

SZENOGRAFIE UND STADTRAUM

Wenn Stadtraum als ein dynamisches Gefüge aus stabilen und labilen Komponenten wahrgenommen und Stadt als Erzähl- und Handlungsraum wirken, gibt es viel Stoff, um neue Möglichkeiten für Theaterarbeit auszuloten. Seit 2001 sind die Zusammenhänge zwischen Szenografie und städtischem Raum ein zentrales Thema meiner Forschung, vor allem in Bereichen, in denen temporäre künstlerische Arbeit gesellschaftliche komplexe Diskurse über die Provokation hinaus anstößt. Aber was ist eigentlich Szenografie? Welche Rolle spielt die Architektur? In den anschließenden Artikelauszügen aus meiner Arbeit werden Schlaglichter auf die Überlegungen zu diesen Themen geworfen:

Szenografie

I

„...Szenografie manifestiert sich [...] weit über das Theater (Bühnenbild und Bühnenraum) hinaus in all jenen Bereichen räumlicher Gestaltung, denen inszenatorische, narrative und transformative Grundmuster (Aspekte) eingeschrieben sind. Räume, die solchermaßen entworfen, konstruiert und erlebbar sind, also einer transdisziplinären Entwurfsstrategie entspringen, sind Hybride im Sinne eines komplexen Zusammenspiels »konkreter und virtueller Eigenschaften, statischer und mobiler Domains, öffentlicher und privater Sphären, globaler und lokaler Interessen« (Open 11 2007), wie es die niederländische Kunsthistorikerin Jorinde Seijdel formuliert. Das Raumnarrativ der Passionsgeschichte [...], die virtuellen Setzungen von Raum und Charakter in *Second Life*, aufwendige Kulturhauptstadt-Inszenierungen von Porto bis Vilnius, Christoph Schlingensiefs »Asylanten-Container« als Gegen-Stadt-Entwurf vor der Wiener Staatsoper im Jahr 2000: Es ist der transdisziplinäre Charakter der Szenografie, der ihre Applikationen so weitläufig macht und gleichzeitig ihre Substanz so schwer fassbar erscheinen lässt. Mit dem *performative turn* der Kultur- und in der Folge auch der Theater- Medien-, und Raumwissenschaften gerät Szenografie seit Anfang der 1990er Jahre in einen vom unmittelbaren Theaterkontext losgelösten Fokus künstlerischer Lehre einerseits (Gründung der Fachbereiche Szenografie an der HfG Karlsruhe 1992 und der ZHdK Zürich 2001) und der Festivalisierung und Kommerzialisierung andererseits (Expos, Eventkultur, Themenausstellungen). Es ist vielleicht einem beobachtbaren kulturellen Begehrten nach sinnlicher Überwältigung, physischer und psychischer Immersion zuzuschreiben, dass der dem performativen Raum eingeschriebene Ereignischarakter (Fischer-Lichte 2004) Hierarchisierungen zwischen E(rnsthaften)- und U(nterhaltungs)-Szenografien in

