

Editorial

Die Reihe **Szenografie & Szenologie** versammelt aktuelle Aufsätze und Monografien zum neuen Ausbildungs- und Berufsfeld Szenografie. Im Kontext neuer Medientechniken und -gestaltungen, Materialien und narrativer Strukturen präsentiert sie Inszenierungserfahrungen in öffentlichen Vor-, Aus- und Darstellungsräumen.

Zugleich analysiert die Reihe an Beispielen und in theoretischer Auseinandersetzung eine Kultur der Ereignissetzung als transdisziplinäre Diskursivität zwischen Design, Kunst, Wissenschaft und Alltag.

Die Reihe wird herausgegeben von Ralf Bohn und Heiner Wilharm.

RALF BOHN, HEINER WILHARM (Hg.)

Inszenierung und Ereignis

Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Ralf Bohn

Umschlagabbildung: Bildcollage aus dem Videomitschnitt der Performance »Szenografie.Obszenografie« von Frank den Ouden, Dezember 2007

Korrektur: Adele Gerdes, Bielefeld

Lektorat & Satz: Ralf Bohn und Heiner Wilharm

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1152-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

INHALT

- 9 HEINER WILHARM, RALF BOHN
Einführung
- 45 CHRISTOPH WEISMÜLLER
Die Geburt der Szene aus dem Geiste der Musik.
Ein Beitrag zur Theorie der Szenografie am Beispiel von Richard Wagners Vorspiel zum *Rheingold*
- X 61 RALF BOHN
Versteckspiel.
Ecksteine einer Genealogie der Szenifikation
- 105 PETRA MARIA MEYER
Der Raum, der Dir einwohnt.
Zu existentiellen Klang- und Bildräumen
- 135 MARTIN ZENCK
Der Gegen-Raum/die Heterotopie und der virtuell-mobile/
szenographische Raum.
Überlegungen zu Michel Foucault und den „Répons“ und dem
„Dialogue de l'ombre double“ von Pierre Boulez
- 157 JOSEPH IMORDE
Das Ephemere.
(Wolken, Dünste, Nebel)
- X 171 BRIGITTE MARSCHALL
Öffentlicher Raum als theatraler Raum.
Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung
- 189 WOLFGANG PIRCHER
Die Inszenierung von Vertrauen.
Zur Theatralität des Geldes

- 207 HEINER WILHARM
Ereignis, Inszenierung, Effekt.
Bausteine der Szenologik
- 269 SANDRA SCHRAMKE, WOLFGANG BOCK
Strategien und Figuren der Szenografie bei Eames und Tati
- 301 PAMELA C. SCORZIN
MetaSzenografie.
'The Paradise Institute' von Janet Cardiff & George Bures Miller als
inszenatorischer Hyperraum der post-ästhetizistischen Szenografie
- 315 MICHAEL WETZEL
Erweiterter Raum.
Inframediale Osmosen zwischen Künstler und Betrachter nach
Marcel Duchamp
- 329 KARL STOCKER, ERIKA THÜMMEL
Die Ekstase der Theorie.
Theoretische Konstruktionen und gestalterische Entscheidungen
- 349 ERNEST WOLF-GAZO
Raum und Natur im Design von Hassan Fathy
- 371 FRANK DEN OUDSTEN
Szenografie. Obszenografie
Über die Gratwanderung der offenen Künste – Eine szenische Lesung
- 404 DIE AUTOREN

SZENOGRAFIE & SZENOLOGIE

Die mit diesem Band eröffnete Reihe *Szenografie & Szenologie* versammelt Monografien, Dokumentationen und Materialien zu einem neuen, sich zunehmend professionalisierenden Praxisfeld im Schnittpunkt von Ereignis- und Darstellungs-, Ausstellungs- und Vorstellungskultur. Die Themen kreisen um Inszenierungspraktiken und ein darauf zielendes gestalterisches, szenografisches Schaffen im Schnittpunkt von Design und Kunst, Wissenschaft und Alltag. Die Reihe richtet sich an Leser – und Autoren – mit praktisch kreativen wie mit theoretischen Interessen.

Der vorliegende Band fokussiert in seinen Beiträgen die Frage, ob und wie angesichts zunehmender Ausdifferenzierung von Medien und Techniken dem damit einhergehenden Verlust leiblich-sinnlicher Erfahrung mit szenische Praktiken und szenografische Projekten entgegengewirkt werden kann. Und was man davon erwarten darf, entsprechende Inszenierungsstrategien im Umfeld einer Kultur des Ereignisses zu denken und bewusst zu machen.

Die Herausgeber danken der Fachhochschule Dortmund für die Unterstützung der Veröffentlichung aus Forschungsmitteln.
Katharina Gogolok danken wir für Layout und Redaktion.

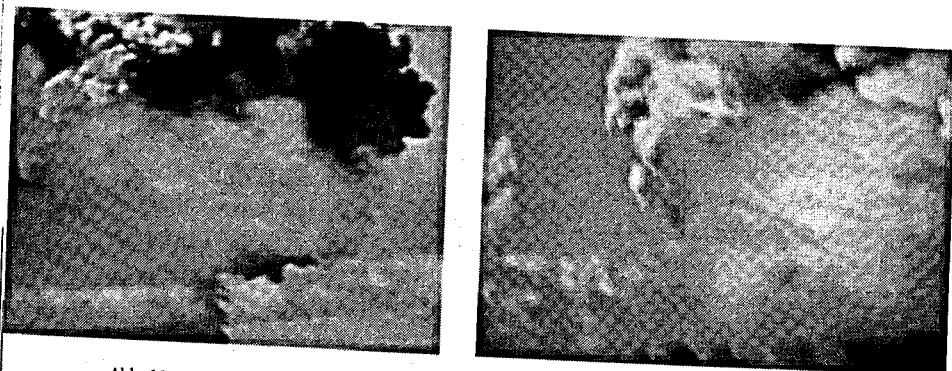


Abb. 11 u. 12
Bruce Connor, *Crossroads*, 1976 (Stills)

Zeit". Diesen Vorsatz könnte man nun ohne weiteres auch als Motto für das Fach Kunstwissenschaft verwenden, denn in ihm geht es nach meiner Auffassung um nichts anderes, als die verschlungenen Kontextualitäten ephemer-situativer Ereignisse wieder in dokumentierende ‚Feststellungen‘ hineinzuretten, eine Aufgabe, in der das schwebende Verhältnis von Gegenwart und Vergegenwärtigung immer wieder neu und immer wieder anders zu bestimmen ist, in einer Heuristik theoretischer Verlebendigung und Selbsterzählung.

BRIGITTE MARSHALL

Stadt!

ÖFFENTLICHER RAUM ALS THEATRALER RAUM.

PRAKTIKEN DES GEHENS UND STRATEGIEN DER STADTNUTZUNG

„Die Gesellschaft, die die geographische Entfernung abschafft, nimmt im Inneren die Entfremdung als spektakuläre Trennung wieder auf“, schreibt Guy Debord 1967 in *La Société du Spectacle*.¹ Von Entgegensetzungen und Grenzziehungen ist unser gesamtes Leben begleitet, die wir als Gegebenheiten akzeptieren: Innen- und Außenraum, privater und öffentlicher Raum. Niemals leben wir aber in einem leeren, homogenen Raum, sondern in einem Raum, der mit Qualitäten aufgeladen ist, der unsere Träume, Leidenschaften und unsere Wahrnehmungen clusterartig umspannt. Der mathematisch-physikalische Raum geht auf die Antike zurück. Über die Zentralperspektive und Descartes' Koordinatensystem findet der geometrisch-physikalische Raum bei Newton seine eigentliche Definition.

