



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zwischen Space und Place

Street-Art und Place-Making

im städtischen Raum Krasnodars

Verfasserin

Sigrid Irene Schiesser

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz

Danke:

meinen Eltern Susanne und Mag. Heinz Schiesser
sowie meiner Tante Helga Stober
für die moralische und finanzielle Unterstützung

meinem Lebensgefährten Jakob Schleicher
für das Lektorat und die moralische Unterstützung

meiner Schwester Ilse Schiesser
für die moralische Unterstützung

Prof. Dr. Thomas Fillitz
für die hervorragende Betreuung

Dr. Nona Šachnazarjan
für die wissenschaftliche Beratung in Krasnodar

Markus Konrad
für die Unterstützung zu Beginn der Forschung in Krasnodar

allen FreundInnen, Bekannten und StudienkollegInnen
für die inspirierenden Diskussionen und guten Ratschläge

allen ForschungsteilnehmerInnen
für die interessanten Einblicke in ihre Lebenswelt

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Methode.....	13
2.1 Ethnographie mit den Sinnen (sensory ethnography) (Pink, 2009)	14
2.2 Ethnographie zu Fuß (ethnography and practice on foot) (Ingold/Vergunst, 2008) ..	14
2.3 ethnographic places, emplaced ethnography (Pink, 2009)	16
2.4 Interviews (emplaced knowing) (Pink, 2009)	19
2.5 Fotografie: visuelle Gedächtnisstützen von Orten und Situationen	20
2.6 Interpretation und Analyse.....	21
3. Street-Art: eine globale Kunstform im lokalen Kontext der Stadt Krasnodar	21
3.1 Street-Art in Krasnodar im Kontext der Kunstanthropologie	21
3.2 Was ist Street-Art?	24
3.3 Interaktion mit dem städtischen Raum – die Stadt als Medium	25
3.4 Perzeption und Wahrnehmung der Street-Art.....	26
3.5 Street-Art: Coming of Age in Krasnodar.....	28
3.6 Street-Art-Intentionen der kennengelernten Krasnodarer Street-Art-Künstler	29
3.7 Zusammenfassung	31
4. Raum und Ort (space and place)	32
4.1 Raum (space)	33
4.1.1 Die Produktion des Raums nach Henri Lefebvre (the production of space)	33
4.1.1.1 Wie wird Raum produziert?	35
4.1.1.2 Material und Natur	36
4.1.1.3 Geschichte und Zeit.....	37
4.1.1.4 Raum durch den Prozess der Produktion verstehen.....	39
4.1.1.5 Die dialektische Dreiheit des Raums	39
4.1.2 Raum nach Doreen Massey (space).....	41
4.1.3 Raum nach Martina Löw (space).....	43
4.1.4 Verkörperter Raum nach Setha Low und Denise Lawrence-Zúñiga (embodied space)	44
4.2 Die Unterscheidung zwischen Raum (space) und Ort (place).....	45
4.3 Ort (place).....	45
4.3.1 Ort nach Doreen Massey (place)	45
4.3.2 Ort nach Martina Löw (place)	47
4.3.3 Ort nach Margaret Rodman (place)	47
4.3.4 Ort nach Tim Ingold (place).....	49
4.4 Wie wird Raum zum Ort transformiert? (place making)	51
4.5 Umkämpfte Orte (contested places)	53
4.6 Zusammenfassung	55
5. Landschaft und städtische Räume (landscape and urban space).....	57
5.1 Landschaft (landscape)	57
5.1.1 Die Kulturalisierung des Raums – Landschaft nach Tim Ingold.....	58
5.1.2 Landscape as a cultural image – Landschaft nach Denis Cosgrove und Stephen Daniels	61
5.1.3 Landscape as a cultural process – Landschaft nach Eric Hirsch	64
5.1.4 Zusammenfassung	69
5.2 Der städtische Raum Krasnodars – eine urbane Landschaft	70
5.2.1 Öffentliche oder städtische Räume?	70
5.2.2 Sprachliche und konzeptuelle Zugänge zum Begriff des öffentlichen Raums im Russischen	72
5.2.3 Die Repräsentation des städtischen Raums	73

5.2.3.1 Die Repräsentation des sozialistischen städtischen Raums	74
5.2.3.2 Die Repräsentation des aktuellen städtischen Raums	75
5.2.3.3 Vetternwirtschaft (kumovstvo) im öffentlichen Raum Krasnodars.....	77
5.2.4 Neues Freizeitgefühl und Kommerzialisierung: Zwischen der Repräsentation des Raums und den Räumen der Repräsentation.....	79
5.2.5 Räume der Repräsentation: Städtische Räume für Jugendliche – Jugendliche für städtische Räume	80
5.2.6 Zusammenfassung	85
6. Space, place, landscape and urban space – eine Synthese?	86
7. Forschungsbeispiele	88
7.1 Nikita, Saša und die Mehrfachnutzung der Krasnodarer Uferpromenade.....	90
7.2 Aleksandrs Poster und Experimente über die Wahrnehmung von PassantInnen	91
7.3 TOGS und der Wunsch nach Umgestaltung und Veränderung der städtischen Oberflächen	92
7.4 Maksims bunte Zeichentrückfiguren bevölkern die Plattenbausiedlung.....	94
7.5 Aleksej und die Erinnerung an mutige Aktionen.....	96
7.6 Lěša und die Erinnerung an riskante Aktionen.....	96
7.7 Ein kleines Kästchen	97
7.8 Gefährliche Orte	97
7.9 Ein inoffizieller Ort des Gedenkens in der Stadt	99
7.10 Forschungsbeispiele für umkämpfte Orte (contested places).....	100
7.10.1 „Die Innenhöfe lassen wir uns nicht nehmen!“	101
7.10.2 (Il)legale Wände.....	102
7.10.3 Das Street-Art-Festival „Frischer Wind“	104
7.11 Die beliebtesten Street-Art-Orte	106
7.11.1 Der Sportplatz im Jubilejnyj Rajon (Jubiläumsbezirk).....	107
7.11.2 Die Uferpromenade Zaton	108
7.11.3 Entlang der innerstädtischen Eisenbahnlinie	109
7.11.4 Baustellen.....	110
8. Zusammenfassung.....	111
9. Bibliographie.....	117
10. Internetquellen.....	119
11. Bildteil.....	120
12. Abbildungsverzeichnis	135
13. Anhang	136
13.1 Abstract (in deutscher Sprache).....	136
13.2 Abstract (in englischer Sprache).....	137
13.3 Lebenslauf	139

1. Einleitung

Diese Arbeit hat Street-Art in Bezug auf Raum und Ort (*space* und *place*) in der rural geprägten, südrussischen Stadt Krasnodar zum Thema. Die Intention ist zu untersuchen, auf welche Weise Raum (*space*) von Jugendlichen und jungen Erwachsenen mittels Street-Art in der Stadt Krasnodar produziert und angeeignet wird, sodass von *Place-Making*-Prozessen gesprochen werden kann und bedeutungsvolle Orte (*places*) entstehen. Den Fokus dieser Arbeit bilden nicht die ästhetischen Merkmale der Street-Art, sondern deren soziale und räumliche Implikationen in Bezug auf die Einbettung in die postsozialistische Stadt Krasnodar, deren Politik und Gesellschaft.

Krasnodar

Die Feldforschung wurde in Krasnodar (auf Deutsch „das rote Geschenk“) durchgeführt. Die Stadt hieß bis zu ihrer Umbenennung im Jahr 1929 Ekaterinodar, zu Deutsch „Geschenk Ekaterinas“. Die Stadt liegt im Süden Russlands, am Nordkaukasus, etwa 120 km vom Schwarzen und Asowschen Meer entfernt. Krasnodar ist die Hauptstadt des *Krasnodarskij Kraj* (Region Krasnodar), der etwas größer als Bayern ist. Die Stadt Krasnodar gehört zu den wenigen Städten Russlands, in denen in den 1990ern die Bevölkerung gewachsen ist, was vor allem auf den Zuzug vieler MigrantInnen aus nordkaukasischen Republiken, dem Südkaukasus, der Ukraine und den Republiken in Nordrussland zurückzuführen ist. Heute hat die Stadt etwa 786.000 EinwohnerInnen. Krasnodar ist mit Volgograd und Rostov am Don eines der großen Wirtschafts- und Agrarzentren Südrusslands. Aufgrund seiner südlichen Lage und fruchtbarer Schwarzerdeböden, zählt Krasnodar zu den „Zentren im naturräumlich begünstigten Raum Südwestrusslands“. (Brade, in: Brade Hg., 2002, S. 136)

Feldforschung

Die Feldforschungsdaten basieren auf einer Forschung, die während zweier längerer Aufenthalte in Krasnodar durchgeführt wurde. Mit Hilfe des Joint-Study-Austauschprogrammes verbrachte ich das Sommersemester 2009 (vom 4. Februar bis 30. Juni) an der staatlichen Kuban'-Universität zu Krasnodar. Während dieser Zeit habe ich nicht nur meine Russischkenntnisse erweitert und die Stadt gut kennengelernt, sondern auch bereits Kontakte zur Street-Art-Szene geknüpft. Im September 2009 folgte ein kurzer dreiwöchiger Aufenthalt. 2010 kehrte ich ausschließlich für die Feldforschung zurück und lebte von 15. März bis 6. Juni in Krasnodar. Wissenschaftliche Unterstützung vor Ort erhielt

ich von Dr. Nona Šachnazarjan, die sehr half, mir den sozialen und räumlichen Kontext meiner Forschung, die Stadt Krasnodar, zugänglich und verständlich zu machen.

Schwierigkeiten während der Forschung

Street-Art-Elemente sind in Krasnodar an vielen Stellen zu sehen, aber die Personen, die diese angebracht haben, sind im Gegensatz dazu nicht leicht zu finden. Street-Art-KünstlerInnen stehen leider nicht im Telefonbuch und bemühen sich zumeist, anonym und unbekannt zu bleiben. In den ersten Monaten habe ich angezweifelt, dass ich überhaupt forschen können werde, weil ich anfangs keine Street-Artists getroffen habe. Dann hatte ich das Pech, dass die erste Gruppe, die ich kennengelernt hatte, mehrmals zu vereinbarten Treffen nicht aufschien, was vor allem in der Startphase entmutigend war. Zudem wurde mein Thema am Institut für Geschichte, Ethnologie und Archäologie der Kuban'-Universität Krasnodar, wo ich Kurse besuchte, anfangs nicht ernst genommen. Erst nach mehreren Diskussionen, in denen ich die Legitimität des Themas verteidigte, wurde meine Forschung und das Interesse an Street-Art akzeptiert. Meine anfängliche Befürchtung, dass ich als Frau keinen Zugang zu den vorwiegend männlichen Street-Art-Tätigkeiten und -orten finden würde und dass es vielleicht für mich gefährlich werden könnte, mit Männern durch mir oftmals unbekannte Gegenden der Stadt zu gehen, hat sich glücklicherweise nicht bewahrheitet. Da Street-Art in Russland als illegale Handlung gilt, war mir bewusst, dass ich auch Probleme bekommen könnte, sollte ich gemeinsam mit Street-Artists vorgefunden werden. Das hätte sicherlich auf mein Visum Auswirkungen gehabt, aber zum Glück bin ich nie mit der Polizei in Kontakt gekommen. Werden Street-Artists von der Polizei erwischt, hat das immer unangenehme Folgen. Wird die Polizei beispielsweise von AnrainerInnen gerufen, handelt sie „seriös“ und streng nach dem Gesetz, was nachteilig für die Street-Artists ist, weil es dann zu Gerichtsverhandlungen und hohen Geldstrafen kommt. Ich habe von einem Fall gehört, bei dem ein junger Mann beim Bemalen einer Straßenbahn erwischt wurde; er bekam nicht nur eine hohe Strafe, sondern wurde auch von der Universität ausgeschlossen und von seinen Eltern auf die Straße gesetzt. Wenn die Polizeistreife zufällig jemanden erwischt, wird sie für gewöhnlich bestochen. Der „Preis“ hängt davon ab, wie viele Polizisten anwesend und wie verärgert sie sind. Meine Forschungspartner sprachen von „Preisen“, die von ein paar Flaschen Bier bis zu mehreren Tausend Rubel (50-100 Euro) reichten. Auch mit dreckigen Händen und Farben im Rucksack von der Polizei erwischt zu werden, kann Folgen haben. Der Preis für die Freiheit, zu tun, was und wo man will und sich durch Street-Art auszudrücken und Räume anzueignen, ist oft hoch. Nach

mehreren Monaten gelang es mir schließlich doch, Künstler kennenzulernen. Im Endeffekt habe ich mich mit elf Street-Art-Künstlern getroffen, kontaktiert habe ich viel mehr. Entgegen meiner Vermutung, KünstlerInnen durch Internetplattformen zu finden, lernte ich die meisten durch Glück und Zufall über Bekannte, StudienkollegInnen und FreundInnen kennen. Vor allem durch die Teilnahme an verschiedenen Seminaren und Kursen an der Kuban'-Universität kam ich mit einigen Studierenden ins Gespräch, die entweder selbst in der Street-Art-Szene aktiv tätig sind bzw. waren, oder Personen kannten, die zu Street-Art in Krasnodar etwas erzählen konnten oder persönlich involviert sind. Alle Personen, die mich in Krasnodar kannten, wussten, dass ich zu Street-Art in der Stadt forsche und Informationen dazu brauche, vor allem, dass ich mit KünstlerInnen zusammenkommen möchte. Aufgrund der Hilfsbereitschaft der KrasnodarerInnen und des für dortige Verhältnisse ungewöhnlichen Themas für eine Diplomarbeit hat sich mein Anliegen rasch verbreitet und herumgesprochen. Meistens habe ich Telefonnummern von Künstlern bekommen und mit diesen erste Treffen vereinbart. Einige wollten sich nicht treffen, weil sie mir vielleicht nicht geglaubt haben, dass ich sie nicht bespitzeln, sondern sie und ihre Tätigkeiten kennenlernen wollte. Wie anfangs erwähnt dachte ich, man könnte leicht KünstlerInnen über das Internet finden. Das einzige Street-Art-Portal Krasnodars (www.its-flex.narod.ru) wird jedoch kaum besucht, zudem kann man auf die wenigen Einträge nicht persönlich antworten. Später erfuhr ich, dass sich die Street-Art-KünstlerInnen hauptsächlich telefonisch vernetzen. Als etwas hilfreicher hat sich hingegen das russische Pendant zu Facebook (vkontakte.ru)¹ herausgestellt. Nachdem ich einen Account angelegt hatte, suchte ich nach einzelnen Street-Art-KünstlerInnen und Gruppen. Ich stieß unter anderem auf das große und in Krasnodar äußerst populäre Kollektiv TOGS, auf welches ich im Abschnitt *7.3 TOGS und der Wunsch nach Umgestaltung und Veränderung der städtischen Oberflächen* noch näher eingehen werde. TOGS und einige andere in Street-Art involvierte Personen oder Gruppen antworteten auf meine Anfragen leider nicht. Gründe dafür könnten auch die Angst vor Bespitzelung und der Polizei sein. Die KünstlerInnen möchten sehr oft völlig anonym und unbekannt bleiben und nicht zu ihren Tätigkeiten befragt werden. Diese Aussage ist mir auch immer wieder bei Treffen mit Forschungspartnern begegnet, wenn ich sie fragte, ob ich mich mit ihren Bekannten und FreundInnen treffen könnte, die auch in der Street-Art-Szene involviert sind. Während meiner Anwesenheit in Krasnodar ist es mir nicht gelungen, auch Mädchen bzw. Frauen

1 Deutsche Übersetzung: in Kontakt (sein)

kennen zu lernen, die selbst als Street-Art-Künstlerinnen tätig sind. Einige Bekannte und Forschungspartner erzählten mir, jemanden zu kennen, aber kein einziges Mal konnte ich einen Kontakt herstellen. Woran es liegt, dass es offensichtlich wenige Street-Art-Künstlerinnen gibt, kann man nur erahnen. Es wäre sehr wünschenswert, wenn in Zukunft eine kultur- und sozialanthropologische Forschung durchgeführt werden würde, die sich mit diesem Thema auseinandersetzt und nach Gründen sucht, warum Frauen und Mädchen in Krasnodar kaum in der Street-Art-Szene vertreten sind.

Methode

Street-Art ist eine Praxis, die in erster Linie im städtischen Raum unter freiem Himmel ausgeübt wird, deshalb war von Anfang an klar, dass die Forschung auf der Straße stattfinden wird. Auf den Wegen durch die Stadt, die ich mit den Künstlern gegangen bin, habe ich den städtischen Raum als *multisensory environment* (Pink, 2009, S. 129) wahrgenommen und bestimmte verdichtete Ereignisse, wie Street-Art-Handlungen, Feiertagsparaden oder Stadtfeste als *sensescapes* (ibd.) betrachtet, um die Komplexität der Feldforschungssituation umfassender beleuchten zu können. Darauf wird im Abschnitt 2.1 *Ethnographie mit den Sinnen (sensory ethnography)* (Pink, 2009) genau eingegangen. Das gemeinsame Gehen, das Begleiten und Zuhören gilt seit eh und je als legitime Form für den Erwerb ethnographischen Wissens, was im Abschnitt 2.2 *Ethnographie zu Fuß (ethnography and practice on foot)* (Ingold/Vergunst, 2008) behandelt wird. Im Abschnitt 2.4 *Interviews (emplaced knowing)* (Pink, 2009) geht es um die Gespräche, die während der *Stadtteilbegehungen* (Deinet, 2009) mit den Jugendlichen geführt wurden. Der Fokus lag stets auf den zufälligen, also den nicht von mir evozierten Erklärungen, Kommentaren und Erzählungen der Jugendlichen unterwegs oder an den Orten, die für sie bedeutsam sind.

Street-Art

Im Kapitel 3. *Street-Art: eine globale Kunstform im lokalen Kontext der Stadt Krasnodar* wird der Street-Art-Begriff geklärt und die Einbettung der Street-Art in die Krasnodarer Gesellschaft und den städtischen Raum analysiert. Dass in dieser Arbeit die Betrachtung von Street-Art als sozialer Prozess, als “system of action” (Gell, 1998, S. 6) viel wichtiger ist, als die Auseinandersetzung mit Techniken, Details der Gestaltung, semantischen Implikationen und dem visuellen Erscheinungsbild der fertigen Arbeiten, wird im Abschnitt 3.1 *Street-Art in Krasnodar im Kontext der Kunstanthropologie* genauer geschildert. Die Besonderheit der Street-Art, ‚Stadt‘ als Medium, Handlungsraum und Projektionsfläche für

individuelle Ideen und Gestaltung gleichzeitig zu nutzen, wird im Abschnitt 3.3 *Interaktion mit dem städtischen Raum – die Stadt als Medium* ausführlich diskutiert. Im Abschnitt 3.4 *Perzeption und Wahrnehmung der Street-Art* wird erläutert, inwiefern Street-Art postsowjetische Paradigmen in Frage stellt und die Wahrnehmungsfähigkeit der StadtbenutzerInnen in Alltagssituationen fordert. Außerdem wird die schwierige Situation der Street-Artists, die sich Anerkennung und Akzeptanz wünschen, beleuchtet. Illegale Handlungen und der Vorwurf, aus Protest zu handeln, stehen dem Wunsch gegenüber, die Stadt künstlerisch zu verwenden und die Umgebung mit eigenen Ideen zu verändern. Im Abschnitt 3.5 *Street-Art: Coming of Age in Krasnodar*, wird die Entwicklung der Street-Art in Krasnodar diskutiert, einer kleineren Stadt am Nordkaukasus, die nach 1991 nicht so schnell von westlichen Ideen überrollt worden ist wie Moskau und St. Petersburg und bis heute von wenigen ausländischen Gästen besucht wird. Dass die Motivationen für Street-Art vielfältig sind, wird im Abschnitt 3.6 *Street-Art-Intentionen der kennengelernten Krasnodarer Street-Art-Künstler* das Thema sein.

Raum und Ort (space and place)

Im Kapitel 4. *Raum und Ort (space and place)* werden jene theoretischen Konzepte vorgestellt, welche ich für die Beschäftigung und Analyse der Umgebung, in welcher sich Menschen aufhalten und handeln, als die wichtigsten erachte. Im Abschnitt 4.1.1 *Die Produktion des Raums nach Henri Lefebvre (the production of space)* wird auf die Theorie der Produktion des Raums (Lefebvre, 1991) durch gesellschaftliche oder individuelle Handlungen eingegangen, von denen ich glaube, dass sie für die Analyse jugendlicher Handlungen in städtischen Räumen unabdingbar und höchst relevant sind. Im Abschnitt 4.1.1.3 *Geschichte und Zeit* ist insbesondere das Einschreiben (*inscription*) der Zeit in den Raum (Lefebvre, 1991, S. 95) das Thema. Am Beispiel der Street-Art lässt sich das in der Vergangenheit ‚Eingeschriebene‘ oft gut feststellen, weil dessen Spuren in unterschiedlichen Formen und Stilen auf urbanen Flächen zu sehen sind. Die dialektische Dreiheit des Raums (Lefebvre, 1991), jene Theorie, mit welcher Henri Lefebvre den Prozess der Produktion des Raums konkretisierte, setzt sich aus den Aspekten der räumlichen Praxis – *l’espace perçu*, der Repräsentation des Raumes – *l’espace conçu* und den Räumen der Repräsentation – *l’espace vécu* zusammen und wird im Abschnitt 4.1.1.5 *Die dialektische Dreiheit des Raums* erläutert. In den Abschnitten 4.1.2 *Raum nach Doreen Massey (space)* sowie 4.1.3 *Raum nach Martina Löw (space)* werden weitere theoretische Konzepte vorgestellt und auch die Verbindung zu Lefebvres Theorien deutlich. Das Konzept des verkörperten Raumes

(*embodied space*) im Abschnitt 4.1.4 *Verkörperter Raum nach Setha Low und Denise Lawrence-Zúñiga (embodied space)* (Low/Lawrence-Zúñiga, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 2) stellt den handelnden Körper ins Zentrum der Handlungen und Aktionen, was auch an Lefebvres Theorien zur Produktion des Raums anknüpft. Ab dem Abschnitt 4.3 *Ort (place)* wird auf den Ort eingegangen und sein Charakter mit verschiedenen theoretischen Konzepten beleuchtet. Während bei Doreen Massey (Abschnitt 4.3.1 *Ort nach Doreen Massey (place)*) der multiple, diverse, aber auch konflikthafte Charakter des Orts im Vordergrund steht, fokussiert Martina Löw im Abschnitt 4.3.2 *Ort nach Martina Löw (place)* auf die Benennung von Orten und das Namensgebende. Margaret Rodman betont im Abschnitt 4.3.3 *Ort nach Margaret Rodman (place)* die verschiedenartige, heterogene Betrachtung und Assoziation von bedeutenden Orten durch deren NutzerInnen bzw. BewohnerInnen. Im Abschnitt 4.3.4 *Ort nach Tim Ingold (place)* werden Orte als Schnittpunkte in einem Netzwerk charakterisiert, die lebendige Geschichte in sich tragen und von den Erfahrungen der Menschen leben, die sich dort aufhalten und handeln. In engem Zusammenhang mit der Produktion des Raums stehen *Place-Making-Prozesse*, womit die Veränderung vom Raum zum bedeutungsvollen, individualisierten Ort und in dieser Arbeit die Aneignung von Raum durch Street-Art-Tätigkeiten gemeint ist. *Place-Making-Prozesse* werden im Abschnitt 4.4 *Wie wird Raum zum Ort transformiert? (place making)* ausführlich erläutert. Der Abschnitt 4.5 *Umkämpfte Orte (contested places)* behandelt explizit den Konflikt, der entstehen kann, wenn eine Fläche für verschiedene Personen einen bedeutsamen Ort darstellt und auf unterschiedliche Art genutzt wird.

Landschaft und städtische Räume (landscape and urban space)

Durch Konzepte von Landschaft und städtischem Raum wird die Debatte um Raum und Ort theoretisch erweitert. Einsichten auf die Welt, von welcher Menschen umgeben sind, deren Nutzungen, Betrachtungen und Bedeutungen, werden dadurch vertieft. Im Abschnitt 5.1.1 *Die Kulturalisierung des Raum – Landschaft nach Tim Ingold* (Ingold, 2000, S.55) tritt eine dritte Ebene zwischen Raum und Ort, nämlich die alltägliche Ebene der Lebenswelt – die Landschaft, die wie Raum und Ort jene Menschen, die sich darin bewegen und dort handeln, widerspiegelt. Im Abschnitt 5.1.2 *Landscape as a cultural image – Landschaft nach Denis Cosgrove und Stephen Daniels* wird Landschaft mit den kunsthistorischen Konzepten Ikonographie und Ikonologie sowie als *image* und *symbol* (Daniels/Cosgrove, in: Daniels/Cosgrove Hg., 1989, S. 1) betrachtet. Dass Landschaft nicht als absolut gesehen werden kann, sondern als kulturell spezifische Konstruktion, welche mit den verbundenen

oder eventuell widersprüchlichen Momenten *place – space, inside – outside, image – representation* (Hirsch, in: Hirsch/O‘Hanlon Hg., 1995, S. 4) analysiert werden sollte, wird im Abschnitt 5.1.3 *Landscape as a cultural process – Landschaft nach Eric Hirsch* deutlich.

Ab Abschnitt 5.2 *Der städtische Raum Krasnodars – eine urbane Landschaft* ist die Stadt (aufgrund der Bevölkerungsdichte) als verdichtete Landschaft das Thema. Der städtische Raum Krasnodars kann wie jede andere Landschaft je nach Kontext als Raum oder Ort betrachtet werden, in dem oder an dem sich soziale Netzwerke, historische Ereignisse, individuelle Geschichten und Erfahrungen überlagern. Im Abschnitt 5.2.1 *Öffentliche oder städtische Räume?* wird analysiert, warum der Begriff des städtischen Raums für diese Arbeit geeigneter als das Konzept des öffentlichen Raums ist und wieso das Konzept der öffentlichen Räume in Krasnodar nicht von allen Menschen verstanden wird. Dieses Thema wird im Abschnitt 5.2.2 *Sprachliche und konzeptuelle Zugänge zum Begriff des öffentlichen Raums im Russischen* weiter vertieft. Ab Abschnitt 5.2.3 *Die Repräsentation des städtischen Raums* greife ich auf die dialektische Dreieinheit des Raums von Henri Lefebvre (1991) zurück, um die historische und gegenwärtige Konzeption des städtischen Raums zu analysieren. Der Abschnitt 5.2.3.1 *Die Repräsentation des sozialistischen städtischen Raums* geht auf historische Prägungen aus der Sowjetzeit ein, die teilweise nach wie vor den heutigen städtischen Raum mitkonstituieren. Im Abschnitt 5.2.3.2 *Die Repräsentation des aktuellen städtischen Raums* werden die rezente Situation sowie verschiedene Paradigmen, die heute in Krasnodar stadtraumkonstituierend wirken, beleuchtet. Ein weiterer Baustein in der Konzeption und Planung des städtischen Raums wird im Abschnitt 5.2.3.3 *Vetternwirtschaft (kumovstvo) im öffentlichen Raum Krasnodars* behandelt. Die Überschneidung von Alltagsräumen (Räume der Repräsentation) und konzipierten Räumen (Repräsentation des Raums) wird im Abschnitt 5.2.4 *Neues Freizeitgefühl und Kommerzialisierung: Zwischen der Repräsentation des Raums und den Räumen der Repräsentation* durch Beispiele aus dem städtischen Raum Krasnodars klar. Im Abschnitt 5.2.5 *Räume der Repräsentation: Städtische Räume für Jugendliche – Jugendliche für städtische Räume* steht die Stadt Krasnodar als Alltagsraum für Jugendliche im Mittelpunkt. Die Jugendlichen haben einerseits das Problem, kaum adäquate, legale, kostenfreie Aufenthaltsräume zu finden, in denen sie ihren Interessen nachgehen können, andererseits werden sie für politische Zwecke instrumentalisiert. Die Stadtverwaltung nutzt das innovative Potential der Jugendlichen zu wenig und scheint darüber hinaus vor diesem auch Angst zu haben. Das Kapitel 6. *Space, place, landscape and urban space – eine Synthese?* stellt eine Reflexion der theoretischen Konzepte dar.

Forschungsbeispiele

Das Kapitel 7. *Forschungsbeispiele* gibt vielfältige Einblicke in Street-Art-Praktiken in Krasnodar, zeigt unterschiedliche Zugänge zur Raumveränderung und veranschaulicht Prozesse der Produktion des Raums bzw. des *place making*. Die konkreten Beispiele der Street-Artists zeigen, wie Stadtraum durch denkende, handelnde Individuen belebt, produziert und angeeignet wird. Das Forschungsbeispiel 7.1 *Nikita, Saša und die Mehrfachnutzung der Krasnodarer Uferpromenade* macht vor allem den multiplen Charakter von Orten deutlich. Im Abschnitt 7.2 *Aleksandrs Poster und Experimente über die Wahrnehmung von PassantInnen* wird gezeigt, wie ein junger Künstler mit dem Aufkleben selbst gestalteter Plakate Flächen im städtischen Raum eine neue Bedeutung einschreibt und auf diese Weise nicht nur Kontexte am Anbringungsort verändert, sondern dadurch auch Orte mit besonderer Bedeutung entstehen lässt. In den Beispielen 7.3 *TOGS und der Wunsch nach Umgestaltung und Veränderung der städtischen Oberflächen* sowie 7.4 *Maksims bunte Zeichentrickfiguren bevölkern die Plattenbausiedlung* geht es um Initiativen junger KünstlerInnen, ihre Umgebung nach ihren eigenen Vorstellungen zu verändern und zu gestalten. Das Forschungsbeispiel 7.9 *Ein inoffizieller Ort des Gedenkens in der Stadt* zeigt, wie unterschiedliche Personen dazu beitragen, einer ehemals grauen Wand Bedeutung und Sinn einzuschreiben, indem auf ihr der verunglückte Sänger Viktor Coj gedacht wird. Im Abschnitt 7.10 *Forschungsbeispiele für umkämpfte Orte (contested places)* wird der konflikthafte Charakter von Raum und Ort durch Beispiele veranschaulicht. Im Abschnitt 7.10.1 *„Die Innenhöfe lassen wir uns nicht nehmen!“* wird gezeigt, dass manche Jugendliche es trotz Polizeiüberwachung und Verboten nicht hinnehmen, von der Stadtverwaltung aus der Innenstadt ausgegrenzt zu werden, sondern auch im Zentrum präsent sein wollen. Im Abschnitt 7.10.2 *(II)legale Wände* wird die Frage beleuchtet, warum in Krasnodar keine legalen Möglichkeiten für Street-Art zur Verfügung stehen und welche Meinung die Street-Art-Künstler selbst darüber haben. Inwiefern das jährlich von der Stadtverwaltung organisierte Street-Art-Festival den Erwartungen und Wünschen der Künstler entspricht, wird im Abschnitt 7.10.3 *Das Street-Art-Festival „Frischer Wind“* erläutert. Warum sich manche Stellen in der Stadt gut für die Aneignung durch Street-Art eignen und was diese auszeichnet, wird im Abschnitt 7.11 *Die beliebtesten Street-Art-Orte* anhand von vier Beispielen veranschaulicht.

Sämtliche russische Texte, E-Mails und Interviews wurden von der Autorin übersetzt.

2. Methode

Street-Art ist eine Praxis, die in erster Linie im städtischen Raum unter freiem Himmel ausgeübt wird. Weil ich unbedingt die Flächen, welche die Jugendlichen verändern, sehen und sie auf ihren Wegen durch die Stadt begleiten wollte, war von Anfang an klar, dass ich draußen auf der Straße forschen und arbeiten würde. Das Spaziergehen, das Sich-Treffen und längere Aufenthalte in der Stadt sind unter Jugendlichen in Krasnodar zum Glück sehr gängige Praxisformen, sodass die Forschungssituation von den Street-Art-Künstlern auch als mehr oder weniger natürlich empfunden wurde. Die meisten Forschungspartner zeigten sich erfreut darüber, dass ich auch an den Arbeiten selbst Interesse zeigte und nicht einfach „nur“ reden wollte. Obwohl ich die Forschungspartner über meine Intention, eine wissenschaftliche Arbeit zu schreiben, informiert habe, bemühte ich mich um die Schaffung einer informellen Forschungssituation. So wurden auch Treffpunkt, Route, Gehgeschwindigkeit sowie Länge des Treffens immer von den Forschungspartnern bestimmt. Da während der Forschung nonverbale Aspekte wie beispielsweise Gesten, Mimik, Reaktionen u. ä. eine besondere Rolle spielten und die meisten Künstler eine Aufnahme der Gespräche nicht gewollt und gestattet hätten, wurde auf die Verwendung von Diktiergeräten gänzlich verzichtet. Dafür ermöglichte die Forschungssituation, die Interaktion der Forschungspartner im städtischen Raum aktiv mitzuerleben. Daher stimme ich mit Edward T. Hall überein, dass die Handlung im Raumkontext oft mehr verrät, als viele Worte.

“[...] I have learned to depend more on what people do than on what they say in response to a direct question, to pay close attention to that which cannot be consciously manipulated, and to look for patterns rather than content.” (Hall, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 51)

Während der Treffen mit den Künstlern hatte ich selten die Möglichkeit, mir Notizen zu machen. Einige wenige Male konnte ich das tun, als z.B. Nikita und Saša sprayten, oder Aleksandr in ein Geschäft gegangen war, um sich ein Getränk zu kaufen. Ansonsten habe ich immer sofort nach den Treffen die Informationen und Geschehnisse aufgeschrieben und Gesagtes bzw. den Ablauf des Treffens bestmöglich rekonstruiert. Die Zitate der Feldforschungsaufzeichnungen in dieser Arbeit stimmen inhaltlich mit dem Gesagten überein, eine genaue Wiedergabe der tatsächlichen Formulierung ist aber aufgrund des Verzichts auf Diktiergeräte nicht möglich. Die folgenden, in meiner Arbeiten verwendeten methodischen Konzepte basieren vor allem auf Sarah Pink (*Doing sensory ethnography*, 2009), Tim Ingold/Jo Lee Vergunst (*Ways of Walking*, 2008), Ulrich Deinet (*Methodenbuch Sozialraum*, 2009) sowie Elke Krasny (*Urbanografien-Narrativer Urbanismus*, 2008).

2.1 Ethnographie mit den Sinnen (*sensory ethnography*) (Pink, 2009)

Sarah Pink zeigt, wie man den eigenen Körper und die Sinne während des Forschungsprozesses gezielt nutzen und mit anderen Methoden kombinieren kann. Auf diese Weise wird durch einen bewussten Einsatz der Sinne nicht nur die eigene Wahrnehmungsfähigkeit, sondern auch die Dichte der Feldforschungsdaten erhöht. Pink plädiert dafür, den Sinnen und dem Individuum beim Wissenstransfer (einer Feldforschungssituation) höhere Beachtung zu schenken. (Vgl. Pink, 2009, S. 37)

“Here, the priority is not so much a systematic survey of sensory categories and ‘culture’ but the use of the ethnographer’s own sensorial experiences as a means of apprehending and comprehending other people’s experiences, way of knowing and sensory categories, meanings and practices.” (Pink, 2009, S. 46)

In Anlehnung an Pinks Vorschlag versuchte ich, den städtischen Raum als *multisensory environment* (a. a. O., S. 129) wahrzunehmen und bestimmte verdichtete Ereignisse, wie Street-Art-Handlungen, Feiertagsparaden oder Stadtfeste als *sensescapes* (ibid.) zu betrachten (Pink bezieht sich auf Arjun Appadurais *scapes* (vgl. Appadurai, 1996)), um die Komplexität der Feldforschungssituation umfassender beleuchten zu können.

2.2 Ethnographie zu Fuß (*ethnography and practice on foot*) (Ingold/Vergunst, 2008)

“The idea that walking with others – sharing their step, style and rhythm – creates an affinity, empathy or sense of belonging with them has long since been acknowledged by ethnographers.” (Pink, 2009, S. 76)

Das gemeinsame Gehen gilt also seit eh und je als legitime Form für den Erwerb ethnographischen Wissens. Ingold/Vergunst bezeichnen das Gehen sogar als Wissensform, da durch die Anwesenheit der Anthropologin in den von Forschungspartnern thematisierten Orten Geschichten und Erzählungen erfahrbar gemacht und bestätigt werden können.

“Far from [...] the conveyance of knowledge by means of stories, walking is in their view the very means by which stories are converted into knowledge. [...] simply having heard the stories is not enough to make an individual knowledgeable [...]. True knowledge depends on the confirmation of stories in personal experience, and to achieve this one must travel the trails and visit the places of which they tell [...].” (Ingold/Vergunst, in: Ingold/Vergunst Hg., 2008, S. 6)

Auch Elke Krasny, die weltweit Stadtbenützerinnen auf ihren Alltagswegen begleitet und diese gebeten hat, über ihre Wege zu erzählen, privilegiert

„[...] das Alltägliche als Wissensform [...].” (Krasny, in: Krasny/Nierhaus Hg., 2008, S. 29)
„Der Weg wird zur Erzählung, bringt diese hervor.“ (A. a. O., S. 31) „Im Gehen wird Stadt als alltägliche Erfahrung erzeugt. Zwischen Jetzt und Hier, damals und dort verbinden unsere Wege die Stadt zu einem Geflecht aus Raum und Zeit.“ (A. a. O., S. 11/12)

Das Gehen ist also keineswegs eine rein physische Tätigkeit, sondern vollkommen vom Sozialen durchdrungen (vgl. Ingold/Vergunst, in: Ingold/Vergunst Hg., 2008, S. 2) und

kann als nonverbales Pendant zum Sprechen betrachtet werden, bzw. als relevante Ergänzung zum Sprechen im Forschungskontext. Gemeinsames Gehen ist demnach nicht nur Teil der Kommunikation, sondern Kommunikation selbst.

“Walking, in this regard, is much like talking, and both are quintessential features of what we take to be a human form of life. [...] walking is a profoundly social activity: that in their timings, rhythms and inflections, the feet respond as much as does the voice to the presence and activity of others.” (Ingold/Vergunst, in: Ingold/Vergunst Hg., 2008, S. 1)

Nicht nur das Gehen an sich kommuniziert, sondern auch die Geschwindigkeit, das Stehenbleiben, Verweilen, Sitzen, das erneute Weitergehen und nicht zuletzt die gewählte Route. Als Begleiterin bei *Stadtteilbegehungen* (Deinet, 2009) mit jugendlichen Street-Art-Künstlern habe ich mich deren Rhythmen angepasst, wodurch mir tiefgründige Einblicke in persönliche Street-Art-Orte sowie in individuelle Aneignungspraktiken ermöglicht wurden. (Vgl. Deinet, in: Deinet Hg., 2009, S. 57; Low, 2000, S. 127)

„Bei dieser Methode [Anm. der Stadtteilbegehung] geht es darum, Orte und Räume sowie deren Qualitäten konsequent aus Sicht von [...] Jugendlichen oder auch anderen Gruppen zu erforschen. [...] Jugendliche werden als Experten ihrer Lebenswelt angesprochen [...].“ (Deinet, in: Deinet Hg., 2009, S. 68)

Das Begleiten und Mitgehen als kommunikativer und erzählerischer Akt kann auch die Bedeutung von Orten und die persönliche Bindung der Jugendlichen an diese für die Forscherin erschließen.

“Walking can be said to be a form of storytelling. [...] this way of telling is a particular form of authorizing the way in which people share their sense of belonging to a place.” (Katrín Lund in: Ingold/Vergunst Hg., 2008, S. 101)

Street-Art-Elemente sind „(Fuß-)Abdrücke“ auf städtischen Oberflächen und Zeugen einer bestimmten Intuition eines Menschen und dessen Handlungen. Diese Zeugen sind physischer und mentaler Natur. Auf das Sich-in-den-Raum-Einschreiben wird besonders im Abschnitt 4.1.1 *Die Produktion des Raums nach Henri Lefebvre (the production of space)* eingegangen werden.

“Are footprints not marks in the physical world? Knowledge and footprints, it would seem, lie on opposite sides of a division between the mental and the material: on the one side the mental content that we take with us into our encounter with the world; on the other the marks left after we are gone.” (Ingold/Vergunst, in: Ingold/Vergunst Hg., 2008, S. 6)

Durch Street-Art-Praktiken entstehen Orte mit Bedeutung, aber auch durch das Gehen wird Raum zu Ort, weil bestimmte Wege für Forschungspartner bedeutungstragende Routen sind und Netzwerke zwischen signifikanten Street-Art-Orten bilden.

“Seeing walking as place-making brings to the fore the idea that places are made through people’s embodied and multisensorial participation in their environments.” (Pink, 2009, S. 77)

Im Stadtgewirr werden also Äußerungen, Ideen, Wünsche und Praktiken durch das kommunikative, verbal unterstützte, jedoch nonverbale Gehen mit anderen durch den urbanen Raum versteh- und sichtbar.

„Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen ist. [...] zum einen gibt es den Prozeß der Aneignung des topographischen Systems durch den Fußgänger [...] dann eine räumliche Realisierung des Ortes [...]. Das Gehen kann somit fürs erste wie folgt definiert werden: es ist der Raum der Äußerung.“ (De Certeau, 1988, S. 189)

Bei den *Stadtteilbegehungen* (Deinet, 2009) habe ich die Stadt, vor allem die Wege und Orte der Künstler gesehen und miterlebt. Als Nikita und Saša (beide 16) mich eingeladen hatten, sie zum Taggen und Spraysen zu begleiten, erklärten sie mir unterwegs sämtliche Street-Art-Elemente und forderten mich auf, diese zu beurteilen und zu analysieren. Sie wiesen mich darauf hin, worauf ich achten sollte, zum Beispiel auf eine bestimmte Dynamik innerhalb eines Werkes, eine spezielle Form der Buchstabengestaltung, auf die gewählten Orte, die Qualität der Arbeiten und die Beschaffenheit der Oberflächen, auf denen das Werk angebracht worden war.

„Als wir an einem frisch gestrichenen weißen Haus vorbei kamen, zückte Saša seinen Marker und wollte zum Taggen ansetzen, doch Nikita hielt ihn von seinem Vorhaben ab. „Das ist eine schöne Wand, Saša, tu es nicht“, sagte Nikita. „Gerade deshalb, die Wand wird durch mein Tag noch schöner!“, konterte Saša. Im Endeffekt gingen sie aber weiter und taggten an Stellen, an denen sie sich einigen konnten. Ich folgte ihnen, ohne mich einzumischen.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag 30.4. 2010, mit Nikita und Saša)

Durch das Gehen durch die urbanen Räume erfuhr ich nicht nur viel über Street Art in Form von Bewertungen, Meinungen und Kommentaren der Forschungsteilnehmer, sondern auch über die Art und Weise, darüber zu reden. Ich hörte Fachbegriffe auf Russisch, die in keinem Wörterbuch zu finden sind. Auf diese Weise lernte ich, wie die jugendlichen Forschungspartner über Street Art zu sprechen, was mir mit Akzeptanz und Anerkennung gedankt wurde. Zum Beispiel erklärte mir Nikita beim Vorbeigehen: „Das ist ein *Kinuli*.“ *Kinut* bedeutet im Standardrussischen „geworfen“, als *Kinuli* werden schnelle Arbeiten, die in weniger als einer Minute entstehen, bezeichnet.

2.3 *ethnographic places, emplaced ethnography* (Pink, 2009)

“Ethnographic places are thus not the same actual, real, experienced places ethnographers participate in when they do fieldwork. Rather they are the places that we, as ethnographers, make when communicating about our research to others. Whatever medium is involved, ethnographic representation involves the combining, connecting and interweaving of theory, experience, reflection, discourse memory and imagination.” (Pink, 2009, S. 42)

Diese ethnographischen Orte sind anthropologische Konstruktionen, da die Anthropologin aus ihrer Position, aus ihrer ethischen Perspektive alle Aspekte der Forschung mitkonstitu-

iert. Diese ethnographischen Orte sind abstrakte Orte, an denen alle Forschungsaspekte von Erfahrung, Theorie, Erinnerung, Reflexion usw. zusammenlaufen und durch die Fusion aller Aspekte Bedeutung geschaffen wird. Mit dem Konzept der ethnographischen Orte ist unter Berücksichtigung aller Zusammenhänge in den Räumen der Forschung die Forschung an sich gemeint.

“Ethnographic places are events that involve the strange combination and interweaving of memory, imagination, embodied experience, socialities, theory, power relations and more.” (Pink, 2009, S. 120)

Durch die Forschung werden also anthropologische, oder ethnographische Räume geschaffen, weil aus Räumen bedeutungstragende Orte geworden sind und demnach ein *Place-Making*-Prozess stattgefunden hat, der durch die Ethnographie mit all ihren sozialen Implikationen hervorgerufen wurde. Auf *Place-Making*-Prozesse wird noch genauer im Abschnitt 4.4 *Wie wird Raum zum Ort transformiert? (place making)* eingegangen.

“[...] place is made through the coming together of social, material and sensorial encounters that constitute the research event.” (Pink, 2009, S. 101)

Während des Gehens im Forschungsprozess ist nicht nur das Verhalten und Tun der anderen der Fokus, sondern auch die eigene Positionierung in der räumlichen und sozialen Situation. Mittels aktiver Rollenreflexion wird der Anthropologin ihre Platzierung im Raum (*emplacement* oder *emplaced ethnography* (Pink, 2009)) bewusst. Doch nicht nur aufgrund dieser Bewusstwerdung, sondern vor allem durch die aktive Beteiligung wird die Anthropologin selbst Teil des Raums.

“This approach [Anm. sensory ethnography] involves not only ethnographers seeking out ways to share others’ experiences, but also their situating their experiences within other people’s places – or put another way, learning how to recognise their own emplacement in other people’s worlds. Understood through a theory of place, the idea of ethnographer-participation implies that the ethnographer is co-participating in practices through which place is constituted with those who simultaneously participate in her or his research, and as such might become similarly emplaced. Indeed, she or he becomes at the same time a constituent of place (one of those things brought together through, or entangled in, a place-event) and an agent in its production.” (Pink, 2009, S. 64)

Als Teilnehmerin in *Place-Making*-Prozessen wurde ich immer wieder aufgefordert, mich aktiv in Handlungen einzubringen und in bestimmten Situationen zu agieren und interagieren.