provokanter Weise aufhebt. In der Betonung des Prozesshaften, Ereignishaften und Konstruierten verbinden sich ehemals getrennte gestalterische Genres von Design über Architektur, Theater, Ausstellung, Messe und Museum zu inszenatorischen Gesten von Räumlichkeit. Szenografie, konzeptioniert und realisiert von Vertretern der räumlichen, darstellenden und inszenierenden Künste, verstehen die Autoren so als kulturelle Praxis und Theorie der Gestaltung performativer Räume in den Bereichen und an der Schnittstelle von Architektur, Theater, Ausstellung und Medien (Medialität). [...] Entgegen einer geometrischen, euklidischen Auffassung von Raum als objektiver und stabiler Konstante wird Raum disziplinenübergreifend in der künstlerischen Praxis, Forschung und Lehre zunehmend als Konstrukt, als ein Produkt sozialer, kultureller, politischer, künstlerischer und Genderaspekte begriffen. Die Szenografie bildet hierbei keine Ausnahme, und insbesondere in der Aufwertung, Betrachtung und Aktivierung des öffentlichen Raums als theatralen Raum (Marschall 2007) mischen sich Szenografen zunehmend in urbane Diskurse ein. Mit den interventionistischen Praktiken des *dérive* und des *détournement* der französischen Situationisten (Debord 1996) in den 1960er Jahren beginnt die künstlerische und politische Nutzbarmachung der modernen Stadt als eines dynamischen Organismus. Über die künstlerische Methode der Psychogeographie, einer subjektiven Kartierung individueller Wegstrecken, über das »Verirren«, das »Umherschweifen in Gruppen« und über die Konstruktion von Szenarien in der Stadt soll die kapitalistische Effizienz der modernen Metropole offengelegt und gesprengt werden. Zunehmend gerät das performative Potenzial der Stadt in den Fokus künstlerischer Praxis. Aktionskunst, Happenings« und Straßentheater (zum Beispiel Peter Schumanns Bread and Puppet Theatre in New York) verhandeln seit den 1960er und 1970er Jahren das Verhältnis zwischen Zuschauer und Performer immer wieder neu und laden zu einer künstlerisch-politischen Ermächtigung des öffentlichen Raums ein. Urbane szenografische Interventionen provozieren so, ganz im Sinne einer soziologischen Betrachtung des Alltagslebens, wie sie der französische Philosoph Michel de Certeau entwickelt, einen neuen Blick auf den Stadtraum als »ein Geflecht von beweglichen Elementen«: Der Raum »ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten« (Certeau 1988, 218). In urbanen Interventionen wie den »Walks in Progress« des Herbstcamps des Steirischen Herbstes 2006 fächern sich politische, soziale, ästhetische und kulturelle Faktoren in eine prozessorientierte künstlerische Raumpraxis, die *site-specific*, das heißt für einen bestimmten Raum, operiert. Der ästhetische Körper der Stadt wird in den performancenahen Stadtführungen politisch. Der »nicht-eindeutige, instabile« (ebd.) Raum nach de Certeau verlangt im szenografischen Kontext der räumlichen Gestaltung nach einer Inszenierung, die den physikalischen, flächendeterminierten Raum und dessen Materialität mit dem

Wahrnehmungsraum als Handlungsraum (in der sozialen und ästhetischen Praxis des Agieren) dynamisch verwebt. Der (Raum-) Diskurs über Szenografie verläuft, entgegen dem transdisziplinären Charakter ihrer Praxis, primär genrespezifisch. Die Berliner Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte formuliert über den von ihr in der theaterwissenschaftlichen Theoriebildung etablierten performativen Ansatz in komplexer Weise die Differenz von Raum und Räumlichkeit und lässt gleichzeitig das Geometrische, Feste und Gegebene zu wie auch das Dynamische und Fluktuierende. Der performative Raum der Aufführung befindet sich in einem von Intention und Emergenz geprägten Prozess des Entstehens: Die Räumlichkeit des performativen Raums »ist nicht gegeben, sondern wird ständig neu hervorgebracht« (Fischer-Lichte 2004, 199). Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme (2005, 32-324) unterscheidet eine »transhistorische Grundposition, die Raumgestaltung im Theater von der Antike bis zur Gegenwart diskutiert«, von einer »historischen Position«. Diese setzt nach 1900 mit den von dem Schweizer Musiker und Szenografen Adolphe Appia und dem englischen Schauspieler, Regisseur und Bühnenbildner Edward Gordon Craig theoretisch formulierten und theaterpraktisch realisierten rhythmischen bzw. abstrakten Bühnenräumen ein, die jeweils »durch Aktion lokalisiert und konkretisiert werden« (ebd., 324). In Appias und Craigs szenografischen Positionen wird erstmals Bühnenraum als autonomer Raum gedacht und aus seiner traditionellen Funktion als dekorerter Raum oder Raum für Dekoration befreit. Der szenografische Diskurs des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts verortet sich theaterspezifisch, von der klassischen Portalbühne hin zu offenen Raumkonfigurationen, in der Verhandlung des Verhältnisses zwischen dem Raum der Aktion und dem Raum der Rezeption. [...] Die Definition des Komparatisten Hans Ulrich Gumbrecht von Inszenierung als einer »Produktion von Präsenz« (Gumbrecht 2001, 63-65) ist für den theaterwissenschaftlichen Diskurs nicht zuletzt deshalb wichtig, weil diese das Phänomen des »Ephemeren« (Flüchtigen, Unwiederholbaren) einer Aufführung oder eines Ereignisses zu fassen vermag. Präsenz schließt so das Temporäre mit ein und kann im szengrafischen Sinne bedeuten, dass sich über das Moment der Inszenierung Ausstellung, Architektur und Theater als temporäre räumliche Entwürfe konstituieren, die sich jedoch erst über den agierenden Besucher als Partizipanten komplettieren. In der Architekturtheorie ist der Begriff der Szenografie bisher nicht mit einer eigenständigen Definition belegt; der architektonische Diskurs über Szenografie und das Szenografische ist jedoch eng mit der Position des Architekten Robert Venturi verknüpft. Nach Scully (1966, 9-11) markieren Venturis *Complexity and Contradiction in Architecture* von 1966 und der Folgeband *Learning from Las Vegas* von 1972 einen Wendepunkt in der modernistischen Debatte. Venturis Kritik an der zweiten Generation der Moderne, insbesondere an Siegfried

