



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Kunst für alle!

Interventionen im öffentlichen Raum

Verfasserin

Eva-Marina Strauß

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Ich danke Frau Prof. Dr. Brigitte Marschall für die Betreuung meiner Diplomarbeit. Meinen Eltern Georg und Nanna, die mir durch ihre fortwährende Unterstützung das Studium ermöglichten. Meinen lieben Freunden Äna und Fox, Pamela, Nadja und Nicole, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite standen. Mein ganz besonderer Dank gilt auch meinem Freund Stefan, der mich trotz der räumlichen Entfernung immer bestmöglich unterstützt hat.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	9
2.	Historische Entwicklung	11
2.1	Kunst am Bau	11
2.2	Paradigmenwechsel in den 1970er Jahren	13
2.3	Der Rückzug in den 1980er Jahren	15
2.4	Kunst im öffentlichen Interesse New Genre Public Art	17
3.	Wiens Weg zur Kunst im öffentlichen Raum	21
3.1	Kunst-am-Bau und erste Schritte zur Kunst im öffentlichen Raum	21
3.2	Die 1970er Jahre	24
3.2.1	Supersommer 1976 und Arena-Besetzung	24
3.3	Die 1980er Jahre	26
3.4	Die 1990er Jahre	28

4.	Theorien und Grundlagen	33
4.1	Raumtheorie	33
4.1.1	Sozialer Raum	34
4.1.2	Pierre Bourdieu: „Physischer Raum und sozialer Raum“	36
4.1.3	Öffentlicher Raum	37
4.1.4	Theatraler Raum	38
4.2	Ort	40
4.2.1	Orte und Nicht-Orte	41
4.2.2	Ortsspezifisch – Site Specificity	42
4.3	Temporalität	45
4.4	Urbanität	46
4.4.1	Neue Urbanität	49
5.	Situationistische Internationale	53
5.1	Unitärer Urbanismus	54
5.2	Gesellschaft des Spektakels	55
5.2.1	Theater in der Gesellschaft des Spektakels	56
5.3	Konstruierte Situationen	57
5.4	Praktiken der Situationistischen Internationale	59
5.4.1	Zweckentfremdung: détournement	59
5.4.2	Umherschweifen: dérive	60

6.	Projekt: SEEKINGsights.	63
6.1	Projekthinhalt	65
	Exkurs: Der Raum Wiener Gürtel	66
6.2	Performative Recherche	68
6.3	Dokumentation	70
6.3.1	Fotodokumentation	71
6.3.2	Postkarten	72
6.3.3	Stadtplan	75
6.3.4	Prototyp Gürtelmobil	78
6.4	Rezeption, historische und theoretische Verankerung.	79
7.	Quellenverzeichnisse	85
7.1	Bibliographie	85
7.2	Interviews.	94
7.3	Abbildungsverzeichnis	94
8.	Anhang.	96
8.1	Zusammenfassung.	96
8.2	Lebenslauf	99

1. Einleitung

Der Inhalt meiner Diplomarbeit analysiert historische Entwicklungen und Theorien, die die Kunst im öffentlichen Raum als Teil der Gesellschaft sehen. Der öffentliche Raum bzw. Plätze, Orte, Räumlichkeiten etc., die bestimmten Zwecken zugewiesen sind, bietet auch Möglichkeiten einer zweckentfremdeten Nutzung. Er ist somit ein „Freiraum“, der die Chance bietet, sich mit der Umgebung individuell, ohne Konsumzwang auseinander zu setzen. Kunst im öffentlichen Raum entreißt die zweckgebundenen Orte ihrer Funktion und nutzt sie vorübergehend anders. Der theatral aufgeladene Raum wird kurzfristig zur Bühne im Außenraum für Jedermann. Im Gegensatz zum Theater als Institution, kann hier Ausgang und Ende viele verschiedene Gesichter haben. Das institutionalisierte Theatergebäude, als halböffentlicher Raum, ist im Gegensatz dazu abgeschottet und geschützt. Wohingegen die Stadt, die Straße, der Park oder der Platz von unzähligen Faktoren gelenkt und beeinflusst werden.

Nach anfänglichen Schwierigkeiten, Kunst im öffentlichen Raum als eigenständigen Zugang für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst zu sehen, sind Kunstprojekte im nicht-institutionellen Außenraum inzwischen als ein wesentlicher Faktor künstlerischer Rezeption einer Stadt zu sehen.

Im praktischen Teil meiner Arbeit wird das künstlerische Forschungsprojekt *SEEKINGSights* einer Analyse, auf Basis der vorher angeführten theoretischen Verankerung, unterzogen. Ziel dieses Projekts war es, den Wiener Gürtel durch seine nicht-kommerziellen Angebote und Nutzungsformen aus der Sicht einer Reisenden zu dokumentieren. Untermauert durch zwei Interviews, mit dem Kurator der Ausstellung *Post-It City*, Martí Peran¹ und der Initiatorin von *SEEKINGSights*, Pamela Barta², über die temporäre Nutzung des öffentlichen Raums und dem Stadtraum als Konfliktraum, soll eine Zwischenbilanz über das Projekt und die aktuelle Situation in diesem Bereich gegeben werden.

Im Sinne einer besseren Lesbarkeit wird auf die Schreibung der weiblichen Form verzichtet. Die männliche Form inkludiert in der folgenden Arbeit immer auch die weibliche.

1 http://www.derive.at/index.php?p_case=2&id_cont=752&issue_No=33 (15.06.09)

2 Private Aufzeichnung

2. Historische Entwicklung

„Kunst im öffentlichen Raum unterliegt anderen Betrachtungs- und Systemzusammenhängen als jene Kunst, die im geschützten Bereich der Kunstvermittlung und -produktion angesiedelt ist. Sie umfasst ein viel breiteres Spektrum als die sonstige zeitgenössische Kunst“³, so der Direktor des Architekturzentrums Wien, Dietmar Steiner.

Die Entstehung der Kunst im öffentlichen Raum lässt sich kaum in einem klaren geschichtlichen Ablauf zusammenfassen, daher beschäftigt sich das folgende Kapitel, ausgehend von den 1950er Jahren, mit der Kunst abseits der institutionalisierten Museen. Zu dieser Zeit wurden Projekte realisiert, die den Gedanken neuer Verhältnisse von Kunst, Öffentlichkeit und Stadt in die Bevölkerung hineintrugen. Durch Massenmedien, Konsumpolitik und die fortschreitende Privatisierung des öffentlichen Raums entstanden in den 1970er Jahren vermehrt Interventionen aus den unterschiedlichsten Praxen und Motivationen heraus.

Heute wird *Kunst im öffentlichen Raum* häufig als Sammelbegriff für die unterschiedlichsten Formen von Kunst, die nicht im geschützten Bereich der Institution statt finden, gebraucht. Die hier angeführten Strömungen – von der *Kunst-am-Bau* bis hin zur *Kunst im öffentlichen Interesse* – entwickelten sich teils parallel und ergänzen sich durch bereits bestehende Praxen. So wenig sich genaue Grenzen innerhalb der Kunst selbst ausmachen lassen können, so unterschiedlich sind auch die Räume, in denen die künstlerische Positionen gesetzt werden. Kunst im öffentlichen Raum soll eine Art Lebensnähe⁴ vermitteln, die sich für alle Bewohner, Passanten, etc. im Alltagsraum der Stadt niederschlägt und bemerkbar macht.

2.1 Kunst am Bau

Mit der Erweiterung des Ausstellungsraums des Museums in den Außenraum, beginnt in den 1950er Jahren, aufgrund einer Notlage der bildenden Künstler am Markt, Deutsch-

3 Bartar, Pamela. In: Hollendonner, Bettel, Bast. S 119.

4 ebd. S 129.

land das Projekt *Kunst-am-Bau* zu unterstützen. Ähnlich wie das amerikanische Förderprogramm sieht es vor, die Künstler bei staatlichen Baumaßnahmen mit einzubeziehen. Des Weiteren wurden auch Aufträge zur Verschönerung des Außenraums durch Freiskulpturen an Künstler vergeben. Im Rahmen eines staatlichen Bildungsauftrags kommt es so seit den 1950er Jahren zu diversen Ausstellungen im öffentlichen Raum. Wobei als öffentlicher Außenraum meist ein Park oder der erweiterte Außenraum des Museums diene. Interventionen, wie zum Beispiel *Plastik im Freien* (Hamburg, 1953), wurden in den öffentlichen Raum der Stadt gestellt, ähnlich wie sie in musealen Institutionen präsentiert wurden.⁵

Das Künstler-Programm *Kunst-am-Bau* wurde, aufgrund seines dekorativen Charakters, oft auf bloßes Kunsthandwerk reduziert. Nach Beate Mielsch kommt es im Laufe der 1950er Jahre zum ersten Schritt einer Emanzipierung der Kunst. Aufgrund „des Anspruchs der westlichen Demokratie auf geistige Freiheit“⁶ werden vermehrt Skulpturen in öffentlichen Räumen aufgestellt. Weiters wollte man mit diesem Schritt in die Öffentlichkeit, eine Verschönerung der Stadt erreichen.

Walter Grasskamp sieht diese „Abstraktion der Bildhauerei und eine auf Wirtschaftlichkeit reduzierte Funktionalität in der Architektur“⁷ zum Scheitern verurteilt. Er erläutert in diesem Zusammenhang einen „narrativen Bedeutungsverlust von Architektur und Außenplastik“⁸, da weder die Gebäude noch die Kunst für den normalen Betrachter dechiffrierbar sind. Für den Kunstkritiker und -soziologen Grasskamp äußert sich diese fehlende Narration in der Ablehnung der modernen Kunst im öffentlichen Raum, durch die ungeschulte und unwissende Bevölkerung. Sowohl auf Gemeinde-, als auch auf Stadtebene werden die *Kunst-am-Bau*-Projekte kritisch und zunehmend ablehnend reflektiert. Dieser Prozess impliziert im weiteren Verlauf eine Veränderung des Bewusstseins der Bevölkerung im Umgang mit Kultur, Politik und der Öffentlichkeit. Diese Veränderungen führen zu späteren Zeitpunkten zu neuen künstlerischen Einflüssen, die im Gegenzug auch eine vermehrte Rezeption beim Publikum impliziert.

5 vgl. Lewitzky, Uwe. S 79.

6 vgl. Mielsch, Beate. S 39.

7 vgl. Grasskamp, Walter: In: Matzner, Florian. S 507.

8 vgl. Grasskamp, Walter: In: Bußmann, König, Matzner. S 10.

Neben den Entwicklungen in der *Pop Art*, der *Minimal Art* und der *Conceptual Art* kam es in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zu einer ausgeprägten Politisierung von Teilen des Kunst- und Kulturbetriebes. Die Kritik äußert sich in diversen Protestbewegungen und wendet sich unter anderem auch gegen den aufstrebenden Kapitalismus und Imperialismus in der bestehenden Gesellschaft. Unter großem Einfluss der *Situationistischen Internationale* und ihrem Theoretiker Guy Debord, der 1967 die Schrift „Gesellschaft des Spektakels“ veröffentlichte, wurden die Funktionsweisen von Macht und Herrschaft in der bürgerlichen Gesellschaft kritisch analysiert. Mit Hilfe der Massenmedien wollte man in der Bevölkerung ein politisches Bewusstsein erzeugen (siehe Kapitel 5). Grundlegend für die Künstler dieses Jahrzehnts war unter anderem auch die intensive Rezeption des Aufsatzes „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“. Der vom Kunstphilosophen Walter Benjamin 1936 verfasste Text für die Zeitschrift „Sozialforschung“ propagierte eine ausdrückliche Politisierung der Kunst und sprach damit auch den Massenmedien und dem technologischen Fortschritt eine gesellschaftlich emanzipatorische, also politische Qualität zu.⁹

2.2 Paradigmenwechsel in den 1970er Jahren

Laut Volker Plagemann¹⁰ herrscht seit dem Ende des Nationalsozialismus eine große Nachfrage an Kunst im öffentlichen Raum und der Park ist aufgrund seines öffentlichen Charakters ein idealer Präsentationsort. Mit der Weiterentwicklung von Theorie und Praxis der Kunst im öffentlichen Raum seit den 1950er und 1960er Jahren, kommt es in den 1970er Jahren zu einem Paradigmenwechsel. Neben den autonomen Skulpturen, die zur Stadtverschönerung errichtet wurden und die den ästhetischen Bildungsauftrag der Bevölkerung verfehlten, etablieren sich neue künstlerische Diskurse, bei denen die bestehende Kontext- und Ortlosigkeit der Kunst eine wichtige Rolle einnimmt. Die Kritik seitens der Künstler an den bestehenden Richtlinien des *Kunst-am-Bau*-Programms, führte 1973 in Bremen zu einer neuen Art der staatlichen Förderung künstlerischer Praxis:

Unter dem Motto „Kunst für alle“ werden dem Kulturbereich pädagogische und politische Aufgaben übertragen. Mit der Schaffung von Künstler-Werkstätten, der Durchführung partizipatorisch-pädagogischer Projekte zur Schaffung von Identifika-

⁹ vgl. Benjamin, Walter. S 10ff.

¹⁰ vgl. Plagemann, Volker. S 14.

tion mit dem städtischen Lebensraum bilden sich ästhetisch erfahrbare Orte, die die Schaffung kommunikativer Orte künstlerischer Praxis unterstützt.¹¹

Zu dieser Zeit lässt sich die Entstehung eines Bewusstseins der Bevölkerung für die Relevanz der eigenen Positionen innerhalb der institutionalisierten Machtverhältnisse der Stadt erkennen. Mit dem wachsenden Interesse, diese Machtfaktoren zu analysieren, wurde durch die *Institutionskritik* (beginnend in den 1960er Jahren) in den 1970er Jahren das oppositionelle Verhältnis der Künstler zur Institution offen gelegt und dekonstruiert.

Die Institutionskritik in der Kunst umfasste künstlerische Arbeiten und Verfahrensweisen, welche die gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen der Herstellung und des Gebrauchs von Kunst analytisch untersuchte.¹² Es geht also um eine Analyse von historischen und gesellschaftlichen Institutionen der Kunst und deren Wirkung auf künstlerische Produktionen. Insbesondere soll auf die Wahrnehmung des Betrachters, in Bezug auf künstlerischen Arbeiten, eingegangen werden. Einerseits bietet in dieser Hinsicht die Institution stabile Strukturen der Sicherheit und Möglichkeiten für organisiertes Handeln, andererseits schränkt sie die individuellen Handlungsräume ein, indem sie als Kontrollinstanz fungiert und individuelles Handeln kanalisiert.¹³

Der Begriff der *Institution* wird im Sinne von Michel Foucault und von Peter Bürger (1974) wie folgt formuliert:

Mit dem Begriff Institution sollen hier sowohl der kunstproduzierende und der -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmt.¹⁴

Bereits in den 1960er Jahren, wo das Museum die dominierende und entscheidende Institution der Kunst war, etablierte sich die *Kritik des Museums*. Mit der Ausweitung der Kritik des Museums in eine Kritik aller Institutionen der Kunst in den 1980er Jahren veränder-

11 Plagemann, Volker. S 16.

12 vgl. DuMonts. S 126.

13 vgl. Möntmann, Nina. S 35.

14 Bürger, Peter. S 29.

te sich auch der Fokus der Analyse. Das ausdifferenzierte gesellschaftliche Teilsystem der Kunst wurde weiter einer radikalen Dekonstruktion unterzogen.

Miwon Kwon diagnostizierte in den 1970er Jahren in den USA eine zunehmende Ablehnung modernistisch-abstrakter Kunst im öffentlichen Raum. Der Begriff *Drop-Sculpture*¹⁵ dient diesbezüglich der Beschreibung der Kontextlosigkeit künstlerischer Praxis (siehe auch Kapitel 4.2.2).

2.3 Der Rückzug in den 1980er Jahren

Im Laufe der 1980er Jahre gerät der Versuch, die Stadt mit Hilfe künstlerischer Projekte erlebbar und erfahrbar zu machen, immer mehr in den Hintergrund. Kunst im öffentlichen Raum verlagert sich wieder zunehmend in die Richtung dekorativer Gestaltung. Innerstädtische Räume verwandeln sich zugunsten des Konsums und des Profits der Warenwelt. Zugleich fließen verstärkt Kapitalströme in den städtischen Freizeit- und Konsumsektor, wie zum Beispiel in Einkaufs- und Kinozentren.

Begleitet wird diese „Renaissance“ von einer neuen Wertschätzung der „Urbanität“. Diese besteht vor allem in der Inszenierung von als „städtisch“ empfundenen Ereignissen: spektakuläre Ausstellungen, Museums- und Theaterneubauten, Stadtfeiern.¹⁶

Durch die Kommerzialisierung und Ökonomisierung des Kulturbereichs scheint es zu einer „Disneyfizierung“¹⁷ und Festivalisierung¹⁸ des städtischen Raums, mit einer tendenziellen Entwicklung zur profitorientierten Erlebnisgesellschaft zu kommen. Durch diese physische Besetzung eines Ortes der Stadt und dessen symbolische Dominanz durch den Konsum, wird die Kunst im öffentlichen Raum zunehmend als Dekoration innerstädtischer Erlebniswelten wahrgenommen.¹⁹

¹⁵ vgl. Kwon, Miwon. S 60.

¹⁶ Häußermann, Hartmut. S 48.

¹⁷ vgl. Roost, Frank. S. 11.

¹⁸ vgl. Häußermann, Siebel: Festivalisierung der Stadtpolitik. S 8.

¹⁹ vgl. Buchloh, Benjamin H. D. S 104.

In der Tat haben die Massenmedien einige der einst konstitutiven Funktionen des öffentlichen Raumes wirkungsvoll zentralisiert und kanalisiert, womit politische, ökonomische und kommunikative Aspekte in den Zustand einer ortlosen Allgegenwart überführt wurden. [...] Darin erschöpft sich auch die ästhetische Überhöhung des Stadtbildes durch die Prachtentfaltung der Werbung, die einer Reihe traditioneller Leistungen der Kunst zu keinem anderen Zweck nacheifert, als dem, einen Kaufakt zu motivieren.²⁰

Zentral für die Erlebniswelt Stadt sind *Inszenierung* und *Ausgrenzung*.²¹ Die Inszenierung findet für eine zahlungskräftige Käuferschicht statt. Mit einer funktionalen Kultur in der Stadt wird in bestimmten Sphären inszeniert. Wer nicht mithalten kann wird ausgegrenzt. Beide Schlüsselbegriffe verdrängen die widersprüchliche Realität in einer zunehmend gespaltenen Stadt und schaffen eine neue, künstliche Realität.

Unsere Stadtinszenierungen, wenn sie erfolgreich sind, bügeln glatt, harmonisieren, grenzen aus, verändern die Realität – so weit, dass niemand mehr glaubt, irgend etwas an dieser glatten Erlebniswelt sei noch real.²²

Seit Ende der 1980er Jahre, als die Meinung vertreten wurde, dass Kunstobjekte im öffentlichen Raum auch als „Vandalismus von oben“²³ betrachtet werden können, versuchten Künstler, Projekte im Stadtraum stärker mit sozialen Themen aufzuladen und auf die Örtlichkeit der Stadt abzustimmen. Trotz des Wunsches der Künstler, den städtischen Raum wieder mehr für individuelle Nutzung erfahrbar zu machen, existiert die Kunst nur als Schwelle zu den herrschenden innerstädtischen Erlebniswelten.

Mit der Etablierung der Cultural- und Gender-Studies gegen Ende der 1980er Jahre kam es zu Entwicklungen neuer, interdisziplinärer Ansätze innerhalb des Kunstdiskurses. Mit dem Begriff *New Genre Public Art* (NGPA) wurde Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre die Forderung nach einer sinnvollen und nützlichen künstlerischen Praxis im öffentlichen Raum gestellt.

20 Grasskamp, Walter. S 164f.

21 vgl. Häußermann, Hartmut. In: Swoboda, Hannes. S 53ff.

22 Häußermann, Hartmut. S 56.

23 vgl. Kwon, Miwon. S 60.

2.4 Kunst im öffentlichen Interesse

New Genre Public Art

Im Rahmen der NGPA kommt es zu einer Loslösung von typischen kunstspezifischen Ansätzen und einer stärkeren Betonung des politischen Aspekts der Öffentlichkeit als Ort des Diskurses bzw. der Meinungsbildung.²⁴

Die *New Genre Public Art* - NGPA beschäftigte sich, geprägt von der Künstlerin Suzanne Lacy, mit sozialen und politischen Fragen der Gesellschaft und weniger mit den städtischen Bauten der Umgebung. In Anlehnung an den Text „Im Interesse der Öffentlichkeit...“ von Miwon Kwon²⁵, setzte sich die NGPA im Sinne einer neuen Urbanität stark mit dem sozialen Kontext der Kunst auseinander. Man suchte in temporären Projekten die Zusammenarbeit mit sozialen Randgruppen und entwickelte politisch bewusste Programme. Dementsprechend liegt der Schwerpunkt nicht bei der Stadt, sondern bei deren Bewohner. Die Künstler arbeiteten mit neuen inhaltlichen und formalen Strategien, die eng mit den neuen Entwicklungen der Werbung und den Massenmedien in Zusammenhang stehen.

Die neue öffentliche Kunst sei radikal, weil sie sich von traditionellen Kategorien befreie, die an die Eigenlogik der Medien gebunden sind, weil sie etablierte kulturelle Wertschemata, die auf Begriffen wie künstlerische Qualität und Kompetenz basieren, kritisch betrachte.²⁶

Projekte mit Methoden der Interaktion und der Partizipation wurden verwirklicht und die modernistisch, abstrakte Skulptur, die den städtischen Raum schmückte, wich einer auf den Ort bezogenen Kunst, die auf Integration der Bevölkerung abzielte.