“Ethnographic practice entails our multisensorial embodied engagements with others (perhaps through participation in activities, or exploring their understandings in part verbally) and with their social, material, discursive and sensory environments.” (Pink, 2009, S. 25) “They invite us to engage not only with what they are saying but with the material and sensorial qualities of the things they describe or actually interact with.” (A. a. O., S. 86)

Folgende Beispiele verdeutlichen eine solche aktive Teilnahme an Handlungen (*emplaced ethnography*) an Street-Art-Orten von jugendlichen Künstlern während der Feldforschung:

„Nikita drehte sich um, um sich zu vergewissern, dass ihn niemand beobachtete, dann nahm er seinen Rucksack ab, drückte ihn mir wortlos in die Hand und kletterte über ein Geländer, wo er ein paar *Tags* anbrachte.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag 30.4. 2010, mit Nikita und Saša)

„Nachdem ich Saša und Nikita über eine ziemlich hohe Mauer hinterher geklettert war, hatten sie einen Platz zum Sprayen ausgesucht. Sie warnten mich, falls die Polizei kommt, sollte ich einfach so tun, als hätte ich überhaupt nichts mit ihnen zu tun und kenne sie nicht einmal. [...] Als mir all der Sprühnebel aus den Dosen des billigen Autolacks ins Gesicht wehte, wurde mir bewusst, wie furchtbar ungesund das Sprayen mit dieser Art von Farbe eigentlich ist. [...] Nachdem sie fertig waren, forderten sie mich auf, meine Meinung über ihr Werk kund zu tun. Saša fügte seinem Piece noch ein „Say:yo! To Austria!“ hinzu und verewigte mich auf diese Weise in seinem Piece.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag 30.4. 2010, mit Nikita und Saša) (Foto von diesem Piece im Bildteil)

„Stěpa, Dima und Ženja forderten mich auf, kurz aufzupassen, ob jemand kommt und mich so gut es geht vor ihre Arbeit zu stellen.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Sonntag 25.3. 2009, mit Stěpa, Dima und Ženja)

Die drei Street-Art-Künstler hatte ich erst kurz vorher zufällig in einem Innenhof der Stadt getroffen, als sie gerade dort zu sprayen begonnen hatten. Nachdem ich mich vorgestellt und sie gefragt hatte, ob sie mir mehr über ihre Arbeit erzählen möchten, baten sie mich vorerst nur, aufzupassen, ob jemand kommt.

“Learning through apprenticeship requires an emplaced engagement with the practices and identities that one seeks to understand. This involves a reflexivity and self-consciousness about this learning process, establishing connections between sensory experiences, specific sensory categories and philosophical, moral and other value laden discourses (and the power relations and political processes to which they might be connected), and creating relationships between these and theoretical scholarship.” (Pink, 2009, S. 72)

Das aktive Teil-werden in Aktivitäten in Forschungszusammenhängen versetzt die Forscherin selbst in eine Lernsituation und erfordert ein hohes Maß an Spontaneität, Flexibilität aber auch Vernunft und Moralverständnis. Denn Situationen sind zumeist neu, überraschend und unvorhersehbar. (Vgl. Pink, 2009, S. 44, 67) Trotzdem sollte rasch über das eigene Handeln und Tun entschieden werden, obwohl zum längeren Nachdenken in der Situation oft wenig Zeit bleibt. Dennoch soll die eigene Positionierung in der Forschungssituation, die auch ein Machtfeld darstellt, möglichst bewusst und reflektiert betrachtet werden.

“[...] the ethnographer often simultaneously undergoes a series of unplanned everyday life experiences and is concerned with purposefully joining in with whatever is going on in order to become further involved in the practices of the research participants.” (Pink, 2009, S. 67)

2.4 Interviews (*emplaced knowing*) (Pink, 2009)

Wie oben bereits kurz erwähnt wurde, ermöglichen die *Stadtteilbegehungen* (Deinet, 2009) eine ständige aktive Interaktion mit der städtischen Umgebung, welche die Künstler selbst auf Gesprächsthemen brachte und sie anregte, auf gewisse Aspekte am Weg hinzuweisen. Da sich die Forschungspartner in ihrer gewohnten Umgebung befanden, empfanden sie auch die Forschungssituation als angenehmer. Auf diese Weise konnte ich manches erfahren, was ich vermutlich durch Gespräche in für die Jugendlichen unwesentlichen Räumen nicht erfahren hätte. Obwohl ich zwischendurch auch viele Fragen gestellt habe, galt mein Fokus stets den zufälligen, also den nicht von mir evozierten Erklärungen, Kommentaren und Erzählungen der Jugendlichen an Orten, die für sie bedeutsam sind. „Das Zuhören erzeugt die Erzählung.“ (Krasny/Nierhaus, in: Krasny/Nierhaus Hg., 2008, S. 34) Genau darauf bezieht sich die *multisensory ethnography* (Pink, 2009), die es nicht vorsieht, ForschungspartnerInnen auszufragen und lange still sitzen zu lassen.

“For the multisensory potential of the interview to be achieved researchers need to be open to these possibilities, to ensure that research participants know that they are not necessarily expected to simply sit still and talk, but rather to invite them to gather everything they need in order to communicate about their experiences.” (Pink, 2009, S. 86)

Pink betrachtet das Interview als im Raum verortet sowie als einen Ort produzierend. Dieses Thema wird im Abschnitt 4.1.1 *Die Produktion des Raums nach Henri Lefebvre (the production of space)* noch genauer abgehandelt. Die Erzählenden nehmen während der Gespräche auf alles Mögliche aus ihrer Umwelt Bezug und vertiefen Gesagtes durch den Körper in Form von Bewegung, Gestik und Berührungen. (Vgl. Pink, 2009, S. 82, 85)

Pink konzeptualisiert “[...] the interview as a multisensory event and, as such, a context of *emplaced knowing*. [...] it is a process through which we might learn (in multiple ways) about how research participants represent and categorise their experiences, values, moralities, other people and things (and more) by attending to *their* treatments of the senses.” (Pink, 2009, S. 81)

Am Anfang der *Stadtteilbegehungen* (Deinet, 2009) war es meist nötig, Gesprächsimpulse zu geben, um die Unterhaltung anzuregen. In dem Kontext stellte ich Fragen wie: Erzähl mir einfach was über dich und deine Street-Art-Tätigkeiten. Wie bist du zu Street-Art gekommen? Wie lange beschäftigst du dich schon damit? Was denkst du über *legal walls*? Wenn ich nicht bereits per Telefon vereinbart hatte, dass ich gerne die individuellen Street-Art-Orte sehen möchte, an denen die Künstler arbeiten, bzw. gearbeitet haben, oder in Zukunft arbeiten möchten, habe ich das ebenfalls am Anfang mitgeteilt. Wenn die Forschungspartner länger nichts mehr gesagt hatten, habe ich auch Fragen gestellt, die der Weg, bzw. ein Ort nahelegte. Natürlich habe ich auch immer wieder genauer nachgefragt, wenn mich ein angeschnittenes Thema besonders interessierte, oder ich etwas nicht genau

verstanden hatte. Die Künstler hatten im Allgemeinen auch Verständnis dafür, wenn ich einen Satz aus sprachlichen Gründen nicht verstanden hatte und um Wiederholung bat. Die meisten Forschungspartner stellten auch mir viele Fragen, was für mich ebenso interessant war, weil ich durch die Frage und die Reaktion auf meine Antwort auch viel über die Künstler erfahren konnte. Immer wieder wurde ich aufgefordert, über Street-Art in Österreich zu erzählen und gefragt, ob ich selbst auch in der Szene aktiv wäre. Ich habe zwar bei jedem Treffen selbst Fragen gestellt, aber sie folgten keiner festgelegten Ordnung, da ich schließlich nie im Vorhinein gewusst habe, worüber die Künstler von sich aus erzählen würden. Außerdem versuchte ich, Themen und Fragen in passenden Momenten „einzustreuen“, um weder etwas vorwegzunehmen, noch einen Erzählstrang zu unterbrechen. Ähnlich unvorhersehbar wie der Weg und die angeschnittenen Themen der Jugendlichen war auch die Anzahl der Personen, die sich im Laufe des Treffens dazu gesellten.

“As the interview progresses perhaps more material, emotional, discursive and other components are introduced, perhaps other people come in and out of the room. The interview itself creates a place-event, in which the researcher and interviewee are mutually emplaced in relation to its other elements as they move along its narrative.” (Pink, 2009, S. 86)

„Am Anfang des Treffens mit Lěša waren wir nur zu zweit. [...] Dann saßen wir lange beim großen Brunnen an der Krasnaja-Straße. Zufällig stieß ein junges Pärchen dazu, das mit Lěša befreundet ist, sie stellten sich als Nikita und Violetta vor. Lěša sagte mir, Nikita sei auch ein Street-Artist und forderte diesen auf, mir auch etwas zu erzählen. [...] Später gingen wir zu viert weiter und Nikita und Lěša begannen sich angeregt über ihre glorreichen Street-Art-Zeiten zu unterhalten.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag, 21.5. 2011, mit Lěša)

2.5 Fotografie: visuelle Gedächtnisstützen von Orten und Situationen

Während der Stadtteilbegehungen habe ich nur dann Fotos gemacht, wenn die Situation sowie die Künstler das erlaubten und es für niemanden irritierend war. Ich habe fast nie die Forschungspartner selbst, sondern eher ihre Arbeiten und die Orte oder andere Materialitäten auf dem Weg fotografiert. Nikita und Saša hatten mich hingegen von Anfang an gebeten, Fotos von ihren Arbeiten und *Tags* zu machen, um ihnen diese später zu schicken. Oft bin ich später alleine an die Orte zurückgekehrt, um diese noch einmal auf mich wirken zu lassen und in Ruhe fotografieren zu können. Diese Fotos von den städtischen Räumen sowie von den vielen kleinen und großen Street-Art-Orten waren mir später eine große Hilfe und visuelle Gedächtnisstütze, als ich über sie nachgedacht habe. So konnte ich mich auch in Österreich sehr gut in diese Orte hinein versetzen.

2.6 Interpretation und Analyse

Obwohl ich beim letzten Aufenthalt bis zum letzten Abend geforscht habe, konnte ich dennoch bereits vor Ort fast alle Daten zusammenführen. Die Feldforschungsaufzeichnungen der einzelnen Treffen mit den Forschungspartnern fasste ich in Kategorien, wie zum Beispiel Street-Art-Orte, Praktiken der Aneignung, Äußerungen zu Möglichkeiten für Jugendliche in der Stadt zusammen, die ich anschließend miteinander verglich. Sarah Pink empfiehlt eine Analyse, die am Forschungsort durchgeführt wird und in den Prozess des Wissenserwerbs aktiv eingebettet ist: “In this formulation, analysis can be understood as a way of knowing.” (Pink, 2009, S. 119/120) Die Analyse erfordert ein Zurückversetzen in die Forschungssituationen und gehört für Pink zum Wissenserwerb dazu.

“Therefore the analysis itself should be situated in relation to the phenomenological context of the production of the materials.” (Pink, 2009, S. 121) “[...] the process of analysis is both embedded in the research encounter itself and involves forms of memory work and imagination that link the researcher in the present to moments in the past.” (A. a. O., S. 125)

Ethnographische Analyse bedeutet eine Fusion von wissenschaftlichen Debatten, den Ereignissen der Feldforschung, den Gesprächen, Sinneseindrücken und Gedanken. (Pink, 2009, S. 128) Letztlich gab die Analyse und die Zusammenführung aller Daten Aufschluss über die Komplexität der Street-Art-Orte und deren Einbettung in den lokalen Kontext. “We must acknowledge and try to understand the complex reality of the places in which we do fieldwork.” (Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S.218)

3. Street-Art: eine globale Kunstform im lokalen Kontext der Stadt Krasnodar

In diesem Kapitel soll der Frage nachgegangen, wie Street-Art aus einer kultur- und sozialanthropologischen Perspektive betrachtet und analysiert werden kann. Weiters soll der Street-Art-Begriff für diese Arbeit geklärt und gezielt auf die Situation in Krasnodar eingegangen werden. Auch die Fragen, was Street-Art von Kunst im öffentlichen Raum unterscheidet, wie die globale Kunstform Street-Art in Krasnodar aufgenommen wird und welche Intentionen KünstlerInnen haben, wenn sie ihre Arbeiten im städtischen Raum anbringen, sollen beantwortet werden.

3.1 Street-Art in Krasnodar im Kontext der Kunstanthropologie

Wie kann Street-Art als Praxis und Kunstform aus kultur- und sozialanthropologischer Perspektive analysiert und verstanden werden? Street-Art und Graffiti sind mittlerweile zu einem weltweiten Phänomen geworden. Allerdings gibt es regionalspezifische Unterschiede.

de und Variationen, wie beispielsweise die Themen, die Street-Art transportiert, die physischen Oberflächen, auf denen Arbeiten angebracht werden und natürlich individuelle künstlerische Gestaltung sowie Ideenvielfalt. Viel wichtiger als das bisher Aufgezählte sind aber die sozialen und politischen Dimensionen von Street-Art, die nur aus einem spezifischen regionalen Kontext heraus erklärt werden können.

“[...] no anthropological study of art would be complete if its social, political, and economic dimensions were neglected. However art is also closely associated with the ideational aspects of society and with the bodies of knowledge associated with those ideas. Here it means the realm of culture. [...] how does art convey meaning, how does it affect its audience, how does it represent subject matter [...]” (Morphy/Perkins, in: Morphy/Perkins Hg., 2006, S. 16)

Für eine kultur- und sozialanthropologische Auseinandersetzung mit Street-Art in einer bestimmten Stadt gilt es also laut Howard Morphy und Morgan Perkins zu untersuchen, wie sich das globale Phänomen Street-Art im lokalen Umfeld, in diesem Fall der Stadt Krasnodar, in der städtischen Landschaft sowie der Gesellschaft verankert hat und in welcher Wechselwirkung sie mit soziokulturellen, politischen und ökonomischen Dimensionen steht. Des Weiteren ist zu analysieren, wie Kunst Bedeutung transportiert und wie diese von den RezipientInnen aufgenommen wird. Kunst ist zweifellos, so Morphy und Perkins, eine essentielle Quelle von Information und ein wichtiger Baustein für das Verständnis von Gesellschaften und sozialen Beziehungen: “[art is] a significant body of information” (Morphy/Perkins, in: Morphy/Perkins Hg., 2006, S. 22). Weiters betrachten sie Kunstwerke als etwas, das ästhetische und/oder semantische Implikationen aufweist. “[...] art objects are ones with aesthetic and or semantic attributes (but in most cases both) [...]” (Morphy, 1994, S. 655. Zitiert in: Morphy, 2007, S. xi) Kunst, so Morphy und Perkins, umfasst eine große Bandbreite an kreativen Praktiken, die in die Produktion von Kultur involviert sind: “[...] art describes a range of thoughts and practices that employ creativity in the production of expressive culture, regardless of whether that production adheres to prescribed forms or embodies individual innovation.” (Morphy/Perkins, in: Morphy/Perkins Hg., 2006, 13) Für Raymond Firth ist Kunst ein Resultat von Erfahrung oder imaginierter Erfahrung: “Art as I see it is part of the result of attributing meaningful pattern to experience or imagined experience.” (Firth, in: Coote/Shelton Hg., 1992, S. 16) Alfred Gell hat in *Art and Agency* (1998) eine kunstanthropologische Theorie erarbeitet, die nicht die Repräsentation und die semantischen Implikationen von Kunst betont, sondern Kunst durch soziale Prozesse und Beziehungen analysiert. Gell betrachtet Kunstschaffende und ihre Werke als *social agents*: “[...] in relevant theoretical respects,

art objects are the equivalent of persons, or more precisely, social agents.” (Gell, 1998, S.

7) *Social agents* sind für Gell der Ursprung oder Ausgangspunkt von Kausalketten:

“Agency is attributable to those persons (and things [...]) who/which are seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will or intention, rather than the mere concatenation of physical events. An agent is one who ‘causes events to happen’ in their vicinity.” (Gell, 1998, S. 16)

Gell betont also die *social agents* als Auslöser von Handlungsketten, die in soziale Beziehungen eingebettet sind, und schenkt den ästhetischen Implikationen der Kunstwerke weniger Beachtung:

“A purely cultural, aesthetic, ‘appreciative’ approach to art objects is an anthropological dead end. Instead, the question which interests me is the possibility of formulating a ‘theory of art’ which fits naturally into the context of anthropology, given the premiss that anthropological theories are ‘recognizable’ initially, as theories about social relationships, and not anything else. The simplest way to imagine this is to suppose that there could be a species of anthropological theory in which *persons* or ‘social agents’ are, in certain contexts, substituted for by *art objects*.” (Gell, 1998, S. 5)

Gells Prämisse ist, dass das Kunstwerk selbst als Teil der sozialen Beziehungen zu betrachten ist, in welche es eingebettet ist: “[...] the theory is premised on the idea that the nature of the art object is a function of the social-relational matrix in which it is embedded.” (Gell, 1998, S. 7) So fokussiert sich die Anthropologie der Kunst nach Gell auf den sozialen Kontext, in welchem Kunst produziert, verbreitet und rezipiert wird: “[...] the ‘anthropology of art’ focuses on the social context of art production, circulation, and reception, rather than the evaluation of particular works of art, which, to my mind, is the function of a critic.” (A. a. O., S. 3) Hingegen stehen Bewertung und Kritik der Kunstwerke in der anthropologischen Debatte nicht im Vordergrund. “The anthropologist is not obliged to define the art object [...]” (Gell, 1998, S. 7) Für Gell ist nicht der semiotische Zugang zum Kunstwerk, also das Lesen von symbolischen Zeichen von Bedeutung, sondern der soziale Prozess und ein *system of action* (Gell, 1998):

“In place of symbolic communication, I place all the emphasis on agency, intention, causation, result, and transformation. I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it. The ‘action’-centred approach to art is inherently more anthropological than the alternative semiotic approach because it is preoccupied with the practical mediatory role of art objects in the social process, rather than with the interpretation of objects ‘as if’ they were texts.” (Gell, 1998, S. 6)

Gell fokussiert also auf einen kulturell festgelegten Rahmen über den Ablauf von Kausalketten, deren einzelne Handlungen und Ereignisse es zu untersuchen gilt.

“The idea of agency is a culturally prescribed framework for thinking about causation, when what happens is (in some vague sense) supposed to be intended in advance by some person-agent or thing-agent. Whenever an event is believed to happen because of an ‘intention’ lodged in the person or thing which initiates the causal sequence, that is an instance of ‘agency’.” (Gell, 1998, S. 17)

In einer anthropologischen Betrachtung von Street-Art nach Gell geht es also nicht vorwiegend um die ästhetische Dimension, sondern darum, in welchem politischen und sozialen Kontext und aus welcher Intention heraus diese Arbeiten entstehen. Weiters ist interessant, welche Funktion diese Arbeiten in den sozialen Beziehungen im städtischen Raum einnehmen und was diese Arbeiten, die einst von einem Individuum erdacht wurden, auslösen. Street-Artists sind nach Gell *social agents*, weil sie neue Ideen aufgreifen, Kunstwerke öffentlich anbringen und damit neue Diskurse in der städtischen Gesellschaft auslösen. In dieser Arbeit ist tatsächlich die Betrachtung von “art as a system of action” (Gell, 1998, S. 6) von viel größerer Bedeutung als Techniken, Details der Gestaltung und das visuelle Erscheinungsbild der fertigen Arbeiten. In den folgenden Abschnitten werden die sozialen Beziehungen, in denen Street-Art entsteht, und deren Rezeption analysiert.

3.2 Was ist Street-Art?

Zuallererst soll an dieser Stelle der Street-Art-Begriff geklärt werden. Ich verwende in dieser Arbeit ausschließlich diesen Begriff, da er eine größere Bandbreite an Techniken und Intentionen für gestalterische Tätigkeiten in städtischen Räumen umfasst, als der Terminus Graffiti. Die Grenzen zwischen den Phänomenen Street-Art und Graffiti sind ohnehin fließend – es gibt viele Gemeinsamkeiten und Überschneidungen, sodass ich Graffiti als Teil von Street-Art betrachte. Charakteristisch für Street-Art und Graffiti sind die (fast ausschließlich) illegale, kreative bzw. künstlerische Intervention im städtischen, öffentlichen Raum (vgl. Reinecke, 2007, S.19), die Selbstermächtigung der AkteurInnen, Arbeiten öffentlich anzubringen (vgl. Reinecke, 2007, S. 10), sowie die Gefahr, für unerlaubte Handlungen bestraft zu werden. Des Weiteren stehen Graffiti- sowie Street-Art-Elemente im Gegensatz zu Kunstmuseen anderen StadtbenützerInnen kostenlos zur Verfügung (vgl. Reinecke, 2007, S. 10/11). Mit dem Begriff Graffiti ist zumeist nur das Schreiben des Graffitinamens des Sprayers/der Sprayerin in Form von bunten Graffiti-Arbeiten (*Pieces*) mit Spraydosen bzw. das schnelle Unterschreiben mit Markern (*Tagging*) gemeint. Obwohl Graffiti einen enormen Formen- und Stilreichtum aufweist, zeichnet sich die Street-Art durch eine noch größere Vielfalt an Möglichkeiten an Stadtinterventionen aus. Diese schließen alle erdenklichen Medien mit ein; typisch ist auch die Nutzung vorhandener Gegebenheiten des urbanen Raumes (beispielsweise Wände, Bänke, Strommasten, Mistkübel, Bäume usw.), um diese mittels Street-Art zu verändern und in einen neuen Kontext zu setzen. Die Handlungen und Interventionen

werden spontan oder geplant aus den unterschiedlichsten Gründen mit beliebigen Techniken und Materialeinsätzen verwirklicht, was teilweise noch die Wurzeln der Street-Art widerspiegelt. Die heutige Street-Art-Kultur wurde nämlich vom Dadaismus, Situationismus sowie von Landart und Graffiti geprägt. (Vgl. Schmidt, 2009, S. 42) Die Street-Art grenzt sich insofern von der *Kunst im öffentlichen Raum* ab, dass im Rahmen der Letzteren Arbeiten legal, meistens gesponsert und in Absprache mit Stadtverwaltungen angebracht werden. Sucht man Literatur über Street-Art, findet man viele Bildbände, die zwar oft die Geschichte beleuchten und diverse Techniken dokumentieren, Theorien dazu gibt es jedoch bisher kaum, außer dem Buch der Kunstsoziologin Nora Schmidt *Das Trottoir als Galerie* (2009), einer umfassenden theoretischen Abhandlung zu Street-Art.

3.3 Interaktion mit dem städtischen Raum – die Stadt als Medium

„Street Artists und den anderen interventionistischen Künstlern ist gemeinsam, dass sie den vorgefundenen Ort als Teil ihres künstlerischen Materials, als ihr Medium verwenden, in das sie ihr künstlerisches Programm einschreiben. Das Werk ist untrennbar mit dem Raum, der Stadt verbunden.“ (Schmidt, 2009, S. 39)

Die Oberflächen der städtischen Räume werden also für künstlerische Interventionen verwendet und somit lang- bzw. kurzfristig verändert. Die Stadt ist daher nicht nur als Ort, an dem mittels Street-Art Flächen angeeignet und durch relevante Handlungen Kontexte verändert werden (*place making*), sondern auch als Grundvoraussetzung und Medium für die Verwirklichung dieser Tätigkeiten zu betrachten. „Straßenkunstwerke konfrontieren sich unausweichlich mit dem, was sie im städtischen Raum vorfinden: Sie erschließen der Kunst ein neues Wahrnehmungsmedium [...]“ (Schmidt, 2009, S. 63) Die Street-Art-KünstlerInnen gehen somit von der Stadt und ihren Oberflächen aus und nutzen diese für ihre Interventionen. „Street Art experimentiert mit dem für die Kunst vergleichsweise neuartigen Medium bereits gestalteter Wahrnehmungsfelder, die sie für fiktionale Belange zweckentfremdet.“ (A. a. O., S. 75) Durch die unerlaubte Nutzung städtischer Flächen für Street-Art wird der Kontext am Anbringungsort verändert und die Aufmerksamkeit sowie Kritikfähigkeit der StadtbenutzerInnen in Alltagssituationen gefordert. (Vgl. Schmidt, 2009, S. 80, S. 129) Schmidt bezeichnet Street-Art als „ideales Beispiel für den populär getarnten Parasiten“ (Schmidt, 2009, S. 130), weil sowohl die Gesellschaft als auch die städtische Ordnung sowie die Kunst als System durch diese Interventionen von den KünstlerInnen hinterfragt werden und dies in Krasnodar eher unerwünscht ist. „Street Art stellt nämlich durchaus die Grenzen des Systems in Frage, indem sie einige Strukturen gezielt missachtet.“ (Ibd.)

3.4 Perzeption und Wahrnehmung der Street-Art

Das Anbringen von Street-Art im städtischen Raum Krasnodars wird häufig als Provokation, Fehler im System oder Protest wahrgenommen und erfährt mitunter auch deshalb keinen besonders großen Zuspruch der Bevölkerung. Während der Feldforschung in Krasnodar stellte sich jedoch heraus, dass bei weitem nicht alle kennengelernten Krasnodarer Street-Art-Künstler radikal vorgehen und aus reinem Protestgefühl heraus Street-Art- oder Graffiti-elemente anbringen, sondern bestimmte Intentionen haben, worauf später noch genauer eingegangen wird. Die Konsequenzen für die illegalen Handlungen sind für die betroffenen KünstlerInnen oft schwerwiegend. Außerdem sind Street-Art-KünstlerInnen damit konfrontiert, dass ihre Werke oft nicht als künstlerische Äußerungen, sondern als Sachbeschädigung betrachtet und nach kurzer Zeit entfernt werden. (Vgl. Schmidt, 2009, S. 113/114) In Berlin etwa wird „[...] Street Art als Argument zur Aufwertung von Wohnvierteln im Bereich des Stadtmarketings verwendet [...]“. (Schmidt, 2009, S. 40) In Krasnodar ist die Situation aber ganz anders, Aleksandr meinte, dass „die meisten Leute in Krasnodar keine Street-Art wollen, weil diese als schädlich und unartig empfunden wird, deshalb wird es in naher Zukunft keine Aufwertung von Stadtvierteln durch Street-Art geben.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Samstag, 27.3.2010, mit Aleksandr) Ženja sagte: „Die Stadt entwickelt sich sehr, sehr langsam, nicht genügend Leute erfahren von Graffiti und Street-Art, deshalb interessieren sie sich nicht dafür.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Mittwoch, 25.3.2009, mit Ženja) Maksim wies mich darauf hin, dass die meisten KrasnodarerInnen einen anderen Geschmack hätten und deswegen Street-Art nicht gut fänden:

„Wir [Anm. er meinte sich selbst und mich] sind ja gleich angezogen, wir tragen Street-Wear, Canvashosen, T-Shirts und Sandalen. Die meisten Leute hier wollen aber Glamour und können sich mit einer urbanen Straßenkultur und einem Leben auf der Straße nicht identifizieren. Viele Leute sehen meine Arbeiten gar nicht, weil sie zu dumpf dafür sind oder sie können diese einfach nicht aufnehmen. Andere betrachten meine Arbeiten einfach als Verschandelung.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 20.5.2010, mit Maksim)

Es ist interessant, dass Maksim explizit auf die fehlende Akzeptanz und das mangelnde Interesse für Straßenkultur hinweist. Außerdem sagte er, dass viele Leute seine Arbeiten nicht wahrnehmen können. Auch Nora Schmidt betont, dass Street-Art erst dann wahrgenommen werden kann, wenn in der Bevölkerung ein gewisses Maß an Information angekommen ist und die Bereitschaft besteht, Kunst und Kreativität an ungewöhnlichen Plätzen zuzulassen. (Vgl. Schmidt, 2010, S. 109/110)

„Das Problem von Street Art ist nun, in Situationen Aufmerksamkeit zu erregen, in deren Zentrum vielleicht die täglichen Besorgungen stehen. Diese funktioniert nur, wenn die Möglichkeit, Kunst zu begegnen, bereits im Horizont der Situation angelegt ist.“ (Schmidt, 2009, S. 110)

Morphy und Perkins stellen die selbe Reziprozität zwischen Kunstproduzierenden und Kunstbetrachtenden fest: “[...] art making is a particular kind of human activity that involves both the creativity of the producer and the capacity of others to respond to and use art objects, or to use objects as art.” (Morphy/Perkins, in: Morphy/Perkins Hg., 2006, S. 12) Street-Art ist für viele Menschen irritierend und „stiftet Unsicherheiten in der Wahrnehmung der Stadt“ (Schmidt, 2009, S. 30), weil sie die gewohnte Ordnung im Alltag hinterfragt (vgl. Schmidt, 2009, S. 42) und durch ihre Positionierung an Orten, an denen sie eigentlich nicht erwartet wird, auffällt. (Vgl. Schmidt, 2009 S. 112/114)

„Die Pieces verstecken sich nicht im Atelier, sondern verweigern sich dem Markt und der Kritik auf wesentlich provozierendere Weise als ein genialisch verschlossener Künstler dies könnte – nicht aber dem Publikum verweigert sie sich. Dieses rekrutiert sich nicht aus möglichst vielen Kennern, sondern aus unkontrolliert dahergelaufenen Passanten. Um das zu erreichen, muss Street Art zuweilen auffallen, einen Paukenschlag ertönen lassen, um das Publikum wach zu rütteln: also zu spektakulären Mitteln greifen.“ (Schmidt, 2009, S. 130)

Street-Art ist also eine Kunstform, welche die Straße bzw. die Stadt benötigt und einerseits illegal angebracht, andererseits den StadtbenutzerInnen kostenlos präsentiert wird. Um gesehen zu werden, muss die Bereitschaft aufgebracht werden, Street-Art in einem ernsthaften, künstlerischen Kontext zu betrachten. Die Street-Art selbst muss auffallen, provozieren und leuchten, um sich im Stadtdschungel behaupten zu können. Die Forschung hat gezeigt, dass viele KrasnodarerInnen, mit denen ich über das Thema gesprochen habe, visuelle Raumbesetzungen wie Street-Art nicht als Bereicherung für die physischen Oberflächen der Stadt ansehen, sondern als sinnlose, unordentliche, beschädigende oder anarchistische Tätigkeiten betrachten. Viele KrasnodarerInnen sehen Street-Art vielleicht deshalb nicht als Kunstform, weil ein relativ starrer Diskurs Kunstformen ablehnt, die von den schönen Künsten (*fine arts*), welche in Galerien und Museen präsentiert werden, abweichen. Svetlana Sokolova², Dozentin für Zeichnung an der Staatlichen Kuban'-Universität (*Kubanskij gosudarstvennyj universitet*) in Krasnodar, meinte zum Thema Street-Art: „Das ist wirklich keine Kunst, das ist höchstens Verschandelung.“ (Gespräch mit Svetlana Sokolova, am Freitag, 23. April 2010) Ganz anders als Svetlana Sokolova sehen das die Street-Art-Künstler selbst, die meistens wollen, dass ihre Werke auch als Kunst anerkannt werden. Bis auf Ženja bezeichneten sich alle Forschungspartner als Künstler. Ženja hingegen meinte, dass Künstler Ölbilder malen, wie etwa Il'ja Repin oder Ivan Ajvazovskij. Er hingegen male aber auf der Straße und möchte nicht in Galerien ausstellen. Die Aussage Ženjas veranschaulicht deutlich den oben erwähnten

2 Name von der Autorin geändert

südrussischen Kunstdiskurs, welcher in erster Linie die traditionellen schönen Künste, wie Porträt- und Landschaftsmalerei, und in zweiter Linie moderne, in Institutionen ausgestellte Kunstformen (wie etwa Druckgrafik, Video u. ä.) in den Kunstbegriff mit einschließt. KünstlerInnen, welche diesen Kriterien nicht entsprechen, wie Ženja, sehen sich vielleicht auch deshalb nicht als KünstlerInnen. Aleksandr betrachtet sein Werk anders und sieht sich selbst als Künstler:

„Meine Werke sind nicht begrenzt, weil sie nicht von einem Bilderrahmen umgeben sind. Sie fügen sich in das Stadtbild ein und sind außerdem für alle zugänglich. In einer Galerie hängen die Arbeiten in einem Rahmen und die Umgebung ist künstlich. Ich nutze hingegen die Oberflächen der Stadt, um die Arbeiten wirken zu lassen.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Samstag, 27.3.2010, mit Aleksandr)

Lěša bezeichnete sich selbst mehrmals selbstbewusst als Postavantgardist, Surrealist und Abstraktionskünstler, der auf verschiedenen künstlerischen Ebenen arbeitet. Nikita, der erst 16 ist, möchte mit seinen Arbeiten auch ein Umdenken in den Leuten erzielen, nämlich dass Street-Art mehr geschätzt und Kunst generell für alle frei zugänglich wird. Aufgrund der Neuartigkeit des Phänomens in postsowjetischen Städten wie Krasnodar wird Street-Art vermutlich von vielen Menschen nicht verstanden. Das sowjetisch geprägte Verständnis von städtischen Räumen und die Vorstellung davon, welche Handlungen von welchen Personen dort ausgeführt werden dürfen, hat sich bei vielen Leuten, vor allem bei Menschen über 40, nicht geändert, worauf im Kapitel 5.2 *Der städtische Raum Krasnodars – eine urbane Landschaft* noch genauer eingegangen wird. Es ist daher kaum überraschend, dass Street-Art-KünstlerInnen oft auf Unverständnis stoßen und im extremsten Fall als Hooligans und ZerstörerInnen gesehen werden. Interessant ist aber, dass Jugendliche das Novum Street-Art aufgreifen und somit althergebrachte Normen, die sich auch in das neue Russland hinüber gerettet haben, aufzubrechen beginnen. Die Jugendlichen äußern ihre Meinung öffentlich und verändern nach individuellen Vorstellungen städtische Flächen; Handlungen, denen meiner Ansicht nach sehr viel Mut, Eigensinn und Willenskraft vorausgeht.

3.5 Street-Art: Coming of Age in Krasnodar

Die Street-Art-Szene in Krasnodar ist sowohl von der Anzahl der Personen, die sich damit beschäftigen, als auch von der Menge „besetzter“ Oberflächen nicht mit Berlin oder St. Petersburg zu vergleichen. Krasnodar ist für mich aber gerade deswegen interessant, weil eine kleine Szene daran ist, Street-Art in einer rural geprägten Stadt im Süden Russlands zu verwirklichen. Fast alle Forschungspartner stellten mir die Frage, warum ich über Street-Art in Krasnodar schreibe und nicht etwa in St. Petersburg oder Moskau forsche.

Meine Gründe wurden aber meistens nach Darlegung dieser verstanden. Denn schließlich ist Krasnodar nicht so rasant von allen westlichen Ideen überrollt worden, wie Moskau und St. Petersburg, wo sich in den 1990ern schnell eine große Graffiti- und Street-Art-Szene gebildet hatte. In Krasnodar hat sich laut Ženja erst ab 1996 sehr langsam eine kleine Szene mit ein paar KünstlerInnen entwickelt. Vor allem aber mit der Popularisierung des Internets und des US-amerikanischen Computerspiels *Marc Eckō's Getting Up: Contents Under Pressure*, welches 2006 in den USA herausgekommen ist, verbreitete sich Street-Art als neue Idee für individuellen Ausdruck, Rauman eignung und kreative Stadtintervention. Vier Forschungspartner erzählten mir, über dieses Computerspiel zur Street-Art gestoßen zu sein. Das ist ein erstaunliches Beispiel dafür, wie digitale Medien das Freizeitverhalten vieler junger Menschen in einer postsowjetischen Stadt verändert haben, sodass Jugendliche es nun wagen, sich ungefragt Räume anzueignen, sie zu verändern und mit ihren Motiven und Ideen zu „besetzen“. Alle Forschungspartner erzählten davon, auch das Internet zu nutzen, um sich über Street-Art in anderen Städten Russlands und anderen Staaten zu informieren. Die meisten der jungen SprayerInnen können sich allerdings keine Fahrt nach Moskau oder gar ins Ausland leisten, um dort an einem Graffiti- oder Street-Art-Festival teilzunehmen.

In Krasnodar lässt sich feststellen, dass Street-Art unter jungen Leuten ein anhaltender Trend geworden ist, da beispielsweise einige Platten- und Modegeschäfte und Marketingfirmen mit Street-Art-Ästhetik werben. Die Krasnodarer Jeansgeschäfte „kosmo“ etwa werben für ihre Marken mit Plakaten, die sich eindeutig an Mitteln der Street-Art bedienen.

3.6 Street-Art-Intentionen der kennengelernten Krasnodarer Street-Art-Künstler

Street Art und Graffiti sind, wie bereits erwähnt, nicht notwendigerweise als Ausdruck von Widerstand und Protest zu betrachten, dennoch hat Street-Art in der Krasnodarer Gesellschaft den Ruf, eine äußerst ungewöhnliche, rebellische, aufrührerische und ausgefallene Tätigkeit zu sein. Die Konsequenzen für ertrappte Street-Artists sind verheerend und bringen nicht nur finanzielle Strafen, sondern auch gesellschaftliche und soziale Probleme für die Betroffenen mit sich. Tatsächlich sind die Intentionen für die Beschäftigung mit und Verwirklichung von Street-Art sehr unterschiedlich und so heterogen wie das Phänomen der Street-Art selbst. Für alle kennengelernten Akteure beschränken sich die Street-Art-Tätigkeiten nicht nur auf den städtischen Raum, sondern sind Teil einer spezifischen Geisteshaltung und Lebenseinstellung. Die folgenden Einbli-

cke in die Intentionen für Street-Art einiger Street-Art-Künstler aus Krasnodar sollen einen Überblick über verschiedenste Zugänge verleihen:

Aleksandr erzählte, dass Street-Art-Interventionen, das Aufkleben von Postern und ausgeschnittenen Figuren seine große Leidenschaft sind. Er möchte auch, dass seine Arbeiten anderen gefallen, weil er auf keinen Fall jemanden damit verärgern möchte. Mitunter deshalb sieht er von der Verwendung von Farben und Spraydosen ab und zieht Materialien vor, die sich leicht entfernen lassen, wie Kleber und Papier. Über andere Street-Art-AkteurInnen sagte er, dass 70% von den Leuten nur spielen würden und es ihnen um den Kick ginge, etwas Verbotenes zu tun. Diese Leute seien auch nicht reflektiert in dem, was sie machen. Viele andere, die er kennt, sind im Gegensatz zu jenen mit großer Ernsthaftigkeit daran, individuelle Ideen umzusetzen. (Feldforschungsaufzeichnungen vom Samstag, 27. 3. 2010, mit Aleksandr)

Lěša bezeichnete den Prozess des Graffitimalens in der Stadt als Psycho- und Selbstanalyse, weil er sich dadurch ausdrückt und selbst verwirklicht. Außerdem mache es ihm riesigen Spaß; der Adrenalinkick, etwas Verrücktes zu machen und die Gefahr, eventuell erwischt zu werden, seien unbeschreiblich toll. Durch besonders verrückte Aktionen erlangt man auch *uvažucha* (Slangwort für Achtung, Respekt, Anerkennung). (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag, 21.5. 2010, mit Lěša)

Aleksej erzählte mir, dass er aus einem inneren Gefühl heraus zu sprayen begonnen hat. Er habe damals zuerst die bunten, bemalten Wände bestaunt und dann selbst begonnen, sich mit Street-Art zu beschäftigen. Mittlerweile stellt diese Beschäftigung eine große, innere Herausforderung dar, weil Aleksej stets an der Verbesserung seiner Techniken arbeitet und sich bemüht, immer wieder neue, interessante Orte für die Verwirklichung seiner Arbeiten zu finden. Er meinte, es sei für ihn äußerst wichtig, große Ansprüche an sich selbst zu stellen, sonst könne man nicht besser werden. (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 3. 6. 2010, mit Aleksej)

Ženja ging es ähnlich wie Aleksej; er war sehr fasziniert von einem bestimmten Street-Art-Künstler, der sich alles selbst beigebracht hatte und einer der ersten gewesen war, der sich in Krasnodar mit Street-Art befasst hatte. Ženja begann mit 13 zu taggen. Er nannte das „den seriösen Beginn“ seiner Street-Art-Laufbahn. Bald darauf begann er auch zu

sprayen und mit verschiedenen Farben zu experimentieren. Ženja sagte, dass er nicht nur zu Hause sitzen wollte. Ein Gefühl hat ihn dazu verleitet anzufangen und etwas anderes, Ungewöhnliches aus seinem Leben zu machen. Street-Art und Graffiti sind für ihn kein Ausdruck von Protest, weil er überhaupt nicht für andere malt, sondern nur für sich selbst und seine Freunde. Außerdem, meinte er, wolle er auch gar nichts Bestimmtes mit seinen Arbeiten ausdrücken. Ihm gefallen einfach die Arbeit auf der Straße und der Reiz der Gefahr, den er ständig sucht. (Feldforschungsaufzeichnungen vom Mittwoch, 25. 3. 2009, mit Ženja)

Saša, der erst 16 ist, ist bereits leidenschaftlicher Street-Art-Künstler und wies mehrmals auf seine Liebe zur Illegalität, wie auch darauf hin, dass er vor nichts und niemandem Angst habe. Mit seinen *Tags*, die er schlichtweg überall anbringt, bezweckt er eine Mischung aus Zerstörung und Verschönerung. (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag, 30. 4. 2010, mit Saša und Nikita)

Die obigen Darstellungen haben also gezeigt, dass Street-Art in Krasnodar zwar ein relativ neues Phänomen ist, welches noch nicht in der gesamten Bevölkerung bekannt und oftmals nicht gern gesehen ist, es aber dennoch eine heterogene kleine Community gibt, die daran ist, Street-Art in Krasnodar zu verwirklichen. Viele der KünstlerInnen möchten erreichen, dass Street-Art akzeptiert und als Kunstform betrachtet wird.

3.7 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde der Frage nachgegangen, wie Street-Art als Praxis und Kunstform aus kultur- und sozialanthropologischer Perspektive analysiert werden kann. Street-Art wird in dieser Arbeit als globales Phänomen verstanden, welches anhand der spezifischen Situation der Stadt Krasnodar betrachtet wird. Dabei liegt der Akzent auf den Fragen, wie Street-Art in der städtischen Landschaft sowie der Gesellschaft verankert ist und in welcher Wechselwirkung diese mit soziokulturellen, politischen und ökonomischen Dimensionen steht, wie Street-Art Bedeutung transportiert und wie diese von den RezipientInnen aufgenommen wird. Street-Artists agieren nach Gell als *social agents*, weil sie neue Ideen aufgreifen, Kunstwerke öffentlich anbringen und damit neue Diskurse in der städtischen Gesellschaft auslösen. In dieser Arbeit ist die Betrachtung von “art as a system of action” (Gell, 1998, S. 6) und als “social process” (ibid.) von größerer Bedeutung als die Auseinandersetzung mit Ästhetik und Symbolen. Die Street-Art-

Bewegung zeichnet sich durch eine große Vielfalt an Möglichkeiten von Stadtinterventionen aus, somit ist die Stadt nicht nur als Raum bzw. Ort, an dem mittels Street-Art Flächen angeeignet und durch relevante Handlungen Kontexte verändert werden (*place making*), sondern auch als Grundvoraussetzung und Medium für die Verwirklichung dieser Tätigkeiten zu betrachten. Das Anbringen von Street-Art im städtischen Raum Krasnodars wird häufig als Protest wahrgenommen und erfährt mitunter auch deshalb nicht besonders großen Zuspruch aus der Bevölkerung, die Künstler hingegen bringen keineswegs nur aus Protest Street-Art-Arbeiten an, sondern wollen, dass ihre Werke auch als Kunst anerkannt werden. Durch das Novum Street-Art brechen Jugendliche althergebrachte Normen auf, die sich auch in das neue Russland hinüber gerettet haben. Jugendliche äußern ihre Meinung öffentlich und verändern nach individuellen Vorstellungen städtische Flächen; Handlungen, denen viel Mut, Eigensinn und Willenskraft vorausgeht. Durch die Popularisierung des Internets und des US-amerikanischen Computerspiels *Marc Eckō's Getting Up: Contents Under Pressure* (2006) verbreitete sich Street-Art rasch als neue Idee für individuellen Ausdruck, Rauman eignung und kreative Stadtintervention. Diese Medien haben also maßgeblich das Freizeitverhalten vieler junger Menschen und deren Ansprüche an die städtischen Räume in Krasnodar verändert. Eine kleine Community ist daran, in Krasnodar eine Street-Art-Szene zu etablieren. Langsam, aber leidenschaftlich erobern sich Street-Art-KünstlerInnen mit ihren Ideen den städtischen Raum und verändern diesen nachhaltig, was dessen Ästhetik, aber auch dessen ideologische Konzeption betrifft.

4. Raum und Ort (*space and place*)

Im folgenden Kapitel werden jene theoretischen Konzepte vorgestellt, die ich für die Beschäftigung und Analyse der Umgebung, in welcher sich Menschen aufhalten und handeln, als die wichtigsten erachte. Dieser theoretische Überblick umfasst manche Details, die für die Analyse der Feldforschungsergebnisse nicht direkt notwendig, aber für das Verständnis und die Einbettung der Forschung in die Theorien von Raum und Ort wichtig sind. Die theoretische Darstellung zum Raum (*space*) fokussiert auf die raumkonstituierenden Elemente: Handlungen, soziale Beziehungen, Netzwerke, Repräsentation, Materialien, menschliche Körper, Zeit und Geschichte. Zuerst werden Henri Lefebvres Theorien zur Produktion des Raums vorgestellt, die ich für die Analyse jugendlicher Handlungen in städtischen Räumen als unabdingbar und höchst relevant erachte. Bei den theoretischen Konzepten von Martina Löw, Doreen Massey und Setha

Low/Denise Lawrence-Zúñiga wird die Verbindung zu Henri Lefebvres Raumtheorien deutlich und die theoretische Einbettung der Feldforschungsergebnisse vertieft. Darauf folgt die Differenzierung zwischen Raum und Ort, die für diese Arbeit von wesentlicher Bedeutung ist. Weiters werden Charakter und Konstitution des Ortes (*place*) wie Vielfalt, Reziprozität, Prozess und Interdependenz anhand der theoretischen Konzepte von Doreen Massey, Martina Löw, Margaret Rodman und Tim Ingold dargestellt. Im darauf folgenden Abschnitt wird die Differenzierung zwischen Raum und Ort tragend, weil der Transformationsprozess des Raums zum Ort (*place making*) theoretisch erklärt wird. In den Forschungsbeispielen ist mit diesen Transformationsprozessen in dieser Arbeit die Raumaneignung Jugendlicher durch Street-Art gemeint. Im letzten Abschnitt des Kapitels wird der konflikthafte Charakter, der dem Ort (*place*) innewohnt, zusätzlich herausgearbeitet und mit theoretischen Konzepten von Setha Low/Denise Lawrence-Zúñiga sowie Akhil Gupta und James Ferguson untermauert. In den einzelnen Abschnitten wird immer wieder Bezug auf die Forschungsbeispiele genommen, um eine Verbindung zwischen Theorie und empirischen Beispielen herzustellen und einen Ausblick auf die Feldforschungsergebnisse am Ende der Arbeit zu geben.