Die Raumtheorien des 20. Jahrhunderts relativieren die physikalische Auffassung von Raum als ein messbares System, das unabhängig von den Bewusstseinsleistungen des Menschen existiert, und fragen nach dem spezifischen Verhältnis von physikalischem Raum und Erfahrungsraum.

Die Expansion des öffentlichen Raumes am Ende des 19. Jahrhunderts hat die Raumtheorien wesentlich beeinflusst. Raum wird auf ein leibliches Subjekt bezogen, durch dessen Bewegungen, Wahrnehmungen, räumliche Erfahrungen und damit Raum entsteht. Subjektive Erlebnisse, verbunden mit kulturellem Gedächtnis, prägen die Erfahrungen von Raum- und Zeitgrenzen. „Der menschliche Körper deckt ein ganzes Kaleidoskop von Lebensaltern, Geschlechtern und Rassen ab, und alle diese Körper besitzen einen eigenen, besonderen Raum in den Städten der Vergangenheit und der Gegenwart“, schreibt Richard Sennett in *Fleisch und Stein*.² Sennett untersucht unterschiedliche Körperauffassungen, die er als prägende Dispositive für das Bild von Städten beschreibt. So waren etwa im 18. Jahrhundert Städte nach dem Modell eines im damaligen Sinne gesunden Körperverständnisses angelegt. Leitbilder vom Körper repräsentieren die soziale Ordnung der Städte, andererseits

¹ Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakel*, Hamburg 1978, S. 146.

² Richard Sennett: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Frankfurt am Main 1997, S. 32.

beeinflussen wissenschaftliche Erkenntnisse und neue Technologien sowohl das Bild der Städte als auch das jeweilige Körperverständnis.

Das rasante Anwachsen von Großstädten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat nicht nur architektonische Veränderungen zur Folge, sondern beeinflusst auch die Bewusstseinsstrukturen, die Wahrnehmungsstrategien des modernen Menschen. Die Ordnungssysteme von Raum und Zeit manifestieren sich nicht länger über Begrenzung und Entfernung, über spezifische Zeiten und Orte, sondern in deren Fragmentierung und Auflösung. Die Geschwindigkeit der Durchquerung erschließt den Raum, erfasst ihn in seiner zeitlichen Dimension. Technische Errungenschaften produzieren visuelle Erfahrungen und Wahrnehmungen; Zeitraffer und Zeitlupe konstruieren Zeitdimensionen, greifen in die empirischen Zeitverhältnisse ein, stellen neue Ordnungssysteme für den Raum auf. Maschinenkult, Geschwindigkeitsrausch und utopische Raumvorstellungen korrespondieren mit den Bedingungen und geforderten Leistungen des Alltags. Die Großstadt wird zum Bezugspunkt des Erlebens und der Reizüberflutung. Die Architekturen der Fragmentierung von Zeit, Ort und Raum sind „poetische Skelette des aristotelischen Raumes, anschauliche Labyrinth des Denkens, Universen der Zertrümmerung von Kontinuität und Stetigkeit (auch im mathematischen Sinn). Mit Mitteln der (architektonischen) Realität wird die prinzipielle Bezweifelbarkeit, eben dieser Realität ausgedrückt“.³

Der politische Gebrauch von Raum, in dem neue soziale Macht-Gefüge entstehen können, soll über Walter Benjamins Beschäftigung mit dem Flaneur, der in den Pariser Passagen unterwegs ist, über die französische Avantgardebewegung Situationistische Internationale um Guy Debord bis Wolf Vostell und den Happenisten in den 1960ern verfolgt und nach zeitgenössischen Tendenzen befragt werden. Debords psychogeographische Karte der Stadt Paris scheint direkt an Walter Benjamins biosgraphische (Land)Karte, seine Suche nach der zum Raum gewordenen Kindheit in Berlin anzuknüpfen. Assoziative Bezüge der Themenbereiche führen aber auch zu den Praktiken des Umherschweifens in der Stadt, zu den Strategien des Protestes und zu Formen von politischem Widerstand in der Öffentlichkeit, dem Spannungsfeld zwischen Staat und Gesellschaft in unterschiedlichen politischen Systemen.

Gegen Formen der sozialen Aneignung der Stadt als Aktionsraum von (primär) Jugendlichen entfalten sich seit Beginn der 1990er Jahre zunehmend Repressionsprogramme. Risikolos und völlig kontrolliert soll die Erlebnis- und Freizeitlandschaft öffentlicher Raum ablaufen. War Walter Benjamin als „Jäger“ nach einer zum Raum gewordenen Kindheit in der Warenwelt der Großstadt Berlin und in den Pariser

Passagen unterwegs und ließ sich in den Orten des Müßiggangs treiben, verwandeln sich die Städte nunmehr in reine Konsumlandschaften. Für den Soziologen Klaus Ronneberger sind die Städte bereits vom Kapital und Konsum erlegt worden, die Stadt ist zur Beute der Einkaufszentren und Konzerne geworden. Die Theatralisierung und der Eventcharakter des öffentlichen Lebens basieren auf Produktionsstrategien, die den städtischen Raum als exklusives Dienstleistungsangebot bewerben. „Für das ‚Gesamterlebnis Stadt‘ spielen seit den neunziger Jahren neben Städtebau und Architektur zunehmend Themenparks, Musical-Theater und Multiplexkinos eine wichtige Rolle.“⁴

Die räumlichen Strukturen der Stadt reproduzieren gesellschaftliche und soziale Machtverhältnisse in Form der Städteplanung, der Architektur und des Designs. „Bei der Herrschaft um den Raum handelt es sich zweifellos um eine der privilegiertesten Formen der Machtausübung, da die Manipulation der räumlichen Verteilung von Gruppen sich als Instrument der Manipulation und Kontrolle der Gruppen selbst durchsetzen lässt.“⁵

Entsprechen die sozialen Strukturen nicht denen der Macht, besitzen sie die Möglichkeit, Momente des Chaos, der Unregelmäßigkeit, in die Ordnung des Raumes zu bringen und eignen sich ihrerseits Machtstrukturen an. Der urbane, öffentliche Raum wird durch seine geographische Situierung, durch die Architekturen der Gebäude, Straßen, Grünflächen und ihrer Positionierung im Stadtbild und der darin lebenden Gesellschaften bestimmt. Sowohl geographische als auch gesellschaftliche Milieus stehen in einem Wechselverhältnis zu einander und bestimmen die Raumfunktionen und das Antlitz einer Stadt. Ein öffentlicher Platz erhält seine Funktion und Bedeutung erst durch das Zusammentreffen von Menschen.