Die NGPA zielt auf temporäre Projekte im Stadtraum ab. Die Schwerpunkte haben sich vom Künstler zum Publikum, vom Objekt zum Prozess, von der Produktion zur Rezeption verschoben. Darüber hinaus kann man eine Aufspaltung in Teilöffentlichkeiten sowie einen Rückzug öffentlicher Kunst in geschlossene Institutionen beobachten. Der Diskurs der Kunst im öffentlichen Raum wird von den Ausstellungsmachern nicht mehr nur kritisch hinterfragt, sondern passt sich teilweise den unternehmerischen Anforderungen einer Stadt an.

²⁴ vgl. Lewitzky, Uwe. S 96.

²⁵ vgl. Kwon, Miwon. In: Springer. S 32ff.

²⁶ ebd. S 32.

KünstlerInnen wurden in die Gestaltung von Stadtentwicklungs- und Stadterweiterungsprojekten eingebunden. [...] Dort arbeiteten sie mit den Proponenten des gehobenen Stadtmanagements, mit Architekten, Stadtplanern [...] zusammen und gestalteten permanente Kunst als öffentlicher Raum.²⁷

Mit Pierre Bourdieu und John Fiske kam es zu einer Verlagerung des Schwerpunkts in den wissenschaftlichen Theorien der Cultural Studies der 1980er Jahre. Im Gegensatz zur Kulturkritik der Frankfurter Schule, in der der Konsument als eine von der Kulturindustrie betrogene und manipulierte Masse betrachtet wurde, betonten die Cultural Studies nun den kreativen Umgang der Konsumenten mit kulturellen Gegenständen. Somit kam es am Anfang der 1990er Jahre zur Herausbildung neuer interdisziplinärer Ansätze innerhalb des Kunstdiskurses, die von Miwon Kwon²⁸ als das dritte Paradigma, Kunst im öffentlichen Interesse, bezeichnet werden. Es wird nicht mehr eine imaginäre Gesamtgesellschaft anvisiert, sondern benennbare Interessensgruppen und spezifische Kontexte. Die Stadt wird als greifbare und anschauliche Realität wiedergegeben, die Entwicklungen in ihren ökonomischen und sozialen Strukturen und Lebensbedingungen mit einschließt.

27 Kwon, Miwon. In: Springer. S 32.

28 vgl. Kwon, Miwon. S 60.

3. Wiens Weg zur Kunst im öffentlichen Raum

Nach einer allgemeinen Hinführung zum Thema Kunst im öffentlichen Raum wird der Fokus im folgenden Kapitel auf Wien gelegt. Da das Projekt *SEEKINGSights* (siehe Kapitel 6) in Wien statt gefunden hat, soll gezeigt werden, wie sich der Wiener Stadtraum künstlerisch entwickelt hat. Es werden jene Arbeiten und Projekte analysiert, die neue Perspektiven, auf sozialer, stadtentwicklerischer, künstlerischer wie kunstpolitischer Ebene, in Wien aufzeigten. Mittlerweile ist Kunst im öffentlichen Raum nicht mehr aus der Stadt wegzudenken. An theatral aufgeladenen Punkten kommt es zu neuen, alternativen Wahrnehmungen und Sichtweisen, die weit über den Kunstbegriff im herkömmlichen Sinne hinausgehen. Das Phänomen, Kunst an nicht eigens dafür konzipierten Orten zu präsentieren, hat in Wien, wie auch in anderen europäischen Städten, seine ganz persönliche Entstehungsgeschichte. Durch die Entwicklung eines strukturellen Rahmens für die Kunst außerhalb der ihr zugeordneten Institutionen, wurde die Bereitschaft des Publikums, sich auch abseits der musealen Einrichtungen mit zeitgenössischer Kunst auseinander zu setzen, gesteigert. Somit ist Kunst in öffentlichen Räumen der Stadt gesellschaftsfähig geworden.

3.1 Kunst-am-Bau und erste Schritte zur Kunst im öffentlichen Raum

Um die prekäre Lage der Künstler in der Nachkriegszeit zu verbessern, versuchte man ein Beschäftigungsfeld für die lokale Künstlerszene in Wien zu schaffen. Mit der Bekanntmachung von Empfehlungen durch die Wiener Kommunalverwaltung Ende der 1940er Jahre, kam es in Ansätzen zu Verhandlungsprozessen zwischen den Künstlern und der Kommunalverwaltung bzw. der verschiedenen Magistratsabteilungen.²⁹ Der inhaltliche Schwerpunkt der *Kunst-am-Bau* in Wien, lässt sich am ehesten mit dem Begriff *Pluralismus der Mitte* definieren:

²⁹ vgl. Nierhaus, Irene. S 31.

Es wurde vorwiegend jene Kunst präsentiert, die den Durchschnitt dessen vertritt, was in den 50er Jahren in der Breite der künstlerischen Produktion entstand und weniger das, was als Avantgarde im Figurativen wie im Abstrakten empfunden wurde.³⁰

Das Prinzip der Förderung lokaler Kunstproduktionen wurde anerkannt, jedoch zeigte die Wiener Kommunalverwaltung wenig Interesse an der realpolitischen Umsetzung und einer künstlerischen Weiterentwicklung der Kunst-am-Bau-Projekte, da diese meist als Sozialleistung der Stadt abgetan wurden. Erst in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre orientierte sich die Gemeinde vom Auftraggeber zum Sammler und fungierte somit als vermittelnde Instanz zwischen Publikum, Kunst und Künstler. Dennoch blieben eine Diskrepanz zwischen der Kunstentwicklung der 1950er Jahre und der Kunst-am-Bau weiterhin bestehen, die durch den Hang zum Bewährten gekennzeichnet war.

Die Kunst-am-Bau, mit ihren Wandmalereien, Reliefs und nicht freistehenden Skulpturen im Wiener kommunalen Wohnbau, hebt ihren sozialen Gebrauchswert hervor. Dennoch ist sie nicht im Stande, eine Lösung im komplizierten Umgang mit der Kunst im gesellschaftlichen Alltag zu schaffen. Die Kluft zwischen dem Künstler und dem Betrachter führte zu einem Desinteresse an der bildenden Kunst und rückte den reinen Beschäftigungsaspekt der Künstler in den Vordergrund. Nach den Erhebungen von Irene Nierhaus³¹ wurden in den Jahren 1949 bis 1960, 1205 Einzelobjekte an 525 verschiedenen Adressen und 1961 bis 1970, 1612 Objekte an 357 Adressen, als Kunst-am-Bau in Wien gesetzt. Ab 1972 ging die Anzahl der Objekte im Außenraum drastisch zurück. Man konzentrierte sich stärker auf einzelne, große Freiraumprojekte, denen aus qualitativer Sicht ein größerer Stellenwert zugerechnet wurde.

Die Interventionen, die in den 1960er und den beginnenden 1970er Jahren in Wien stattfanden wurden mehrheitlich nicht von Künstlern, sondern von jungen Architektengruppen, wie zum Beispiel *Coop Himmelb(l)au*, *Haus-Rucker-Co* oder *Zünd Up* konzipiert.³² Ihre vorrangigen Bezugssysteme bildeten nicht die soziologischen Raumtheorien und auch nicht die politischen Taktiken der Situationistischen Internationalen, sondern eine besondere

³⁰ Nierhaus, Irene. S 178.

³¹ ebd. S 35f.

³² vgl. Feuerstein, Fitz. S 96.

Form des Wiener Aktionismus und die Rock- und Popkultur. Ihre Interventionen inszenierter, temporärer Architektur im öffentlichen Raum waren einerseits körperbetont, individualistisch, selbstdarstellerisch bis exhibitionistisch, andererseits unpolitisch, utopisch und technophil. Solche und ähnliche hervortretende Richtungen sind schon als Weg hin zur *Kunst im öffentlichen Raum* in Wien zu sehen.

Die jungen Architekten dieser Zeit wollten mit Interventionen im öffentlichen Raum Wahrnehmungsverschiebungen in der *Unwirtlichkeit unserer Stadt*³³ erreichen. Alexander Mitscherlich beschreibt in seiner sozio-psychologischen Studie diese „Unwirtlichkeit der Städte“. Dieses Phänomen der zeitgenössischen Großstadt zeigte sich in den gesichtslosen Betonsilos, den Reihenhaussiedlungen und den fehlenden Plätzen der Begegnung. Die Einflüsse der Umweltgestaltung der Städte beeinflussen die Psyche und das Verhalten der Menschen. Das Resümee der Untersuchungen ist deutlich:

Werden nicht neue Plätze, städtische Begegnungsorte geschaffen, in denen sich die Meinungsverschiedenheiten mit politischen Folgen kundgeben können, dann wird in der Tat die Substanz der stadtgeborenen Freiheit erlöschen.³⁴

Eine der ersten feministischen Aktionen, die zugleich eine Aktivierung des Publikums initiierte, wurde 1968 in der Wiener Innenstadt gezeigt. Die von Valie Export am Stachus in München gefilmte Straßenaktion *Tapp- und Tastkino*, dokumentierte eine ironische Grenzüberschreitung von Kunst und Leben. Die Frau präsentiert sich hier als zentrales Thema des Films. Mit einem einfachen Kasten, der vor die nackte Brust geschnallt wurde, lud die Künstlerin die Passanten ein, das „Kino“ mit den Händen zu „besuchen“. Der Frauenkörper wurde zur Leinwand, zu einem Film, der nicht den Sehsinn benötigte, sondern auf die Sinneswahrnehmung des „Tastens“ ausgelagert und reduziert wurde.

Die taktile Rezeption steht gegen den Betrug des Voyeurismus. Denn solange der Bürger mit der reproduzierten Kopie sexueller Freiheit sich begnügt, erspart sich der Staat die sexuelle Revolution. „Tapp- und Tastkino“ ist ein Beispiel für die Aktivierung des Publikums durch neue Interpretation³⁵

³³ vgl. Mitscherlich, Alexander. S 9ff.

³⁴ ebd. S 23.

³⁵ vgl. Blaas-Pratscher, Katherina. S 20f.

3.2 Die 1970er Jahre

Aufgrund der Weiterentwicklungen künstlerischer Diskurse im öffentlichen Raum, kommt es in den 1970er Jahren zu einem Paradigmenwechsel. Die kommunalen Kunst-am-Bau-Projekte wurden trotz ihrer sozialen Intention abgelehnt. Angepasst an den gesellschaftlichen Wirtschaftsboom wurde die *Unwirtlichkeit der Stadt*³⁶ später auch in der Peripherie zum Arbeitsthema gemacht.

Zu Beginn der 1970er Jahre wurde die erste Fußgängerzone in Wien, die Kärntner Straße, geplant. 1971 wurde diese zum ersten Mal für den Autoverkehr gesperrt. Fern der Vorstellung, eine solche Maßnahme als grundlegenden Schritt zu einer Stadterneuerung zu sehen, stieß die Verkehrsberuhigung der Kärntner Straße auf allgemeine Ablehnung in der Bevölkerung und bei den Geschäftsleuten. In diesem Zusammenhang veranstaltete die Architektengruppe Coop Himmelb(l)au die temporäre Intervention *Stadtfußball*. Um den Wienern die neuen Möglichkeiten einer Fußgängerzone näher zu bringen, konnten luftgefüllte, überdimensionale Bälle (mit einem Durchmesser von vier Metern) im Fußballdesign durch die Innenstadt gerollt werden. Das Architekten-Team Haus-Rucker-Co lud in diesem Zusammenhang am Graben, mit ihrem Projekt *Gehschule* ein, erste „alternative Schritte“ über aufgebaute Walzen und wackelige Untergründe zu machen.

Auch wenn diese beiden Projekte in der Wiener Innenstadt von den Passanten keineswegs als Bereicherung der neuen räumlichen Erfahrung gewertet wurden, stellten die beiden Interventionen eine erste Beziehung zwischen Architektur, Stadterneuerung und Kunst her.

3.2.1 Supersommer 1976 und Arena-Besetzung

Die *Wiener Festwochen* galten als wichtiger Dynamo für die Kunst im öffentlichen Raum Wien. Im Sommer 1976 fanden in diesem Rahmen zwei legendäre Initiativen statt, der *Supersommer* und die *Arena-Besetzung*. Die Projekte der Architekten und bildenden Künstler zeigten fast exemplarisch, unterschiedliche urbane Praktiken an der Schnittstelle von

³⁶ vgl. Mitscherlich, Alexander. S 9ff.

Kunst und Stadt, die ihre Spuren im Stadtraum hinterließen. Hatte die bildende Kunst innerhalb des Festivals Wiener Festwochen zu Beginn seiner Gründung in den 1950er Jahren nur eine untergeordnete Rolle gespielt, trat sie 1976 erstmals mit einer symbolischen und räumlichen Öffnung in der Physis der Stadt auf.³⁷

Schauplatz der räumlichen Projekte des Supersommers 1976 war der Wiener Naschmarkt. Bereits im Vorfeld wurde die Broschüre „Supersommer. Ein Handbuch zur Stadtveränderung. Mit Preisausschreiben“ verteilt. Die temporären theatralisch-räumlichen Interventionen am Naschmarkt, sollten die Phantasie der Stadtbewohner anregen und eine Wahrnehmungsverschiebung initiieren. Mit dem „gegenkulturellen Ruf nach Raum für das Private im Öffentlichen“³⁸, organisierte Coop Himmelb(l)au³⁹ mit Gruppen wie *Coop*, *Missing Link* und *Haus-Rucker-Co*⁴⁰ begehbare Stadtwahrnehmungsobjekte mit der Einladung zur Beteiligung:

Wer immer seinem Herzen Luft machen will, kann hingehen und es tun. Er kann dort Reden halten, Musik machen, Feste feiern, Freunde treffen und so fort. Er kann einfach in der Sonne sitzen, und wenn es regnet, kann er sich unterstellen unter Kunst. Denn dies ist auch dort. Das Beste am Supersommer ist nämlich: Jeder kann mitmachen.⁴¹

Die Intervention am Wiener Naschmarkt war eine Mischung aus Volksfest, Happening, Demonstration, Freiluftkonzert, Ausstellung, Marktplatz und vielem anderem.⁴² Die Architektengemeinschaft Coop Himmelb(l)au errichtete ein Gerüst mit einer begehbaren Wohnkulisserie, die Bürger und Passanten einlud, die Stadt aus einer neuen Perspektive zu sehen. Die Künstlergruppe Haus-Rucker-Co teilte den Freiraum der Rechten und Linken Wienzeile durch schräge Ebenen, in zwei visuelle Zonen auf. Das überdimensionale Hutobjekt „Asyleum“ von Missing Link bestand aus einem begehbaren Hut, der im Inneren eine Fotoserie verbarg. Die Bilder zeigten das Leben der Menschen ohne Unterkunft an der Wienzeile um 1908.

37 vgl. Schöllhammer, Georg. S 201ff.

38 vgl. Barta, Pamela. In: Hollendonner, Bettel, Bast. S 122.

39 gegründet 1968 von Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky und Michael Holzer.

40 gegründet 1967 von Laurids Ortner, Günther Zamp-Kelp und Klaus Pinter.

41 Schöllhammer, Georg. S 204.

42 vgl. Feuerstein, Fitz. S 129.

Mit der Grundidee der alternativen Aneignung von Räumen wurde, zur temporären Zwischennutzung während der Wiener Festwochen, auch der ehemalige Auslandsschlachthof in St. Marx für die Veranstaltungsreihe *Arena* ausgewählt. Eine Gruppe von Architekturstudenten besetzte das Arena-Areal in Simmering, um den Abriss des ehemaligen Schlachthofs zu verhindern. Als freies Kunst- und Kulturzentrum organisierten und verwaltete sich die Gruppe den ganzen Sommer hindurch selbst als „Stadt in der Stadt“⁴³. An die 20.000 Besucher nutzen das gewaltige Kulturprogramm, das in diesem Zeitraum geboten wurde. Trotzdem wurde der Auslandsschlachthof abgerissen. Die Stadt Wien bot den *Arenauten* den benachbarten, viel kleineren Inlandsschlachthof an, der nicht von allen akzeptiert wurde, sich dennoch bis heute als Veranstaltungsort *Arena* etabliert hat.

Im Sommer 1976 wurde mit diesen beiden Aktionen ein Stück Kulturpolitik und Stadtgeschichte geschrieben. Die Ereignisse rund um diesen Sommer prägen bis heute die Entwicklung der Kunst- und Kulturszene in Wien.

3.3 Die 1980er Jahre

Um 1980 erschien Wien als triste provinzielle Stadt, in der die Nachkriegszeit immer noch spürbar war.⁴⁴ Stadtbrennpunkte wie der Gürtel, das Wiental, Bahnhöfe oder Passagen zeugten von geringer Wertschätzung. Punktuelle Stadterneuerungen, wie etwa die Fußgängerzonen, waren erste dem motorisierten Individualverkehr entrissenen Flächen. Die Flächen für Fußgänger haben sich seit damals vervielfacht. Großprojekte wie die Donauinsel oder der U-Bahn-Bau stellten zukunftsweisende Projekte der Stadt dar.

In Zusammenhang mit der Auseinandersetzung, um die Sperrung der Geschäftsstraße Dorotheergasse für den Autoverkehr, gelang 1988 dem Galeristen Christian Meyer, Inhaber der damaligen *Galerie Metropol*, die Realisierung eines mehrwöchigen Ausstellungsprojekts. Mit dem Projekt *Freizone Dorotheergasse*⁴⁵ bespielten insgesamt 19 Künstler die Innere Stadt mit ortsspezifischen Arbeiten. Ziel war es, den motorisierten Individualverkehr in der Gasse zu verringern. Basierend auf der Idee von Arbeitsgruppen, bildeten die Künst-

43 vgl. Feuerstein, Fitz. S 66.

44 vgl. Denk, Franz. S 26f.

45 vgl. Galerie Metropol.

ler und Geschäftsleute Kollektive, die die Umgestaltung von Fassaden und Eingängen in der Dorotheergasse umfasste.

Nach Klaus Ronneberger braucht die Stadt „multifunktionale Erlebnislandschaften“⁴⁶. Kunst im öffentlichen Raum nimmt hierbei eine prominente Rolle, im Konglomerat der Inszenierung solcher Erlebnislandschaften, ein. Die zunehmende Kombination von Maßnahmen der Stadtgestaltung und -erneuerung und des Stadtmarketings mit Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekten verstärkt den Dienstleistungscharakter von temporären, künstlerischen Interventionen. Dies steht mit dem Trend im Zusammenhang, dass die Zentren der Städte zunehmend wie konsumorientierte Ausstellungen funktionieren.

Aufgrund des immer größer werdenden innerstädtischen Konsumstandortes und des touristischen Aufschwungs der Stadt, wanderten immer mehr Kunstprojekte des öffentlichen Raums zunehmend vom Zentrum an die Ränder der Stadt, sowohl im topographischen als auch im sozialen Sinn.⁴⁷ Dennoch fanden exemplarische Projekte, die unter anderem den Konsum und das Erlebnis der Stadt in die Aktionen mit einbezogen, im Rahmen der Wiener Festwochen statt.

1982 realisierte Margot Pilz mit einer Fuhre Sand, einer Palme und drei Liegestühlen vor der Karlskirche *Kaorle am Karlsplatz*⁴⁸. So dokumentierte die Künstlerin die zunehmende Touristifizierung des Zentrums, indem sie die Wiener selbst in der eigenen Stadt zu Urlaubern machte. Rund um den bestehenden Teich am Karlsplatz wurden einige Tonnen Sand aufgeschüttet um die Wiederaufführung des Italienurlaubs, der sich zu dieser Zeit gerade zum massenkulturellen Phänomen entwickelte, zu zelebrieren. Proteste des Klerus über das lebhafteste, leicht bekleidete Treiben vor der Karlskirche blieben natürlich nicht aus. Auch verschiedene Aktivisten nutzten die Aufmerksamkeit, um ihre unterschiedlichsten Anliegen zu platzieren. Theatergruppen und Künstler ergriffen die Gelegenheit, die temporäre, öffentliche Bühne am Karlsplatz in der Wiener Innenstadt, zu bespielen.

46 vgl. Ronneberger, Klaus. S 9ff.

47 ebd. S 11f.

48 vgl. Wiener Festwochen.

3.4 Die 1990er Jahre

Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre schlossen weitere Projekte an, die einerseits durch institutionelles Engagement, andererseits durch Eigeninitiative entstanden und in den städtischen öffentlichen Raum Wiens griffen.⁴⁹

Zu Beginn der 1990er Jahre wurde mit dem Begriff *Kunst und Bau*⁵⁰ die Loslösung der Kunst vom Bau signalisiert und mit der Kunst im öffentlichen Interesse kam es zu einer Verschiebung von ästhetischen zu sozialen Themen der Kunst. Zu dieser Zeit spiegelte sich im Vergleich zu den vorhergegangenen Jahren, eine weniger strikte Haltung der lokalen Kulturpolitik gegenüber dem zeitgenössischen Geschehen wider. Im Atemzug des Festivals hatte das Phänomen des Stadtevents seine ersten größeren Auftritte in Wien.

In Anlehnung an den Text „Notizen zur zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum Wien“ von Pamela Bartar wird im Folgenden ein Überblick über die Situation in Wien in den 1990er Jahren gegeben. Da der Begriff *Kunst im öffentlichen Raum*, die unterschiedlichsten Kunstphänomene in einer Stadt beschreibt, soll hier das Hauptaugenmerk auf temporäre Interventionen im nicht institutionalisierten Raum gelegt werden.