4.1 Raum (*space*)

Im Folgenden wird auf theoretische Konzepte des Raums eingegangen.

4.1.1 Die Produktion des Raums nach Henri Lefebvre (*the production of space*)

Der französische Philosoph und Raumtheoretiker Henri Lefebvre beschäftigte sich umfassend mit Raum, Stadt und Gesellschaft sowie mit deren Zusammenhängen untereinander. Für diese Arbeit erschienen mir besonders Lefebvres Überlegungen zum sozialen Raum und der Produktion des Raums durch gesellschaftliche oder individuelle Handlungen wesentlich und bedeutsam; sie sollen im Folgenden erläutert werden. Vor allem Lefebvres Anregung, Gesellschaft durch ihre räumliche Praxis und das Entschlüsseln des Raums zu verstehen, fand ich für das Verstehen sozioräumlicher Praktiken von Krasnodarer Jugendlichen sehr inspirierend und hilfreich. Der soziale Raum ist als gesellschaftlicher Raum zu verstehen, in dem sich Individuen bewegen, wo sie handeln und sich behaupten müssen. Dieser Raum wird auch durch Handlungen von Individuen oder Gruppen beeinflusst und verändert.

“Social space thus remains the space of society, of social life. Man does not live by words alone; all ‘subjects’ are situated in a space in which they must either recognize themselves or lose themselves, a space which they may both enjoy and modify.” (Lefebvre, 1991, S. 35)

Der Raum ist laut Henri Lefebvre nicht als Sache, Objekt oder Ding zu begreifen und hat weder Form noch Inhalt. Vielmehr gehe es um einen “[...] approach which would analyse not things in space but space itself, with a view to uncovering the social relationships embedded in it.” (A. a. O., S. 89) Auf diese Weise sollen also nicht die Dinge, sondern soziale Beziehungen im Raum untersucht werden. Den Raum an sich betrachtet Lefebvre als unendlich, form- sowie inhaltslos.

“Now space ‘in itself’, defined as infinite, has no shape in that it has no content. It may be assigned neither form, nor orientation, nor direction.” (Lefebvre, 1991, S. 169)

Des Weiteren geht Lefebvre von der Vorstellung aus, dass sich eine facettenreiche, unzählige Anzahl von Sozialräumen überlappt und miteinander interagiert. Die Gesamtheit der ineinander verwobenen, in Beziehung stehenden Räume kann also laut Lefebvre als Sozialraum bezeichnet werden.

“We are confronted not by one social space but by many – indeed, by an unlimited multiplicity or uncountable set of social spaces which we refer to generically as ‘social space’. [...] The intertwinement of social spaces is also a law. Considered in isolation, such spaces are mere abstractions, however, they attain ‘real’ existence by virtue of networks and pathways, by virtue of bunches or clusters of relationships.” (Lefebvre, 1991, S. 86)

Sozialräume stehen also in Beziehung mit anderen Sozialräumen, überlagern sich und durchdringen sich regelrecht gegenseitig: “Social spaces interpenetrate one another and/or superimpose themselves upon one another.” (A. a. O., S. 86/87) Die Komplexität des gigantischen Netzwerkes der Sozialräume zeigt sich auch in den Bewegungen, Flüssen und Wellen, die in ihnen wirken. Manche Sozialräume scheinen ineinander zu wachsen, andere wiederum stehen in Konflikt miteinander.

“The hypercomplexity of social space should by now be apparent, embracing as it does individual entities and peculiarities, relatively fixed points, movements, and flows and waves – some interpenetrating, others in conflict, and so on.” (Lefebvre, 1991, S. 88)

Verschiedene Konzepte, wie beispielsweise ‚Einkaufszentrum‘, ‚Schule‘, ‚Marktplatz‘, ‚Park im öffentlichen Raum einer Stadt‘ beschreiben im Groben, bzw. Allgemeinen einen sozialen Raum. Diese Konzepte dienen lediglich der Kategorisierung bzw. der Benennung eines sozialen Raums. Das Einkaufen, Schlendern, Sitzen, Verkaufen und Anbieten von Produkten und alle anderen soziokulturellen Praktiken, die in einem Einkaufszentrum stattfinden, schaffen einen sozialen Raum; oder anders formuliert: sie sind der soziale Raum. Der Sozialraum ‚Einkaufszentrum‘ darf aber wiederum keinesfalls als abgegrenzte Einheit betrachtet werden. Denn, wie oben bereits erwähnt, steht jeder Sozialraum mit vielen anderen Sozialräumen in Verbindung und wird durch die Menschen geprägt und verändert, die sich in diesem bzw. durch diesen bewegen. Der soziale Raum

„Einkaufszentrum“ hört keineswegs am Ausgang des Gebäudes auf, denn der Sozialraum ist immateriell und grenzenlos und mit allen anderen Bereichen der Gesellschaft verbunden. Der Sozialraum „Einkaufszentrum“ stellt somit nur einen kleinen Teil vieler ineinander verwobener Sozialräume dar und darf nicht nur einzeln betrachtet werden. Ich habe mir die Freiheit genommen, mehr Beispiele für mögliche allgemein umrissene Sozialräume anzuführen, als Lefebvre es getan hat:

“Everyone knows what is meant when we speak of a ‘room’ in an apartment, the ‘corner’ of the street, a ‘marketplace’, a shopping or cultural ‘centre’, a public ‘place’ and so on. These terms of everyday discourse serve to distinguish, but not to isolate, particular spaces, and in general to describe a social space. They correspond to a specific use of that space, and hence to a spatial practice that they express and constitute. Their interrelationships are ordered in a specific way.” (Lefebvre, 1991, S. 16)

Lefebvre geht explizit auf die Rolle von Grenzen, Begrenzungen bzw. Hindernissen ein, wie beispielsweise Mauern, Zäune, Türen, Verbotsschilder oder sonstige Barrieren. Diese Begrenzungen oder Abgrenzungen können aber keine Sozialräume durchbrechen oder trennen.

“Visible boundaries, such as walls or enclosures in general, give rise for their part to an appearance of separation between spaces where in fact what exists is an ambiguous continuity. The space of a room, bedroom, house or garden may be cut off in a sense from social space by barriers and walls, by all the signs of private property, yet still remain fundamentally part of that space.” (Lefebvre, 1991, S. 87)

Beispiele, welche die Produktion des Raums veranschaulichen, werden im Kapitel 7. *Forschungsbeispiele* angeführt.

4.1.1.1 Wie wird Raum produziert?

Henri Lefebvre führte erstmals 1974 in *La production de l'espace* den Begriff der Produktion des Raums ein, 1991 erschien sein Buch schließlich auf Englisch (*The production of space*). Viele AutorInnen haben den Terminus der Produktion des Raumes übernommen; auch in die Kultur- und Sozialanthropologie ist dieser Begriff längst eingegangen. Lefebvre geht davon aus, dass Raum erst durch Praxis entsteht, was dieser als Produktion bezeichnet. Räume werden also durch Tätigkeiten gesellschaftlicher Individuen produziert. “[...] every society [...] produces a space, its own space.” (Lefebvre, 1991, S. 31) Insofern werden Räume nicht nur gesellschaftlich produziert, jede Gesellschaft produziert überdies auch ihre *eigenen* Räume. Nun wird der Frage nachgegangen, wie genau der Produktionsprozess, das Agieren und Handeln im Raum sowie das Betreten und Verändern des Raums vor sich geht. Lefebvre fragt: “‘Who produces?’, ‘What?’, ‘How?’, ‘Why and for whom?’” (A. a. O., S. 69) Wer ist also genau

am Produktionsprozess beteiligt, wie geht dieser vor sich, warum überhaupt und für wen?

Was genau besetzt Raum?

“What, then, occupies space? A body – not bodies in general, nor corporeality, but a specific body, a body capable of indicating direction by a gesture, of defining rotation by turning round, of demarcating and orienting space.” (Lefebvre, 1991, S. 169/170)

Laut Lefebvre wird Raum somit durch einen spezifischen, sich bewegenden, handelnden, tuenden, artikulierenden, machenden Körper belebt und dadurch produziert.

“How does a body ‘occupy’ space? [...] Can the body, with its capacity for action, and its various energies, be said to create space? [...] each living body is space and has its space: it produces itself in space and it also produces that space. This is a truly remarkable relationship: the body with the energies at its disposal, the living body, creates or produces its own space [...]” (Lefebvre, 1991, S. 170)

Der menschliche Körper stellt mit seinen verfügbaren Energien also nicht nur einen eigenen Raum dar, sondern produziert diesen durch Aktivitäten selbst. Soziale Handlungen setzen die Existenz eines menschlichen Körpers voraus, dessen Hände und Sinnesorgane im Raum agieren und mit diesem interagieren.

“Considered overall, social practice presupposes the use of the body: the use of the hands, members and sensory organs, and the gestures of work as of activity unrelated to work.” (Lefebvre, 1991, S. 40)

Individuen wissen, dass sie erstens selbst einen Raum haben (oder anders: Raum sind) und zweitens aktiv am sozialen Raum teilnehmen und diesen mitgestalten.

“‘Human beings’ do not stand before, or amidst, social space; they do not relate to the space of society as they might to a picture, a show, or a mirror. They know that they have a space and that they are in this space. [...] they act and situate themselves in space as active participants. They are accordingly situated in a series of enveloping levels each of which implies the others, and the sequence of which accounts for social practice.” (Lefebvre, 1991, S. 294)

Lefebvre spricht von mehreren das Individuum umgebenden Schichten oder Ebenen, die miteinander in Verbindung stehen. Das Individuum ist also von vielen sozialen Räumen, die hier als Schichten/Ebenen (*levels*) bezeichnet wurden, umgeben und ist selbst als beeinflussendes, gestaltendes Subjekt in einigen dieser sozialen Räume tätig und aktiv.

4.1.1.2 Material und Natur

Die Produktion des Raums, also die Veränderung und Gestaltung durch Handlungen, involviert nicht nur das Vorhandensein agierender menschlicher Körper, sondern auch die Existenz materieller Umgebung. Lefebvre betont die sozialen Beziehungen im Raum, welche aber auch mit materiellen Beziehungen, wie beispielsweise mit Privatbesitz von Land, in Verbindung stehen.

“Is space a social relationship? Certainly – but one which is inherent to property relationships (especially the ownership of the earth, of land) and also closely bound up with the forces of production (which impose a form on that earth or land); here we see the polyvalence of social space, its ‘reality’ at once formal and material.” (Lefebvre, 1991, S. 85)

Lefebvre geht davon aus, dass Natur vom Menschen verändert wird, damit sich dieser eine künstliche, aber lebenswertere Umgebung schafft und diese somit zu einem produzierten Raum (sozialen Raum) wird.

„Der tätige Mensch modifiziert die Natur – um ihn herum und in ihm. Er schafft seine eigene Natur, indem er auf die Natur einwirkt. [...] Indem er sie nach seinen Bedürfnissen umformt, ändert er sich in seiner Tätigkeit und schafft sich neue Bedürfnisse.“ (Lefebvre, 1966, S. 95. Zitiert in: Schmid, 2005, 80)

Durch diesen Handlungs- und Gestaltungsprozess wird die Natur, unabhängig von bestimmten Materialien, zu einem Produkt.

“The raw material of the production of space is not, as in the case of particular objects, a particular material: it is rather nature itself, nature transformed into a product [...]” (Lefebvre, 1991, S. 123)

4.1.1.3 Geschichte und Zeit

Unter dem Begriff *Produktion* wird von Henri Lefebvre all das verstanden, was Gesellschaften oder soziale Individuen durch diverse Praktiken hervorbringen, demnach werden auch vergangene Ereignisse, soziale Beziehungen und Verhältnisse von diesem Begriff umfasst.

“In its broad sense, humans as social beings are said to produce their own life, their own consciousness, their own world. There is nothing, in history or in society, which does not have to be achieved and produced.” (Lefebvre, 2005, S. 68)

Sämtliche gesellschaftliche und historische Geschehnisse sind demnach als Produkte menschlichen Handelns und Denkens zu verstehen. Laut Lefebvre produzieren menschliche Wesen sich, ihr Bewusstsein und ihr eigenes Leben selbst. Auch Städte und jegliche urbanen Lebensformen sind gesellschaftliche Produkte, die durch einen langen Prozess entstanden sind und sich stets weiterentwickeln, da schließlich die Produktion des Raums niemals abgeschlossen ist. Die Menschen produzieren Geschichte und auch vice versa, da sich soziale Räume und die sich darin bewegenden Individuen reziprok beeinflussen. Raum ist also ein durch und durch historisches Produkt, welches durch Zeit verändert und gestaltet wurde. Lefebvre bezeichnet den Raum als die Umhüllung von Zeit. Im Raum wirkt eine bestimmte soziale Zeit, die produziert und in Abfolge von Rhythmen und Zyklen sowie der Wiederholung von Aktivitäten wieder reproduziert wird. So lässt sich theoretisch erklären, warum sich in bestimmten Räumen ähnliche Handlungen wiederholen.

“Space is the envelope of time. When space is split, time is distanced – but it resists reduction. Within and through space, a certain social time is produced and reproduced; but real social time is forever re-emerging complete with its own characteristics and determinants: repetitions, rhythms, cycles, activities.” (Lefebvre, 1991, S. 339)

Dem ist unbedingt hinzuzufügen, dass sich die soziale Zeit und der Raum in einer wechselseitigen Beziehung befinden, so gibt oft der Raum den Rahmen für Handlungen vor, die soziale Zeit wiederum reproduziert diese Handlungen.

“Activity in space is restricted by that space; space ‘decides’ what activity may occur, but even this ‘decision’ has limits placed upon it. [...] Space commands bodies, prescribing or proscribing gestures, routes and distances to be covered. It is produced with this purpose in mind; this is its *raison d’être*.” (Lefebvre, 1991, S. 143)

Nicht nur Handlungen werden aufgrund des Raums und der sozialen Zeit (re)produziert, sondern auch deren Bedeutungen und Zuschreibungen. “In produced space, acts reproduce ‘meanings’ even if no ‘one’ gives an account of them.” (Lefebvre, 1991, S. 144) Zeit und Raum sind also reziprok, die Zeit lässt sich erkennen und unterscheiden, ist aber vom Raum nicht abzutrennen. “Time is distinguishable but not separable from space. [...] Times, of necessity, are local; and this goes too for the relations between places and their respective times. [...] Space and time thus appear and manifest themselves as different yet unseverable.” (Lefebvre, 1991, S. 175) Christian Schmid fasst Lefebvres Auffassung von Zeit und Raum folgendermaßen zusammen:

„Für Lefebvre sind die Zeit an sich und der Raum an sich Absurditäten: Sie spiegeln sich gegenseitig, das eine verweist unaufhörlich auf das andere. Es handelt sich um ein und dieselbe Wirklichkeit, die eine doppelte Oberfläche, eine doppelte Erscheinung erzeugt.“ (Schmid, 2005, S. 272)

Lefebvre spricht von einem regelrechten Einschreiben (*inscription*) der Zeit in den Raum. “Time was thus inscribed in space, and natural space was merely the lyrical and tragic script of natural time.” (Lefebvre, 1991, S. 95) Die Zeit hinterlässt im Raum ihre Spuren, wofür die Archäologie oder Paläontologie hervorragende Beispiele liefern können. Am Beispiel der Street-Art lässt sich das in der Vergangenheit ‚Eingeschriebene‘ oft ebenso gut feststellen, weil dessen Spuren in unterschiedlichen Formen und Stilen auf urbanen Flächen zu sehen sind. Street-Art-KünstlerInnen schreiben sich mit ihren Handlungen in den Raum ein und verändern dadurch den Kontext an diesen Plätzen. Oft ist das Geschehene, also der visuelle Ausdruck der Handlung, lange sichtbar. Schließlich sind die ältesten Zeichnungen auf Wänden, etwa in Höhlen, mehrere Tausende Jahre alt. Heute werden Unterschriften im Street-Art- und Graffiti-Jargon Tags genannt. Art und Stil des Unterschreibens mag sich zwar unterscheiden, die Intention, Spuren zu hinterlassen, sich

in den Raum einzuschreiben, ist jedoch dieselbe. Im Kapitel 7. *Forschungsbeispiele* wird der Prozess des Einschreibens in den Raum durch Beispiele veranschaulicht.

4.1.1.4 Raum durch den Prozess der Produktion verstehen

Handlungen schreiben sich in den Raum ein oder anders: der soziale Raum absorbiert diese Handlungen und speichert sie. Durch die Analyse des Raums können sie wiederum analysiert und sichtbar gemacht werden.

“In reality, social space ‘incorporates’ social action, the actions of subjects both individual and collective who are born and who die, who suffer and who act. [...] From the point of view of knowing [...], social space works (along with its concept) as a tool for the analysis of society.” (Lefebvre, 1991, S. 33)

Um den Raum zu verstehen, muss der Prozess der Produktion des Raums verständlich gemacht werden. “If space is a product, our knowledge of it must be expected to reproduce and expound the process of production.” (A. a. O., S. 36) Die Analyse des Raums, das Lesen eines solchen geschieht während eines Produktionsprozesses, aber nicht davor. Allerdings betont Lefebvre, dass die wenigsten Räume dafür produziert wurden, um später „gelesen“ und analysiert zu werden.

“So, even if the reading of space (always assuming there is such a thing) comes first from the standpoint of knowledge, it certainly comes last in the genesis of space itself. [...] This space was produced before being read; nor was it produced in order to be read and grasped, but rather in order to be lived by people with bodies and lives in their own particular urban context. In short, ‘reading’ follows production in all cases except those in which space is produced especially in order to be read.” (Lefebvre, 1991, S. 143)

Lefebvre warnt, dass der Raum nicht alles verrät: “Thus space indeed ‘speaks’ – but it does not tell all.” (A. a. O., S. 142)

4.1.1.5 Die dialektische Dreiheit des Raums

Henri Lefebvre konkretisiert den Prozess der Produktion des Raums mit der Theorie der dialektischen Dreiheit des Raums (1991). Christian Schmid fasst die dialektische Dreiheit Henri Lefebvres folgendermaßen zusammen: „Diese doppelte Reihe von drei Begriffen kennzeichnet für Lefebvre die grundlegenden Aspekte, Momente oder Formanten der Produktion des Raumes.“ (Schmid, 2005, S. 207)

„Die Produktion des Raumes lässt sich demnach analytisch als Gesamtheit von drei dialektisch miteinander verknüpften Produktionsprozessen erfassen, die sich gegenseitig implizieren:

1. Die materielle Produktion, die eine räumliche Praxis und damit auch den wahrnehmbaren Aspekt des Raumes (*espace perçu*) produziert.
2. Die Wissensproduktion, die eine Repräsentation des Raumes und somit einen konzipierten Raum (*espace conçu*) produziert.
3. Die Bedeutungsproduktion, die mit Räumen der Repräsentation verbunden ist und die einen erlebten oder gelebten Raum (*espace vécu*) produziert.“ (Schmid, 2005, S. 208)

Damit diese drei Momente, die sowohl für das Individuum als auch für die Gesellschaft gelten, sinnhaft sind, müssen sie gemeinsam und reziprok betrachtet werden.

Die räumliche Praxis – l'espace perçu

“How does one (where ‘one’ designates any ‘subject’) perceive a picture, a landscape or a monument? Perception naturally depends on the ‘subject’: a peasant does not perceive ‘his’ landscape in the same way as a town-dweller strolling through it.” (Lefebvre, 1991, 113/114)

Dieses Moment der räumlichen Praxis geht auf die Frage der Wahrnehmung des Raumes ein; oder anders: wie erfährt ein Individuum den konstituierten Raum sinnlich?

“The spatial practice of a society secretes that society’s space; it propounds and presupposes it, in a dialectical interaction; it produces it slowly and surely as it masters and appropriates it. From the analytic standpoint, the spatial practice of a society is revealed through the deciphering of its space.” (Lefebvre, 1991, S. 38)

Durch die Analyse, „die Entzifferung“ des Raums können die sozialen Praktiken des wahrnehmenden, fühlenden, handelnden Individuums oder der Gesellschaften analysiert werden. Schmid fasst die Kernaussage der räumlichen Praxis folgendermaßen zusammen:

„Der wahrgenommene Raum (espace perçu): „Raum“ hat einen wahrnehmbaren Aspekt, der sich mit den Sinnen erfassen lässt. Dieses Wahrnehmen ist nicht auf kontemplatives, distanziertes Betrachten zu reduzieren, sondern es bildet einen integralen Bestandteil jeder sozialen Praxis. Es umfasst alles, was sich den Sinnen darbietet, also nicht nur sehen, sondern auch hören, riechen, tasten, schmecken. Dieser sinnlich wahrnehmbare Aspekt des Raumes bezieht sich direkt auf die Materialität der „Elemente“, die einen „Raum“ konstituieren.“ (Schmid, 2005, S. 317)

Die Repräsentation des Raumes – l'espace conçu

Ein Raum muss erst konzipiert werden, damit er später überhaupt wahrgenommen werden kann. PlanerInnen, ArchitektInnen usw. entwerfen also Räume, die dann später von NutzerInnen wahrgenommen, verwendet und angeeignet werden können.

“Representations of space: conceptualized space, the space of scientists, planners, urbanists, technocratic subdividers and social engineers, as of a certain type of artist with a scientific bent – all of whom identify what is lived and what is perceived with what is conceived. [...] This is the dominant space in any society (or mode of production).” (Lefebvre, 1991, S. 38/39)

Die Repräsentation des Raums ist eine Planung und Vorstellung – eine Konzeption – des Raumes, die nicht notwendigerweise mit den Bedürfnissen und Wünschen der StadtbenutzerInnen übereinstimmt. Zum Beispiel hat das sowjetische Regime seine öffentlichen Räume in einer Weise geplant und verwirklicht, dass deren Äußerlichkeiten keine Individualität ausstrahlten und den StadtbewohnerInnen Identifikation und Aneignung erschwert wurde. Die Planung und Realisierung sollten die sowjetischen Ideale und Normen widerspiegeln und die Macht der Herrschenden unterstreichen.

“We may be sure that representations of space have a practical impact, that they intervene in and modify spatial textures which are informed by effective knowledge and ideology. Representations of space must therefore have a substantial role and a specific influence in the production of space.” (Lefebvre, 1991, S. 42)

Die Repräsentation der Räume, also die Konzeption und Planung, haben einen signifikanten Einfluss auf die Produktion der Räume und sind stark an der ideologischen Untermauerung der Stadtplanung und -gestaltung sowie der Veränderung physischer Oberflächen beteiligt.

Räume der Repräsentation – l’espace vécu

Mit Räumen der Repräsentation bezeichnete Lefebvre angeeignete, gelebte und erfahrene (Alltags-)Räume der BewohnerInnen.

“Representational space is alive: it speaks. It has an affective kernel or centre: Ego, bed, bedroom, dwelling, house; or: square, church, graveyard. It embraces the loci of passion, of action and of lived situations, and thus immediately implies time. Consequently it may be qualified in various ways: it may be directional, situational or relational, because it is essentially qualitative, fluid and dynamic.” (Lefebvre, 1991, S. 42)

Die Räume der Repräsentation sind jene Räume, in denen Stadt erfahren wird, wo Street-Art-Tätigkeiten stattfinden, also Räume verändert werden und zu bedeutungstragenden Plätzen transformiert werden. In diesen Räumen bemühen sich Individuen sich zu behaupten und nutzen diese zur Darstellung eigener Vorstellungen und Ideen. Lefebvre hat die Vorstellung von sozialen Räumen maßgeblich beeinflusst und verändert. Viele AutorInnen haben sich seither von seinen Raumauffassungen inspirieren lassen, einige davon werden im Folgenden vorgestellt. Die dialektische Dreiheit des Raums wird im Kapitel 5.2 *Der städtische Raum Krasnodars – eine urbane Landschaft* wieder aufgegriffen und anhand von Beispielen verdeutlicht.

4.1.2 Raum nach Doreen Massey (space)

Die Kulturgeographin Doreen Massey plädiert ebenfalls für einen Raumbegriff, der sich von der physikalischen Raumvorstellung des „container“ (Einstein, 1960, S. XIII. Zitiert in: Löw, 2001, S. 24), in der deutschen Übersetzung „Behälterraum“ (Löw, 2001, S. 24) distanziert, sondern die Offenheit und soziale Dynamik hervorhebt. “[...] the spatial is socially constituted.” (Massey, 1994, S. 265) Wie sehr Masseys Raumvorstellungen von Lefebvre geprägt wurden, zeigen die folgenden zwei Zitate:

“A space, then, which is neither a container for always-already constituted identities nor a completed closure of holism. This is a space of loose ends and missing links. For the future to be open, space must be open too.” (Massey, 2005, S. 12)

“Space is not a ‘flat’ surface in that sense because the social relations which create it are themselves dynamic by their very nature. It is a question of a manner of thinking.”
(Massey, 1994, S. 265)

Wie Henri Lefebvre ist Massey der Ansicht, dass Zeitliches, Räumliches und Gesellschaftliches sich gegenseitig durchdringen und in Wechselwirkung zueinander stehen. Raum und Zeit können überhaupt nur durch die Existenz des jeweils anderen existieren. “[...] space and time are implicated in each other [...]” (Massey, 2005, S. 18) Die Kulturgeographin Doreen Massey legt in *For Space* (2005) drei Grundbehauptungen über die Konstituierung von Raum fest und knüpft damit an Henri Lefebvres Gedanken an:

“First, that we recognise space as the product of interrelations; as constituted through interactions, from the immensity of the global to the intimately tiny.” (Massey, 2005, S. 9)
“‘Relations’ here, then, are understood as embedded practices.” (A. a. O., S. 10)

Erstens, so Massey, wird Raum grundlegend vom Sozialen beeinflusst und sogar konstituiert. (Vgl. Massey, 1994, S. 265) “[...] space is by its very nature full of power and symbolism, a complex web of relations of domination and subordination, of solidarity and co-operation.” (Massey, 1994, S. 265) Wie Henri Lefebvre betrachtet Massey Räume als komplizierte interagierende Netzwerke von Beziehungen, in denen Macht und Symbolik, Herrschaft und Unterordnung, Solidarität und Unsolidarität die maßgeblichen raumprägenden und raumkonstituierenden Faktoren darstellen.

“Social relations always have a spatial form and spatial content. They exist, necessarily, both in space (i.e., in a locational relation to other social phenomena) and across space. And it is the vast complexity of the interlocking and articulating nets of social relations which is social space. Given that conception of space, a ‘place’ is formed out of the particular set of social relations which interact at a particular location.” (Massey, 1994, S. 168)

Nach Doreen Massey ist Raum ein sich stetig veränderndes Produkt interagierender Beziehungen von sehr komplexer Art. “The spatial spread of social relations can be intimately local or expansively global, or anything in between.” (Massey, 1994, S. 265) Die räumliche Verteilung kann also lokal, global oder gemischt verteilt sein.

“Second, that we understand space as the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality; as the sphere in which distinct trajectories coexist; as the sphere therefore of coexisting heterogeneity. Without space, no multiplicity; without multiplicity, no space. If space is indeed the product of interrelations, then it must be predicated upon the existence of plurality.” (Massey, 2005, S. 9)

Zweitens betrachtet sie Raum als eine Sphäre, in welcher Heterogenität und Vielfalt nicht nur gleichzeitig nebeneinander existieren, sondern der Raum diese Pluralität und Differenz bedingt.

“Third, that we recognise space as always under construction. Precisely because space on this reading is a product of relations-between, relations which are necessarily embedded material practices which have to be carried out, it is always in the process of being made. It is never finished; never closed. Perhaps we could imagine space as a simultaneity of stories-so-far.”
(Massey, 2005, S. 9)

Die letzte Grundaussage Masseys über den Raum impliziert die unendliche Offenheit des sich ständig in Veränderung und Prozess befindlichen Raums, somit kann Raum niemals abgeschlossen oder starr sein. Er wird ständig neu erzeugt und konstituiert.

4.1.3 Raum nach Martina Löw (*space*)

Löw ist der Ansicht, dass Raum nicht als Behälter für menschliche Handlungen und Tätigkeiten fungiert, wie es die absolutistische Raumvorstellung vorsieht, sondern dass Raum endlos ist und in Wechselwirkung mit menschlichen Handlungen steht, was den relativistischen Raumtheorien und auch den Vorstellungen Henri Lefebvres entspricht. (Vgl. Löw, 2001, S. 18, 264) Raum kann also in den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften im Gegensatz zur Physik nicht als vom Mensch getrennte Kategorie betrachtet werden.

„In der relativistischen Raumtheorie dagegen wird Raum aus der Anordnung der Körper abgeleitet. Da sich diese Körper (Handlungen) immer in Bewegung befinden, sind auch die Räume in einen permanenten Veränderungsprozeß eingebunden. Räume existieren demnach nicht unabhängig von den Körpern. Während im absolutistischen Denken Räume die unbewegte und für alle gleichermaßen existente (deshalb homogene) Grundlage des Handelns sind, geht im relativistischen Denken die Aktivität des Handelns unmittelbar mit der Produktion von Räumen einher.“ (Löw, 2001, S. 18)

Wie Lefebvre grenzt auch Martina Löw Räumliches nicht vom Gesellschaftlichen ab: „*Räumliche Strukturen* sind, wie zeitliche Strukturen auch, Formen *gesellschaftlicher Strukturen*.“ (Löw, 2001, S. 167) Darüber hinaus sieht Löw Raum als eine „*relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern*.“ (Löw, 2001, S. 154) Räume werden also von Menschen mitkonstituiert, weil viele Elemente des Raums von Menschen konzipiert und geschaffen werden. (Vgl. Löw, 2001, S. 155) Mit sozialen Gütern sind etwa materielle Güter wie Landschaftsgestaltung, Häuser, Möbel u. ä. oder auch symbolische Güter wie Gesetze, Regeln, Werte oder Geschichten gemeint. (Vgl. Löw, 2001, S. 153)

„Eine Stadt, ein Zimmer, ein Schrank kann als ein soziales Gut für die Konstitution des Raumes betrachtet werden, er/es kann aber auch selbst als Raum gesehen werden. Auch der Mensch kann in seiner Körperlichkeit ein Element der Konstitution sein und ebenfalls als Raum begriffen werden [...]“. (Löw, 2001, S. 157)

Löw zeigt auf, wie einzelne räumliche Elemente („Lebewesen und soziale Güter“) (Löw, 2001, S. 157) untereinander in Verbindung stehen und den Raum konstituieren. (Vgl. ibd.) Räume und Menschen sind also reziprok zu verstehen; viele räumliche Elemente sowie

die Anordnung dieser untereinander werden einerseits von Menschen geschaffen (z.B. Städte) bzw. verändert (im Fall von vom Menschen kultivierter Landschaft) und wirken sich andererseits rückwirkend wieder auf den Menschen aus.

4.1.4 Verkörperter Raum nach Setha Low und Denise Lawrence-Zúñiga (*embodied space*)

An dieser Stelle wird die Debatte um den Raum noch um die kulturalanthropologische Perspektive erweitert. Die Kultur- und Sozialanthropologinnen Setha Low und Denise Lawrence-Zúñiga weisen darauf hin, dass räumliche Analysen oft die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper vernachlässigen, nicht zuletzt aufgrund der Komplexität des gleichzeitig subjektiven und objektiven Körpers. (Vgl. Low/Lawrence-Zúñiga, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 2) Das Konzept des verkörperten Raumes (*embodied space*) vereint diese komplexe Ansicht und knüpft an Lefebvres Theorie der Produktion des Raums, die durch handelnde, tätige Körper hervorgerufen wird, an:

“The concept of “embodied space”, however, draws these disparate notions together, underscoring the importance of the body as a physical and biological entity, as lived experience, and as a center of agency, a location for speaking and acting on the world.” (Low/Lawrence-Zúñiga, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 2)

Der menschliche Körper ist also nicht nur eine greifbare, physische Entität, sondern stellt ein Zentrum für Handlungen und Aktionen dar, was auch die subjektive Dimension des Körpers miteinschließt.

“Embodied space is the location where human experience and consciousness take on material and spatial form. [...]. Embodied space is presented as a model for understanding the creation of place through spatial orientation, movement, and language.” (Ibd.)

Der Raum, den der Körper einnimmt und mit seiner physischen Masse besetzt, ist jener Raum, in dem sich Erfahrungen und Bewusstsein in Form von Bewegungen, Handlungen und Sprache materiell manifestieren. Der menschliche Körper weist zudem auch kulturelle und soziale Charaktereigenschaften auf. Der verkörperte Raum ermöglicht eine Verortung im Raum, in dem Sinne erfahrbar gemacht werden können. “[...] embodied space is being-in-the-world that is, the existential and phenomenological reality of place: its smell, feel, color and other sensory dimensions.” (Low/Lawrence-Zúñiga, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 5) Der Körper spielt also eine entscheidende Rolle bei der Produktion von Räumen, weil dieser ein Zentrum oder einen Ausgangspunkt für Handlungen darstellt, von dem aus in der Welt agiert werden kann. Konkrete Beispiele für *embodied space* werden im Kapitel 7. Forschungsbeispiele gegeben.

4.2 Die Unterscheidung zwischen Raum (*space*) und Ort (*place*)

“[...] space is considered to be more abstract and impersonal, while place is interpreted as having meaning and value.” (Madanipour, in: Madanipour Hg., 2010, S. 6)

Auf diese Weise umreißt der Architekt und Stadttheoretiker Ali Madanipour die Unterscheidung zwischen Raum und Ort. Ersteren erachtet er als abstrakt, zweiten als etwas mit spezieller Bedeutung. Die Differenzierung zwischen Raum (*space*) und Ort (*place*) ist wesentlich für diese Arbeit, um die Transformationsprozesse des Raums zum Ort (*place making*) zu verstehen und zu erklären. Im Folgenden werden theoretische Konzepte verschiedener AutorInnen vorgestellt, die sich mit Ort (*place*) auseinandergesetzt haben.

4.3 Ort (*place*)

Oben ist bereits genauer auf ‚den Raum‘ eingegangen worden, an dieser Stelle wird nun der Ort beleuchtet und seine Differenzierung vom Raum analysiert. Da für diese Arbeit vorwiegend englischsprachige Literatur verwendet wurde, muss auch die Frage der Übersetzung des englischen Wortes *place* geklärt werden. *Place* lässt sich mit *Ort* oder *Platz* ins Deutsche übersetzen; ich habe mich entschlossen, in dieser Arbeit ausschließlich den Begriff *Ort* zu verwenden.

4.3.1 Ort nach Doreen Massey (*place*)

Die Kulturgeographin Doreen Massey betrachtet Orte als Schnittpunkte in einem großen Netzwerk, die unter Einflüssen verschiedenster Art, z.B. anderer Orte und naher oder weit entlegener sozialer Beziehungen und Handlungen, stehen.

“If one moves in from the satellite towards the globe, holding all those networks of social relations and movements and communications in one’s head, then each ‘place’ can be seen as a particular, unique, point of their intersection. [...] Instead then, of thinking of places as areas with boundaries around, they can be imagined as articulated moments in networks of social relations and understandings [...]” (Massey, 1994, S. 154)

Weiters akkumulieren Orte laut Massey Elemente aus fernen und näheren sozialen Beziehungen. “There is the specificity of place which derives from the fact that each place is the focus of a distinct mixture of wider and more local social relations.” (A. a. O., S. 156) Außerdem stellen Orte Teile des Raums dar, daher sind sie wie Räume selbst, die immer prozessual sind, niemals abgeschlossen. “[...] places are processes [...]” (A. a. O., S. 155) Über die Identität von Ort (*place*) stellt Doreen Massey zweierlei fest: Erstens ergibt sich

diese durch das gleichzeitige Nebeneinander von diversen interagierenden sozialen Beziehungen, wovon einige dieser Beziehungen weit über den Ort selbst hinausreichen können.

“First, what is specific about a place, its identity, is always formed by the juxtaposition and co-presence there of particular sets of social interrelations, and by the effects which that juxtaposition and copresence produce.” (Massey, 1994, S. 169)

Zweitens sind die ortskonstituierenden sozialen Beziehungen ständig in Bewegung und verändern sich laufend. Aufgrund dessen zeigen sich die Identitäten von Orten als ungefestigt und dynamisch:

“Moreover, and this is the really important point, a proportion of the social interrelations will be wider than and go beyond the area being referred to in any particular context as a place. Second the identities of places are inevitably unfixed. They are unfixed in part precisely because the social relations out of which they are constructed are themselves by their very nature dynamic and changing.” (Ibd.)

Massey spricht nie von einer Ortsidentität, sondern stets von mehreren Identitäten, die untereinander auch in Konflikt stehen. “[...] places do not have single, unique ‘identities’; they are full of internal conflicts.” (Massey, 1994, S. 155) Wenn Personen multiple Identitäten besitzen, dann, so Massey, müsse das auch für Orte zutreffen.

“If it is now recognized, that people have multiple identities then the same point can be made in relation to places. Moreover such multiple identities can either be a source of richness or a source of conflict, or both.” (Massey, 1994, S. 153)

Orte sind zwar als Treffpunkte zu betrachten, sie können aber dennoch aufgrund dieses riesigen interagierenden Netzwerkes relevanter sozialer Beziehungen, indem sie sich befinden, keine fixen, definierten Grenzen haben. “[...] places do not have to have boundaries in the sense of divisions which frame simple enclosures.” (A. a. O., S. 155)

Folgende kurze Beispiele sollen die Vernetzung und Grenzenlosigkeit von Orten veranschaulichen: Spezifisch benennbare Orte, wie beispielsweise ein bestimmter Kinderspielfeldplatz, ein Café, das häufig als Treffpunkt für SeniorInnen dient, oder Orte, die immer wieder für Street-Art-Tätigkeiten genutzt werden, wie eine bestimmte Wand bei einer Bushaltestelle u. ä., sind als Bereiche zu betrachten, an denen sich ähnliche Interessen und Zuschreibungen treffen bzw. akkumulieren, die allerdings auch mit anderen soziokulturellen Momenten und Orten verbunden sind. Diese multiple und vielfältige Dimension von Orten wird im Abschnitt 7.1 *Nikita, Saša und die Mehrfachnutzung der Krasnodarer Uferpromenade* relevant und durch ein spezifisches Forschungsbeispiel verdeutlicht. Die empirischen Beispiele im Abschnitt 7.10 *Forschungsbeispiele für umkämpfte Orte (contested places)* veranschaulichen den konfliktiven Charakter des Orts.

4.3.2 Ort nach Martina Löw (*place*)

Die Raumsoziologin Martina Löw versteht Orte (*places*) im Vergleich zum Raum als bestimmte, spezifische Orte oder Plätze mit Bezeichnungen. An diesen konkreten Orten finden soziale Handlungen statt. „Ein Ort bezeichnet einen Platz, eine Stelle, konkret benennbar, meist geographisch markiert [...]“ (Löw, 2001, S. 199) Löw bezieht sich auf Martin Heidegger (1984¹⁵), wenn sie sagt, dass der Raum sein Wesen aus Orten bezieht. „Die Welt sei nicht „im Raum“, wie es der Sprachgebrauch nahelege, sondern das Wesen des Raums entstehe aus den Orten, die das Eingeräumte versammeln. Damit ist Raum auch immer gleichzeitig der konkrete Ort [...]“ (Löw, 2001, S. 37) Löw ist also wie Massey der Ansicht, dass Orte und Räume in der realen Wirklichkeit ein und derselbe physische Platz sein können. Je nach theoretischer Betrachtung kommt das eine oder andere Konzept zum Tragen. Martina Löw und Massey sind sich in der Annahme einig, dass Orte sich ständig verändern. Orte können mit bestimmten Nutzungszuschreibungen für eine Weile besetzt sein; nach dem Verschwinden einer Nutzungszuschreibung, z.B. eines Gebäudes, einer einzelnen Wand oder einer Parkbank, können sich Bezeichnungen dieses Orts lange erhalten. Somit besteht dieser Ort symbolisch weiter und ist raumkonstituierend. „[...] [Es] können ehemalige Plazierungen bezeichnet werden, auch wenn das Plazierte längst verschwunden ist, der Ort aber symbolisch erhalten bleibt und als solche in der Konstruktion von Raum einbezogen wird [...]“ (A. a. O., S. 202) Wenn ein Ort nicht mehr besetzt ist, etwa wenn eine Parkbank entfernt wird oder zerfällt oder ein Street-Art-Plakat abblättert, steht der Ort für andere Besetzungen zur Verfügung. (Vgl. Löw, 2001 S. 224) Das Forschungsbeispiel 7.6 *Lěša und die Erinnerung an riskante Aktionen* zeigt, wie lange sich die Bezeichnung eines Ortes erhalten kann, obwohl das Platzierte, Namensgebende (ein Street-Art-Element) bereits verschwunden ist.

4.3.3 Ort nach Margaret Rodman (*place*)

Die Kultur- und Sozialanthropologin Margaret Rodman macht darauf aufmerksam, dass Orte (*places*) für lange Zeit in der anthropologischen Literatur mit ethnographischen Schauplätzen oder anthropologischen Konstruktionen gleichgesetzt wurden:

“Places in anthropological writing have been equated with ethnographic locales. [...] They became the settings, albeit often exotic ones, where things happened. [...] But insufficient attention has been paid to conceptualizing place in anthropology as something other than a physical setting [...]. Places are not inert containers. They are politicized, culturally relative, historically specific, local and multiple constructions.” (Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 204/205)

Anstatt Orte nur als physische, ethnographische Settings zu betrachten, will sie Orte konzeptualisieren. So betrachtet Rodman Orte auf keinen Fall als „träge Container“. Ganz im Gegenteil, sie weisen ein hohes Ausmaß an politischen, kulturellen, historischen, lokalen und vielfältigen Merkmalen auf, die diesen Ort (mit)konstituieren. Orte sind multipel und haben unendlich viele Bedeutungen auf physischer sowie nichtgreifbarer Ebene für deren BenutzerInnen.

“Places have multiple meanings that are constructed spatially. The physical, emotional, and experiential realities places hold for their inhabitants at particular times need to be understood apart from their creation as the locales of ethnography.” (Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 205)

Orte sind laut Rodman von enormer Diversität geprägt. Sie können, so Rodman, nicht schlichtweg mit physischen Gegebenheiten assoziiert werden, denn die wichtigsten Komponenten eines Ortes sind die bedeutsamen sozialen Handlungen und Erfahrungen oder die Erinnerungen, die Personen haben.

“It is time to recognize that places, like voices, are local and multiple. For each inhabitant, a place has a unique reality, one in which meaning is shared with other people and places. The links in these chains of experiences places are forged of culture and history.” (Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S.208)

Orte sind als anthropologische Konzepte in dem Maße als facettenreich und vielschichtig zu betrachten, wie die Stimmen jener Personen, die im Fokus der Forschung stehen.

“Anthropologists have accepted the polyphony of the voices they hear and represent ethnographically. [...] place as an anthropological concept is as complex as voice.” (A. a. O., S. 205)

Die verschiedenartige, multiple, heterogene Betrachtung und Assoziation von bedeutenden Orten durch deren NutzerInnen bzw. BewohnerInnen nennt Margaret Rodman „*multivocal dimension of place – multilocality*“ (Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 212). Ein bestimmter Platz kann von verschiedenen BenutzerInnen unterschiedlich betrachtet werden und ist daher multivokal und multilokal.

“Finally, a single physical landscape can be multilocal in the sense that it shapes and expresses polysemic meanings of place for different users. This is more accurately a multivocal dimension of place, but multilocality conveys the idea that a single place may be experienced quite differently.” (Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 212) “Multivocality often involves multilocality. Polysemic places bespeak people’s practices, their history, their conflicts, their accomplishments.” (Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 214)

Rodmans Ansätze lassen sich durch kurze Beispiele veranschaulichen: Personen haben grundsätzlich einzigartige Zugänge zu bestimmten Orten. So erzählen verschiedene Menschen über ein und denselben Ort, beispielsweise über einen Spazierweg entlang eines Flusses, wo viele Street-Art-Elemente (wie Graffitis oder Poster usw.) angebracht werden, Unterschiedliches, außerdem legen sie ihre Erfahrungen und Erinnerungen aus

ihrer eigenen, persönlichen Sichtweise dar. Aufgrund dieser verschiedenen Perspektiven und Meinungen (*multivocality*) existieren in den Köpfen der Menschen auch verschiedene Orte (*multilocality*), obwohl es sich immer um diesen einen Spazierweg handelt. In der Auffassung der Menschen wird dieser Spazierweg am Fluss, an dem es Street-Art gibt, individuell durch persönliche Erfahrungen, Erinnerungen etc. konstituiert. Dieses Beispiel wird im Abschnitt 7.1 *Nikita, Saša und die Mehrfachnutzung der Krasnodarer Uferpromenade* ausführlicher behandelt.

“By joining multilocality to multivocality, we can look “through” these places, explore their links with others, consider why they are constructed as they are, see how places represent people, and begin to understand how people embody places.” (Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 218)

Indem die physischen Orte sowie die Erzählungen über diese Orte zusammengeführt werden, kann analysiert werden, wie diese die Menschen repräsentieren und umgekehrt.