Der französische Soziologe Henri Lefebvre unterscheidet politische, ökonomische und kulturelle Raumfunktionen und Raumnutzungen, die in Relation zur Gesellschaft stehen. Raum ist für Lefebvre Produktionsmittel, Rohstofflieferant und Produkt sozialer Alltagspraxis. Die Strukturen und Funktionen verweisen auf einander, stehen in einem permanenten Prozess des wechselseitigen Austausches. Die Stadt schafft urbane Situationen, „in de[nen] unterschiedliche Dinge zueinander finden und nicht länger getrennt existieren“.⁶ In vorgegebenen Räumen vollziehen sich soziale Wirklichkeiten, andererseits werden durch die Handlungspraktiken des Körpers neue Räume konstituiert. Die Herstellung von Räumen ist für Lefebvre ein Prozess,

³ Brigitte Marschall: Die Droge und ihr Double, Weimar 2000, S. 67. Vgl. Volker Fischer: Daniel Libeskind, in: Vision und Moderne, Das Prinzip der Konstruktion. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im deutschen Architekturmuseum, Heinrich Klotz (Hg.), Frankfurt am Main 1986, S. 376.

⁴ Klaus Ronneberger u.a.: Die Stadt als Beute, Bonn 1999, S. 69.

⁵ Ebd., S. 198.

⁶ Henri Lefebvre: Die Revolution der Städte, Frankfurt am Main 1990, S. 127.

ist „production de l'espace“. Handlungsaspekte bedingen die Entstehung von Räumen, verwandeln statische Räume in dynamische Materialisierungspunkte. Alltägliche Handlungen produzieren den Raum, der durch Strukturen, die das alltägliche Handeln lenken, bestimmt ist. Der städtische Raum „[...] ist in feste, abgestufte, hierarchisierte Strukturen eingezwängt, Gebäude in der Gesamtheit der Stadt, die von den sichtbaren oder unsichtbaren Grenzen der Erlasse und Verwaltungsverordnungen umschlossen ist.“⁷

Prozesse und Praktiken des Gehens konstituieren und strukturieren den gesellschaftlich Raum, der nach Lefebvre nicht festgeschrieben ist, sondern im Akt des Gehens, des Verweilens erst produziert wird. Die Konstruktion der Räume wird so abhängig von den körperlich vollzogenen Handlungen. Die Prozesse des Gehens, die Schritte der Fußgänger, weben die räumlichen Grundstrukturen der Städte. Der öffentliche (städtische) Raum besteht aus sich überlagernden räumlichen und zeitlichen Teilräumen mit verschiedenen Funktionen und Bedeutungen, abhängig von ihrer gesellschaftsbedingten Geschichtlichkeit. Gesellschaften legen jeweils Orte fest, die in den jeweiligen Lebenszusammenhang integriert sind, zugleich aber in einer Art und Weise gebraucht werden, die sie aus dem alltäglichen Kontext herausheben und einer spezifischen Form des Verhaltens und der Wahrnehmung bedürfen. An diesen Orten können andere Räume entstehen, „in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“, schreibt Foucault.⁸ Diese Orte bezeichnet Foucault in Anlehnung an die nicht wirklichen Orte der Utopien als Heterotopien und zählt u.a. Theater, Friedhöfe und Bordelle hinzu, Schwellen- und Übergangsorte, an denen Zeiterfahrungen bewusst erlebt und Zeitvorstellungen für bestimmte Momente verändert werden können. Foucault gebraucht Raum für seine Machtanalysen und beschreibt Formen eines gesellschaftlichen Ausgeschlossenseins in (ein)geschlossenen Räumen. Die extremste Form der einschließenden Ausschließung ist das Lager.

Michel de Certeau untersucht diese Handlungspraktiken und unterscheidet zwischen Ort und Raum. „Ein Ort ist die Ordnung (egal welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. [...] Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen.“⁹

Certeau bezeichnet das System geographischer Elemente als Orterraum. Aus der Aktualisierung des Orterraums geht für ihn der Raum hervor. Erst im Akt des Gehens,

⁷ Ebd., S. 140.

⁸ Michel Foucault: *Andere Räume*, in: *Aisthesis*, hrsg. von K. Barck u.a., Leipzig 1990, S. 34-46, hier S. 39.

⁹ Michel de Certeau; *Kunst des Handelns/L'invention du quotidien*, Berlin 1988, S. 218.

des Auswählens der Handlungsmöglichkeiten, wird aus dem Ort (lieu) ein Raum (espace). Der Raumbegriff wird als Handlungsvollzug gedacht, der in einer konkreten Situation stattfindet, dynamisch zwischen Agierenden verläuft, die zugleich auch wieder Beobachtende sind. „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt.“¹⁰ Wahrnehmung hängt auch von der Art der Fortbewegung, vom Rhythmus der Bewegung ab.

Die Figur, in der sich das Gehen als Inszenierung verkörpert, ist der Flaneur. Der Flaneur betritt die Straße wie eine Bühne, um sich selbst zur Schau zu stellen und die Anderen zu beobachten, am gesellschaftlichen Rollenspiel teilzunehmen. Für Walter Benjamin ist der Flaneur der Inbegriff der leiblichen Aneignung von Räumen. Ausgehend von der Architektur der Pariser Passagen entwirft Benjamin im und mit dem Bild des Flaneurs eine Gegenwelt, die mit der Zivilisation abrechnen soll. Benjamin bezeichnet die Stadt (Paris) als „Jagdgrund“.¹¹ „Der Text ist ein Wald, in dem der Leser der Jäger ist. Knistern im Unterholz – der Gedanke, das scheue Wild, das Zitat – ein Stück aus dem Tableau. (Nicht jeder Leser stößt auf den Gedanken).“¹² Wie der Leser ist auch der Spaziergänger – Benjamin nennt ihn den Flaneur – derjenige, der eine Stadt magisch zu lesen versteht. Zum Bild des Text-Jägers in der Gestalt des Lesers assoziiert Benjamin den Stadt-Jäger in der Gestalt des Flaneurs. Dieser vereinigt sowohl den Gegenstand (Text/Stadt) als auch die Person (Leser/Flaneur) zu einem Gefüge seiner Wahrnehmung. Der Flaneur, selbst der bürgerlichen Schicht angehörend, frönt in deren Augen dem dekadenten Müßiggang. „Doch schlägt im Flaneur auch ein längst verschollenes Geschöpf den träumerischen, den Dichter bis ins Herz treffenden Blick auf. Es ist der ‚Sohn der Wildnis‘, der Mensch, der von einer gütigen Natur einst der Muße anverlobt worden ist“,¹³ reflektiert Benjamin über Charles Baudelaire. Benjamin erkennt das anarchische Element und das subversive Potential, die im rauschtrunkenen Flanieren enthalten sind.

Benjamin gestaltet mit der Figur des Flaneurs die Stadt als Interieur. Unter bewusstseinsschärfenden Augen-Blicken verwandelt sie sich zu markanten, topographischen Orten, deren Ausstattung und Inventar zu „inszenierter“ Erinnerung werden. Die aufgesuchten Binnenräume und Schauplätze skizzieren Bilder eines Rebus, deren

¹⁰ Ebd., S. 218.

¹¹ Walter Benjamin: *Passagen-Werk* (GS V/1), Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Frankfurt am Main 1982, S. 530.

¹² Ebd., S. 963f.

¹³ W. Benjamin: *Passagen-Werk* (GS V/2), S. 969.

