu motivieren.

Zu den Bedingungen

Die Studierenden versuchen sich in einem direkten Zugang zu den Menschen: im Alltag auf der Straße. Sie sprechen sie an, zeigen dabei Respekt und Interesse. Für die Menschen ist es eine spielerische, einfache Aufgabe mit bekanntem Material (Straßenkreide, Richtungspfeile).

Im direkten Gespräch ergibt sich eine Situation der Begegnung und des Austauschs. Aber auch das Geschriebene ermöglicht Begegnung, unabhängig vom direkten Kontakt. Schreiben und Lesen können zeitlich versetzt voneinander passieren, individuelle Stadtnutzungen treffen dabei aufeinander.

Diese Intervention baut darauf auf, dass die Menschen selbst aktiv

Abb. 83 (links): In der Kontaktaufnahme mit PassantInnen und der einfachen Aufforderung zum Niederschreiben des aktuellen Wegziels wird die Lebenswelt Stadt thematisiert.



Abb. 84 (rechts): Der individuelle Blick auf die Stadt wird festgehalten und für andere sichtbar gemacht.



Abb. 85 (links) und 86 (rechts): Die Aufforderung der Studierenden ermöglicht weiterführende Gespräche und Möglichkeiten des Informationsaustausches.

werden. Sie beschreiben (im wahrsten Sinn des Wortes) einen konkreten Ort in der Stadt mit ihrer individuellen Geschichte. Das, was sie laufend in ihrem Handeln erzeugen, wird hier sichtbar und lesbar. Es ist ein kleiner Moment der Aneignung. Auch wenn die Kreide spätestens beim nächsten Regen verschwunden ist, bleibt dieser Moment des bewussten Sich-Platzierens in der Stadt. Weitergedacht könnten hier Ansätze für andere Formen des Sich-Einbringens in den städtischen Alltag und des Platzierens auch weitreichenderer Botschaften entstehen.

Konstruierte Wirklichkeiten

Es entsteht ein Begegnungsraum zwischen Menschen untereinander, aber auch zwischen Menschen und ihren Spuren (den Kreidezeichen). Die Intervention lässt Menschen teilhaben an den Alltagswegen anderer. Sie erzeugt Kontaktpunkte. Öffentlichkeit wird hergestellt, indem individuelle Handlungen sichtbar und für andere verfügbar gemacht werden. Öffentliche Räume werden mit individuellen Bezügen beschrieben. Es eröffnet sich die Möglichkeit zur temporären Raumanneignung, sowohl im Moment des Schreibens als auch im Moment des Erinnerns und Reflektierens.

Bedeutungstransformationen finden statt, indem neue Bezüge in der Stadt sichtbar werden, aber auch dadurch, dass der Richtungspfeil als allgemeingültiger Wegweiser zu einem individuellen, subjektiven Medium wird. Durch seine Interpretationsoffenheit bekommt er aber wiederum einen universellen, kollektiven Charakter. Bedeutungen werden im Schreiben und im Lesen produziert.

Die Studierenden erlernen unterschiedliche Formen und Bedingungen, mit den PassantInnen Kontakt aufzunehmen, und erfahren dabei neue Möglichkeiten der Kommunikation. Sie erkennen, welche Strategien unterstützend, welche hindernd wirken oder was die Menschen skeptisch, misstrauisch, ablehnend, unsicher macht. Dieses Team hat in jeder Phase des Projekts neue Kontaktmöglichkeiten mit der Stadt und ihren Menschen gesucht und dabei die entsprechenden Kommunikationsmöglichkeiten getestet.

Zuwanderer am Zug [D2] Urbane Transformationsprozesse

Von der Baustelle ausgehend machten sich die Studierenden dieses Teams³ auf die Suche nach Transformationsprozessen in der Umgebung. Situationen des Umbruchs fanden sie in der gebauten Umgebung, in der Verkehrsinfrastruktur, in der Wirtschaft, in den gesellschaftlichen Strukturen und in Themen der Migration. Eine erste Fotoserie macht auf diese Aspekte aufmerksam, welche die Studierenden in den kleinen Details wie auch in den großen Zusammenhängen erkannten und dokumentierten.

Der Bahnhof wurde zum Sinnbild für diese Transformationsprozesse, er ist die Schnittstelle zwischen einem Hier und Dort, er ist Ankunftsort für TouristInnen, MigrantInnen, StudentInnen etc. Im Bild des Bahnhofs spiegeln sich Migrationsbedingungen und ihre Bedeutung für die Gesellschaft in unterschiedlichen Epochen. Vom feierlichen Empfang der Gastarbeiter über die Deportationen im 2. Weltkrieg bis hin zur heutigen Schlüsselarbeitskraft reichen die Recherchen der Studierenden zu diesem Thema.

3 Braun/ Pieritz/ Schön 2011

Abb. 87: Studierendenarbeit der Raumwerkstatt (Phase 2). Auf einer Zeitleiste werden einschneidende bauliche wie gesellschaftspolitische Entwicklungen rund um das ehemalige Südbahnhofgelände dokumentiert. Das Thema der Migration und die Bedeutung des Bahnhofs darin wird zu einem zentralen Thema.

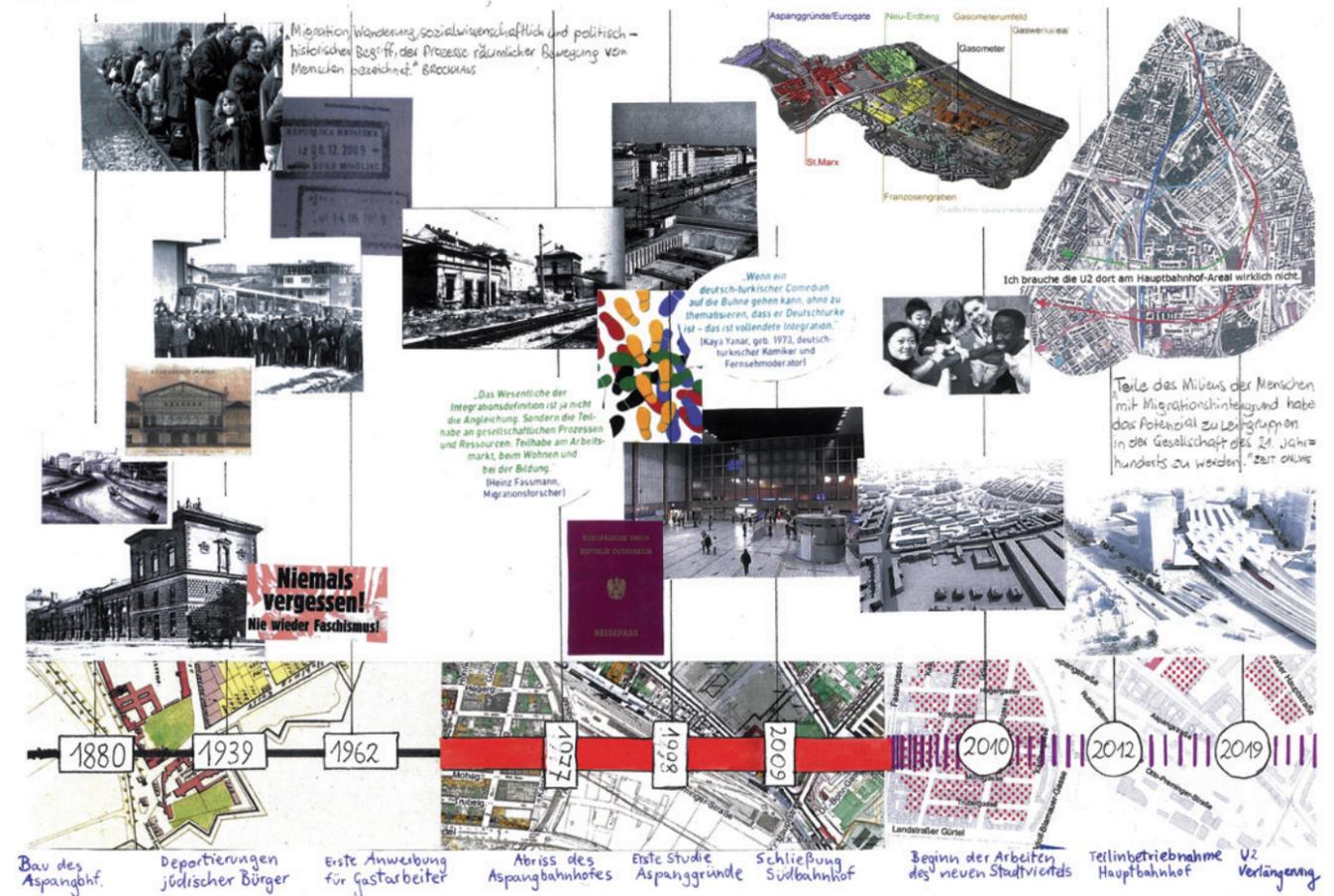




Abb. 88 (oben) und 89 (unten): An Orten des Wartens, Ankommens und Abfahrens werden Menschen gebeten, den Begriff der Arbeit in ihrer Muttersprache zu notieren.

Abb. 90 (rechte Seite): Die entstandenen Schriftstücke werden zum Material für die Installation.

bedeutet es, nicht Schlüsselarbeitskraft zu sein und dennoch in Wien anzukommen? Würdige Arbeitsbedingungen und respektvolle Kommunikation können eine positive Grundlage schaffen, wenn Bedeutungen und Wertschätzungen neu geschrieben werden sollen.

Sprache und Arbeit – daraus entsteht die Intervention. Die Studierenden machen sich mit Block und Stift auf den Weg zu den Bahnhofshallen und Bahnsteigen. Sie bitten die Menschen, den Begriff Arbeit sowie ihren eigenen Beruf in ihrer Muttersprache zu notieren. Diese kleinen Zwischenprodukte wurden vergrößert ausgedruckt und auf die vorhandenen Bauzäune um die Baustelle des neuen Hauptbahnhofs befestigt. Damit stellen sie eine Projektion der studentischen Zukunftsvision auf das Gelände des neuen Hauptbahnhofs inklusive der geplanten Wohnquartiere dar – gleichzeitig eine Art Willkommensgruß für die laufend am Bahnhof ankommenden Menschen.

Es ist eine sehr interpretationsoffene Arbeit, denn die Begriffe könnten genauso gut ein Verweis auf den umfassenden Einsatz von Arbeitskraft auf der Baustelle sein. In jedem Fall produzieren sie Fragen rund um das Thema: Wo finden wir Arbeit? Welche Art von Arbeit ist gemeint? Bin ich auch damit gemeint? Ist es die Suche nach Arbeit, eine Klage über Arbeit, ... ?

Zur Methode

Die Arbeit dieses Teams bewegt sich zwischen Performance und Installation. Sie initiiert ein Nachdenken über das Phänomen der Arbeit in Bezug auf Kultur, Migration, Sprache. Dies geschieht in zwei unterschiedlichen Situationen:

in der Befragung und Aufforderung, das Wort für Arbeit in der eigenen Sprache aufzuschreiben, sowie in der Installation dieser Worte am Bauzaun. Das Aussprechen der Frage und das Niederschreiben der Antwort werden zur Aufführung der Reflexion über das Phänomen der Arbeit aus der eigenen Kultur und Sprache heraus. Die Installation am Bauzaun hat zum einen symbolischen Charakter (die Baustelle, das Ankommen, die Sprache etc.), zum anderen verweisen die platzierten Worte auf keine vordefinierten Bedeutungen, sondern stehen hier als Bedeutungsträger, welche erst mit den entsprechenden Inhalten zu belegen sind: sowohl in der individuellen Auseinandersetzung der Menschen mit dem Thema als auch in der Planung und Entwicklung des Hauptbahnhofgeländes.