4.3.4 Ort nach Tim Ingold (*place*)

Der Kultur- und Sozialanthropologe Tim Ingold vergleicht die Differenzierung von Raum und Ort mit der Differenzierung Ferdinand de Saussure’s zwischen kognitiven Konzepten, Worten und Lauten: “Just as the word, for Saussure, is the union of a concept with a delimited ‘chunk’ of sound, so the place is the union of a symbolic meaning with a delimited block of the earth’s surface.” (Ingold, 2000, S. 192) Nach Saussure ergibt die Vereinigung eines Lautes mit einem kognitiven Konzept ein Wort. Gleichsam betrachtet Ingold Orte als Vereinigung von symbolischer Bedeutung mit einem abgegrenzten Stück auf der Erdoberfläche. Ähnlich wie Doreen Massey vertritt Ingold die Ansicht, dass ein Ort von den Erfahrungen der Menschen lebt, die sich dort aufhalten und handeln. Das Agieren von Menschen in der Welt verleiht einem Ort seinen speziellen Charakter.

“A place owes its character to the experiences it affords to those who spend time there – to the sights, sounds and indeed smells that constitute its specific ambience. And these in turn, depend on the kinds of activities in which its inhabitants engage. It is from this relational context of people’s engagement with the world, in the business of dwelling, that each place draws its unique significance.” (Ingold, 2000, S. 192)

Ebenso was die Verbundenheit und Interdependenz von Orten mit anderen Orten anbelangt, sind sich Ingold und Massey einig. Denn Ingold teilt die Ansicht, dass Orte nicht als unabhängig oder vom Ganzen abgeschnitten betrachtet werden können, sondern dass vielmehr jeder Ort Charakterzüge mehrerer anderer Orte in sich trägt und dennoch individuell und einzigartig ist.

“For a place in the landscape is not ‘cut out’ from the whole, either on the plane of ideas or on that of material substance. Rather, each place embodies the whole at a particular nexus within it, and in this respect is different from every other.” (Ibd.)

Ingold bezeichnet Orte als Zentren, deren Grenzen mit anderen Zentren (Orten) verschwimmen und daher irrelevant sind. Deshalb ist es nicht nur unmöglich, sondern auch bedeutungslos, ob sich eine Person noch an Ort A befindet oder schon am Ort B angelangt ist.

“Moreover, while places have centres – indeed it would be more appropriate to say that they are centres – they have no boundaries. In journeying from place A to place B it makes no sense to ask, along the way, whether one is ‘still’ in A or has ‘crossed over’ to B.” (Ibd.)

Ingold teilt mit Massey die Ansicht, dass Orte Schnittpunkte in einem Netzwerk sind. Er konkretisiert dieses Netzwerk als Region. Menschen, die sich in ihrer gewohnten Umgebung befinden, kennen dieses Netzwerke und wissen, wo sie sich befinden, ohne Gebrauch von Koordinatensystemen oder Kompassen zu machen. Weil Orte eine lebendige Geschichte haben, die die Menschen kennen, und Orte nicht einfach nur Punkte auf einem Reißbrett sind, können sich Menschen in ihrer bekannten Umgebung an diesen Orten orientieren. Das Wissen um Orte, deren Verbindung mit anderen und die Erfahrungen, die Menschen darin gemacht haben, ermöglicht die spielerische Bewegung in diesem Netzwerk.

“[...] the native inhabitant may be unable to specify his location in space, in terms of any independent system of coordinates, and yet will still insist with good cause that he knows where he is. This, as I shall show, is because places do not have locations but histories. Bound together by the itineraries of their inhabitants, places exist not in space but as nodes in a matrix of movement. I shall call this matrix a ‘region’. It is the knowledge of the region, and with it the ability to situate one’s current position within the historical context of journeys previously made – journeys to, from and around places – that distinguishes the countryman from the stranger.” (Ingold, 2000, S. 219)

Ingold bezeichnet das Wegfinden auch eher als Geschichten erzählen oder Geschichten erinnern, weil die Menschen am Weg an vieles erinnert werden und auch Neues erleben. Die Orte erinnern die Menschen an Geschichten und Erlebnisse, beim Bewegen werden diese im Geist wiederholt.

“Ordinary wayfinding, then, more closely resembles storytelling than map-using. To use a map is to navigate by means of it; that is, to plot a course from one location to another in space. Wayfinding, by contrast, is a matter of moving from one place to another in a region.” (Ingold, 2000, S. 219)

In den Beispielen im Kapitel 7. *Forschungsbeispiele* wird das Geschichtenerzählen am Weg veranschaulicht.

4.4 Wie wird Raum zum Ort transformiert? (*place making*)

„Raum“ und „Ort“ wurden nun in den vorhergehenden Kapiteln gesondert und ausführlich dargestellt. Im Folgenden soll analysiert werden, wie Raum zu Ort transformiert werden kann. Erica Carter, James Donald und Judith Squires fragen in *Space and Place. Theories of Identity and Location* (1993) durch welches soziokulturelle Zusammenwirken nun Raum zu Ort werde:

“How then does space become place? By being named: as the flows of power and negotiations of social relations are rendered in the concrete form of architecture; and also, of course, by embodying the symbolic and imaginary investments of a population. Place is space to which meaning has been ascribed.” (Carter/Donald/Squires, in: Carter/Donald/Squires Hg., 1993, S. Xii)

Raum wird also laut Carter/Donald/Squires durch das konkrete Benennen und durch die Zuschreibung spezieller Bedeutungen zum Ort transformiert. Die Transformation von Raum zu Ort durch bedeutungstragende, soziale Praktiken und Handlungen nennen Low und Lawrence-Zúñiga „sich in den Raum einschreiben“, eine Formulierung, die Henri Lefebvre in die Debatte eingeführt hat. “Inscribed space implies that humans “write” in an enduring way their presence on their surroundings [...]” (Low/Lawrence-Zúñiga, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 13) Low und Lawrence-Zúñiga gehen in *The Anthropology of Space and Place* (2003) genau der Frage nach, wie Menschen Bedeutung in einen Ort einschreiben und somit zwischen Einzelpersonen oder Gruppen und Orten eine weitreichende bedeutsame Beziehung bzw. eine Verbindung entsteht. (Vgl. a. a. O., S. 185) Low und Lawrence-Zúñiga legen AnthropologInnen nahe, sich damit auseinanderzusetzen, mittels welcher sozialer und kultureller Praktiken das Sich-in-den-Raum-Einschreiben tatsächlich vor sich geht, wie Erfahrungen, die Menschen an diesen Orten gemacht haben, von Orten widergespiegelt werden oder in Erinnerungen der Menschen weiter existieren.

“[...] we are interested in how people collectively form a meaningful relationship with the locales they occupy, how they attach meaning to space, or transform “space” into “place”. We are equally interested in how experience is embedded in place and how space holds memories that implicate people and events. The relationship between people and their surroundings entails more than attaching meaning to space, but involves the recognition and cultural elaboration of perceived properties of environments in mutually constituting ways through narratives and praxis. Anthropologists’ considerations of inscribed spaces focus on the fundamental ways in which humans “write” or impute in an enduring way their presence on their surroundings.” (Low/Lawrence-Zúñiga, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 185)

Durch das Sich-in-den-Raum-Einschreiben durch soziale Praktiken durch verschiedene Personen werden räumliche/örtliche Bedeutungen hervorgerufen. Auch die Diskurse der einzelnen Personen beeinflussen die Bedeutungsgebung von Orten maßgeblich.

“Because social practice activates spatial meanings, they are not fixed in space, but are invoked by actors, men and women, who bring their own discursive knowledge and strategic intentions to the interpretation of spatial meanings.” (A. a. O., S. 10)

Dass der Transformationsprozess von Räumen zu Orten (*place making*) schon lange eine bekannte anthropologische Thematik und zentral für die anthropologische Forschung ist, erwähnen auch Akhil Gupta und James Ferguson ausdrücklich.

“The idea that space is made meaningful is, of course, a familiar one to anthropologists; indeed there is hardly any older or better established anthropological truth. [...] anthropologists have known that the experience of space is always socially constructed.” (Gupta/Ferguson, in: Gupta/Ferguson Hg., 1997, S. 40)

Gupta betont ausdrücklich die Wichtigkeit, *Place-Making*-Prozesse zu verstehen, zu untersuchen, wie Menschen Beziehung zu bestimmten Orten aufbauen. “[...] we need to investigate processes of place making, of how feelings of belonging [...] bind identity to spatial location [...]” (Gupta, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S.321) Doch nicht nur Fragen nach der Art der Besetzung, sprich der Art der sozialen Tätigkeiten und Handlungen, durch welche bedeutsame, bezeichnete Orte entstehen, muss nachgegangen werden, sondern auch Fragen der Macht. Wer hat in einer Gesellschaft die Möglichkeit, Räume in Orte zu transformieren? Welche Rolle spielen Machtverhältnisse dabei? “With meaning-making understood as a practice, how are spatial meanings established? Who has the power to make places of spaces? Who contests this? What is at stake?” (Gupta/Ferguson, in: Gupta/Ferguson Hg., 1997, S. 40) Margaret Rodman plädiert für einen höchst kritischen anthropologischen Umgang mit Orten und den damit in Zusammenhang stehenden Machtverhältnissen: “I argue for a more critical usage of place than is common in contemporary anthropology and take seriously the attendant dimensions of power.” (Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 205) Eine große Rolle in der Macht über Orte und über die Entscheidungsgewalt über diese spielen Staaten und deren Ideologien.

“[...] states play a crucial role in the politics of place making and in the creation of naturalized links between places and peoples. [...] state ideologies are far from being the only point at which the imagination of place is politicized.” (Gupta/Ferguson, 1997, in: Gupta/Ferguson Hg., S. 41)

Gupta und Ferguson betonen, wie wichtig es ist, Machtverhältnisse während Forschungen nicht zu übersehen. Denn durch diese können die Transformationen von Räumen zu Orten sowie die Identitäten der Orte besser analysiert und letztendlich verstanden werden. Die Identität eines Ortes entsteht für Gupta und Ferguson aus der kulturellen Konstruktion des Ortes und seiner Position in einem System hierarchisch geordneter Räume.

“But by always foregrounding the spatial distribution of hierarchical power relations, we can better understand the processes whereby a space achieves a distinctive identity as a place. Keeping in mind that notions of locality or community refer both to a demarcated physical space and to clusters of interaction, we can see that the identity of a place emerges by the intersection of its specific involvement in a system of hierarchically organized spaces with its cultural construction as a community or locality.” (Gupta/Ferguson, in: Gupta/Ferguson Hg., 1997, S. 36)

Räume werden also durch soziokulturelle Handlungen zu bedeutsamen Orten transformiert, die in Erinnerungen lange erhalten bleiben können und von Orten gespeichert werden. Die Dimension der Macht spielt insofern eine große Rolle, weil einzelne Personen oder Gruppen oft Macht über große Flächen haben und es weniger mächtigen Personen erschweren können, Handlungen in Räumen auszuführen, diese überhaupt zu betreten usw. Als soziale Konstruktionen reflektieren Orte Machtverhältnisse, die ebenso gesellschaftlich konstruiert werden. *Place-Making*-Prozesse werden anhand von mehreren empirischen Beispielen im Abschnitt 7. *Forschungsbeispiele* veranschaulicht. Die Debatte um die Machtverhältnisse wird vor allem im Abschnitt 7.10 *Forschungsbeispiele für umkämpfte Orte (contested places)* relevant.

4.5 Umkämpfte Orte (*contested places*)

Verschiedene Menschen nutzen oft dieselbe physische Fläche auf sehr unterschiedliche Weise. Diese Flächen können für die NutzerInnen bedeutsame Orte darstellen, weil sie dort persönliche, bedeutende Erfahrungen gemacht haben, wobei sich Assoziation, Tätigkeitszuschreibung und Bedeutung unter den NutzerInnen maßgeblich unterscheiden. Somit können Orte als vielschichtig betrachtet werden. Um mit den Worten Henri Lefebvres zu sprechen, geht die Produktion der Räume von verschiedenen Personen auf unterschiedlichste Weise auch nicht ohne Konflikte und Disput vor sich. “[...] social production of space and social construction of space must be understood as a dialogical process in which there is a high degree of conflict and contestation.” (Low, 2000, S. 36/37) Zum Beispiel fordern jugendliche Street-Art-KünstlerInnen legale Wände, doch die Krasnodarer Stadtregierung kommt diesem Wunsch nicht nach, weshalb illegal gearbeitet wird, was klarerweise zu Konflikten führt.

Low und Smith bezeichnen öffentliche Räume in ihrer Einleitung zu *The politics of public space* (2006) als Bühnen sozialer und politischer Wettkämpfe und politischen Streits: “Public space and the public sphere represent conjoined arenas of social and political contest and struggle.” (Low/Smith, 2006, S. 12) In der Tat findet ein Kräfteressen statt, denn die Jugendlichen finden immer neue Wege Stadtflächen durch Street-Art zu

individualisieren, während die Stadtverwaltung die Anzahl an Polizisten und Überwachungskameras aufstockt. Die Stadtadministration verteidigt vehement ihre Vorstellung eines geregelten Zusammenlebens sowie der kontrollierten, genormten visuellen Erscheinung städtischer Oberflächen und hält an sowjetischen Normen der Disziplinierung Jugendlicher fest. Gary Wray McDonogh weist in *The Anthropology of Space and Place* (2003) darauf hin, dass städtische Orte stets durch ideologische Konflikte und politische sowie ökonomische Macht ge- und verformt werden. Die Analyse urbaner Orte erfordere die Beleuchtung der Art und Weise, wie dominante Gruppen es schaffen, ihre eigene Ansicht als Meinung aller DurchschnittsbürgerInnen darzustellen. Laut Nona Šachnazarjan ist es in Krasnodar tatsächlich so, dass die dominante Schicht Normen und Regeln für die Stadt und Gesellschaft vorgibt, die kaum angefochten werden können.

“Urban places take shape within these constant conflicts over ideology as well as political economic power, even as the mappings of dominant groups appear to transcend their social production to constitute the “common sense” of “average” citizens. Thus the cultural analysis of place demands both the delineation of salient features of the city and the dissection of the social formation of difference.” (McDonogh, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S.264)

Weiters betont McDonogh, dass die städtische Kultur immer von Spannungen und Streiten über die Bedeutung von Sozialräumen geprägt ist und die Frage, wer welche Orte auf welche Weise benutzen darf und soll, stets immense Relevanz hat:

“The culture of cities is characterized by continual tensions among symbolic processes that imbue social spaces with meaning and social divisions that include and exclude social groups with regard to place and presence. Cities as social and conceptual spaces thus not only embody densities of peoples and activities and layers of history and function, but also incorporate cultural struggles over basic meanings of urban life.” (McDonogh, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S.264)

Handeln BürgerInnen nicht in einer Art und Weise, wie es die dominanten Schichten, wie zum Beispiel jene mächtigen PolitikerInnen, die in der Krasnodarer Stadtduma sitzen, vorsehen, wird die Kontrolle erhöht und werden die Möglichkeiten der Aktion im öffentlichen Raum extrem eingeschränkt. Vor allem das ungefragte Verändern städtischer Flächen nach individuellen Vorstellungen in Form von Street-Art wird als Protestform betrachtet. Deswegen müssen aus der Perspektive der Stadtadministration diese Gruppen abgeschreckt und von zukünftigen Aktionen abgehalten werden.

“When faced with the invisible made visible in public space, the state reacts with increased social controls, and if this strategy does not work, it abandons the public space, building a new one where “culture” can be represented in a more pristine form.” (Low, 2000, S. 153)

“When manifest protest by spatial appropriation is successful, the public space is briefly closed down and redesigned in such a way as to discourage its continued use by the groups that are deemed undesirable, and then it is policed when it is reopened.” (Low, 2000, S. 184)

Henri Lefebvre vertritt die Meinung, dass alle Personengruppen die Möglichkeit haben sollten, mit ihren Ideen und ihrem Potential im Zentrum der Stadt präsent zu sein. Daher fordert er ein:

„[...] Recht auf die Stadt, [...], das Recht, nicht aus der Stadt in die Vorstädte vertrieben zu werden, das Recht auf Zugang zu den Möglichkeiten und Chancen des Zentrums, das Recht auf eine erneuerte Urbanität. Wer dieses Recht einfordert, wer in dieser Auseinandersetzung aktiv wird, wer um „die Stadt“ kämpft, [...] [sind] diejenigen, für die die Zentralität als Ressource besonders wichtig ist, denen aber der Zugang dazu verwehrt bleibt – und das kann eine höchst heterogene Gruppe von Menschen sein, zu denen auch junge, kreative Leute, städtische Intellektuelle oder Kulturschaffende gehören können.“ (Schmid, 2005, S. 188)

Im Abschnitt 7.10 *Forschungsbeispiele für umkämpfte Orte (contested places)* wird die theoretische Debatte durch mehrere empirische Beispiele veranschaulicht.

4.6 Zusammenfassung

Die folgende Übersicht soll nicht nur noch einmal in verdichteter Form die hier eingeführten theoretischen Konzepte zusammenfassen, sondern auch vermehrt Parallelen zwischen diesen aufzeigen.

Der soziale Raum ist nach Henri Lefebvre als Raum der Gesellschaft zu verstehen, in dem soziale Beziehungen wirken und der durch Handlungen beeinflusst und verändert wird, was Lefebvre als Produktion des Raums bezeichnet. Die Menschen produzieren Geschichte und auch umgekehrt, da soziale Räume und die sich darin bewegenden Individuen sich reziprok beeinflussen. Lefebvre spricht von einem regelrechten Einschreiben (*inscription*) der Zeit in den Raum. Die Theorie der dialektischen Dreieinheit des Raums verdeutlicht den Produktionsprozess: *Die räumliche Praxis (l'espace perçu)* benennt die Wahrnehmung des Raums durch Individuen, *die Repräsentation des Raumes (l'espace conçu)* Planung und Vorstellung des Raumes, *die Räume der Repräsentation (l'espace vécu)* angeeignete, gelebte und erfahrene (Alltags-)Räume der NutzerInnen. Doreen Massey ist wie Henri Lefebvre der Ansicht, dass Zeitliches, Räumliches und Gesellschaftliches sich gegenseitig durchdringen und in Wechselwirkung zueinander stehen. Des Weiteren sieht sie Räume als endlose, interagierende, sich verändernde, komplexe Netzwerke von Beziehungen. Auch für Martina Löw ist Raum endlos und steht in aktiver Wechselseitigkeit mit menschlichen Handlungen. Laut Setha Low und Denise Lawrence-Zúñiga ist der menschliche Körper selbst verkörperter Raum (*embodied space*) und dient zudem als Ausgangspunkt für Handlungen, von dem aus in der Welt agiert werden kann, was auch den Raumkonzeptionen und der Produktion des Raums (Lefebvre) durch handelnde, verkörperte Individuen entspricht.

Orte sind nach Doreen Massey bewegliche, offene Schnittpunkte in einem großen Netzwerk, die unter Einflüssen verschiedenster Handlungen und sozialer Beziehungen stehen. Martina Löw versteht Orte (*places*) im Vergleich zum Raum als bestimmte, spezifische Orte oder Plätze mit Bezeichnungen. Löw ist wie Massey der Ansicht, dass Orte und Räume in der realen Wirklichkeit ein und denselben physischen Platz einnehmen können. Je nach theoretischer Betrachtung, kommt das eine oder andere Konzept zum Tragen. Nach Margaret Rodman weisen Orte kulturelle, historische, lokale und vielfältige Merkmale auf, die Orte (mit)konstituieren. Die verschiedenartige, multiple, heterogene Betrachtung und Assoziation von bedeutenden Orten durch deren NutzerInnen bzw. BewohnerInnen nennt Margaret Rodman *multivocal dimension of place – multilocality* (Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 212). Ein bestimmter Platz kann also von verschiedenen BenutzerInnen unterschiedlich betrachtet werden und ist daher multilokal und multivokal. Tim Ingold sieht Orte wie Saussure Wörter: als die Vereinigung von symbolischer Bedeutung (bei Saussure das kognitive Konzept) mit einem abgegrenzten Bereich auf der Erdoberfläche (bei Saussure der Laut). Orte leben von den Erfahrungen der Menschen, die sich dort aufhalten und handeln, was ihnen ihren speziellen Charakter verleiht. Was die Verbundenheit und Interdependenz von Orten mit anderen Orten sowie die Unmöglichkeit, Orte einzugrenzen, anbelangt, sind sich Ingold und Massey einig.

Raum wird laut Carter, Donald und Squires durch das konkrete Benennen und durch die Zuschreibung von speziellen Bedeutungen zum Ort transformiert (*place making*). Low und Lawrence-Zúñiga nennen diese Transformation von Raum zu Ort durch bedeutungstragende, soziale Praktiken und Handlungen „sich in den Raum einschreiben“. James Ferguson und Akhil Gupta erinnern daran, Machtverhältnisse bei der Analyse von *Place-Making*-Prozessen nicht zu vergessen. Die Produktion der Räume geht oft nicht ohne Konflikte vor sich (*contested space*). Setha Low und Neil Smith bezeichnen öffentliche Räume als Bühnen sozialer und politischer Wettkämpfe und Streite.

5. Landschaft und städtische Räume (*landscape and urban space*)

Durch Konzepte der Landschaft und des städtischen Raums erlangt die Debatte um Raum und Ort eine theoretische Erweiterung. Sie erlaubt einen anderen Blickwinkel und vertieft Einsichten auf die Welt, von welcher Menschen umgeben sind, deren Nutzungen, Betrachtungen und Bedeutungen. Nach Ingold ist Landschaft eine für Menschen alltägliche, bekannte Umgebung, ungeachtet dessen, ob diese Landschaft ein Wald, eine Wüste oder ein urbaner Raum, wie jener von Krasnodar ist. (Vgl. Ingold, 2000, S. 191) Eine Umgebung (beispielsweise ein städtischer Raum, ein Dorf, eine Waldsiedlung, ein einzelnes Gehöft usw.) kann je nach dem jeweiligen Kontext als Landschaft, Raum oder Ort betrachtet werden. Diese Landschaften werden von Menschen konzipiert, d.h. geplant, eventuell gebaut, verändert und individuell gestaltet. Landschaft stellt ein vielschichtiges Netzwerk sozialer Beziehungen, bedeutender Orte, historischer Ereignisse, individueller Geschichten und Erfahrungen dar. (Vgl. Massey, 1994, 2005; Lefebvre, 1991) Durch Handlungen im Raum der Landschaft entstehen für Individuen bedeutsame Orte, die sie mit Ereignissen und Erinnerungen assoziieren.

5.1 Landschaft (*landscape*)

Bevor es um den städtischen Raum Krasnodars im Detail geht, muss noch der Landschaftsbegriff für diese Arbeit geklärt werden. Im Folgenden werden einige wichtige theoretische Konzepte zur Landschaft vorgestellt, wovon Tim Ingolds theoretische Darstellung der Kulturalisierung des Raums für die Erklärung der empirischen Beispiele dieser Arbeit am wichtigsten ist. Tim Ingold hebt die Alltäglichkeit und Prozesshaftigkeit der Landschaft hervor. In Anlehnung an Ingold, betrachte ich somit Landschaft als eine Alltagswelt, die ich als Ebene zwischen Raum und Ort ansehe. Weiters folgt eine Darstellung der theoretischen Konzepte Stephen Daniels und Denis Cosgroves, die Landschaft als kulturelles Bild betrachten und die Dimension der Repräsentation der Landschaft betonen. Eine weitere Tiefe erhält die Debatte um Landschaft gegen Ende dieses Abschnitts durch Eric Hirschs Konzept der Landschaft als kultureller Prozess. Hirsch erweitert das bisher verwendete Vokabular der Diskussion um Landschaft (*image, representation, space, place*) mit den Konzepten *inside* und *outside*. Die empirischen Beispiele von David Parkin, Peter Gow und Alfred Gell veranschaulichen, dass Landschaft nicht als absoluter Begriff zu verstehen ist, sondern je nach kulturellem und historischem Kontext einige der soeben genannten Konzepte vorherrschen.

5.1.1 Die Kulturalisierung des Raums – Landschaft nach Tim Ingold

“Let me begin by explaining what the landscape is not. It is not ‘land’, it is not ‘nature’, and it is not ‘space’.” (Ingold, 2000, S. 190) ‚Landschaft‘ unterscheidet sich also nach Tim Ingold erheblich von Konzepten des Landes, der Natur und des Raums.

“The landscape is not ‘space’. To appreciate the contrast, we could compare the everyday project of dwelling in the world with the rather peculiar and specialised project of the surveyor or cartographer whose objective is to *represent* it. [...] In the landscape, the distance between two places, A and B, is experienced as a journey made, a bodily movement from one place to the other, and the gradually vistas along the route. The surveyor’s job, however, is to take instrumental measurements from a considerable number of locations, and to combine these data to produce a single picture which is independent of any point of observation.” (Ingold, 2000, S. 191)

Landschaft ist nach Ingold also nicht Raum. Er vergleicht eine alltägliche Lebenswelt, in der sich Personen zwischen ihnen wohl bekannten Orten bewegen mit einer Welt, die von Personen vermessen und auf Karten mit Punkten und Strichen repräsentiert wird. “And whereas actual journeys are made through a landscape, the board on which all potential journeys may be plotted is equivalent to space.” (Ingold, 2000, S. 192) Landschaft ist also jene Lebenswelt, die denen, die darin leben, wohnen und handeln bekannt sowie gewohnt ist. “In short, the landscape is the world as it is known to those who dwell therein, who inhabit its places and journey along the paths connecting them.” (A. a. O., S. 193) Landschaft ist nach Ingold auch nicht mit Natur gleichzusetzen. “The landscape is not ‘nature’. [...]” (Ingold, 2000, S. 191) Landschaft ist als etwas zu betrachten, das sich zwischen Natur und Menschheit befindet: “Thus neither is the landscape identical to nature, nor is it on the side of humanity against nature.” (Ibd.) Dadurch, dass Menschen in der Landschaft leben, wird sie zum essentiellen Teil des Menschen und umgekehrt. “[...] And through living in it, the landscape becomes a part of us, just as we are a part of it. Moreover, what goes for its human component goes for other components as well. [...]” (Ibd.) Landschaft lässt sich nach Ingold auch nicht mit Land gleichsetzen. Land ist käuflich, abmessbar, quantitativ. Landschaft hingegen ist qualitativ und hat fließende Grenzen.

“You can ask of land, as of weight, how much there is, but not what it is like. But where land is thus quantitative and homogeneous, the landscape is qualitative and heterogeneous. Supposing that you are standing outdoors, it is what you see all around: a contoured and textured surface replete with diverse objects [...]. Thus at any particular moment, you can ask of a landscape what it is like, but not how much of it there is.” (Ingold, 2000, S. 190/191)

Der letzte Begriff, den Ingold gegen den Terminus der ‚Landschaft‘ abgrenzt, ist der Begriff der Umwelt (*environment*). Ingold setzt die Landschaft mit der Form eines menschlichen Körpers gleich, also jenem Erscheinungsbild, mit dem sich der Mensch

durch die Welt bewegt. Der Umwelt hingegen schreibt Ingold eher das Innere des menschlichen Körpers zu, also dem arbeitenden Organismus. Zusammengefasst ist die Landschaft also das Äußere, die Hülle, die Umwelt hingegen das Innere. In dem Ausmaß wie die Körperhülle den Organismus braucht, benötigt die Landschaft die Umwelt.

“The concept of landscape [...] puts the emphasis on form, in just the same way that the concept of the body emphasises the form rather than the function of a living creature. If the body is the form in which a creature is present as a being-in-the-world, then the world of its being-in presents itself in the form of the landscape. Like organism and environment, body and landscape are complementary terms: each implies the other, alternately as figure and ground. The forms of the landscape are not, however, prepared in advance for creatures to occupy, any more than are the bodily forms of those creatures independently specified in their genetic make-up.” (Ingold, 2000, S. 193)

Ingold betrachtet Landschaft als prozesshaft und im immerwährenden Wandel. Um die Überlagerung von Landschaft und Zeit zu benennen, der Zeitlichkeit von Landschaft, schlägt er den Begriff „taskscape“ (a. a. O., S. 190) vor. Wie der Raum und der Ort ist auch die Landschaft grenzenlos. In der Landschaft mögen zwar künstliche Grenzen wie Zäune gezogen werden; sie mag scheinbar von Flüssen und Bergketten getrennt sein, jedoch: nichts von dem vermag die Landschaft tatsächlich zu begrenzen bzw. einzugrenzen. Grenzen können sich, so Ingold, nur im Zusammenhang mit Erfahrungen oder Aktivitäten im Gedächtnis einprägen. Diese Konstitution kann in der Landschaft reflektiert werden.

“Of course, boundaries of various kinds may be drawn in the landscape, and identified either with natural features such as the course of a river or an escarpment, or with built structures such as walls and fences. But such boundaries are not a condition for the constitution of the places on either side of them; nor do they segment the landscape, for the features with which they are identified are themselves an integral part of it. Finally it is important to note that no feature of the landscape is, of itself, a boundary. It can only become a boundary, or the indicator of a boundary, in relation to the activities of the people (or animals) for whom it is recognised or experienced as such.” (Ingold, 2000, S. 192/193)

Ein Ereignis in der Vergangenheit kann beispielsweise dazu führen, dass ein bestimmter Bereich der Landschaft nicht mehr betreten wird. Somit ist eine Grenze in der Landschaft entstanden, die den begehbaren und unbegehbaren Landschaftsteil voneinander trennt. Diese in der Landschaft vermutlich zumeist unsichtbare Grenze erinnert die Menschen an den Vorfall in der Vergangenheit. Menschen übertragen also ihre Gedankenwelt auf die Landschaft; Geschichten und Ereignisse werden von der Landschaft widergespiegelt. “Astonishingly, we find a complete inversion, such that meanings that the people claim to discover in the landscape are attributed to the minds of the people themselves, and are said to be mapped onto the landscape.” (Ingold, 2000, S. 54) Die Landschaft speichert also Erinnerungen und Ereignisse in den Köpfen der Menschen und umgekehrt: Menschen

speichern Ereignisse in der Landschaft in ihren Köpfen. “[...] the landscape tells – or rather is a story [...]” (A. a. O., S. 189) Landschaft ist “[...] a chronicle of life and dwelling [...]” (Adam, 1998, S. 54. Zitiert in: Ingold, 2000, S. 189) Die Landschaft erzählt also nicht nur Geschichte(n), sie ist selbst Geschichte und Chronik des Lebens. “It [Anm. the chronicle] enfolds the lives and times of predecessors who, over the generations, have moved around in it and played their part in its formation.” (Ingold, 2000, S. 189) Die Chronik oder das Gedächtnis der Landschaft beinhaltet alle Vorfahren, die sich in dieser bewegt haben und dort mit ihren Handlungen die Landschaft mitgestaltet haben. Wie Henri Lefebvre (1991) benutzt Ingold den Ausdruck „sich einschreiben“ – während Lefebvre die Phrase „sich in den Raum einschreiben“ prägte, spricht Ingold allerdings von „sich in die Landschaft einschreiben“. Ingolds Beispiel der Pintupi aus der westaustralischen Wüste veranschaulicht diesen Prozess des Einschreibens. Die Pintupi benennen Orte oft nach den dort geschehenen Ereignissen: “[...] persons inscribe their identities into the landscape as historically constituted.” (Ingold, 2000, S. 53) Geschichten, wie auch Identitäten einzelner Personen werden auf diese Weise im Laufe der Zeit in die Landschaft eingeschrieben und es entsteht ein signifikantes Netzwerk zwischen diesen Orten. “It follows that the network of places, linked by paths of ancestral travel, is at the same time a network of relations between persons.” (Ibd.) Das soziale Netzwerk von verschiedenen Personen spiegelt sich in der Landschaft wieder, es drückt sich sozusagen auf die Landschaft ab. Ähnlich wie die Pintupi verflechten die Koyukon aus Alaska Ereignisse und Geschichten mit der Landschaft. “As people move around in the landscape, in hunting and trapping, in setting up camp in one locality after another, their own life histories are woven into the country.” (Ingold, 2000, S. 54) Die eingeschriebenen Bedeutungen können unterschiedliche Wurzeln haben, es kann sich um allgemein beliebte oder gemiedene, um spirituelle, historische oder persönliche Orte handeln. Die Landschaft spiegelt jedenfalls das Leben jener wider, die in dieser gelebt und gehandelt haben.

“Places however, can possess meaning at different levels. Some have a fundamental spiritual potency connected with the Distant Time story of their creation [Anm. Schöpfungsmythos]. Some where people have died, are avoided for as long as the memory persists. Others, again, are known for particular hunting events or other personal experiences of encounters with animals. On all these levels – spiritual, historical, personal – the landscape is inscribed with the lives of all who have dwelt therein [...]” (Ingold, 2000, S. 54)

Die Zusammenführung von bedeutungsproduzierenden Personen und physischen Umweltgegebenheiten, also der Überlappung sozialer und räumlicher Beziehungen, bezeichnet Ingold als „Kulturalisierung des Raums“.

Ingold trennt “[...] human persons, as meaning-makers, and the physical environment as raw material for construction; the ‘culturalisation of space’ is then what happens when the two are brought into juxtaposition, such that social relations are mapped onto spatial relations.” (Ingold, 2000, S. 55)

Ingold verdeutlicht noch einmal, dass durch das Bewohnen, das Sich-Aufhalten die physische Umgebung zu bedeutungsvoller Umgebung wird. “[...] through being inhabited, rather than through its assimilation to a formal design specification, [...] the world becomes a meaningful environment.” (A. a. O., S. 173)

Ingolds Konzept der Kulturalisierung des Raums bzw. der Landschaft, welches er ausschließlich anhand von Beispielen von JägerInnen- und SammlerInnengesellschaften veranschaulicht hat, ist universal für alle Gesellschaften und Individuen anwendbar, also auch für Street-Art-KünstlerInnen, weil auch sie bedeutungstragende Ereignisse in die Landschaft „einschreiben“ und somit Geschichten, Erinnerungen sowie sichtbare physische Veränderungen manifest werden. Dieses Konzept des „Sich-Einschreibens“ ist also mit dem Konzept der *Place-Making*-Prozesse gleichzusetzen. Empirische Beispiele aus Krasnodar werden im Kapitel 7. *Forschungsbeispiele* die Kulturalisierung des Raums und die relevante Bedeutungsänderung der Orte veranschaulichen.

5.1.2 *Landscape as a cultural image* – Landschaft nach Denis Cosgrove und Stephen Daniels

Denis Cosgrove und Stephen Daniels haben die Begriffe Ikonographie (*iconography*) und Ikonologie (*iconology*) in den Wortschatz der Diskussion und Betrachtung von Landschaft eingeführt. Die ursprüngliche Intention ikonographischer Studien war es, die Bedeutungen von Renaissance-Malereien zu erforschen und die Arbeiten in ihren historischen Kontext zu setzen. (Vgl. Daniels/Cosgrove, in: Daniels/Cosgrove Hg., 1989, S. 2) Die Ikonographie ist also die Identifizierung der in ein Bild eingeschriebenen Symbole, als Beispiel könnte man ein Lamm nennen, welches in einem Bild für Jesus Christus steht. (Vgl. ibd.) Die Ikonologie erforscht eine noch tiefere Bedeutungsschicht, “the ‘intrinsic meaning’” (die immanente Bedeutung) einer künstlerischen Arbeit, die inhärente Prinzipien einer “nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion” (Daniels/Cosgrove, in: Daniels/Cosgrove Hg., 1989, S. 2) verrät. Mit diesen beiden kunstgeschichtlichen Konzepten (Ikonographie und Ikonologie) versuchen sie Landschaft zu analysieren. Die Kernthese von Daniels und Cosgrove lautet: Landschaft ist als “image and symbol” (a. a. O., S. 1) zu betrachten und repräsentiert oder symbolisiert auf eine bildhafte Art Umgebungen.

“A landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolising surroundings. This is not to say that landscapes are immaterial. They may be represented in a variety of materials and on many surfaces – in paint on canvas, in writing on paper, in earth, stone, water and vegetation on the ground.” (Daniels/Cosgrove, in: Daniels/Cosgrove Hg., 1989, S. 1)

Landschaft, sei sie nun eine wirkliche Park- oder Flusslandschaft oder eben ein gemaltes Landschaftsbild, repräsentiert verschiedene Symbole und stellt daher ein kulturelles Bild (*cultural image*) dar.

“Indeed the meanings of verbal, visual and built landscapes have a complex interwoven history. To understand a built landscape [...] it is usually necessary to understand written and verbal representations of it, not as ‘illustrations’, images standing outside it, but as constituent images of its meaning or meanings. And of course, every study of a landscape further transforms its meaning, depositing yet another layer of cultural representation.” (Daniels/Cosgrove, in: Daniels/Cosgrove Hg., 1989, S. 1)

Repräsentationen von Landschaft, beispielsweise ein gemaltes Bild, tragen selbst zur Konstitution einer Landschaft, beispielsweise einer bestimmten Gartenlandschaft, bei und sind somit Teil deren Geschichte. Denn schließlich ist diese Repräsentation (das gemalte Bild) auch eine Deutung dieser (Garten-)Landschaft und daher eine kulturelle Repräsentation (*cultural representation*). Wichtig ist, dass nicht nur ein gemaltes Bild, sondern auch eine gebaute Landschaft selbst eine Repräsentation sein kann. Das folgende Beispiel soll dies veranschaulichen: “In sixteenth-century Venetian culture landscape was a subject of wider interest and it incorporated meanings that related to contemporary changes in the conditions of life in the Republic.” (Cosgrove, in: Daniels/Cosgrove Hg., 1989, S. 254) Die physische Landschaft Venetiens des 16. Jahrhunderts sollte die künstlerischen Ideale der Gesellschaft unterstreichen und repräsentieren. Die neuen bzw. wiederentdeckten künstlerischen Prinzipien wie Zentralperspektive und Geometrie wurden eingesetzt, um die Landschaft zu verändern und gestalten. Auf diese Weise wurde die Landschaft zur Trägerin symbolischer Werte der damaligen gesellschaftlichen Diskurse. Um diese Landschaft zu verstehen, schlägt Cosgrove vor, sich mit verschiedenen schriftlichen, malerischen oder sonstigen Repräsentationen dieser damaligen Landschaft zu beschäftigen. Zusammengefasst ist für die Analyse nach Cosgrove und Daniels nicht nur die physische Landschaft als Repräsentation verschiedener Werte einer bestimmten Zeit essentiell, sondern auch die Repräsentation dieser (Repräsentations-)landschaft, nämlich schriftliche oder malerische Darstellungen dieser. Cosgrove und Daniels präsentieren in ihrem Buch ausschließlich historische Beispiele, dennoch denke ich, dass bestimmte Ansätze auch auf kontemporäre Themen angewandt werden könnten. Würde man diese Methode etwa auf das Thema der Street-Art in Krasnodar anwenden, könnte die

Forschungsfrage folgendermaßen klingen: Welche kulturellen Werte repräsentieren Street-Art-Arbeiten in Krasnodar und wie werden diese Street-Art-Arbeiten wiederum in Zeitungen, Journalen, Büchern, Fernsehen repräsentiert?

Die Ansätze von Cosgrove und Daniels werden vielfach aus unterschiedlichen Gründen kritisiert. Hirsch und O'Hanlon weisen darauf hin, dass das Konzept der Landschaft als *cultural image* von Daniels und Cosgrove nur die Dimension der Repräsentation beleuchtet. Somit wird Landschaft vereinfacht und generalisiert sowie der wichtige Aspekt des Prozesses vernachlässigt. (Vgl. Hirsch, in: Hirsch/O'Hanlon Hg., 1995, S. 5) "The problem with this [Anm. Cosgrove/Daniels] definition is that it takes one pole of experience intrinsic to landscape (the representational) and generalizes this experience into landscape *tout court*." (Hirsch, in: Hirsch/O'Hanlon Hg., 1995, S. 3) Weiters, so Hirsch und O'Hanlon, diskutieren Daniels und Cosgrove Landschaft aus der Außensicht der Beobachtenden. Der Fokus gilt dem historischen Landschaftskonzept: der visuellen, malerischen Dimension. "Landscape, as discussed by Cosgrove, is based on a reading of the concept's historical emergence that emphasizes its visual, painterly dimensions." (A. a. O., S. 22) Das Alltägliche wird hingegen ausgeblendet.

"[...] Daniels and Cosgrove's definition neglects what, by contrast, exists as a part of everyday social life. Their definition only captures one half of the experience intrinsic to landscape, ignoring the other half and the cultural processes of which both poles of experience are a part and through which both are brought into relation." (Hirsch, in: Hirsch/O'Hanlon Hg., 1995, S. 3)

Für Hirsch gehören jedoch die Gärten, die Anwesen und deren künstlerischen Darstellungen auch in den Bereich der alltäglichen sozialen Praxis, die nie statisch sein kann: "But to suggest that the landscape concept implies a denial of process is to confuse what appears to be striven for in artistic representations, garden, and estates, and what, by contrast, exists as a part of everyday social practice." (A. a. O., S. 2)

Ingold lehnt statische Landschaftsbetrachtungen ebenfalls ab und sieht die Abwesenheit von Dynamik und Prozess in Cosgroves und Daniels' Theorie als Hauptkritikpunkt. Er plädiert hingegen für eine Auseinandersetzung mit Landschaft, die den Prozess in den Vordergrund rückt. Insofern teilt Ingold die folgende Aussage von Cosgrove und Daniels nicht: "A landscape is a cultural image, a pictorial way of representing or symbolising surroundings." (Daniels/Cosgrove, in: Daniels/Cosgrove Hg., 1989, S. 1)

“To the contrary, I reject the division between inner and outer worlds – respectively of mind and matter, meaning and substance – upon which such distinction rests. The landscape, I hold, is not a picture in the imagination, surveyed by the mind’s eye; nor however is it an alien and formless substrate awaiting the imposition of human order.” (Ingold, 2000, S. 191)

5.1.3 *Landscape as a cultural process* – Landschaft nach Eric Hirsch

“[...] landscape has received little overt anthropological treatment. In this respect landscape shares a similar status to the body in anthropology, that despite its ubiquity it has remained largely unproblematicized [...].” (Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 1)

Die Intention von Eric Hirsch ist es, der interdisziplinären Debatte über Landschaft eine anthropologische Perspektive hinzuzufügen. Der Landschaftsbegriff wird, so Hirsch, in der Anthropologie oft nur in folgenden zwei Kontexten erwähnt: als eine Art „Rahmen“ einer Forschung “the landscape of a particular people” (ibd.), bzw. um sich auf die Bedeutung einer Landschaft für Menschen zu beziehen: “how a particular landscape ‘looks’ to its inhabitants” (ibd.). Landschaft verdient aber eine viel tiefergehende Betrachtung, so der Autor. “The black box of landscape requires ‘opening’ and its contents themselves brought into view.” (Ibd.) Bei genauerer Betrachtung zeichnet sich nicht mehr nur eine physische Landschaft ab, sondern auch die Produktion dieser durch Praktiken und Handlungen der Menschen sowie mentale, spirituelle oder gar sprachliche Landschaften werden sicht- bzw. begreifbar. Das Konzept ‚Landschaft‘ wurde im späten 16. Jahrhundert als Terminus für Maler eingeführt. (Vgl. Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 2) “The painterly origin of the landscape concept is significant. What came to be seen as landscape was recognized as such because it reminded the viewer of a painted landscape, often of European origin.” (Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 2) ‚Echte‘ Landschaften erinnerten Menschen an gemalte Bilder, weswegen Worte wie *malerisch* oder *bildhaft schön* sowie *pittoresk* (im Englischen *picturesque*) in das Vokabular der EuropäerInnen aufgenommen wurden. (Vgl. Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 2) Die ‚echte‘ Landschaft wurde auf solche Weise verändert, dass sie einer Idealdarstellung von Landschaft in einem Ölgemälde entsprach. (Vgl. ibd.) “[...] the goal was to achieve a correspondence between the pictorial ideal and the countryside itself. This tendency is reflected in the way the landscape concept is applied to an ever wider range of domains of social and cultural life.” (Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 2) Hirsch führt ein Beispiel von Ebenezer Howard an, welcher in den 1890ern eine Vereinigung von Stadt und Land forderte. “The interest of Howard’s call lies in its goal of uniting in a single place what are otherwise seen as mutually exclusive alternatives [...].” (Ibd.) Auf diese Weise könnten gleichzeitig an ein und demselben Ort die Vorzüge von

Stadt und Land parallel genutzt werden. (Vgl. ibd.) Dieses Beispiel verdeutlicht, inwieweit eine Beziehung zwischen dem gewöhnlichem, alltäglichem Leben und einer idealen, imaginierten Vorstellung vom Leben besteht. Dem alltäglichen Leben schreibt Hirsch den Begriff *foregrounded* (*vordergründig*) zu.

“There is a relationship here between an ordinary, workaday life and an ideal, imagined existence, vaguely connected to, but still separate from, that of the everyday. We can consider the first as ‘foregrounded’ in order to suggest the concrete actuality of everyday social life (‘the way we now are’).” (Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 3)

Die Idealvorstellung des Lebens hingegen wird von Hirsch mit dem Begriff *background* (*Hintergrund*) beschrieben. Das Landschaftskonzept baut eine Brücke zwischen diesen Aspekten und schließt eine Beziehung zwischen dem Vordergrund und dem Hintergrund des sozialen Lebens mit ein.

“The second we can consider as a ‘background’, in order to suggest the perceived potentiality thrown into relief by our foregrounded existence (‘the way we might be’). Defined in this way, then, ‘landscape’ entails a relationship between the ‘foreground’ and ‘background’ of social life. This, after all, is what is achieved in the idealized world of the painted representation; the painted picture allows us to discern this within the painting itself and/or in the relationship between the viewer of the painting and the painted representation.” (Ibd.)

Das genannte Beispiel veranschaulicht, wie durch die Konstitution der Gartenstadt oder des Hauses mit Garten in der Stadt eine Verbindung von Vorder- und Hintergrund geschaffen wird. Auch die gemalte Repräsentation von Landschaft, die dem *background*, dem Hintergrund, bzw. der Idealvorstellung des Lebens zugeschrieben wird, führt den Betrachtenden diese Beziehung von Vorder- und Hintergrund, von Alltag und Idealvorstellung vor Augen. Obwohl Landschaft laut Hirsch hier als eigenes Konzept dargestellt wird, ist es interkulturell gesehen schwierig, dieses Konzept von anderen verwandten Konzepten abzugrenzen.

“[...] place and space; inside and outside; image and representation. Each of these related concepts, which themselves take on a local aspect, corresponds to one of the two poles of the notion of landscape [...]. The two poles can be arranged in tabular form:

foreground actuality – background potentiality
place – space
inside – outside
image – representation.”

(Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995. S. 4)

Diese Gegenüberstellung bietet diese Konzepte an, um Landschaft in unterschiedlichen Kulturen und Gesellschaften zu analysieren und zu begreifen. Je nach kulturellem Kontext dominiert der eine oder andere Moment. Die Konzepte der linken Säule bezieht Hirsch eher auf den Kontext des Alltäglichen, während die Konzepte der rechten Säule eher für das nicht Alltägliche stehen. (Ibd.) Er weist explizit darauf hin, dass die rechte und linke Seite nicht unabhängig voneinander zu betrachten sind. (Vgl. ibd.) “They are, rather,

moments or transitions possible within a single relationship [...]” (Ibd.) Einige Beispiele aus dem Sammelband von Hirsch und O’Hanlon sollen dies verdeutlichen. David Parkins Beispiel in der Einleitung zum Sammelband handelt von der Ritualhauptstadt Kaya der ostafrikanischen Giriama und veranschaulicht, wie der Platz, an dem das Ritual abgehalten wird, entweder das vordergründige oder hintergründige Moment hervorruft:

“When performed in the homestead, the background potentiality of the Kaya is foregrounded into everyday experience. And when performed at the Kaya, the diverse experiences of foregrounded place are channelled towards this sacred centre as if to achieve, momentarily, the experience of potentiality, of life as independent and powerful like Kaya, only to recede into the background and return to their fragmented quotidian existence.” (Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 5)

Wird das Ritual also im alltäglichen Bereich (Vordergrund) abgehalten, dominiert das Wirkungsvermögen des spirituellen Ortes Kaya (Hintergrund). Findet dasselbe Ritual aber in Kaya statt, tritt das Alltägliche hervor, um für eine bestimmte Zeit mächtig wie Kaya zu sein und um dann wieder in die gewöhnliche, alltägliche Form zurückzugleiten. (Vgl. ibd.)

“What is being defined as landscape here is the relationship seen to exist between these two poles of experience in any cultural context. Landscape thus emerges as a cultural process.” (Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 5)

Landschaft ist also in jeglichem kulturellen Kontext als Beziehung zwischen diesen oben genannten Konzepten zu betrachten. Während Daniels und Cosgrove (1989) Landschaft als *cultural image* (Daniels/Cosgrove, in: Daniels/Cosgrove Hg., 1989, S. 1) bezeichnet haben und die Prozesshaftigkeit von Landschaft verneint haben, versteht Hirsch Landschaft als *cultural process* (Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 5).

Im Beispiel von Peter Gow geht es um den Zusammenhang von Landschaft und Kinship und die Konzeption von *place* und *space* bei den Piro in Amazonien. Er zeigt, wie Kinship und Landschaft miteinander verwoben sind und sich somit gegenseitig implizieren. Kinshipbeziehungen werden über das Teilen und/oder das gemeinsame Produzieren von Lebensmitteln und Urbarmachen des Bodens hergestellt, die Lebensmittel kommen aus der Erde oder aus dem Wasser, weswegen Landschaft und Kinship eng verbunden sind. Leute und Landschaft implizieren sich gegenseitig und das ist für die Piro wesentlich. Gow verwendet ausdrücklich den Begriff *implicate*: “I say implicated in the landscape, rather than saying simply ‘as you gain knowledge of the landscape’ [...]. [...] implication depends on actively moving around in the landscape, and leaving traces in it.” (Gow, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 51) Die Menschen sehen die Spuren der Handlungen anderer Menschen in der Landschaft, welche sich aufgrund von Brandrodung und

Wanderkultivierung ständig verändert. Auch wenn sich Orte (*places*) physisch verändert haben, vergessen die Menschen wichtige Ereignisse nicht, die an diesen passiert sind. Bedeutsame Geschichten um Orte sind für die Piro wesentlich, weil durch die Kenntnis dieser, das Individuum mit der Landschaft und gleichzeitig mit anderen Personen und deren Geschichten verstrickt ist; alles impliziert sich gegenseitig. "Kinship, as I have argued, is directly perceived by native people in the environment because it is there. It is there because kinship is created out of human landscape agency." (A. a. O., S. 59) Die Seelen Verstorbener bleiben am ehemaligen Wohnhaus und an allen zu Lebzeiten wichtigen Orten hängen, weswegen das Haus von den Angehörigen niedergebrannt und die Stelle, an der es stand, wie alle anderen für den Toten bedeutsamen Orte nach dessen Tod gemieden wird.

"Over time, by this means, the landscape becomes punctuated with places avoided by the living because they are associated with dead souls. [...] The dead soul is relatively easy to avoid, provided one avoids places associated with it." (Gow, in: Hirsch/O'Hanlon Hg., 1995, S. 54)

Jenseits der Landschaft der Lebenden und der toten Seelen, die an Plätzen hängen, existiert noch eine weitere übergeordnete Landschaftsebene, die von mächtigen, wissenden Wesen regiert werden. Sie können nicht als Menschen geboren werden, somit ist es nur Schamanen möglich, mit ihnen in direkten Kontakt zu treten. Diese Ebene bezeichnet Gow als *space*.

"Beyond the landscapes of living and dead humans, and encapsulating them, are the generalized worlds of the river and the forest as autonomous spaces. These spaces are generated by the supreme agents, the 'owners' and 'mothers' of the forest and river. [...] They generate and maintain space through their awesome knowledge [...]" (Gow, in: Hirsch/O'Hanlon Hg., 1995, S. 54/55)

"Taking drugs, shamans enter the forest and river, and perceive these directly as settlements filled with people. [...] The general categories of space, the forest and the river, which in everyday experience are the location of specific landscapes of implication of specific persons, are transformed into the specific houses and villages of powerful beings, the agents of space at its most general." (Gow, in: Hirsch/O'Hanlon Hg., 1995, S. 55)

Am Beispiel der Piro ist beachtlich, dass die Landschaftsebene des alltäglichen Lebens erstens mit Geschichten aus der Vergangenheit, zweitens mit Verwandtschaftsbeziehungen, drittens mit toten Seelen und viertens mit einer übergeordneten Ebene, die jenseits des menschlichen Einflussbereiches liegt, verwoben ist. Schamanen können sehen, wie sich die alltägliche und die übergeordnete Ebene überlappen und deren Kategorien sich deutlich überschneiden. Sie sind diejenigen, die alle Verbindungen in der Landschaft begreifen können. Gow hat gezeigt, dass die Piro in ihrer Landschaftskonzeption *place* als vermehrt alltäglich (Geschichten, Verstorbene, Verwandtschaftsbeziehungen also *fore-*

grounded) wahrnehmen und *space* mit dem Übergeordneten, Übersinnlichen (*backgrounded*) verbinden.

Das letzte hier vorgestellte Forschungsbeispiel von Alfred Gell über phonologischen Ikonismus bei den Umeda von Papua Neuguinea rückt die Momente *image* und *representation* mehr ins Zentrum. Hören und Sprache nehmen in dieser Gesellschaft, deren Umgebung ein dichtes Waldgebiet ist, eine größere Rolle ein als in “visual cultures”. (Vgl. Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 20) Zum Beispiel erspähen die Umeda Wild nicht, sie hören es. (Gell, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 238) Die Umeda erfahren ihre Landschaft also vermehrt auditiv.

“My thesis is that people who live in dense, unbroken jungle, such as the New Guinean peoples [...] speak languages that are unusually rich in phonological iconisms [...] Phonological iconisms are instances in which there are interpretable relationships between speech sound or articulatory ‘gestures’, and the semantic meanings conveyed by words in speech.” (Gell, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 232)

Ein Beispiel für phonologischen Ikonismus ist die Onomatopoetik, also die Nachahmung von Geräuschen durch Sprache. Das Sichtbare ist für die Umeda (aufgrund des Waldes) alles, was physisch nahe gelegen ist. Das Ferne wird hingegen aber nicht als das Unsichtbare in der Landschaft, sondern als das Unhörbare verstanden. Ihre Umgebung ist von Tönen und Geräuschen geprägt, was von Gell als “soundscape” (ibd.) bezeichnet wird. Beeinflusst von diesem *soundscape* hat sich die Sprache der Umeda entwickelt.

“Lacking a visual landscape, what the Umeda have instead [...] is a ‘landscape of articulation’, a landscape which is accessible, primordially, in the acoustic modality. This landscape is constructed out of the interface between two kinds of experience; distally it comprises a codification of ambient sound, that is, a soundscape, proximally it comprises the basic unifying armature of the body as a sounding cavity, sensitive to sound and, through the autokinetically sensed experience of verbal and mimetic vocalization, productive of sound.” (Ibd.)

Aus diesem *soundscape*, das als Ausgangslage, also als *image* verstanden werden kann, entstand eine hör- und artikulierbare Landkarte (die Sprache: *representation*) ihrer landschaftlichen Umgebung. Die Sprache reflektiert also das *soundscape* der Landschaft.

“The auditory map of Umeda finds its physical manifestation in spoken language; the map is in a sense re-created through these auditory means. Through their speech, Umeda men and women express in language what they constitute through movement and through practical and ritual action: the most distant (least visible) and most proximate (most visible) dimensions of the Umeda landscape.” (Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 21)

Hirsch subsumiert, dass Landschaft nicht als absoluter Begriff zu verstehen ist, dass *place – space, inside – outside, image – representation* nicht mehr als Zusammenstellung von gleichwertigen Konzepten mit Landschaft als deren Summe gesehen werden kann: Je nach kulturellem und historischem Kontext herrschen gewisse Momente bzw. Konzepte vor.

“Although the framework proposed here has been generated through the opening up and ‘unpacking’ of the landscape concept, there has been a refusal to specify a precise closure for the sets of related concepts that have emerged as a result. Place and space, inside and outside, and image and representation cannot be arranged further into a set of equivalences or exact homologues of one another, with landscape as their sum. This is because there is no ‘absolute’ landscape: the salience and relationship between place and space, inside and outside and image and representation are dependent on the cultural and historical context.” (Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 23)

5.1.4 Zusammenfassung

Die Beschäftigung mit Konzepten von Landschaft bietet weitere Möglichkeiten, die Umgebung von Menschen zu analysieren. Durch Landschaftskonzepte erlangt die Debatte um Raum und Ort eine theoretische Erweiterung und erlaubt einen anderen Blickwinkel und vertiefte Einsichten auf die Welt, die Menschen umgibt, deren Nutzungen, Betrachtungen und Bedeutungen. Landschaft ist laut Tim Ingold die Lebenswelt, die jenen, die darin leben und handeln, bekannt und gewohnt ist. Ähnlich wie Raum und Ort, ist Landschaft als prozesshaft und grenzenlos zu betrachten. Dass Geschichten und Ereignisse von der Landschaft widergespiegelt und gespeichert werden, erinnert auch an die Konzepte von Raum und Ort. Die Zusammenführung von bedeutungsproduzierenden Personen und physischen Umweltgegebenheiten, also der Überlappung sozialer und räumlicher Beziehungen, bezeichnet Ingold als “culturalisation of space” (Ingold, 2000, S. 55). Das Konzept, dass physische Landschaft durch Bewohnen und Agieren zu bedeutungsvoller Umgebung wird, ähnelt dem Konzept des *place making*. Eric Hirsch stellt in seinem Sammelband Landschaftskonzepte aus diversen kulturellen Kontexten vor. Er macht deutlich, dass sich bei genauerer Betrachtung der Umgebung, nicht nur eine physische Landschaft abzeichnet, sondern auch die Produktion dieser durch Praktiken und Handlungen der Menschen sowie mentale, spirituelle, sprachliche Landschaften begreifbar werden. Landschaft kann nicht als absolut, sondern als kulturell spezifische Konstruktion gesehen werden, welche mit den verbundenen oder eventuell widersprüchlichen Momenten „place – space, inside – outside, image – representation“ (Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995. S. 4) analysiert wird. Während Daniels und Cosgrove Landschaft als *cultural image* (vgl. Daniels/Cosgrove, in: Daniels/Cosgrove Hg., 1989, S. 1) bezeichnen, die Prozesshaftigkeit von Landschaft verneinen und die Momente von Bildhaftigkeit und Repräsentation in den Vordergrund rücken, versteht Hirsch Landschaft als *cultural process* (vgl. Hirsch, in: Hirsch/O’Hanlon Hg., 1995, S. 5).

5.2 Der städtische Raum Krasnodars – eine urbane Landschaft

Der städtische Raum kann ebenso wie jede andere Landschaft je nach Kontext als Raum oder Ort betrachtet werden. Landschaft steht als alltägliche Ebene (vgl. Ingold, 2000, S. 192) zwischen der Ebene der gesamten Stadt als Raum und der Ebene des bedeutenden, individualisierten Ortes. Städte sind aufgrund der hohen Bevölkerungsdichte als verdichtete Landschaften zu verstehen, wo sich besonders viele soziale Netzwerke, bedeutungstragende Orte, historische Ereignisse, individuelle Geschichten und Erfahrungen überlagern. Zeit und Geschichte haben sich im städtischen Raum materiell, wie auch soziokulturell abgezeichnet und manifestiert: in Form von Architektur, Stadtplanung, aber ebenso im Sinne von Ideologien, Regeln und Gesetzen. Städte leben und gewinnen Image und Charakter von jenen Menschen, die sich darin bewegen, handeln, Erfahrungen sammeln, Fähigkeiten austesten, sich bewähren und behaupten. Ebenso wie andere Räume ist der städtische Raum multipel und komplex und umkämpftes (*contested*) Terrain (Low/Smith, 2006). Der städtische Raum Krasnodars ist, wie andere Räume, ein produzierter Raum. Er wird konzipiert und geplant, wahrgenommen und täglich verändert und erfahren. (Vgl. Lefebvre, 1991) In diesem Kapitel werden erneut einige Theorien Henri Lefebvres aufgegriffen und der städtische Raum Krasnodars anhand der Repräsentation des Raums und der Räume der Repräsentation analysiert. Im Abschnitt 5.2.3 *Die Repräsentation des städtischen Raums* wird auf die Konzeption des städtischen Raums eingegangen, die eine Durchmischung aus sowjetischen und neueren Strukturen ist. Der Abschnitt 5.2.5 *Räume der Repräsentation: Städtische Räume für Jugendliche – Jugendliche für städtische Räume* verdeutlicht die gelebten Alltagsräumen in der Stadt Krasnodar und stellt mit vielen Beispielen bereits einen Übergang zu den Feldforschungsergebnissen im letzten Teil der Arbeit dar.

5.2.1 Öffentliche oder städtische Räume?

Um die Lokalisierung von Street-Art-Handlungen oder -Orten in einen großen Rahmen zu setzen, verwende ich bevorzugt den Ausdruck städtische Räume. Denn Street-Art findet in Krasnodar bei weitem nicht nur in öffentlichen Räumen, sondern auch in privaten oder teilöffentlichen Räumen statt. Daher erachte ich den Ausdruck *städtische Räume* als Überbegriff zur Beschreibung der Thematik als besser geeignet, außerdem hat das Konzept des öffentlichen Raums in Krasnodar noch keine Breitenwirkung entfalten können. Dennoch werde ich immer wieder den Begriff öffentlicher Raum verwenden, um bewusst die öffentlich zugänglichen Bereiche des städtischen Raums von den anderen

Bereichen (teilöffentlich, privat) abzugrenzen. Öffentlich zugängliche Bereiche stellen bedeutende Rahmenbedingungen für Jugendliche dar und sind als Teil der Repräsentation bzw. der Konzeption des Raums zu betrachten, weswegen hier die Grundzüge öffentlicher Räume dargestellt werden: Öffentliche Räume sollten im Gegensatz zu privaten oder halböffentlichen Räumen, allen Menschen frei zugänglich sein. „Öffentlich nennen wir Veranstaltungen, wenn sie im Gegensatz zu geschlossenen Gesellschaften allen zugänglich sind [...]“ (Habermas, 1971, S. 13) Öffentliche Räume sind als Erweiterung des Wohnraums wichtige Erfahrungsräume: “[...] public spaces have important personal meanings for individual users and urban residents.” (Low, 2000, S. 238) Im Idealfall herrscht in öffentlichen Räumen eine Pluralität an Tätigkeiten vor: “Its degree of publicness will also depend on the types of activities taking place, which can create symbolic boundaries around these activities, or be inviting to as many people as wish to join in.” (Madanipour, in: Madanipour Hg., 2010, S. 9) Eine Vielfalt von Personen nutzt diese Räume und prägt diese durch ihre Ideen und Handlungen mit: “These different groups of people define the public space of the place in terms of their distinct social worlds.” (Low, 2000, S. 167) Öffentliche Räume bieten also StadtbenützerInnen Platz für unterschiedlichste Handlungen und der Verwirklichung eigener Vorstellungen. (Vgl. Engel, 2004, S. 16, 45) Sie sollen eine Basis für soziokulturelle Begegnung und Kommunikation bieten. „Sie sind Handlungs- und Orientierungsräume und Orte der Identifikation, sind wichtige Lebensräume.“ (Engel, 2004, S. 16) Städtische Räume, vor allem die öffentlichen Räume, sind enorm wichtige Grundpfeiler demokratischer Gesellschaften. (Vgl. Low, 2000, S. 238) In der Interaktion zwischen unterschiedlichen Interessensgruppen, Generationen und letztendlich dem Staat können Meinungen gebildet und hinterfragt sowie die Grenzen der Freiheit erprobt werden. Je mehr die Bevölkerung in den Gestaltungsprozess der öffentlichen Räume involviert ist, desto demokratischer agiert ein Staat.

„Der öffentliche Raum ist Gradmesser für die Toleranz der städtischen Gesellschaft. Als Integrationsräume verbinden öffentliche Räume die unterschiedlichen Lebenswelten einer Stadt und ihrer Menschen miteinander in einem gemeinsamen öffentlichen Bewegungsnetz. Sie eröffnen damit die Möglichkeit, Widersprüche und Konflikte sichtbar zu machen, die aus der Unterschiedlichkeit der Erwartungen und Wertvorstellungen sowie aus den sich verschärfenden sozialen Ungleichheiten erwachsen.“ (Engel, 2004, S. 44)

Inwiefern diese nun aufgezählten Idealsituationen und Werte der Realität der öffentlichen Räume in Krasnodar entsprechen und welche Verständnisprobleme es in Krasnodar mit dem Konzept des öffentlichen Raums gibt, wird in den folgenden Kapiteln geklärt werden.

5.2.2 Sprachliche und konzeptuelle Zugänge zum Begriff des öffentlichen Raums im Russischen

Das Wort *öffentlich* leitet sich vom Wort *offen* ab und impliziert Offenheit, was vieles bedeuten kann: Offenheit im Sinne von politischer Transparenz, Zugänglichkeit und Toleranz für alle, Handlungsfreiheit, Mitspracherecht, Meinungsvielfalt und Redefreiheit... Diese obigen Punkte und Aussagen beschreiben im Gesamten kaum die aktuelle Situation der städtischen Räume in Krasnodar. Schon mit dem Wort *öffentlich* haben viele ein Verständnisproblem. Das Konzept *privat* ist den KrasnodarerInnen nach knapp zwanzig Jahren Kapitalismus klar, weil es real entweder aus der Sicht der armen Bevölkerungsschicht, die nicht in Besitz von Immobilien ist, oder eben aus der gegenteiligen Sicht jener, die sich zu den Reichen zählen können, erfahren wird. Das Konzept des öffentlichen Raumes hat jedoch nach wie vor keine Breitenwirkung. Denn noch immer beeinflusst das sowjetische Paradigma die Auffassung von den städtischen Räumen, welches sich auch durch die Sprache ausdrückt. Die in Krasnodar lebende Kultur- und Sozialanthropologin Nona Šachnazarjan erklärte mir:

„Den Leuten ist das Konzept von *publičnyj* [öffentlich] oft nicht bekannt, weil das ein ganz neues Konzept ist. Die Leute verwenden stattdessen das Wort *obščestvennyj* [gemeinschaftlich/gesellschaftlich]. Es gibt auch ernsthafte Probleme bei der Übersetzung des Wortes *privacy* [Privatheit] ins Russische. Das hängt mit der sowjetischen Lebensform zusammen [...] Das Konzept „öffentlich“ gab es nicht, weil es auch jenes von Privatheit nicht gegeben hat. Es war ohnehin alles öffentlich bzw. gemeinschaftlich. [...]“ (Nona Šachnazarjan, am 30.3.2011 per E-Mail)

Fast alle Wortfügungen, die im Deutschen das Wort *öffentlich* enthalten, beinhalten im Russischen das Wort *obščestvenno*. *Obščē/Obščij* wird mit „allgemein, gesamt“ übersetzt. *Obščestvo* heißt „Gesellschaft“. *Obščestvenno/obščestvennyj* bedeutet „gemeinschaftlich“ oder „gesellschaftlich“. Alle Tätigkeiten, die außerhalb der eigenen Wohnung geschehen, werden nach wie vor als *obščestvenno* (gemeinschaftlich/gesellschaftlich) bezeichnet. So wird das „öffentliche Leben“ als *obščestvennaja žizn'* und „öffentliche Verkehrsmittel“ als *obščestvennyj transport* (wörtlich „gesellschaftliches/gemeinschaftliches Leben“, bzw. „gesellschaftlicher/gemeinschaftlicher Verkehr“) bezeichnet. Öffentlich zugängliche Räume wurden und werden als *obščestvennoe prostranstvo* „gesellschaftlicher/gemeinschaftlicher Raum“ bezeichnet. Heute gibt es auch ein neues Wort für öffentlich (*publičnyj*), doch viele KrasnodarerInnen wissen nicht genau, was damit gemeint ist. Ich habe nach einiger Zeit nur mehr das Wort *Stadt* benutzt, um mit Street-Art-Künstlern über die räumlichen Dimensionen ihrer Arbeiten zu sprechen.

Während der Sowjetzeit waren alle Freiflächen „in unserem Sinne“ öffentlich, weil nicht zwischen privaten und öffentlichen Flächen unterschieden wurde. (Vgl. Engel, 2004, S. 30) Des Weiteren gibt es in der russischen Sprache den Ausdruck *svobodnoe mesto* (freier Platz), um unkultivierte, leere Flächen zu benennen. (Vgl. Engel, 2004, S. 31) Das politische System der Sowjetunion hat zwar das Leben der BürgerInnen in großem Maße vorgegeben, jedoch nicht so weit, dass das intime Privatleben (*intimnost'*) gestört wurde. Weil es kaum privaten Grundbesitz gegeben hat, begrenzte sich die Privatheit auf das intime Leben in den eigenen vier Wänden.

„Mit dem Wissen um den gesellschaftlichen Hintergrund der Sowjetunion, die keine Privatheit als Voraussetzung von Öffentlichkeit in unserem Verständnis kannte, mag es nicht verwundern, dass die russische Sprache den Begriff ‚öffentlicher Raum‘ in einer direkten Übersetzung gar nicht kennt.“ (Engel, 2004, S. 30)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in Krasnodar nach wie vor das aus der Sowjetzeit stammende Konzept der Gemeinschaft im städtischen Raum vorherrscht. Nona Šachnazarjan ist der Meinung, dass das Konzept des öffentlichen Raums mit seinen demokratischen Implikationen „[...] sehr sehr langsam in Krasnodar Einzug findet, das Verständnis und das Phänomen öffentlicher Raum als „anderer, größerer, individuellerer“ Raum bemühen sich, ihren Platz zu finden.“ (Nona Šachnazarjan, am 30.3.2011 per E-Mail)

5.2.3 Die Repräsentation des städtischen Raums

Wie weiter oben bereits im Abschnitt 4.1.1.5 *Die dialektische Dreiheit des Raums* erwähnt wurde, hat Lefebvre unter der Repräsentation des Raums die Konzeption, die Planung des Raums, welche die Produktion des Raums und die BewohnerInnen dieser Räume maßgeblich beeinflusst, verstanden. (Vgl. Lefebvre, 1991, S. 42) Wie ist nun der städtische Raum Krasnodars konzipiert? Die städtischen, öffentlichen Räume sind als Repräsentationen des historischen sowie gegenwärtigen Kontexts der Stadt zu verstehen, so vermischen sich heute im städtischen Raum der Stadt Krasnodar alte und neue Konzeptionen und Planungen des Raums. Beim Betrachten von Bildern der Stadt, fällt sofort auf, dass der städtische Raum Krasnodars nach wie vor stark von der sowjetischen Stadtplanung und Bauästhetik geprägt ist. Diese Konzeptionen und Prägungen aus der Sowjetzeit werden im Folgenden analysiert, weil sie für das Verständnis der gegenwärtigen städtischen Räume Krasnodars und der darin stattfindenden Aktivitäten wie Street-Art große Bedeutung haben.

5.2.3.1 Die Repräsentation des sozialistischen städtischen Raums

Die sozialistische Lebensweise und Sowjetideologie sollte in der Architektur widergespiegelt werden, weshalb diese im Städtebau eine außerordentliche Rolle spielte. Die städtischen Räume wurden „[...] zum sozialistischen Symbol, weil die neue Lebensweise auch nach einem baulichen Ausdruck suchte, der nicht in dem einzelnen Hause, sondern vielmehr in Räumen kollektiver Gemeinschaft, also in öffentlichen Räumen formuliert werden sollte.“ (Engel, 2004, S. 17) Ein wesentliches Merkmal der sowjetischen Stadtplanung und Ästhetik war die monotone Gestaltung der städtischen Oberflächen, was auch heute noch ganzen Stadtteilen einen einheitlichen Charakter verleiht. Im Zentrum wurden riesige Stadtplätze angelegt, deren Zweck in erster Linie die Platzgewinnung für Partei- bzw. Massenveranstaltungen war, aber auch um die ideologisch gelenkte Zusammenkunft der Menschen zu betonen und gleichzeitig das individuelle Streben nach persönlichen Räumen zu verleugnen. Die Repräsentation des Raums, also die Konzeption und Planung, umfasst aber nicht nur die Art der Gestaltung der materiellen Umwelt, sondern auch Ideologie und Gesetze. So fanden beispielsweise regelmäßig kollektive Bildungs-, Kultur-, Erziehungs-, und Politikprogramme in Form von verschiedenen Veranstaltungen im städtischen Raum statt, die das Bedürfnis nach Freizeit und Wissen kontrolliert abdecken sollten. (Vgl. Engel, 2004, S. 105) Dadurch sollte auch verhindert werden, dass „[...] öffentliche Räume aus der Selbstbestimmung der Gesellschaft und der individuellen Identifikation entstehen konnten.“ (Engel, 2004, S. 105) Praktiken der Aneignung von Orten in städtischen Räumen waren weder erwünscht noch erlaubt; individualistische Eigeninitiativen, die über das angebotene Programm im Kollektiv hinausgingen, waren nicht vorgesehen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass „die Monofunktionalität der Stadtteile“ (a. a. O., S. 138) sowie „der grundsätzlich homogene und undifferenzierte Charakter öffentlicher Räume“ (Engel, 2004, S. 153) und die kontrollierten, strengen Verhaltensregeln weder kommunikationsfördernd waren, noch Chancen auf individuelle Aneignung boten. (Vgl. Engel, 2004., S. 138)

„Öffentlichkeit im Sinne eines gesellschaftlichen Raumes zwischen Privatsphäre und Staat, in dem verschiedene Interessen und Wertungen aufeinander treffen, Konflikte argumentativ ausgetragen und staatliches Handeln von einem ‚räsonierenden Publikum‘ kritisch beurteilt wird, ist im Sozialismus sowjetischen Typs nicht vorgesehen.“ (Thaa, 1993, S. 111. Zitiert in: Engel, 2004, S. 27)

5.2.3.2 Die Repräsentation des aktuellen städtischen Raums

Die heutige Situation des städtischen Raums in Krasnodar ist, was die bauliche und ideologische Konzeption anbelangt, als Durchmischung von sowjetischen Strukturen und Paradigmen sowie neuen Strömungen zu verstehen. Im Zentrum der Stadt hat sich die sowjetische Baustruktur großteils erhalten. Auch die meisten Straßenbezeichnungen haben sich nicht verändert. So kann man heute nach wie vor den Čekistenprospekt (*Prospekt Čekistov*) überqueren, die Rote-Armee-Straße (*Ulica Krasnoarmejskaja*), die Leninstraße (*Ulica Lenina*) oder die 70-Jahre-Oktober-Straße (*Ulica 70 Let Oktjabrja*) entlang gehen. An der zentral gelegenen Einkaufs- und Flaniermeile Rote Straße (*Krasnaja Ulica*), die unter Jugendlichen ein beliebter Treff- und Aufenthaltsort ist, wurden jedoch teure internationale Geschäfte angesiedelt, Kaffeehäuser und Restaurants eröffnet und Fassaden renoviert. In den letzten Jahren entstanden viele private Bank- und Bürogebäude sowie neue Einkaufs- und Vergnügungszentren, die sich mit der sowjetischen Baustruktur vermischten. Das Zentrum ist von großteils einfachen, kleinen Einfamilienhäuschen und vierstöckigen Wohnhäusern sowie Gemüse- und Warenmärkten umgeben. (*Plan 1: Zentrum der Stadt Krasnodar* im Bildteil zeigt die Krasnaja-Straße und ihre Umgebung) In den Bezirken rund um das Zentrum und am Stadtrand finden sich viele ältere Plattenbausiedlungen aus der Chruščëv- und Brežnevzeit mit mehrstöckigen Gebäuden. Seit einiger Zeit werden viele neue Wohnblöcke gebaut, deren Fertigstellung immer wieder für lange Zeit unterbrochen wird oder die gänzlich zu Investitionsruinen werden. Da auch das Straßensystem aus der sozialistischen Ära stammt, einer Zeit, als die wenigsten Personen über ein eigenes Auto verfügten, kommt es mehrmals täglich an vielen Verkehrsknotenpunkten zu anhaltenden Staus. Die unverhältnismäßig riesigen Plätze im Zentrum Krasnodars wurden einst für Massenveranstaltungen der kommunistischen Partei geschaffen und werden auch heute, ähnlich dem sowjetischen Muster, für Politaufmärsche und Massenevents wie zum Beispiel für politische Kundgebungen, Stadtfeste oder Feiertagsparaden genutzt. Auch Machtsymbole, wie etwa Bilder von Vladimir Putin und Dimitrij Medvedev sowie Flaggen der führenden Partei *Einiges Russland* sind nach wie vor Bestandteile der öffentlichen Räume. Ähnlich wie in kommunistischen Zeiten werden die meisten öffentlichen Veranstaltungen in irgendeiner Weise für politische bzw. ideologische Zwecke instrumentalisiert, auch wenn sie „in erster Linie“ Unterhaltung und Freizeitvergnügen bieten. Die Art der Begehung der Feiertage, heute wie damals, „[...] legen die Vermutung nahe, dass dieses symbolische und kulturbindende Potenzial [Anm. welche diese im Sozialismus hatten,] noch heute Gültigkeit besitzt.“ (Engel, 2004, S. 105)

An Feiertagen wie beispielsweise am 25. September (Jahrestag der Stadt Krasnodar) und am 1. Mai (Tag der Arbeit) sowie am 9. Mai (Tag des Sieges) werden nicht nur die öffentlichen, sondern auch die teilöffentlichen Räume wie Einkaufszentren zu Darstellungsräumen der russischen Mehrheitsgesellschaft. Es werden russische Fahnen und Luftballons mit den bekanntesten russischen Politikern verkauft, riesige Transparente gehisst, die die LeserInnen auffordern, sich in der Stadt wohl zu fühlen, sie zu lieben und stolz zu sein, BürgerIn Krasnodars zu sein u. ä. Heute wie damals sind Demonstrationen der Parteimacht und die ständige Präsenz von Machtsymbolen Ausdruck der politisch-ideologischen Besetzung der öffentlichen bzw. städtischen Räume. Auch Kontroll-, Überwachungs- und Ordnungsstrukturen haben sich, wenn auch in politisch anderer Zusammensetzung, bis heute in leicht abgeänderter Form erhalten. Die gehäufte Anwesenheit von Securities oder Polizei bezeichnet Low als "intimidation factor" (Low, 2000, S. 241), als einschüchternden Faktor, der die Bewegungs- und Gedankenfreiheit in der Stadt sowie Aneignungsversuche jeglicher Form erschwert. Das Fehlen von Abwechslung in den oftmals monoton gestalteten Wohnsiedlungen führt dazu, dass es einerseits schwierig ist, sich in der Stadt zu orientieren, und andererseits, sich mit dieser zu identifizieren. (Vgl. Engel, 2004, S. 138)

Ich habe mit der Krasnodarer Kultur- und Sozialanthropologin Nona Šachnazarjan darüber diskutiert, inwiefern die öffentlich zugänglichen Bereiche des städtischen Raums in Krasnodar heute demokratisch konzipiert sind.

„Nicht alles ist in Krasnodar möglich, ein freier und kritischer Streit etwa mit der [Anm. politischen] Macht ist schwierig und gefährlich. In Los Angeles zum Beispiel [...] kann jede/r Beliebige ins Fernsehen treten und mitteilen, was er oder sie will. Das ist eine Utopie in Russland und was Krasnodar betrifft, schweige ich überhaupt. Dieses Land und dieser Kraj sind kriminelle Orte, wo Eliten durch Gewalt und Verbrechen an die Macht gekommen sind, deshalb fürchten sie sich vor der Meinungsfreiheit.“ (Nona Šachnazarjan, am 30. 3. 2011 per E-Mail)

Nona Šachnazarjan zeichnet hier in der Tat ein relativ düsteres Bild von Krasnodar, aber leider gehört es zur dortigen Realität, dass ein wichtiger Grundpfeiler demokratischer öffentlicher Räume nicht erfüllt wird – die Meinungsfreiheit. Sie glaubt auch, dass die KrasnodarerInnen weder durch direkte politische Beteiligung in Form von Abstimmungen noch durch zivilgesellschaftliche Handlungen über die Gegenwart und Zukunft der Organisation öffentlicher Räume mitentscheiden können und zählt verschiedene Gründe dafür auf:

„Abstimmungen in Form von Volksbefragungen gibt es nicht. Die Politiker entscheiden selbst. Was die Zivilgesellschaft betrifft, sind es die Leute weder gewohnt, noch haben sie wirklich die Kraft und Ausdauer dazu, aus eigener Intention zu handeln. Nach rationalen und pragmatischen

Gesichtspunkten sind die Aussichten auf einen Sieg leider viel zu gering. Die bürokratischen Verzögerungen ersticken jegliche Initiative im Keim. [...] Im Krasnodarskij Kraj habe ich fast keine Solidarität von unten gesehen, um eine gemeinschaftliche Angelegenheit anzugehen. Ich denke in Russland können die Leute schlecht in Gruppen zusammenarbeiten. Die Menschen vertrauen einander nicht, das wirkt sich auf die ganze Gesellschaft und auch auf die Stadt aus.“ (Nona Šachnazarjan, am 30. 3. 2011 per E-Mail)

Es gibt aber immer wieder kleinere und größere zivilgesellschaftliche Bestrebungen. Zum Beispiel erzählte mir Nona Šachnazarjan vom Versuch mehrerer HausbewohnerInnen, einen Baum vor dem Fällen zu bewahren und den dort geplanten Bau eines Geschäfts zu verhindern. Obwohl ihre Bemühungen zunichte gemacht wurden, „[...] war es interessant zu sehen, dass sie versucht haben, ihre Einflussgrenze über die Türschwelle der Wohnungen hinweg auszuweiten.“ (Nona Šachnazarjan, am 30. 3. 2011 per E-Mail)

5.2.3.3 Vetternwirtschaft (*kumovstvo*) im öffentlichen Raum Krasnodars

Ein weiterer Baustein in der Konzeption und Planung des städtischen Raums sind die Korruption und Vetternwirtschaft. Wie oben bereits erwähnt, kam es in den letzten 20 Jahren zu sehr ungerechten, undurchsichtigen Besitzverhältnissen. Auch die Eigentumsverhältnisse der öffentlichen Räume sind schwer durchschaubar. Obwohl es viele Flächen gibt, die der Stadt gehören und nur von dieser verwaltet werden, wie beispielsweise die Uferpromenade *Zaton*, der botanische Garten und Verkehrsflächen, sind viele andere Flächen in Besitz von Privaten. Die „eigentumsrechtlichen Zuordnungen“ (Engel, 2004, S. 38) bestimmen, ob eine Fläche, die in Privatbesitz ist, öffentlich genutzt werden kann oder nicht.

„Teile des öffentlichen Raums gehören ausgewählten Privatleuten. Über die Organisation der von der Stadt verwalteten Räume bestimmen Private allerdings auch oft mit. Jene, die lange Arme und Beziehungen haben, beeinflussen eben auch die politischen Entscheidungsträger. [...]“ (Nona Šachnazarjan, am 30. 3. 2011 per E-Mail)

Laut Nona Šachnazarjan ist es also nicht nur so, dass Teile der öffentlichen Flächen mächtigen Privaten gehören, sondern auch, dass sie über die öffentlichen Räume mitentscheiden, um deren Weiterentwicklung und Gebrauch in eine für sie günstige Richtung zu lenken. So werden oftmals viele Flächen, die öffentlich sein sollten, zum Nachteil der StadtbenutzerInnen verwendet. „Öffentliche Flächen werden illegal bzw. mit Duldung durch die Kommune privat genutzt. So werden Grünflächen, Sport- und Spielflächen zu Parkplatz- und Abstellflächen degradiert.“ (Engel, 2004, S. 38) Ein Beispiel aus Krasnodar soll das von Engel angesprochene Problem der zweckentfremdeten Nutzung öffentlicher Flächen veranschaulichen: Im Wohnviertel Jubiläums-Kleinbezirk (*Jubilejnyj Mikrorajon*) im Südwesten der Stadt werden viele inmitten von Wohnhäusern und

Spielplätzen gelegene Grünflächen als Dauerparkplätze und als Müllagerungsstätten für diverse Abfälle genutzt. (*Plan 2: Jubilejnyj Rajon* im Bildteil zeigt eine der vielen Stellen, an welchen Müll gelagert wird und Garagenhäuschen stehen) An manchen Stellen versperren hunderte kleine, metallene Hütten, die als Parkgaragen für einzelne Autos dienen, eine ganze Wiese. Der Müll (alte Autoteile, Reifen, Metallabfälle usw.) stellt nicht nur eine enorme Gefahr für spielende Kinder und ältere Menschen dar, er verstellt Freiräume und nimmt den Menschen das Recht auf die öffentlichen Räume, welches Lefebvre gefordert hat. (Vgl. Schmid, 2005, S. 188) . Auf meine Frage, wie es möglich ist, dass in Wohngegenden, in denen viele Kinder spielen, Müll und alte Autos gelagert werden und hunderte metallene Garagenhäuschen herumstehen (Fotos im Bildteil), antworte Nona Šachnazarjan:

„Die Leute, die ihr Auto parken wollen, zahlen an den denjenigen, dem das Grundstück gehört, also in den meisten Fällen der Stadtverwaltung. Aus den öffentlichen Flächen wird auf diese Weise Profit gemacht und das Geld kommt nicht der Stadt zugute, sondern wird von Privaten kassiert. [...] Ich denke Vetternwirtschaft, Nepotismus, Korruption sind die schrecklichsten Bremsklötze in der Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens in Russland, inklusive der Organisation des öffentlichen Raumes. Die Stadt und besonders der Bezirk [Jubilejnyj] sind genau deshalb so hässlich. [...] Der kleine Mann wie Gogol’ oder Puschkin ist wie immer in Russland machtlos gegen diese Moloche. Oje! Außerdem funktioniert das Rechtssystem in Russland praktisch nicht, Lichtblick sehe ich keinen und Optimismus verspüre ich auch nicht.“ (Nona Šachnazarjan, am 30. 3. 2011 per E-Mail)

Aus dem Gespräch mit Nona Šachnazarjan geht hervor, dass sowohl die Kommunalpolitik als auch die Privatleute, die mit dieser verbündet sind, heute ein riesiges Problem und Hindernis der Stadtentwicklung darstellen. Insofern werden öffentliche Räume oft nicht zugunsten der StadtbenutzerInnen organisiert. Nona Šachnazarjan hat auch die Verschönerung und Verbesserung der öffentlichen Stadtplätze angesprochen, welcher aber eine faire Kommunalpolitik, die auf das Wohl aller ausgerichtet sein muss, vorausgehen sollte. Aufgrund der privaten Nutzungen und des Entzugs des Mitspracherechts der StadtbewohnerInnen, der „kleinen“ Leute, ist die Qualität der öffentlichen Flächen eher niedrig. Das obige Beispiel beschreibt vor allem die Situation in den peripheren Gegenden Krasnodars. Im Zentrum der Stadt wird hingegen auf die Pflege und Organisation der öffentlichen Flächen mehr Wert gelegt. Im Gesamten ist Nona Šachnazarjan leider nicht optimistisch, was eine Veränderung in Richtung einer rapiden Verbesserung der öffentlichen Bereiche der städtischen Räume in Krasnodar anbelangt.

5.2.4 Neues Freizeitgefühl und Kommerzialisierung: Zwischen der Repräsentation des Raums und den Räumen der Repräsentation

Die städtischen Räume werden heute von zwei großen aktuellen Strömungen beeinflusst: dem neuen Freizeitverhalten der KrasnodarerInnen und der Kommerzialisierung. Inwiefern diese beiden Entwicklungen sich gegenseitig beeinflussen, wird im Folgenden dargestellt. Zudem verdeutlicht dieser und der darauffolgende Abschnitt, wie sehr sich die Komponenten der dialektischen Dreieckigkeit des Raums Lefebvres (1991) (Wahrnehmung des Raums, Konzeption des Raums, gelebte Aktionen und Alltagsräume) reziprok beeinflussen. Denn die Konzeption und Planung der Konsumräume entsprechen der Repräsentation des Raums; die Nutzung dieser Räume und die individuellen Handlungen in diesen entsprechen wiederum den Räumen der Repräsentation. Die Komponente der Wahrnehmung des Raums wird hier eher nur am Rande erwähnt werden. Zuerst zu der Konzeption der städtischen Räume als Konsumräume: Während des Bestehens der Sowjetunion gab es keinerlei Einkaufszentren und somit auch keine Werbung. „Was sollte man denn schon kaufen und wofür sollte man werben? Es gab ja nicht viel Auswahl.“ (Nona Šachnazarjan, am 24.3.2010, per E-Mail) Das hat sich in den 1990ern schlagartig geändert, als viele Grundstücke, Häuser, Staatsbetriebe etc. auf großteils obskure und ungeheuerliche Weise privatisiert wurden. Nach kurzer Zeit war es zu unausgeglichene Besitzverhältnissen gekommen. (Engel, 2004, S. 123) Viele einst „gemeinschaftliche“ Räume sind heute längst in Konsumräume wie Banken und Shoppingcenter umgewandelt worden. Beispielsweise klagen ältere Leute darüber, dass die Fabrik Roter Oktober (*Krasnyj Oktjabr*) im Stadtzentrum, ein ehemaliges „gemeinschaftliches“ Gebäude, abgerissen wurde. Sie wichen einem Shoppingpalast mit Vergnügungszentrum, welches viele nur zum Durchschlendern nutzen können, weil sie kein Geld zum Einkaufen haben. Aber die neuen Konsumräume werden auch zu Aufenthalts- und Alltagsräumen: Vor allem von Jugendlichen werden Shoppingcenter als Treffpunkte und zum Spaziergehen genutzt. Viele Jugendliche gehen ohne die Absicht etwas zu kaufen dorthin, weil sie ohnehin sehr wenig Geld zur Verfügung haben; außerdem werden die Shoppingcenter von den Jugendlichen als legitime Aufenthaltsräume gesehen. Aber auch andere Bevölkerungsgruppen, die es sich leisten können, haben die neuen Konsumräume als Destinationen für die Freizeit entdeckt:

„Trotz der weit verbreiteten Armut gibt es genug Leute, die jetzt ein hohes Einkommen haben. Diese Menschen haben deswegen auch andere Möglichkeiten gefunden ihre Freizeit zu verbringen. [...] zum Beispiel halten sich Leute mit ihren Familien den ganzen Tag bei Ikea oder in Vergnügungszentren auf.“ (Nona Šachnazarjan, am 30. 3. 2011 per E-Mail)

Aber nicht nur, was den Konsum betrifft, hat sich das Freizeitverhalten verändert, denn der fortschreitende „Individualisierungsprozess seit der Perestrojka“ (Engel, 2004, S. 136) bewirkt, dass Menschen neue, eigene Wege finden, sich auszudrücken und somit auch die städtischen Räume differenzierter nutzen.

„Ebenso wie die Gesellschaft sich in ihren individuellen, aber auch politischen und gemeinschaftlichen Ansprüchen umstrukturiert, bleiben auch die öffentlichen Räume von diesen Entwicklungen nicht unberührt.“ (Engel, 2004, S. 121)

Neue Denk- und Lebensweisen werden vor allem von jungen Menschen durch die internationalen Medien aufgenommen und deren Umsetzung in der eigenen Stadt erprobt, wofür Street-Art, Streetball-Spielen und Skateboarden als Beispiele dienen. Nona Šachnazarjan wies auch auf eine weitere Innovation in Krasnodar hin: „Karaoke-Singen ist eine tolle neue Sache im öffentlichen Raum, persönliche Emotionen werden auf diese Weise in den öffentlichen Raum getragen und es befreit oft Personen von Komplexen.“ (Nona Šachnazarjan, am 30. 3. 2011 per E-Mail)

5.2.5 Räume der Repräsentation: Städtische Räume für Jugendliche – Jugendliche für städtische Räume

Unter den Räumen der Repräsentation (Lefebvre, 1991, S. 42) werden die gelebten, erfahrenen Alltagsräume verstanden, in denen Individuen handeln und ihren Interessen nachgehen. Die Räume der Repräsentation sind aber auch umkämpfte Räume (*contested spaces*) und Bühnen sozialer sowie politischer Wettkämpfe. (Vgl. Low/Smith, 2006, S. 12) In diesen Räumen der Repräsentation müssen sich die Jugendlichen zurecht finden, ihre Interessen vertreten und mit anderen Personen Konflikte austragen. Beispielsweise steht der Möglichkeit, elterlicher Kontrolle zu entgehen, die Gefahr gegenüber, bei unerlaubten Tätigkeiten im öffentlichen Raum von Aufsichtskräften bestraft und zur Rechenschaft gezogen zu werden. (Vgl. Valentine, 2004, S. 84) Welche Konflikte Jugendliche nun ausfechten und warum die öffentlich zugänglichen, aber auch die anderen Bereiche des städtischen Raums für Jugendliche eine besonders außergewöhnliche Stellung einnehmen, wird in diesem Abschnitt geklärt.

