

URBAN.ART.MARKS

KUNST ERFORSCHT DEN RAUM DER STADT

EINLEITUNG

S. 1

KUNST MARKIERT DIE ENTWICKLUNG DER STÄDTE

VON GABRIELA CHRISTEN

BEOBACHTEN

S. 5

PERFORMATIVE FORSCHUNG

VON GESA ZIEMER

S. 10

FERNGLÄSER FÜR DIE STADT

VON STEFAN KAEGI

S. 14

«FUCK OLYMPIA»

VON JURI STEINER

FORSCHEN

S. 17

EINSICHT UND INTENSIVIERUNG

VON CHRISTOPH SCHENKER

S. 22

BABEL IN LUZERN

VON SILVIA HENKE UND NIKA SPALINGER

S. 27

DER KARTOGRAPHIERTE ÖFFENTLICHE RAUM

VON PETER SPILLMANN

S. 31

KOOPERATIVE GEBÄUDE- UND RAUMPRODUKTIONEN

VON ELENA WILHELM

REDEN

S. 36

DER UNERSCHÖPFLICHE GESPRÄCHSBEDARF

VON CHRISTOPH DOSWALD

S. 37

DAS DUBIOSE SYSTEM STADT

MANFRED SEILER IM GESPRÄCH MIT TILL VELTEN

HANDELN

S. 42

KUNST BRAUCHT STADT – BRAUCHT STADT KUNST?

VON RUTH GENNER

S. 45

PAMELA ROSENKRANZ

RECHERCHE UND SPEKULATIONEN

S. 50

ACHSEN ALS STADTRÄUME

VON JACQUELINE PARISH

S. 53

HYPERSKULPTUREN UND UNRÄUME

VON MARCEL MEILI

S. 58

WIE ES AUSGEHT, WEISS VORHER GAR NIEMAND

BEAT SCHLÄPFER IM GESPRÄCH MIT MARINA BELOBROVAJA

URBAN.ART.MARKS
KUNST ERFORSCHT DEN RAUM
DER STADT

HERAUSGEBERIN

Gabriela Christen

BEITRÄGE VON

Marina Belobrovaja, Gabriela Christen,
Christoph Doswald, Ruth Genner,
Silvia Henke, Stefan Kaegi, Marcel Meili,
Jacqueline Parish, Pamela Rosenkranz,
Christoph Schenker, Beat Schläpfer, Manfred
Seiler, Nika Spalinger, Peter Spillmann,
Juri Steiner, Till Velten, Elena Wilhelm,
Gesa Ziemer

REDAKTION

Beat Schläpfer

GESTALTUNG UND SATZ

C2F·Cybu Richli & Fabienne Burri, Luzern
mit Dominique Fischer

DRUCK

Druckerei Odermatt, Dallenwil

BINDUNG

Schumacher AG, Schmitten

**UMSCHLAGSEITEN UNTER VERWENDUNG
VON FOTOS DER HOCHSCHULE LUZERN -
DESIGN & KUNST**

1. Umschlagseite: Boris Chouvellon,
Skulptur in der Reuss.
4. Umschlagseite: Andreas Wiegand,
Projekt Baselstrasse.

©2011 interact Luzern, Hochschule Luzern,
www.hslu.ch/interact

©der Texte und Bilder bei den Autorinnen
und Autoren resp. bei den genannten
Quellen

©Design: C2F·Cybu Richli & Fabienne Burri,
Luzern

Bibliographische Information der Deutschen
Bibliothek: Die Deutsche Bibliothek ver-
zeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibli-
ographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-906413-83-9

Unser Dank geht an das Tiefbauamt der Stadt
Zürich, Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen
Raum, und die zeugindesign - Stiftung,
Luzern, die diese Publikation mit namhaften
Beträgen unterstützt haben.

PERFORMATIVE FORSCHUNG – AM BEISPIEL URBANER RÄUME

VON GESA ZIEMER

Innerhalb der Forschung ist in den letzten zwei Jahrzehnten vermehrt von performativer Forschung die Rede. Wie definiert sich performative Forschung? Wie lässt sich diese auf Stadtforschung übertragen? In welcher Weise ist performative Forschung an Praxis gebunden oder gar selber als Praxis zu verstehen?