Dem Bauzaun bzw. dem zukünftigen Stadtviertel werden also nicht *Bedeutungen* hinzugefügt, sondern *Bedeutungsträger*. Es wird kein physischer Raum gebaut, obwohl materielle Elemente platziert werden, sondern es wird ein Imaginations- und Denkraum eröffnet. In Anlehnung an das performative Handeln kann hier eine Art performatives Denkhandeln bestimmt werden: Im Denken und Reflektieren über den Begriff der Arbeit in und für unterschiedliche Kulturen – bzw. konkreter für MigrantInnen in Wien – wird dieser Denkraum erzeugt, der nach den Studierenden wesentlich für die Entwicklung des Hauptbahnhofes wäre. Bedeutungen werden reflektiert, produziert und transformiert.

Die Intervention stellt durch die Befragung der Menschen eine Unterbrechung im alltäglichen Verkehrsfluss (auf dem Weg zur Arbeit, in die Schule

etc.) dar. Dieser Eingriff wird durch eine Frage und Aufforderung provoziert. Am Bauzaun ist es dann das geschriebene Wort in unterschiedlichen Sprachen, das diese Verschiebung im Alltag produziert. Wiederum auf den Wegen der Menschen entstehen durch diese kleine Veränderung Wahrnehmungsimpulse, die Fragen aufwerfen können, ohne sie als Fragen zu formulieren. Der Impuls wird durch das Vergrößern und Aufhängen der Worte erzeugt, während der Raum in erster Linie in den Köpfen der Menschen entsteht – ein Imaginationsraum. Die Studierenden arbeiten mit einer klaren Frage, mit einfachen Materialien und eröffnen gleichzeitig weite Interpretationsmöglichkeiten und Denkräume.

Sie verwenden ein ästhetisches Mittel: freischwebende, auf die Baustelle projizierte Begriffe. Dabei greifen die Studierenden Vorhandenes auf, wie z.B. Worte, Sprachen, die Baustelle, den Bahnhof, Migration und die Frage nach Arbeitsmöglichkeiten und -bedingungen, und setzen dies in neue Kontexte und Bezüge zueinander. Vorhandene Themen werden aufgeführt und sichtbar gemacht. Im Denkhandeln der Menschen können über Assoziationen, Zusammendenken, improvisierende Denkbewegungen etc. neue Ideen entstehen.

Es ist eine sehr bildhafte Arbeit: die Baustelle im Hintergrund, der Moment des daran Vorbeigehens, im Vorbeigehen lesen, die Worte im Nichts, ... Diese Arbeit lebt von der Denk- und Imaginationskraft der Menschen. Sie funktioniert (nur) ohne Erklärungen, denn Erklärungen würden genau diesen Denkraum, den die Arbeit produziert, abschwächen.

TRABAHO

POSO

MAGLIMS NGA
BAHAY

秘書

Kacup

Fabrik. Arbeiterin

Работа

εργασία

红十字

工作

walang trabaho

TAGALOG

'ΕΡΕΥΝΑ

仕事



工作

EKRO
WEN
01 - 800 70 00
KRIEGLACH
1000 - 1001

Zu den Bedingungen

Die beiden Momente der Intervention bieten unterschiedliche Möglichkeiten der Annäherung. In der Befragung gehen die Studierenden auf die wartenden Menschen im Bahnhof zu und stehen auch für Gespräche zur Verfügung, falls die Befragten mehr über das Projekt erfahren wollen. Die Worte am Bauzaun hingegen können im Vorbeigehen wahrgenommen werden. Sie stellen in diesem Sinne keine Unterbrechung dar, sondern bieten eine Möglichkeit der offenen Interpretation und Reflexion.

In beiden Momenten (der Befragung und der Installation) ist es allen Menschen gleichermaßen möglich, an den Kommunikations- und Denkräumen teilzunehmen. Die Studierenden berichteten jedoch auch von einer Einschränkung in der Zugänglichkeit, nämlich dann, wenn eine Person nicht schreiben bzw. lesen konnte. Sie berichten auch, dass die Menschen eher bereit waren, ihr Wort für Arbeit auf ein Blatt Papier zu schreiben, wo bereits Worte in anderen Sprachen standen, als auf ein leeres Blatt Papier. Die Tatsache, Teil eines Ganzen zu sein, nicht der Mittelpunkt, scheint hier eine gewisse Sicherheit zu schaffen.

Der Moment der direkten Kommunikation war letztendlich für die Studierenden befruchtender, da sie hier direkt Reaktionen und Rückmeldung bekamen. Die eigene Offenheit in der Installation provozierte hingegen etwas Unsicherheit unter den Studierenden. Aber auch hier findet eine Begegnung statt, jedoch auf etwas abstrakterer Ebene: Menschen treffen auf den Begriff der Arbeit, auf Sprachen und Schriftbilder.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in der gedanklichen und interpretativen

Handlung. Sowohl in der konkreten Beantwortung einer Frage wie auch in der Wahrnehmung der Schriftbilder finden Denk- und Reflexionsmomente statt. Im besten Falle (im Sinne der Studierenden) ist es eine Auseinandersetzung mit Themen des Städtischen und den Lebens- und Arbeitsbedingungen von Menschen egal welcher Kultur.

Konstruierte Wirklichkeiten

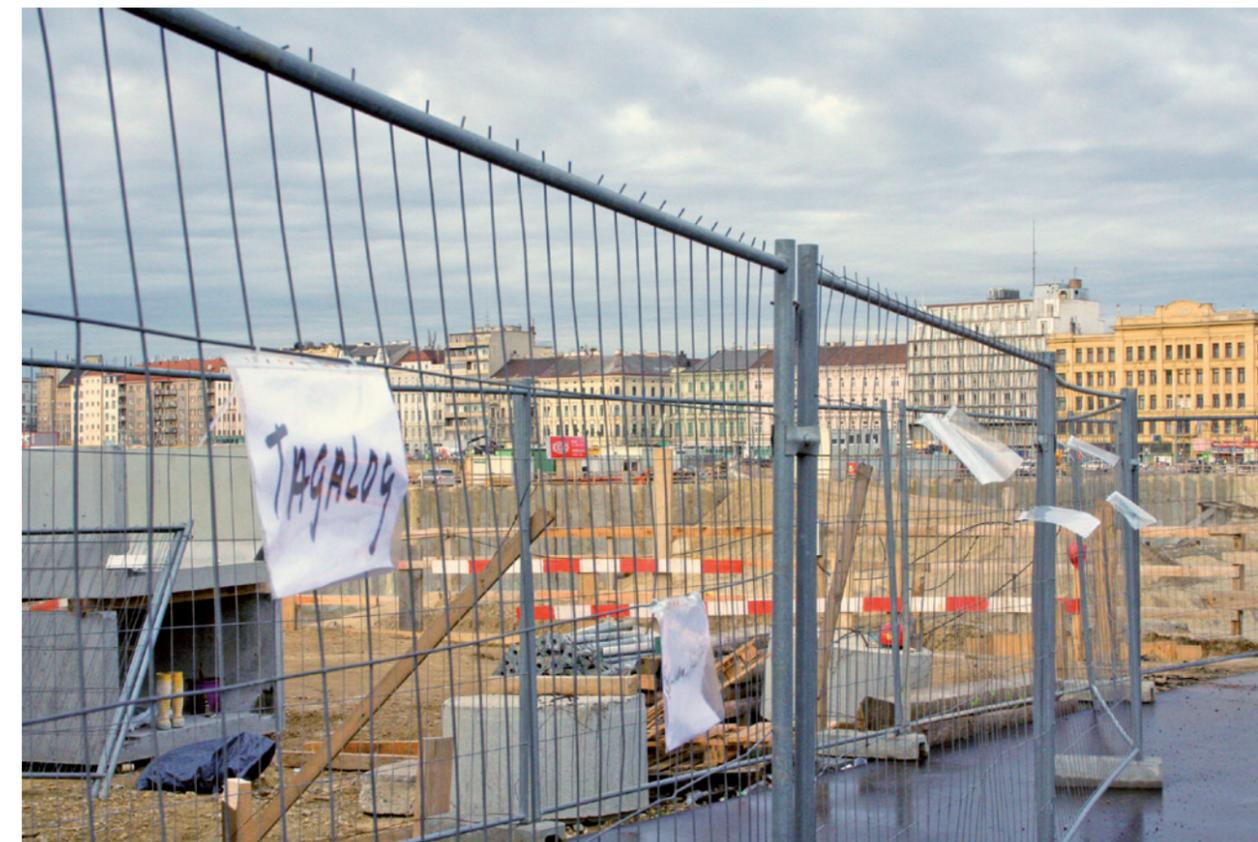
Es werden im Wesentlichen zwei Situationen konstruiert: zum einen der Raum der Kommunikation in der Suche nach den verschiedenen Worten für Arbeit, zum anderen der Imaginationsraum bei der Baustelle am Bahnhof. Öffentlichkeit wird geschaffen, indem ein Thema öffentlich platziert wird. In der Befragung und der Installation wird Aufmerksamkeit erzeugt für die Vielfalt an Kulturen und Sprachen. Der Begriff der Arbeit (im Niederschreiben in der Befragung und im Lesen am Bauzaun) kann ein Impuls sein, über Arbeitsmöglichkeiten und -bedingungen zu reflektieren. In dieser Reflexion wird eine eigene Position zu diesem Thema entwickelt – eine gedankliche Aneignung des Themas.

Der Bauzaun wird zum Text, der jedoch mit sehr individuellen Bedeutungen belegt werden kann. Die Masse des immer gleichen Begriffs, in unterschiedlichen Sprachen auf die Baustelle und das zukünftige Stadtviertel projiziert, schafft eine Zusammenführung der Themen Stadtentwicklung, Migration, Arbeitsbedingungen und Sprache, welche in ihrem bewussten Zusammendenken als Potenzial zu neuen Bedeutungen und Erkenntnissen führen können.

Der Lernprozess der Studierenden lag jedenfalls im Umgang mit den Men-

schen: im Auf-sie-Zugehen, im Ansprechen. Ein wesentlicher Schritt war das Abstrahieren der eigenen konkreten Lern- und Erfahrungsprozesse im Laufe der Recherche auf die interpretationsoffene Ebene der Intervention. Die Studierenden hatten dennoch das Bedürfnis, die Reaktionen der Menschen festzuhalten (was bei dem stark gedanklichen, unsichtbaren Charakter der Intervention wohl nur in einer weiteren Befragung möglich gewesen wäre) und ihnen ihre Intervention zu erklären. Hier wird die Notwendigkeit des wiederholten Experimentierens mit Aktionen dieser Art im Stadtraum deutlich, um damit ein Umfeld zu schaffen, das Offenheit und Sicherheit gleichermaßen bietet – sowohl für die Intervenierenden als auch für die BewohnerInnen und PassantInnen.