Rätselcharakter aufgelöst werden möchte. Ein bisher vergessener Spielraum des Lebens bricht auf und zeigt, „wie die Materie dem Menschen mitspielt.“¹⁴

Als Repräsentant des neuen Großstadtmenschen wird Baudelaire im Abschnitt *Baudelaire oder die Straßen von Paris* im *Passagen-Werk* beschrieben.¹⁵ Benjamin interpretiert Baudelaire als Flaneur, der den Inbegriff jenes müßiggängerisch herumtreibenden Bourgeois darstelle, der seine Welt in Augenschein nimmt und sie wie in einem „Panorama“¹⁶ betrachtet. Charles Baudelaire nimmt drogenbedingt seine Umwelt verändert wahr und ist zugleich derjenige, der mit den ökonomischen und soziokulturellen Prozessen im Paris in der Mitte des 19. Jahrhunderts konfrontiert wird. Baudelaire's drogeninfizierte Innen-Welten kommunizieren mit jenen fortschrittsgläubigen Außen-Welten der Großstadt Paris, die für ihn den Inbegriff des modernen Babylon darstellte. Benjamin versteht den Dichter der *Fleurs du Mal* als den ersten Lyriker, dessen Werk vom Großstadtleben geprägt wurde, und sieht in ihm den typischen Vertreter einer kapitalistischen Bourgeoisie: der Müßiggänger und Flaneur, der in den Pariser Passagen, jenen nach außen offenen Innenräumen, spazieren geht und im Schutz der Menschenmengen Konsumgüter in Augenschein nimmt und mit Hilfe von „chocs“ zu einer entfesselten Warenästhetik aufgestachelt wird.

Benjamin interpretiert Baudelaire's müßiggängerische Haltung, die sich gegen das unmenschliche Tempo der Industrialisierung und gegen den Fortschrittswahn richtete, als radikales Aufbegehren. Baudelaire konnte nur schwer seine Beobachterperspektive verlassen, da ihn das Haschisch, im Endstadium seiner Syphilis-Infektion auch der Alkoholgenuss, permanent in einen tranceartigen Schwebeszustand versetzte. Gleich den Schildkröten protestierte er gegen Hast und Betriebsamkeit. Um 1840 gehörte es nämlich „zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen paß lernen müssen.“¹⁷ Das für die Wahrnehmungswelt des Flaneurs charakteristische Phänomen der Durchdringung kannte Benjamin aus seinen eigenen Drogenversuchen. Die innere Identifikation wird schließlich auch zu einer räumlichen erhoben. „Das Raumproblem (Haschisch,

¹⁴ Walter Benjamin: GS I/2, a.a.O., S. 490.

¹⁵ Benjamin plante, den Essay über Baudelaire aus dem *Passagen-Werk* herauszunehmen und ein dreiteiliges Buch mit dem Titel Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus zu schreiben. Von diesem Buch stellte er nur den Mittelteil fertig: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire.

¹⁶ Walter Benjamin: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. In: W. B.: Abhandlungen, 2, Frankfurt am Main 1991 (GS, I/2), S. 509-604, hier S. 537.

¹⁷ W. Benjamin: Abhandlungen (GS I/2), a.a.O., S. 556f.

Myriorama) abgehandelt unter dem Stichwort „flanieren“, notiert Benjamin.¹⁸ Aufgrund seines Drogenkonsums beginnen die Objekte seiner Umgebung sich diesem Spaziergeher anzuverwandeln. Die Droge zwingt ihn zur Einsicht in die Warenwelt, die in den Pariser Passagen präsentiert wird. Nur unter der Perspektive des Haschisch ist die von Benjamin konstatierte „Warensseele“¹⁹ des Flaneurs zu verstehen. „[Die] erstarrte Unruhe ist übrigens die Formel für Baudelaire's Lebensbild, das keine Entwicklung kennt.“²⁰ Diese Erstarrung, die auch für den Gefühlszustand des grübelnden Allegorikers charakteristisch ist, trägt im Fall Baudelaire's eine drogenstimulierte Signatur. „Baudelaire ist kein philosophischer Kopf; dagegen stellt er in ungemein eindringlicher Weise die Verfassung des Grüblers dar. Seine Melancholie ist von der Art, die die Renaissance als die heroische gekennzeichnet hat. Sie polarisiert sich nach Idee und Bild. [...] Diese Veranlagung hat Baudelaire durch den Gebrauch von Rauschgiften in eigentümlicher Weise in Funktion gesetzt.“²¹

Die Zuschreibung von Namen an Orte und das Erinnern von Geschichten an diesen Orten geben die Möglichkeit, den Alltag zu verorten. Das gehende Ich setzt sich in Verhältnis zu den Anderen, zur Vergangenheit. Kindheitserinnerungen und Metaphern von Orten gliedern den Raum des Lebens – bios – graphisch in eine (Land)Karte. Der Raum gewordenen Kindheit gilt Benjamins Spurensuche. „Lange, jahrelang eigentlich, spiele ich schon mit der Vorstellung, den Raum des Lebens – Bios – graphisch in einer Karte zu gliedern.“²² Die Verortung von Lebensgeschichten und ihre räumlichen Markierungen löst Benjamin in der *Berliner Chronik* ein, in der die Kindheit zu anthropologischen Orten der Erfahrungen und Erinnerungen wird. Vergessene Vergangenheit wird als Wahrnehmung von Lebens-Räumen zur Erinnerung gebracht. Mnemotechnisch werden die Gegenstände und Fundstücke des Bewusstseins und der Erinnerung, die wie in einem Magazin lagern, im Augenblick der Vergegenwärtigung geistig sehend abgeschritten.

Die topographische Organisation einer Stadt läßt psychosoziale und soziometrische Strukturen (wieder-)erkennen. Diese Verortung und Übersetzung in räumliche Cluster illustriert die Raumgebundenheit von Erinnerungen, relevanten Konfigurationen und Initiationspersonen. Ihre wechselseitigen Beziehungen und ihr Aktionsradius lassen den Prozess der Sozialisierung nachzeichnen. Die Stadt (Berlin und

¹⁸ Ebd., S. 1028.

¹⁹ W. Benjamin: Das *Passagen-Werk* (GS V/1), a.a.O., S. 466.

²⁰ Ebd., S. 414.

²¹ W. Benjamin: GS I/3, a.a.O., S. 1151.

²² W. Benjamin: GS VI, a.a.O., S. 466.