Das Adjektiv «performativ» geht auf den Text «How to do Things with Words» (1962) des Sprachphilosophen John L. Austin zurück, der damit die Sprechakttheorie begründete. Austin untersuchte die Sprache und entdeckte, dass es Äußerungen gibt, «in denen etwas sagen etwas tun heisst; in denen wir etwas tun dadurch, dass wir etwas sagen oder indem wir etwas sagen.»¹ Er betonte damit, dass das Wie einer Aussage eine kulturelle Wirkung und soziale Funktion hat und nicht nur das Was. Sein berühmtestes Beispiel ist das Heiraten. Indem ich sage: Ja, ich nehme den hier anwesenden X zum Mann, wird die Hochzeit durch eine Handlung vollzogen. Die Pointe ist, dass diese Aussage physisch mit Präsenz zum richtigen Zeitpunkt überzeugend dargestellt werden muss. Sie ist nicht im traditionell erkenntnistheoretischen Sinne wahr oder falsch, sie kann nur gelingen oder misslingen, sie kann wirksam oder unwirksam sein, glücken oder verunglücken, sie kann überzeugen oder nicht überzeugen. Solche Äußerungen nannte Austin performative Äußerungen im Gegensatz zu den konstativen, die eben wahr oder falsch sein können.

Diese eigentlich eng sprachwissenschaftliche Entdeckung wurde spätestens seit den 1980er Jahren für unterschiedliche (kultur-)wissenschaftliche Forschungsrichtungen fruchtbar gemacht. Ein Aspekt scheint für die Forschung dabei besonders interessant: Austin rückte durch die Betonung des Aktes der Darstellung (so die Übersetzung von performativ) eben den Akt und die Darstellung ins Zentrum. In seiner Lektüre der Hochzeitssituation spielte nicht nur der Inhalt der Sprache – also das Ja oder Nein – eine Rolle, sondern auch das Tun, das sich im korrekten Ablauf des Verfahrens oder Rituals, der körperlichen Präsenz oder der Ernsthaftigkeit der Sprache zeigt. Damit lenkte er das Forschungsinteresse auch auf die sinnliche Ebene einer Darstellung, weshalb auch Formen, Stile oder Prozesse einer sozialen Interaktion in den Blick gerieten. Ist mein Sprechakt laut oder leise, zögernd oder überzeugend, halte ich mich an die rituellen Vorgaben oder torpediere ich diese? Diese Interpretation seiner Theorie eröffnete fortan das weite Feld der performativen Forschung, die nicht nur den Text in seinem Wahrheitsgehalt unter-

suchte, sondern eben auch die sinnlichen Dimensionen einer Handlung. Wie solche Untersuchungen geschehen können, wird seitdem kontrovers diskutiert. Eine Auffassung, die vor allem von den Kunsthochschulen in den letzten zwei Jahrzehnten stark vertreten wurde, besagt, dass sich die Forschung selber nicht nur textlich, sondern auch sinnlich vollziehen muss. Würde man die sinnlichen Aspekte schlussendlich wieder nur in einen Text überführen, würden die darstellerischen Pointen durch die rein sprachliche Übersetzung verloren gehen.

Man könnte also folgende Definition vorschlagen: Performatives Forschen ist darstellerisches Forschen. Es untersucht verschiedene Darstellungen und forscht dabei selber darstellerisch, indem es die eigenen Forschungsprozesse in verschiedenen Formaten und Medien selber transparent macht. Mit dieser Haltung werden visuelle, auditive, physische oder taktile Darstellungsformen nicht mehr nur illustrativ zum Text in die Forschung integriert, sondern zum autonomen Ausdruck der Forschung.