Abb. 91 (vorige Doppelseite) und Abb. 92 (unten): Der Bauzaun stellt eine Grenze dar zwischen dem heutigen Alltag des Ankommens und Abfahrens am ehemaligen Südbahnhof und der projizierten Zukunft des Geländes. In der Installation dient er als Projektionsfläche für Werte, Ziele und Sehnsüchte. Die platzierten Worte sind ein Willkommensgruß und eröffnen gleichzeitig Freiräume des Denkens.



Vienna Communication Station [D3]

Kommunikation und Interaktion in der Stadt

Dieses Team⁴ erkennt in seinen Raumerkundungen Kommunikation als städtischen Alltag – auch dann wenn vielleicht gerade niemand spricht. Auf der Suche nach Kommunikationsspuren finden sie Hinweisschilder, Graffitis, Buslinien, Haltestellen, Werbebotschaften, Verkaufsgespräche, Briefträger, Menschen in der Mittagspause, Tisch und Stühle, unachtsam Weggeworfenes und vieles mehr. In einer Fotocollage werden diese Situationen dokumentiert – überlagert von der Hauptbahnhofplanung. Was wird dort möglich sein? Welche Orte

und Arten der Kommunikation werden entstehen? Werden Möglichkeiten des Austausches mit den angrenzenden Stadtvierteln geschaffen?

Im zweiten Schritt wird das schon weite Kommunikationsfeld noch weiter ausgebreitet. Auf der Suche nach geschichtlich bedeutsamen Kommunikationssituationen sowie nach Definitionen für Kommunikation aus unterschiedlichen Fachdisziplinen werden für die Studierenden vielfältige Bezüge sichtbar. Es entsteht eine Text-Bild-Collage, die wesentliche Erkenntnisse zusammenträgt

⁴ Kästner/ Leimer/ Niessner/ Schneider 2011

Abb. 93: Studierendenarbeit der Raumwerkstatt (Phase 1). Auf der Suche nach Kommunikationsspuren werden vielfältige Formen der Interaktion und des Austausches gefunden und dokumentiert. Die Planung des Hauptbahnhofes legt sich als Fragezeichen über diese bestehende Alltagswelt.



und gegenüberstellt. Kommunikation erkennt das Team als Schlüssel zum gesellschaftlichen, geschichtlichen und räumlichen Umfeld.

In der Intervention wollen die Studierenden die zuvor erfahrene Weite fokussieren. Kommunikation braucht, ihren Erkenntnissen nach, Orte und Gelegenheiten. Diese These zu überprüfen und gleichzeitig aktiv im städtischen Geschehen einzugreifen, d.h. Orte und Gelegenheiten der Kommunikation zur Verfügung zu stellen, ist ihr Ziel. Sie nennen ihre Aktion: „Space Invaders. Eine Studie zur Kommunikationsbereitschaft im Alltag.“ Orte definieren sie durch das Bereitstellen und Positionieren von Tisch und Stühlen. Anknüpfungspunkt für Kommunikation sind Tee und Kekse sowie Papier und Stifte. Damit wollen sie Angebote als Impulse zur Verfügung stellen, um mit anderen, fremden Menschen ins Gespräch zu kommen.

Die Studierenden testen dies an verschiedenen Orten. Auf das kalte Wetter sind sie vorbereitet, sie statten sich mit warmen Decken aus. Trotzdem wird natürlich das Wetter zu einem wesentlichen Faktor, der die Menschen tendenziell davon abhält, im Freien Platz zu nehmen. Daraus entsteht eine weiterführende Reflexion über die Bedeutung öffentlicher Räume in der kalten Jahreszeit: Wo gibt es Orte und Gelegenheiten außerhalb von konsumdefinierten Räumen, Orte und Gelegenheiten, die möglichst offen für alle sind?

Zur Methode

Die Studierenden wenden in ihrer Intervention performative Methoden an: Sie platzieren sich selbst als Kom-

munikationsimpulse und unterstützen dieses Vorhaben mit Tisch, Stühlen, Tee und Keksen. Dieser neue Raum entsteht in der Präsenz der Studierenden und vergeht, wenn sie wieder weg sind. Ihr Sich-Einmischen in den städtischen Alltag besteht in erster Linie im (Sich-) Positionieren und weiters im Ansprechen und Einladen der PassantInnen – d.h. in ihrem aktiven Handeln vor Ort. Die Studierenden stellten dabei eine bekannte Situation (das Gespräch an einem gemeinsamen Tisch) an einen neuen Ort, in einen neuen Kontext. Wesentliche Kommunikationsmittel in dieser Intervention sind Positionierungen, Körperhaltungen, Gesten, Blicke etc. im Vorbeigehen, im Sich-Annähern oder in der Einladung.

Es ist ein einfaches Angebot, das mitten im Alltag stattfindet. Es ermöglicht eine Beobachtung aus der Ferne, wie auch ein Sich-Einbringen am Gesprächstisch. Dieses Angebot wird von den Studierenden wiederholt getestet. Damit wird es zum Experiment. Für die Studierenden ist es von Bedeutung, dass ihre „Station“ so einfach handhabbar und transportierbar wie möglich bleibt, um einfache, schnelle Ortswechsel zu ermöglichen. Sie machen sich zudem Gedanken darüber, wie sie eine entsprechende Vertrauensbasis schaffen können. Dazu zählt für die Studierenden, ein gepflegtes Äußeres aufzuweisen, offen auf die Menschen zuzugehen und ihnen im Gespräch respektvoll und ehrlich gegenüberzutreten.

Die einfache Situation (kurze Gespräche an einem gemeinsamen Tisch) ermöglicht einen interpretationsoffenen Umgang mit der Situation: Die Grundstruktur wird mit einigen wenigen

Elementen definiert, der Rest kann sich entsprechend der Situationen vor Ort entwickeln. Das Gespräch steht für Themen unterschiedlichster Art zur Verfügung, die Studierenden wollen damit nicht Inhalte vermitteln, sondern eine Struktur schaffen, die es erst ermöglicht, Inhalte auszutauschen.

Zu den Bedingungen

Begegnung und Austausch wurden zum zentralen Thema der Intervention. Dies ist im kleinen Rahmen jedenfalls gelungen, sowohl in dem Fall, dass sich jemand dazu setzt und sich einbringt, als auch in dem Fall, dass die Leute im Vorbeigehen mit diesem anderen Raum konfrontiert werden, der vielleicht eine Frage auslöst oder eine Möglichkeit aufzeigt. Auch für die Studierenden stellt dies einen besonderen Begegnungsraum dar. Sie kommen in eine neue Form von Kontakt mit Menschen (auch anderer Gesellschaftsschichten), und sie werden konfrontiert mit dem Alltag eines Ortes, den sie aus einer neuen Position betrachten.

Das Positionieren von Tisch und Sesseln erzeugt kleine Verschiebungen in den Wegen und der Wahrnehmung der Menschen. Sie ändern vielleicht ihren Weg, um auszuweichen, oder setzen sich dazu. In ihrem Handeln drückt sich eine Position aus. Die aktive Teilnahme der Menschen an der Aktion (sich dazusetzen, ins Gespräch kommen) war das Ziel der Studierenden, damit konnten die Menschen selbst Teil einer Intervention werden, die vielleicht wiederum für andere einen Impuls darstellt oder eine Frage aufwirft.



Konstruierte Wirklichkeiten

Die Intervention erzeugt Kommunikationsräume durch das Positionieren und aktive Kommunizieren der Studierenden. Dabei wird Öffentlichkeit geschaffen: ein Ort und eine Gelegenheit, in der einander fremde Menschen kommunizieren und sich austauschen können. Indem sie sich im öffentlichen Raum platzieren, können sie dessen Öffentlichkeit verstärken und als Chance sichtbar machen.

Abb. 94 (oben), 95 (unten) und 96 (folgende Doppelseite): Mit ihrer Kommunikationsinsel schaffen die Studierenden sowohl einen Ort als auch eine Gelegenheit zur Kommunikation. Sie stellten sich selbst als Kommunikationsimpulse zur Verfügung.



DIESER LAGEBESTREIT DIE BENUTZUNG ERFOLGT AUF EIGNE VERANTWORTUNG

Es passiert hier eine *Besetzung* des Ortes, sowohl von den Studierenden als auch von den BewohnerInnen. Der Raum wird für eigene Zwecke genutzt, baut aber gleichzeitig gezielt auf der Integration anderer Menschen auf. Raumaneignung ist keine Handlung in dem Sinne, dass etwas nur für sich selbst beansprucht wird, sondern im Gegenteil als eine Art Multiplikator, der auch anderen die Aneignung ermöglicht. Dabei geht es weniger um den konkreten Ort, als vielmehr um die grundsätzlichen Möglichkeiten, mit Fremden in öffentlichen Räumen zu kommunizieren, die Straßen zu nutzen, um Situationen zu konstruieren, selbst Tisch und Sessel hinauszustellen.

Bedeutungstransformationen finden in temporärer Weise am Ort statt, der über die Aktion einen neuen Sinn erlangt. Aber auch die Studierenden selbst erfahren eine Verschiebung: Sie sind hier nicht die Lernenden an der Universität, sondern aktive Kommunikationsimpulse im öffentlichen Raum. Dennoch treten wesentliche Lerneffekte bei den Studierenden ein. Diese betreffen insbesondere Bedingungen und Faktoren der Kommunikation, d.h.: Welche Angebote können Kommunikation unterstützen? Wie kann ich auf Menschen zugehen? Auch Unterschiede zwischen Orten und Zeiten für die kommunikative Bereitschaft der Menschen etc. sind Themen, die von Studierenden reflektiert werden. Und schließlich erhalten sie über die Informationen in den Gesprächen kleine Einblicke über den Ort und die Menschen.

Für die PassantInnen liegt das urbane Lernen darin, dass sie einen anderen Raum in ihrem Alltag vorfinden, den

sie selbst mitkonstruieren können. Sie finden eine andere Handlungsoption im Alltag vor: eine nicht konsumbestimmte Kommunikation mit Fremden.



Abb. 97: Ein einfacher Eingriff als Impuls.

Fazit – *Performative Praxis als Lernanlass*

Die vorgestellten performativen Interventionen im Stadtraum ermöglichen eine forschende Praxis, welche Lehrende, Studierende und StadtnutzerInnen aktiv in Lernprozesse mit einbezieht. Dies muss nicht in einer großen Aktion passieren, die nachhaltige Veränderungen vor Ort erzeugt. Die Bedeutungstransformation und Wissensgenerierung in den Prozessen der Raumproduktion sind Argumente für diese Methode auch im kleinen Rahmen. Ich verorte in allen vorgestellten studentischen Arbeiten aber auch Potenziale für eine Weiterentwicklung und Vergrößerung des Wirkungsbereiches.

In dem kleinen Rahmen der Lehrveranstaltung für StudienanfängerInnen ermöglicht die Methode der performativen Intervention eine erfahrungsintensive Annäherung an die Phänomene Stadt und Raum. Das Lernen und die Diskussion um Themen der Stadtplanung werden angeregt, auch weil im aktiven Handeln in der Stadt bestimmte Notwendigkeiten aus erster Hand erfahren werden (wie z.B. die Notwendigkeit, in der planerischen und intervenierenden Praxis eine Vertrauensbasis herzustellen).

Die Studierenden wurden von den PassantInnen immer wieder gefragt, was sie hier täten und warum sie auf diese Weise im Stadtraum aktiv würden. Die Lernprozesse im Stadtraum wurden folglich selbst zum Auslöser für weitere Lernprozesse über die Stadt und über das Lernen selbst.