Giedion (1976), der den Raum und damit auch die Analyse der Baugeschichte auf die physikalisch konstituierenden Elemente der Architektur reduziert, gipfelt in der Forderung nach der Rehabilitierung symbolischer Elemente für die architektonische Gestaltung. Die von Venturi geforderte symbolische Form soll nicht mehr einem inhaltlich überholten, erkennbar historischen Narrativ wie beispielsweise der klassischen Formensprache des Eklektizismus verhaftet sein, sondern frei assoziiert und phantasiert werden (Venturi u. a. 1972). [...] Der Theoretiker Charles Jencks untersucht in seiner Auseinandersetzung mit der Postmoderne Sprachen oder auch Codes in der Architektur. Diese seit Jencks in der Architektursemiotik bis heute weiterentwickelten Forschungen lassen eine differenzierte Betrachtung von Entwurfsindikatoren zu und beschreiben Architektur als ein Medium der gesellschaftlichen Kommunikation (Dreyer 2007). Jencks definiert in den 1980er Jahren die Postmoderne als eine zwittrhafte (hybride) Architektur, ein doppelkodiertes System, das zur einen Hälfte modern sei, zur anderen jedoch der Konvention verpflichtet, elitär und populär gleichzeitig. Dies drückt sich in der Brechung der abstrakten Geometrie eines Gebäudes durch schmückende oder symbolbehaftete Elemente aus (Jencks 1988, 6). Auch auf diese Weise erfüllt sich der Anspruch der 1970er Jahre, die »an mehrfach kodierten Symbolen und Zeichen programmatisch arme Moderne« (Müller/Dröge 2005, 147) abzulösen. 2005 bezeichnet Venturi Las Vegas als »City as Scenography« und als explizit theatralisch. Die funktionale Umdeutung von städtischen Räumen unter Prämissen der Unterhaltung und des Konsums ist denn auch als wachsendes kommerzielles Themenfeld von Szenografie in der Architektur einzuschätzen. Die Aufladung von städtischen Raumgefügen mit kulturellen Werten und immateriellen Gütern wie Bildern, Ideen, Erfahrungen oder Bedeutungen sieht die Raumsoziologin Martina Löw als einen Kernaspekt der »Ökonomie der Symbole« (Löw u. a. 2007, 128); sie illustriert die Entdeckung des Käufers als Lifestylekonsumenten am Beispiel global verbreiteter Showrooms von Nike. Dort werden über eine multimediale Szenografische Gestaltung zwischen Informationsvermittlung und Lifestyleversprechen der ausgestellte Sportler, das Verkaufsobjekt und der Käufer inszeniert. Die unter dem Schlagwort der »Disneyfizierung« (Roost 2000) bekannt gewordene Schaffung inszenierter Verkaufs- und Erlebniswelten nach dem Vorbild der Themenparks charakterisiert neben Innenräumen (Verkaufsflächen) auch das unehmend konsumbestimmte Stadtbild (Entertainment-Malls). Lifestyleszenografien in Form von kommerziellen, synthetischen Kleinstadtentwürfen wie der Thomas Kinkade Community bei San Francisco, entworfen nach den historisierenden Phantasien eines zeitgenössischen »Idyllenmalers« (Sitzler 2005, 79), zeigen als lukrative Investorenprojekte, dass eine gesellschaftliche Nachfrage nach Raumszenografie als Kulisse eines kollektiven Lebenszusammenhangs existiert. Im Gegensatz