Paris) erscheint Benjamin als Leben und das erinnerte Leben als topographischer Ort dieser Suche. „Magische“ Schauplätze führen in den Innenraum der Erfahrungen. Vergessene Vergangenheit wird als Wahrnehmung von Lebens-Räumen zur Erinnerung gebracht. „Ich habe mir ein Zeichensystem ausgedacht und auf dem grauen Grund solcher Karten ginge es bunt zu, wenn die Wohnungen meiner Freunde und Freundinnen, die Versammlungsräume, [...] die Hotel- und die Hurenzimmer, die ich für eine Nacht kannte, die entscheidenden Tiergartenbänke, die Schulwege und die Gräber [...], wenn all das dort deutlich unterscheidbar eingetragen würde.“²³

Die imaginierten Stätten der Kindheit beschreiben so über den Weg der topographischen Erinnerungen zugleich immer auch zeitlich fixiertes Geschehen. Die Fundorte reihen sich, über ihre räumliche Zuordnung hinaus, ein in die Zeit-Dimension der jeweiligen Lebensabschnitte. Die Fundstücke und erinnerten Gegenstände werden assoziativ imaginiert und in Raum-Chiffren übertragen. Dieser Vorgang, räumliche Entsprechungen für erinnerte, imaginierte Ereignisse und Bilder zu suchen, sie als optische Bild-Szenen zu vergegenwärtigen und diese Raum-Bilder als Schrift-Bild darzustellen, korrespondiert mit den Bewusstseinsvorgängen und erlebten Situationen. Aber auch der Mnemotechnik scheinen sie verwandt, die das Gedächtnis als Raum denkt, in dem die Gegenstände und Fundstücke des Bewusstseins und der Erinnerung wie in einem Magazin lagern und im Augenblick der Vergegenwärtigung geistig abgesprochen werden können. Auf dies Vorstellung, dass architektonische Orte im Gedächtnis erinnert werden können, basiert Giulio Camillos Modell eines begehbaren Theaters nach antikem Vorbild. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts entwarf er sein *Theatro della memoria* als Modell eines „universalen Gedächtnisses“. Der Zuschauer ist auf der Bühne lokalisiert, von wo aus er auf den Zuschauerraum blickt, der als ein System von aufeinander bezogenen Gedächtnisorten gestaltet ist.²⁴

Der Flaneur und der Spaziergänger mit ihrer Motorik des Vorübergehens, des planlosen Herumstreifens, des Bummelns, korrespondieren auch mit der Figur des Gamm-
lers, der in der Hippie-Bewegung den gewaltfreien Protest gegen das Establishment lebt und sich diesen gehend auch räumlich aneignet. Gehen ist der Raum der Äußerung, der Reflexion, der Wahrnehmung, und wird zur Quelle der Inspiration und der Transformation.²⁵ Das Flanieren des Individuums steht im Gegensatz zur Entwicklung, die Ronneberger als „Warenkorb Stadt“²⁶ beschreibt. Das bedächtige Gehen

²⁴ Vgl. Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. 3. Aufl., Berlin 1994.

²⁵ Sämtliche Entwicklungsromane thematisieren die fortschreitende geistige Entwicklung durch Bewegung, durch das Gehen, durch das Zurücklegen großer Wegstrecken; vgl. auch Thomas Bernhard: *Gehen*.

²⁶ K. Ronneberger u.a.: *Die Stadt als Beute*, a.a.O., S. 67.

scheint nunmehr vom hastigen Konsumieren abgelöst zu sein. Dennoch formieren sich Protestformen, die die Alltagspraktiken des Gehens und Verweilens im urbanen Raum der wachsenden Bedeutung des Konsums entgegensetzen. Das Alltagsleben bietet für Lefebvre die Dimension des Widerstands; Die alltäglichen Handlungen sind von Bedeutung, um den Zerfall der Stadt, ihre „Leere“, das „Aktions-Nichts“, aufzuhalten.²⁷

Der Spaziergang durch die Stadt subvertiert den Umgang, die Nutzung der Stadt. Guy Debord und die Situationistische Internationale wollen eine Rückeroberung des öffentlichen Raumes; 1957 gegründet, verstand sich der Künstlerkreis um Debord und der Splittergruppe COBRA um Asger Jorn als internationale Bewegung, die die Kunst aus den Produktionsverhältnissen der kapitalistischen Gesellschaft befreien und in die alltägliche Lebenspraxis integrieren wollte. Die Befreiung beinhaltet konsequenterweise aber auch die Überwindung der Kunst, denn in der klassenlosen Gesellschaft wird Kunst nicht länger ein spezialisiertes Phänomen sein. Intervention, die permanente Konstruktion von Situationen, bedeutet für die Situationisten gesellschaftliche Veränderung, Revolution. Spezifische Praktiken werden außerhalb des Kunstraumes eingesetzt, um die Herrschaft des Warenkonsums zu zerstören. Die Stadt, der urbane öffentliche Raum, wird zum geeigneten Aktionsfeld der Eingriffe. Die experimentellen Verhaltensweisen und Praktiken im Raum, das *dérive*, das Umherschweifen und die Psychogeographie sollen den Raum aus seiner Funktion eines bloßen Durchgangs heben und zur Erfahrung bringen. „Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden, heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung“²⁸, notiert Walter Benjamin. Auch das *dérive* kann in diesem Sinne verstanden werden: die Umherschweifexperimente als ein permanentes, systematisches Sich-Verirren im Stadtraum, das auf Erkenntnisse drängt. Debords Fortbewegung ohne Ziel widerspricht dem kapitalistischen Hasten durch die Metropolen. Das *détournement*, das Verfremden der Räume durch die Konstruktion von Situationen wird zum dynamischen Prozess unaufhaltsamer Störungen. Die Stadtbegehungen reflektieren die alltägliche Umgebung und fragen nach den politischen Dispositiven. Das ziellose Umherschweifen und die Zweckentfremdung erschließen neue Sichtweisen und Zusammenhänge, die zweckentfremdet werden, bestehende Zeichen und Symbole werden neu zusammengesetzt. Mit der Praktik des *détournement* wird das passive Konsumverhalten reflektiert. „[...] die riesigen supermarkets, die in ödem Gelände, auf einem Parkplatz-Sockel, errichtet werden; und diese Tempel des überstürzten Konsums fliehen selbst in der zentrifu-

²⁷ H. Lefebvre: *Die Revolution der Städte*, a.a.O., S. 140.

²⁸ Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt am Main 1987, S. 23.

galen Bewegung, die sie wieder abstößt [...]. Aber die technische Organisation des Konsums steht lediglich im Vordergrund der allgemeinen Auflösung, die die Stadt auf diese Weise dahin gehend gebracht hat, dass sie sich selbst konsumiert.²⁹ Das détournement muss als Angriff auf das Antlitz einer Stadt verstanden werden, wenn auch ihre Auswirkungen, ihre praktischen Umsetzungen in der damaligen Zeit eher bescheiden blieben. Weit wirksamere Sabotage- und Interventionsformen entstehen in den 1990er Jahren mit dem Culture jamming: das System zerstört sich selbst von innen. Im öffentlichen Raum wird jede Art von Werbung als Angriffsfläche gegen Konzerne, Industrie und Ausbeutung verwendet. Durch Umkodierung werden neue, kritische Reflexionen und Perspektiven auf bestehende Strukturen und Praktiken der Werbemechanismen der Konzerne eröffnet.