Die Bewegungsmöglichkeiten, die städtische Räume bieten, erklären, warum Jugendliche in Krasnodar viel Zeit „draußen“ verbringen. Schließlich haben alle Forschungsteilnehmer in irgendeiner Weise auf ihre beengte Wohnsituation und auf die Wichtigkeit der Stadträume als erweiterten Wohn- bzw. Lebensraum hingewiesen. Der Radius möglicher Tätigkei-

ten ist viel größer als im privaten Innenraum. Darauf verweist auch Ali Madanipour: “For some households, the public space is an extension of the house. This may be due to the large size of the family, the small size of the dwelling, the type of dwelling [...]” (Madanipour, in: Madanipour Hg., 2010, S. 115) Viele Jugendliche und junge Menschen in Krasnodar wohnen sehr lange bei den Eltern, weil die durchschnittlichen Einkommen sehr niedrig sind und sie sich erst spät eigene Wohnungen finanzieren können. Viele erzählten mir auch, kein eigenes Zimmer zu haben, sowie dass meistens mindestens eine Person aufgrund von Krankheit, Pflege Angehöriger, Arbeitslosigkeit oder aus sonstigen Gründen zu Hause ist. Dennoch ist der Stadtraum an sich als Aufenthaltsraum nicht genug. Laut den Erzählungen meiner Forschungspartner und auch anderer Jugendlicher mangelt es in Krasnodar an adäquater Infrastruktur für den Freizeitvertreib. So klagen Jugendliche, dass es weder Radwege noch Strecken gebe, wo man gut Rollerbladen könne. Die Straßen in der Innenstadt ersticken im Verkehr, täglich bilden sich mehrere Staus und die Schlaglöcher machen das Fahrradfahren praktisch unmöglich. Einige wenige Jugendliche, auch meine Forschungspartner Lěša und Aleksandr, fahren trotzdem Rad, obwohl das lebensgefährlich sein kann. Das ist für mich ein Indiz dafür, dass es Jugendliche gibt, die dennoch tun, was sie wollen – obwohl weder ideologische, noch materielle Rahmenbedingungen dafür geschaffen wurden. Viele Jugendliche wünschen sich außerdem einen Platz zum Skateboarden im Zentrum der Stadt. Am Stadtrand in der Moskovskaja-Straße gibt es zwar seit einiger Zeit einen Skatepark, was lobenswert ist, aber für viele einfach zu abgelegen ist. Die Jugendlichen wollen im Zentrum präsent sein, wo auf dem großen Parkplatz des Schauspielhauses (*Teatr Dramy*) zwischen abgestellten Autos geskatet wird. Der Platz ist an Nachmittagen und Abenden in den freundlicheren Jahreszeiten zumeist voll mit Jugendlichen, die zusehen und vielen anderen, die halsbrecherische Kunststücke vorführen. (Fotos vom Skateplatz vor dem Schauspielhaus im Bildteil, *Plan 1: Zentrum der Stadt Krasnodar* im Bildteil zeigt das Schauspielhaus, die Krasnaja-Straße und ihre Umgebung) Aleksandr meinte, als wir während eines Treffens an diesem Platz vorbeigingen, „dass es ironisch und empörend ist, dass die Jugendlichen ausgerechnet gegenüber dem Gebäude der Abteilung für Jugendarbeit der Stadtverwaltung Krasnodars skaten. Obwohl sie jeden Tag sehen, dass die Jugendlichen auf Verkehrsflächen ihre Freizeit verbringen, geschieht gar nichts.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag 27.3.2010, mit Aleksandr)

Positiv zu werten ist, dass die Krasnaja-Straße samstags und sonntags für den Verkehr gesperrt wird und die Menschen in Ruhe spazieren gehen können. Allerdings ist diese Straße eine Einkaufsstraße, in welcher Konsumatmosphäre herrscht. Für Jugendliche ist diese Straße zwar ein beliebter Treffpunkt, sie kann aber eigentlich fast nur zum Spazieren gehen und Sitzen genutzt werden. Street-Art ist aufgrund der enormen Präsenz von OrdnungshüterInnen seit einiger Zeit nur mehr beschränkt möglich, somit ist auch hier der Handlungsrahmen immens eingeschränkt. Auf die hartnäckigen Street-Artists, die dennoch in den Innenhöfen entlang der Krasnaja-Straße arbeiten, wird im Abschnitt 7.10.1 „*Die Innenhöfe lassen wir uns nicht nehmen!*“ eingegangen.

Trotz Recherchen vor Ort und im Internet sind mir keine Einrichtungen aufgefallen, die individuell auf die Vorstellungen Jugendlicher, wie beispielsweise auf das Interesse für Street-Art, eingehen, deren Räume Jugendliche selbst gestalten könnten und die für sie einen „coolen“ und adäquaten Aufenthaltsort darstellen würden. Aus den Gesprächen mit den jugendlichen Forschungsteilnehmern geht hervor, dass ihre Interessen und Probleme nicht ernst genommen werden und es kaum maßgeschneiderte Angebote und Freizeitflächen gibt. Im Gegensatz dazu gibt es in Soči (Stadt im Krasnodar Kraj) die „Fun Box“, eine städtische Räumlichkeit für Jugendliche und junge Erwachsene, die an Sport und Graffiti interessiert sind, die sogar mit Hilfe der Stadtadministration Soči in den letzten Jahren saniert und verbessert wurde und die die Jugendlichen selbst gestalten können. (Vgl. Andreeva/Kosterina, in: Gdaniec Hg., 2010, S.119/120) In Krasnodar gibt es verschiedene Jugendorganisationen, die entweder gegen Alkohol- und Drogenkonsum arbeiten, jungen Menschen bei der Arbeitssuche helfen, sehr junge Menschen für das Militär begeistern oder Literatur- und Musiktalente fördern wollen. Es wird also schon etwas für Jugendliche gemacht, aber zu wenig und oft aus politischem oder nationalem Interesse heraus.

„Der Staat interessiert sich für die Jugendlichen, am laufenden Band werden jugendpolitische Strategien und Programme zur Erziehung eines patriotischen Bewusstseins entwickelt, gesucht werden Ideologeme für die „geistige und ethische Erneuerung der Jugend“.“ (Omeltchenko, 2005, S. 3)

Jugendliche werden also oft für politische Zwecke instrumentalisiert, zurzeit sind etwa die vielen Beitritte zur Jugendorganisation *Naši* (Unsere) der führenden Partei *Einiges Russland*, die nicht zuletzt durch die unzähligen Lockangebote und lukrativen Vorteile der Mitgliedschaft zustande kommen, aktuell.

„Die Jugendlichen im heutigen Russland werden von der Staatsgewalt weiterhin als Ressource betrachtet, während sie selbst danach streben, als Subjekte anerkannt zu werden. Den hauptsächlichen Inhalt der staatlichen Jugendpolitik macht die Suche nach neuen Sündenböcken aus. Dies lenkt von den realen Problemen der Jugendlichen ab, die mit wachsender Armut und Schutzlosigkeit konfrontiert und aus den wichtigen Bereichen des öffentlichen Lebens ausgeschlossen sind.“ (Omeltschenko, 2005, S. 8)

Ich bin der Ansicht, dass öffentlich zugängliche städtische Räume nicht notwendigerweise mit hohem finanziellem Aufwand und modernen Geräten ausgestattet werden müssen, aber Jugendliche sollten eigene Räume für bestimmte Interessensfelder bekommen, wie zum Beispiel ein paar Wände zum Sprayen und ein paar Rollerblade- und Skateboardflächen. Auch ein den individuellen Wünschen Jugendlicher entsprechendes Jugendzentrum würde nicht die Welt kosten. Die Stadtverwaltung müsste von der Bedeutung dieser Flächen und Einrichtungen für Jugendliche überzeugt werden. Die Jugendlichen verschaffen sich allerdings oftmals selbst Abhilfe, indem sie sich Räume ungefragt aneignen und sich so ihre persönlichen Orte schaffen, die für sie von Bedeutung sind (*place making*). Zum Beispiel werden unzählige Flächen in Krasnodar für Street-Art verwendet, obwohl es keine legalen Wände dafür gibt. Oder BMX-Bahnen werden ohne zu fragen in den Wäldchen am Stadtrand angelegt. Lěša erzählte mir: „BMX ist jetzt im Moment sehr populär, die haben übrigens dasselbe Problem wie wir [Anm. die Street-Art-Community], sie haben keinen Platz dafür.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag 21.5.2010, mit Lěša)

Während es in Krasnodar Bestrebungen seitens der Stadtadministration gibt, soziale Kontrolle in öffentlichen Räumen auszuüben, wünschen sich Jugendliche kontrollarme Räume, in denen Selbsterfahrung und Interaktion stattfinden kann. (Vgl. Wüstenrot Stiftung Hg., 2003, 31) Die Stadtadministration dürfte laut Nona Šachnazarjan Angst vor Kontrollverlust haben, falls solche neuen Plätze für Jugendliche zur Verfügung gestellt würden. Schließlich waren Freizeitaktivitäten auch traditionell kollektivisiert und streng kontrolliert. Diese neuen Räume wären allerdings aus Sicht der OrdnungshüterInnen schwer zu kontrollieren und nicht institutionalisiert. Nachdem es solche von Jugendlichen angeeigneten Räume aber illegal ohnehin bereits gibt, müssten diese eigentlich nur offiziell anerkannt, verbessert und erweitert werden. Nona Šachnazarjan wies darauf hin, dass der heutige Umgang mit individualistischen Tätigkeiten noch in Zügen an das sowjetische Paradigma erinnert. Darauf verweisen auch Andreeva und Kosterina: “[...] young people who did not participate in the activities of ‘formal’ youth structures [...] and even resisted them, orienting themselves towards ‘Western’ subcultural movements, were called ‘informals’.” (Andreeva/Kosterina, in: Gdaniec Hg., 2010, S. 115) Diese *informals*

entzogen sich jeglicher elterlicher oder staatlicher Kontrolle und waren daher äußerst unbeliebt. (Vgl. ibd.) Das Konzept der Jugendlichen, die sich auf der Straße aufhalten, ist also traditionell negativ besetzt.

“[...] it was associated first and foremost with neighbourhood gangs of youths, homeless children – i.e., deprived and ‘socially dangerous’ people. The polar opposite were ‘domesticated’ adolescents who spent their spare time under the supervision of adults. This category, without doubt, was connected with the predominance of the ‘public sphere’ and public spaces, including in youth leisure activities. Young people’s appropriation of new urban spaces was perceived as a protest against the norms and demands of official culture.” (Andreeva/Kosterina. in: Gdaniec Hg., 2010, 115/116)

In Krasnodar wird das progressive Handeln Jugendlicher kaum geschätzt, außerdem werden „Jugendliche [...] in der Regel nicht in den Produktionsprozess von räumlichen Umwelten beteiligt [...].“ (Wüstenrot Stiftung Hg., 2003, S. 31) Dass Jugendlichen zu wenig Gehör für individuelle Veränderungswünsche und Vorstellungen entgegengebracht wird, ist für die Stadt auch von Nachteil, denn Jugendliche sind „die Trendsetter in den verschiedenen Lebensbereichen“ (a. a. O., S. 23). Somit brauchen nicht nur die Jugendlichen adäquate städtische Räume, die städtischen Räume bräuchten auch dringend das innovative Potential der Jugendlichen. Denn sie gehören „[...] zu den Protagonisten von Verhaltensveränderungen, die eine Ablösung traditionell geprägter Interaktions- und Kommunikationsformen durch informelle Verhaltensweisen beinhalten.“ (Wüstenrot Stiftung Hg., 2003, S. 11) Außer mit dem Problem, ihren Platz in der Stadt und Anerkennung in der Gesellschaft zu bekommen, kämpfen die Jugendlichen noch mit anderen Sorgen. Denn für viele führt die Abwanderung von Freundinnen und Freunden nach Moskau, St. Petersburg oder ins Ausland zu großem Kummer sowie Verlust- und Verlassenheitsängsten. Die Gründe für die Abwanderung liegen laut meinem Forschungspartner Aleksandr nicht zuletzt an den mangelnden Aufenthaltsorten in der Stadt und der Verneinung der Stadtverwaltung, innovative Jugendpolitik zu betreiben, sowie an der verabsäumten individuellen Talentförderung. Aleksandr erzählte mir:

„Fast alle wollen fort, dauernd ziehen Freunde von mir weg. Das prägt mein Leben. [...] Die Leute, die was Besonderes machen wollen fahren weg, weil sie hier nicht die Möglichkeiten finden, das zu machen. Egal ob sie sich für Radsport, Fotografieren, Street-Art, moderne Musik oder ähnliches interessieren.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag 27.3.2010, mit Aleksandr)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die öffentlich zugänglichen Bereiche des städtischen Raums erstens wichtige Erweiterungen des Lebensraums außerhalb der Wohnungen sind. Zweitens müssen sich Jugendliche in diesem umkämpften Raum (*contested space*) (Low/Smith, 2006) gegen andere Personen behaupten und für ihre Möglichkeiten, wie das Recht auf Freizeitmöglichkeiten und Flächen im Zentrum, kämpfen. Der Staat

versucht, Jugendliche politisch zu instrumentalisieren und übersieht auf diese Weise das kreative und individuelle Potential der jungen Generation. Auch Jugendliche der Street-Art-Community haben es schwer, Respekt, Zuspruch sowie angemessene Räumlichkeiten für ihre Tätigkeiten zu bekommen, weshalb Raum illegal angeeignet wird und auf diese Weise für die Jugendlichen bedeutende Orte entstehen.

5.2.6 Zusammenfassung

Je nach gegebenem Kontext kann eine Umgebung, beispielsweise die Stadt Krasnodar, mit dem Landschafts-, Raum-, oder Ortskonzept betrachtet werden. Für die Forschungsbeispiele aus der Stadt Krasnodar haben sich insbesondere die theoretischen Konzepte zu Raum, Ort und *place making* bewährt. Der städtische Raum ist eine Landschaft, in welcher sich die Konzeption und Planung des Raums (Repräsentation des Raums) (Lefebvre, 1991) in Form von Architektur, aber auch von Ideologie und Gesetzen auf das Handeln und Zusammenleben der Menschen auswirkt. Was die Repräsentation des Raums betrifft, ist die städtische Landschaft Krasnodars nach wie vor stark von sowjetischen Strukturen und Merkmalen geprägt, was auch von der Sprache reflektiert wird. Beispielsweise hat sich das Konzept des öffentlichen Raums (*publičnoe prostranstvo*) noch nicht durchgesetzt, wohingegen das aus der Sowjetzeit stammende Konzept des gemeinschaftlichen Raums (*obščestvennoe prostranstvo*) weit verbreitet ist. Während vor allem in älteren Personen die Vorstellung eines quasi-sowjetischen, gemeinschaftlichen Raums (*obščestvennoe prostranstvo*) mit all seinen Implikationen weiter lebt, haben viele Jugendliche eine gänzlich unterschiedliche Auffassung von den öffentlich zugänglichen Räumen der Stadt. Denn sie wollen ihre Alltagsräume (die Räume der Repräsentation) (Lefebvre, 1991) individueller und innovativer gestalten. Weil die Räume ihrer Vorstellung oft nicht existieren, schaffen sie sich diese durch Aneignung von Flächen selbst und erzeugen damit individualisierte Orte der Selbstbestimmung (*place making*). Das ideologische, rechtliche und materielle „Kämpfen“ verschiedener Bevölkerungs- und Altersgruppen um die Gestaltung der öffentlich zugänglichen Räume kann als umkämpftes Terrain oder umkämpfter Raum (*contested*) (vgl. Low/Smith, 2006, S. 12) aufgefasst werden.

Die städtische Landschaft Krasnodars umfasst öffentlich zugängliche sowie teilöffentliche und private Räume. Weil die öffentlich zugänglichen Räume in Krasnodar nicht demokratisch konzipiert sind, was ein Grundpfeiler der Gestaltung dieser Räume sein

sollte, Street-Art-Orte auch nicht nur in öffentlichen Räumen angeeignet werden und das Konzept des öffentlichen Raums kaum verwendet und verstanden wird, habe ich den Begriff des städtischen Raums als passender empfunden und daher vorwiegend diesen verwendet. Die Situation der heutigen städtischen Räume Krasnodars ist einerseits von der Kommerzialisierung und andererseits von der Individualisierung mancher Bevölkerungsgruppen bzw. vom neuen Freizeitverhalten geprägt. Anstatt aber für die lokale Bevölkerung städtische Flächen mit Aneignungsmöglichkeiten zur Verfügung zu stellen, werden die (noch) öffentlichen Bereiche der städtischen Räume in Krasnodar lokalen wie internationalen Investoren überlassen.

6. *Space, place, landscape and urban space* – eine Synthese?

Nun möchte ich der Diskussion um Raum, Ort und Landschaft noch meine Auffassung hinzufügen. Das, wovon Menschen umgeben sind, wird subjektiv und individuell erfahren. Darum lässt sich keine allgemein gültige Aussage treffen, ob diese bestimmte Umgebung ein Raum, ein Ort oder eine Landschaft ist. Ich beziehe mich in meiner Annahme, dass der Raum alles – soziale Dimensionen, gebaute Umwelt und Naturräume – umfasst, auf Henri Lefebvre (1991) und Doreen Massey (1994, 2005). Lefebvre beschränkte die Konzeption des Raums (*l'espace conçu*) auf die von PlanerInnen und ArchitektInnen konzipierten Räume. Ich bin der Ansicht, dass die Konzeption des Raums aber noch mehr umfasst als das, nämlich alles, wovon Menschen ein Konzept haben, auch das unbewohnte Meer oder Flüsse. Die Beispiele der Piro und Umeda in Abschnitt 5.1.3 *Landscape as a cultural process* – *Landschaft nach Eric Hirsch* haben gezeigt, dass sich die Konzeption des Raums je nach kulturellem Kontext unterscheidet. Schamanen reisen in die übergeordnete Welt, die Peter Gow als Raum bezeichnet, eine Welt also, die auch konzipiert ist und von den Handlungen der Schamanen produziert wird. Wie Lefebvre bin ich der Ansicht, dass Raum durch Handlungen produziert wird, dass er in seiner materiellen wie auch seiner sozialen Dimension von Menschen wahrgenommen, konzipiert und geplant sowie im Alltagsleben gelebt, verändert und angeeignet wird. (Vgl. Lefebvre, 1991) Auch das Konzept *embodied space*, welches den machenden Körper als Zentrum für Handlungen begreift, halte ich für wesentlich, so wie es Low/Lawrence-Zúñiga (2003) und Lefebvre (1991) betonen. Weiters habe ich das Konzept, dass „sich etwas in den Raum einschreibt“, also das Einprägen von Zeit und Geschichte im Raum, welches Lefebvre (1991), Low/Lawrence-Zúñiga (2003) und Ingold (2000) verwenden, in meinen Wortschatz aufgenommen, weil es sich besonders gut dafür eignet, sichtbare

Spuren von Street-Art-Handlungen im Raum zu beschreiben. Wie Lefebvre und Massey betrachte ich Raum und Ort als nicht abgeschlossen und grenzenlos. (Massey, 1994, 2005) Das Netzwerk von Street-Art-Orten alleine ist in der Stadt Krasnodar fast unüberschaubar. Die einzelnen Orte sind kaum einzugrenzen, weil sich beispielsweise *Tags* (Graffitiunterschriften) mancher Personen über die ganze Stadt verteilen. Dass Street-Art-KünstlerInnen ihre persönlichen Netzwerke von möglichen Plätzen haben, erinnert an die Theorien von Massey und Lefebvre von den sich überlagernden Sozialräumen bzw. überlappenden Netzwerken von Orten. Andere Personen haben ein anderes Netzwerk von Street-Art-Orten, auf diese Weise überzieht eine Vielzahl solcher Netzwerke die Stadt Krasnodar. Weil dem Individuum nicht alle Dimensionen und Tiefen des Raums bekannt sein können, liegt vieles im Unbekannten und Verborgenen: Das können wie im Fall der Piro spirituelle Welten sein, ein unbekanntes Land oder ein Haus, das man noch nie betreten hat. Wie beispielsweise aus dem unbekannten Haus (*space*) in der Wahrnehmung eines Individuums Landschaft und später Ort werden kann, möchte ich anhand eines kurzen Beispiels erklären: Eine Person betritt zum ersten Mal in ihrem Leben ein bestimmtes Haus. Sie nimmt dieses Haus als etwas wahr, das einst geplant und konzipiert wurde, außerdem ist sie sich des kognitiven Konzepts ‚Haus‘ bewusst. Die Person kommt immer öfter in dieses Haus, weil sie dort beispielsweise arbeitet; das Haus ist für sie zu einer alltäglichen Erfahrung geworden. Es gehört nun zu ihrer gewohnten Landschaft dazu. Damit beziehe ich mich auf Ingold “[...] the landscape is the world as it is known to those who dwell therein [...]” (Ingold, 2000, S. 193) In ihrem Büro hat die Person Bedeutendes erlebt, sie verbindet mit diesem Emotionen und Erinnerungen; das Büro ist zu einem Ort geworden. Für einen anderen Menschen, der auch im selben Gebäude arbeitet, ist dieses Büro zwar ein Teil der Alltagslandschaft aber nicht weiter wesentlich, für ihn ist es kein bedeutender Ort. Eine weitere Person, die gar nicht in diesem Gebäude arbeitet, wird es weiterhin als sozialen und materiellen Raum erfahren. Dieses kurze Beispiel veranschaulicht, wie subjektiv und individuell Menschen ihre sie umgebende Welt erfahren. Gleichzeitig zeigt es, dass die Konzepte von Raum, Ort und Landschaft kontextabhängig sind.

7. Forschungsbeispiele

Die folgenden Forschungsbeispiele geben vielfältige Einblicke in Street-Art-Praktiken in Krasnodar, zeigen unterschiedliche Zugänge zur Raumveränderung und veranschaulichen Prozesse der Produktion des Raums bzw. des *place making*. Die konkreten Beispiele der Street-Artists verdeutlichen Lefebvres Theorien aus 4.1.1 *Die Produktion des Raums nach Henri Lefebvre (the production of space)*, nämlich dass Natur vom Menschen verändert wird, damit sich dieser eine künstliche, aber lebenswertere Umgebung schafft und diese somit zu einem produzierten Raum wird. Genau das ist es, was die meisten Street-Artists bezwecken wollen. Vor allem die Abschnitte 7.2 *Aleksandrs Poster und Experimente über die Wahrnehmung von PassantInnen*, 7.3 *TOGS und der Wunsch nach Umgestaltung und Veränderung der städtischen Oberflächen* sowie 7.4 *Maksims bunte Zeichentrickfiguren bevölkern die Plattenbausiedlung* verdeutlichen dies. Die einzelnen Beispiele zeigen, wie Stadtraum durch den denkenden, handelnden, menschlichen Körper belebt und produziert wird, wobei ich mich auf Setha Low/Lawrence-Zúñiga aus 4.1.4 *Verkörperter Raum nach Setha Low und Denise Lawrence-Zúñiga (embodied space)* und Henri Lefebvre aus dem Abschnitt 4.1.1 *Die Produktion des Raums nach Henri Lefebvre (the production of space)* beziehe. Bei den Theorien zur Produktion des Raums steht schließlich auch der Körper im Zentrum der Handlungen.

Alle folgenden empirischen Beispiele veranschaulichen, wie der Transformationsprozess vom abstrakten/allgemeinen Raum zu einem für eine Person bedeutungsvollen Ort vor sich geht, was theoretisch in 4.4 *Wie wird Raum zum Ort transformiert? (place making)* abgehandelt worden ist. Die Beispiele zeigen, wie Zeit und Menschen Spuren im Raum hinterlassen. Außerdem wird veranschaulicht, wie durch die physische und geistige Präsenz der Jugendlichen dem Raum Ideen, Erfahrungen, Träume, Visionen und Hoffnungen eingeschrieben werden. Dabei beziehe ich mich v.a. auf Henri Lefebvre aus dem Abschnitt 4.1.1.3 *Geschichte und Zeit* sowie auf Setha Low/Denise Lawrence-Zúñiga und Erica Carter/James Donald/Judith Squires aus dem Abschnitt 4.4 *Wie wird Raum zum Ort transformiert? (place making)*. Diese Konzepte werden besonders in den Abschnitten 7.5 *Aleksej und die Erinnerung an mutige Aktionen*, 7.7 *Ein kleines Kästchen* sowie 7.9 *Ein inoffizieller Ort des Gedenkens in der Stadt*, deutlich gemacht.

Ingolds theoretisches Konzept aus dem Abschnitt 5.1.1 *Die Kulturalisierung des Raums – Landschaft nach Tim Ingold* beinhaltet, dass durch das Agieren der Menschen in der Welt

Landschaft kulturalisiert und dadurch einem Ort sein spezieller Charakter verliehen wird, wird grundsätzlich in allen folgenden Beispielen tragend, weil dieses Konzept dem des *Place-Making*-Prozesses gleichgesetzt werden kann. Besonders deutlich gemacht wird Ingolds Konzept des speziellen Charakters eines Ortes durch vorhergegangene Handlungen in den Abschnitten 7.4 *Maksims bunte Zeichentricksfiguren bevölkern die Plattenbausiedlung*, 7.7 *Ein kleines Kästchen* sowie 7.9 *Ein inoffizieller Ort des Gedenkens in der Stadt*.

Das Beispiel 7.6 *Lěša und die Erinnerung an riskante Aktionen* zeigt, dass die Bezeichnung von Orten lange erhalten bleiben kann, obwohl das Namensgebende selbst (die Street-Art-Arbeit) bereits längst verschwunden ist. Somit bleibt das einst Platzierte über längere Zeit raumkonstituierend. (Vgl. Löw, 2001, S. 202) Dieses Beispiel bezieht sich auf 4.3.2 *Ort nach Martina Löw*.

Das erste Forschungsbeispiel 7.1 *Nikita, Saša und die Mehrfachnutzung der Krasnodarer Uferpromenade* macht den multiplen Charakter von Orten besonders deutlich. Dabei beziehe ich mich auf Doreen Masseys Theorien aus 4.3.1 *Ort nach Doreen Massey (place)* zur multiplen Identität von Orten. (Vgl. Massey, 1994, S. 155) Außerdem greife ich auf die theoretischen Konzepte von Margaret Rodman aus 4.3.3 *Ort nach Margaret Rodman (place)* zurück, die besagen, dass Orte von enormer Diversität geprägt sind und in jenem Maße als facettenreich und vielschichtig zu betrachten sind, wie die Stimmen jener Personen, die im Fokus der Forschung stehen. Aufgrund der verschiedenen Perspektiven und Meinungen der Menschen über ein und denselben physischen Platz (*multivocality*) existieren in den Köpfen der Menschen auch verschiedene Orte (*multilocality*). (Vgl. Rodman, in: Low/Lawrence-Zúñiga Hg., 2003, S. 212) Auch Lefebvres theoretisches Konzept aus dem Abschnitt 4.1.1 *Die Produktion des Raums nach Henri Lefebvre (the production of space)* einer mannigfaltigen, unzählbaren Anzahl von Sozialräumen, die sich überlappen und miteinander interagieren (vgl. Lefebvre, 1991, S. 86/87) wird in diesem Beispiel deutlich.

Im Abschnitt 7.10 *Forschungsbeispiele für umkämpfte Orte (contested places)* wird der konflikthafte Charakter von Raum und Ort durch Beispiele veranschaulicht. Dabei nehme ich auf die theoretischen Konzepte von Setha Low und Neil Smith Bezug, die im Abschnitt 4.5 *Umkämpfte Orte (contested places)* vorgestellt wurden. Die empirischen

Beispiele zeigen, was Setha Low mit dem städtischen Raum als *contested arena* (Low, 2000, S. 184) meint. Weiters beziehe ich mich auf Henri Lefebvre 4.1.1 *Die Produktion des Raums nach Henri Lefebvre (the production of space)*, der stets den Konflikt im Sozialraum betont (vgl. Lefebvre, 1991, S. 88) und Doreen Massey aus dem Abschnitt 4.3.1 *Ort nach Doreen Massey (place)*, in welchem Masseys theoretische Konzepte zur konfliktiven Konstitution von Orten vorgestellt wurden. (Vgl. Massey, 1994, S. 155) Außerdem beziehe ich mich auf Akhil Gupta aus dem Abschnitt 4.5 *Umkämpfte Orte (contested places)* und werde die Machtverhältnisse aufgreifen, von welchen Jugendliche im städtischen Raum beeinflusst werden. Am Ende des Kapitels 7. *Forschungsbeispiele* werden noch die Gründe analysiert, warum manche Flächen in der Stadt bei Street-Artists besonders beliebt sind und häufig angeeignet werden.

7.1 Nikita, Saša und die Mehrfachnutzung der Krasnodarer Uferpromenade

Das folgende Forschungsbeispiel veranschaulicht die Mehrfachnutzung von Orten. Die Krasnodarer Uferpromenade *Zaton* wird von unterschiedlichen NutzerInnen aus verschiedensten Gründen aufgesucht:

„Nikita, Saša und ich gingen zum Zaton am Kuban'-Fluss. Die Sonne brannte auf den Beton und auf mein Gesicht. Eine Hochzeitsgesellschaft machte Fotos, während Nikita und Saša ihre Spraydosen auspackten. Frösche quakten laut. Ein paar Fischer und Verliebte saßen am Ufer. Ein Junge trainierte mit seinem Skateboard Sprünge über eine Betonmauer.“
(Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag, 30. 4. 2010, mit Saša und Nikita)

An derselben Stelle hat Nikita gemeinsam mit seinem Freund, so erzählte er mir, vor einigen Jahren einen auf dem Beton liegenden Mann gefunden; obwohl sie die Rettung riefen, konnten sie sein Leben nicht mehr retten. Nikitas Graffitizeichen, mit dem er seine Arbeiten unterschreibt, ist seither „DEAF“ (gehörlos), aus dem Grund, weil ihn dieses Zeichen an das Erlebnis mit dem sterbenden Mann an der Flusspromenade erinnert. Der Mann, so Nikita, hatte am Ende seines Lebens nichts mehr gehört und nicht mehr auf Nikitas Worte reagiert. Obwohl ich weder mit den Fischern, noch mit den Angehörigen der Hochzeitsgesellschaft, noch mit dem Skater über ihre Assoziationen mit diesem Ort, bzw. über ihre Erinnerungen an diesen Ort gesprochen habe, gehe ich davon aus, dass sie sich deutlich von jenen Nikitas unterscheiden würden. Weil die Zugänge und Erfahrungswerte verschiedener Personen unterschiedlich sind (*multivocality*), ist diese bestimmte physische Fläche der Uferpromenade eigentlich als übereinandergelagertes System von Orten zu betrachten (*multilocality*). Nikita erzählte mir, dass dieser Ort, an den er oft zum Spraying kommt, ihn immer an dieses Ereignis erinnert und ihn nachdenklich stimmt.

Dieser Ort hat demnach auch für Nikita selbst unterschiedliche Bedeutungen. (Fotos vom Zaton im Bildteil, *Plan 1: Zentrum der Stadt Krasnodar* im Bildteil zeigt die Uferpromenade und ihre Umgebung)

7.2 Aleksandrs Poster und Experimente über die Wahrnehmung von PassantInnen

Aleksandr ist 23 Jahre alt und studiert am Krasnodarer Institut für Kunst und Design. Wir haben uns mehrmals im Zentrum Krasnodars getroffen, um uns über Street-Art in der Stadt und seine eigenen Arbeiten zu unterhalten. Aleksandr gestaltet Poster, die er in der Stadt aufhängt. Manche Arbeiten fertigt er für eine bestimmte Stelle in der Stadt an. Andere bereitet er zu Hause vor, ohne zu wissen, wo genau er diese anbringen wird. Aleksandr erlebt die Stadt, seine Umgebung, sehr bewusst und intensiv. Während unserer Treffen blieb er immer wieder stehen, um sich Mauern anzusehen, sie zu betasten, ihre Oberfläche zu untersuchen. Aleksandr meinte, er müsse spüren, ob sich eine Wand für seine Arbeiten eigne oder nicht. Ihm gefallen abbröckelnde Mauern, die alten, bunten Fensterläden aus Holz und das Katzenkopfpflaster in Krasnodar, all das inspiriere ihn. Er betonte mehrmals, dass die Umgebung zu seiner Arbeit dazu gehöre, die Oberfläche, die Farbe der Mauer, alles spiele eine Rolle. Über die Bedeutung der Orte, an denen seine Arbeiten hängen, sagte Aleksandr folgendes:

„Die Beziehung zu dem Ort, wo mein Poster hängt, ist schon eine besondere. Ich komme oft vorbei und schaue, ob es noch da hängt. Ich untersuche, wie es in der Stadt wirkt, ob die Leute darauf reagieren, es sich anschauen.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Samstag, 27. 3. 2010, mit Aleksandr)

Aus dieser Beschreibung Aleksandrs über die Beziehung zu den Orten in der Stadt, an denen seine Arbeiten hängen, aber vor allem auch aus seiner Begeisterung, mit der er über seine Tätigkeiten und die Orte, an denen er diese ausübt, sprach, geht hervor, dass diese wirklich eine spezielle Bedeutung für ihn haben. Aus den unzählig vielen Flächen im Stadtraum wählt er bewusst einige wenige aus, welche ihn ansprechen und die für ihn durch seine Interaktion zu wichtigen Orten werden, die er immer wieder aufsucht. Aleksandr erzählte mir, dass das wichtigste an seiner Arbeit der Schaffensprozess zu Hause sei. Ihm gefalle es, sich für eine bestimmte Stelle in der Stadt eine Gestaltungsmöglichkeit auszudenken. Das Anbringen sei auch interessant und wenn das Poster lange hängen bleibe, sei das eine große Freude für ihn, die er als Bonus betrachte. Im Gegensatz zu manch anderen Street-Art-KünstlerInnen habe er den Vorteil, in Ruhe und problemlos zu Hause alles vorbereiten zu können. Im folgenden Zitat aus den Forschungsaufzeichnungen geht es um Aleksandrs Experiment, die Wahrnehmungsfähigkeit von PassantInnen zu testen:

„Als wir die Krasnaja-Straße entlang spazierten, kamen wir an einem seiner Poster vorbei. Aleksandr sagte, dass es schon seit mehreren Monaten da hängt. Das Poster selbst ist an einer weißen Hausmauer angebracht. In dem Haus selbst ist ein kleines Geschäft. Das Poster scheint niemanden zu stören, deswegen ist es überhaupt noch da, sagte Aleksandr. Das Poster ist ziemlich groß, etwa eineinhalb mal ein Meter. Es zeigt ein Dreieck, eine Kugel und ihre Vereinigung – ein Tropfen. Er erklärte mir, dass das Poster ein Experiment war. Aleksandr wollte ausprobieren, wie viele Leute während einer Stunde stehen bleiben, um das Poster zu betrachten. Nachdem er es angebracht hatte, setzte er sich für eine Stunde auf eine nahe gelegene Bank und hörte nebenbei Musik. Das Resultat war, dass nur drei Menschen kurz stehen geblieben sind, wobei einer es fotografiert hat. Er war enttäuscht, dass seinem Werk so wenig Beachtung geschenkt wird.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Samstag, 27. 3. 2010, mit Aleksandr)

Aleksandr geht sehr behutsam mit seiner Umgebung um, denn er möchte auf keinen Fall jemanden mit seiner Arbeit verärgern. Deswegen sieht er auch von der Verwendung von Farben und Sprühlacken ab. Es ist erstaunlich, dass Aleksandrs Arbeiten im Stadtzentrum (entlang der Krasnaja-Straße) oft lange hängen bleiben. Denn schließlich ist die Krasnaja-Straße eine der wenigen Straßen, in der viele Häuserfassaden renoviert wurden und kaufkräftige KundInnen schicke Boutiquen und Cafés aufsuchen. Seine Poster erfreuen sich viel höherer Akzeptanz als etwa Graffiti-Arbeiten, meinte Aleksandr. Deshalb habe er auch noch nie Ärger mit der Polizei gehabt. Dieses Medium der Stadtintervention wird offensichtlich eher geduldet, als beispielsweise das Graffitisprayen. Interessant an Aleksandrs Experiment ist, dass er bewusst unerkannt bleibt und PassantInnen nicht auf sich, sondern auf den Ort und seine Arbeit aufmerksam machen will. Aleksandr verbindet etwas Besonderes mit den Orten, an denen er Arbeiten angebracht hat, weil er dort selbst gestaltet und somit etwas verändert hat. Ihn interessiert, wie seine Werke die Kontexte am Anbringungsort verändern und er beobachtet, ob vorbeigehende Personen auf die Arbeit reagieren. Er bringt laufend über die ganze Stadt verteilt neue Poster an und sucht ständig nach neuen, interessanten Stellen, um diese mit seinen Arbeiten zu bereichern. Mit seiner Tätigkeit des Aufklebens selbst gestalteter Plakate und dem Durchführen von Experimenten gibt er Flächen im städtischen Raum eine neue Bedeutung und geht auf diese Weise eine spezielle Beziehung mit diesen ein. (Fotos von Aleksandrs Postern im Bildteil)

7.3 TOGS und der Wunsch nach Umgestaltung und Veränderung der städtischen Oberflächen

Die Krasnodarer KünstlerInnen-Vereinigung *TOGS*, deren Bezeichnung eine Abkürzung für *Tvorčeskoe Ob''edinenie Goroda Solnca* (Kreative Vereinigung der Sonnenstadt) ist, ist eine in Krasnodar sehr aktive Street-Art-Gruppe; manche ihrer Mitglieder beschäftigen sich auch mit Musik. Überall in der Stadt lassen sich die meist sehr großen, auffälligen, an

schwer zugänglichen Stellen befindlichen Arbeiten bestaunen. Beispielsweise haben sie es geschafft, auf der Autobrücke, welche die beiden Ufer des Kuban'-Flusses miteinander verbindet, einen gigantischen Schriftzug anzubringen. Die Gruppe schreibt meistens den eigenen Namen. Es ist mir leider nicht gelungen, einen persönlichen Kontakt zu Mitgliedern dieser Gruppe herzustellen. Mehrmalige E-Mails und Anfragen über *vkontakte.ru* (das russischsprachige Pendant zu *facebook.com*) wurden nicht erwidert. Die Gruppe ist aber so interessant, dass ich die Informationen, die ich im Internet recherchiert habe, hier gerne weitergeben möchte. Auf der Seite *vkontakte.ru* fand ich eine interessante Selbstbeschreibung der Gruppe TOGS:

„Die Sonne hinterlässt überall ihre Spuren, es scheint als würde sie nicht mehr nur im unerreichbaren Reich des Himmels leben, sondern bereits inmitten der Betonhäuser und dem heißen Asphalt, sie erregt Gemüter und Verstand der Bewohner des städtischen Dschungels, sie zwingt ihre Strahlen dazu, sich auf den Wänden in Form von überzeugten und sicheren Linien einer schwungvollen Handschrift eines Straßenkünstlers zu setzen, während sie den Puls in einen Bit verwandelt und die Wärme der Seele in eine Melodie... Wir nennen diese Megastadt die Stadt der Sonne, weltweit bekannt als Krasnodar, jener Ort, an dem früher oder später eine Union kreativer, junger und leuchtender Leute geboren werden soll.“
(<http://vkontakte.ru/club12943774>, Zugriff: 10.3.2011, 14:54)

Die Gruppe steht für eine neue Generation, die sich eine künstlerische Umgestaltung der Stadt zugunsten einer freundlicheren und aufgeschlosseneren Gesellschaft wünscht. TOGS sind die einzigen KünstlerInnen, von denen ich ein öffentliches Statement bzw. Konzept im Internet gefunden habe, in dem dargelegt wird, warum die Stadt durch Street-Art verändert wird. Andere KünstlerInnen, wie beispielsweise Maksim, nutzen das Internet, um Fotos ihrer Arbeiten zu zeigen. Die Gruppe TOGS hat hingegen einen Text verfasst, wie sie sich die Zukunft der Stadt vorstellt und wie diese ihrer Ansicht nach verändert und umgestaltet werden soll. An dieser Stelle setzen auch die Theorien des *place making* an, bei denen es auch um die Veränderung von allgemeinem Stadtraum zu persönlichen, mit Bedeutungen, Erfahrungen und Erlebnissen aufgeladenen Orten geht. Die Bedeutung dieser Orte wird durch ihr Statement im Internet verdeutlicht. Personen, die ihre Arbeiten in der Stadt entdecken, können im Internet durch das Suchen ihres Namens „TOGS“ leicht dieses Manifest finden und erfahren, aus welchem Grund und mit welcher Intention diese städtischen Flächen verändert werden. Die Gruppe geht in ihrem Statement davon aus, dass die kreative Veränderung ihrer Stadt bereits begonnen hat. Durch Praktiken wie Street-Art verändern die KünstlerInnen von TOGS für sie einst anonyme, unbedeutende städtische Räume zu Orten, die für sie zum Symbol für den eigenen Beitrag zur städtischen Veränderung und zum gesellschaftlichen Wandel werden.

Durch die kreative Umgestaltung von Flächen im Stadtraum werden diese zu individualisierten Orten, die durch Street-Art-Elemente eindeutig gekennzeichnet worden und Träger persönlicher Erfahrungen sind.

7.4 Maksims bunte Zeichentrickfiguren bevölkern die Plattenbausiedlung

Das nächste Beispiel ähnelt dem vorigen, denn auch hier geht es um den Wunsch, die eigene Umgebung nach persönlichen Vorstellungen umzugestalten, so dass individualisierte Orte geschaffen werden. Maksim ist 23 und einer der berühmtesten und erfolgreichsten Street-Art-Künstler in der gesamten Region Krasnodar (Krasnodarskij Kraj). Manchmal verdient er sogar mit privaten Street-Art-Auftragsarbeiten Geld. Bevor ich Maksim persönlich kennengelernt hatte, erzählten mir andere Street-Art-Künstler von *Makarone*, dem großen Meister der Street-Art. Nikita und Saša nannten ihn eine „Legende“. Als ich nachfragte, was sie damit meinten, erzählten sie:

„Unter Legenden versteht man einzelne Leute oder Kommandos [Anm. Street-Art-Gruppen], die qualitativ sehr hochwertige Arbeiten anfertigen. Die Arbeiten selbst können auch als Legende bezeichnet werden. Manchmal befinden sich die Legenden [Anm. in Bezug auf die Arbeiten selbst] an sehr exponierten, gefährlichen Stellen. Es gibt wenige Legenden in Krasnodar. Makarone und seine Arbeiten zählen zu den Legenden.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag, 30. 4. 2010, mit Nikita und Saša)

Maksim, dessen E-Mail-Adresse ich nach längeren Recherchen im Internet herausbekommen hatte, bot mir anfangs nur ein Skype-Gespräch an, willigte aber dann in ein Treffen ein, nachdem ich mehrmals betont hatte, dass ich an einem persönlichen Gespräch in der Stadt interessiert sei, seine Arbeiten unbedingt sehen wolle und keine Journalistin sei.

„Wir hatten den Donnerstag, den 20.5., um 17.00 beim Supermarkt Pjat' Zvězd [Anm. Fünf Sterne] im Jubilejnyj Rajon [Anm. Jubiläumsbezirk] vereinbart, weil sich dort auch viele seiner Arbeiten befinden. So habe ich dann 40 Minuten vor dem Einkaufszentrum, welches direkt am Prospekt Čekistov [Anm. Čekistenboulevard], einer mehrspurigen, stark befahrenen Straße gelegen ist, auf ihn in der staubigen, abendlichen Hitze gewartet. 40 Minuten auf die Informanten zu warten ist in Krasnodar offensichtlich die Norm. Maksim ist dann aber wirklich gekommen und die Atmosphäre war von Anfang an sehr locker.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 20.5. 2010, mit Maksim)

Gleich hinter diesem Supermarkt befindet sich eine große, verwilderte Wiese, auf der Bauschutt abgelagert wird und Autos parken. Dahinter ragt eine Plattenbautensiedlung in den Himmel und eine Baustelle ist zu sehen, auf der weitere zwanzigstöckige Wohnhäuser errichtet werden. Entlang dieser Wiese stehen eine etwa 200 Meter lange Betonmauer mit glatter Oberfläche und einige kleine, metallene Garagenhüttchen. An dieser Mauer zeigte mir Maksim seine ersten Arbeiten. Er erzählte mir, dass er meistens mit ein oder zwei

anderen Freunden malt. Auf dieser Mauer sind dutzende großflächige und hochqualitative Arbeiten zu finden. Maksim erklärte mir an dieser Stelle, dass er nur die teuren Montana-Farben zum Sprühen verwende.

„Ist das hier eigentlich legal?“, fragte ich ihn. Immerhin sind auf dieser Mauer ungewöhnlich viele Arbeiten angebracht worden. „Naja, so halblegal.“ antwortete Maksim mit einem Lächeln im Gesicht. „Keiner regt sich hier auf, also ist es meiner Meinung nach fast legal. Dass keiner stört, ist wichtig, weil es möglich sein muss, bei Tageslicht in Ruhe zu arbeiten. Diese Arbeiten macht man nicht in kurzer Zeit. Das ist kein *Bombit*‘ [Anm. Ausdruck für schnell gemachte Graffiti].““ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 20.5. 2010, mit Maksim)

Maksim entwirft und entwickelt seine Figuren selbst zu Hause und ändert diese immer wieder ab, um sie später in der Stadt anzubringen. Anhand einer seiner Arbeiten, einem tanzenden, comicartigen Affen, erklärte er mir mit großer Hingabe, wie genau er arbeitet und dass diese Arbeit nach Monaten noch nicht verblasst ist:

„Wann hast du den Affen gemalt?“ fragte ich. Maksim antwortete: „Im Oktober, siehst du wie gut die Farben noch sind? Die Montana-Farben sind einfach die besten. Man kann damit die genauesten Linien ziehen. Darum geht es ja, was zu machen, was lange bunt bleibt. Schließlich will man ja graue Wände farbig machen, die Leute sollen sich freuen, wenn sie lustige Bilder an den Wänden sehen, das ist wie Zeichentrickfilme-Schauen, aber im echten Alltagsleben!““ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 20.5. 2010, mit Maksim)

Diesen Moment fand ich sehr berührend, weil ein erwachsener Mann mir von seiner Intention erzählt hat, durch bunte, zeichentrickähnliche Figuren, die er an grauen Wänden anbringt, den Alltag der Menschen in den Plattenbausiedlungen und die farblosen Betonwände lustiger zu machen. Auch in Maksim steckt der Wille, etwas zu verändern und die Umgebung anders zu gestalten.