Damit regte Austin indirekt eine viel diskutierte und auch kritisch beurteilte Erweiterung der Forschungsmethoden an, die das bis dahin gültige Diktum des Denkens in Sprache und Schrift als Ausdruck von Erkenntnis zu einem darstellenden Forschen erweitert, das plurimedial Prozesse transparent macht anstatt fixiertes allgemeingültiges rein sprachlich-akademisches Wissen abzugeben.

STADTFORSCHUNG

Dieser performative Ansatz eignet sich für Stadtforschungen, weil Städte hochgradig komplexe und dynamische Gebilde sind, die sich nicht nur in rationalisierbaren Kategorien durch Masseinheiten, Pläne, Kartierungen, Diagramme und Statistiken erfassen lassen. In der Stadtsoziologie wird die Stadt seit den 1970er Jahren nicht mehr nur als Gegenstand betrachtet, sondern als «ein Laboratorium zur Analyse gesellschaftlicher Praxis»², in dem vor allem die kreative Nutzung der Wohnbevölkerung zentral ist. In den Fokus gerückt sind damit die *Lebensweisen oder -formen* in der Stadt und weniger die gesamthafte *Gestalt* der Stadt. Nutzungen, die dynamischer sind als die gebaute Umwelt, lassen sich mit performativen Forschungsmethoden sinnvoll untersuchen. Mich interessieren hier nun weniger die Aneignungen von Stadt durch Grossevents wie Love Parades, Musikfestivals oder Sportveranstaltungen, sondern eher die kleinen alltäglichen urbanen Praktiken oder auch Umcodie-

rungen, die durch Radfahren, Gehen, Skaten, einen Rollstuhl benutzen, Spielen oder Versammlungen entstehen. Städtische Strukturen werden in diesen Beispielen vor allem durch Bewegung erkundet, benutzt oder auch unterlaufen. Die Qualität von Stadt erschliesst sich durch das Benutzen ihrer Bewohnenden eben oft auf ganz andere Weise als es die vorgegebene Strukturen anleiten.

Michel de Certeau liefert einen theoretischen Baustein für die performative Stadtforschung, welche die Bewegung durch Räume ins Zentrum rückt. In seinem Buch *«Die Kunst des Handelns»* (1980) verweist er auf vielfältige Mikropraktiken im Raum und versucht diese zu beschreiben, indem er anhand eines New Yorker Apartments zwei Raumwahrnehmungen unterscheidet: Die eine funktioniert als Karte, die andere als Wegstrecke. «Der erste Typus ist folgender Art: Neben der Küche ist das Mädchenzimmer. Der zweite: Du wendest dich nach rechts und kommst ins Wohnzimmer.»³ Ihn interessieren vor allem die Wegstrecken, die sich durch Bewegungen im Raum abzeichnen. Man geht, schaut dabei nach rechts und links, schlägt Pfade ein, assoziiert mit Räumen deren Benutzbarkeit, man bleibt stehen, findet Wege sofort oder andere gar nicht. Solche Aktivitäten sind mobil und nicht statisch und gestalten Räume anders, als diese sich durch rationale Berechnungsgrundlagen wie Quadratmeterzahlen oder vordefinierte Raumanordnungen kennzeichnen lassen. Wegstrecken «bestehen hauptsächlich aus Handlungs-Anweisungen und zeigen, wie man jedes Zimmer findet.»⁴ Gekoppelt sind solche Wegstrecken-Wahrnehmungen zudem an imaginäre Räume, denn ein Dachboden, der eng ist, auf dem man alles mögliche findet und der die Erinnerung an Familiengeschichten weckt, ist etwas anderes als ein Dachboden von x m².

De Certeaus Vorschlag einer Raumwahrnehmung über Wegstrecken liefert einen theoretischen Zugang zu einem performativen Forschungsmodell, weil er das Gehen gegenüber dem Sehen, das im Forschungskontext einen höheren Stellenwert hat, hervorhebt. Gehen wird als Raum bildende Handlung verstanden und kann als Akt der Darstellung untersucht werden. Wie vollziehen Menschen in der Stadt diesen Akt in ihrem Alltag? Und was sagt uns der Vollzug über urbane Strukturen? Ein künstlerisches Beispiel zeigt, wie das Gehen zu einer künstlerischen Forschungsmethode erhoben wird und welche Resultate es hervorbringt.