Die situationistischen Praktiken im Raum sollen den öffentlichen Raum wieder beleben, sollen ihn erfahrbar machen; sie kämpfen gegen den Raum als Durchgangsort, in dem betrachtet und hastig konsumiert wird. Die Konstruktion von Situationen und das Umherschweifen, das *dérive* sollen den Alltag neu gestalten. Das Leben soll frei in spielerischer Schöpfung konstruiert werden. Das ziellose Durchstreifen der Straßen widerstrebt den Handlungsmotivationen, den Arbeits- und Freizeitbedingungen der kapitalistischen Gesellschaft. Das Umherschweifen wird als Art Spiel, als oppositionelle Verhaltensweise verstanden und entzieht sich zweckgerichteten Handlungen. Mit der Kunst des Flanierens, dem Umherschweifen, ist immer auch ein Ortswechsels verbunden, somit werden starre, feste Formen, das Statische und Monumentale, abgelehnt.³⁰ Die Praktik des *dérive* dient der Auslotung von Raum-erfahrungen und emotionalem Verhalten. Das Umherschweifen in urbanen Milieus zeigt unmittelbare Wirkung auf das Gefühlsleben: der Psychogeographie gelten Debords Forschungen. Der Gang durch die Stadt konfrontiert den Menschen mit seinen psychogeographischen Stimmungen und Gefühlslagen, fördert durch die unterschiedlichen Perspektiven und Wahrnehmungen Bruchstücke, Widersprüche und Leerstellen zutage. Debord erforscht die unmittelbare Wirkung geographischer Milieus auf das emotionale Verhalten der Individuen. Die Fragmentierung des öffentlichen Raumes wird durch Bewegung, eben durch das *dérive* erfahren, die als Vorstufe der Veränderung betrachtet wird. 1953/1954 begegnet Debord Ivan Chtcheglov, der maßgeblich an den Experimenten des Umherschweifens und der Psychogeographie beteiligt war. Chtcheglov entwickelt Umherschweifexperimente und verzeichnet in psychogeographischen Karten Gefühlslagen, die den jeweiligen Stadtvierteln zugeordnet sind. Die Psychogeographie sollte als Wissenschaft ver-

²⁹ G. Debord: Gesellschaft des Spektakels, These 174, a.a.O., S. 149f.

³⁰ Vgl. Vincent Kaufmann: Guy Debord. La révolution au service de la poésie. Paris 2001.

standen werden, die sich der Erforschung des Unbewussten der Städte widmete. Durch neue Architekturmodelle träumten die Situationisten davon, die Grundlagen für eine neue Zivilisation des Spiels und der Leidenschaften zu bilden. In einem Brief an Chtcheglov schreibt Debord 1953 über die „Psychogeographie. [...] Um die psychischen Drehscheiben der Städte zu erkunden, entregelte man die Sinne mit Alkohol und schweifte von Bar zu Bar. Mit den Plänen der Psychogeographie sollte ein Instrument geschaffen werden, um die Städte an den geeigneten Punkten aus den Angeln zu heben.“³¹ 1953 erscheint Chtcheglovs Manifest *Formular für einen neuen Urbanismus*, das die Wirklichkeit neu gestaltet, dynamische Lebensformen und Szenerien erfindet. Seine Träume von ständigen Überraschungen im städtischen Milieu sind von Baudelaires künstlichen Paradiesen beeinflusst. Der Entfremdung der modernen Städte soll die Psychogeographie entgegen wirken. Ihr Ziel ist politisch, dient der Veränderung des Alltagslebens und dem Aufsuchen der Stadtteile.

In endlosen Spaziergängen des Abtriftens erkundeten Debord und seine Flaneure den Einfluss der Umgebung auf die Phantasie. Man träumte von Häusern und Wohnungen mit begehbaren Promenaden und ständigen Veränderungen, um die Bewohner in einen permanenten Sinnesrausch zu stürzen; die Friedhöfe sollten gänzlich abgeschafft werden, um die Gegenwart nicht länger an die Vergangenheit zu binden; Bilder sollten aus den Museen in Bars transportiert werden; Metroschächte für nächtliche Events geöffnet werden; Bahnhöfe sollten durch falsche Abfahrtszeiten der Züge permanente Bewegungen und Begegnungen herbeiführen. Der Stadtraum wurde ihnen zur Droge, nächtliche Orgien sollten den begehrten Körper der Stadt in Schwingungen versetzen. Sehr wohl erkannten sie bei ihren Streifzügen durch die Banlieues von Paris den Alptraum dieser Städte, unglückliche Menschen in schlechter Lebensweise in den Wohnsilos, in denen Kriminalität und Verwahrlosung herrschten, und setzen mit ihren Aktionen zu einer Kritik und Neugestaltung der Städte an. Die Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse zeichnet Debord in psychogeographischen Karten ein. Die Karten zeigen fragmentarische Perspektiven auf die Stadt, zeichnen die Veränderungen der Wahrnehmung und die der Handlungsweisen in einem Beziehungsnetz ein. Die beiden Karten *Naked City* und *Discours sur les Passions de l'amour* verbinden collageartig mit roten Pfeilen die ausgeschnittenen Teile von Stadtplänen. Der nackte Körper der Stadt soll leidenschaftlich vor Liebe in Bewegung, beinahe in einen erotischen Zustand, geraten. In den Karten bildet Debord die Bewegungen in der Stadt, die Praktiken des *dérive* ab. Das statische Bild der Stadt und die geographische Anordnung im Stadtplan werden von Debords

³¹ In girum imus nocte et consumimur igni. Die Situationistische Internationale. Hrsg. von Stefan Zweifel u.a., Bern Museum Tinguely, Bern 2007, o.S.

dynamischen, Bewegung simulierenden Karten abgelöst. Wird der flüchtige Moment der Bewegung festgehalten, erstarrt Bewegung in Stillstand. „Sicher, die Prozesse des Gehens können in Stadtplänen eingetragen werden, indem man die [...] Spuren und die Wegbahnen [...] überträgt. Aber diese dicken und dünnen Linien verweisen wie Wörter lediglich auf die Abwesenheit dessen, was geschehen ist. Bei der Aufzeichnung von Fußwegen geht genau das verloren, was gewesen ist. Der eigentliche Akt des Vorübergehens.“³² Certeau erkennt die Unmöglichkeit, Momente des Geschehens, die Lebendigkeit des Alltags, in Landkarten zu übertragen.

Für Debord hingegen bilden die psychogeographischen Karten ein dynamisches Konstellationsgefüge mit mehreren Bewegungsvariationen und setzen dem statischen kapitalistischen Raum die Dimension beweglicher Räume gegenüber. Der Soziologe Richard Sennett kommt in seiner 1974 erschienenen Untersuchung *The Decline of Public Man* über das private und öffentliche Leben in der Großstadt im Zeitalter des Industriekapitalismus zu ähnlichen Ergebnissen; Sennett sieht eine Vermischung beider Sphären, die zu einer wahren „Tyrannei der Intimität“ geführt habe. Die Selbstdarstellung im gesellschaftlichen Leben zeigt ihre Folgen für den öffentlichen Raum, der nicht zum Verweilen einlädt, sondern zum hastigen Durchqueren. „[...] der zu einer Funktion gewordene öffentliche Raum“ verliert „seine unabhängige Erfahrungsqualität.“³³

Sennett differenziert Bewegung in Fort-Bewegung und vermisst die Lust der Menschen, im öffentlichen Raum gemeinsam zu handeln. Nicht die Praktik des *dérive* soll den öffentlichen Raum zurückerobern und letztendlich subvertieren, sondern Sennett zielt in seiner Analyse auf Erfahrungsaustausch, auf Begegnung und kommunizierendes Handeln, das sich von der egomanischen Selbstdarstellung lösen soll. „Das öffentliche Leben wurde zu einer Sache des Beobachtens, der passiven Teilnahme, zu einer Art Voyeurismus [...]. Angesichts dieses Rechts auf eine unsichtbare Mauer des Schweigens gerät Erfahrung in der Öffentlichkeit zur bloßen Beobachtung, [...] Erfahrung ist nicht länger Produkt von gesellschaftlichem Austausch.“³⁴

Im Februar 1957 wird im Taptoe Center in Brüssel die Ausstellung *Première exposition de psychogéographie* eröffnet. Auf der Einladungskarte finden sich u.a. die Namen Asger Jorn, Guy Debord, Ralph Rumney und Yves Klein. Die Beschäftigung mit dem Raum und seiner Auswirkung auf die Konstruktion und Repräsentation architektonischer und urbaner Räume beschäftigte nicht nur die Lettristen und

³² M. de Certeau: *Kunst des Handelns*, a.a.O., S. 88.