Diese Beispiele zeigen zum einen, dass performative Interventionspraxis als Bestandteil der universitären Lehre der Raumplanung Lernprozesse auf vielfältigen Ebenen anstoßen kann. Zum anderen wird aber auch deutlich, dass diese Lernform auch entsprechende Rahmenbedingungen benötigt. Dazu zählen die Arbeit vor Ort, selbständiges Arbeiten mit entsprechender Diskussion, Zielsetzung und Reflexion sowie die Organisation in Werkstätten, um im Austausch mit Lehrenden und Studierenden das eigene Projekt weiterentwickeln zu können.

Für das Studium der Raumplanung wird verstärkt über Räume und Zeiten zu reflektieren zu sein, welche die Universität Studierenden wie Lehrenden anbietet, um den gegenseitigen Austausch, wie auch den Austausch mit der Stadt, ihren BewohnerInnen und Institutionen zu ermöglichen und zu fördern. Frontalvorlesungen im Zweistundentakt sind jedenfalls nicht dazu geeignet, Lernen im Sinne einer forschenden Praxis zu unterstützen. Viel eher müssen Räume des wechselseitigen Austausches geschaffen und durchgehende Projektzeiten zur Verfügung gestellt werden.

Zudem benötigen experimentelle Lernformen von Seiten der Lehrenden eine Balance zwischen Ergebnisoffenheit, um Lernprozesse zu ermöglichen, und bestimmten Vorgaben, um Orientierung und Unterstützung zu bieten. Lernbereitschaft auf beiden Seiten zählt zu den Grundbedingungen dieser Lernform.

IM ZENTRUM FEDORAS, DER METROPOLE ALS GRAUEM STEIN, STEHT EIN METALLENER PALAST MIT EINER GLASKUGEL IN JEDEM ZIMMER. IN JEDER KUGEL ERBLICKT MAN BEIM HINEINSEHEN EINE BLAUE STADT, DAS MODELL FÜR EIN ANDERES FEDORA. ES SIND FORMEN, DIE DIE STADT HÄTTE ANNEHMEN KÖNNEN, WÄRE SIE NICHT AUS DIESEM ODER JENEM GRUND SO GEWORDEN, WIE WIR SIE HEUTE SEHEN. ES GAB IN JEDER EPOCHE JEMANDEN, DER SICH BEIM ANBLICK DES DAMALIGEN FEDORA VORSTELLTE, WIE MAN AUS IHM EINE IDEALE STADT HÄTTE MACHEN KÖNNEN, DOCH SCHON WÄHREND ER SEIN MINIATURMODELL BAUTE, WAR FEDORA NICHT MEHR DAS GLEICHE WIE VORHER, UND WAS GESTERN NOCH EINE MÖGLICHE ZUNKUNFT GEWESEN WAR, DAS WAR JETZT NUR NOCH SPIELZEUG IN EINER GLASKUGEL.

— *Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte*

Raumplanung und Performanz

Zusammenfassende Reflexionen

„Spielräume lassen“ – so lautet der Titel dieser Arbeit wie auch das Kapitel der Methoden performativer Praxis. Der Begriff des Spielraums verweist damit zum einen auf den Forschungsgegenstand der im theatralen Spiel und in den performativen Interventionen entstehenden Räume und Situationen. Es sind Räume des spielerischen Als-ob und der improvisierten Spontankommunikation. Durch den temporären und experimentellen Charakter der Interventionen eröffnen diese Möglichkeiten der Gestaltung von Räumen ergänzend und parallel zu langfristig angelegten Entwicklungsprozessen. Zum anderen bezieht sich der Titel auf die Funktions- und Wirkungsweise der performativen Interventionen, welche in beabsichtigter Weise Freiräume des Denkens und Handelns herstellen. In der performativen Praxis werden wohlüberlegte Angebote gesetzt, die sowohl Kommunikation als auch Reflexion herausfordern. Obwohl es konkrete Eingriffe vor Ort sind, stellen sie keine definitiven Antworten dar, sondern ermöglichen im Gegenteil das Hinterfragen von Selbstverständlichkeiten. Die Aufforderung „Spielräume lassen“ stellt damit eine Synthese der Antworten auf die im Rahmen dieser Arbeit gestellten Forschungsfragen dar: Denk- und Handlungsspielräume bestehen zu lassen bzw. zur Verfügung zu stellen ist gleichermaßen Potenzial, Bedingung und Methode performativer Praxis.

Ausgangspunkt für diese Arbeit war die Suche nach Möglichkeiten, die unsichtbaren und ungreifbaren Aspekte des Stadtalltags, wie Atmosphäre, Emotion oder Imagination, als Bestandteile von Raumproduktions- und -wahrnehmungsprozessen zu verstehen und dementsprechend in die Raumplanungspraxis zu integrieren. In der Auseinandersetzung mit historischen sowie aktuellen Raumtheorien wird deutlich, dass sich das Phänomen Raum nicht auf seine greif- und messbaren Elemente reduzieren lässt. Dennoch werden diese unsichtbaren Aspekte in der traditionellen

PlanerInnensprache der Pläne, Grafiken und Berichte zumeist ausgeblendet. Dies liegt vor allem daran, dass es an Möglichkeiten ihrer Erfassung mangelt, ebenso wie an Kriterien ihrer Objektivierbarkeit und an entsprechenden theoretischen Grundlagen hierfür.

In meiner Suche nach dem Unsichtbaren lieferte die eigene Tätigkeit als Straßentheatermacherin einen wichtigen Impuls, da das Theater bereits traditionellerweise ein weites Spektrum an Kommunikations- und Interaktionsformen – insbesondere auch im Bereich des Erlebens, des Fühlens und des Imaginierten – bietet. Zudem agieren wir mit dem Straßentheater im öffentlichen Raum der Stadt, wodurch ein intensiver Austausch im direkten Kontakt mit den Menschen entsteht und die Stadt und ihr Alltag auf eine besondere Weise erschlossen werden kann. In der Weiterentwicklung der eigenen Praxis greift man also vielfach auf implizites Wissen zurück, das sich außerdem nur über lange Zeiträume entwickeln konnte. Es ist in den Handlungen der Menschen eingeschrieben und wird durch diese Handlungen weitergegeben. Dieses Wissen aufzuschließen und in der Verschneidung mit dem Wissen aus der Raumplanung produktiv zu machen, war das Ziel dieser Arbeit.

In der eigenen Straßentheaterpraxis konnte eine Vielzahl von Ansatzpunkten definiert werden, welche für das Tätigkeitsfeld der Stadtentwicklung von Bedeutung sein können. So werden in den beschriebenen Situationen gesellschaftliche und räumliche Strukturen sichtbar, ebenso Bedeutungen, Wertigkeiten und Funktionen von Orten. Dabei treten konkurrierende oder sich ergänzende Nutzungen und Nutzungskonflikte zutage, und Bedingungen für die Entstehung von Räumen und Potenziale für ihre Transformationen werden erlebbar und verständlich. Im direkten Austausch mit den Menschen zeigen sich zudem kollektive und individuelle Interessen, Positionen, Visionen, Denkmuster, Umgangsformen, Raumansprüche, Bedürfnisse etc.

In den performativen Situationen werden unterschiedliche Arten von Räumen, etwa Begegnungsräume, Aufenthaltsräume, Aushandlungsräume oder Imaginationsräume produziert. Sie entstehen temporär und in Ergänzung zu vielfältigen anderen Räumen am Ort. Im gemeinsamen Konstruieren lernen wir vom anderen, eigenen uns diese Räume an und reflektieren Strukturen und Gewohnheiten. Es sind immer auch Lernprozesse, die mit dem Eingriff vor Ort initiiert werden. Dadurch bekommt der temporäre Charakter dieser Räume eine nachhaltige Wirkung.

Schließlich finden in den Situationen des Straßentheaters Bedeutungszuschreibungen, -verschiebungen und -erweiterungen statt, welche in kollektiven Interpretationen oder subjektiven Assoziationen erzeugt werden. Diese Bedeutungs-

transformationen können sich dabei zum Beispiel auf den Ort des Geschehens, die im Theaterstück erzählte Geschichte, den städtischen Alltag, die gelebte Kultur und ihre Normen und Gesetze etc. beziehen. Dabei werden Konventionen hinterfragt und Situationen reflektiert. Es finden aber auch Momente emotionaler Berührung oder gesellschaftlichen Zusammenhalts statt. Identifikation und Raumeignung wird damit unterstützt.

Um das Wissen und die Methoden des performativen Handelns im öffentlichen Raum für die Raumplanungspraxis nutzbar zu machen, habe ich in dieser Forschungsarbeit theatrale und performative Situationen auf ihre Wirkungen und Potenziale, Bedingungen und Kriterien, Methoden und Strategien untersucht. Performative Interventionen im Kontext der Stadt werden akutell verstärkt eingesetzt – sowohl in den Bereichen Tanz, Theater und künstlerische Installation als auch in der Architektur und Stadtplanung. Diese Arbeit stellt Diskussionsgrundlagen und Qualitätskriterien zur Weiterentwicklung dieser Praxis zur Verfügung. In der Verschneidung und wechselseitigen Überprüfung von Theorie und Praxis entstanden Thesen zur Beantwortung der in der Einleitung formulierten Forschungsfragen, welche im Folgenden zusammenfassend formuliert werden.

1) Chancen und Potenziale

Performative Praxis im Kontext der Stadt ist in unterschiedlichsten geschichtlichen Epochen zu finden. Seit 1900 etwa aber findet eine intensive theoretische wie praktische Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Performativen statt. Dabei sind sogenannte Performativierungsschübe um die 1920er und 1960er sowie erneut seit etwa der Jahrtausendwende zu beobachten. In der Befassung mit den Theorien des Performativen wird die Definition des Sprachwissenschaftlers John Austin in Bezug auf performative Äußerungen zum Ausgangspunkt vieler weiterer Überlegungen. Performative Äußerungen definiert Austin als wirklichkeitskonstruierend und selbstreferentiell. Im Kontext des performativen Handelns heißt dies, dass im Handeln selbst (neue) Wirklichkeit hergestellt wird und dass dieses Handeln nichts etwas ausdrücken will, sondern dass die Bedeutungen im Handeln erst entstehen. Damit wird ein grundlegender Unterschied zur Planung deutlich. Denn der Plan steht als Zeichen für etwas anderes, d.h. für eine gewünschte Realität, welche in komplexitätsreduzierter Form dargestellt wird. Ob und wann diese Realität dann tatsächlich eintritt, ist nicht vorherzusehen.

Das Potenzial performativer Praxis im Gegenzug liegt in der kollektiven Konstruktion von (Stadt-)Räumen im Hier und Jetzt, welche als Wechselspiel zwischen

Handeln und Wahrnehmen verstanden wird. In diesem Prozess wird Wirklichkeit hergestellt bzw. transformiert, wobei sich der Begriff der Wirklichkeit auf Räume und das Wissen um diese Räume bezieht. Damit wird der enge Zusammenhang zwischen (Alltags-)Räumen und (Alltags-)Wissen in den Vordergrund gestellt: Vorhandenes individuelles wie kulturelles Wissen bestimmt die Konstruktion von Räumen während in dieser Konstruktion selbst wieder neues Wissen generiert wird.