BORIS SIEVERTS: LABYRINTH UND PRÄRIE – EIN DORF PLATZ FÜR ÖDENWALDSTETTEN

Der Stadtforscher Boris Sieverts hat für den Ortsteil Ödenwaldstetten, der zur Gemeinde Hohenstein (3750 Einwohner) auf der Schwäbischen Alb gehört, mit seinem Projekt *«Labyrinth und Prärie – ein Dorfplatz für Ödenwaldstetten»*⁵ 2003 geforscht. Im Dorf stellt sich die Frage, warum eigentlich kein Dorfplatz existiert. Soll man einen bauen? Würde dieser zur besseren Kommunikation im Dorf oder Repräsentation des Dorfes beitragen? Auch

wenn sich dieses Beispiel in einem Dorf abspielt, sind seine Verfahren exemplarisch und auf urbane Kontexte zu übertragen. Es geht um Raumwahrnehmung und kommunikative Prozesse innerhalb der Bewohnerschaft, die der Forscher genauso in einzelnen Stadtteilen oder urbanen Brennpunkten untersucht.

Boris Sieverts begann mit seiner Recherche, indem er den alten Dorfkern ausgiebig beging und sich auf die Suche nach einem Dorfplatz machte. Er erstellte eine Karte mit allen bereits bestehenden, zwar nicht öffentlichen, aber auch nicht auf den ersten Blick privat zuzuordnenden Freiflächen wie Baulücken, Gartenwegen, Hofeinfahrten und Abstandsflächen zwischen den Gebäuden. Da das alte Dorf aufgrund jahrhundertelanger Realerteilung eine ausgeprägte Haufendorfstruktur mit zahlreichen Passagerechten über solche Flächen aufweist, entstand so die Kartographie eines labyrinthischen «potentiellen Dorfplatzes». Diese Karte bezeichnete Sieverts mit «Labyrinth 1». Im angrenzenden Neubaugebiet mit seiner übersichtlichen Parzellenstruktur entdeckte er ebenfalls eine labyrinthische Struktur aus Durchwegen und Verbindungen. Diese fällt jedoch weniger plastisch aus als die sehr dynamische Freiraumstruktur des alten Dorfteils mit seinen engen Gassen und überraschenden Freiflächen: Da im Neubaugebiet hauptsächlich die jüngeren Familienmitglieder der alteingesessenen Familien gebaut hatten, waren diese seit Generationen miteinander vertraut und schufen so, zusammen mit ihren Kindern und Hunden zahlreiche Durchlässe zwischen den Gartengrundstücken. Das sich daraus ergebende «Labyrinth2» nennt Boris Sieverts auch das strukturelle Labyrinth.

Zwischen dem plastischen und dem strukturellen Labyrinth erstreckt sich das Firmengelände eines ansässigen Unternehmens mit einem Busparkplatz und einem Trainingsgelände für den Kutschensport. Diesen Ort bezeichnete Sieverts als «Prärie» und stellte ihn somit den Labyrinth zur Seite. Auf diese Weise wurde die Prärie nicht mehr als Unterbrechung, sondern als eine Ergänzung zu den Labyrinth wahrgenommen. Die vierte und letzte Karte heisst «Prärie 2» – sie stellt das Innen und Aussen des Dorfes dar und veranschaulicht die Verbindung der Aussiedlerhöfe mit dem Dorfkern.

Boris Sieverts erstellte also vier Karten, die etwas über die Durchlässigkeit von Grenzen innerhalb eines Territoriums aussagen, und fragte sich, ob der Dorfplatz nicht vielleicht allein schon durch die Nutzung der Dorfbevölkerung existiere, auch wenn er nicht als solcher gebaut ist. Er forschte durch intensives Gehen, durch Fotodokumentationen und Befragungen. Indem er bestimmte Zonen als «Labyrinth», andere als «Prärie» und wieder andere als «Sterne am Nachthimmel» (die Aussiedlerhöfe) bezeichnete, arbeitete er zudem mit Sprache. Damit veränderte sich die Wahrnehmung dieser Zonen.