zur szenografischen Perfektion der *gated communities* stehen die szenografische Vorführung und künstlerische Umnutzung real existierender, heterogener Urbanität durch Architekten-, Künstler- und Theatergruppen wie raumlabor berlin (*Hotel Neustadt*, 2003) und Rimini Protokoll (*Cargo-Sophia X*, 2007). In der bewussten Aktivierung des öffentlichen Raums als eines interaktiven und partizipativen Raums äußern sich Kunstschauffende unehmend auch außerhalb der geschlossenen Räume von Galerie, Museum und Theater. Arbeiten wie die des Künstlers Krzysztof Wodiczko, der mit dem *Homeless Vehicle* 1998 in New York ein mobiles Flaschensammlerhaus für Obdachlose vorstellt, stehen beispielhaft für eine soziopolitische Szenografie im öffentlichen Raum, die die Interaktion zwischen dem urbanen Gefüge der Stadt und deren Bewohnern provoziert.

II.

Szenografie verstehen wir als eine transdisziplinäre Raumwissenschaft und Raumpraxis, die ihren Ursprung sowohl in der Theater- als auch in der Architekturpraxis hat und anwendungsorientiert wie auch frei-künstlerisch operiert. Die Klassiker, Wegbereiter und stilbildenden Vertreter der Szenografie an der Schnittstelle von Theater, Ausstellung, Medien und Architektur zwischen 1900 und 2007 äußern sich denn auch in einem zumeist praktisch und theoretisch geführten, künstlerischen Diskurs. Die britische Geographin Doreen Massey beschreibt den Diskurs eines kontinuierlichen In-Beziehung-Setzens von Raum: »Wir verstehen Raum als etwas, das stetig konstruiert wird. Gerade weil Raum gemäß dieser Interpretation ein Produkt von Wechselbeziehungen ist – Beziehungen im Sinne von fest verankerten Praktiken, die ausgeübt werden müssen –, ist er immer im Entstehen begriffen. Raum ist nie fertig, nie abgeschlossen. Vielleicht sollten wir uns Raum als mehrere gleichzeitig erzählte Geschichten vorstellen, die fortgesetzt werden« (Massey 2005, 9). Im Sinne einer Gleichzeitigkeit mehrerer Narrative wird eine Besetzung des Raums durch Bebilderung obsolet, ja sinnlos: Von den architektonischen *espaces rythmiques* Adolphe Appias um 1909 und den 1910 patentierten *mobile screens* Edward Gordon Craigs zu den frühen Projektionsexperimenten des tschechischen Szenografen Josef Svoboda ab Mitte der 1950er Jahre können denn auch szenografische Raumexperimente beobachtet werden, die den Bühnenraum als Bewegungsraum für Akteure und Technologie (Medialität) definieren: Bemalte Kulissen und die Bauten des Naturalismus werden von mobilen architektonischen Elementen, Licht und Projektionen abgelöst. Die sich durch eine rasant fortschreitende, stationäre und mobile Technologie stetig erweiternden Techniken der Szenografie wandeln sich von Techniken der Ausstattung und Illustrierung einer Bühne zur Konstruktion eines erzählenden Raums. Inspiriert von seiner Zusammenarbeit mit dem Begründer der rhythmischen Sportgymnastik, Émile Jacques-Dalcroze, entwickelt Appia 1909