Der private Kunstverein *museum in progress (mip)*, der 1990 von Kathrin Messner und Josef Ortner gegründet wurde, hat sich zur Aufgabe gemacht, zeitgemäße Präsentationsformen für Gegenwartskunst zu entwickeln. *mip* stellte in seinen Arbeiten die Veränderungen im Vermittlungszusammenhang von Kunst in den Mittelpunkt und entwickelte Kooperationen mit unterschiedlichen Medien, die in den Stadtraum hineinspielten.⁵¹

Das Museum des 21. Jahrhunderts existiert als flexible Struktur und etabliert seine Auftrittsformen direkt im Medienraum. Durch Kooperationen mit Medienträgern wie Der Standard, Gewista oder ORF Kultur operiert *museum in progress* mit der Präsentation künstlerischer Projekte in Printmedien, auf Plakatwänden oder an Gebäudefassaden mit einer außerordentlich hohen Frequenz im öffentlichen Raum.⁵²

49 vgl. Bartar. In: Hollendonner, Bettel, Bast. S 123.

50 vgl. Bundesministerium für wirtschaftliche Angelegenheiten/BmWA.

51 vgl. *Museum in Progress*. S 183ff.

52 <http://www.mip.at/de/index.html> (20.08.09)

Ausgehend von der Unabhängigkeit der künstlerischen Entscheidung und unabhängig von politischer Einflussnahme, verfolgt das mip eine medienspezifische, kontextabhängige und temporäre Praxis.

Mit der *Medizinischen Versorgung Obdachloser* versuchte die Künstlergruppe *Wochen-Klausur* 1993, an verschiedenen Orten in Wien eine gesellschaftspolitische Veränderung mit den Mitteln der Kunst zu bewirken. Initiator Wolfgang Zinggl lud Künstler ein, eine Lösung für das ortsspezifische Problem der medizinischen Unterversorgung Obdachloser zu erarbeiten. Realisiert wurde das Projekt, indem kostenlose ärztliche Versorgung für obdachlose Menschen ohne Krankenversicherung in Wien angeboten wurde. Inzwischen wurden mehrere Projekte mit verschiedenen Künstlern, in Kooperation mit der Caritas, verwirklicht.

Im Jahr 1999 initiierte die Künstlerin Ula Schneider das Kunstprojekt *Soho in Ottakring*. Die konkrete Intervention im Stadtraum sieht sich als öffentliche Plattform für Auseinandersetzung, Kritik und Reflexion.

Gegen Ende der 1990er Jahre fand am Brunnenmarkt ein Strukturwandel statt. Die ursprünglich hohe Kundenfrequenz war zurück gegangen und viele Geschäftslokale standen leer. Zu dieser Zeit war es auch zu einem aufkommenden Interesse gekommen, mit der Kunst in die Außenbezirke zu abzuwandern. Bewusst hat sich die Künstlerin das Brunnenviertel ausgesucht, um „im unmittelbaren Arbeits- und Lebensumfeld durch Nutzung der vorhandenen Räumlichkeiten, sowie durch Beteiligung von KünstlerInnen aus dem lokalen Umfeld mit ihren Ateliers temporäre Ausstellungsmöglichkeiten zu schaffen“⁵³. Die ortbezogene, jährlich wiederkehrende „Momentaufnahme“⁵⁴ bietet der lokalen Kunstszenen sowie den Geschäftsleuten, Bewohnern und Passanten eine Möglichkeit, zusammen den Stadtraum erfahrbar zu machen.

Temporäre Kunstprojekte im urbanen Raum können sicherlich nicht Probleme lösen oder Nachhaltigkeit garantieren. Der lokale Lebensraum ist aber in exemplarischer Weise auch ein Experimentierfeld, das KünstlerInnen und TeilnehmerInnen einen verantwortungsvollen Umgang etwa in Zusammenhang mit Personen(gruppen), die sich in unterschiedlichsten Lebenszusammenhängen bewegen, abverlangt.⁵⁵

⁵³ Schneider, Zobl. S 14.

⁵⁴ vgl. Okesek, Maria-Theres. S 30.

⁵⁵ Schneider, Zobl. S 22.

Die Künstler konzentrieren ihre spezifischen Positionen im sozialen Raum des Brunnenmarkts, in dem sie, außerhalb des *White Cube*, den Rezipienten direkt involvieren. Die Einbindung der Kunst in das tägliche Leben wird als Herausforderung für das jährlich stattfindende Kunstprojekt gesehen. Fest steht, dass Soho in Ottakring, als Impulsgeber mit ausschlaggebender Neubewertung für das Viertel, ein Beispiel für einen interdisziplinären Ansatz der Kunst im öffentlichen Interesse ist.

Eine weiteres Projekt wurde im Süden Wiens erfolgreich im Jahr 2008 fertig gestellt. Basierend auf der Veröffentlichung des Wiener Magistrats 21B unter redaktioneller Leitung von Herbert Buchner, „Kabelwerk: Entwurfsprozess als Modell; der Stand der Dinge“ wird die städtebauliche Entwicklung der *Kabel- und Drahtwerke AG - KDAG* im Folgenden beschrieben.

Die KDAG waren ein Jahrhundert lang einer der bedeutendsten Traditionsbetriebe in Wien Meidling. Die endgültige Schließung der Firma im Dezember 1997 hinterließ nicht nur ein großes ungenutztes Areal, sondern auch eine Identifikationslücke. Daher beschloss man, das Areal nach den Wünschen der Anrainer umzugestalten. Ein besonderes Augenmerk wurde daher auf eine intensive Bürgerbeteiligung und auf einen kooperativen Planungsprozess gelegt, bei dem alle Beteiligten gleichermaßen involviert waren.

Die Planung zielte zuerst darauf ab, den Freiraum klar zu definieren und ihn nicht der Zufälligkeit zu überlassen. Die Architektur sollte sich gleichsam um diesen definierten Freiraum entwickeln. Oberstes Planungsziel war es, räumliche Qualität mit ihrer Unverwechselbarkeit und den damit verbundenen Identifikationsmöglichkeiten, in den Vordergrund zu stellen. Es wurden Planungsteams zu unterschiedlichsten Themenschwerpunkten zusammengestellt. Die konstituierten Arbeitsgruppen, deren Aufgabe das zentrale Informations-, Diskussions- und Steuerungsinstrument der Planung zu sein, vernetzten alle wesentlichen Akteure. Je nach Notwendigkeit wurden Konsulenten verschiedenster Fachgebiete und Magistratsabteilungen kontaktiert, um aktuelle Problempunkte zu analysieren und Lösungsansätze zu suchen.

Eine der wichtigsten Ideen war die kulturelle Zwischennutzung des Areals während der Planungs-, Abbruchs- und Neubauphase. Aufgrund der hohen Akzeptanz bei den Bürgern entwickelte sich bereits zu Beginn eine Basis für eine zukünftige, neue Identität. Bis Ende 2005 wurde das Gelände für kulturelle Aktivitäten der verschiedensten Arten genützt. Der Ver-

ein *IG-Kabelwerk* organisierte unter anderem Ausstellungen, Clubbings, Filmtage, Graffiti-performances, Konzerte, Theateraufführungen, Workshops, etc. Die temporäre, kulturelle Zwischennutzung der aufgelassenen Hallen des ehemaligen Kabelwerks durch die IG Kabelwerk hat sich als Schnittstelle zwischen bevölkerungsnaher Stadtteilkultur und professioneller Theaterproduktion gut etabliert und entwickelte sich zu einer kulturellen Dauereinrichtung. Eine entsprechende Widmung ist bereits 2001 durch den Wiener Gemeinderat erfolgt. Regionale Projekte werden seither ständig in das Programm eingebettet. Damit wird auch die Überwindung von regionalen Ungleichheiten im Kulturbereich gefördert. Neu hinzu kommen sollen internationale Austauschproduktionen.

Als Besonderheit einer bevölkerungsnahen, offenen Struktur der Kultureinrichtung werden im neu angelegten Stadtteil zusätzlich nutzbare Erdgeschossareale für den soziokulturellen Austausch ausgebaut. So werden offene, kommunikative Experimentierräume für die kreativen Potentiale der Stadt ermöglicht.

Ende 2001 wurde Goethes *Faust* in der Inszenierung von Peter Stein im Palais Kabelwerk aufgeführt. Zu dieser Zeit lässt sich schon ein gesteigertes Interesse der Anrainer an Kunst bemerken. Des Weiteren wurde der Vandalismus an den leer stehenden Gebäuden beendet und das Sicherheitsgefühl der Bevölkerung verbesserte sich. Der permanente Kulturbetrieb im städtebaulichen Ankerpunkt macht es möglich, durch niederschwellige Veranstaltungen, neue Bevölkerungsschichten für den Kulturbetrieb zu gewinnen.

Die Kabelwerke mögen in gewisser Hinsicht einen Modellcharakter haben, aber ist es nicht möglich ihre Planungen direkt auf andere Projekte umzulegen. Ein Prozess, der Freiraum und Individualität schafft, hängt stark von den handelnden Personen und der Bereitschaft der Beteiligten zur Flexibilität ab. Das Kabelwerkprojekt war schon während der Planungsphase ein international stark beachtetes städtebauliches Projekt. Die komplexen Anforderungen – eine neue Stadtteilidentität, urbane Vernetzung, Raum- und Freiraumqualität, Zwischennutzung und Bürgerbeteiligung auf einen Nenner zu bringen – erforderten einen neuen Denkansatz. Natürlich war es nicht möglich alle Ziele, die im Laufe des Prozesses von den verschiedenen Beteiligten angestrebt wurden, umzusetzen. Dennoch wurden Kompromisse gefunden, die alle Mitwirkenden zufrieden stellten. Dieser neue Zugang zur Planung manifestierte sich in der Form, dass erstmals der Raum „zwischen der zukünftigen Architektur“ mehr Berücksichtigung fand, als die zur Errichtung gelangenden Objekte.

4. Theorien und Grundlagen

Um die Entwicklung von Kunst im öffentlichen Raum zu analysieren bedarf es neben einer historischen Verortung, ein theoretisches Fundament. Die Entstehung von Kunstprojekten im Außenraum ist meist an eine Reihe gesellschaftstheoretischer, kulturpolitischer und ästhetischer Diskussionen geknüpft, die im Rahmen dieses Kapitels, anhand von Theorien, exemplarisch dargestellt werden. Anhand der Theorien, die den Raum, den Ort und die Zeit diskutieren, findet eine Vertiefung des Themas *Kunst im nicht-institutionalisierten Raum* in Verbindung mit der Geschichte statt.

4.1 Raumtheorie

Die gesellschaftliche Produktion von Raum und die gesellschaftliche Aneignung von Raum stehen in einem komplexen Wechselverhältnis.

Seinen Anfang nimmt der Raumdiskurs bereits in den 1920er Jahren mit den Theorien des Soziologen Georg Simmel, der den Raum nicht als eine statische, mathematische Größe, sondern als einen Prozess der sozialen und kulturellen Produktion beschreibt. Damit wurde es möglich, sich von einer rein territorialen Vorstellung von Raum zu verabschieden und prozessuale Raumbegriffe zu formulieren.

Die Entwicklung der Raumgeschichte verläuft keineswegs geradlinig. Daher möchte ich hier, ausgehend von den Theorien der Institutionskritik (vgl. Kapitel 2.2) der 1970er Jahre, auf die ortsbezogene Kunst, die eine Kontextualisierung des sozialen Raums vorsieht, beschränken. Die Begrenzungen des Ausstellungsraums, wie sie Brian O'Doherty in seinem Buch „Inside the white Cube“ beschreibt, werden überschritten und die Praktik der Herstellung von Raum als sozialer Prozess, wie sie Lefèbvre definiert, verdeutlicht.

Die Soziologin Martina Löw definiert Raum als *soziales Phänomen*, das im Prinzip nur aus der gesellschaftlichen Entwicklung heraus verstanden und begriffen werden kann. Dies bedeutet vor allem aber auch, dass dem Raum als Produkt eines gesellschaftlichen Prozesses

eine eminente, performative Komponente eigen ist. Raum konstituiert sich als „Synthese von sozialen Gütern, anderen Menschen und Orten in Vorstellungen, durch Wahrnehmungen und Erinnerungen, aber auch im Spacing durch Platzierung jener Güter und Menschen an Orten in Relation zu anderen Gütern und Menschen.“⁵⁶

In der 2001 publizierte Studie „Raumsoziologie“ unterscheidet Martina Löw zwei Modelle von Raumvorstellungen. Sie geht einerseits der Frage nach, wie sich Räume als vorgegebene Orte, an denen sich die Wirklichkeit vollzieht, strukturiert werden und wie diese andererseits selbst entstehen und produziert werden. Dabei unterscheidet sie den *absolutistischen* vom *prozessualen Raumbegriff*. Erster geht von der Vorstellung vom Raum als Behälter von Dingen und Menschen aus. Der Raum ist statisch und wird nicht aufgrund menschlichen Handelns geformt. Der prozessuale Raum hingegen reproduziert sich aus der Struktur des menschlichen Handelns und den sozialen Gütern.⁵⁷

Der Raum ist ein fixer Bestandteil der Kunst, der in seinen Betrachtungsweisen einem ständigen Wandel unterliegt. Die ortbezogene Kunst steht immer in einem speziellen Verhältnis zum Raum, da Ort und Raum naturgemäß in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen. „Der Ort markiert immer eine Stelle im Raum.“⁵⁸ Somit definiert sich der Ort als ein Punkt, an dem die künstlerische Handlung physisch statt findet. Er ist der Verankerungspunkt der Auseinandersetzung der Kunst im sozialen Raum.

4.1.1 Sozialer Raum

Im deutschsprachigen Raum sind es vorwiegend Stadtforscher, die sich mit dem sozialen Raum auseinandersetzen. In der Kunst ist die Analyse des Sozialraumes gegenüber den anderen Disziplinen noch wenig erforscht.

Nach dem Soziologen und Philosophen Henri Lefébvre ist Raum nicht als etwas Gegebenes oder als etwas zu betrachtendes anzunehmen, sondern als rationaler Prozess, der erst her-

⁵⁶ vgl. Löw, Martina: Raumsoziologie. S 263.

⁵⁷ ebd. S 272.

⁵⁸ Möntmann, Nina. S 9.

gestellt wird.⁵⁹ Die Stadt muss somit als Ort begriffen und konzipiert werden, der Sozialisation, Kommunikation und Kreativität ermöglicht. Ein umfassendes Verständnis für den öffentlichen Raum ist sich demnach bewusst, dass räumliche Entwicklungen immer auch sozial – also gesellschaftlich – produziert werden. Findet in der Gesellschaft ein sozialer, ökonomischer oder kultureller Wandel statt, führt diese Änderung wiederum zu einem Bedeutungswandel von öffentlichen Räumen und deren Nachbarschaften.⁶⁰

Der soziale Raum weist die Tendenz auf, sich mehr oder weniger strikt im physischen Raum in Form einer bestimmten distributionellen Anordnung von Akteuren und Eigenschaften niederzuschlagen.⁶¹

Lefébvre beschreibt im Text „Die Produktion des Raums“ eine Dreiheit, die sich im Zusammenhang mit dem (sozialen) Raum bildet. Die räumliche Praxis umfasst die Produktion und Reproduktion, die den Räumen eigen ist und den Bezug eines jeden Mitgliedes der Gesellschaft zum sozialen Raum impliziert. Die Raumpräsentationen und der konzipierte Raum sind eng mit den Produktionsbedingungen einer Gesellschaft verbunden. Der konzipierende Raum meint den in der Gesellschaft dominierende Raum, der sich durch Zeichen, Codes und frontale Beziehungen formt. Kennzeichnend ist, dass Raumpräsentationen stets von relativem, sich veränderndem Wissen durchdrungen sind. Die Repräsentationsräume, die gelebten Räume, weisen eine komplexe Symbolisierung auf. Dieser beherrschte, erlittene Raum wird erlebt und gesprochen und ist mit der verborgenen Seite des sozialen Lebens verbunden.

Im Rekurs auf Lefébvres These, von der sozialen Produzierbarkeit des Raumes, thematisiert Nina Möntmann in ihrem Buch „Kunst als sozialer Raum“ künstlerische Praktiken, die den *White Cube* überschreiten, indem sie der Ideologie des Galerieraums mit der Produktion eines nicht-physischen Raums entgegenen. Der physisch, architektonisch definierte Raum ist dann konzeptuell nur noch ein Teil eines Beziehungsgefüges, das sich über räumliche Grenzen hinweg, in spezifischen Teilöffentlichkeiten, Kommunikationsmodellen und Medien herausbildet.

59 vgl. Lefébvre, Henri. In: Dünne, Günzel. S 330ff.

60 vgl. Frey, Oliver. S 48.

61 vgl. Wentz, Martin. S 26.

In den 1990er Jahren findet eine verstärkte Kontextualisierung des sozialen Raums statt. Damit verlagert sich der Fokus von der physischen Dekonstruktion des White Cube, hin zu einer Arbeit an den immateriellen Parametern der Institution der Kunst. Es werden andere Begriffe von Öffentlichkeit installiert, zum Beispiel in der *Site-Specifity-Debatte*⁶² (siehe Kapitel 4.2.1).

4.1.2 Pierre Bourdieu: „Physischer Raum und sozialer Raum“⁶³

Der Soziologe Pierre Bourdieu geht von der Grundannahme aus, dass der handelnde Mensch Strukturen schafft und diese somit keine vom Menschen unabhängige Existenz darstellen. Struktur und Handeln bilden bei Bourdieu zusammen den Begriff des sozialen Raums.

Der soziale Raum weist die Tendenz auf, sich mehr oder weniger strikt im physischen Raum in Form einer bestimmten distributionellen Anordnung von Akteuren und Eigenschaften niederzuschlagen. Daraus folgt, dass alle Unterscheidungen in Bezug auf den physischen Raum sich wieder finden im reinfizierten sozialen Raum.⁶⁴

Der soziale Raum realisiert sich auf vollständige Weise im physischen Raum, der wiederum von seinen Bewohnern sozial konstruiert und markiert ist. Der physische Raum an sich, kann nur durch Abstraktion von sozialen Verhältnissen als solcher wahrgenommen werden. Ihm gegenüber existiert der soziale, abstrakte Raum, der sich auf physischer Ebene realisiert und manifestiert. In ihm erfolgt die Verteilung verschiedener Arten von Dienstleistungen und Gütern, die mit unterschiedlichen Chancen der Aneignung an physisch, individuelle Akteure geknüpft werden.

Soziale Akteure mit ihren Eigenschaften und Merkmalen sind an einem Ort des sozialen Raumes lokalisiert, der sich von anderen Orten durch die räumliche Entfernung definiert. Der von ihm eingenommene Ort und der damit angeeignete physische Raum sind die Indikatoren für seine Stellung im sozialen Raum.

62 vgl. Möntmann, Nina. S. 44.

63 In: Wentz, Martin. S 26ff.

64 Bourdieu, Pierre. In: Wentz, Martin. S 26.

4.1.3 Öffentlicher Raum

Der *öffentliche Raum* ist ein schwer definierbarer Begriff, da er von verschiedenen sozialen Gruppen unterschiedlich genutzt wird und verschiedene Funktionen erfüllt. Es lassen sich auch keine klar definierbaren Grenzen des öffentlichen Raumes festlegen. Dennoch kann der öffentliche Raum nicht als eigenständige Kategorie oder als zeitloser Gegenstand, der unabhängig von dem Menschen existiert, gesehen werden.

Als öffentlich [...] empfinden wir eine städtische Situation immer dann, wenn der vorhandene Straßenraum für jedermann frei (das heißt ohne besondere Berechtigung) zugänglich ist und nicht einer begrenzten Benutzergruppe [...] zugeordnet und als von ihnen vereinnahmt gelten kann. Öffentlichkeit heißt damit zunächst Vielfältigkeit der tatsächlichen und möglichen Begegnungen.⁶⁵

Es ist ein Raumbegriff notwendig, der „relationale Ordnung zwischen physikalischen Bedingungen und sozialen Objekten als komplementäres Wesensmerkmal urbaner öffentlicher Räume anerkennt“⁶⁶. Nach Lefébvre ist der öffentliche Raum polyvalent und multifunktional und setzt sich aus verschiedenen, sich überlagernden zeitlichen und örtlichen Teilräumen zusammen.⁶⁷

Seit den sechziger Jahren spielt der gesellschaftliche Begriff der Öffentlichkeit nicht nur in politischen und ökonomischen Debatten eine zentrale Rolle, sondern hat auch in Bereichen der Kunst, des Urbanismus und der Medien bis hin zum Internet einen wichtigen Stellenwert eingenommen.⁶⁸

Bei fast allen Diskussionen, die die Kunst außerhalb von Museen und Galerien betrifft, wird von Kunst im *öffentlichen Raum* gesprochen. Der Begriff des öffentlichen Raumes kann unter verschiedenen Perspektiven und Sichtweisen betrachtet und definiert werden. Im Gegensatz zum privaten Raum ist der öffentliche Raum frei zugänglich und erfüllt zahlreiche verkehrstechnische, ökonomische, soziale und politische Funktionen. Dennoch stellt der öffentliche Raum keine Garantie für Öffentlichkeit dar, weder was die Veröffentlichung noch die Rezeption betrifft.

⁶⁵ vgl. Feldtkeller, Andreas. S 57.

⁶⁶ Schubert, Herbert. S 141.

⁶⁷ vgl. Lefebvre, Henri. S 139.

⁶⁸ DuMonts. S 149.

Jürgen Habermas untersucht 1962 den „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ historisch und zeigt damit die strukturellen Veränderungen der Gesellschaft auf. Öffentlichkeit ist nach Habermas eine kritische Instanz, die erst mit den bürgerlichen Rechtsstaaten im 18. Jahrhundert entstanden ist und seither durch die öffentliche Meinung, diskursive Herrschaft konstituiert. Durch die Industrialisierung ist es nach Habermas zu einer Vermischung von öffentlichem und privatem Raum gekommen. Das wichtigste Ergebnis seiner Forschung liegt in der Erkenntnis, dass „[...] heute Anlässe für Identifikation geschaffen werden müssen – Öffentlichkeit muss >gemacht< werden, es >gibt< sie nicht mehr“⁶⁹.