1



2

BORIS SIEVERTS, PROJEKT LABYRINTH UND PRÄRIE - EIN DORFPLATZ FÜR ÖDENWALDSTETTEN, 2003ff. PLÄNE VON BORIS SIEVERTS.

1 LABYRINTH 1 - PLASTISCHES LABYRINTH.

2 LABYRINTH 2 - STRUKTURELLES LABYRINTH.

Sieverts Karten wurden nun zur Grundlage, um mit der Dorfbevölkerung in einen Dialog über die Idee eines kollektiven Dorfplatzes zu treten, der einen informellen, nicht einen repräsentativen Charakter aufweist. Sieverts schreibt: «Die Interpretation von Privatgelände als ‚Dorfplatz‘ ist eine Anregung und zielt nicht darauf ab, irgend jemanden im Umgang mit seinem Grund und Boden fremd zu bestimmen. Es ist im Gegenteil gerade die Vielzahl unterschiedlicher Nutzungen, individuell unterschiedlicher Vorstellungen von Privatheit, unterschiedlicher Nachbarschaftsverhältnisse und anderer individueller Unterschiede mehr, die dieses kostbare, in durch Erbteilung geprägten Gemeinden besonders ausgeprägte, dörfliche Gut des durchlässigen Territoriums lebendig werden lässt!»⁶

Der Dialog mit den Bewohnenden geschah nicht nur mündlich, die erstellten Karten wurden zudem von allen gemeinsam bespielt. Auf variierenden Dorfbegehungen mit eigens für diesen Tag zur Verfügung gestellten «Durchgangserlaubnissen», z.B. durch private Gärten, Scheunen oder offizielle Gebäude, brachte Boris Sieverts den Einwohnern ihren «Schatz» zu Bewusstsein. So entwickelten sich beispielsweise Ideen zu Umbenennungen von Strassen in: «Passage der ersten Küsse» oder «Weg der guten Nachbarschaft» oder «Hinter meinem Garten», und es entstanden Ideen für eine Bespielung der Teilräume auf Grundlage ihrer spezifischen Qualitäten. Die Labyrinth-Struktur bietet die Möglichkeit, öffentliche Fernsehocken im Freien einzurichten. Oder: Könnte Frau Meier eine temporäre Bar in ihrem Garten eröffnen?

Vorläufiger Höhepunkt des Projekts war ein nächtliches Fest, bei dem all die Winkel, Gassen und kleinen Zwischenräume des Labyrinths mit Kerzen und die grösseren, dazwischen überraschend auftauchenden (von Boris Sieverts «Hallen» genannten) Wiesen mit Feuern nachgezeichnet wurden. Die dadurch stattfindende Umkehrung der Raumwahrnehmung weg von Gebäudekanten und Strassenführung hin zum Geflecht des «Dazwischen» und die intensive Bespielung dieser Räume durch eingeladene darstellende Künstler und kleine Geschäftsideen aus der Bewohnerschaft machten für die Dauer einer (rauschenden) Nacht aus dem potentiellen einen wahrhaftigen Dorfplatz. Sie begeisterten damit auch diejenigen für die Idee des gemeinschaftlichen, sich zwischen allen Häusern hindurchziehenden Dorfplatzes, die bislang Hemmungen hatten, die zwar ungebauten, aber gefühlten Privatgrenzen zu überschreiten. Im Jahre 2008 wiederholten die Bewohner auf eigene Initiative und in eigener Regie das Lichterfest. Sozusagen im Nachtrag erarbeitete Boris Sieverts 2004 gemeinsam mit dem für die Gemeinde tätigen Stadtplaner ein Dorfentwicklungskonzept, in das die wesentlichen Erkenntnisse seiner Raumanalyse einfließen.