eine Reihe von Bühnenentwürfen, die von der Bewegung des menschlichen Körpers aus gedacht sind. Skulpturale Podienbühnenelemente dienen als Fokus und Widerstand für den bewegten Körper des Darstellers, der an der Spitze der Inszenierungshierarchie steht, und rhythmisieren und dynamisieren den leeren Raum: »Aufstellung, Beleuchtung und Malerei« stehen im Dienste des Darstellers und bilden die »räumliche Betätigung des Dramas« (Appia 2006, 79). Seit Appias radikaler Umdeutung des Verhältnisses zwischen Darsteller-Körper und Raum wird die Gestaltung des Bühnenraums als Träger von Handlung und Emotion zum zentralen Thema der Theaterszenografie. Zeitverzögert wird in der Ausstellungsszenografie, als Reaktion auf objektbezogene Ausstellungstraditionen, das Ausloten des Verhältnisses zwischen Raum, Objekt und Besucher zur zentralen gestalterischen Herausforderung, und ein halbes Jahrhundert nach Appia konstruiert der austroamerikanische Architekt und Szenograf Friedrich Kiesler spezifische, mobile Ausstellungselemente und Sitzmöbel, die den Ausstellungs-Parcours von seiner traditionellen Linearität befreien sollen, um so neue, unvorhersehbare Perspektiven auf Kunst zu eröffnen. In seiner 1942 gestalteten Surrealisten-Ausstellung für Peggy Guggenheims *Art-of-this-Century*-Galerie in New York verwendet er komplexe freistehende Hängevorrichtungen, mit deren Hilfe Bilder von der Decke hängen können und deren Vorder- und Rückseiten gleichermaßen sichtbar sind. Objekte können mit Hilfe einer Sehmaschine betrachtet werden, und eine Klang- und Lichtchoreographie komplettiert die surreale räumliche Collage. Weitere fünfzig Jahre danach kuratiert der französisch Philosoph Jean-François Lyotard gemeinsam mit Thierry Chaput 1985 die Ausstellung *Les Immateriaux* im Pariser Centre Pompidou. Für Lyotard und Chaput stehen wiederum nicht das Objekt, sondern der Besucher im Zentrum der Ausstellungsszenografie. Der Besucher solle in einen Ideenraum versetzt werden, solle »in einem Rhizom (herum)spazieren, in dem kein Wissensfaden aufscheint, sondern generalisierte Interaktionen, Deplatzierungsprozesse, in denen der Mensch nicht mehr ist als ein Interface-Knoten« (Wunderlich 2007). Lyotards Konzept der semantischen Uneindeutigkeit und der unbeschrifteten Exponate steht in direktem Gegensatz zu einer vorherrschenden Didaktik zeitgenössischer Themenausstellungen im Kontext musealer Erlebniswelten. Eine szenografische Sprache, die wie die Lyotards modellhaft die Komplexität philosophischen Denkens räumlich spiegelt und dem Objektcharakter einer traditionellen musealen Choreographie eine relationale, rhizomatische Struktur gegenüberstellt, entfaltet in ihrer kompromisslosen Verschränkung von Konzept und Realisierung einen (transdisziplinären) Kunstcharakter, der es auch riskiert, unverständlich zu sein. [...] Der von Confino so betonte Gegensatz zwischen dem Ephemeren und dem Gebauten löst sich auf im Phänomen temporär ausgestellter Architektur. Der architektonische Körper als temporäres