Die Thesen von Habermas dienen, unabhängig von ihrer historischen Richtigkeit und Eindeutigkeit, Stadtplanern und Soziologen als Grundlage für die Kritik und Gestaltung des öffentlichen Raums.

Geht man davon aus, dass der städtische Raum die sichtbarste Form des öffentlichen Raumes darstellt und letztlich immer auch ein symbolischer Ausdruck der Idee von Öffentlichkeit ist, so kann die Frage gestellt werden, welche Begriffe und Definitionen von der Öffentlichkeit der Stadt repräsentiert werden sollen. In Bezug auf das Raummodell von Martina Löw (siehe Kapitel 4.1), die den prozessualen Raumbegriff der Subjekte, sozialen Güter und Objekte in einem relationalen, interdependenten Bezugsfeld lokalisiert, geht dieser Prozesscharakter des Raumes Hand in Hand mit einer Idee von Öffentlichkeit, die nicht als homogener Block oder gar als Idealzustand zu denken ist. Jürgen Habermas teilt die angeführte Idee von Öffentlichkeit nicht, sondern sieht sie als etwas, „das aus einer Vielzahl von Räumen und/oder Formationen besteht, die sich bald miteinander verbinden, bald voneinander abschotten und die in konflikthaften und widersprüchlichen Beziehungen zueinander stehen“⁷⁰.

4.1.4 Theatraler Raum

Im Theater, als klassische Institution, findet eine Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption in kontaktierten Räumen statt. Hier wird in einem Prozess durch alle Anwesenden, mit ihren unterschiedlichen Voraussetzungen, eine gemeinsame Situation geschaffen. Das Publikum begibt sich bewusst in die Vorstellung, einen kollektiven Prozess, in dem eine be-

69 vgl. Habermas, Jürgen. S 239.

70 vgl. Löw, Martina: Raumsoziologie. S 34.

stimmte Zeit, sowie ein spezifischer Raum geteilt und eine Situation erzeugt wird. Auch im öffentlichen Raum werden durch die Inszenierung des Verhandlungsortes auf politischer, sozialer und gleichzeitig auch auf künstlerischer Ebene theatrale Räume geschaffen.⁷¹

Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustande kommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.⁷²

Die theatrale Leistung hängt laut Max Herrmann in all ihren einzelnen Elementen von vier schöpferischen Faktoren ab: Dem dramatischen Dichter, dem Schauspieler, dem Publikum und – seit jüngerer Zeit – dem Regisseur mit seinen Gehilfen.⁷³ Diese vier Aspekte schaffen Raumerlebnisse, die für die Gestaltung der Gesamtauführung wesentlich sind.

Das Theater bietet einen Handlungsraum, der Handlungen hinterfragbar macht und die Möglichkeit zur Veränderung bietet. Die Theaterkunst ist nicht die Darstellung des Raumes, sondern die Vorführung menschlicher Bewegung im theatralischen Raum.⁷⁴ Auch Kunstprojekte im öffentlichen Raum bieten dem zufälligen Publikum theatral erfahrbare und inszenierte Einblicke in die *Künstlichkeit des Alltags*.

Im theatralen Raum geht es allgemein um das Sichtbarmachen vorhandener Strukturen und somit um die Theatralisierung des Alltags, egal ob in *privaten* oder öffentlichen Räumen. Durch eine Verfremdung des Alltäglichen werden andere Räume, Bühnen, Zeiträume, Kommunikationsräume oder Konflikträume der alltäglichen Wahrnehmung gegenübergestellt. Das institutionalisierte Theater benötigt Grenzen. Eine Bühne, einen Rahmen, eine Markierung der Unterscheidung oder einen sichtbaren oder unsichtbaren Zeitraum, der Ein- oder Ausschlüsse produziert und andere Regulationen zulässt.

Ein theatrale Raum der Stadt ist ein Ort, der Verschiebungen und Unterbrechungen im öffentlichen Fortlauf von Funktionen vornimmt, einen Störfall produziert, sowie einen Aufenthalts- und Auseinandersetzungsort initiiert. Dieser wird von den unterschiedlichsten

71 vgl. Bosse, Caludia. S 40.

72 Herrmann, Max. S 502.

73 vgl. ebd. S 502ff.

74 ebd. S 501ff.

Akteuren des öffentlichen Lebens genutzt. Der Benutzer ist mit dem Gebrauch der zeitlich und optisch begrenzten Räume durch Dimension, Funktion, Kontext und Zeit vertraut und wird aufgefordert, die Kriterien des Gebrauchs neu zu bestimmen.⁷⁵ Dieser Prozess markiert die Grenze, das Territorium des theatralen Raumes der Stadt und macht den Stadtraum zur Bühne, um künstlerische und soziale Prozesse auszuhandeln. Das Ziel ist erreicht, wenn eine Durchbrechung der alltäglichen Wahrnehmungsmuster und Handlungsweisen statt gefunden hat.

4.2 Ort

„Der Ort bezeichnet immer eine abgrenzbare und damit erfahrbare Einheit des Raumes.“⁷⁶ Der Ort entfaltet ein eigenes Netzwerk von Bedeutungen im städtischen Raum und korrespondiert mit der Eigenart des ihn umgebenden Raumes und umgekehrt. Nur so ist es laut Detlev Ipsen möglich, Beziehungen zu einem Ort – ob positiver oder negativer Art – aufzubauen. Ein Ort ist erst durch seine Abgrenzung erkennbar, weil innerhalb der Grenzen räumliche Handlungen passieren. Diese Grenzen werden durch über sie selbst hinausgehende Kommunikation ausgehandelt und machen sich an materiellen Gegebenheiten (Topographie, Verkehrswege, Häuser, Denkmäler, etc.) fest. Das kommunikative Potential, führt zur Stiftung von Identität.

Dem *allgemeinen Ort* steht der *partikulare Ort* gegenüber.⁷⁷ Dieser differenziert sich de facto durch die Nutzung bestimmter Gruppen. Im Prinzip sind partikulare Orte – wie zum Beispiel ein Skate-Park oder Badestrand – für alle zugänglich, dennoch verdichten sich hier bestimmte Verhaltensweisen und Lebensstile. An allgemeinen Orten vermischen sich die verschiedenen Lebensstile. Hierzu zählen zentrale Plätze einer Stadt und Infrastrukturen des sozialen und kulturellen Lebens, wie zum Beispiel Kino, Theater, Parkplatz, etc. Durch eine symbolische Bedeutung sind besondere Orte hervorgehoben. In ihnen spiegelt sich kollektive Geschichte wieder.

75 vgl. Bosse, Caludia. S 40.

76 Ipsen, Detlev. S 235.

77 vgl. ebd. S 238f.

Die symbolische Bedeutung und Wirkung öffentlicher Orte, ist mit dem Bedürfnis der Identitätsbildung verbunden. Während in den 1980er Jahren die Frage nach der rationalen Zuordnung bestimmter Funktionen im öffentlichen Raum vorherrschend war, spielte in den darauf folgenden Jahrzehnten, die Suche nach besonderen Orten eine wesentliche Rolle.

4.2.1 Orte und Nicht-Orte

In Anlehnung an den Text „Von Orten und Nicht-Orten“⁷⁸ des französischen Ethnologen und Anthropologen Marc Augé soll der *Ort* und der *Nicht-Ort* in Relation zum Raum näher beschrieben werden.

Der Ort definiert sich durch das Wort, durch den Austausch und im Einverständnis mit dem Gesprächspartner. Er ist durch Identität und Geschichte gekennzeichnet, im Gegensatz zum Raum, der sich weder relational noch historisch beschreiben lässt. Dieser Nicht-Ort birgt zwei unterschiedliche, jedoch ergänzende Realitäten in sich. Einerseits konstituieren sich Räume für einen bestimmten Zweck (Verkehr, Handel, Freizeit) und andererseits sind sie durch Beziehungen geprägt, die das Individuum in diesen Räumen unterhält.⁷⁹ Die solitäre Vertraglichkeit an Nicht-Orten erfolgt über die Vermittlung von Wort und Text. Die Benutzung von Nicht-Orten fordert ständig dazu auf, seine Unschuld nachzuweisen. Eine Individualisierung ist ohne Identitätskontrolle nicht möglich.

Allein, aber den anderen gleich, befindet sich der Benutzer des Nicht-Ortes mit diesem (oder mit den Mächten die ihn beherrschen) in einem Vertragsverhältnis. Die Existenz dieses Vertrages wird ihm bei Gelegenheit in Erinnerung gerufen (die Benutzung des Nicht-Ortes gehört dazu). [...] Der Vertrag hat stets Bezug zur individuellen Identität dessen, der ihn eingeht.⁸⁰

Für Ort und Nicht-Ort gilt, dass keiner der beiden je in reiner Gestalt existiert, sie sind fliehende Pole. Der Ort verschwindet niemals vollständig und der Nicht-Ort unterzieht sich zu keiner Zeit einer vollständigen Herstellung.⁸¹

⁷⁸ vgl. Augé, Marc. S 90ff.

⁷⁹ ebd. S 110f.

⁸⁰ ebd. S 119.

⁸¹ vgl. ebd. S 93f.

Der Nicht-Ort ist das Gegenteil der Utopie; er existiert, und er beherbergt keinerlei organische Gesellschaft.⁸²

4.2.2 Ortsspezifik – Site Specificity

Ortsgebundene Arbeiten in der Kunst beziehen sich immer auf die Topographie eines Ortes, wo eine bestimmte Gegebenheit vorgefunden wird. Ziel ist es, den Ort nicht nur in seiner physischen und räumlichen Gegebenheit zu sehen, sondern auch als kulturelles Gefüge, das die institutionellen Konventionen de- oder umkodiert um versteckte Vorgänge aufzudecken.⁸³

Die Nutzung des öffentlichen Raumes in der Kunst dient dem Sichtbarmachen der Möglichkeiten des Raumes. Daraus kann eine neue Wahrnehmung des umgebenden Raumes resultieren und gleichzeitig eine Neudefinition und symbolische Aufwertung entstehen. Richard Serra betont in seinen Arbeiten die Ortsbezogenheit, welche zu mehr Verständnis und Toleranz in der Öffentlichkeit führt. Nicht nur eine explizit an Kunst interessierte Teilöffentlichkeit, sondern auch ein unspezifisches und unfreiwilliges Publikum wird mit der Kunst im öffentlichen Raum konfrontiert. Die negativen Reaktionen sind nicht nur ein Problem der künstlerischen Produktion, sondern resultieren teilweise aus der unzureichenden Kunstvermittlung.

Die Kategorie der *Ortsspezifik* hat sich in den 1980er Jahren mit einer konsensfähigen Qualität neuer öffentlicher Kunst durchgesetzt. Schon 1977 zeigten Klaus Bußmann und Kaspar König in Münster ortsbezogene Kunst außerhalb von musealen Institutionen und nahmen damit eine Vorbildfunktion ein.⁸⁴ Ein Teil der Ausstellung *Skulptur 1977* fand im öffentlich zugänglichen Stadtraum statt, um der Bevölkerung die Kunst im Außenraum näher zu bringen. Künstler wurden eingeladen um an ausgewählten Orten in Münster, Kunst im öffentlichen Raum zu konzipieren. Aufgrund der positiven Resonanz wurde das Projekt 1987 und 1997, ausschließlich mit Interventionen im öffentlichen Raum, fortgesetzt. In der Tradition

82 Augé, Marc. S 130f.

83 vgl. Kwon, Miwon. In: Saxenhuber, Schöllhammer. S 17ff.

84 vgl. Bußmann, König, Matzner. S 509ff.

der *Site Specificity* betonen Bußmann und König, die Bedeutung der Kenntnis über den Ort, an dem das Projekt statt findet, für die Rezeption der Bevölkerung.⁸⁵

Zu Beginn der 1980er Jahre wurden immer mehr Stimmen gegen die Umfunktionierung des nicht-institutionellen Raumes und die *Musealisierung* des öffentlichen Raumes laut. Jean Christoph Ammann verurteilte willkürlich gesetzte, autonome Skulpturen im Stadtraum als *Drop-Sculptures*. Anstelle der Beliebigkeit der Kunst, sollte die Ortsbezogenheit treten und somit brachte Ammann die Diskussion der *Kunst-am-Bau-Programme* vergangener Jahre und die Schwierigkeiten im Umgang mit neuer öffentlicher Kunst erneut ins Rollen.⁸⁶

Kunst ist für einen bestimmten Ort konzipiert und mit diesem untrennbar verbunden, sowohl formal (architektonisch, funktional) als auch inhaltlich (historisch, soziologisch, politisch). Ausstellungen im Außenraum begünstigt die Sensibilisierung des Betrachters und ermöglicht ihm eine körperlich nachvollziehbare Partizipation und Rezeption.

Die Site-Specificity-Debatte, die die Ortsgebundenheit fordert und somit auf eine Untrennbarkeit von Kunst und ihrer Umgebung plädiert, gerät Ende der 1980er und in den 1990er Jahren in eine Krise: Das Kunstwerk verkommt zur Ware (siehe Kapitel 2.3), die wahllos nur an den Gedanken des Konsums gekoppelt, als Kunst im nicht-institutionellen Raum platziert wurde. Miwon Kwon fordert in diesem Zusammenhang das Verhältnis von Ort und Kunst neu zu definieren, da die bisherigen Modelle ortsspezifischer Kunst eher zu Begriffen wie *Drop-Sculpture* (siehe Kapitel 2.2) geführt haben.

Im Laufe der Jahre haben sich drei unterschiedliche ortsspezifische Ansätze herausgebildet, die sich in erster Linie durch die Ablehnung einer dominanten Nutzung oder der bloßen Dekoration des öffentlichen Raums, zugunsten der Nutzer in einer anwohner-orientierten Praxis definieren.⁸⁷ Miwon Kwon unterscheidet in ihrem Buch „One place after another: site specific art and locational identity“ drei Entwicklungsphasen des Diskurses zum Thema Kunst im öffentlichen Raum:

⁸⁵ vgl. Bußmann, König. S 13ff.

⁸⁶ vgl. Büttner, Claudia. S 173ff.

⁸⁷ vgl. Lewitzky, Uwe. S 88.

- **art-in-public-places: Kunst in öffentlichen Räumen**

Durch das Aufstellen modernistischer, abstrakter Skulpturen oder auch durch vergrößerte Kopien der in Museen oder Galerien präsentierten Originale im öffentlichen Raum wird Kunst präsentiert.

- **art-as-public-space: Kunst als öffentlicher Raum**

Zum Beispiel mittels Happenings dargestellt. Die ästhetische Erfahrung des Ortes steht hier im Vordergrund.

- **art-in-public-interest: Kunst im öffentlichen Interesse**

Meint die politisch engagierte Kunst bei der es unter anderem zu einem Rückgriff auf aktivistische, interventionistische oder prozessuale Ansätze kommt, die sich seit den 1970er Jahren als hybride kulturelle Form entwickelt hatten.

Kwon veranschaulicht hiermit, dass sich die Kunst im öffentlichen Raum von der Ästhetik des Kunstwerks hin zu den sozialen Anliegen der Menschen verlagert hat. Zeitlich begrenzte Ereignisse und Prozesse lösen die Objektbezogenheit ab. Statt der Produktion eines Kunstwerkes steht nun die Rezeption im Raum im Vordergrund.

4.3 Temporalität

Die Orte künstlerischer Interventionen sind gekennzeichnet durch temporäre Eingriffe, die an einem Ort Alternativen sichtbar machen wollen.⁸⁸ Die temporäre Nutzung bietet ihre eigenen Qualitäten, die sowohl für Planung und Wirtschaft als auch für verschiedene Nutzergruppen interessant sind. Doch stellen sich die Fragen, was sie von einer normalen Nutzung unterscheidet und ob sich die städtische Nutzung nicht immer schon durch ihren temporären Charakter definiert?

Mit dem Begriff des *Temporären* verbindet man das Vorläufige, etwas Provisorisches oder wie es Robert Temel in seinem Buch „Temporäre Räume“ in verschiedenen Konzepten der Zeitweiligkeit beschreibt:

[...] einerseits das Ephemere, ein Begriff aus der Biologie, wo er Lebewesen bezeichnet, die nur einen Tag lang leben – ephemer ist also eine existentielle Zeitlichkeit, [...] die Existenz kann nicht ausgeweitet werden, ganz im Gegensatz zum Provisorischen [...]. Das Provisorische bezeichnet eine Einrichtung, die nur stellvertretend für das „Richtige“, Langlebige gedacht wird, eine zwischenzeitliche Vorsorge, weil etwas benötigt wird, was in der eigentlichen angestrebten Qualität jetzt noch nicht realisiert werden kann [...]. Das Temporäre steht zwischen diesen beiden Positionen.⁸⁹

Aufgrund des Mangels an vorgefundenen Mitteln wird improvisiert. Dieser Lösungsweg ist oft mit fehlenden Geldern oder fehlenden politischen Willen für dauerhafte Eingriffe verbunden. Diesen Lücken wird mit spontanen und unkonventionellen Lösungen entgegengewirkt. Dennoch sollte man nicht außer Acht lassen, dass temporäre Nutzungsräume das markieren, wofür eine Gesellschaft im Normalfall keinen Raum vorgesehen hat.⁹⁰ Oft sind es leer stehende Räume, die außerhalb der gesellschaftlichen und ökonomischen Interessen stehen. Aber auch Knotenpunkte im städtischen Leben werden für alternative Zwischennutzung umfunktioniert, um der Bevölkerung alternative Sichtweisen näher zu bringen. Nicht für die Ewigkeit konzipierte Projekte, in einem zunehmend vereinheitlichten Stadtleben, sollen temporäre Plätze für Individualität abseits vom Konsumzwang der Gesellschaft schaffen. Es gibt in diesem Zusammenhang die Notwendigkeit einer andauern-

⁸⁸ vgl. Haydn, Temel. S 12.

⁸⁹ ebd. S 59.

⁹⁰ vgl. Feßler, Anne Katrin. S 89.

den Reflexion über den Stadtraum als Konfliktraum.⁹¹ Viele künstlerische Interventionen sehen ihre Aufgabe darin, Konflikträume zu bespielen oder Potenziale der Räume aufzuzeigen und somit neue Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Kommunikationsräume zwischen Theater, Kunst, Kultur, Partizipation und Performance zu schaffen.

In der Praxis der Stadtnutzung wird dem Temporären eine bestimmte Qualität verliehen. Im Gegensatz zum institutionalisierten Langlebigen der Stadt, geht es bei der temporären Nutzung um die Loslösung von Dauerhaften. Ausgewählte Orte werden als „Projektionsflächen“⁹² temporärer Projekte verwendet, die ihre Bedeutung und inhaltliche Ebene in der räumlichen Präsentation finden. In der Publikation „everyday urbanism“ von John Chase, Margaret Crawford und John Kaliski wird der von ihnen verlangte temporäre Urbanismus als alternative zur Stadtplanung beschrieben. Im Gegensatz zur Homogenisierung des Zentrums, wollen sie die Heterogenität mit spezifischen Qualitäten verstärken. „everyday urbanism“ zielt auf den alltäglichen Raum zwischen den Institutionen ab und reagiert auf bestehende Situationen, indem Möglichkeiten der temporären Nutzung an bestimmten Schauplätzen aufgezeigt werden.

Die Praxis der Raumnutzung ist im städtischen Bereich immer von einem temporären Charakter geprägt. Sei es für die Nutzung eines Events, das an einem bestimmten Abend statt findet oder der Park, der zu gewissen Zeiten geöffnet hat. Bei Projekten im nicht-institutionellen Raum bekommt der Begriff der Temporalität eine größere Gewichtung, da unter anderem durch diesen Aspekt die Aufmerksamkeit der Passanten erweckt wird.

4.4 Urbanität

Der Begriff Urbanität stammt ursprünglich vom lateinischen Wort *urbs*, die Stadt ab. Es bezeichnete das frühere Rom als Weltzentrale und meint umgangssprachlich ein „welterfahrenes höfliches Verhalten“⁹³. Urbanität ist die Lebensform des Menschen – ihr Spiegelbild ist die Form der Stadt. Urbanität meint auch, in der Stadt heimisch zu sein und diese mit

91 vgl. http://www.derive.at/index.php?p_case=2&id_cont=752&issue_No=33 (18.08.2009)

92 vgl. Haydn, Temel. S 64.

93 vgl. L'Abbate, Valentina. S 2f.

humanem Leben zu erfüllen.⁹⁴ Seit dem rasanten Anstieg der Bevölkerung in der industriellen Revolution, entwickelte sich Urbanität als das ästhetische Ideal sozialen Lebens.

Urbanität ist aber nicht allein eine Sache gebildeter Schichten, sondern wohl auch des gewöhnlichen Alltags. Charakteristisch ist, dass der urbane Verhaltenstypus immer an der Weise gemessen wird, wie in städtischer Geselligkeit miteinander gesprochen wird. Aufgeschlossenheit und Toleranz gegenüber dem anderen gehören zu seinem Wunsch: durch ihn werden im gesellschaftlichen Raum alle als Gleiche akzeptiert.⁹⁵

Urbanität, so die These zur europäischen Stadt, entwickelte sich im Spannungsverhältnis von privater und öffentlicher Sphäre und hat eine Funktionsmischung sowie eine Überlagerung und Verflechtung verschiedener Lebensbereiche wie Handel, Gewerbe und Wohnen zur Voraussetzung. Für die europäische Stadt war und ist eine hohe urbane Dichte mit historisch gewachsenen Strukturen charakteristisch.⁹⁶ Bauliche Maßnahmen und gestalterische Interventionen im bebauten Raum prägen demnach das soziale Miteinander im öffentlichen Raum und in der Nachbarschaft. Die Nutzung und die Aneignung durch die Menschen prägen folglich den Charakter der öffentlichen Räume.