MEHR FORSCHUNG, WENIGER KUNST

Die Arbeit von Boris Sieverts verdeutlicht, wie die bis hierher genannten theoretischen Referenzen

des Performativen von John L. Austin oder des Wahrnehmungsmodells der Wegstrecke von Michel de Certeau in einer konkreten künstlerischen Stadtforschung als Verfahren Anwendung finden können. Wichtig ist hierbei, dass der Stadtforscher sich nicht primär als Künstler versteht, der ein Werk hinterlässt, sondern als Forscher, der durch seine spezifischen Herangehensweisen Prozesse und Transformationen initiiert.

Solche Projekte stehen in einer Entwicklungslinie, die den Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum beschreibt. Ein Grossteil von künstlerischen Projekten im öffentlichen Raum ist heute interventionistisch und temporär. Diese Zeitspezifität von Kunstprojekten stellt neben der Ortsbezogenheit und dem Aufgreifen aktueller urbaner Themen einen wichtigen Aspekt dar.

Die Kunsthistorikerin Miwon Kwon⁷ zeigt die Veränderung der Public Art in den letzten 30 Jahren anhand von drei Paradigmenwechseln auf: Public Art als «Kunst im öffentlichen Raum» mit modernistischen oder abstrakten Figuren im Aussenraum, die diesen verschönern oder bereichern sollen (auch «Drop Sculptures» genannt). Zweitens, «Kunst als öffentlicher Raum», die weniger objekt- und stärker ortsbezogen ist und Architektur, Kunst und Umgebung besser zu integrieren versucht. Solche Kunst wirkt oftmals innerhalb von Stadtentwicklungsprojekten. Drittens «Kunst im öffentlichen Interesse», wobei soziale Themen und partizipative Ansätze im Vordergrund stehen. Fünf qualitative Verschiebungen kristallisiert sie heraus: Die Projekte fokussieren soziale und weniger ästhetische Anliegen, es handelt sich eher um ephemere und weniger um objektorientierte Kunstpraktiken, sie sind eher als temporäre, denn als permanente Installationen angelegt, wichtiger als die Produktion ist die Rezeption, und die Autorschaft wird abgeschwächt zugunsten vielfältiger Praktiken der Partizipation.

Aus der Kunstperspektive betrachtet, reiht sich das Projekt von Boris Sieverts in diese Entwicklungen ein, denn diese Verschiebungen zeichnen sich mehr oder weniger stark in seiner Arbeit ab. Vor allem der letzte Punkt scheint zentral: «Die Entwicklung des durchlässigen Territoriums zum labyrinthischen Dorfplatz ist ein Prozess, an dem alle beteiligt sind. Langfristig wäre es wünschenswert, wenn der Prozess sich verselbständigt.»⁸ Interessant ist es nun jedoch zu fragen, wie eine solche Arbeit noch expliziter als Forschungspraxis zu verstehen wäre. Was heisst überhaupt Forschung? Das Research Assessment Exercise in Grossbritannien definiert Forschung als «originelle Untersuchung, die mit dem Ziel des Wissens- und Erkenntnisgewinns durchgeführt wird.»⁹ Folgende Kriterien sind dabei ausschlaggebend: Die Untersuchung soll beabsichtigt sein und einen originären Beitrag bieten, Wissen und Verstehen sollen erweitert und eine klar formulierte Forschungsfrage gestellt werden, die in den Forschungskontext eingebettet ist.



3



4



5

BORIS SIEVERTS, PROJEKT LABYRINTH UND PRÄRIE – EIN DORFPLATZ FÜR ÖDENWALDSTETTEN, 2003ff. FOTOS VON BORIS SIEVERTS.

3 DORFBEGEHUNG.

4 ÖFFENTLICHE FERNSEHECKE.

5 LICHTERFEST.

Methoden müssen transparent gemacht werden, und eine Dokumentation und Verbreitung der Forschung soll gewährleistet sein.