Ausstellungsobjekt wird zum ersten Mal in der Form des *Crystal Palace* als weltweit wahrgenommenes Ausstellungsgefäß der ersten Weltausstellung in London 1851 realisiert. Im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert wird der singuläre, temporäre Raumkörper zunehmend ergänzt durch ein inszeniertes städtisches Ausstellungsgefüge. So prägt die raumgreifend angelegte Ausstellungsszenografie der Biennale in Venedig das Bild der Stadt über die Koexistenz der historischen Kunst der Stadt und der modernen Kunst der Ausstellung, und die 2007 erstmals ausgerufene, länderübergreifende »Grand Tour« vereint die Kunstausstellungen *Biennale Venedig*, die *Art Basel*, die *documenta 12* in Kassel und *Skulptur Projekte Münster 07* zu einem medial wirksamen Kunstparcours. Als »Kulturhauptstadt Europas« wird die ausgestellte Stadt zum performativen Ausstellungsraum: Die Inszenierung des Alltagsraums schließt soziale, kulturelle und politische Facetten ebenso ein wie die Einwohner und Besucher, die Teil der Ausstellung werden. Die inszenierte Stadt wird dabei als Metaebene facettenreich auf kleine Exponate in Form von Projekten heruntergebrochen und thematisiert gleichzeitig ein eigenständiges kuratiertes und szenografisches Konzept. Kommerziell orientierte Verkaufs- und Erlebniswelten, künstlerisch interpretierte Räume sowie gesamtstadträumlich angelegte Großausstellungen zeigen, wie szenografisches Handeln heute im Stadtraum praktiziert wird. Zwei repräsentative Bauwerke (das Jüdische Museum und die Niederländische Botschaft in Berlin) können als exemplarisch dafür gelten, wie Architektur in der kongenialen Handhabung narrativer und medialer Mittel szenografische Räume schafft: Im Jüdischen Museum (gebaut 1992–2002) macht Daniel Libeskind die performativen Qualitäten und mediale Präsenz des gebauten Raums sichtbar. Symbolische Achsen, die auf die jüdische Geschichte verweisen, werden skulptural in den Raumkörper übersetzt und bilden sich im Innen- wie im Außenraum ab. Das räumlich artikulierte, begehbarer Narrativ ist die zentrale szenografische Qualität in Libeskinds Museum. Die Rohbauskulptur wird bis zur Eröffnung von 200 000 Menschen besucht und somit bereits in der Planungsphase und während der Bauzeit medial als Sujet verhandelt, anhand dessen der Umgang mit jüdischer Geschichte gesellschaftlich diskutiert wird. Der italienische Architekturhistoriker Renato de Fusco bezeichnet Architektur bereits 1967 als Massenmedium, als ein nichtsprachliches Zeichensystem, das durch die Verwendung von räumlichen und virtuellen Bildern mehrdeutige Botschaften vermittelt. Die räumliche Übersetzung narrativer Elemente, Ideen und Bedeutungen sowie die Verwendung plastischer, räumlicher und medial erzeugter Bilder gehören zu den zentralen Parametern der Szenografie. Wurden in der Postmoderne durch die Wiederentdeckung der Symbolik Spielmöglichkeiten für die szenografische Gestaltung geschaffen, so findet nach der Postmoderne in der »Lifestyle-Architektur« eine »Resemantisierung« (Sewing 2003, 18) der fragmentarisierten Bildzeichen zurück zur Tradition statt.

Bruchstückhafte Bildzeichen werden neu zusammengesetzt und diesmal mit traditionellen Inhalten und konservativen Wertigkeiten kodiert. Die Diskussion um den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses ist ein aktuelles Beispiel dafür. Die absichtsvoll benutzte Symbolik einer traditionellen architektonischen Formensprache wird als szenografisches Mittel eingesetzt, um ein historisches Bild von Stadt vorzuspiegeln...

Aus: Thea Brejzek, Gesa Mueller von der Haegen und Lawrence Wallen (2009) „Szenografie“, Raumwissenschaften, Hg. Stefan Günzel, S.370 – 385, Frankfurt Main:Suhrkamp

Städtischer Raum als künstlerische Plattform

Die neuen Künstlerarchitekturen treten in einen direkten Dialog mit der Gesellschaft. Ihre künstlerischen Räume sind Ausdruck einer Reflexion von Lebensformen und Lebensumständen. Das Gebäude wird zu einem mobilen Objekt, das den möglichen Nutzer begleiten könnte und seine Lebensform plastisch gestaltet, nach außen sichtbar werden lässt. Die Architektur ist in diesem Zusammenhang nicht kontextuell im Außenraum verortet, sondern sortiert sich zum Individuum der NutzerIn. Der Kontext ist mobil, in Bewegung, weil die erste Beziehung der Architektur die zur Raumschöpferin selbst ist, und sich dann erst zu den umgebenden, den Menschen in der Gesellschaft verhält. Raum und Raumbesitzer gehen einen Dialog ein. Die mobile Künstlerarchitektur wird zum Kommunikationsobjekt, wird zur Mitspielerin und so zur dramaturgischen Figur, zur dialogischen Schnittstelle in der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft. (...)

Rakowitz – paraSITES, seit 1998

Massachusetts, New York

Aufblasbare Obdachlosenwohnungen, die sich an die Abluftanlagen von Wirtschaftsgebäuden andocken.