³³ Richard Sennett: *The Fall of Public Man*, dt. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 2001, S. 29.

³⁴ Ebd., S. 46.

Situationisten, sondern auch Yves Klein. Die Kunst wollte Klein mit räumlichen Mitteln überwinden. Die Produktion von Kunstobjekten führt ihn zu räumlichen Environments, zu einem Ausloten der Grenzen von Gegenstand und Raum, von Objekt und leiblicher Subjektbezogenheit. Kleins Sprung in den kosmischen Raum illustriert diese Vereinnahmung atmosphärischer Einheiten, die sich über die physischen Grenzen hinaus erstreckt. Obgleich für Debord und Klein der Raum Inhalt und Material, Subjekt und Objekt darstellt, ist eine Blickverlagerung notwendig. Debord erzeugt mit seiner Psychogeographie eine soziale Geographie, die Raum als gesellschaftliches Produkt erkennt. Klein hingegen fügt das Subjekt in eine immaterielle Räumlichkeit ein, die Raum als spirituelle Transzendenz auffasst. Kleins Raumdenken ist von der Weltanschauung der Rosenkreuzer beeinflusst, die keinen leeren Raum kennt, für sie ist Raum Geist in aufgelöster Form, die Materie ist kristallisierter Raum oder Geist. Für die Materialisierung immaterieller Ambiente plant Klein, eine Luftarchitektur zu entwickeln mit Wänden und einem Dach, die aus pulsierender Luft bestehen. In seiner Aktion *Le Vide* (Die Leere) wird der leere Innenraum zum Raum der malerischen Sensibilität; der nur scheinbar leere Raum wird aktiviert und erzeugt eine bestimmte Atmosphäre. Die Kontrolle und Bewachung der Zutritte und Abgänge der Besucher organisiert, ordnet und strukturiert den Raum, der als spezifischer Handlungs- und Interaktionsraum zum Event wird.

Die Forderungen der SI nach einer totalen gesellschaftlichen Revolution führten im Mai 1968 in Nanterre und Paris während der Studentenunruhen und Generalstreiks zu einem temporären Ausnahmezustand. Im Mai 1968 wurde der öffentliche Raum erobert, benutzt und in seiner Veränderung erfahrbar gemacht. Der Raum der Strasse wird von einer alternativen Bewegung vereinnahmt, er wird besetzt und soll die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregen, aufklärende Kommunikation und Reflexion leisten. Die Straße wird damit zur Bühne, schafft einen Ort des Diskurses der Gegenöffentlichkeit. Verstärkt wird auf neue Aktionsformen gesetzt, mit denen politische Inhalte über das ästhetische Medium vermittelt werden. Kennzeichnend sind parodistische und satirische Elemente dieser Aktionen, die an surrealistische Provokations- und Schocktechniken erinnern. Den Aktivisten werden die Möglichkeiten des Handelns – des politischen wie des theatralischen – zurückgegeben. Diese funktionalisierten, Zweckgerichteten Aktionen sind soziologisch (politisch) und nicht ästhetisch zu verstehen. Die Grenzen zwischen theatralen Aktionen mit politischem Charakter und politischen Demonstrationen mit theatralem Charakter sind fließend. Polit-Happenings und die Theatralisierung der politischen Aktion richten ihre reflexive Kritik an herrschende Verhältnisse.

Rudi Dutschke prägte im deutschen Sprachraum den Begriff „Stadtguerilla“ in Adaption der Focus-Theorie von Che Guevara und setzte der ruralen Guerilla in der Drit-

ten Welt die urbane Guerilla in den Metropolen gegenüber. Die Anhänger sollten sich als Sabotage- und Verweigerungsguerilla betätigen, partisanenartig Widerstand leisten. Terrain ist der urbane Raum, die Stadt ist Schauplatz und Kampfplatz der Aktionen, die sich den Praktiken des „détournement“ und des „dérives“ widmen.

Fritz Teufel variiert den Begriff Stadtguerilla, ersetzt ihn durch den Begriff Spaßguerilla.³⁵ „Jede Veranstaltung oder Demonstration solle [...] so erfinderisch geplant sein, dass sie für die Studenten im ganz gewöhnlichen Sinne spannend ist und Spaß macht.“³⁶ Die Spaßguerilla betrieb die Destruktivität als gesellschaftliche Demonstrationsform. Spaß und karnevaleskes Treiben wurden als revolutionäre Waffe eingesetzt, um die sozialen Verhältnisse zu verrücken. Als Vorbild der Studentenproteste galt die Bewegung der Situationistischen Internationale, die Ende der 50er Jahre die Bedeutung des Spiels, subversive Taktiken der Aktionen als wesentliches Element kulturrevolutionären Agierens postuliert. Vor dem Hintergrund marxistischer Theorien von Herbert Marcuse kann der Protest auch als kulturelle Praxis verstanden werden. In Auseinandersetzung mit den Theorien von Henri Lefebvre und Guy Debord sollte ein Konzept der totalen Umwälzung des Alltagslebens, der Kultur, wie auch der Identität des Individuums entwickelt werden. Die Wut gegen die Kultur, die Werke zur Ware macht, leitete den Protest und verwandelte die Aktivisten zu Kulturrevolutionären, die durch Aktionen auf sich aufmerksam machten.

Seit den 1960er Jahren hat sich der Werkbegriff der Kunst entscheidend verändert: Das Verhältnis von Künstler, Kunstwerk, Öffentlichkeit und Nicht-Kunst stellt Unterscheidungen und Merkmale in Frage, verschwindet in einem Netzwerk verschiedenster Faktoren. Künstler beteiligen sich in und über Kunst an der Wirklichkeit, die Versuchung durch das Reale ist Herausforderung und Begehren für ästhetische Rahmenbrüche und Grenzüberschreitungen. Die Strategien der abstrakten, nicht mehr realistischen Künste, ihre Verweigerungs- und Ausblendungshaltungen werden in Frage gestellt. Der Autonomiebegriff der Kunst beansprucht wieder seinen Gebrauchswert, seine Funktion. Die beabsichtigte Annäherung von Kunst und Leben und der Einsatz destruktiver Handlungen für den künstlerischen Produktionsprozess attackieren Herrschaftsformen und Gesellschaftsstrukturen, wenden sich gegen militärisch-atomare Aufrüstung und die Auswüchse der Technologie. Die Akte der Zerstörung, die in unserer Gesellschaft täglich geschehen, werden in ästhetische Metaphern transformiert, werden als Ausdruck für allgemeine destruktive Tendenzen im sozialen System verwendet.