Obwohl Boris Sieverts Arbeit nicht als wissenschaftliche Forschung angelegt war, entspricht sie ihr in vielen Punkten an der Schnittstelle zur Kunst. Erweiterungen müssten bezüglich der Methoden formuliert werden, weil Sieverts das Gehen als künstlerisch-wissenschaftliches Verfahren einführt, aus dem Material für verschiedene Karten gewonnen wird. Daraus resultiert die zentrale Erkenntnis, dass der Dorfplatz bereits mitten unter den Bewohnern ist, sie diesen nur nicht als solchen definieren. Die Expert/innen der Forschung sind auch nicht nur akademisch Forschende, sondern die Wohnbevölkerung des Dorfes. Performativ ist hieran vor allem aber das Bespielen der Karten mit der Bewohnerschaft, aus dem eine Reihe sozialer oder kommunikativer Aktivitäten resultiert.

Performatives Forschen bietet im Idealfall also nicht nur abstrakte Erkenntnis, sondern produziert praktische Zusammenhänge oder motiviert kulturelle Aktivitäten. Transdisziplinarität bedeutet hier nicht nur, zwischen den Disziplinen oder mit Praxispartner/innen (wie Architekt/innen, Stadtplaner/innen, Ingenieur/innen etc.) zu arbeiten, sondern vor allem auch mit den Menschen vor Ort. Ein klassisch raumplanerischer Zugang wäre es in diesem Fall gewesen, einen Dorfplatz zu planen und zu bauen. Man hätte sich gefragt, wo dieser liegen sollte, wie er hätte gestaltet und verschönert werden müssen und welche Finanzierung im zugrunde gelegen hätte. Die künstlerisch-forschende Methode zeigt einen Weg, der andere Wahrnehmungen eröffnet und im genannten Fall die Möglichkeit einer informellen Dorfplatznutzung zeigt. Das Bauen rückt zugunsten der Stärkung sozialer Aktivitäten im Dorf in den Hintergrund. Das eher immateriell performative Forschen liesse sich jedoch durchaus mit etwas materiell Bleibendem kombinieren. Temporäre Projekte können Sensoren für permanente Interventionen sein und sind vor allem als Forschungsanlagen zu bewerten.¹⁰ Wie das geschehen könnte, müssten nun Stadtplaner, Architekten und Ingenieure beantworten. Das Projekt stellt aber auch dazu bereits konkrete Fragen: Könnte die Bepflanzung von Bäumen und Hecken anders sein? Wo stehen die Sitzbänke? Welcher Pflasterstein markiert ein Territorium? Fragen also, die sowohl Dorf- als auch Stadtbevölkerung sich stellen, die an durchlässigen und offenen Strukturen ihrer Umgebung interessiert sind.

GESA ZIEMER ist Professorin für Kulturtheorie und kulturelle Praxis an der HafenCity Universität Hamburg und Dekanin im Bereich «Kultur der Metropole». Als freie Kuratorin realisierte sie Projekte an den Schnittstellen Wissenschaft, Kunst und Wirtschaft. Sie unterrichtet auch an der Zürcher Hochschule der Künste.

- 1 John L. Austin. Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart 1979. S. 35.
- 2 Martina Löw. Soziologie der Städte. Frankfurt/Main 2008. S. 24.
- 3 Michel de Certeau. Praktiken im Raum. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.) Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2006, S. 343–353, hier S. 347.
- 4 ebd. S. 347.
- 5 siehe: www.neueraeume.de/projekte/Labyrinth_und_Praerie.pdf
- 6 siehe: ebenda
- 7 Kwon, Miwon: Public Art und städtische Identitäten. Hamburg 1997, S. 1, unter: <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/de>
- 8 siehe: www.neueraeume.de/projekte/Labyrinth_und_Praerie.pdf
- 9 Henk Borgdorff. Die Debatte über Forschung und Kunst. In: Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven. subTexte 03. Zürich 2009. S. 23–51, hier S. 33.
- 10 siehe: Carmine, Giovanni et al.: *Art Taking Place. A Debate*. In: Beyes, Timon/Deuffhard, Amelie/Krempel, Sophie-Thérèse: *Parcitypate: Art and Urban Space*. Zürich 2009, S. 96.