In den Metropolen der Industrieländer wurden Maßnahmen gegen Obdachlose Teil der „Stadtkosmetik“ und haben etwa in Form der New Yorker „Anti-Obdachlosen-Gesetze“ Bekanntheit erlangt: Die Exekutive ahndete die Benutzung jeder Struktur, die höher als 106 Zentimeter ist, als Akt illegalen Zeltens.

Der Künstler Michael Rakowitz reagierte in New York mit seinen Kunstobjekten „paraSITES“ auf diese Vorschriften. Er stellte aufblasbare Behausungen aus Plastikfolie her, die sich wie ein biologischer Parasit an die Abluftschächte von Gebäuden andocken können und durch ihre Doppelwandigkeit sich mit warmer Abluft aufblasen.

Er beschreibt die Unterkünfte für NY-City als „Körpererweiterung“ und stellte sie für die Wohnungslosen in

der Stadt in Formen her, die eher einem Schlafsack, als einem Zelt ähnelten. Nur deshalb wurde er in zwei von der Stadt gegen ihn angestrengten Prozessen freigesprochen.

„All diese Schutzräume sind Maßanfertigungen, deren Höhe und Gesamtform aus Gesprächen mit dem (der) jeweiligen Nutzer(in) resultieren. Rakowitz verschenkt seine Behausungen, die aus Abfallmaterialien günstig hergestellt werden.

Aus Plastiktüten gefertigt, sind sie (die paraSITES) auffällig sichtbarer Protest gegen die Bedingungen der Obdachlosigkeit und sollen gleichzeitig dabei helfen, die Lebensumstände und -perspektiven der Betroffenen zu verbessern. Der Künstler allerdings ist der Meinung, dass eine wirkliche Verbesserung der Lebensumstände nur durch politische Maßnahmen möglich ist“. (xtreme house, courtenay Smith, sean Topham, München 2002)

Wie ein direkter Reflex auf diese Aktion wirken kann, lässt sich zum Beispiel an einer Maßnahme der japanischen Regierung für die Wohnungslosen in Tokyo ablesen. Im Jahr 2002 wurden in Tokyo von der Administration blaue Plastikzelte an Obdachlose ausgegeben, am Tokyos Yoyogipark zum Beispiel, zog sich „Zelt an Zelt - wie ein zweiter Zaun hinter den Eisenstäben des Parkgitters entlang“. Akkurat haben die Obdachlosen ihre wollenen Schlafdecken zum Lüften über den Zaun gehängt. Hier artikuliert sich Obdachlosigkeit als Miteinander neben Joggern und Picknickgästen durch blaue Raumobjekte (Zeit, 21/2002) Während sich Rakowitz mit der „Wohnsituation“ auseinandersetzt und damit einen vitalen Bereich an architektonischen Überlegungen berührt - auch wenn seine Stoßrichtung gesellschaftlich, politisch ist, begibt sich Wodiczko auf ein klassisches Feld des Industriedesigns.

Krzysztof Wodiczko, Homeless vehicle Projekt.Ny 1998

Wodiczko entwirft ein rollendes Möbel, das in seiner Erscheinungsform einem etwas ausgebauten Einkaufswagen gleicht. Das Objekt, das für vier Obdachlose Flascheneinsammler in NY in Rücksprache mit diesen konzipiert wurde, ist Wohn-, Koch-, Wasch-, Flaschentransportmöglichkeit in einem. Die Flascheneinsammler sollen durch dieses Projekt eine sichtbare Gruppe in der Gesellschaft werden. Anhand des Objektes ist ihre Tätigkeit ablesbar. Gleichzeitig können sie nicht mehr einfach vertrieben werden, da Arbeit und mobiler Wohnraum ihren Platz und ihre Funktion in der Gesellschaft visualisiert haben. Hierbei erhält Produktdesign eine neue Facette über die Verfeinerung von Wohnkomfort oder die Verkaufsförderung von Produkten hinaus.

Dies sind Beispiele, bei denen Obdachlosigkeit sich durch temporäre und die im Stadtbild erscheinende mobile Architektur visuell artikuliert. (...) „Es“ (eingef. Autorin) sind von Künstlern entworfene Objekte, die den Zustand Obdachlosigkeit durch ihre künstlerischen Arbeiten und in der Stadt

reflektieren, in einem Beispiel zeigt eine administrative Aktion einen ganz ähnlichen bildhaften Ausdruck: eine zu Raum gewordene gesellschaftliche defizitäre Situation, in Form von nomadischen Kleinstarchitekturen. (...)