Es lassen sich drei Dimensionen von Urbanität unterscheiden:⁹⁷

- Die *soziale Urbanität* beschreibt den Idealtyp des bürgerlichen, aufgeklärten Menschen der Großstadt.
- Die *Funktionalität* der Stadt bzw. des öffentlichen Raums
- Die *sinnlich-ästhetische Dimension*, die Gefühls- und Erlebniswert der Stadt (Aura, Atmosphäre, Ambiente, Flair, Esprit und Aroma der Stadt) einschließt.

Der urbane Raum musste nach Dieter Hassenpflug den Funktionsräumen weichen, da er zu theatralisch, zu eigensinnig und damit ein Störfaktor ist. Herausgekommen ist die rationale, funktional differenzierte, aufgelockerte und gegliederte Stadt, die zuvor von integrierten

94 vgl. Böhme, Günther. S 9.

95 Feldtkeller, Andreas. S 32.

96 vgl. Frey, Oliver. S 47

97 vgl. Hassenpflug, Dieter. S 123ff.

Nutzungen lebte. Diese wurden jetzt voneinander getrennt und jeweils eigenen Territorien zugewiesen. Verschiedene Projekte im städtischen Außenraum versuchen diese zu durchbrechen und eine neue Urbanität zu schaffen (siehe Kapitel 6.1).

Der soziale, ökonomische und kulturelle Wandel der Gesellschaft führt zu neuen Entwicklungen städtischer Lebenswelten und damit zu einem Bedeutungswandel im Urbanismus. Durch Prozesse der Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Lagen und durch Heterogenisierung von Lebenswelten bzw. Lebensstilen äußert sich diese Veränderung. Des Weiteren beeinflussen auch die neuen Formen ökonomischer und sozialer Organisationen von Arbeit, Wohnen und Freizeit diesen Wandel. Diverse Gruppen nehmen ein und denselben Raum auf ganz unterschiedliche Weise wahr, nutzen ihn auf verschiedene Art und werden ihn zumeist in völlig unterschiedlicher Form repräsentieren.

Bereits in den 1960er Jahren kann man eine Veränderung der künstlerischen Entwicklung im urbanen Feld bemerken. Alltagsbedürfnisse von Bewohnern wurden Thema urbanismus-kritischer Projekte und forderten die Erweiterung architektonischer und ökonomischer Diskurse durch eine neue Form des Urbanismus.⁹⁸ Die *Situationistische Internationale* (siehe Kapitel 5) erlebte zu dieser Zeit eine gesteigerte Rezeption durch ihre revolutionäre anti-industrielle Haltung gegenüber der bestehenden Gesellschaft.

1970 formulierte Henri Lefébvre die These zum Urbanisierungsprozess. Aufgrund einer historischen Rekonstruktion der Stadt wird die vollständige Urbanisierung der Gesellschaft beschrieben.⁹⁹ Zu einer Zeit, als das Phänomen der Urbanisierung in der Öffentlichkeit noch kaum diskutiert worden war und der Begriff nur die geographische Ausdehnung der Städte umfasste, lässt sich die These von Lefébvre rückblickend als visionär bezeichnen.

Lefébvres Theorie bildet diese unterschiedlichen urbanen Konfigurationen auf einer allgemeinen Ebene der Aspekte des Urbanisierungsprozesses ab und macht deutlich, dass die heutige Weltgesellschaft als eine urbane Gesellschaft zu analysieren ist.¹⁰⁰

98 vgl.: DuMonts. S 291ff.

99 vgl.: Schmid, Christian. S 131ff.

100 ebd. S 150.

Die Urbanisierung ist ein totales Phänomen, das in gleichen Maßen die Stadt und das Land erfasst. Lefébvres These nähert sich dem Phänomen in zwei Schritten. Im ersten Schritt wird eine Raum-Zeit-Achse konstituiert, die den Verlust des Objekts mit sich bringt und eine Auflösung der Stadt in eine historische Konfiguration erlaubt.¹⁰¹ Im nächsten Schritt erfolgt die raum-zeitliche Aufteilung in drei Felder: In das *rurale*, das *industrielle* und das *urbane Feld*. Diese Analyse zeigt den Urbanisierungsprozess aus einer gesamtgesellschaftlichen Perspektive.

Das rurale Feld wird von der Industrialisierung erfasst, die ihrerseits die Urbanisierung hervorbringt. In dieser doppelten Bewegung enthüllt sich perspektivisch ein virtuelles Objekt: die urbane Gesellschaft.¹⁰²

4.4.1 Neue Urbanität

Es zeichnet sich ein Umbruch ab, der dazu zwingt, unsere Vorstellungen von Stadt und vom richtigen Stadtleben neu zu formulieren.¹⁰³

Der Umbruch im Stadtsystem hat seine grundlegende Ursache im gesellschaftlichen Wandel. Die Soziologen Hartmut Häußermann und Walter Siebel sehen in ihrem Konzept der *Neuen Urbanität* die Wiederentdeckung historischer Assoziationen, die die Stadt durch Massenproduktion der Gesellschaft verlassen haben.

Versuche, durch Rückgriffe auf die bürgerlichen Verkehrsformen der mittelalterlichen Stadt so etwas wie eine Essenz der Urbanität gewinnen zu wollen, sind seither sinnlos geworden. Sie führen zu einer Reduktion des „Urbanen“ auf Verhaltensweisen oder geistliche Befindlichkeiten, denen der politisch-emanzipatorische Gehalt vorindustrieller Stadtkultur entschwenden muss.¹⁰⁴

Einerseits sind die Vorstellungen einer Neuen Urbanität von Stadtleben, Stadtkultur, Stadtentwicklung und der bürgerlichen europäischen Stadt des Mittelalters geprägt. „Urbanität war damit nicht nur eine Lebens-, sondern auch eine Gesellschaftsform.“¹⁰⁵ Andererseits ist die Vorstellung von Stadt laut Häußermann und Siebel auch von der industriellen

¹⁰¹ vgl. Schmid, Christian. S 132ff.

¹⁰² ebd. S 154.

¹⁰³ Häußermann, Siebel: Neue Urbanität. S 7.

¹⁰⁴ ebd. S 239.

¹⁰⁵ ebd. S 238.

Revolution beeinflusst. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts war die Stadtentwicklung mit dem Wachstum der Bevölkerung gleichzusetzen.

Urbanität als besondere städtische Lebensform und Wachstum als das einheitliche Muster städtischer Entwicklung haben beide ihre objektive Basis verloren.¹⁰⁶

Es existiert nur noch eine Fiktion einer sozialen, politischen und ökonomischen Einheit *Stadt*. „Zum Sinnbild und Inbegriff urbanen Verhaltens werden Konsum und Freizeit, intellektuelle Aufgeregtheit und Sensation.“¹⁰⁷ Ohne eine Reformulierung von Urbanität, werden sich die Probleme der Städte und der Menschen in den Städten nicht lösen lassen.

Bürgerliche Urbanität und proletarische Kultur sind entweder zum luxuriösen Konsum oder zum folkloristischen Museum verkommen. Die Zukunftsperspektiven weisen auf weitere Privatisierung, räumliche und soziale Isolierung hin, als deren Fluchtpunkt Provinzialität und Borniertheit erscheinen.¹⁰⁸

Das Wesen der Stadt ist für die beiden Soziologen nicht baubar oder planbar, sondern manifestiert sich im Umgang mit der Identität auf engstem Raum. Urbanität äußert sich als Geisteshaltung, die eine Lebensweise, die Toleranz, Indifferenz und eine zivile Kultur verkörpert.

106 Häußermann, Siebel: Neue Urbanität. S 10.

107 ebd. S 239.

108 ebd. S 238.

5. Situationistische Internationale

Interessant für das Entstehen von Kunst im öffentlichen Raum als eigenständige Kunstform, sind die kritischen Theorien der *Situationistischen Internationale*. Ihre allgemeine Protesthaltung gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft, mit besonderem Augenmerk auf den Kapitalismus und das Spektakel, äußerte sich in einer gesamtgesellschaftlichen Revolution. Die sich im Stadtraum vollziehenden Praktiken wurden mit der standardisierten Wahrnehmung des öffentlichen Raums gebrochen. Mit ihren gesellschafts- und kulturwissenschaftlichen Schwerpunkten, nehmen sie immer wieder Einfluss auf die Entwicklung späterer Theorien über den öffentlichen Raum und die Gesellschaft.

Die französische Nachkriegsavantgardebewegung Situationistische Internationale¹⁰⁹ – S.I. (1957–1972) – sieht sich als ein Zusammenschluss verschiedener europäischer Künstler und Theoretiker unter der Leitung von Guy Debord. Sie verstehen sich weniger als eine klassische Künstlergruppe, viel mehr geht es im Rahmen ihrer Arbeit um eine soziologisch fundierte Kritik an den herrschenden, gesellschaftlichen Zuständen. Darüber hinaus gehen die Mitglieder den Möglichkeiten zur Veränderung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse nach. Sie setzen sich mit der Alltagswelt und Aspekten der Stadtentwicklung auseinander und versuchen kreative Potentiale, im Rahmen kultureller Produktionen, in den Alltag der Bevölkerung zu übertragen und so die Gesellschaft zu revolutionieren.

Die Kunst habe ihre Wirkung in und auf die Gesellschaft verloren. In der „durch und durch zur Ware gewordenen Kultur“¹¹⁰ (These 193) besteht Kunst nur noch als Konsumprodukt. Die S.I. folgt hier auch den Ansätzen der historischen Avantgarde, deren Ziel es war, die gesellschaftliche Verortung der Kunst in die alltägliche Lebenspraxis zu integrieren. Die beiden zentralen, voneinander unabhängigen Positionen *Kunst* und *Politik* sollen in einem gemeinsamen Aktionsfeld des alltäglichen Lebens dargestellt werden. Die Vorstellung der S.I. setzt sich der Trennung und Passivität des Einzelnen in der Gesellschaft entgegen, welche im Begriff des Spektakels ihre Formulierung fand. Durch Partizipation jedes Einzelnen in seiner alltäglichen Lebenspraxis, innerhalb der er Einfluss auf gesellschaftliche Strukturen

109 vgl.: DuMonts. S 272f.

110 Debord, Guy. S 166.

und Prozesse nehmen könnte, entsteht somit kein isolierter, getrennter Raum sondern ein Raum der Gesellschaft, die Stadt.

Eine solche Organisation sieht Anfang und Ende ihres Programms in der totalen Entkolonialisierung des alltäglichen Lebens; sie trachtet also nicht nach der Selbstverwaltung der vorhandenen Welt durch die Massen, sondern nach ihrer ununterbrochenen Veränderung. Sie beinhaltet die radikale Kritik an der politischen Ökonomie und die Überwindung der Ware und des Lohnwesens (S.I. Nr. 11, 1967).¹¹¹

5.1 Unitärer Urbanismus

Der unitäre Urbanismus wird durch die S.I. als „Theorie des totalen Gebrauchs der Kunstmittel und Techniken, die zur vollständigen Konstruktion einer Umwelt in dynamischer Verbindung mit Verhaltensexperimenten mitwirken“¹¹² definiert. Mit der Idee eines neuen urbanen Raums wird der vom Kapitalismus durchdrungene Raum kritisiert.

Unitärer Urbanismus: Theorie der gesamten Anwendung der künstlerischen und technischen Mittel, die zur vollständigen Konstruktion eines Milieus in dynamischer Verbindung mit Verhaltensexperimenten zusammenwirken.¹¹³

Mit der neu gewonnenen Urbanität, soll der situationistische Raum geschaffen werden. Damit diese neuen Vorstellungen der S.I. umgesetzt werden können, muss eine neue Art von baulicher Stadtentwicklung, die sich an den wahren Bedürfnissen der Bevölkerung orientiert, entstehen. In diesem Zusammenhang wurden unter dem Begriff des unitären Urbanismus diverse Strategien und Gestaltungsvorschläge einer neuen baulichen Umwelt zur Konstruktion von Situationen und einer individuellen Aneignung von städtischem Raum etabliert.

Im diesem Bereich war der Architekt Constant¹¹⁴ maßgeblich für die Weiterentwicklung der S.I. beteiligt. Er entwickelt Modelle einer neuen Stadt, entsprechend einem Funktionalismus, der sich an den sozialen Aspekten des menschlichen Zusammenlebens orientiert. Die von ihm entworfenen Städte sind in ihrer Größe variabel und bestehen aus mehreren Ebenen

111 Mitterstädt, Hanna. S 305.

112 Wiegink, Pia. S 59.

113 Museum für moderne Kunst Stiftung Ludwig u.a. S 78.

114 vgl. Lewitzky, Uwe. S 72.

eines neuen öffentlichen Lebens. Gemeinsam mit Guy Debord verfasste er die *Amsterdamer Erklärung*, die die Möglichkeiten der Veränderung durch den neuen Urbanismus beschreibt.

Die Konstruktion einer Situation ist der Aufbau einer vorübergehenden Micro-umgebung und eines Satzes von Ereignissen für einen einzigen Augenblick im Leben einiger Personen. Sie kann von der Konstruktion einer allgemeinen, relativ beständigen Umgebung im unitären Urbanismus nicht getrennt werden (S.I. Nr 2, 1958).¹¹⁵

Wie auch Lefèbvres utopische Idee einer Urbanität, die sich durch soziale Aspekte der Differenz und Interaktion definiert,¹¹⁶ setzt sich die S.I. für eine Überwindung des herrschenden Urbanismus zugunsten einer urbanen Praxis der Subjekte ein. Ihr erklärtes Ziel ist dabei die Schaffung von Situationen, die die „Momente äußerster Forcierung von Subjektivität, der Verbindung zu anderen, der neuen Zeitlichkeit, der Geste und des Spiels verbinden“¹¹⁷.

5.2 Gesellschaft des Spektakels

Der etymologische Ursprung des Wortes Spektakel liegt im Wort *Spektakulum*¹¹⁸ und meint das, was betrachtet wird. Es meint also primär einen visuellen Vorgang.

Guy Debord nimmt in seiner Schrift „Die Gesellschaft des Spektakels“ keine genaue Definition des Begriffs Spektakel vor. Dennoch lässt sich das Spektakel mit der Gesamtheit der Ausprägungen des Kapitalismus in der modernen Gesellschaft gleichsetzen.¹¹⁹

Dass die praktische Macht der modernen Gesellschaft sich von sich selbst abgehoben und sich in ein selbstständiges Reich im Spektakel fixiert hat, ist nur daraus zu erklären, dass diese mächtige Praxis immer noch selbstzerrissen und sich selbst widersprechend geblieben war (These 22).¹²⁰

Das Spektakel ist die ununterbrochene Rede, die die gegenwärtige Ordnung über sich hält, ihr lobpreisender Monolog. Es ist das Selbstportrait in der Epoche ihrer

¹¹⁵ Wiegink, Pia. S 81.

¹¹⁶ vgl. Lefèbvre, Henri. In: Dünne, Günzel. S 330ff.

¹¹⁷ vgl. Lewitzky, Uwe. S 71.

¹¹⁸ vgl. Kluge, Seebold. S 684f.

¹¹⁹ vgl. Wiegink, Pia. S 19.

¹²⁰ Debord, Guy. S 21.

totalitären Verwaltung der Existenzbedingungen. Der fetischistische Schein reiner Objektivität in den spektakulären Beziehungen verbirgt deren Charakter als Beziehung zwischen Menschen und Klassen [...] (These 24).¹²¹

Mit dem Spektakel als erklärtes Feindbild, suchte die S.I. mit der Konstruktion von Situationen nach Möglichkeiten der Intervention in das Spektakel bzw. nach einer Revolution des Alltags.

Das Spektakel kann nicht als Übertreibung einer Welt des Schauens, als Produkt der Techniken der Massenverarbeitung von Bildern begriffen werden. Es ist vielmehr eine tatsächlich gewordene, ins Materielle übertragene Weltanschauung. Es ist eine Anschauung der Welt, die sich vergegenständlicht hat (These 5).¹²²

Der Mensch hat laut Guy Debord, seine aktive Rolle verloren und ist nicht mehr fähig selbstständig zu handeln. Als Zuschauer seines eigenen Lebens ist jeder Einzelne zur Passivität des Betrachtens verdammt. Das Ergebnis dieser inaktiven Tätigkeit ist die Entfremdung des Zuschauers, der sich in den herrschenden Bildern der Bedürfnisse wieder findet und seine eigene Existenz und Begierde nicht mehr versteht.

[...] Die Äußerlichkeit des Spektakels im Verhältnis zum tätigen Menschen erscheint darin, dass seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie ihm vorführt. Der Zuschauer fühlt sich daher nirgends zu Hause, denn das Spektakel ist überall (These 30).¹²³

5.2.1 Theater in der Gesellschaft des Spektakels

Das Spektakel und das Theater haben für die Situationisten eine grundlegende Gemeinsamkeit. Die Isolation des Zuschauers bzw. des Individuums vom Ganzen. Das Theater wird nur zur Beschreibung von Zuständen verwendet, die überwunden werden sollen. Durch den Gebrauch der klassischen Theaterstruktur (Unterteilung in Regisseur, Schauspieler und Zuschauer) wird ein Vorgang beschrieben, der sich außerhalb des Rahmens des Theater, im alltäglichen Leben vollziehen soll.

121 Debord, Guy. S 21f.

122 ebd. S 14.

123 ebd. S 26.

Die Rolle des passiven Beobachters, die im klassischen Theater vorgegeben ist, soll aufgehoben werden. Durch aktive Partizipation und das unmittelbare Erleben des städtischen Raums, wird die Passivität des Betrachters aufgehoben. Dem Fest der Illusion soll eine neue, reinere Art des Spektakels entgegen gesetzt werden.

Alle Spezialisierungen der Illusion dürfen an unabsetzbaren Lehrstühlen gelehrt und erörtert werden. Die Situationisten lassen sich in dem außerhalb dieses Spektakels liegenden Wissen nieder – wir sind keine staatlich anerkannten Denker.¹²⁴

Mit der Kritik an der Passivität des Zuschauers, wird dennoch eine allgemeine Theaterfeindlichkeit, bezüglich jeglicher Fortsetzung des Theaters, proklamiert.

Im Gegenzug zur Gesellschaft des Spektakels, die das erklärte Feindbild darstellen, formuliert die S.I. eine Form des gesellschaftlichen *urban festival*. Dem Spektakel als undurchsichtigem Monopol des Scheins wird ein ständiges und unmittelbares Erleben des städtischen Raums entgegengesetzt.

Das Spektakel stellt sich als eine ungeheuer, unbestreitbare und unerreichbare Positivität dar. Es sagt nicht mehr als: „Was erscheint, das ist gut; was gut ist, das erscheint.“ Die durch das Spektakel prinzipiell geforderte Haltung ist diese passive Hinnahme, die es schon durch seine Art, unwiderlegbar zu erscheinen, durch sein Monopol des Scheins faktisch erwirkt hat (These 12).¹²⁵

5.3 Konstruierte Situationen

Konstruierte Situation: Durch die kollektive Organisation einer einheitlichen Umgebung und des Spiels von Ereignissen konkret und mit voller Absicht konstruiertes Monument des Lebens.¹²⁶

Durch die Konstruktion von Situationen soll eine bestimmte Lebensweise, die sich von der kapitalistischen unterscheidet, erzeugt werden. Die falschen Leidenschaften, die im Menschen durch den modernen Konsum produziert werden, sollen durch die Idee des unitären Urbanismus verändert werden. Mit dieser ideologischen Aktion will Debord die in der kapi-

124 Mitterstädt, Hanna. S 87.

125 Debord, Guy. S 17.

126 Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien u.a. S 78.

talistischen Gesellschaft entstandenen, falschen Begierden dekonstruieren. Durch eine bewusste Konstruktion von Situationen werden neue Stimmungen und Verhaltensweisen in der Gesellschaft konstruiert.

Die wirklich experimentelle Richtung der situationistischen Tätigkeit besteht darin, ausgehend von mehr oder weniger deutlich erkannten Begierden, ein zeitlich begrenztes, diese Begierden begünstigendes Aktionsfeld zu schaffen. Nur dadurch können die ursprünglichen Begierden zur Klärung gelangen, sowie neue undeutliche Begierden entstehen, deren materielle Grundlage die neue Wirklichkeit sein wird, die durch die situationistischen Konstruktionen gebildet wird.¹²⁷

Die *Konstruktion von Situationen* kann als ein spielerischer Umgang mit dem urbanen Raum und der Perspektive auf diesen betrachtet werden. Ein kollektiver, kreativer Prozess – wie auch in der sozialen Praktik des Umherschweifens beschrieben – eröffnet einen Raum, der verändert und neu erobert werden kann. Mit diesem Versuch der Rückeroberung und Wiederbelebung der Stadt, wird der Versuch unternommen, einen Raum der Erfahrung und nicht nur des Durchgangs und der Fortbewegung zu schaffen. Der passiven Zuschauer, der das Geschehen beobachtet, soll nach der Forderung der S.I. zur Handlung gezwungen werden. Dadurch wird die Unterscheidung von Zuschauer und Akteur aufgelöst.

Mit der Erschaffung von so genannten „positiven Löchern“¹²⁸ als Freiraum des besetzten urbanen Raums, werden befreite Leerstellen geschaffen. Diese stellen die Möglichkeit dar, dem Raum den Schein der Unveränderlichkeit zu nehmen und neue Perspektiven zu konnotieren. Der Prozess der Konstruktion von Situationen, initiiert die Wahrnehmung der Gesellschaft als dynamisches Gefüge, das durchaus beeinflussbar ist.

In zufälligen Situationen treffen wir vereinzelte, ziellos herumziehende Individuen. Ihre voneinander abweichenden Emotionen heben sich gegenseitig auf und erhalten ihre solide Umwelt der Langeweile aufrecht. Wir werden diese Bedingungen zugrunde richten, indem wir das Brandzeichen eines höheren Spiels an einigen Punkten auftauchen lassen.¹²⁹

127 Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien u.a. S 79.