³⁵ Vgl. Fritz Teufel: Märchen aus der Spaßgerilla, Hamburg 1980.
³⁶ Studenten in Opposition, Bielefeld 1968, S. 178.

In den 1960er Jahren konnten Go-ins, Sit-ins und politische Demonstrationsformen von aktionistischen Happenings nur schwer unterschieden werden. Der zunächst unbeteiligte Fußgänger wird unmittelbar in Situationen im öffentlichen Raum involviert. Nach der Devise Majakowskys „Die Straßen sind unsere Pinsel, unsere Palette die Plätze“, initiiert Wolf Vostell seine Happenings. „Ereignisse sind“ für Vostell „Waffen zur Politisierung der Kunst.“³⁷ „Ich begann“ – schreibt Vostell – „mit Situationen und Veränderungen einiger Stellen in der Stadt. Bekannte Umgebungen sollten während der Nacht in andere verändert werden, sodaß die Leute am nächsten Morgen ihr bekanntes Image von den Dingen verändert sahen.“³⁸ Vostells Zweckentfremdungen von Straßen und Plätzen, mit denen er die Passanten konfrontiert, erfordern Reaktionen, die sich beim Gang durch die Stadt erschließen und neue Sichtweisen eröffnen. Aufmerksam wird die Stadt mit einem neuen Blick wahrgenommen. Prozesse der Bewusstmachung, die Steigerung der Wahrnehmungskraft und Kritikfähigkeit durch gezielte sozialkritische und provokative Aktionen hervorzurufen, stehen im Mittelpunkt seiner Arbeiten.

In Vostells Happening Cityrama 1, zu dem er am 15.9.1961 in Köln mittels einer Einladungskarte, die dem Publikum zugleich Anweisung und Wegkarte sein wird, auffordert, werden 26 Punkte im Stadtgebiet erkundet: Trümmerstücke, Mauern, Ecken, Plätze, Zerstörtes, Abgerissenes. Der 7. Station, Domstraße 21 war folgende Anweisung beigeordnet: „Urinieren Sie im Trümmergrundstück und denken Sie an ihre besten Freunde. Mann oder Frau“ (für die ist es nur umständlicher) „müssen sich nicht genieren.“³⁹

Urinieren ist ein durchaus menschenfreundlicher Akt, weil lebensnotwendig und Erleichterung verschaffend. Also warum sollte man dabei nicht an seine Freunde denken. Mit dieser Anweisung Nr. 7 erinnert Vostell auch an Marcel Duchamp, den Ur- und Übervater der Moderne. Marcel Duchamp, im Studentenrevoltejahr 1968 gestorben und einundneunzig Jahre zuvor im französischen Blainville bei Rouen geboren, rebellierte mit seinem Readymades gegen bürgerliche Kunst(begriffe) und ihre Vermarktung. In einer weiteren Aktion fordert Vostell auf, einen bestimmten Autobus einer Pariser Linie zu besteigen und die jedermann alltäglich begegnenden, aber nur unbewusst wahrgenommenen Randerscheinungen einer Fahrt aufmerksam zu registrieren. „Fahren Sie um Paris herum – achten Sie auf die gleichzeitigen akustischen und optischen Umstände – Lärm, Schreie, Stimmen – Wände mit abgeris-

³⁷ Wolf Vostell: Happening und Leben, Berlin 1970, o.S.

³⁸ Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, S. 399.

³⁹ Wolf Vostell: Leben = Kunst = Leben, hg. von der Kunstgalerie Gera, 1993, S. 21.

senen Plakaten, Trümmer-Ruinen.⁴⁰ Vostells Happenings sind ein Unterwegs-Sein, wie auch das Leben Unterwegs-Sein, Gehen bedeutet.

Vostell studiert an Bildern von Hieronymus Bosch, Francisco Goya, Bruegel, Fernand Léger die Simultanität und die ikonografische Darstellung von bewegten Ereignissen. Vostell verwendet den Begriff *Décollage* für die offene Form mobiler Realitätsfragmente, für Ereignisse: „inszenierte oder improvisierte Geschehnisse mit Einbeziehung auch vorhandener Ereignisse, Phasen und Schocks aus deren Umgebung von heute. Der zunächst unbeteiligte Passant wird aktiv oder auch alogisch ins Geschehen, das nicht geprobt wird, mit einbezogen.“⁴¹

In der Pariser Straßenaktion *Das Theater ist auf der Straße* fordert er Passanten auf, den Inhalt der unversehrt gebliebenen Plakatfragmente laut vorzulesen, bis sich eine Menschenmenge gebildet hat, die auf die decollagierten Papierstücke reagiert und weiter an der Zerstörung der Plakate arbeitet. Vostells Abrissaktionen sind prozessuale Ereignisse. Ziel der Aktion waren nicht primär die Lesenden, sondern die vorbeigehenden Passanten, die zufällig am Ort des Geschehens waren und deren Neugierde durch die Aktion geweckt werden sollte.

Der Betrachter wird zum Akteur in den Environments, in den begehbaren Skulpturen und hyperrealen Erlebnisräumen der 1970er Jahre, etwa bei Ed Kienholz und Allan Kaprow. Das kanadische Künstlerpaar Janet Cardiff und George Bures Miller stattet bei ihrem *Dérive* „Walk Münster“ 1997 die Teilnehmer mit Walkmans aus und leitet sie durch die Münsteraner Innenstadt. Die Stadterkundung ist aber keine stadteschichtliche Führung, sondern zwischen den eingespielten Anweisungen über Wege und Raumpositionen manövrieren die Gehenden zwischen Vogelgezwitscher und Straßenlärm und werden sensibilisiert für die collageartig einander überlagernden Realitäts- und Wahrnehmungsebenen. Politisch-geographische Räume überlappen ästhetische Räume, das nomadische Gehen zwingt die Stadt, Störungen, Verzerrungen und Interferenzen freizulegen.

Die Protagonisten der Spaß-Guerilla der deutschen Theaterlandschaft Schlingensief, Pollesch, die Formation Rimini Protokoll und Matthias von Hartz kleiden in Zeiten von Internet, Globalisierung und dot-com-Boom postmoderne Wahrnehmungstheorien und politische Analysen in neue szenische und nicht-szenische Formate. Der Container hat der neuen Behausung im Raum der Stadt, dem Wohnmobil, Platz gemacht, bevorzugtes Quartier von Schlingensief und Jonathan Meese. Lecture Performance, Workshop, Installation, Themenabend, Stadtexpedition, revolution-

⁴⁰ Jürgen Schilling: Aktionskunst, Luzern 1978, S. 125.

⁴¹ Ebd., S. 125.

närer Einkaufsbummel bieten ein stetig wachsendes Reservoir für interdisziplinär arbeitende Aktionskünstler. Die turbulente, interventionistische Ästhetik präsentiert sich als politisches Projekt, das den Kunstraum verlassen hat, um völlig unterschiedliche Personengruppen im öffentlichen Raum durch Aktionskunst unvorbereitet mit politischen Fragestellungen zu konfrontieren und mit ihnen verschiedene Protesttechniken praxisnah einzuüben. Als Abwehrreflex werden Städte in mobile Strände und Eislaufplätze verwandelt: urbane Diskursräume, die durch die Vereinnahmung des städtischen Raums die Grenzen zwischen Kunst, Politik und Alltag gezielt verwischen.