In vielfältigen Formen der Kommunikation und Interaktion im Rahmen von performativen Interventionen entstehen öffentliche Räume, die einerseits integrierend wirken und andererseits Impulse für Lernprozesse (urbanes Lernen) darstellen können. Diese Lernprozesse beziehen sich nicht im Sinne eines pädagogischen Konzepts auf externe, zu vermittelnde Inhalte, sondern auf die Situationen und Räume selbst, in welchen sie entstehen. Die Lebenswelt der Stadt ist gleichzeitig Ort und Gegenstand der Wissensproduktion.

Der aktivierende und wirklichkeitsproduzierende Charakter performativer Interventionen kann die Teilhabe der Menschen an der Gestaltung und Nutzung öffentlicher Räume fördern bzw. herausfordern. In diesen Prozessen der kollektiven Raumproduktion und -aneignung wird die Identifikation mit dem Ort unterstützt, was wiederum Grundlage für einen verantwortungsvollen Umgang in und mit diesen Räumen ist. In der aktiven Auseinandersetzung mit dem Ort und im Erleben anderer Räume entstehen neue Denk- und Handlungsoptionen für die Zukunft.

2) Bedingungen und Kriterien

In der Gegenüberstellung von Theorie und Praxis sowie der eigenen Praxis mit theatergeschichtlichen Phänomenen werden Bedingungen und Kriterien entwickelt, welche für das Herstellen von Öffentlichkeit und das Initiieren von Lern- und Rauman eignungsprozessen von Bedeutung sind. Dies erscheint deshalb sinnvoll, weil performative Interventionen mehr und mehr Eingang in geplante Stadtentwicklungsprozesse finden. Aufgrund der teils sehr unterschiedlichen Disziplinen, die damit in Verbindung gebracht werden, entstehen sehr heterogene Interessen und Inputs in diesem weiten Feld der performativen Interventionen im Stadtraum. Es entstehen höchst unterschiedliche Arbeiten mit ebenso unterschiedlichen Argumentationen und Methoden. Es geht hier also darum, entsprechende Diskussions- und Argumentationsgrundlagen für den Einsatz performativer Interventionen in der Stadtplanung zu schaffen.

Aufbauend auf die Potenziale des Herstellens von Öffentlichkeit und dem Unterstützen von Lern- und Rauman eignungsprozessen werden im Folgenden Anfor-

derungen und Kriterien in drei wesentlichen Punkten zusammengefasst, welche insbesondere für RaumplanerInnen eine Diskussionsgrundlage darstellen können – sowohl in der Beauftragung als auch in der eigentätigen oder kooperativen Entwicklung von performativen Interventionen.

Zugang: Performative Interventionen können und sollen Integration durch vielfältig zugängliche Räume auf unterschiedlichen Ebenen des Verstehens und Empfindens ermöglichen, um damit die Überwindung von Hemmschwellen bei der Teilnahme an öffentlichen Räumen zu unterstützen. Möglichkeiten bieten emotionale Berührung durch das konkrete Angebot, der Bezug zu Alltäglichem, Bekanntem und Vertrautem, oder die Einfachheit bzw. Verständlichkeit des Angebots bei gleichzeitig tiefer Interpretationsmöglichkeit. Aber auch die Überwindung finanzieller Barrieren oder das Vorhandensein einer Vermittlungsperson kann die Teilnahme der Menschen fördern. Um die eigene Intervention kritisch zu beleuchten, kann beispielsweise die Frage gestellt werden, ob Menschen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten teilnehmen, zu denen man als Intervenierender im Normalfall weniger Kontakt hat. Findet nicht nur ein Austausch zwischen KünstlerInnen, Intellektuellen, ArchitektInnen etc. statt, sondern nehmen beispielsweise auch ArbeiterInnen, Menschen aus unterschiedlichen Kulturen, alte Menschen gerne am Angebot teil?

Begegnung und Austausch: Die Begegnung mit dem Anderen (z.B. andere Werthaltungen, Ausdrucksformen, Handlungsoptionen etc.) stellt eine Differenz Erfahrung und als solche einen Lernanlass dar. Die Möglichkeit, Anderes sichtbar zu machen und zu integrieren ist zudem wesentlich, um Öffentlichkeit herstellen zu können. Um Begegnung und Austausch zu fördern, können vielfältige Kommunikations- und Interaktionsmöglichkeiten (Körpersprache, Positionierungen, Bewegungen, ...) geschaffen werden. Bedingung hierfür ist die Vor-Ort-Situation bzw. die Vis-à-vis-Erfahrung, wodurch unzählige Kommunikationskanäle gleichzeitig aktiv sind. Wesentlich in der Begegnung mit dem Anderen ist zudem die Bühne bzw. der Rahmen oder die Markierung einer besonderen oder neuen Situation. Dies schafft eine gewisse Sicherheit und größeres Verständnis der erlebten Situation, beides Voraussetzung, um sich auf das Neue einlassen zu können. Hierin liegt auch die Chance des Temporären – als zeitlicher Rahmen für eine andere Situation. Fragen, die aus diesem Blickwinkel an die Intervention zu stellen wären, sind: Entstehen neue bzw. andere Räume oder neue bzw. andere Erfahrungen? Was nehme ich als Intervenierende/r aus den generierten Situationen mit? Was nehmen die anderen Teilnehmenden mit? Was gebe ich, was die anderen?

Aushandlung und Beteiligung: Performative Interventionen können Verhandlungsflächen zur Verfügung stellen, Konventionen und Konflikte durch Ästhetisierung und Zuspitzung sichtbar und Differenzen diskutierbar machen. Dabei schaffen sie die Möglichkeit zur aktiven, eigentätigen Beteiligung in alltäglichen Situationen auch abseits von Wort und Text – z.B. durch Positionierung im Raum. Durch das aktive Handeln vor Ort und in der konkreten Situation wird die Beteiligung an Aushandlungsprozessen auch jenen Menschen ermöglicht, die nicht über die nötigen Informationen, über eine entsprechende Bildung und verbale Ausdrucksfähigkeit verfügen und die nicht das nötige Selbstbewusstsein aufbringen können, um an Diskussionsrunden und Planungsworkshops teilnehmen zu können. Kritische Fragen in der Evaluierung der Beteiligungs- und Aushandlungsmöglichkeit betreffen hier insbesondere die Zielsetzung und die Ergebnisoffenheit des Projektes. Werden unterschiedliche Formen der Beteiligung ermöglicht? Ist die Intervention nicht nur Deckmantel für die politische Durchsetzbarkeit des Projektes, für die Selbstbestätigung einer künstlerisch-intellektuellen Elite oder für eine Form wirtschaftlichen Profits? Besteht die Möglichkeit eines unvorhergesehenen Ergebnisses?

3) Methoden und Strategien

Um die konkrete Praxis entsprechend reflektieren zu können, ist auch die Betrachtung ihrer Methoden und Strategien von Bedeutung. Für diese Analyse dienten mir in erster Linie Beispiele aus der zeitgenössischen Interventionspraxis, wobei ich Ansätze aus den Bereichen Theater, Architektur und Bildungswissenschaft gewählt habe, welche ich wiederum anhand der eigenen Praxis und den theatergeschichtlichen Phänomenen überprüft habe. Um die Vielfalt der Methoden zu erfassen, sei hier auf die jeweiligen Nahaufnahmen-Abschnitte verwiesen. Im Folgenden möchte ich in erster Linie jene Grundhaltungen vorstellen, die diesen Methoden zugrunde liegen.

(Ein)Mischen statt Ordnen – das Andere: Performative Interventionen können Impulse darstellen, um Gewohnheiten in Frage zu stellen und Transformationsprozesse in Gang zu setzen. Denn sie ermöglichen eine Begegnung mit anderen Denk- und Sichtweisen, mit anderen Nutzungsmöglichkeiten öffentlicher Räume, mit anderen kulturellen Ausdrucksformen. Damit schaffen sie Möglichkeiten, Differenzenerfahrungen zu machen, welche wiederum Voraussetzung für Lernprozesse sind. Es geht hier also im Gegensatz zur traditionellen Raumplanung nicht in erster Linie um Kompromissfindung, sondern zuallererst um das Sichtbarmachen und Konfrontieren von anderen Sichtweisen und unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten. Um

die Differenzenerfahrungen produktiv zu machen, werden Angebote gesetzt, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln interessant, spannend oder unterhaltend erscheinen. Die Intervention wird dabei nicht als reine Irritation oder Provokation verstanden, sondern als ein Angebot, das die Menschen erreicht, sie gewissermaßen abholt und mitnimmt. Dies wird unterstützt durch ehrliche Information sowie durch ein sensibles Herstellen von Vertrauen und respektvolle Umgangsformen. Es sind dies Rahmenbedingungen, die Begegnung und Austausch fördern.

Um andere Denk- und Handlungsweisen entsprechend wahrnehmen und reflektieren zu können, benötigt es, wie bereits angeführt, vielfach auch einen eindeutigen Rahmen, der Sicherheit schafft und eine Projektionsfläche bietet. Dieser Rahmen wird über die Bühne bzw. das Setting der Intervention definiert. Für das Schaffen weiterer Lernmöglichkeiten hat sich die Möglichkeit des Wiederholens und des Vergleiches als besonders hilfreich erwiesen. Die Intervention wird dann zum Experiment, das durch seine wandernde, iterative Ausprägung verschiedene Orte befragt und sich gleichzeitig im Handeln vor Ort weiterentwickelt.

Konstruieren statt Bauen – das Vergängliche: Die Chance performativer Praxis im städtischen Kontext liegt darin, Wirklichkeit im Hier und Jetzt zu schaffen bzw. zu transformieren. Es werden zum einen Vor-Ort-Situationen in direkter Kommunikation und Interaktion erfasst und hinterfragt. Zum anderen werden mithilfe körperlich-konkreter Handlungen flüchtige Situationen erzeugt, die einen bewussten Umgang mit den immateriellen und vergänglichen Elementen des Raumes fördern.

Im Gegensatz zu linearen Entwicklungsmodellen integriert performative Praxis Gleichzeitigkeiten und Kurzfristigkeiten in ihre Raummodelle und Handlungsoptionen. Dadurch entstehen vielfältige, sich überlagernde Räume und Zeiten. Es steht also nicht ein Idealbild der Zukunft im Vordergrund, das die Gegenwart im Sinne einer konstanten Baustelle definiert, sondern die laufende Konstruktion der Gegenwart, die aber in besonderer Weise Sensibilität für die Geschichte und die Zukunft erfordert. Das Flüchtige wird in dieser Grundhaltung zu einem bedeutsamen Faktor der Wirklichkeit. Um es in Raumproduktions- und Raumreflexionsprozesse integrieren zu können, ist es wesentlich, konkrete Wahrnehmungsmöglichkeiten und sinnliche Erlebarkeit zu schaffen. Dies geschieht durch die Geschichten, Bilder und Aktionen der Intervention und vor allem auch durch die körperliche Präsenz vor Ort.

Interpretieren statt Definieren – das Mögliche: Performative Interventionen können, wie angeführt, Projektionsflächen bieten, indem sie Interpretationsmöglich-

keiten schaffen und Denk- und Handlungsspielräume lassen. Dann ermöglichen sie Identifikation und Aneignung durch die teilnehmenden Menschen. Eigene Anliegen wiederzuerkennen bzw. ausdrücken zu können wird zu einem Motivationsfaktor, der wiederum eigenverantwortliches Handeln fördert. Die Intervention kann dann im besten Fall zu einem Modell für gesellschaftliche Aushandlungsprozesse werden.