128 vgl. Wiegink, Pia. S 112f.

129 Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien u.a. S 79.

5.4 Praktiken der Situationistischen Internationale

5.4.1 Zweckentfremdung: détournement

Zweckentfremdung: Kurzfassung der Formel: Zweckentfremdung von ästhetischen Fertigkeiten. Integration aktueller oder vergangener Kunstproduktionen in eine höhere Konstruktion des Milieus. In diesem Sinne kann es weder eine situationistische Malerei noch eine situationistische Musik, wohl aber eine situationistische Anwendung dieser Mittel geben. In einem ursprünglichen Sinne ist die Zweckentfremdung innerhalb der alten kulturellen Gebiete eine Propagandamethode, die die Abnutzung und den Bedeutungsverlust dieser Gebiete aufzeigt.¹³⁰

Das détournement ist als eine Fortführung aus der historischen Avantgarde entstanden, die sich gegen die Autonomie der Kunst richtet. Durch „künstlerisches Experimentieren mit vorgegebenem kulturellen Material“¹³¹ wird ein konkreter, situationistischer Angriff des Konsums auf den urbanen Raum gesetzt.

Die S.I. ist eine sehr spezielle Bewegung, von anderer Art als die vorhergehenden Kunstavantgarden. Auf dem Gebiet der Kultur kann sie z.B. mit einem Forschungslabor verglichen werden – und sogar mit einer Partei, in der wir Situationisten sind, aber alles, was wir machen, nicht situationistisch ist. Das soll keiner für eine Missbilligung halten: Wir sind die Anhänger einer bestimmten Zukunft für die Kultur und das Leben. Die situationistische Aktivität ist ein genau definierter Beruf, den wir nur noch nicht ausüben.¹³²

Diese Art der Zweckentfremdung ist als erster Schritt der S.I. gegen die gegenwärtige Unterdrückung und Herrschaft des Warenkonsums zu sehen. „Im Hinblick auf die Untersuchung des öffentlichen Raums ist die Zweckentfremdung jedoch nur insofern interessant, als dass sie eine kulturelle Praktik ist, die innerhalb des öffentlichen Raums operiert.“¹³³ Mit zum Beispiel zweckentfremdeter Werbung soll dem Konsumenten ein Spiegel vorgehalten werden, der ihm sein passives Konsumverhalten vor Augen führt.

Die beiden grundlegenden Gesetze der Zweckentfremdung sind der Verlust der Wirklichkeit jenes zweckentfremdeten autonomen Elements – der bis zum Verlust des

¹³⁰ Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien u.a. S 78.

¹³¹ Wiegink, Pia. S 45.

¹³² Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien u.a. S 82.

¹³³ Wiegink, Pia. S 43.

ursprünglichen Sinns gehen kann – und gleichzeitig die Organisation einer anderen, signifikanten Gesamtheit, die jedem einzelnen Element seine neue Bedeutung verleiht.¹³⁴

Die Sabotage war klar zu erkennen, dennoch war in den 1960er Jahren die Werbung im öffentlichen Raum der Stadt noch nicht so ausgeprägt. Heute existieren in diese Richtungen Formen wie *Culture Jamming*, *Culture Hacking* oder *Adbusting*, die unter anderem jede Art von Werbung als Angriffsfläche gegen bestehende Konsumverhältnisse nutzt.

Die Praktik des *détournement* der S.I. in vorgegebenen Räumen kann somit subversive Praktiken der *Umkodierung*¹³⁵ der bestehenden Strukturen im öffentlichen Raum eröffnen.

5.4.2 Umherschweifen: *dérive*

Umherschweifen: Mit den Bedingungen der städtischen Gesellschaft verbundene experimentelle Verhaltensweise: Technik des eiligen Durchquerens abwechslungsreicher Umgebungen. Im besonderen Sinne auch: die Dauer einer ununterbrochenen Ausübung dieses Experiments.¹³⁶

Zunächst ist festzuhalten, dass die Praktik des *dérive* selbst, keine ersichtliche Veränderung des öffentlichen Raums hervorruft. Das Umherschweifen bildet lediglich den ersten Schritt, den Raum fragmentarisch erfahrbar zu machen. Es stellt den Raum in seiner angeblichen Einheit in Frage und macht somit die ihn unschließenden Grenzen als eine Illusion sichtbar.

Ein oder mehrere Personen, die sich dem Umherschweifen widmen, verzichten für eine mehr oder weniger lange Zeit auf die ihnen im allgemeinen bekannten Bewegungs- und Handlungsmotive, auf ihre Beziehungen, Arbeits- und Freizeitbeschäftigungen, um sich den Anregungen des Geländes und dem ihn entsprechenden Begegnungen zu überlassen.¹³⁷

Ziel ist es, den *psychogeographischen Urbanismus* zu erforschen.

134 Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien u.a. S 82.

135 vgl. Wiegink, Pia. S 46.

136 Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien u.a. S 78.

137 ebd. S 81.

Psychogeographie: Erforschung der genauen unmittelbaren Wirkungen, seien sie bewusst gestaltet oder nicht, des geographischen Milieus auf das emotionale Verhalten der Individuen.¹³⁸

Guy Debord erstellte dazu psychogeographische Karten, wie zum Beispiel *The Naked City* oder *Discours sur les Passions de l'Amour*, die das Umherschweifen bildlich darstellen. Sie sind als Versuch der Abbildung der Praktiken des *dérive* zu lesen. Durch die veränderte, subjektive Wahrnehmung wird eine Änderung der Handlungsweisen aufgezeigt. Ausgeschnittene Teile eines Stadtplans, die mit roten Pfeilen verbunden sind, ermöglichen auf den ersten Blick scheinbar uneingeschränkte Bewegungsfreiheit in dem ausgewählten Bereich des *dérive*. Da die Karte keinen Anfangs- und Endpunkt besitzt, ist es auch nicht möglich von einer richtigen Leseart zu sprechen. Die Karten sind in erster Linie zur Betrachtung durch ein Publikum bestimmt.

138 Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien u.a. S 78.

6. Projekt: SEEKINGsights

Bei SEEKINGsights handelt es sich um eine mehrwöchige performative Intervention im öffentlichen Raum Wien, deren künstlerische Dokumentation in der Ausstellung *Post-it City. Occasional urbanities* in Barcelona im gezeigt wurde.

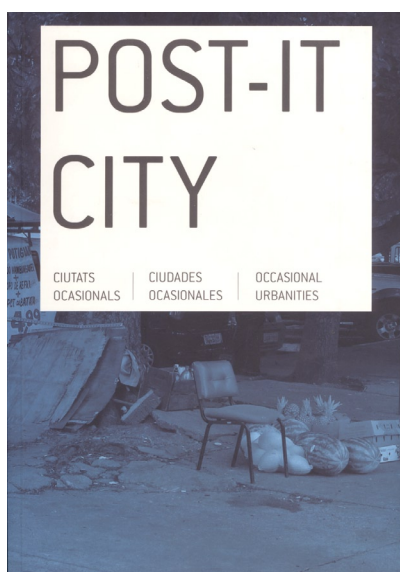


Abb. 1
Ausstellungskatalog

Post-it City. Occasional urbanities ist ein künstlerisches Forschungsprojekt (Start: 2005) der Initiatoren Prof. Martí Peran (Universität Barcelona), Giovanni La Varra (Mailand) und anderen, das sich mit temporären Formen der Architektur, Para-Architektur und neuen Formen von Urbanität auseinander setzt.

Wenn alle Stadträume als Shopping-Zonen, Erholungsviertel oder Treffpunkte mit Konsumpflicht designed oder redesigned werden, bleibt für nicht nutzungskonformes Leben kein Raum übrig. Das „Leben“ benötigt die Stadt hingegen als Spielplatz, um für Subjekte und gemeinsame städtischer Erinnerungen hyperkontextuelle Erfahrungen oder ein Palimpsest von Erfahrungen entwickeln zu können. [...] Post-it kann also auch als ein Archiv von Praxen „zivilen Ungehorsams“ in der öffentlichen Sphäre der Stadt gelesen werden. ¹³⁹

139 Martí, Peran (Interview).

In der drei Jahre andauernden Projektarbeit entstanden 78 Projekte, wissenschaftlicher und künstlerischer Natur, im weit verzweigten Post-it-City-Netzwerk, welches rund 20 teilnehmende Städte umspannte. Aus Primärstädten in Europa und Ibero-Amerika kamen Beiträge über die temporäre Nutzung von öffentlichem Stadtraum und der Stadt als Konflikt-raum. Die Profile der Teilnehmer umfassten die verschiedensten Bereiche. Personen aus Kunstinstitutionen, formalen Kollektiven, sowie selbständige Forscher veranschaulichten ihre Sichtweise zum Phänomen Stadt. Es entstand ein umfassendes Archiv aus einer Vielzahl an Methoden, Zugängen und Teilfragen.

Post-it kann als Mittel des Subjekts verstanden werden, den städtischen Spielplatz zu nutzen und sich Räume anzueignen. Zusammengefasst fokussierte das Forschungsprojekt auf die temporäre Nutzung von öffentlichem Stadtraum in verschiedenen Kulturzusammenhängen. [...] Post-it ist also eine urbane Praxis, die auftaucht, sich bewegen kann und wieder verschwindet, ohne Spuren zu hinterlassen.¹⁴⁰

Die Ergebnisse wurden in einer Ausstellung im März 2008 im *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* – CCCB präsentiert.



Abb. 2
Sujet PUBLICwienSPACE am Wiener Gürtel

140 Marti, Peran (Interview).

Als Vertreter aus dem Raum Wien wurde *PublicWienSpace* eingeladen und präsentierte den österreichischen Beitrag für temporäre Nutzung des Stadtraums. Das im Sommer 2007 verwirklichte Projekt *SEEKINGSights* befasst sich mit den verschiedenen Fragen der alternativen, vorübergehenden Verwendung von Transiträumen, sowie mit Formen der durchlässigen Stadtentwicklung. Der Projektansatz nutzt Methoden der Performance, Intervention und offenen Workshops im öffentlichen Raum um den *Negativort* für alternative Wahrnehmungsmöglichkeiten zu öffnen.

Nicht zuletzt fördern Post-it-spaces neue Formen von Gesellschaft zu Tage. Jedes Post-it produziert einen unterschiedlichen Jargon mit einem eigenen System von Codes. Unabhängig davon, ob sie exklusiv oder einschließend, offen oder geschlossen wirken, stellen sie den „sozialen Horizont“ einer „wachsenden Stadt“.¹⁴¹

6.1 Projektinhalt

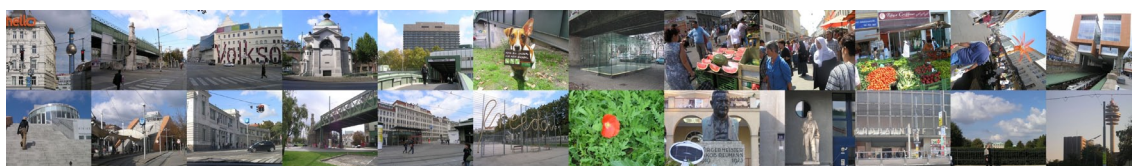


Abb. 3
Ausschnitte Wiener Gürtel

Forschungsgegenstand des Projekts *SEEKINGSights* ist der Wiener Gürtel mit seinen nicht-kommerziellen Angeboten und Nutzungsformen. Aufgezogen wurde die performative Intervention an einer paradoxen Geschichte einer Reisenden, die erstmals Wien besucht und anstatt des historisch aufgeladenen Rings mit seinen Sehenswürdigkeiten, den durch den Straßenverkehr geprägten Gürtel besucht. Während des Aufenthalts erkundet sie die unterschiedlichsten „Sights“, macht Fotos, sammelt Souvenirs und nutzt den Gürtel als Erholungs- und Lebensraum.

Der Wiener Gürtel ist ein Transitraum. Täglich passieren unzählige Autos diese Route. Er wird so gut wie nicht als Aufenthaltsort genutzt. Ganz im Gegensatz zur Ursprungsgeschichte als der Gürtel rund um die vergangene Jahrhundertwende als Prachstraße erbaut, verbunden über die Wiener Stadtbahn – die heutige U6 – wurde.

141 Marti, Peran (Interview).

Die Leute flanierten über diese Straße, sie wurde zur Rekreation genutzt. Mittlerweile wird der Raum nur noch als Durchzugsgebiet wahrgenommen. Die wenigsten wollen dort wohnen, leben oder etwas tun. Er wird mehr oder weniger aus der subjektiv-städtischen Wahrnehmung ausgeblendet. Man versucht sich schnell über den Gürtel zu bewegen, von A nach B zu gelangen und nicht unbedingt dort zu verweilen. Aus diesem Grund haben wir den Gürtel für das Projekt SEEKINGsights ausgesucht.¹⁴²

In der temporären, künstlerischen Erkundungstour ist die Touristin am Wiener Gürtel nicht nur in der *Sightseeing-Perspektive* zu sehen, sondern auch mit allem, was das tägliche Leben – abseits von Hotels und Restaurants – auf Reisen mit sich bringt. Die tägliche Grundversorgung, wie Essen und Waschen an nicht dafür vorgesehenen Orten, aber auch Erholung, Sport und Kommunikation stehen am Tagesplan und verwandeln den Negativraum in einen temporären Lebensraum.

SEEKINGsights war eine Mischung aus Inszenierung und spontanen Rückmeldungen aus dem öffentlichen Raum, auf die es letztlich zu Antworten galt. Immerhin ist es nicht ganz einfach, in einer Vielfalt von Reizen einer Stadt, überhaupt eine Gegenreaktion zu bekommen ohne auf massive Mittel der Provokation zurück zu greifen.¹⁴³

Die Geschichte wird aus drei verschiedenen Perspektiven dokumentiert. Die Schilderungen aus der fotografischen *Perspektive der Reisenden*, die Bilder und Eindrücke für die zu Hause gebliebene Familie und Freunde sammelt. Die *paradoxe Kunstsicht*, die den Aufenthalt der Touristin in Wien zeigt und die *dokumentarische Sichtweise*, die abgekoppelt von der Geschichte der Reisenden, Bilder über das Geschehen am Wiener Gürtel liefert, die wiederum der weiteren künstlerischen Verarbeitung dienen. Zusätzlich unterstützen Texte und Audiomaterial die atmosphärisch-dokumentarische Aufarbeitung.

Exkurs: Der Raum Wiener Gürtel

Der Wiener Gürtel ist die wichtigste tangentielle Strukturlinie im Kernbereich Wiens. Über die letzten Jahrzehnte entwickelte er sich zunehmend zum Verkehrs- und Transitraum, zur Sammel- und Verteilerschiene des Individualverkehrs zwischen den inneren und äußeren Bezirken Wiens. Die Aufteilung gliedert sich in einen westlichen und südlichen Teil. Auf den

142 Pamela, Barta (Interview).

143 ebd.

westlichen Teil wird aufgrund des Stadtentwicklungsplans aus dem Jahre 2005 besonderes Augenmerk gelegt.

Für die Zielgebiete der Wiener Stadtentwicklung sollen handlungs- und entwicklungsorientierte Programme - maßgeschneidert auf die jeweilige Herausforderung oder Problemstellung - erarbeitet und umgesetzt werden. Bezirke, relevante Akteur/innen aller betroffenen Einrichtungen, Vertreter/innen der Bevölkerung und der Wirtschaft werden hierzu eingeladen. [...] Partizipative Planungsverfahren werden mit je nach Größe und Struktur der Zielgebiete unterschiedlich geeigneten Formen angewandt. [...] In den Zielgebiets-Programmen sollen auf thematisch adäquate Weise die Entwicklungsziele und -maßnahmen für etwa 5 bis 10 Jahre festgehalten werden.¹⁴⁴

Das Zielgebiet Westgürtel liegt in einem dicht bebauten Stadtgebiet Wiens entlang der Gürtelstraße zwischen Heiligenstadt und Wiental. Signifikant für diesen Bereich ist die von Otto Wagner 1898 konzipierte Stadtbahntrasse, die heutige U-Bahn Linie U6, die überwiegend in Hochlage geführt wird und den Gürtel damit klar gliedert. Die Bebauung ist charakterisiert durch gründerzeitliche Bauten, die den öffentlichen Straßenraum dicht geschlossen begrenzen. Als Wirtschaftsraum, vor allem für junge und innovative Unternehmen aber auch für Handel und Gewerbe werden verstärkt Schwerpunkte auf Ausgestaltung des öffentlichen Raums und die Förderung von Integration und Kultur gesetzt. Weiters sollen die, zum Teil von den Bürgern, im Rahmen des Verfahrens *Zielgebiet Gürtel* erarbeiteten Projekte, mittels EU-Mitfinanzierung unter dem Titel „Gürtelfinale“¹⁴⁵ umgesetzt werden.

Der Raum am und um den Wiener Gürtel hat viele verschiedene Seiten. In Anlehnung an das Buch „Der Wiener Gürtel – Wiederentdeckung einer lebendigen Prachtstraße“ von Madeleine Petrovic soll im Folgenden ein Einblick in die vielen Facetten des Gürtel-Gebiets gegeben werden.

Geprägt durch das Wiener Rotlicht-Milieu, befinden sich an der Trasse des Wiener Gürtels viele Kirchen. Die Pfarre *Maria vom Siege*, heute die Marienpfarre im 15. Bezirk, die Lazaristenkirche *Zur unbefleckten Empfängnis Mariae* am Neubaugürtel oder die Breitenfelder Kirche am Hernalser Gürtel sind nur drei Beispiele. Weiters wird das Bild entlang der Straße von Krankenhäusern und sozialen Dienststellen geprägt. Das *Allgemeinen Kran-*

144 <http://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/step/zielgebiete/index.htm> (28.10.09)

145 <http://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/guertel/> (28.10.09)

kenhaus am Währinger Gürtel, das *St. Anna Kinderspital* und das *Sanatorium Hera*, beide ebenfalls am Alsergrund oder das 1997 eröffnete Zentrum der Aids-Hilfe am Gumpendorfer Gürtel sind die wichtigsten Einrichtungen an diesem Verkehrsknotenpunkt.

Auch etablierte kulturelle Einrichtungen und zahllose Gaststätten, Kaffeehäuser und Bars befinden sich im Bereich des Gürtels. Ein sehr populärer Veranstaltungsort auf der Kulturmeile ist die *Arena* (siehe Kapitel 3.2.1), ein Zentrum für junge Subkultur in St. Marx. Die *Volksooper*, nahe der U-Bahn-Station Währinger Straße, und das *Raimundtheater* in der Gumpendorferstraße zählen zu beliebten Institutionen, wenn es um Oper, Musical und Theater geht. Die Bewirtungs- und Vergnügungsbranche kommt am Linienwall auf keinen Fall zu kurz. Auch wenn einige historisch aufgeladene Lokalitäten nicht vor dem Abriss ge-
feit waren, ist noch das eine oder andere Café nach Altwiener Tradition erhalten geblieben. Das *Westend* an der Ecke der Mariahilfer Straße, der *Weberknecht* am Neulerchenfelder Gürtel oder das *Gasthaus Pelikan* an der Neulerchenfelder Straße. Trotz der Veränderung der Gastronomie und Unterhaltungsszene im Laufe der Zeit, ist der Gürtel immer noch als eine Jugend- und Kulturmeile zu sehen. Durch das Engagement couragierter Gürtelpioniere etablierten sich etliche Szenelokale, Medien- und Internetcafés.

Allein anhand dieser kleinen Auswahl wird ersichtlich, dass der Wiener Gürtel durchaus einiges zu bieten hat.

6.2 Performative Recherche

Das Projekt SEEKINGsights versteht sich als Kritik an einem Fächer urbaner Themen. Allen voran widmet sich das Vorhaben dem Phänomen, dass Reisende in europäischen Städten automatisch zu Touristen werden, die sich meist in den historischen Zentren, mit ihren kommerziellen Angeboten, aufhalten. Die Besucher sehen so nur die Sehenswürdigkeiten, die ihnen durch das touristisch aufbereitete Programm vermittelt werden. Die eigentliche Stadt mit all ihren Vorzügen, Schwächen, Konflikten und Eigenheiten, abseits von Museen und Prunkbauten, wird dabei weitgehend ausgeblendet.

Das Projekt steht in der Tradition der Stadterfahrungsprojekte, die ihre Wurzeln in der *Concept Art* der 1960er und 1970er Jahre hat.

Das Konzept ist so angelegt, dass sich die diversen künstlerischen und gesellschaftlichen Bereiche überlagern. Am Rande des Projekts schwingt noch ein gewisser politischer Aktivismus, nämlich die Auseinandersetzung mit dem Raum mit der Aneignung von öffentlichem Raum, mit. SEEKINGsights baut auf der Erfahrung auf, was passiert, wenn nicht konforme Bewegungen und Ideen sich in den Alltag einschleichen und welche Reaktionen darauf folgen.¹⁴⁶

SEEKINGsights versucht einerseits zu analysieren, welche unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten von Stadt bzw. von gewissen Stadtteilen möglich sind. Auf der anderen Seite zielt es natürlich auch auf die Rückgewinnung von öffentlichem Raum ab.

SEEKINGsights spielte mit der Idee, über einen performativen Ansatz, das Verrücken von etablierten Denk- und Handlungsmustern sichtbar zu machen, mit dem Ziel, diskursive Räume zu schaffen. Diskursive Räume gelingen in solchen Projekten nicht unbedingt vorort, das ist eine Schwierigkeit, die Stadterfahrungsprojekte meist mit sich bringen. Es aber zumindest ein „diskursiver Raum“ bei der nachfolgenden Ausstellung in Barcelona im CCCB.¹⁴⁷

146 Pamela, Barta (Interview).

147 ebd.