„Ich fragte ihn, ob es ihm gelinge, die Leute zu erfreuen? Maksim antwortete: „Nein, an dieser Stelle hier eher nicht, weil diese Arbeiten niemand sieht, hier geht niemand vorbei. Vielleicht wird hier ja später mal ein Kinderspielfeld errichtet werden, wenn alles fertig gebaut ist.“ „Wird denn diese Mauer dann nicht eingerissen werden?“ fragte ich nach. Mit großer Überzeugung antwortete er: „Nein, die wird bleiben. Dann werden auch die Arbeiten gesehen werden.““ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 20.5. 2010, mit Maksim)

Maksims Praxis, graue, seelenlose Wände in bunte, beseelte, lustige Wände zu verwandeln, ist ein weiteres Beispiel für *Place-Making*-Prozesse. Die von Maksim veränderte Wand ist nach der Verwandlung keine auswechselbare Wand mehr. Sie ist nicht mehr nur Teil anhaltloser, gesichtsloser, oberflächlicher, allgemeiner Stadträume, sondern durch eine soziokulturelle Praxis zu einem greifbaren, signifikanten Ort geworden. Diesem Ort wurde durch Maksims Intention, mit bunten Figuren Wände zu verbessern und vor allem Kindern damit eine Freude zu bereiten, Bedeutung eingeschrieben. (Fotos von verschiedenen Arbeiten Maksims im Bildteil, *Plan 2: Jubilejnyj Rajon* im Bildteil zeigt die Stelle, an welcher sich Maksims Arbeiten befinden)

7.5 Aleksej und die Erinnerung an mutige Aktionen

Das folgende Beispiel für *Place-Making*-Prozesse veranschaulicht, wie einer Stelle in der Stadt eine Geschichte eingeschrieben wurde, die nur wenige Personen kennen. Dafür existiert sie in der Erinnerung oder auch in Erzählungen, obwohl die Stelle selbst vermutlich längst keine Spuren von dieser Aktion mehr aufweist. Aleksej erzählte mir, dass er eines Nachts an der Stavropol'skaja-Straße, einer beinahe zu jeder Uhrzeit stark befahrenen Straße, gemeinsam mit einem Freund eine freistehende, zwei Meter hohe Reklametafel gestohlen habe.

„Diese Reklametafeln sind sehr teuer und außerdem ziemlich schwer. Mit großer Anstrengung und der Angst im Nacken, erwischt zu werden, haben wir das Ding nach Hause geschleppt. Wir waren stolz, dass wir das geschafft hatten.“ Mit einem verschmitzten Lächeln fuhr er mit der Erzählung fort: „Die Aktion war einfach toll. Zu Hause haben wir die Tafel sehr künstlerisch angemalt, dann haben wir sie noch in derselben Nacht zurück an dieselbe Stelle gestellt.““ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 3. 6. 2010, mit Aleksej)

Aus Aleksejs Erzählungen schloss ich, dass er mit großer Freude und mit Stolz auf diese Aktion zurückblickt. Durch die Intervention Aleksejs und seines Freundes, nämlich der künstlerischen Veränderung dieser Reklametafel, wurde der einstige Kontext gänzlich verändert. Die Aktion hat diese Stelle im Stadtraum für eine gewisse Zeit individualisiert. Aleksej erzählte, dass er sich besonders gefreut habe, dass diese Tafel lange dort gestanden ist, als wäre es niemandem aufgefallen, dass ihr Erscheinungsbild total verändert worden war. Vielleicht ist die Veränderung auch lange niemandem aufgefallen. Irgendwann wurde sie dann aber doch entfernt. Diese Stelle an der Stavropol'skaja-Straße im Stadtraum Krasnodars wird Aleksej und seinen Freund immer an diese Handlung erinnern und daher auch noch lange nach dem eigentlichen Verschwinden der Reklametafel von der physischen Oberfläche als signifikanter Ort im Gedächtnis bleiben. (*Plan 3: Bahnhof, Eisenbahnstrecke* im Bildteil zeigt die Stavropol'skaja-Straße und ihre Umgebung)

7.6 Lěša und die Erinnerung an riskante Aktionen

Viele Street-Art-Elemente verschwinden, weil sie entweder übermalt oder von MitarbeiterInnen der Stadtverwaltung entfernt werden. Einige der kennengelernten Street-Art-Künstler in Krasnodar erzählten von Street-Art-Elementen, die zwar schon lange nicht mehr da sind, den Ort, an dem sie ein solches Element angebracht hatten, das Aussehen dessen und die Erinnerung an den Vorgang des Anbringens haben sie allerdings nicht vergessen. Zum Beispiel erzählte mir Lěša von einer sehr riskanten Aktion, als er und ein paar Freunde die Außenwände einer Beeline-Filiale (Beeline ist ein russisches Telekom-

munikationsunternehmen) ansprayten. Weil diese Filiale an der sehr stark befahrenen, im Zentrum gelegenen und noch dazu sehr gut beleuchteten Severnaja-Straße liegt, war diese Aktion auch nicht ohne Folgen und ging als äußerst gefährliche, aber mutige und verrückte Aktion in die Geschichte der Gruppe ein. (*Plan 1: Zentrum der Stadt Krasnodar* im Bildteil zeigt die Severnaja-Straße und ihre Umgebung) Obwohl die gesprayten Bilder längst weg sind, sind diese und auch die unvergessliche Aktion selbst noch immer in Lěša's Gedächtnis präsent. Die Besetzung des Ortes mit Street-Art ist aufgehoben worden, indem sie entfernt wurde. Der Ort und die Erinnerung sind aber für Lěša gegenwärtig. Vermutlich wird er sich auch daran erinnern, wenn sich diese Filiale einmal nicht mehr an diesem Ort befindet, oder gar die Straße anders verlaufen oder es dieses Haus nicht mehr geben wird. Auch die Bezeichnung „die Aktion bei der Beeline-Filiale“ wird wahrscheinlich weiter existieren.

7.7 Ein kleines Kästchen

Geheime Orte gibt es für Street-Art-KünstlerInnen viele. Schließlich sollen die Arbeiten möglichst lange an einer Stelle existent sein, weswegen oft die ausgefallensten Stellen ausgewählt werden. Die folgende kurze Schilderung handelt von einem besonders originellen „Versteck“ für ein Street-Art-Element.

„Lěša, Nikita, Violetta und ich spazierten die Krasnaja-Straße entlang und unterhielten uns über Street-Art. Plötzlich öffnete Lěša mit verschmitztem Gesichtsausdruck ein kleines, weißes Kästchen, das an einem Haus angebracht war. Das Kästchen hatte einen elektrischen Schalter eingebaut, auf der Innenseite des Türchens war ein Tag [Anm. eine Unterschrift] angebracht. Kichernd sagte Lěša: „Das ist unser kleines Geheimnis!““ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag, 25. 5. 2010, mit Lěša)

Dieses Beispiel zeigt, dass auch kleine Flächen erinnerungsträchtige Orte sein können, zu denen Personen einen speziellen Bezug aufgebaut haben und diese immer wieder besucht werden, um sich zu vergewissern, dass sich diese Stelle nicht verändert hat. (*Plan 1: Zentrum der Stadt Krasnodar* im Bildteil zeigt die Krasnaja-Straße und ihre Umgebung)

7.8 Gefährliche Orte

Als gefährlich sind viele Street-Art-Aktionen zu betrachten, denn Gefahren lauern fast überall. Seien es Polizisten, die hinter all den Ecken stehen könnten, HausanrainerInnen, die ihre Fassaden mit allen Mitteln verteidigen wollen, oder hoch gelegene Stellen, wo die Gefahr besteht, dass Street-Art-KünstlerInnen abstürzen oder sich anderwertig verletzen könnten. Die folgenden zwei kurzen Beispiele veranschaulichen, welche Risiken und Gefahren das *place making* durch Street-Art birgt. Nachdem ich Nikita und Saša beim

Sprayen zuschauen durfte, fragten mich die beiden, ob ich noch zum *Taggen* mitkommen wolle. Natürlich bejahte ich diese Frage und wir marschierten los. Praktisch an jeder Ecke setzten sie mit Sprühdose oder Markierungsstift ihre Zeichen.

„Bei einer Brücke, die über eine stark befahrene Straße führt, stieg Saša, der etwa 1,60 m groß ist, über das Geländer, um dort (sichtbar nur für die Autos unten) sein Tag anzubringen. Bei einigen Bewegungen, die er machte, stockte mir der Atem. Ich hatte Angst, er würde gleich abstürzen. Schließlich hielt er sich nur mit einer Hand am Geländer fest. Etwa sieben Meter weiter unten fuhren die Autos. Ich überlegte wirklich, was ich machen sollte, immerhin war ich die einzige volljährige Person hier. Glücklicherweise stieg Saša dann zurück über das Geländer und ich konnte durchatmen.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag 30.4. 2010, mit Nikita und Saša)

Nachdem ich Saša erst an diesem Tag kennengelernt hatte, war ich mir nicht sicher, ob er immer solche atemberaubenden Aktionen machte, oder ob er das getan hatte, um mich zu beeindrucken. Als ich ihn fragte, ob er öfter etwas riskiert, gab er an, immer so zu handeln, das sei normal für ihn. Ich hatte den Eindruck, dass Saša wild entschlossen ist, dauernd seinen Mut und seine Verrücktheit unter Beweis zu stellen. Wochen davor hatte ich mich alleine mit Nikita getroffen, der mir ruhig und höflich seine Arbeiten gezeigt hatte, unbedingt die Tickets in der Straßenbahn bezahlen wollte und angab, das *Taggen* als unnötig und als Verschandlung zu empfinden. Seine Einstellung zum *Taggen* hatte er durch die Bekanntschaft mit Saša offenbar grundlegend geändert, vermutlich um in Sašas Truppe mitzumachen. An diesem Tag wollte er wohl besonders Saša seine Bereitschaft und seinen Mut beweisen und stieg auch über dieses Geländer.

„Ich hatte kein gutes Gefühl, als auch Nikita über dieses Brückengeländer stieg. Als er weiter nach unten kletterte und auf ein breites, aber dünnwandiges, sehr altes Blechrohr treten wollte, schrien Saša und ich gleichzeitig auf und hielten ihn davon ab. Zum Glück ist er gleich zurückgeklettert. Ich bin mir sicher, das Rohr wäre gebrochen und er wäre in die Tiefe gestürzt.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag 30.4. 2010, mit Nikita und Saša)

Auch Aleksej erzählte mir von ähnlichen Aktionen. Er zeigte mir Fotos von einer Fabrik, an der er unter dem Dach in schwindelerregender Höhe seinen Schriftzug angebracht hatte. Aleksej erzählte, dass er dort außen hinaufgeklettert sei, weil er keinen Zugang zum Inneren dieser Fabrik gehabt habe. Im Nachhinein sei er stolz auf sich gewesen, dass er es bis oben geschafft hatte.

Nach der atemberaubenden Kletterei auf der Brücke begleitete ich Saša und Nikita weiter. Saša verhielt sich andauernd sehr „cool“. Zu mir war er notgedrungen höflich, aber sonst zeigte er vor nichts und niemanden Respekt. Nikita gab er wiederholt Anweisungen, wie er Schriftzüge schwungvoller gestalten könne oder wo er *Tags* anbringen solle.

„Als wir an einer Polizeistation vorbeikamen, erzählte er Nikita, wie er es anstellen möchte, dort nachts viele Tags anzubringen. Aus Übermut malte er dann schließlich gleich ein Tag direkt auf einen Pfosten vor der Station. Ich bin dann schnell weitergegangen und habe ein paar Meter weiter auf die beiden gewartet. Probleme mit der russischen Polizei wollte ich ja eigentlich keine bekommen.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag 30.4. 2010, mit Nikita und Saša)

7.9 Ein inoffizieller Ort des Gedenkens in der Stadt

Auf einer Betonmauer am *Zaton*, der Uferpromenade, die entlang des Kuban'-Flusses verläuft, entdeckte ich ein Stück Mauer, welches über und über mit Bildern und dem Namen von Viktor Coj beschriftet und bemalt war. Coj war Sänger der berühmten sowjetischen Rockgruppe *Kino*, die in den 1980er Jahren Zigtausende Anhänger hatte; nicht zuletzt ihrer Texte wegen, in denen die Band Veränderungen und Verbesserungen für die Menschen in der Sowjetunion forderte. Der Sänger war vor allem für junge Menschen ein Hoffnungsträger und eine Quelle der Inspiration und Kraft. Als Coj am 15.8.1990 mit seinem Auto verunglückte, sollen sich Dutzende Jugendlicher in der Sowjetunion das Leben genommen haben. Die Musik der Gruppe *Kino* ist bis heute in Russland beliebt und bekannt. Dass der verstorbene Musiker auch unter Krasnodarer Jugendlichen bis zum jetzigen Zeitpunkt ein Idol geblieben ist, beweist diese Wand. Unterschiedliche Personen, darunter vermutlich auch solche, die sonst nicht im Street-Art-Bereich tätig sind, haben diese gemeinsam gestaltet, ohne sich gegenseitig zu kennen. An den Farben und unterschiedlichen Stiften, Markern und Sprühlacken erkennt man, dass diese Gedenkwand über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden ist. Viele verschiedene Personen haben auf dieser Wand mit ihrem echten oder Street-Art-Namen unterschrieben, kurze Botschaften an Coj angebracht oder Cojs Namen, Auszüge aus Liedtexten oder Titel von Platten und Liedern an die Wand geschrieben. So steht dort etwa „Viktor Coj lebt“, „Kino für immer“, „Berührt diese Wand nicht“, „Viktor Coj, ich liebe dich“ oder „Viktor Coj, wir danken dir.“ Auch gemalte Sonnen, dem Symbol von Coj und der Gruppe *Kino* sowie Porträts von Viktor Coj lassen sich finden. Dieser Ort ist ein inoffizieller Gedenkort vieler Jugendlicher für einen verstorbenen Star. Menschen kommen hierher, um Viktor Cojs zu gedenken und ihn zu ehren. Im Gegensatz zu offiziellen Gedenkortern ist hier jede/r eingeladen, seinen eigenen Beitrag hinzuzufügen und den Gestaltungsprozess aktiv aufrechtzuerhalten und weiterzuführen. Diese Wand stellt für mich eines der eindrucksvollsten und gleichzeitig berührendsten Beispiele für *Place-Making*-Prozesse durch Street-Art in Krasnodar dar. Unterschiedliche Personen haben dazu beigetragen, dieser Fläche im Stadtraum eine ganz besondere Bedeutung zuzuschreiben. Indem sich Menschen in den Raum eingeschrieben haben, hat sich aus einer nichtssagenden, grauen,

betonierten Fläche ein sehr bedeutungsvoller Ort entwickelt. (Fotos von der Viktor-Coj-Gedenkwand im Bildteil, *Plan 1: Zentrum der Stadt Krasnodar* im Bildteil zeigt die Uferpromenade *Zaton* und ihre Umgebung)

7.10 Forschungsbeispiele für umkämpfte Orte (*contested places*)

Jugendliche Street-Art-KünstlerInnen bewegen sich in einem komplexen Machtfeld. Einerseits konkurrieren einige mit anderen KünstlerInnen und Gruppen um die Präsenz an den besten Stellen in der Stadt. Um sich selbst an den beliebtesten Wänden der Stadt zu behaupten ist es oft vonnöten, Arbeiten anderer Street-Artists zu übermalen (*perebit'*; wörtlich: „überdecken“, „sich ins Wort fallen“), denn geeignete Flächen sind Mangelware. Andererseits haben alle Street-Art-KünstlerInnen in Krasnodar gemein, dass sie den Möglichkeiten bzw. Unmöglichkeiten (Verboten, Restriktionen) der Stadt und deren Verwaltung unterworfen sind. Viele jugendliche Street-Art-KünstlerInnen wollen auch an den zentralsten Plätzen der Stadt mit ihren Arbeiten präsent sein und versuchen, die strengen Strukturen des städtischen Systems zu untergraben. Die Stadtverwaltung reagiert darauf wiederum mit erhöhter Polizeipräsenz, harschen Strafen und ständigen Street-Art-Entfernungsarbeiten. Auf diese Weise versucht die Stadt, die Street-Art-KünstlerInnen einzubremsen. Weil sich die meisten Street-Art-KünstlerInnen in einem doppelten Machtfeld bewegen, nämlich jenem der Konkurrenz unter den KünstlerInnen und dem zweiten, viel mächtigeren, dem der Stadtverwaltung, kann man diese Situation eigentlich als doppelt umkämpften Schauplatz bezeichnen. Diese Situation betrifft aber auch nicht alle Street-Art-KünstlerInnen, da sich manche Personen, wie beispielsweise mein Forschungspartner Aleksandr, aus beiden Machtfeldern heraushalten. Denn Aleksandr ist nicht auf glatte Oberflächen angewiesen, weswegen er ganz individuelle Plätze für sich auswählt. Mit der Stadtverwaltung hatte er bisher auch keine Probleme, weil sich das Anbringen von künstlerischen Postern offensichtlich größerer Toleranz und Akzeptanz erfreut, als etwa das Graffitimalen mit Sprühlacken. Im Machtfeld des doppelt umkämpften Schauplatzes bewegen sich also vor allem jene KünstlerInnen, die mit Lacken sprühen.

Als eine wahre Bedrohung für das gesellschaftliche Zusammenleben in Krasnodar betrachte ich die vielen rechtsradikalen Schmierereien und Schablonengraffiti, die überall in der Stadt verteilt zu finden sind. Die Schablonengraffiti, die für das rassistische Spiel *rusigra* und für die nationalistische Gruppierung *Za Rus'* (für die Rus') Werbung machen, sind es, die ich am öftesten in der Stadt gesehen habe. Es wäre zu wünschen, wenn sich

die polizeiliche Verfolgung und Kontrolle in Zukunft verstärkt auf Personen konzentrieren würden, die rassistische Parolen und Zeichen anbringen.

7.10.1 „Die Innenhöfe lassen wir uns nicht nehmen!“

Das folgende Beispiel zeigt, dass die Verbote und Verschärfungen, welche die Stadtverwaltung verhängt, die Jugendlichen nicht unbedingt zu Protestreaktionen verleitet, sondern sich die KünstlerInnen einfach nicht aus bestimmten Gegenden verbannen oder verscheuchen lassen wollen. Die Jugendlichen wollen nicht hinnehmen, von der Stadtadministration aus der Innenstadt ausgegrenzt zu werden. Die Krasnaja-Straße, von der bereits mehrmals die Rede war, stellt das Zentrum der Innenstadt dar. Entlang dieser Straße befinden sich seit einigen Jahren viele Einkaufsmöglichkeiten und Cafés. Die Hausfassaden wurden großteils renoviert und auf das Gesamtbild dieser Flanierstraße wird in letzter Zeit sehr geachtet. (Fotos der Innenhöfe im Bildteil, *Plan 1: Zentrum der Stadt Krasnodar* im Bildteil zeigt die Krasnaja-Straße und ihre Umgebung)

„Dima und Ženja erzählten mir, dass es früher dort nicht so viele Geschäfte gegeben hat. „Wir haben dort dauernd gesprayed, es gibt dort super Hinterhöfe und gut geeignete Wände, außerdem ist das einfach das Zentrum der Stadt. Es war „in“, dort zu sprayen. Jetzt ist alles total aufgepeppt worden und überall steht die Polizei. Sie haben echt viele Kameras angebracht. In den Innenhöfen bleiben wir aber trotzdem! Die lassen wir uns nicht nehmen!““
(Feldforschungsaufzeichnungen vom Mittwoch, 25.3. 2009, mit Dima und Ženja)

Obwohl es schwierig und gefährlich geworden ist, direkt auf der Krasnaja-Straße Street-Art-Elemente anzubringen, erzählten Dima und Ženja, dass sie nach wie vor in den Innenhöfen entlang der Krasnaja-Straße sprayen. Man müsse aber dort auch sehr aufpassen, meinten sie. Denn auch dorthin kämen Polizeipatrouillen; erlaubt ist das Anbringen von Street-Art schließlich nirgendwo. An die Fassaden direkt an der Krasnaja-Straße traue sich allerdings fast niemand heran, die seien auch gut bewacht und die Arbeiten würden nach sehr kurzer Zeit verschwinden. Ženja sagte, es sei auch sehr schade um das Geld, wenn die Arbeiten so schnell entfernt würden, weil er pro Woche etwa 1000 Rubel (ca. 22 Euro) für Sprühfarben ausbe. Auch deswegen wünsche er sich, dass die *Pieces* (Slangausdruck für aufwändige, großflächige, gesprayed Arbeiten) länger bestehen bleiben. Er betonte mehrmals, dass Street-Art für ihn nicht Ausdruck von Protest sei, sondern ihm das Sprayen „draußen“ einfach gefalle. Die Innenhöfe entlang dieser Straße sind wirklich sehr interessant, weil sie nur wenige Meter von der beliebtesten Einkaufs- und Flaniermeile entfernt liegen. Viele dieser Innenhöfe sind über und über mit Street-Art-Elementen ausgemalt bzw. ausgeklebt. Trotz der intensiven Kontrolle der Krasnaja-Straße gelingt es vielen KünstlerInnen, so scheint es, sich in diesen Innenhöfen für ihre eigenen

Ideen und Gestaltungsvorstellungen Platz zu verschaffen (*place making*). Die KünstlerInnen riskieren zwar hohe Strafen, aber sie wenden sich gegen das Verbot, ihre Umgebung mitzugestalten und halten ihre Präsenz in den „contested arenas“ (Low, 2000, S. 184) aufrecht. Auch Lěša und seine Gruppe ließen sich eine Zeit lang von den Einschüchterungen durch Überwachungskameras nicht beeindrucken. Sie haben dort Street-Art-Elemente angebracht, wo es ihnen gefallen hat.

„Wir haben einfach überall gemalt, immer an den sichtbarsten Stellen, auch auf der Severnaja- und auf der Krasnaja-Straße. Vorher hatten wir uns zu Hause selbst Farben in Joghurtbechern zusammengemixt, neongelb, silber, usw., kannst du dir das vorstellen? Dann sind wir losgezogen. Wenn uns wo eine Wand gefallen hat, haben wir die verschönert und angemalt. [...] Wir hatten deswegen ständig Probleme mit der Polizei. Es war irre. Aber wir haben getan was wir wollten.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag, 25. 5. 2010, mit Lěša)

Als ich Lěša kennenlernte, hatte er schon mit Street-Art aufgehört und widmete sich nur mehr legalen Kunstformen. Der Ärger mit der Polizei ist ihm und seinen Freunden irgendwann zu viel geworden. Er ist aber ein glühender Fan der Street-Art geblieben.

„Früher, als wir noch auf der Straße gemalt haben, war das Leben lustiger und spannender. Dafür war es aber auch ein echter Stress, wir hatten ständig Ärger. Dauernd hat jemand angerufen und uns vor irgendetwas gewarnt. Außerdem wurden wir gesucht. [...] Wir befinden uns jetzt auf einer anderen Ebene und beschäftigen uns mit Astralgraffiti.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag, 25. 5. 2010, mit Lěša)

7.10.2 (II) legale Wände

An dieser Stelle soll nun analysiert werden, warum keine legalen Wände zur Verfügung gestellt werden. Während meiner Forschung entstand der Eindruck, dass die Stadtadministration sowie viele BürgerInnen eine legale Möglichkeit für Street-Art als etwas Unnötiges erachten. Nona Šachnazarjan bestätigte meine Vermutung, dass viele der Ansicht sind, dass Street-Art ohnehin keine angemessene Freizeitbeschäftigung darstellt und diese daher auch nicht durch eine partielle, räumliche Legalisierung gefördert werden sollte. Am Anfang meines ersten Aufenthalts in Krasnodar 2009 lernte ich zufällig Michail Kuznetsov³, einen Mitarbeiter der Abteilung für Jugendangelegenheiten der Krasnodarer Stadtduma kennen. Sein Interesse an der Meinung einer ausländischen Studentin über Krasnodar kam mir zu Gute und wir trafen uns zweimal. Ich fragte ihn Verschiedenes über Street-Art und warum es in der Stadt keine legalen Möglichkeiten dafür gebe. Er sagte, er sei der Ansicht, dass es den Jugendlichen um Illegalität und Anarchie ginge und sie so eine Einrichtung gar nicht annehmen würden. Da ich zu diesem Zeitpunkt noch keine Erfahrungen mit Street-Art-KünstlerInnen in Krasnodar gemacht hatte und noch keine

3 Name von der Autorin geändert

eigenen Informationen hatte, konnte ich nichts Gegenteiliges entgegensetzen und beweisen. Kuznetsov scheint sich für Jugendliche zu engagieren, immerhin hat er ein Ausgehlokal für junge Leute gefördert und zeigte sich an meiner Arbeit über Street-Art interessiert. Trotzdem konnte ich Kuznetsov nicht davon überzeugen, dass die Legalisierung von Street-Art an einigen Plätzen in der Stadt eine gute Sache wäre. Als ich ein Jahr später viele Erfahrungen gesammelt hatte und ihn anrief, bot er mir nur die Begleitung zu einem Parteitreffen, aber kein persönliches Gespräch mehr an.

Wie schon an früherer Stelle erwähnt worden ist, vermutet Nona Šachnazarjan, dass die Stadtadministration Angst vor Kontrollverlust hat, falls solche neuen Plätze für Jugendliche zur Verfügung gestellt würden. Sie glaubt, dass die Stadtverwaltung Street-Art für einen Herd anarchistischer, revolutionärer und amerikanischer Ideen hält. Diese neuen Räume wären schwer zu kontrollieren und befänden sich schließlich nicht in einer Institution, sondern auf offener Straße. (Nona Šachnazarjan, am 30. 3. 2011 per E-Mail)

„Meiner Meinung nach liegt das daran, dass Graffiti und Street-Art hier nicht als Kunstform gesehen werden, sondern als Hooliganismus. Ich denke, dass das noch Reste des diktatorischen, sowjetischen Denkens sind. Das sowjetische Paradigma „alles, was nicht erlaubt ist, ist verboten“ hat sich erhalten.“ (Ibd.)

Nachdem es solche von Jugendlichen angeeigneten Räume aber illegal ohnehin bereits gibt, müssten diese eigentlich nur mehr offiziell anerkannt, verbessert und erweitert werden. Schließlich gibt es in Krasnodar viele unsanierte, graue Flächen, die, sobald legal freigegeben, von den Jugendlichen auf legale Weise individualisiert, erprobt und kreativ verändert werden könnten. Die Forschung ergab, dass alle befragten Jugendlichen, die in Street-Art-Tätigkeiten involviert sind oder waren, die Bereitstellung einer oder mehrerer legaler Möglichkeiten als sehr positiv bewerten würden, obwohl einige sagten, dass sie zusätzlich sicher auch noch andere Plätze nutzen würden, die ihnen gefallen. Keiner der Jugendlichen glaubt aber an die Verwirklichung eines solchen Projekts. Freilich würden nicht alle KünstlerInnen nur die legalen Möglichkeiten nutzen, das haben einige selbst gesagt, aber würden sich Verbote lockern, wäre der Reiz der Gefahr auch nicht mehr so interessant. Aleksandr meinte, dass Protestaktionen und das Sprühen auf schönen Fassaden das Resultat davon seien, dass alles verboten ist. Saša, der vor meinen Augen schöne Fassaden mit Tags „verziert“ hat, meinte, dass ihm das Gebäude so besser gefalle und er außerdem grundsätzlich Zerstörung gutheißt. Aleksandr könnte recht haben, dass

umfassende Verbote und in diesem Falle das Ignorieren des urbanen Phänomens Street-Art zu solchen zerstörerischen Handlungen führen.

„Lěša klagte, dass es woanders legale Wände gibt, aber in Krasnodar werde das nicht passieren. „Man bräuchte riesige Flächen, dann könnte ich dort all meine Kunstwerke verwirklichen. Große Zeiten wären das, viele Leute würden hierher kommen um zu malen.““ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag, 25. 5. 2010, mit Lěša)

Lěša sah sich vor einiger Zeit gezwungen, seine Street-Art-Tätigkeiten einzustellen. Obwohl ihm der Adrenalinkick erwischt zu werden, schon gefallen hat, würde er auf jeden Fall freigegebene Flächen für seine Arbeiten nutzen. Mit leuchtenden Augen erzählte er davon, dass er gerne in der Stadt Rembrandt mit Airbrush-Technik nachmalen würde und die Stadt ein Zentrum der Kunst werden sollte. Aleksej ist wie auch alle anderen Forschungspartner der Meinung, dass es legale Plätze geben sollte, an denen in Ruhe geübt und etwas ausprobiert werden kann.

„Ich fragte Aleksej, ob es genug Plätze gibt, wo man in Ruhe malen kann? „Nein!“ antwortete er. „Legale Flächen gibt es nur einmal im Jahr wenn das Festival stattfindet, das ist schlecht. Es sollte Übungsräume geben.“ Ich fragte ihn, ob er glaubt, dass es bald legale Wände außerhalb des Festivals geben wird. „Die Stadtadministration macht das ja sowieso nicht und außerdem wollen doch nicht alle am selben Ort malen, sondern eigentlich überall! Keiner beschäftigt sich mit der Schaffung solcher Möglichkeiten, weil die Stadtadministration solche Räume auch nicht begrüßt. Keiner braucht diese Räume, nur die Sprayer selbst.““ [Anm. und das ist ein verschwindend kleiner Teil der Bevölkerung] (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 3. 6. 2010, mit Aleksej)

Freilich kann kaum verlangt werden, Street-Art überall in Krasnodar zu legalisieren. Ich bin aber der Meinung, dass es gut wäre, wenn es außer dem jährlich stattfindenden Street-Art-Festival auch legale Flächen geben würde, an denen ein ohnehin bereits existierendes Phänomen offen praktiziert werden könnte. Ich würde es befürworten, wenn Street-Art nicht durch polizeiliche Abschreckung vollkommen illegalisiert und gesellschaftlich allgemein abgelehnt werden würde. Sinnvoll wäre, vor allem minderjährigen Jugendlichen zumindest eine größere Fläche anzubieten, an der sie diese Tätigkeit legal ausüben könnten.

7.10.3 Das Street-Art-Festival „Frischer Wind“

Einmal im Jahr wird in Krasnodar ein Street-Art-Festival veranstaltet, welches den schönen Namen „Frischer Wind“ (*Svežyj Veter*) trägt. Leider hatte ich nie das Glück, das Festival persönlich zu besuchen, daher kenne ich diese Veranstaltung nur aus Erzählungen. Maksim und Aleksej haben mir ausführlich darüber berichtet. Obwohl dieses Festival nur einigen wenigen Auserwählten in Krasnodar die einzigartige Möglichkeit bietet, legal zu arbeiten, passt die Thematik des Festivals in den Abschnitt über die umkämpften Orte. Warum auch das Festival ein umkämpfter Ort ist, soll im Folgenden analysiert werden.

Maksim sagte mir, dass er schon mehrmals selbst teilgenommen und auch schon als Jurymitglied beim Festival mitgewirkt hat. Er meinte, dass nur zehn TeilnehmerInnen ausgewählt und die Themen von der Stadtverwaltung fix vorgegeben werden.

„Wir saßen auf einer Parkbank in der Nähe eines Sportplatzes und Maksim erzählte mir dort alles, was er zu den Festivals in Krasnodar wusste. [...] „Sie [Anm. die Stadtverwaltung] geben immer den Rahmen vor und wir können nichts mitbestimmen. Das sind Themen wie: Liebe, Sport, Familie, Freundschaft, Toleranz, Schule. Das ist doch furchtbar langweilig. Heuer haben sie zwei Busse zum Bemalen zur Verfügung gestellt. Vorher mussten wir Skizzen vorlegen, dann sagten sie wieder: Nein, das inkludiert zu wenig Freundschaft, das ist zu wenig positiv usw. Man kann ihnen fast nichts recht machen.““ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 20.5. 2010, mit Maksim)

Maksim erzählte mir, dass ein anderes Team einen Wal auf einen Bus gemalt habe. Er habe letztendlich, nachdem alle vorherigen Skizzen nicht Recht gewesen seien, Kühe auf seinen Bus gemalt. Fotos von diesem Bus sind im Bildteil zu sehen.

„Das hat ihnen dann auch nicht gefallen“, sagte Maksim. „Das ist doch die kubanskaja burënka [Anm. eine Krasnodarer Milchmarke, die mit einer Kuh auf der Packung wirbt], das ist doch Heimat und total positiv!“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 20.5. 2010, mit Maksim)

Nachdem er seinen Unmut über die eingeschränkte künstlerische Freiheit bei den Festivals kundgetan hatte, schwärmte er von großen, internationalen Street-Art-Festivals, die es anderswo gebe und wo man machen könne, was man wolle. Gut finde er an den Krasnodarer Festivals allerdings, dass die KünstlerInnen im Endeffekt alle übriggebliebenen Farben behalten dürften, obwohl er meinte, dass immer sehr schlechte gekauft würden.

„Auf meine Frage, warum die Stadtadministration solche Festivals organisiert, antwortete Maksim: „Da geht es um pokazucha [Anm. einem Slangwort, das „schaut her, wir machen was“ bedeutet.] Die machen das doch nur, damit sie das Thema Jugend wieder einmal für ein Jahr abhaken können. [...] Festivals und Feiertage laufen immer nach einem Schema ab und sind recht oberflächlich. Man könnte mit einem Luftballon hergehen und mit einer Nadel den Ballon [Anm. er meint die Festivals und Feiertage] zerstechen, die Oberfläche würde platzen und alle würden sehen, dass das alles nur ein Schauspiel war.““ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 20.5. 2010, mit Maksim)

Aleksejs Meinung über dieses Festival ist eine ähnliche. Er finde es auch nicht gut, dass Themen vorgegeben seien, schließlich sollten die Leute doch selbst entscheiden können, was sie machen wollen. Außerdem kritisierte er, dass nur geübte Personen zugelassen würden, weswegen AnfängerInnen gar keine Chance hätten, Street-Art-Techniken einmal auf legalem Boden auszuprobieren. Insgesamt seien die staatlichen Festivals aber trotzdem schon ein wenig besser geworden, so Aleksej.

„Warum laden sie [Anm. die Stadtadministration] nicht einmal Moskauer Sprayer ein? Das würde doch auch nur 10.000 Rubel (ca. 220 Euro) kosten. Die könnten ganz anders ein Festival aufziehen. Die Festivals müssten von Sprayern zumindest mitorganisiert werden. Außerdem sollten sie auch bessere Farben zur Verfügung stellen. Am besten sind überhaupt die privaten

Festivals. Da gab es ein Sportgeschäft, das hieß „stuff“, die haben coole Feste organisiert, da gab es auch Skatebahnen, gute Farben usw.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 3. 6. 2010, mit Aleksej)

Auf meine Frage, warum diese Festivals jährlich organisiert werden, antwortete Aleksej ganz ähnlich wie Maksim:

„Damit sie sagen können, wir haben ein Festival gemacht! Die folgen alle nur den Anweisungen der Höheren. Die Jugendabteilung hat das zu erfüllen, was die Stadtadministration vorschreibt, die machen das, was ihnen der Staat diktiert. Und der Staat sagt eben, macht irgendwas für die Jugend. Dann machen sie ein schlechtes Festival und können diesen Punkt dann abhaken.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 3. 6. 2010, mit Aleksej)

Nikita erzählte mir hingegen, dass er die Festivals sehr cool finde, dass dort die Meister sprays würden und dass es sein Traum sei, dort eines Tages mitmachen zu können. Saša teilte mir mit, dass er sich schon mehrfach beworben habe, aber noch kein einziges Mal mitmachen durfte. Das einmal jährlich stattfindende Festival ist zwar ein Beweis dafür, dass das Interesse an Street-Art seitens der Stadtverwaltung gegeben ist, aber einige meiner Forschungspartner beklagten die begrenzte Teilnehmerzahl und die stark zensurierten Themen, nach denen während des Festivals gearbeitet werden muss. Auf diese Weise ist auch dieses Ringen um die einzigen legalen Flächen in Krasnodar eine “contested arena” (Low, 2000, S. 184).

7.11 Die beliebtesten Street-Art-Orte

In diesem Abschnitt soll der Frage nachgegangen werden, warum manche Stellen in der Stadt unter Street-Art-KünstlerInnen besonders beliebt sind. Ich habe versucht herauszufinden, was diese Stellen von anderen Stellen im öffentlichen Raum unterscheidet und welche Grundvoraussetzungen diese erfüllen müssen, damit sie zu stark frequentierten Street-Art-Orten werden. Stets habe ich die Forschungspartner darauf angesprochen, wie diese Plätze ausgewählt werden, wenn sie nicht von sich aus davon erzählt haben.

Aleksej erzählte mir, dass sich die Leute an gewissen Orten ständig gegenseitig übermalen, weil es nicht ausreichend geeignete Flächen in Krasnodar für Street-Art gibt. Er meinte, dass Stellen dann besonders gut geeignet sind, wenn die Oberfläche passt, die Polizei dort nicht kontrolliert, sich keine Nachbarn aufregen und wenn diese Stellen von außen uneinsehbar sind. (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 3. 6. 2010, mit Aleksej) Er meinte, dass die sehr beschränkten finanziellen Möglichkeiten der Grund seien, warum es generell eher wenig Street-Art in Krasnodar gebe. Gute Sprühfarben, aber auch andere Arbeitsmaterialien wie Papier und Acrylfarbe wären für viele, die gerne Street-Art-Elemente in der Stadt anbringen würden, unleistbar, so Aleksej. Es gibt einige Plätze in

der Stadt, an denen sich Street-Art-Arbeiten konzentrieren, wenn natürlich immer wieder auch vereinzelte Arbeiten zu finden sind. Die Größe oder die Anzahl der Arbeiten sind nicht entscheidend für die Frage der Bedeutung dieser Orte, denn jeder noch so kleine durch eine soziokulturelle Handlung veränderte Ort ist wichtig für bestimmte Personen. Die anschließend beschriebenen beliebtesten Street-Art-Orte zeichnen sich schlichtweg durch eine hohe Dichte an Arbeiten aus.

„Wie alle anderen Künstler, fragte ich auch Aleksej, wo er in Krasnodar gerne malt und welche Street-Art-Orte er noch kennt. Er antwortete dann, dass jeder so seine Plätze hat. Er erzählte, beim Stadion finde man viele rechtsradikale Graffitis, die zähle er aber nicht zu Street-Art, die seien gänzlich anders motiviert. [Anm. Diese Arbeiten habe ich im Jahr 2009 selbst gesehen und fotografiert] Er sagte, es wäre am einfachsten, die bestehenden Plätze aufzusuchen, interessanter sei es aber, Ort zu suchen, wo noch keiner ist oder war. Ich fragte ihn noch, wie er herausfindet oder erfährt, wo neue Stellen sind, an denen man gut malen kann. Er meinte dann, dass er diese Stellen selbst sucht und findet oder andere Leute ihm davon erzählen. Bei neuen Plätzen müsse man immer aufpassen, weil man die dortigen Gefahren [Anm. Polizei, Nachbarn, Absturzgefahr u. ä.] schließlich noch nicht kennt.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 3. 6. 2010, mit Aleksej)

7.11.1 Der Sportplatz im Jubilejnyj Rajon (Jubiläumsbezirk)

Bereits während meines ersten Forschungsaufenthalts im Frühjahr 2009 waren mir die vielen bunten Wände, die rund um einen asphaltierten Sportplatz im Krasnodarer Jubiläumsbezirk gelegen sind, aufgefallen. Der Sportplatz gehört zu einer nahegelegenen Schule, die besprühten und bemalten Wände gehören einerseits zu einer Lagerhalle und stellen andererseits die Rückseite einer Abgrenzung zu neu gebauten Hochhäusern dar. Diese Wände liegen am westlichsten Ende des Jubiläumsbezirks, der selbst eine Halbinsel darstellt und vom Kuban'-Fluss umschlossen wird. Der Sportplatz wird vom Fluss nur durch die stark befahrene Straße *Ulica 70i Let Oktjabrja* (70-Jahre-Oktoberstraße) getrennt. Östlich dieses Sportplatzes erstreckt sich ein Meer aus dutzenden, hohen Plattenbaugebäuden. FußgängerInnen gehen an diesen Wänden kaum vorbei, der Sportplatz selbst wird fast nie für sportliche Zwecke genutzt. Die MitarbeiterInnen der Lagerhalle scheinen sich nicht darum zu kümmern, was auf der Rückseite des Gebäudes geschieht. Laut den Erzählungen von Maksim und eigenen Beobachtungen findet man dort schon seit einigen Jahren viele bunte Street-Art-Arbeiten. Da ich während des zweiten Aufenthalts in Gelnähe zu diesen Wänden gewohnt habe, konnte ich deren kontinuierliche Veränderung beobachten. Auf dem Platz vor diesen Wänden stehen Metallstangen, deren hellblauer Lack abblättert und irgendwelche Spielfelder markieren. Zwischen den Betonplatten wachsen Grasbüschel, Büsche und Bäume säumen den Platz.

Als ich mit Maksim durch den Jubiläumsbezirk gegangen bin, führte er mich auch zu diesen Wänden, er selbst, sagte er, würde dort aber nicht arbeiten.

„Wir gingen weiter zu diesem Sportplatz, den ich eigentlich schon lange gekannt habe. Ich sagte aber nichts, weil ich dachte, er würde mir sonst vielleicht nichts mehr zeigen wollen. Und schließlich gab es noch genug Plätze, die ich nicht kannte. Maksim erklärte mir, dass hier alle zwei Wochen andere Arbeiten zu finden waren, weil der Platz so beliebt sei. Zufällig stand gerade eine Gruppe von etwa acht Burschen im Alter von zwölf Jahren dort, die mit billigen Sprühlacken ein bisschen herumprobierten.

Ich biss mir auf die Lippen, denn ich war so oft hierhergekommen und nie habe ich jemanden getroffen, der gerade arbeitete. Jetzt war ich mit dem bekanntesten Street-Art-Künstler der Region unterwegs und hatte keine Möglichkeit auch auf die Gruppe zuzugehen und mit ihnen zu sprechen. Mich hätten auch diese noch kindlichen Anfänger interessiert.

Die Gruppe erschrak, als sie uns sah und versuchte ihre Sprühdosen zu verstecken, aber dann erkannten die Burschen Maksim und schrien: „Mak, willst du malen? Zeigst du uns was?“ Maksim schüttelte den Kopf: „Nein, jetzt nicht.““ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 20.5. 2010, mit Maksim)

Das Anbringen von Street-Art-Elementen dürfte deshalb dort möglich sein, weil diese Flächen kaum für andere Zwecke genutzt werden und außerhalb der Wohngebiete an einer verkehrsreichen Straße liegen. Der Sportplatz gehört zu einer Schule, die bemalten Wände aber zu einer Lagerhalle, vielleicht fühlt sich hier einfach niemand für diese Wände „zuständig“. Diese Wände sind von der Straße aus gänzlich einsehbar und da auch die Polizei diese Straße benutzt, sieht auch sie diese umgestalteten Wände. Aus der Reaktion der Burschengruppe geht hervor, dass sie durchaus darauf achten, wer sie beobachtet. Ich gehe davon aus, dass die Polizei an diesem Ort strafen oder zumindest Bestechungsgelder verlangen würde. (Fotos vom Jubilejnyj Rajon und dem Sportplatz im Bildteil, *Plan 2: Jubilejnyj Rajon* im Bildteil zeigt, wo sich der Sportplatz befindet)

7.11.2 Die Uferpromenade Zaton

Die Uferpromenade *Zaton* ist bereits mehrfach erwähnt worden, vor allem im Abschnitt *7.1 Nikita, Saša und die Mehrfachnutzung der Krasnodarer Uferpromenade* stand sie im Mittelpunkt. SkaterInnen, FischerInnen, Street-Art-KünstlerInnen, SpaziergängerInnen und andere NutzerInnengruppen suchen diese Promenade auf. Auch die detailliert beschriebene Gedenkwand für den verunglückten Rocksänger Viktor Coj befindet sich am Zaton. Die Uferpromenade liegt im Zentrum der Stadt am Kuban'-Fluss und wird von verschiedensten NutzerInnengruppen aufgesucht. Westlich dieser Promenade befindet sich ein Freibad mit dazugehörigem Wasserpark. Gleich daneben liegt der Park „30 Jahre Sieg“ (*Park Imeni 30-Letija Pobedy*), wo im frei zugänglichen Freilichtmuseum namens „Waffen des Sieges“ (*Muzej Oružija Pobedy*) Artillerien der roten Armee aus dem zweiten

Weltkrieg ausgestellt werden. Am späten Abend und in der Nacht ist die Promenade unbeleuchtet und daher wenig frequentiert. Deshalb ist die Möglichkeit überfallen zu werden gegeben und beim Anbringen von Street-Art-Arbeiten ist die Sicht schlecht. Die vorbeiführende Straße ist nur eine Zulieferstraße und daher kaum befahren, die Polizei fährt auch nicht oft dorthin. Mit Nikita und Saša war ich untertags dort, Nikita warnte mich zwar, dass die Polizei uns kontrollieren könnte, während der dort verbrachten Zeit ist diese aber glücklicherweise nicht gekommen. Hohe Betonstufen führen zum Wasser hinab, die Betonwände wurden mit vielen Street-Art-Elementen bunt gestaltet. Die glatten Betonflächen im Zentrum der Stadt sind unter Street-Art-KünstlerInnen heiß begehrt.