In allen Beispielen, wird die räumliche Abbildung zum erzählerischen Bild einer Situation, die weitere Reflexion fordert.

Auszug aus:Gesa Mueller von der Haegen (2006): „Städtischer Raum als künstlerische Plattform“, *Szenografie in Ausstellungen und Museen II, Kunst und Raum – Raum durch Kunst*, Hg. G.Kilger, W.Müller-Kuhlmann, Essen: Klartextverlag,

Szenografie in architektonischen Zusammenhängen

Gelebte Wirklichkeit ist die Innenseite „Der Wirklichkeit“. Sie ist das Medium unseres Lebens, der größere Körper und die unsichtbare Anarchie. Kurz: unser Lebensraum. [...] Man muss für Lebensräume endlich auch eine Bewegtheit annehmen wie sie in Leben und Natur ständig wirkt. Räume sind Lebewesen
F. X. Baier, 1996

Architektur als „symbolische Kunstform“ (Hegel) bildet kulturelle und gesellschaftliche Ideale und Rituale räumlich ab. Griechische Tempel oder die Idealpläne der Renaissance geben davon geschichtliches Zeugnis. Bis heute erlebbar ist in der italienischen Stadt Pienza die auf einen Gesamtplan basierende Anlage des ersten Versuchs einer urbanistischen Erneuerung größeren Ausmaßes seit der Antike. Papst Pius II., Enea Silvio Piccolomini, ließ hier unter dem Eindruck von Leon Battista Albertis Architekturtraktat seinen Vorstellungen einer Idealstadt Ausdruck verleihen: Vollendet wurde von diesem Weltbildgedanken der zentrale, mit einer Bühne vergleichbare Platz und die ihn einfassenden, „staatstragenden“ Gebäude.

Die gegenwärtige Gesellschaft bildet sich räumlich in Form von sogenannten „Funarchitekturen“ und Erlebniswelten ab. Wie zu Zeiten Piccolominis wird hier Architektur zum Spiegel gesellschaftlicher Bedürfnisse und kultureller Wertigkeiten. [...] „Erlebnis“ und Kaufkultur greifen gegenwärtig offenbar als gesellschaftliche Norm. Die Diskussion um die Erstellung von Einkaufszentren mit Schlossfassade in den Innenstädten bieten eindrückliche Beispiele für eine rein marktwirtschaftlich orientierte gebaute Realität.

Unterschätzen wir dabei nicht den Einfluss, den eine qualitativ hochwertige und künstlerische Komponente in der Architektur haben könnte? [...]

In der Bonner Republik blieb das Berliner Reichstagsgebäude halb vergessen als ungeliebte Erinnerung im Grenzgebiet an der Berliner Mauer. Nicht der Umzug des gesamtdeutschen Parlaments

in dieses, sondern die parlamentarische Diskussion um dessen „Verpackung“, die Realisierung des seit den siebziger Jahren geplanten Projekts „The Wrapped Reichstag“ von Christo und Jeanne Claude im Jahr 1995 und vor allem der sich während der „Verpackungszeit“ manifestierende Umgang der Bevölkerung mit Reichstag und Umfeld veränderten den „Reichstag“ zum demokratischen „Bundestag“. Durch die international vielfältig kommentierte, temporäre Intervention Christos avancierten Reichstag und Umfeld während der Ausführungszeit zu einer Pilgerstätte, zu einem Ort mit Volksfestcharakter. Das Gebäude wurde unauslöschlich im kollektiven Gedächtnis mit dem künstlerischen Ereignis verbunden. Eine neue Sinngebung wurde durch die Aktion der Verpackung, die prospektiv Veränderung erlebbar machte, möglich, zumindest emotional verankert. [...]

Auszug aus: Gesa Mueller von der Haegen (2004) „Szenografie in Architektonischen Zusammenhängen“. In: „Wolkenkuckucksheim“, Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur ISSN 1430-8363, Heft 1/2004, <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/deu/Themen/041/Mueller-Haegen/mueller-haegen.htm>.