6.3 Dokumentation



Abb. 4
Impressionen der Projektdokumentation

Die Aufenthalte am Wiener Gürtel wurden in einer dokumentarischen und einer künstlerisch-fiktiven Sicht festgehalten und durch diverse Materialien, wie Postkarten, mit Informationen zum Aufenthalt in Wien oder Stadtplänen, die als Souvenirs dienen, zu einer Geschichte verwoben. Abweichend von perfekt arrangierten Bildern wurden in der Dokumentation auch fehlerhafte und sehr subjektive Bildpräsentationen genutzt um die Eindrücke der Reisenden zu schildern. Weiters wurden Texte zu den einzelnen Tagen der Reise als *performative research* angefertigt.

Spannend war auch, dass das Projekt sehr wohl die Dokumentation und Vermittlung mitgedacht hat. Es gibt eine Vielzahl an Materialien, die sich aus dieser Art von Performance entwickelt haben. Postkarten, die speziell produziert worden sind, ein Mapping, das versuchte, all diese Erfahrungen in diese Karte des Gürtels mit einzu-beziehen: Wo gibt es zum Beispiel freie Wasserstellen, wo gibt es Bänke, wo gibt es Freiräume wie Hundezonen etc.¹⁴⁸

148 Pamela, Barta (Interview).

Ziel war es, den Raum des Wiener Gürtels mit einem *verrückten* Blick, erzeugt durch die fiktive Erwartungshaltung der Reisenden, zu durchbrechen und mit neuen Lese- und Nutzungsweisen zu experimentieren.

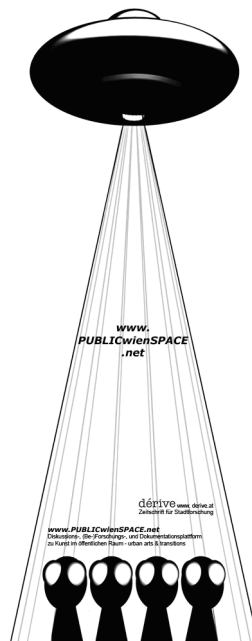


Abb. 5
Sujet PUBLICwienSPACE

Das Sujet *AllesPUBLICwienSPACE!* wurde während der Forschungsarbeit zum visuellen Ankerpunkt und immer wiederkehrenden künstlerischen Input mit Wiedererkennungswert. Die Reisende, die sich als Kreidekünstlerin entpuppt, überschreitet den Raum, mit seinen eingespielten Nutzungsgewohnheiten, temporär mit ihren Erwartungen und dem mitgebrachten Motiv.

6.3.1 Fotodokumentation



Abb. 6
Ausschnitte Wiener Gürtel

Die Fotodokumentation des Projekts SEEKINGsights passierte auf drei Ebenen. Die Reisende, wie für Touristen üblich, hielt ihren Aufenthalt in Wien mit der Kamera fest. Damit wurden ganz subjektive Eindrücke der Stadt konserviert. Ob die spielenden Kinder im Brunnenmarkt-Viertel, Eindrücke der *Sights* am Gürtel oder die Bekanntschaften die sich während einer Reise ergeben – sie alle wurden mittels Fotokamera für die Familie zu Hause gesammelt. Weiters wurde die Reisende selbst zur Dokumentation des Projekts bei ihren Aktivitäten und Unternehmungen bildlich festgehalten. Aus der Erzählerperspektive wurden all ihre Tätigkeiten – Kochen, Campieren und *Sightseeing* – dokumentarisch mitverfolgt. Die dritte Ebene diente einer objektiven Dokumentation, die zu einem späteren Zeitpunkt zur weiteren künstlerischen Aufarbeitung von SEEKINGsights diente. Allgemeine Fotos der Umgebung des Wiener Gürtels, zum Beispiel der U-Bahn-Stationen, der Hundezonen oder Grünflächen wurden gemacht um daraus mittels künstlerischer Nachbearbeitung die Postkarten, den Stadtplan und die Piktogramme zu gestalten.

Zusätzlich produzierten wir Bildgeschichten und unzählige Fotos, die in ganz unterschiedlicher Qualität aufgenommen wurden, mit der Absicht zu zeigen, welche unterschiedlichen Möglichkeiten es gibt, diesen Raum wahrzunehmen: vom „Touristenfoto“ mit der Wegwerfkamera über journalistisch-dokumentarische Fotos.¹⁴⁹

In Bezug auf die Projektvorgaben für die Ausstellung im CCCB, wurde der Schwerpunkt des Projekts neben der performativen Ausführung, auf eine intensive Fotodokumentation gelegt.

6.3.2 Postkarten

Anstatt der Abbildungen von Schloss Schönbrunn, dem Stephansdom oder dem Riesenrad, stellen die alternativen Postkarten die Sehenswürdigkeiten rund um den Gürtel dar.

149 Pamela, Barta (Interview).



Abb. 7
Postkarte Motiv 1



Abb. 8
Postkarte Motiv 2



Abb. 9
Postkarte Motiv 3



Abb. 10
Postkarte Motiv 4

6.3.3 Stadtplan



Abb. 11
Ausschnitt Projekt-Stadtplan

Anhand von materieller Kartierungen wird die physische Erscheinung einer Stadt rekonstruiert. In der Praxis findet die erste Auseinandersetzung mit einer fremden Stadt meist mit der Hilfe von Karten statt. Die verwendeten Straßenkarten und Stadtpläne divergieren häufig zwischen materiellen und urbanen Räumen. Die Vermittlung des urban erfahrbaren und wahrgenommenen Raums passiert oft nur sehr eingeschränkt.

Im Rahmen des Projekts SEEKINGsights wurde für den Wiener Gürtel ein alternativer Stadtplan angefertigt. Einerseits, soll er im Sinne eines klassischen Stadtplans, eine Hilfestellung für die durch Wien Reisenden darstellen. Andererseits dient er in der Dokumentation und der anschließenden Ausstellung zur Veranschaulichung der Unternehmungen.

Im Zusammenhang mit der Erforschung der nicht-kommerziellen Angebote und Nutzungsformen am Wiener Gürtel wurde durch künstlerische Eingriffe in die Kartographie des Gürtels, die moderne Stadt als sozialer und künstlerische Raum des Leben präsentiert. Aufgrund der Komplexität der Interaktionen, die am Gürtel statt gefunden haben wurden Piktogramme angefertigt, die eindeutig das alternative Angebot in diesem Transit- und Durchzugsraum kennzeichnen. Ziel war es, einen Stadtplan des Wiener Gürtels zu gestalten, der sich an alternativen Bedürfnissen des täglichen Lebens orientiert. Unabhängig von territorialen Bestimmungen und Nutzungsgewohnheiten, die den Alltag an diesen Punkten der Stadt bestimmen, wird durch den Stadtplan eine neue Wahrnehmung forciert.

Als Vorlage diente der Originalplan des Wiener Gürtels, der mit seinen U-Bahnstationen, Bebauungen und Bezirksgrenzen 1:1 übernommen wurde.

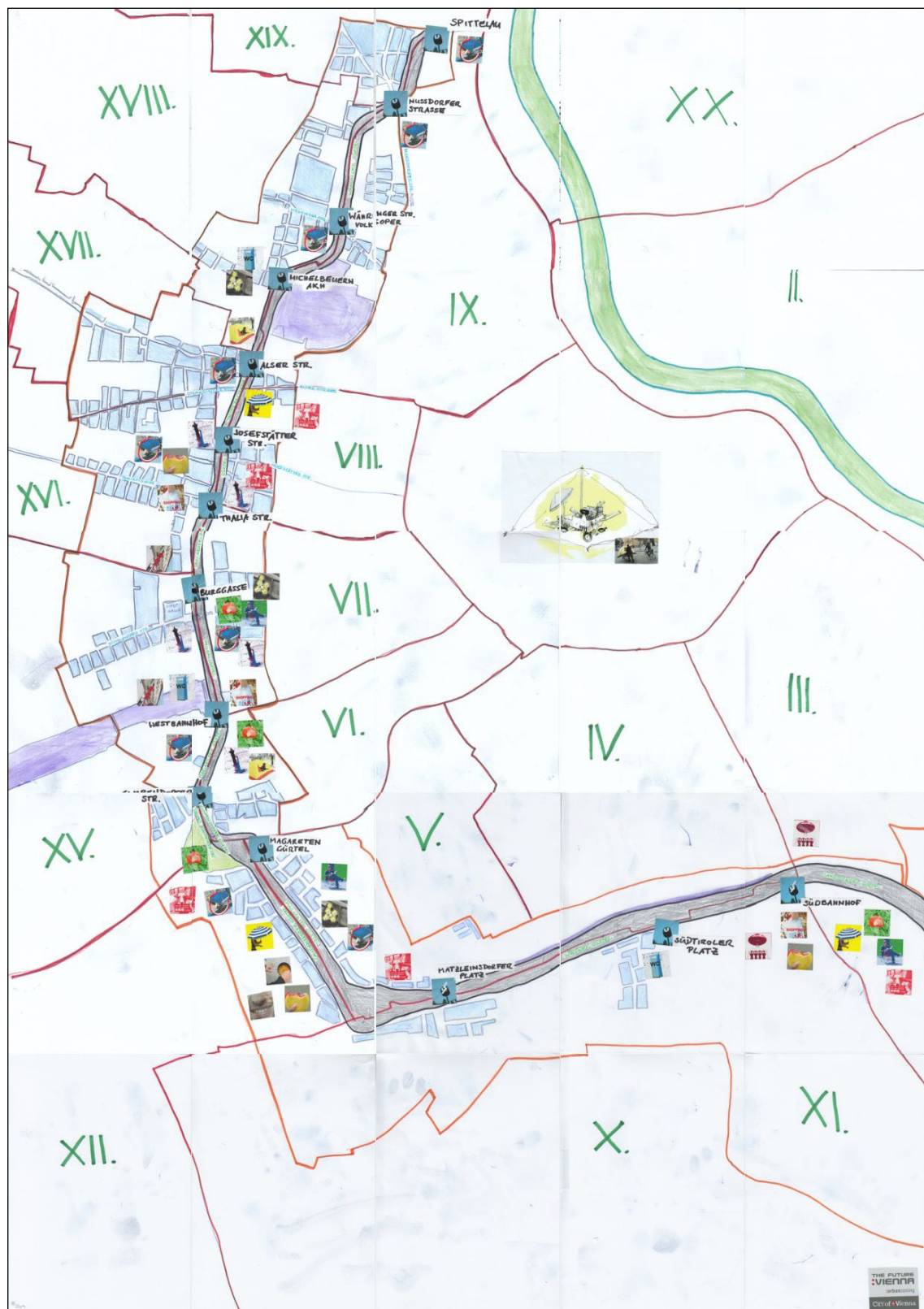


Abb. 12
Projekt-Stadtplan

Erläuterung der Piktogramme

Die Fotos für die Piktogramme wurden im Rahmen des Projekts SEEKINGsights aufgenommen und durch Nachbearbeitung für den alternativen Stadtplan verwendet.



Abb. 13
Essen, Nahrungsaufnahme



Abb. 14
Einkaufen

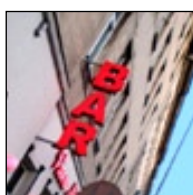


Abb. 15
Lokal, Internet-Café

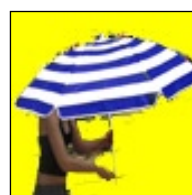


Abb.16
Erholungsgebiet



Abb. 17
Grünfläche

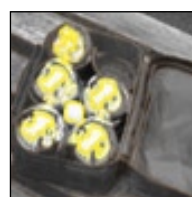


Abb. 18
Sport



Abb. 19
City-Bike Station



Abb. 20
U-Bahn Station



Abb. 21
Hundezonen



Abb. 22
Sanitäre Anlagen



Abb. 23
Kochstellen



Abb. 24
Wasserstellen



Abb. 25
Erholungsgebiet



Abb. 26
Camping

6.3.4 Prototyp Gürtelmobil

Um sich den Gegebenheiten am Wiener Gürtel bestmöglich anzupassen und sich nicht in der Bewegungsfreiheit einzuschränken, entwickelte sich im Zuge der Performance das Gürtelmobil. Da die Reisende nicht in einem Hotel übernachtete, mussten Gepäck und Gegenstände des täglichen Gebrauchs mitgeführt werden. Mit gesammelten Utensilien und durch die Unterstützung der Menschen am Gürtel konnte die Touristin unbeschwert ihr Reiseziel erkunden.

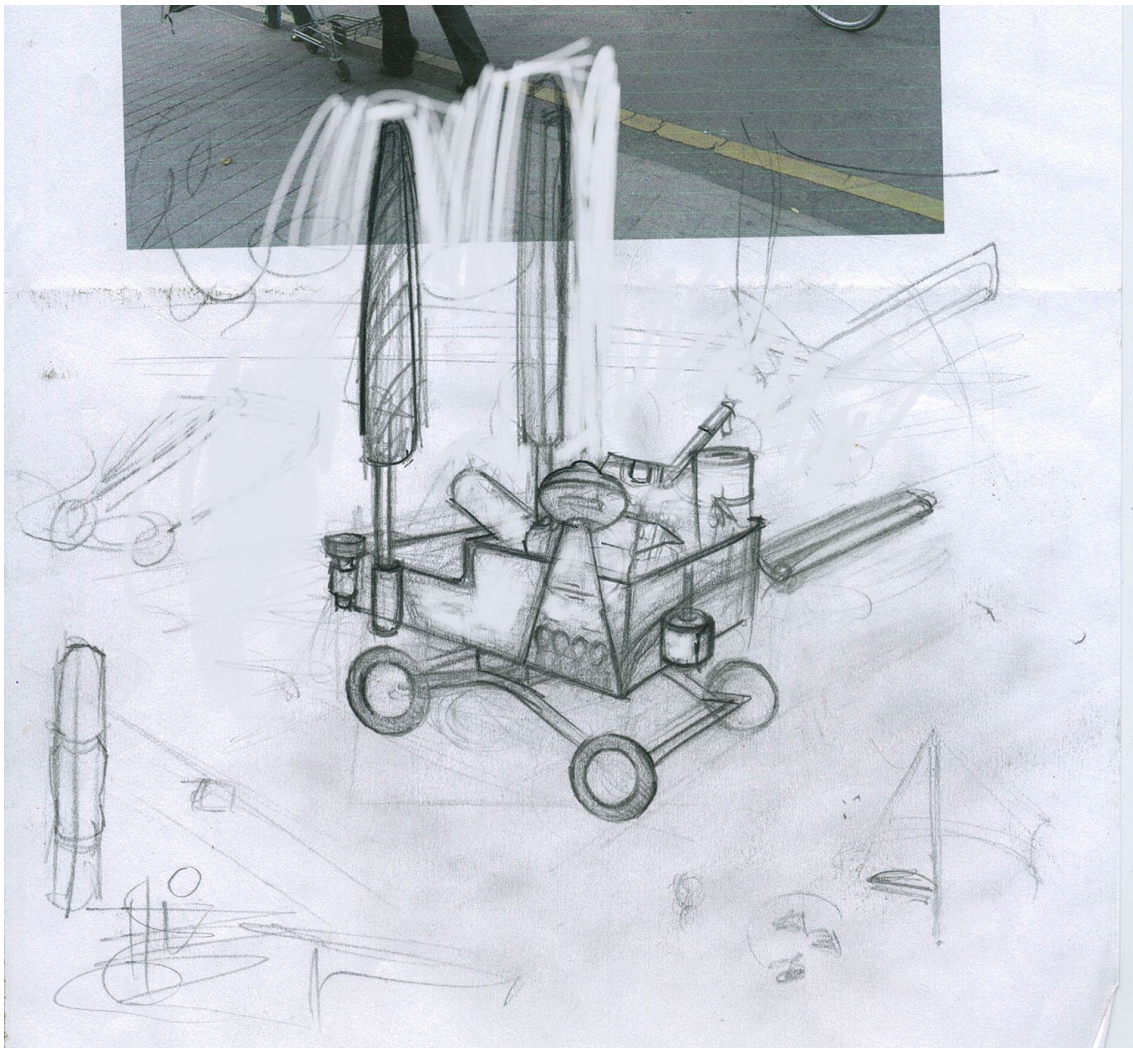


Abb. 27
Skizze Gürtelmobil

Im Rahmen der post-performativen Aufarbeitungen der Inhalte, wurde die Idee des Gürtelmobils weiter verfolgt und eine Skizze angefertigt.



Abb. 28
Gürtelmobil

6.4 Rezeption, historische und theoretische Verankerung

Die Beteiligung am Untersuchungs- und Dokumentationsprozess stand allen frei. Mit Interessierten wurden weitere SEEKINGSights-Termine geplant und verwirklicht. Die Aktion wurde auch genutzt um die freien Angebote des Wiener Gürtels, wie zum Beispiel Touren mit dem Vienna-City-Bike, zu nutzen.

Die Reaktionen lagen zwischen Befremdung, wenn überhaupt kein Anschlusspunkt gefunden wurde und einem sehr erfreuten Erstaunen. Es gab durchwegs auch Rückfragen. Auffällig war, dass dieses freundliche Erstaunen oder die Einladung einfach zu partizipieren, in jenen Vierteln, wie dem Brunnenmarkt-Viertel, angenommen wurde, wo es schon in der Vergangenheit immer wieder Kunstprojekte gegeben hat. Das heißt, die Geschäftsleute und die Markt-Ständler am Brunnenmarkt haben uns freundlich empfangen. Wir konnten dort fotografieren, die Leute haben unsere Fragen beantwortet und gingen im Grunde schon sehr „professionell“ mit unseren

kuriosen Anfragen um. Währenddessen man uns in den Hundezonen, die sich ideal für das freie Campen eines fiktiven Touristen eigneten, maximal ignorierte. Hier gab es keinen wirklichen Anschlusspunkt an die Routinen des Alltags. Die Aktionen lagen außerhalb der Erwartungen, egal, ob real, fiktiv oder ein Kunstprojekt, der möglichen Szenarien in einer Hundezone [...] ¹⁵⁰

Der Versuch einer theoretischen Verankerung führt von den bereits genannten Begriffen der *performativen Intervention*, dem *Stadterfahrungsprojekt* und der *Concept Art* hin zu den Theorien der *Situationistischen Internationale* (siehe Kapitel 5). Bei SEEKINGsights geschieht im Grunde die Konstruktion einer fiktiven Situation und auch die Praktiken des Umherschweifens und der Zweckentfremdung finden in einer gewissen Weise statt. Dennoch wird bei diesem Projekt kein bewusst gesetzter Zusammenhang mit der S.I. hergestellt.

Selbstverständlich schwingen viele Praxen dieser Bewegung mit. Das sind ein prozesshafter Ansatz, das Zweckentfremden oder auch der Spaziergang, das Herumschweifens als kreativer Prozess. Spannend ist auch, dass Projekte der S.I. einen unmittelbaren Mix von Medien, Genres und Disziplinen einsetzte. Das Herstellen von diskursiven Räumen über Medien und Zeitschriften gehörte hier dazu. In diesem Sinne steht SEEKINGsights sicherlich, wie viele andere Projekte auch, die mit Stadt und Kunst im öffentlichen Raum zu tun haben und untersuchend angelegt sind, in dieser Tradition. ¹⁵¹

Die räumliche Entwicklung im einem Stadtgebiet wird immer sozial bzw. gesellschaftlich produziert (siehe Kapitel 4.1.1). Der Raum ist auch hier ein fixer Bestandteil der Kunst, obwohl er im öffentlichen Raum einem ständigen Wandel unterliegt. Mit dem Projekt SEEKINGsights ist ein Bedeutungswandel nicht möglich gewesen, da dieser eine weit längere Projektphase umfassen müsste (siehe Kapitel 3.4), aber zumindest war es möglich temporäre Wahrnehmungsveränderungen im Transitraum Wiener Gürtel anzuregen.

Durch das Kunstprojekt, verwoben mit der fiktiven Geschichte einer Reisenden, wird ein theatraler, öffentlicher Raum für eine bestimmte Zeit generiert. Durch Aufforderung der Passanten, Bewohner, etc. dem Schauspiel beizuwohnen und mitzuwirken wurde der Charakter der Intervention im öffentlichen Raum verstärkt. Durch verschiedene Beiträge, die zur Entstehung von SEEKINGsights wesentlich beigetragen haben, bekam das Projekt seinen eigenen individuellen Charakter, der es von allen anderen Unternehmungen am

150 Pamela, Barta (Interview).

151 ebd.

Wiener Gürtel unterscheidet. Die Mitwirkenden sind, ob freiwillig (weil sie gefallen an der Geschichte gefunden haben) oder unfreiwillig (weil sie sich zufällig mit ihrem Vierbeiner in der Hundezone befanden), mit ihren positiven oder negativen Reaktionen, maßgeblich an Verlauf und Entstehung des Projektes beteiligt und damit gleichermaßen für das Endprodukt, das in Barcelona präsentiert wurde, mitverantwortlich.

Stadtbezogene künstlerisch-wissenschaftliche Projekte haben in Wien schon eine gewisse Tradition und SEEKINGSights nimmt Bezug auf lokal vorangegangene Projekte. Ein Projekt, welches bereits 1981 im Rahmen der *Wiener Festwochen* umgesetzt wurde, befasste sich unter anderem auch mit dem Wiener Gürtel. Das Projekt *Expeditionen nach Wien*¹⁵² unter der Projektleitung von Dietmar Steiner, dem Leiter des *Architekturzentrums Wien – AzW*, fasste ähnlich wie SEEKINGSights, Wien als unbekanntes Terrain auf. Es gab insgesamt drei Expeditionen. Der erste Ort war der Flakturm in Arenberg, der heutigen Dependence des MAK. Dann folgte die Begehung in einer Gruppe der südlichen Grenze Wiens. Der dritte Ort war der Brunnenmarkt, der später auch von *SOHO in Ottakring* aufgegriffen wurde. Bei diesem Projekt ging es darum, aus dem Alltag herauszutreten und alternative Wahrnehmungsmöglichkeiten sichtbar zu machen. Im Anschluss daran wurden die Fundstücke, Fotos und Texte präsentiert.