„Nikita zeigte mir dort die verschiedenen Arbeiten und kommentierte deren Stil und Qualität. Als ich ihn fragte, wie er zu diesem Ort steht, antwortete er, dass er das nicht so eindeutig sagen könne. Einerseits schätze er diesen Platz, weil er leicht zu erreichen ist und nicht riskant sei. Andererseits würde dort heute viel Müll gemalt und das gefalle ihm nicht. Mit seiner eigenen Arbeit war er aber auch nicht zufrieden.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag, 26.3.2010, mit Nikita)

Auch andere meiner Forschungspartner erzählten mir, dass sie beim *Zaton* Street-Art-Elemente anbringen. Aleksej etwa hat mit Freunden seiner Street-Art-Gruppe mit Malerwalzen einen großen „FL“ Schriftzug angebracht. „FL“ ist der Name dieser Gruppe und bedeutet *forever life*. (Foto von diesem Schriftzug im Bildteil) Die Gruppe „32 C“ hatte sich Ende April 2010 bereits eine ganze Wand für ihre Arbeiten gesichert. Saša hat mir erklärt, dass er ungern Arbeiten übermalt, am *Zaton* ginge es aber nicht anders, wenn man dort mit einer Arbeit vertreten sein möchte. Beim Anblick der großen Fläche, die nur von ihren eigenen Arbeiten geziert wurde, rief Nikita: „Alin [Anm. eigentlich Alien; Street-Art-Name von Saša], das ist unsere Wand! Unsere Pieces sind überall!“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Freitag 30.4. 2010, mit Nikita und Saša) Der Ausruf „unsere Wand“ ist ein schönes Beispiel für *Place-Making*-Prozesse und sprachliche Besetzung sowie Aneignung städtischer Flächen. (Fotos vom *Zaton* im Bildteil, *Plan 1: Zentrum der Stadt Krasnodar* im Bildteil zeigt die Uferpromenade und ihre Umgebung)

7.11.3 Entlang der innerstädtischen Eisenbahnlinie

Durch die Stadt Krasnodar führt ein weitreichendes Netzwerk von Eisenbahngleisen. Meistens sind sie mit Mauern, oft den Rückseiten von Häusern oder Garagen abgegrenzt. Gleise und Mauer werden oft von mehreren Metern Grünfläche getrennt, die Street-Art-KünstlerInnen nutzen, um zur angestrebten Stelle zu gelangen. Entlang der Gleise finden sich unzählige Street-Art-Arbeiten an den dort gelegenen Mauern, vermutlich befindet sich ein Großteil aller Arbeiten Krasnodars dort. Mehrere meiner Forschungspartner

erzählten mir, entlang der Eisenbahnlinien Arbeiten anzubringen. Aleksej meinte, dass es an den Eisenbahnen wirklich sehr viele Arbeiten zu sehen gebe und dass man dort ohne Furcht vor der Polizei oder vor Anrainern malen könne. Trotzdem will er dort nicht arbeiten, weil, so Aleksej, die Oberflächen so schlecht seien und die Umgebung ihm oft nicht zusage. Ich verstand, was er damit meinte, schließlich war ich zwei Monate zuvor mit Nikita gemeinsam einige Kilometer entlang der Eisenbahnlinien gegangen. Man muss immer wieder dem Kot von Straßenhunden und abgelagertem Müll ausweichen. Durchfahrende Züge wirbeln Staub auf und man hat an schmalen Stellen Angst, ein Zug könnte vorbeifahren. Es hat einen Grund, warum man hier vor der Polizei keine Angst haben muss: hierher kommt sie einfach nicht. Dort kann auch untertags beliebig lange gearbeitet werden, das Arbeiten in der Nacht wäre hier ohnehin keine gute Idee. Es gibt oft lange keine Möglichkeit, den Gleisen zu entkommen, nur etwa alle 300 Meter führt ein Türchen zurück in die Stadt. Interessant ist, dass Aleksej, Dima, Nikita und Ženja unabhängig voneinander das Anbringen von Street-Art entlang der Eisenbahngleise als legal bezeichnet haben, weil sich niemand beschwert. Die Stadtadministration dürfte weder Interesse noch die Möglichkeit haben, diese weitreichenden Flächen in der Stadt, an die kaum jemand hinkommt, zu kontrollieren. Die Street-Art-KünstlerInnen können zwar straffrei arbeiten, müssen aber die gegebenen Umstände akzeptieren. Dass ihre Arbeiten, wenn überhaupt, nur aus dem Zugfenster betrachtet werden, müssen sie ebenso billigen. (Foto im Bildteil, *Plan 3: Bahnhof, Eisenbahnstrecke* im Bildteil zeigt die innerstädtische Eisenbahnlinie und ihre Umgebung)

7.11.4 Baustellen

Weitere Flächen, die gerne von Street-Art-KünstlerInnen angeeignet werden, sind vorübergehend stillgelegte oder gänzlich aufgegebene Baustellen. Diese sind über ganz Krasnodar verteilt und aufgrund von Finanzierungsproblemen gibt es von diesen Investitionsruinen mehr als genug. Laut Aleksej eignen sich diese Baustellen für relativ ungestörte Street-Art-Tätigkeiten sehr gut. Er bevorzugt vor allem jene, die tatsächlich zur Gänze aufgegeben wurden, weil dort die Arbeiten nicht so bald hinter einem weißen Verputz verschwinden, so Aleksej.

„Es wird sehr viel gebaut und oft ist kein Geld zum Fertigbauen da, dann stehen die Gebäude leer. Das ist ideal für uns. Dort kann man in Ruhe arbeiten“, erzählt Aleksej; Ich frage ihn: „Aber wenn es doch fertig gebaut wird, dann werden die Wände und somit eure Arbeiten für immer übermalt, oder?“ „Ja das stimmt, aber dieser Faktor spielt überall mit“, so Aleksej.“ (Feldforschungsaufzeichnungen vom Donnerstag, 3. 6. 2010, mit Aleksej)

Grundsätzlich möchte er natürlich, dass seine Arbeiten von vielen Personen gesehen werden, aber er will nichts riskieren, weswegen er die Baustellen bevorzugt.

Es stellte sich also heraus, dass es tatsächlich Orte gibt, an denen das Anbringen von Street-Art zwar nicht offiziell erlaubt wurde, die Street-Art-KünstlerInnen aber dennoch in eingeschränktem Maße ungestört handeln können. Im Fall der genannten Beispiele gilt die Vermutung, dass diese Orte für andere Tätigkeiten irrelevant und unattraktiv sind, die AnrainerInnen sich nicht gestört fühlen, weswegen Street-Art an diesen Plätzen, so scheint es, geduldet wird. Die Gefahr, polizeilich bestraft zu werden, kann aber nicht unbedingt an all diesen Plätzen ausgeschlossen werden. (Fotos von Baustellen und Aleksejs Arbeiten im Bildteil)

8. Zusammenfassung

Die Forschungsbeispiele haben gezeigt, auf welcher vielfältigen Art und Weise Raum (*space*) von Jugendlichen und jungen Erwachsenen mittels Street-Art in Krasnodar produziert wird. Die Veränderung der städtischen Räume durch Street-Art-Tätigkeiten ist ein *Place-Making*-Prozess, in welchem Raum durch Ideen und Gestaltung individualisiert und dadurch angeeignet wird.

Für die theoretische Einbettung und Betrachtung der Feldforschungsergebnisse wurden unterschiedliche theoretische Konzepte verwendet. Die Theorie der Produktion des Raums von Henri Lefebvre eignet sich sehr gut, um die Veränderung der materiellen und sozialen Umgebung des städtischen Raums Krasnodars durch Jugendliche theoretisch zu betrachten. Die Jugendlichen, die Street-Art-Elemente anbringen, produzieren durch ihren körperlichen und geistigen Einsatz, durch ihre Anwesenheit in der Stadt und die Beteiligung an der Gesellschaft, durch ihr Wissen, ihre Intention, Motivation, Aktion, durch ihre Auseinandersetzung mit der städtischen Umwelt Räume. Dies erwähnen auch Setha Low und Denise Lawrence-Zúñiga und bezeichnen es als *embodied space*. *Place-Making*-Prozesse, wie sie von Low/Lawrence-Zúñiga, Gupta/Ferguson und Carter/

Donald/Squires erwähnt werden, werden zwar von Lefebvre nicht so konstatiert, sind aber meines Erachtens eine Folge der Produktion des Raums. Was Lefebvre als Sich-in-den-Raum-Einschreiben bezeichnet, ist mit *Place-Making*-Prozessen zu vergleichen, denn durch Handlungen schreiben sich Jugendliche in den Raum ein, durch die Kontextveränderung werden diese zu signifikanten Orten mit Geschichte. Handlung,

Benennung der Flächen sowie Diskurse einzelner Personen beeinflussen die Bedeutungsgebung von Orten maßgeblich. Aus dem allgemeinen Raum wird für ein Individuum ein persönlicher Ort der Erfahrung. Auch das theoretische Konzept der Kulturalisierung des Raums von Tim Ingold ist dem Sich-in-den-Raum-Einschreiben sowie den *Place-Making*-Prozessen ähnlich. Die Forschungsbeispiele gehen alle auf *Place-Making*-Prozesse, also die Bedeutungs- bzw. Kontextveränderung, Aneignung und das Sich-in-den-Raum-Einschreiben ein. Ganz besonders sind hier einige Fälle aus der Forschung hervorzuheben: Die drei Beispiele 7.2 *Aleksandrs Poster und Experimente über die Wahrnehmung von PassantInnen*, 7.3 *TOGS und der Wunsch nach Umgestaltung und Veränderung der städtischen Oberflächen* sowie 7.4 *Maksims bunte Zeichentrückfiguren bevölkern die Plattenbausiedlung* zeigen, dass die Künstler bewusst ihre Umgebung verändern, verbessern und sogar verschönern wollen. Auf unterschiedliche Weise veranschaulichen die Beispiele, auf welche Weise die Künstler die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen auf die Arbeiten und auf die Street-Art in der Stadt lenken wollen. Sie streben an, durch ihre Handlungen nicht nur die städtischen Räume zu verändern, sondern auch die Gesellschaft. Das Beispiel 7.7 *Ein kleines Kästchen* zeigt, dass die Größe einer veränderten Oberfläche nicht ausschlaggebend für die Kontextveränderung und für *Place-Making*-Prozesse ist. Für die Künstler, die sich diese kleine Fläche angeeignet haben, ist diese ein Geheimnis und eine große Freude. Zudem löst die Bestätigung, dass ihr Zeichen (*Tag*) noch dort ist, in ihnen ein Überlegenheitsgefühl gegenüber der Stadtadministration und der Polizei aus. Das Forschungsbeispiel 7.9 *Ein inoffizieller Ort des Gedenkens in der Stadt* zeigt, wie aus einer grauen Wand ein Ort des Gedenkens für den verstorbenen Sänger Viktor Coj geworden ist.

Die Theorien zum Raum von Henri Lefebvre und Doreen Massey, die den Raum als offen und dynamisch beschreiben und ihn nur in Zusammenhang mit sozialen Beziehungen und der Gesellschaft verstehen, sind wichtig für das Verständnis des Raums und dessen Konzeption in dieser Arbeit. Die Forschungsbeispiele demonstrieren diese Offenheit und Dynamik, denn die Räume verändern sich ständig, stehen unter vielen verschiedenen Einflüssen; theoretisch ist in ihnen alles möglich. Die Offenheit impliziert die Möglichkeit eines sozialen Wandels und ein unendliches Spektrum an Handlungen, die dort stattfinden können.

Die Charakterisierung des Orts von Doreen Massey, Martina Löw, Margaret Rodman und Tim Ingold eignen sich sehr gut, um in dieser Arbeit den Ort vom Raum abzugrenzen. Doreen Massey und Tim Ingold betonen die Dynamik und die diversen Einflüsse, die auf den Ort einwirken. Der Ort wird auch in dieser Arbeit nicht als vom Raum oder anderen Orten abgetrennt betrachtet, weil alle sozialen Beziehungen und der gesamte Stadtraum sowie dessen Konzeption auch auf einen einzelnen Ort wirken. Die Beispiele im Abschnitt 7.11 *Die beliebtesten Street-Art-Orte* zeigen, dass Street-Art dort möglich ist, wo bestimmte räumliche und gesellschaftliche Komponenten das zulassen. Im Abschnitt 7.11.1 *Der Sportplatz im Jubilejnyj Rajon* wird deutlich, dass sich für diese Fläche offenbar niemand zuständig fühlt, diese nicht anderwertig genutzt wird und daher eine Toleranz für Street-Art zu bemerken ist, die an anderen Stellen der Stadt nicht vorhanden ist. Der gesamte Stadtraum und die Gesellschaft wirken sich also auf einen einzelnen Ort und darauf aus, inwiefern und unter welchen Umständen *Place-Making*-Prozesse stattfinden können. Auch die anderen Beispiele 7.11.2 *Die Uferpromenade Zaton*, 7.11.3 *Entlang der innerstädtischen Eisenbahnlinie* und 7.11.4 *Baustellen* zeigen dies. Alle Street-Art-Orte, die in den Forschungsbeispielen genannt wurden, implizieren den Prozess und die ständige Veränderung, die Doreen Massey, Tim Ingold, Margaret Rodman und Martina Löw betonen. Die Veränderung kann vonseiten der Stadtgesellschaft, beispielsweise in Form von Street-Art-Entfernungsaktionen, oder von anderen Künstlern, die Arbeiten übermalen, evoziert werden. Dass eine Stelle in der urbanen Landschaft ihren speziellen Charakter durch den Aufenthalt und die Handlungen diverser Individuen erhält, wie es insbesondere von Ingold erwähnt wird, wird in den Forschungsbeispielen ebenso deutlich. Zum Beispiel hat der Künstler Maksim mit seinen bunten Comicfiguren (7.4 *Maksims bunte Zeichentrickfiguren bevölkern die Plattenbausiedlung*) einigen grauen Wänden im Jubiläumsbezirk einen neuen Charakter und eine neue Identität verliehen. Dass das Bezeichnende, beispielsweise ein Ereignis, das einem Ort einen Namen gegeben hat, lange erhalten bleiben kann, was vor allem Martina Löw betont, wird in den zwei Beispielen 7.5 *Aleksej und die Erinnerungen an mutige Aktionen* und 7.6 *Lěša und die Erinnerung an riskante Aktionen* verdeutlicht. Beide Beispiele zeigen, dass Namensgebungen für Orte auch individuell sind und oft nur ein oder zwei Personen bekannt sind. Die Bezeichnungen, die an die Aktionen erinnern, werden von Aleksej und Lěša nach wie vor verwendet, obwohl die Street-Art-Elemente selbst längst verschwunden sind.

Die theoretischen Konzepte zur Multiplizität des Orts, die vor allem von Doreen Massey und Margaret Rodman erarbeitet wurden, sind sehr gut geeignet, um auf die Vielschichtigkeit der Orte hinzuweisen. Nicht nur, dass geschichtliche Ereignisse, die man sich wie übereinander liegende, archäologische Schichten vorstellen kann, an einem Ort wirken, auch die aktuelle Mehrfachnutzung durch StadtbewohnerInnen kann durch diese Konzepte sehr gut analysiert werden. Die heterogenen, multiplen, multivokalen bzw. multilokalen Zugänge zu einer Fläche werden vor allem im Forschungsbeispiel 7.1 *Nikita, Saša und die Mehrfachnutzung der Krasnodarer Uferpromenade* veranschaulicht. Aber auch die Mehrfachnutzung des Parkplatzes vor dem Schauspielhaus und der Jugendabteilung der Stadtverwaltung an der Krasnaja-Straße im Zentrum zeigt, wie vielschichtig eine Fläche sein kann, was im Abschnitt 5.2.4 *Räume der Repräsentation: Städtische Räume für Jugendliche – Jugendliche für städtische Räume* geschildert wird. Für die Jugendlichen stellt dieser Parkplatz einen wichtigen Ort zum Treffen, Skaten und BMX-Fahren dar, für BesucherInnen des Schauspielhauses und MitarbeiterInnen der Jugendabteilung ist diese Fläche bloß ein Parkplatz.

Der städtische Raum Krasnodars wird in dieser Arbeit als urbane Landschaft nach Tim Ingolds Konzept betrachtet, als alltägliche Lebenswelt, die zwischen den Ebenen des allgemeinen (Stadt-)Raums und des speziellen, individuellen Ortes steht. Die urbane Landschaft wird somit als reziprok mit Raum und Ort in Bezug stehend und als prozessual aufgefasst. Das Verständnis der Landschaft als *cultural process* nach Eric Hirsch ist für die Betrachtung der dynamischen wechselseitigen Beziehung zwischen Stadt, Raum und Gesellschaft, in welche Street-Art-Praktiken eingebettet sind, besser geeignet als Daniels und Cosgroves Zugang zu Landschaft als *cultural image*.

Die Theorie der dialektischen Dreiheit des Raums von Henri Lefebvre ist für die Unterscheidung der Konzeption und Planung der städtischen Räume Krasnodars (Repräsentation des Raums) und den Alltagsräumen, die NutzerInnen erleben und verändern (Räume der Repräsentation) sehr hilfreich und wichtig. Mit dieser Theorie wird deutlich, wie sich die Konzeption der Räume und die Alltagsräume reziprok beeinflussen. Die heutigen (postsowjetischen) Räume stellen eine Verschmelzung sowjetischer und aktueller Raumkonzeptionen dar, die von Privatisierung, Kommerzialisierung und Vetterwirtschaft geprägt sind. Die Konzeption des Raums wirkt sich auf den Alltagsraum und die Möglichkeiten, Räume anzueignen, aus.

Die theoretischen Konzepte von Setha Low, Gary Wray McDonogh und Neil Smith zum Ort als umkämpftes Terrain (*contested places*) sind sehr nützlich, um die konfliktive Dimension des Orts zu beleuchten. Die Mehrfachnutzung städtischer Flächen führt oft zu Konflikten und zum Streit um das Recht auf Verwendung und Anwesenheit. Das Forschungsbeispiel 7.10.1 „*Die Innenhöfe lassen wir uns nicht nehmen!*“ veranschaulicht den Kampf einiger Jugendlicher um das Recht, in der Innenstadt mit ihren Ideen und Tätigkeiten präsent zu sein, was dem Bestreben der Stadtadministration gegenübersteht, das Zentrum von individuellen Handlungen, konsumkritischen und/oder künstlerischen Gestaltungen frei zu halten. Auch die oben genannten SkaterInnen und BMX-FahrerInnen lassen es sich nicht nehmen, ihren Treffpunkt und Aufenthaltsort im Zentrum der Stadt zu bewahren. Die Debatte um (il)legale Wände für Street-Art in der Stadt, sowie um das jährlich stattfindende Street-Art-Festival „Frischer Wind“ in den gleichnamigen Abschnitten 7.10.2 und 7.10.3 sind überhaupt Paradebeispiele für die Differenz zwischen Konzeption des Raums und Alltagsraum. Dabei geht es um die Entzweiung bzw. Kontroverse, welche Tätigkeiten auf welche Weise bzw. unter welchen Umständen in der Stadt ausgeführt werden können. Während die Stadtadministration, vermutlich auch aus Angst vor Kontrollverlust, keine legalen Wände zur Verfügung stellt und die Jugendlichen lieber in einem „geordneten Rahmen“ beim jährlichen Festival sprayen lässt, wo Ideen zuvor zensuriert werden und Themen sowie der Rahmen strikt vorgegeben sind, streben die meisten der kennengelernten Jugendlichen, die sich mit Street-Art in Krasnodar beschäftigen, nach Ideen- und Gestaltungsfreiheit, nach einer freieren, offeneren und demokratischeren Gesellschaft und nach der Anerkennung als Künstler.

Diese Arbeit trägt den Titel „Zwischen Space und Place“ weil sich die Jugendlichen zwischen diesen beiden Dimensionen bewegen. Sie versuchen sich Teile des städtischen Raums anzueignen, welcher physisch und ideologisch von der Stadtverwaltung kontrolliert und überwacht wird. Die Street-Artists kämpfen um das Recht, sich Orte (*places*) anzueignen sowie im Zentrum mit ihren persönlichen Ideen und Aktivitäten präsent zu sein. Weiters betont der Titel „Zwischen Space und Place“ den Prozess der Transformation vom abstrakten Raum zum individualisierten Ort.

Durch das Novum Street-Art brechen Jugendliche althergebrachte Normen auf, die sich auch in das neue Russland hinübergerettet haben. Einige Jugendliche haben Street-Art in Krasnodar als neue Idee für Raumaneignung und kreative Stadtintervention für sich

entdeckt, sie äußern ihre Meinung öffentlich und verändern nach ihren persönlichen Vorstellungen städtische Flächen; Handlungen, denen viel Mut, Eigensinn und Willenskraft vorausgeht. Von allen kennengelernten Street-Artists hatte ich nur bei Saša, der auch erst 16 ist, das Gefühl, dass er mitunter aus Protest Street-Art-Elemente im städtischen Raum anbringt. Gäbe es auch legale Möglichkeiten, wäre der Reiz des Unerlaubten und des Protests für Saša auch nicht mehr so verlockend. Bei allen anderen Künstlern stehen das Bedürfnis nach Mitgestaltung der städtischen Räume und der Wunsch nach individuellem Ausdruck in der Öffentlichkeit im Vordergrund. In Krasnodar ist eine kleine Community daran, eine Street-Art-Szene zu etablieren. Langsam, aber leidenschaftlich erobern sich Street-Art-KünstlerInnen mit ihren Ideen den städtischen Raum und verändern diesen nachhaltig, was dessen Ästhetik, aber auch dessen ideologische Konzeption betrifft. In dieser Arbeit geht es nicht darum, die ästhetische Dimension der Street-Art zu beleuchten, sondern um die Frage, wie die Arbeiten in den städtischen Raum und in die sozialen Beziehungen der Gesellschaft eingebettet sind. So wird Street-Art nach Alfred Gell als *system of action* betrachtet und die Künstler als *social agents* gesehen, weil sie neue Ideen aufgreifen, Kunstwerke öffentlich anbringen, Kontexte verändern, das System der städtischen Ordnung und Politik hinterfragen und auf diese Weise neue Diskurse in der städtischen Gesellschaft auslösen.

Es wird zukünftig interessant zu beobachten sein, wie sich die Raumnahme und individuelle Gestaltung von Orten (*places*) in Krasnodar verändern wird, wie lange die führenden Eliten noch der Illusion verhaftet bleiben werden, Ideen, Meinungen und Tätigkeiten Jugendlicher kontrollieren und das kreative und innovative Potential Jugendlicher weiter ignorieren zu können.

9. Bibliographie

BRADE, Isolde (Hg.)

2002 Die Städte Russlands im Wandel. Raumstrukturelle Veränderungen am Ende des 20. Jahrhunderts. Leipzig: Institut für Länderkunde.

CARTER, Erica/DONALD, James/SQUIRES, Judith (Hg.)

1993 Space and Place. Theories of Identity and Location. London: Lawrence & Wishart.

COSGROVE, Denis/DANIELS, Stephen (Hg.)

1989 The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments, Cambridge u. a.: Cambridge University Press.

COOTE, Jeremy/SHELTON, Anthony (Hg.)

1992 Anthropology, Art and Aesthetics. New York, Oxford: Clarendon Press.

DE CERTEAU, Michel

1988 Kunst des Handelns. Berlin: Merve Verlag.

DEINET, Ulrich (Hg.)

2009 Methodenbuch Sozialraum. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

ENGEL, Barbara

2004 Öffentliche Räume in den blauen Städten Russlands. Entwicklungen, Status und Perspektiven. Funktionale und räumliche Anforderungen an die Erneuerung öffentlicher Räume in den neuen Industriestädten Sibiriens unter veränderten sozioökonomischen Bedingungen. Tübingen: Wasmuth.

FRIEDRICH, Sabine/MURI, Gabriela

2009 Stadt(t)räume - Alltagsräume? Jugendkulturen zwischen geplanter und gelebter Urbanität. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

GDANIEC, Cordula (Hg.)

2010 Cultural Diversity in Russian Cities: The Urban Landscape in the Post-Soviet Era. Oxford: Berghahn Books.

GELL, Alfred

1998 Art and Agency. An Anthropological Theory. Oxford: University Press.

GUPTA, Akhil/FERGUSON, James (Hg.)

1997 Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology. Durham: Duke University Press.

HABERMAS, Jürgen

1971 Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 5. Aufl. Neuwied/Berlin u. a.: Luchterhand Verlag.

HALBMAYER/MADER (Hg.)

2004 Kultur, Raum, Landschaft. Zur Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität. Frankfurt: Brandes & Apsels.

- HAUSER-SCHÄUBLIN, Brigitta (Hg.)
 2003 Kulturelle Räume – räumliche Kultur. Zur Neubestimmung des Verhältnisses zweier fundamentaler Kategorien menschlicher Praxis. Münster: Literatur Verlag.
- HIRSCH, Eric/O'HANLON, Michael (Hg.)
 1995 The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space. Oxford: Clarendon Press.
- INGOLD, Tim
 2000 The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. London u. a.: Routledge.
- INGOLD, Tim/VERGUNST Jo Lee (Hg.)
 2008 Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot. Aldershot: Ashgate.
- KRASNY, Elke/NIERHAUS, Irene (Hg.)
 2008 Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie. Berlin: Reimer.
- LEFEBVRE, Henri
 1991 The Production of Space. Oxford: Blackwell.
- LOW, Setha M./LAWRENCE-ZÚÑIGA, Denise (Hg.)
 2003 The Anthropology of Space and Place. Locating Culture. Oxford: Blackwell.
- LOW, Setha M.
 2000 On the Plaza. The Politics of Public Space and Culture. Austin: University of Texas Press.
- LOW, Setha M./SMITH, Neil
 2006 The Politics of Public Space. Madison, Abingdon: Routledge.
- LOW, Setha M. (Hg.)
 1999 Theorizing the City. The new Urban Anthropology Reader. New Brunswick: Rutgers University Press.
- LÖW, Martina
 2001 Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MADANIPOUR, Ali
 2003 Public and Private Spaces of the City. New York: Routledge.
- MADANIPOUR, Ali (Hg.)
 2010 Whose public space?: International Case Studies in Urban Design and Development. London: Routledge Chapman & Hall.
- MASSEY, Doreen
 1994 Space, Place and Gender. Oxford: Blackwell.
- MASSEY, Doreen
 2005 For Space. London u. a.: SAGE Publications.

- MORPHY, Howard
2007 *Becoming Art. Exploring Cross-Cultural Categories*. Oxford, New York: Berg.
- MORPHY, Howard/PERKINS, Morgan (Hg.)
2006 *The Anthropology of Art. A Reader*. Malden: Blackwell.
- PINK, Sarah
2009 *Doing Sensory Ethnography*. Los Angeles: SAGE.
- REINECKE, Julia
2007 *Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*. Bielefeld: Transcript.
- SCHMID, Christian
2005 *Stadt, Raum und Gesellschaft: Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*. Stuttgart: Verlag Steiner.
- SCHMIDT, Nora
2009 *Das Trottoir als Galerie: Ein Beitrag zur soziologischen Theorie der Street Art*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- VALENTINE, Gill
2004 *Public Space and the Culture of Childhood*. Aldershot: Ashgate.
- WALDHEIM, Charles (Hg.)
2006 *The Landscape Urbanism Reader*. New York: Princeton Architectural Press.
- WÜSTENROT STIFTUNG (Hg.)
2003 *Jugendliche in öffentlichen Räumen der Stadt: Chancen und Restriktionen der Rauman eignung*. Opladen: Leske + Budrich.

Zeitschriftenartikel:

Omeltchenko, Jelena, Russländische Jugendszenen um die Jahrtausend-Wende oder „Prolos“ gegen „Alternative“, übers. von Mischa Gabowitsch, *Kultura Russland-Kulturanalysen*, November 2/2005, S. 3-8

10. Internetquellen

Jugendpolitik der Stadt Krasnodar
http://www.krd.ru/gorodskaya_sreda/molodejnaya_politika; Zugriff: 11.10.2011, 14:01

Stadtverwaltung Krasnodar
<http://www.krd.ru/> Zugriff: 11.10.2011, 13:58

Street-Art-Portal Krasnodar
www.its-flex.narod.ru; Zugriff: 11.10.2011, 13:58

TOGS
<http://vkontakte.ru/club12943774>, Zugriff: 10.3.2011, 14:54

11. Bildteil

Straßenszenen



Abbildung 1: Wohnhaus



Abbildung 2: Spiel auf der Straße



Abbildung 3: Entlang der Krasnaja-Straße

Jubiläumsbezirk (Jubilejnyj Rajon)



Abbildung 4: Neubauten im Jubiläumsbezirk



Abbildung 5: Garagenhäuschen und Müllablagerung

Sportplatz im Jubiläumsbezirk

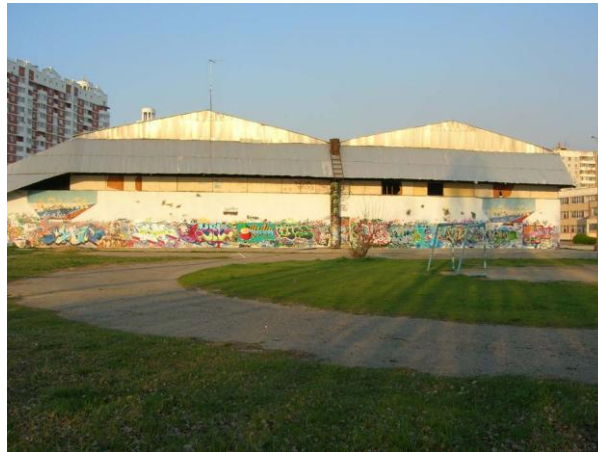


Abbildung 6: Sportplatz



Abbildung 7: Street-Art-Arbeiten rund um den Sportplatz

Eisenbahnstrecke



Abbildung 8: Street-Art-Arbeiten entlang der Eisenbahnstrecke

Innenhöfe entlang der Krasnaja-Straße



Abbildung 9: Street-Art-Arbeiten

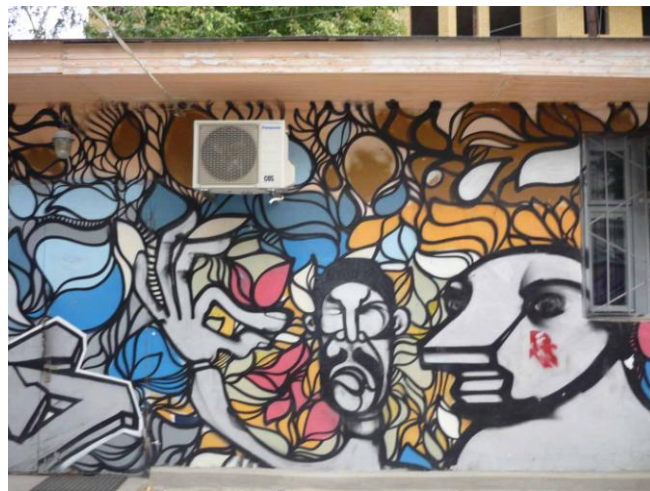


Abbildung 10: Street-Art-Arbeiten



Abbildung 11: Schablonengraffiti

Skaten vor dem Schauspielhaus (teatr dramy)



Abbildung 12: Schauspielhaus und Parkplatz



Abbildung 13: Auf dem Parkplatz vor dem Schauspielhaus

Die Uferpromenade Zaton



Abbildung 14: Der Zaton



Abbildung 15: Nikita und Saša bei der Arbeit



Abbildung 16: Say: yo! to Austria

Die Viktor-Coj-Gedenkmauer



Abbildung 17: „Kino für immer!“



Abbildung 18: Portrait Viktor Cojs

Baustellen



Abbildung 19: Ein beinahe fertiger Neubau



Abbildung 20: Fischer vor einem Rohbau



Abbildung 21: Rohbau

Aleksandr



Abbildung 22: Aleksandrs Wahrnehmungsexperiment

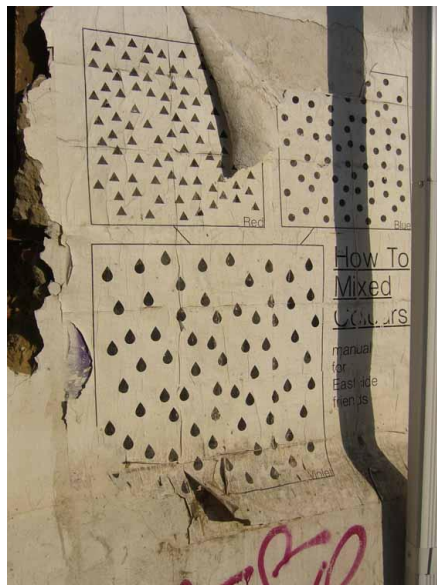


Abbildung 23: Aleksandrs Wahrnehmungsexperiment



Abbildung 24: Aleksandrs Poster

Aleksej



Abbildung 25: Aleksejs Street-Art-Arbeit in einem Rohbau



Abbildung 26: Aleksejs Schriftzug „FL“ (Forever Life) am Zaton



Abbildung 27: Aleksejs Schriftzug „FL“ (Forever Life) unter dem Dach einer Fabrik

Maksim



Abbildung 28: Maksims Street-Art-Affe



Abbildung 29: Wand mit Maksims Street-Art-Arbeiten



Abbildung 30: Plattenbauten, im Vordergrund die Street-Art-Wand

Maksim



Abbildung 31: Trolleybus mit der „Kubanskaja Burënka“, den Maksim bei einem Festival bemalt hat



Abbildung 32: Seitenansicht des Trolleybusses

Sonstige Arbeiten unbekannter KünstlerInnen



Abbildung 33: „Pelz ist Mord“



Abbildung 34: „Schluss mit dem Saufen“

The map shows a grid of streets in Krasnodar. The streets are labeled as follows:

- Ulica Severnaja
- Ulica Kalinina
- Ulica Dlinnaja
- Ulica Kirova
- Ulica Maksima Gor'kogo
- Ulica Čapaeva
- Ulica Gogolja
- Ulica Lenina
- Ulica Mira
- Komsomol'skaja Ulica
- Sovetskaja Ulica
- Ulica Puškina
- Ulica Postovaja
- Ulica Krasnaja
- Ulica Krasnarmijskaja Ulica
- Ulica Kommunarov
- Ulica Čalova
- Ulica Frunze
- Ulica Oklad'skaja Ulica
- Ulica Pospel'skaja Ulica

Landmarks and other features include:

- Park "Dreißig Jahre Sieg"
- Stadion "Junost"
- Stadtverwaltung
- Park- und Skateplatz
- Schauspielhaus
- L.V.
- G.V.

The map is oriented with North at the top. The Kuban' river is on the left, and the Zaton river is at the bottom. The city is bounded by the Kuban' river to the west and the Zaton river to the south.

- 132

Abbildung 36: Plan 2 Jubilejnyj Rajon



1. Wand hinter dem Supermarkt Pjat' Zvezd, Abschnitt 7.4 Maksims bunte Zeichentrickfiguren bevölkern die Plattenbausiedlung
2. Metallene Garagenhüttchen und Müll, Abschnitt 5.2.3.3 Vetterwirtschaft (kumovstvo) im öffentlichen Raum Krasnodars
3. Sportplatz, Abschnitt 7.11.1 Der Sportplatz im Jubilejnyj Rajon (Jubiläumsbezirk)

[illegible]

- 134

12. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Wohnhaus (Foto Sigrid Irene Schiesser)	120
Abbildung 2 Spiel auf der Straße (Foto Markus Konrad)	120
Abbildung 3 Entlang der Krasnaja-Straße (Foto Sigrid Irene Schiesser)	120
Abbildung 4 Neubauten im Jubiläumsbezirk (Foto Markus Konrad)	121
Abbildung 5 Garagenhäuschen und Müllablagerung (Foto Sigrid Irene Schiesser)	121
Abbildung 6 Sportplatz (Foto Sigrid Irene Schiesser)	122
Abbildung 7 Street-Art-Arbeiten rund um den Sportplatz (Foto Sigrid Irene Schiesser)	122
Abbildung 8 Street-Art-Arbeiten entlang der Eisenbahnstrecke (Foto Sigrid Irene Schiesser)	122
Abbildung 9 Street-Art-Arbeiten (Foto Sigrid Irene Schiesser)	123
Abbildung 10 Street-Art-Arbeiten (Foto Sigrid Irene Schiesser)	123
Abbildung 11 Schablonengraffiti (Foto Sigrid Irene Schiesser)	123
Abbildung 12 Schauspielhaus und Parkplatz (Foto Markus Konrad)	124
Abbildung 13 Auf dem Parkplatz vor dem Schauspielhaus (Foto Sigrid Irene Schiesser)	124
Abbildung 14 Der Zaton (Foto Sigrid Irene Schiesser)	125
Abbildung 15 Nikita und Saša bei der Arbeit (Foto Sigrid Irene Schiesser)	125
Abbildung 16 Say: yo! to Austria (Foto Sigrid Irene Schiesser)	125
Abbildung 17 „Kino für immer!“ (Foto Sigrid Irene Schiesser)	126
Abbildung 18 Portrait Viktor Cojs (Foto Sigrid Irene Schiesser)	126
Abbildung 19 Ein beinahe fertiger Neubau (Foto Markus Konrad)	127
Abbildung 20 Fischer vor einem Rohbau (Foto Markus Konrad)	127
Abbildung 21 Rohbau (Foto Sigrid Irene Schiesser)	127
Abbildung 22 Aleksandrs Wahrnehmungsexperiment (Foto Sigrid Irene Schiesser)	128
Abbildung 23 Aleksandrs Wahrnehmungsexperiment (Foto Sigrid Irene Schiesser)	128
Abbildung 24 Aleksandrs Poster (Foto Sigrid Irene Schiesser)	128
Abbildung 25 Aleksejs Street-Art-Arbeit in einem Rohbau (Foto Aleksej)	129
Abbildung 26 Aleksejs Schriftzug „FL“ (Forever Life) am Zaton (Foto Aleksej)	129
Abbildung 27 Aleksejs Schriftzug „FL“ (Forever Life) unter dem Dach einer Fabrik (Foto Aleksej)	129
Abbildung 28 Maksims Street-Art-Affe (Foto Sigrid Irene Schiesser)	130
Abbildung 29 Wand mit Maksims Street-Art-Arbeiten (Foto Sigrid Irene Schiesser)	130
Abbildung 30 Plattenbauten, im Vordergrund die Street-Art-Wand (Foto Sigrid Irene Schiesser)	130
Abbildung 31 Trolleybus mit der „Kubanskaja Burënka“, den Maksim bei einem Festival bemalt hat (Foto Maksim)	131
Abbildung 32 Seitenansicht des Trolleybusses (Foto Maksim)	131
Abbildung 33 „Pelz ist Mord“ (Foto Sigrid Irene Schiesser)	131
Abbildung 34 „Schluss mit dem Saufen“ (Foto Sigrid Irene Schiesser)	131
Abbildung 35 Plan 1 Zentrum der Stadt Krasnodar (Plan Jakob Schleicher)	132
Abbildung 36 Plan 2 Jubilejnyj Rajon (Plan Jakob Schleicher)	133
Abbildung 37 Plan 3 Bahnhof, Eisenbahnstrecke (Plan Jakob Schleicher)	134

13. Anhang

13.1 Abstract (in deutscher Sprache)

Zwischen Space und Place. Street-Art und Place-Making im städtischen Raum Krasnodars

Diese Arbeit hat Street-Art in Bezug auf Raum (*space*) und Ort (*place*) in Krasnodar (Südrussland) zum Thema. Die Intention dieser Arbeit ist es zu erforschen und zu untersuchen, auf welche Art und Weise Raum von Jugendlichen produziert und angeeignet wird und allgemeiner städtischer Raum zum signifikanten individualisierten Ort transformiert wird. Der Schwerpunkt liegt nicht auf den ästhetischen Aspekten der Street-Art, sondern auf den räumlichen und sozialen Kontexten, in welchen Street-Art produziert wird. Street-Art umfasst völlig neue Handlungsmuster in postsowjetischen städtischen Räumen: individuelle Handlungen und Wille zur Mitgestaltung städtischer Räume sowie Rede- und Meinungsfreiheit.

Die Feldforschung wurde während zwei längeren Aufenthalten in Krasnodar durchgeführt, wo ich viel Zeit mit jungen Street-Art-Künstlern verbrachte, den Jugendlichen auf ihren Wegen durch die Stadt folgte und jene Orte kennenlernte, die sie durch Street-Art-Praktiken individualisiert hatten. Die Forschung erlaubte tiefgründige Einblicke in die Intentionen und Motivationen für Street-Art-Handlungen sowie Interaktionen mit der städtischen Umgebung.

Street-Art findet im urbanen Raum statt, welcher in dieser Arbeit als alltägliche städtische Landschaft (Tim Ingold) betrachtet wurde. Die alltägliche Landschaft stellt eine Ebene zwischen dem vermehrt abstrakten Raum und dem bedeutungsvollen individualisierten Ort dar. Urbane Landschaft, Raum und Ort beeinflussen sich gegenseitig und sind prozessual. Mittels der Theorien Henri Lefebvres wird gezeigt, wie Individuen und Gesellschaften durch Handlungen Raum produzieren. Dass der lebendige Körper eine signifikante Rolle im Prozess der Produktion des Raums spielt, wird mit den Theorien Lefebvres, Setha Lows/Denise Lawrence-Zúñigas gezeigt, letztere bezeichnen dies als *embodied space*. Orte (*places*) werden von Individuen und ihren Handlungen beeinflusst und sind multipel und vielschichtig, was vor allem anhand theoretischer Konzepte von Margaret Rodman und Doreen Massey gezeigt wird. Der konfliktive Charakter des Ortes wird mit Konzepten von Setha Low und Gary McDonogh herausgearbeitet. Lefebvres Konzepte der Repräsentation des Raums (Konzeptualisierung und Planung) und die

Räume der Repräsentation (der gelebte Alltagsraum) werden verwendet, um zu analysieren, wie sowjetische sowie aktuelle Konzeptionen jene Rahmenbedingungen in Alltagsräumen schaffen, die junge Street-Art-KünstlerInnen und ihre Raumaneignungspraktiken beeinflussen.

Diese Arbeit trägt den Titel „Zwischen Space und Place“ weil sich die Jugendlichen zwischen diesen beiden Dimensionen bewegen. Sie versuchen, sich Teile des städtischen Raums anzueignen, welcher physisch und ideologisch von der Stadtverwaltung kontrolliert und überwacht wird. Die Jugendlichen kämpfen um das Recht sich Orte (*places*) anzueignen sowie mit ihren persönlichen Ideen und Aktivitäten im Zentrum Krasnodars präsent zu sein. Weiters betont der Titel „Zwischen Space und Place“ den Prozess der Transformation vom abstrakten Raum zum individualisierten Ort. Mehrere Forschungsbeispiele veranschaulichen diese *Place-Making*-Prozesse und zeigen, dass diese Praktiken nicht nur das physische Erscheinungsbild städtischer Oberflächen verändern, sondern vielleicht auch Anstoß für einen Diskurs darüber geben werden, wie die Zukunft urbaner Räume und Gesellschaft konzipiert und beschaffen sein wird.

13.2 Abstract (in englischer Sprache)

Between space and place: street art and place making in the urban space of Krasnodar

This thesis is about street art regarding space and place in Krasnodar, southern Russia. The intention of this work is to research and analyze the way space is being produced and appropriated by young people and how general urban space becomes a significant place through relevant place making processes. The focal point are not aesthetic features of street art, but spatial and social contexts, in which street art is being produced. Street art activities comprehend completely new activity patterns in post-soviet urban spaces: individual action and participation as well as the freedom of speech and opinion.

Fieldwork was carried out during two long stays in Krasnodar, where I spent a lot of time among young street artists. I followed their paths through the city, seeing and experiencing their places that they have individualized through street art practices. The research allowed deep insights into young people's intentions, motivations, practices and ways of interaction with city surroundings.

Street art is taking place in urban space, which in this work is treated as urban landscape, which according to Tim Ingold, can be seen as an everyday living environment for city dwellers. This commonplace environment is considered as an entity between the mainly abstract and general space and the significant as well as individualized place. Urban landscape, space and place affect each other mutually and are undoubtedly process-related. With Henri Lefebvre's theories it is argued how individuals and societies produce and create space through action. That the living body is a considerable part of the process of the production of space, is not only shown by Lefebvre, but also by Setha Low and Denise Lawrence-Zúñiga, who call this theoretical concept embodied space. Place is influenced by individuals and their actions moving through it, therefore place has a multiple character, which is shown in this work by Margaret Rodman and Doreen Massey. That place is full of conflict and a contested terrain, is argued with concepts by Setha Low and Gary McDonogh. Lefebvre's theoretical concepts of the representations of space (the conceptualization and planning of space) and the representational space (the lived commonplace space of people) are used to analyze how Soviet as well as current concepts of space strongly influence drawbacks and opportunities of everyday spaces, where young street artists want to appropriate and individualize space.

This thesis is called "Between space and place" because young people are situated between these two dimensions. They try to appropriate parts of urban space that is controlled ideologically and physically by the municipality. Young street artists fight for their right to create personal places as well as to be present in the city center with their individual ideas and activities. Further the title "Between space and place" emphasizes the process of transformation from abstract space to individualized place. Several research examples demonstrate these place making processes and illustrate how young people take and make their own place in urban space and how these practices do not only change the physical appearance of walls but initiate a discourse about the future of urban space and society in the post-soviet city of Krasnodar.

13.3 Lebenslauf

Name	Sigrid Irene Schiesser
E-Mail	sigrid.schiesser@gmx.at
Geburtsdatum	20.07.1984

Ausbildung

seit 2006	Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien
seit 2006	Slawistik/Russisch, Universität Wien
1999-2004	Europäische Tourismusschule, Krems an der Donau

Internationale Studienerfahrungen

März – Juni 2010	Staatliche Kuban'-Universität, Krasnodar (Südrußland)
Februar – Juni 2011	Staatliche Kuban'-Universität, Krasnodar

Forschungserfahrungen Kultur- und Sozialanthropologie

August 2011	Forschungsreise nach Armenien und in den Bergkarabach/Aserbaidschan
März – Juni 2010	Forschung für die Diplomarbeit in Krasnodar

<u>Forschungsinteressen</u>	Anthropologie des Nord- und Südkaukasus, Anthropologie der Russischen Föderation, Anthropologie der Sowjetunion, Anthropologie der Kunst, Postsozialismus, Migration, Friedens- und Konfliktforschung, Diasporagesellschaften, Theorien zu space/place, Street-Art
-----------------------------	--

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	C 1
Russisch	Zertifikat für Russisch als Fremdsprache, Level 3, entspricht C 1 Staatliche Kuban'-Universität Krasnodar, September 2009
Französisch	A 2
Armenisch	Anfängerin
Polnisch	Anfängerin

Praktikum

Okt. - Dez. 2008	Studentische Mitarbeiterin beim Projekt „Researching a multicultural classroom“, Universität Wien
------------------	---