Wesentlich hierfür ist, dass die Intervention einen klaren Rahmen und ein konkretes Angebot im Sinne einer Ermöglichungsstruktur schafft, innerhalb derer Spielräume zur Verfügung gestellt werden. Es geht also weder um Beliebigkeit, noch darum, dass alle alles in derselben Weise verstehen, sondern dass jede/r Einzelne das Angebot auf individuelle Weise annehmen kann bzw. sich einbringen kann. Für die Entwicklung einer Intervention bedeutet dies, unterschiedliche Ebenen der Wahrnehmung und des Verstehens zu schaffen, nicht eine richtige Leseart vorab zu bestimmen, sondern Offenheit gegenüber möglichen Reaktionen und Entwicklungen zu zeigen. Erst dadurch können neue Räume in der gegenseitigen Kommunikation und Interaktion entstehen.

Evozieren statt Erklären – das Unsichtbare: Performative Praxis im Kontext der Stadt kann Öffentlichkeit stimulieren und damit Partizipationspotenziale aktivieren. Dabei geht es nicht nur um eine rational-diskursive Beteiligung an Planungsprozessen, sondern auch um emotionale Anteilnahme, spontanes Erleben und Agieren, um Informationsaustausch und unbewusste Kommunikationsebenen.

Performative Interventionen verfügen über vielfältige Kommunikations- und Interaktionsmöglichkeiten, sei es über Bewegungen, Worte, Geschichten, Blickbeziehungen, Bildsprachen, Materialien, Farben, Formen, Texturen, musikalische Elemente, Geräusche, Gerüche etc. Der professionelle Einsatz all dieser Optionen des nicht Sichtbaren bzw. nicht Greifbaren wird im Bereich des Theaters und der Performance aus einer jahrhundertelangen Tradition heraus eingesetzt und reflektiert, theoretisch fundiert und in der Praxis weiterentwickelt. Performative Interventionen bieten die Möglichkeit, die Sprache der Raumplanung zu erweitern.

Die Aktionen und Narrationen dienen nicht in erster Linie dazu, Information weiterzugeben, sondern vielmehr dazu, Menschen zu berühren, d.h. Anklang zu finden und Widerhall zu erzeugen. Dadurch werden Themen und Orte auf eine besondere Weise erlebt, wodurch wiederum sowohl die Auseinandersetzung mit diesen Themen als auch die Identifikation mit den Orten unterstützt werden kann.

Improvisieren statt Planen – das Unvorhersehbare: In performativen Interventionen im öffentlichen Stadtraum werden häufig der Ort und das vor Ort Vorgefundene zum Ausgangsmaterial für die Intervention. Dies wird nutzbar gemacht, zitiert, in einen neuen Kontext gestellt oder auch verfremdet. Dadurch entstehen neue Bezüge und Bedeutungen, andere Möglichkeiten für das Wahrnehmen und Agieren in Stadträumen. Auch das Unvorhersehbare wird hier als Chance begriffen. Denn durch das Verschieben von Kontexten und In-Beziehung-Setzen von Elementen entstehen immer wieder neue Ideen und Lösungen. Urbanes Lernen und das Entstehen von Innovation werden unterstützt.

Die Besonderheit der Improvisation liegt – im Vergleich mit der Planung als vorausschauendem Handeln – im bewussten und kreativen Umgang mit dem Unvorhersehbaren. Dies braucht Mut, Erfahrung und Professionalität. Es muss also Möglichkeiten geben, um improvisierendes Handeln zu testen und entsprechende Techniken zu entwickeln. Dies benötigt weitgehende Freiheit, um Raum für Neues zu lassen. Gleichzeitig ist im aktiven Eingriff in der Stadt als Lebensraum der Menschen verantwortungsbewusstes, reflektiertes Handeln von besonderer Bedeutung. In diesem Spannungsfeld zwischen experimentellem Freiraum und gesellschaftlicher Verantwortung können gewisse Improvisationsregeln unterstützend wirken, die ähnlich wie Spielregeln einen Rahmen bilden, innerhalb derer sich eine spielerische Freiheit entwickeln kann, die eben das Potenzial zu neuen Ideen eröffnen kann.

Performative Praxis in der Raumplanung

Performative Praxis im Kontext der Stadt hat bereits eine langjährige Tradition. Besonders in den letzten Jahren hat sie auch innerhalb von Stadtplanungsprozessen an Bedeutung gewonnen. Die vorliegende Arbeit bietet mit den Nahaufnahmen einerseits detaillierte Betrachtungen von Einzelsituationen und -phänomenen als konkrete Beispiele und Denkanstöße für die Durchführung und Evaluierung von performativen Interventionen. Andererseits schaffen die Perspektiven-Kapitel eine Zusammenschau der theoretischen wie praktischen Blickwinkel auf die performative Praxis. Darin wird eine Vielzahl an Bedingungen, Kriterien und Methoden benannt, welche als Rahmenbedingungen verstanden werden können, um die Potenziale performativer Praxis im Rahmen von Stadtplanungsprozessen produktiv zu machen. Für die Weiterentwicklung der Theorie und Praxis in diesem Bereich wird es nötig sein, einzelne Punkte herauszugreifen und in einer Zusammenführung von Theorie und Praxis aus unterschiedlichen Disziplinen weiter zu differenzieren und in der Praxis zu überprüfen. Dazu ist es notwendig, die teils noch immer vorherrschende

scharfe Trennung zwischen Stadtforschung und -planung zu überdenken. Denn diese impliziert, dass planendes Handeln kein Wissen (nur Räume) und forschendes Handeln keine Räume (nur Wissen) produzieren würde. Hier gilt es, Erkenntnisse zur Konstruktion der Wirklichkeit auch in die Forschungs- und Planungsrealität einfließen zu lassen, um daraus ein produktives Wechselspiel zu schaffen. Ansätze, wie wir sie aus der Designforschung, der experimentellen Planung oder der entwurfsbasierten Forschung bzw. dem forschenden Entwerfen kennen, bilden entsprechende Grundlagen.

Wichtig wird es in Zukunft auch sein, die Möglichkeiten des Zusammenspiels zwischen traditionellen Planungsmethoden und performativen Interventionsmethoden auszuloten und weiterzuentwickeln. Aus den vorangegangenen Analysen sehe ich diesbezüglich drei wesentliche Entwicklungslinien:

Zum Ersten bietet sich performative Praxis besonders in Phasen des Kennenlernens von Orten an. Denn im Rahmen von Vor-Ort-Aktionen werden vielfältige Bezüge, unsichtbare Aspekte des Raums und gesellschaftliche Strukturen sichtbar, welche als Material in die weitere Planung einfließen können. Dadurch können Informationen erschlossen werden, welche anderen Erhebungsmethoden verborgen bleiben. Dies macht performative Interventionen auch zu einer geeigneten Methode in der universitären Lehre der Raumplanung, um den Studierenden Annäherungsmöglichkeiten an das Phänomen Stadt zu bieten.

Zum Zweiten erscheint performative Praxis durch ihr Aktivierungspotenzial und das Potenzial zum Herstellen von Begegnungs- und Aushandlungsräumen als geeignet, Planungsprozesse zu begleiten bzw. diese als integraler Bestandteil mitzugestalten. Vielfältige Kommunikationsmöglichkeiten und der Anreiz zur Beteiligung und Aneignung können unterstützend wirken, um eine kollektive, integrative Raumentwicklung zu fördern. Nicht gemeint sind damit jedoch Aktionen, die lediglich der „Dekoration“ eines bereits definierten Planungsziels oder einer Art Pseudobeteiligung der Bevölkerung dienen. Stattdessen sind Impulse für wechselseitige Lernprozess gemeint, welche beispielhaft in den Nahaufnahmen dieser Arbeit mehrfach beschrieben wurden.

Schließlich können in den experimentellen Situationen und improvisierten Momenten Räume entstehen, die sich als wertvoll erweisen. Dann macht es Sinn, über eine Weiterentwicklung und Stabilisierung nachzudenken, nach Lösungen im Sinne des vorausschauenden Handelns zu suchen, die das Neue im Sinne einer Qualitätssteigerung als Standard etablieren.

DAHER IST ES MÜSSIG FESTZUSTELLEN, OB ZENOBIA ZU DEN GLÜCKLICHEN ODER DEN UNGLÜCKLICHEN STÄDTEN GEZÄHLT WERDEN MUSS. NICHT IN DIESE ZWEI ARTEN DIE STÄDTE EINZUTEILEN IST SINNVOLL, SONDERN IN ZWEI ANDERE: JENE, DIE ÜBER JAHRE UND VERÄNDERUNGEN HINWEG DEN WÜNSCHEN STETS IHRE GESTALT GEBEN, UND JENE, WO DIE WÜNSCHE ENTWEDER DIE STADT AUSZULÖSCHEN VERMÖGEN ODER VON IHR AUSGELÖSCHT WERDEN.

— Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte

Literaturverzeichnis

- Albers, Gerd (1988): Stadtplanung. Eine praxisorientierte Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Albers, Gerd (1993): Über den Wandel im Planungsverständnis, in: RaumPlanung, Nr. 61: 97–103
- Altrichter, Herbert /Posch, Peter (2006): Lehrer erforschen ihren Unterricht. Bad Heilbrunn: Klinkhardt
- Arendt, Hannah (1987 [engl. Orig. 1958]): Vita activa oder Vom tätigen Leben. München/Zürich: Serie Piper
- ARL (Hrsg.) (2005): Handwörterbuch der Raumordnung. Hannover: Akademie für Raumforschung und Landesplanung
- Asset One (Hrsg.) (2006): Konzeptionen des Wünschenswerten. Was Städte über die Zukunft wissen sollten. Wien: Czernin
- Austin, John L. (2002 [engl. Orig. 1962, urspr. Vortrag 1955]): Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung. In: Wirth (2002): 63–71
- Bachelard, Gaston (1975 [frz. Orig. 1957]): Poetik des Raumes. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein
- Bachfischer, Margit (1998): Musikanten, Gaukler und Vaganten: Spielmannskunst im Mittelalter. Augsburg: Battenberg
- Barba, Eugenio (1985 [engl. Orig. 1984]): Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Barba, Eugenio (o.J. [dän. Orig. 1998]): Carpignano. Auf: <http://www.odinteatret-archives.com/odinstory/doc-e-barba-carpignano-1998> (03.05.2012)
- Bauhardt, Christine (o.J.): Gleichheit – Differenz – Öffentlichkeit: Demokratie und öffentlicher Raum. Auf: www.hslu.ch/referat_bauhardt.pdf (03.05.2012)
- Beck, Wolfgang (2007a): Fahrendes Volk. In: Brauneck et al. (2007): 372-375