Die Wiener Festwochen haben im Laufe der Zeit auch noch einige andere Projekte hervor gebracht, die sich auf ähnliche Art und Weise mit dem Thema Stadt, Stadtuntersuchung und Stadtwahrnehmung auseinander gesetzt haben. Unter anderem entstand 2002 in Kooperation mit dem *Tanzquartier Wien* das Projekt *Wien Umgehen*. Dazu wurden Künstler acht Wochen lang in die 23 verschiedenen Bezirken Wiens geschickt. Aufgrund der Recherche, die die unterschiedlichsten Genres und Bereiche umfasste, wurden die Inhalte in künstlerischen Produktionen und Werken verdichtet und abschließend in einer Ausstellung präsentiert.

2007 gab es gleich zwei Projekte, die in diese Richtung gingen. Eines, von der Künstlerin Angela Dorrer, welches fast zeitgleich mit SEEKINGSights statt fand, unter dem Titel *Urban Pilgrims*.

152 Blaas-Pratscher, Katharina. S 24f.

Urban Pilgrimages sind poetische urbane Extrakte. Basierend auf urbanen Narrationen und Legenden graben sie sich in die tiefere Struktur eines konkreten Ortes um herauszufinden was den Platz und die Menschen dort tatsächlich ausmacht. In welcher Form überlappen sich individuelle Geschichten und kollektives Gedächtnis und was haben sie miteinander zu tun?¹⁵³

Basierend auf individuellen Erfahrungen zu einem öffentlichen Bereich der Stadt, entstand eine neue Kartografie des Ortes. Auf der Basis eines interaktiven und ständig wachsenden Online-Archives, das von den Bewohnern eines Ortes erzeugt wurde, verwoben sich individuelle Geschichten von städtischem Raum und realem Raum. SEEKINGSights als klassisch aufgebautes Projekt, mit Anfang und Ende, wurde in der Vernetzung durch Post-it City, einem internationalen Forschungsprojekt, entwickelt. Damit steht es im Gegensatz zu Urban Pilgrims, das sehr prozesshaft aufgezogen ist und für jede individuelle Erfahrung Platz lässt.

Weiters gab es im Rahmen der Wiener Festwochen 2007 noch einen Call mit dem Titel *Mis-Guide – Stadtverführungen in Wien*. Mit einem Aufruf zur Konzepteinreichung startet das englische Künstlerkollektiv *Wrights & Sites* eine Projektreihe, die darauf abzielte, Wien gemeinsam mit Künstlern und Wien-Kennern zu erforschen. Gemeinsam mit einer Jury wählten die Initiatoren eingereichte Projekte aus und begleiteten diese bis zu ihrer dreiwöchigen Umsetzung im Juni 2007

Karte, Reiseführer und Stadtpläne werden zu Eintrittskarten einer individuellen Stadterfahrung. So entdeckt der Flaneur eine neue Sicht auf Wien und er lebt altbekanntes anders.¹⁵⁴

153 www.urbanpilgrims.org/wien (1.12.09)

154 Wiener Festwochen 2007. S 101.

7. Quellenverzeichnis

7.1 Bibliographie

Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte – Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit.* Frankfurt/Main, 1994.

Auslander, Philip: *Theory for Performance Studies – A student's guide.* London / New York, 2008.

Babias, Marius / Könneke, Achim: *Kunst des Öffentlichen.* Dresden, 1998.

Bartar, Pamela / Heide, Angela: *City_System_s. Betrachtungen_Strukturen_Interventionen.* Wien, 2009.

Bartar, Pamela: *Notizen zur zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum Wien.* In: Hollendonner Barbara, Bettel Florian, Bast Gerald: *UNI*VERS – Junge Forschung in Wissenschaft und Kunst.* Wien / New York, 2009. S 119-131.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt/Main, 1963.

Bittner, Regina: *Die Stadt als Event.* Frankfurt/Main, 2001.

Blaas-Pratscher, Katharina: *Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich.* Band 7. Wien, 1991.

Blum, Britta: *Öffentlichkeit – Interaktion – Kunst: Randbedingungen der Kunstrezeption im öffentlichen Raum.* Diplomarbeit Universität Wien, 2001.

Böhme, Günther: *Urbanität. Ein Essay über die Bildung des Menschen und die Stadt.* Frankfurt/Main, 1982.

Bollman, Stefan: *Kursbuch Stadt – Stadtleben an der Jahrtausendwende*. Stuttgart, 1999.

Bosse, Claudia / Nägele, Christina: *Theatrale Raumproduktionen – Skizzen des Verschwindens*. Frankfurt/Main, 2007.

Bourdieu, Pierre: *Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum*. In: Wentz, Martin: *Stadt-Räume – Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurt/Main, 2000. S 25-34.

Bourdieu, Pierre: *Sozialer Raum und Klassen*. Frankfurt/Main, 1991.

Brejzek, Thea / Greisenegger, Wolfgang / Wallen, Lawrence: *Space and Power*. Zürich, 2008.

Buchloh, Benjamin H. D.: *Vandalismus von oben*. In: Grasskamp, Walter: *Unerwünschte Monumente: Moderne Kunst im Stadtraum*. München, 2000. S 103-119.

Buchner, Herbert / Magistrat Wien: *Kabelwerk: Entwurfsprozess als Modell; der Stand der Dinge*. Wien, 2004.

Bundesministerium für wirtschaftliche Angelegenheiten: *10 Jahre Kunst und Bau – Österreichischer Bundeshochbau*. Wien, 1997

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main, 1974.

Bußmann, Klaus / König, Caspar / Matzner, Florian: *Zeitgenössische Skulptur – Projekte in Münster 1997*. Ostfildern, 1997.

Bußmann, Klaus / König, Casper: *Skulptur Projekte in Münster*. Köln, 1987.

Butin, Hubertus: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln, 2006.

Büttner, Claudia: *Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*. München, 1997.

Chase, John / Crawford, Margaret / Kaliski, John: *Everyday urbanism*. New York, 1999.

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, 1996.

Denk, Franz: *Wien ist Wien ist Wien*. In: Bartar, Pamela / Heide, Angela: *City_System_s. Betrachtungen_Strukturen_Interventionen*. Wien, 2009. S 25-34.

Dietachmair, Philipp: *Kunst und Öffentlichkeit in den 60er Jahren – Aspekte einer Szene zwischen Politik, Markt und Protest*. Diplomarbeit Universität Wien, 1998.

Dirksmeier, Peter: *Urbanität als Habitus. Zur Sozialgeographie städtischen Lebens auf dem Land*. Bielefeld, 2009.

Dünne, Jörg / Günzel, Stephan: *Raumtheorie – Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main, 2006.

Eisfeld, Dieter: *Kunst in der Stadt – Über den Versuch, Städte durch künstlerische Objekte und Aktionen zu verändern*. Stuttgart, 1975.

Feldtkeller, Andreas: *Die zweckentfremdete Stadt – Wider die Zerstörung des öffentlichen Raums*. Frankfurt/Main, 1994.

Feßler, Anne Katrin: *Das Temporäre. Eine Maßnahme zwischen experimentellem Werkzeug und politischer Unverbindlichkeit*. In: Bartar, Pamela / Heide, Angela: *City_System_s. Betrachtungen_Strukturen_Interventionen*. Wien, 2009. S 88-92.

Feuerstein, Christiane / Fitz, Angelika: *Wann begann temporär? Frühe Stadtinterventionen und sanfte Stadterneuerung in Wien*. Wien, 2009.

Fiedler, Johannes: *Urbanisierung, globale*. Wien, 2004.

Fischer-Lichte, Erika / Kreuder, Friedemann / Pflug, Isabel: *Theater seit den 60er Jahren*. Tübingen, 1998.

Frey, Oliver: *Potentiale öffentlicher Räume für zivilgesellschaftliche Kreativität. Das Konzept der „amalgamen Stadt“*. In: Barta, Pamela / Heide, Angela: *City_System_s. Betrachtungen_Strukturen_Interventionen*. Wien, 2009. S 42-50.

Galerie Metropol: *Freizone Dorotheergasse*. Wien, 1988.

Gerhards, Jürgen: *Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Opladen, 1997.

Göschl, Albrecht / Kirchberg, Volker: *Kultur in der Stadt – Stadtsoziologische Analysen zur Kultur*. Opladen, 1998.

Grasskamp, Walter: *Kunst in der Stadt*. In: Matzner, Florian: *Public Art – Kunst im öffentlichen Raum*. Ostfildern, 2001. S 501-515.

Grasskamp, Walter: *Kunst Stadt*. In: Bußmann, Klaus / König, Caspar / Matzner, Florian: *Zeitgenössische Skulptur – Projekte in Münster 1997*. Ostfildern, 1997. S 7-41.

Grasskamp, Walter: *Unerwünschte Monumente: Moderne Kunst im Stadtraum*. München, 2000.

Grigat, Stephan / Grenzfurthner, Johannes / Frieseinger, Günther: *Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale*. Berlin, 2006.

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin, 1984.

Hassenpflug, Dieter: *Die Theatralisierung des öffentlichen Raums*. In: Selle, Klaus: *Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte*. Achen / Hannover / Dortmund, 2002. S 123-129.

Häußermann, Hartmut / Siebel, Walter: *Festivalisierung der Stadtpolitik – Stadtentwicklung durch große Projekte*. Wiesbaden, 1993.

Häußermann, Hartmut / Siebel, Walter: *Neue Urbanität*. Frankfurt/Main, 1987.

Häußermann, Hartmut / Siebel, Walter: *Stadtsoziologie*. Frankfurt/Main, 2004.

Häußermann, Hartmut: *Erlebniswelt Stadt*. In: Swoboda, Hannes: *Wien – Identität und Stadtgestalt*. Wien, 1990. S 48-56.

Haydn, Florian / Temel, Robert: *Temporäre Räume – Konzepte zur Stadtnutzung*. Basel, 2006.

Hepp, Andreas / Winter, Rainer: *Kultur, Medien, Macht – Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden, 2006.

Hermann, Max: *Das theatrale Raumerlebnis*. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan: *Raumtheorie – Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main, 2006. S 501-514.

Hollendonner, Barbara / Bettel, Florian / Bast, Gerald: *UNI*VERS – Junge Forschung in Wissenschaft und Kunst*. Wien/New York, 2009.

Ipsen, Detlev: *Die Kultur der Orte. Ein Beitrag zur sozialen Strukturierung des städtischen Raums*. In: Löw, Martina: *Differenzierung des Städtischen – Stadt, Raum und Gesellschaft*. Band 15. Oldenburg, 2002. S 233-246.

Kail, Eva / Kleedorfer, Jutta: *Wem gehört der öffentliche Raum – Frauenalltag in der Stadt*. Wien, 1991.

Kluge, Friedrich / Seebold, Elmar: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin, 1999.

Kwon, Miwon: *One place after another – Site specific art and locational identity*. Cambridge (Mass.), 2002.

Kwon, Miwon: *Ein Ort nach dem anderen. Bemerkungen zur Site-Specifity*. In: Saxenhuber, Hedwig / Schöllhamer, Georg: *O.K Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess – Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld „Öffentliche Kunst“*. Wien, 1998. S 17-40.

Kwon, Miwon: *Im Interesse der Öffentlichkeit*. In: *Springer*. Hefte für Gegenwartskunst. Band II, Heft 4. Wien, Dezember 1996-Februar 1997. S 30–35.

L'Abbate, Valentina: *Urbanität und Raum. Wie sich die Soziologie des Raumes im städtischen Raum manifestiert*. München, 2006.

Lefébvre, Henri: *Die Produktion des Raums*. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan: *Raumtheorie – Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main, 2006. S 330- 342.

Lefébvre, Henri: *Die Revolution der Städte*. Frankfurt/Main, 1976.

Lewitzky, Uwe: *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld, 2005.

Lindner, Ralph / Mennicke, Christiane / Walger, Silke: *Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit*. Dresden, 2004.

Löw, Martina: *Differenzierung des Städtischen – Stadt, Raum und Gesellschaft*. Band 15. Oldenburg, 2002.

Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt/Main, 2001.

Marschall, Brigitte: *Public Space as Theatrical Space: Practices of Walking and Strategies for the Use of City Space*. In: **Brejzek, Thea / Greisenegger, Wolfgang / Wallen, Lawrence:** *Space and Power*. Zürich, 2008. S 30-53.

Matzner, Florian: *Public Art – Kunst im öffentlichen Raum*. Ostfildern 2001.

McDonough, Tom: *Guy Debord and the Situationist International – Texts and Documents.* Massachusetts, 2004.

Michalka, Matthias / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig: *The artist as...* Wien, 2006.

Mielsch, Beate: *Die historischen Hintergründe der Kunst-am-Bau Regelung.* In: Plagemann, Volker: *Kunst im öffentlichen Raum – An-stöße der 80er Jahre.* Köln, 1989. S 21-44.

Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte – Anstiftung zum Unfrieden.* Frankfurt/Main, 1965.

Mittelstädt, Hanna: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale.* Berlin, 1977.

Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum.* Köln, 2004.

Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig u.a.: *Situationistische Internationale 1957–1972.* Wien, 1998.

Museum in Progress: *Ein Interview von Otto Mittmannsgruber und Martin Strauss mit Robert Fleck, Hans Ulrich Obrist und Stella Rollig.* In: Saxenhuber, Hedwig / Schöllhamer, Georg: *O.K Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess – Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld „Öffentliche Kunst“.* Wien, 1998. S 183-196.

Niederösterreichische Landesregierung: *Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich.* Band 1. Wien, 1991.

Nierhaus, Irene: *Kunst-am-Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre.* Wien / Köln / Weimar, 1993.

Okesek, Maria-Theres: *Soho-Halay – Bewegung im öffentlichen Raum: Künstlerische Interventionen im Spannungsfeld zwischen Städtebau und Architektur.* In: Schneider, Ula / Zobl, Beatrix: *Soho in Ottakring – What's up? Was ist hier los?.* Wien / New York, 2008. S 30-41.

Petrovic, Madeleine: *Der Wiener Gürtel – Wiederentdeckung einer lebendigen Prachtstraße*. Wien, 1998.

Pias, Claus / Vogl, Joseph / Engell, Lorenz / u.a.: *Kursbuch Medien – Die maßgeblichen Theorien von Brecht Baudrillard*. Stuttgart, 2002.

Plagemann, Volker: *Kunst im öffentlichen Raum – An-stöße der 80er Jahre*. Köln, 1989.

Ramonedá, Josep: *Post it. Occasional Urbanities*. Barcelona, 2008.

Reder, Christian: *Forschende Denkweisen – Essays zu künstlerischen Arbeiten*. Wien, 2004.

Ronneberger, Klaus: *Symbolische Ökonomie und Raumprofite*. In: Saxenhuber, Hedwig / Schöllhamer, Georg: *O.K Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess – Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld „Öffentliche Kunst“*. Wien, 1998. S 9-16.

Roost, Frank: *Die Disneyfizierung der Städte*. Opladen, 2000.

Saxenhuber, Hedwig / Schöllhamer, Georg: *O.K Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess – Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld „Öffentliche Kunst“*. Wien, 1998.

Schmid, Christian: *Stadt, Raum und Gesellschaft – Henri Lefébvre und die Theorie der Produktion des Raumes*. München, 2005.

Schneider, Ula / Zobl, Beatrix: *Soho in Ottakring – What's up? Was ist hier los?* Wien / New York, 2008.

Schöllhammer, Georg: *Gegenbilder im Supersommer. Die Wiener Festwochen und die bildende Kunst*. In: *Wiener Festwochen: Wiener Festwochen 1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation*. Wien, 2001. S 200-213.

Schubert, Herbert: *Ein neues Verständnis von urbanen öffentlichen Räumen*. In: Selle, Klaus: *Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte*. Aachen / Hannover / Dortmund, 2002. S 141-146.

Schütz, Heinz: *Stadt.Kunst.* Regensburg, 2001.

Selle, Klaus: *Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte.*
Aachen / Hannover / Dortmund, 2002.

Sennett, Richard: *Verfall des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität.* Berlin, 2008.

Springer: *Hefte für Gegenwartskunst.* Band II, Heft 4. Wien, Dezember 1996-Februar 1997.

Swoboda, Hannes: *Wien – Identität und Stadtgestalt.* Wien, 1990.

Temel, Robert: *Das temporäre in de Stadt.* In: Haydn, Florian / Temel, Robert:
Temporäre Räume – Konzepte zur Stadtnutzung. Basel, 2006. S 59-67.

Wentz, Martin: *Stadt-Räume – Die Zukunft des Städtischen.* Frankfurt/Main, 2000.

Wiegink, Pia: *Theatralität und öffentlicher Raum – Die Situationistische Internationale
am Schnittpunkt von Kunst und Politik.* Marburg, 2005.

Wiener Festwochen: *Wiener Festwochen 1951–2001. Ein Festival zwischen Repräsentatio-
nen und Irritation.* Wien, 2001.

Wiener Festwochen: *Wiener Festwochen 2007.* Wien, 2006.

7.2 Interviews

Interview mit Mag. Pamela **Bartar** MAS am 31.10.2009, (Dauer 11:45 min).

Martí **Peran**: Interview mit Mag. Pamela Bartar MAS für die Zeitschrift *deríve*:
Stadtplanungen in der Post-It City.

http://www.derive.at/index.php?p_case=2&id_cont=752&issue_No=33

(Zugriff: 10.08.2009)

7.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Cover Ausstellungskatalog: Post-it city.

Abb. 2

Projektdokumentation SEEKINGsighs

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

Abb. 3

Fotocollage SEEKINGsighs

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

Abb. 4

Fotocollage SEEKINGsighs

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

Abb. 5

Logo PUBLICwienSPACE

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

Abb. 6

Fotocollage SEEKINGsighs

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

Abb. 7 – 10

Postkarten SEEKINGsighs

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

Abb. 11

Projektdokumentation SEEKINGsighs

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

Abb. 12

Alternativer Stadtplan des Projekts Postkarte SEEKINGsighs

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

Abb. 13 – 26

Piktogramme SEEKINGsighs

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

Abb. 27

Prototyp Gürtelmobil SEEKINGsighs

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

Abb. 28

Projektdokumentation SEEKINGsighs

Foto: Bartar, Pamela / Strauß, Eva Marina.

8. Anhang

8.1 Zusammenfassung

Kunst im öffentlichen Raum steht in engem Zusammenhang mit dem Verlassen der Räume, in denen Kunst üblicherweise stattfindet. Hier bewegt sich Kunst auf die Leute zu. Mit dieser Form des sozialen *Zugehens* sind neben dem künstlerischen Anspruch auch Probleme verbunden, die der öffentlich Raum mit seinen Menschen mit sich bringt. Zweck und Nutzung des Stadtraums sind klar vorgegeben und seinen Bewohnern bekannt. Wird mit einer Intervention im öffentlichen Raum nun ein „Störfall“ produziert, kann dies die unterschiedlichsten Auswirkungen haben. Im Idealfall wird das Ziel erreicht und eine Wahrnehmungsveränderung oder ein Bedeutungswandel angeregt.

In diesem Zusammenhang dürfen die Schriften der *Situationistischen Internationale* nicht ausgeblendet werden. Eine Umsetzung von Kunst im öffentlichen Raum, wie sie die Situationisten in ihren kunst- und gesellschaftskritischen Theorien beschreiben, kann vermutlich in dieser Form nicht vollkommen im realen Stadtraum umgesetzt werden. Eine radikale Auflösung von privaten und öffentlichen Räumen würde in der Gesellschaft letztlich eine Auflösung von Individualität und Identität jedes Einzelnen bedeuten. Kunst im öffentlichen Raum braucht den Konflikt, die Auseinandersetzung mit vorgefundenen Strukturen um sich in der Stadt entfalten zu können. Dennoch beeinflussen die theoretischen Ansätze der S.I. maßgeblich die Entwicklung späterer Theorien auf dem Gebiet der Stadtforschung.

Jeder Einzelne kann, wenn es nach den Situationisten geht, die Stadt als gemeinschaftliches Konstrukt beeinflussen. Die Kunst, die vermeintlich ihre Wirkung auf die Gesellschaft verloren hat und nur noch als Konsumprodukt in einer zur Ware gewordenen Gesellschaft existiert, muss von den falschen Leidenschaften der Menschen losgelöst werden. Durch die bewusste Konstruktion von Situationen soll in einem ersten Schritt die standardisierte Wahrnehmung der Öffentlichkeit gebrochen werden und in einem weiteren Schritt eine neue Urbanität – der Unitäre Urbanismus geschaffen werden. Durch das Aufbrechen der Rolle des passiven Betrachters, die durch die Praktiken des Umherschweifens und der Zweckentfremdung erfolgt, soll der Versuch der Rückeroberung und Wiederbelebung der Stadt für und auch durch die Bewohner erfolgen.

So versuchen auch heute künstlerische Stadtprojekte den nicht für die Kunst institutionalisierten Außenraum für sich zu nutzen und die Bevölkerung in den künstlerischen Prozess einzubinden.

8.2 Lebenslauf

Eva-Marina Strauß

geboren am 27.1.1984 in Kufstein

lebt und arbeitet in Wien

Ausbildung

1994–2002	Bundesrealgymnasium Kufstein
2002–2003	Betriebswirtschaftslehre an der Wirtschaftsuniversität Wien
seit 2004	Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

Berufserfahrung

seit 2007	Bundesministerium für Inneres Abteilung für Presse-, Medien- und Öffentlichkeitsarbeit
seit 2007	ConnectingCultureAustria (Verein ConCult_) Redaktion, Presse- und Projektarbeit