- Beck, Wolfgang (2007b): Theaterwissenschaft. In: Brauneck et al. (2007): 1103–1107
- Beck, Johannes/ Kehl, Anne/ Liffers, Lutz (2010): Editorial. In: Kehl (2010): 5–7
- Belotur: <http://www.belohorizonte.mg.gov.br/atrativos/turismo/roteiros/passado-e-presente/praca-da-liberdade-do-poder-politico-cultura> (03.05.2012)
- Berger, L. Peter/ Luckmann, Thomas (1997 [engl. Orig. 1966]): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Fischer
- Böhme, Gernot (1995): Atmosphäre – Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Bosse, Claudia (2007a): Theatrale Räume. Raumproduktion und Autorisierung. In: Bosse et al. (2007): 40–43
- Bosse, Claudia (2007b): Weißer Raum, Weiße Zeit. In: Bosse et al. (2007): 220–221
- Bosse, Claudia (2007c [2005]): Ein Spiel zur Hervorbringung von Raumproduktionssystemen durch Körper. Probennotate. In: Bosse et al. (2007): 222–225
- Bosse, Claudia (im Gespräch mit Freie Zeit Art) (2007d [2005]): Die Organisation von Zeichen. In: Bosse et al. (2007): 232–233
- Bosse, Claudia/ Nägele, Christina (Hrsg.) (2007): Skizzen des Verschwindens. theatrale raumproduktionen. theatercombinat. Frankfurt am Main: Revolver
- Bourdieu, Pierre (2006 [frz. Orig. 1994, urspr. Vortrag 1989]): Sozialer Raum, symbolischer Raum. In: Dünne et al. (2006): 354–366
- Braun, Daniel/ Pierietz, Johanna/ Schön, Claudio (2011): Zuwanderer am Zug (unveröffentlicht)
- Brauneck, Manfred/ Schneilin Gérard (Hrsg.) (2007): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag
- Breitenberger, Verena/ Pospischil, Clara/ Ransmayr, Simon (2011): Mehr in Sicht. (unveröffentlicht)
- Breuer, Franz (2010): Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung in die Forschungspraxis. Wiesbaden: VS Verlag
- Butler, Judith (2002 [engl. Orig. 1988]): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth (2002): 301–320
- Calvino, Italo (2007 [ital. Orig. 1972]) Die unsichtbaren Städte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Careri, Francesco (2002): Walkscapes. El andar como práctica estética. Walking as an aesthetic practice. Barcelona: Gustavo Gili
- Careri, Francesco (2007 [engl./span. Orig. 2001]): Walkscapes. Gehen als ästhetische Praxis. In: archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Mai 2007, Nr. 183: 32–39
- Carpa Theater: <http://carpatheater.org> (03.05.2012)
- CUFA – Central Única das Favelas: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=favelas/es> (03.05.2012)
- Cohen-Cruz, Jan (Hrsg.) (1998): Radical Street Performance. An International Anthology. London and New York: Routledge
- Content.associates: <http://contentassociates.cc> (03.05.2012)
- Cruciani, Fabrizio/ Falletti, Clelia (Hrsg.) (1992): El Teatro de Calle. Técnica y manejo del espacio. Mexico: Grupo Editorial Gaceta
- Das Sozialistische Straßentheater Berlin (1970): Kritik und Selbstkritik. In: Hüfner (1970): 285–305
- De Certeau, Michel (1988 [frz. Orig. 1980]): Kunst des Handelns. Berlin: Merve
- De Certeau, Michel (2006 [frz. Orig. 1980]): Praktiken im Raum. In: Dünne et al. (2006): 343–252
- Deinet, Ulrich (2009): „Aneignung“ und „Raum“ – zentrale Begriffe des sozialräumlichen Konzepts. Auf: <http://www.sozialraum.de/deinet-aneignung-und-raum.php> (03.05.2012)
- Deinet, Ulrich (2010): Raumaneignung als urbanes Lernen. In: Thuswald (2010): 25–41
- Dell, Christopher (2002): Prinzip Improvisation. Köln: Walther König
- Dell, Christopher (2007): Die Performanz des Raums. In: archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Mai 2007, Nr. 183: 136–143
- Dünne, Jörg (2006): Einleitung (zu Soziale Räume). In: Dünne et al. (2006): 289–303
- Dünne, Jörg/ Günzel, Stephan (Hrsg.) (2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Einstein, Albert (2006 [1930]): Raum, Äther und Feld in der Physik. In: Dünne et al. (2006): 94–101
- Ettl, Helga (2007): Narr. In: Brauneck et al. (2007): 691–695
- Eco, Umberto (2002 [engl. Orig. 1977]): Semiotik der Theateraufführung. In: Wirth (2002): 262–276
- Fachbereich Örtliche Raumplanung (2012): Raumwerkstatt. Abschlussbericht zur Lehrveranstaltung (unveröffentlicht)
- Feuerstein, Christiane/ Fitz, Angelika (2009): Wann begann temporär? Frühe Stadtinterventionen und sanfte Stadterneuerung. Wien/New York: Springer
- Fischer-Lichte, Erika (2002 [1998]): Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: Wirth (2002): 277–300
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Folha Vitória (2010): <http://www.folhavoritoria.com.br/geral/noticia/2010/08/pesquisa-revela-que-shopping-vitoria-e-melhor-lugar-para-se-passear-na-capital.html> (03.05.2012)

Foucault, Michel (2006 [frz. Orig. 1984, urspr. Vortrag 1967]): Von anderen Räumen. In: Dünne et al. (2006): 317–327

Franzbach, Martin/ Beck, Wolfgang (2007): Theater der Unterdrückten: In: Brauneck et al. (2007): 1059f.

Freie Universität Berlin, Sonderforschungsbereich 447 Kulturen des Performativen: <http://www.sfb-performativ.de> (03.05.2012)

Gehsteig-Guerrilleros: <http://www.gehsteigguerrilleros.net> (03.05.2012)

Goffman, Erving (2002 [engl. Orig. 1974]): Moduln und Modulationen. In: Wirth (2002): 185–192

Gosztanyi, Alexander (1976): Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften (2 Bände). Freiburg/München: Karl Alber

Günzel, Stephan (2006a): Einleitung (zu Physik und Matephysik des Raums). In: Dünne et al. (2006): 19–43

Günzel, Stephan (2006b): Einleitung (zu Phänomenologie der Räumlichkeit). In: Dünne et al. (2006): 105–127

Habermas, Jürgen (1971 [1962]): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Neuwied/Berlin: Sammlung Luchterhand

Heindl, Andreas (2007): Theatrale Interventionen. Von der mittelalterlichen Konfliktregelung zur zeitgenössischen Aufstellungs- und Theaterarbeit in Organisationen. Heidelberg: Carl-Auer

Heindl, Gabu (2007): Performative Handlungsräume „Bitte Sprechen!“ Postfordistische Arbeitsräume im theatralen Setting. In: Bosse et al. (2007): 249–251

Holling, Eva (2007): Ist alles gespielt? Blicke auf den Stadtraum im neuen Theater. Marburg: Tectum

Hüfner, Agnes (Hrsg.) (1970): Straßentheater. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Hüfner, Agnes (1970): Straßentheater. In: Hüfner (1970): 7–24

Kamleithner, Christa (2007): Temporäre Kunst- und Theaterräume. Überlegungen zum Camp. In: Bosse et al. (2007): 254

Kant, Immanuel (2006 [1770]): Von dem Raume. In: Dünne et al. (2006): 76–79

Karow-Kluge, Daniela (2010): Experimentelle Planung im öffentlichen Raum. Berlin: Reimer

Kästner, Paul/ Leimer, Andreas/ Niessner, Clemens/ Schneider, Catherina (2011): Vienna Communication Station (unveröffentlicht)

Kehl, Anne (2004): Auf unsichtbaren Bühnen. Forschendes Theater im Stadtteil. Bremen: Temmen

Kindermann, Heinz (1979): Das Theaterpublikum der Antike. Salzburg: Otto Müller

Kjær, Else (2007): Odin Teatret. In: Brauneck et al. (2007): 755–756

Klein, Gabriele/ Sting, Wolfgang (Hrsg.) (2005): Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst. Bielefeld: Transcript

Klein, Gabriele/ Sting, Wolfgang (2005): Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Klein et al. (2005): 7–23

Kotte, Andreas (2005): Theaterwissenschaft. Köln: Böhlau

Krasny, Elke (2010): Die Schritte und die Worte. Gehen als urbanistische Wissensproduktion und kulturelle Bildungspraxis. In: Thuswald (2010): 95–110

Kuhnert, Nikolaus/ Ngo, Anh-Linh/ Luce, Martin/ Kleist, Carolin (2007): Situativer Urbanismus. Editorial. In: archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Mai 2007, Nr. 183: 18f.

Läpple, Dieter: Essay über den Raum. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept. In: Häußermann, Hartmut et al. (Hg.) (1991): Stadt und Raum. Soziologische Analysen. Pfaffenweiler: Centaurus, 157–207

Lederer, Anton/ Makovec, Margarethe (Hrsg.) (2011): Annenviertel! Die Kunst des urbanen Handelns. Graz: <rotor>

Lefebvre, Henri (1974): La production de l'espace. Paris: Gallimard

Lefebvre, Henri (2006 [frz. Orig. 1974]): Die Produktion des Raums. In: Dünne et al. (2006): 330–340

Leibniz, Gottfried Wilhelm (2006 [engl. Orig. 1717, urspr. Briefe 1715/16]): Briefwechsel mit Samuel Clarke. In: Dünne et al. (2006): 58–71

levelseven: <http://www.webmarketingblog.at/2009/04/18/die-10-besten-flashmobs> (03.05.2012)

Lever, Maurice (1992 [frz. Orig. 1983]): Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren. Frankfurt am Main: Fischer

Lewitzky, Uwe (2005): Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und neuer Urbanität. Bielefeld: transcript

Löw, Martina (2001): Raumsoziologie. Frankfurt am main: Suhrkamp

Lynch, Kevin (2001 [engl. Orig. 1960]): Das Bild der Stadt. Basel: Birkhäuser

Madanipour, Ali (2003): Public and private spaces of the city. London: Routledge

Mareis, Claudia (2010): Designforschung. Neue Zugänge zur Wissensproduktion im Design. In: Caduff, Corina et al. (Hrsg.) (2010): Kunst und Künstlerische Forschung. Zürich: Scheidegger & Spiess

Mc Niff, Jean/ Whitehead, Jack (2006): All you need to know about Action Research. London: Sage

Meinel, Rüdiger (1970): möglichkeiten eines sozialistischen straßentheaters [sic]. In: Hüfner (1970): 306–312

Miles, Malcolm/ Hall, Tim (Hrsg.) (2005): Interventions. Advances in Art and Urban Futures Volume 4. Bristol: Intellect Books

Müller, Astrid (2010): Vom Nicht-Ort zur Bühne. Eine Spurensuche. In: Kehl (2010): 99–103

Ngo, Anh-Linh (2007): Vom unitären zum situativen Urbanismus. In: archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Mai 2007, Nr. 183: 20f.

Odin Teatret: Annual Report 2010. Auf: <http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret.aspx> (03.05.2012)

Österreichische Armutskonferenz: <http://smartmobsgegenarmut.wordpress.com/kontakt> (03.05.2012)

osa – office for subversive architecture: <http://www.osa-online.net> (03.05.2012)

Peran, Martí (Hrsg.) (2008): Post-it-City. Ciudades Opcionales. Barcelona: SEACEX, CCCB, Turner

Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.) (2005): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

POFO (1970 [1969]): Zur politischen Phantasie der Neuen Linken. Ästhetik und Strategie. In: Hüfner (1970): 258–284

projectnet: http://www.flashmob-organisieren.de/?c=begriff_flashmob (03.05.2012)

raumlaborberlin: <http://www.raumlabor.net> (03.05.2012)

raumlaborberlin (2008): acting in public. Berlin: jovis

raumlaborberlin (o.J.): Küchenmonument (Presstext). Auf: http://www.kuechenmonument.de/05_01_press.html (03.05.2012)

raumtaktik: <http://www.raumtaktik.de> (03.05.2012)

Rimini Protokoll: <http://www.rimini-protokoll.de> (03.05.2012)

Riquelme, Wendel (2011): <http://24geral.blogspot.com> (03.05.2012)

Rohs, Matthias: Glossar. Auf: <http://www.informelles-lernen.de/index.php?id=139> (03.05.2012)

<rotor>: <http://rotor.mur.at> (03.05.2012)

Schröder, Johannes Lothar (2007): Performance. In: Brauneck et al. (2007): 778f.

Schröder, Johannes Lothar/ Beck, Wolfgang (2007): Happening. In: Brauneck et al. (2007): 439–441

Schumacher, Eckhard (2002): Performativität und Performance. In: Wirth (2002): 383–402

Seidensticker, Bernd (2007): Antikes Theater. In: Brauneck et al. (2007): 85–113

von Seggern, Hille/ Werner, Julia/ Grosse-Bächle, Lucia (2008): Creating Knowledge. Innovationsstrategien im Entwerfen urbaner Landschaften. Berlin: jovis

Selle, Klaus (Hrsg.) (2002): Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analyse, Positionen, Konzepte. Dortmund: Dortmunder Vertrieb für Bau- und Planungsliteratur

Selle, Klaus (Hrsg.) (1996): Planung und Kommunikation. Gestaltung von Planungsprozessen in Quartier, Stadt und Landschaft. Grundlagen, Methoden, Praxiserfahrungen. Wiesbaden/Berlin: Bauverlag

Sennet, Richard (1983 [engl. Orig. 1977]): Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt am Main: S. Fischer

Sheik, Simon (2004): Öffentlichkeit und die Aufgaben der „progressiven“ Kulturinstitution. Auf: <http://kulturrisse.at/ausgaben/012004/oppositionen/oeffentlichkeit-und-die-aufgaben-der-progressiven-kunstinstitution> (03.05.2012)

Sieverts, Boris (2007): Wie man Städte bereist. In: archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Mai 2007, Nr. 183: 45

Sieverts, Boris: <http://www.neueraeume.de> (03.05.2012)

Simhandl, Peter (2007): Theatergeschichte in einem Band. Leipzig: Henschel

Simmel, Georg (2006 [1903]): Über räumliche Projektionen sozialer Formen. In: Dünne et al. (2006): 304–315

Spiegel Online: <http://www.spiegel.tv/filme/geschichte-der-werbung> (03.05.2012)

Stahlhut, Heinz/ Steiner, Juri/ Tettero, Siebe/ Zweifel, Stefan (2007): In girum imus nocte et consumimur igni. In: archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Mai 2007, Nr. 183: 22–26

Stenzaly, Georg (2007): Straßentheater. In: Brauneck et al. (2007): 953f.

Stevens, Quentin (2007): The Ludic City. Exploring the potential of public spaces. London/New York: Routledge

Taviani, Ferdinando (1985): Die Geschichte des Odin. In: Barba (1985): 262–309

Tenente, Jhonny (2011): <http://jhonymartinuzzo2012.blogspot.com/2011/11/praca-de-castelo-branco-cariacica-esta.html> (03.05.2012)

theatercombinat: <http://www.theatercombinat.com> (03.05.2012)

Thuswald, Marion (Hrsg.) (2010): urbanes lernen [sic!]. Bildung und Intervention im öffentlichen Raum. Wien: Löcker

Uexküll, Jakob Johann von (2006 [1913]): Gedanken über die Entstehung des Raumes. In: Dünne et al. (2006): 85–91

Uhlich, Doris (im Gespräch) (2007): Gesprächsprotokoll nach einer Aufführung von „ballet palais“ mit den Teilnehmern des Camp „firma raumforschung“ und mit den akteuren von „ballet palais“. In: Bosse et al. (2007): 226–227

Ultima Hora (2012a): <http://www.ultimahora.com/notas/493588-Filizzola-garantiza-que-la-plaza-Uruguay-sera-desalojada-y-niega-inaccion-policia/> (03.05.2012)

Ultima Hora (2012b): <http://www.ultimahora.com/notas/493176-Medio-centenarde-personas-se-manifiestan-contra-el-enrejado-de-la-plaza-Uruguay> (03.05.2012)

Urban Catalyst (2007): Open Source Urbanismus. Vom Inselurbanismus zur Urbanität der Zwischenräume. In: archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Mai 2007, Nr. 183: 84–91

Urban Catalyst: <http://www.studio-uc.de> (03.05.2012)

Verein Creative City: <http://gbfestival.at/2009/gemeindebaufestival/#more-4> (03.05.2012)

Verein zur Unterstützung indianischer Landforderungen im Chaco Paraguay: <http://www.indigene-paraguay.ch/Land.html> (03.05.2012)

Wien 3420: <http://blog.aspern-seestadt.at> (03.05.2012)

Wirth, Uwe (Hrsg.) (2002): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Wirth, Uwe (2002): Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexialität. In: Wirth (2002): 9–60

Wolfrum, Sophie (2010): Stadt, Solidarität und Toleranz. Auf: <http://www.bpb.de/apuz/32807/stadt-solidaritaet-und-toleranz?p=all> (03.05.2012)

Wunderlich, Veronica (2000): KörperPhilosophen: Eugenio Barba und das Odin Teatret: Theateranthropologie und die Dramaturgie des Schauspielers. Wien: Edition Praesens

Wuschitz, Stefanie: <http://mobilu.wordpress.com> (03.05.2012)

Zanardini, José (2009): Los indígenas y el estado paraguayo después de la guerra del Chaco. In: Estudios Paraguayos. Nr. 1, 2: 111-126. Auf: http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=13569 (03.05.2012)

Die Zitate Italo Calvinos zwischen den Kapiteln stammen aus: Calvino (2007): 13, 18, 21, 38, 43, 75, 87, 106, 145, 151, 180

Abbildungsnachweis

Titelblatt: eigenes Foto

Abb. 1: eigene Grafik

Abb. 2-4: eigene Grafiken

Abb. 5-6: eigene Fotos

Abb. 7: eigene Grafik (Plangrundlage: <http://maps.google.at>)

Abb. 8: <http://maps.google.at> (03.05.2012)

Abb. 9: <http://alrocha-antenacultural.blogspot.com/2011/06/exposicao-no-circuito-cultural-praca-da.html> (03.05.2012)

Abb. 10: ebd. (Ausschnitt)

Abb. 11: eigene Grafik (Plangrundlage: <http://maps.google.at>)

Abb. 12-13: eigene Fotos

Abb. 14: <http://www.panoramio.com/photo/13594961> (03.05.2012)

Abb. 15: <http://www.skyscraperlife.com/city-versus-city/34797-centros-comerciales-mexico-vs-brasil-52.html> (03.05.2012)

Abb. 16: <http://24geral.blogspot.com/2011/12/obras-paradas.html> (03.05.2012)

Abb. 17: <http://megaarquivo.com/2012/02/27/5409-cidades-brasileiras-vitoria-es> (03.05.2012)

Abb. 18: <http://gentesintierra.blogspot.com>

Abb. 19: eigenes Foto

Abb. 20: <http://www.ultimahora.com/notas/493588-Filizzola-garantiza-que-la-plaza-Uruguay-sera-desalojada-y-niega-inaccion-policial-> (03.05.2012)

Abb. 21: <http://www.ultimahora.com/notas/493176-Medio-centenar-de-personas-se-manifiestan-contra-el-enrejado-de-la-plaza-Uruguay> (03.05.2012)

Abb. 22: <http://www.flickr.com/photos/76561464@N00/3828603346/in/photo-stream> (03.05.2012)

Abb. 23: <http://www.herold.at> (eigene Bearbeitung)

Abb. 24-26: eigene Fotos
Abb. 27: <http://www.herold.at> (eigene Bearbeitung)
Abb. 28-38: eigene Fotos
Abb. 39: <http://www.bildindex.de/obj00007216.html#|home> (03.05.2012)
Abb. 40: Berthold, M. 1968. In: Simhandl 2007: 28
Abb. 41: Meßbildanstalt 1889. In: Kindermann 1979: 33
Abb. 42: Kupferstich von Franz Hogeberg 1568. In: Bachfischer 1998: 180
Abb. 43: <http://www.english.cam.ac.uk/medieval/zoom.php?id=436> (03.05.2012)
Abb. 44: Holzschnitt (nachkoloriert) von Heinrich Vogtherr der Jüngere um 1540.
Auf: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_Vogtherr_d._J._Schalksnarr.JPG (03.05.2012)
Abb. 45-51: Odin Theatret Archives, Foto: Tony D'Urso
Abb. 52: Bärbel Müller
Abb. 53-57: Claudia Bosse
Abb. 58: raumlaborberlin
Abb. 59: Rainer Schlauterman
Abb. 60: Marco Canevacci
Abb. 61: Rainer Schlauterman
Abb. 62: Marco Canevacci
Abb. 63: Rainer Schlauterman
Abb. 64-68: Franz Pusch. In: Kehl 2004: 117, 110, 104, 105, 113
Abb. 69: Stefan Mayr
Abb. 70: Alexandra Miltner
Abb. 71: Verena Breitenberger, Clara Pospischil, Simon Ransmayr
Abb. 72: Alexandra Miltner
Abb. 73: eigenes Foto
Abb. 74-86: Verena Breitenberger, Clara Pospischil, Simon Ransmayr
Abb. 87-89: Daniel Braun, Johanna Pieritz, Claudio Schön
Abb. 90: anonym (Scan: Daniel Braun, Johanna Pieritz, Claudio Schön)
Abb. 91-92: Alexandra Miltner
Abb. 93: Paul Kästner, Andreas Leimer, Clemens Niessner, Catherina Schneider
Abb. 94: Alexandra Miltner
Abb. 95-97: Paul Kästner, Andreas Leimer, Clemens Niessner, Catherina Schneider

Mein besonderer Dank für die Zurverfügungstellung von Bildmaterial gilt:
Odin Teatret Archives, theatercombinat und raumlaborberlin
sowie den Studierenden der Raumwerkstatt im WS 2011/12 an der TU Wien.

Kurzbiografie der Autorin

Emanuela Semlitsch

- 1979 Geboren in Graz
- 1998 – 2004 Studium der Raumplanung und Raumordnung, TU Wien
- 2000 – 2002 Studienassistentin am Fachbereich Stadt- und Regionalforschung,
TU Wien
- 2001 & 2002 Zweimalige Zuerkennung eines Leistungsstipendiums, TU Wien
- 2002 – 2003 Auslandsstudium an der Universidad Politécnica de Madrid, Spanien
- 2004 Studienabschluss (mit Auszeichnung); Diplomarbeit: „Orientierung
im Raum. Stadtplanung zwischen urbanen Labyrinthen und menta-
len Karten“, TU Wien
- 2005 – 2006 Auslandsaufenthalt Südamerika
Forschungsinteresse: urbane Kommunikation und Interaktion,
künstlerische Umsetzung mittels Straßentheatervorstellungen
- seit 2006 Mitglied der Theatergruppe „Die Kurbel“
- seit 2008 Universitätsassistentin am Fachbereich Örtliche Raumplanung,
TU Wien